

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej

Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”

Prof. Martin Bier | East California University

Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Dr hab. Adrián Fábíán | University of Pécs

Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński

Dr Miklós Kiss | University of Groningen

Prof. Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński

Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology

Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für Kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI CZYTANY NA NOWO

NAUKI HUMANISTYCZNE
~ NUMER SPECJALNY 7 (1/2016) ~

POD REDAKCJĄ
ANNY KASPEREK
I JÓZEFA WRÓBLA



KRAKÓW 2016

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelny:
Marcin Lubecki

Zastępca redaktora naczelnego:
Arkadiusz Nyzio

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca Serii Humanistycznej:
Ewa Modzelewska

Redaktorzy tomu:
Anna Kasperek, Józef Wróbel

Recenzent artykułów:
dr hab. Zdzisław Marcinów (Uniwersytet Śląski)

Redakcja językowa, opracowanie typograficzne i skład:
Wydawnictwo Nowa Strona

Redakcja abstraktów angielskich:
Anna Makowska

Projekt okładki:
Katarzyna Migdał

Na okładce wykorzystano fotografię przedstawiającą Kazimierza Wierzyńskiego
(Londyn, 1928 r.), pochodzącą ze zbiorów audiowizualnych
Narodowego Archiwum Cyfrowego

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona | www.wydawnictwonowastrona.pl

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2016
Nakład: 100 egz.
e-ISSN 2082-3916
p-ISSN 2082-419X

Spis treści

JOLANTA DUDEK	
Kazimierz Wierzyński (1894–1969) po latach	9
JOANNA ROŚ	
Podobne niepodobieństwo. Kazimierz Wierzyński i Albert Camus	27
ŁUKASZ WRÓBLEWSKI	
W poszukiwaniu prawdy (o) miłości w <i>Pamiętniku miłości</i> Kazimierza Wierzyńskiego	45
JAKUB OSIŃSKI	
„Nie ma dla nas ucieczki”. Kazimierz Wierzyński na łamach „Tygodnika Polskiego”	61
MARLENA KOWALSKA	
„Obywatele, nie samym chlewem człowiek żyje” – Kazimierz Wierzyński o Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej	81
ANNA KASPEREK	
Formy modlitewne w wojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego	97
RAFAŁ MILAN	
„Czy kiedykolwiek będzie gotowa ta odrobina ostateczna” – wiersz jako suplement? O „miejscach wspólnych” „poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego i Leśmianowskiej koncepcji poezji	109

MICHAŁ SADOWSKI

Kategoria muzyczności w wierszu *Szopen*
Kazimierza Wierzyńskiego

131

KATARZYNA KUCHOWICZ

O sobie samym. Strategie autokreacji w prozie wspomnieniowej
Kazimierza Wierzyńskiego

143

PAULINA URBAŃSKA

Między wyrażalnym a niewyrażalnym.
Kazimierza Wierzyńskiego filozofia słowa w tomie *Sen mara*

155

INFORMACJE O AUTORACH

169

Contents

JOLANTA DUDEK	
Kazimierz Wierzyński (1894–1969) Revisted	9
JOANNA ROŚ	
The Similarity of Dissimilarity. Kazimierz Wierzyński and Albert Camus	27
ŁUKASZ WRÓBLEWSKI	
In Search for Truth about Love in <i>Diary of Love</i> by Kazimierz Wierzyński	45
JAKUB OSIŃSKI	
‘Nie ma dla nas ucieczki’. Kazimierz Wierzyński in The Polish Weekly	61
MARLENA KOWALSKA	
‘Citizens, not the pigsty man lives’ – Kazimierz Wierzyński about the Polish People’s Republic	81
ANNA KASPEREK	
Prayer Forms in the War Poetry of Kazimierz Wierzyński	97
RAFAŁ MILAN	
‘Whether this final little bit will be ever ready’ – a Poem as a Supplement? On the ‘Common Places’ of Kazimierz Wierzyński’s ‘Poetic Vitalism’ and Bolesław Leśmian’s Concept of Poetry	109

MICHAŁ SADOWSKI

The Category of Musicality in the Literature
in the Poem *Szopen* by Kazimierz Wierzyński 131

KATARZYNA KUCHOWICZ

About Yourself. Autocreation Strategies of Kazimierz Wierzyński
at Memories Prose 143

PAULINA URBAŃSKA

Between the Expressible and Inexpressible.
Kazimierz Wierzyński Philosophy of Words in Volume *Sen mara* 155

ABOUT THE CONTRIBUTORS 169

JOLANTA DUDEK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
E-MAIL: JOLANTA.DUDEK@UJ.EDU.PL

Kazimierz Wierzyński (1894–1969) po latach

STRESZCZENIE

Artykuł pt. *Kazimierz Wierzyński (1894–1969) po latach* jest syntetycznym spojrzeniem na twórczość jednego z najbardziej wszechstronnych przedstawicieli współczesnej liryki polskiej, którego dzieło przetrwało w świadomości czytelników pomimo usilnych prób wymazania go ze zbiorowej pamięci. Autorka dokonuje syntetycznego przeglądu utworów poety, od debiutanckiego tomu *Wiosna i wino* (1919) aż po ostatni zbiór wierszy pt. *Sen mara* (1969). Zwraca uwagę na związki przedwojennej poezji i prozy Wierzyńskiego z jego utworami emigracyjnymi. Ukazuje rozpiętość skali lirycznej i bogactwo utrwalo-nych przez poetę osobistych doświadczeń. Akcentuje ich wymiar wspólnotowy, historyczny, polityczny, mitotwórczy i nostalgiczny, umiłowanie życia, europejskiej tradycji i wolności oraz życiodajny mit ziemi i karpackiej przyrody ojczystej. Śledzi – charakterystyczny dla twórczości Wierzyńskiego – proces pogłębiania i poszerzania problematyki egzystencjalnej oraz ciągłe przemiany języka i form artystycznych. Zwraca uwagę na związki z poprzednikami (Leopold Staff, Bolesław Leśmian, Joseph Conrad, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański), rówieśnikami (Julian Tuwim, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jan Lechoń, Władysław Broniewski), następcami (Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski). Wskazuje na współbrzmienia z poetami angielskimi i amerykańskimi, takimi jak: William Szekspir, Emily Dickinson, Walt Whitman, Ezra Pound, William B. Yeats, T. S. Eliot, E. E. Cummings, Dylan Thomas, których Wierzyński przywoływał w swoich wierszach, esejach i wspomnieniach.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Wierzyński, zachwyt istnieniem, opozycja apollińska i dionizyjska, polski pisarz emigracyjny, umiłowanie wolności, umiłowanie europejskiej tradycji, nostalgia, mit ziemi jako źródła życia, przemiany stylu poetyckiego, problemy egzystencjalne, antynomie egzystencji, miłość i nienawiść, życie i śmierć, rozpacz i nadzieja, współbrzmienia z poetami angielskimi i amerykańskimi

W 120. rocznicę urodzin Kazimierza Wierzyńskiego, upamiętnioną pierwszą ogólnopolską konferencją poświęconą twórczości poety, zorganizowaną przez najmłodszych badaczy, warto zapytać, jak obecnie, z perspektywy blisko stu lat, które upłynęły od daty debiutu, odbieramy wiersze przedwojennego „księcia poetów”, „barda drugiej emigracji”, jednego z najwybitniejszych liryków, poczynając od tytułowego utworu, który w roku 1919 otwierał *Wiosnę i wino*:

Wiosna i wino dwa płuca oddechem
Młodym wezbrane i w ślepym zachwycie
Wyśpiewujące pogańskim swym śmiechem
Ziemię, panteizm, człowieka i życie.

Wiosna i wino: dwie wargi, co swymi
Pocałunkami mieszają sny w głowie,
Że się zawraca do góry i dymi!
O, przyjaciele! Piję wasze zdrowie!¹

Z pewnością nie odczuwamy już tak silnie jak pierwsi czytelnicy artystycznego nowatorstwa płynącego z radosnego przesłania poety, nadal jednak uderza nas ekstatyczny, dionizyjski nastrój, który przenika *Wiosnę i wino*, a także naturalny język utworów Wierzyńskiego, które u progu lat dwudziestych XX wieku wniosły nową jakość do poezji polskiej i sprawiły, że jego trzykrotnie wznawiany debiutancki tomik² głęboko zapadł w zbiorową świadomość, przesłaniając późniejsze dokonania, zwłaszcza długo niedostępne w kraju emigracyjne wiersze poety³, zaprawione nostalgią oraz goryczą rozczarowania indywidualnym i zbiorowym losem. Obecnie, po opublikowaniu w wolnej Polsce całej niemal spuścizny poety, zainteresowanie budzą utwory pochodzące z różnych okresów jego życia, bliskie wrażliwości i zainteresowaniom poszczególnych odbiorców. Można też powiedzieć, że z perspektywy lat rozpoznawalnymi cechami poezji Wierzyńskiego, które decydują o jej trwaniu, stały się empatia i otwartość na otaczający świat,

¹ K. Wierzyński, *Wiosna i wino*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994, s. 9.

² M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972, s. 9–10. O nieznanym juveniliach Wierzyńskiego z lat 1912–1913 zob. A. Truszkowski, *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7), s. 125–131. Na artykuł zwróciła mi uwagę pani mgr Anna Kasperek, doktorantka UJ.

³ Pierwszy wybór emigracyjnych wierszy Kazimierza Wierzyńskiego przygotowany został przez autora jeszcze w roku 1966. Ukazał się jednak w kraju dopiero w roku 1972 dzięki staraniom prof. Marii Dłuskiej i pod jej redakcją (zob. K. Wierzyński, *Poezje wybrane*, Kraków 1972). Równocześnie wydano też *Studia i rozprawy* Marii Dłuskiej, których trzeci tom autorka poświęciła w całości biografii twórczej Wierzyńskiego oraz analizom emigracyjnych utworów poety z lat 1960–1969. Wyjątek stanowi tu znakomite studium intertekstualności wiersza o incipicie *Gdzie nie posieją mnie...* z tomu *Wiosna i wino* (Zob. M. Dłuska, op. cit., s. 90–122).

wspólna z Josephem Conradem⁴ wierność moralnemu dziedzictwu ludzkości, a także niezwykła zdolność do ciągłych przemian artystycznych⁵, które urozmaicają skalę liryczną, tematykę i formę artystyczną utworów poety. Zauważył to niegdyś Bolesław Leśmian, gdy dedykując młodszemu koledze swoje arcydzieło, *Pana Błyszczynskiego* (1936), napisał: „Kazimierzowi Wierzyńskiemu, / Jego żywotnym zmaganiom się / z upiorami współczesności / i zdobywczym przeobrażeniom twórczym”⁶.

Dwadzieścia lat później Czesław Miłosz, który we własnym odczuciu jawił się jako ideowy i formalny oponent Wierzyńskiego⁷, pisząc w *Traktacie poetyckim* o samotności przenikającej emigracyjne wiersze jego poprzednika, postrzegał okres ostatecznej, emigracyjnej rozłąki poety z jego podkarpacką ojczyzną⁸ jako symboliczną „cenę”, jaką zapłacił on „za radość chłopca, za wiosnę i wino”:

Nie lepsza wcale, tylko bardziej dumna
Samotność w bieli zim amerykańskich.
Ślad nóżek ptaka ten sam co od wieków.
Czas już nie rani i nie daje siły.
Niebieska sójka, podkarpackiej krewna,
Będzie zaglądać w okno Wierzyńskiego.
Och, cena, cena, jaką się zapłaci
Za radość chłopca, za wiosnę i wino!⁹

O tym „drugim życiu” Wierzyńskiego na obczyźnie należałoby powiedzieć, że przypadł mu w udziale niełatwy los artysty, który na skutek decyzji o pozostaniu na emigracji na znak sprzeciwu wobec pojałtańskiego zniewolenia i sowietyzacji Polski popadł – wedle znanej formuły greckiego filozofa – z własnej, choć niezawinionej winy ze szczęścia w nieszczęście¹⁰ i z ulubieńca przedwojennej publiczności, wybranego w roku 1938 do Polskiej Akademii Literatury na miejsce

⁴ J. Conrad, *Ze wspomnień, Przedmowa bez ceremonii*, tłum. A. Zagórska, [w:] idem, *Dzieła*, t. 13, red. Z. Najder, Warszawa 1972, s. 22–23. Zob. również szkic: Z. Najder, *Sztuka i wierność: dziedzictwo kulturowe i program literacki*, [w:] idem, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2002, s. 215–227.

⁵ Zob. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.

⁶ Poemat Leśmiana *Pan Błyszczynski* te twórcze zmagania naocznie pokazuje, a przy okazji odsłania romantyczno-symboliczne zaplecze, wspólne wówczas obydwu poetom. Zob. B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1993, s. 469.

⁷ Zob. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, red. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 118.

⁸ W 2014 roku ukazało się interesujące studium poświęcone karpackiej ojczyźnie poety. Temat ten przewija się przez całą jego twórczość, od *Wiosny i wina* aż po *Sen marę*. Zob. K. Michałkiewicz, *Karpaty Wschodnie Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” nr spec. 5 (1/2014), s. 41–57.

⁹ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 37–38.

¹⁰ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Pobielski, Wrocław 1983, s. 35–36.

zmarłego w 1937 roku Bolesława Leśmiana, stał się, z przyczyn politycznych, poetą niemile widzianym przez władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Przez kilka powojennych dekad twórczość Wierzyńskiego deprecjonowano w kraju i skutecznie wymazywano ze zbiorowej pamięci. Trwało to co najmniej do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Poeta po stoicku wytrwał niezłomnie na obranym stanowisku. Utrzymywał stały kontakt listowy z rodziną, przyjaciółmi i czytelnikami. Pisał i wydawał swoje wiersze w Nowym Jorku, Londynie, Rzymie i Paryżu. W *Tkance ziemi* (1960) tak o nich mówi:

Wiersze moje,
Szumy, summy, sumienia
Nigdy mnie nie dogonicie:
Zanim wybiegłyście z milczenia
Wyprzedziło was,
Przesłoniło was
Moje drugie życie.

Wiersze moje
Krzyże, miecze, żołnierze,
Nigdyśmy bitew naszych nie wygrali:
Ledwieśmy wyszli na obronne wieże,
A już pogasły przed nami ogniska,
Hieny wyły z pobojowiska,
A życie pognało dalej.

I chyba wciąż tak się będę powtarzał,
Sam siebie gonił, sam sobie się zdarzał
I żył w niepojętym złudzeniu,
Że słowa moje co innego znaczą
Niż nocna rozmowa miłości z rozpaczą
O szczęściu w gorzkim bezradnym istnieniu¹¹.

Emigracyjne liryki Wierzyńskiego, czytane po latach w kontekście całego jego dorobku, przypominają jednak, że oprócz wczesnego, radosnego nastroju, zainicjowanego przez *Wiosnę i wino* (1919) i *Wróble na dachu* (1921), oraz wszechobecnego smutku i nostalgii¹², wyczuwalnej między innymi w *Liście do przyjaciela z Korca maku* (1951)¹³, gdzie wysłannikami przeszłości stają się ptaki, niebieska sójka (*blue jay*) i sikora (*chicadee*)¹⁴, a przyroda i sztuka są stałym

¹¹ K. Wierzyński, *O moich wierszach, Tkanka ziemi*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 229–230.

¹² M. Dłuska, op. cit., s. 186.

¹³ J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, op. cit., s. 8.

¹⁴ „Ptaki które przylatują aż pod drzwi, / Blue jay i chicadee, / coś jak nasze sójki i sikory”. Zob. K. Wierzyński, *List do przyjaciela*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 44.

źródłem natchnienia i panaceum chroniącym poetę od rozpacz, przez powojenną lirykę Wierzyńskiego przewija się humor, ironia oraz wiele innych tonacji emocjonalnych, tematów, nurtów i form artystycznych.

Szczególne miejsce w twórczości poety po roku 1939 zajmują tyrtejskie wiersze wojenne, przesycane miłością, rozpaczą i nadzieją, z tomów: *Ziemia wilczyca* (1941), *Róża wiatrów* (1942), *Ballada o Churchillu* (1944), *Podzwonne za kaprała Szczapę* (1945), *Krzyże i miecze* (1946)¹⁵. Stanowią one przejmującą kronikę zbiorowych nieszczęść i woli walki, gdyż „tym się tylko żyje za co się umiera”¹⁶. Broni w nich poeta ludzkiego prawa do wolności, godności, prawdy i sprawiedliwości, należnego tak jednostkom, jak i odrębnym wspólnotom kulturowym. Łatwo też zauważyć, że w wojennych utworach Wierzyńskiego przejawiał się z całą mocą utrwalony przez romantyków „stereotyp polskiej uczuciowości politycznej”¹⁷, wyrosły z wielowiekowego, zbiorowego doświadczenia historii, obecny również w twórczości Josepha Conrada, Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta. Ściśle związany z II wojną światową jest również tom opowieści *Pobojowisko* (1944). Zawiera on świadectwa uczestników kampanii wrześniowej, mówi o bezsensownych okrucieństwach wojny, ofiarności i cierpieniu ludności cywilnej oraz poświęceniu, odwadze i traumie moralnej walczących żołnierzy¹⁸. Trzeba tu przypomnieć, że Kazimierz Wierzyński kilkakrotnie w swym życiu doświadczył jaskrawego pogwałcenia „granic ludzkiego świata” oraz że tragiczne przeżycia z okresu pierwszej wojny światowej utrwalił w tomie opowiadań *Granice świata* (1933)¹⁹, a także we wczesnych wierszach z lat 1914–1918, pisanych w wojsku austriackim i niewoli rosyjskiej, które włączył do zbioru *Wielka Niedźwiedzica* (1923).

W połowie lat dwudziestych powstał *Pamiętnik miłości* (1925), wystylizowany na uczniowską poezję sztambuchową, dedykowany pierwszej żonie poety, Bronisławie Kojąłowicz. Odtwarza on wyidealizowane epizody pierwszej, nieśmiałej, młodzieńczej miłości bohatera lirycznego tego cyklu. Dwa lata później pojawił się znakomity *Laur olimpijski* (1927), pełen odwołań do heroizmu sportowców

¹⁵ Zob. A. Węgrzyniakowa, „Krzyże i miecze”. Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę, [w:] *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, „Skamander”, t. 5, Katowice 1986, s. 144–158.

¹⁶ K. Wierzyński, *Wstążka z „Warszawianki”*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 349.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Stereotyp u Conrada*, [w:] *Conrad żywy*, red. W. Tarnawski, Londyn 1957, s. 92–99; zob. J. Dudek, *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*, Kraków 2014, s. 165–172.

¹⁸ Zob. K. Michałkiewicz, op. cit., s. 45–46.

¹⁹ *Granice świata* zostały poprawione stylistycznie przez autora w 1960 roku. Zob. *Nota od wydawcy*, [w:] K. Wierzyński, *Poezja i proza*, t. 2, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1981, s. 324; Z. Marcinów, *Międzywojenna proza Kazimierza Wierzyńskiego: „Granice świata”*, [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 107–120; K. Michałkiewicz, op. cit., s. 44–45.

dawnej Grecji. Wierzyński otrzymał zań złoty medal na Olimpiadzie w Amsterdamie w 1928 roku. W roku 1929 poeta wydał nowatorski, pokrewny *Wydrążonym ludziom* T. S. Eliota, ekspresjonistyczno-surrealistyczny cykl *Pieśni fanatycznych* o katastroficznym wydźwięku, wymierzony we wroga człowiekowi, betonową, wielkomiejską architekturę i zdehumanizowaną cywilizację, która ogranicza ludzką wolność i tłumi życiowy rozmach. Jedynym dostępnym wytchnieniem dla otępiałych duchowo mas, odciętych od kontaktu z żywą naturą, staje się tu wirtualny sen, dostarczany przez film (niemy), podczas gdy rzeczywisty sen powieła tylko absurdalny koszmar nędznej egzystencji. Opublikowana w tym samym roku *Rozmowa z puszcą* (1929) nieprzypadkowo więc kieruje uwagę odbiorcy na przeciwny biegun emocjonalny – zachwyty nad urodą świata. Stąd tytułowy wiersz tomu zadedykowany został pamięci Stefana Żeromskiego, autora *Urody życia* i piewcy *Puszczy jodłowej*.

Na początku lat trzydziestych, w wierszach z *Gorzkiego urodzaju* (1933) i we wspomnianych już opowiadaniach z tomu *Granice świata* krystalizuje się nowy nurt egzystencjalnego niepokoju, który odtąd trwale zabarwi lirykę Wierzyńskiego²⁰. Tuż przed wybuchem II wojny światowej wyodrębni się jeszcze jeden istotny dlań kierunek – mitotwórczy, który pomoże poecie krytycznie osądzić teraźniejszość oraz uporządkować wyobraźnię zbiorową w obliczu przeczuwanego kataklizmu dziejowego. Reprezentują go dwa zbiory wierszy napisane w stylu nowoczesnego romantyzmu: *Wolność tragiczna* (1936), poświęcona osobie i historycznej roli Józefa Piłsudskiego, oraz *Kurhany* (1938). Ten ostatni przedwojenny tom jawi się *ex post* jako dalszy ciąg *Karmazynowego poematu* Jana Lechonia, a zarazem zwielokrotnione epitafium²¹ dla odchodzącej na zawsze II Rzeczypospolitej. Symboliczną scenerią *Kurhanów* jest zrazu Warszawa, Łazienki, teatr na wyspie, Belweder oraz Krakowskie Przedmieście z pustym postumentem pomnika, z którego zbiegł niespokojny o los kraju ksiązę Pepi. Przestrzeń akcji poszerza się stopniowo i wraz z pojawiającymi się osobami przenosimy się w coraz to inne regiony Polski, Europy i świata. Oprócz Mickiewicza, Maryli Wereszczakówny, Szopena²² i księcia Poniatowskiego do grona postaci przywołanych przez narratora – z kurhanów zbiorowej pamięci – należą Gustaw z IV części *Dziadów* oraz baśniowe bóstwa i elfy (Tytania, Oberon, Puk i Ariel) ze *Snu nocy letniej*. Wszystkie te postacie utrwalił w zbiorowej wyobraźni Leon Schiller, twórca słynnych inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza i *Snu nocy*

²⁰ Zob. Z. Marcinów, „W szczęściu i trwodze”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.

²¹ Zob. W. Ligęza, *Epitafia skamandrytów*, [w:] *Stulecie skamandrytów...*, op. cit., s. 181–194.

²² Zob. C. Wierzyński, *The Life and Death of Chopin*, trans. N. Guterman, with a foreword by A. Rubinstein, New York 1949. Wydanie polskie: idem, *Życie Szopena*, Nowy York 1953. Wyd. krajowe: idem, *Życie Szopena*, Kraków 1978.

letniej Szekspira wystawionych w 1934 roku w Teatrze Polskim w Warszawie²³. W *Kurhanach* wyczuwalna jest też obecność Wyspiańskiego, Żeromskiego i Piłsudskiego. Do panteonu zbiorowej wyobraźni wprowadzony zostaje – w oddzielnym utworze, kurhanie – także Lord Jim, „wędrowiec zawył”, który płynie przez tropikalną dżunglę po swe drugie życie i po śmierć do Patusanu, na jedną z wysp Archipelagu Malajskiego. Lord Jim występuje tu jako alter ego Josepha Conrada²⁴, którego w dwudziestolecie międzywojennym przypominali między innymi Maria Dąbrowska²⁵ i Józef Ujejski²⁶. Odniesienie do autora *Lorda Jima*²⁷ pojawi się także w *Róży wiatrów*, w symbolicznym, proroczym wierszu sprzed września 1939 roku, który trzy lata później, w roku 1942, stworzy emigracyjny tom pod tym samym tytułem²⁸. Joseph Conrad, wytrawny żeglarz, znawca mórz południowych, który „w ciągu swoich żeglug po globie ziemskim nie oddalał się nigdy ani myślą ani sercem od swojego kraju rodzinnego”²⁹ – stanowi tu punkt odniesienia dla grupy bezradnych, zabłąkanych na obczyźnie wędrowców, oddzielonych od wytęsknionego domu rozległą morską przestrzenią. Reprezentujący ich podmiot wiersza natrafia na starą mapę Jawy i Sumatry, być może z czasów Conrada. W jej rogu widnieje rysunek róży wiatrów, który budzi nadzieję na powrót do domu. By zaryzykować żeglugę łodzią przez nieznane, bezludne morza, trzeba jednak najpierw zrozumieć ów zawył rysunek, następnie zaś określić kierunek sprzyjającego wiatru i odpowiednio ustawić kompas, „wzburzony zaświatowym magnesem” (losu?), tak by prawidłowo wskazał bezpieczną drogę, która doprowadzi żeglarzy amatorów do brzegu ojczystej Itaki. To w ich imieniu w końcowej apostrofie podmiot wiersza poprosi tytułową różę wiatrów o pomoc:

Znalazłem starą mapę Jawy i Sumatry:
Leśne puszcze i rzeki, łódzie, stada słońi,
Garść wyspy i ogromny ocean koło niej.
W dole, w rogu śpi róża, gwiazdny bukiet: wiatry.

²³ Recenzował je Wierzyński w „Gazecie Polskiej”. Zob. idem, *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*, Lwów 1938; idem, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 349–351.

²⁴ S. Zabierowski, *Conrad skamandrytów*, „Skamander”, t. 2, Katowice 1982, s. 112–116.

²⁵ M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959; zob. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 234–235.

²⁶ Autor pierwszej polskiej monografii o Conradzie, któremu Wierzyński zadedykował swój utwór. Zob. J. Ujejski, *O Conradzie Korzeniowskim*, Warszawa 1936.

²⁷ Zob. K. Wierzyński, *Wielka cisza Conrada*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, wybór i posł. P. Kądziała, Warszawa 1990, s. 87–88.

²⁸ Zob. adnotację autora do tomu *Róża wiatrów* (1942): K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn 1959, s. 310.

²⁹ Cytat z listu Conrada do Kazimierza Waliszewskiego z 15 listopada 1908 roku. Zob. J. Ujejski, op. cit., s. 31.

Z mimicznych znaków świata, z naiwnej legendy,
 Jakże blisko do serca i jak często każdy
 Pod niebem Conradowskim własnej szuka gwiazdy
 I płynąc chciałby z wiatrów odgadnąć – któredy.

Podróżni po bezmiarach, w łodzi byle jakiej,
 Pod żaglem podniesionym albo i bez żagla
 Błądzimy niecierpliwie, śmierć wciąż nas ponagla,
 A wybrzeża ojczystej nie widać Itaki.

Cóż nam z tych dróg i trudów, z upartej wędrówki,
 Po której tylko w oczach natężonych boli?
 Na mapie leży przestrzeń i strzała busoli,
 Magnesem zaświatowym zmaćcone wskazówki.

Sprzyjaj nam, rózo wiatrów, twój znak niech nas chroni,
 Odnótuł wschód i zachód i wszystkie podmuchy:
 Pomóż mi znaleźć w nocy bezludnej i głuchej
 Garść mej wyspy i wielki ocean koło niej³⁰.

Mitotwórczy nurt z *Kurhanów* uobecni się także w ekstatycznej *Nocy prowansalskiej*, napisanej latem 1939 roku tym samym barokowym, giętkim trzynastozgłoskowcem o szyku przestawnym. Zniknie zeń jednak teatralizacja świata przedstawionego. *Noc prowansalska* ewokuje bowiem wspólny z Leśmianem „mit o poszerzonym istnieniu”³¹. Wyraża doznanie quasi-mistycznej jedności człowieka i ziemi jako niewyczerpalnego źródła odnawialnych sił życiowych i nadziei na wieczność. Ten podstawowy dla Wierzyńskiego archetyp jest wyczuwalny wszystkimi zmysłami zewnętrznymi i wewnętrznymi zespolonego z ziemią podmiotu wiersza, poety:

Nie wyzwolę się z ciebie, nie powiem com czuł,
 Ziemio światel zaskórnych i słońca w ulewie.
 Pocięty kolorami, jak żądlami pszczoł,
 Tylko krwią jeszcze krąży: krew o niczym nie wie,
 Krew jest jak wiatry w wiatrach i zioła wśród ziół³².

³⁰ K. Wierzyński, *Róza wiatrów*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 385. Zob. też S. Skutnik, *Pod niebem Conradowskim*, [w:] *W imię Conrada. Joseph Conrad w poezji polskiej*, red. S. Skutnik, Gdańsk 1977, s. 5–8; S. Zabierowski, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1994; K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 234–235.

³¹ Idem, *O Bolesławie Leśmianie. Mowa wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, op. cit., s. 104. Wspomnienie o przyjaźni z Leśmianem znajduje się w: idem, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 337–342. Zob. też: idem, *Na śmierć Bolesława Leśmiana*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 394–395.

³² Idem, *Noc prowansalska*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 20.

Nieprzypadkowo autor zamieścił *Noc prowansalską* dopiero w przełomowym artystycznie, powojennym tomie wierszy pt. *Korzec maku* (1951). Mit życiodajnej roślinnej ziemi, która rodzi wszelkie przejawy twórczego życia, w tym dźwięki mowy, którą posługuje się poeta, przeniknie bowiem całą powojenną twórczość Wierzyńskiego i skonkretyzuje się w wyobrażeniu utraconej na zawsze karpackiej ojczyzny poety. To jej obraz i jej szept powróci w bardziej kolokwialnej stylistyce, „w mowie wyczesanej z buków i brzóz”, w wierszu *Mowa i ziemia z Siedmiu podków* (1954) oraz w arcydziele nowoczesnej liryki polskiej, poemacie *Piąta pora roku z Tkanki ziemi* (1960)³³. Nieprzypadkowo też w kolejnych trzech zbiorach wierszy: *Tkanka ziemi* (1960), *Kufer na plecach* (1964) i *Sen mara* (1969) Wierzyński nakreśli portrety czterech najbliższych mu duchowo i artystycznie współczesnych poetów polskich: Tuwima, Leśmiana, Broniewskiego i Lilki Pawlikowskiej³⁴, a w esejach z tomu *Cygańskim wozem* oraz w *Pamiętniku poety* przywoła ponownie Leopolda Staffa jako swego „ojca poetyckiego” i wspólnego patrona młodości Tuwima, Pawlikowskiej i jego samego³⁵. W wierszu *Sztuka i suka z Kufra na plecach* pojawi się natomiast życzliwy, choć nieco ironiczny zbiorowy konterfekt trzech młodszych kolegów po piórze: Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego³⁶, współczesnych kontynuatorów poetyki codzienności, obojętnych wszakże na los ludzi i zwierząt, zwłaszcza wykluczonych z normalnego życia, takich jak podmiot wiersza, poeta emigrant, który wraz z bezdomną „szcenną suką” skomlącą u jego nogi szuka „dołku z sianem” dla swoich dzieci:

Herbert z metafizyczną kukułką,
Różewicz z realnymi widmami
I nawet mozaikowe, rozbite
Bizancjum archimandryty
Mirona,
Piaski – sylaby ruszają wargami
I ziemia pluszowym językiem rzek
Pluszcze uszczęśliwiona.

Tatarak pachnie i muł,
Na wodzie kładka z nitki niebieskiej

³³ Zob. J. Dudek, „*Piąta pora roku*” Kazimierza Wierzyńskiego, [w:] eadem, *Poeci polscy XX wieku*, Kraków 1994, s. 23–87; eadem, *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego: Paralela*, Kraków 2002, s. 131–203.

³⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 226, 269, 316, 372.

³⁵ Idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 272; zob. idem, *O Leopoldzie Staffie*, [w:] idem, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 126–137; idem, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 25–28, 74–82, 88–144.

³⁶ Idem, *Sztuka i suka*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 271–272; por. idem, *Pamiętnik poety*, op. cit., s. 446.

I cień jej czarny na srebrze,
Jedno słowo ma złoty wór,
Drugie wypływa piołunne pestki
A trzecie żebrze.

Wszystko w upalny dzień
Pod łukiem nieugaszonych płomieni
Na dziś, na jutro na zbiegowisko stuleci
A tu przy nodze bezdomna, szczenna suka
Dołku ze sianem skomląc szuka
Dla swoich dzieci³⁷.

Czytając tę wciąż odradzającą się, mimo przeciwności losu, emigracyjną poezję Wierzyńskiego, spostrzegamy, że jej problematyka i tonacja emocjonalna nadal oscyluje między biegunami wyodrębnionej przez Fryderyka Nietzschego postawy apollińskiej i dionizyjskiej³⁸. Odnotowujemy też, że późniejsza twórczość poety balansuje nieustannie pomiędzy postawą orficką i tyrtejską. Tę pierwszą sygnalizuje począwszy od roku 1942 motyw powracającego z piekła Orfeusza³⁹ oraz sztuki, która nadaje sens istnieniu człowieka i natury⁴⁰. Postawę tyrtejską w czystej postaci reprezentują zaś wiersze pisane w czasie II wojny światowej, przepełnione namiętą, romantyczną retoryką⁴¹. Są to modlitwy błagalne, wezwania do walki w obronie zagrożonego dziedzictwa cywilizacji europejskiej, mowy obrończe lub oskarżycielskie, które demaskują hipokryzję aliantów i zaoferowaną Polsce iluzoryczną wolność:

Krzyknęli wolność, wolność ponad wszystko
A potem wolnych zdradziecko wydali
Na łup, na zgubę na urągowisko –
I nic. I cisza. I świat się nie wali.
[.....]
O możni świata! Jeśli dziś spokojnie
Iść macie czoło naprzeciw stuleci
Z taką wolnością – jak kiedyś po wojnie
Sporzycie w siebie i jak w oczy dzieci?⁴²

³⁷ Idem, *Sztuka i suka*, op. cit., s. 272.

³⁸ T. Terlecki, *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej poezji K. Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7; zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

³⁹ K. Wierzyński, *Orfeusz*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 397.

⁴⁰ Idem, *Rozmowa z Orfeuszem*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 174–175.

⁴¹ Obecną również w wierszach Władysława Broniewskiego. Zob. idem, *Na śmierć Broniewskiego*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 316–317.

⁴² Idem, *Krzyknęli wolność*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 501–502.

Ostatnim przejawem trafnego rozpoznania aktualnej sytuacji politycznej kraju i nieugiętej postawy poety zbuntowanego,⁴³ wytrwale walczącego o dobro ojczyzny, są wiersze zebrane w tomie *Czarny polonez*. Jest to utrzymany w quasi-reporterskim stylu, udany polityczny pamflet na pozorną wolność, dobrobyt i normalność życia w PRL. Opublikowany został zimą 1968 roku i bywa odczytywany jako reakcja na wydarzenia z marca 1968, choć jest tylko ich intuicyjnym przeczuciem⁴⁴. Ewokuje dobrze znany mieszkańcom ówczesnej Polski ponury obraz „życia na niby” w zniewolonym i zubożonym kraju, niszczonego przez opresyjną politykę wewnętrzną Władysława Gomułki. *Czarny polonez* kończy bezparadonowy, oskarżycielski list *Do Towarzysza Wiesława*, przypieczętowany słynną pointą: „Towarzyszu Wniesławie”⁴⁵. Epilog tomu, wiersz *Nocna ojczyzna*, niesie jednak powiew nadziei i dumy: kreśli obraz odradzającej się pod osłoną nocy, wolnej ojczyzny, powoływanej do życia potajemnym wysiłkiem znacznej liczby obywateli, ich odważnym przeciwdziałaniem wobec poczynąń funkcjonariuszy systemu przemocy i pogardy. Rok później w *Lekcji konwersacji* z tomu *Sen mara* (1969) Wierzyński – nie bez ironii – po raz ostatni przypomni swym czytelnikom, rodakom o potrzebie autentycznego dialogu na tematy trudne z sąsiednimi narodami, poróżnionymi ze sobą podczas II wojny światowej, którego nie zastąpią ani dyplomatyczne przemilczenia, ani czysto konwencjonalna wymiana zdań, czyli konwersacja:

Nie mów o Polakach i Żydach
To pole minowe.
Nie mów o Polakach i Ukraińcach,
To pole minowe.
Nie mów o Polakach i Czechach,
To pole minowe.
Nie mów o Polakach i Litwinach,
To pole minowe.
Nie wступuj na pole minowe,
Wylecisz w powietrze.

Są jeszcze inne,
Na które wstąpiliśmy przedtem
I także nie ma o czym gadać.

Tak było dawniej,
Tak jest teraz
I tak będzie zawsze

⁴³ Por. K. Wierzyński, *Na śmierć Broniewskiego*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 316 – 317.

⁴⁴ Zob. A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.

⁴⁵ K. Wierzyński, *Do Towarzysza Wiesława*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 349.

Póki będziemy paść się
Na łące zacierzewionych osłów⁴⁶.

Ponownie powraca tu przywołany niegdyś w *Kurhanach* temat ośleji metamorfozy ze *Snu nocy letniej* Szekspira⁴⁷ i topos świata na opak, gdzie za sprawą złych czarów osoby wolne, rozumne, bliskie sobie przemieniają się w istoty bezwolne, pogrążone w iluzjach, niezdolne do miłości, skłócone i samotne. Ironiczna pointa *Lekcji konwersacji*, która odsyła również do ojczyznej powieści (uparty/głupi jak osioł), wzmacnia tytułową sugestię, że strategia unikania dialogu z bliskimi sąsiadami na tematy trudne nie tylko niweczy wolę wzajemnego zrozumienia i porozumienia, lecz także wyklucza zgodną współpracę w przyszłości. Na kanwie powyższych refleksji w wierszu zatytułowanym *Poprawka historyczna* poeta nie bez ironii wyjaśni też swemu anonimowemu adwersarzowi własne rozumienie pojęcia „ojczyzna”, wolne od terytorialnych roszczeń i granic. Wyzna, że jego prawdziwą ojczyzną jest „pamięć podskórna”, wewnętrzny „bezsenny nerw”, który przenika, ożywia i pobudza całe jego jestestwo niezależnie od aktualnego miejsca pobytu:

Ojczyzna to nie jest węch,
Popraw się stary mój kompanie,
Nie starczy ci pięciu zmysłów
By ją wachać,
To dobre dla kotów, które co noc
Trafiają bezbłędnie do swoich kosztów
Aby się zwinąć w kłębek i spać.

Ojczyzna to jest pamięć podskórna,
Bezsenny nerw,
Pokutnik nocny bardzo świadomy
Czego chce tutaj i po co się włóczy
Po myślach, po widmach, po setkach lat,
I nawet koty z wygrzanej słomy
Wypędza, nie daje im spać⁴⁸.

Przywołane dotychczas utwory poetyckie, podobnie jak listy do przyjaciół oraz powojenne szkice literackie ze zbiorów *Moja prywatna Ameryka* i *Cygańskim wozem* (1966)⁴⁹, a także opowiadania z tomu *Granice Świata*, z których „wyrzebił

⁴⁶ Idem, *Lekcja konwersacji*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 398–399.

⁴⁷ „Nie kłóć się z Oberonem, pogódź się, bogini, / Patrz jak trudno nam wracać w nurt leniwej Wisły, / Pieścić pysk, który usta plugawo nam ślini, / Ośli łeb dla którego traciliśmy zmysły” (idem, *Sen nocy letniej*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 319).

⁴⁸ Idem, *Poprawka historyczna*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 399.

⁴⁹ Zob. idem, *Poezja i proza*, t. 2, op. cit.

zbędne komentarze nastrojowe, rozbudowane frazy liryzujące, duszoznawcze zachwycenia⁵⁰, pokazują, że Kazimierz Wierzyński aż do kresu życia doskonalił swój warsztat artystyczny zgodnie z własnym, niezawodnym wyczuciem polszczyzny oraz we współbrzmieniu z poezją europejską i amerykańską, reprezentowaną przez twórczość Emily Dickinson⁵¹, Walta Whitmana, Ezry Pounda, W. B. Yeatsa, T. S. Eliota, E. E. Cummingsa i Dylana Thomasa, których przywoływał w swoich wierszach, esejach i wspomnieniach⁵². Przez całe życie najbardziej fascynowała go „nieuchwytność sensu poezji”⁵³. Główną cechą jego liryki stała się zatem sztuka mówienia nie wprost, między wierszami (*understatement*): obrazowość, eliptyczność, sugestywność, wreszcie palimpsestowość (intertekstualność) jako konsekwencja prowadzonego przez całe życie dialogu z tradycją⁵⁴, z innymi dziełami, stylami, gatunkami, idiomem językowym. Często pojawia się u niego cytat, aluzja, figura wyliczenia, gry słów, którym towarzyszy falująca intonacja, delikatna instrumentacja brzmieniowa oraz wizualna naoczność, podobnie jak w utworach T. S. Eliota oraz wierszach poetów amerykańskich, zwłaszcza imagistów⁵⁵. Zarówno poezja, jak i proza Wierzyńskiego posiadają – rzadko spotykany dzisiaj – stylistyczny walor naturalności, lekkości, gnomicznej niemal zwięzłości i konkretności, bez utraty emocjonalnej intensywności i refleksyjnej głębi. Wierzyński mierzy się z brzydotą, cierpieniem, niesprawiedliwością i szarą codziennością bez odwoływania się do wulgaryzmów. W przytoczonym wierszu *Sztuka i suka z Kufra na plecach* (1964)⁵⁶ celowo zestawia ze sobą wysoki rejestr stylistyczny z obniżonym, by słowo i pojęcie „sztuka” pozbawić sztucznych koturnów, a przysłowiowej „suce” niepostrzeżenie przywrócić godność żyjącego i czującego stworzenia, czytelnika zaś skłonić do refleksji i współczucia dla bezdomnego zwierzęcia „przy nodze”, przejmującego obrazu własnej twórczości, która „Dołku ze sianem skomląc szuka / Dla swoich dzieci”⁵⁷.

⁵⁰ Ibidem, s. 315, 324–325.

⁵¹ Zob. idem, *Emily Dickinson*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 270.

⁵² Zob. idem, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966; idem, *Cygańskim wozem...*, op. cit.; idem, *Pamiętnik poety*, op. cit.

⁵³ Ibidem, s. 331.

⁵⁴ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] idem, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963; przedruk w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, Kraków 1998, s. 24–33.

⁵⁵ E. Pound, *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, London 1968 (reprinted); zob. idem, *ABC czytania*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Nowa krytyka*, red. H. Krzeczkowski, Z. Łapiński, Warszawa 1983; hasło „imagizm”, [w:] J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku*, op. cit., s. 273.

⁵⁶ Nieprzypadkowo tytułowy wiersz tomu *Kufer na plecach* zadedykowany został Marii Dąbrowskiej, z którą łączyła Wierzyńskiego nie tylko szczerza przyjaźń i wieloletnia korespondencja, ale również koncepcja języka artystycznego oraz tzw. estetyka codzienności, charakterystyczna dla wierszy poety z lat 1951–1969.

⁵⁷ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 272.

Z powojennych wierszy Wierzyńskiego znika, tak irytująca niegdyś Miłosza, formalna „skaza harmonii”, czyli jednolity, regularny wiersz, na rzecz jednorazowej, urozmaiconej kompozycji rytmicznej. W późnych lirykach dominuje wiersz nieregularny lub wolny we wszystkich swoich odmianach. Do końca obecna jest w nich ironia i autoironia oraz humor, stopniowanie nastroju, a także owa specyficznie nowoczesna jakość stylistyczna, którą Maria Dłuska określała mianem „stylu kolkwialnego”⁵⁸, który uobecnił się również w poezji Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej i Mirona Białoszewskiego. W wierszu *Ręce* ze zbioru *Tkanka ziemi* środkami tymi, włącznie z tytułową metonimią, unaoczniona została zwielokrotniona miłość, której przejawem są powtarzalne, troskliwe gesty czułych rąk (żony), pomocnych w codziennych, na pozór błahych sprawach:

Nobody, not even the rain, has such small hands,
To nie ja pisałem, to Cummings. A więc:
Ręce drobniejsze niż deszcz,
Ręce majowe i czułe,
Ręce z baletu konwalii
I lotu jaskółek.

Ręce, które podnoszą storę,
Ręce które przynoszą listy,
Ręce od rana i ręce wieczorem
Zrozumiałe i oczywiste.

Ręce które podają wodę
Ręce kieliszki wina,
Ręce które wiodę
I których się trzymam.

Ręce w kieszeni i przy mnie
Ręce imię.

Ale najtkliwsze – te najdrobniejsze,
Które mi odkrył cudzy wiersz
I których nie ma nikt
Nawet deszcz⁵⁹.

Tytułowy wiersz swego ostatniego tomu *Sen mara* Kazimierz Wierzyński ukończył na kilka godzin przed niespodziewaną śmiercią, która nastąpiła wieczorem 13 lutego 1969 roku. Jest to zwięzła synteza doświadczeń życiowych poety, piewcy fenomenu istnienia oraz niezłomnego uczestnika i krytyka bieżącej historii, artysty, który do ostatka ważył racje serca i racje rozumu, pytał o sens życia i śmierci, dobra i zła, miłości i nienawiści, poszukiwał logosu i ładu, podczas gdy

⁵⁸ M. Dłuska, op. cit., s. 162, 168 i n.

⁵⁹ K. Wierzyński, *Ręce*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 231.

wokół siebie postrzegał jedynie chaos, morze sprzeczności, niesprawiedliwości, paradoksów oraz ślepych zaułków jednostkowej i zbiorowej egzystencji, którą za Szekspirem, Leśmianem i Conradem porównał ostatecznie do dręczącego „snu-mary”, od którego – zgodnie z sugestią ludowego przysłowia – próbował się uwolnić, szukając oparcia w „Bogu wiary”, który „suchą stopą przechodził po wodzie / czynił cuda i konał za innych”:

Sen mara, nie odżegnasz się,
Sen życie – śmierć, nie uciekniesz.
Sen love – hate, zrośnięte przepaści,
Jedno serce podzielone na sto,
Jedna myśl oszalała w pszczelnym roju,
Jeden rozum pomieszany na morzu sprzeczności.

Logos i chaos, nie pogodzisz ich,
Sen – widmo zabitych i spokój bezpiecznych,
Sen walczących wśród klęski i krzywda bezbronnych,
Jedno serce pęknięte, wszystkie serca bezradne,
Jedna myśl oszalała, wszystkie myśli w popłochu,
Jeden rozum i morze, obszar bez dna.

A jednak suchą stopą przechodził po wodzie
Bóg wiara, czynił cuda i konał za innych,
Sen piekło potępionych i niebo niewinnych,
Sen zbawienie, sen kara,
Jeden na sto,
Morze bez dna,
Morze dno,
Sen mara⁶⁰.

Dziś, gdy po 45 latach, jakie upłynęły od śmierci poety, ponownie odczytujemy jego wiersze na tle dokonań innych autorów, nasuwa się konkluzja, że sygnatura „Kazimierz Wierzyński”⁶¹ słusznie kojarzy się wielu odbiorcom poezji z jednym z najwybitniejszych nowoczesnych liryków⁶², niezłomnym obrońcą zbiorowej tożsamości kulturowej i pamięci⁶³, a zarazem rzetelnym artystą⁶⁴, który władając

⁶⁰ Ibidem, s. 421.

⁶¹ Zob. L. Fiedler, *Archetyp i sygnatura*, tłum. K. Stamirowska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 322–341.

⁶² Zob. T. Terlecki, *Wierzyński czyli poeta*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 293–327.

⁶³ Zob. hasło „Wierzyński, Kazimierz”, [w:] *Węzły pamięci niepodległej Polski*, red. Z. Najder et al., Kraków 2014, s. 1030.

⁶⁴ W. B. Yeats, znakomity poeta irlandzki XX wieku, utożsamiał osobowość człowieka z odwieczną (archetypową) rolą (na przykład artysty, nauczyciela, mędrca, kochanka, żołnierza, kapłana, odkrywcy) podjętą przezeń w „wielkim dramacie świata”. Zob. J. Dudek, *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego*, op. cit., s. 111 i n.

po mistrzowsku wielobarwną skalą ludzkich uczuć, jako „jeden z nas”⁶⁵ niestrużenie wyrażał słowem pełnię dramatycznego doświadczenia życia uwikłanego w świat natury, cywilizacji i historii, naznaczonego miłością i rozpaczą, zwątpieniem i nadzieją, lękiem przed śmiercią i pragnieniem wieczności⁶⁶.

