

Jan Miklas-Frankowski  
(Gdańsk)

## KATASTROFIZM *TRZECH ZIM* CZESŁAWA MIŁOSZA

W *Trzech zimach* – tomie uważanym powszechnie za katastroficzny, obrazy poetyckie stanowiące rozbudowaną apokaliptyczno-symboliczną wizję są stosunkowo rzadkie. Nie znaczy to oczywiście, że tom ten tomem katastroficznym nie jest. Chodzi mi o coś zupełnie innego. Mianowicie katastrofizm tego zbioru wierszy nie jest z reguły dany bezpośrednio, w konkretnym obrazie zagłady, końca świata. Zazwyczaj jest on obecny w wierszu jakby „podskórnie”, funkcjonuje w jego głębszych warstwach. Jest wszechobecny, ale niedosłowny. Katastroficzny nastrój snuty jest subtelnie. Groza zagłady sygnalizowana jest pojedynczymi akcentami. W pozornie sielankowym zakończeniu *Bram Arsenalu* chłopcy bawią się blaszanymi żołnierzami, a tajemniczy jeźdźcy patrzą „prosto na zachód”. W erotyku *Ty silna noc...* pojawia się złowróżbna gałązka czarnego bzu, a miłosne spełnienie połączone jest z preczuciem „bojów przyszłych zła”.

W podobny sposób katastroficzna atmosfera budowana jest w wierszu *Wieczorem wiatr...*

Wieczorem wiatr. Z ciemności wypłoszeni,  
głowy toczyli naprzeciw połyskom  
ognia w kominie. Pies słuchając cieni  
myślał, kamienny, z łapami przy pysku.

Wyżej szła chmura, a nad nią spienione  
stada gwiazd gnały i parły motory  
trójśmigłych statków. Żółty krzyż wieziono,  
jedwabny sztandar i hełmy z żelaza.

Wiatr był na ziemi. Dzwoniły jabłonie  
owocem żółtym, i jarzębiny chrzęst.  
Pchaliśmy pługi, dźwigaliśmy bronie  
i twardo śpimy, z łbem zgiętym na pięść.

(W1, 89)<sup>1</sup>

W tym krótkim, oszczędnym wierszu nie znajdziemy rozbudowanej wizji kataklizmu, choć mimo to nie mamy wątpliwości, że jest to wiersz katastroficzny, że mamy w nim do czynienia ze specyficzną, katastroficzną aurą. Spróbujmy zatem prześledzić, w jaki sposób oddany jest tu nastrój zagłady, jak narasta niepokój.

W pierwszej strofie wiersza pojawia się odhumanizowana, uwierzęcona zbiorowość, ludzkie stado, odczuwające atawistyczny, instynktowny strach przed zbliżającym się zagrożeniem, zapowiadany przez wieczorny wiatr. Dodatkowy niepokój wprowadza postać myślącego (tu wyraźna opozycja: jednostka – zbiorowość, animizacja – personifikacja, instynkt – intelekt), kamiennego psa. Rzeczywiście wyżej, nad chmurami ma miejsce złowróżbne przymierze Natury i Cywilizacji – „trójśmigłe statki”

<sup>1</sup> Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z tomu 1 *Wierszy z Dzieł zebranych* Miłosza (Cz. Miłosz, *Wiersze. Tom 1*, Kraków 2001.). Dalej w odniesieniu do tego tomu używam skrótu W1. Cyfra po skrócie oznacza stronę.

wiozą atrybuty wojny i śmierci: złoty krzyż, jedwabny sztandar, żelazne hełmy – tajemnicze, zagadkowe symbole. *Nie wiadomo, co to znaczy, ale zapowiada coś groźnego*<sup>2</sup> – „wyjaśnia” autor. W ostatniej strofie wracamy na ziemię. Wiatr potrząsa drzewami. Niby nic niezwykłego, ale w odgłosach dzwoniących jabłoni i chrzęście jarzębiny jest coś niepokojącego (z pewnością jest to również zasługa onomatopeiczności metafory). Pamiętamy wszak o poprzednich strofach. Ten niepokój jest uzasadniony – wiersz kończą bowiem głosy umarłych.

I to wszystko. Nie ma tu przytłaczającej, rozbudowanej, plastycznej wizji. Są tylko pozornie nieznaczące, pojedyncze elementy, obrazowe sugestie, ledwie zarysowane symbole. W rzeczywistości jednak ta poetycka oszczędność ma niezwykłą siłę wyrazu. Paradoksalnie wizja katastrofy przez swe niedokonkretyzowanie jest jeszcze bardziej sugestywna.

Kolejnym wierszem, w którym podobnie konstruowany jest nastrój katastroficzny jest wiersz *Kołysanka*, dedykowany Józefowi Czechowiczowi.

Nad filarami, z których smoła ścieka,  
w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,  
pod śpiew saperów o losie człowieka  
kołysze płacz dziecinny kołyska.

Kołysze, lula nowego bohatera  
w zapachu ognia i spalonych zbóż.  
Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony.  
Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż.

Nie śpiewajcie, chłopcy, pieśni tej –  
porucznik mówi – bo zanadto smutna  
i tak już w wodzie mokniemy po pas.  
Nie bójcie się, tam w górze nie szrapnele –  
po prostu leci ogień sennych gwiazd.

Mój mały – szepczą dziecku w wiosce siwej  
od mgły armatniej – mały, bajkę chcesz?  
Więc była... rzeka nazwana Stochodem.  
W rzece mieszkała taka ryba, leszcz.

A leszcz był płaski jak miesiąc wieczorem,  
i pływał sobie, wodne kwiaty jadł,  
aż przyszedł ktoś nad wodę i zakrzyczał:  
wróć, u-ca-łuj jak za dawnych lat.

Zdziwił się leszcz, kto go wołać może.  
Ale dość bajki, śpijże już, mój mały.  
Jest inna bajka. Był raz sobie kraj,  
a w kraju żyta szerokie szumiały,  
szumiały żyta, szumiały i szły  
krajem pociągi pełne bochnów chleba,  
nad pociągami srebrny grał skowronek...  
Dalej nie umiem.

(W1, 84)

<sup>2</sup> R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1999, s. 27.

