

 <http://orcid.org/0000-0002-3896-5153>

Andrzej Niewiadomski

Uniwersytet im. Marii
Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Jeszcze jeden głos
(po osiemdziesięciu latach)
o *Trzech zimach*

Abstract

One More Thought (After Eighty Years) on *Three Winters* (*Trzy zimy*)

In the current research considerations devoted to the early work of Czesław Miłosz, the importance of his second poetic volume, *Trzy zimy* (*Three Winters*), has been repeatedly emphasized. However, there has been no analysis that would focus on defining more precisely the meaning of *Trzy zimy* in the context of the development processes within Polish literary modernism. The article is an interpretative approach concentrating not on individual poems, but on the whole creative intention of Miłosz from 1936. This volume, seen as an ingeniously composed whole, and read in confrontation with the author's programmatic statements, presents itself as an important caesura closing the stage of early modernist Polish poetry, benefiting from various aesthetic inspirations and producing a somewhat modified version of "pure poetry" compared to the proposals of Western literature.

Słowa kluczowe: katastrofizm, poezja czysta, neosymbolizm, Czesław Miłosz, wczesna nowoczesność

Keywords: catastrophism, pure poetry, neosymbolism, Czesław Miłosz, early modernism

W zamierzonych czasach miłoszologii, jeszcze przed rokiem 1989, redaktorzy wznowienia *Trzech zim*, wydanych wraz z komentarzami, esejami i artykułami dotyczącymi poszczególnych wierszy tomu, zanotowali we wstępie:

Dla najwnikliwszych badaczy twórczości Miłosza utwory z *Trzech zim* pozostały mediumiczno-magiczną inkantacją, prawie niemożliwą do przełożenia na język dyskursu. Może dlatego próba dotarcia do ich tajemnicy jest tak kusząca. Nadto czas na ogół sprzyja lepszemu zrozumieniu nawet wyjątkowo hermetycznego dzieła. Gęsta materia młodzieńczych wierszy Miłosza nie jest już tak nieprzenikniona, jak pół wieku temu. Ale *Trzech zim* nadal nie da się wyjaśnić do końca, poddać czysto rozumowej analizie, niemniej współczesny krytyk, z nową wiedzą i doświadczeniem, może w tych strofach dostrzec więcej niż jego poprzednicy. Z pomocą przychodzą mu również autokomentarze Miłosza zawarte w późniejszych jego dziełach i udzielnych przezeń wywiadach¹.

Po trzydziestu latach wyłącznie zgrabna i konwencjonalna z pozoru nota wstępna Gorczyńskiej i Kłoczowskiego zachowuje swą aktualność, mimo „postępów” wspomnianej miłoszologii, pomimo idących w tysiące odczytań, interpretacji, reinterpretacji i syntez. Nie zamierzam bynajmniej zasadniczo polemizować z żadnym z tych badawczych ustaleń, chciałbym jedynie zadać raz jeszcze pytanie, na czym polega wciąż niepokojący potencjał wczesnego tomu Miłosza i zastanowić się nie tyle nawet nad jego miejscem w obrębie dorobku autora *Ocalenia*, ile raczej w obrębie poetyckiej nowoczesności. Na różne sposoby próbowano bowiem porządkować ową twórczość, wskazywać na jej poszczególne fazy czy etapy, nie zawsze zgodnie, niemal zawsze jednak podnoszono kwestię wartości nie debiutu, lecz właśnie *Trzech zim*, o których Błoński napisał, iż „zdają się zapowiadać całą twórczość Miłosza poety” (TZG, s. 59). Bez względu na to, w jakim miejscu zostały wyznaczone (często „ruchome” bądź „robocze”) cezury poezji Miłosza, podkreślano raczej ciągłość problemową tejże poezji i powrót do wciąż tych samych, lecz zawsze ujmowanych inaczej, idei i tematów. Recenzując wspomniany reprint z komentarzami Marian Stala, konstatował:

Można też przeczytać londyński tom inaczej – i spytać: co uderza w dzisiejszej lekturze *Trzech zim*? Przede wszystkim poczucie zetknięcia z poetycką energią, która nigdy nie została do końca wyzwolona. Brzmi to jak paradoks, ale tom, który w 1936 roku był „palimpsestem czy meteorytem spadłym z nieba poetyckich przeznaczeń” – i dzisiaj należy do najtrudniejszych miejsc w dziele Miłosza... i dzisiaj

¹ R. Gorczyńska, P. Kłoczowski, *Nota redakcyjna* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. *ibidem*, Londyn 1987, s. VII–VIII. Wszystkie cytaty wierszy Miłosza z tego tomu i ustaleń badawczych cytuję dalej oznaczając je w tekście skrótem TZG i numerem strony.

wyduje się otwarty w stronę przyszłości. Bo wprawdzie późne teksty poety wiele w jego debiucie z wyboru wyjaśniły – ale też jeszcze więcej skomplikowały².

Podjmując trop redaktorów tomu, krytyk wskazuje na – jak to nazywa – paradoks: tom otwarty jest „w stronę przyszłości” (zapewne zarówno w sensie „zapowiedzi”, jak i przyszłych działań badawczych), a jednocześnie mowa o „niewyzwolonej” przez tę książkę energii. Może warto więc zapytać, czy poza kolejnymi, mniej lub bardziej udatnymi interpretacjami poszczególnych utworów z *Trzech zim*, nie należałoby myśleć o tym tomie poetyckim jako o fakcie nasyconym wspomnianą energią, a przez to skierowanym nie w poetycką przyszłość, lecz w przeszłość? O rzeczywistości, w jakiej – owszem – objawiają się w szczątkowej postaci późniejsze obsesje twórcze Miłosza, ale jednak rzeczywistości w jakiś sposób zamkniętej i „oddzielnej”?

Skoro już mowa o autokomentarzach poety, to jeden z nich narzuca mi się w tym kontekście z całą siłą, ten mianowicie, który szczególnie wyróżnia ów tom, więcej: niejako unieważnia późniejsze osiągnięcia poetyckie, ale też niuansuje pojmowanie – co uważa się niemal za dogmat miłoszologii – odrzucającej przez autora *Ocalenia* „sztuki czystej”:

Olbrzymie emocjonalne presje zbiorowości. Masz jedno życie, zrób z nim coś. Co komu z tego, w dalszej perspektywie pokoleń, że będziesz ulegał żądaniom i oczekiwaniom swoich współczesnych? Czy to znaczy, że jestem zwolennikiem sztuki dla sztuki, że chcę chronić jej czystość, że nadal radzę, jak Mallarmé, odwrócić się plecami do tłumy? Owszem, ale w sensie higieny. Nie w sensie kredowego koła, w obrębie którego dozwolone jest tylko słowiarstwo. Zdumiewam się i nie rozumiem. Gdzie mnie nosiło? Jak przeprowadzić granicę pomiędzy moją poezją czystsza i tą, która ulegała wezwaniom mojego wieku? Ścisłej, pomiędzy tą, w której ów wiek został należycie przetransponowany, i tą, w której występuje w stanie surowym. Czasem myślę, że po *Trzech zimach* powinno było skończyć się moje życie i że cała reszta była niepotrzebnym dodatkiem³.

² M. Stala, „Trzy zimy” jesienią '87, cyt. za: <http://www.milosz.pl/napisali-o-mojej-tworczosci/recenzje/marian-stala-trzy-zimy-recenzja> [dostęp: 5.02.2016].

³ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 250–251. Cytat ów, jedynie w postaci ostatniego zdania (także w kontekście sporów periodyzacyjnych o poezję Miłosza), przywołałem w swojej książce *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010. Wydaje się, że wymaga on głębszego namysłu, szczególnie na tle „dodatkowych” wyjaśnień poety, dlaczego właśnie *Trzy zimy* stanowią tak ważną pozycję w jego dorobku. W cytowanym eseju Miłosz poświęca nieco więcej miejsca swojej drugiej książce, sygnalizując wyjątkowość swojego postępowania twórczego zarówno na tle debiutanckich wierszy, jak i późniejszych poczyną: „Mój pierwszy tom wierszy grzeszył przeciwko hierarchii motywami społecznymi, ale drugi, *Trzy zimy*, jak najściślej wzgardliwej, aroganckiej hierarchii przestrzegał (*ibidem*, s. 250); „Cisną mnie, żebym pozwolił na druk w Polsce mojej antologii *Pieśń niepodległa* z 1942 roku. Mówię: nie chcę,

Nie chciałbym zanadto przeceniać tego jednego wyznania Miłosza, jednakowoż wydaje się, że – w kontekście całości tej deklaracji – ostatnie jej zdanie samo sugeruje odpowiedź dotyczącą granicy między tym, co noblista nazywa (rzecz charakterystyczna) poezją „czystsza” (nie „czystą”), a „wezwaniami wieku”. Rzeczą oczywistą wydaje się, że *Ocalenie*, kolejny tom Miłosza, znacznie bardziej ulega „wezwaniom wieku” niż oczekiwaniom na „poezję czystsza”, stając się swoistym manifestem nie tylko „półprywatnego” klasycyzmu, lecz także odpowiedzialności poezji, mającej – w zamierzeniu – przełamać ograniczenia autonomii sztuki i solidaryzować się z losem jednostki wplątanej w machinę XX-wiecznego zamętu historii i totalitaryzmów. Tę perspektywę dla poezji Miłosz zaczął zresztą projektować znacznie wcześniej, właściwie tuż po ukończeniu *Trzech zim*, przede wszystkim w swoich wystąpieniach krytyczno-eseistycznych, ale też w pojedynczych wierszach⁴.

Spróbujmy więc – prowizorycznie – postawić niedopuszczalne na gruncie naukowym pytanie: co byłoby, gdyby rzeczywiście *Trzy zimy* były ostatnim akordem poezji Miłosza? Czy mielibyśmy do czynienia wówczas z drastycznym osłabieniem jednego z nurtów, skrzydeł poezji polskiej II połowy XX wieku; albo też inaczej, skoro mówimy o perspektywie przyszłościowej i takimże potencjale przedwojennego tomu, czy mógłby on stać się inspiracją do działań podobnych jak te podjęte przez Miłosza od roku 1937? Jest to oczywiście pytanie o dialektykę ciągłości i zerwania, zbyt bowiem łatwo przychodzi nam wyrokować w tego rodzaju kwestiach. Skoro sam poeta z pewną nostalgią (często maskowaną i – to prawda – rzadko się objawiającą w tak drastycznej postaci jak w cytowanym fragmencie z *Roku myśliwego*) pisze o „czystości” poezji, to trzeba spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie: czym jest ona dla Miłosza pomiędzy rokiem 1933 a 1936 i czym wydaje mu się później, sięgając właśnie do materiału poetyckiego, nie tylko do deklaracji? Upoważnia nas do tego wspomniana „hermetyczność” tomu, która wciąż inspiruje i stawia zagadki, mimo powstania co najmniej kilku precyzyjnych analiz poszczególnych wierszy, wykazujących jednakowoż, jak ów „hermetyzm” jest równie precyzyjnie skonstruowany. Czy dyskursywność poetyckiej książki z roku 1936 wyprowadza ją bardzo daleko poza awangardowy wzorzec, czy też może pojawia się „wyspowo” (albo jest symulowana), jak w niektórych utworach Józefa Czechowicza?⁵

to było dawno i nie mam z tym nic wspólnego. Ale tom *Trzy zimy* z 1936 roku ukazał się z komentarzami i sprawił mi dużą przyjemność. Czyli że pod *Trzema zimami* podpisuję się, nie życzę sobie podpisywać się pod *Pieśnią niepodległą*” (*ibidem*, s. 249).

⁴ Pisałem o tym zarówno w przywołanej powyżej w przypisie rozprawie, jak też – do czego przyjdzie się jeszcze odwołać – w szkicu *Czechowicz, Zagórski, Miłosz – trzy syntetyzmy* [w:] *Zagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2009.

⁵ Zob. A. Niewiadomski, *Czechowiczowskie wyspy dyskursu. Rekonesans* [w:] *Słowa i metody. Księga dedykowana Profesorowi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009.

Zacząć należy od dość oczywistego stwierdzenia, choć niezbyt mocno eksponowanego w odniesieniu do omawianego tomu: jest to dzieło poety wciąż poszukującego własnych środków wyrazu i w tych poszukiwaniach wykorzystującego bardzo różnorodne inspiracje: niektóre łatwo zauważalne, inne – funkcjonujące w postaci szczątkowej bądź ukrytej, przywoływane bardziej, zarówno przez poetę, jak i badaczy, w funkcji punktów orientacyjnych niż konkretnych wykładników tekstowych. Warto jednak pamiętać, że jest to (niemal kompletny) zespół odniesień budujących nowoczesne rozumienie utworu poetyckiego, włącznie z XIX-wiecznym, romantycznym preludium takiego rozumienia (które Miłosz w latach powojennych „przedestyluje”, odrzucając z niego nie tylko mesjanistyczno-narodowe pierwiastki, ale także wszystko, co prowadziło ku awangardowym rewolucjom i tryumfom czystego estetyzmu). Wędrujemy tu więc (co zrozumiałe jeszcze bardziej na gruncie polskim) od romantyków do symbolistów⁶, a następnie, poprzez różne postacie symbolistycznych i postsymbolistycznych chwyty, nawet koncepcję „sztuki czystej” Paula Valéry’ego, ku „secesji” (wpływy Iwaszkiewiczowskie, których Miłosz się nigdy nie wypierał; Iwaszkiewicz jako „wielka encyklopedia poezji nowoczesnej, idącej od Rimbauda”). I oczywiście dalej, w stronę skamandryckiej reinterpretacji poetyckich zdobyczy wczesnej nowoczesności, ekspresjonistyczno-futurystycznego sporu o ducha i materię (z położeniem nacisku na wykorzystanie chwyty i konwencji gatunkowych obecnych przede wszystkim w obrębie światopoglądu ekspresjonistycznego; nie zamierzam tu sugerować żadnych wpływów czysto futurystycznych, byłoby to nadużycie, choć echa „romantycznego” z natury ego-futuryzmu i rytmu świata jako pulsowania materii ciała i rzeczy pojawiają się wszak w poprzednim, debiutanckim arkuszu Miłosza), wreszcie: ech surrealistycznego obrazowania (te inspiracje są zawsze dyskusyjne, w sensie trudności ich „wydestylowania” i oddzielenia od ech lektur romantyków czy symbolistów) i arsenału chwyty rodzimej awangardy, w jej złagodzonej, czechowiczowskim, ujęciu oraz wersji języka „poezji społecznej”, w której nowym komponentem był element katastroficzny wychodzący zresztą poza wymiar doraźnego zaangażowania⁷.

⁶ Zob. np. szkice E. Kołodziejczyk, *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w „Trzech zimach” Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3 oraz „Złączeni jednym węzłem dziedziczenia”. Powinowactwa „Trzech zim” z poezją Oskara Miłosza, „Ruch Literacki” 2001, nr 3.