Kraków, listopad 2014–sierpień 2015

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI (1894–1969) REVISTED

ABSTRACT

Kazimierz Wierzyński (1894–1969) Revisited is a comprehensive review of the work of one of the most versatile of modern Polish poets, whose literary presence continues to fascinate Polish readers despite long-standing efforts in the past (particularly on the part of communist State censors) to eradicate him from the nation's collective memory. A concise reappraisal is made of each of Wierzyński's collections of poems, beginning with *Wiosna i wino* (1919) and ending with *Sen mara* (1969). Noting the breadth of the poetry's lyrical range and the richness of human experience it expresses, the author draws attention to the common ground that exists between the poetry and prose that Wierzyński wrote before the Second World War and the works he published after the war as yet another Polish émigré writer. The author stresses the civic, historical and political dimensions of Wierzyński's poetry – the fact that it cherishes life, freedom and European tradition – and also its mythical and nostalgic dimensions based on the myth of earth as the source of life and Carpathian countryside of the poet's youth. Attention is drawn to Wierzyński's lifelong and ever-deeper preoccupation with existential questions, as well as to the continual transformations undergone by his artistic forms and his poetic idiom. The author also highlights the links that existed between Wierzyński and his literary predecessors (Leopold Staff, Bolesław Leśmian, Joseph Conrad, Stefan Żeromski and Stanisław Wyspiański), his contemporaries (Julian Tuwim, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jan Lechoń and Władysław Broniewski) and those of younger generations (Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz and Miron Białoszewski). Attention is also drawn to affinities with British and American poets such as Shakespeare, Emily Dickinson, Walt Whitman, Ezra Pound, William B. Yeats, T. S. Eliot, E. E. Cummings and Dylan Thomas, all of whom are invoked in Wierzyński's poems, essays and memoirs.

⁶⁵ Zob. J. Conrad, *Lord Jim. Przedmowa autora*, tłum. A. Zagórska, red. Z. Najder, Wrocław 1976, s. 6.

⁶⁶ Por. idem, *Murzyn z załogi Narcyza. Przedmowa*, tłum. A. Zgórska, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3, red. Z. Najder, Warszawa 1972, s. 10–11. Maria Dłuska w trzecim tomie *Studiów i rozpraw* (1972) wielokrotnie podkreślała ogromną rozpiętość skali lirycznej poety, rzadką w liryce polskiej. Zwracała również uwagę na podobieństwa artystycznych postaw Conrada i Wierzyńskiego. Zob. też S. Zabierowski, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*, op. cit.

KEYWORDS

Kazimierz Wierzyński, enrapturement with existence, Apollonian and Dionysian opposites, Polish émigré writer, love for freedom, love for European Tradition, nostalgia, the myth of Earth as the source of life, transformations of poetic idiom, existential questions, existential antinomies, love and hate, life and death, hope and despair, affinities with British and American poets

BIBLIOGRAFIA

1. Conrad J., *Lord Jim. Przedmowa autora*, tłum. A. Zagórska, red. Z. Najder, Wrocław 1976.
2. Conrad J., *Ze wspomnień, Przedmowa bez ceremonii*, tłum. A. Zagórska, [w:] idem, *Dzieła*, t. 13, red. Z. Najder, Warszawa 1972, s. 22–24.
3. Conrad J., *Murzyn z załogi Narcyza. Przedmowa*, tłum. A. Zagórska, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3, red. Z. Najder, Warszawa 1972.
4. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
5. Dudek J., „Piąta pora roku” Kazimierza Wierzyńskiego, [w:] eadem, *Poeci polscy XX wieku*, Kraków 1994.
6. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.
7. Dudek J., *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*, Kraków 2014.
8. Dudek J., *Poeci polscy XX wieku*, Kraków 1997.
9. Dudek J., *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego. Paralela*, Kraków 2002, s. 131–203.
10. Fiedler L., *Archetyp i sygnatura*, tłum. K. Stamirowska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 322–341.
11. Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1993.
12. Ligęza W., *Epitafia skamandrytów*, [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 181–194.
13. Marcinów Z., „W szczęściu i trwodze”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.
14. Marcinów Z., *Międzywojenna proza Kazimierza Wierzyńskiego: „Granice świata”*, [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 107–120.
15. Michałkiewicz K., *Karpaty Wschodnie Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” nr spec. 5 (1/2014), s. 41–57.
16. Miłosz Cz., *Stereotyp u Conrada*, [w:] *Conrad żywy*, red. W. Tarnawski, Londyn 1957, s. 92–97.
17. Miłosz Cz., *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.
18. Najder Z., *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2002.
19. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.
20. Nietzsche F., *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
21. Pound E., *ABC czytania*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Nowa krytyka*, red. H. Krzeczkowski, Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 40–89.
22. Skutnik S., *Pod niebem Conradowskim*, [w:] *W imię Conrada. Joseph Conrad w poezji polskiej*, red. S. Skutnik, Gdańsk 1977, s. 5–8.

23. *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.
24. Terlecki T., *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej poezji K. Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.
25. Terlecki T., *Wierzyński czyli poeta*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 293–327.
26. Truszkowski A., *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7), s. 125–131.
27. Węgrzyniakowa A., „*Krzyże i miecze*”. Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę, [w:] *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, „Skamander”, t. 5, Katowice 1986, s. 144–158.
28. *Węzły pamięci niepodległej Polski*, red. Z. Najder et al., Kraków 2014.
29. Wierzyński K., *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966.
30. Wierzyński K., *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966.
31. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, red. P. Kądziała, Warszawa 1991.
32. Wierzyński K., *Poezja i proza*, t. 1–2, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1981.
33. Wierzyński K., *Poezje wybrane*, red. M. Dłuska, Kraków 1972.
34. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Londyn 1959.
35. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 1–2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.
36. Wierzyński K., *Szkice i portrety literackie*, wybór i posł. P. Kądziała, Warszawa 1990.
37. Wierzyński K., *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*, Lwów 1938.
38. Wierzyński K., *Życie Szopena*, Kraków 1978.
39. *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
40. Zabierowski S., *Conrad skamandrytów*, „Skamander”, t. 2, Katowice 1982, s. 98–116.
41. Zabierowski S., *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1994.

JOANNA ROŚ

UNIwersytet Warszawski
INTERDYSCYPLINARNE HUMANISTYCZNE STUDIA DOKTORANCKIE
E-MAIL: JOANNA.KATARZYNA.ROS@GMAIL.COM

Podobne niepodobieństwo. Kazimierz Wierzyński i Albert Camus

STRESZCZENIE

W związku z obchodami stulecia urodzin francusko-algierskiego pisarza Alberta Camusa (1913–1960) oraz sto dwudziestej rocznicy urodzin polskiego poety Kazimierza Wierzyńskiego (1894–1969) Joanna Roś analizuje miejsce zajmowane przez Wierzyńskiego pośród innych wybitnych polskich poetów XX wieku, którzy utrwalili postać i twórczość Camusa w swojej poezji. Autorka nie tylko dokonuje obszernej interpretacji wierszy Wierzyńskiego poświęconych Camusowi czy wykorzystujących motywy z jego utworów, ale także wskazuje na podobieństwa między ich dziełem. Chcąc podzielić się tropami rodzącymi się w trakcie ich jednoczesnej lektury, przybliża „miej-sca”, w których jej zdaniem „spotykają się” twórcy.

SŁOWA KLUCZOWE

Albert Camus, Kazimierz Wierzyński, literatura francuska, literatura polska, egzysten-cjalizm

Poeci o Camusie i założenia szkicu

Niektórym autorom wierszy napisanych z myślą o Albercie Camusie w XXI wieku Wisława Szymborska, gdyby trafiły na jej biurko, kiedy pracowała jeszcze w redakcji „Życia Literackiego”, odpisałyby, nie szczędząc złośliwości: „Sądził Pan, że lamus i Camus rymują się znakomicie, tymczasem powstał wiersz biały”¹.

¹ A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 2003, s. 132.

Tak czy inaczej, takich utworów polskich poetów jest wiele i nawet „dzieją się” w miastach z jego powieści, na przykład w Amsterdamie, gdzie wsiąść można do zacamowanej taksówki „pod pachą z Albertem Camus”². Ich bohaterowie żyją w rzeczywistości uwolnionej od obietnic przestrzegania praw człowieka, gdzie przerażająca czynność wyboru udało się zminimalizować do pokornej akceptacji, a dylematy równają się słabości. Stąd poeci, którzy powołują ich do istnienia, zastanawiają się, gdzie pisarz znalazł się po śmierci, i proszą go, aby potwierdził swoje ziemskie „ustalenia”³, czy rzeczywiście warto się buntować, „jeśli w człowieku nie ma nic stałego, co warto by chronić”⁴. Michał Nowak w *Poemacie o pierwszych wierszach* potwierdza, że w nich szczególnie odnaleźć można frazy „ze sterczącymi uszami Camusa”⁵, pełne wyrażen z „alfabetu egzystencjalizmu”. Ale nowe wiersze to jeszcze nie wszystko. Powstają dramaty, których bohaterem jest Camus⁶, komiksy, gdzie jego twórczość jest niezwykle ważną częścią wydarzeń i wpływa na losy postaci⁷, dyskutuje się z nim nad tożsamością Europejczyków XXI wieku⁸ albo powołuje do istnienia grupy muzyczne specjalnie po to, by popularyzować jego pisarstwo⁹. Dlatego rodzi się pytanie, czy powrót do takiego poety, jak Kazimierz Wierzyński, by przypomnieć towarzyszące jego wierszom przywołania autora *Dżumy*, choćby Wierzyński był poetą jak najbardziej „otwartym”, nie świadczą o pewnego rodzaju opieszałości. Spośród filozofów francuskich „szczególnie bliska była poecie myśl Alberta Camus”¹⁰ – na taką tezę możemy natknąć się w pracy *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka* Agnieszki Rydz, badaczki poezji polskiej XX wieku. „Albert Camus, jeden z pisarzy, którzy – jak można sądzić – znacząco oddziałali na późną twórczość Wierzyńskiego”¹¹ – zapisuje Zdzisław Marcinów, tropiący wątki egzystencjalistyczne w dziele poety. Ten

² Ł. Mańczyk, *Rijksmuseum albo heavy stories*, „Miasto Poezji – Lubelskie Spotkania Literackie”, [online] <http://teatrnn.pl/miastopoezji/node/252> [dostęp: 12.03.2014].

³ Por. S. Mucha, *Albert Camus*, „Cernuus. Czasopismo kulturalne”, [online] <http://www.cernuus.art.pl/index.php?action=art&id=429> [dostęp: 12.03.2014].

⁴ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Lublin 1981, s. 28.

⁵ M. Nowak, *Poemat o pierwszych wierszach*, [w:] idem, *Najbliższy nocny jest w Kanie Galilejskiej*, [online] shpaq.org/d/najblizszy_nocny_jest_w_kanie_galilejskiej.pdf [dostęp: 12.03.2014].

⁶ Por. L. Blanchard, *The First Day: Albert Camus Meets Crazy Horse in the Kingdom*, Bloomington 2012.

⁷ Por. A. Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic*, Boston 2007. Polskie wydanie: eadem, *Fun Home: Tragikomiks rodzinny*, tłum. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2009.

⁸ Por. P. Vilikovský, *Krutý strojvodca*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1996. Polskie wydanie: idem, *Okrutny maszynista*, tłum. zbiorowe, Wrocław 2013.

⁹ Por. J. Roś, *Jak zremiksować nobliste? Camus i VJ*, „Meakultura”, [online] <http://www.meakultura.pl/aktualnosci/jak-zremiksowac-nobliste-camus-i-vj-hyde-park-1144> [dostęp: 12.03.2014].

¹⁰ A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 86.

¹¹ Z. Marcinów, *„W szczęściu i w trwodze”: Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004, s. 92.

szkic nie będzie zaprzeczał powinowactwu duchowemu Wierzyńskiego i Camusa, ale już teraz należy uprzedzić, że nie będzie mierzył go ilością „camusowskich wątków” w dorobku poety.

Niedawno obchodziliśmy stulecie urodzin Camusa (1913–1960), a następnie sto dwudziestą rocznicę urodzin Wierzyńskiego (1894–1969). Niejednokrotnie wystarczy, żeby minione lata złożyły się w okrągłą liczbę, aby usprawiedliwić potrzebę przyjrzenia się im, a także ponownej dyskusji nad dziełem, do którego lata te miałyby się odnosić. Ale chociaż rocznice mają swoje prawa, korzystając z nich nie należy zapominać o prawach literatury. Dlatego kiedy piszę, że nie mogła nadarzyć się lepsza okazja do przypomnienia miejsca zajmowanego przez Wierzyńskiego pośród tak wybitnych poetów XX wieku, jak Tadeusz Różewicz¹² czy Stanisław Barańczak¹³, którzy utrwalili postać Camusa w swojej poezji, nie zapominam, że biografie twórcze Wierzyńskiego i Camusa obejmują czas, który tylko częściowo pokrywa się ze sobą, jeśli liczyć od pierwszej książkowej publikacji. W przypadku Wierzyńskiego będą to lata 1919–1969, przy czym ostatnia data odsyła do wydanego już po śmierci poety tomu *Sen mara*, a w przypadku Camusa to lata 1937–1994, gdyż dwie jego powieści opublikowano dopiero po śmierci autora: w 1971 roku *Śmierć szczęśliwą*, a w 1994 roku *Pierwszego człowieka*. Nie pozostaje też poza moją świadomością fakt, że dorobki artystyczne, tak skrajnie różne, nie spotykają się w sposób, który można by dostrzec przysłowiowym „gołym okiem”, a jeśli już pojawiają się między nimi paralele, wysnuć można z nich zbyt proste wnioski, z łatwością popaść w częstokroć efektowne, ale z pewnością mało rzetelne konstatacje.

Kiedy w 1913 roku dziewiętnastoletni Wierzyński debiutował wierszem *Hej, kiedyż, kiedyż!* w drohobyckiej jednodniówce, Camus dopiero przyszedł na świat w algierskiej osadzie Mondovi, a kiedy poeta po wybuchu I wojny światowej wstąpił do Legionu Wschodniego, Camus właśnie stracił ojca, żołnierza, w bitwie pod Marną. Czas II wojny, chociaż Wierzyński ze swoją walką o prawo do ojczyzny i ocalenie europejskiego humanizmu nie był wtedy zupełnie odległy od Camusa, należącego do francuskiego ruchu oporu i redagującego konspiracyjne pismo „Combat”, pisał im obu odmienne ścieżki życia. Dlatego gdy już przedstawię tematykę dwóch wierszy Wierzyńskiego, w których poeta odsyła do Camusa tak, że już wyraźniej zrobić tego nie sposób – tytułując jeden z utworów *Z myślą o Albercie Camus*, a inny zdobiąc cytatem z jego dramatu, poprzestanę na wskazaniu podobieństw między ich tekstami po to, by dać świadectwo i podzielić się tropami, rodzącymi się w trakcie ich jednoczesnej lektury, nie roszcząc sobie przy tym praw do tytułu odkrywcy powinowactwa ich twórczości i życiorysów.

¹² Por. T. Różewicz, *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*, [w:] idem, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 199–207.

¹³ Por. S. Barańczak, *Nowe zarazy*, [w:] idem, *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 2002, s. 33–34.

Takie założenie pozwoli mi opisać „miejsca”, w których, moim zdaniem, spotykają się twórcy, bez obawy, że te fragmentaryczne obserwacje zwalniają z potrzeby wnikliwego, całościowego namysłu, a także pozwoli mi nie zaprzeczać, że wiele z zestawień, które się tu pojawiają, opiera się na zabawie tropami literackimi, czego dowodem będzie duża ilość odsyłaczy do literatury.

Matka Bolesna, Z myślą o Albercie Camus i bunt pokonanych

Jeden z listów, jaki w 1954 roku poeta Zbigniew Herbert wysłał do redaktora „Tygodnika Powszechnego” Jerzego Turowicza, zaopatrzony został w motto zaczerpnięte z dramatu *Kaligula* Camusa: „I Patrycjusz: Ciągłe nic. Stary Patrycjusz: Nic – rano, nic – wieczorem”¹⁴. Herbert, jak sądzi krytyk Marta Wyka, interesujący się filozofią absurdu, uczynił z camusowskiego wielkiego „nic” jedno ze swoich prześmiewczych mott¹⁵. Ironiczny ton jest jak najbardziej daleki od tego, który wybrzmiewa z wersów *Matki bolesnej* Wierzyńskiego – wiersza z tomu *Kufer na plecach*, w którym „Ludzkość, Matka Bolesna / Nosi w sobie nie nóż / Lecz siedem mieczów / Kto się dzisiaj urodzi o świecie / Spojrzy na świat – / A to już wieczór”¹⁶. Poeta, aby zobrazować, kto odpowiedział mu wizje bolesnej ludzkości przekłuwanej nożem, opatrzył utwór mottem, będącym fragmentem z *Kaliguli*, tego samego utworu Camusa, który w liście do Jerzego Turowicza zacytował Zbigniew Herbert. Wierzyński musiał oczywiście znać dramat w wersji wystawionej po raz pierwszy w Paryżu w 1945 roku i wtedy też po raz pierwszy opublikowanej, ponieważ wcześniejsza wersja, odkryta w archiwach Camusa przez Jamesa Arnolda, badacza jego twórczości, została spopularyzowana dopiero po 1975 roku¹⁷. „Ils sont incapables de vivre dans un univers où la pensée la plus bizarre peut en une seconde entrer dans la réalité – où, la plupart du temps, elle y entre, comme un couteau dans un coeur”¹⁸ – te słowa wypisane przez Wierzyńskiego z dramatu wypowiada Cherea – antagonistka *Kaliguli*. W tłumaczeniu Wojciecha Natansona brzmią one następująco: „Nie są zdolni żyć w świecie, w którym najdziwniejsza myśl może w ciągu sekundy stać się rzeczywistością i wrzynać się w bliźnich jak nóż w serce”¹⁹,

¹⁴ Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja*, red. T. Fiałkowski, Kraków 2005, s. 72.

¹⁵ Por. M. Wyka, *O korespondencji Zbigniewa Herberta z Jerzym Turowiczem*, „Newsweek”, [online] <http://www.newsweek.pl/artysta-i-mecenas---bezpieczny-zwiazek,45299,1,1.html> [dostęp: 12.03.2014].

¹⁶ K. Wierzyński, *Matka Bolesna*, [w:] idem, *Kufer na plecach*, Paryż 1964, s. 79.

¹⁷ Por. Ch. Valentini, *Camus i 2 x Caligula*, tłum. B. Sęk, [w:] *Kaligula*, [program teatralny], Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, sezon 1988/1989, Katowice 1988.

¹⁸ K. Wierzyński, *Matka Bolesna*, op. cit., s. 79.

¹⁹ A. Camus, *Kaligula*, tłum. W. Natanson, [w:] idem, *Dramaty*, tłum. W. Natanson, M. Leśniewska, W. Błońska, J. Błoński, Kraków 1987, s. 61.

pochodzą zaś z piątej sceny, w której podczas rozmowy bohaterowie konfrontują swoje filozofie – postawę osoby pragnącej doprowadzić do kresu absurd, wyciągając z niego wszelkie nihilistyczne konsekwencje, z ideami tego, który chce wyłącznie żyć i być szczęśliwym²⁰.

Zdaniem Jolanty Dudek Wierzyński do końca pragnął w swej twórczości odnaleźć i wyrazić tajemnicę istnienia, na wszelkie zagadnienia patrząc przez pryzmat przeczących sobie wrażeń i twierdzeń. W ten sposób zobrazował historię świata, ludzkości, a pośród niej pojedynczego człowieka, w swoim wierszu *Matka Bolesna*, wypełnionym tradycyjną symboliką²¹. Nie możemy określić, czy zwrócił uwagę na to, że Kaligula Camusa w swoich monologach okazuje się doskonale władać przeciwstawnymi uczuciami i twierdzeniami, choćby wtedy, gdy mówi: „Chcę mieszać niebo z morzem, zespolić brzydotę z pięknem, wykrzesać śmiech z cierpienia”²², ale z całą pewnością *Matka Bolesna*, ze swoimi przeciwnościami, wyraża w mniejszym stopniu utratę emocjonalnego stosunku do świata w wyniku rozczarowania nim, w większym zaś jednoznaczną przestrożę zarówno dla tych, którzy z „ciemnego bytu” dopiero wyjdą w zranioną rzeczywistość, narodzą się, jak i dla innych, wierzących w swoją siłę odczynienia zła.

Publikację innego wiersza Wierzyńskiego, *Z myślą o Albercie Camus*, z jego ostatniej książki poetyckiej *Sen mara*²³, poprzedziło wydanie dwóch utworów polskich poetów, na różne sposoby przywołujących i koncentrujących się wokół Camusa. W 1968 roku ukazał się drukiem poemat *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* wspomnianego już wcześniej Tadeusza Różewicza²⁴, nazwany przez krytyka literackiego Leszka Szarugę „jedną z najbardziej wnikliwych analiz kondycji człowieka współczesnego”²⁵, oraz poemat *Na tematy z Camusa*, związanego niegdyś ze środowiskiem Maison Lafitte Mikołaja Bieszczadowskiego, opublikowany w krakowskim „Znaku”²⁶.

Włodzimierz Wójcik, autor rozpraw naukowych dotyczących polskiej literatury, dokonując przeglądu powojennych wierszy autora *Z myślą o Albercie Camus*, przypomina, że poeta odszedł w nich od „ujęć pejzażowo-przestrzennych na rzecz przestrzenno-refleksyjnych, filozoficznych, uniwersalistycznych”²⁷. Francja, wkroczywszy do poezji Wierzyńskiego, objawiła się między innymi pod

²⁰ Por. ibidem, s. 62.

²¹ Por. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 122.

²² A. Camus, *Kaligula*, op. cit., s. 28.

²³ Por. K. Wierzyński, *Z myślą o Albercie Camusie*, [w:] tenże, *Sen mara*, Paryż 1969, s. 109.

²⁴ Por. T. Różewicz, op. cit., s. 199–207.

²⁵ L. Szaruga, *Wieża Bubel*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 29.

²⁶ M. Bieszczadowski, *Na tematy z Camusa*, „Znak” 1966, nr 1–2, s. 157–168.

²⁷ W. Wójcik, *Paryskie przystanki Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudaka, Katowice 1986, s. 92–113.

postaciami ludzkimi, ucieleśniającymi duchową biografię kraju nad Sekwaną, a obecność Camusa pośród nich mówi o kierunku zainteresowań poety²⁸.

Aby wykazać te zainteresowania, Agnieszka Rydz, badająca poezję polską w XX wieku, zanim w swojej pracy *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka* przechodzi do analizy wiersza *Z myślą o Albercie Camus*, przypomina, że w utworze *W dzień* poeta przyrównał paryską katedrę Notre Dame do wyglądu palców złożonych do uroczystej przysięgi. Uznaje ona Wierzyńskiego za postać bliską Herbertowskiemu Panu Cogito, ze swoim nawiązywaniem do kodeksu średniowiecznego rycerstwa, prymatem honoru i wolności, które pobrzmiwają w rozważaniach *Z myślą o Albercie Camus*²⁹. Można by dopisać do nich jeszcze dzielność etyczną, pozwalającą stanąć oko w oko z cierpieniem. Narrator wiersza pisanego „wokół” Camusa, pochodzący „z rodu zwycięzców”³⁰, ukazuje, jak kompletnie różna jest jego egzystencja od tej, pod którą rozumie się egzystencję wygranego. Odniośł zwycięstwo, a jednak żyje „śród klęsk”³¹, walczy wciąż „o przyszłość kruszejącą w oczach”³², a współczesność z teraźniejszością osaczają go. Teza, według której podszewką dwudziestowiecznego absurdu jest historyczność, wchodzi w konflikt z myślą Camusa, jeśli przyjmiemy, że ta głosiła prymat wolności wyboru nad jakimkolwiek determinizmem, ale Wierzyński widzi, że absurd historii ucieleśnia się w Polsce gomułkowskiej³³, czy szerzej, w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Ponieważ wygrana II wojny światowej nie zatrzymała „mrocznego nurtu zadawanych cierpień”³⁴, powinnością człowieka będzie bunt pokonanych, którego wzór, zdaniem Agnieszki Rydz, Wierzyński na potrzeby wiersza czerpie od antycznego Syzyfa³⁵.

Gdyby nie tytuł utworu, zawierający nazwisko autora słynnego *Mitu Syzyfa*, nie byłoby oczywiste, że w tym, który poznaje smak buntu i przegranej sprawy, należy upatrywać Syzyfa. Innymi słowy, Rydz doszukuje się w wierszu Wierzyńskiego kulturowej aluzji do postaci Syzyfa, ponieważ wie, że jest on symbolem-bohaterem wykreowanym przez Camusa, wyznaczającym etykę beznadziejnych, a przy tym słusznych zmagających, stojącym po stronie walczących buntowników. W *Wyspach szczęśliwych* Wierzyńskiego z tomu *Kufer na plecach* też spotykamy się z Syzyfem, przy czym doszukiwanie się w tym utworze aluzji do *Mitu Syzyfa* Camusa byłoby jednak nadinterpretacją. Nie sposób zaprzeczyć, że egzystencjalistyczny „pierwiastek” zawarty w powojennych tomach Wierzyńskiego jest logicznym dopełnieniem jego dzieła, wynika z czasu, w którym

²⁸ Por. ibidem, s. 108.

²⁹ Por. A. Rydz, op. cit., s. 178.

³⁰ K. Wierzyński, *Z myślą o Albercie Camusie*, op. cit., s. 109.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Por. A. Rydz, op. cit., s. 179.

³⁴ K. Wierzyński, *Z myślą o Albercie Camusie*, op. cit., s. 109.

³⁵ Por. A. Rydz, op. cit., s. 179.

zostało ono domknięte³⁶, że u obu twórców poszukiwanie sensu istnienia nabiera szczególnie znaczenia w nawiązaniach do bohaterów antycznych, którzy zdają się nieodparcie głosić: „podejmij działanie, bądź cierpliwy i dbaj o swoją godność”. Wiedząc o zainteresowaniu Wierzyńskiego Camusem, nie możemy wykluczyć, że lektura jego esejów miała wpływ na podejmowaną przez poetę tematykę, ale przyznając, że w *Wyspach szczęśliwych* autor w zamierzony sposób odsyła do Camusa, otwarlibyśmy furtkę pozwalającą na doszukiwanie się *Mitu Syzyfa* w wielu utworach poetyckich napisanych po 1943 roku, w których inspiracji camusowskich zwyczajnie nie da się ani potwierdzić, ani zaprzeczyć.

Utwór wprost nawiązujący do camusowskiego Syzyfa znajdziemy na przykład w debiutanckim tomie wierszy *Wyobraźnia kontrolowana* Wioletty Grzegorzewskiej. W jej *Micie* „Albert Camus postanowił pomóc Syzyfowi. / Razem wpełzną głąz na szczyt góry, / ale tym razem kamień nie runął. / Po kilku dniach znudzony Syzyf, / w tajemnicy przed Albertem, / zrzucił głąz i szedł w dół po śladach skrzepłej krwi”³⁷. Inny wiersz, który można podać za przykład, pochodzi z tomu *Znak planety* Bogdana Ostromięckiego – tam *Syzyf* został opatrzony mottem zaczerpniętym z *Mitu Syzyfa*, głoszącym, że „sama walka w drodze na szczyty wystarcza, aby zapełnić serce człowieka”³⁸. „*Syzyf / Szczęśliwy*”³⁹ Ostromięckiego jest odpowiedzią na prośbę Camusa: „musimy wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym”⁴⁰ pomimo pozornie bezsensownej utarczki z kamieniem, czyli z losem.

U Wierzyńskiego należy odrzucić nade wszystko litość wobec „przepadłych”, ale kiedy podmiot liryczny *Z myślą o Albercie Camus* prosi, aby pozwolono mu przejąć spuściznę walecznych, podjąć rzucone im wyzwanie, gdy mówi: „Nie żałujcie przepadłych. Należą się światu. / Pozwólcie mi się przykryć ich podartym płaszczem, / Jeśli w nim ktoś z walecznych zapomniał swej broni / Zostawcie ją. Ja znajdę, wierny beznadziejnie”⁴¹, towarzysząca mu gorycz przegranej odnosi się do nieodległej przeszłości. To miniona wojna jest czasem broni, a lata po niej, szczególnie okres 1964–1969, to dla Wierzyńskiego, co uzmysławia Zdzisław Marcinów, czas trudnych doświadczeń, nie tylko tych związanych z fiaskiem powrotu z emigracji, ale też dotyczących pogłębiającej się przepaści oddzielającej świat powojenny od wartości bliskich poecie⁴².

Bunt, zbliżony do tego, który pozwala podejmować działania podmiotowi *Z myślą o Albercie Camus*, podszywa też inne wiersze z *Kufra na plecach* i *Snu mary* – tu najbardziej pesymistyczne utwory zawierają już swe antidotum. Bunt-odtrutka zmniejsza toksyczność spraw kraju, balansuje rozchwianą kondycją jednostki.

³⁶ Por. Z. Marcinów, op. cit., s. 92.

³⁷ W. Grzegorzewska, *Wyobraźnia kontrolowana*, Częstochowa 1998, s. 21.

³⁸ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004, s. 169.

³⁹ B. Ostromięcki, *Syzyf*, [w:] idem, *Znak planety*, Warszawa 1968, s. 66.

⁴⁰ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, op. cit., s. 169.

⁴¹ K. Wierzyński, *Z myślą o Albercie Camusie*, op. cit., s. 109.

⁴² Por. Z. Marcinów, op. cit., s. 21.

Przypomnijmy słowami samego Wierzyńskiego, pochodzącymi z eseju *Śmierć Camusa*, czym był bunt dla francuskiego pisarza, autora *Człowieka zbuntowanego*:

Jako forma ekspansji i przemiany człowieka wystarczał mu bunt. „To, że życie nie ma sensu [...] nie oswobadza człowieka, ale go zobowiązuje”. Na tej pesymistycznej postawie zbudował swój system afirmatywnej moralności. Całym wysiłkiem swojej nieustannie pracującej myśli starał się pogodzić te przeciwieństwa i złączyć je w jedności, [...] antynomie miały być czynnikiem energetycznym⁴³.

Pamiętając o tych przeciwieństwach, określić można wykładnię buntu w „bardzo osobistym”⁴⁴ wierszu Wierzyńskiego *Przerażony* z tomu *Kufer na plecach*. Podmiot liryczny, ukonstytuowany przez bunt, żyjąc w świecie walczących ze sobą sprzeczności, sam pozostaje w stanie „rozpaczliwej równowagi”⁴⁵ i mówi: „Jedną wargą podnoszę bunt / Drugą wyznaję miłość”⁴⁶. „Rozpaczliwą równowagę” podmiotu w wierszu umożliwia między innymi jego przekonanie o zobowiązaniu w stosunku do bliźnich, wbrew całemu złu (także temu, jakiego od nich doświadcza) – przekonanie, w którym można upatrywać nawet pewnego rodzaju religię i to, co jest pierwszą zasadą działania. Ponieważ bunt nie ma nic wspólnego z przemocą, a jedynie jest przypominaniem człowieka utrzymującego wewnętrzną, tragiczną stabilność o „dobrej” stronie świata, wołaniem o wartości budujące, tę, jak ją nazwałam, „pierwszą zasadę”, Agnieszka Rydz widziałaby go jako ostateczny sens moralności⁴⁷. „Podnoszę bunt, / Podnoszę miłość, / Podnoszę wszelkie żywe istnienie / Przeciwno rozpacz”⁴⁸ – pisze Wierzyński, wskazując na wspólnotę z ludźmi, z ich „jękiem podziemnym”⁴⁹. Jest nowym Prometeuszem walczącym w imieniu zbiorowości, który – jak pisał poeta w *Strofie o Prometeuszu* – „wytrwa przy swoim ogniu”⁵⁰ i któremu nie potrzeba czasu mitycznego, gdyż „wystarczy [...] czas historyczny / Aby oszaleć”⁵¹. Widzi w tej wspólnotcie lekarstwo na absurd, skutek szczególnej konfrontacji: ludzkiego wołania o sens, kiedy świat odpowiada milczeniem⁵². „Przerażony” wie, że to działanie nadaje sens istnieniu – wybiera camusowską solidarność z ludźmi, odpowiedzialność za każdego człowieka⁵³.

⁴³ K. Wierzyński, *Śmierć Camusa*, [w:] idem, *Cygańskim wozem*, Londyn 1995, s. 63.

⁴⁴ Idem, *Pamiętnik poety*, red. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 453.

⁴⁵ Idem, *Przerażony* [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, red. W. Smaszcz, Białystok–Gdańsk 1994, s. 315.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Por. A. Rydz, op. cit., s. 161.

⁴⁸ K. Wierzyński, *Przerażony*, op. cit., s. 315–316.

⁴⁹ Idem, *Dzwony*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 417.

⁵⁰ Idem, *Strofa o Prometeuszu*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 379.

⁵¹ Idem, *Dzwony*, op. cit., s. 417.

⁵² Por. A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, op. cit., s. 110.

⁵³ Por. A. Rydz, op. cit., s. 206.

W wierszu *Quai d'Anjou* Wierzyńskiego czytamy o „jasności widzenia”: „Niech pan tylko nie wzywa Hektora / To mąci jasność widzenia”⁵⁴. Poeta używa kategorii tak charakterystycznej dla Camusa, pojawiającej się w jego *Micie Syzyfa* czy *Człowieku zbuntowanym*, w innym miejscu zaś dzieli się spostrzeżeniem, że Camus „woli jasność myślenia od wiary”⁵⁵. Bohater *Mitu Syzyfa* doskonale wie, co go czeka, ponieważ uzyskał „jasność widzenia”⁵⁶. W *Człowieku zbuntowanym* Camus przypomina, że Prometeusz, chociaż przykuty do skały, ponoszący winę za dobro, jakie ofiarował ludziom, został obdarzony przez Ajschylosa szczególną umiejętnością, jaką jest „jasność widzenia”⁵⁷. Syzyfowi i Prometeuszowi „jasność” przynosi niezafałszowany obraz własnego losu i przede wszystkim umacnia na przyszłość.

4 stycznia 1960 roku

W *Burzy*, powieści Macieja Parowskiego, autora fantastyki naukowej, Camus w 1944 roku odwiedza Polskę i dzięki tej wizycie jego losów nie przerwie w przyszłości tragiczny wypadek⁵⁸. Ale to „tylko” fikcja literacka.

Śmierć Camusa, esej Wierzyńskiego, jest wspomnieniem czwartego stycznia 1960 roku, kiedy poeta, w pobliżu kiosku przed stacją paryskiego metra, przeczytał krzyczące z dziennika słowa: „Albert Camus zabity [...] w wypadku samochodowym”⁵⁹. Wierzyński w tonie niezwykle emocjonalnym pisze o przeżytych wstrząsach, kiedy dowiedział się, jak „absurdalną śmiercią zginął człowiek, który w istnieniu ludzkim nie widział innego sensu niż absurd”⁶⁰, i jak jego śmierć dopełniła „praw absurdu / Codziennej rzeczywistości”⁶¹. Z pasją przywołuje „czystość Camusa”⁶², postać pisarza przekonanego o misji swojego zawodu, jego pogląd na

⁵⁴ K. Wierzyński, *Quai d'Anjou*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 392.

⁵⁵ Idem, *Pochwała „Drugiego przyjscia”*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, red. P. Kądziała, Warszawa 1990, s. 159.

⁵⁶ A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, op. cit., s. 167.

⁵⁷ Idem, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998, s. 36.

⁵⁸ Por. M. Parowski, *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, Warszawa 2009.

⁵⁹ K. Wierzyński, *Śmierć Camusa*, op. cit., s. 62. Inne wybrane teksty przedstawicieli polskiej kultury opublikowane w związku z tragiczną śmiercią Camusa: S. Hebanowski, *Camus*, „Tygodnik Zachodni” 1960, nr 3, s. 6; J. Iwaszkiewicz, A. Międzyrzecki, *Albert Camus*, „Nowa Kultura” 1960, nr 3, s. 3; A. Kowalska, *Albert Camus nie żyje*, „Kierunki” 1960, nr 1, s. 1; W. Natanson, *Twórczość tragicznie przerwana*, „Życie Literackie” 1960, nr 6, s. 4–5; J. Rogoziński, *Albert Camus*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3, s. 6; H. Malewska, *Biały margines*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 24, s. 8.

⁶⁰ K. Wierzyński, *Śmierć Camusa*, op. cit., s. 63.

⁶¹ Idem, *Quai d'Anjou*, op. cit., s. 391.

⁶² Idem, *Przejsie przez Morze Czerwone*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, op. cit., s. 157.

temat kondycji artysty, który musi znaleźć właściwe dla siebie miejsce między pięknem a ludzką społecznością, od której nie może się odcinać. Dla Camusa zagadnienia zawodu pisarskiego były wyjątkowym polem doświadczalnym, na którym krystalizują się dramaty człowieka – Wierzyński także niejednokrotnie szukał dla siebie miejsca między oddaleniem od społeczeństwa a uczestnictwem w wirze wydarzeń. Poeta prostymi słowami określa specyfikę myśli filozoficznej Camusa, streszczając ją zdaniem: „Camus żył tak, jak głosił, że żyć należy”⁶³. Podnosił bunt „przeciwko rozpacz”, poszukując wartości, które zdolne by były wypełnić sensem egzystencję. Zwracał się ku sztuce i ku naturze, nie był cyniczny ani apatyczny, znalazł dla siebie miejsce pomiędzy potrzebą odrębności a dążeniem do wspólnoty. Być może, tak jak o Camusie, należałoby mówić o podmiocie lirycznym wielu powojennych wierszy Wierzyńskiego.

Wspólne słońce, wspólni pisarze...

Kiedy sięgam po pracę profesor Jolanty Dudek *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, wiele zdań podsumowujących treść tomów *Tkanka ziemi* oraz *Kufer na plecach* Wierzyńskiego odsyła mnie do literackiego dorobku Camusa. Gdy czytam, że w wymienionych tomikach dostrzec można „oszczędne sposoby łączenia komentarza lirycznego z elementami przedstawieniowymi”⁶⁴, myślę o *Obcy*, w którym Camus pozwala Meursaultowi, opisującemu wydarzenia z własnego życia przy użyciu najprostszych, opisowych zdań, niemających dostępu do wewnętrznych przeżyć, wpleść w pozornie beznamiętną mowę niezwykle liryczne wyznania, odzwierciedlające próbę podsumowania losu.

Często myślałem wówczas, że gdyby zmuszono mnie do życia w pnium uschniętego drzewa, gdzie jedynym moim zajęciem byłoby oglądanie barwy nieba ponad moją głową, z czasem przyzwyczaiłbym się i do tego. Czekaliby na przelot ptaków, lub na zderzenie się chmur, tak jak tutaj czekałem na dziwaczne krawaty mego obrońcy, lub jak dawniej, w tamtym świecie, cierpliwie wyczekiwałem soboty, by obejmować ciało Marii⁶⁵.

Gdy Dudek pisze o sprawnym poruszaniu się pomiędzy dosłownością, metaforą a symbolem, tak charakterystycznymi dla Wierzyńskiego⁶⁶, na myśl przychodzi mi *Mit Syzyfa* Camusa – jego antyczny bohater, jeśli wierzyć Homerowi, był najmądrzejszym śmiertelnikiem, a przy tym bohaterem absurdalnym, którego pisarz zostawił u stóp swojej góry. Wnoszenie różnych realiów ze świata zewnętrznego

⁶³ Idem, *Śmierć Camusa*, op. cit., s. 65.

⁶⁴ J. Dudek, op. cit., s. 168.

⁶⁵ A. Camus, *Obcy*, tłum. M. Zenowicz, [w:] idem, *Obcy, Upadek*, tłum. M. Zenowicz, J. Guze, Warszawa 1991, s. 54.

⁶⁶ Por. J. Dudek, op. cit., s. 168.

w sferę psychiki człowieka⁶⁷ odnajduję szczególnie w *Zaślubinach*, *Lecie* i *Śmierci szczęśliwej*, w nich bowiem człowiek musi otworzyć się na przyrodę, dać się ponieść myślom i wyobrażeniom, które przychodzą wraz z zapachem drzew świętojańskich i migdałowców, pozwolić „zielonym wieczorom zbliżnić rany”⁶⁸. Uzasadnianie „każdego tropu przez zbudowanie dla niego całego kontekstu znaczeniowego”⁶⁹ nie było obce Camusowi, kiedy pracował nad *Pierwszym człowiekiem* i wciąż wskazywał swojemu bohaterowi, Jacques’owi, przedstawicielowi pierwszych ludzi, którzy kondycję pierwszych zostawiają po sobie potomnym, na życie w wiecznym „teraz”. Liczne odwołania do filozoficzno-estetycznych źródeł kultury europejskiej, przywoływanie znamiennych postaw humanistycznych, wyprowadzanie z greckich źródeł postawy tragicznej, przykładanie do człowieka współczesnego najwyższej, bohaterskiej miary greckiego mitu i surowe tego człowieka osądzanie to dostrzeżone przez Dudek klucze ostatniego tomu Wierzyńskiego, *Snu mary*⁷⁰. Te określenia mogłyby stanowić streszczenie niejednego z dzieł Camusa, który szczególnie w swoich esejach przywołuje Grecję, ilekroć pisze o potrzebie określenia się wokół zbiorowości. Przykłady z *Zaślubin* i *Lata, Mitu Syzyfa*, czy *Człowieka zbuntowanego* można by długo mnożyć, dlatego sięgnę po pierwszy z wymienionych zbiorów. W wierszu *Głowy* Wierzyńskiego potrzebne kolumny przypominają, że współczesnemu światu obce stały się przekonania i dążenia starożytnych Greków⁷¹ – Camus bardzo często przestrzegał Europę przed „odwróceniem się od Greków”. „Jeśli Grecy ocierają się o rozpacz, to zawsze poprzez piękno i poprzez to, co w nim przytłacza. W tym złocistym nieszczęściu dojrzewa tragedia. Nasze czasy, na odwrót, żywiły swą rozpacz brzydotą i konwulsjami [...]. Myśmy piękno wygnali, Grecy się o nie bili”⁷² – czytamy w *Zaślubinach*. Autor *Mitu Syzyfa* stawiał na jednej szali europejskie ideologie XX wieku, na drugiej zaś to, co ogólnie nazywał cywilizacją śródziemnomorską. W *Śnie marze* Wierzyński odwołuje się do elementów mitu śródziemnomorskiego, do początku kultury europejskiej⁷³, a w kontynuacji młodzieńczych *Zaślubin* Camusa, pisanych jeszcze w latach pięćdziesiątych esejach ze zbioru *Lato*, autor powraca do sakralnej koncepcji przyrody i swoistej dla siebie wizji antyku, rozwijanej już w pierwszych utworach.

„Jours de miroires brisés et d’aiguilles perdues, / Ile jeszcze tych deszczowych, ciemnych dni, / Jours de paupières closes à l’horizon des mers, / Nic pustka.

⁶⁷ Por. ibidem.

⁶⁸ A. Camus, *Śmierć szczęśliwa*, tłum. A. Machowska, Kraków 1998, s. 78–79.

⁶⁹ J. Dudek, op. cit., s. 168.

⁷⁰ Por. ibidem, s. 169.

⁷¹ Por. K. Wierzyński, *Głowy*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 371–372.

⁷² A. Camus, *Wygnanie Heleny*, [w:] idem, *Zaślubiny, Lato*, tłum. M. Leśniewska, Kraków 1981, s. 94.

⁷³ Por. J. Dudek, op. cit., s. 169.

Morskie obszary, wody szmer”⁷⁴. Tak głosy dwóch poetów: Kazimierza Wierzyńskiego i Paula Éluarda (1895–1952) przeplatają się w wierszu Wierzyńskiego *Pożyczone z Éluarda*, zamieszczonym w tomie *Tkanka ziemi*. Nie znajdziemy w nim ani w pozostałych zbiorach poety utworu zatytułowanego *Pożyczone z Camusa*. Wagę „pożyczonego” i „wspólnego” mogą tylko wciąż na nowo określać dla siebie czytelnicy ich obu, szczególnie ci, którzy sięgną po powojenne utwory Wierzyńskiego, dostrzegając próby szukania przez niego syntezy życia, spór ze współczesnością, heroiczną, zbliżoną do stoicyzmu koncepcję życia ludzkiego jako drogi do wspólnoty i solidarności, tak charakterystycznej dla pisarstwa autora *Człowieka zbuntowanego*. Czytelników debiutanckich książek obu pisarzy zainteresuje być może wątek panteistyczny, nigdy zupełnie niewytarty z rozumienia świata przez Wierzyńskiego i Camusa, co pozwoli na konkluzje uwzględniające, że młodzieńcze wiersze Wierzyńskiego, będące wyrazem ekstatycznej wręcz wiary w potęgę życia, powstawały w obliczu rodzącej się w Polsce niepodległości, a pierwsze „eseje słoneczne” Camusa napisane zostały niedługo przed wybuchem drugiej wojny, na kontynencie afrykańskim. Na przykład trzecia część tryptyku, pt. *Dzieci się kąpią*, z debiutanckiego tomu poety *Wiosna i wino*⁷⁵, gdzie obraz kąpieli jawi się niczym mityczny obrzęd zjednoczenia człowieka ze słońcem i żywiołami, czytana wspólnie z camusowskimi *Zaślubinami*, opisem obrzędowego zespolenia się słońca, morza i człowieka, każe szukać we wczesnych pismach obu twórców wspólnego rozumienia miłości wszelkiego istnienia jako kosmicznej zasady bytu. Można by zapytać nawet o źródła używanej przez nich symboliki słońca – narzędzia „potęgowania życia”⁷⁶, o okoliczności, które w przypadku każdego z nich wpłynęły na powracanie do „mitu śródziemnomorskiego” pierwszych pism (co pozwala zaprzeczać przekonaniu o ich krańcowo konsekwentnej ewolucji pisarskiej, ponieważ – jak pisze krytyk literacki Jan Bielatowicz – „w *Wiosnie i winie* znajdują się wiersze, jakie by śmiało można umieścić w *Tkance ziemi* i odwrotnie”⁷⁷, a na przykład *Upadek* Camusa, jedno z ostatnich jego dzieł, zawiera śródziemnomorskie odniesienia właściwe dla jego pierwszych tekstów literackich)⁷⁸. Paradoksalnie, do wierszy Wierzyńskiego na długo przylgnęły określenia typu „sensualizm” czy „witalizm”, natomiast „klucze” otwierające pisarstwo Camusa to nieodłącznie „absurd”, „wygnanie”, „alienacja” czy „puste niebo”.

W *Śmierci Camusa* Wierzyński przywołuje fragmenty śródziemnomorskich *Zaślubin*:

⁷⁴ Por. K. Wierzyński, *Pożyczone z Éluarda*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 229.

⁷⁵ Por. idem, *Dzieci się kąpią*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Londyn–Nowy York 1965, s. 14.

⁷⁶ Z. Andres, *Kazimierz Wierzyński: szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 21–22.

⁷⁷ J. Bielatowicz, *Wielka przygoda życia: o poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Londyn 1963, s. 11.

⁷⁸ Por. A. Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze, [w:] idem, *Obcy, Upadek*, op. cit., s. 139.

Gdy o krok od najostrzejszego krytycyzmu wobec świata, wznosił apoteozę istnienia, sławił jego piękno, smak i rozkosz. „Cały mój lęk przed śmiercią – pisał – mieści się w mojej zazdrości o życie. Zazdroszczę tym, którzy będą żyli [...]. Zazdroszczę, bo zbyt kocham życie, aby nie być egoistą. Co mnie obchodzi wieczność”⁷⁹.