I w tym wierszu nie znajdziemy rozbudowanych apokaliptycznych obrazów. Katastroficzną atmosferę przywołuje ledwie kilka elementów: szrapnele, armatnia mgła, spalone pola. Początek wiersza to jakby zwykły współczesny poetycki obrazek wojenny – „w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska”, wśród „zapachu ognia i spalonych zbóż” saperzy budują nocą most. Pojawia się legionowa pieśń – tu jest płynnym zakończeniem wojennego obrazu, za chwilę jej fragment brutalnie przerwie opowiadaną nad dziecięcą kołyską bajkę. Piosenka zostaje przerywana przez dowódcę saperskiego oddziału. Słowa oficera „Nie bójcie się, tam w górze nie szrapnele – / po prostu leci ogień sennych gwiazd” zamiast oddalenia wojennej rzeczywistości, wprowadzają ją w niemniej przerażający wymiar apokaliptyczny.

Dalej w ostrzeliwanej wiosce podjęte zostają dwie próby podjęcia tematu bajki. Pierwsza, jak już wspomniałem, została przerywana śpiewnym krzykiem – wraz z wersem legionowej piosenki w sielski rytm ludowej kołysanki wdziera się ponura rzeczywistość wojny. Nie jest to jedyny historyczny element w przestrzeni wiersza. W niedokończonej bajce-opowieści pojawia się znacząca historycznie nazwa rzeki – Stochod – w 1916 roku miejsce walk polskich legionistów, a w latach trzydziestych obszar pacyfikacji ukraińskich wsi. W tym miejscu należy poczynić pewną istotną uwagę. Wspomniany ślad aktualnych czy też nieodległych czasowo wydarzeń, to jedno z niewielu na gruncie *Trzech zim* wyraźne odwołanie się od rzeczywistości historycznej. Sporo wyjaśnia tu jednak czas powstania utworu. Wiersz został napisany w latach 1933/1934. Niedaleko więc jesteśmy czasowo, stylistycznie i tematycznie od *Poematu o czasie zastygłym*. Niedaleko od fascynacji i przerażenia Historią.

Wróćmy jednak do naszej bajki. Podjęta zostaje próba druga. Arkadyjska wizja krainy szumiących pól i pociągów pełnych chleba okazuje się jednak niemożliwa nie tylko do spełnienia, ale nawet do wyobrażenia i do wypowiedzenia. Bajka raptownie urywa się. Kończy ją, zdaniem Jana Józefa Lipskiego, „najbardziej katastroficzną pointa w zbiorze”<sup>3</sup> – „Dalej nie umiem”.

Takie wybiórcze potraktowanie katastroficznego motywu mogłoby doprowadzić do wniosku, że atmosfera eschatologicznego sądu uobecnia się tylko poprzez symboliczne akcenty. Tak oczywiście nie jest – *Trzy zimy* to także monumentalne, kosmiczne, rozbudowane wizje. Najlepszym tego przykładem są niewątpliwie *Roki*. To właśnie ten wiersz, w dużej mierze sprawia, że tomowi *Trzy zimy* nadajemy miano katastroficznego<sup>4</sup>.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,  
Tylko na ziemi dym, umarłe chmury,  
i nad rzekami z popiołu tlejące  
skrzydła i cofa się zatrute słońce,  
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,  
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,  
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,  
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.

<sup>3</sup> J. J. Lipski, *Kołysanka*, w: Cz. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska, P. Kłoczowski, s. 106.

<sup>4</sup> Także zdaniem samego autora jest to wyjątkowy „wiersz, który (...) usprawiedliwia nazwanie mnie i moich kolegów katastrofistami (Cz. Miłosz, *Antologia osobista*, Kraków 1998, s. 11)”.

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

Pustką, aleją, wąwozami niemych  
– gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia  
albo w sen twardy z odrzuconą głową –  
iść. Wtedy ... Wtedy wszystko we mnie było  
krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem  
ruń czarnych wiosen rozdierała mnie.  
Dosyć. Dosyć. Nic się przecie nie śniło.  
Nikt nic o tobie nie wie. To wiatr tak w drutach dmie.

Więc pora. Ja tę ziemię tak kochałem,  
Jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,  
kiedy są dni szczęśliwe i pogodne noce,  
kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą  
obłoków, rośnie to wielkie przymierze  
wiary i siły.

Teraz ty musisz ciasno oczy mrużyć,  
bo góry, miasta i wody się spiętrzą,  
i to, co przygniecione trwało – naprzód runie,  
co naprzód szło – upadnie wstecz.  
Tak, tylko ten, co krew od innych miał gorętszą,  
na cwałującym stanie złotych głów tabunie  
i z krzykiem w dół obróci ostry miecz.

Minione, minione, nikt nie pamięta win,  
tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,  
stada spływają z gór, zasłały ulice,  
kręcą się szprychy, oplata nas dym.

(W1, 106)

W wizji *Roków* nad światem odbywa się apokaliptyczny sąd o rozmiarach totalnego, kosmicznego kataklizmu. Cały wszechświat jest wielkim pogorzeliem. Zagładzie, unicestwieniu ulega dosłownie wszystko: pamięć, wartości, odwieczne hierarchie. Wszystko trawi wszechobecny apokaliptyczny ogień, a sprawiedliwość wymierza tajemnicza postać z mieczem, o wyraźnych rysach biblijnych. Grozę potęgują dodatkowo zmodyfikowane przetworzone apokaliptyczne metafory, ewokujące porażenie, naznaczenie kosmosu zagładą i przekleństwem (*zatrute słońce, umarłe chmury, potępienia brzask*). Zabieg Miłosza najwyraźniejszy jest przy metaforze *zatrute słońce*, które w Apokalipsie jest przedstawione jako czarne (Ap 6:12: *I ujrzałem: gdy otworzył pieczęć szóstą, stało się wielkie trzęsienie ziemi i słońce stało się czarne jak włosienny wór, a cały księżyc stał się jak krew*<sup>5</sup>). Podobną funkcję ma personifikacja *cofa się (...) słońce*.

Wiersz *Roki* to apogeum Miłoszowego katastrofizmu. Nigdzie indziej nie spotkamy się z katastroficzną wizją o takiej skali, plastyczności, sile wyrazu, potędze poetyckiej wyobraźni. To wizja przytłaczająca swym kosmicznym ogromem, nie pozbawiona jednak cienia nadziei, że gdzieś, mimo zniszczenia i pożogi, istnieje jednak odległy „cel i brzeg”.

<sup>5</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie języków oryginalnych*, Poznań 1996.