⁷ O wszystkich tych inspiracjach mówił Miłosz w licznych wystąpieniach, począwszy od dwóch tomów najbardziej znanych rozmów z poetą, tj. R. Gorczyńskiej, *Podróżny świata*, Kraków 2002 i A. Fiuta, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1994. W tej sprawie zob. także „kanoniczne” opracowania wczesnej twórczości Miłosza autorstwa m.in. K. Wyki, J. Błońskiego, W.P. Szymańskiego, S. Beresia, K. Dybciaka, A. Fiuta, M. Zaleskiego. Zob. np. *Poznanie Miłosza 2. 1980–1998*, red. A. Fiut, cz. 1, Kraków 2000; M. Bauchrowicz-Kłodzińska, *Książę Ch. w cieniu apokaliptycznych znaków. Sensy i symbole poetyckiej wizji eschatologicznej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4; S. Beres,

Kłopot z *Trzema zimami*, a zarazem widoczna fascynacja czytelników i badaczy zawartością tej książki polega m.in. na tym, że typ eklektyzmu poetyckiego tu obecny niejako „obezwładnia” działania interpretacyjne, jakie mogłyby zmierzać do ścisłego oddzielenia sfer wpływów i opisanie poszczególnych działań warsztatowych jako znajdujących się w obrębie konkretnych estetyk. Co więcej, często podkreśla się tu rolę czynnika irracjonalnego i inkantacyjność, co prowadzi do uwzględnienia „magiczności” słowa poetyckiego, mogącego zdominować treści dyskursywne i sytuowania tego etapu twórczości Miłosza po stronie nowoczesnego „bycia” wiersza przeciw „znaczeniu” wiersza. Wprawdzie Barańczak, wnikliwie analizując *Świty*, podkreślał, że tekst narzuca się czytelnikowi „jak magiczna formuła poetyckiej inicjacji” (TZG, s. 92) i zrazu (a także przy każdej kolejnej lekturze) „wiersz »działa« przede wszystkim rytmem” (TZG, s. 93), ale też jest „wierszem o”; wskazanie jednak jego „problematyki” jest na tyle ogólne, że równie dobrze diagnozę taką można zastąpić inną poręczną formułą. Jeszcze inaczej: „problematyka” (choć Stanisław Barańczak w swoich rozważaniach odwrócił wektory⁸) niejako wyrasta tu ze zderzenia „rytmu” i „konstrukcji”, co wszak wskazuje na dwie (a właściwie trzy) tradycje poetyckie nieprzywoływane w kontekście *Trzech zim* ani przez ich autora, ani przez interpretatorów tomu z 1936 roku. W mniejszym stopniu chodzi tu o Leśmiana (choć przecież jego wyjście poza dogmatycznie pojmowany symbolizm i zanurzenie się w rytmie rzeczywistości mogłoby być w pewnym stopniu dla Miłosza inspirujące), w większym zaś o dwa punkty odniesienia, dopełniające obraz wczesnego etapu nowoczesności, pozornie nieistotne, pominięte na skutek niechęci do awangardowych estetyk, czyli awangardę w wersji konstruktywistycznej i ludyczno-ironiczny nurt nowoczesnej rewolucji poetyckiej.

Jednakowoż i bez domniemanej nieobecności tych elementów można *Trzy zimy* umieścić w szeregu książek poetyckich i wystąpień teoretycznych, jakie w drugiej połowie lat trzydziestych doskonale odzwierciedlały zmierzch (lub początek zmierzchu) pierwszej fazy poezji nowoczesnej w Polsce. Czyniły to albo przez „domykanie” doktryny albo – jak w przypadku Miłosza (na co sam często wskazywał), ciągle poszukującego w owym czasie „mowy”, która ma „wystarczyć na piękno świata” (i odnajdującego ją pomiędzy rokiem

Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów, Warszawa 1990; W. Kudyba, *Lata trzydzieste. Józef Czechowicz i Czesław Miłosz wobec tradycji symbolizmu* [w:] *Miłosz–Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011; M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław etc. 1984.

⁸ „To zjawisko z kolei pokazuje, jak bardzo Miłosz »myśli rytmem«, jak bardzo rytm poetyckiego mówienia stanowi u niego odzwierciedlenie problemów, o których mowa w wierszu, nawet więcej – jak bardzo rozwój tej problematyki kształtowany jest przez rytm. Wspomniana trójczłonowa konstrukcja oparta na stopniowym przyspieszeniu rytmu jest bowiem dokładnym modelem dla tego, co dzieje się w świecie przedstawionym wiersza, w jego lirycznej akcji” (TZG, s. 97).

1937 a 1945) – przez swoisty eklektyzm poetycki, sprawiający, że czytelnicy i badacze stali się podatni przede wszystkim na mediumiczność, inkantacyjność i hermetyczność tomu wypływające wprost z odwołania się do bardziej konserwatywnych wzorców nowoczesności niż te, jakie stanowiły pole inspiracji dla równie eklektycznych rówieśników poety w latach trzydziestych⁹. „Ciemny” język, odwoływanie się do symbolistycznej kategorii sugestii, przy jednoczesnym wprowadzeniu klarowniejszych (lub pozornie klarownych) form dyskursywnych stanowią do dziś o atrakcyjności tego rozwiązania, ale pokazują również, że nowoczesność nie mogła przetrwać wówczas w postaci niezmienionej, nawet przy zepchnięciu awangardy na pozycje marginalne z punktu widzenia głównego nurtu „oficjalnie uznanej” literatury kojarzonej przede wszystkim z kręgami skamandryckimi. Autor *Poematu o czasie zastygłym* zbliżywszy się zatem do awangardy, w zupełnie inny sposób niż ona wskazywał w obrębie swoich poszukiwań na wyczerpywanie się języków otwierających otchłanny obszar nowoczesnych problemów, co nie znaczy, że bardzo dyskretnych śladów „skażenia” przez dyscyplinę eksperymentu nie można odnaleźć również w *Trzech zimach*.

Miłosz wielokrotnie jednak zaznaczał – przy całej późniejszej niechęci do tego nurtu – swój bardziej przyjazny stosunek do „Krakowa” niż do skamandryckiej Warszawy, ale też i nie negował inspiracji płynących ze strony wspomnianego ludyzmu, w jakimś stopniu stępującego ostrze awangardowego eksperymentu, obnażającego zarówno jego samozwrotność, jak i przydającego mu autentyzmu outsiderskich ról społecznych. Na sugestię Renaty Górczyńskiej dotyczącą powagi własnego drugiego tomu poetyckiego i braku w nim autoironii poeta – zrazu powątpiewając – w końcu odpowiedział twierdząco:

Rzeczywiście, może to prawda, że w *Trzech zimach* jest mało autoironii. Kiedy byłem młody, byłem bardzo solenny. Miałem elementy autoironiczne w wierszach z tego okresu, ale może ich nie drukowałem. Ale faktem jest, że poezja ironiczna zaczyna się u mnie dopiero podczas wojny. Trudno obyć się w dwudziestym wieku bez ironii, bez groteski, bez bufonady, to są narzędzia naszego wieku¹⁰.

Niemniej jednocześnie podkreślał, jak ważne w kształtowaniu się jego światopoglądu poetyckiego były lektury Witkacego, *Balu u Salomona* Kon-

⁹ Ów eklektyzm poetycki znajdzie swoje powtórzenie – przy zachowaniu wszelkich proporcji – w kolejnym epizodzie kryzysowym już dojrzałej nowoczesności: u poetów Orientacji, a także w twórczości Rafała Wojaczka (powołującego się zresztą na lekcję Miłosza z *Trzech zim*), jakże odmiennego, przy wszystkich pokrewieństwach, na tle poetów Nowej Fali.

¹⁰ R. Górczyńska, *op.cit.*, s. 53. Wcześniej owo przeświadczenie zostało wyartykułowane w znanym *Wstępie z Traktatu poetyckiego*: „Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry./ Jeszcze się umie podobać poezja./ Jej znakomitość wtedy się docenia” (cyt. za: C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 383).

stantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy – co artykułuje wprost w rozmowie – pokrewieństwa konkretnego utworu z *Trzech zim* z zamysłami wprost z *Przyjścia wroga* Zagórskiego¹¹. Czym innym jest jednak sama apokaliptyczna aura, a czym innym sposób jej aranżowania. U Miłosza w tomie z 1936 roku trudno odnaleźć elementy, jakie mogłyby skalą występowania rywalizować z „najbardziej surrealistycznymi tomami w poezji polskiej” (mimo że poeta kilkakrotnie używa tego terminu, przywołując konkretne wiersze z omawianego tomu), a „dziwność” wykreowanej rzeczywistości traktowana jest bardzo serio, w sztafażu indywidualistycznej wizji z romantycznych natchnień. Gdzież więc znajdujemy miejsce na dystans i szczególną formę ironii, choćby taką jak w młodzieńczym *Teatrze pcheł* czy *Fragmentach z poematu – buffo*?