Słowa te cytuje poeta, który kreśląc tragiczną wizję świata – prawdziwego, pełnego kłamstwa, dotkliwego, ale jedyne go świata, jaki istnieje⁸⁰, wyrażał zarazem pochwałę istnienia i podnosił ziemię do rangi bohatera-partnera lirycznego, którego ta ziemia, jak Camusa, wznosiła „jak religia ponad doczesność”⁸¹, a myśl o istnieniu tej tajemniczej, opierającej się śmierci podstawy wszelkiego bytu była pośród całej jego melancholii tą najradośniejszą, przemawiającą wciąż na nowo nowiną⁸². Wierzyński i Camus wypatrują w świecie elementu niezniszczalnego, tego, o czym poeta mówi do orfeistów: „Nie patrzcie, kto stoi za wami, / DOBRZE, CUDOWNIE ŻE JEST”⁸³.

Camus, jako młody człowiek zajmując się teatrem, pragnął zapoznać mieszkańców Algieru z hiszpańskim teatrem złotego wieku, z dorobkiem Miguela de Cervantesa, a pod koniec swojego życia planował teatralne adaptacje jego utworów⁸⁴. W *Notatnikach*, zapisując swoje przemyślenia dotyczące istnienia, przywoływał Don Kichota i jego głęboką obojętność wobec tego, czy walczy się z wiatrakami, czy z olbrzymami, jego „metafizykę krótkowidza”⁸⁵. Wierzyński, gdyby miał spotkać się z Camusem, aby jeszcze raz zobaczyć, jak „srebrno-szary pod koniec dnia, nim światła zgasną, tajemnicze, mgli się Paryż”⁸⁶, mógłby zabrać ze sobą tomik *Gorzki urodzaj* i rozpocząć rozmowę z noblistą *Drogą Don Kichota*, wspomnieniem o tym, jak „długo ciągnie się droga z La Manchy”⁸⁷, lub pozwolić, aby z pomocą przyszedł mu Faulkner, któremu oddał głos w wierszu *Nie ma takiej rzeczy*, pisząc o uzasadnieniu bytu, który jest „nieogarnięty w smutku jak NIGDY, ciepły od nadziei jak ZAWSZE”⁸⁸. W końcu Camus, który z pasją adaptował *Requiem dla zakonnic* Faulknera, uważał go za największego pisarza amerykańskiego⁸⁹.

⁷⁹ K. Wierzyński, *Śmierć Camusa*, op. cit., s. 65; A. Camus, *Wiatr w Dżemili*, [w:] idem, *Zaślubiny, Lato*, op. cit., s. 20.

⁸⁰ Por. K. Wierzyński, *Okno na ogród*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 301.

⁸¹ Idem, *Miasta i ludzie*, [w:] idem, *Cygańskim wozem*, op. cit., s. 8.

⁸² Por. ibidem.

⁸³ Idem, *Słowo do Orfeistów*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 236.

⁸⁴ Por. O. Todd, *Albert Camus: Biografia*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2009, s. 657.

⁸⁵ A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, tłum. J. Guze, Warszawa 1994, s. 74.

⁸⁶ K. Wierzyński, *Wiersz o Francji*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 147.

⁸⁷ Idem, *Droga Don Kichota*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 185.

⁸⁸ Idem, *Nie ma takiej rzeczy*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 298.

⁸⁹ Por. A. Camus, *Wstęp do programu paryskiego, 1956 [Requiem dla Zakonnicy]*, tłum. J. Guze, [w:] *Requiem dla Zakonnicy*, [program teatralny], Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, sezon 1963, Warszawa 1963, s. 5; idem, *Prière d'insérer*, [w:] idem, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. R. Quilliot, Paris 1962, s. 1856–1857.

Istniał jeszcze jeden twórca, z którym „dyskutowali” obaj pisarze. „Był ślepy / Ale pamiętał twarze, które malował, / Powracał do nich nie podnosząc powiek”⁹⁰ – to Piero della Francesca. Na stronach *Notatników* pod rokiem 1955 Camus zatrzymał swoje wrażenia z podróży do włoskiego Urbino, gdzie przechowywane są dwa obrazy malarza – *Biczowanie* i *Sinigalia*, przedstawiająca Madonnę z dwoma aniołami⁹¹. W eseju *Pustynia* stwierdził, że pełnej zgody na świat i życie doświadczył przy udziale malarstwa Piera della Francesca⁹². Można też przypuszczać, że oddalwszy się od ludzi, Wierzyński i Camus, gdyby dane im było się spotkać, woleliby podziwiać roślinność, drzewa toczące heroiczną walkę z niesprzyjającymi warunkami klimatycznymi. Wierzyński, wygłaszając swój *Panteon*, tworzony przez „drzewa tysiącletniej próby”⁹³, a Camus – *Migdałowce*, w których Dolina Konsulów okrywa się „białym kwiatem”⁹⁴, zgodziliby się ze sobą, że drzewa uczą, jak w mierzeniu się z historią można kierować się odwagą i żyć nadzieją.

Nie zapominajmy też o fascynacjach sportowych, jakim obaj ulegali. Wierzyński był redaktorem naczelnym przedwojennego „Przeglądu Sportowego”. Camus, pracując jako dziennikarz, także pokusił się o wyrażenie piękna i znaczenia rozgrywek sportowych. Wierzyński, bramkarz kresowej Pogoni Stryj, z Camusem, bramkarzem algijskiej R.U.A., który pisał, że wszystko, czego dowiedział się o moralności, łączy się z futbolem⁹⁵, mogliby wymienić się swoimi dziełami: *Laurem olimpijskim* i *Minotaurem albo popasem w Oranie*, aby dowiedzieć się nawzajem o swojej sportowej młodości i przekonać się, czy tajemnica, o której pisał Wierzyński, chwalcąc sport i jego wartości moralne, wiążąca podczas meczu „milion ludzi na wielkiej rozsiadłych widowni”⁹⁶, jest tym samym, co podczas rozgrywek bokserskich rozdaje swoje dary od razu i w czasie teraźniejszym.

Podobne niepodobieństwo

„Wierzyński [...] nie mógłby zostać Starym Poetą. Za bardzo się zmieniał, jakby ciągle był młody”⁹⁷. To, że nieustannie podążał za „duchem czasu”, pozostając przy tym twórcą odrębnym, sprawiło, iż „obecność” Camusa w jego poezji jest tak

⁹⁰ K. Wierzyński, *Rozmyślenia o Piero della Francesca*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 365.

⁹¹ A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, op. cit., s. 248.

⁹² Por. idem, *Pustynia*, [w:] idem, *Zaślubiny, Lato*, dz. cyt., s. 50.

⁹³ K. Wierzyński, *Panteon*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 299.

⁹⁴ A. Camus, *Migdałowce*, [w:] idem, *Zaślubiny, Lato*, op. cit., s. 81.

⁹⁵ Por. idem, *Co zawdzięczam futbolowi*, tłum. A. Ciarkowska, A. Jurek, „Z główek”, [online] <https://zglowki.wordpress.com/2012/07/15/co-zawdzieczam-futbolowi-2/> [dostęp: 12.03.2014].

⁹⁶ K. Wierzyński, *Match footballowy*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 120.

⁹⁷ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 173.

wyjątkowa – nie zapominajmy, że Wierzyński swoje wiersze pisał w czasie półwiecza naznaczonego przez dwie wojny. Powinno więc zdumiewać, że jako człowiek, który przekroczył już siedemdziesiąt lat, dał w swoim wierszu *Z myślą o Albercie Camus* świadectwo odnalezienia w postawie życiowej francuskiego pisarza wzoru heroicznego i siły duchowej, które były mu tak bliskie. Przywołanie „powrotów” do greckiej kultury, z której obaj zaczerpnęli symbole walczących o godność Syzyfa i Prometeusza, ujawniły „absurdalność”, tę, w camusowskim rozumieniu, podsywającą postrzeganie przez Wierzyńskiego kategorii buntu, wyrażanego szczególnie w jego powojennej poezji. W swoim szkicu *Śmierć Camusa* Wierzyński „zapisał” szacunek dla ucieleśnionych przez noblistę powinności artysty w XX wieku – w jego oglądzie estetyka także nie istnieje bez etyki. Niektóre z uchwyconych tu różnego typu asocjacji pomiędzy pismami Camusa i Wierzyńskiego mogą jeszcze stać się dla badaczy literatury polem inspirującym do refleksji.

THE SIMILARITY OF DISSIMILARITY.

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI AND ALBERT CAMUS

ABSTRACT

In connection with the celebration of the hundredth birth anniversary of the French-Algerian writer Albert Camus (1913–1960), and the one hundred and twentieth anniversary of birth of the Polish poet Kazimierz Wierzyński (1894–1969) Joanna Roś analyzes the place occupied by Wierzyński among other prominent Polish poets of the twentieth century, who perpetuated the character and work of Camus in their poetry. The author not only makes extensive interpretation of the Wierzyński's poems which were devoted to Camus or using motifs of his works, but also points to the similarities between their work in general. To share clues, emerging during simultaneous reading of Camus and Wierzyński, she presents moments and passages, where, in her opinion, they meet, sometimes relying on fun with literary tropes.

KEYWORDS

Albert Camus, Kazimierz Wierzyński, French literature, Polish literature, existentialism

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

1. Camus A., *Co zawdzięczam futbolowi*, tłum. A. Ciarkowska, A. Jurek, „Z główki”, [online] <https://zglowki.wordpress.com/2012/07/15/co-zawdzieczam-futbolowi-2/> [dostęp: 12.03.2014].
2. Camus A., *Człowiek zbuntowany*, Lublin 1981.
3. Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998.
4. Camus A., *Dramaty*, tłum. W. Natanson, M. Leśniewska, W. Błońska, J. Błoński, Kraków 1987.
5. Camus A., *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004.

6. Camus A., *Notatniki 1935–1959*, tłum. J. Guze, Warszawa 1994.
7. Camus A., *Obcy, Upadek*, tłum. M. Zenowicz, J. Guze, Warszawa 1991.
8. Camus A., *Śmierć szczęśliwa*, tłum. A. Machowska, Kraków 1998.
9. Camus A., *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. R. Quilliot, Paris 1962.
10. Camus A., *Zasługiny, Lato*, tłum. M. Leśniewska, Kraków 1981.
11. Wierzyński K., *Cygańskim wozem*, Londyn 1995.
12. Wierzyński K., *Krzyże i miecze*, Londyn 1946.
13. Wierzyński K., *Kufer na plecach*, Paryż 1964.
14. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, red. P. Kądziała, Warszawa 1991.
15. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Londyn–Nowy York 1965.
16. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 2, red. W. Smaszcz, Białystok–Gdańsk 1994.
17. Wierzyński K., *Sen mara*, Paryż 1969.
18. Wierzyński K., *Siedem podków*, Nowy Jork 1954.
19. Wierzyński K., *Szkice i portrety literackie*, red. P. Kądziała, Warszawa 1990.

PRZEDMIOTOWA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński: szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 2002.
3. Bechdel A., *Fun Home: A Family Tragicomic*, Boston 2007.
4. Bechdel A., *Fun Home: Tragikomiks rodzinny*, tłum. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2009.
5. Bielatowicz J., *Wielka przygoda życia: o poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Londyn 1963.
6. Bikont A., Szczęsna J., *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 2003.
7. Blanchard L., *The First Day: Albert Camus Meets Crazy Horse in the Kingdom*, Bloomington 2012.
8. Bieszczadowski M., *Na tematy z Camusa*, „Znak” 1966, nr 1–2, s. 157–168.
9. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
10. Grzegorzewska W., *Wyobraźnia kontrolowana*, Częstochowa 1998.
11. Hebanowski S., Camus, „Tygodnik Zachodni” 1960, nr 3, s. 6.
12. Herbert Z., Turowicz J., *Korespondencja*, red. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
13. Iwaszkiewicz J., Międzyrzecki A., *Albert Camus*, „Nowa Kultura” 1960, nr 3, s. 3.
14. *Kaligula*, [program teatralny], Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, sezon 1988/1989, Katowice 1988.
15. Kowalska A., *Albert Camus nie żyje*, „Kierunki” 1960 nr 1, s. 1.
16. Malewska H., *Biały margines*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 24, s. 8.
17. Marcinów Z., *„W szczęściu i w trwodze”: Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.
18. Mańczyk Ł., *Rijksmuseum albo heavy stories*, „Miasto Poezji – Lubelskie Spotkania Literackie”, [online] <http://teatrnn.pl/miastopoezji/node/252> [dostęp: 12.03.2014].
19. Mucha S., *Albert Camus*, „Cernuus. Czasopismo kulturalne”, [online] <http://www.cernuus.art.pl/index.php?action=art&id=429> [dostęp: 12.03.2014].
20. Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
21. Natanson W., *Twórczość tragicznie przerwana*, „Życie Literackie” 1960, nr 6, s. 4–5.
22. Nowak M., *Poemat o pierwszych wierszach*, [w:] idem, *Najbliższy nocny jest w Kanie Galilejskiej*, [online] shpaq.org/d/najblizszy_nocny_jest_w_kanie_galilejskiej.pdf [dostęp: 12.03.2014].

23. Ostromęcki B., *Znak planety*, Warszawa 1968.
24. Parowski M., *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, Warszawa 2009.
25. *Requiem dla Zakonnicy*, [program teatralny], Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, sezon 1963, Warszawa 1963.
26. Rogoziński J., *Albert Camus*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3, s. 6.
27. Roś J., *Jak zremiksować noblistę? Camus i VJ*, „Meakultura”, [online] <http://www.meakultura.pl/aktualnosci/jak-zremiksowac-nobliste-camus-i-vj-hyde-park-1144> [dostęp: 12.03.2014].
28. Różewicz T., *Poezja*, t. 2, Kraków 1988.
29. Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
30. Szaruga L., *Wieża Bubel*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 29–31.
31. Todd O., *Albert Camus: Biografia*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2009.
32. Vilikovský P., *Krutý strojvodca*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1996.
33. Vilikovský P., *Okrutny maszynista*, tłum. zbiorowe, Wrocław 2013.
34. Wójcik W., *Paryskie przystanki Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudaka, Katowice 1986, s. 92–113.
35. Wyka M., *O korespondencji Zbigniewa Herberta z Jerzym Turowiczem*, „Newsweek”, [online] <http://www.newsweek.pl/artysta-i-mecenas---bezpieczny-zwiazek,45299,1,1.html> [dostęp: 12.03.2014].

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI

UNIwersytet Jagielloński

Wydział Polonistyki

E-MAIL: LUKASZ.WROBLEWSKI@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

W poszukiwaniu prawdy (o) miłości w *Pamiętniku miłości* Kazimierza Wierzyńskiego

STRESZCZENIE

Artykuł jest interpretacją *Pamiętnika miłości* Kazimierza Wierzyńskiego. Autor skupia się w swojej pracy na sposobie obrazowania miłości w poszczególnych częściach tomiku. Analizując postawę podmiotu mówiącego, dowodzi, że konsekwencją przeżywanej przez niego miłości jest odosobnienie. Miłość wzmacnia uczucie samotności i niemocy, ponieważ nie jest efektem więzi międzyludzkiej, lecz wyobraźni. Podmiot mówiący w wierszach zachowuje *de facto* bierność wobec uczucia zyskującego absolutny wymiar. Jak dowodzi autor, wizja absolutnej miłości spełnia istotną funkcję w życiu bohatera. Z jednej strony pozwala mu rekompensować lęki, które były jego udziałem, z drugiej zaś chroni go przed konfrontacją z nieznosną prawdą o jego związku.

SŁOWA KLUCZOWE

miłość, pamięć, uczucia, wyobrażenia

W niniejszym artykule zastanowię się nad sposobem doświadczania, obrazowania i rozumienia miłości w wydanym w 1925 roku *Pamiętniku miłości* Kazimierza Wierzyńskiego. Obraz miłości zawarty w tomiku jawi się jako niejednorodny. Według Romualda Cudaka miłość „ujawnia się [w tomiku] przede wszystkim jako przeżycie, jako aktualne uczucie spisywane «z dnia na dzień» w postaci swoich przejawów: drgnięć serca i myśli, sytuacji i zdarzeń”¹. Zdaniem Marii Dłuskiej,

¹ R. Cudak, *Pamiętnik i miłość. O „Pamiętniku miłości” Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, t. 5, red. I. Opacki, współpr. R. Cudak, Katowice 1986, s. 35.

uznającej pamiętnik za symptom przełamania postawy witalistycznego egocentryzmu, „poprzez miłość poeta [uwrażliwia] się na inność ludzką, osiąga współodczuwanie”². Anna Nasiłowska zwraca z kolei uwagę, że „pamiętnik nie jest poświęcony miłości zmysłowej. Ta sfera została zarysowana słabo i nieśmiało: [są usta, jakieś pocałunki, włosy na poduszce, ale to wszystko]. Opowieść dotyczy przeżyć psychicznych, dramatu rozgrywającego się w każdej z osób i między nimi a światem, który ostatecznie ich godzi”³.

Moje odczytanie będzie próbą wyjścia poza widzenie miłości wyłącznie jako naznaczonego empatią afektu. Postaram się dowieść, że prawda o miłości przeżywanej przez osobę mówiącą leży w obcości implikowanej tym uczuciem. Miłość nie tylko rodzi się z samotności, z braku bliskiej osoby, ale i do niej się sprowadza. Jak stwierdza Erich Fromm: „dla większości ludzi problem miłości tkwi przede wszystkim w tym, żeby być kochanym, a nie w tym, by kochać, by umieć kochać”⁴. Wierzyński demistyfikuje wizję miłości rozumianej jako komunია dusz, pokazując, że u jej źródeł leży przejęcie samym sobą, troska o własne uczucia, które w miłości szukają dla siebie uprawomocnienia. Tym samym miłość staje się przede wszystkim niezwieńczonym sukcesem szukaniem siebie w innych. Podmiot mówiący w pamiętniku będzie przeżywał zarówno oczarowanie spowodowane rozpoznaniem własnego *ja* w drugiej osobie – swoistą satysfakcję z rzekomego znalezienia warunków do rozkwitania owego *ja* dzięki ukochanej, jak i rozgoryczenie wywołane miłosnym kryzysem, przerywającym narcystyczną iluzję. Przeświadczeniu o wyjątkowości afektu miłości będzie więc towarzyszyć w podzielonym na trzy części tomiku ambiwalencja ewokowana poczuciem odosobnienia i bezsilności wobec uczucia, które nie chce się podporządkować skoncentrowanemu na sobie podmiotowi. Ten, jak się okaże, nie tyle przeżywa miłość, co ją tworzy. Tworzywem jest tu jednak nie rzeczywistość, realne podmioty, ich wartości, doświadczenia i oczekiwania, lecz wyobrażenia na ich temat. Jako taka miłość ta ma charakter imaginacyjny i trwa dopóty, dopóki jest poza rzeczywistością i jej prawami.

Improwizowanie miłości

Otwierający tomik wiersz *Umiłowanie* jest manifestem bezradności mówiącego, który usiłuje dostosować się do warunków, jakie niesie według niego miłość do ukochanej. Tym, co uderza w wyznaniu kochanka, jest poznawczy impas – mówiący jest oszołomiony, nie ma pojęcia, jak powinien się zachować w obliczu przemożnego uczucia. Miłość jawi się tutaj jako negacja rozumienia oraz afekt

² M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972, s. 19.

³ A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 22.

⁴ E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, wstęp M. Czerwiński, Poznań 2014, s. 15.

torujący drogę nierówności. Kochanek żywi wszak przeświadczenie, że w całości należy do miłującej go kobiety. Trwa w przekonaniu, że miłość jest niczym innym, jak formą ofiarowania, w której „ja” oddaje siebie drugiej osobie. Akt całkowitego ofiarowania traktuje on nieświadomie jako warunek szczęśliwej miłości i miłości w ogóle. Takie ujęcie afektu wytwarza w nim przeświadczenie, że nie będzie w stanie sprostać gloryfikowanemu uczuciu. Napięcie między poczuciem własnej niższości i marności a dostojeństwem umiłowanej znajduje odzwierciedlenie w serii lamentacyjnych zwrotów:

Jak ci się oddam cały,
Co z siebie całego powierzę,
W mem szczęściu, w mym lęku nieśmiały,
Dawno do ciebie należę⁵.

Ponieważ ukochany obiekt to ideał, któremu kochający jest gotów wszystko poświęcić, wyznanie miłości staje się wyznaniem posłuszeństwa – swego rodzaju oddaniem się w posiadanie adorowanej istoty. Na kartach kolejnych wierszy *ja* liryczne ustawicznie podsyca w sobie mniemanie o byciu bezwładnym względem ukochanej. Owa zależność pozwala mu czuć się zwolnionym z poczucia obowiązku kształtowania miłosnej relacji. Miłość podmiotu mówiącego napędza w istocie lęk. Formą uśmierzenia owego lęku jest zaś kontemplacja ukochanej, sprowadzona do wielbienia jej urody niczym w Petrarkowskich sonetach. Potwierdzają to kolejne utwory tomiku. Wiersz *Obłok* przynosi obraz miłującego, który przyrównuje się do obłoku, a więc czegoś ulotnego, słabego, żyjącego dzięki energii, jaką dostarcza mu kochanka. To jej spojrzenie sprawia, że mężczyzna „[dojrzewa, promienieje i świeci], jak lato”⁶. Sednem miłości staje się więc nie tyle rozwinięta relacja interpersonalna, ile raczej niepojmowalne uczucie zależności, które wzmacnia rozkosz i pomnaża pragnienie życia. On odbija ją, tracąc swoją bytową suwerenność i zyskując emocjonalny komfort, który – jak się okaże – nie wytrzyma próby rzeczywistości.

Kultywowany przez kochankę model miłości sprowadza się do improwizowania uczucia uwikłanego w sieć zapośredniczeń. Ponieważ kochanek, nasiąknięty romantyczną ideologią miłości, nie może czy też nie chce kochać faktycznie, jedyne, co mu pozostaje, to poetyckie odgrywanie afektu – między innymi za pomocą upersonifikowanej natury. To ona spełnia kluczową rolę w pozornym transmitowaniu uczucia, potrzebującego poręczenia w świecie natury. Jej zadaniem jest substytuowanie braku bezpośredniej relacji z ukochaną. Natura z jednej strony urzeczywistnia pragnienia kochanka, który chce być blisko umiłowanej, z drugiej wydobywa niemożność owej bliskości. Rolę natury szczególnie eksponuje

⁵ K. Wierzyński, *Pamiętnik miłości*, Warszawa 1925 ca., s. 11.

⁶ Ibidem, s. 12.

Wierzyński w wierszu *Smuga*. To w nim osoba mówiąca zwraca się do ukochanej w słowach:

Ten poszum drzew cię przyniesie,
Rozszeleści, rozsypie po lesie,
Rozhołubi i rozkołysze,
Aż cię zobaczę, usłyszę [...] ⁷

Wiersz ten, kończący się słowami „Miłość się moja stęskniła, / Tęsknota moja cię czeka, / O, miła, miła, miła, / Daleka” ⁸, odsłania zarazem istotną prawdę o miłości, w której bliskość dwojga osób okazuje się iluzją, a nie realną możliwością.

Na usługach pamięci

Istotą miłości ogarniającej kochanka jest pamięć. Kochanek, zwracając się do ukochanej słowami: „Wołam cię każdym szelestem / W pamięci powtarzam i noszę [...]” ⁹, usiłuje utrwalić jej memoryczny obraz. W efekcie miłość zostaje sprowadzona do uczenia się ukochanej na pamięć, szczególnie zaś do zapamiętywania szczegółów jej urody – swego rodzaju rozmowy z własną pamięcią. To praca pamięci z jednej strony intensyfikuje uczucie, z drugiej obnaża jego kruchość, wyklucza bowiem żywą relację, sprawia, że mówiący staje się więźniem serii wyobrażeń na temat ukochanej. Jak pisze Romuald Cudak: „zapisywane w pamiętniku rozmowy, wyznania i zwierzenia są mistyfikacją rzeczywistości. Prezentowane sytuacje komunikacyjne są wyimaginowane, dzieją się w chwili pisania – w sferze wyobraźni i marzeń bohatera” ¹⁰.

Miłość przejawia się zatem jako kult czegoś, co nie istnieje, jako poetycka kreacja, będąca formą ucieczki przed rzeczywistością, a zarazem jej karykaturą. Pamiętnik okazuje się w efekcie nie tyle zapisem czegoś, co minęło, co przetrwało w umyśle podmiotu, ile raczej ekspresją pragnienia bycia z innym, polegającą na przymusie pamiętania. Podmiot liryczny zachowuje się tak, jakby żywił przekonanie, że to praca pamięci, a nie bezpośredni kontakt bliskich sobie ludzi zapewnia trwałość afektu miłości. Tymczasem, jak stwierdza Niklas Luhmann, miłość jest „kodem komunikacji, zgodnie z regułami którego ludzie uczucia wyrażają, kształtują, symulują, zakładają u innych, wypierają się ich i liczą ze wszystkimi konsekwencjami, jakie mieć będzie urzeczywistnienie określonego komunikatu” ¹¹. W tym przypadku „komunikacja” nie uwzględnia *de facto* uczuć kochanki

⁷ Ibidem, s. 14.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ R. Cudak, op. cit., s. 33.

¹¹ N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2003, s. 21.

i sprowadza się głównie do pielęgnowania własnego afektu. Miłość kochanka to miłość przeżywana w samotności. To miłość polegająca na zwracaniu się podmiotu do samego siebie – mówiąc do ukochanej, kochanek w istocie mówi do siebie, gdyż ukochana jest wyłącznie instrumentem do wzniecania jego uczuć, a nie obiektem, który darzy się prawdziwą miłością i troską. Nie bez powodu w wierszu *Przykazanie* podmiot liryczny przyrównuje miłość do „ciężkiej wiary”¹². W istocie miłość ta zatrzymuje się na poziomie wiary z powodu braku fundamentów pozwalających na jej urzeczywistnienie. Wyimaginowana ukochana pozwala wierzyć, nie pozwala jednak zaspokoić kotłujących się w kochanku uczuć – jedynie pomnaża jego niepewność czy lęk. Według Anny Nasiłowskiej „miłość [ta] jest od początku zabarwiona lękiem przed utratą ukochanej osoby i jednocześnie obawą, że przysłoni ona sobą całe otoczenie, że zażąda całkowitego poświęcenia się i wyłączności”¹³.

Miłość w tomiku nie jest owocem więzi łączącej dwoje ludzi, lecz projekcją kochanka, który chce nie tyle kochać, ile przede wszystkim być kochanym. Jego uczucie zakłada więc niesymetryczną relację, w której zalecenie *do ut des* ustępuje woli narzucania siebie innym. W świecie rzeźbionym przez tak pojęty afekt miłości uczucia zostają wyparte na rzecz jednostkowych oczekiwań, których spełnienie bynajmniej nie gwarantuje podmiotowi satysfakcji. Do ukonstytuowania relacji miłosnej konieczne jest zróżnicowanie, a więc zgoda na inność partnera. Jak stwierdza Erich Fromm:

[...] poznanie myślowe [...] jest niezbędnym warunkiem do osiągnięcia pełnego poznania w akcie miłości. Muszę obiektywnie poznać drugiego człowieka i siebie po to, aby móc wiedzieć, jaki jest naprawdę, albo raczej aby przezwyciężyć złudzenia, irracjonalnie zniekształcony obraz, jaki sobie o nim wyrobiłem. Jedynie wtedy, gdy znam obiektywnie jakiegoś człowieka, mogę poznać w akcie miłości jego najgłębszą istotę¹⁴.

Aporia poznania towarzyszy mówiącemu począwszy od wiersza *Umiłowanie*. Ideacyjny projekt kochanka zdaje się nie pozostawiać miejsca na ekspresję *ja* kochanki. W rozwijanym przez podmiot liryczny poetyckim dyskursie umiłowana jest w zasadzie nieobecna, jawi się raczej jako fantazmat, owoc poetyckiej kreacji pozbawiony życia, zależny od kreatora i jego oczekiwań. Interesowny aspekt miłości wydobywa wiersz *Lalki*. Ukochana zostaje w nim przedstawiona niczym mała dziewczynka, której partner kupuje laleczki, by nie była „taka poważna i dumna”¹⁵. Humorystyczny wiersz, który można by potraktować jako świadectwo przekomarzania się zwaśnionych kochanków, odczytywany w kontekście

¹² K. Wierzyński, op. cit., s. 26.

¹³ A. Nasiłowska, op. cit., s. 22.

¹⁴ E. Fromm, op. cit., s. 42.

¹⁵ K. Wierzyński, op. cit., s. 15.

całego pamiętnika jawi się jako ilustracja mechanizmów rządzących ideacyjnym projektem miłości. Ta, jak wynika z wiersza, trwa o tyle, o ile kochanka respektuje normy, wymagania narzucone jej przez ukochanego. Wiersz kończą wszak słowa:

A gdybyś była znowu rozumna,
Poważna i dumna,
Mógłbym cię, obrażony, pod lustrem postawić,
Samą w ciemnym pokoju zostawić
I więcej już się nie bawić¹⁶.

Sygnatów oddalenia jest w tekście więcej – znaczący jest już sam fakt zapośredniczenia uczuć przez naturę czy też zabieg udzielnienia ukochanej. Do rozbicia iluzji szczęśliwej miłości dochodzi jednak najwyraźniej w wierszu *U nas na Litwie*. Stanowi on istotny wyłom na tle innych utworów z pierwszej części tomiku. Osobą mówiącą nie jest już w nim przepojony miłością mężczyzna, lecz ukochana. Jej wypowiedź stanowi kontrpunkt dla poetyckich monologów mężczyzny. Kochanka, w przeciwieństwie do niego, nie roztkliwia się nad miłością, lecz wspomina swoje dzieciństwo. Wyznania miłosne ustępują tu przedstawionej skrupulatnie rzeczywistości dnia codziennego. Detal wypiera fantazmat. Kobieta opisuje, jak łowiła żaby czy zbierała okruchy dla wróbli. Tym, za czym tęskni, jest więc realność i prostota, która nijak się ma do słów kochanka. Wypowiedź kobiety to swoista spowiedź melancholika, żywiącego tęsknotę nie tyle za sielskim dzieciństwem, ile za afektem, którego nigdy nie było mu dane zaznać, a którego pragnienie jest w nim wciąż obecne.

Ideacyjny projekt miłości rozbijają również pozostałe wiersze z tomu. Utwór *Klinika lalek* to ministudium samotności. Sklepowe lalki zostają przyrównane do biednych, brzydkich dzieci – „Nikt ich nie zna, nie lubi, kalekich rupieci / Twoich sióstr i braciszków, biednych, brzydkich dzieci”¹⁷, puentuje osoba mówiąca w wierszu. Osamotnione lalki, księżyc, do którego zwraca się kochanka, czy noc oddają miałość uczucia zamykającego się w słowach i deklaracjach, a nie w czynach.

Lęk przed miłością

Podmiot kolejnej części pamiętnika rewiduje swoje dotychczasowe uczucia. Inicjujący drugą część tomiku wiersz *Jedyna światłość* jest zapisem lęku mężczyzny uświadamiającego sobie coraz wyraźniej iluzoryczność afektu, któremu dotąd zawierał. Zamiast przeżywać miłość, mówiący usiłuje zrozumieć niepewność, coraz mocniej dającą mu się we znaki. Pytanie o dotykający go niepokój prowadzi jednak do pytania o miłość, do dociekania, dlaczego w ogóle kocha. Miłość i lęk są

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 23.

tu nierozłącznymi, wzajemnie się napędzającymi afektami. Jak stwierdza Agata Bielik-Robson: „psychoanalitycznie rzecz biorąc, miłość i lęk to afekty wymienne, stanowiące dwie skrajnie różne formy tego samego, czyli nieokreślonego i nadmiarowego, typowo ludzkiego libido”¹⁸. W przypadku monologującego kochanka lęk wymusza pogoń za umiłowaną, która ów lęk generuje przez to, że nie można jej pochwyć czy zrozumieć:

Czemu ja ciągle drzę o ciebie,
Czemu ja ciągle się boję,
Czemu po całej ziemi, po niebie
Szukam cię, szczęście moje!

Przebiegam długą twoją drogę,
Którą mi w oczach wiatr rozmiata,
Szukam i zgłębić cię nie mogę:
z którego jesteś świata¹⁹.

Typowa dla mówiącego „postawa afektywna zdominowana przez lęk”²⁰, czyniąca podmiot niezdolnym do wzięcia odpowiedzialności za relację z ukochaną, skutkuje jej ikonizacją. Ukochana staje się obrazem, na który mówiący pragnie nieustannie patrzeć, by w ten sposób uwiarygodniać tak jej istnienie, jak i miłość, jakiej pragnie. Kochanek chce odciąć się nie tylko od świata, ale i od samego siebie, by widzieć wyłącznie pożądany obiekt – „Niech nic nie widzę oprócz ciebie, / Niech nie wiem nic, co robię”²¹. Siebie samego traktuje więc jako źródło zagrożenia dla budowania trwałej relacji z partnerką. Tylko ona ma zdolność rozbudzania i potęgowania miłości, której nie potrafi udźwignąć na swych barkach mężczyzna.

Miłość jest coraz cięższa, ponieważ jest coraz bardziej realna. Mówiący porzuca na chwilę miłosny fantazmat, w jakim tkwił, by skonfrontować się z obrazem miłości jako afektu destruktywnego, miłości jako synonimu śmierci, i to w dwojakim znaczeniu. Śmierć tę można potraktować bowiem zarówno w sensie dosłownym, jako agonię ukochanej – w jednym z wierszy mężczyzna zwraca się do Stwórcy: „Boże, jej przecież pogody potrzeba, / Twego powietrza dla jej chorych płuc!”²², jak i w sensie symbolicznym, jako kres fantazmatycznego uczucia, którego nie sposób ocalić w obliczu śmierci.

„Ja” liryczne drugiej części tomiku rozpoznaje sytuację egzystencjalną, w jakiej się znalazło. Jego wypowiedzi, przybierające formę rozrachunku z samym

¹⁸ A. Bielik-Robson, *Miłość mocna jak śmierć*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 19.

¹⁹ K. Wierzyński, op. cit., s. 29.

²⁰ A. Bielik-Robson, op. cit.

²¹ K. Wierzyński, op. cit., s. 29.

²² Ibidem, s. 31.

sobą, można w istocie potraktować jako spowiedź mężczyzny, który dotąd ślepo wierzył w idealną miłość. Prawda o miłości zawarta w tomiku może być jednak o wiele bardziej brutalna – prawdopodobne jest bowiem, że kochający uświadamia sobie fakt, iż tak naprawdę nigdy nie kochał, a zatem nie doświadczył miłości, której dotychczas wtórował. Za takim odczytaniem przemawia sposób, w jaki została sportretowana ukochana. To kobieta pogrążona w żalu, smutku i słabości, wzmagająca w kochanku wyrzuty sumienia. To wreszcie kobieta samotna.

Zanurzony dotąd w miłosnym fantazmacie kochanek musi zadać sobie niewyobrażalny trud, by pokochać tę, która bądź umiera, bądź przypomina o śmierci uczucia. Miłość zyskuje tu walor dialogiczności – kochający usiłuje się wcielić w sytuację kobiety i stawiać czoła nie tyle śmierci, ile raczej żalości widocznej na jej twarzy. Po raz pierwszy zмага się więc z uczuciem innego, wyzwalając się w ten sposób z afektywnego egocentryzmu. „Jeśli co mnie przeraża, to ten żal okrutny, / Który patrzy oczami twej twarzy przybladłej”²³, stwierdza mężczyzna. Nie jest jednak jasne, z czego bierze się żal kobiety. Można uznać, że nie jest to wyłącznie żal wynikający z tęsknoty za życiem czy lęku przed utratą mężczyzny, lecz żal za miłością, której nie było jej dane zaznać. To nie ją wszak kochał ukochany, lecz ideał, fantazmatyczny twór zrodzony w jego umyśle.

Przerażająca mężczyznę żalość obnaża prawdę o miłości jako uczuciu wyrażającym z samotności i do samotności sprowadzonym. W obliczu śmierci kochanek nie jest wszak w stanie odbudować tego, co zaprzepaścił, a więc empatycznej relacji, zdolnej do generowania miłości. Swojej bezradności jest jednak świadomy, zaś odczuwany przez niego żal demaskuje prawdę o nim samym, prawdę o mężczyźnie, który nie był zdolny kochać naprawdę, a fiasko swojego uczucia zrozumiał dopiero w obliczu tego, co rzeczywiste, a nie wyobrażone.

Konfrontacja z żalem jest jedną z nielicznych konfrontacji z prawdziwym obrazem umiłowanej – obrazem dotąd marginalizowanym, bo przysłoniętym przez fantazmat. Mężczyzna po raz pierwszy widzi kobietę taką, jaką jest, a nie taką, jaką chciałby, żeby była. Konfrontacja z miłością uczłowieczoną prowadzi do dramatycznej psychomachii kochanka – to, co ludzkie i śmiertelne, przekracza jego siły, dlatego pogrążony w rozpacz stwierdza:

Dudni mój krzyk pod kołami, dudni, zatacza się, kręci,
Jakże cię zmiażdżyć, wytracić, na zawsze wygubić z pamięci.

Dokąd mi uciec przed tobą, w jakiej zatopić się nocy,
Gdy znikąd niema ratunku i znikąd już niema pomocy²⁴.

²³ Ibidem, s. 33.

²⁴ Ibidem, s. 35 [pisownia oryginalna].

W podmiocie dochodzi do radykalnej zmiany – ten, który na pamięci właśnie opierał swe miłosne uczucie, nie jest w stanie pamiętać, skonfrontowany z wizją śmierci ukochanej. Ucieczkę mężczyzny przed miłością można także potraktować jako ucieczkę przed prawdą o miłości. Uzależniony od jej idealizacyjnej wersji podmiot nie potrafi przyjąć do wiadomości faktu, że miłość to również śmierć, to także konieczność kochania tego, co umiera i osuwa się w nicość. Kochanek nie jest w stanie zaakceptować tego, co stanowiło wcześniej rdzeń jego uczucia – nie potrafi kochać tego, czego nie ma, co nierzeczywiste, co spogląda z nieba. Dychotomia życia i nie-życia, iluzji i prawdy wytwarza nieznośne napięcie i prowadzi w efekcie do jednostkowego dramatu. Jego rozwiązanie przynosi trzecia, ostatnia część poetyckiego tomiku.

Miłość jako prawda

Podmiot trzeciej części tomiku zaprzestaje dociekań nad prawdą o miłości, uznając, że to właśnie miłość jest prawdą warunkującą szczęście podmiotu. To już nie kochanek i kochanka, lecz miłość pojęta jako prawda staje się głównym bohaterem utworów. Takie ujęcie tego afektu z jednej strony przynosi ulgę mówiącemu, z drugiej staje się symptomem kapitulacji przed uczuciem i rozumieniem. Przekonany o potęgze miłości podmiot rezygnuje z postawy poszukującej i refleksyjnej. Nie zajmuje się sobą, lecz wielbieniem afektu miłości. Tym samym zachowuje bierność wobec uczucia zyskującego absolutny wymiar. Jego wypowiedzi to swego rodzaju hymny na cześć miłości rządzącej światem, którą w wierszu *Błahę zdarzenia* opisuje jako uczucie budzące swą powagą przerażenie:

I z tych najbłahszych rzeczy nagle się wytwarza,
W niedocieczony sposób wzbija się, wyrasta
Jakaś powaga wielka, jak luna z nad miasta,
Powaga tej miłości, która aż przeraża²⁵.

To ponownie raczej miłość na służbie jednostkowych pragnień niż rezultat wzajemnej więzi. Podmiot liryczny imaginuje sobie, że miłość jest celem ukochanych – prawdą, którą należy kultywować i uznawać za fundament istnienia. „Musiałaś mi wszystko powierzyć [...] Na nowo się oddać i wierzyć / Miłości twojej i mojej”²⁶, powie mężczyzna do ukochanej w wierszu *Prawda i serce*. Poszukiwanie prawdy o miłości kończy się owej miłości niezrozumieniem. Podczas gdy refleksyjność bada, jaką rolę w procesie poznawczym grają presupozycje,

²⁵ Ibidem, s. 49 [pisownia oryginalna].

²⁶ Ibidem, s. 41.

uprzedzenia czy dane, jakie podmiot milcząco przyjmuje²⁷, niezrozumienie kochanka uruchamia przymus wiary, który zwalnia jednostkę z konieczności angażowania się w uczucie. Miłość staje się w ten sposób czymś pozapodmiotowym, jakby niezależnym od jednostkowych działań. To zewnętrzna instancja, normująca i określająca działanie podmiotów, czy – jak twierdzi Cudak – „uczucie samostne”, będące „wyrokiem i przykazaniem”²⁸, kochanek żywi wszak przekonanie, że nie ma wpływu na uczucie i stąd musi bezwiednie poddać się jego prawom.

Miłość staje się tu również tajemnicą, czymś bliskim niezgłębionemu absolutowi. Jako taka demaskuje bezwładność podmiotu niezdolnego skonfrontować się z tym, co ona delegitymizuje i odczarowuje. Jednym, na co go stać, jest wiara w to, że miłość to prawda, a nie wysiłek, trud, praca, jaką należy wspólnie wykonać, by osiągnąć spełnienie. Prezentowana w tomiku miłość staje się w efekcie przykładem działania platońskiego Erosa. To miłość łaknąca nieskończoności, spoglądająca tęsknie za utopią wiecznej szczęśliwości, wymykająca się prawu śmierci. W miłości tej brak miejsca na to, co przygodne – kochanek pragnie idealnej kochanki i ufa, że dzięki niej wzniesie się w przestworza i doświadczy spełnienia. Obsesyjnie multiplikując wizerunek ukochanej, wierzy, że zapewni trwałość upragnionemu afektowi. Tak jednak się nie dzieje. Iluzję rozbija widmo choroby i rychłej śmierci. Druga część tomiku jest wszak poświęcona temu, na co człowiek nie ma wpływu, czemuś opierającemu się działaniu iluzji. To moment próby dla żadnego ideału kochanka – przeciwieństwo miłości spod znaku Erosa. Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Miłość nie jest afektem kontemplatywnym, orientującym się na to, co nie podlega zmianie, ale też, jak powiedział św. Paweł, „miłość nie unosi się pychą”, co oznacza, że operuje ona w rejonie horyzontalnym, nie gardząc niczym, co napotyka w świecie podksiężycowym. Inaczej więc niż unoszący się, wzniosły platoński Eros, który tylko czasowo i omylnie przyłącza się do tego, co przygodne, by je w końcu porzucić dla spraw wiecznych, miłość, o jakiej tu mówimy, jest pełną akceptacją stworzoneości w jej kondycji przemijającej²⁹.

Na przemijalność brak miejsca w monologach kochanka. Przykładem skrajnej niezgody na ulotność afektu jest trzecia część *Pamiętnika miłości*. Otwierający ją wiersz, zatytułowany *Prawda i serce*, nie tylko wyraża radość z powrotu ukochanej, ale pozwala też lepiej zrozumieć specyfikę relacji łączącej bohaterów. Wskazuje, że źródło kryzysu, jaki dotknął tych dwoje, należy najprawdopodobniej upatrywać w komunikacyjnym impasie. Fakt, że kochankowie nie dzielili ze sobą smutków i nękających ich problemów, wyraźnie oddalił ich od siebie, sprawił,

²⁷ W. Kruszelnicki, *Zwrot refleksyjny w antropologii kulturowej*, Wrocław 2012, s. 11.

²⁸ R. Cudak, op. cit., s. 42.

²⁹ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 19.

że zamiast zwracać się ku sobie, zamykali się we własnym świecie – kochanek próbował nawet uciec od partnerki (*Ucieczka*).

Trzecia część tomiku nie przynosi pozytywnego rozwiązania ich afektywnych bolączek, wręcz przeciwnie. Podmiot liryczny, odkrywający swą naturę poety, przystępuje do kreślenia utopijnej wizji rzeczywistości rządzonej przez prawo miłości kontemplacyjnej. Mówiący zamiast otworzyć się na to, co przygodne, tworzy rzeczywistość, którą pragnie kontemplować. Niczym *Deus Artifex* kreuje świat, by po chwili nazwać go dobrym *ex cathedra*. Tym samym tomik staje się zapisem spowiedzi narcyza, który ulega ideologii doskonałego afektu. Jak pisze Bielik-Robson: „miłość jako afekt doskonały jest utrzymującą się w bycie satysfakcją samego Stworzyciela, który opatrzył swoje dzieło adnotacją «i to było dobre»”³⁰. Satysfakcja bierze górę nad weryfikacją czy też konfrontacją z rzeczywistością. Przekonany o wielkości miłości, ukochany usiłuje za jej pomocą wyjaśniać prawa rządzące nim i światem. W wierszu *Pieśń weselna* wzdycha: „Ach, tylko miłość ta wielka wielkie me szczęście rozumie”³¹. Świat jest tu stylizowany podług miłości, która okazuje się wartością absolutną, przewyższającą nawet śmierć, przed którą mówiący uciekał w drugiej części tomiku.

Miłość, o jakiej prawi podmiot liryczny trzeciej części tomiku, zabarwiona jest niezwykłą pewnością siebie mówiącego. To uczucie traktowane niczym fundament istnienia, co do którego nie można mieć żadnych wątpliwości. Takie ujęcie miłości, choć dalekie od prawdy, pozwala kompensować dotychczasowe lęki, które były udziałem kochanka. Jest ono świadomą odpowiedzią na przygodność, której kochanek nie był w stanie stawić czoła. Taki typ patrzenia na miłość ma głębsze, antropologiczne uzasadnienie. Według Leszka Kołakowskiego człowiek od dawien dawna żywi potrzebę wiary w trwałość ludzkich wartości, pragnie widzieć świat jako pewną ciągłość oraz czuje konieczność „przeżywania świata doświadczenia jako sensownego”³². Potrzeby te z kolei wymuszają pragnienie „unieruchomienia czasu fizycznego przez nałożenie nań mitycznej formy czasu, tj. takiej, która pozwala w przepływie rzeczy dopatrywać się nie przemiany tylko, lecz kumulacji, albo pozwala wierzyć, że to, co minione, przechowuje się – co do wartości – w tym, co trwa; że fakty nie są faktami tylko, lecz cegiełkami świata wartości, które można ocalić bez względu na nieodwracalność zdarzeń”³³.

Ową „cegiełką świata wartości” w przypadku kochanka staje się miłość. To ona funkcjonuje zarówno jako klamra spajająca ludzkie istnienie, jak i afekt gwarantujący jednostce bezpieczeństwo. Choć taka miłość leży w interesie *homo sapiens*, zarazem podkopuje możliwość zaznania spełnienia w relacji z drugim człowiekiem. Stanowi remedium na doświadczany kryzys, którego źródeł należy szukać

³⁰ Ibidem.

³¹ K. Wierzyński, op. cit., s. 42.

³² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2005, s. 14–17.

³³ Ibidem, s. 18.

w narcystycznej osobowości kochanka, chorobie kochanki czy też doświadczanej przez podmiot aporii komunikowania i poznawania. Ukochana wszak, która rzekomo wraca do ukochanego, pozostaje wciąż nieobecna. Miłujący ubóstwia bowiem miłość *per se*, będąc przekonany o jej wszechmocy. Kontemplacyjne podejście do afektu okazuje się jednak zaprzeczeniem miłości. Działając w imię miłości, podmiot liryczny nieświadomie działa przeciw niej. Miłość deklarowana przez mówiącego sprowadza się do służalczości, uwewnętrznionego przymusu bycia podległym, w jaki wikła się mówiący i jakiego zdaje się nie rozumieć.

Kochanek, traktując miłość jako prawdę, rzeźbi w słowach świat, któremu chce służyć, a zatem świat epatujący miłością. Tym samym wikła się w swego rodzaju *circulus vitiosus*, regulowane zasadą: kocham, bo miłość jest prawdą, miłość jest prawdą, więc kocham. Świat wypełniony po brzegi miłością nie przynosi kochankowi szczęścia, ponieważ jest nieautentyczny. Uznanie miłości za prawdę staje się równoznaczne z unicestwieniem zarówno prawdy, jak i miłości, gdyż oznacza zahamowanie procesu rozumienia specyfiki tego wyjątkowego uczucia.