Niezwykle ważne dla zrozumienia wiersza jest rozszyfrowanie znaczenia, nawiązującego do staropolszczyzny, tytułu utworu. „*Roki* – to roki sądowe, czyli sądy odprawiane systematycznie w określonych porach”<sup>6</sup> – wyjaśnia autor w *Podróżnym świecie*. Wagę tytułu podkreśla także Michał Głowiński „*Roki* wprowadzają element powtarzalności. A właśnie z czasem powtarzalnym mamy w wierszu do czynienia, z czasem cyklicznym, jak w micie. I to właśnie wydaje się najważniejsze: katastrofa nie jest tu wydzielonym momentem w potoku trwania, nie stanowi odosobnionego, jednorazowego wydarzenia. Dzieje się w czasie, który nie rozwija się linearnie, toczy się cyklicznie, składa się powtórzeń i nawrotów”<sup>7</sup>. Oczywiście uwagi te dotyczą nie tylko *Roków*. Z powodzeniem można je zastosować do całego zbioru. Katastrofa, o której opowiada Miłosz, jest zjawiskiem cyklicznym.

Wydaje się, że gdybyśmy ograniczali poetycki światopogląd zawarty w *Trzech zimach*, nazywany katastrofizmem, jedynie do wizji kosmicznych katastrof, dokonilibyśmy rażącego uproszczenia. Ten, jak go nazwaliśmy, katastroficzny poetycki światopogląd, przenika prawdopodobnie wszystkie warstwy tego wieloznacznego, symbolicznego tomu. Niemal wszystko jest tu naznaczone piętnem katastrofy. To świat skażony, porażony śmiercią, dotknięty blaskiem *brzasku potępienia i południem pogardy*. Z drugiej strony już lektura otwierającego tom wiersza *Ptaki* nasuwa przypuszczenie, że główną przestrzenią tomu jest przestrzeń wewnętrzna poety, targanego poczuciem winy, przenikniętego sprzecznościami, przekonanego o własnej grzeszności, który wie, że jest w nim *pycha, pożądanie/ i okrucieństwo i ziarno pogardy (Obłoki)*, a jednocześnie świadomego wielkości i wyjątkowości (*Hymn, Powolna Rzeka*), posiadającego profetyczny dar odkrywania tego, co zakryte. Katastroficzne obrazy są tłem wewnętrznych zmagania podmiotu lirycznego, poszukiwania sensu i odpowiedzi na najważniejsze pytania. Miłosz wskazuje, że jedną z przyczyn fascynacji apokaliptycznymi wizjami był właśnie stan wewnętrznego napięcia.

Byłem zakochanym w sobie dzieckiem, dość jednak świadomym, żeby mnie gniotły stale wyrzuty sumienia. Rozpacz z powodu egoizmu, w istocie potwornego – choć nie chciałem się go wyrzec – osiągnęła wtedy w Paryżu wyjątkowe napięcie. Nie był to tylko *Weltschmerz* młodości. Grzechy na mnie ciężące nie były ostatecznie wyimaginowane. Kto wie, czy nie właśnie niemożność wprowadzenia ład do problemów osobistych sprawiła, że z taką pasją od paru lat karmiłem się katastroficznymi wizjami, biorąc od marksistów właściwie tylko ich wiarę w spazm Historii. Zbliżająca się zagłada była słodka: rozwiązywała wszystko, indywidualny los tracił na znaczeniu, wszyscy mieli zostać zrównani<sup>8</sup>.

Potwierdzenie egalitarnego charakteru zapowiadanej katastrofy, która unieważnia winy, znajdujemy w ostatniej strofie wiersza *Roki*.

Minione, minione, nikt nie pamięta win  
Tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,  
Stada spływają z gór, zasłały ulice,  
Kręcą się szprychy, oplata nas dym.

<sup>6</sup> R. Górczyńska, *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem.*, Kraków 1999, s. 28.

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Roki*, w: Cz. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, dz. cyt. s. 133.

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Rodzenna Europa*, Kraków 2001, s. 199.

Poczucie winy, świadomość grzechu, wyrzuty sumienia prowadzić mogły także do pragnienia śmierci. Rozkosz przemijania, *delectatio morosa* pojawia się między innymi w wierszu *Obłoki*.

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 posłanie,  
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby  
zakryły prawdę. Wtedy spuszcza oczy  
i czuje wicher, co przeze mnie wieje  
palący, suchy. O, jakże wy straszne  
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasną,  
niech litościwa ogarnie mnie noc.

(W1, 98)

Zasadne wydaje się pytanie o inspiracje i związki z *Sonetem I* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Wspólne obu wierszom jest druzgocące samopoznanie i pęd obłoków. U Sępa są one symbolem przemijania i gwałtownie uciekającego czasu. U Miłosza zdają się wskazywać na wyższy, nieosiągalny kosmiczny porządek. Wydaje się, że są doskonale w swej nieskazitelnej bieli, w swym usytuowaniu poza etycznym i egzystencjalnym uwikłaniem człowieka. Człowiek zdaje się przypisany skażonej grzechem ziemi, milczące obłoki przynależą do oddzielonej od niej sfery nieba. Oddalić tę przeżajającą dychotomie może tylko *litościwa noc* lub *sen martwy*.

Pamiętajmy o tym, że mamy do czynienia z poetą, który za młodu zaczytywał się w podręcznikach historii religii, a po latach uczyni następujące wyznanie:

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że mam w sobie dużo nienawiści do życia, za to, że jest tak, a nie inaczej urządzone, poddane takim, a nie innym prawom. A to było zawsze samym rdzeniem manicheizmu<sup>9</sup>.

Nie chodzi mi tu oczywiście o udowodnienie lekturowych teologicznych wpływów, ale o pewne pokrewieństwo światopoglądowe. Trudno przecież odmówić bohaterowi *Obłoków*, „nienawiści do życia”, a więc i rysów manichejskich. Wątki manichejskie pojawiają się zresztą w *Trzech zimach* wielokrotnie. Dualistyczna interpretacja wyjaśniałaby również poczucie skażenia i milczenie niebiańskich stróżów.

Wydaje się, że tak samo jak świat *Trzech zim* dąży do katastrofy kosmicznej, wpisany jest katastroficzny cykl, tak samo bohaterowie jego wierszy dążą do śmierci, do oczyszczającego samounicestwienia, katastrofy indywidualnej.