Wydaje się, że w szczególnej grze, jaką Miłosz – wbrew zapewnieniom o spontaniczności i „samoistności” własnych poszukiwań poetyckich w tamtym czasie – toczy ze sobą i z czytelnikami *Trzech zim*. Grze, której stawką jest zrównoważenie irracjonalnych i hermetycznych elementów tomu oraz jego, poddanej trudno uchwytniej dyscyplinie, konstrukcji. Wszystko wydaje się przypadkowe, wysnute z wizji i nic przypadkowe nie jest. Owego zamysłu nadrzędnego i dyscyplinującego do tej pory upatrywano raczej w dyskursywnych partiach tomu, nasyconych – to prawda – niesłychanie sugestywnymi określeniami i fragmentami, eksponującymi już to (w mniejszym stopniu) metapoetycki wymiar medytacji, już to (w stopniu znacznie większym) wymiar metafizyczny. Miłoszowy dyskurs stanowi bowiem – inaczej niż u Czechowicza – coś więcej niż „wyspawy” kształt, jest „łędem” rywalizującym niemal na równych prawach z płynną postacią wizji i metafory. Można powiedzieć, że to właśnie autor *ballady z tamtej strony* był odpowiedzialny – u źródeł – za potraktowanie *Trzech zim* jako innej realizacji własnej „metody”; to on, nazywając Miłosza w tytule recenzji jego tomu „ucniem marzenia”, odsyłał czytelnika do takiej dyskursywnej „wyspy”. Do czego jednak – jak się zdaje – miał prawo, ponieważ dokładniejsza analiza (przyjdzie nam jeszcze zająć się tą kwestią) stanowiska Miłosza wobec poezji czy wszelkiej sztuki, zanim jeszcze zaczął się wypowiadać na ten temat po opubliko-

¹¹ „Gdybym szukał pokrewieństwa, to na pewno we wspólnej aurze z *Przyjściem wroga* Jerzego Zagórskiego. 1934, 1935 – to była kulminacja naszego katastrofizmu. Tom *Przyjście wroga* nie był wznawiany po wojnie w Polsce, bo tam się dzieją dziwne rzeczy: tam się rodzi Antychryst i armie idą po Kaukazie, niedźwiedzie polarne tam występują – za dużo proroczych elementów, które się spełniły. To chyba najbardziej surrealistyczny tom w poezji polskiej. A w *Trzech zimach* element apokaliptyczny jest w takich wierszach, jak *O księżce*, *Powolna rzeka*, *Elegia*. Jest też wiersz, który drukowałem później, ale który należy do tego cyklu: *Fragment*, napisany w Paryżu w 1935 roku. Tam są »germańskie Junony«” (R. Gorczyńska, *op.cit.*, s. 27).

waniu drugiej książki, nie wskazuje wcale na jednoznaczność nawet tych deklaracji w poszczególnych wierszach¹², które można uznać za „rozwinęte” i logicznie sformułowane.

Wróćmy jednak do wspomnianej konstrukcji, do porządku rzadko dostrzeżanego, choć przecież oczywistego, obecnego na każdym poziomie kompozycji tomu, poczynawszy od tytułu sugerującego swoistą jedność czasową (wszystkie wiersze *Trzech zim*, prócz *Świtów* – 1932 – powstały w obrębie sezonów lat 1933/1934, 1934/1935 i 1935/1936¹³). Zatem *Trzy zimy* stanowią z jednej strony „odpowiednik” trzech rzeczywistych w biografii poety (i nie tylko) pór roku, z drugiej zaś strony tytuł ów, jeśli odwołamy się do jednego z wierszy, co ciekawe, powstałego najpóźniej ze wszystkich utworów pomieszczonych w książce, sugeruje symboliczno-magiczne znaczenia związane z dialektyką zagłady i odrodzenia, ciemności i jasności, grzechu i chwały, kłamstwa i prawdy:

Po trzykroć winno się obrócić koło
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku
spojrzę na władzę, śpiącą w mojem ręku,
na wiosnę, niebo, i morza i ziemię.
Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi
zanim się prawda wielka nie ożywi
i staną w blasku jakiejś jednej chwili
wiosna i niebo, i morza i ziemię.
(TZG, s. 37)

To, co nastąpi, w katastroficznym ujęciu oznacza, że już się wydarza, ale reguła aktualności¹⁴ wyraźnie wchodzi tu w kolizję z różnymi postaciami niemocy (i nadziei) podmiotu. A zatem światy: realny i fantastyczny, obecne w tomie, to ledwie próba przyszłego, „trzy zimy” zamknięte w gorsecie pragnień rodzących się na marginesie wyczerpującego się wzorca pierwszej fazy

¹² Miłoszowi, jak się zdaje, znacznie wygodniej było – po latach – potraktować *Trzy zimy*, zgodnie z duchem wielu późniejszych odczytań badawczych i krytycznych, jako „zapowiedź” zmiany kursu poetyckiego niż przejaw ducha zamkniętej już fazy nowoczesności, choć nie był w tym konsekwentny.

¹³ Czas zamknięcia pracy nad tomem zaświadczył sam poeta: „*Powolna rzeka* to chyba ostatni wiersz napisany przed oddaniem tomu. Lato 1936, czerwiec, powiedzmy dokładnie” (R. Gorczyńska, *op.cit.*, s. 24).

¹⁴ Zob. E. Balcerzan, *Katastrofizm jako system literacki* [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 334.

poetyckiej nowoczesności. Oczekiwania na zmianę, lecz artykułowanego w obrębie gry znanymi doskonale językami, których „sojusz” stwarza efekt niezwykłości i niesamowitego¹⁵.

Także przestrzenne uwarunkowania pomieszczonych tu wierszy odgrywają pewną rolę, dzięki nie tylko datom powstania poszczególnych utworów, ale i miejscom, których nazwy wprowadził Miłosz do późniejszych wydań tekstów poetyckich. Trzem zimom odpowiadają bowiem trzy miejsca powstawania/zapisywania zamysłów twórczych. Przede wszystkim Wilno i Paryż oraz – w mniejszym stopniu (dwa utwory, choć nie sposób nie zauważyć, że jednym z nich są ważne, bo otwierające tom, *Ptaki*) Krasnogruda. I znów, rzecz oczywista ze względu na biografię poety, a jednocześnie odsyłająca nas do niewypowiadalnego napięcia pomiędzy „światową” i „prowincjonalną” stolicą, tradycją (nie tylko rodzimego romantyzmu) i współczesnością, jakie nakładają się na siebie w obu tych przestrzeniach (choćby echa polskie w *Bramach arsenału* czy też wielkomięjsko-warszawskie w zapisanych w Wilnie *Świtach*), między którymi pośredniczy pejzaż „północnych krajów” odsłonięty w inicjalnym utworze, krajobrazy bałtyckie, obłoki, powolne rzeki. Zejście „ucznia marzenia” na „północne kraje” to wszakże konfrontacja konwencji piękna (mającej swoje źródła zarówno w tradycji sztuki, jak i współczesności) z rzeczywistością natury mocno obecną i w wierszach Miłosza i innych żagarystów czy Czechowicza.