Podsumowując tę część rozważań, wypada uznać, że podmiot mówiący *Pamiętnika miłości* przedkłada miłość spod znaku Erosa nad agape, której sednem jest „pasja relacyjności”³⁴. Owej relacyjności nie sposób odnaleźć na kartach tomiku. Ustępuje ona monologom obcych sobie głosów, które choć pragną miłości, nie są w stanie wcielić jej w życie. *Pamiętnik miłości* staje się w ten sposób zapisem bezskutecznej z gruntu pogoni za owym uczuciem, sama miłość jest zaś niczym więcej, jak tylko karmiącym się iluzją podrygiem.

Miłość jako tajemnica

Motorem napędowym w antyrefleksyjnej postawie podmiotu są zabiegi umiastycznienia miłości. Zarówno w otwierających, jak i w kończących tomik wierszach nie znajdziemy przyczyny, która wyjaśniałaby jednoznacznie, dlaczego podmiot liryczny doświadcza miłosnych niepowodzeń. Raczej w gestii czytelnika pozostaje osądzający głos, co w efekcie sprawia, że pamiętnik nie należy do dzieł najczęściej komentowanych czy też dogłębnie interpretowanych. Co prawda w trakcie lektury dowiadujemy się, że „ja” liryczne boryka się z własnym lękiem i nieśmiałością, te jednak nie tłumaczą w pełni impasu, który stał się udziałem podmiotu mówiącego. Refleksja nad nimi ustępuje poza tym kontemplatywnym monologom, będącym świadectwem ucieczki od próby zrozumienia nękających „ja” liryczne problemów.

Mistyczno-magiczna atmosfera wierszy, obecność motywów śmierci, waloryzacja natury, żłobienie w tym, co tajemnicze i nieodkryte, należy uznać za symptomy

³⁴ Zob. A. Bielik-Robson, op. cit.

prerafaelickich inspiracji Wierzyńskiego³⁵. Już sam sposób prezentowania kochanki jako istoty idealnej, acz odległej odsyła choćby do malarstwa Dantego Gabriela Rossettiego – współzałożyciela Bractwa Prerafaelitów. Jak pisze Malwina Mańczyńska:

W twórczości Rossettiego piękno tożsame jest natomiast ze smutkiem, goryczą, czasem złem i śmiercią. Melancholijne odczucia artysty personifikowały urodziwe kobiety, malowane w otoczeniu kwiatów, owoców bądź instrumentów muzycznych. Kobiety z jego obrazów i poematów są idealne w swym pięknie, lecz oddalone od widza. Idealne piękno okazuje się zbyt... chłodne. Skłania do dystansu, nie do bliskości. W boginiach Rossettiego nie ma krwi, a ich zmysłowość okazuje się – o ironio – asekualna³⁶.

Idealność kochanki, prowadząca paradoksalnie do nadwątlenia afektywnej więzi, jak również wpłcenie miłości w świat na wskroś „niesamowity i zaczarowany”³⁷ można potraktować niczym wybieg podmiotu lirycznego. Ten wszak, doświadczwszy boleśnie miłosnych niepowodzeń, stara się dać do zrozumienia, że droga do afektu wiedzie przez eksplorację na poły magicznej rzeczywistości, wymykającej się prawom *ratio*. Emblematem zaczarowanego świata staje się księżyc. O ile w pierwszej części tomiku księżyc spełnia rolę pośrednika między kochankami, którzy nie mogą doświadczyć w namacalny sposób swojej bliskości, o tyle w ostatnich wierszach zbioru jest on romantycznym symbolem poznania, dostępu do pozamaterialnej rzeczywistości oraz źródłem inspiracji dla czczącego miłość podmiotu. W wierszu *Noc romantyczna* mówiący w skierowanym do księżycy lirycznym monologu nalega, by ten prowadził go „W natchnienie [swojej] wielkiej duszy romantycznej”³⁸. Jednocześnie wierzy, że księżyc pozwoli mu się zbliżyć do tajemnicy będącej zasadą świata. „Dokąd płynąć w tej ciszy, którą żeglować / Jak pochwycić ten powiew zachwyty mistyczny?!”³⁹ – pyta kochanek niebiańskiego „rozmówcę”.

To, co w drugiej części tomiku raziło swoją dosłownością i ciężarem – trapiący „ja” liryczne żal, umieranie, konieczność ucieczki przed śmiercią, w ostatniej części *Pamiętnika miłości* ustępuje temu, co efemeryczne, niepochwytne bądź dalekie. Takie wiersze trzeciej części zbioru, jak *Podróż do Włoch*, *Wieczór w Kampanji* czy *Pocztówka z Neapolu*, to nie tylko widokówki z dalekich podróży, ale także przykłady pochwały natury jako idealnego porządku, stwarzającego doskonałe warunki do rozkwitania miłości. „Ja” liryczne mówi tak, jakby starał

³⁵ Dziękuję Pani Prof. Jolancie Dudek za zwrócenie mi uwagi na prerafaelickie źródła w tomiku Wierzyńskiego.

³⁶ M. Mańczyńska, *Inspiracje motywami średniowiecznymi w prerafaelickiej grafice książkowej*, „Arteria – Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej” 2009, nr 7, s. 20.

³⁷ K. Wierzyński, op. cit., s. 43.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

się udowodnić, że eksplorując naturę, najpełniej doświadczy miłości, ponieważ natura w jego oczach jest jej manifestacją. Co więcej, natura staje się prototypem miłosnego afektu oraz narzędziem łączenia bratnich sobie dusz.

W poszukiwaniu prawdy (o) miłości

Prawda miłości okazuje się leżeć w powtarzającym się *ad infinitum* porządku natury, co potwierdzają słowa:

W nas powtarza się samych wiecznie, jak w refrenie,
Czas tej planety, miła, i uroda świata,
Co nami się, jak bluszczem kwitnącym, oplata⁴⁰.

Śmiałe spostrzeżenie podmiotu lirycznego, mające podsycać uczucie, jawi się zarazem jako wyraz bezsilności wobec potężnego afektu, jakim jest miłość. To ona trzyma w cuglach losy świata i zawiaduje jednostkowym przeznaczeniem. Przybliżanie się do miłości okazuje się wyrażeniem zgody na potraktowanie jej jako tajemnicy, której nie sposób odkryć. Człowiek jedynie odtwarza afektywne mechanizmy zdeponowane w naturalnym porządku. Bycie odtwórcą utrudnia mu bycie odkrywcą i interpretatorem swojego życia. Jest wszak w rękach tajemniczej siły, która nie daje mu do siebie dostępu. Bycie odtwórcą uniemożliwia wreszcie zaistnienie mówiącemu jako rozmówcy i pełnowartościowemu partnerowi w dyskusji. Jak stwierdza Josh McDonald w książce *Tajemnica miłości*:

Robienie tego, co naturalne, może być mottem dla wielu w naszej kulturze, ale zostanie dobrym rozmówcą nie dokonuje się samo z siebie. **Każdy z nas jest wykrzywiony przez nastawienie na siebie.** Musimy więc podjąć solidny wysiłek w oparciu o poważne postanowienie zaangażowania się w poprawę komunikacji⁴¹.

Słowa te trafnie oddają sytuację, w jaką uwikłany jest bohater tomiku Wierzyńskiego. Cały zbiór jest bowiem zapisem ucieczki przed samym sobą ku miłości urastającej do rangi zewnętrznej instancji zarządzającej życiem bohatera. W efekcie tytuł *Pamiętnik miłości* nie nawiązuje do gatunku literackiego, lecz raczej do procesu myślowego. Zasadą życia mówiącego jest bowiem rozpamiętywanie ukochanej i samej miłości. Problem w tym, że w mechanizmie rozpamiętywania nie sposób utrwalić adorowanego obiektu, a tym bardziej miłości. Ich wizerunki są pozbawione konturów, jakby płynne i wciąż niepełne. Ten, który rozpamiętuje, nie jest wszak w stanie wejść w rzeczywistą interakcję z tym, o którym bezustannie

⁴⁰ Ibidem, s. 44.

⁴¹ J. McDowell, *Tajemnica miłości*, tłum. A. Gandecki, Lublin 1994, s. 49 [podkr. własne].

myśli. Z drugiej strony kompulsywne myślenie staje się niepozbawionym dramatyzmu wyrazem bezgranicznego oddania i poświęcenia. Mówiący ofiaruje siebie miłości, ponieważ wierzy, że w ten sposób zapewni jej trwanie.

W prezentowanej przez podmiot postawie można usłyszeć echa mistycyzmu, którego elementem zasadniczym jest „bezpośredni kontakt wyznawcy z absolutem, z bogiem, z jednią, z siłą wyższą, z wielkim poruszcycielem”⁴². Absolutem w tym wypadku jest sama miłość, w której rękach spoczywają losy tak świata, jak i kochanków. Panteistyczne ujęcie miłości czyni ją wszechobecną i wszechmocną. Dla podmiotu lirycznego wiersza *Wieczór w Kampanji* miłość jest „jedynym przypomnieniem odległego słońca”, przeciwstawionym „[obrzędowi] łagodnej śmierci i [spokojowi] konania”⁴³. Miłość przywołująca słońce to niewątpliwie miłość skojarzona z nieskończonością, tym, co nigdy nie przemija i nadaje sens ludzkiemu istnieniu. Prawideł takiej miłości zarazem nie sposób odkryć – ona jest bowiem tym, co wyznacza *continuum* ludzkiego istnienia. Jednostka w tym wypadku stanowi jedynie medium dla ponadludzkiego afektu.

Takie spojrzenie na afekt zapewne zbiegło się z problemami życiowymi Wierzyńskiego, który rozstał się ze swoją żoną Bronisławą Kojałowicz po kilkuletnim związku. Poetycki zbiór autora *Kurhanów* niewątpliwie można uznać za wyraz nieszczęśliwej miłości, jaka stała się jego udziałem, jak również świadectwo pragnienia ratowania związku przeżywającego kryzys. Pragnienia, które najwyraźniej nie znalazło odbicia w działaniach pozwalających odbudować miłosną relację między dwojgiem ludzi połączonych niegdyś gorącym uczuciem.

IN SEARCH FOR TRUTH ABOUT LOVE IN *DIARY OF LOVE*

BY KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

This paper focuses on the way of depicting love in *Diary of love* by Kazimierz Wierzyński. The author proves that love implies feeling of strangeness. The persona in poems is focused only on his own feelings, and love is a form of legitimising his emotions. In consequence, love evokes helplessness and withdrawal, because it is not an effect of interpersonal relationship but rather a figment of imagination. According to the author, the lyrical ego absolutizes love to protect himself from the truth about his relationship.

KEYWORDS

love, memory, feelings, projections

⁴² R. S. Czarnecki, *Mistycy – wyrzutki realnego świata*, „Racjonalista”, [online] file:///C:/Users/%C5%81ukasz/Downloads/racjonalista_3937.pdf [dostęp: 5.01.2015].

⁴³ K. Wierzyński, s. 45.

BIBLIOGRAFIA

1. Bielik-Robson A., *Miłość mocna jak śmierć*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
2. Cudak R., *Pamiętnik i miłość. O „Pamiętniku miłości” Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, t. 5, red. I. Opacki, współpr. R. Cudak, Katowice 1986.
3. Czarnecki R. S., *Mistycy – wyrzutki realnego świata*, „Racjonalista”, [online] file:///C:/Users/%C5%81ukasz/Downloads/racjonalista_3937.pdf [dostęp: 5.01.2015].
4. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
5. Fromm E., *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, wstęp M. Czerwiński, Poznań 2014.
6. Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2005.
7. Kruszelnicki W., *Zwrot refleksyjny w antropologii kulturowej*, Wrocław 2012.
8. Luhmann N., *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2003.
9. Mańczyńska M., *Inspiracje motywami średniowiecznymi w prerafaelickiej grafice książkowej*, „Arteria – Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej” 2009, nr 7.
10. McDowell J., *Tajemnica miłości*, tłum. A. Gandecki, Lublin 1994.
11. *Miłość*, red. E. Pękala, Gdańsk 2001.
12. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 22.
13. Wierzyński K., *Pamiętnik miłości*, Warszawa 1925 ca.

JAKUB OSIŃSKI

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Filologiczny | Instytut Literatury Polskiej
E-MAIL: JAKUBOSINSKI@VP.PL

„Nie ma dla nas ucieczki”. Kazimierz Wierzyński na łamach „Tygodnika Polskiego”

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy tekstów Kazimierza Wierzyńskiego publikowanych na łamach „Tygodnika Polskiego”, czasopisma wydawanego w latach 1941–1947 w Nowym Jorku. Autor omawia w nim twórczość poetycką, prozatorską oraz wybrane teksty publicystyczne autora *Krzyży i mieczy*. Przytacza także zapomniany wiersz poety pt. *Do Konrada*, by – dokonując jego interpretacji – wskazać na główne motywy poruszane przez Wierzyńskiego w czasie II wojny światowej. Tym samym podejmuje próbę nowego spojrzenia na deprecjonowaną dotychczas twórczość poety z tego okresu.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Wierzyński, „Tygodnik Polski”, *Krzyże i miecze*, Jan Lechoń, Druga Emigracja

Wprowadzenie

Życie i twórczość Kazimierza Wierzyńskiego, jak i wielu innych pisarzy, których w laur poetycki przyozdobiono jeszcze przed wojną, a którzy zmuszeni zostali wkroczyć później na emigracyjny szlak, interesować może literaturoznawców specjalizujących się w dwu, a w niektórych przypadkach nawet trzech tradycyjnie wyznaczonych epokach literackich. W wypadku Wierzyńskiego, za Wiktorem Weintraubem¹

¹ Por. W. Weintraub, *Dwie młodości Wierzyńskiego*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zeb. i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 335–339.

i Arturem Hutnikiewiczem², przyjęło się mówić o „pierwszej” i „drugiej młodości”. Określenie to, mimo że wyrażone w metaforycznej formie, jest niezwykle obrazowe, gdyż wskazuje na całkowity zwrot w twórczości Wierzyńskiego, który dokonał się za sprawą tragicznego doświadczenia wojennego, wychodźstwa i – ostatecznie – emigracji.

Na Majdanku został zamęczony brat poety, Hieronim, natomiast w powstaniu warszawskim zginął przyrodni brat – Bronisław oraz jego dzieci: Jan i Janina. Podczas wojny zmarli także rodzice Wierzyńskiego³. W końcu i wojenna tułaczka: od Francji, przez Hiszpanię i Portugalię, później Brazylię, zakończona – przynajmniej na kilkanaście lat – w Stanach Zjednoczonych, nie mogła pozostać bez znaczenia dla osobowości poety⁴. Podobnie jak wydarzenia polityczne, a w szczególności zgoda na pozostawienie Polski pod sowiecką okupacją, która stała się impulsem do powstania wielu utworów niegdysiejszego skamandryty. Stąd czasy II wojny światowej, choć będące zaledwie piątą częścią okresu, który Wierzyński spędził na wychodźstwie i emigracji, uznać należy za decydujące o kształcie jego późniejszej twórczości. Lata te to dla Wierzyńskiego aktywność na dwu w dużej mierze przenikających się płaszczyznach: literackiej i publicystycznej.

O ile kolejne tomy jego poezji cieszą się do dziś niesłabnącą popularnością wśród badaczy, o tyle jego działalność publicystyczna, oddająca tło tych utworów, smutną rzeczywistość, w której przyszło Wierzyńskiemu żyć i tworzyć, zdaje się marginalizowana⁵. Pragnę zatem w niniejszym artykule poświęcić uwagę przynajmniej części wojennej twórczości literacko-publicystycznej poety, w mojej ocenie części najistotniejszej – tej z łamów „Tygodnika Polskiego”.

„Tygodnik Polski”

Użycie przeze mnie określenia „Tygodnik Polski” wymaga wyjaśnienia, gdyż jest ono pewnym uproszczeniem. Nie należy zapominać, iż pismo to było bezpośrednią kontynuacją „Tygodniowego Przeglądu Literackiego Koła Pisarzy z Polski” oraz

² Por. A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 185–204.

³ Zob. J. Osiński, „Skowyt nadczłowieczy spod ziemi dalekiej”. Powstanie warszawskie w poezji Kazimierza Wierzyńskiego, „Polonistyka” 2014, nr 9, s. 16–19.

⁴ Wszelkie narosłe przez lata nieścisłości związane z ucieczką Wierzyńskiego, Lechońia i Tuwima wyjaśnia B. Dorosz w tekście: *Skamandryci na emigracji w świetle najnowszych badań w archiwach amerykańskich (Nowy Jork – Chicago – Stanford w Kalifornii)*, [w:] *Meandry skamandrytów*, red. W. Appel, Toruń 2011, s. 24–35. Wiele informacji na ten temat można odnaleźć w opowiadaniu Wierzyńskiego pt. *Garść wody*, które omawiam poniżej (patrz: przypis 46).

⁵ Zob. B. Czarnecka, *Nowojorski „Tygodnik Polski” wobec polityki propagandowej rządu RP na obczyźnie. Lata 1941–1943*, [w:] *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej III*, red. J. Kryszak, Toruń 2008, s. 83–85.

jego poprzednika – „Tygodniowego Serwisu Literackiego Koła Pisarzy z Polski” (zwanego „zieleniakiem”), których nie uwzględniam w swoich rozważaniach, gdyż biuletyny te nie zostały przez mnie wykorzystane przy formułowaniu poniżej przedstawionych obserwacji⁶.

W *Mojej prywatnej Ameryce* Wierzyński wspominał:

Pięć pierwszych lat mieszkałem w Stanach nieobecny w tym kraju. Myśлами byłem w Polsce. Pisałem rzeczy związane z wojną, miewałem odczyty, założyłem z przyjaciółmi „Tygodnik Polski”, zaczęliśmy wydawnictwo książek pod nazwą „Biblioteka Polska”. Poruszałem się tylko wśród Polaków, Amerykę oglądałem przez okno. Gdy po wojnie okazało się, że powrót do Polski byłby powrotem do kraju bez własnej woli, ocknąłem się w Ameryce jak wśród nieznannej, prześlępionej rzeczywistości⁷.

Wspomnienia te odnośnie do „Tygodnika” (wielokrotnie przez badaczy przywoływane) są dość ogólne, czym wręcz prowokują do postawienia pytań o szczegóły okoliczności, w których czasopismo powstało.

Trzon pisma stanowili trzej poeci: Jan Lechoń, Józef Wittlin oraz Wierzyński właśnie. Wittlin w Stanach Zjednoczonych pojawił się już w styczniu 1941 roku, Wierzyński zaś 2 czerwca. Z powodu oczekiwania na wizę najpóźniej, bo dopiero 11 sierpnia, do Nowego Jorku przypłynął Lechoń⁸. Już 1 listopada 1941 roku ukazał się pierwszy numer „Tygodniowego Serwisu Literackiego”. Do rady redakcyjnej pisma należał wówczas również Zenon Kosidowski. W wyniku nieporozumień na tle politycznym⁹ z czasem w redakcji następowały

⁶ Nie oznacza to jednak, że znalazły się poza zakresem przeprowadzonej przeze mnie kwerendy.

⁷ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966, s. 23. A propos powrotu do Polski poeta pisał do Marii Dłuskiej: „Do swojego kraju nie przyjeżdża się w odwiedziny. Wraca się albo się nie wraca”. Słowa te jeszcze lepiej oddają tragizm położenia emigranta, z którym ten zmagą się przez całe życie (M. Dłuska, *Powrót*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, op. cit., s. 59). Na temat stosunku Wierzyńskiego do Ameryki zob. W. Lewandowski, *Dwie Ameryki Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015, s. 31–49.

⁸ B. Dorosz, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń. Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 2013, s. 329.

⁹ Stwierdzenie, jakoby poglądy polityczne były decydujące dla zmian w składzie rady redakcyjnej, uzupełnić należy w wypadku Józefa Wittlina o informację na temat jego złego stanu zdrowia, który pisarz podawał jako główny powód swojego rozstania z redakcją. Niemniej z listów adresowanych do przyjaciół z „Tygodnika” wiemy, że różnice polityczne nie pozostały bez znaczenia dla tej decyzji. Zob. E. Wielgosz, *Cyfrowe Archiwum Józefa Wittlina*, [online] http://ifp.univ.rzeszow.pl/dokumenty/Cyfrowe_Archiwum_Jozefa_Wittlina.pdf [dostęp: 3.11.2014].

zmiany¹⁰. Od numeru 6 (58) „Tygodnika Polskiego” z 6 lutego 1944 roku aż do końca ukazywania się pisma w stopce redakcyjnej widniało wyłącznie nazwisko Lechonia, który niewątpliwie był wśród jego inicjatorów osobowością dominującą. Trudno przy tym zgodzić się z opinią Mariana Stępnia, jakoby:

Lechoń, wrzucony przez historię w zupełnie inne niż te, do których przywykł, warunki, odnalazł w sobie temperament pełnego pasji i językowej sprawności politycznego publicysty. A także zdolności organizatorskie, dzięki którym od razu wysunął się na czoło autorów skupionych wokół „Tygodnika Polskiego”, stał się jego redaktorem, i również autorem najważniejszych i najbardziej dla tego pisma charakterystycznych tekstów publicystycznych i esejów¹¹.

Lechoń nie tyle był redaktorem charyzmatycznym, ile po prostu despotycznym. Niewątpliwie oddawał się aktywności społecznej, w tym tej publicystycznej, bez reszty, ale nie był w stanie zrozumieć przy tym racji swoich współpracowników. Jak pisał Wojciech Wyskiel:

Nie ulega wątpliwości, że Wierzyński i Wittlin pozostawali w latach czterdziestych pod znacznym wpływem Lechonia i często dawali sobie przewodzić. [...] Lechoń narzucał [im] takie funkcje w obrębie środowiska emigracyjnego, które utrudniały im realizację ich własnych celów życiowych i artystycznych. Szukali więc, mniej lub bardziej świadomie, dziedzin, w których mogliby realizować własne zamierzenia poza kontrolą i bez wskazówek apodyktycznego przyjaciela¹².

Przynajmniej Wierzyński niewiele takich dziedzin znalazł, czego świadectwem, w moim przekonaniu najpełniejszym, jest jego aktywność na łamach „Tygodnika Polskiego”. Postawę tę można oceniać dwojako: z jednej strony Wierzyński rezygnuje z redagowania pisma, z drugiej zaś publikuje w nim niemalże do końca jego istnienia – dokładnie do 19 czerwca 1946 roku (zapewne z powodów finansowych)¹³. Rozstanie z „Tygodnikiem”, więc w pewnym sensie także z Lechoniem, mu-

¹⁰ Od numeru 37 (19 września 1943 roku) ze stopki redakcyjnej znika nazwisko Józefa Wittlina, a od numeru 42–44 (6 lutego 1944 roku) jego miejsce zajął Jerzy Tepa. Zmiany te nie oznaczały jednak zerwania przez dotychczasowych redaktorów współpracy z pismem.

¹¹ M. Stępień, *Jan Lechoń w Nowym Jorku*, Katowice 2008, s. 15–16, 20. Stworzony przez autora wyidealizowany obraz Lechonia, który „chciał doprowadzić do jedności polskich emigrantów”, jest niespójny na przykład z tym, co pisze on dalej: „Poglądy polityczne Lechonia wyrażane w jego artykułach publicystycznych i programie redakcyjnym «Tygodnika Polskiego» doprowadziły do konfliktu z rządem RP w Londynie”.

¹² W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (Krag pierwszy i drugi)*, Kraków 1988, s. 41.

¹³ Przypuszczenia te można czynić na podstawie listów Jana Lechonia do Juliusza Sakowskiego. Zob. *Kulisy twórczości. Listy 14 pisarzy emigracyjnych do Juliusza Sakowskiego (1945–1977)*, Paryż 1979, s. 123–156.

siało być dla poety bardzo trudne, wnioskując z listu adresowanego do Tymona Terleckiego kilka miesięcy wcześniej:

Mój przyjaciel [Lechoń] jest bardzo, bardzo dziwnym człowiekiem; ja sam od czasu do czasu zapadam w jego ciemności i gubię się w nich, mimo że od 25-ciu lat jestem z nim blisko i choć kłóć się z nim często, naprawdę nie pokłóciliśmy się nigdy. Tfu, tfu – warto odplunąć na urok, bo właśnie zabrnęliśmy w sprawy, które mi już gardłem wyłażą¹⁴.

Wierzyńskiemu zdarzało się zresztą nie raz i nie dwa wypowiedzieć o przyjacielu jeszcze mniej pochlebnie, podczas gdy w bezpośrednich relacjach nie szczędzi mu wyrazów wręcz braterskiej miłości, często bywając wobec niego bezkrytyczny¹⁵.

Relacja ta wydaje się ciekawa nie tylko ze względów biograficznych, ale szczególnie ze względu na pokrewieństwo utworów Wierzyńskiego i Lechonia z lat czterdziestych. O ile bowiem „Wierzyński nie godził się na narzucane przez przyjaciela zawężenie kręgu intymności, pełne utożsamienie z rolą w zbiorowości, dominację życia publicznego”¹⁶, o tyle już w kwestiach światopoglądowych był przyjacielowi bliski, co nie pozostało bez znaczenia dla jego twórczości.

Pismo stworzone przez dawnych skamandrytów było bez wątpienia jednym z najważniejszych przejawów polskiego życia kulturalnego na wychodźstwie, później na emigracji. „Odegrało ono – pisał Wyskiel – znaczącą rolę w integracji środowiska emigracyjnego i miało znaczenie dla samych autorów, stwarzając szansę konfrontacji i sformułowania programów”¹⁷. Swoją formą, początkowo także – niestety – formatem, nawiązywało przy tym do przedwojennych „Wiadomości Literackich”, o czym rzadko się wspomina, ulegając przeświadczeniu, że tradycje te kontynuowały jedynie londyńskie „Wiadomości” Mirosława Grydzewskiego. Warto podkreślić, że autorzy kojarzeni najczęściej wyłącznie z jednym bądź drugim czasopiśmem publikowali swoje teksty także w zamorskim „odpowiedniku”.

Te dość ogólne wiadomości na temat historii „Tygodnika Polskiego” i jego poprzedników dopełnijmy informacją o zamknięciu pisma w 1947 roku, co było nieuniknioną konsekwencją problemów finansowych redakcji¹⁸.

Mając powyższe na uwadze i przechodząc do drugiej części moich rozważań, poświęconych wyłącznie twórczości Kazimierza Wierzyńskiego, pragnę wskazać propozycję klasyfikacji tekstów poety publikowanych na łamach „Tygodnika”.

¹⁴ Fragment listu K. Wierzyńskiego do T. Terleckiego z 18 marca 1946 roku. Cyt. za: *Kalendarium życia i twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, oprac. H. Wierzyńska, materiał w zbiorach Biblioteki Polskiej w strukturach Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie, sygn. 1360/II/2a.

¹⁵ W. Wyskiel, op. cit., s. 41–43.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

¹⁷ Ibidem, s. 40.

¹⁸ Wiele na ten temat można dowiedzieć się na przykład ze wspomnianych już listów Lechonia do Sakowskiego. Zob. *Kulisy twórczości...*, op. cit., s. 123–156.

TYGODNIK POLSKI THE POLISH WEEKLY

DZIS W NUMERZE:

ARP
Zofia Bałdanowiczowa
Stefan Mierzwę
Józef Milobędzi
Stanisław Stronicki
Stanisław Strzelski
Janusz Wędk
Kazimierz Wierzyński

Vol. 2 Nr. 35 (87) Nowy Jork, 3 września — New York, 21. N. Y., September 3rd, 1944

Cena 15 ct.

W A R S Z A W A



W PIĄTĄ ROCZNICĘ PIERWSZEJ OBRONY WARSZAWY
WARSZAWA ZNÓW WALCZY GAŁA, ZNÓW W GRUZ
PADAJĄ JEJ POMNIKI I GINĄ TYSIĄCE JEJ SYNÓW

Il. 1. Pierwsza strona „Tygodnika Polskiego” z 3 września 1944 r.

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. 06088.



Tablica pamiątkowa wmurowana w celi więzienia pobazyliańskiego w Wilnie, w której więziony był Mickiewicz i w której rozegrała się scena więzienna III-ej części „Dziadów”.

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

DO KONRADA

Konradzie, więźniu, nocą zamyślony,
Którego próżno-śmy wzywać nie śmieli,
Otwórz Polakom drzwi od swojej celi,
Gdzieś w samotności cierpiał za miliony.

Stało się bowiem, że cztery jej ściany,
Próby śmiertelne i mękę więzienną
Wybrał twój naród na noc swą bezsenną
Po krwawym boju, przez świat zapoznany.

Za murem głusza uparta gęstnieje
A nieba oknem wiatr puste obłoki
W zmiennych podmuchach rozpędza wysoki,
Niby stracone raz jeszcze nadzieje.

I stać się może — Konradzie, pamiętasz? —
Jak za twych czasów, że niebo to wiekiem
Nad każdym zamknę się u nas człowiekiem
A ziemią dawny rozpleni się cmentarz.

Jeśli te losy ojczyźnie pisane
Za to, że krzykiem swym świat obudziła,
Otwórz swą celę: wieczysta w niej siła
Przeniesie znowu twe słowa na ścianę.

Świat z tych biblijnych niech dowie się znaków,
Że nie o pokój w te dni niespokojne
Modlić się będziesz, lecz o nową wojnę —
I że nic nigdy nie złamie Polaków.

Il. 2. Pierwodruk wiersza *Do Konrada*, „Tygodnik Polski” 1944,
nr 4 (56) z 23 stycznia

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. 06088.

Modyfikując, a przy tym upraszczając systematyzację zaproponowaną przez autorów bibliografii zawartości czasopisma¹⁹, można w moim przekonaniu mówić: (a) o utworach poetyckich, (b) utworach prozatorskich, (c) artykułach prasowych (krytycznoliterackich, dotyczących życia literackiego na emigracji, recenzji teatralnej²⁰, wspomnieniach, „wstępniakach”, informacjach bieżących)²¹. Nieuniknione jest jednak omawianie tych tekstów symultanicznie, by pozostawić je we właściwym kontekście.

Twórczość Wierzyńskiego

Na łamach „Tygodnika Polskiego” Kazimierz Wierzyński opublikował 62 utwory poetyckie. W większości zostały one później przedrukowane w tomie *Krzyże i miecze* z 1946 roku²². Wyłącznie jednego utworu, publikowanego wcześniej w „Tygodniku”, Wierzyński nie zamieścił we wspomnianej książce – wiersza zatytułowanego *Do Konrada*, opublikowanego w numerze 4 (56) z 23 stycznia 1944 roku²³. Nie można znaleźć go w żadnym wydaniu wierszy Wierzyńskiego – czy to tych opublikowanych za życia poety²⁴, czy w jego *Poezjach zebranych*, zredagowanych przeszło dwadzieścia lat po śmierci autora przez Waldemara Smaszcz²⁵. Powodów tego czy to zwykłego przeoczenia, czy świadomej decyzji trudno dziś dochodzić, przynajmniej w oparciu o narzędzia krytyki genetycznej. Warto zatem utwór ów przypomnieć:

Konradzie, więźniu, nocą zamyślony,
Którego próżnością wzywać nie śmieli,
Otwórz Polakom drzwi od swej celi,
Gdzieś w samotności cierpieć za miliony.

Stało się bowiem, że cztery jej ściany,
Próby śmiertelne i mękę więzienną
Wybrał twój naród na noc swą bezsenną
Po krwawym boju, przez świat zapoznany.

¹⁹ Zob. B. Czarnecka, R. Moczko, „Tygodniowy Serwis Literacki Koła Pisarzy z Polski” – „Tygodnik Polski” 1941–1947. Bibliografia zawartości, Toruń 2006.

²⁰ W „Tygodniku Polskim” Wierzyński opublikował tylko jedną recenzję teatralną, nie był zatem na tej płaszczyźnie tak aktywny, jak przed wojną, co może świadczyć o jego nieprzystosowaniu do życia w Stanach, o którym wspominał w cytowanym wyżej fragmencie *Mojej prywatnej Ameryki*.

²¹ Autorstwa części tekstów publicystycznych trudno dziś dochodzić.

²² Zob. K. Wierzyński, *Krzyże i miecze*, Londyn 1946 (także: Nowy Jork 1946).

²³ Data wydania numeru czasopisma nie jest oczywiście datą powstania wiersza, niemniej można przyjąć, że powstał on, podobnie jak inne utwory Wierzyńskiego z tego okresu, w czasie nieznacznie poprzedzającym ich publikację prasową.

²⁴ Por. K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn 1958.

²⁵ Por. idem, *Poezje zebrane*, zebrał i posł. opatrzył W. Smaszcz, t. 1–2, Białystok 1994.

Za murem głuza uparta gęstnieje
A nieba oknem wiatr puste obłoki
W zmiennych podmuchach rozpędza wysoki,
Niby stracone raz jeszcze nadzieje.

I stać się może – Konradzie, pamiętasz? –
Jak za twych czasów, że niebo to wiekiem
Nad każdym zamknie się u nas człowiekiem
A ziemią dawny rozpleni się cmentarz.

Jeśli te losy ojczyźnie pisane
Za to, że krzykiem swym świat obudziła,
Otwórz swą celę: wieczysta w niej siła
Przeniesie znowu twe słowa na ścianę.

Świat z tych biblijnych niech dowie się znaków,
Że nie o pokój w te dni niespokojne
Modlić się będziesz, lecz o nową wojnę –
I że nic nigdy nie złamie Polaków²⁶.

Zdawać by się mogło, że wiersz ten – czy to formą, czy tym bardziej tematyką – nie wyróżnia się na tle innych utworów Wierzyńskiego z tego okresu. Utworów, co należy podkreślić, przez współczesnych badaczy, wolnych od doświadczenia wojny czy emigracji, ocenianych krytycznie (Anna Węgrzyniakowa)²⁷, a nawet bardzo surowo (Jerzy Jarzębski, Jerzy Świąch)²⁸. Chyba jedynie Anna Nasiłowska starała się oddać im sprawiedliwość, pisząc:

Krzyże i miecze to najwybitniejsze osiągnięcie poezji patriotycznej, bardzo często retorycznej – ale przecież retoryczność ody oświeceniowej nie przeszkadza nam cenić Naruszewicza, już przez współczesnych uważanego za „perfumowanego poetę”²⁹.

Ówczesna krytyka również oceniała wiersze Wierzyńskiego dwojako. Krytykował je Konstanty Jeleński³⁰, wcześniej zaś Tymon Terlecki tomik *Krzyże i miecze* nazywał „wielką książką emigracji”. Skupmy się teraz na tej drugiej opinii – nie

²⁶ Idem, *Do Konrada*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 4 (56), s. 3.

²⁷ Por. A. Węgrzyniakowa, „*Krzyże i miecze*”. *Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę*, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 144–158.

²⁸ Częściowo dzieje krytyki *Krzyży i mieczy* opisuje W. Sadowski, *Ujejski – Wierzyński: powinowactwa metryczne*, [w:] *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji*, red. Ż. Nalewajek i in., Warszawa 2012, s. 183–185.

²⁹ A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 61.

³⁰ „Uderza w *Krzyżach i mieczach* – pisał Jeleński – powtarzający się jak refren upiorny nonsens retoryki polskich oficjalnych wystąpień z okresu drugiej wojny światowej” (K. Jeleński, *Trzy pory roku Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, op. cit., s. 141).

ze względu na jej pochlebność, która nie ma tu nic do rzeczy, ale na osobę autora. Terlecki, jako autor znanego artykułu *Mickiewicz i my*, opublikowanego w 1946 roku na łamach „Wiadomości”³¹, jest uznawany za pierwszego po wojnie zwolennika przyznawania emigracji pojałtańskiej takiego statusu, jaki miała emigracja polistopadowa³². Recenzując w „Tygodniku Polskim” książkę Wierzyńskiego, pisał o tych utworach:

Zbiór wierszy Wierzyńskiego *Krzyże i miecze* jest wydarzeniem literackim i jeszcze jakiejś innej natury, niełatwej do określenia. Na tę szczególną ważność składa się i ambicja twórcza, i chwila, z którą zbiega się jej publiczne ujawnienie.

Jedno i drugie przywodzi na pamięć *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Jako prawodawcza książka wielkiej emigracji, *Krzyże i miecze* wyrastają z przeżycia polskiego losu zbiorowego i z woli odczytania jego sensu. Jak tamto posłanie do wychodźców listopadowych, także ten tom zjawia się w chwili krytycznej i zwrotnej, w chwili aż niepokojąco podobnej, kiedy emigracja wojenna i zbrojna przeobraża się w emigrację polityczną. To sprawia, że i adres obu książek jest ten sam. Końcowe słowa *Ksiąg*: „Czytajcie je Bracia-Wiara-Żołnierze” kojarzą się z ostatnimi słowami wiersza, który zamyka książkę Wierzyńskiego: „Zostań dla żołnierzy”³³.

Opinię tę uznać można za przejaw podporządkowania pewnej emigracyjnej ideologii, czerpiącej z romantycznego mesjanizmu i odwołującej się do narodowej martyrologii. Takie zaś porównanie twórczości Wierzyńskiego do dzieł „wielkiego romantyzmu” jeszcze w 1943 roku spotkałoby się z kategoriycznym sprzeciwem autora, jak możemy sądzić po jego artykule zatytułowanym *Współczesna literatura polska na emigracji*, do którego zaraz przejdziemy. Jednak, jak zauważa Wacław Lewandowski:

[...] zarówno Terlecki, jak i Wierzyński tworzyli równolegle (pierwszy w tekstach publicystycznych i esejach, drugi – w utworach lirycznych) ideowy program Drugiej Emigracji [...] obaj, każdy w swoim pisarskim rodzaju, poczuli się do obowiązku programotwórstwa, obaj starali się być głosem zbiorowości, którą reprezentowali, obaj też wypowiedzi głoszone w imieniu owej zbiorowości potrafili łączyć z tonacją osobistego, bardzo „prywatnego”, zwierzania³⁴.

Gwoli uzasadnienia zarysowanego kontekstu, pozostając wciąż przy rozważaniach poświęconych wierszowi *Do Konrada*, odwołajmy się do artykułów Wierzyńskiego publikowanych w „Tygodniku Polskim”.

³¹ Zob. T. Terlecki, *Mickiewicz i my*, „Wiadomości” 1946, nr 4, s. 1–2.

³² Szerzej na ten temat pisał M. Lutomiński, *Recepcja romantyzmu w kręgu londyńskich „Wiadomości” z lat czterdziestych i pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Próba syntezy*, [w:] *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji*, op. cit., s. 17–21.

³³ T. Terlecki, *Wielka książka emigracji*, „Tygodnik Polski” 1946, nr 46 (203), s. 6.

³⁴ W. Lewandowski, *Tymon Terlecki czyta Wierzyńskiego*, [w:] *Tymon Terlecki – etos emigranta*, red. J. Kryszak, M. Mroczkowska, Toruń 2004, s. 53–53.

Zwrócenie się ku romantycznej topice w literaturze wojennej nie jest zjawiskiem odrębnym, jednak przypadek Wierzyńskiego jest bardziej złożony. 26 kwietnia 1943 roku poeta wygłosił w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku odczyt pt. *Współczesna literatura polska na emigracji*, który ukazał się później w trzech kolejnych numerach „Tygodnika Polskiego”³⁵, by jeszcze w tym samym roku zostać opublikowany w formie wydawnictwa zwartej³⁶. Padają w nim niezwykle znaczące słowa:

Romantyzm polski, który w istocie był literaturą emigracyjną owych czasów, świeci takim blaskiem geniuszów i osiągnął takie szczyty, że ośmielałem się wywoływać imię jego w tym miejscu tylko z konieczności³⁷.

Konieczności, dodajmy, wynikającej ze zdaje się naturalnego porównywania sytuacji wychodźców wojennych z emigrantami polistopadowymi³⁸. Niemniej dalej Wierzyński wszelkie próby doszukiwania się takowych paraleli ocenia jednoznacznie:

Porównywanie obecnego wychodźstwa z emigracją po roku 1831 jest w istocie złudą rozwiewającą się nawet bez szczegółowego rozpatrzenia. Nasz byt państwowy nie uległ zniszczeniu, acz ziemie nasze zostały, jak wówczas, podbite przez wroga. Emigrant popowstaniowy nie miał nic z tego, co znaczy dziś dla nas konstytucja, prezydent Rzeczypospolitej, rząd, skarż, polityka zagraniczna i wojsko³⁹.

Zwykło się tę ewidentną rozbieżność pomiędzy artystycznymi inspiracjami i publicystyczną deklaracją odnośnie do „odbitej fali mesjanizmu polskiego” tłumaczyć, jak czyni to Anna Nasiłowska: „próbą znalezienia polskości otwartej, świadomej własnych tradycji, ale sceptycznej wobec form i wykwitów «religii patriotyzmu»”⁴⁰. Wiele w tym racji, jeśli z wyjaśnieniami pozostajemy w okresie poprzedzającym konferencję moskiewską (19–30 października 1943 roku) oraz konferencję w Teheranie (28 listopada–1 grudnia 1943 roku), podczas której, przypomnijmy, ustalono granicę Polski i ZSRR na tak zwanej linii Curzona. Rezultaty

³⁵ K. Wierzyński, *Współczesna literatura polska na emigracji*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 23, s. 1 (cz. 1), nr 24, s. 1 (cz. 2). Nr 24 „Tygodnika” błędnie sygnowano jako 23.

³⁶ Idem, *Współczesna literatura polska na emigracji*, Nowy Jork 1943.

³⁷ Ibidem, s. 3.

³⁸ J. Wittlin, witając Wierzyńskiego w Nowym Jorku w czerwcu 1941 roku, nawiązał w swoim przemówieniu do poematu A. Mickiewicza pt. *Kartofel*. Od pierwszych chwil pobytu w Stanach Zjednoczonych Wierzyński spotykał się więc z porównywaniem wychodźstwa wojennego swojego pokolenia do Wielkiej Emigracji. Zob. B. Dorosz, *Nowojorski pasjans...*, op. cit., s. 331.

³⁹ K. Wierzyński, *Współczesna literatura polska na emigracji*, op. cit., s. 3.

⁴⁰ A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, op. cit., s. 42–43.

obrad „wielkiej trójki”, mimo że upublicznione dopiero po wojnie, poza lapidarną i niewiele mówiącą *Deklaracją trzech mocarstw*⁴¹, były dla polskich emigrantów do przewidzenia, czemu w artykułach publikowanych na łamach „Tygodnika Polskiego” dawali wyraz między innymi Jan Lechoń⁴² i Zenon Kosidowski. Ten ostatni pisał:

Wcześniej niż przypuszczaliśmy zaczyna gasnąć radosna, bezkrytyczna egzaltacja z powodu paktu moskiewskiego [czyli ustaleń konferencji moskiewskiej]. [...] Dziś już bodaj dziecko wie, jak Rosja interpretuje sobie postanowienia paktu w odniesieniu do Polski. Aneksja połowy Polski, mająca jedyną prawną podstawę w uznaniu jej przez Niemcy hitlerowskie, nie została przekreślona, a w tej częściowej części, która z łaski Stalina ma rzekomo stanowić „wielką niepodległą Polskę”, grozi nam plebiscyt pod okiem rosyjskich wojsk okupacyjnych⁴³.

Potwierdzone w kolejnych miesiącach obawy były niemalże zapowiedzią nowego rozbioru i sowieckiej okupacji, wychodźcom zaś odbierały nadzieję na powojenny powrót do wyzwolonego kraju. Tak widzieć należy kontekst, w którym powstał wiersz *Do Konrada*, utwór w swej wymowie tragiczny, wołający o kolejną wojnę, mimo pogorzeliś, w które obfitowała ówczesna Europa, upominający się o nowe ofiary w obliczu jeszcze niezakończonych działań zbrojnych. Stoi on w kontrze do tego, co Wierzyński deklarował jeszcze kilka miesięcy wcześniej, a o czym była mowa powyżej, czyli stosunku do porównywania Wielkiej Emigracji z wojennym wychodźstwem lat czterdziestych XX wieku. „Którego próżnośmy wzywać nie śmieli” – zwraca się do postaci z Mickiewiczowskiego dramatu podmiot liryczny, którego utożsamienie z autorem narzuca się samo. Dotychczasowy legalizm, uznawany przez autora *Krzyży i mieczy* za pierwszorzędną różnicę pomiędzy Wielką Emigracją a wychodźstwem II wojny światowej, traci tym samym na znaczeniu. Słowami: „Niby stracone raz jeszcze nadzieje”, „Jak za twych czasów”, „Otwórz swą celę: wieczysta w niej siła” „ja” liryczne wyraża przekonanie o powtarzaniu się historii, sensie dalszej walki, nawet w obliczu kolejnych ofiar, czy też trwałości więzi narodowych w diasporze.

Utwór ten jest niejako manifestem Polaków po raz kolejny w historii zdradzonych, poddanych kolejnej próbie. Nie ma w nim żadnej granicy pomiędzy tym, co zwykliśmy nazywać „politycznym”, a tym, co literackie, przez co jest on świadectwem upadku przekonania autora o rozdzieleności kolei historii. Apostrofa zawiera już w jego tytule, a powtarzana w kolejnych strofach, odsyłając odbiorcę do

⁴¹ Zob. *Deklaracja trzech mocarstw*, [w:] *Teheran – Jalta – Poczdam. Dokumenty konferencji szefów rządów trzech wielkich mocarstw*, tłum. W. Daszkiewicz, D. Rotfeld, Warszawa 1972, s. 88–89.

⁴² Zob. J. Lechoń, *Nie możemy milczeć*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 51, s. 1. O obawach Lechonia szerzej pisze S. J. Kowalski, *Jan Lechoń jako redaktor i publicysta w okresie nowojorskim*, Lublin 1996, s. 89–90.

⁴³ Z. Kosidowski, *Nigdy*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 48, s. 3.

Dziadów, wychodzi poza romantyczną topikę, gdyż aluzyjność wiersza buduje się niejako na kilku płaszczyznach: literackiej, historycznej i związanej z biografiami autorów. W końcu zaś kluczowy dla rozumienia utworu motyw celi Konrada, tak w literaturze polskiej znaczący, sam w sobie zawiera symboliczny paradoks – otwarcia na kosmos, wieczność, nieprzemijalny świat ducha, kontrastuje z więziennym pozbawieniem wolności. Retrokant ten na drodze interpretacji odnieść można do Polski pozostającej po wojnie w radzieckiej strefie wpływów – rzeczywista niewola przeciwstawiona zostaje wówczas duchowej wolności opartej na wierze (stąd wezwanie do modlitwy). Taki też sens przypisać należy ostatniej strofie wiersza: „I że nic nigdy nie złamię Polaków”, którą można uzupełnić, oczywiście wyłącznie dla eksplikacji, cytatem z *Dziadów*: „Nasz naród jak lawa...”⁴⁴.

Nie bez znaczenia jest także dobór przez poetę bohatera lirycznego swojego utworu. Niepodważalne jest co prawda znaczenie *Dziadów* dla polskiej kultury i tradycji literackiej, niemniej wybór ten ma w moim przekonaniu jeszcze jedno znaczenie, na które naprowadza w dużej mierze reprodukcja zamieszczona w pierwodruku powyżej wiersza⁴⁵. Otóż cały kontekst polityczny, o którym była już mowa, sprowadza się do odebrania Polsce ziem o znaczeniu symbolicznym, między innymi właśnie Wileńszczyzny – „małej ojczyzny” Mickiewicza. Stąd też *Do Konrada* rozumieć można jako próbę utrwalenia więzi narodowych Polaków z Wilnem, co tłumaczy znaczące doprecyzowanie szczegółów przestrzeni w omawianym utworze.