Katastrofa to wizja zagłady przede wszystkim świata, śmierć zaś jest katastrofą indywidualną, zagładą jednostkową, unicestwieniem świata „ja”. Myśl, że ze śmiercią podmiotu, ze śmiercią „ja” ginie cały świat, nie jest oczywiście nowa i doskonale wpisuje się w rozważania nad wyjątkową rolą poezji i władzą poety. Zarówno więc katastrofa, jak i śmierć są różnymi wymiarami świata oczekującego na katastrofę, różnymi wymiarami poetyckiej eschatologii. W pierwszym wypadku jest to eschatologia dotycząca makroskali – całego świata z jego cywilizacją, kulturą, wartościami, w drugim

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 261.

zaś żyjącego w nim jednostkowego, indywidualnego bytu. Stałym tematem poetyckiej refleksji autora *Trzech zim* było przemijanie zarówno w mikro-, jak i w makroskali. Świat zmierza zatem do odradzającej zagłady, a świadomy swego skażenia człowiek dąży do śmierci, do rozplynięcia się w cykliczności natury.

[...] Ja, wierny syn czarnoziemiu, powrócę do czarnoziemiu  
 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.

[...] Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,  
 ale dostałem siłę, ona rozdziera świat.  
 Ciężką falą rozbija się o brzegi jego  
 i odejdę, powrócę w wiecznych wód obszary,  
 a młoda fala pianą nakryje mój ślad.

Komentując *Hymn* Miłosz wspomniał, że w wierszu tym obecne są: *Dwie tęsknoty: jedna do zjednoczenia w przemijaniu, w śmierci, w bezosobowości, a druga – do bycia odrębnym, przeciwstawionym temu wszystkiemu*<sup>10</sup>. W powyższym fragmencie przywołana została tęsknota pierwsza. Swoją drogą to zaskakujące jak liryczne „ja”, które na początku wiersza zaznacza swoją wyjątkowość, odrębność „bezczelną”<sup>11</sup> apostrofa: *Nikogo nie ma pomiędzy mną a tobą*, po chwili *pragnie powrócić do czarnoziemiu*, stać się jedno ze światem – z falami, z wiatrem, z drzewami, rozplynąć się w bezosobowym, cyklicznym trwaniu.

Tęsknota do zjednoczenia w przemijaniu wyrażona jest także w inwokacji do ciemności:

[...] O ciemności!  
 Zabarwiona pierwszym blaskiem świtu,  
 jak płuco wyjęte z rozszarpanego zwierza,  
 kołyszysz się, zanurzasz się.  
 Ileż razy z tobą płynąłem  
 zatrzymany pośrodku nocy,  
 słysząc głos jakiś nad twoim struchlałym kościołem,  
 krzyk cietrzewi, szum wrzosu w tobie się rozszerzał  
 i świeciły dwa jabłka leżące na stole  
 albo otwarte błyszczwały nożyce –  
 – a my byliśmy podobni:  
 jabłka, nożyce, ciemność i ja –  
 pod tym samym, nieruchomym,  
 asyryjskim, egipskim i rzymskim  
 księżycem.

(W1, 73)

<sup>10</sup> R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 17.

<sup>11</sup> Tamże.

Wzywana ciemność jest bezkształtnym, bezforemnym żywiołem, zmienną materią gotową wchłonąć wszystko. W niej zamazują się kontury przedmiotów i istot, zanikają głosy. To oczywiście także dominium śmierci, figura przemijania ogarniająca królestwo Natury. Wydaje się że niezmienny, nieruchomy, niepodległy ruchowi, a więc czasowi, jest tylko księżyc. Ale czy to właśnie księżyc nie jest patronem metamorfoz, przemienności, cykliczności? Czy wreszcie sam nie podlega przemianom? Znaki zapytania są tu jak najbardziej na miejscu. Jest to bowiem najbardziej chyba wieloznaczny fragment *Trzech zim*.

Nie ulega wątpliwości, że autora *Trzech zim* najbardziej interesują i fascynują sprawy ostateczne. Śmierć, katastrofa, przemijanie to obsesje, które uformowały ten tom. Jest to jednak eschatologia daleka od koncepcji judeochrześcijańskich. Mamy tu do czynienia raczej z jej formą odmienną, indywidualną, inspirowaną w dużej mierze teozofią Oskara Miłosza i manicheizmem. Nie bez znaczenia jest tu zapewne ekspresywny, hermetyczny egocentryzm poety, jego skupienie się na samym sobie, na własnych sądach, wizjach, stanach i uczuciach. To z kolei w dużej mierze było efektem wyalienowania, spowodowanego wewnętrznymi rozterkami, jakie przeżywał w chwili powstawania wierszy *Trzech zim*, które są przecież w jakimś sensie próbą uporania się z młodzieńczymi dramatami<sup>12</sup>. Stąd wyraźnie dominująca w tomie tonacja ciemna i tylko kilka jasnych, ekstatycznych akcentów.

To widoczne na przestrzeni tomu monadyczne zamknięcie powoduje, że eschatologia Miłosza ma rysy indywidualne, jest w pewnym sensie zjawiskiem prywatnym. Bo czyż w *Hymnie*, *Pieśni*, *Obłokach*, *Elegii* Miłosz nie kontempluje przede wszystkim własnej śmierci, osobistej katastrofy? I czy monumentalne wizje zagłady w *Rokach*, *Ptakach*, *Powolnej rzece* nie dotyczą świata tożsamego ze światem poety, czyż nie są projekcją wzburzonej przestrzeni wewnętrznej?

Autora *Trzech zim* zajmują przede wszystkim sprawy ostateczne, ale prawie wyłącznie w odniesieniu do własnej osoby. To swoista, egocentryczna odmiana poetyckiej eschatologii, z rozbudowanym apokaliptycznym sądem i niewielką dozą soteriologicznej nadziei. Występuje w niej rozchwianie konwencjonalnych proporcji, dominacja momentu katastroficznego i ograniczenie fazy kolejnej, fazy odrodzenia i zbawienia, zepchniętej na plan dalszy. Wydaje się, że Miłosza bardziej interesuje właśnie sam moment katastrofy, śmierci, unicestwienia, niż to, co nastąpi potem. Nieliczne elementy soteriologiczne pojawiają się w kontekście mitu wiecznego powrotu, wizji apokatastazy, połączenia ze Stworzeniem (*Hymn*, *Pieśń*), ale osłabione są przekonaniem o własnym skażeniu (*Pieśń*). Poza tym *Trzy zimy* są domeną śmierci i przemijania.

