

**Podróż syna marnotrawnego. O motywie  
romantycznym w “Trzech zimach”  
Czesława Miłosza**

Ewa Kołodziejczyk

EWA KOŁODZIEJCZYK

PODRÓŻ SYNA MARNOTRAWNEGO  
O MOTYWIE ROMANTYCZNYM W „TRZECH ZIMACH” CZESŁAWA MIŁOSZA

Początki

Skąd u Miłosza romantyzm? Jego przewodnik z lat trzydziestych, Oskar Miłosz, epigon symbolizmu, poeta-prorok, millenarysta<sup>1</sup>, mistyk, emigrant faktyczny i duchowy, wycofujący się świadomie poza czas teraźniejszy, mieszkaniec przeszłości literatury i przyszłości historii w wielu jej wymiarach – był neoromantykem. Czesław Miłosz zestawiał jego proroctwa dotyczące wybuchu wojny i roku 1944 z Mickiewiczowską liczbą 44. Łączył autora *Mefiboseta* z Mickiewiczem nie tylko z powodu zainteresowania obu kabałą i gematrią, wskazywał także na pochodzenie obu poetów z jednego obszaru geograficznego. Jego samego kulturowa z nimi wspólnota dawała asumpt do – jak można domniemywać – myślenia o sobie chyba w kategoriach dziedzica. W artykule o dorobku literackim Litwy po pierwszej wojnie światowej młody poeta zaznaczał „tytułem wstępu”:

Może z dziwnych połączeń krwi, z wpływów dziedzictwa polskiej kultury i polskiej myśli, z samych warunków bytowania, urodził się pewien typ ludzki, tak wyraźnie zarysowany, że zaprzeczać jego istnieniu mogliby tylko ci, co nie chcą widzieć rzeczy niewątpliwych, bojąc się ich tajemniczości. Ale jest oczywiste pokrewieństwo pomiędzy przedstawicielami tej rodziny romantyków i mistyków, która wzbogaciła historię różnych narodów i różne literatury. [...] I gdyby ktoś chciał poszukać określenia dla tego typu ludzi, wychowanych w kulturze polsko-litewskiej, znalazłby jedno: dar mistycznego szaleństwa. Adam Mickiewicz – poeta polski. Towiański – prorok polskiego mesjanizmu. Piłsudski – mąż czynu. [...] Oskar Miłosz – pisarz francuski, Herbaczewski – pisarz litewski – to ojcowie, bracia i synowie jednej rodziny romantyczno-mistycznej, do których z dumą mogłaby się przynadawać Litwa<sup>2</sup>.

Nietrudno domyślić się, że autor tych słów chętnie widział się w tym zakonie... Wymienianie jednym tchem Oskara Miłosza i Adama Mickiewicza przez poetę podpowiada, że nie jest błędem powoływać się jednocześnie na twórczość autora *Ars Magna* i autora *Pana Tadeusza* w poszukiwaniu śladów romantyzmu

<sup>1</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1990, s. 35.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Spojrzenie na literaturę litewską*. „Ateneum” 1938, nr 6. To przekonanie przetrwało u Miłosza przez wiele lat, co poświadczają jego słowa (*Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 114): „Jeszcze jedna, smakowita, cytata: »Litwa jest krajem na wskroś mistycznym, Polska natomiast wcale«”.

w *Trzech zimach*<sup>3</sup>. Szyld ten wprawdzie oznacza tylko częściowe powinowactwo: takie, które istotne było dla samego Miłosza, ześrodkowując się w jego przeżyciu religijnym, doświadczeniu historii i jego w niej udziału. To jednak niemało.

W świetle tego, co młody poeta pisał o „rodzinie” mistyków i romantyków urodzonych na Litwie, romantyzm wydaje się niemal genetyczną spuścizną, naturalną predyspozycją każdej jednostki wybitnej, ukształtowanej na jakże płodnym styku kultur. Jest pierwszą i najważniejszą tradycją, wobec której określić się musiał poeta nad Niewiażą niezależnie od tego, że w Warszawie porzucono już starych mistrzów. Niemało w tym autokreacji, a także nadziei, że się wieszczą prześcignie. Dla młodego Miłosza jest poezja romantyczna dziedzictwem, kryterium i wyzwaniem, poprzeczką, którą należy najpierw pokonać, potem własną twórczością ustanowić nową. Jerzy Jarzębski zwraca uwagę na ukryte motywacje Miłosza i Gombrowicza:

Miłosz nigdy nie przestanie podkreślać osobistych niejako więzów łączących go z Mickiewiczem. [...] Rzecz nie kończy się bynajmniej na zapożyczeniach lub polemice w sferze artystycznej; obaj pisarze podejmują trud szczególnej „autostylizacji”: projektując swoją sylwetkę i biogram – nawiązują chętnie do mickiewiczowskiego wzorca<sup>4</sup>.

Lektura romantyków w dzieciństwie, dorastanie w atmosferze krajobrazów *Ballad i romansów* opisane w *Dolinie Issy*, wprawki poetyckie przypominające rzemieślnicze robótki autora *Kartofli*, Akademicki Klub Włóczęgów, na którego spotkaniach Teodor Bujnicki czytał swoje wiersze-parafrazy Mickiewicza, nocleg w Celi Konrada to tylko kilka epizodów z młodości Miłosza, jakże jednak znaczących.

Jeśli zgodzimy się z tym, że wchodził tu w grę patronat Mickiewicza, nie sposób nie zapytać: którego? Miłosz był bardzo wcześnie świadom różnorodności kolejnych faz w dziele wieszczą. Na marginesie cyklu radiowego poświęconego Mickiewiczowi autor *Poematu o czasie zastygłym* dostrzega trwałą jego obecność w kulturze współczesnej pomimo dewaluacji mód i szkół literackich przeszłości:

Czym jest dzisiaj dla nas Mickiewicz – czyż łatwo powiedzieć? Jedno jest pewne: i my odkryliśmy go jako swojego, bliskiego, współczesnego. I my mamy w nim swój udział. [...] I, rzecz dziwna, okazuje się, że ta przestrzeń całego wieku, jaka nas od niego dzieli – kurczy się, maleje, że Mickiewicz może znowu być dla nas przewodnikiem, jak nim był dla naszych ojców i dziadów. Tylko że w Polsce istnieje pewna obawa przed przyznaniem się do węzłów dziedzictwa<sup>5</sup>.

Wypowiedź o Mickiewiczzu czyni Miłosz okazją, po pierwsze, do śmiałego przyznania się do osobistych z nim więzi wbrew literackiej koniunkturze, po drugie, do krytyki współczesnych kierunków w poezji i zamykania swojej w stosunku do nich odrębności.

<sup>3</sup> Miłosz pisze (*Ziemia Ulro*, s. 80): „Po raz pierwszy czytałem O. W. M. mając lat chyba trzynaście, jako że leżał u nas w domu w Wilnie jego *Wybór poezji* w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej, wydany w roku 1919. Zawierał m.in. *Miguela Mañarę*, i, jak się zdaje, był to obok *Dziadów* pierwszy dramat wierszem, który mnie nie śmieszył, w przeciwieństwie do dramatów Słowackiego”.

<sup>4</sup> J. Jarzębski, *Być wieszczem*. „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 238.

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, *Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*. „Antena” 1939, nr 23.

Uchodziło w ostatnich czasach niemal za zły obyczaj obieranie za patronów pisarzy tak znanych, tak komentowanych w szkołach, jak romantycy. Ci poeci mieli poczesne miejsce w seminariach i bibliotekach. A młodzi polscy poeci woleli dla swojej rytmiki, dla swoich metafor i recept szukać wzorów rosyjskich, francuskich czy angielskich. Mnożyły się programy i koła – ciekawe, potrzebne, tak potrzebne jak naśladowanie Byrona czy romantycznych poetów niemieckich przez filaretów – ale negujące tę prostą prawdę, że żaden postęp prawdziwy nie da się pomyśleć bez tradycji, bez ciągłości pracy nad rodzimym językiem<sup>6</sup>.

Na takie konstatacje mógł sobie pozwolić tylko poeta o pewnej renomie, a Miłosz – autor *Trzech zim* – już ją miał. W 1939 roku śmieiej, ale unikając „grzechu anielstwa”, Miłosz umieszcza Mickiewicza w gronie swoich literackich ulubieńców<sup>7</sup>. W eseju formułuje hipotezę – wynikającą głównie z aktualności historycznej – która miała by tłumaczyć jego i nie tylko jego zwrot ku Mickiewiczowi:

Zostawmy jednak innym przewidywania, kiedy Mickiewicz znajdzie się na sztandarach grup poetyckich w Polsce. Trudniej pokusić się o określenie, czego szuka człowiek dzisiejszy biorąc do ręki np. tom *Rozmów z Mickiewiczem*, skąd płynie ta głęboka radość, jakiej doznaje sięgając w rzadkich chwilach wychnienia po jego liryki. Myślę, że nęci go szczególnie to, czego brak wszyscy tak boleśnie dzisiaj odczuwają: wolność wewnętrzna i ciężkim wysiłkiem zdobyta równowaga osobowości<sup>8</sup>.

Wolność wewnętrzna i równowaga osobowości – zdaniem Miłosza – pomogły osiągnąć Mickiewiczowi taki stopień artyzmu, który w skali stulecia wciąż pozostaje wzorem. Miłosz rozumie źródła owej sztuki, ale to mało: on chce poznać na nią receptę<sup>9</sup>. Charakterystyczne, że swego marzenia nie wypowiada wprost, używa cudzysłowu jak parawanu, za którym się chowa, ale też z za którego wygląda:

Czytelnik jest chciwy tajemnicy nie skrępowanego rozwoju indywidualności. „Oto byłeś, umiałeś, mogłeś, stworzyłeś wspaniałe pomniki swego istnienia, odszedłeś w poczuciu wypełnionego do ostatka losu” – mówi do postaci – „wytłumacz mi, jak to się działo, jakiz dziwny mechanizm tobą rządził, że dotknięcie twojej ręki zostawiło ślad, co nie przemija”<sup>10</sup>.

Przynaglaniem do wyjaśnień tym zrozumialsze, że w *Trzech zimach*

Wszystko, co z twojej głębi może być poczęte,  
nim granicę narodzin przejdzie, martwe jest.  
Wszystko, czego dotykasz w nocy fundamentach  
sypie się, jak igliwia jesiennego deszcz.

(*Ptaki*, s. 6)<sup>11</sup>

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Dla porównania warto zacytować wypowiedź z 1936 roku (Cz. Miłosz, *List do obrońców kultury*. „Po prostu” 1936, nr 12): „To, co kocha humanista, jest w dzisiejszym układzie zaniedbane i narażone na zagładę: oświata powszechna jest fikcją, sztuka nie ma dla kogo istnieć, miliony ludzi są pozbawione dostępu do tego, co dla humanisty jest sensem egzystencji. Więc z Mickiewiczem i Dantem pod pachą wkracza na nową ścieżkę, nie przewidując, że spotka na niej wiernych, ale tępych wyznawców, którzy będą mu zarzucać, że jest zanadto klasyczny, że zanadto lubi... Puszkina”.

<sup>8</sup> Miłosz, *Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*.

<sup>9</sup> Warto zwrócić uwagę na fakt, że osobowość Mickiewicza opisuje Miłosz w kategoriach bliskich personalizmowi chrześcijańskiemu lat trzydziestych. Zob. na ten temat L. Górski, *W kręgu Maritaina*. (*O przedwojennej krytyce literackiej Czesława Miłosza*). „Zeszyty Naukowe KUL” 1985, z. 2.

<sup>10</sup> Miłosz, *Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*.

<sup>11</sup> Cytaty z wierszy Cz. Miłosza pochodzą z edycji: *Trzy zimy*. – *Głosy o wierszach*. Pod redakcją R. Górczyńskiej i P. Kłoczowskiego. Londyn 1987.

Miłosz zwraca uwagę głównie na tajniki warsztatu autora *Grażyny*, ciekawi go fenomen jego sprawności technicznej:

Kto wie, czy nie najważniejsza dzisiaj dla nas w Mickiewiczu jest ta zdolność realizacji, ta świadomość władania, wyrażająca się w samej formie wierszy. Strofa – jak chłaiście biczem po cielsku świata. Nie wsłuchiwanie się w głos dyktującej zza pleców Muzy, ale siła spoczywająca w nim samym<sup>12</sup>.

Łatwo zauważyć, że poeta przypisuje Mickiewiczowi cechy, które dostrzega u siebie. Siła – kluczowa wartość *Trzech zim* – ma ich zbliżać, pomagać Miłoszowi w dorównaniu mistrzowi. On tę siłę przecież też czuje w sobie:

Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,  
ale dostałem siłę, ona rozdziera świat.

(*Hymn*, s. 16)

Miłosz jeszcze dobitniej formułuje przejęte od Mickiewicza *credo* poetyckie:

Powiedziałem, że siła leżała w nim samym. Któż jednak bardziej niż Mickiewicz cenil natchnienie, któż bardziej niż on był intuicjonistą, pogardzającym nawet zdolnościami rozumu? „Ale jeśli natchnienie ma być darem Bożym, to czyliż Pan Bóg może je dać temu, o kim wie, że nim gotów dla pychy albo namiętności frymarzyć? Tacy więc udają tylko natchnienie, naśladując prawdziwie natchnionych, ale tylko formę ich natchnień, bo nic więcej naśladować nie można” – powiada w rozmowie z Odyńcem. Oto co wystarcza, aby świadczyło o prawdziwości tej siły<sup>13</sup>.

Tę opinię Miłosz znał pewnie przed 1939 rokiem. Stanowiła rękojmię talentu, którego prawdziwość w sobie potwierdzał każdorazowo, gdy doznawał czegoś w rodzaju ekstazy poetyckiej czy interwencji dajmoniona. Między wierszami Miłosz powiadał, że zostało mu dane to samo powołanie. No właśnie – powołanie, sakra od Boga, z którym przecież nie łączyły go najlepsze – a przynajmniej oficjalnie uznawane za takie – relacje. Publicznie Miłosz udzielał reprimendy pseudopoetom w przekonaniu o prymacie natchnienia nad awangardowym dłubaniem się w metaforze:

Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie prorokami, bo skradniecie tytuł przynależny innym<sup>14</sup>.

Prywatnie dostrzegał wszak rozdziew między imponującą mu misją poety natchnionego a własnymi do niej predyspozycjami i czuł raczej niemoc, niedorastanie do otrzymanego daru. Pogromca „bandy niedouków” nie ujawniał swych rozterek w publicystyce, ale zdradzał je w poezji. Wyznacza więc kierunek pracy wewnętrznej, a słowa te brzmią jak preludium do *Ziemi Ulro*:

Żadnego biernego oczekiwania – wychodzenie naprzeciw, wola walki z własnym złem jako warunek konieczny otrzymania daru. Nie wydaje się to tak bardzo przestarzałe w wieku XX. Przewyciężyliśmy przecie tak wiele złudzeń pozytywizmu i racjonalizmu. Świat nie wygląda już tak prosto, jak wyglądał w oczach entuzjastów wszechmocnej i wszechwiedzącej nauki przez wielkie „N”. [...] Fizycy interesują się metafizyką. Ruina. Ale i początek jakichś nowych spraw i zjawisk<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Miłosz, *Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cz. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. „Orka na Ugorze” 1938, nr 5.

<sup>15</sup> Miłosz, *Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*.

Skąd to poeta wie? Od Oskara Miłosza zapewne. W krąg tych nowych spraw i zjawisk wpisuje także Mickiewicza:

I w tym świetle również Mickiewicz-intuicjonista, Mickiewicz-mystyk przedstawia się jako ktoś zupełnie inny, więcej wiedzący o człowieku, tej istocie na nowo nieznannej<sup>16</sup>.