Ta temporalna-przestrzenna organizacja tomu, z wyraziście narzucającą się obsesją troistości, zawiera w sobie nie tylko hermetyczno-symboliczne znaczenia jako postać „trzech infernalnych zim”, pozwalających dotrzeć podmiotowi do „tajemnic istnienia siebie i wszelkiej zewnętrżności”¹⁶, ale także rzutuje na całą (misterną i zdyscyplinowaną) kompozycję książki, która – na pierwszy rzut oka, co wielokrotnie zauważano – wygląda na zbiór przypadkowych konwencji¹⁷ i poddaje się lekturze wyłącznie przez pryzmat

¹⁵ Podobnie rzecz ma się w przypadku wspomnianej inkantacyjności i rytmicznych wzorców wiersza, którymi Miłosz – jak doskonale wykazał Balbus – gra, „używając” ich, ale też „podejmując pracę *poza* systemami albo też w obrębie wszystkich równocześnie, jak gdyby ignorując dzielące je granice”. Zob. S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*) [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 307.

¹⁶ E. Kołodziejczyk, *Podróż syna marnotrawnego...*, s. 156. Badaczka celnie cytuje Ryszarda Przybylskiego, piszącego zwięźle na marginesie twórczości Mickiewicza o przedchrześcijańskich i chrześcijańskich znaczeniach liczby trzy.

¹⁷ Zob. choćby następujący wywód: „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 jedność ujawniającą najważniejsze rozterki ich bohatera, to zdradzają w ten sposób wahanie poety, jego niepewność co do tego, jak mówić, by powiedzieć prawdę.

kontekstów metafizycznych i dążenia do odkrycia tajemnicy rzeczywistości. Jednak, gdy zanalizujemy dokładniej poszczególne wiersze, części tomu (co, oczywiście, wykracza poza ramy jednego szkicu), czy strukturę kompozycyjną jego całości, zauważymy, że równie ważne jest wówczas dla Miłosza mistrzostwo konstrukcji, które jednocześnie stawia pod znakiem zapytania jednoznaczność poszukiwań innego rodzaju. Bowiem to właśnie z konstrukcji całego tomu płyną różne wątpliwości związane z niemożnością rezygnacji poety na tym etapie ze „sztuki czystej” czy też może tylko „sztuki czystszej”.

Zauważano już wcześniej owo napięcie, nie artykułując go jednak w całej pełni. Barańczak, analizując *Świty*, dowodził przekonująco, że wiersz jest tryptykiem „o matematycznie doskonałej proporcji 1 + 3 + 1” (TZG, s. 93). Równie dobrze, sięgając do znakomitej interpretacji Wiesława Pawła Szymańskiego, można stwierdzić, że *Bramy arsenału* są ramowo skomponowanym dyptykiem¹⁸, choć nie o tak doskonałej proporcji; nas zaś interesuje konstrukcja całego tomu, opierająca się na obsesji trójkowych i dwójkowych układów. Pomijając sygnały tylko pozornie mniej wyraziste i ważne, jak umieszczenie w książce trzech przekładów i trzech dedykacji, zacznijmy od stwierdzenia podstawowego: *Trzy zimy* to tom złożony z trzech (niesygnalizowanych bezpośrednio) części, które liczbowo można przedstawić jako proporcję 4 + 12 + 4¹⁹. Zawartość każdej z nich dałoby się zaś opisać, stosując nieco uproszczone formuły (tylko tak, boiem elementy „tematyczne” nakładają się na siebie w obrębie całego tomu, tu chodzi raczej o wskazanie dominant): 1) wprowadzenie (poezja wobec sfer rzeczywistości); 2) historia, katastrofa, rewolucja, egzystencja, 3) śmierć, eschatologia, wtajemniczenie, usprawiedliwienie. Po hymniczno-pieśniowej i fantastycznej konwencji następuje sekwencja utworów, które do arsenału wspomnianej konwencji „dorzucają” tony publicystyczne i aktualizujące, czy też sprowadzające wiersz na poziom potoczności i „zwykłości” doświadczenia,

[...] By móc dookreślić swoją poetycką tożsamość, poeta pragnie posłużyć się konwencją, szukać w tradycji, badać możliwości, rozpoznawać siebie w wielu szatach. Stąd surrealizm *Bramy 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.” (*ibidem*, s. 168).

¹⁸ Zob. W.P. Szymański, *Bramy arsenału* [w:] *Poznawanie Miłosza...*

¹⁹ Wspomniane trzy dedykacje rozkładają się w ten sposób, że jeden z dedykowanych wierszy znajduje się w części pierwszej książki (dla Gabrieli Kunat), zaś dwa pozostałe (dedykacje poetyckie – Iwazskiewiczowi i Czechowiczowi) w części drugiej, jeśli zaś chodzi o przekłady, to w części drugiej umieszczony został jeden z nich (wiersze Kazysa Boruty), a w części trzeciej dwa pozostałe (przekłady z Oskara Miłosza i Patrice’a de La Tour du Pin). Być może nie bez znaczenia jest również fakt (choć nie chciałbym wchodzić na poziom „hermetyzmu liczb”), że części pierwsza i trzecia zawierają trzy razy mniej utworów niż część druga.

po czym w części trzeciej mamy do czynienia ze współgraniem „prywatnej” perspektywy listu i autosugestii oraz hermetyczno-inicjacyjnych znaczeń francuskich utworów wprowadzonych w świat polszczyzny przez Miłosza. Przekładając to na język różnorodnych estetyk (tu również musimy się posłużyć się pewnym uproszczeniem), nie sposób nie zauważyć, co sygnalizował w swoich wypowiedziach sam poeta, że mają one swoje ściśle wyznaczone miejsce w strukturze całości²⁰. Część pierwsza opiera się na grze pierwiastków ekspresjonistycznych i „surrealistycznych”, część trzecia na przewadze elementów postromantyczno-postsymbolistycznych, a wewnątrz tomu prócz wymienionych elementów pojawiają się echa „poetyki” skamandryckiej, secesyjnej i czechowiczowskiego języka sielanki niemożliwej. Rama kompozycyjna części „mniejszych” jest kluczowa, choć – w pewnym sensie (jak się okaże) – złudna, sugeruje bowiem, że problemy zarysowane na wstępie, z którymi powinna się zmierzyć poezja, znajdują swoje rozwiązanie w rycie wtajemniczenia, umożliwiającego zrozumienie sensów rzeczywistości czy też przekształcenie (przez wzajemnie oddziaływanie) zarówno poezji, jak i rzeczywistości.

Ta ramowa kompozycja odgrywa istotną rolę (czy też nie koliduje z nimi), jeśli chodzi o przyjęcie dwóch z trzech możliwych strategii lekturowych tomu Miłosza (co ciekawe, żadna z nich nie jest – jak myślę – podrzędna względem pozostałych). Pierwszą z nich byłoby założenie o poematowym charakterze *Trzech zim*, a zatem mielibyśmy do czynienia z możliwością odczytania linearnego²¹, w obrębie którego niechronologicznie ułożone, a następujące po sobie wiersze wchodzą w ścisłe relacje między sobą, rozwijając i dopełniając wątki zasygnalizowane w otwierających tom *Ptakach*. Dodatkowym „wiązanym” byłaby tu konfrontacja pierwszego i ostatniego wiersza książki.

Podobnie rzecz miałyby się w wypadku lektury zakładającej względną autonomię poszczególnych, większych, fragmentów *Trzech zim*. Wówczas jedność tomu opierałaby się na złudzeniu „ujęcia w karby” najbardziej rozbudowanej części, środkowej, przez części skrajne i wspomnianą sugestię zawiązania/rozwiązania problematyki.

Wreszcie: kompozycja najbardziej nieoczywista, zakładająca dialog wierszy w dwójkowych układach, zestawionych czy to na zasadzie sugestii ga-

²⁰ Zob. np.: „Gdy pisałem *Pieśń*, to namiętnie czytałem *Wyznania* świętego Augustyna. W *Dialogu* jest bardzo dużo ekstatyczności, natomiast *Bramy arsenału* czy *Ptaki* uważam za niemal surrealistyczne w technice” (R. Górczyńska, *op.cit.*, s. 13).