Trudno zatem w wypadku tego utworu mówić o zerwaniu Wierzyńskiego z „religią patriotyzmu” czy niezaślepieniu dziewiętnastowieczną martyrologią. Wręcz nadmiernie skupia się poeta na problemach metafizycznych właściwych romantyzmowi, a przenoszonych na płaszczyznę współczesnej mu problematyki narodowej. Stąd wiesz ów w moim przekonaniu nie jest już przykładem prostego i częstego odwoływania się poetów do wzorców romantycznych, ale obrazem „nowego” romantyzmu, romantyzmu Drugiej Wielkiej Emigracji, zjawiska podporządkowującego trwającej historii motywy sprzed wieku. Zaznaczyć należy przy tym, że Wierzyński nie jest jedynym reprezentantem owego zwrotu, który dokonał się w pojmowaniu romantycznego dziedzictwa przez wychodźców⁴⁶.

⁴⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Część trzecia*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, s. 143.

⁴⁵ Jest to element znaczący, biorąc pod uwagę, że jeszcze wówczas – 23 stycznia 1944 roku – Wierzyński był redaktorem „Tygodnika” i niewątpliwie miał wpływ na jego formalny kształt.

⁴⁶ Warto zwrócić także uwagę na wiersz Wierzyńskiego skupiony wokół omówionej problematyki, opublikowany nieco wcześniej niż *Do Konrada*, pt. *Dno*. Pierwodruk: „Tygodnik Polski” 1943, nr 50, s. 1. Znaleźć go można także w tomie *Krzyże i miecze* (op. cit., s. 27). Jego interpretację, co prawda oderwaną od przedstawionego przez nas kontekstu historycznego, utrzymaną w kategoriach „mistyki ziemi”, zaproponował Z. Andres, *Poetycki mīt ziemi: „Ewangelia” i „Dno”*, [w:] idem, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 93–111.

Za przykład mogą posłużyć tu wiersze Jana Lechonia z tego okresu, choćby opublikowany kilkanaście dni przed utworem Wierzyńskiego wiersz *Do wielkiej osoby*.

Nie od dziś wiadomo, że stosunek skamandrytów do dziedzictwa romantyzmu określić można jako – jak głosi podręcznikowa formuła – ambiwalentny. Oczywiście mowa tutaj o dwudziestoleciu międzywojennym. Wystarczy przywołać wiersze z ostatniego przedwojennego tomu Wierzyńskiego *Kurhany* (1938)⁴⁷. Niemniej, jak już wcześniej zauważyliśmy, pierwsze lata wojny kontynuują tę tendencję, czego utwory Wierzyńskiego są dobrym przykładem. Za moment przełomowy, chwilę zaprzestania mniej lub bardziej nasilonej negacji znaczenia tradycji romantycznej, przyjęło się uznawać styczeń 1945 roku, czyli konferencję jałtańską. Wiersz *Do Konrada* świadczy jednak o tym, że przełom ten dokonał się jeszcze wcześniej, o czym warto pamiętać.

Wyjaśniliśmy już najbardziej problematyczną kwestię dotyczącą utworów Wierzyńskiego z okresu „Tygodnika Polskiego”. Warto jeszcze przytoczyć, w ramach podsumowania, ogólną charakterystykę tej twórczości. Wnioski na ten temat sformułował Zbigniew Anders:

Można przyjąć, że Kazimierz Wierzyński był najmocniej ze wszystkich pisarzy, przebywających w latach wojny i po jej zakończeniu na emigracji, zaangażowany w sprawy ojczyzny. [...] Szeroka jest [...] skala form literackich, w których poeta owe stany wyraża. Utwory stanowiące różne odmiany liryki, wypełnione są licznymi deklaracjami i wezwaniami, skargami i modlitwami, słowami wyrażającymi protest i nadzieję, rezygnację i rozpacz, określeniami pełnymi niekiedy gorzkiej ironii, a nawet akcentów satyry. W utworach zawierających w ten sposób usytuowane problemy, dominuje tonacja ciemna⁴⁸.

Słowa te, choć dość ogólne, dobrze oddają najważniejsze cechy formalne niemałego w końcu dorobku wojennego poety. Należy oddać jeszcze głos samemu poecie:

Wojna toczyła się nie tylko na ziemi i w powietrzu, w słowach także. Wojowałem, jak umiałem. Gotów jestem jeszcze raz to powtórzyć i jeszcze – póki nie zdechnę. Mam nieskończony entuzjazm do sztuki, jest to samostarczalna forma życia, ale gdy mnie mordują, walczę o życie, a nie o sztukę. Trudno, tak jest⁴⁹.

Owo „wojowanie” odnosi się także do twórczości prozatorskiej publikowanej w „Tygodniku Polskim”, choć ta jest o wiele mniej obszerna od twórczości

⁴⁷ Por. K. Wierzyński, *Kurhany*, Warszawa 1938. Mam na myśli przede wszystkim wiersze pt. *Maryla i Gałąź cyprysu*, o których piszę w artykule zatytułowanym *Sny o miłości, czyli (post)romantyczna dychochotomia dyskursu cielesnego w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego* („Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2015, nr 1, s. 77–86).

⁴⁸ Z. Andres, op. cit., s. 98.

⁴⁹ Fragment listu K. Wierzyńskiego do J. Sakowskiego z 30 marca 1957 roku. *Kulisy twórczości...*, op. cit., s. 206.

poetyckiej. W piśmie ukazało się tylko sześć opowiadań Wierzyńskiego: *Śpiew w nocy*⁵⁰, *Talizman (Według opowiadania majora A.)*⁵¹, *Garść wody*⁵², *Nieznani żołnierze (Według opowiadania porucznika P.)*⁵³, *Nie wszystko skończone. Według opowiadania podporucznika R.*⁵⁴ oraz *Pobojowisko*⁵⁵. Opowiadania *Nieznani żołnierze* oraz *Pobojowisko* zostały przedrukowane w książce *Pobojowisko* z 1944 roku, dlatego też nie zostanie im tutaj poświęcona szczegółowa uwaga⁵⁶.

Omawiane utwory dotyczą przede wszystkim kampanii wrześniowej, są zapisem relacji jej uczestników, których nazwiska najczęściej (co widać już w tytułach) nie padają. Wyjątkiem jest w tym wypadku opowiadanie *Śpiew w nocy*, którego głównym bohaterem jest gen. Bronisław Duch, spotkany przez Wierzyńskiego w Detroit. Dotyczy ono bitwy pod Barchaczowem, która miała miejsce 21 września 1939 roku. Warto zwrócić uwagę na klamrę kompozycyjną uwidaczniającą cel spisywania tychże opowiadań. Na początku czytamy: „W Windsor trudno było znaleźć coś z krajobrazu Polski. Wypatrywana wszędzie, gdzie znalazło się dwoje polskich oczu, tu była tylko w ludziach”⁵⁷, zaś koniec niesie takie oto przesłanie: „Tego wieczoru nie czułem się w obcym mieście samotny”⁵⁸. Z jednej strony utwory te miały być świadectwem niedawno minionej historii, z drugiej zaś powstawały „ku pokrzepieniu polskich serc”.

Widać to także w innych opowiadaniach, chociażby w *Nie wszystko skończone*, dotyczącym bitwy nad Bzurą:

Wstawał nowy dzień. Na niebie widać było cienie piętna dymów. Łoskot dział rozlegał się nieprzerwanie. Zebrałem moich żołnierzy, podzieliliśmy się na grupy. Mieliśmy po pięć, sześć nabojęw w karabinie. Nałożyliśmy bagnety na broń⁵⁹.

W utworze tym uderza jednak coś innego. Tak jego główny bohater relacjonuje wkroczenie Armii Czerwonej do Polski, o którym dowiedział się następnego

⁵⁰ K. Wierzyński, *Śpiew w nocy (Opowiadanie)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 1, s. 1–2. Przedruk: „Warsztaty Polonistyczne” 1995, nr 2, s. 9–11; pod błędnym tytułem w piśmie „Nike” 1989, nr 9, s. 8–9. Błędny tytuł podano także w bibliografii zawartości „Tygodnika”: B. Czarnecka, R. Moczko, op. cit., s. 106.

⁵¹ Idem, *Talizman (Według opowiadania majora A.)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 7, s. 2.

⁵² Idem, *Garść wody*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 47, s. 1–2.

⁵³ Idem, *Nieznani żołnierze (Według opowiadania porucznika P.)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 52, s. 1–2.

⁵⁴ Idem, *Nie wszystko skończone. Według opowiadania podporucznika R.*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 20 (72), s. 3–4.

⁵⁵ Idem, *Pobojowisko*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 34 (86), s. 6–7.

⁵⁶ Idem, *Pobojowisko*, Nowy Jork 1944. Przedruk: Warszawa 1989.

⁵⁷ Idem, *Śpiew w nocy*, op. cit., s. 1. Pisownię w przytaczanych fragmentach prozatorskich uwspółcześniał.

⁵⁸ Ibidem, s. 2.

⁵⁹ Idem, *Nie wszystko skończone...*, op. cit., s. 4

dnia: „Tego dnia zwała się na nas góra nieszczęścia. Nadeszła wiadomość o wystąpieniu Rosji”⁶⁰. Jest to jedyny w tych tekstach fragment poświęcony sowieckiej inwazji na Polskę. Mimo że tekst opublikowany został 14 maja 1944 roku, kiedy – o czym była powyżej mowa – polscy wychodźcy większą wrogością darzyli Związek Radziecki niż Niemców, których klęska zbliżała się nieubłaganie, Wierzyński zachowuje się niemalże jak historyk. Jego narracja, choć ma spełniać oczywiste funkcje patriotyczne, nie jest manifestem politycznym, nie podporządkowuje się sprawom bieżącym. Wiele tym utworom można zarzucić pod względem literackim, jednak historycznie, czy raczej kronikarsko, są one dokumentem niezwykle „profesjonalnym”. Autor nie łączy odległych wydarzeń (Bzura w środkowej Polsce i kresy), nie uzupełnia, przynajmniej drastycznie, usłyszanej opowieści, podporządkowując ją wychodźczej „ideologii”.

Podobnie w opowiadaniu *Garść wody*, w którym obok deklaracji kronikarskiego dystansu do opisywanych wydarzeń znajdziemy przeświadczenie o bliskiej klęsce niemieckiego okupanta:

Mój znajomy nie komentował faktów. Rozumieliśmy się bez tego. Wystarczyło nam spojrzeć dookoła, na wesołe i szczęśliwe może Brazylii i porównać je z losem naszych wód, ściśniętych w kostniejącej garści⁶¹.

Reasumując, można powiedzieć, że nie tylko w utworach poetyckich, ale również w opowiadaniach stworzył Wierzyński romantyczną wizję „września”, z tym, że o ile w jego wierszach historia była jedynie pretekstem do wykładni romantycznej mitologii, o tyle w prozie pozostawał wierny warsztatowi kronikarskiemu⁶².

Podsumowanie

Zaproponowane przeze mnie w niniejszym artykule nowe spojrzenie na często deprecjonowaną twórczość Kazimierza Wierzyńskiego z okresu II wojny światowej nie jest bezzasadne. Przede wszystkim pozwala ono na zrozumienie wychodźczego romantyzmu – zjawiska, które często bywa uznawane za wtórne i epigońskie, niejako przekreślające „zdobycze” międzywojnia w zakresie zerwania z romantycznymi paradygmatami. Tymczasem ocenianie go w kategoriach literackiej oryginalności, a zatem z pominięciem właściwego mu kontekstu historycznego, jest wielce niewłaściwe, gdyż literatura nie była nigdy przestrzenią wyłącznie artystyczną, hermetycznie wyłączoną z otaczającego ją świata.

⁶⁰ Ibidem, s. 4.

⁶¹ Idem, *Garść wody (Opowiadanie)*, op. cit., s. 2.

⁶² Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2001, s. 132.

Słusznie w kontekście „wrześniowej” poezji Wierzyńskiego pisze o tym zjawisku Anna Nasiłowska:

Sprawa poezji wrześniowej dotyczy wielu rejestrów zagadnień: poetyki, wzorców „ja”, polityki, narodowych stylów reagowania. Dla mnie jest ona jeszcze jednym potwierdzeniem słuszności takiej wersji historii literatury, która nie demonizuje zagadnienia przełomów. W 1918 roku romantyzm mógł wydawać się dawno odrzuconą i przezwy-
cięzoną epoką, która co najwyżej pełni rolę tradycji. A jednak – romantyzm ożył, i to nie przez negację, szyderczy gest buntu i ośmieszenia⁶³.

To samo można odnieść do całej wychodźczej twórczości Wierzyńskiego.

W dalszej kolejności mam nadzieję, że udało mi się ukazać, jak ogromne znaczenie ma korzystanie przy omawianiu tego okresu twórczości poety z tekstów źródłowych, w tym pierwodruków w nowojorskim „Tygodniku Polskim”. Tak jak nie można badać utworu bez kontekstu w postaci tomiku, do którego przynależy, tak i analizowanie go w oderwaniu od kontekstu historycznego jest postępowaniem nieprofesjonalnym. „Tygodnik Polski” dostarcza wielu istotnych informacji historycznych, niezbędnych do interpretacji wojennej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego. Stanowi tło, na którym dopiero zauważalne są elementy dla utworów tych najistotniejsze. Jest ponadto źródłem nieprzedrukowywanych utworów poety, na które w niniejszym artykule zwracałem szczególną uwagę.

‘NIE MA DLA NAS UCIECZKI’. KAZIMIERZ WIERZYŃSKI IN *THE POLISH WEEKLY* ABSTRACT

The article examines Kazimierz Wierzyński's texts published in *The Polish Weekly* (New York) from 1941 to 1947. The author discusses the poetry, prose and selected essays by the author of 'Crosses and swords'. He cites the forgotten Wierzyński's poem 'To Conrad' and indicates the main themes in Wierzyński's poems during the II World War. Thus, he attempts a new look at work of the poet in this period.

KEYWORDS

Kazimierz Wierzyński, *The Polish Weekly*, 'Crosses and swords', Jan Lechoń, The Second Emigration

BIBLIOGRAFIA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Czarnecka B., *Nowojorski „Tygodnik Polski” wobec polityki propagandowej rządu RP na obczyźnie. Lata 1941–1943*, [w:] *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, red. J. Kryszak, Toruń 2008.

⁶³ Ibidem, s. 142.

3. Czarnecka B., Moczko R., „Tygodniowy Serwis Literacki Koła Pisarzy z Polski” – „Tygodnik Polski” 1941–1947. Bibliografia zawartości, Toruń 2006.
4. Dorosz B., *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń. Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 2013.
5. Hutnikiewicz A., *Pierwsza i druga młodość Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.
6. Kosidowski Z., *Nigdy*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 48.
7. Kowalski S. J., *Jan Lechoń jako redaktor i publicysta w okresie nowojorskim*, Lublin 1996.
8. *Kulisy twórczości. Listy 14 pisarzy emigracyjnych do Juliusza Sakowskiego (1945–1977)*, Paryż 1979.
9. Lechoń J., *Nie możemy milczeć*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 51.
10. Lewandowski W., *Dwie Ameryki Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015.
11. Lewandowski W., *Tymon Terlecki czyta Wierzyńskiego*, [w:] *Tymon Terlecki – etos emigranta*, red. J. Kryszak, M. Mroczkowska, Toruń 2004.
12. *Meandry skamandrytów*, red. W. Appel, Toruń 2011.
13. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.
14. Nasiłowska A., *Kompleks pielgrzymstwa. Poezja emigracyjna po 1939 roku*, „Więź” 1983, nr 7.
15. Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2001.
16. Osiński J., „Skowyt nadczłowieczy spod ziemi dalekiej”. Powstanie warszawskie w poezji Kazimierza Wierzyńskiego, „Polonistyka” 2014, nr 9.
17. Osiński J., *Sny o miłości, czyli (post) romantyczna dychotomia dyskursu cielesnego w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2015, nr 1.
18. *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji*, red. Ż. Nalewajek i in., Warszawa 2012.
19. Stępień M., *Jan Lechoń w Nowym Jorku*, Katowice 2008.
20. *Teheran – Jajta – Poczdam. Dokumenty konferencji szefów rządów trzech wielkich mocarstw*, tłum. W. Daszkiewicz, D. Rotfeld, Warszawa 1972.
21. Terlecki T., *Mickiewicz i my*, „Wiadomości” 1946, nr 3.
22. Terlecki T., *Wielka książka emigracji*, „Tygodnik Polski” 1946, nr 46 (203).
23. Węgrzyniakowa A., „Krzyże i miecze”. Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, Katowice 1986.
24. Wielgosz E., *Cyfrowe Archiwum Józefa Wittlina*, [online] http://ifp.univ.rzeszow.pl/dokumenty/Cyfrowe_Archiwum_Jozefa_Wittlina.pdf [dostęp: 3.11.2014].
25. Wierzyński K., *Do Konrada*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 4 (56), s. 3.
26. Wierzyński K., *Garść wody*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 47, s. 1–2.
27. Wierzyński K., *Krzyże i miecze*, Londyn 1946 (także: Nowy Jork 1946).
28. Wierzyński K., *Kurhany*, Warszawa 1938.
29. Wierzyński K., *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966.
30. Wierzyński K., *Nie wszystko skończone. Według opowiadania podporucznika R.*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 20 (72), s. 3–4.
31. Wierzyński K., *Nieznani żołnierze (Według opowiadania porucznika P.)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 52, s. 1–2.
32. Wierzyński K., *Pobojowisko*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 34 (86), s. 6–7.

33. Wierzyński K., *Pobojowisko*, Nowy Jork 1944. Przedruk: Warszawa 1989.
34. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Londyn 1958.
35. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, zebrał i posł. opatrzył W. Smaszcz, t. 1–2, Białystok 1994.
36. Wierzyński K., *Śpiew w nocy (Opowiadanie)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 1, s. 1–2.
37. Wierzyński K., *Talizman (Według opowiadania majora A.)*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 7, s. 2.
38. Wierzyński K., *Współczesna literatura polska na emigracji*, „Tygodnik Polski” 1943, nr 23, s. 1 (cz. 1), nr 24, s. 1 (cz. 2).
39. *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zeb. i oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001.
40. Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie. (Krąg pierwszy i drugi)*, Kraków 1988.

MARLENA KOWALSKA

UNIwersytet Rzeszowski
Instytut Historii
E-MAIL: KOWALSKAMARLENA@TLEN.PL

**„Obywatele, nie samym chlewem człowiek żyje” –
Kazimierz Wierzyński
o Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej**

STRESZCZENIE

W artykule autor omawia genezę oraz recepcję tomu poetyckiego Kazimierza Wierzyńskiego z 1968 roku pt. *Czarny polonez*. Znaczną część rozważań stanowi interpretacja wierszy skoncentrowana na problematyce politycznej, co jest ściśle związane z życiorysem Wierzyńskiego – twórcy, który nie potrafił zaakceptować komunistycznej władzy w powojennej Polsce. W tej antykomunistycznej postawie należy dostrzegać przyczynę podjętej przez poetę decyzji o spędzeniu reszty życia na obczyźnie.

W rozważaniach na temat *Czarnego poloneza* celowo podkreślony został subiektywizm autora. Jest on wyraźnie widoczny w sposobie przedstawienia polskiej rzeczywistości czasów PRL. Wykorzystane na końcu artykułu fragmenty wierszy Czesława Miłosza uzupełniają precyzyjniej niż narracja ilustrację poglądów Wierzyńskiego co do roli, jaką spełniać powinni poeci oraz poezja.

SŁOWA KLUCZOWE

komunizm, literatura emigracyjna, Marzec 1968, Polska Rzeczpospolita Ludowa, postawy pisarzy wobec reżimu, romantyczny model służebności literatury

Wieszcz wolnej Polski

17 września 1939 roku Kazimierz Wierzyński wraz z żoną przekroczyli granicę rumuńską. Wcześniej już ewakuował się do Lwowa zespół redakcyjny „Gazety Polskiej”, której wówczas poeta był członkiem. Następnie małżeństwo

przebywało w takich krajach, jak Francja, Portugalia, Brazylia i wreszcie Stany Zjednoczone (od 1941 roku). W ten oto sposób Wierzyński stał się emigrantem. W Stanach Zjednoczonych przez dłuższy czas mieszkał w Sag Harbor – małej osadzie rybackiej, położonej na północnym wybrzeżu Long Island. Do Europy powrócił dopiero pod koniec życia. Szukał dla siebie miejsca w Rzymie, Paryżu, a także w Londynie, gdzie zmarł 13 lutego 1969 roku¹. Do ojczyzny zapraszano go wielokrotnie, jednak Wierzyński, uważając taki czasowy przyjazd za „trudną do zaakceptowania komedię”, która wymagałaby kontaktów z komunistycznymi urzędnikami, odrzucał te propozycje. Argumentował: „do swojego kraju nie przyjeżdża się w odwiedziny, wraca się, albo się nie wraca”².

Nie tylko wybuch drugiej wojny światowej diametralnie zmienił życie autora *Czarnego poloneza*. Skutki działań wojennych i ówczesnej sytuacji międzynarodowej wpłynęły na jego losy w nie mniejszym stopniu. W *Pamiętniku poety* czytamy: „Nowa epoka po drugiej wojnie światowej rozczerowała nas do wszystkiego. Rozczarowały nas słowa i czyny, ludzie i narody, rządy i ustroje”³. Dla Wierzyńskiego owa „nowa epoka” rozpoczynała się od podwójnego dramatu: prywatnego (utrata członków rodziny) oraz, co będzie nas interesować szczególnie, politycznego. W Polsce władzę objęli komuniści, czego pisarz nie potrafił zaakceptować. Podjął zatem decyzję o pozostaniu poza granicami ojczyzny, jednak „nie odwrócił się do niej plecami”. Jak bowiem inaczej mógłby postąpić, skoro „twórczość pojmował jako służbę, powołanie, ogniwo w łańcuchu kultury, wreszcie jako narzędzie poznania i ratunek”⁴.

W poświęconych poecie *Szkicach o twórczości literackiej* Zbigniew Andres pisał: „Wierzyński, mimo oddalenia, dobrze odczuwał polski zbiorowy los, panującą w kraju sytuację”⁵. Opinię twórcy zaangażowanego w sprawy własnego narodu wystawiali autorowi *Czarnego poloneza* także inni badacze i krytycy⁶. Jako interesujące uzupełnienie tych sądów potraktować można książkę *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, w której zebrane zostały wypowiedzi nie tylko najbliższych przyjaciół pisarza, ale także dalszych znajomych i „literackich uczniów”⁷.

¹ Zob. K. Dybiak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, red. J. Pisowiczowa, Wrocław 1991, s. VIII–IX.

² A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 72.

³ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 395.

⁴ E. Cichła-Czarniawska, *Tkanka istnienia*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje*, red. J. Białowas, Lublin 1990, s. 5.

⁵ Z. Andres, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 185.

⁶ Zob. I. Opacki, *Od »Karmazynowego poematu« do »Wolności tragicznej«. Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys*, „Prace Historycznoliterackie”, z. 10, *Studia romantyczne*, red. I. Opacki, Katowice 1978; M. Wyka, *Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego*, [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995.

⁷ Zob. *Słowo wstępne*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, red. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 5.

Jedna z nich, której autorem był Stefan Benedykt, zawiera następującą opinię na temat stosunku poety do ojczyzny: „pracował zawsze, gdziekolwiek los go zagnał, zawsze z myślą o niej. To jest pierwsza najszczerza prawda życia jego”⁸. To właśnie cytowany Benedykt określił autora *Wiosny i wina* mianem największego poety i „wieszczą wolnej Polski”⁹. Niewątpliwie Kazimierz Wierzyński realizował romantyczny model służebności literatury, czego potwierdzenie znajdujemy w zbiorach jego wierszy *Krzyże i miecze*, *Czarny polonez* czy w poemacie *Wolność tragiczna*. W swoim opracowaniu pod tytułem *Skamander* Jan Marx przypisywał utworom z tych tomów „magię”, którą uznał za pokrewną tej cechującej *Trylogię* Henryka Sienkiewicza czy prozę Stefana Żeromskiego (*Popioły*, *Wierna rzeka*). Badacz tak pisał o przywołanej poezji Wierzyńskiego: „To poetycki teatr narodowej pamięci, historia klęsk i zwycięstw, a przede wszystkim apoteozy Józefa Piłsudskiego, wskrzesiciela Drugiej Rzeczypospolitej”¹⁰. Także we *Wspomnieniach...* pojawiają się oceny odnoszące się do sygnalizowanej tu postawy Wierzyńskiego: „Pozostawał zawsze na szlaku naszej narodowej sprawy, w jego poezji bił rytm zbiorowego serca narodu”¹¹ – przeczytamy w relacji Leopolda Kielanowskiego. Tadeusz Nowakowski postawę twórczą Wierzyńskiego podsumował zaś następująco: „Gorzki i szorstki *Czarny polonez* w istocie swej jest jeszcze jednym erotykiem patriotycznym nieszczęśliwie kochającego się w Polsce poety. I przekleństwo może być wyznaniem miłosnym”¹².

Gorzkie przesłanie wierszy składających się na *Czarnego poloneza* spowodowało, że u krytyków-aparatczyków w Polsce zbiór doczekał się negatywnych recenzji. Taki właśnie charakter miały szkice Witolda Fillera, Klaudiusza Hrabyka i Ryszarda Pietrzaka¹³. Fakt ten nie zaskakuje, gdyż głównym tematem *Czarnego poloneza* jest krytyka i ośmieszenie systemu komunistycznego, ówczesnej władzy oraz konformistycznej części polskiego społeczeństwa. Pietrzak w swojej recenzji zarzuca nawet autorowi, iż „opluł wszystko, co polskie”. Na temat analizowanego tomu wierszy z pewną rezerwą wypowiedział się także (jak można założyć, nieskrępowany władzą polityczną) krytyk emigracyjny Tymon Terlecki, pisząc, że „nie przeceniałby tego zbioru”¹⁴. Recepcja *Czarnego poloneza* z czasem

⁸ S. Benedykt, *Kazimierz Wierzyński nie żyje*, [w:] *Wspomnienia...*, op. cit., s. 12.

⁹ Ibidem, s. 14.

¹⁰ J. Marx, *Kazimierz Wierzyński (1894–1969)*, [w:] idem, *Skamandryci*, Warszawa 1993, s. 152.

¹¹ L. Kielanowski, *Żył dniem dzisiejszym*, [w:] *Wspomnienia...*, op. cit., s. 151.

¹² T. Nowakowski, »Piszę pod rozpacz, pod gniew«, [w:] *Wspomnienia...*, op. cit., s. 216.

¹³ Zob. recenzję R. Pietrzaka w „Żołnierzu Wolności” 1986, nr 84 oraz wielokrotnie przedrukowywaną recenzję W. Fillera np. w „Nowinach Rzeszowskich” 1968, nr 71 czy „Trybunie Opolskiej” 1968, nr 84.

¹⁴ Zob. T. Terlecki, *Wierzyński czyli poeta*, [w:] „Przebity światłem”. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim, Londyn 1969. Przywoływana tu praca zawiera artykuły, wspomnienia oraz utwory literackie poświęcone Wierzyńskiemu. Odsyłam również do innych

ewoluowała (podobnie zresztą jak recepcja idei politycznych). W perspektywie bardziej współczesnej, w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, Michał Głowiński uznał ten zbiór wierszy, obok *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka, za najlepsze dzieło w powojennej poezji politycznej¹⁵. Także opinia Pawła Kądzieni z końca lat osiemdziesiątych była pozytywna. Analizując tom wierszy Wierzyńskiego, badacz dostrzegał w nim autorski cel: pragnienie wytrącenia „rodaków z letargu”, zaapelowania do ich „zatopionych w grzęzawisku lepkiej beźmyślności sumień”¹⁶.

Interesujące spojrzenie na sposoby czytania tomu zaproponowała w artykule *Po co nam »Czarny polonez«* Kazimierza Wierzyńskiego Anna Legeżyńska. Badaczka przedstawiła dwie perspektywy lektury tego zbioru. Zgodnie z pierwszą propozycją interpretacyjną zawarte w tomie wiersze stanowią wyraz politycznej świadomości autora. Takie podejście pociąga za sobą potrzebę skonfrontowania utworów z wcześniejszą twórczością poety, w której obecny jest nurt krytyki politycznej (*Wolność tragiczna, Krzyże i miecze*). Drugi sposób czytania owego zbioru opiera się na dostrzeżeniu w nim zapośredniczonego świadectwa doświadczenia polskiej realności z okresu lat sześćdziesiątych XX wieku. Taka właśnie perspektywa została przyjęta w niniejszym tekście.

Wierszom z *Czarnego poloneza* przypisuje się walor profetyzmu ze względu na to, iż były drukowane w marcu 1968 roku w paryskiej „Kulturze”, co zbiegło się z politycznymi wydarzeniami, jakie wówczas rozgrywały się w Polsce¹⁷. Chronologiczna zbieżność stała się przyczyną sądu, że Wierzyński był w stanie „przeczuwać historię”. W jednym z wierszy, zatytułowanym *Gryps*, przeczytamy:

Pod wasze okno zakratowane
Nie dotarł pochód i śpiew Marsylianki
Bo starszym panom się to nie uśmiecha,
Tylko studenci się skrzykną, koledzy,
Tłum rozpędzi policja i znowu
Zacznie się noc
Bez echa¹⁸.

prac powstałych na emigracji: L. Kielanowski, *Kazimierz Wierzyński – bez cenzury*, „Wiadomości” (Londyn) 1980, nr 5; P. Guzy, *Czarny polonez*, „Kultura” (Paryż) 1968, nr 6/7. Można w nich odnaleźć opinie, iż *Czarny polonez* był literackim protestem, dziełem przepełnionego uczuciem goryczki pisarza, obserwującego sytuację w ojczyźnie.

¹⁵ Zob. M. Głowiński, *Wokół »Poematu dla dorosłych«*, „Odra” 1985, nr 11.

¹⁶ P. Kądzienka, „Sens ponad klęską”. *Wokół »Czarnego poloneza«* Kazimierza Wierzyńskiego, „Więź” 1988, nr 3, s. 20.

¹⁷ Zob. F. Musiał, *Od odwilży do strzałów do robotników (1956–1970)*, [w:] W. Bernacki i in., *Komunizm w Polsce. Zdrada, zbrodnia, zakłamanie, zniewolenie*, red. M. Kuś, Kraków 2005, s. 261–287.

¹⁸ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, Biblioteka „Kultury”, t. 154, Paryż 1968, s. 29.

Ówczesny kryzys ustroju, który zmierzał do zdemaskowania zakłamanego systemu komunistycznego, zapoczątkowały studenckie demonstracje w wielu polskich miastach. Rozpoczęły się one jeszcze w styczniu 1968 roku. Pod warszawskim pomnikiem Adama Mickiewicza studenci protestowali przeciwko usunięciu z repertuaru Teatru Narodowego spektaklu *Dziady* (reż. K. Dejmek). Cenna jest uwaga Tomasza Stępnia, który słusznie zauważa, że *Czarny polonez* nie mógł stanowić bezpośredniej reakcji na wydarzenia marca 1968¹⁹. Ukazał się co prawda w marcu tegoż roku, ale pod uwagę trzeba przecież wziąć czas procedury wydawniczej – wiersze autor musiał zatem napisać wcześniej. Co więcej, ukazując się w paryskiej „Kulturze”, zbiór posiadał odautorską adnotację: „napisane w 1967–1968 roku”. Wypowiedź Stępnia przemawia zatem za zasygnalizowaną wyżej hipotezą profetyczności oraz zbiega się z opinią Legeżyńskiej. Badaczka ta pisała bowiem o dobrym instynkcie politycznym Wierzyńskiego, dzięki któremu był on w stanie trafnie interpretować docierające do niego z ojczyzny informacje²⁰.

Czarny polonez

Będąc przedmiotem rozważań utwory poetyckie odbiegają zarówno pod względem tematycznym, jak i stylistycznym od tych pochodzących z poprzednich zbiorów Wierzyńskiego. Daleko im do witalizmu *Wiosny i wina*, ale także patosu *Wolności tragicznej*. O literackim charakterze *Czarnego poloneza* przesądziły niewątpliwie okoliczności, w jakich powstawał. Poeta obserwował panującą w Polsce sytuację polityczną z odległych Stanów Zjednoczonych, przeżywał ją emocjonalnie, niespokojnie patrzył w przyszłość ojczyzny. Czytając poszczególne wiersze, wyodrębnić można cechy, które autor przypisuje systemowi i państwu komunistycznemu, ludziom sprawującym w nim władzę oraz polskiemu społeczeństwu. Główne środki wyrazu, którymi posłużył się Wierzyński, to sarkazm, ironia, groteska, liczne aluzje i kolokwializmy. Jak trafnie oceniła Anna Nasiłowska, w poecie „«ojczyzna pijana», zamiast – wyśnionej, wywoływała wstrząs obrzydzenia, który wyraził się w języku *Czarnego poloneza*”²¹. Na warstwę językową tomu zwrócił uwagę również Tomasz Stępień, pisząc o „antypoetyckości” wierszy, współgrającej z ich odbiegającym od klasycznej regularności układem wersyfikacyjnym²².

¹⁹ Zob. T. Stępień, „Rzeczpospolita w złodziejskiej cyklistówce”. O »Czarnym polonezie« Kazimierza Wierzyńskiego, [w:] *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, red. W. Wójcik, Katowice 1992, s. 95.

²⁰ Zob. A. Legeżyńska, *Po co nam »Czarny polonez« Kazimierza Wierzyńskiego?*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 212.

²¹ A. Nasiłowska, op. cit., s. 74.

²² Zob. T. Stępień, op. cit., s. 94.

Zbiór poetycki otwiera wiersz tytułowy – *Czarny polonez*. Uwypuklony motyw polskiego narodowego tańca różni się jednak od jego znanej (także z literatury)²³ formy. Jak słusznie zauważa Legeżyńska, mamy tu do czynienia z odwróconą symboliką: „Czarny polonez staje się metaforą obumierania, rozpadu, degeneracji [...] kontrastuje z Mickiewiczowskim polonezem”²⁴. U Wierzyńskiego to „bida”, „nędza”, „szkorbut” i „trachoma” tworzą tańczące pary. Wymienione nazwy chorób to wyraźna sugestia, wskazująca na „patologiczny stan społecznej egzystencji”²⁵ w PRL. Należałoby również zwrócić uwagę na dominującą w wierszu ciemną kolorystykę: „czarny śmiech”, „czarny humor”, „bida ciemna”, co stanowi zarazem wprowadzenie w atmosferę kolejnych utworów tego zbioru.

W poetyckim przedstawieniu sytuacji panującej w rządzonej przez komunistów Polsce trafny okazuje się wiersz o kluczowym tytule – *Do towarzysza Wiesława*. To utwór, który ma charakter pamfletu, pełen zarzutów i gorzkich aluzji pod adresem ówczesnego pierwszego sekretarza KC PZPR Władysława Gomułki. Początek wiersza wyraźnie konkretyzuje adresata ataku:

Towarzyszu Wiesławie,
Pan powiedział że Katyń to Niemcy.
Szkoda.
Moskwa pana za to już uściskała,
Polska panu ręki nie poda²⁶.

Podmiot liryczny wypomina Gomułce niespełnione obietnice złożone Polakom w październiku 1956 roku. W bezpośrednim zwrocie do towarzysza Wiesława czytamy:

Wydawało się, szedł pan pod włos,
Po naszymu,
Prawie tak
(Przepraszam za wyrażenie)
Jak Piłsudski²⁷.

²³ Motyw tańca często wykorzystywany był przez pisarzy różnych epok literackich. W literaturze polskiej XX wieku najbardziej znane przykłady odnajdziemy u Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Reymonta, Juliana Tuwima, Jerzego Andrzejewskiego czy Sławomira Mrożka. Na płaszczyźnie sztuki taniec zwykle symbolizuje marazm, ułudę, iluzoryczność świata. Zob. S. Skwarczyńska, „*Chocholi taniec*” jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia, „Dialog” 1969, nr 8, s. 99–119.

²⁴ A. Legeżyńska, op. cit., s. 216.

²⁵ Ibidem, s. 215.

²⁶ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, op. cit., s. 34.

²⁷ Ibidem, s. 34–35.

Zdaniem Wierzyńskiego Polska po drugiej wojnie światowej nie była krajem niepodległym. „Dzieje Polski toczą się w Moskwie”²⁸, napisał w liście otwartym w 1956 roku, odpowiadając pośrednio na pytanie, dlaczego nie wróci do ojczyzny, zdominowanej politycznie przez sowieckie „odczłowieczenie człowieka”²⁹. Taki punkt widzenia zaznacza się w analizowanym wierszu. Ostatnia jego strofa stanowi wymowną puentę. Przytoczmy ją w całości:

Ale może pan w końcu się dowie
Od swoich szpiclów po takiej obławie
Jak to naprawdę wygląda,
Jak ludzie klną,
Jak w rowie przydrożnym
Na zmiętej trawie
Rzeczpospolita pańska,
Dziwka stargana,
Przeklina to wszystko i pana,
Towarzyszu Wnieszawie³⁰.

Z ówczesną sytuacją polityczną Polski zbiega się zawarta w *Czarnym polonezie* charakterystyka jej obywateli. W swoim opracowaniu Legeżyńska trafnie napisała, że „społeczeństwo peerelowskie w *Czarnym polonezie* to ludzie upokorzeni i zdeprawowani, zastraszeni i zsowiecizowani”³¹. Wymownym tego przykładem jest wiersz *Przykazania*, który określić by można „komunistyczną wersją dekalogu”, podstawą „Nowej Wiary”³². To dziesięć zasad wystosowanych przez władzę do obywateli, zasad, do których przestrzegania się ich zobowiązuje. Dotyczą one między innymi kwestii uznania władzy ludowej za jedyną właściwą, nieomylną i doskonałą (przykazania pierwsze, trzecie i czwarte). Ponadto, przykazanie drugie brzmi: „Nie będziesz wzywał imienia wolności nadaremnie”, przykazanie piąte: „Nie lękaj się strachu, to metafizyczny dreszcz historii”. Przykazania szóste i siódme odnoszą się zaś do kwestii śmierci, która jak mówi władza: „jest naszym środkiem do życia”. Obywatel zobowiązany jest do wykonywania rozkazów „bez drżenia ręki”, nie wolno mu ich podważać ani bluźnić, nawet wówczas, gdy obracają się one przeciwko niemu. Chrześcijański stosunek do bliźniego to antynomie ósmego, dziewiątego i dziesiątego przykazania. Czytamy: „Przysługuj się bliźniemu, aby on wysługiwał się tobie”, „Wywyższaj go dopóty aż ocknie się zniewolony” i wreszcie ostatnie przykazanie: „Nienawidź bliźniego swego bardziej niż siebie samego”³³.

²⁸ *Errata do biografii. Kazimierz Wierzyński*, reż. R. Kaczmarek, A. Gruziel, 2008.

²⁹ Ibidem.

³⁰ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, op. cit., s. 36.

³¹ A. Legeżyńska, op. cit., s. 221.

³² Zob. C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1999.

³³ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, op. cit., s. 33.

Zdaniem podmiotu lirycznego wiersza *Kombinat* położenie polskich obywateli jest wyjątkowo niekorzystne, zwłaszcza w porównaniu z przeszłością: „Choć byś pyskował, musisz się zgodzić / U nas nie było tak nigdy”³⁴. W kraju kwitnie korupcja, panują „kombinat i kombinacje / Jakich u nas nie było nigdy”³⁵. Kontrastowe zestawienie teraźniejszości z przeszłością odnaleźć można również w wierszu *Moralitet o czystej grze*, w którym Wierzyński naświetla kwestię „współpracy” obywateli z władzą komunistyczną. Niegdyś nacechowana terrorem współpraca, współcześnie, na skutek tego, iż panują „czasy unormowane, nie jest tak źle”³⁶, przyjmować może skrajnie inną od cytowanej postać:

Dawniej nocne pukania do drzwi, [...]
 Dawniej godzinami twarzą do ściany
 [...]
 Dawniej piwnica, karetka i przepadeł³⁷.

Obecnie, dzięki poufnym rozmowom „w południe, najlepiej prywatnie”, obywatel ma możliwość pomóc władzy, której przecież „[...] chodzi o szczerość, / O czystą, jasną grę”³⁸. Utwór kończą słowa akcentujące fałsz, zakłamanie, „podwójną grę” prowadzoną przez komunistów. To całkowita dyskredytacja zapewnień i obietnic władzy zaprezentowanych we wcześniejszych wersach:

Mówi się – *double talk*,
 Śni się – *double dreams*,
 Żyje się – *double life*,
 Ale skacze się z okna tylko raz³⁹.

Niestety wielu obywateli „pijanej ojczyzny” wobec komunistycznego reżimu decyduje się na postawę konformistyczną, czyli jak ocenia poeta, wybierają oni „małą stabilizację”, ale za to „wielką kapitulację”. Wymownie takie zachowanie prezentuje wiersz *Stabilizacja*:

Zaklimatyzujemy się
 Zaaprowidujemy się
 Postarzejemy się
 Przyzwyczaimy się
 Pogodzimy się⁴⁰.

³⁴ Ibidem, s. 11.

³⁵ Ibidem, s. 12.

³⁶ Ibidem, s. 13.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 14.

⁴⁰ Ibidem, s. 28.

Bierna część społeczeństwa została przedstawiona także w wierszu *Gryps*, w którym Polska określona jest mianem więzienia. Ci obywatele to ślepcy, którzy „nie widzą / Pułapu własnego więzienia”⁴¹. Ocena podmiotu lirycznego jest wyraźnie sarkastyczna:

Załadodzi się i ułoży:
Pies na Pana Boga nie szczeka,
Położyć się spokojnie,
Ziewnąć na progu,
Na słomianej rogoży⁴².

Wykorzystany w tytule artykułu fragment, stanowiący aluzję do frazy znanej z Ewangelii⁴³: „Obywatele, / Nie samym chlewem człowiek żyje”⁴⁴ – to apel, jaki kieruje podmiot liryczny w wierszu *Moralitet o korycie*. Utwór ośmiesza postawę rywalizujących ze sobą obywateli o „poszczerbiony kartofel / I trochę grysu”⁴⁵. Oczywiście nie należy owych przedmiotów rywalizacji, jak i wspomnianego chlewu traktować dosłownie. Zabieg zoomorfizacji posłużyć miał ukazaniu wzajemnej rywalizacji obywateli o władzę oraz o należyte miejsce w rzekomo socjalistycznym społeczeństwie równości. Cynizm owej komunistycznej idei równości społecznej ukazany jest również w wierszu *Kombinat*: „Człowiek człowieka nie wyzyskuje. / Jeden za drugim zrównani w pochodzie”⁴⁶. Podobne ujęcie odnajdziemy w *Wielkiej scenie*: „Równi i najrówniejsi na wielkiej scenie, / Wszyscy szczęśliwi, rekursu nie ma”⁴⁷. W efekcie system komunistyczny, jako ten, który „reżyseruje wieczyste prawo”, zostaje ośmieszony, gdyż realizacja tego prawa napotyka niepowodzenia spowodowane problemami z alkoholem wykonawców-aktorów systemu (*Wielka scena*). Cierpliwe oczekiwanie na poprawę sytuacji w Polsce dzięki kolejnemu „planowi rotacyjnemu” jest zatem tak bezsensowne, jak oczekiwanie na przyście Godota.

Dla podmiotu lirycznego wiersza *Zawracanie głowy* w społeczeństwie PRL jedynie „jeden procent jest czegoś wart”, pozostałą częścią jest „gnój”. Choroba polskich obywateli przez władzę „zaprasowanych jak portki” to swędzący i niecierpliwiący „wszystkich w całej ojczyźnie drożyźnie” świerzb. Czytamy w wierszu o takim właśnie tytule:

⁴¹ Ibidem, s. 29.

⁴² Ibidem, s. 30.

⁴³ Chodzi tu o słowa z *Ewangelii wg św. Mateusza*: „Nie samym chlebem żyje człowiek, lecz każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych” (*Pismo Święte Nowego Testamentu w przekładzie z języka greckiego*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Olsztyn 2005, s. 21).

⁴⁴ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, op. cit., s. 15.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 11.

⁴⁷ Ibidem, s. 23.

To nie oszustwo ubóstwo
 Brakoróbstwo przekupstwo
 To jest świerzb.
 [.....]
 Świerzb który nie pozwala się cieszyć
 Który nie pozwala zapomnieć⁴⁸.

Użyty jako symbol bółączek PRL świerzb „to śmieszna cholerna choroba / Drapiesz się nie pomaga / Nie drapiesz się nie pomaga”⁴⁹. Spostrzeżenie to cechuje bezsilność właściwą antycznej tragedii, bowiem ani działanie, ani bierność nie spowodują poprawy sytuacji. Wyjścia nie ma, gdyż „wszystko powinno być inaczej / Wszystko oszustwo”⁵⁰. W państwie komunistycznym apoteozuje się głupotę zarówno dzisiaj, jak i jutro i „do nie wiadomo kiedy”. Jest to

Głupota dla głupich,
 Czysta jak iza.
 Szczęśliwa⁵¹.

Nagłaśniana przez propagandę, rzekomo dobra sytuacja ekonomiczna i polityczna w Polsce w rzeczywistości taka nie jest. Zmusza ona wręcz wielu obywateli do opuszczania ojczyzny. Obrazem tego problemu są wiersze *Wyprawa fe-nicka* oraz *Wyprawa naukowa*. W pierwszym utworze akcent został położony na handlowe kombinacje zagraniczne prowadzone przez Polaków pod przykrywką wyjazdów turystycznych:

W Turcji dobre skóry
 [.....]
 W Rzymie to co innego,
 Colosseum i gacie,
 Płaszcz ortalionowe⁵².

Wobec przepychu zagranicznych towarów wyposażenie *Wyprawy naukowej* polskich profesorów „na Zachód” prezentuje się wyjątkowo skromnie:

Jeden worek kartofli,
 Jeden worek konserw,
 Bo tyle uciuli
 Przez 20 tłustych lat
 Na nieuleczalną chorobę,
 Na klaustrofobię
 Polaków⁵³.

⁴⁸ Ibidem, s. 24.

⁴⁹ Ibidem, s. 25.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 27.

⁵² Ibidem, s. 18.

⁵³ Ibidem, s. 19.

Tych, którzy „uciekają od Polski”, na wszelkie możliwe sposoby charakteryzuje wiersz mający formę liryki roli, pt. *Uciekają*. To utwór osobliwy, zawierający wyznanie, tak przecież jednoznaczne wobec osobistej decyzji Wierzyńskiego co do emigracji:

Dlaczego pan wybrał tę wolność kradzioną
Odpowiedź na skrawku papieru
[.....]
Ja tam nie mogę żyć⁵⁴.

Czarny polonez, mimo że dotyka tak wielu poważnych oraz bolesnych aspektów, posiada pozytywny akcent. Jak słusznie zauważył Zbigniew Andres, tom ten stanowi „diagnozę polskiego społeczeństwa, które potrafi nie tylko cierpieć, ale też myśleć własnymi kategoriami, potrafi walczyć w imię własnych spraw”⁵⁵. Z wiersza *Gryps* wypływa przecież wiara, jaką podmiot liryczny pokłada w „walecznych młodych”, którzy nie akceptują obecnego stanu rzeczy. Przesłanie zamykającej tom *Nocnej ojczyzny* to adresowany do Polaków apel, by podejmowali wysiłek działania na miarę możliwości, wbrew narzuconym zasadom komunizmu, w imię własnego sumienia oraz miłości do ojczyzny:

Jest jeszcze miłość,
Raniona miłość
Samotna, gorzka,
Której nic nie odstraszy:
Dla „śmiesznej nędzy polskiej”,
Dla sensu nad klęską
Wszystkiemu na przekór
Budować co można,
Co zbudowane
To nasze⁵⁶.

Jeszcze milczący, ale „świadomy siebie krok pokolenia” stanowi zapowiedź lepszej przyszłości polskiego narodu, na którą należy spojrzeć z nadzieją:

Miłość raniona
[.....]
Wierność sumieniu,
Sens ponad klęską.
Tego nie wezmą,
To było nasze
Jest i zostanie⁵⁷.

⁵⁴ Ibidem, s. 21.

⁵⁵ Z. Andres, op. cit., s. 185.