Zataczamy koło i znowu znajdujemy się pośród rodziny romantyczno-mistycznej. W „ogrodzie nauk” młodego poety Oskar Miłosz i Mickiewicz chadzają – jak widać – pod rękę.

Ponówmy pytanie: jaki Mickiewicz patronuje autorowi *Trzech zim*?

Jak byłem młody, to Mickiewicza bardzo rozdzielałem. Mickiewicz-poeta i Mickiewicz-myśliciel to dwie zupełnie różne całości. Ja byłem wrażliwy na Mickiewicza-poetę. Jego koncepcje mnie zupełnie nie interesowały. To wyglądało chyba wariacko, jakieś tam towiańszczyzny, mesjanizmy<sup>17</sup>.

Myślę, że moja uwaga przesuwiała się. Na przykład, kiedy dawniej czytałem *Dziady*, najbardziej mnie wzruszało wspomnienie przeszłości części IV. Gustaw, kiedy przypomina sobie przeszłość. [...] To jest zupełnie romantyczne traktowanie przeszłości. Ale, widzi Pan, mnie to zawsze, okazuje się, jako młodego człowieka bardzo nęciło. [...] Później właśnie inne części *Dziadów* mi się bardziej podobały. Przede wszystkim monolog Anioła, który zaczyna część III. Ta piosenka Anioła jest śliczna<sup>18</sup>.

### Pod znakiem *Ballad i romansów*

Dlaczego *Ballady i romanse*? Trudno było w poprzek stawać czemuś, co młodemu Miłoszowi narzucało się samo: zbieżne z Mickiewiczem doświadczenie tajemniczości krajobrazu, jaki ich obu otaczał. Ponoć nie autobiograficzna postać Tomasza z *Doliny Issy* na co dzień styka się z mrocznością rodzinnego pejzażu. Przyroda litewska miała dla Miłosza ten sam tajemniczy powab, jaki 100 lat przed nim urzekał autora *Ballad i romansów*. Jan Miziński stwierdza:

Jeszcze za jego [tj. Miłosza] pamięci odprawiano tam prastare pogańskie gusła, a miesza-  
na polsko-litewska ludność żyła według tradycyjnych zasad w zgodzie z dawnymi obyczajami  
i odwiecznym prawem przyrody<sup>19</sup>.

Zdaniem Mizińskiego, tradycyjna obrzędowość rustykalna kształtowała wyobraźnię religijną Miłosza wcześniej niż *Biblia*. Zaszczepiła w poecie ciekawość dla zabobonów, pogańskiego kultu przyrody, którym i on zdawał się otaczać ją w młodości<sup>20</sup>. Intymny kontakt z przyrodą nawiązany we wczesnym dzieciństwie

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził A. F i u t. Kraków 1994, s. 65.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>19</sup> J. Miziński, *Religia mrocznych lasów pogranicza* (Ernst Wiechert, Czesław Miłosz). „Kresy” 1990, nr 2/3, s. 53.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz (*Rodzinna Europa*. Warszawa 1993, s. 92–93) wspomina: „Nie ufając idei wszechświata jako mechanizmu – bardzo ładne osiągnięcia, ale nic z nich nie wynika – dawałem sobie pozwolenie na przesady i składając ofiary drobnym bóstwom leśnym, byłbym zgodny z sobą, wiedząc, że postępuję absurdalnie, ale jeszcze mocniej wiedząc, że robię dobrze, bo łączność z siłami, które są, choć nie da się ich nazwać, wymaga gestów symbolicznych. Może przesadzam, ale świty i zmierzchy spędzone na tropieniu ptaków, a także pamięć wojennych niebezpieczeństw w dzieciństwie nie usposabiały mnie do wiary w przypadek”.

– relacjonując wywód Mizińskiego – zaważył w znacznym stopniu na dojrzałych przekonaniach religijnych tłumacza *Psalmsów*. Krystalizowały się one również poprzez odniesienie do lokalnych wierzeń, folkloru religijnego, który dla poety miał taką wartość, jaką przedstawiał dla Mickiewicza: faktycznie dotyczącą czegoś świętego, choć nie mieszczącego się w dogmatycznych ramach żadnego Kościoła. Miziński, biorąc Tomasza z *Doliny Issy* za *alter ego* Miłosza, pisze:

Jego poglądy religijne kształtują się wprawdzie pod wpływem katolicyzmu, ale wielki w nim udział ma uświadomiony dopiero z czasowego dystansu kontakt z tajemnicami stworzenia, a także przekazywane i przez własnych przodków, i przez litewskie otoczenie ludowo-pogańskie baśnie, zabobony i obyczaje. W tym świecie roi się np. od diabłów, których miejsce jest wśród ludzi, jak to było w ludowych wierzeniach i w Polsce, i na Litwie<sup>21</sup>.

Wiemy, że postaci diabła „ubranego w majuskułę” w młodzieńczych doznaniach Miłosza nie brakowało.

Jaki kształt przybiera w poezji znajomość przesądu, pieśni gminnej? Przede wszystkim przypisywanie naturze specjalnych właściwości. Na nią rzutuje podmiot liryczny swe emocje: pomiędzy stanem jego ducha a stanem przyrody tworzy się mickiewiczowski paralelizm. *Trzy zimy* – sam tytuł zbioru mówi o jego autorze. Co mówi? Że natura jest jego pierwszym i głównym mieszkaniem, także mieszkaniem jego poezji, skoro porównań do opisu stanu wewnętrznego szuka poeta właśnie tam. Przypatrzmy się innym tytułom: *Ptaki*, *Obłoki*, *Świty*, *Powolna rzeka*, *Wieczorem wiatr...*, przekład z Kazimierza Boruty *Z wierszy bałtyckich*. A ogrody – lunatyczne i pasterskie? A woda? A ptactwo? A wiatr wiejący nieustannie? A rolniczy trud? A roślinność nazwana z imienia: drzewa, zioła, owoce ziemi? Siedliskiem poezji z *Trzech zim* jest zakątek litewski, na co zwrócili uwagę już pierwsi ich czytelnicy. Miłosz jest od początku twórcą zanurzonym w naturze konkretnej tak bardzo, że nie waha się piętnować przyrodniczych nieścisłości w *Panu Tadeuszu*. Co to ma wspólnego z *Balladami i romansami*? To, że przyrodę w *Trzech zimach* Miłosz nasycy mocą ponadnaturalną, podczas gdy później bliższa mu będzie rola miejscowego Linneusza. Wody żywej szuka w jeziorze. Przewiązuje gałąź wiśni – po co? Drzewo przełamane – krwawi (*Ptaki*). Czarnego bzu gałązka przygnana z kniej – dlaczego? (\*\*\*(inc. „Ty silna noc”)). Jaką prawdę miałby zdradzić poecie – kamień? (*Dialog*). Dlaczego obłoki są straszne? (*Obłoki*). „Tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice” (*Roki*). Wzrok księdza Chomskiego jest „martwym skowronkiem”. Każdy wiersz z *Trzech zim* zachęca do postawienia wielu pytań o rolę i miejsce natury w przeżywaniu świata przez podmiot liryczny. Gdy „snu zdobywca” wyrzuca sobie winy, wokół niego jest zimno i mroczno. Gdy Anna pragnie uwolnić się od ziemskich pragnień, kusi ją płodność natury i piękno wiosny. Kiedy bohater przeżywa ekstatyczną łączność z Bogiem, natura – przez kontrast – wydaje się mu nazbyt niedoskonała. Kiedy zaś odczuwa wyjątkową władzę twórczą, zwierza się, że tak pięknej wiosny nie przeżywał od dawna... Pory roku w *Trzech zimach* mają umowny charakter. Zmieniają się nie zgodnie z kalendarzem biologicznym, lecz w zależności od tego, w jaki nastrój popada bohater tomu. Co też oznacza, że psychika podmiotu utworów zawartych w tomie i natura są zwierciadłami, w których się wzajemnie odbijają. Raz

<sup>21</sup> Miziński, *op. cit.*, s. 55.

on nakłada na przyrodę szatę właściwą jego momentalnym odczuciom, raz natura wywołuje w nim rozmaite stany uczuciowe, jak np. w *Obłokach*:

Obłoki, straszne moje obłoki,  
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,  
chmury, obłoki białe i milczące,  
patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi  
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie  
i okrucieństwo, i ziarno pogardy  
dla snu martwego splatają postanie,  
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby  
zakryły prawdę. Wtedy spuszcza oczy  
i czuję wicher, co przeze mnie wieje  
pałący, suchy. O, jakże wy straszne  
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasną,  
niech litościwa ogarnie mnie noc. [s. 40]<sup>22</sup>

Kolor chmur ma tu wyraźną wartość moralną, przez co tym więcej doskwiera bohaterowi jego niedoskonałość. Tym dotkliwszy jest dla niego kontrast własnego wewnętrznego mroku z lekkością i czystością obłoków – one nieme są tak, jakby w istocie były wyniosłe, jakby mogły mówić, a nie chciały. Ich milczenie osądza go: już o świcie czeka na zmrok, który ukryłyby jego ciemne słabości. Paradoksalnie w ciemności widzi swój ratunek, a przynajmniej możliwość porozumienia z samym sobą i otoczeniem – wobec ciemności świata własny mrok tak nie zawstydzą. Ciekawe, że w tej naturze, w której bohater dostrzega marność, przemijalność, tkwi także siła zdolna do jego osądzenia. Kto sprzeniewierza się naturze, w tym naturze własnej, temu ona odpowie w ten sam sposób. Czy nie tak postępuje z przeniwiercami w *Balladach i romansach*? Nie czeka na sąd, sama wymierza sprawiedliwość. Ciągły lęk przed „młodą falą, pianą” czym jest? Obawą, że przesadne uleganie swej naturze znajdzie finał w unicestwieniu przez nią. W *Trzech zimach* ma ona moc sprawczą takiej miary jak u Mickiewicza – udziela chrztu ostatnim poganom. Oczyszcza z grzechów lub je zatrzymuje – w *Obłokach* obnaża je, sprawia, że bohater pragnie ukryć się tak samo jak Adam i Ewa po zjedzeniu jabłka. Więc jest i sprzymierzeńcem (gdy przeradza się w poetycki ekwiwalent stanów uczuciowych bohatera), i przeciwnikiem, gdy działa samoistnie, przypomina o swej niezawisłości, grozi. Nie ma w *Trzech zimach* jawnych antropomorfizacji jak w *Balladach i romansach*. Ale istnieje łączące poetów współodczuwanie przyrody, nakazujące pokorę, uwagę. Nie znajdziemy w *Trzech zimach* wielu śladów bezpośrednich nawiązań do pierwszego tomu poezji Mickiewicza. Miłośz, przy całej ambiwalencji w swym postrzeganiu świata natury, ma do niego stosunek niezwykle serio. Bierze od Mickiewicza to, co pod zabawną szatą słowną jawiło się jako ważne i poważne, co sprawiło, że *Ballady i romanse* uznane zostały za romantyczne *novum*: przypisanie naturze własności moralnych, umiejętności rozsądzania tego, co dobre, a co złe, demaskowanie grzechu i wymierzanie

<sup>22</sup> O utworze tym pisze M. Stala (Cz. Miłośz, *Poezje*. – M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1999, s. 466–467): „W pięknym (i zasługującym na osobny opis) wierszu z 1935 roku obłoki są »stróżami świata«, upostaciowieniem siły nad zewnętrznym i wewnętrznym porządkiem istnienia, ale też: materializacją zła tkwiącego w rzeczywistości i w ludzkiej psychice”.



kary za popełnione zbrodnie, współczucie z pokrzywdzonymi, słowem: uczynienie z przyrody przestrzeni etycznej. To jedno. Drugie podobieństwo zawiera się w Szekspirowskim motcie, jakie poprzedza *Romantyczność*: właściwy poecie dar widzenia więcej, głębiej, a przez to inaczej. Innymi słowy, jest to literackie wyzyskanie potencjalności tkwiącej w naturze, która odsłania się niewielu – mistykom, artystom. Wgląd w prawdę natury, także natury ludzkiej, to wartość epistemologiczna *Ballad i romansów* bardzo dla Miłosza ważna. I on – jak narratorzy Mickiewiczowscy – widzi więcej, w swej percepcji przyrody przekracza granice rozumu. W *Ptakach* mowa jest o świątyni odbitej w jeziorze:

A jeśli ktoś wychodził z otwartego dworu,  
widział Notre Dame kamienną patrzącą jezioru,  
odbitą w czystej głębi nad ryby igraniem.  
Gołębie gruchające na brzegu czeluści  
i twarze wykrzywione łagodnych półludzi,  
z lasów cerkwie szerokiem wtórowały ganiem. [s. 7]

Czy ona istnieje i gdzie? Czy nie tylko „*in my mind's eyes*”, jak w *Świteziance*:

Na miejscach, które dziś piaskiem zaniosło,  
Gdzie car i trzcina zarasta,  
Po których teraz wasze biega wiosło,  
Stał okrąg pięknego miasta. [s. 33]<sup>23</sup>

– albo w *Liliach*:

Wstrzęsła się cerkwi posada,  
Z zrębu wysuwa się zrąb,  
Sklep trzeszczy, głąb zapada,  
Cerkiew zapada w głąb. [s. 90]

Motyw zapadania się pod ziemię, które jest najczęstszą karą w *Balladach i romansach*, nie jest Miłoszowi obcy. On, który przepowiada sobie „powrót do czar-noziemu”, serio bierze Mickiewiczowską przestrożę ze *Świtezianki*:

Surowa ziemia ciało pochłonie,  
Oczy twe żwirem zagasną. [s. 41]

Dzieje się to poniekąd w *Posagu małżonków*. Porównajmy fragmenty wierszy. W *Świteziance*:

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,  
Kręconym nurtem pochwyca,  
Roztwiera paszczę otchłań podwodna,  
Ginie z młodzieńcem dziewica.  
  
Woda się dotąd burzy i pieni,  
Dotąd przy świetle księżycy  
Snuje się para znikomych cieni:  
Jest to z młodzieńcem dziewica. [s. 42]

<sup>23</sup> Cytaty z wierszy A. Mickiewicza pochodzą z wyd.: *Dzieła poetyckie*. T. 1. Opracował Cz. Zgorzełski. Warszawa 1983. Z tej samej edycji (t. 3) pochodzą też cytaty z *Dziadów*.

*W Posągu małżonków:*

Gdzież jesteś, w jakiej mieszkasz dawnej toni,  
miłości, na dno jakich schodzisz wód,  
kiedy już ust ucichłych naszych łód  
płomieniom boskim przystępu nie broni? [s. 38]

Skąd ta obawa? Bohater przypomina przecież Mickiewiczowskiego Tukaja, który nikomu prócz siebie nie ufa:

Umrzyj więc! Ty śmiałeś żądać?  
Daj pokój żądaniom dzikim,  
Ty nie masz ufności w nikim,  
Wartoż dłużej świat oglądać? [s. 73]

Natura jest tu lustrem. Narcystyczny obraz „ucznia marzenia” przeglądającego się w jeziorze okazuje się wielce znaczący. Podmiot *Ptaków* – jak bohaterowie *Świtezianki* pragnący przeniknąć tajemnicę jeziora także w sensie epistemologicznym – szuka w nim wody żywej. Jego pragnienie można zrozumieć co najmniej dwojako. Po pierwsze, poprzez odwołanie się do *Ewangelii* św. Jana (a w *Starym Testamencie* do *Księgi Rodzaju* (26, 19) i *Księgi Kapłańskiej* (14, 5)). Po drugie – pamiętając o tej fascynacji Miłosza – w gnozie. Hans Jonas wyjaśnia:

Płynąca woda szlachetnego pochodzenia, tworząca strumienie zwane przez mandejczyków „Jordanami”. Tylko taka woda może być użyta w celach rytualnych, tj. do czystych chrztów [...]. Jej przeciwieństwem jest woda stojąca i wzburzone morza<sup>24</sup>.