²¹ Górczyńska sygnalizowała niegdyś, że „mamy do czynienia z zakamuflowanym poematem”, czy też twierdząc, że „pierwotna kompozycja tomu mogła sugerować bardzo dyskretną, »poematową« konstrukcję całości” (TZG, s. 110), wskazując też – jako przykład – na związek następujących po sobie tłumaczeń z Boruty i wiersza *Wieczorem wiatr...*

tunkowej, czy to budowy wersyfikacyjnej, pokrewieństwa estetyki, dominujących motywów lub uwarunkowań czasoprzestrzennych. W sposób jasny narzuca się ona przy lekturze dwóch skrajnych części tomu, gdzie (w pierwszej) naprzemiennie wiązania łączą – o czym wspominał sam poeta – „pieśń” i „hymn” oraz „hermetyczność” *Ptaków* i *Bram arsenału* oraz (w trzeciej) wyraźnie zarysowane zostaje zestawienie dwóch tłumaczeń poematów z języka francuskiego (połączonych zresztą dzięki poetyce i motywowi inicjacyjnemu) z dwoma wierszami zamykającymi tom, *Rokami* i *Do księdza Ch.*²².

Nieco bardziej skomplikowany i nieoczywisty układ dialogów poetyckich odnajdujemy w środkowej części książki Miłosza, gdzie *Elegię* i *Wieczorem wiatr...* łączą zaszyfrowane nuty katastroficzne, wiersze *O księżce* i *O młodszym bracie* to nie tylko poetyka tytułów, lecz także refleksja nad aktualnością i publicystyczny wymiar ćwiczenia poetyckiego, *Świty* i *Posąg małżonków* – metafizyczny wymiar doświadczenia egzystencjalnego, *Dialog* i *Powolną rzekę* – hiperboliczny i proroczy aspekt doświadczenia historii, wiersz *Ty silna noc...* i wiersz *Obłoki* – indywidualistyczna perspektywa i wymiar ekspresji „ja”, *Kołysankę* i przekłady wierszy Kazysa Boruty – „egzotyka” przestrzeni zderzonej z akcentami społecznymi i światem „idylli niemożliwej”. Niemal we wszystkich przypadkach (choć nie w tym ostatnim) istotną rolę odgrywa też pokrewieństwo poetyki czy rozwiązań wersyfikacyjnych²³. Gdybyśmy mieli strukturę tej części *Trzech zim* rozpisać wedle schematu „rymujących się” ze sobą utworów, to wyglądałby on następująco: abbcdeeffcad i zdradzałby – co zrozumiałe – daleko idące przesunięcia w stosunku do części okalających, gdzie wykorzystano schematy: naprzemienny i parzysty. Ten układ wraz z wymienionym wyżej w jakimś sensie odzwierciedla również komplikacje rzeczywistości, z jaką mamy do czynienia w tomie, daje obraz misternego powiązania poszczególnych jej sfer – z możliwością zastosowania różnorodnych wariantów relacji między nimi.

„Rozwichrzonej” z pozoru księżce dyskretnie patronuje przeświadczenie o istnieniu trudno uchwytnej Całości i to – co ważne – nie tylko na poziomie metafizycznych uzasadnień bytu. Wspomniana konstrukcja równie dobrze może być znakiem niepewności, niezdecydowania wobec takiej sankcji, czy też (jeszcze, na tym etapie) jej niewystarczalności. Tu tkwi właśnie potencjał dystansu Miłosza – poety, który jeszcze nie zdołał wybrać własnej drogi, a raczej wirtuozerską „poetyckość” buduje na kanwie dystansu wobec takiego wyboru, mimo że cele czy pragnienia zostały w *Trzech zimach* zarysowane dość wyraźnie (i zironizowane jednocześnie). Co o tym świadczy? Najprościej

²² Jedna z badaczek *Trzech zim* stwierdza wręcz, że te dwa wiersze „odróżniają się od całości tomu”. Zob. E. Kołodziejczyk, *Podróż syna marnotrawnego...*, s. 165.

²³ Oczywiście, na tym nie wyczerpują się pokrewieństwa wspomnianych par wierszowych. Wymagałoby to oddzielnej analizy znoszącej ewentualne wątpliwości, tu chodzi jedynie o zarysowanie szkieletu konstrukcyjnego tomu Miłosza.

byłoby chyba powrócić do kwestii ram wierszy otwierających i zamykających tom z 1936 roku. Wskazują one na problematyczność interpretacji eksponujących zamknięcie jako prostą zapowiedź dalszych poszukiwań poety. Przyjrzymy się wpięrow inicjalnym wersom *Ptaków*, w których jasno podane zostały dominujące „tematy” i motywy całości:

Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija,
 pragnienie, sen i miłość odtąd nic nie waży,
 lekkie ręce, z chmur lekkich altana i schron,
 lekkie białe kamienie górzystych cmentarzy,
 i wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron.

(TZG, s. 5)

„Uczeń marzenia” schodzący „na północne kraje” poszukuje istoty rzeczywistości, jej metafizycznego porządku, niesprecyzowanego w obrębie konfesji, choć – to oczywiste – Miłosz w *Trzech zimach* posługuje się przede wszystkim (choć nie tylko) symboliką chrześcijańską. Inaczej rzecz ujmując i odwołując się do kolejnej strofy *Ptaków*, szukać chce „wody żywej”, podczas gdy to, co składa się na jego duchowe uposażenie, wydaje się nieważkie, lekkie i niejako zawieszane w nicości, w tym sensie „rok odnowień” wydaje się porą problematyczną, zapowiedzią jedynie zmiany tego wszystkiego, co opanowało umysł człowieka (poety) nowoczesnego i co swoje źródła ma jeszcze w Baudelaire’owskim czy Rimbaudowskim widzeniu rzeczywistości. „Uczeń marzenia” to także ktoś, kto za pomocą snu próbuje połączyć rozchodzące się ze sobą sfery pragnienia/pożądania/zmysłowości/natury/materialności i miłości (doskonale „ilustrują” takie dążenie pozostałe wiersze z części pierwszej tomu, a więc – kolejność również nieprzypadkowa – *Pieśń*, *Bramy arsenału* i *Hymn*), co tłumaczy Miłoszowe deklaracje o niemal surrealistycznym kształcie niektórych utworów, ale też ich ekspresjonistyczne i „secesyjne” korzenie. Mamy do czynienia z próbą poszukiwania jakiegoś scalającego elementu, którym mogłaby się stać sztuka, ale inna niż ta, która w swej wczesnonowoczesnej postaci raczej diagnozowała, niż „leczyła” (czy może sposobu na jedność upatrywała w utopijnych konstrukcjach formalnych albo karkołomnych koncepcjach myślowych, opartych na niewyraźnych i niesprecyzowanych kluczach pojęciowych). Miłosz w *Hymnie* – podobnie zresztą jak Czechowicz – eksponuje rzeczywistość, tak ją określał Marek Zaleski, złożoną „z wielu różnowartościowych i sprzecznych ze sobą porządków i elementów, a mimo to pozostającą całością” (TZG, s. 76–77). Problem polega na tym, że należałoby nadać prawomocność czynnikowi bądź czynnikom, które w sposób

dostrzegalny mogłyby spajać tę całość, to znaczy wyjść poza autonomię poetyckiej konstrukcji wiersza lub tomu, być czymś więcej niż sygnałem obecności wartości metafizycznych.