⁵⁶ K. Wierzyński, *Czarny polonez*, op. cit., s. 37.

⁵⁷ Ibidem, s. 38.

Zmierzając do podsumowania analizy zbioru *Czarny polonez*, posłużmy się sformułowanym przez Legeżyńską zastrzeżeniem. Jest ono istotne, bowiem zwraca uwagę na fakt, iż ze względu na zewnętrzną perspektywę przebywającego na emigracji Wierzyńskiego obraz polskiej rzeczywistości z okresu PRL mógł zostać przez poetę nieco wyostrożony oraz poddany schematyzacji⁵⁸. Tym samym zawartość tomu stanowi subiektywną ocenę autora i w ten sposób należy tę pozycję traktować.

Rola poety i poezji

W ocenie Tomasza Stępnia *Czarny polonez* stanowił próbę „literackiego wyjścia z kręgu lirycznej intymności w sferę aktualnych spraw politycznych i społecznych”⁵⁹. Źródłem tej próby szukać należy jeszcze w początku lat pięćdziesiątych, kiedy głównym tematem twórczości Wierzyńskiego stał się uwikłany w specyfikę sytuacji społeczno-historycznej i kulturowej los człowieka. Wówczas to poezja autora *Wolności tragicznej* stała się „sztuką zgłębiającą prawdę o ludzkiej egzystencji”⁶⁰. Stąd wypływa stosunek twórcy do samej sztuki (ujawniający się w tematyce *Korca maku*) jako tej dziedziny, która nieodłącznie wiąże się z działalnością człowieka. Jej rola polega zatem na odnoszeniu się do tej działalności oraz warunkujących ją czynników.

Zamykając rozważania dotyczące *Czarnego poloneza*, postaramy się umieścić ten zbiór w szerszym kontekście problemowym⁶¹. Po dokonanej analizie i interpretacji wierszy składających się na tom (oraz próbie ujęcia charakteru poezji Wierzyńskiego) możemy uznać, iż utwory te wpisują się w romantyczny model służebności literatury. Nie chcąc odnosić się zbyt szeroko do tego zagadnienia (nie stanowi to przecież głównego przedmiotu rozważań), odnieśmy się przykładowo do twórczości innego Polaka, Czesława Miłosza. Zarówno u Wierzyńskiego, jak i u Miłosza poeta jest zobowiązany do tego, by w swej twórczości demaskować zło i fałsz otaczającego świata. Nie powinien on pozostawać bierny wobec obserwowanej krzywdy, każdorazowo musi ująć się za pokrzywdzonymi, dać wyraz tego poparcia w swej twórczości. Taki oto obraz twórcy mamy w wierszu

⁵⁸ Zob. A. Legeżyńska, op. cit., s. 212.

⁵⁹ T. Stępień, op. cit., s. 107.

⁶⁰ J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975, s. 166.

⁶¹ Zarysowane tu zagadnienie stanowi tylko jeden z możliwych wariantów problemowych. Warto przy tej okazji nawiązać do utworów prozatorskich, które mają na celu demaskowanie prawdziwego oblicza totalitarnych systemów politycznych. Zainteresowanego czytelnika odsyłam do znanej pozycji George’a Orwella *Zwierzęcy folwark* (1945), stanowiącej alegorię systemu komunistycznego oraz ostrzeżenie przed każdym totalitaryzmem. Ponadto, interesująca, lecz być może mniej znana polskiemu czytelnikowi, jest antyfaszystowska twórczość włoskiego pisarza Alberta Moravii, m.in. *Obojętni* (1929), *Maskarada* (1941), *Konformista* (1951).

Miłosza pt. *Który skrzywdziłeś* (1950):

Który skrzywdziłeś człowieka prostego,
[.....]
Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić – narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy⁶².

Czarny polonez to świadectwo krzywdy doświadczanej przez obywateli – umysły zniewolone przez „Nową Wiarę”, egzystujące w totalitarnej rzeczywistości. I tu dochodzimy do szczególnej roli poezji, z jej „wybawczym celem”. „Bunt wznieci słowo poety”⁶³ – jak czytamy w *Campo di Fiori* (1943). Przywołanie Miłosza w kontekście twórczości Wierzyńskiego jawi się jako bardziej zasadne, gdy przyjrzymy się wymowie wiersza *Przedmowa* (1945). Słowa podmiotu lirycznego u Miłosza idealnie bowiem współgrają z założeniem tego artykułu: wskazaniem na specyfikę *Czarnego poloneza* oraz na nadrzędny cel, jaki przyświecał jego autorowi:

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju⁶⁴.

‘CITIZENS, NOT THE PIGSTY MAN LIVES’ –

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI ABOUT THE POLISH PEOPLE’S REPUBLIC

ABSTRACT

The article discusses the genesis and reception of poetic volume by Kazimierz Wierzyński from 1968: *The black polonaise*. The significant part of the discussion is interpretation of poems, focused on the political issues, which is closely linked with the biography of Wierzyński – an author who could not accept communist rule in the post-war Poland. This anti-communist attitude should be seen as the reason of Wierzyński’s decision of spending the rest of his life in exile.

In reflections about *The black polonaise*, the poet’s subjectivity was intentionally emphasized. It is particularly evident in the way of presenting an image of Polish reality in the PRL times. The fragments of Czesław Miłosz’s poems, used in the end of the article, make complete, more precisely than narration, the illustration of Wierzyński’s views about the role that poets and poetry should fulfill.

⁶² C. Miłosz, *Jak powinno być w niebie. Wiersze wybrane*, wybór J. Ilg, Kraków 2010, s. 56.

⁶³ Ibidem, s. 36.

⁶⁴ Ibidem, s. 23.

KEYWORDS

communism, emigration literature, March 1968, Polish People's Republic, the attitude of the writers to the regime, romantic model of easement of literature

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Wierzyński K., *Czarny polonez*, Biblioteka „Kultury”, t. 154, Paryż 1968.
2. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Baliński S. i in., *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, red. P. Kądziała, Warszawa 2001.
3. Bernacki W. i in., *Komunizm w Polsce. Zdrada, zbrodnia, zakłamanie, zniewolenie*, red. M. Kuś, Kraków 2005.
4. Błażejowska J., Kuta C., *Od uległości do niezależności. Literaci i literatura 1944–1989/1990*, Kraków 2013.
5. Cichła-Czarniawska E., *Tkanka istnienia*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje*, red. J. Białowąs, Lublin 1990, s. 7–18.
6. Dorosz B., *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce – Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 313–432.
7. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.
8. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, red. J. Pisowiczowa, Wrocław 1991, s. V–LXX.
9. Głowiński M., *Wokół »Poematu dla dorosłych«, »Odra«* 1985.
10. Guzy P., *Czarny polonez*, „Kultura” (Paryż) 1968, nr 6/7.
11. Kądziała P., *„Sens ponad klęską”. Wokół »Czarnego poloneza« Kazimierza Wierzyńskiego*, „Więź” 1988, nr 3.
12. Kielanowski L., *Kazimierz Wierzyński – bez cenzury*, „Wiadomości” (Londyn) 1980, nr 5.
13. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 425–427.
14. Legeżyńska A., *Po co nam »Czarny polonez« Kazimierza Wierzyńskiego?*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 211–228.
15. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, t. 2, Warszawa 2000.
16. Marx J., *Kazimierz Wierzyński (1894–1969)*, [w:] idem, *Skamandryci*, Warszawa 1993, s. 135–252.
17. Miłosz C., *Jak powinno być w niebie. Wiersze wybrane*, red. J. Illg, Kraków 2010.
18. Miłosz C., *Zniewolony umysł*, Kraków 1999.
19. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.
20. Nosowska D., *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2007.
21. Opacki I., *Od »Karmazynowego poematu« do »Wolności tragicznej«. Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys*, „Prace Historycznoliterackie”, z. 10, *Studia romantyczne*, red. I. Opacki, Katowice 1978.

22. Opacki I., Cudak R., *Skamander. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, t. 5, Katowice 1986.
23. Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
24. Skwarczyńska S., „Chocholi taniec” jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia, „Dialog” 1969, nr 8, s. 99–119.
25. *Słownik symboli literackich*, oprac. R. Kuleszewicz, Białystok 2000.
26. Stępień T., „Rzeczpospolita w złodziejskiej cyklistówce”. O »Czarnym polonezie« Kazimierza Wierzyńskiego, [w:] *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, red. W. Wójcik, Katowice 1992, s. 93–108.
27. Terlecki T., *Wierzyński czyli poeta*, [w:] „Przebity światłem”. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim, Londyn 1969.
28. *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, red. P. Kądziela, Warszawa 2001.
29. Wyka M., *Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego*, [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995.

ANNA KASPEREK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
E-MAIL: ANIA-KASPEREK@WP.PL

Formy modlitewne w wojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest zbadanie różnorodnych form modlitewnych w wojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego, realizujących się głównie w tomach *Ziemia-Wilczyca* (1941) oraz *Krzyże i miecze* (1946). Zainteresowanie modlitwą jako gatunkiem literackim u Wierzyńskiego spotęgowane było traumatycznymi okolicznościami związanymi ze śmiercią najbliższych oraz dramatem wychodźstwa. Poeta sięgał po różnorodne stylizacje na utwory liturgiczne, suplikacje, litanie, psalmy, które w swej formie opierają się na strukturze modlitwy poetyckiej. Wierzyński odwoływał się również do tradycji maryjnej, tj. *Litanii loretańskiej*. W artykule zostaną podane analizy i interpretacji wybrane utwory: *Święty Boże, Modlitwa za zmarłych w Warszawie*, *Wróć nas do kraju*, *Boże rozpacz*, *Litania ziemi lwowskiej*, *Z księgi psalmów*.

SŁOWA KLUCZOWE

Wierzyński, modlitwa poetycka, II wojna światowa

W wojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego zauważalny jest wyraźny zwrot ku formom modlitewnym. To zainteresowanie modlitwą jako gatunkiem literackim spotęgowane było traumatycznymi okolicznościami związanymi głównie ze śmiercią najbliższych oraz dramatem wychodźstwa. Poeta szukał również nowych strategii poetyckich, które mogłyby opisać wojenny dramat. W tomach poetyckich *Ziemia-Wilczyca* (1941), *Krzyże i miecze* (1946) zauważalne są różnorodne stylizacje na utwory liturgiczne, suplikacje, litanie, psalmy, które w swej formie opierają się na strukturze modlitwy poetyckiej.

Modlitwa poetycka jest gatunkiem literackim, który nie jest stosowany *explicito* w polskich badaniach literackich. Jednak termin „modlitwa” jest powszechnie stosowany przez literaturoznawców i nie budzi żadnego niepokoju intelektualnego, jednocześnie wpisując się w nurt literatury religijnej¹. Modlitwa poetycka to osobista spowiedź poety – osobiste wyznania poety, urywki jego duchowej autobiografii. W modlitwie poetyckiej spotykają się dwa motywy: estetyczny, związany głównie z wyobraźnią i uczuciem, oraz intelektualny. Poeta, tworząc modlitwę, ma już w swojej wyobraźni i intelekcie jej wewnętrzny wzór, który promienieje na tworzywo poetyckie².

Słownik terminów literackich pod redakcją Janusza Sławińskiego definiuje modlitwę jako wypowiedź religijną mającą charakter indywidualnego bądź zbiorowego zwrotu do Boga; modlitwa zawiera skierowane do Niego pochwały, opiewa jego wielkość i wspaniałość, zawiera prośby, wznosi błagania, a niekiedy zbliża się do formy rozmyślenia o Jego właściwościach³. Definicję modlitwy poetyckiej możemy znaleźć w *Encyklopedii katolickiej*, która określa ją jako gatunek poezji religijnej, wypowiedź artystyczną, której istotę stanowi monolog liryczny o strukturze modlitewnej, skierowany do Boga lub pośredników – Matki Bożej, aniołów i świętych⁴. Z punktu widzenia genologicznego modlitwę poetycką można traktować jako wynik trwającego całe stulecie procesu polegającego na przenoszeniu struktur modlitewnych – szczególnie modlitwy liturgicznej – do poezji⁵.

Zatem w strukturze modlitwy poetyckiej można wyróżnić schematy konstrukcyjne i stylistyczne modlitw liturgicznych: inwokację, apostrofy, anamnezy, sposoby formułowania prośby, paralelizm składniowy, aklamację. Inwokacja zasadniczo pełni funkcję wstępu do utworu, otwiera sferę sacrum. Jednocześnie jest to afirmacja, przywołanie, uobecnienie osoby świętej. Forma adresatywna w modlitwie ma znaczącą pozycję. Adresat, Osoba Święta, musi być w szczególny sposób wyodrębniony. Zwroty inwokacyjne zajmują w modlitwie poetyckiej najczęściej inicjalne pozycje, a wykładnikiem osobowego odbioru są głównie wołacze⁶.

Modlitwa poetycka jest swoistym aktem komunikacyjnym (relacja ja – Ty) między monologującym podmiotem i Boskim Adresatem. Partner modlitewnego dialogu jest w sensie fizycznym nieobecny, dlatego układ ról komunikacyjnych pozostaje niezmienny. Tekst modlitwy ma formę monologową – wypowiedziane słowa skierowane są w jednym kierunku. W tym szczególnym

¹ A. Jastrząb, A. Podsiad, *Wstęp*, [w:] „*Z głębokości...*” *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, oprac. A. Jastrząb, A. Podsiad, Warszawa 1966, s. 14.

² Ibidem.

³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1998, s. 320.

⁴ *Encyklopedia katolicka*, red. E. Gigilewicz, t. XIII, Lublin 2009, s. 8.

⁵ Z. Ożóg, *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007, s. 81–82.

⁶ M. Makuchowska, *Modlitewne formy adresatywne*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego”, Językoznawstwo 16, 1996, s. 64.

akcie komunikacyjnym można wyróżnić potrójnego nadawcę: wytwórcę tekstu, nadawcę (odpowiednik podmiotu lirycznego w tekstach lirycznych), nadawcę realnego, który słowa formuły przyjmuje za własne i nimi się modli. Potrójnemu nadawcy odpowiada podwójny odbiorca: człowiek, który odtwarza (odbiera on treści przekazywane mu przez wytwórcę tekstu), oraz istota nadprzyrodzona, do której formalnie zwrócona jest modlitwa⁷.

Utwór Wierzyńskiego *Święty Boże* z tomu *Ziemia-Wilczyca* to modlitwa poetycka nawiązująca gatunkowo do suplikacji. Suplikacja to modlitwa błagalna, „korna prośba”, zazwyczaj wyrażona śpiewem, którą kapłan wraz z ludem kierują do Boga o uchylenie wszelkich nieszczęść grożących człowiekowi⁸. Suplikacja jako modlitwa ustalona posiada prostą budowę, jej pierwsza część jest tłumaczeniem łacińskiej pieśni *Święty Boże, Święty Mocny*, następna część zawiera wezwania z *Litanii do Wszystkich Świętych*. Hieratyczność stylu suplikacyjnego wiązana jest z apostrofami, które wyszczególniają przymioty Boga, powtórzeniami oraz sformułowanymi w trybie rozkazującym prośbami⁹. Utwór Wierzyńskiego realizuje wzorzec modlitwy prośby, w której oprócz wezwania Boga lub Osoby Świętej zasadniczymi elementami są *petitio* – prośba, *fructus* – przedmiot prośby oraz anamnezy – przypomnienia tych uczynków, przymiotów Osób Świętych, które mają charakter uwielbienia i gwarantują spełnienie prośby. Anamnezy związane są z wydarzeniami z historii zbawienia, prawd teologicznych o Bogu miłosiernym i zbawiającym, dawcy wszelkiej miłości i łaski. Natomiast prośby odzwierciedlają restytucję aspektu patriotycznego i martyrologicznego modlitw czasów wojny¹⁰. Ważnym elementem jest również *causa* – usprawiedliwienie prośb. Może ono przybrać formę inwokacji, zwłaszcza jej predykat w formie chwalebnej, może również być sformułowane w specjalnie skonstruowanej prośbie, tak jak w przypadku litanii, w której zachodzi powtarzalność petycji i zlewa się ona z *fructus*. *Causa* może stanowić również osobny człon modlitwy, wtedy uzasadnienie prośby jest dłuższe¹¹.

Święty Boże Wierzyńskiego rozpoczyna się rozbudowanym zwrotem do Adresata złożonym z trzech powtórzeń. Zauważalna jest silnie wyeksponowana forma adresatywna. Anafory w trzech pierwszych wersach utworu mają na celu podniesienie rangi błagalnej prośby, nadają modlitwie wyraz emocjonalności, wagi, gwałtowności. Zauważalne są podniesiona ranga Adresata i obniżenie rangi nadawcy. Forma adresatywna budowana jest w „grzecznościowy sposób”, co zapewnia przychyłność Boga i skuteczność modlitwy¹².

⁷ Eadem, *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998, s. 44–48.

⁸ A. Jougan, *Liturgia Katolicka czyli Wykład Obrzędów Kościoła Katolickiego*, Lwów 1910, s. 56–57.

⁹ Z. Ożóg, op. cit., s. 178–179.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Wierusz-Kowalski, *Elementy struktury języka sakralnego*, [w:] idem, *Język a kult. Funkcja i struktura języka sakralnego*, „Studia Religioznawcze PAN”, R. IV, Warszawa 1973, s. 79.

¹² M. Makuchowska, *Modlitewne formy adresatywne*, op. cit., s. 65.

Święty Boże,
 Święty Boże,
 Święty a Nieśmiertelny!!!¹³

(wersy 1–3)

Zwrot do Boga paralelnie powtarza się na początku każdej strofy, jednak nie ma takiej siły, jak apostrofa rozpoczynająca modlitwę. Nadawcą wiersza nie jest indywidualny człowiek, lecz podmiot zbiorowy zwracający się do Osoby Świętej – poprzez to jest realizowana funkcja komunikacyjna. Relacja ja – Ty to ważny element struktury gatunkowej modlitwy poetyckiej.

W wierszu zostały przywołane liczne anamnezy – przymioty Boga („Święty”, „Nieśmiertelny”, „Wszchemocny”, „Wszchemogący”, „Tajemny”, „Który jesteś w niebie!”, „Mocny”) – są one uzasadnieniem prośby błagalnej oraz stanowią dowód ufności, wiary we wszechmoc Stwórcy, stanowią też gwarancję spełnienia ludzkich potrzeb. Autor zachowuje również inne elementy struktury modlitwy: *petitio* – prośbę i *fructus* – jej przedmiot. Są to prośby błagalne – suplikacje o błogostawieństwo dla walczących, zwycięstwo nad wrogiem i ocalenie narodowego dziedzictwa, niekiedy zestawione w postaci anafor i zakończone wykrzyknikiem, co potęguje ich dramatyzm („Błogosław naszej broni” – „Niech trafia najcelniej”, „Niech żaden nasz pocisk / I żaden wystrzał / Nie padnie daremny”, „Błogosław odważnym i dzielny, / Błogosław naszej wojnie, / Błogosław naszym wojskom / I naszemu męstwu!”)¹⁴. Uzasadnieniem prośby, *causa*, jest dramat wojny – w utworze poetycko zobrazowany poprzez zastosowanie różnorodnych ekwiwalentów („polskie kości na Wawelu”, „cmentarze ojcowskie”, „o góry nasze, o Wisłę”)¹⁵ ujętych w figurę powtarzających się licznych anafor.

O sprawiedliwą bijemy się rzecz:
 O naszą wolną wolę:
 O naszą ziemię i morze;
 O matki krzyż na czole –
 [...]
 O polskie kości na Wawelu.
 O cmentarze ojcowskie
 Na których znak Twój świeci,
 O lata przeszłe i przyszłe,
 O góry nasze, o Wisłę,
 O nasze żony i dzieci,

¹³ K. Wierzyński, *Święty Boże*, [w:] idem, *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław 1991, s. 200–201.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

O dolę daleką i bliską,
O prawa ludzkie i boskie,
O wszystko¹⁶.

(wersy 15–30)

Stylizowany na modlitwę utwór Wierzyńskiego *Modlitwa za zmarłych w Warszawie* z tomu *Ziemia-Wilczyca* realizuje również strukturę modlitwy prośby, jednak nie ma już tak silnie wyeksponowanej funkcji adresatywnej. Bezpośredni zwrot do Osoby Świętej nie znajduje się w inicjalnej pozycji. Utwór rozpoczyna się od anamnezy, przedmiotu prośby, *fructus*, następnie zauważalna jest *petitio* – prośba, następnie Boski Adresat.

Wieczne odpoczywanie
Racz im dać, Panie,
Na Powązkach, na placach, na skwerach,
Pod ruinami domów,
W zasypanych piwnicach,
Tam gdzie kto padł,
Gdzie umierał¹⁷

(wersy 1–7)

Dominantą utworu są prośby w formie rozkazującej. Anamnezy nie są zestawione z Boskim Adresatem, lecz łączą się z prośbą – *petitio* i z przedmiotem prośby – *fructus* („Wieczne odpoczywanie”, „Ofiaruj im spokój zaświatowy” „Wyróżnij nieznanym i bezimiennym / Światłem, które wieczyście połyska”, „Niech serce twoje ich wynagrodzi / I od najbliższych odejść pomaga”)¹⁸. Autor realizuje *causa* – motyw prośby, jakim jest tragiczna śmierć mieszkańców wojennej Warszawy („Bo cóż im z ludzkiej, doczesnej pamięci, / Kiedy pod krzyżem i hełmem pośnięci / Nie mają nawet nazwiska”, „Bo matkom, co kładły im bandaże na skroni, / Szeptali wargą stygnącą w agonii, / Jak miłość i jak zakłęcie:”, „Bo gdy pod ścianą rozbitych szpitali / Marli bez wody i opatrunku”)¹⁹. Uobecnia się również w utworze relacja między nadawcą i Boskim Adresatem, realizująca funkcję komunikacyjną ja – Ty (nadawca i Boski Adresat). Ani odmiennność poszczególnych elementów struktury modlitwy, ani brak inwokacji (imienia Boskiego Adresata) w inicjalnej pozycji utworu nie odbiera wierszowi Wierzyńskiego cech modlitwy. Elementem stylu modlitewnego jest zamykająca utwór aklamacja „amen”, która kończy w liturgii

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, *Modlitwa za zmarłych w Warszawie*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Białystok 2004, s. 361–362.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

modlitwy, hymny, psalmy, kazania²⁰. Jest ramą finalną zamykającą modlitwę i jednocześnie wyrazem niezłomnego przekonania o jej prawdziwości²¹.

Na modlitwę-prośbę stylizowany jest również utwór Wierzyńskiego *Wróć nas do kraju* z tomu *Ziemia-Wilczyca*. Podobnie jak w przypadku *Modlitwy za zmarłych w Warszawie*, nie ma on silnie wyeksponowanej formy adresatywnej – zastępuje go apostrofa „Ty”, znajdująca się w trzecim wersie. Dominującym elementem jest tutaj prezentowana w formie anafory prośba, zawołanie „Wróć nas do kraju”, która występuje paralelnie na początku prawie każdej strofy utworu. To błagalne zawołanie w liczbie mnogiej odnosi się do całej walczącej zbiorowości, łączy akcenty narodowe i patriotyczne. Jednocześnie powtarzająca się apostrofa realizuje stylistyczny wyznacznik języka modlitwy, jakim jest rytualizacja. Język modlitwy kształtowany jest przez działania kultowe i w ramach tego kultu następuje jego utrwalanie poprzez powtarzanie gotowych formuł. Jest ramą otwierającą i jednocześnie finalną utworu.

Wróć nas do kraju, gdzie lud bogobojny
W głośnych i śpiewnych modlitwach się troska,
By od powietrza, od głodu i wojny
Twoja go ręka chroniła ojcowska

Wróć nas do kraju, gdzie ściany kościołów,
Święte od westchnień, pachnące kadzidłem,
Rozbijał ogień z wysoka i ołów,
A śmierć po wieżach włóczyła się skrzydłem.

Wróć nas do kraju, gdzie jeśli kto spyta
Jak ludziom pojąć to wszystko rozumem,
Pustka mu tylko odpowie rozbita
I wiatr w ruinach zagłębi rozumem²²

(wersy 8–19)

Można zauważyć, że stopień rytualizacji jest uzależniony od czasów, w których powstała modlitwa. Modlitwy poetyckie napisane w czasie wojny i okupacji nawiązywały głównie do wzorca romantyczno-młodopolskiego i cechowały się dużym nasyceniem tradycyjnej rytualności. Jej wyznacznikami były: sekwencyjność tekstu, anaforyczność, wykorzystanie spetryfikowanej ramy tekstowej i podporządkowanie wzorcowi gatunkowemu²³. Wyznacznikiem stylu modlitewnego jest również kunsztowność i sakralizacja języka poetyckiego, inaczej niż w innych utworach modlitewnych Wierzyńskiego jedynie pośrednio odnoszącego się

²⁰ Z. Ożóg, op. cit., s. 91.

²¹ Ibidem.

²² K. Wierzyński, *Wróć nas do kraju*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 362–363.

²³ Z. Ożóg, op. cit., s. 91.

do przestrzeni wojennej: „pachnące kadzidłem”, „święte od westchnień”. W utworze zauważalna jest archaizacja związana z tradycją biblijną: „Ty, coś zbawiennej poskąpił nam chmury”, „By wodne nurty wezbrały i strzegły”²⁴.

Utwór Wierzyńskiego *Boże rozpaczy* z tomu *Krzyże i miecze* jest stylizowany na modlitwę, w której dominuje struktura *confessio* – wyznanie win. Przyznanie się do winy ma głównie złagodzić zawód, jaki człowiek sprawił Bogu. Jest to rodzaj usprawiedliwienia, apologia, obrona. To zarazem duchowa spowiedź, prośba o zrozumienie ludzkiej „niemocy”, bezradności człowieka wobec głębi zła, cierpienia, jakie przynosi wojna. W utworze zauważalny jest cykl rozbudowanych zwrotów do Boga, które dopełniają pytanie retoryczne. Jest to forma ekspresji, która ma na celu pogłębienie tragizmu cierpiącego, co stanowi rodzaj duchowej terapii. W tej formie modlitewnego wyznania odczuwalne są wyrazy żalu i skruchy. W utworze zachodzi relacja między monologującym podmiotem a Boskim Adresatem. To akt komunikacyjny, w którym dominantą jest wyznanie winy i przedstawienie prośb.

Czy niemoc nie jest tak ludzka, jak moc,
O Boże, wybacz słabości,
Czy w dzień się cierpi inaczej, niż w noc,
Mniej albo prościej?

Czym w ludzkiej doli pokonać i zgnieść
To wszystko, co siłę kruszy
Nad serce jaka wydzwignie się treść,
Co je zagłuszy?²⁵

(wersy 1–8)

W wojennej poezji Wierzyńskiego znajdziemy również formy modlitewne nawiązujące do gatunku litanii, między innymi utwór *Litania ziemi lwowskiej* z tomu *Krzyże i miecze*. Litania to prywatna lub publiczna modlitwa błagalna, złożona z szeregu inwokacji skierowanych do osób świętych: Boga, Jezusa Chrystusa, Ducha Świętego, Matki Bożej lub świętych, połączona z wezwaniami o ich wstawienictwo²⁶. Genezę litanii można odnaleźć w tekstach modlitewnych starożytnego Babilonu, w starożytnej liturgii hebrajskiej oraz rytach hellenistycznych. Były to teksty ewangelicznych prośb zanoszonych do Jezusa Chrystusa. Pierwotne wezwania były włączane do liturgii mszalnej²⁷. W liturgii trwałe miejsce zajmuje *Litania do Wszystkich Świętych*; w jej starszej części zwracano się do Chrystusa („Wybaw nas, Panie” i „Wysłuchaj nas, Panie”), w czasach późniejszych błagano

²⁴ K. Wierzyński, *Wróć nas do kraju*, op. cit., s. 362–363.

²⁵ K. Wierzyński, *Boże rozpaczy*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 471–472.

²⁶ *Encyklopedia katolicka*, red. A. Szostek, t. 10, Lublin 2004, s. 1169–1170.

²⁷ Ibidem.

Boga przez wstawiennictwo licznych świętych²⁸. Obecnie *Litania do Wszystkich Świętych* jest odmawiana w obrzędach kanonizacji, poświęcenia kościoła, egzorcyzmów, ślubów wieczystych. Litania poetycka w niezbyt rygorystyczny sposób nawiązuje do litanii – zwykle ogranicza się do ciągu paralelizmów i jednej formuły modlitewnej, a podstawę konstrukcji wypowiedzi lirycznej stanowi tylko jeden z połączonych elementów struktury gatunku (wezwanie, prośba); częściej mówi się o tak zwanej formie litanijnej²⁹. Podstawą formy litanijnej jest skupienie paralelnych równoważników poetyckich odnoszących się do tego samego tematu. Paralelizmowi znaczeniowemu odpowiada paralelizm syntaktyczny i intonacyjny, często dopełniany anaforą³⁰. Forma litanijna wiąże się przede wszystkim z wyraźną postawą wartościującą, aprobowaną. Wynikiem wartościowania jest ekspresyjność i patos liryczny, odpowiadające wyznacznikom stylu modlitwy. W formie litanijnej zauważalne są również odpowiednie segmenty modlitwy, między innymi zwroty adresatywne, anamnezy, prośby, aklamacje.

Litania ziemi lwowskiej Kazimierza Wierzyńskiego w swojej formie nawiązuje do *Litanii loretańskiej*, która składa się z inwokacji pochwalnych do Maryi i powtarzającej się prośby o wstawiennictwo. Odmawia się ją lub śpiewa głównie w czasie nabożeństw maryjnych³¹. Jest to lista właściwości, atrybutów i przydomków odnoszących do Matki Boskiej³². W *Litanii ziemi lwowskiej* zauważalny jest paralelizm znaczeniowy, przejawiający się w licznych adresatywach. Dominantą utworu są rozbudowane anamnezy. Wierzyński poprzez inwokację z rozbudowaną anamnezą („Matko Boska, Patronko z Jazłowca, / Co przy świętej schodziłaś niedzieli / W nasze strony, błędzące przez pola, / W starych szajcach o zboczach z jałowca, / Pośród winnic i sadow moreli – / W niebo niosłaś urok Podola”³³) nawiązuje do prawdziwego posągu Najświętszej Marii Panny Jazłowieckiej, który został wykonany z marmuru przez polskiego rzeźbiarza Oskara Sosnowskiego w Rzymie, a następnie w 1883 roku przeniesiony do kaplicy domu macierzystego siostr niepokalanek w Jazłowcu – miejscowości wśród jarów podolskich, położonej dwieście kilometrów na południowy wschód od Lwowa. Matka Boska Jazłowiecka wślawiła się jako patronka 14. Pułku Ułanów Jazłowieckich. Ułani uznali ją za swoją Hetmankę, przypisując jej pierwsze zwycięstwo pod Jazłowcem w 1919 roku³⁴. Z kolei

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ P. Wincer, *Nowoczesne odmiany formy litanijnej (Na przykładzie poematu Frantiska Halasa „Stare kobiety” i wiersza Vitezslava Nezvala „Pieśń nad pieśniami”)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 387–388.

³¹ Ibidem.

³² U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 118.

³³ K. Wierzyński, *Litania ziemi lwowskiej*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 486–488.

³⁴ *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach Maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717–1996*, zeb. i oprac. Grażyna od Wszechpośrednictwa M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, Szymanów 1996, s. 222–226.

poprzez inwokację z anamnezą („Matka Boska, Święta z Kochawicy, / Na niebieskiej umieszczona smudze / Pod opieką brzoźowego skrzydła, / Gdzie jesienią wianki jarzębiny / I czerwono płową kukurydzę / Przynoszono ci zamiast kadzidła”³⁵) Wierzyński przywołuje obraz Matki Bożej Kochawickiej, który znajdował się Kochawicy, miejscowości położonej na północny wschód od Stryja, a obecnie umieszczony jest w kościele Jezuitów w Gliwicach. Na obrazie tym Matka Boska na lewym ramieniu trzyma Dzieciątko Jezus, które prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma książkę³⁶. Poprzez zwrot „Matko Boska z Busowiska / Z naszych Karpat, które pachną smołą / I oddechem traw na połoninie”³⁷ poeta nawiązuje tymczasem do noweli Władysława Łozińskiego, której tematem jest opis życia religijnego na Podolu. Inwokacja z anamnezą „Siostró Marii cerkiewnej ze Spasa, / Co się w innej wysłowiła mowie / A z tych samych słyńie u nas cudów!”³⁸ odwołuje się do obrazu w cerkwi w miejscowości noszącej do II wojny światowej nazwę Spas, przekształconej w Kościół Chrystusa Pana Zbawiciela, obecnie znajdujący się w miejscowości Podgórze. Wierzyński odwołuje się również do tradycji liturgicznej poprzez zwrot „Matko Siewna z polnego rozstaju, / Na figurze schylona ubogiej. / By urodzaj wypatrzyć niepłonny, / Bogumiło pątniczko po kraju, / Towarzyszko codzienna znad drogi”³⁹.

Przywołanie przez Wierzyńskiego obrazów Matki Boskiej związane jest z tradycją maryjną w poezji polskiej, która na nowo odżyła w czasach wojennych⁴⁰. Najświętsza Panna stała się jednym z głównych motywów łączności z krajem. Po motywy maryjne sięgali między innymi Jan Lechoń, Stanisław Baliński, Józef Wittlin, Marian Hemar. Cechą charakterystyczną tej poezji było wiązanie spraw narodowych i ludzkich z osobą Matki Boskiej, która nie tylko stała się świadkiem, uczestnikiem i postacią współczującą, ale też uosabiała ojczyznę. Stąd zauważalne były częste nawiązania do Matki Boskiej Częstochowskiej czy Ostrobramskiej i powoływanie się na tradycję jej związku z historią Polski⁴¹. Matka Boska nie była tylko adresatem. Równie ważna była jej postawa – występowała jako postać żyjąca z ludźmi i doznająca tych samych cierpień⁴².

Odwołanie się do poetyckiej formy litanii miało na celu odświeżenie i metaforyzację tradycji maryjnej, co prowadziło czasem do kombinacji zestawieniowej oraz pogłębionego rozważania przymiotów Matki Boskiej⁴³.

³⁵ K. Wierzyński, *Litania ziemi łwowskiej*, op. cit., s. 486–488.

³⁶ *Z dawna Polski Tyś Królową...*, op. cit., s. 154.

³⁷ K. Wierzyński, *Litania ziemi łwowskiej*, op. cit., s. 486–488.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Z. Jastrzębski, *Matka Boska w poezji współczesnej*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, oprac. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, t. 1. *Szkice o dziejach motywu*, Lublin 1959, s. 193.

⁴¹ Z. Peszkowski, *Wstęp*, [w:] *Madonna Poetów: antologia współczesnej polskiej poezji maryjnej*, oprac. Z. Peszkowski, Londyn 1966.

⁴² Z. Jastrzębski, op. cit., s. 197.

⁴³ Ibidem, s. 206.

Wierzyński poprzez odwołanie do różnorodnych motywów Matki Boskiej, głównie związanych z miejscami kultu, odnosi się do mitu kresowego rycerstwa – obrońców wiary i żarliwych jej czcicieli⁴⁴. Jednocześnie autor *Krzyży i mieczy* nawiązuje do motywu prowincji galicyjskiej, stale obecnego w całej jego twórczości, poczynając od juveniliów, a skończywszy na emigracyjnej poezji, będącego głównie wyrazem tęsknoty za rodzinnymi stronami. Po inwokacjach i rozbudowanych anamnezach w *Litanii ziemi lwowskiej* następuje zbiorowa apostrofa do Boga i do wszystkich wizerunków Madonny oraz rozbudowana prośba o ochronę lwowskiej ziemi. Jednocześnie w utworze zrealizowana jest *causa* – usprawiedliwienie prośb, jakim jest ludzkie cierpienie. Utwór kończy aklamacja „amen”, nadająca emocjonalność formie modlitewnej.

Każdy znak wasz I krzyż mówi głośno,
 Że ta ziemia w koronie jest waszej
 I że wiernie szkaplerze swe chowa.
 Spójrzcie wokół. Burze nad nią rosną,
 Noc bezimienna ponad światem straszy
 I o pomoc bije dzwon do Lwowa

Spójrzcie, Matki w cierpieniu zaprawne,
 Ile kości i łez po wygnańcach
 Ile mąk ojczyzny nas strzeże!
 Pozwólcie chorągwie swe dawne
 Śród jałowców podolskich na szańcach
 Amen, amen – modlą się żołnierze⁴⁵

(wersy 30–42)

W wojennej poezji Wierzyńskiego zauważalne są również formy modlitewne nawiązujące do tradycji psalmicznej, między innymi stylizowany na psalm lamentacyjny utwór *Z księgi psalmów*. Cechą charakterystyczną tego rodzaju utworów jest opis dramatycznej sytuacji, w jakiej znajduje się modlący. Jest to wołanie, krzyk rozpacz, błagalne wezwanie Boga do interwencji. Bóg w psalmach pozostaje niewypowiedziany, nieosiągalny, a jednocześnie bliski człowiekowi⁴⁶. Odczytywana jest również skarga, wyrzut skierowany ku Bogu, oskarżenie Go o to, że pomimo wołania nie przychodzi z pomocą. Milczenie Boga sprawia, że w *homo orans* wyzwała się zniecierpliwienie i gwałtowność⁴⁷. W utworze *Z księgi psalmów* odczuwalne jest zwątpienie modlącego we wszechmoc Stwórcy, dramatyzm, cierpienie, duchowa słabość.

⁴⁴ *Encyklopedia katolicka*, t. 10, op. cit., s. 1584.

⁴⁵ K. Wierzyński, *Litania ziemi lwowskiej*, op. cit., s. 486–488.

⁴⁶ J. Sadzik, *O psalmach*, [w:] *Księga Psalmów*, tłum. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paryż 1982, s. 17–25.

⁴⁷ Ibidem.

Oto się trapię cały dzień
Uderzam, tłukę się o ściany,
Szukam po mieście: wąty cię
Śni mi się po oczach, niewidziany.

Radzę się, pytam setny raz
Duszy i serca i marzenia
Może ja oślept, może zgast
W źrenicy mojej odbłask cienia
Może zapomniał, odszedł mnie
I z wysokości swej dalekiej

Napada tylko śpiących w śnie,
Wydziedziczonych zeń na wieki⁴⁸

(wersy 1–12)

W utworze tym poeta zawiera elementy modlitwy: adresatywy, występujące niekiedy z anamnezami („O Niepojęty”, „Wybawicielu, Panie nasz”, „wieczna skało”, „wieczny Panie”), prośby – *petitio* i *fructus* („Oświeć mnie nocą przez ten znak”, „Zbudź mnie zawczasu, odśłoń twarz”, „Otwórz się źródłem”, „Otwórz się słowem”)⁴⁹.

Można zauważyć, że Wierzyński w wojennej poezji umiejętnie realizuje różnorodne formy modlitewne, zachowując odpowiednie wyznaczniki gatunku, między innymi inwokacje, prośby, anamnezy, aklamację, styl religijny. Poeta odwołuje się również do tradycji maryjnej i liturgicznej. Jednocześnie poetycka forma modlitwy pozwala mu przekroczyć granice konwencji i wprowadzić nowe konteksty, jakim jest na przykład dramat wojenny.

PRAYER FORMS IN THE WAR POETRY OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to study different forms of prayers in the war poetry of Kazimierz Wierzyński, especially in *Ziemia-Wilczyca* (1941), and *Krzyże i miecze* (1946). He used different styles like supplications, litanies, psalms, that are based on poetic prayer. He referred also to the Litany of Loreto. In this paper I will analyze and interpret some his works like *Święty Boże*, *Modlitwa za zmarłych w Warszawie*, *Wróć nas do kraju*, *Boże rozpaczy*, *Litania ziemi lwowskiej*, and *Z księgi psalmów*.

KEYWORDS

Wierzyński, prayer, World War II

⁴⁸ K. Wierzyński, *Z księgi psalmów*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 465–466.

⁴⁹ Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

1. Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
2. *Encyklopedia katolicka*, red. A. Szostek, t. 10, Lublin 2004.
3. *Encyklopedia katolicka*, red. E. Gigilewicz, t. 13, Lublin 2009.
4. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1998.
5. Jastrzębski Z., *Matka Boska w poezji współczesnej*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, oprac. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, t. 1. *Szkice o dziejach motywu*, Lublin 1959.
6. Jougan A., *Liturgia Katolicka czyli Wykład Obrzędów Kościoła Katolickiego*, Lwów 1910.
7. *Madonna Poetów: antologia współczesnej polskiej poezji maryjnej*, oprac. Z. Peszkowski, Londyn 1966.
8. Makuchowska M., *Modlitewne formy adresatywne*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego”, Językoznawstwo 16, 1996.
9. Makuchowska M., *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998.
10. Ożóg Z., *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007.
11. Sadzik J., *O psalmach*, [w:] *Księga Psalmów*, tłum. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paryż 1982.
12. Wierusz-Kowalski J., *Elementy struktury języka sakralnego*, [w:] idem, *Język a kult. Funkcja i struktura języka sakralnego*, „Studia Religioznawcze PAN”, R. IV, Warszawa 1973.
13. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Białystok 2004.
14. Wierzyński K., *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław 1991.
15. Wincer P., *Nowoczesne odmiany formy litanijnej (Na przykładzie poematu Frantiska Halasa „Stare kobiety” i wiersza Vitezlava Nezvala „Pieśń nad pieśniami”)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
16. *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach Maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717–1996*, zeb. i oprac. Grażyna od Wszechpośrednictwa M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, Szymanów 1996.
17. *„Z głębokości...” Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, oprac. A. Jastrząb. A. Podsiad, Warszawa 1966.

RAFAŁ MILAN

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
E-MAIL: RMILAN6@INTERIA.PL

**„Czy kiedykolwiek będzie gotowa ta odrobina ostateczna”
– wiersz jako suplement? O „miejscach wspólnych”
„poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego
i Leśmianowskiej koncepcji poezji**

STRESZCZENIE

Tekst stanowi próbę wskazania podobieństw w metapoetyckich „poglądach” dwóch znaczących dla polskiej poezji nowoczesnej twórców: Kazimierza Wierzyńskiego i Bolesława Leśmiana. Podstawę zestawienia stanowią eksplicytnie sformułowania samego Wierzyńskiego, który dostrzegał w twórczości autora *Łąki* zespolenie fascynacji witalną, dynamiczną naturą ze świadomą pracą w słowie. To połączenie pozwala Wierzyńskiemu mówić o wpisanym w dzieło Leśmiana „mieście poszerzonego istnienia”, który stanowi – co staram się udowodnić – bliski autorowi *Wiosny i wina* i podjęty przez niego w powojennej poezji model „poetyckiego witalizmu”.

Konkretne interpretacje (obejmujące tak ważne wiersze Wierzyńskiego, jak *Orzech* czy *Słowo do Orfeistów*, a także *Zamyślenie* Leśmiana) zmierzają do określenia postulowanej przez obu poetów relacji między słowem (poetyckim) a tym, co bez-/przed-słowne. Jak się wydaje, wersja „poetyckiego witalizmu” wynikająca z recepcji poezji Leśmiana przez Wierzyńskiego kwestionuje opozycję auto- i heteronomii poezji. Opiera się natomiast na paradoksalnie uzasadnionej (i realizowanej) *mimesis* partycypacji: „referencjalna” słabość (zbyteczność) poezji – jedynie wtedy jednak, gdy jest świadomie podtrzymywana – okazuje się jej siłą...

SŁOWA KLUCZOWE

poezja Bolesława Leśmiana i Kazimierza Wierzyńskiego, polska poezja nowoczesna, witalizm, referencja, powtórzenie

I

Stanowiąca bezpośrednią inspirację dla niniejszego tekstu tytułowa formuła „odrobiny ostatecznej” została zaczerpnięta z wiersza *Orzech*, pochodzącego z uznawanego za przełomowy dla twórczości Kazimierza Wierzyńskiego tomu *Korzec maku* (1951). Autor *Róży wiatrów* zwraca się w swej powojennej poezji – już na początku nowego etapu twórczości – ku samoistności poetyckiego słowa, często wpisuje w swoje wiersze refleksję metapoetycką, określającą zadania i możliwości poezji, warunkowane przez (i zwrotnie oddziałujące na) ogólne przeświadczenia na temat *artis poeticae*. Podmiot-bohater przywołanego utworu wyznaje: „I coraz bardziej trapi mnie myśl, / Czy kiedykolwiek będzie gotowa / Ta odrobina ostateczna”¹. Temu – potraktowanemu bezpretensjonalnie czy też w sposób ambiwalentny, akcentujący zarazem (względna) trwałość, jak i nikłość, niepozorność – efektowi „pracy w słowie” przypisana zostaje jednak doniosła rola egzystencjalna, to bowiem „łódź ratunkowa”, która – być może – „przepłytnie / Scyllę, Charybde i wszystkie / Zasadzki i smutki”².

W komentarzu do cytowanego wiersza Agnieszka Rydz (powołując się na słowa samego Wierzyńskiego) pisze, że „potrzeba sztuki pojawia się wtedy, gdy wszystko jest już na świecie gotowe i rodzi się wtedy specyficzny niedosyt czegoś nieuchwytnego, niematerialnego, czegoś, co naprawdę trudno zdefiniować. Z tej inspirującej tęsknoty człowieka powstaje piękno”³. Piękno będące jednak – odwołajmy się do wiersza – „Niepotrzebnem, / Prawdziwem / Światłem-natchnieniem”⁴. Stanowiące zatem swego rodzaju naddatek, być może suplementujące (a więc także w pewien sposób „rozbrajające”) opresyjną pełnię „piękna przekłętego”, ontycznie silniejszego, lecz (i w związku z tym) ekspansywnego, jak w późniejszym wierszu *Glicynie* (z tomu *Tkanka ziemi*), w którym tytułowe krzewy wręcz odbierają poecie głos („Ale wargi mam z drzewa, / Z popękanej kory / I usta zalane cementem”⁵). Glicynie stanowią tu synonim nieskończonej, dynamicznej całości – świata, mimo swej zmienności, gotowego, budzącego tyleż podziw, co przerażenie swoją nie-ludzką witalną samowystarczalnością.

Jak się wydaje, w wierszu *Orzech* Wierzyński formułuje projekt poezji ocalającej, pozwalającej na chwiejny balans między sprzecznościami. Mówiąc w sposób bardziej wyrazisty (i być może bardziej uzasadniony w kontekście refleksji nad powojenną wersją „poetyckiego witalizmu” autora *Wiosny i wina*), poezja stanowiłaby – wedle Wierzyńskiego – pewne *tertium*, „ideę niedorzeczną”, nie tyle nawet mediującą między brzegami niebezpiecznej cieśniny, ile raczej

¹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994, s. 101–102.

² Ibidem.

³ A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 151.

⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 101–102.

⁵ Ibidem, s. 204–205.

przeprowadzającą (czy też ostrożniej: dającą nadzieję na przeprowadzenie) przez unieruchamiające rzeczywistość – nadające jej znamię tego, co już gotowe – binarne opozycje.

Zdaniem Jolanty Dudek, „urzeczenie tajemnicą świata zdaje się być najgłębszym dziedzictwem Wierzyńskiego po modernizmie, [...] jego panteizm bliższy był w swej istocie metafizycznemu monizmowi Leśmiana niż biologizmowi Tuwima”⁶. Badaczka sugeruje także pośrednictwo Leśmiana w przyswajaniu przez Wierzyńskiego światoodczucia znamienne dla polskiego romantyzmu. W bardzo wnikliwej i inspirującej analizie poematu *Piąta pora roku* Dudek eksponuje romantyczny z ducha wątek harmonijnej relacji człowieka i przyrody, opierającej się na swoistym dopełnieniu natury, która poprzez byt ludzki dochodzi do samoświadomości⁷.