\*

Katastrofizm Dwudziestolecia, katastrofizm Drugiej Awangardy, katastrofizm Żagarów, katastrofizm Miłosza wreszcie – to tematy wielu krytycznych rozpraw i artykułów. Nic w tym dziwnego – nie ma chyba w polskiej poezji dwudziestego wieku zjawiska równie gwałtownego, intensywnego, o takiej wyrazistości, sile poetyckiego obrazowania i sugestywności kreowanej wizji świata. Wielu historyków literatury próbowało uchwycić istotę tego fenomenu, opisać go, scharakteryzować, znaleźć jego podstawowe dominanty i zamknąć je w definicji<sup>13</sup>. Okazuje się jednak, że sprawa nie jest taka prosta.

<sup>12</sup> R. Grczyńska, *Podróżny świata*, dz. cyt., s. 13.

<sup>13</sup> Próby zdefiniowania katastrofizmu podjął się we *Wspomnieniu o katastrofizmie* Kazimierz Wyka. Według niego, jest to: „Zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia



Problem w tym, że katastrofizm zdążył stać się pojęciem nieostrym i dość rozciągliwym. Z jednej strony został on umiejscowiony historycznie jako nazwa zjawiska, które wystąpiło w poezji polskiej lat trzydziestych, zwłaszcza u żagarystów, by powrócić podczas okupacji w wierszach Baczyńskiego, Borowskiego i Gajcego, z drugiej zaś – mianem tym określa się przekonanie o kryzysowym stanie cywilizacji europejskiej, pojawiające się u rozmaitych myślicieli przynajmniej od końca XIX wieku, znajdujące swój pełny wyraz w dziełach Spenglera, Ortega y Gasseta i Toynbee'ego, a w Polsce – Zdziechowskiego i Witkacego. Dodatkową komplikację stanowi fakt, iż katastrofizm, najwyraźniej należąc do sfery zjawisk światopoglądowych, odnoszony również bywa do poetyki<sup>14</sup>.

Tyle o problemach związanych z terminologiczną niejasnością Aleksander Fiut. Jan Błoński odnosi się do zagadnienia bardziej dosadnie i radykalnie:

Co do „katastrofizmu” – terminu niewątpliwie nadużywanego – nie był on kierunkiem literackim, ale postawą światopoglądową, nadto wielokształtną i rozpowszechnioną, aby mogła się przysłużyć historii literatury<sup>15</sup>.

Także wokół katastrofizmu Miłosza narosło wiele wątpliwości i kontrowersji. Symptomatyczny jest tutaj spór wywołany przez cytowanego wyżej Aleksandra Fiuta, który kwestionuje zasadność określania Miłosza mianem katastrofisty, podkreślając obecny w jego twórczości silny wpływ chrześcijańskiej eschatologii<sup>16</sup>.

Z tezą Fiuta polemizował Jerzy Kwiatkowski: „Istnieje we współczesnej krytyce tendencja do odmawiania Miłoszowi prawa do miana katastrofisty na rzecz >eschatologa<. Istnieje też skłonność do lekceważenia tych lekcji jego wczesnej poezji, które – niezależnie od innych proctw – dostrzegają w niej także zapowiedzi kataklizmu drugiej wojny światowej (...). Jest wielką zasługą Aleksandra Fiuta, że tak wyraziście ukazał i zanalizował nurt eschatologiczny w poezji Miłosza. Myślę jednak, że kładąc tak wielki nacisk na plan metafizyczny Miłoszowskiego profetyzmu, niesłusznie pomniejszył czy wręcz zbagatelizował jego plan historiozoficzny”<sup>17</sup>. Wydaje się, że tło konfliktu trafnie skomentował po latach Krzysztof Zajas:

(...) spór krytyków o to, czy Miłosz był katastrofistą czy eschatologiem, nie przynosi jednoznacznych rozstrzygnięć, natomiast daje z pewnością nowe, szerokie spojrzenie na jego wyobraźnię poetycką. Rozmach i częstotliwość apokaliptycznych wizji idą w parze z głęboką tęsknotą do wyzwolenia od ciężaru przepowiedni, do świata idealnego, oczyszczonego, zbawionego.<sup>18</sup>

---

tw. Literatury międzywojennej (...), które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu, podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej” (*Rzecz wyobraźni*, Kraków 1977, s. 291). Aleksander Fiut z kolei powołuje się na definicję sformułowaną przez badaczy światopoglądu Witkacego – M. Szpakowską i B. Danek-Wojnowską: „katastrofizm jest poglądem głoszącym zagładę wartości szczególnie cennych, elitarnych i stanowiących aksjologiczny fundament danego systemu kulturowego” (A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 109). Pierwsza z definicji ma charakter historyczno-literacki, druga – światopoglądowy.

<sup>14</sup> A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 108-109.

<sup>15</sup> J. Błoński, *Patos, romantyzm, prorocтво*, w: J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s.16; prwdr, w: *Poznanawanie Miłosza*, dz. cyt.

<sup>16</sup> A. Fiut, dz. cyt, s. 100-125. Prwdr. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

<sup>17</sup> J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: *Poznanawanie Miłosza*, dz. cyt., s. 85-86 Warto zauważyć, że podobne wątpliwości miał tuż po wojnie K. Wyka (*Zob. Ogrody lunatyczne i pasterskie*, dz. cyt., s. 21.).

<sup>18</sup> Krzysztof Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997, s.101.

Dodam tylko, że katastroficzne obrazy poetyckie *Trzech zim* składają się na wielowymiarową i wielopoziomową, symboliczną wizję, nie tylko niesprowadzalną do jednego wymiaru czy poziomu, ale także nie dającą wyraźnych przesłanek do ich hierarchizowania.

Czy katastrofizm *Trzech zim* był zatem zapowiedzią katastrofy historycznej? Chyba tak, skoro w wierszach pojawiają się zapowiedzi mających wkrótce zapelnić niebo *stad zeppelinów* (*O książce*) i *trójmigłych statków* (*Wieczorem wiatr*), akcenty wojenne (bitwa pod Stochodem) i aluzje historyczne występują także w *Kołysance*. Przyznam też, że trudno jest mi wyobrazić sobie katastrofizm drugiej dekady jako „ideologię” oderwaną od złożonego podłoża Dwudziestolecia, bez związku z sytuacją historyczną, geopolityczną i społeczną lat trzydziestych. Czy katastrofizm *Trzech zim* był zapowiedzią zagłady o wymiarze kosmicznym? Również – skoro pojawiają się w nim obrazy *zatrutego słońca*, otwierającego się morza i *deszczu gwiazd*. Wreszcie pamiętać należy o tym, że i po wojnie Miłosz pozostał katastrofistą i temu właśnie wymiarowi nadawał także po wojnie największe znaczenie.