Ewangelijna wykładnia wyznania „ucznia marzenia” byłaby możliwie najprostsza, ale chyba nie najtrafniejsza. „Mordujący pokrzywy” podmiot *Ptaków* jedynie pragnie, podejmowane zaś przez niego działania obracają się przeciwko owemu pragnieniu. Może z tego powodu jest ono tym bardziej palące... Bo też gdzie szuka „wody żywej”? W jeziorze! Poeta próbuje złamać szyfr natury, dociec prawdy o niej. Gnostycki chrzest równoznaczny z rytuałem inicjacyjnym, wtajemniczeniem, byłby mu zatem bliższy. Co to ma wspólnego z Mickiewiczem? To np., że jeśli odrzucimy epicki sztafaż *Ballad i romansów*, na bok odsuniemy baśniowe horrory, przeniesiemy się w przestrzeń poznania, a przynajmniej pytania o to, jak istnieje natura, oraz o to, co ją przenika i jednocześnie przekracza: duch, duchowość, bóstwo. O to pyta Mickiewicz, a po nim Miłosz, którego te same „wodne” okolice stawiają przed podobną zagadką. To nie tylko pytanie o wodę, to pytanie o całość otaczającego świata roślin i zwierząt, które, zdaniem poetów, muszą istnieć ponadbiologicznie: jak kwiaty, rybka u Mickiewicza, jak gałąź, drzewo u Miłosza. Poetów łączy ta sama refleksja wywiedziona ze wspólnego krajobrazu. Miłosz, oczywiście, zapytuje o racje istnienia przyrody w zupełnie innych okolicznościach historycznych. Nie idzie tu jedynie o dystans stulecia, ale o katastrofę, której nadejście wyczuwa dodatkowym zmysłem. Pyta także i o to, czy natura będzie sprzymierzeńcem człowieka w zagładzie, czy też wspomogę jego unicestwienie. „Woda żywa” jest przecież na tle „wodnych” krajobrazów *Trzech zim* zjawiskiem dość wyjątkowym. W przeciwieństwie do wód potopu

<sup>24</sup> H. J o n a s, *Religia gnozy*. Przełożył M. K l i m o w i c z. Kraków 1994, s. 113.

historycznego i eschatologicznego, których rychłe nadpłynięcie poeta-prorok wieszczy w każdym niemal wierszu, jest ona symbolem poznania. W tym sensie statyczna, że niezależna tak od biegu heraklitowskiej rzeki czasu, jak i od kłęski wody, która ma zatopić świat. Woda w *Trzech zimach* jest obciążona wieloma innymi znaczeniami<sup>25</sup>. Wskazuje – zgodnie z zainteresowaniami młodego Miłosza – na upływ czasu, przemijanie. Odbywa się ono w rytmie natury, jak w wierszu *O młodszym bracie*:

O czymże on, młodziutki, myśleć ma,  
jeżeli nie o wieńcach nagrody i wyprawach,  
i o wiosnach toczących rude rzeki  
wąwozami lesistego kraju. [s. 19]

– (znamienne, że upływ czasu dla starszego brata znaczony jest zimami...) lub poprzez oddalanie się ziemi, jak w *Pieśni*:

Ziemia odpływa od brzegu na którym stoję  
i coraz dalej świecą jej trawy i drzewa. [s. 9]

Woda to także historia. Dlatego porucznik z podkomendnymi w *Kołysance* stoją w niej po pas. Dlatego też posągi w *Bramach arsenału* wędrują nad wodę. Dlatego w *Powolnej rzece*:

[...] Krwią cykuty  
wód przestrzeń mu się wydała rozległa,  
a flota żagli, która w mroku biegła  
ostatnim drgnieniem jakiejś czystej nuty.  
Widział na piaskach rzucone postacie  
pod światłem planet lecących ze stropu,  
a kiedy milkła fala, cicho było,  
z piany szedł zapach jodu? heliotropu? [s. 36–37]

Jest też woda znakiem historii osobistej – minionej i przyszłej:

małej i ciemnej rzeki, gdzie się urodziłem.  
(*Hymn*, s. 16)

– gdzie:

[...] rok odnowień pianę na piaskach rozbija,  
(*Ptaki*, s. 5)

– i gdzie:

Pianą białą wre morze, twoje nogi liże,  
słyszysz, słyszysz jak woła: snu zdobywco, tobie  
laurem ni winem głowy martwej nie ozdobię,  
(*Ptaki*, s. 7)

– oraz pamięcią, jak w *Posągu małżonków*:

Gdzież jesteś, w jakiej mieszkasz dawnej toni  
miłości, na dno jakich schodzisz wód, [s. 38]

– czy w *Hymnie*:

Ciężką falą rozbiję się o brzegi jego  
i odejdę, powrócę w wiecznych wód obszary,  
a młoda fala pianą nakryje mój ślad. O ciemności! [s. 16]

<sup>25</sup> O symbolice wody w twórczości Miłosza zob. Stala, *op. cit.*, s. 444–450.

Motywy piany i fali w poezji z *Trzech zim* odnoszą się najprawdopodobniej do wydarzeń i zjawisk aktualnych, łatwych do zaobserwowania na bieżąco, których samo tylko istnienie nie odkrywa wszakże głębszych ich racji. Prawdziwy bieg historii – powiada Miłosz – ukryty jest głębiej (tutaj w metaforyce głębi wód), to zaś, co poddaje się względnie prostej obserwacji, jest zaledwie przejawem głębokich przemian. Dla siebie poeta obawia się najbardziej tego, że jego ślad zmyje właśnie „młoda fala, piana”, czyli że przejdzie bez echa, zaliczony w poczet przemijalnych, samych w sobie nic nie znaczących zjawisk. Boi się nie mniej odejścia w taki mrok historii, z którego nie wydobędzie go niczyja pamięć. W końcu Miłoszowska woda w obrazach starotestamentowego potopu symbolizuje eschatologiczny kres ludzkości bez nadziei na odkupienie. Podmiot *Do księdza Ch.* wkłada w usta prefekta własne przeświadczenie: „i żaden Noe nie ujdzie na łodzi” (s. 51).

Dlaczego? Bo w nihilistycznej przyszłości nie będzie miejsca dla odkupiciela:

I jest szum, przyptyw morza dotychczas nie znanego,  
morza nicości. Pod białą pianą jego  
utonęły zwierzęta i lądy. [s. 50]

– bądź też nie ma nikogo, czyja sprawiedliwość – według litery Pisma – ocaliłaby całą ludzką zbiorowość. Albo – zgodnie z doktryną manichejską – złu świata człowiek nie może zaradzić. W tym świetle jedynie gnoza chroni przed patem ludzkiego losu. Symbolem nowego czasu jest sternik z *Posągu małżonków*, posłaniec śmierci, rzucający na świat „garsteczkę śniegu”.

W powyższym kontekście „woda żywa” zyskuje nowy walor: nie tylko nie niesie ze sobą żadnych negatywnych sensów, ale wyłączona jest z repertuaru symboli historii. Sytuuje się poza czasem, ma charakter uniwersalny. Ale jeśli się jej pragnie, jest to pragnienie grzeszne (nie poparte dobrym czynem, służące własnemu ubóstwieniu), nie będzie ono spełnione.

Podsumowując: woda u Miłosza i Mickiewicza jest pamięcią przechowującą minione wydarzenia. W *Balladach i romansach* ukrywa historie wojen, ludzkich namiętności, kryje tajemnice samobójców, wiarołomców, potępieńców. W *Trzech zimach* „morze nicości” pochłonie „epokę burzy w dniu apokalipsy”. Więc szuka „uczeń marzenia” – „wody żywej”... Ważna dla Miłosza jest – jak u Mickiewicza – jej lokalność, prawdziwość. Wspólny jest u obu poetów motyw wiatru, jego szumu i świstu. U Mickiewicza:

Wiatr tylko szumi po murach klasztora  
I psów szczekanie gdzieś słyszę.  
(*Do przyjaciół*, s. 55)

Słychać grzmienie, ziemi drzenie,  
Kipią bagna, lasy gorą,  
Niknie w płomieniach opoka  
I doliny, i jezioro.  
(*Tukaj*, s. 73)

Zmrok pada, wietrzyk wieje;  
Ciemno, wietrzno, ponuro.  
Wrona gdzieniegdzie kracze  
I puchają puchacze.  
(*Lilie*, s. 79)

Pośród skał nieraz, podobny skale,  
 Na deszczu, wietrze i chłodzie,  
 Odludny dumał, wiatrom swe żale,  
 A lzy powierzając wodzie.  
 (Dudlarz, s. 95)

Szum słyhać w puszczy, poburzona fala  
 Z łoskotem na brzegi leci.  
 (Świtez, s. 36)

#### U Miłosza:

i wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron.  
 (Ptaki, s. 5)

Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie,  
 (Pieśni, s. 11)

Wiatr był na ziemi. Dzwoniły jabłonie  
 owocem żółtym, i jarzębiny chrzęst.  
 (Wieczorem wiatr..., s. 31)

Pustką, aleją, wąwozami niemych,  
 – gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia,  
 (Roki, s. 48)

W Miłosza projekcie dowartościowania prowincji w latach trzydziestych zbiór Mickiewicza mógł być bardzo pomocny. Więcej pisze o tym Alina Witkowska:

W tę zwykłą przestrzeń wpisana zostaje druga przestrzeń cudów i dziwów, przestrzeń fantastyki romantycznej. Na każdym miejscu i o każdej dobie dojść może do spotkania dwu światów, do przeniknięcia utajonych sfer bytu w to, co zwykle i dobrze znane. Przestrzeń realna uzyskuje więc perspektywę metafizyczną, poznanie okolic może stać się włamaniem do tajemnic natury<sup>26</sup>.

Podobnie jest w *Trzech zimach*, aczkolwiek bez dziwów i baśniowych cudów. Do takiej poezji Miłosz – jak powiada podmiot jego *Kołysanki* – nie jest zdolny. Nie potrafi dokończyć naprędce wymyślonej bajki o leszczu, bo historia odebrała mu głos. Chwył formalny: nagłe zawieszenie głosu, urwanie w pół słowa – na planie realnym jest odpowiednikiem utraty niewinności, a jednocześnie umiejętności obmyślania historii. Historia w znaczeniu opowieści ustępuje miejsca historii prawdziwej i odtąd już nie można wierzyć w baśnię, nie można też ufać poezji baśnią (pięknem, estetyką formalną) uciekającej od realiów historycznych. To nie tylko deklaracja *Trzech zim*, to dialog z taką poezją, która udaje, że historii nie ma, z przekonaniem, że choć „szły / krajem pociągi pełne bochnów chleba”, nadal można tworzyć poezję ignorującą prawdę życia. Finał *Kołysanki* jest poetyckim wystąpieniem Miłosza przeciwko rozmijaniu się literatury z rzeczywistością, częstym w jego publicystyce tego okresu. Zamilknięcie bajora to autotematyczne powiadomienie, jakim poetą Miłosz być nie może i nie chce. Przyczynę tego wyjawia w wierszu *O książce*, jednym z najwcześniejszych w poetyckiej chronologii *Trzech zim*:

W tych czasach nie dość było zawodzić słowami  
 czystymi, nad patosem świata wiekuistym,

<sup>26</sup> A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986, s. 94.

była epoka burzy, dzień apokalipsy,  
państwa dawne zburzono, stolice wrzecionem  
kręciły się pijane pod niebem spionionem. [s. 21]

Cóż z tego, że zbiorowe „my” z wiersza głodne było „cudów niezemijskich zjawionych na ziemi”? Zamiast cudu otrzymało na znak skazania piętno Kaina. Żadnej więc cudowności w *Trzech zimach* nie znajdziemy. Nie o to jednak idzie. Chodzi o poety sprawność poznawczą, dzięki której coś dostrzeżone gołym okiem przekształca się dla niego w hieroglif przyszłości, choć w tym widzeniu jest odosobniony. Nierzadko przecież przestrzeń realna, poetyckie „tu i teraz” przestacza się w miejsce obce wszelkiemu prawdopodobieństwu, uprawomocnione wizją twórcy. Nieoczekiwane zmiany „miejsc lirycznych”, określane przez Kazimierza Wykę jako antynomia „ogrodów lunatycznych i pasterskich”<sup>27</sup>, są romantycznym widzeniem „oczyra duszy”, mimo osamotnienia, jaką to widzenie przynosi – jak w skardze pasterki z *Romantyczności*: „widzę, oni nie widzą!” Tak jest w *Bramach arsenału*, gdzie rozmaite przestrzenie nakładają się na siebie i przenikają, dezorientując czytelnika, tak jest w *Powolnej rzece*, gdzie przestrzeń *hic et nunc* na mocy przepowiedni wychyla się w przyszłość tak dalece, że obserwowana terażniejszość wydaje się już czasem przeszłym dokonanym. Miejsce stanowi przestrzeń profesji i przestrzeń poznawczą podmiotu *Trzech zim*. Gdy tu i teraz poeta pragnie zbadać tajemnice urządzenia świata, nieoczekiwane dawana mu jest wiedza nie o jego *genesis*, ale o jego losie. Nie tylko więc przedmiot poznania jest wielokształtny; łapczywość poznającego w dochodzeniu do prawd(y) sprawia, że jednocześnie ociera się on o socjologię, politykę, historię, eschatologię, metafizykę *etc.*, ale dodatkowo – Mickiewiczowskie pytanie z *Romantyczności*: jak poznawać, jest w 1936 roku dylematem Miłosza, epistemologicznym długiem zaciągniętym u romantyków.

### Podróż syna marnotrawnego

Jak poznaje podmiot *Trzech zim*? Uściślijmy na wstępie (podążając szlakiem przetartym przez Herlinga-Grudzińskiego<sup>28</sup>, porównującego Miłosza z Rimbaudem), że poezja ta jest zapisem pielgrzymki wewnętrznej „podróżnego świata” z *Powolnej rzeki*, która to postać wędruje na rozmaite sposoby – momentalne stany swojego sumienia w *Ptakach* także nazywa „podróżnikami”, mając pewnie na uwadze ich ulotność, zmienność, różnorodność. Idea bardzo romantyczna. Zdaniem Marii Cieśli-Korytowskiej:

Podróż jako sposób poznania tylko z pozoru ma [...] za cel poznanie obcych krain. W istocie chodzi tu raczej o okazję do przeżyć inicjacyjnych, do odbycia „podróży wewnętrznej”. Romantycy byli „turystami wewnętrznymi”, zwiedzali głównie swoją jaźń<sup>29</sup>.

W ciągu trzech lat powstawania wierszy składających się na tom Miłosz od był jedną z najważniejszych dla siebie podróży, a topograficznego śladu po niej w *Trzech zimach* nie znajdziemy. Przeciwnie: odnosimy wrażenie, jakby podmiot

<sup>27</sup> K. Wyk a, *Ogrody lunatyczne, ogrody pasterskie*. W zb.: *Poznanie Miłosza. Szkice i studia o twórczości poety*. Pod redakcją naukową J. Kwiatkowskiego. Kraków 1985, s. 15.

<sup>28</sup> G. Herling-Grudziński, *Granice poezji Czesława Miłosza*. „Pion” 1939, nr 8.