W niniejszym tekście chciałbym podjąć sygnalizowany problem, pamiętając jednak o inherentnej paradoksalności dopełnienia, suplementu (także w romantycznym wariacie jego przejawiania się). Suplement – świadomie odwołuję się w tym momencie do myśli Jacques’a Derridy – stanowi bowiem swego rodzaju poszerzenie, naddatek w tym, co dopełnia (i odzwierciedla). Zacytujmy fragment z *O gramatologii*:

Pojęcie uzupełnienia [...] zamyka [...] w sobie dwa znaczenia, których współwystępowanie jest równie osobliwe co konieczne. Uzupełnienie się dodaje, jest jakąś nadwyżką, jakąś pełnią wzbogacającą jakąś inną pełnię, *nadmiarem* obecności [...] Ale uzupełnienie uzupełnia. Dodaje się tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się *w-miejsce-czegoś*. Jeśli zapełnia to tak, jak zapełnia się pustkę⁸.

W tym kontekście zamierzam się odnieść do tropologicznych mechanizmów poezji Wierzyńskiego, stwarzających niejako ów naddatek, ową „odrobinę ostateczną”. Poprzez zwrócenie uwagi na oryginalną recepcję twórczości Bolesława Leśmiana będę kierował analizy w stronę zniuansowania dotychczasowych przeświadczeń na temat witalizmu w poezji Kazimierza Wierzyńskiego, a także – co się z tym wiąże – na temat implikowanej w tekstach autora *Wróble na dachu* relacji „mowy i ziemi”.

Odniesienie do obecności śladów Leśmiana w poezji Wierzyńskiego wydaje się uzasadnione w perspektywie sformułowanych już wstępnych wniosków. W mowie wygłoszonej 22 kwietnia 1939 roku na posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury poeta, świeżo przyjęty do tego gremium (właśnie w miejsce zmarłego Leśmiana), wskazywał na graniczny (i efemeryczny, ontycznie słaby) charakter

⁶ J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Kraków 1975, s. 74.

⁷ Badaczka odwołuje się głównie do fragmentów rozprawy Maurycego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Zob. J. Dudek, *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a parallel*, Kraków 1993, s. 89–90.

⁸ J. Derrida. *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 195.

tego, co dla autora *Sadu rozstajnego* stanowiło najwyższą realność. Według Wierzyńskiego bowiem

[...] świat realny mieścił się u Leśmiana [...] w szczelinie pomiędzy istnieniem a zgonem. Szczelinę tę wypełnia przede wszystkim przyroda [...] Pojmował jej rozum, odczuwał grozę i doświadczał nostalgicznych pragnień spojenia w jedno z jej bytem, ale szedł jeszcze dalej. Przyroda była dla świata tym, czym dla niego poezja: istotną prawdą bytu⁹.

Autor *Snu mary* zaznacza, iż traktowanie przez Leśmiana przyrody (czy też tego, co pomiędzy, co wymyka się pojęciowemu zawłaszczeniu) zasadniczo modyfikuje tradycyjne poetyckie wzorce. W pewien sposób stara się także odseparować twórczość Leśmiana od poetyki młodopolskiej: „To, co mogło pozostać dla poety rozkoszą użycia, przeistoczyło się w pracę poznania; tam, gdzie mógł zadowolić się samym odczuciem, szukał prawdy, by wierzyć i żyć nią”¹⁰. Jeśli – zdaniem Wierzyńskiego – w poezji Leśmiana przyroda zostaje przemieszczona w przestrzeń graniczną, spajającą przeciwstawne bieguny, niejako traci ona swoją pełnię, samowystarczalność. Być może – jako to, co jeszcze niewcielone, nieustannie zmiennie – wymaga ona poetyckiego dopełnienia, które zarazem ustanawia (retroaktywnie) swoisty nie-byt *naturae naturantis* (w ten sposób chciałbym rozumieć dokonane przez Wierzyńskiego zrównanie przyrody i poezji jako „istotnej prawdy bytu”).

Graniczny – w wykładni Wierzyńskiego – status przyrody tłumaczyłby, jak mi się wydaje, Leśmianowską oscylację między pełnią natury (wywołującą pragnienie zespolenia z nią) a eksponowanym w „poezji o poezji” Leśmiana gestem kreacyjnym, powołującym ową pełnię i zarazem poza nią wykraczającym ku – zacytujmy raz jeszcze Wierzyńskiego – „mitowi poszerzonego istnienia”¹¹.

⁹ K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie. Mowa wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 97.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Wierzyński zdaje się przypisywać twórczości Leśmiana cechy, które stanowiły fundament postrzegania poezji przez autora *Gorzkiego urodzaju*, lecz w pełni ujawniły się w jego powojennych tomach: „Dziś, kiedy nie tylko przed człowiekiem, lecz i przed wielkimi jego wspólnotami stają pytania rozstrzygające o bycie, to utwierdzanie spodów i szczytów, ten leśmianowski mit poszerzonego istnienia umacnia nas wobec burz i uderzeń. Bierzemy też od poety jego żarliwość, nieustępliwy upór, który wiodł go do bram wiekuistych tajemnic i kazał mu do nich szturmować. Bierzemy w siebie światło, uniesione stamtąd i nam przekazane. Bierzemy wiarę, że tylko nadziemski trud prowadzi do nadziemskich zdobyczy” (ibidem, s. 104). Cytowane słowa wskazuje na etyczny aspekt poezji (pozornie) autotelicznej. Wierzyński dostrzega w Leśmianie wzorzec łączenia „orfejskiej” (w ujęciu Wierzyńskiego „poznawczo-krzepiącej”) postawy poetyckiej ze świadomą pracą w słowie.

Zastosowany przeze mnie w tytule tekstu, niedoskonały, znaczeniowo nieostry termin „poetycki witalizm” chciałbym dookreślić poprzez wskazanie „miejsca wspólnego” w historycznoliterackiej interpretacji poezji Wierzyńskiego i Leśmiana. Zbigniew Andres, odwołując się do wiersza *Pracownia poety* (z tomu *Korzec maku*), formułuje ogólną uwagę na temat implikowanej w poezji Wierzyńskiego relacji między słowem a przedślovnym (naturalnym) „przedmiotem” jego odniesienia:

Utwór mówi o niedoskonałości, w zderzeniu z naturą, poetyckiego słowa, którym nie sposób precyzyjnie oddać „cudo świata”, „boski dzień”. Natura w swojej urodzie jest tworem doskonałym, dlatego nie jest w stanie wyrazić jej najbardziej precyzyjny nawet obraz artysty, ani poetyckie słowo. Obraz stworzony przez człowieka jest tylko kaleką kopią prawdziwych zjawisk, które w naturalnych jej warunkach chłonąc można wszystkimi zmysłami: można widzieć ich ruch, kształty i barwy, odczuwać zapachy, słyszeć głosy. Z tych też względów przeżywanie zjawisk przyrody, i w ogóle zjawisk materialnego świata, to sprawa intuicji i metafizycznych olśnień. Stąd bunt poety (na przykład w *Balladzie o zbuntowanych słowach* z tomu *Korzec maku*) przeciwko dosłowności i mimetycznemu odtwarzaniu zjawisk świata¹².

W cytowanych słowach została wyeksponowana wartościująca opozycja tego, co doskonałe (źródłowe – oryginalne), i tego, co kalekie (stanowiące zaledwie kopię „prawdziwych zjawisk”). Sensualna (i samowystarczalna) bujność natury zdaniem badacza może być pełniej odbierana bez słów, które jedynie wskazują na to, co wymyka się werbalizacji. Stąd – taką relację wynikania Andres zdaje się sugerować – „autoteliczny zwrot” w poezji Wierzyńskiego: z jednej z strony wiersz mówi o porażce poetyckiej *mimesis*, z drugiej natomiast kieruje uwagę na samą poezję, ustanawia jej autonomię.

Badacz dostrzega ponadto w *Balladzie o zbuntowanych słowach* wyraz buntu poety „przeciwko dosłowności i mimetycznemu odtwarzaniu zjawisk świata”. Pobieżna lektura przywołanego wiersza pozwala znaleźć uzasadnienie dla proponowanej przez Andresa egzemplifikacji: „Nie chcemy niczyjej przemocy, / Chcemy swobody bóstw, / Wyzwolone z praw grawitacji”¹³ – tak brzmią... słowa słów w pierwszej strofie utworu. Rzeczona „swoboda bóstw” byłaby następstwem postulowanego wyzwolenia słów z ich *gravitatis* – ciężkości związanej z „niepotrzebnym użytkowaniem”, jaki czyni się z nich w codziennej, pragmatycznej komunikacji. Zarazem jednak – „grawitacja” to przyciąganie ziemskie. Należy, rzecz jasna, pamiętać w tym kontekście o kluczowym dla metapoetyckich „poglądów” Wierzyńskiego związku „mowy i ziemi”¹⁴, wobec którego można – jak

¹² Z. Andres, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 149.

¹³ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 172–173.

¹⁴ *Mowa i ziemia* to przedostatni wiersz tomu *Siedem podków*, z którego pochodzi *Ballada o zbuntowanych słowach* (Andres podaje błędną lokalizację!).

sądzę – zaryzykować stwierdzenie, iż zbuntowane „słowa na wolności” to także słowa wyzwolone ze swej genetycznej („ziemsko-witalnej”) zależności. Inaczej rzecz ujmując: słowa swobodne to słowa nie-powtarza(l)ne, to znaczy jednocześnie niepowtarzane w powszedniej „gadaninie”, ale i wykraczające poza ziemski porządek kruchości, przemijania, „(s)traconego znaczenia” (zakładający potrzebę powtarzania, dopełniania, „suplementacji”). Język „uspołeczniiony” nie zostaje zatem – wbrew pozorom – przeciwstawiony w wierszu mowie pierwotnej, bardziej źródłowej. Pragnienie wzlotu ponad rzeczywistość czy też bardziej subtelnej, „eterycznej” relacji z nią („Chcemy lecieć i mijać jak nagły / Zapach lip na ulicy”¹⁵) dotyczy dążenia do dystansu zarówno wobec świata społecznego, jak i wobec natury. Słowa bowiem „zawisły / W powietrzu, w nieruchomym proteście”¹⁶, co zdaje się odnosić także do buntu przeciw naturalnej dynamice, obnażającej „ciężar” – materialność, a więc i kruchość słowa.

Należy w tym miejscu podkreślić znaczenie dla ostatecznych wniosków interpretacyjnych narracyjnej ramy utworu (obejmującej dwa pierwsze wersy i dwie ostatnie strofy). Może ona świadczyć o dystansie „ja” mówiącego wobec przytaczanych słów. Upraszczające (uogólniające) odczytanie Andresa pomija także napięcie między tym, co słowa („podwajające się” w każdym użyciu słowa „słowo”) deklarują:

Brzydzimy się pięknem i brzydkiem
Deklamacjami, aforyzmami,
Enuncjacjami, apostrofami,
Niepotrzebnym użytkowaniem¹⁷

a retorycznym („enuncjacyjnym” właśnie!) trybem ich wypowiedzi. „Bohaterki” wiersza, zmierzając do zawieszenia ograniczających je praw, zarazem owe prawa potwierdzają (i powtarzają).

Słowo (także to poetyckie) jest więc nieuchronnie skrępowane. „Ciężkie od straconego znaczenia” nie odzwierciedla natury – nie jest jednak „ontologicznie” odrębne dlatego, że pochodzi z innej sfery, lecz właśnie ze względu na swoje uczestnictwo w rzeczywistości (a więc ze względu na swoją materialność i możliwość/konieczność powtarzania, reprodukcji). W analizowanym wierszu bunt przeciw „mimetycznej powinności” okazuje się także buntem przeciw samej (nie)możliwości jej wypełnienia (to znaczy przeciw źródłowemu ograniczeniu, źródłowej zależności, przemocy). Słowo jako część nie może bowiem objąć całości, do której należy. W związku z tym słowa, buntując się przeciw ograniczeniom, potwierdzają je. Czy zatem – zwrotnie – potwierdzając je, buntują się przeciwko nim?

¹⁵ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 172–173.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

II

W optyce Andresa słowo okazuje się wobec natury obce, przychodzi z zewnątrz – może więc jedynie „indeksalnie” na nią wskazywać. Poezja byłaby zatem wtórna, stanowiąc zaledwie „kalekę kopię” doskonałej naturalnej „poetyczności”. Podobny sposób myślenia o relacji (poetyckiej) słowo – *natura naturans* ujawnia się także wśród niektórych leśmianologów. Jan Zięba, odwołując się do Leśmianowskiej koncepcji „pieśni bez słów”, zmierza ku zniuansowaniu charakterystycznej dla refleksji metapoetyckiej Leśmiana opozycji języka pojęciowego i rytmicznej mowy poezji:

Pojęciowe słowo w „czapce-niewidymce” jest w poezji Leśmiana naznaczone podobnym paradoksem jak pieniądz. Jest ono z jednej strony negowane, odrzucane jako przeszkoda skutecznie zasłaniająca poecie dostęp do rzeczywistości, z drugiej jednak takie naznaczone pojęciowością słowo okazuje się koniecznym pośrednikiem w przekazywaniu prawdy, jakiej poeta doświadczył.

Podobna sprzeczność czy ambiwalencja dotyczy nie tylko słowa pojęciowego, ale także słowa poetyckiego programowo wyzwolonego z pojęciowości. Z jednej strony, Leśmian wielokrotnie przekonuje, że takie słowo umożliwia dostęp do rzeczywistości. Z drugiej, znaleźć można także pogląd, że prawda o świecie dostępna jest dla człowieka poza słowem, czyli bez pośrednictwa słowa, które ostatecznie zawsze okazuje się zawodne. Ta sprzeczność jest immanentną cechą Leśmianowskiej estetyki, cechą nieusuwalną¹⁸.

Koncepcje Zięby podejmuje Elżbieta Winiecka, pisząc, że: „Leśmian jest [...] dużo bardziej, niż zwykło się uważać, sceptyczny w swoim podejściu do sztuki poetyckiej; częściej opisuje stan tęsknoty za ideałem, niżli ten stan – utopijny – urzeczywistnia”¹⁹. Poezja Leśmiana, zdaniem Winieckiej, „nostalgicznie” wskazuje na utraconą pełnię zmysłowego – niezapośredniczonego przez słowo – zanurzenia w świecie.

Zarówno Zięba, jak i Winiecka przywołują w tym kontekście fragmenty eseju Leśmiana pt. *Przemiany rzeczywistości*. Autor *Sadu rozstajnego* wskazywał, iż:

[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej [...] Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów,

¹⁸ J. Zięba, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010, z. 6, s. 231–232.

¹⁹ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 178.

którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy – pierwowzór²⁰.

Mam jednak wątpliwości, czy Leśmian rzeczywiście pisze o bezwzględnej pierwotności „pieśni bez słów”. Być może należałoby ową pierwotność zrelatywizować, mając w pamięci zarysowaną w eseju historyczną zmienność różnych wizji rzeczywistości, a więc także ich „niewątpliwych” fundamentów. W tym kontekście koncepcję „pieśni bez słów” można by traktować jako odpowiedź na „nowoczesne wydarzenie” utraty przez byt substancjalności. Leśmian pisze na przykład:

Oto doszliśmy do oryginału, do pierwowzoru, najmniej poddającego się krytycyzmowi naszej logiki. Usunęliśmy naszą rzeczywistość jak najdalej od możliwych jej wrogów, uszczupliliśmy jej teren aż do bezprzestrzennego tonu, aby jej nie narażać na niebezpieczeństwa grożące ze strony znikomej materii, i aby móc w nią wierzyć swą wiarą przeżuloną i nieznoszącą bogów o zbyt dokładnych liniach i zbyt szerokich płaszczyznach²¹.

W proponowanej przeze mnie perspektywie idea „pieśni bez słów” stanowiłaby więc rezultat procesów (intelektualnych, społecznych, mentalnych), przeciwko którym jest zorientowana. Inaczej rzecz ujmując: słowo (poetyckie) to (w twórczości Leśmiana i – jak sądzę – także Wierzyńskiego) nie tyle „konieczny”, ile konstytutywny („źródłowy”) „pośrednik” istoty bytu, będący jednocześnie jej częścią, wyróżnionym *exemplum* i poszerzeniem.

Badacze akcentujący obecność w poezji Leśmiana (i bardziej dyskursywnej, nie-immanentnej refleksji o niej) wyraźnej opozycji między witalną, odbieraną intuicyjnie sferą *naturae naturantis* a jej niedoskonałym werbalnym wyrazem poszukują potwierdzenia swojego pomysłu w odwołaniu do wiersza *Zamyślenie*. Wybór ten bynajmniej nie jest przypadkowy. Stanowi wyraziste (i świadome) polemiczne odniesienie do całościowego projektu lektury poezji Leśmiana proponowanego przez Ryszarda Nycza (i podążającego jego śladem Michała Pawła Markowskiego). Wedle Nycza (piszącego o metapoetyckiej wymowie wiersza *Zamyślenie*):

Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której „wyglądy” słowa stają się „postaciami” świata, a język poetycki – tajemniczym darem wynajdującym formy realności; sposobem odkrywania niedostępnych na co dzień „wyglądów” rzeczywistości²².

²⁰ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 44 i 45.

²¹ Ibidem, s. 45.

²² R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 124.

Zięba wskazuje na to, iż Nycz pomija w swojej interpretacji kategorię „śpiewu”, podporządkowując ją tym samym „werbalnemu” spoglądaniu w świat, „a przecież w omawianym fragmencie poeta wyraża rodzaj żalu czy zawodu, że nie śpiewa, ale tylko posługuje się słowami («jeno słowami w świat wyglądam»).

Dokonuje tym samym przeciwstawienia śpiewu i słowa, przypisując jednocześnie większe znaczenie temu pierwszemu jako obiektowi tęsknoty”²³.

W celu wyprowadzenia ogólnych wniosków, które – jak sądzę – okażą się pomocne w reinterpretacji „poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego (i pozwolą wskazać zarazem na pewną zbieżność w metapoetyckich „poglądach” Wierzyńskiego i Leśmiana), chciałbym skoncentrować się na elementach przemilczanych przez Ziębę w jego odczytaniu wiersza *Zamyślenie*. Komplikację wskazanego przez badacza wartościującego przeciwstawienia przynosi już pierwsza strofa utworu:

Kto wybaczy mi moją do wróżby niezdolność?
Nie wiem, co dziś pokocham – co jutro wyśpiewam?
I dłonią, jak sierś zwierza, głaszczę mimowolność
Pieśni, których warczenia w sobie się spodziewam²⁴.

W cytowanych strofach zwraca uwagę przede wszystkim przywołanie relacji czasowych, w jakich osadzona zostaje twórczość podmiotu. Deklaruje on niewiedzę na temat przyszłości: bliższej („co dziś pokocham”) i tej nieco dalszej („co jutro wyśpiewam”). Poezja wiąże się z miłosnym zachwytem pieśnią *naturae naturantis*; zarazem właściwa, „śpiewna” twórczość poetycka jest tu zaledwie antycypowana: odsunięta w przyszłość, wyczekiwana.

Gdyby zatrzymać interpretację w tym miejscu, w ogólnym zarysie potwierdzałyby ona konkluzje interpretacyjne Zięby i Winieckiej: w tym ujęciu „wyglądanie słowami w świat” to (jedynie) z a p o w i e d ź utopijnej twórczej pełni, poprzedzonej bezpośrednią, „bezsłowną” epifanią rzeczywistości. Tak rozumiana zapowiedź byłaby jednak nieodróżnialna od nostalgicznego wskazania na to, co już utracone, na to, co nie da się „przepisać z faktyczności na wyrażalność”²⁵.

²³ J. Zięba, op. cit., s. 232. Podobnie myśli Winiecka: „Warto zwrócić uwagę na słowa «nie śpiewam». Śpiew jest dla Leśmiana synonimem poezji. A podmiot opisuje tu swoje zamyślenie. To nastrój, w którym zamiast śpiewu rozumianego jako stan najwyższego twórczego napięcia, w zadumie «wygląda się» słowami w świat w oczekiwaniu na pieśni, które mają się «same ze siebie wygwarzyć», bez pomocy «ja», które by je «dobywało». [...] Wobec przywołanych tu poglądów Leśmiana sformułowanie «słowami... w świat wyglądam», interpretowane jako akt kreacji rzeczywistości poetyckiej za pomocą słów, można tłumaczyć też jako nostalgiczną konstatację tego, że stanowią wyraz prawdy przeżycia podmiotu, która nie jest tożsama ze słowami, lecz nie może się inaczej, niż poprzez słowa, urzeczywistnić” (E. Winiecka, op. cit., s. 177–178).

²⁴ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 276.

²⁵ Cytowana formuła pochodzi, rzecz jasna, z poezji Mirona Białoszewskiego. Faktyczność chciałbym tu rozumieć w zgodzie z etymologią: *factum* jako to, co już uczynione, dokonane.

Relacje czasowe (uprzedniości i następstwa) okazują się natomiast mniej oczywiste – stawiają opór zarysowanemu binarnemu schematowi – gdy w obręb analizy włączona zostanie druga część strofy. Niejasny pozostaje przede wszystkim czasowy (przyczynowy) stosunek metaforycznego gestu głaskania „mimowolności pieśni” i ich uobecnienia się „w” podmiocie utworu. Czasownik „spodziewam się” sugeruje wychylenie ku przyszłości, forma „głaszczę” zdaje się natomiast stwarzać (i określać zarazem) liryczną aktualność; niepozbawiony podstaw wydaje się zatem paradoksalny wniosek, że podmiot-bohater wiersza *Zamyślenie* niejako wywołuje swym gestem „bezsłowną pieśń” – poprzez ingerencję w rzeczywistość performatywnie stwarza możliwość zaistnienia tego, co stanowi warunek jego twórczości²⁶. Należy podkreślić, iż podstawowa cecha pieśni („warczenie”, które wskazuje zarazem na ich „leśną” genezę) stanowi – w retorycznym porządku wiersza – pochodną sposobu, w jaki poeta je głaszczę/przyzywa.

Mielibyśmy więc do czynienia z mechanizmem realizowanej metafory. Inaczej rzecz ujmując: cecha gestu podmiotu – na zasadzie (ukrytej) *hypallage* – zostaje przeniesiona na *patiens* czynności, co dynamizuje (i czyni niejednoznaczny) relacje czasowego następstwa, a także przyczyny i skutku²⁷. Podmiot działa więc słowem, jego słowo jest działaniem (inaczej: słowo uczestniczy w świecie, który odzwierciedla). Pieśni, których nadejścia poeta zaledwie się spodziewał (w pierwszej strofie), w drugiej strofie określane są już jako obecne („Po warczeniu poznaję, że przybyły z lasów, / I oswajam je z wolna i uczę swej mowy”²⁸). O znaczeniowej dynamice wiersza stanowi więc napięcie pomiędzy jego referencjalnością (sugerującą „zdroworozsądkowy” kierunek reprezentacji) a podważającym ją mechanizmem retorycznym. To, co bez-/przedsłowne, wydaje się zatem w analizowanym utworze – wbrew interpretacjom Zięby i Winieckiej – nieodłączne od wysłowienia.

²⁶ W perspektywie moich założeń ten typ lektury stanowi próbę opisu mechanizmu, który Ryszard Nycz nazwał „retoryczną reprezentacją [...] stekstualizowanego realnego” (zob. R. Nycz, op. cit., s. 13).

²⁷ Na temat znaczeniowego i kreacyjnego potencjału figury *hypallage* – nieredukowalnej do gramatycznego „udziwnienia” – interesująco pisała Barbara Sienkiewicz: „konsekwencją [innowacji składniowo-logicznej wprowadzanej przez *hypallage*] jest wszakże [...] zmiana myślenia o przedmiocie i podmiocie zarazem. Przedmiotowi bowiem przybywa, jakby powiedział Białoszewski, zostaje mu przydana intencjonalnie własność ludzka, ale podmiotowi ubywa, coś zostaje mu uszczknięte” (B. Sienkiewicz, *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3, s. 215). W wypadku wiersza *Zamyślenie* podmiotowi „ubywa” to, co nie-ludzkie („leśne warczenie”). Mechanizm tropologiczny ustanawia zatem opozycję *natura naturans* – *natura naturata*, lecz zarazem ją kwestionuje – znajdując się po stronie „słowa”, jest jednak „naznaczony” przez pierwszy element wspomnianej opozycji. Być może ową paradoksalność (i nie-tożsamość) należałoby wiązać ze związkiem tropu i powtórzenia: *hypallage* „odgrywa” tu bowiem to, co już za jej pośrednictwem się stało (przyzywa to, co ustanawia).

²⁸ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 276.

W świetle wniosków sformułowanych w powyższym zarysie interpretacyjnym innego znaczenia nabiera fragment: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam...”²⁹. Cytowany dwuwers organizuje figura *correctio*, która jednak – taki byłby rezultat wyżej zaproponowanego sposobu myślenia – nie znosi, lecz raczej podtrzymuje i przemieszcza to, co zanegowane. Formuła: „słowami przez okno w świat wyglądam” stanowi zatem dookreślenie sposobu/natury śpiewania, które zarazem – ze względu na retoryczny mechanizm różnicującego powtórzenia – jest i nie jest śpiewem, a także (właśnie dlatego) stanowi (tylko i aż) obietnicę śpiewu, to znaczy tego, co jeszcze nigdy się nie wydarzyło³⁰.

„A nie śpiewam, lecz jeno słowami / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera”³¹ – pisze Leśmian, w wierszu *Słowo do Orfeistów* Wierzyński dodaje:

Kto za mną staje, nie wiem, ale wiem, że tam jest,
Co mówi, nie wiem, ale powtarzam to za nim,
Nie słyszę tych słów, ale napisać je umiem,
I to jest tak ważne, że o nic więcej nie pytam³²

Przytoczona inicjalna strofa zbudowana jest z paradoksów, które przybliżają, ale i zakrywają tajemnicę twórczości. Podmiot utworu w osobiwy sposób posługuje się kategorią powtórzenia, jak bowiem stwierdza: powtarza to, czego nawet nie słyszy, lecz co potrafi zapisać. To, co nawet nie jest głosem, staje się zatem słyszalne (wydarza się) w milczącym piśmie. Mamy więc do czynienia ze źródłowym powtórzeniem i jednocześnie z pęknięciem w obrębie źródła, które nie tylko – przywołajmy Leśmiana – jest „zaledwo w przecięciu lub skróceniu” podobne „do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić”³³, lecz wręcz „wewnętrznie” różni się od samego siebie; jest niczym udzielający się i skrywający zarazem rytm, o którym we wcześniejszym wierszu (z tomu *Siedem podków*) pisał Wierzyński, iż wszystko z niego powstaje³⁴.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Anna Czabanowska-Wróbel zauważa, iż powtórzenie w poezji Leśmiana „nie stanowi [...] celu samego w sobie, ale jest wielopłaszczyznową kategorią pozwalającą w najbardziej poetycki, skondensowany sposób mówić o czasie, o statusie bytowym człowieka, o twórczości i o nadziei” (zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian i powtórzenie*. Tarcza wśród Poematów zazdrośnych, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 53).

³¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 276 [podkr. własne].

³² K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 235–236.

³³ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, op. cit., s. 45.

³⁴ Mam, rzecz jasna, na myśli wiersz *Wszystko powstaje z rytmu* zakończony puentą: „Wszystko powstaje z rytmu. Czyli / Nikt nie wie z czego” (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 154).

Źródłowa kopia – „odwieczny portret”, jak pisał Leśmian we wczesnym wierszu *Kabała* – przywodzi na myśl znany z filozofii Jacques’a Derridy koncept pra-pisma³⁵. W kontekście ostatniej strofy utworu być może bardziej zasadne byłoby jednak odwołanie się do późnych pomysłów autora *O gramatologii*:

I zrozumiałem istotny los Orfeusza,
 Że miłość jest ustawiczną groźbą utraty.
 Więc wołam was, orfeisci, jeśli kto mi zaufa,
 Powtarzajcie słowa podszeptywane,
 Nie patrzcie kto stoi za wami,
 DOBRZE, CUDOWNIE ŻE JEST³⁶.

Apostrofa skierowana do poetów-orfeistów jest tu zarazem apelem o zaufanie, które – co sugerują relacje gramatyczne – stanowi wstępny warunek ufności „podszeptywanym słowom”. Wiersz wskazuje zatem na etyczną wartość i zarazem konstytutywną dla twórczości poetyckiej rolę aktu potwierdzenia i powtórzenia (potwierdzającego powtórzenia), który można by inaczej określić mianem „zaufania zaufaniu”.

Inaczej rzecz ujmując: apel o zaufanie jest apelem o wiarę w wartość zaufania. W pewien sposób „odgrywa” więc specyfikę fenomenu, o uznanie którego apeluje. Na tej drodze „zaufanie” jest zawsze wewnętrznie podzielone, odsyła wstecz ku swojemu „fundamentowi”, który Derrida zapewne nazwałby archi-performatywem, to znaczy „wydarzeniem «performatywnym», które nie może należeć do całości, którą ugruntowuje, zapoczątkowuje czy uzasadnia. Tego rodzaju wydarzenie jest [bowiem] nieuzasadnialne w ramach logiki, którą otwiera. Jest decyzją innego w żywiole nierozstrzygalności”³⁷.

Powyższy filozoficzny komentarz wydaje się trafnie określać sposób funkcjonowania figury *hypallage* w wierszu Leśmiana *Zamyślenie*: poprzez szczegółowo analizowany już zabieg ustanowiona zostaje opozycja *natura naturans* – *natura naturata*, która nie obejmuje jednak stojącej u jej źródła figury – w jej „figuralności”, materialności – dlatego też podmiot-poeta zmuszony jest do wyznania: „nie wiem, kto okno otwiera”.

W inny, rzecz jasna, sposób do podobnych wniosków prowadzi analiza meta-poetyckich implikacji wiersza *Słowo do orfeistów*. Formuła „zaufania zaufaniu”,

³⁵ Archi-pismo/prapismo to termin odnoszący się do źródłowego różnicowania, które umożliwia opozycję mowy i pisma, lecz zarazem nie podporządkowuje się jej władzy. Filozof pisze na przykład: „jeśli przemoc należy wiązać z pismem, pismo pojawia się przed pismem w sensie wąskim, już w różnicy (*différance*) lub w pra-písmie, które otwiera samą mowę” (J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 177).

³⁶ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 236.

³⁷ J. Derrida, *Wiara i wiedza*, tłum. P. Mrówczyński, [w:] J. Derrida, G. Vattimo et al., *Religia*, Warszawa 1999, s. 29.

która – jak sądzę – pozwala na sfunkcjonalizowanie na potrzeby interpretacji retorycznej organizacji utworu, niejako „osłabia” zaufanie, nie stanowi już ono bowiem nadziei na przewyciężenie antynomii świata i sztuki poetyckiej. Zrazem jednak jest ufnością w ufność, a więc ufnością w nieprzechodnią wartość poezji p o m i m o smutnej wiedzy, którą werbalizuje bohater *Rozmowy z Orfeuszem*: „I powiem ci coś więcej. Nie zmienię mą sztuką / Nawet tego, że mnie tu Bachantki zatłuką”³⁸.

„Zaufanie zaufaniu” to jednak także ufność w dialog z tym, co znajduje się (dzieje się, wydarza się?) – przywołajmy raz jeszcze określenie z *Mowy o Leśmianie* – „pomiedzy istnieniem a zgonem”. W tym ujęciu poezja byłaby j e d n o c z e ś n i e czymś mniej i czymś więcej niż rzeczywistość: czymś mniej, gdyż nie wpływa na świat, nie modyfikuje jego nieubłaganych praw, czymś więcej natomiast ze względu na potencjał wspominania „nieistniejących zdarzeń” (zob. wiersz Leśmiana *Słowa do pieśni bez słów*), zapisu niesłysza(l)nego głosu. Swoiste połączenie alternatyw (wyprowadzające poza sugerowaną przez Zbigniewa Andresa relację pełnej, witalnej natury i poezji autotelicznej, ustanawiającej własne, niezależne od tej pierwszej, prawa) decyduje – jak sądzę – o filozoficznej głębi *Rozmowy z Orfeuszem*.

Słowa: „Nikt mnie już nie oszuka / Świat nie ma sensu, / Sens ma sztuka”³⁹ chciałbym interpretować inaczej, niż czyni to Agnieszka Rydz, pisząc, iż: „Rozgraniczywszy śpiew dla świata od pieśni wykonywanej dla samego siebie, [Orfeusz] nadaje *artis* stosowną rangę”⁴⁰. Wiersz rzeczywiście sugeruje wyraźne przeciwstawienia. Opozycji bezsensownego świata i sensownej sztuki zdają się odpowiadać wersy: „Dla świata śpiew mój prawa ciemności obala, / A dla mnie śpiew jest śpiewem, i muzyczna fala / Unosi mnie po morzach, których nie znam granic”⁴¹. Przywołane sformułowania domagają się jednak ukontekstowania. Monolog Orfeusza ma bowiem charakter „zdialogizowany” – stanowi odpowiedź na słowa interlokutora-narratora-podmiotu wiersza:

Nie pocieszaj mnie, stary, i nie mów mi więcej,
Że kiedy grałem, Tantal zapomniał o męce;
Że Syzyf przestał toczyć pod górę swą skałę,
Usiadł na niej i słuchał; że Furie płakały⁴².

Oponując przeciw pocieszeniom ze strony rozmówcy, Orfeusz odrzuca zarazem model sztuki ingerującej w zastany, uniwersalny porządek rzeczy. Taka twórczość byłaby bowiem jedynie chwilowym pocieszeniem, pozorem. Paradoksalnie

³⁸ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 174–175.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Rydz, op. cit., s. 72.

⁴¹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 174–175.

⁴² Ibidem.

– przypomnijmy „logikę” zarysowaną w *Balladzie o zbuntowanych słowach*⁴³ – utwierdzałyby prawo, które jest w stanie (chwilowo) zawiesić. Gdy pieśń ustaje (gdyż jako zależna od praw rzeczywistości, którym się przeciwstawia, ustać musi), *fatum* odzyskuje władzę – zmusza mitycznych bohaterów do kontynuowania daremnego wysiłku. Orfeusz nie opowiada się jednak także za „sztuką czystą”:

I nic nie zmieni prawa rządzącego we mnie
By wiecznie tworzyć szczęście i tworzyć daremnie
I nad przemocą bogów, nad trudami losu
Wierzyć w sens mojej sztuki i mojego głosu⁴⁴.

Bohater „wszystko stracił, a żyje”. Wewnętrzny imperatyw śpiewu stanowi więc ekspresję siły witalnej огоłoconego istnienia, które przebrnęło przez „próbę zacieklą”. W śpiewie paradoksalnie łączy się zatem konieczność („I nic nie zmieni prawa rządzącego we mnie”) i najwyższa wolność, potwierdzająca byt w jego jednostkowości, nieredukowalnej do statusu elementu w doskonałej „mitycznej” Całości. Tworzenie (i wiara, która – zgodnie z mechanizmem wskazanym przeze mnie w analizie *Słowa do orfeistów* – jest raczej wiarą w wiarę) „nad przemocą bogów, nad trudami losu” nie jest działaniem przeciw opresyjnemu porządkowi (w tym wypadku sztuka byłaby zredukowana do pozorów czy też dialektycznego dopełnienia), nie ma jednak także nic wspólnego z estetycznym eskapizmem. Paradoksalna siła jej słabości wiąże się natomiast z uznaniem niezmiennego *fatum* przy jednoczesnej kontynuacji daremnego tworzenia szczęścia.

W ten sposób świat traci „całą tajemnicę” – „nie ma sensu”, gdyż jest nazbyt sensowny, natomiast „sens ma sztuka”, ponieważ ustanawia nieredukowalny (i niepotrzebny w perspektywie Całości) naddatek, który otwiera możliwość (czy raczej możliwości możliwości)⁴⁵ wykroczenia poza Całość, poza cykliczny (i siłą rzeczy domknięty) porządek mitu⁴⁶. Ową możliwość możliwości wykroczenia

⁴³ To nie przypadek, że w tomie *Siedem podków* wiersze te sąsiadują ze sobą.

⁴⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 174–175.

⁴⁵ Piszę o „możliwości możliwości”, gdyż „możliwość” byłaby zbyt obciążona dialektycznym sprzeciwem wobec praw rzeczywistości, który – jak starałem się wykazać – Orfeusz odrzuca.

⁴⁶ Proponowana przeze mnie interpretacja *Rozmowy z Orfeuszem* wiele zawdzięcza znanej z tekstów Agaty Bielick-Robson koncepcji „mesjańskiego witalizmu”. Filozofka pisze w tym kontekście o przełomowym „odtrąceniu wszelkiej teodycei” (a więc wszelkiego „pocieszenia”) przez Hioba: „Odtąd magia totalności bezpowrotnie traci swoją moc: żadna całość nie może zażądać automatycznie od jednostki posłuszeństwa, czyli bycia tylko częścią; raz na zawsze znika tragiczna konieczność ofiary na rzecz ogółu, podyktowana poczuciem winy jako niewybaczalnego odstępstwa. W lekcji Hioba [...] życie pojedyncze jest zawsze celem, nigdy środkiem: jego zmaganie się z bytem o przetrwanie i coś, co sam Hiob nazywa «chwilą radości», stanowi wartość autoteliczną” (A. Bielick-Robson, *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 43).

można by nazwać inaczej witalnym (gdyż powiązanym ze śpiewem jako ekspresją „nagiego” jednostkowego życia) „poszerzeniem istnienia”⁴⁷.

III

Sformułowane wnioski i hipotezy okażą się – mam taką nadzieję – pomocne w interpretacji pochodzącego z tomu *Kufer na plecach* (1964) wiersza *Leśmian w zimie*, będącego drugim utworem Wierzyńskiego poświęconym autorowi *Łąki*⁴⁸:

Liściasty, drzewiasty,
Zarośliniony,
Cóż oni wiedzą o tobie,
Któryś niewinny w świecie zamętu
Zaniemówił do szczętu
I położyli cię w grobie.

Teraz jest zima
Srebrno-niebieska,
Śpizimek motyla trzyma
W czterech zabitych deskach.

Sto ust było w liściach,
Tysiące w trawie
I w kwiatach,
Wszystkie twoje niebyty
Przebyłeś tam nieprzebyty,
Pomyślany w zaświatach.

Tam się te rzeczy zaczęły,
Tam się skończyły
Tam trwają i będą trwały:
Leżysz przykryty zimą,
Niewinny,
Śniegiem ogrzany,
W śnie uleżały,

⁴⁷ Dlatego nie sposób się zgodzić z Agnieszką Rydz, gdy na temat fragmentu „A dla mnie śpiew jest śpiewem” pisze, że: „Ta tautologiczna definicja sformułowana przez podmiot tekstowy tylko z pozoru nie wnosi do odczytania nowego sensu. W istocie znaczy tyle, co miłość w porażającym prostotą i głębią epigramacie Emily Dickinson: «jest wszystkim, co istnieje». – Pieśnią jest świat. Pieśnią jest życie” (A. Rydz, op. cit., s. 73). Pieśń w wierszu Wierzyńskiego nie jest Wszystkim, przeciwnie: jest raczej niczym (suplementem), które „nicuje” Wszystko „od wewnątrz”, wyprowadza poza Całość.

⁴⁸ Zob. wiersz *Na śmierć Bolesława Leśmiana* z tomu *Róża wiatrów* (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 394–395).

Aż wróci liściasta,
Drzewiasta wiosna
Do wielkiej roślinnej
Chwały⁴⁹.

Tekst, stanowiący, swoją drogą, znakomity pastisz poetyki Leśmiana⁵⁰, rozpoczyna swoista prezentacja bohatera-poety. Odnoszące się w punkcie wyjścia do martwego Leśmiana słowa: „Liściasty, drzewiasty, / Zarośliniony” powtórzone w wygłosie wiersza funkcjonują jako atrybuty wiosny, powracającej „Do wielkiej roślinnej / Chwały”. Owo przemieszczenie, przywracające cytowane epitety ich naturalnemu, macierzystemu kontekstowi, niejako powtarza (czy też: uzupełnia, suplementuje) stematyzowany w wierszu wątek powrotu.

W tym ujęciu przypisane Leśmianowi na wstępie dystynktywne cechy zostają „roztopione” w cyklicznym porządku natury. Innymi słowy: sygnalizowane w utworze potencjalne „trwanie poza trwaniem” zbliża się więc do momentu w obrębie dialektyki wspomnianego porządku. Tak prowadzona interpretacja zdaje się potwierdzać pogląd Tymona Terleckiego, odnajdującego w twórczości Wierzyńskiego ślady fascynacji Nietzscheańskim mitem „wiecznego powrotu tego samego”⁵¹. Już na etapie wstępnych rozpoznań chciałbym jednak podkreślić obecność pewnej „figuralnej resztki”, która komplikuje pozorną klarowność ustanawianej w wierszu i wpierającej go zarazem „poetyckiej ontologii”. Klamrowa kompozycja utworu, stanowiąca znaną zamknięcia, pełni, konstrukcyjnej „kolistości”, pozostaje bowiem w pewnym napięciu ze wskazywanym przeze mnie powtórzeniem (i przemieszczeniem) epitetów; innymi słowy: nagłos i wygłos wiersza zaczynają funkcjonować względem siebie jako cytaty, których zestawienie modyfikuje ich semantykę. W dalszej części interpretacji zamierzam spojrzeć na wspomniany zabieg przez pryzmat figury zwanej chiazmem. By ukonkretnić mój zamysł, swoistą „naturalizację” określę odnoszących się do Leśmiana skonfrontuję z – umożliwiającą, jak sądzę, przez analizowany wiersz – „leśmianizacją” atrybutów natury.

Inicjalna strofa wiersza wprowadza przeciwstawienie „ja-podmiot utworu” – oni (tj. być może niezindywidualizowana zbiorowość, której w eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* sam Leśmian nadał nazwę „człowieka przeciętnego”, traktowana jednocześnie jako kategoria społeczna i psychologiczna)⁵². Wspomniana opozycja ma charakter wartościujący: powszechna wiedza

⁴⁹ Idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 270–271.

⁵⁰ Zob. A. Rydz, op. cit., s. 155–159.

⁵¹ Zob. T. Terlecki, *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.

⁵² „Przed wszystkim pomiędzy każdym z nas a jego życiem majaczy przedział nieustanny, zhora wszechmocna, wizja statyczna, urojenie tym gorsze, iż szare w samym swoim założeniu, słowem – człowiek przeciętny. Dusza jego składa się z danych

na temat Leśmiana nosi zapewne znamię upraszczającej ogólności; jest – mówiąc współczesnym Leśmianowi językiem – bezrefleksyjnie przekazywanym „liczmanem”, który umożliwia intersubiektywne porozumienie, lecz zarazem zapośrednicza dostęp do dzieła poety. By odwołać się do eseistycznego idiomu autora *Sadu rozstajnego*: obieguowe opinie umieszczają twórcze zdobycze w „muzeum *naturae naturatae*”, tym samym oswajając tkwiący w poezji pierwiastek nowości, nieredukowalny do uznanych już, społecznie aprobowanych sądów o rzeczywistości⁵³.

Akcentowany dystans wobec sfery *doxa* pozwala na sformułowanie pozytywnej charakterystyki (zarazem – poprzez wspomniany zabieg – niejako „retorycznie” uprawomocnionej): „Któryś niewinny w świecie zamętu / Zaniemówił do szczętu”⁵⁴. W dalszych rozważaniach chciałbym podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, jak można zasadnie rozumieć ową „niewinność” Leśmiana-bohatera utworu (należy bowiem pamiętać, iż epitet „niewinny” został powtórzony w czwartej całości i zarazem wyraźnie wyodrębniony: pokrywa się on z wersem dwudziestym pierwszym; natomiast sytuacja, w której wers jest równy jednemu słowu, ma w analizowanym wierszu miejsce zaledwie trzy razy). Na tym etapie interpretacji konieczne wydaje się zaznaczenie ogólnych relacji, które można wyinterpretować na podstawie przytoczonych wersów. „Niewinność” jest bowiem cechą odróżniającą Leśmiana Wierzyńskiego od „świata zamętu”, zarazem jednak przejawia(ła) się ona właśnie w tym świecie – być może jako „wyrwa”, „brak” zamętu, mówiąc po Leśmianowsku: „coś innego, niż to wszystko, co było” (*Za grobem*), czy też: w nawiązaniu do obecnej w twórczości Leśmiana ambiwalencji słowa „zbytek” – jako pewien nadmiar znamionujący „brak” w „świecie zamętu”, negujący zatem postrzeganie owego świata w kategoriach już-gotowej-Całości⁵⁵.

Wyrażenie „świat zamętu” zdaje się w tym kontekście stawiać opór redukcji do znaczeń powiązanych z „wtórą rzeczywistością” życia zbiorowego. Należy ponadto zwrócić uwagę na konstrukcję wersu czwartego i jego pozycję w pierwszej strofie wiersza. Jest to wers najdłuższy w tej części utworu, w której Wierzyński wyraźnie dąży do wyrównania liczby sylab w wersach (punktem odniesienia

statystycznych, ułatwiających algebraicznym porachunkom myśli nietwórczej pełną przewidywać opiekę nad tak zwanym życiem w ogóle. Światopogląd jego polega na uznaniu faktów częstotliwych za jedyne zasady realne istnienia i na podniesieniu tej częstotliwości do rangi praw wiekuistych” (B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] idem, *Szkice literackie*, op. cit., s. 34).

⁵³ Zob. ibidem, s. 31.

⁵⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

⁵⁵ Leśmianowski „zbytek” – niczym suplement – stanowi pewien nadmiar w Całości, która okazuje się naznaczona brakiem; jest swoistym śladem tego, co w obrębie owej Całości nie może się uobecnić. W tym kontekście można by przytoczyć fragment didaskaliów poematu dramatycznego *Dziejba leśna*: „W miejscu ich zniknięcia ukazuje się drobna, jak zabawka, łódź ze świetlistego złota i płynąc gdziekolwiek, gaśnie w punkcie nieokreślonym; jakby dobiła do brzegu, gdzie istota łodzi staje się zbyteczna” (B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 537).

wyduje się tu osiem zgłosek; analizowany wers liczy ich dziesięć). Wers czwarty sprawia także wrażenie segmentu wypowiedzi – by tak rzec – „sztukowanego”. Można się było spodziewać pewnej regularności, wedle której krótszemu wersowi drugiemu odpowiadałby rozpiętością sylabiczną wers czwarty. Słowo „świat” zostaje tu niejako „dodane” do fragmentu „Któryś niewinny”, podobnie słowo „zamęt”. Semantyka i konstrukcja wersu tworzą tu zatem swego rodzaju napięcie: znaczenie – nieodłączne od pewnej „totalności” – jest kwestionowane przez nieredukowalność zapisu, który zarazem może ujawnić się jedynie dzięki owej „totalności”. „Niewinność” i „świat zamętu” pozostają więc w relacji „złośliwej zażyłości” (*Toast świętokradzki*), którą ustanawia (i odzwierciedla) wskazane semantyczno-strukturalne pęknięcie.

Niewątpliwy jest związek rytuału pogrzebowego („I położyli cię w grobie” – tak kończy się pierwsza strofa) z tymi, których wiedza na temat Leśmiana stanowi negatyw poznania, jakie przypisuje sobie „ja” liryczne. Świadczy o tym rzecz jasna forma czasownika, jak również połączenie rymem klauzul wersów trzeciego i szóstego. Ten ogólny wniosek chciałbym uzupełnić interpretacją kolejnej części wiersza: „Teraz jest zima / Srebrno-niebieska, / Śpizimek motyla trzyma / W czterech zabitych deskach”⁵⁶. „Cztery zabite deski” stanowią tu peryfrazę trumny.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym – mniej uchwytnym, lecz być może właśnie ze względu na to ważniejszym – zabiegu Wierzyńskiego. Deski „zabite” (a nie zbite w trumnę) to deski „martwe”, „martwota” – na prawach figury *hypallage* – zostaje tu zatem oddzielona od osoby zmarłego, przeniesiona na ograniczającą go skrzynkę-trumnę. Jednocześnie zostaje jak gdyby wpisana w ramy krępującego społecznego porządku. Innymi słowy: śmierć (przyczynowość, początek i koniec) stanowiłaby w tym ujęciu *a priori* rozumu intersubiektywnego (rozumu „człowieka przeciętnego”). Analizowany zabieg pozwala na ustanowienie w wierszu „Leśmianowskiej” opozycji wartościującej: *natura naturans* – *natura naturata*. Dzięki temu śmiertelność została wyparta poza sferę natury, w pewien sposób zrelatywizowana do intelektualnego pozoru, który nie dociera do istoty rzeczy, do dialektyki przyrody, do jej „wiecznego wrotu” („Teraz jest zima / Srebrno-niebieska”, a więc panuje tymczasowo uśpienie, letarg, „aż wróci liściasta, / Drzewiasta wiosna / Do wielkiej roślinnej / Chwały”⁵⁷). Należy jednak wskazać, że owa rekurencja porządku natury pozostaje w genetycznej zależności od odrzucanego, społecznie usankcjonowanego ceremoniału. To właśnie silne przeciwstawienie znamienne dla „wtórej rzeczywistości” postrzeganiu śmierci pozwala na jej upodrzednienie jako momentu w witalnej dialektyce przyrody.