Czy katastrofizm Miłosza był historiozoficzny? W mojej ocenie każdy katastrofizm jest rozpoznaniem praw historii, a więc jest historiozofią. Czy był eschatologią? Skoro mówił o sprawach ostatecznych, końcu świata i losie człowieka – był także i eschatologią. Czy był wreszcie eschatologią chrześcijańską, skoro odwoływał się do eschatologicznych obrazów biblijnych? Tu sprawa jest dyskusyjna. W *Trzech zimach* wyeksponowany zostaje motyw Apokalipsy, natomiast nie ma w niej zapowiedzi obrazów odzyskanego Raju czy Królestwa Bożego, choć z pewnością jedną z głównych inspiracji tej oryginalnej wizji poetyckiej była eschatologia biblijna.

Wydaje mi się, że wnioskowanie Aleksandra Fiuta opierało się na dwóch dyskusyjnych przesłankach: po pierwsze na ograniczeniu katastrofizmu do wymiaru społeczno-cywilizacyjnego, po drugie na przyjęciu koncepcji Zdziechowskiego i Witkacego jako modelowych propozycji katastroficznych, co z kolei umożliwiło mu potraktowanie ich jako systemów kontrastowo opozycyjnych do rozwiązań eschatologii czy też historiozofii chrześcijańskiej (mimo to, uważam że rozumowanie Fiuta wydaje się słuszne w odniesieniu do powojennej poezji Miłosza).

Otóż zarówno koncepcje katastroficzne Witkacego, jak i Zdziechowskiego były w pewnym sensie elitarną, arystokratyczną krytyką kultury<sup>19</sup>. Obaj filozofowie zapowiedzieli zmierzch wartości, które uważali za szczególnie cenne, a za najważniejsze zagrożenie dla cywilizacji uważali rewolucję bolszewicką. Zdaniem Witkacego, nadchodzący kataklizm miał zniszczyć kulturę opartą na „przeżyciu metafizycznym”, wedle Zdziechowskiego unicestwieniu miała ulec kultura chrześcijańska.

Wszelkie koncepcje katastroficzne, jak i teorie nawrotu umieszczają swój punkt widzenia zawsze w momencie regresu, i o ile zazwyczaj, po katastrofie, miała nastąpić zazwyczaj faza odrodzenia i rozwoju<sup>20</sup>, to w koncepcjach Witkacego i Zdziechowskiego zagłada cywilizacji wiązała się z ostateczną degradacją najważniejszych kulturowych wartości. Obaj myśliciele identyfikowali się z wartościami, których unicestwienie uważali za nieuchronne, opowiadając się jednocześnie za regresywną wizją dziejów<sup>21</sup>, co stanowiło o oryginalności ich filozofii.

<sup>19</sup> Por. M. Zaleski, *Przygoda Drugiej Awangardy*, Kraków 2000, s. 67.

<sup>20</sup> M. Wichrowski, *Spór o naturę procesu historycznego. Od Hebrajczyków do śmierci Fryderyka Nietzschego*, Warszawa 1995, s. 19.

<sup>21</sup> Por. A. Fiut, dz. cyt., s. 110.

Miłosz uczęszczał na wykłady cieszącego się powszechnym szacunkiem w Wilnie rektora Zdziechowskiego (*Jego wizja eschatologiczna zbliżania się czegoś nieuniknionego a straszego trafiała w mgliste odczucia jego słuchaczy i czytelników, zgadzała się z atmosferą czasu. Ale tylko wizja*)<sup>22</sup>, czytał *Pożegnanie Jesieni* i *Nienasylenie*, był nawet na odczycie Witkacego w Warszawie<sup>23</sup>, a jego koledzy z Żagarów chcieli autorowi *Szewców* poświęcić osobny numer pisma<sup>24</sup>. Jaki więc był wpływ tych wybitnych osobowości Dwudziestolecia na tendencje katastroficzne u Miłosza? Na pewno poeta zgadzał się z przekonaniem, że świat zmierza *do czegoś nieuniknionego i straszego*, być może również z historycznymi, kulturowymi i społecznymi przesłankami tego zwrotu. Mimo to, wydaje się, że jego poetycka wyobraźnia czerpała również z innych, historiozoficznych źródeł. Jednakże, aby spróbować odpowiedzieć na pytanie, z jakimi koncepcjami historiozoficznymi możemy powiązać wiersze *Trzech zim*, musimy cofnąć się do najstarszych prób wyjaśniania procesu dziejowego.

\*

W grecko-rzymskich koncepcjach historiozoficznych dominowała wizja „czasu rozumianego jako *wieczny powrót* oraz historii interpretowanej w kategoriach *cykli* bądź *regresu*”<sup>25</sup>. Inspiracją do tworzenia była oczywiście mitologia, a ściślej deterministyczna figura Kronosa, który pożerał wszystko, co stworzył, by następnie odnowić korowód losu. Aby przeciwstawić się temu tragicznemu cyklowi, któremu podporządkowani byli w pewnym stopniu nawet Bogowie i aby *przynajmniej symbolicznie pokonać czas, świadomość archaiczna wybrała zaskakującą metodę: Chronos – destruktor przybrał model koła, a pojedynczy człowiek powracał nieskończoną liczbę razy*<sup>26</sup>.

Prawdopodobnie już Heraklit uważał, że *świat powtarza się w swoich nieskończonych cyklach w identycznej formie*<sup>27</sup>, ale myśl tą rozbudowali, tworząc teorię Wielkiego Roku, dopiero pitagorejczycy, stoicy i epikurejczycy.

Annus Magnus kończy się, kiedy ciała astralne powracają do pewnych pozycji, po czym ma miejsce anihilacja wszechświata w wielkim pożarze (łac. *mundi conflagratio*) i zejście ku początkom nie zróżnicowanej pramaterii. Pożar kosmosu wybucha, gdy gwiazdy osiągają Znak Raka. Po totalnym zniszczeniu, obejmującym nawet gwiazdy – siedliska bogów, pozostaje jedynie praogień, który stopniowo transfiguruje w świat otaczającej nas materii (łac. *re-stauratio mundi*). Wszechświat odrestaurowany powraca dokładnie taki sam — nie ma w nim miejsca na wydarzenia unikalne. Proces powrotu, zwany przez Greków apokatastasis, jest niepowstrzymywalnym, wiecznym prawem natury<sup>28</sup>.

Znaczącej modyfikacji, przez wprowadzenie cyklu społeczno-kulturowego (arystokracja – timokracja – oligarchia – demokracja – tyrania), dokonał w teorii Wielkiego Roku Platon, natomiast próby przeszczepienia koncepcji *apokatastasis* na grunt

<sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 322.