<sup>29</sup> M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 113.

dzielił z „młodszym bratem” jedną przestrzeń Oszmiany i Lidy, nie wyjeżdżając nawet do stolicy. Już to, że wczesna poezja Miłosza nie karmi się wielkomięską egzotyką Paryża, świadomie poprzestaje na mitycznych terenach dzieciństwa, nie jest obojętne. Jak gdyby ważne było, by procesy epistemologiczne zaistniały w pierwotnej przestrzeni poznawczej poety. Jak twierdzi Marian Stala:

[Jest to] świadectwem przywiązania do przestrzeni pierwszych doznań i przeżyć, świadectwem głębokiego w tej właśnie przestrzeni zakorzenienia [...] dalej, wyrazem przekonania bardziej ogólnego, głoszącego, iż każde ludzkie doświadczenie domaga się odniesienia do jakiegoś doświadczenia pierwszego, podstawowego, stanowiącego wzór dla następnych<sup>30</sup>.

Świadectwo odbytych wypraw zawiera się zatem w myśli, pytaniu, postawionym problemie. Motyw podróży jest spoiwem wszelkich przeżyć poznawczych podmiotu *Trzech zim*. Jakkolwiek byłyby różne, mają one miejsce w ramach jednej epistemologicznej wędrówki. Pierwszym jej etapem jest rozpoznanie siebie w pewnej zbiorowości – tu: we wspólnocie generacyjnej. Jeden z najwcześniejszych wierszy w zbiorze, *O książce*, jest pomostem między poezją z *Poematu o czasie zastygłym* a *Trzema zimami* w tym sensie, że przemawia w nim głos zbiorowy. W nim też dosłyszeć można skargę pokolenia na piętno Kainowe otrzymane z rozkazu historii. Ale autor *O książce* rychło spostrzegł, że jego znamię Kaina bliższe jest Konradowemu niż „żagarowemu”, i dlatego porzuca wspólnotę. Jedyne ślad współuczestniczenia podmiotu w zbiorowym losie przynosi wiersz *Wieczorem wiatr...*:

Pchaliśmy pługi, dźwigaliśmy bronie  
i twardo śpimy, z łbem zgiętym na pięść. [s. 31]

Wyjątkowy to w *Trzech zimach* przejaw identyfikacji ze wspólnotą, można by rzec, plemienną, nie pokoleniową *pluralis*, ale zbiorowością pogardzaną za jałowy tryb życia. Może dlatego, że jej los i los poety historia ma wkrótce ujedynolicić...

Porzuceniem gromady Miłosz powtarza gest Mickiewicza. Jaką wiedzę osiąga autor wiersza *O książce*? Ze osobiste przeczucie apokalipsy nie stowarzysza go ze współczesnymi katastrofistami – postrzega ją w głębszych niż oni kategoriach eschatologicznych, wybiega w przyszłość i zwiastuje „morze nicości”. Ze jego szersze spojrzenie wyklucza go z pokoleniowej społeczności, bo odtąd dociekać zaczyna racji katastrofy w skali globalnej, nie w wymiarach społecznych czy narodowych. W takich proporcjach rozgrywają się jeszcze *Świty*, ale i tu przeważać zaczyna ogólna refleksja nad losem jednostki, nad prawem fundującym następcy kobiety sprzed lustra takie samo przeznaczenie. Smutek podmiotu dyktowany jest nie tylko przez terazniejsze istnienie ludzkiej nędzy. On tę nędzę przenosi w wymiar ponadjednostkowy, zapytuje o prawo niezmienności losu, na którego zbadanie jednego życia mu nie wystarczy. *O książce* i *Świty* powstają jeszcze w ramach częściowej przynajmniej identyfikacji ich podmiotu ze zbiorowością. Wszędzie indziej dominuje przeżycie jednostkowe, co nie oznacza, że bohater pozostaje sam – pojawiają się obok niego *media* poznania. By zaprzagnąć ich obecności, persona Miłosza – prawem kontrastu – musi doświadczyć zupełnej samotności. Ma to miejsce w *Ptakach*, gdzie wyznaje:

<sup>30</sup> Stala, *op. cit.*, s. 444.

Kto mnie wypomina  
te moje trudne próby, płomieni warownie  
w sinej puszczy, samotność, zamknięte gorycze?  
Sam schodziłem, a pierwsza gwiazda biegła do mnie,  
i był tak piękny blask, tak dobre było życie,  
że mówiłem: powrócę, choć powrotu nie ma. [s. 6]

Powrotu – dokąd? Jeśli słuchać ptaków: do niewinności. Ale także: do wspólnoty, którą opuścił podmiot z własnej woli. Odtąd, skoro jest się na dobrowolnym wygnaniu z powodu grzechów, czekać można tylko na „powrót do czarnoziemu”. Bohater *Trzech zim* od tej pory doświadczy wielorakiej samotności, która będzie mu poznawczo sprzyjać i szkodzić, tak jak pomaga i przeszkadza Konradowi. Samotność poety – cecha na wskroś romantyczna, obligacja nałożona na niego przez epokę – daje potrzebny dystans. U Miłosza romantyczne przewyższenie świata ma miejsce w *Pieśni*:

Wtedy już oni, żyjący kłamliwie,  
jak wodorosty na dnie wód zatoki,  
byliby tym, czym leśne igliwie  
dla kogoś, kto w las patrzy z góry, przez obłoki. [s. 11]

– i w *Powolnej rzece*:

[...] Tobie panowanie,  
tobie obłoki w złożonych pierścionkach  
[. . . . .]  
[...] O, ciebie czeka  
jodłowa góra, na niej tylko zarys  
wielkich budowli, [...] [s. 35]

Przebywanie podmiotu ponad światem daje mu przewagę poznawczą, ale powstaje tu ryzyko, że wzniesie się on zbyt wysoko i nie zobaczy nic lub też – z powodu jego pychy – odjęte mu będzie pełniejsze widzenie, ukarany zostanie za przesadne zaufanie we własne siły. O tym ryzyku dowiadujemy się z *Hymnu*:

Marzącemu o władzy, ty jak zasłona czarna  
rozpościerasz się nisko, zakrywając ludzkie domy. [s. 17]

Realne i mentalne poczucie górowania nad otoczeniem rodzi przecież rozmaite konflikty. Pierwszy konflikt to nieporozumienie z samym sobą. Własna ułomność duchowa urąga sprawności osądzania innych, odczuwana słabość wewnętrzna nie godzi się z doświadczeniem siły, jakie nie opuszcza bohatera *Trzech zim*. Ukonstytuowany jest przez sprzeczności, których nieusuwalność utrudnia akceptację siebie i rozeznanie się w świecie. Pociesza się, czy raczej usprawiedliwia tym, że jest dzieckiem, podobnie jak Anioł Stróż w *Prologu* do III części *Dziadów* szuka wytłumaczenia dla Więżnia:

Dziecko, niedobre dziecko, gdzież twoje zasługi,  
jakie dla ciebie dary ptaków żał wyjedna?  
(*Ptaki*, s. 6)

Niedobre, nieczułe dziecię!  
Ziemskie matki twej zasługi,  
Prośby jej na tamtym świecie



Strzegły długo wiek twój młody  
Od pokusy i przygody:  
(*Prolog*, s. 123)

sidło szczęścia już nigdy ciebie nie oplącze.  
(*Ptaki*, s. 7)

Jam ci przyszłe szczęście głosił,  
(*Prolog*, s. 124)

Wszystko, czego dotykasz w nocy fundamentach  
sypie się, jak igliwia jesiennego deszcz.  
(*Ptaki*, s. 6)

I pamiątki wyższych światów  
W głąb ciągnąłeś, jak kaskada,  
Gdy w podziemną przepaść wpada,  
Ciagnie liście drzew i kwiatów.  
(*Prolog*, s. 125)

Ale myśl o ptakach odbiera nadzieję na niewinnienie.

Uzyskany dzięki samotności dystans daje większą wiedzę, lecz w konsekwencji doprowadza do następnego, klasycznego w romantyzmie, konfliktu „ja”–„oni”. Podmiot *Trzech zim*, opuściwszy wspólnotę pokoleniową, obraca się przeciwko niej i każdej innej. Odrzuca rytm biologicznej egzystencji, w której błędnym kole tkwią współmieszkańcy Oszmiany i Lidy, odgradza się od nich wiedzą, głębszą świadomością. To niedopasowanie bohatera do otoczenia rysuje się w *Ptakach*, *Pieśni*, *Hymnie*. Z natury swej podobne jest ono do konfliktu przeżywanego przez Konrada.

Inny konflikt wynika z niechęci do zinstytucjonalizowanej religijności. Ujemna ocena katolicyzmu, jaką przynosi jego analiza w *Rodzinnej Europie*<sup>31</sup>, dostarcza dość wiedzy potrzebnej do zrozumienia, w jakim stopniu spotkanie z Oskarem Miłoszem było dla religijnego renegata źródłem odnowy. Negatywny stosunek do Kościoła katolickiego nie przekreślał przecież fascynacji doktryną i szczerymi jej wyznawcami. W liście do Iwazskiewicza poeta zwierzał się:

Chciałbym być prawowiernym katolikiem. Tak mnie imponuje ten most zawieszony w próżni. Konstrukcja w sobie zamknięta, samowystarczalna, nie kusząca się o uchwycenie prawdy świata zewnętrznego – jakby gotyk. Móc stworzyć choć jeden wiersz tak zamknięty i obiektywny!!!<sup>32</sup>

Katolicyzmowi poeta nie przeciwstawiał się tak ostro jak lokalnym jego apostołom. Niewykluczone, że samouctwo w zakresie herezji chrześcijańskich, do którego nie bez przekornego zadowolenia przyznaje się noblista po latach<sup>33</sup>, nie tylko stanowiło próbę znalezienia odpowiedzi na nurtujące go w tym czasie pytanie o pochodzenie zła w naturze. Zainicjowało ono wieloletni proces zapoznawania się z gnozą, głównie w jej odmianie manichejskiej, a ogólniej – fascynację odstępstwem. Odstępstwo w tym przypadku nie było wszakże – by tak rzec –

<sup>31</sup> Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 87.

<sup>32</sup> Rękopisy listów Cz. Miłosza do J. Iwazskiewicza przechowywane w IBL PAN figurują pod numerem inwentarzowym Rkps 2b. Wł. 169/1, 2.

<sup>33</sup> Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 82.

ortodoksyjne. Przyprawione własnościami ducha i umysłu poety, rozrosło się w oddzielny system przeświadczeń, przekształciło się w osobiste wyznanie wiary. Stąd uprawnione jest opisywanie „gnozy” czy „manicheizmu Miłosza”. Trafnej syntezy manicheizmu autora *Hymnu o Perle* dokonuje Paweł Lisicki:

Dla Miłosza, zagorzałego manichejczyka, świat sam w sobie nie jest skażony. Grzech nie jest wynikiem niedoskonałej działalności ludzkich struktur, nie wynika nawet ze świadomego wyboru zła, ale jest zakorzeniony w byciu, jest samą Naturą. Zabijanie, gwałty, przemoc, pożądania, miłość własna – wszystko to razem włada światem. Świat jest pod władzą Księcia Ciemności. Człowiek nie może go tak po prostu opanować i uczynić dobrym. Bo wem za każdym „tak” skrywa się „nie”, za każdym dobrym czynem może być ukryta nieczna pobudka<sup>34</sup>.

Takie skażenie własnej osoby odczuwa Anna w *Pieśni*:

Ale nic nie ma we mnie prócz przestachu,  
nic oprócz biegu ciemnych fal. [s. 11]

– i podmiot *Powolnej rzeki*:

[...] Więc czemu twoje  
oczy zamknęły w sobie blask nieczysty  
jak oczy stworzeń, które nie zaznały  
zła i za zbrodnią tylko tęsknią? Czemu  
przez powieki zmrużone prześwieca gorąca  
toń nienawiści? [...] [s. 35]

Natura jest pułapką – podpowiadają sielankowe opisy życia ludzkich gromad w *Trzech zimach*. (Warto dodać, że w latach trzydziestych zło świata dotkliwie odczuwane przez współtwórcę Żagarów dotyczyło w tym samym stopniu natury, co społeczeństwa nieumiejętnie urządzonego na mocy niesprawiedliwego ustroju. Lewicowe poglądy młodego Miłosza nie są bez znaczenia, gdy mowa o jego negatywnej percepcji rzeczywistości w sensie metafizycznym.) Podobne napiętowanie złem odczuwa bohater *Trzech zim*, zwłaszcza w *Hymnie* jego manicheizm rozciągnięty między biegunami zachwyty i zwątpienia jest aż nadto wyraźny:

Najpiękniejsze ciała są jak szkło przezroczyście.  
Najsilniejsze płomienie jak woda, zmywająca zmęczone nogi podróżnych.  
Najzieleńsze drzewa jak ołów rozkwitły w środku nocy.  
Miłość jest piaskiem połykanym wyschlami ustami.  
Nienawiść słonym dzbanem podanym spragnionemu. [s. 15]

Nie ma w *Trzech zimach* większego oskarżenia świata. Kontekst wypowiedzianej skargi jest bardzo istotny. Wiersz ten, skierowany do Boga, opatrzony etykietą gatunkową „hymn”, jest przecież przewrotny. Po pierwsze, nie ma wiele wspólnego z gatunkiem kanonicznym: spełnia wymóg podniosłości, ale nie jest wyłącznie radosną ani pochwalną pieśnią. Albo: Miłosz nie umie inaczej, tworzy hymn na miarę siebie i w tym znaczeniu określenie gatunkowe nie stoi z treścią w sprzeczności. Przeciwnie: na miarę aktualnych możliwości i umiejętności poety jest ów wiersz hymnem. Jeszcze inaczej: takim ukształtowaniem wiersza Miłosz powiada, że innego hymnu stworzyć się nie da, tylko taki jest uczciwy.

<sup>34</sup> P. Lisicki, *Manichejczyk i trapista*. „Znak” 1993, nr 1, s. 134.

Bo przecież, zdaniem poety, świat dobry nie jest, a w poezji trzeba mówić prawdę. Jest ona zbieżna z tym, co przeczytać można w *Miguelu Mañarze* Oskara Miłosza:

O, cóż jest na tej ziemi godnego widzenia,  
rzeknij nam, Synu Człowieka!  
Woda w tej ziemi, jest jak oko ślepeca,  
Kamień z tej ziemi jest jak serce króla,  
drzewo tej ziemi jest szkieletem męki. [s. 34]<sup>35</sup>

Można to rozumieć tak, że obaj bohaterowie: Don Juan i podmiot *Trzech zim*, uważają się za synów tej ziemi, że poddani są tej samej co ona ułomności, że bycie „podróżnym świata” oznacza dla nich przede wszystkim cierpienie. Dla osoby Czesława Miłosza nawet więcej – w *Hymnie* widzi ona już swój tragiczny koniec:

Toczą się, rzeki; podnoście swoje ręce,  
stolice! Ja, wierny syn czarnoziemu, powrócę do czarnoziemu,  
jakby życia nie było,  
jakby pieśni i słowa tworzyło  
nie moje serce, nie moja krew,  
nie moje trwanie,  
ale głos niewiadomy, bezosobowy,  
sam łopot fal, sam wiatrów chór, samo wysokich drzew  
jesienne kołysanie. [s. 15]

Bohater przebywa na granicy odczuwania własnej podmiotowości, obawia się, że jedynym wyróżnikiem jego osoby będzie „powrót do czarnoziemu”, a zatem określi go tylko konkretne miejsce. Taki koniec dla poety oznacza także odejście w ludzką niepamięć. Czy to obawa wyrosła na glebie manicheizmu, czy też lęk przez zatraceniem w masie, coraz żywiej w tych czasach dochodzącej do głosu? Nie wiadomo. Dramatyczniej jednak brzmi zakwestionowanie istnienia samego życia. Czy poeta wątpi o zbawieniu, czy też sądzi sam siebie i na mocy wydanego wyroku skazuje się na wieczne potępienie? Ten wieloznaczny fragment *Hymnu* pozostanie chyba zagadką... Pewne natomiast, że swoim przywiązaniem do ziemi Czesław Miłosz nawiązywał nie tylko do twórczości stryja. Upodabniał się do Fausta mówiącego: „Ty, duchu ziemi, tyś mi wiele bliższy”<sup>36</sup>.