Z pozoru ostatnia część *Trzech zim* zmierza ku takiemu rozwiązaniu. Ale kiedy przyjrzymy się, eksponowanemu szczególnie jako rozwiązanie, jako tryumf wspomnianych „metafizyczności” wierszowi *Do księdza Ch.* zamykającemu książkę Miłosza, natkniemy się na zaskakująco symetryczne obrazy i deklaracje wobec tych, jakie otwierały ją w *Ptakach*:

Dojrzałem, moje ciało jest czułą kołyską
dla mocy, w których płaczu zawiera się wszystko,
leżą w pięknym posłaniu i miłość i głód.
Wiatr swobodnych poranków we włosach powiewa
i jabłko, ciężkie jabłko, sen rajskiego drzewa
toczy się, potrącane końcem lekkich stóp.
(TZG, s. 51)

„Dojrzewanie” wydaje się procesem wyłącznie poetyckim, kolejną próbą pogodzenia tego, co „piękne”, z miłością i głodem, tym bardziej że to ciało stanowi płaszczyznę porozumienia, ono jest medium sztuki poetyckiej, „lekkiej”, „swobodnej” (niemal identycznie powtórzony motyw wiatru z *Ptaków*), zdolnej do uporania się z „grzeszną” wiedzą i zamienienia ją w sen („sen rajskiego drzewa” i ciało spoczywające „w pięknym posłaniu”). To sztuka ma godzić nieuzgadnialne elementy, ale nie da się dzięki niej zawrzeć sojuszu z surowym kapłanem, chrzest pogan odbywa się bowiem w „katedrze ziemi”, w katastroficznym sztafażu, który w całym tomie ma charakter raczej estetyzacji końca niż drapieżnej wizji chaosu. Mówi się zatem o takim sojuszu w tonie ironicznym²⁴, ale również i sztuka, poezja ujawnia wiele niedomagań, nie może być jedyłą i ostateczną odpowiedzią na wyzwania nowoczesnego świata. I znów, jak w *Ptakach*, zderzamy się z zagrożeniem, to, „co nic nie waży”, co jest lekkie i ulotne, narażone jest na nieistnienie, nie na darmo tuż za cytowanym fragmentem *Do księdza Ch.* odnajdujemy znamienne konstatację: „I jest szum, przypyływ morza dotychczas nieznanego,/ morza nicości” (TZG, s. 51). Zapowiadany rok odnowień przemienia się w lata, sąd; zamiast „rozbitej piany” z inicjalnego wiersza tomu widzimy „przypyływ morza nicości”.

Jeśli sięgniemy do dyskursywnych partii *Trzech zim*, choćby tych z *Dialogu*, uświadomimy sobie, że tak zilustrowana została „słuszna kara” „za sztukę wiarołomną” (TZG, s. 34). Do której jednak poeta czuje się przywiązany; abso-

²⁴ W jednej z pierwszych interpretacji wiersza zwróciła na to uwagę Irena Sławińska: „Zgrzyt ironii splata się tu z akcentem beznadziei. Ale w tej przestrzeni nie ma pojednania” (TZG, s. 135).

lutyzowanie jej prowadzi do katastrofy, ale też konieczność nadania jej innego wymiaru niż wirtuozerska lekkość, na twardym gruncie metafizyki, czy idąc dalej, religii, budzi nostalgiczne nuty: „A sztuka wiersza/ wiernie mi służy/ i lekko biegnie za stukiem serca/ jak deszcz po burzy” (TZG, s. 33). Nie wiemy więc do końca, czy „sztuka wiersza” jest skuteczną odpowiedzią na wyzwanie nicości²⁵, wiemy zaś, że jest próbą wyeksponowania innego piękna, dotykającego świata ziemskiego, z którego „wyrasta wszelka piękność żywa” (*Bramy arsenału*, TZG, s. 13) i którego „bezosobowy głos” tworzy „pieśni i słowa” (*Hymn*, TZG, s. 15). Ani jedna, ani druga piękność „nie może powstrzymać” „ja” zmierzającego ku duchowej odnowie, a jednak cały tom to swojego rodzaju manifest „powstrzymywania się” Miłosza przed rozstrzygnięciem, jakie mogłoby naruszyć kruchą autonomię wiersza/wierszy. Deklaracja o dojrzałości padająca w ostatnim utworze ujawnia świadomość niemożliwości. Sojusz widzialnego *profanum* i uświęconego uczucia następuje na mgnienie, i to tylko dzięki subtelności poetyckiej konstrukcji, która potrafi zanegować też samą siebie, czy inaczej: zwrócić uwagę na własną wyczerpywalność i niemoc wobec zmienionej sytuacji społeczno-historycznej²⁶. Dlatego prowadząc wspomniany dyskurs (będący również po części dyskursem symbolicznym), z jednej strony Miłosz konstatuje: „W tych czasach nie dość było zawodzić słowami/ czystymi, nad patosem świata wiekuistym,/ była epoka burzy, dzień apokalipsy” (*O księżce*, TZG, s. 21), z drugiej zaś wplata w obraz „pięknej

²⁵ Na etapie *Trzech zim* Miłosz eksponuje dylemat podobny do tego, jaki towarzyszy Czechowiczowi; rzeczywistość pozbawiona artystowskiego wymiaru, wydaje się „nicością”, by się przed tym ustrzec, można zaangażować także zupełnie inny wymiar. Por. słynne frazy Czechowicza z *Modlitwy żalobnej* (1937): „Którego wzywam tak rzadko Panie bolesny/ skryty w firmamencie konchach/ od żywota pustego bez muzyki bez pieśni/ chroń nas” (cyt. za: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. I: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 262). U Miłosza w *Hymnie* nieco inaczej („Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną”, TZG, s. 15), ale ów brak dystansu między człowiekiem i Absolutem wynika właśnie z przekonania o wyjątkowości poetyckiej misji.

²⁶ Już autorzy „głos o wierszach” zwracali uwagę na poetyckie marzenia autora *Trzech zim*, przy czym – na przykład według Ryszarda Przybylskiego – były one czymś, co znalazło swoje urzeczywistnienie na późniejszych etapach twórczości („Toteż profecja ta nie pozostawia żadnych wątpliwości. Spływających w strumieniu egzystencji z ust świata, związanych w jeden węzeł dziedziczenia mistrza i następcę mróz zamieni w końcu w szklivo lodowe, stanowiące część pomnika-świata. Obaj zrosną się ze światem, a teksty, efekt pracy ich wyobraźni, staną się przezrocyste tak bardzo, że pod warstwą wierszy widoczny będzie zawsze sam świat w swej niezafałszowanej postaci. Piękno poezji stanie się prawdą rzeczywistości. Może w tym i było trochę pychy, ale kto z nas powie, że proroctwo się nie spełniło?”, TZG, s. 88), albo też – według Włodzimierza Boleckiego, celnie wskazującego, że frazę „nie dość było zawodzić słowami czystymi” można odczytać na dwa przeciwstawne sposoby (zob. TZG, s. 90) – nie mogły się urzeczywistnić, bowiem „słów czystych” nigdy nie dość, zatem wysiłek poetyckiej transformacji świata nie kończy się nigdy i wymaga szczególnych predyspozycji poetyckich.

wiosny” i „floty żagli” rzeczywistość opisującą istotę działań poetyckich w całym tomie, który można byłoby, za nim, nazwać „ostatnim drgnieniem jakiejś czystej nuty” (*Powolna rzeka*, TZG, s. 36).