<sup>23</sup> R. Górczyńska, dz. cyt., s. 36.

<sup>24</sup> M. Zaleski, dz. cyt. 187 (Żagaryści planowali poświęcić Witkacemu cały numer „Pionów”).

<sup>25</sup> M. Wichrowski, dz. cyt., s. 17.

<sup>26</sup> Tamże, s. 20.

<sup>27</sup> W. Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*, Wrocław 2001, s. 51.

<sup>28</sup> M. Wichrowski, dz. cyt., s. 17.

chrześcijański przez Orygenes<sup>29</sup> zakończyły się potępieniem jego nauki jako herezji na soborze II Soborze w Konstantynopolu w 553 roku<sup>30</sup>. Od tej pory przez ponad tysiąc lat myślenie historiozoficzne zdominował model linearno-postępowy (w tym miejscu należy wspomnieć o wyjątkowej roli w upowszechnieniu chrześcijańskiej teorii postępu dzieła *De civitate dei contra paganos* św. Augustyna); najpierw była to przede wszystkim oparta na myśli Augustyna chrześcijańska teoria postępu eschatologicznego, a od czasów renesansu także pokrewne linearno-postępowe koncepcje sekularne.

Do koncepcji cyklicznej, po wiekach dominacji modelu linearnego, twórczo powrócił w swej niezwykle oryginalnym dziele *Nauka Nowa* (1725) Giambatista Vico, dokonując połączenia dominującego do tej pory paradygmatu linearnego z paradygmatem cyklicznym. Zgodnie z jego teorią *narody wybrane dzięki bezpośredniemu objawieniu otrzymały wiedzę wyższą od pogańskiej i dlatego uniknęły przeznaczenia cyklicznego*. Ludy pogańskie natomiast *podlegają zasadom idealnej historii wiecznej*<sup>31</sup>, przebywając cykl społeczno-kulturowy (narodziny, rozwój, stabilizacja, degradacja, ruina). Warto podkreślić, że dla Vico nawet cykl *corso* (upadku) jest w pewnym stopniu progresywny.

Historia się powtarza, jakkolwiek z odmianami i na różnych płaszczyznach, i cykl *corso*, upadku i *ricorso* nie jest dla niego „wyzbyty nadziei” [...] lecz stanowi naturalną i rozumną formę rozwoju historycznego. [...] Cykliczny nawrót dba mianowicie o „wychowanie”, a nawet o „zbawienie” ludzkości, poprzez odrodzenie jej społecznej natury. „Ocala” człowieka, utrzymując go w ogóle przy życiu. To jedynie, nie zaś wyzwolenie z beznadziejnej historii *civitas terrena*, jest pierwotnym celem i opatrnościowym sensem dziejów. Powrót barbarzyństwa ratuje ludzkość przed cywilizowaną samozagładą<sup>32</sup>.

Myśl Vico zainspirowała wielu późniejszych historiozofów, którzy odwoływali się do paradygmatu cyklicznego, takich jak Sorokin, Toynbee, Spengler czy Sorel. Właśnie Sorel, filozof bardzo bliski żagarystom zasymilował do swoich koncepcji ideę *ricorso*. W przeciwieństwie do polskich filozofów Sorel negował współczesny mu świat w imię przyszłej katastrofy, która miała być przede wszystkim społeczną rewolucją moralną. Pragnę podkreślić, że koncepcja Vico nie jest historiozofią pesymistyczną tak jak systemy Witkacego i Zdziechowskiego, i choć można by wskazać na pewne pokrewieństwa Zdziechowskiego z myślą Spenglera, właśnie to stanowi o oryginalności polskich filozofów.

<sup>29</sup> „Aby Zbawienie mogło być absolutne – tj. objąć wszystkich – przebiega ono serią nieidentycznych cykli historycznych. Orygenes zbudował hipotezę wielości następujących po sobie światów, które powstaną po obecnym po to, żeby umożliwić powrót wyjątkowo złych duchów do Boskiej Prajędni. W tym też celu Chrystus przychodzi na świat wielokrotnie – jego zbawcza obecność pomaga zatwardziałym duchom przejść indywidualną *apokatastazis*’. Na końcu historii byt zostanie oczyszczony ze zła, wszystkie duchy osiągną doskonałość (wywyższony będzie nawet szatan), a całość świata powróci do jakiejś rajskiej jedności z Boskim Logosem” (tamże, s. 38).

<sup>30</sup> W. Szczerba, dz. cyt., s. 5.

<sup>31</sup> M. Wichrowski, dz. cyt., s.74.

<sup>32</sup> K. Löwith, *Historia powszechna i dzieje zbawienia. Teologiczne przesłanki dziejów*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2002 s. 131.

\*

Jakie są zatem relacje między przedstawionym wyżej historiozoficznymi propozycjami a poetycką wizją wierszy *Trzech zim*? Otóż, o ile będziemy traktować katastroficzne wizje *Trzech zim* jak całość (choć z zastrzeżeniem że całość symboliczną i niejednorodną), to okaże się, że wizja Miłosza jest raczej wizją katastrofizmu wpisanego w cykl<sup>33</sup>, po którym ma nastąpić odrodzenie, czyli faza progresywna. Obrazy wskazujące na cykliczny charakter katastrofy pojawiają się w *Pieśni*, *Powolnej rzece* i *Ptakach*.

Po trzykroć winno się obrócić koło  
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku  
spojrzę na władzę, śpiącą w moim 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.

(*Powolna rzeka*, W1 95)

Przemieniają się wiosny, mężczyźni i kobiety łączą się,  
dzieci po ścianach rękami w półsenności wodzą,  
ciemne łady rysują palcem umaczanym w ślinie,  
przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się niezwykłe.

Ale pomiędzy państwami powstającymi z dna mórz,  
pomiędzy zgasłymi ulicami, na miejscu których  
wzniosą się góry ze spadłej zbudowanej planety,  
wszystkiemu co minęło, wszystkiemu, co minie  
broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz [...],

(*Hymn*, W1 74)

Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija  
[...]

(*Ptaki*, W1, 63)

Jakby minęły lata i zakwitły krzyże,  
kłębi się przemieniony ogień czworga nieb,  
i tli się złotą trawą ziemia [...]