Samotność podmiotu *Trzech zim* zostaje zatem przezwyciężona najpierw poprzez zjednoczenie się z kobiecością, a gdy ta możliwość zawodzi (śmierć bohaterki *Posągu małżonków* ma również sens epistemologiczny – erotyczna jedność z naturą i jej mądrością nie zaspokaja żądzy poznawczej podmiotu, więc kobieta spada w głąb studni), bohater zaczyna poszukiwać innych mediów poznania: Mistrza, przeciwnika, wreszcie ucieka się do wglądu bezpośredniego w ekstatycznym uniesieniu. W takim sensie w pewnej mierze podąża szlakiem przetartym przez Mickiewiczowskiego Gustawa, a także przez bohaterów Oskara Miłosza, których egotyzm obumiera po dramatycznej konwersji. Wszyscy oni patronują metamorfizie podmiotu *Trzech zim*.

<sup>35</sup> Cytaty z *Miguela Mañary* pochodzą z wyd.: O. Miłosz, *Misteria*. Wybór i wstęp I. Sławińska. Przekład I. Sławińska, B. Ostrowska. Lublin 1999.

<sup>36</sup> J. W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przełożył L. Wachholz. Wstępem poprzedził O. German. Warszawa 1931, s. 17.

Młody Miłosz był entuzjastą IV części *Dziadów* i misterium *Miguel Mañara*. Pisał dla „Pionu” po nadaniu w radiu słuchowiska Juliusza Osterwy 14 IV 1938:

Jeżeli krytyk belgijski zestawia nazwisko Miłosza z nazwiskami Goethego, Novalisa, [...] George’a, mówiąc, że są to ci, którym dana jest misja pośredniczenia między Bogiem i ludźmi za pomocą poezji – nie dzieje się to na pewno bez poważnych powodów. [...] misterium Miguela Mañary ma w sobie taką piękność i taką głębię, jakich zdobyć dzisiaj nie potrafi żaden z talentów troszczących się o wybiegi, sposoby i sztuczki płytko pojętej „nowoczesności”<sup>37</sup>.

Bohaterowie dzieł Oskara Miłosza: Miguel Mañara, król Dawid, Szawel z Tarsu, hrabia Pinamonte są – co mogą poświadczając przywołani w recenzji prasowej antenaci – w jakimś sensie figurami romantycznymi<sup>38</sup>. Miguel Mañara domaga się:

Nowej piękności! nowego bólu! nowego dobra!  
którym się nużym prędko, by prędko zaznać smaku nowego zła.  
Nowego życia! Nieskończoności nowych żywotów!  
Oto czego mi trzeba, panowie! tego właśnie i niczego więcej!  
O, jak zasypać tę otchłań życia? o, co czynić?  
Bowiem tęsknota jest wszędy i wciąż potężniejsza, szaleńcza,  
jak pożar oceanu, od którego wszechnicość goreje, –  
tęsknota ogarnięcia wszystkich możliwości!

(*Miguel Mañara*, s. 19)

Nieprzeciętność wyobcowuje tych bohaterów z otoczenia, z którym zwykle pozostają w konflikcie (z wyjątkiem króla Dawida). Don Fernando mówi o Miguelu: „Jesteś podłym tchórzem i zdrajcą”, szybko jednak (z powodu rodzicielskiej troski o syna zmarłego przyjaciela) wycofuje się ze swego oskarżenia:

i bogaty jesteś mądrością złą, ale potężną  
[ . . . . . ]  
Jesteś piękny. Masz dumne oczy i wyniosłą skroń,  
podaj mi rękę.  
[ . . . . . ]  
To jest szlachetna ręka. Palce ma wysmukłe,  
a żyły modre tym rzadko już dziś spotykanym błękitem.

(*Miguel Mañara*, s. 20–22)

Postacie Oskara Miłosza opętane są przez zło jak bohater Lermontowa czy nasz rodzimy Konrad Wallenrod. Poddani przemianie, są nie do poznania jak Gustaw-Konrad czy Eugeniusz Oniegin. Ich dominującym pragnieniem jest spełnienie w miłości – nawet dla Szawła, który po nawróceniu przyznaje, że nie umiał pokochać swej brzydoty i obawiał się, że dla innych będzie to równie trudne, stąd

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Tajemnica Miguela Mañary*. „Pion” 1938, nr 17.

<sup>38</sup> O hrabim Pinamonte D. Knysz-Rudzka pisze (*Osobliwa przygoda hrabiego de Pinamonte*. „Nowe Książki” 1979, nr 13, s.60): „Don Juan poszukujący miłości absolutnej odnajduje świętość, a jednocześnie tak jak Don Quichot zaprzecza istniejącej brzydocie świata. Te dwie postacie i te dwie postawy życiowe powracają często w twórczości poety. Ich samotność wobec świata fascynuje go do tego stopnia, że Jean Rousselot, autor książki o Miłoszu [...], skłonny jest mówić o trójwicieleniu poetyckim: Miłosz-Pinamonte, Miłosz-Don Quichot, Miłosz-Don Juan, i o donżuanizmie duchowym całego jego dzieła, najpełniej wyrażonym w *Miłosnym wtajemniczeniu* i w *Miguelu Mañarze*”.

jego oschłość i bezwzględność. Ale raz osiągnąwszy miłość, dzielący ten los wszyscy bohaterowie Oskara Miłosza nie porzestają na niej. Wznoszą się wyżej, porzucają świat (wyjątek: król Dawid z *Mefiboseta*) i oddają się służbie Bogu. Miłość całkowicie zmazuje ich uprzedni występki, a to z kolei stanowi sedno teorii autora *Spowiedzi Lemuela*, według której miłość erotyczna jest pierwszym etapem w osiągnięciu miłości Boga.

Co sprawia, że różniący się doświadczeniem życiowym bohaterowie Oskara Miłosza tak są do siebie podobni, iż łatwo mówić o pewnym paradygmacie postaci w jego twórczości?<sup>39</sup> Wspólna im wszystkim kondycja synów marnotrawnych. Wyznanie grzechu i żałowanie za niego wprowadza ich na inne drogi – rodzą się na nowo. Zwłaszcza w przypadku Szawła narodzenie się nowego człowieka jest uwydatnione poprzez otrzymanie nowego imienia. Stąd już bardzo blisko do celi więziennej, gdzie bohater Mickiewicza kreśli na ścianie: „*Gustavus obiit [...], natus est Conradus*”. Personę *Trzech zim* też poznajemy *in statu nascendi*. Kto ma się narodzić? Poeta, człowiek. Jak się rodzi? W cierpieniu doświadczanym wielorako: poprzez uczestnictwo w historii (*Kołyśanka*, *O książce*), poprzez obserwację rzeczywistości społecznej (*Świty*), w przeżyciu osobistym (*Elegia*, *Posąg małżonków*), w istnieniu w naturze (*Pieśń*) etc. Jakie jest nowe wcielenie bohatera? *Ocalenie*.

Bohater Czesława Miłosza staje w szeregu literackich synów marnotrawnych o proveniencji romantycznej, których grzech – pycha wynikająca z przewagi nad otoczeniem – wiedzie do fałszywej samooceny. Uczyniwszy się sędziami samych siebie, bohaterowie romantyczni, a wśród nich i podmiot *Trzech zim*, popadają w romantyczne skrajności, raz nadmiernie ufając swym talentom, raz odczuwając ich marność. Bohatera *Trzech zim* czeka zatem podobny los: przemiana. Zanim do niej dojdzie, musi on wywikłać się z egocentryzmu, który przybrał u niego rozmiary nie mniejsze niż u Miguela Mañary, Fausta czy Konrada. Na antypodach owego egocentryzmu umiejscawia się zachwyty dla ginącego świata, „piękności utraconej”.

A przecież nawet w chwili swej śmierci konwertyta z misterium Oskara Miłosza musi stoczyć ostatnią potyczkę z Duchem Ziemi i dopiero zwycięstwo nad nim gwarantuje wstęp do nieba. Charakterystyczne, że Miguel Mañara w decydującym momencie swojego życia spotyka Szatana w takim kostiumie, w jakim ulegał mu przed nawróceniem. Można przypomnieć zabawną pointę z opowiadania Mrożka: jaka dusza, taki diabeł. Scena kuszenia z *Miguela Mañary* musiała wywrzeć na młodym Miłoszu spore wrażenie, bo jej echa słychać w kilku co najmniej wierszach z *Trzech zim* – w podobną szatę odziewa poeta złego ducha we własnej poezji. Duch Ziemi przedstawia się bluznierczo:

Jam jest, który jest. Jam jest serce ziemi. Reszta to sztyd.  
Jak piękny złodziej ściska w ramionach nierządnicę,  
tak ja gorąco ziemię przytulam do łona.

(Miguel Mañara, s. 52)

<sup>39</sup> Wypada nadmienić, że wspólne cechy postaci O. Miłosza nie oznaczają, iż w latach trzydziestych jego kuzyn znał cały ich repertuar. *Szawel z Tarsu* został udostępniony szerszej publiczności dopiero w 1970 roku (zob. Sława ińska, ed. cit., s. 11). Najlepiej znanym wilnianinowi bohaterem był Miguel Mañara i z jego historią łączyła go poezja autora *Trzech zim* najgłębsze związki.

Podobnie jak tu, Anna w *Pieśni* swój naturalny związek z ziemią postrzega jako kuszenie do miłosnego z nią obcowania:

Nie chcę ciebie, nie skusisz mnie. Odplywaj, siostró pogodna,  
czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali.  
Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur, [s. 10]

Anna modli się nie tak jak Miguel słowami psalmów, ale tak jak on usiłuje odeprzeć pokusę prośbą do Boga o pomoc:

[...] Ty, Boże, miłościw mnie bądź.  
Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.  
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie. [s. 10]

Wydaje się, że scena kuszenia z *Miguela Mañary* mogła być jedną z inspiracji przy tworzeniu *Pieśni*: symfonii ziemi, która cichnie o zachodzie słońca. Bo utwór ten jest symfonią całodziennego wysiłku – trudno inaczej wytłumaczyć obecność Ostatnich głosów. Pieśń jest skargą Anny. Bohaterka pozostaje samotna wobec głosu zbiorowego, nie wiadomo, co z nią się dzieje, gdy Ostatnie głosy wypowiadają swe kwestie. W tym punkcie ujawnia się różnica między nią a Mañarą: o ile on kończy swój żywot chwalebną śmiercią, o tyle ona gdzieś znika, jej dalsze losy nie są tu ujawnione. Pytanie: czy Anna należy do Chóru, mimo iż daleka jest od jego afirmacji świata? Czy też sytuuje się poza nim, nie jest członkiem wspólnoty? Zależnie od odpowiedzi można by zastanawiać się, co stało się po zachodzie słońca z nieszczęśliwą śpiewaczką.

Potomstwem Ducha i ziemi z misterium będą dzieci równie odrażające jak hybryda z *Bram arsenalu*:

Dam ci dzieci królewskie, które kochać będą  
Złoto i opar krwi.  
Dam im czoła niskie, jak twoje, mój kochanku!  
I ręce wielkie i szerokie, liżące usta, mój kochanku!  
  
A twarz ich będzie gorąca a blada, jak piorun.  
I od pierwszego dnia szukać będą rozkoszy w cudzym bólu.  
(*Miguel Mañara*, s. 52)

A jeśli dziecko zrodzi się z tej krwi słowiańskiej,  
patrzac bielmem, łbem ciężkim na stopnie potoczy  
i z czworgiem łap w powietrzu w dzień będzie i w nocy  
spać, jak koń martwy w runi wypalonych pastwisk.  
(*Bramy arsenalu*, s. 14)

Proroctwo z *Powolnej rzeki* także pobrzmiewa echem kuszenia Mañary:

Bełkot mandolin ślad wielkości tłumi,  
na gruzach jądła, na mech spopielaly  
nowego żniwa wschód, kurzawa kos.  
[. . . . .]  
Potrzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,  
zanim się wielka prawda nie ożywi [s. 36–37]

Człowiek przekaze dziedzictwo swe gruzom i pokrzywom  
w miejscu, którego nie zna jego brat płomiennooki...  
I kłamstwo będzie na wszystkich ustach, a tajna żądza śmierci we wszystkich sercach  
(*Miguel Mañara*, s. 53)

Wspólne dla obu Miłoszów utożsamianie Szatana z siłami tkwiącymi w ziemi ma z pewnością rodowód gnostycki, u autora *Ocalenia* niewątpliwie manichejski. W stosunku do bohaterów Oskara Miłosza podmiot *Trzech zim* zatrzymuje się w swym przeistoczeniu w pół drogi. Właściwy debiut wilnianina przynosi w wierszach *Roki* i *Do księdza Ch.* zapowiedź zmian w myśleniu o sobie jako człowieku i poecie, także o poezji jako takiej. Ostatnie linie poetyckie *Trzech zim* są zwiastunami tych przewartościowań. W całości tom jednak w większym stopniu stanowi świadectwo zmagania przed podjęciem decyzji aniżeli jest zapisem sobie składanych obietnic. Przyjrzyjmy się temu świadectwu.

Gustaw ścieśnia historię swojego życia do trzech godzin. Podmiot liryczny tomu Miłosza rozciąga ją na trzy lata. Nieprzypadkowa to liczba, bo jak pisze Ryszard Przybylski:

Zanim jeszcze pojawił się chrześcijański dogmat Trójcy Świętej, liczba ta otoczona była wyjątkowym kultem, ponieważ już w kulturach pierwotnych, jak się powszechnie przypuszcza, stanowiła cel każdej numerycznej serii. Wyrażała z reguły doskonałość i absolutną pełnię. Z kolei jako liczba określająca istotę Trójjedynego Bóstwa oznaczała i nadal oznacza pełnię Bytu Niestworzonego. Dlatego bywa traktowana jako klucz do tajemnic bytu stworzonego, do wszechświata<sup>40</sup>.