Nie oznacza to, że ulotność owej konstrukcji uniemożliwia jej odkrycie i w miarę precyzyjny jej opis. Opis, który pozwala też na włączenie w krąg wspomnianych wcześniej inspiracji Miłosza dalekich ech rozwiązań stosowanych przez konstruktywistyczną awangardę, a to w sposób nieoczywisty przejawia się zarówno w konsekwentnym budowaniu wieloznaczności, opartym na żonglerce stałym zestawem komponentów obrazowych (a więc na swojego rodzaju modyfikacji „metody” Juliana Przybosia – pozbawionej skomplikowanej metaforyki, zastąpionej powtarzalnością symboli-rekwizytów, występujących w różnych funkcjach), jak i w dyscyplinie kompozycyjno-konstrukcyjnej zapożyczonych od Tadeusza Peipera. Wszak wiersze Miłosza w *Trzech zimach* funkcjonują jak Peiperowskie rymy, są odległe, ale ściśle ze sobą związane. „Hermetyczność” tomu jest więc związana z sięgnięciem do źródeł nowoczesnej wrażliwości poetyckiej, osadzonej w arbitralności gestu i z obcowaniem z jej nieco późniejszymi modyfikacjami eksponującymi racjonalność działań twórczych, opartej jednak na dość kruchych podstawach.

Kwintesencją poszukiwań Miłosza jest nieustanne dramatyzowanie w tomie aktu wyboru poetyckiego: albo „czystość” poezji należy porzucić, ponieważ nie potrafi sprostać wyzwaniom czasu albo też – paradoksalnie – należy eksponować jej „ostatnie” możliwości jako jedyne antidotum na te zagrożenia²⁷. *Trzy zimy* wpisują się więc doskonale w moment przesilenia wczesnonowoczesnej literatury, są – można powiedzieć – wzorcową ilustracją procesów, jakie zachodziły w obrębie wszystkich jej estetyk i poetyk w drugiej połowie lat trzydziestych. Już w pół roku po wydaniu tomu Miłosz zacznie zmierzać w innym kierunku, przekraczając horyzont myślenia o jakiegokolwiek postaci „czystości”. Dlatego w roku 1938 mógł napisać:

Potrzebne jest poczucie wewnętrznej wolności, której dane jest rozrywać i przemieniać formy, prozę przeistaczać w poezję, poezję w filozoficzne rozważanie ludzkich losów, muzykę w ruch choreograficzny. Ale na to nie wystarczy grzebać się

²⁷ Ten proces został odnotowany np. w nieco uproszczonej interpretacji J.M. Rymkiewicza: „Jeśli mowa o dwudziestoleciu międzywojennym, to takim pojedynczym rozblyskiem wydają się piękne *Trzy zimy* młodego Czesława Miłosza – ostatnie dzieło polskiego symbolizmu. Później, w latach czterdziestych, Miłosz napisał jeszcze kilka godnych uwagi wierszy [...], a o tym, co się potem wydarzyło, to lepiej nie mówmy. Jak prawie wszystkich poetów debiutujących w dwudziestoleciu międzywojennym autora tego uwiodła myśl o literaturze, która ma jakieś obowiązki i pełni jakąś służbę – społeczną czy inną” (*Hodujmy róże. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem o zdrowych i zatrutych źródłach XX-wiecznej polskiej literatury*, „Życie”, 18.01.2001).

w estetyce czystej, trzeba ją pożegnać jako okres już dawno miniony, przerwać to koło bezpłodnych gonitw za tym, co jest nie do zdobycia²⁸.

Jednak prawo do zdystansowania się wobec znakomitej większości ówczesnej produkcji w dziedzinie sztuki poeta dawał tylko tym, którzy przeszli szkołę estetyk nowoczesności, i nie tym, którzy chcieliby ją „ominać”, lecz tym, którzy ośmielili się „zajrzeć jej w oczy”²⁹. Sam – jak widzimy – uczynił to nie tylko w debiutanckim arkuszu, ale – przede wszystkim – właśnie w *Trzech zimach*.

Dlatego miał prawo mylić się Czechowicz, przypisując autora tego tomu do swojej „szkoły” poetyckiej. Ale przecież nawet w momencie powstawania książki Miłosz nie eksponował takiego wzorca „czystości”, jaki byłby Czechowiczowi bliski. Mieściła się ona raczej w obrębie koncepcji Frydego, która istnieje dziś wyłącznie w sferze historii krytyki literackiej, lecz warto zauważyć, że już wówczas celnie wychwytywała cechy zmierzchu wczesnowoczesnych propozycji poetyckich, przede wszystkim w swoim punkcie centralnym, to jest założeniu o istnieniu „poezji czystej”, której reprezentantami mieliby być tak różni twórcy, jak Czechowicz, Miłosz, Stanisław Piętaś, Jerzy Zagórski, Anna Świrszczyńska, Aleksander Rymkiewicz i Julian Przyboś. Zanim Miłosz zdystansował się w roku 1938 wobec tego trybu myślenia, dał – dzięki *Trzem zimom* – znakomity pretekst krytykowi, który wychodził daleko poza pierwotny, z początków wieku, sens „czystości”, określając tym mianem „realizację norm idealnych, jakie przyświecają artyście; [...] poezję jak najbardziej zbliżoną do swej zasady duchowej, jak najmniej skażoną przez domieszki nieorganiczne, które dołączają się przy robocie”³⁰.

Taka „definicja” stanowiła chyba najbardziej elastyczny punkt widzenia i pozwalała jednocześnie zwrócić uwagę na rozejście się dróg poszczególnych autorów i zamkniętych doktryn, a także wprowadzić – co zresztą było słabością tejże koncepcji – istotny, metafizyczny komponent, który miałyby wspomagać, a zarazem (siłą rzeczy)... likwidować autonomię tekstu poetyckiego. Artystowskie wizje Miłosza wspomagane dyskursywnymi partiami, symulującymi jednoznaczny przekaz, były jedną z ostatnich manifestacji poezji opierającej się przede wszystkim na wierze w samą siebie, „ostatnim drgnieniem czystej nuty”, nieskażonym jeszcze – używając słów poety – przez „choreograficzny ruch” dyskursu retoryki, filozofii i polityki.

²⁸ W szkicu *Prawie zmierzch bogów*; cyt. za: C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 212.

²⁹ *Ibidem*, s. 213.

³⁰ Cyt. za: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 244.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Katastrofizm jako system literacki* [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
- Bauchrowicz-Kłodzińska M., *Książd Ch. w cieniu apokaliptycznych znaków. Sensy i symbole poetyckiej wizji eschatologicznej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4.
- Bereś S., *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.
- Błoński J., *Miłosz jak świat*, Kraków 2011.
- Czechowicz J., *Pisma zebrane*, t. I: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
- Fryde L., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.
- Gorczyńska R., *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002.
- Hodujmy różę. Rozmowa* [Cezarego Michalskiego i Agaty Bielik-Robson – red.] z *Jarosławem Markiem Rymkiewiczem o zdrowych i zatrutych źródłach XX-wiecznej polskiej literatury*, „Życie”, 18.01.2001.
- Kołodziejczyk E., *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w „Trzech zimach” Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3.
- Kołodziejczyk E., *„Złączeni jednym węzłem dziedziczenia”. Powinowactwa „Trzech zim” z poezją Oskara Miłosza*, „Ruch Literacki” 2001, nr 3.
- Kudyba W., *Lata trzydzieste. Józef Czechowicz i Czesław Miłosz wobec tradycji symbolizmu* [w:] *Miłosz–Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011.
- Miłosz C., *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Miłosz C., *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Gorczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987.
- Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Niewiadomski A., *Czechowicz, Zagórski, Miłosz – trzy syntetyzmy* [w:] *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2009.
- Niewiadomski A., *Czechowiczowskie wyspy dyskursu. Rekonesans* [w:] *Słowa i metody. Księga dedykowana Profesorowi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochończyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009.
- Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Olejniczak J., *Druga? Awangarda? Czechowicz – Miłosz* [w:] *Miłosz–Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011.
- Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.
- Poznanie Miłosza 2. 1980–1998*, red. A. Fiut, cz. 1, Kraków 2000.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.

Stala M., „*Trzy zimy*” *jesienią '87*, <http://www.milosz.pl/napisali-o-mojej-tworczosci/recenzje/marian-stala-trzy-zimy-recenzja> [dostęp: 5.02.2016].

Szymański W.P., *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.

Zach J., *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002.

Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.