(*Ptaki*, W1 66)

W *Powolnej rzece* zapowiedziany jest nawet trzykrotny cykl, po którym ma nastąpić oczyszczenie świata na kształt Orygenesowskiej apokatastazy. W *Hymnie* cykliczna przemiana rozpoczyna się od niepozornych, dziecinnych rysunków śliną, aby w następnej strofie zyskać wymiar kosmiczny. W *Ptakach* wreszcie obraz procesu powrotu nie jest dany bezpośrednio, ale prawdopodobnie i tutaj mamy do czynienia z czasem oczyszczającej, odnawiającej i przemieniającej świat katastrofy.

<sup>33</sup> Na cykliczny charakter katastrofizmu Miłosza zwrócił uwagę K. Nowosielski, *Przestrzeń oczekiwania*, Gdańsk 1993, s. 54-55.

Oczywiście nie wszystkie wiersze nawiązują do paradygmatu cyklicznego; w żadnym razie nie można nadawać im charakteru programowego, tym bardziej że drugi tom wierszy Miłosa nie jest tomem jednolitym stylistycznie, ani tematycznie. Nadmienić jednak należy, że to właśnie wzór cykliczny jest najczęściej pojawiającą się w *Trzech zimach* historiozoficzną propozycją.

Zazwyczaj jako przykład, że katastrofizm Miłosa nie jest zapowiedzią odnowy, że jest wizją definitywnej, ostatecznej zagłady bez nadziei, przywoływana jest najbardziej sugestywna chyba strofa *Trzech zim* z wiersza *Roki*<sup>34</sup>.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,  
Tylko na ziemi dym, umarłe chmury,  
i nad rzekami z popiołu tlejące  
skrzydła i cofa się zatrute słońce,  
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

Istotnie jest to wiersz pisany niejako „ze środka” zagłady. Wydaje się, że apokaliptyczny ogień zniszczy wszystko, że nie ma nadziei. A jednak ta z person wiersza, do której kierowany jest cytowany początek wiersza, nie jest całkiem pozbawiona nadziei, że jednak *gdzieś jest cel i brzeg*. Świat się kończy, ale trzeba podjąć heroiczny wysiłek walki o przetrwanie, bez względu na to, czy jest to kataklizm ostateczny czy zmierzający ku odrodzeniu się świata. Jak wyjaśniano już wyżej tytuł jednak zdaje się wskazywać na to drugie, optymistyczne rozwiązanie; staropolskie słowo roki oznacza bowiem *roki sądowe, czyli sądy odprawiane systematycznie w określonych porach*. Zatem paradoksalnie jest to kolejne potwierdzenie dominacji paradygmatu cyklicznego w tomie.

Wydaje się, że jedynym zdecydowanie niecyklicznym, a zarazem najbardziej pesymistycznym obrazem *Trzech zim* jest wizja potopu z wiersza *Do Księdza Ch.*

I jest szum, przypływ morza dotychczas nieznanego,  
morza nicości. Pod białą pianą jego  
utonęły zwierzęta i lądy.  
Ciesz się triumfatorze. Obu przyjęło morze.  
W jego głosie zagłady grzmiały trąby.  
[...]  
Ziemia usta rozewrze, w jej dudniącej katedrze  
chrzest odbiorą ostatni poganie.

(W1, 109)

We wcześniejszych wierszach katastrofa dotyczyła poszczególnych elementów wszechświata (*Do księdza Ch.* jest ostatnim wierszem w zbiorze); ogień trawił ziemię i morza, z nieba spadały gwiazdy, a zatrute słońce cofało się. *Do księdza Ch.* jest natomiast jedynym wierszem, w którym unicestwieniu ulega gatunek ludzki. Zarówno wizja chrztu w ziemskich otchłaniach, jak i rozplynięcia się w morzu nicości nie daje ginącym perspektywy zbawienia. Według Księdza Ch., adresata wiersza, świat współczesny jest bowiem skażony złem, a ludzie zasługują tylko na sprawiedliwą karę.

<sup>34</sup> Wyka cytując *Powolną rzekę* odrzucił możliwość cyklicznej interpretacji katastrofizmu jako fazy oczyszczenia, nazwał ten rodzaj katastrofizmu „katastrofizmem służebnym”. Ale jego postawę można tłumaczyć przekonaniem, że katastrofizm zapowiadał zakończoną rok wcześniej wojnę. Krytyk nie unika zresztą nawet daleko idących historycznych konkretyzacji Jego zdaniem „Poeta wieści zagładę, ale jej nie udziela uczuciowej i moralnej aprobaty. (...) W tej konkretnej sytuacji historycznej katastrofę zapowiadał faszyzm (K. Wyka, art. cyt., s. 22-23.).

Ziemia zadrzy drzewo milknie, kiedy stąpa prawy,  
ale wiek nazbyt grzeszny świętego nie zrodzi  
– tak uczyłeś, a miasta strumień wrzącej lawy  
zgasi i żaden Noe nie ujdzie na łodzi.

(W1, 108)

Ten pesymizm może zostać jednak usprawiedliwiony, czy postawiony w ironiczny nawias, gdy pamiętać będziemy o jego szczególnym charakterze, kontekście i adresacie – księdzu prefekcie Ludwiku Chomskim.

Wiersza *Do księdza Ch.* nie możemy traktować zatem w pełni jako elementu wprowadzającego pesymistyczny katastrofizm do planu historiozoficznego *Trzech zim*. W drugim tomie poezji Miłosza dominuje pojmowanie katastrofy jako krytycznego momentu cyklu, w jaki wpisany jest historia świata. Oczywiście niełatwo jest mi odpowiedzieć na pytanie, dlaczego autor *Trzech zim* odwołuje się do koncepcji historiozoficznej dość odległej od kultur powstałych w obrębie oddziaływania chrześcijaństwa, jednak wydaje mi się, że wyobraźni poetyckiej Miłosza obce były rozwiązania eschatologii chrześcijańskiej w postaci Raju czy Tysiącletniego Królestwa. Przypuszczalnie były to rozwiązania jego zdaniem zbyt proste i łatwe, nie do pogodzenia z manichejskim przekonaniem o skażeniu natury świata człowieka. Znaczenie mógł mieć także trwający uraz do instytucjonalnego Kościoła (dopiero po *Trzech zimach* Miłosz będzie próbował pogodzić się z katolicyzmem na rekolekcjach w Laskach).

Z drugiej strony jego wyobraźni obce były również obrazy Apokalipsy bez Sądu, ostatecznej kosmicznej zagłady i świata bez nadziei. Wiara w to, że po nadchodzącej katastrofie nastąpi *czas odnowienia wszystkich rzeczy* taką odległą nadzieję dawał.