Dla Miłosza trzy infernalne zimy ogarniające całość jego doświadczenia także są sposobem poznania tajemnic istnienia siebie i wszelkiej zewnętrżności. Poprzez cierpienie własne i zaobserwowane u innych dowiaduje się on, jak urządzone jest świat, jakie jemu samemu w nim przysługuje miejsce, realne trzy zimy przekształca w poetycki zapis przeżyć, tak jak Gustaw opowiada wierszem własną historię. Mickiewiczowski bohater ujmuje swój życiorys w konwencji mitu wygnania. Przebywał w ogrodzie, zaznał w nim szczęścia, dzięki czemu może określić, czym jest obecny stan wydziedziczenia. Tak samo jak podmiot *Trzech zim* – znajduje się poza obrębem mitycznej krainy szczęśliwości, poza ogrodem:

Słuchaj, powiem coś jeszcze... Byłem i w ogrodzie,  
Pod też porę, w jesieni, przy wieczornym chłodzie,  
Też same cieniowane chmurami niebios,  
Tenże bladawy księżyc i kroplista rosa,  
I tuman na kształt z lekka prószącego śniegu;  
I gwiazdy toną w błękit po nocnym obiegu,  
I też sama nade mną świeci gwiazdka wschodnia,  
Którą wtenczas widziałem, którą widzę co dnia;  
W tychże miejscach też samo uczucie paliło.  
Wszystko było jak dawniej – tylko jej nie było! [s. 77]

Zaimki wskazujące powiadają o tym, że jest to przestrzeń zapoznana przez bohatera, ale utracona z powodu nieobecności kobiecego *alter ego*. Pomijając indywidualne uwarunkowania bohaterów, łączy ich podobna kondycja wygnańców. Pragnienie osobistego szczęścia obaj drogo okupili. Pozbawiony szczęścia nadawca w *Posągu małżonków* wspomina żywą postać ukochanej, moment jej śmierci, która symbolicznie staje się jego własną. Mówi już jako nagrobny pomnik, pośmiertnie złączony ze zmarłą w kształcie z kamienia. W stosunku do podmiotu tomu jest

<sup>40</sup> R. Przybylski, *Słowo i światło w IV części „Dziadów”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 16.

jego częścią przeszłą, istniejącą w pamięci instancji nadawczej, symbolicznie zabraną do grobu prawdopodobnie przez tę, która wcześniej umożliwiała poznanie mądrości. W takim sensie podmiot *Trzech zim* jest spadkobiercą Gustawa: istnieje niepełny, pozbawiony tej części siebie, która pomagała mu rozpoznawać rzeczywistość za pośrednictwem bliskiej osoby. Dziedziczy po Gustawie samotność, rozpacz, by w końcu móc sparafrazować Konradowe wyznanie:

Jam cierpiał, kochał, w mękach i miłości wzrosłem;  
Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,  
Na własnej piersi ja skrawiłem pięście,  
Przeciw Niebu ich nie wzniosłem. [s. 161]

[...] Ja tę ziemię tak kochałem,  
jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,  
kiedy są dnie szczęśliwe i pogodne noce,  
kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą  
obłoków, rośnie to wielkie przymierze  
wiary i siły.

(*Roki*, s. 49)

Jak Gustaw z IV części *Dziadów*, bohater *Trzech zim* pragnie przecież szczęścia tu i teraz, jak w *Ptakach*:

[...] O, wy ziemskie ciemnie,  
cóż znajdę w tej przepaści, która łez nie daje,  
na połamanych polach, w lodowej cysternie.

Pod rozpalonym słońcem milczenie popiołów.  
Dzień mija. Zimne szczęście, sen pusty, noc głucha. [s. 5]

sidło szczęścia już nigdy ciebie nie oplącze.  
[. . . . .]  
laurem ni winem głowy martwej nie ozdobię,  
niech się wypełni wreszcie południe pogardy. [s. 7]

Szczęście jest przez nich obu rozumiane podobnie i w tym podobieństwie bardzo romantycznie. Nie jest nim „radość ziemi” z *Pieśni*. Ulegnięcie owemu powabowi oznacza śmierć poety. Dlatego idylla jest w *Trzech zimach* niejednoznacznie wartościowana.

[...] Słyszeli przebudzeni  
w ścianach ten śpiew, straszny jak szczęście ziemi.  
(*Świty*, s. 23)

Poddać się „szczęściu ziemi” znaczyłoby pozwolić na włączenie się w jej rytm biologiczny i historyczny. Szczęściem dla osoby Miłosza byłaby poetycka sława, uznanie i wywyższenie, którego przedsmak czuje bohater *Powolnej rzeki*, poznanie ontologicznych i metafizycznych tajemnic, dla Gustawa zaś spełnienie w miłości. W obu przypadkach pojawia się ta sama koncepcja szczęścia: egoistyczne dążenie do realizacji własnych pragnień, w jakimś sensie przypominające sobiepaństwo Adama, którego sięgnięcie po owoc zakazany miało zaopatrzyć w Boskie prerogatywy. Szczęście Gustawa i bohatera Miłosza nie uwzględnia przecież szczęścia innych, nie przekłada się na dobro wspólne, nie ma też związku z prometeizmem romantycznym. Niemożność osiągnięcia ziemskiego błogostanu po-



pycha Gustawa do samobójstwa, personie Miłosza każe szukać manichejskich wytrychów, gdy klucz do prawdy nie jest w jego zasięgu. Jesteśmy u źródła Miłoszowskiej rozterki. Poeta otrzymał dar wiązania mowy, który postrzega jako powołanie, misję: „a mnie jest dana siła”. Tak ofiarowany talent należałoby pomnożyć, zrobić z niego jakiś użytek, nie zaś, by posłużyć się Mickiewiczowską formułą – nim „frymarczyć”. Na przeszkodzie stoi chęć ubóstwienia siebie przy pomocy udzielonego przez Boga kredytu, egotyzm łaknący poetyckiego wieńca. Ta świadomość sprzeniewierzenia się własnemu powołaniu odzywa się głosami ptaków, które przypominają o wykroczeniu, jak w Mickiewiczowskim obrzędzie. Wyrzuty sumienia, „czajek puste skwiry, obłoki”, prześladowają personę Miłosza – ma ona przeciwko sobie naturę, ludzi, przyszłość i księdza Chomskiego. Przekonanie o niemożności osiągnięcia szczęścia dzieli z Gustawem podmiot *Ptaków, Hymnu*.

Gustaw jest więc rozczarowanym idealistą i pełnym zapału, namiętym pesymistą: rozpacza nad przemijaniem świata, nad utratą złudzeń, nad wszystkim. W wyraźny sposób jest osobowością „pobawioną centrum”, harmonii, zdolności akceptowania tego, co nieuchronne, i radowania się tym, co – choćby przejściowo – przynosi szczęście<sup>41</sup>.

– komentuje Maria Cieśla-Korytowska. Podmiot Miłosza także stopniowo traci złudzenia co do własnej i zbiorowej przyszłości (*O książce, Świty, Kołysanka, Ptaki*), a jednocześnie przechowuje w sobie Gustawowe ziarno buntu przeciwko brakowi możliwości polepszenia świata i ludzkiego w nim losu. Jego manicheizm jest w istocie kontestacją rzeczywistości zrodzoną z idealizmu, pragnienia poprawy i naprawy świata. Ekstazyjne doświadczanie młodości bohatera *Trzech zim*:

wszystkiemu, co minęło, wszystkiemu, co minie  
 broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz,  
 ani w dobrem, ani w złem rozmiłowana  
 (Hymn, s. 17)

– zestawić można z Mickiewiczowskim wezwaniem z *Ody do młodości*:

Młodości! ty nad poziomy  
 Wylatuj, a okiem słońca  
 Ludzkości całe ogromy  
 Przeniknij z końca do końca. [s. 14]

Bohater *Trzech zim* wyrzuca sobie wszakże Gustawową przewinę, którą Korytowska definiuje jako „brak prawdziwej miłości – *caritas* (do przyjaciół, szalonej dziewczyny, a nawet zdradzieckiej ukochanej!)”.

Poeta wyraźnie pokazuje, że *eros* całkowicie zawiądnął Gustawem, nie zostawiając miejsca dla innego rodzaju miłości: bohaterowi całkowicie obce jest uczucie współczucia (nieszczęścia Księdza pozostawiają go głuchym); skoncentrowanemu na własnych przeżyciach los innych jest obojętny<sup>42</sup>.

Podmiot *Trzech zim* ma może więcej współczucia dla świata niż Gustaw, bo świat ten ginie. Empatyczny stosunek łączy ów podmiot z bohaterką *Świtów*, bohaterami *Kołysanki*, ze zgrozą przygląda się on zbiorowej obojętności na ka-

<sup>41</sup> Cieśla-Korytowska, *op. cit.*, s. 47.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 65.

taklizm, którego nadejście wieszczy. Obciąża się też winą za pychę, nieumiejętność wypełnienia misji poety natchnionego w duchu służby, zgody na cierpienie własne dla wspólnego dobra. Co czyni podmiot Miłosza, gdy szczęścia osiągnąć nie może? Powtarza Gustawową historię: buntuje się przeciwko księdzu Chomskiemu, znajduje własne „książki zbójcekie”, nie podsunięte bynajmniej do lektury przez prefekta. Ograniczając poetycki dorobek trzech zim do dwudziestu wierszy, wie dzie w nich cichy spór ze szkolnym katechetą, któremu wszakże nie udziela jak Mickiewicz głosu, ale z którym zawiera przymierze dopiero wtedy, gdy konfrontujące ich w polemice racje zostają uzgodnione. W poprzedzających finałowy wiersz *Trzech zim* lirykach *explicite* Księdza nie ma, występuje on wszakże nie nazwany w polifonii głosów jako jeden z tych, z których istnieniem trzeba się uporać. Miłoszowski spór wiedziony z duchownym podobnie jak w *Dziadach* oznacza dyskusję z całokształtem przeświadczeń reprezentowanych przez księżowską sutannę bardziej nawet niż z chrześcijaństwem jako takim. Ksiądz w IV części *Dziadów* był przecież dawnym Mistrzem, tak jak prefekt wbrew woli poety był autorytetem *à rebours*. W polifonicznej dyskusji w *Trzech zimach*, tak jak w *Dziadach*, nie tylko o „książki zbójcekie” chodzi, ale o sposób istnienia człowieka w świecie. Polemika między Gustawem a Księdzem jest przecież dialogiem głosów komplementarnych, nie zaś w całości antagonicznych. Za pośrednictwem Gustawa i Księdza stawia Mickiewicz pytania o sens cierpienia, o sens ideału, o prawdę życia po śmierci, itd. W tym znaczeniu Mickiewiczowska prawda o człowieku zawarta w IV części *Dziadów* ma charakter dialogiczny, tak jak w napięciu między wieloma głosami w polifonicznych *Trzech zimach* ujawnia się prawda o kondycji ludzkiej. Różne odmiany dialogu budujące przestrzeń myślenia w poezji Miłosza są również poetyckim przewyciężeniem samotności podmiotu lirycznego, uwzględnieniem kogoś czy czegoś innego, nawet jeśli to tylko momentalny byt wewnętrzny: ptak, obłok lub wymagowany interlokutor. Jest nim też ksiądz Chomski, Przewodnik<sup>43</sup>. Jest nim wreszcie Bóg. Bohater Miłosza szuka partnera: gdy traci go w kobiecie, zwraca się do innych. Aleksander Fiut komentuje:

Młodość, a więc radość, piękno, miłość, musi ukorzyć się przed starością, gdyż jest ona przypomnieniem ostatecznego unicestwienia; przed mądrością, bo – choć niepewna – oswaja chaos; przed świętością, ponieważ może ona nadać sens istnieniu<sup>44</sup>.

Poetyckie przejawy obecności prefekta w *Trzech zimach* odślanają się wtedy, gdy bohater liryczny sam siebie karci za grzech, wieszczy unicestwienie, oskarża się na widok białych obłoków, bada ciemne strony swej osobowości: w *Ptakach*,

<sup>43</sup> Skłonność do dialogicznego ujmowania sprzecznych racji wykazywał Miłosz także na niwie publicystycznej. K. D y b c i a k (*Młody Miłosz – prozaik bliski personalizmowi. W 85 rocznicę urodzin poety*. „Więź” 1999, nr 6, s. 115–116) konstatuje: „Nic więc dziwnego, iż pisma prozą młodego Miłosza są silnie przeniknięte dialogowością, co najbardziej widocznie przejawia się w wyborze formy zapisu rozmowy; dwa duże teksty są dialogami [chodzi o *Rozmowy nad Wisłą i Niemnem* („Karta” 1936, nr 2) oraz *O kłamstwie. Rozmowa* („Glossy” 1939, t. 1) – E. K.], a w innych – choć nie ma tak wyraźnych wykładników stylistycznych – obserwujemy intensywne obcowanie osób oraz przywoływanych przez nie stanowisk i idei. Świadomość dialogowa charakteryzuje indywidualność poszukującą, konfrontującą różne punkty widzenia, wychyloną w przyszłość”.

<sup>44</sup> A. F i u t, *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma*. „Pismo” 1981, nr 1, s. 31.

*Hymnie, Pieśni, Obłokach*. Figura Chomskiego – co poświadcza opis z *Rodzinnej Europy* – nie jest osobowością przypominającą dobrodusznego unitę z *Dziadów*. Jego milczenie w *Trzech zimach* jest może nawet bardziej wymowne niż słowa Mickiewiczowskiego katechety. Milczy jako Chomski, ale jest obecny – to rzecz pewna – w rachunku sumienia bohatera. Podmiot Miłosza szuka ucieczki i ratunku przed inkwizytorem w konfrontacji z innymi mediami poznania: kobietą, Mistrzem, aż w końcu dociera do Boga w poetyckiej ekstazie. Bezpośrednio zwraca się do Niego w *Hymnie*, który jest jednym z najgłębiej romantycznych wierszy w tym tomie, nieledwie odpowiednikiem *Wielkiej Improwizacji* Konrada.

Bohater czeka na epifanię, w której stanąłby wobec siebie w prawdzie. Tak też rozumiał chyba swe nocne żeglugi autor *Hymnu*:

Ileż razy z tobą płynąłem  
zatrzymany pośrodku nocy,  
słyszac głos jakiś nad twoim struchlałym kościołem,  
krzyk cietrzewi, szum wrzosu w tobie się rozszerzał  
i świeciły dwa jabłka leżące na stole  
albo otwarte błyszcząły nożyce –  
– a my byliśmy podobni:  
jabłka, nożyce, ciemność i ja –  
pod tym samym, nieruchomym,  
asyryjskim, egipskim i rzymskim  
księżycem. [s. 16]

Z kim płynie „ja” liryczne? Z Bogiem, ukrytym pod minuskułą drugiego towarzysza. Odtąd coraz trudniej rozeznac, co tak naprawdę dzieje się z „podróżnym świata”<sup>45</sup>. „Płynie zatrzymany”, słyszy „głos [...] nad kościołem” – gdzie? a może przedtem: co to za kościół? „struchlały”? Czy Bóg jest osobowy, czy też jest po prostu naturą, skoro „szum wrzosu” w Nim się „rozszerzał”? I czym wytłumaczyć ten nagły przeskok do obrazu z jabłkiem, nożycami? Zaznaczmy: z dwoma jabłkami... Wszystko to pod nieruchomym księżycem, który w epitetach odsyłających do starożytności zyskuje wymiar kulturowy. Marek Zaleski szuka sposobu scalenia niekoherentnych obrazów: „*Hymn* jako zapis *participation mystique*... Wszystko w tekście zdaje się na to wskazywać”<sup>46</sup>.

Powiedzmy wprost: to, co jawi się tu jako sprzeczność, jest w logice poetyckiej precyzyjnym sylogizmem. Spotkanie z Bogiem, w hymnie ujęte w metaforze płynięcia, możliwe jest tylko w momencie chwilowego przynajmniej zatrzymania się. Motyw zatrzymania, wyrażony u Miłosza stroną bierną, wyraźnie przerzuca inicjatywę spotkania w ręce Boga. Odbywa się ono na panteistyczną modłę: bohater odczuwa Jego obecność nie w Kościele, bo – jak uważa – nie może mu on dać żadnego oparcia, jako że sam pełen trwogi i niepewności... Poeta podkreśla

<sup>45</sup> Powyższa interpretacja jest prawomocna tylko wówczas, gdy za adresata *Hymnu* w jego całości uznamy Boga. W cytowanym fragmencie sytuacja liryczna komplikuje się o tyle, że nie ma wyraźnych odautorskich wskazówek, które by precyzowały, czy ten, z kim płynie podmiot, jest Bogiem, czy też – ciemnością. J. B ł o Ń s k i (*Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 26) zwraca uwagę na tę dwuznaczność: „Zagadkowość adresata *Hymnu* rzutuje zwrótnie na wieloznaczność wypowiedzi”. Gdyby adresatem w tym przypadku była ciemność, rezultatem analizy mógłby być wniosek o doświadczeniu nocy duchowej. Nie zmienia to wszakże końcowej konkluzji: rozpoznania siebie w sprzecznościach.

<sup>46</sup> M. Z a l e s k i, „*Hymn*”. W: M i ł o s z, *Trzy zimy*, s. 76–77.

siłę unii z Bogiem, co badaczka jego twórczości opisuje następująco: „jest tu ekstaza zjednoczenia się z Bogiem, który jest jednocześnie światem, i poczucie wyjątkowych stosunków z Bogiem”<sup>47</sup>.

Co to spotkanie bohaterowi przynosi? Świadomość konieczności wyboru. Niezależnie od upływu czasu i wyboru miejsca historycznego, jak też zmian porządku aksjologicznego i estetycznego (chyba po to aż tyle deskrypcji księżyca) ten wybór jest zawsze jednakowy: życie albo śmierć, światłość albo mrok. Podmiot *Hymnu*, dostrzegając swe podobieństwo do nożyc, jabłek, a nade wszystko do ciemności, mówi tyle tylko, że nie potrafi wybrać, że jego istnienie warunkuje wewnętrzna sprzeczność. Możliwe, że w tym przypadku z uwagi na swą liczebność jabłka mają silniejsze znaczenie erotyczne aniżeli poznawcze. Wówczas jeszcze ostrzej rysowałyby się kontrast sprzeczności: „egzystencjalnych” nożyc, „erotycznych” jabłek i pogrążonego w ciemności niewiedzy bohatera. Zaleski konkluduje:

Cały ten ustęp zdaje się być zaszyfrowanym w mowie symboli epifanijnym przeżyciem, w którym odsłania się natura świata – rzeczywistość złożona z wielu różnowartościowych i sprzecznych ze sobą porządków i elementów, a mimo to pozostająca całością...<sup>48</sup>

Poeta mówi tyleż o naturze świata co o swojej własnej: że nie chce albo raczej nie może dokonać wyboru. Ale to nie koniec samopoznania. Przyjrzyjmy się całości utworu. Jaka jest sytuacja liryczna *Hymnu*? Zmienna, ruchoma. Już pierwsze cztery wersy są bardzo pouczające:

Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną.  
Ani rośliny czerpiącej sok z głębokości ziemi,  
ani zwierzęcia, ani człowieka,  
ani wiatru chodzącego pomiędzy chmurami. [s. 15]

Jesteśmy w beczasie i „bezmiejscu”, w przestrzeni mentalnej, w której możliwe jest wypowiadanie się o naturze z dystansu. To postępek w stosunku do zabiegów „ucznia marzenia” szukającego „wody żywej” w jeziorze. Mówi to tyle, że podmiot *Hymnu* przekroczył granice panteizmu, próbuje stanąć twarzą w twarz – jak Konrad zmierzyć się – z Bogiem. „Syn czarnoziemu” wie, że niezależnie od swych fizycznych ograniczeń dysponuje czymś, co go od materii odróżnia i uwalnia: siłą. Siła ta jest tak ambiwalentna jak deklarowana przez Konrada miłość. Nie towarzyszy jej ani umiejętność, ani wiara, co pozwala się nam domyślać, że może być „siłą fatalną”. Z drugiej strony, owa siła wyposaża bohatera lirycznego w zdolność rozmawiania z Bogiem jak równy z równym (użyta w wierszu minuskuła aż nadto to partnerstwo uwypukla). Nie może mieć więc złego pochodzenia, skoro umożliwi dostęp do Boga. Powiedzmy wprost: siła podmiotu *Hymnu* i miłość Konrada dane są im z nieba, ale użyte – nie po Bożemu. W *Ptakach* bohater mówi o tym jasno:

Ja, miłości ku sobie okrutne narzędzie,  
wiem, że ptaków wołanie osądzać mnie będzie, [s. 6]

Otrzymanym darem obaj frymarczą, bo posługują się nim, by Boga osądzić. Konrad zarzuca Mu, że z miłością nie ma nic wspólnego. Podmiot *Hymnu* stawia

<sup>47</sup> R. Górczyńska [E. Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 24.

<sup>48</sup> Zaleski, *op. cit.*, s. 76.

Bogu identyczny zarzut. Oskarża Boga o niewolnicze podporządkowanie sobie człowieka:

broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz,  
ani w dobrym, ani w złym nie rozmiłowana,  
pod twoje olbrzymie nogi podesłana,  
abyś ją gniółł, abyś po niej szedł, [s. 16–17]

– o niesprawiedliwy rozdział przywilejów:

abyś poruszał swoim oddechem koło,  
a od jego ruchu drżała znikoma budowla,  
abyś jej głód, a innym dawał sól, wino i chleb. [s. 17]

Bóg w *Hymnie* nie jest bezsilny. Jest zły. Jest bezdusznym przeznaczeniem, mściwym siewcą śmierci:

Jeżeli jestem żołnierzem, ty jesteś skrzydłem na helmie,  
pociskiem, pożarów kulą, a skoro się ciebie wystrzeli,  
to dajesz, na co wszelka żywa zasługuje istota. [s. 17]

Rozpoczęte przez Boga dobre dzieło łatwo obraca się we własne przeciwieństwo:

Jeżeli jestem rolnikiem, ty rękami moimi pracujesz nad zniszczeniem  
traw rozpiętych w ugorach i osuszasz błota,  
aż wyrastają płody i wódka narodom spragnionym  
jak manna spływa kroplami w pokorne gardła. [s. 17]

Do sprawowania ziemskiej władzy Bóg powołuje despotów:

Marzącemu o władzy ty jak zasłona czarna  
rozpościerasz się nisko, zakrywając ludzkie domy.  
We mgłę bije władca bronzową stopą  
i jak z żelaza sypią się skry,  
i chór wielbiący prawodawcę grzmi,  
zanim nas nie obejmie pierścien potopu. [s. 17]

Rejestr oskarżeń postawionych Bogu przez podmiot *Hymnu* nie jest inny czy krótszy od Konradowego. Obaj wyrzucają Bogu nie tyle niemoc, co obojętność na zło natury i historii, brak interwencji, która zaradziłaby ogólnemu rozkładowi. Skoro wedle ziemskiej logiki bohaterów dzieło Stwórcy jest moralnie dwuznaczne, nie reaguje On na zło, które zagnieździło się w stworzeniu, to konsekwencją tego będzie żądanie: „daj mi rząd dusz” – albo konstatacja: „nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną, nic mnie od ciebie nie dzieli”, jesteś tak samo pełen sprzeczności jak ja. Milczenie Boga wobec zła historii: u Mickiewicza rozbiorów, u Miłosza nadciągającego potopu totalitaryzmu, osądza Go, zdaniem oskarżycieli, lepiej niż ich poetyckie filipiki. Konrad i podmiot *Hymnu* zajmują jednakowe stanowisko wobec wyrozumowanego przez siebie braku Boskiego wybawienia od zła świata – podejmują się misji prorockiej, jakby myśleli: skoro Bóg milczy, ja muszę wołać. Podmiot *Trzech zim* staje się takim romantycznym poetą-prorokiem, jednym z tych, o których Wiktor Weintraub pisze: „Prawdziwymi poetami, poetami w pełnym znaczeniu tego słowa, są jedynie prorocy. Wszyscy inni mniej lub bardziej zbliżają się tylko do tego ideału”<sup>49</sup>. Jest to dokładnie to samo przekonanie,

<sup>49</sup> W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Adama Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 179.

jakie wyrażał Miłosz w publicystyce lat trzydziestych<sup>50</sup>. Jego *Trzy zimy* są jak dla Weintrauba *Dziady*: jednym wielkim wołaniem o cud, który musi nadejść<sup>51</sup>. Że nadszedł, mówi o tym *Ocalenie*, ale mówi też, że nie był on taki, jakiego poeta oczekiwał. Poeta woła o cud, zwłaszcza że:

Jeszcze nie odzywa się głos rogu  
zwołujący rozproszonych, leżących w dolinach.  
Koło wozu ostatniego jeszcze nie dudni na grudzie.  
(*Hymn*, s. 17)

Profetyzm był kolejną formą poznania dla bohatera *Trzech zim*. Persona Miłosza w równym stopniu ciekawa struktury wszechświata, co jego losu, a może lepiej: jego własnego w nim losu, choć niestrudzenie zaklina przyszłość i wróży jej kształt, nie jest swego proroctwa pewna. Może nawet wołałaby, aby przeczucie skryształizowane w widzeniu poetyckim było błędne, może wołałaby zrezygnować z części swych poznawczych przywilejów, by nie musieć doświadczać prawdy swojej wróżby. Tragizm podmiotu *Trzech zim* jest, z jednej strony, tragizmem Kasandry: otoczenie pozostaje głuche na jego przestrogi; z drugiej strony, jeśli to, co dane w objawieniu, jest prawdą, „powrót do czarnoziemu” to tylko kwestia czasu. W *Rokach* bohater przechadza się przecież po cmentarzu:

Pustką, aleją, wąwozami niemych,  
– gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia, [s. 48]

Nadzieja na symboliczne dotarcie do ogrodu szczęśliwego oddala się z każdą linią liryczną przepowiadającą koniec historii. W tej sytuacji nie może też ziścić się pragnienie przewodzenia innym poezją. Zresztą jako prorok, ściślej: prorok zagłady, podmiot *Trzech zim* jest niewiarygodny, podobnie jak bohater III części *Dziadów*, który –

Aby stać się godnym swej misji, [...] musi nie tylko przewyciężyć lucyferyczną dumę, ale także oczyścić się z innego grzechu. Kiedy w scenie więziennej śpiewa swą „pieśń zemsty” [...], prezentuje się nam jako człowiek pijany bezbożnym uczuciem nienawiści<sup>52</sup>.

Nie tylko brak mu *caritas*, więcej: gardzi motłochem, odgradza się od wszelkiej zbiorowości, jak więc może ją ocalić? Profetyzm podmiotu *Trzech zim*, o cechach łączących go z romantycznym tytanizmem<sup>53</sup>, mógłby okazać się płodny i skuteczny tylko po przyswojeniu słów Przewodnika z *Dialogu*. Rozumie to podmiot *Powolnej rzeki*, wieszcząc trzykrotne (znowu!) obrócenie się koła ludzkich zaślepień i zwycięstwo kłamstwa, by po kataklizmie mogła przyjść odnowa. Per-

<sup>50</sup> O tradycji profetycznej w *Trzech zimach* zob. T. Witkowski, *Poezja i mistyka*. „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 117–121.

<sup>51</sup> Weintraub, *op. cit.*, s. 203.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>53</sup> Weintraub (*op. cit.*, s. 221) pisze o tytanizmie romantycznym: „Zrodził się on na styku romantycznego głodu religijnego i romantycznego buntu przeciwko zastanej rzeczywistości. Jest protestem przeciwko chrześcijańskiej odpowiedzi na skandal zła w świecie, podjętym w imię autonomii moralnej i prawa do szczęścia człowieka. Chrześcijańskiemu tłumaczeniu, że skandal ten jest pozorny, bo wyroki Opatrzności są zawsze sprawiedliwe, a tylko nieprzeniknione dla ludzkiego rozumu, z Bogiem włącznie [...]. Chrześcijańskiej wierze, że ostateczne wyrównanie krzywd i zasług przyjdzie na tamtym świecie, przeciwstawia namiętną pasję szczęśliwego życia, życia bez zła na tym świecie”.

sona Miłozsa poszukuje Mistrza, bo tak jak Konrad potrzebuje Księdza Piotra dla zmazania win i przepowiedzenia przyszłości, tak i ona nie pozbedzie się balastu grzechów, jeśli Mistrz nie pomoże go zrzucić. Oleszkiewicz był może dla Mickiewicza tym samym, kim dla autora *Trzech zim* okazał się Oskar Miłozs: rewelatorem talentu ucznia, katalizatorem w dojrzewaniu, cenzorem i wychowawcą. Ironiczny obraz bohatera kreślony w *Dialogu* przez Przewodnika odślania jego hamletyczną słabość, ułomność Kordiana o „jaskółczym” sercu, cofającego się w decydującym momencie przed wypełnieniem misji:

Czaszka w pogodnym śpiąca popiele  
 ciebie zachwyca,  
 mój lekkomyślny, chciwy wielbicielu  
 krwi i księżycy,  
 [. . . . .]  
 A w ręce zżartej snami ziemskimi,  
 co trzymasz? berło?  
 Czy tylko świecę, błyszczącą podziemi  
 martwym materiom? [s. 32]

Poeta rozwija się wszakże w procesie samopoznania. Podmiot *Do księdza Ch.* wchodzi w dialog z bohaterem *Hymnu* i zdaje sprawę z postępu:

Wiatr swobodnych poranków we włosach powiewa  
 i jabłko, ciężkie jabłko, sen rajskiego drzewa  
 toczy się, potrącane końcem lekkich stóp. [s. 51]

– co może oznaczać jeśli nie upragnione poznanie tajemnic, to zgodę na ukrycie ich przed ludzkim okiem. Rozterka Anny z *Pieśni*:

O, gdyby we mnie było choć jedno ziarno bez rdzy,  
 choć jedno ziarno, które by przetrwało,  
 mogłabym spać w kołysce nachylanej  
 na przemian w mrok, na przemian w świt. [s. 10]

– znajduje finał w ostatnim wierszu *Trzech zim*. Odpowiada jej świadomość mówiąca w tym utworze:

Dojrzałem, moje ciało jest czułą kołyską  
 dla mocy, w których płaczu zawiera się wszystko,  
 leżą w pięknym postaniu i miłość, i głód. [s. 51]

Erotyzm zostaje zatem przewyżczony w tym sensie, że przestaje być (na jakiś czas) *spiritus movens* poczynają „ja” *Trzech zim*. Ale owego zwycięstwa w ostatnim wierszu *Trzech zim* podmiot *Hymnu* jeszcze nie przeczuwa. Dlatego ważny dla całości tomu, że napisany w Paryżu w 1935 roku, *Hymn* jest stopem tych refleksji Miłozsa o sobie samym, o historii, o naturze i o Bogu, które pojawić mogły się pod wpływem zainteresowania gnozą; jest także świadectwem tego, o czym mowa była na początku: że poeta szuka i doświadcza *sacrum* poza instytucją, nawiązuje intymną więź z Bogiem, zdobywa się na odwagę wyjścia poza ramy za ciasnej dla jego osobowości – wileńskiej odmiany katolicyzmu. W tym sensie wiersz ów okazuje się hymnem; nawet jeśli nie dzieli się radością z poczynionych odkryć, jest laudacją samego aktu poznania, które w ten czy inny sposób doprowadzić musi do prawdy.

Dwa wiersze odróżniają się od całości tomu. Są nimi ostatnie utwory w zbiorze – *Roki* i *Do księdza Ch.*. Autor wyjaśnia: „*Roki* – to roki sądowe, czyli sądy odprawiane systematycznie w określonych porach”<sup>54</sup>.

Podmiot *Trzech zim* sam sobie funduje obrzęd dziadów. Nie osądzany jest jednak tylko literą prawa, może nawet nie kto inny, lecz on sam orzeka o swej winie, podobnie jak duchy przywołane na Mickiewiczowskie dziady osądzają się poprzez publiczne wyznanie grzechu, Chór zaś powtarza jedynie ku przestrodze ich słowa. Bohater staje przed sądem sumienia, a poprzez uczestnictwo w rokach wpisuje się w znienawidzony przez siebie rytm stałych wydarzeń, czym też potwierdza, że od cyklu natury i historii ludzkiej nie ma ucieczki. W *Rokach* spotykamy się z ciekawym ukształtowaniem monologu lirycznego: nie wypowiada go jedna tylko osoba. Jest ich co najmniej dwie: jedna wywodząca się z terażniejszości i patrząca w przyszłość, druga wyraźnie zanurzona w przeszłości<sup>55</sup>. Moment wiersza jest momentem dialogu nowo narodzonego bohatera z jego przeszłym wcieleniem. Teraźniejszy spogląda wstecz jak na coś, co „minione, wszystko zapomniane”, ten z przeszłości uparcie wraca do „wtedy”... Jest zatem pamięcią bohatera *Roków*, narzucającym się wspomnieniem cierpienia, własnego zła i zagubienia:

[...] Wtedy wszystko we mnie było  
krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem  
ruń czarnych wiosen rozdzierała mnie.  
Dosyć. Dosyć. Nic się przecie nie śniło.  
Nikt nic o tobie nie wie. To wiatr tak w drutach dmie. [s. 48]

– wspomnieniem jeszcze żywym, powracającym jak senny koszmar na przekór woli podmiotu, który wolałby wsłuchać się w inny głos: głos przypominający o konieczności radykalnego przewartościowania uprzednio przyjętych hierarchii:

I nienawidzić pora, co kochałeś,  
i kochać to, co znienawidziłeś,  
i twarze deptać tych, którzy milczącą  
piękność wybrali. [s. 48]

Także o konieczności przededefiniowania pojęć, przesunięcia punktów ciężkości w położenie odwrotne wobec dotychczasowego, dokładniej: zastąpienia logiki ludzkiej logiką Boską. Zwrot do „ty” w zestawieniu z powracającym wspomnieniem „ja” oznacza wskazanie kierunku, sformułowanie imperatywu działania, „choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg”<sup>56</sup>. „Ja” podzieli los Konrada, który w kibitce pędzi nie wiadomo dokąd:

Co to ma znaczyć, gdzie ta zgraja leci?  
Jakiego króla podejrzane dzieci.  
(*Dziady*, część III, *Ustęp*, s. 264)

<sup>54</sup> Cyt. za: G o r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 31.

<sup>55</sup> O konstrukcji monologu lirycznego w *Rokach* pisze wyczerpująco M. G ł o w i ń s k i („*Roki*”. W: M i ł o s z, *Trzy zimy*, s. 131–132).

<sup>56</sup> Ten sam imperatyw działania powtarza i doprecyzowuje Miłosz w publicystyce w 1938 roku (*Na marginesie wielkiego cyklu Polskiego Radia*): „Żadnego biernego oczekiwania – wychodzenie naprzeciw, wola walki z własnym złem jako warunek konieczny otrzymania daru”.



Misja ta jest mu powierzona, bo od potępienia ratuje go miłość do ziemi. Odpuszczenie win podmiot *Trzech zim* otrzymuje za przywiązanie analogiczne do miłości Konrada, za którym proszą aniołowie:

Litość! Litość! nad synem ziemi,  
On był między wielkimi,  
Litość nad synem ziemi.  
[ . . . . . ]  
On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu  
(*Dziady*, część III, sc. 3, s. 179)

Pora działania jest czasem takiego pojednania, w którym obłoki nie osądzają, a siła nie występuje przeciwko wierze:

[...] pod bramą  
obłoków, rośnie to wielkie przymierze  
wiary i siły.  
(*Roki*, s. 49)

Powiedzmy krótko: syn marnotrawny pojął własną przewinę. Koncepcja szczęścia osobistego wyznawana w poprzednich wierszach, spokrewniająca go z postaciami Oskara Miłozza i Mickiewiczowskim Gustawem, ustępuje zatem idei dobra wspólnego, działania na rzecz ogółu wobec nadciągającej zagłady, skoro z ziemskiego „szczęścia ludzi kamień na kamieniu nie zostanie” (*Do księdza Ch.*, s. 51).

Apokaliptyczna wizja katastrofy historycznej, która będzie zarazem dniem eschatologicznego rozrachunku człowieka z Bogiem, wydaje się w *Rokach* realniejsza niż w *Hymnie* czy *Powolnej rzece*. W chwili ostatecznej Miłozowski pątnik jedna się ze swym największym wrogiem, a pojednanie to jest przypieczętowane nazwaniem Boga Panem. Nie ma wątpliwości, że w myśleniu podmiotu poezji zawartych w tomie zaszła gruntowna zmiana. Podmiot ów godzi się na uczniowskie terminowanie u prefekta, przyłącza się do niego jak współbrat:

Dziś ja, uczeń, poznałem nicość form powabnych,  
i otośmy już obaj z jednego zakonu.  
(*Do księdza Ch.*, s. 51)

Czy to rodzina litewska powiększyła się o kolejnego pobratymca, czy to poeta porzucił szeregi mistyków na rzecz religijnej prawowierności? Ani jedno, ani drugie. Swój dialog z księdzem kończy bohater *Trzech zim* porozumieniem, przebywając tym samym drogę Konrada, który pod nowym imieniem przyjmuje naukę księdza Piotra, nie inną przecież niż prawda uny z IV części *Dziadów*. Przypomina jego pogląd o niebezpiecznej naturze erotyzmu, o ryzyku roztopienia się w żywiołach ziemi:

Wesele ciał, złączonych z wodami i ogniem,  
górami lejących ptakiem, rybą mknących dołem,  
nienawiścią palileś, aż szerniały główne  
spadły w noc, a noc była dla ciebie – kościołem.  
(*Do księdza Ch.*, s. 50)

Obecność Chomskiego w przestrzeni lirycznej *Trzech zim* wydaje się coraz wyraźniejsza. Ciemność była miejscem spotkania z Bogiem także dla bohatera *Hymnu*, doświadczenie nocy duchowej łączy go z ascetycznym katechetą. Można

również zapytać, czy „prawy”, który „stąpa” tak, że aż „drzewo milknie” i „drży ziemia”, nie jest tym samym, o którym mowa w *Ptakach*:

i tli się złotą trawą ziemia, kędy szedł  
cień, ślady nóg w popękanych wyciskając żwirze. [s. 8]

I czy w końcu nie jest sternikiem z *Posągu małżonków*, zwiastującym koniec ziemskiej miłości, „garsteczką śniegu” ogłaszającym wyrok śmierci ludzkiej potrzebie jedności erotycznej z drugim człowiekiem. Są to raczej przypuszczenia aniżeli konkluzje.

### Wnioski

Czym wyróżniają się dwa ostatnie liryki? Są bilansem podróży poznawczej podmiotu *Trzech zim*. Wiersze *Roki* i *Do księdza Ch.* to poetycki czyściec zestawiony z *infernum* z *Ptaków* czy *Pieśni*. Nieba podmiot liryczny *Trzech zim* nie osiągnął – być może, zabrakło Beatrycze... Syn marnotrawny u kresu swej poetyckiej podróży nie doznaje radości i uspokojenia. W obu wierszach pobrzmiwa raczej rezygnacja, zgoda na takie urządzenie świata, w którym człowiek nie jest pewien swej przyszłości i godzić się musi na los, jakiego sam nie projektował. W tym sensie bohater *Trzech zim* zatrzymuje się w pół drogi w porównaniu z postaciami z misteriów Oskara Miłosza, że nie doświadcza wyzwolenia z ziemskich pragnień, ale tylko je tłumii. Bierze na siebie los Konrada bez entuzjazmu, wyroki przeznaczenia nie stanowią dla niego epifanii, lecz jedynie zrozumienie praw istnienia, na które wyraża zgodę z konieczności. Bliższa mu melancholia wygnańca z wierszy Oskara Miłosza, konstrukcję świata aprobejuje tak jak podmiot *Liryków lozańskich*.

Nie ma mowy o żadnym optymizmie nawróconego. Czy zresztą on nawrócony? Wyka w przedwojennej recenzji *Trzech zim* podkreślał, że marzenie o wierze dominuje tu nad jej świadectwem. Jak szukać własnego ogrodu, skoro „ogień świat pali”? Miłosz nie upraszcza pozornym entuzjazmem samopoznania kwestii przyszłości historii, a w niej człowieka. Rozumie, że wobec naddciągającej nicości jemu przypada rola tego, kto choćby w częściowym albo krótkotrwałym przymierzu ze strażnikami Boskiego ładu ma stanąć pośród nich, także przeciw tej stronie swej natury, która owego porządku nie rozumie albo nie akceptuje. Podróż epistemologiczna podmiotu lirycznego *Trzech zim* odbyta w konwencji romantycznej kończy się dla bohatera nie tyle radosnym objawieniem z dawna poszukiwanych prawd, ile rewizją własnej postawy poznawczej, jej założeń oraz przyjęciem nauk Przewodnika. Jerzy Kwiatkowski zauważa:

Począwszy niemal od pierwszych swoich utworów Miłosz wprowadza do poezji polskiej tonację antycznej tragedii – jakże współbrzmiającą z czasami, w których przychodzi mu tworzyć. [...] Heroizm dla heroizmu, heroizm integralny – jedna z postaw człowieka XX wieku, któremu podano do rozstrzygnięcia dylematy nierozwiązywalne – leży u źródła poezji Miłosza<sup>57</sup>.

Dwa ostatnie wiersze *Trzech zim* przynoszą wyjście z impasu egotyzmu, poszerzenie perspektywy percepcji siebie i świata. Zapowiadają nie wprost także

<sup>57</sup> J. Kwiatkowski, „*Poemat o czasie zastygłym*”. W zb.: *Poznawanie Miłosza*, s. 43–44.

zmianę czy lepiej: krystalizację światopoglądu poetyckiego Miłosa, którego kształtu poszukiwał on na równi z prawdą o sobie. W Miłosa pytaniu o własną tożsamość w *Trzech zimach* zawiera się *implicite* pytanie o tożsamość artystyczną. Polifonia jego liryki w latach trzydziestych była świadectwem próbowania różnych technik, sprawdzania, który ze sposobów mówienia poezją jest najbardziej adekwatny do tego, co on sam ma do powiedzenia. Jeśli więc wiersze z *Trzech zim* są warsztatowo do siebie nieprzystawalne, nie tworzą spójnej całości stylowej, a tylko stanowią jedność ujawniającą najważniejsze rozterki ich bohatera, to zdradzają w ten sposób wahanie poety, jego niepewność co do tego, jak mówić, by powiedzieć prawdę. W tym sensie wielość poetyk w *Trzech zimach* jest odkrywaniem – posłużmy się formułą Herlinga-Grudzińskiego – „granic poezji”, ustalaniem osobistych punktów granicznych, nakładaniem na własną mowę związaną arbitralnych limitów, powiedzeniem: inaczej nie umiem albo nie chcę umieć. By móc dookreślić swą poetycką tożsamość, poeta pragnie posłużyć się konwencją, szukać w tradycji, badać możliwości, rozpoznawać siebie w wielu szatach. Stąd surrealizm *Bram arsenału*, wygrywanie znaczeń przy użyciu kontrastującej metryki w *Pieśni*, opatrywanie niekanonicznych gatunkowo utworów tytułami – nazwami gatunków, czyli swoista gra z tradycją, umieszczanie przekładów pośród wierszy własnych, dramatyczne ukształtowanie wypowiedzi lirycznej itd.

Biada Narcyzom, którzy w prądzie gwałtownych rzek, stworzonych po to, aby poruszały koła młynów, rozpałały światło, służyły za napój ludziom i zwierzętom, śledzą tylko odbicie swoich twarzy<sup>58</sup>.

– ostrzegął Miłosz w 1938 roku. Reguła użyteczności rządząca dojrzałą twórczością przyszedłemu noblisty klarowała się bardzo wcześniej i na pewno pod wpływem Maritainowskiego światopoglądu neotomistycznego. Poetycki dystans dzielący *Trzy zimy* od *Ocalenia* wypełniony jest znowu intensywną pracą, samokształceniem. Publicystyka Miłosa późnych lat trzydziestych stanowi pomost pomiędzy tomami, wyjaśniając przyczyny zmian w myśleniu o samym sobie jako twórcy, w tematyce i poetyce nowo powstających wierszy. Z tego powodu wypowiedzi prasowe autora *Pieśni Adriana Zielińskiego* są cennym źródłem dla kogoś, kto pragnie pojąć kolejne etapy jego metamorfozy. Poeta nie pozostawia wątpliwości co do tego, czym stała się dla niego możliwość porozumienia się z innymi przy pomocy wiersza:

dzieło sztuki nie jest mszą, podczas której ich ręce mogłyby dopełnić przemiany tajemnicy w chleb i wino. Sztuka to przecie tylko jedna z dziedzin działalności ludzkiej, szlachetna i wysoka, ale jakże nędznie wygląda najemnik, gdy zależy mu tylko na gestach, na narzuconych koniecznością obrządkach pełnego trudu dnia i nie myśli o celu, nie ma żadnego celu poza samym trudem<sup>59</sup>.

– dodaje. Czy oznacza to częściową rezygnację z uzurpowanych w *Trzech zimach* praw? Jeszcze raz Miłosz podkreśla swą nieprzyjaźń z formalistami. Z pewnością rząd dusz oddaje jednak we właściwsze ręce. Rezygnuje z kapłaństwa, ale nie z duchowego przewodnictwa. Zrzeka się władzy, ale nie odmawia sobie daru proctorwa. Idei natchnienia zaczyna towarzyszyć idea trudu. *Finis operantis* ma do-

<sup>58</sup> Cz. Miłosz, *O milczeniu*. „Ateneum” 1938, nr 1, s. 141.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

minować nad *finis operis*. W praktyce oznacza to wyrzeczenie się egotyzmu, sprzyjającego autodestrukcy bardziej niż wzrastaniu w jakiegokolwiek sferze. Ignacy Fik<sup>60</sup> posądzając Miłosza o nieuleczalny „grzech anielstwa” wypowiada zdanie, że żadna zmiana w postawie autora *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* nie nastąpiła. Szyderczo dzieląc ewolucję Miłosza na kolejne części różańca: dzieciństwo – część radosną, padół – część bolesną, powrót do dzieciństwa – część chwalebna, potwierdza tym samym związki poety z twórczością stryja, według którego cofnięcie się w bezgrzeszną przeszłość było niemal równoznaczne z odzyskaniem mitycznego ogrodu. Ujmując rozwój osobowy poety w negatywnych, w swoim odczuciu, kategoriach romantycznych, paradoksalnie wskazuje na najważniejszą dla Miłosza tradycję literacką, formację myślową, duchową i artystyczną, która zdominowała proces osiągnięcia przez niego dojrzałości twórczej. Atakując zbankrutowanego Konrada, Fik zwrócił uwagę na te cechy *Trzech zim*, które przeczuwano, ale precyzyjnie ich nie nazwano: patos, romantyzm, prorocstwo. W kolejnych tomach poezji cechy te zostaną wyciszone czy nawet stłumione. Możliwe jednak, że zastąpienie prorocstwa misją ocalania, romantyzmu regułą użyteczności, patosu dążeniem do formy pojemnej było – najprościej – naturalną konsekwencją dojrzewania poety, który odbija się od trampoliny romantyzmu i ustawia głos własny w ciągłej polifonii.

---

<sup>60</sup> I. F i k, *Grzech anielstwa na przykładzie Czesława Miłosza*. „Pion” 1938, nr 36. Szczegółową analizę sporu między Fikiem a Miłoszem zawiera szkic M. Z a l e s k i e g o *O „grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia* („Teksty” 1981, nr 4/5).