Inaczej rzecz ujmując: wiersz niejako „odgrywa” włączenie/asymilację twórczej, poetyckiej zdobyczy w powszechny obieg idei. Leśmianowski „Śpizimek”

⁵⁶ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

⁵⁷ Ibidem.

(*pars pro toto* „mortalnych” neologizmów autora *Łąki*) funkcjonuje tu jako swoisty eufemizm, paliatyw przeciw śmierci, paralelny do „ich” zabiegów osławiających ludzką śmiertelność⁵⁸. Wiersz-pastisz – poprzez konstytuujące go retoryczne mechanizmy – zdaje się przyświadczać nieparafrazowalności Leśmianowskiego idiomu.

Jeśli tak, nasuwają się pewne interpretacyjne wątpliwości, dotyczące wstępnej charakterystyki Leśmiana-bohatera wiersza. Słowa: „liściasty, drzewiasty, / zarośliniony” zaczynają sugerować sensy wykraczające poza te, które można wyinterpretować na podstawie ich powtórzenia w wygłosie wiersza. W trzeciej całości wiersza mamy do czynienia z bogatym w paronomazję fragmentem: „Wszystkie twoje niebyty / Przebyłeś tam nieprzebyty”⁵⁹. Niebyt jest zatem tym, co winno być przebyte. Sam Leśmian natomiast jest „nieprzebyty” (przypomnijmy: „cóż oni wiedzą o tobie”). Inicjalne epitety zyskują w tym kontekście znaczenie bliskie „gęstwie zieleni”, przez którą należałoby się przebić, by dotrzeć do właściwego – by tak rzec – bytu poety. Leśmian nie tyle zatem „jest” „liściasty, drzewiasty, zarośliniony”, ile raczej skrywa się w lesie znaczeń własnej poezji (i wiersza Wierzyńskiego). Wyjściowy fragment miałby – przy przyjęciu tej linii interpretacyjnej – charakter mowy pozornie zależnej, wskazującej zarazem na ironiczny (oczywiście nie w znaczeniu antyfrazy) dystans Wierzyńskiego wobec witalizmu „znaturalizowanego”, którego emblemat stanowi idea wiecznego powrotu.

Zmierzając do końcowych konkluzji, chciałbym przyjrzeć się raz jeszcze wersowi dziewiątemu: „Śpizimek motyla trzyma”. Orzeczenie i dopełnienie zostały tu wyodrębnione (oddzielone od podmiotu zdania) przez asonansowy rym wewnętrzny (znów pojawia się swoisty „wers w wersie”, komplikujący możliwość scalenia sensu). Zauważmy, iż wątek wyzwolenia motyla ze stadium poczwarki wbrew pozorom (a w zgodzie z sugestią „wersologiczną”) nie koresponduje z cyklicznym porządkiem natury. Dorosły osobnik jest bowiem w stosunku do swych form larwalnych czymś innym (niepodobnym). Jego narodziny („odrodziny”?) są tu zaledwie zapowiedziane. W zgodzie z „poetyckim bergsonizmem” Leśmiana „skutek” (paradoksalnie dzięki temu, że jeszcze nieziszczony) nie daje się więc wydedukować z poprzedzających go wstępnych warunków, z tego, co dane. Być może zatem motyl stanowi – jak w pochodzącym z *Łąki* wierszu *O majowym poranku deszcz ciepły i praśny...* – „jakiś świat w świecie, jakieś życie w życiu”, swego rodzaju kruchą potencjalność zaistnienia tego, co także kruche i efemeryczne; potencjalność, która jednak – zacytujmy *Mowę o Leśmianie* – stawia „opór [...]”

⁵⁸ Należy nadmienić, że w wierszu *Dwunasta*, poprzedzającym w tomie *Kufer na plecach* analizowany utwór, to właśnie swego rodzaju alegoryzacja tego, co tajemnicze, budzące grozę, pozwala na jego brutalną „pacyfikację”: „Dostaniesz teraz w łeb, / W łeb kołtuniasty, / Pięć minut po dwunastej / I po czarownicy” (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 268–269).

⁵⁹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy”⁶⁰. Także – dopowiedzmy – przemocy nieśmiertelności rozumianej jako powrót Tego Samego⁶¹.

W zakończeniu wiersza czytamy:

Leżysz przykryty zimą,
Niewinny,
Śniegiem ogrzany,
W śnie uleżały,
Aż wróci liściasta,
Drzewiasta wiosna
Do wielkiej roślinnej
Chwały⁶².

W świetle powyższej interpretacji ambiwalencji nabiera spójnik „aż”, który pozornie zdaje się oznaczać jedynie relacje czasowe (wpisujące się w cykliczny, obiektywny łańdż natury). W poezji Leśmiana „aż” występuje jednak często w kontekstach związanych z pewną pracą, intensywnością działania. Być może „sen”, nieco „zleśmianizowany”, ma tu zatem charakter snu czynnego, stanowiącego przedłużenie suplementującej naturę poetyckiej „złudy”.

Czy „niewinność” bohatera wiersza może być więc interpretowana jako – by odwołać się do leksykonu Agaty Bielik-Robson – „erotyczna” niezgoda na akceptację winy (tj. włączenia w obiektywny, wspólny wszystkim łańdż już-gotowego-świata)⁶³? Trudno, rzecz jasna, udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Ambicją powyższych rozważań było jednak wypracowanie (konceptualnej) przestrzeni, umożliwiającej samo stawianie tego typu pytań.

Problem „poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego wydaje mi się – mogę to powiedzieć z całą stanowczością – godny szczegółowego oglądu w perspektywie uwzględniającej zarówno eksplicytne sformułowania (metapoetyckie), jak i – niekiedy z nimi rozbieżny – „światopogląd” literackiej formy. Ów „światopogląd”, jak starałem się wykazać, nie sprowadza się jednak jedynie do kwestii literackiej reprezentacji lub – innymi słowy – anuluje (osłabia) rozgraniczenie literackiego i pozaliterackiego. Zwrotnie: „witalizm” Wierzyńskiego jest właśnie „witalizmem poetyckim” (gdyż witalnie pojmowana natura stanowi wpisany w jego wiersze horyzont ich legitymizacji, „warunek” istnienia). Nie sposób więc rozpatrywać tego problemu w oderwaniu od (faktycznie kształtujących go) wyrafinowanych zabiegów retorycznych. Na tym polu autor *Korca maku* spotyka się z Bolesławem

⁶⁰ Idem, *O Bolesławie Leśmianie*, op. cit., s. 104

⁶¹ Zastanawiająco brzmi w tym kontekście fragment wiersza *Nowe życie* z tomu *Sen mara*: „Złóćcie mnie jeszcze raz / Z tego śmiecia, / Ze starych, pogiętych blach, / Na pchlim, rupieciarskim targu, / Waszego człowieka, / Waszego odstępcę, / Waszego poetę / A może coś więcej: / Waszą nadzieję / Z posiniałą wargą” (idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 355–356).

⁶² Ibidem, s. 270–271.

⁶³ Zob. przypis nr 46.

Leśmianem, a być może także z innymi poetami-orfeistami, którzy – dzieląc „referencjalny” sceptycyzm dwudziestowiecznej poezji – mimo wszystko z jednej strony unikają „naturalistycznej” idolatrii, z drugiej natomiast tworzą wbrew „językowi niewiary”⁶⁴.

‘WHETHER THIS FINAL LITTLE BIT WILL BE EVER READY’ – A POEM
AS A SUPPLEMENT? ON THE ‘COMMON PLACES’ OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI’S
‘POETIC VITALISM’ AND BOLESŁAW LEŚMIAN’S CONCEPT OF POETRY

ABSTRACT

The text is an attempt to show similarity between metapoetic dimension in creation of two authors significant for Polish modern poetry: Kazimierz Wierzyński and Bolesław Leśmian. Comparison has been initiated because of Wierzyński’s explicit statements: he saw in Leśmian’s poetry joining of fascination with vitality in nature (*natura naturans*) and conscious work in words. It allowed to claim that for Leśmian – as Wierzyński said – the ‘myth of expanded being’ is very characteristic.

Interpretations lead to conclusions about such relation between (poetic) word and its referents, which should be grounded in a paradoxical kind of *mimesis* of participation: weakness of poetry (in its referential aspect) is its power as long as this weakness is accepted and confirmed...

KEYWORDS

Bolesław Leśmian’s and Kazimierz Wierzyński’s poetry, Polish modern poetry, vitalism, referential aspect of poetry, repetition

BIBLIOGRAFIA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
3. Czabanowska-Wróbel A., *Leśmian i powtórzenie. Tarcza wśród Poematów zazdrosnych*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
4. Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2011.
5. Derrida J., *Wiara i wiedza*, tłum. P. Mrówczyński, [w:] J. Derrida, G. Vattimo et al., *Religia*, Warszawa 1999.
6. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Kraków 1975.
7. Dudek J., *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a parallel*, Kraków 1993.
8. Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

⁶⁴ Jak pisze w *Nieobjętej ziemi* Czesław Miłosz: „Język literatury dwudziestego wieku był językiem niewiary. Posługując się nim, mogłem pokazać tylko trochę mego wierzącego temperamentu. Bo przekroczyliśmy granicę oddzielającą nas od innej literatury, nieco staroświeckiej, godnej sympatii, ale artystycznie podrzędnej” (Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 808).

9. Leśmian B., *Przemiany rzeczywistości*, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
10. Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
11. Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
12. Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
13. Sienkiewicz B., *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3.
14. Terlecki T., *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.
15. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.
16. Wierzyński K., *Szkice i portrety literackie*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1991.
17. Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
18. Zięba J., *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010.

MICHAŁ SADOWSKI

UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
E-MAIL: MSADOWSKI1989@GMAIL.COM

Kategoria muzyczności w wierszu *Szopen* Kazimierza Wierzyńskiego

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest kategorii muzyczności w wierszu *Szopen* Kazimierza Wierzyńskiego. Za sprawą analizy i interpretacji utworu udowodnione zostało, że Wierzyński stworzył bogaty poetycki świat wraz z wieloma odwołaniami do muzyki. Punktem odniesienia jest przede wszystkim życie i twórczość Fryderyka Chopina. Wiersze autora *Życia Chopina* nawiązują bezpośrednio do muzyki i muzykologii w zakresie rytmu, prozodii, tematyzacji i struktur oraz technik muzycznych, co udowadnia, że za sprawą literatury można odtworzyć muzykę. Rozszyfrowano w tekście symbole i powtarzające się motywy: postać Chopina, fortepian, śmierć oraz wpływ muzyki kompozytora na emocje i życie innych ludzi. Dodatkowo wiersz Wierzyńskiego porównany został do innych utworów, które opisują postać Chopina, jego muzyki oraz problemu muzyki w literaturze.

SŁOWA KLUCZOWE

Fryderyk Chopin, Kazimierz Wierzyński, muzyka, muzyczność

Kategoria muzyczności w literaturze

Bardzo trudno dokonać jednolitej klasyfikacji obu dziedzin sztuki – muzyki i literatury, gdyż jest to zagadnienie interdyscyplinarne, niespójne gatunkowo, rozumiane różnorako w rozmaitych realiach kulturowych¹. Wiele badaczy stworzyło tezy o nieprzekładalności muzyki na inny system sztuki – system znaków.

¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 5.

Anna Barańczak uznała, że nie można przełożyć muzyki na literaturę, gdyż jest to rodzaj reakcji obronnej, próba niedopuszczenia do wybujałych czy mglistych interpretacji, formalnie niejednoznacznych². Jest to słuszne stwierdzenie, ponieważ przeważnie poeta nie zna się na zagadnieniach muzykologicznych, a używanie ich bez warsztatu może okazać się bezwartościowe, co zauważył Tadeusz Peiper, który nie zgadzał się na przypisywanie rytmom i rymom w poezji etykiety muzycznej³.

Dyskusję na temat kategorii muzyczności w polskiej literaturze rozpoczął Tadeusz Szulc w książce *Muzyka w dziele literackim*, która zapoczątkowała wiele polemicznych rozważań⁴. Wszak kategoria ta jest trudna do jednoznacznej oceny i zdefiniowania. Nigdy wcześniej, po antyku i poza romantyzmem, nie zastanawiano się nad łączeniem tych dwóch odległych dyscyplin, gdyż trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czym jest muzyczność i w jaki sposób badać tę kategorię. Szulc uznaje tego typu nawiązania za „pseudomuzykologiczne” i „pseudoliterackie”. Badacz jako negatywny przykład takich analiz podaje interpretację monologu Grabca, bohatera *Balladyny*, dokonaną przez Juliusza Kleinerę, jako pozytywne wskazuje zaś opisy muzyki dokonane przez Thomasa Manna w *Doktorze Faustusie*. Głównym jednak zarzutem Szulca, podobnie jak Peipera, względem muzyczności jest fakt doszukiwania się związków między głoskami a nutami – te pierwsze nie mają z nią wiele wspólnego. To samo dotyczy rymu, który nie jest elementem muzycznym, ale tylko i wyłącznie literackim.

W 1952 roku kolejną krytyczną opinię na temat muzyczności wyraża Karol Górski w pracy *Muzyka w opisie literackim*, w której zwraca uwagę na fakt, iż przez długi czas nie pojawiały się w tekstach literackich opisy muzyczne⁵. Polemiczny artykuł opublikował trzy lata później Tadeusz Makowiecki w rozprawie *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, dochodząc do wniosku, że istnieją związki pomiędzy muzyką i literaturą, oraz wychodząc z propozycją badania tych relacji⁶.

W ramach ogólnej konwencji „muzyczność” – moim zdaniem – najlepiej rozpatruje Andrzej Hejmej, który twierdzi, że łączenie muzyki z literaturą w ramach strategii interpretacyjnej dotyczy tylko konkretnego dzieła literackiego.

„Muzyczność” w badaniach literackich sugeruje pewien nieokreślony bliżej źródłowy związek między literaturą a muzyką. Sama „muzyczność” to zbiór elementów charakterystycznych dla dzieła muzycznego, ujawniających się na gruncie dzieła literackiego⁷. Według Tadeusza Makowieckiego kategoria ta występuje na gruncie dzieł literackiego w pięciu przypadkach:

² A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 109.

³ T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21, s. 2.

⁴ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 36.

⁵ K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśli” 1952, nr 1/6, s. 92.

⁶ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 2.

⁷ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 59.

1. grupa elementów akustycznych w literaturze (na przykład rytm, aliteracja, asonanse, refreny, intonacje, onomatopeje – eufonia dzieła literackiego);
2. elementy treściowe w tekście literackim powiązane z utworem muzycznym;
3. niesprecyzowana treść ze względu na niedookreśloność wrażeń w przypadku badania samej muzyki (różnorakie nastroje i wrażenia);
4. kompozycja (dzieło literackie czerpie ze schematu utworu muzycznego);
5. tematyka związana z życiem czy działalnością artystyczną muzyka⁸.

W podobny sposób systematyzuje możliwości występowania muzyki w dziele literackim Józef Opalski. Wyróżnia on:

1. muzykę jako element fikcji literackiej – w obrębie dzieła literackiego występuje dzieło muzyczne wymyślone przez autora, kompozycje nieistniejące w rzeczywistości (przykłady: *Doktor Faustus* Manna czy *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta);
2. opis rzeczywistości kompozycji muzycznej, stanowiący samoistny byt wpisany w utwór literacki — opisy kompozycji muzycznych (przykłady: dzieło Manna oraz *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej);
3. utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego – próba przeniesienia jakiegoś wzorca konstrukcyjnego, całości lub fragmentu, na pole literackie (na przykład *Kontrapunkt* Aldousa Huxleya czy *Niebo* Jarosława Iwaszkiewicza). W tym wyróżnieniu można wydzielić trzy możliwości pozostawienia znaków muzycznych w dziele literackim. Są to:
 - tytuł lub podtytuł utworu;
 - tytuły lub podtytuły rozdziałów lub części utworu;
 - formy narracji;
4. wyraz „muzyka” i jego pochodne użyte jako temat wypowiedzi – zabarwianie wiersza topiką muzyczną czy ukazanie stosunku bohatera do muzyki;
5. utwór muzyczny jako źródło inspiracji literackiej — poświęcenie jakiemuś utworowi muzycznemu wiersza (przykład: *Słota* Iwaszkiewicza);
6. elementy muzyki popularnej i rozrywkowej, a także religijnej wpisane w utwór literacki – elementy piosenek lub kolęd występują w tekście literackim lub są modyfikowane, nie są to jednak nawiązania z muzyki klasycznej (na przykład *Pogrzeb Reni* Brunona Jasieńskiego czy *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego)⁹.

⁸ Zob. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

⁹ J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 30–40.

Hejmej systematyzuje „muzyczność” w trzech kategoriach, które inni badacze (na przykład Michał Głowiński) częściowo powielają¹⁰:

- **Muzyczność I** – może być realizowana za pomocą języka artystycznego (poetyckiego) i jego elementów, takich jak: instrumentacja głoskowa, rytm, pauza, tempo, intonacja (kadencja i antykadencja), warstwa brzmieniowa języka i jego fonetyczność, prozodia, wtrącenia czy urywane zdania.
- **Muzyczność II** – pojawia się w utworze w formie tematyzacji, nawiązującej do aktu słuchania muzyki, życia bohatera opartego na biografii jakiegoś kompozytora, opisu dzieła muzycznego lub instrumentu muzycznego. Może się realizować już na poziomie tytułu, który ma pokrewieństwo z muzyką, na przykład: nokturn, sonata, preludium, Szopen, czy cytatu, który symbolizuje coś pozamuzycznego i ma wartości konotacyjne. Dzięki tematyzacji czynnikiem muzyczności stają się śpiewność i efekty onomatopeiczne.
- **Muzyczność III** – obejmuje struktury i techniki muzyczne, które są wykorzystywane w budowie dzieła literackiego i zorientowane na odtworzenie muzyki. Muzyczność ta skupia się na interpretowaniu form i technik odwołujących się do konkretnych konstrukcji muzycznych, naśladowania form cyklicznych (na przykład trzyczęściowa budowa wiersza na wzór formy sonatowej) czy użycia techniki kontrapunktu w prozie w toku narracji. Najpełniej realizowana jest w powtarzanych zespołach słów czy w opisach postaci (tak zwane lejtmotywy)¹¹.

Badanie powiązań między dwoma omawianymi dziedzinami sztuki rozpoczyna się od wyodrębnienia kategorii „muzyczności w literaturze”. Jako pierwszy temat ten podjął Steven Paul Scher, który wyróżnił trzy sfery omawianych zjawisk: pierwsza wiąże się z brzmieniowym kształtem tekstu literackiego (tak zwana „muzyka słów”), druga dotyczy szeroko pojmowanej konstrukcyjności muzyki w literaturze („struktury i techniki muzyczne”), trzecia obejmuje tematyzowanie form literackich muzyką („muzyka werbalna”)¹². Samo zjawisko nie jest zatem abstrakcyjne czy metaforyczne, jak dotychczas uważano.

Prostszy podział, dwuczęściowy, zaproponował Frédérique Arroyas, wyodrębniając poziom znaczenia (muzyka jako temat literacki) oraz formy (struktury muzyczne w literaturze)¹³.

¹⁰ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowski, J. Sławiński, Wrocław 1980 s. 101–125.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 63–76.

¹² Zob. S. P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J. P. Baricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

¹³ F. Arroyas, *La lecture musico-littéraire. A l'écoute de „Passacaille” de Robert Pinget et de „Fugue” de Roger Laporte*, Montreal 2001, s. 41.

Możliwość łączenia poezji z muzyką, przede wszystkim na płaszczyźnie konstrukcji, dostrzegali Thomas Stearns Eliot. W 1942 roku wygłosił on odczyt pod tytułem *Muzyka poezji*, w którym stwierdził, że poeta może korzystać z takich elementów muzycznych, jak rytm i struktura utworu, i przenosić je na podłoże literackie¹⁴.

Do Paula Scherza oraz Thomasa Eliota nawiązuje Ewa Wiegandt, która używa nieco odmiennej terminologii. Badaczka również wskazuje na trzyczęściowy podział. „Muzyka w literaturze” jest ujęta jako tematyzowanie, „muzyka literatury” to ścisły związek między muzyką a poezją (cechy prozodyjne języka) i wreszcie „muzyczność literatury” to wychodzenie poza status ontologiczny literatury¹⁵.

Analogie i różnice między muzyką a literaturą

Namysł nad „muzyką w literaturze” pozwala na określenie relacji, jakie zachodzą między tymi dziedzinami sztuki, wskazanie na wpływy, analogie i intertekstualny charakter (zjawisko transpozycji, interferencji i współistnienia)¹⁶. Zestawienie tekstu literackiego z partyturą (utworem muzycznym) nazywane jest partyturą literacką¹⁷ – dochodzi tu do przenikania się dwóch różnych warstw semantycznych, do wprowadzenia radykalnych zmian w ustalonej klasyfikacji muzykologicznej i literaturoznawczej. „Partytura literacka” stanowi pomost, który łączy tekst literacki i kompozycję muzyczną. To rodzaj intertekstu, który przybiera formę *mimesis*¹⁸. W zakresie materiału nie występuje ekwiwalent, który łączyłby muzykę z literaturą albo przekładał jedną na drugą. Przeważnie jest to związek kolażowy – dwa różniące się od siebie tworzywa współistnieją lub nakładają się na siebie. Często można mówić o muzycznych czy literackich inspiracjach, które zachodzą na poziomie aluzji, cytatów czy sugestii¹⁹. Warto pamiętać, że tekst literacki można odczytywać poza jego kontekstem muzycznym i na odwrót.

W literaturze nie ma wypracowanej konwencji badania i przedstawiania muzyki. Podstawowym materiałem spajającym i tworzącym utwór literacki jest tekst (litery i wyrazy), w przypadku utworu muzycznego jest to partytura (zapis nutowy). Nie ma jasności co do tego, czym jest partytura w literaturze. W muzyce słowo „partytura” wywodzi się z włoskiego *partire* (dzielić) i oznacza szczegółowy zapis nutowy wszystkich głosów instrumentalnych i wokalnych danego

¹⁴ T. S. Eliot, *Muzyka poezji*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 34-35.

¹⁵ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 104.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 7.

¹⁸ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 35.

¹⁹ Ibidem, s. 61.

utworu (symfonicznego, kameralnego, chóralnego i innych). Poszczególne głosy w partyturze zanotowane są na odpowiedniej liczbie pięciolinii, z których każda odnosi się do konkretnego instrumentu lub głosu wokalnego. Partytura posiada swój porządek – są to kolejno od góry: instrumenty dęte drewniane (flet, obój, klarnet, fagot), blaszane (na przykład róg, trąbka, puzon, tuba), instrumenty perkusyjne, instrumenty solowe (na przykład fortepian, harfa), głosy wokalne, instrumenty smyczkowe (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy). W przypadku partytury chóralnej porządek określa się od głosu najwyższego (u góry, sopran) do najniższego (u dołu, bas). System zapisu partytury został wprowadzony pod koniec XVI wieku. Przedtem istniał tylko zapis dla poszczególnych głosów (były to tak zwane księgi głosowe)²⁰.

Badacze literatury, podejmując temat muzyczności, sugerują pewien nieokreślony bliżej związek między literaturą a muzyką. Pojawia się jednak ograniczenie: w muzyce jest nim ubóstwo semantyczności, w literaturze – ubóstwo możliwości brzmieniowych²¹.

Realizacja muzyczności w literaturze. Chopin u Kazimierza Wierzyńskiego

Od romantyzmu po współczesność poeci napisali wiele utworów, które odwoływały się bezpośrednio i pośrednio do muzyki. Postacią centralną w tych (nie tylko lirycznych) utworach jest Fryderyk Chopin ze względu na swą oryginalną osobowość, uniwersalność i ponadczasowość jego muzyki oraz uwielbienie dla artysty.

Każdy utwór o kompozytorze spełnia choć jeden z warunków muzyczności. Prawdopodobnie pierwszy wiersz o naszym znakomitym Fryderyku Chopinie napisał Leon Ulrich w 1830 roku – był to sonet *Do Fryderyka Chopina grającego na fortepianie*. Za życia kompozytora pojawiły się również inne utwory. Warto zwrócić uwagę choćby na skandalizującą powieść *Lukrecja Floriani* z 1846 roku, napisaną przez George Sand, w której według Ferenc Liszta pisarka ośmieszyła Fryderyka²². Julian Przyboś trafnie stwierdził, że wszystkie wiersze po *Fortepianie Szopena* Cypriana Kamila Norwida „powstawać będą w cieniu [tego] poematu”²³. Wśród innych ważnych dzieł wymienia się: *Szopena* Borysa Pasternaka (1932) i *Chopina* Gottfrieda Benn (1948), oryginalne „muzyczno-literackie” komentarze zwane *Notatkami o Chopinie* André Gide’a (1948) oraz wnikliwe

²⁰ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998, s. 137.

²¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 54–57.

²² Zob. G. Sand, *Lukrecja Floriani*, tłum. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2009.

²³ J. Przyboś, *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, oprac. E. Słuszkiewicz, „Biblioteka Chopinowska”, t. VII, Kraków 1964, s. 8.

interpretacje hermeneutyczne Ryszarda Przybylskiego pt. *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina* (1995), oparte na lekturze Chopinowskich listów²⁴, dalej zaś: *Promethidion* Norwida (doskonałość przesłania i formy), dzieła Marii Konopnickiej (nuta sentymentalna), wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera (nastrój modernistyczny), Leopolda Staffa (ton liryczny), Artura Marii Swiniarskiego (wydźwięk parodystyczny) i wielu innych, także współczesnych poetów.

Wiersze o Chopinie stanowią swego rodzaju komentarz, odnosząc się zarówno do twórczości kompozytora, jak i do epoki, w której dane mu było żyć i tworzyć. To także opis zrealizowany pod względem historycznoliterackim, powtarzający liczne stereotypy dotyczące polskiego artysty.

Poeci piszący o Chopinie skupiali się głównie na jego życiu i na kompozycjach, z określonym tłem historyczno-politycznym (emigracja, powstanie listopadowe). Zainteresowaniem cieszą się nawiązania do określonych form muzycznych (mazurków, polonezów). Część z nich widoczna jest już w samych tytułach (na przykład *Mazurek Chopina* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Gdy polonez chopinowski* Marii Konopnickiej).

W prozie i dramacie motyw chopinowski jest mało wyraźny. Wyjątkiem jest twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, który nawiązuje do kultu Chopina w każdym z rodzajów literackich (dramat: *Lato w Nohant*, liryka: *Chopin*, *Spotkanie*, epika: *Mefisto-Walc*). Z kolei Stanisław Wyspiański przytacza żartobliwie postać Chopina w *Weselu* – jeden z bohaterów, Nos (*alter ego* Stanisława Przybyszewskiego), mówi: „Chopin gdyby jeszcze żył, / toby pił”²⁵.

W kontekście nawiązań do Chopina, jego twórczości, a także muzykologii w ogóle, można wyszczególnić kilka grup tematycznych:

- wiersze opowiadające o muzyce Chopina;
- wiersze naśladujące kompozycje artysty;
- wiersze próbujące tłumaczyć i interpretować jego utwory;
- wiersze traktujące o życiu kompozytora lub nawiązujące do jego biografii;
- wiersze z synestezją słów i obrazów.

Jednym z poetów odwołujących się do postaci Chopina był Kazimierz Wierzyński. Owocem sympatii do kompozytora była przede wszystkim biografia *Życie Chopina*, którą poeta tworzył podczas pobytu wśród lasów Massachusetts w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 1947 roku podjął pracę nad dziełem. Godzinami słuchał muzyki, między innymi Chopina, co nie zostało bez echa w jego twórczości²⁶. W 1949 roku ukazało się angielskie wydanie *Życia Chopina*, które przyniosło pisarzowi międzynarodową sławę²⁷.

²⁴ *Chopin i jego muzyka w literaturze*, [online] http://www.chopin.pl/np/chopin_w_literaturze.pl.html [dostęp: 10.10.2014].

²⁵ Zob. S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Kraków 1977.

²⁶ K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. XLVIII.

²⁷ Ibidem, s. X.

Utwarem, który doskonale realizuje kategorię muzyczności, jest wiersz *Szopen* z tomu *Kurhany* (pierwodruk w numerze 313 „Gazety Polskiej” z 1934 roku). Tomik ten, poza odniesieniem do muzyki, realizuje typową dla Wierzyńskiego poetykę pełną patetycznych i wzniosłych obrazów i zabiegów. Stanowi próbę rewizji kreowania Chopina i innych postaci z historii Polski na wieszczów narodowych²⁸. Wysuwają się tu na pierwszy plan XIX-wieczni bohaterowie – na przykład księżę Józef Poniatowski, Adam Mickiewicz czy wreszcie tytułowy Chopin. Sięganie po te postaci sprawia, że czytelnik ma wrażenie, iż poeta kieruje pewien apel, przeważnie w formie snu czy marzenia na jawie. Stanowi to o ponadczasowości wierszy z tego tomiku²⁹. Wierzyński w swoim zbiorze wierszy prezentuje dialog wewnętrzny autentycznych kochanków, wirtuozów, którzy muszą się zmagać z mitem wieszczka czy bohatera narodowego stworzonym przez zbiorową wyobraźnię Polaków³⁰. Z drugiej strony zarzuca się pisarzowi nadmierny patos i narracyjność, którą trudno zrealizować w liryce, co widać choćby w opisie świata w *Szopenie*. Ta rzeczywistość doskonale wpisuje się w ówczesne dramatyczne dzieje Polski. Poeta tworzy tym samym społeczny mit narodowościowy, krzewi wartości takie, jak waleczność i odwaga, daje wsparcie w postaci sztuki (ten postulat realizuje muzyka Chopina). Szeroko rozumiana sztuka, w tym także muzyka, plastyka, przede wszystkim poezja, ma moc przekazywania prawdy. To w niej upatrywał artysta największe dobro. To ona usprawiedliwia wszystko, w rzeczywistości mając uprzywilejowane miejsce.

W celu przedstawienia rytmiczności muzycznej Chopinowskich mazurków czy polonezów Wierzyński stosuje często wiersz sylabotoniczny, cechujący się stałą regularnością. To także jedna z cech typowych dla utworów ze wspomnianego tomiku *Kurhany*. Wiele wierszy poświęconych Chopinowi (na przykład *Ojczyzna Szopena* Stanisława Balińskiego czy *Preludium* Artura Oppmana), w tym wierszy Wierzyńskiego, realizuje tę poetykę za pomocą trzynastozgłoskowca, co nadaje im charakter muzyczny i determinuje cały utwór. Zabieg ten jest typowy dla muzyczności I. O muzycznym charakterze wiersza Wierzyńskiego świadczą też użyte wyrazy i określenia onomatopeiczne, przywołujące niepewność, zwątpienie, smutek, ale i stanowiące nawoływanie do życia. Pojawia się w *Szopenie* „tupot racic i smutny bek owiec”, tam też „bębni marsz po salonach” i słyhać „alarm!”, który ma zbudzić martwych, by wzięli „do ręki piszczele”. Poza tym przywołane zostaje rondo – formę, którą realizowali klasycy wiedeńscy: Mozart i Beethoven, a także sam Chopin w latach młodości. To gatunek sprawdzający klasyczne wykształcenie muzyków, przepełniony retoryką, bezbarwny

²⁸ H. Odrozek, *W pułapce mitotwórstwa. Koncepcja jednostki w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego w aspekcie mitu bohatera romantycznego*, [w:] Skamander. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego, t. 5, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 55.

²⁹ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 173.

³⁰ H. Odrozek, op. cit., s. 49.

w tematyce, efektowny pianistycznie³¹ – jak forma wiersza trzynastozgłoskowe u Wierzyńskiego – cechujący się rygiem formalnym i konsekwencją.

Innym przywołanym w utworze gatunkiem muzycznym są nokturny, skojarzone ze śmiercią, „huczące pod ziemią kurhanu”. Wskazuje to na zmienne kontrasty pojawiające się w utworze muzycznym, a także w wierszu. Nokturny, które tworzył Chopin, nie były przeznaczone do prezentacji szerokiemu audytorium na salach koncertowych, ale niewielkiej grupie przyjaciół w salonach. To poetyckie, łagodne utwory fortepianowe, przeważnie krótkie, pełne rozmyślań i marzeń. Gatunek ten doskonale wpisywał się w epokę romantyzmu za sprawą lirycznych i dramatycznych obrazów, które wydobywały się z nut. Nastrojowość przepełniona była tonem intymnym i marzycielskim, poetyką nocy (fr. *nokturn* – ‘nocny’, nokturn to „pieśń nocy”) czy niepokoju. To utwory bardzo osobiste, gdyż zawierały wiele emocji – tęsknoty, niepokoju, melancholii³². W wierszu Wierzyńskiego te cechy są widoczne przede wszystkim w opisach przyrody i sztuki, które retardują tempo w utworze, natomiast czasowniki oraz wykrzyknienia, dotyczące głównie aniołów i przyrody, przyspieszają je, co jest płynne i zmienne w całym tekście. Innymi elementami muzycznymi w wierszu są metafora zapisu nutowego jako „czarny alfabet” oraz flamenco. Te powtarzające się formy muzyczne nadają ton i nastrojowość utworowi, co związane jest z muzycznością II, ale i częściowo z III.

Muzyka Chopina rozprzestrzenia się po całej ziemi i dociera do niebios. Jest ona pod opieką aniołów. W *Szopenie* słudzy Boga są nie tylko pomocnikami czy stróżami kompozytora, ale i słuchaczami (analogia do początku wiersza Juliusza Słowackiego *Anioły stoją na rodzinnych polach*)³³. Pomagają muzyce Fryderyka lecieć z wiatrem po całym świecie, odwiedzając każdy zakątek. To muzyka święta – sugeruje to, że ludzie doświadczają nieba na ziemi za sprawą mazurków i polonezów pianisty. Wszystkie kompozycje sprawiają, że ludzie się wesela, stąd zdziwienie aniołów, które patrzą na twarz skupionego i pełnego melancholii artysty. Zmartwione, nie potrafią zrozumieć, skąd w nim tyle smutku, dlaczego mgła załęgła w jego sercu. Nie opuszczą biednego artysty i będą gotowe na każdy sygnał.

Wierzyński korzysta z bardzo popularnego motywu w poezji o Chopinie, jakim jest fortepian. Ów symbol twórczości kompozytora, który był przecież narzędziem pracy artysty, wykorzystali w liryce Leopold Staff w *Zniszczonym pomniku Chopina* czy Cyprian Kamil Norwid w *Fortepianie Szopena*. U Wierzyńskiego fortepian nie jest tylko instrumentem do tworzenia sztuki, ale staje się narzędziem, dzięki któremu Chopin może poprowadzić swój symboliczny szwadron do boju, poruszyć serca innych, a także wpływać na anioły.

³¹ *Chopin. Od Elsnera do Zimmermana. Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2010.

³² *Ibidem*.

³³ H. Odrozek, op. cit., s. 55.

Fortepian jest tu również źródłem nieszczęścia i symbolem smutku. W *Szo-penie* instrument ten jest „pełen czaszek i kurz popiołów przewodzi upiornemu pochodowi”³⁴, przypomina trumnę, podobnie jak u Norwida, gdzie historia instrumentu muzycznego kompozytora ma wymiar dwojaki: symboliczny i realny, bowiem wiąże się z jednej strony z aktem niszczenia wielkiej sztuki („Ideał – sięgnął bruku”³⁵), z drugiej zaś z faktycznym wyrzuceniem instrumentu przez okno pałacu Zamoyskich w czasie akcji odwetowej po zamachu na cesarskiego namiestnika Teodora Berga³⁶. Ponadto, u Wierzyńskiego fortepian ma ludzkie cechy, jest na granicy życia i śmierci, omdlewa i staje w kondukcje pogrzebowym pełnym czaszek.

W wierszu autora *Życia Chopina* przywołano całe mnóstwo żałobnych elementów, które potęgują żal i smutek po śmierci artysty. Są tu między innymi „pawie wodne na łodziach Ofelii i Julii”, „gorzknienie cyprys” – symbol żałoby, a także nieśmiertelności i długowieczności, znana roślina cmentarna. Z tym miejscem akcji w wierszu związane są „siejące zły zamęt” upiory i zjawy, a także „ślepy duch kłęski”, wydający „wieczny lament”. Wspomniane są również nokturny jako pieśni nocy oraz kurhan jako miejsce pochówku utworów Chopina. Wszystko to świadczy częściowo o funeralnym charakterze tego wiersza.

Przywołanie konkretnych zdarzeń z życia kompozytora podnosi dramatyzm utworu Wierzyńskiego. Poeta pyta: „Cóż ta wyspa?”. Zastanawia się, czy pobyt na niej dał „dzban szczęścia”, czy może „ciemną urnę” lub „zły zamęt”. Te wątpliwości przywodzą na myśl pobyt kompozytora na Majorce z George Sand w latach 1838–1839. Podczas podróży Chopin przemókł i zachorował. W klasztorze Kartuzów w Valldemozie na Majorce, w którym zamieszkał z Sand oraz jej dziećmi Maurycym i Solange, nie było ogrzewania, co negatywnie wpłynęło na jego zdrowie³⁷. Kolejne przywołane w wierszu fakty z życia kompozytora to dawane koncerty „po Szkocji, po Anglii”, przedostatni przystanek Chopina przed spotkaniem z aniołami. W 1848 roku kompozytor za namową uczennicy Jane Stirling udał się w długą, fatalną w skutkach podróż po Wielkiej Brytanii. Kompozytor pomimo troskliwej opieki bardzo źle zniósł tułaczkę. W gorączce i wyczerpaniu 16 listopada 1848 roku dał ostatni w życiu koncert – w sali Guildhall w Londynie, na rzecz polskich emigrantów³⁸. Wszystkie te odwołujące się do biografii Chopina motywy są charakterystyczne dla muzyczności II, o czym świadczy już sam tytuł wiersza.

Chopin jest uważany za jednostkę wybitną. Świadczy o tym przyrównanie go do Konrada z *Dziadów* części III Adama Mickiewicza. Jako wybrany przez Boga, artysta staje się narodowym męczennikiem, Tyrteuszem, grającym bojową

³⁴ *Chopin i jego muzyka w literaturze*, op. cit.

³⁵ C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 536.

³⁶ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2009, s. 430–431.

³⁷ K. Wierzyński, *Życie Chopina*, Kraków 1978, s. 240–252.

³⁸ Ibidem.

pobudkę³⁹, a jego muzyka ma koić serca Polaków zranionych przez zawirowania historyczne. W tym celu Wierzyński przywołuje cytat z refrenu pieśni Konrada:

Z Bogiem lub mimo Boga! Podajcie im szpadę.
Otrąbić szturm! Ja wiodę. Ja jestem Konradem⁴⁰.
(akt I, scena 1, w. 468–469)

W utworach poetyckich poświęconych kompozytorowi powtarza się wiele motywów i obrazów, powielane są liczne rozwiązania formalne w sposobie konstruowania obrazu muzyki i samego Fryderyka. Wśród stereotypowych rozwiązań pojawia się charakterystyka fortepianu. Opiera się ona na takich cechach, stanach, doświadczeniach i wartościach, jak: osamotnienie, alienacja, wyobcowanie, cierpienie, choroba i wątpliwość artysty. Obrazy te są nacechowane polskością, patriotyzmem, nostalgią. Utwory, choć są wyrazem osobistych przeżyć, podejmują także kwestie ogólnoludzkie i uniwersalne. Poza te ramy, także w kategorii muzyczności I, II i III, nie wychodzi Wierzyński, który realizuje tematyzację muzyczną w formie przywołań gatunków muzycznych.

Na uwagę zasługują konkretne formy muzyczne (rondo, nokturny), które doskonale współgrają z tonem tekstu Wierzyńskiego i jakby narzucają mu nastrojowość. To samo dzieje się, gdy pisarz nawiązuje do biografii Chopina. Wątpliwości interpretacyjne pojawiają się, gdy poeta przywołuje konkretne wydarzenia z życia pianisty. Bez znajomości biografii kompozytora czy wiedzy z zakresu muzykologii utwór może być nieczytelny, zwłaszcza że nazwisko Chopina pojawia się jedynie w tytule.

THE CATEGORY OF MUSICALITY IN THE LITERATURE IN THE POEM *SZOPEN* BY KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

The article is devoted to the category of musicality in the literature in the poem *Szopen* by Kazimierz Wierzyński. Through the analysis and interpretation of the work, it has been proved that he created a rich, poetic world along with many references to music. The point of reference is primarily the life and work of Frederic Chopin. According to the poems the author of *Life of Chopin* refers directly to the music and musicology in terms of rhythm, prosody, thematisation and structures and musical techniques, which proves that through literature one can play music. There were deciphered the text symbols and recurring motifs: the figure of Chopin, piano, death and the impact of the composer's music on emotions and other people's lives. In addition, the poem of Wierzyński was compared to the other writings that describe the character of Chopin's music and problem of music in literature.

³⁹ H. Odrozek, op. cit., s. 57.

⁴⁰ A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, red. S. Pigoń, Warszawa 1969.

KEYWORDS

Frederic Chopin, Kazimierz Wierzyński, music, musicality

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

1. Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, red. S. Pigoń, Warszawa 1969.
2. Norwid C., *Dzieła zebrane*, t. 1, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1966.
3. Sand G., *Lukrecja Floriani*, tłum. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2009.
4. Wierzyński K., *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław 1991.
5. Wierzyński K., *Życie Chopina*, Kraków 1978.
6. Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Kraków 1977.

PRZEDMIOTOWA

1. Arroyas F., *La lecture musico-litteraire. A l'écoute de „Passacaille” de Robert Pinget et de „Fugue” de Roger Laporte*, Montreal 2001.
2. Barańczak A., *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3.
3. *Chopin i jego muzyka w literaturze*, [online] http://www.chopin.pl/np/chopin_w_literaturze.pl.html [dostęp: 10.10.2014].
4. *Chopin. Od Elsnera do Zimmermana. Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2010.
5. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1991.
6. Eliot T. S., *Muzyka poezji*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972.
7. Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowski, J. Sławiński, Wrocław 1980.
8. Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśli” 1952, nr 1/6.
9. Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998.
10. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
11. Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
12. Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003.
13. Makowiecki T., *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.
14. Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
15. Odrozek H., *W pułapce mitotwórstwa. Koncepcja jednostki w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego w aspekcie mitu bohatera romantycznego*, [w:] *Skamander. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, t. 5, red. I. Opacki, Katowice 1986.
16. Opalski J., *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.
17. Peiper T., *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21.
18. Przyboś J., *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, oprac. E. Słuszkiewicz, „Biblioteka Chopinowska”, t. VII, Kraków 1964.
19. Scher S. P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J. P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.
20. Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
21. Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
22. Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2009.

KATARZYNA KUCHOWICZ

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki | Katedra Komparatystyki Literackiej
E-MAIL: K.KUCHOWICZ@GMAIL.COM

O sobie samym. Strategie autokreacji w prozie wspomnieniowej Kazimierza Wierzyńskiego

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przybliżenie strategii autokreacyjnych zawartych w szkicach Kazimierza Wierzyńskiego *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* (1966) oraz *Moja prywatna Ameryka* (1966). Autorka opisuje aspekt tworzenia wizerunku własnego przez pisarza, skupiając się na akcentowanym przez niego statusie emigranta. W artykule zwrócono także uwagę na metanarrację oraz świadomie odgrywane role, które wynikają z przyjętej przez pisarza strategii twórczej.

SŁOWA KLUCZOWE

Wierzyński, autokreacja, emigracja, tożsamość

Gdy przyjmowaliśmy w Warszawie Tomasza Manna, wygłosił u Fukiera przy lampce wina przepiękne przemówienie o lokatorze tamtej dzielnicy sprzed półtora wieku, ale mówił właściwie o sobie samym.

K. Wierzyński, *Cygańskim wozem...*¹

¹ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 109.

1

Chociaż nazwisko Kazimierza Wierzyńskiego przywoływane jest najczęściej w kontekście poetyckim, należy pamiętać, że częścią twórczości skamandryty jest także proza, która zdaniem Józefa Olejniczaka: „stanowi pod wieloma względami ważny element spuścizny autora”². Szczególnie istotne, jak twierdzi badacz, są przede wszystkim elementy autobiograficzne prozy Wierzyńskiego, które ujawniają się już w wydanym w 1933 roku zbiorze *Granice świata. Opowiadania*.

Osobisty i retrospektywny charakter prozy Wierzyńskiego szczególnie mocno wyeksponowany został w *Pamiętniku poety* (1991), *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* (1966) oraz w *Mojej prywatnej Ameryce* (1966). Zasadnicza różnica pomiędzy wymienionymi utworami polega na sposobie autokreacji i wyprofilowaniu narracji: *Pamiętnik poety* jest autobiografią duchową, aby posłużyć się słowami autora – „pamiętnikiem wierszy”³, natomiast *Cygańskim wozem* oraz *Moja prywatna Ameryka* stanowią rodzaj dziennika z podróży. Szkice wydane w 1966 roku noszą rys prywatności, próżno szukać w nich (auto)metanarracji, rozbudowanych komentarzy do twórczości. Oba zbiory wyraźnie sytuują się w obrębie narracji o doświadczeniu i bez wątpienia są „wspomnieniowym zapisem dotyczącym ludzi, miejsc i przyrody”⁴. Jak trafnie wskazuje Janet Verner Gunn, opisując własny badawczy punkt wyjścia, teksty wspomnieniowe noszące cechy autobiografii nastawione są nie na „prywatny akt pisania, ale kulturowy akt czytania siebie”⁵. Przyjmując perspektywę badaczki, istotne staje się to, jak twórca postrzega i poznaje samego siebie poprzez kulturowo zapośredniczony wizerunek pojawiający się w dziele. Takie spojrzenie może przywołać na myśl koncepcję tożsamości narracyjnej w ujęciu prezentowanym przez Anthony’ego Giddensa⁶, zasadniczo jednak ma w stosunku do myśli brytyjskiego socjologa

² J. Olejniczak, „Cygańskim wozem do Ameryki”. *Szkic o emigracji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 179.

³ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 15.

⁴ A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 71.

⁵ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgrodzka, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 151.

⁶ Jednym z aspektów myśli brytyjskiego socjologa jest przekonanie, że aby „móc osiągnąć tożsamość, należy uzyskać świadomość refleksyjną, czyli zdolną do włączenia w obszar własnego doświadczenia czasowego wymiaru istnienia szerszego niż teraźniejszy, ale niebędącego jedynie doznaniem siebie jako wspomnianego już Heideggerowskiego *Sein zum Tode*. Tożsamość jednostki zakłada uświadomienie sobie ciągłości własnego trwania zarówno w aspekcie retro-, jak i prospektywnym. [...] Ono natomiast [pojęcie narracji biograficznej, w której tożsamość opisuje samą siebie w narracji] prowadzi do uzyskania ontologicznej pewności, która warunkowana jest możliwością traktowania własnego życia jako ciągłej opowieści, narracji mającej czytelny szkielet przyczynowo-skutkowy”

odwrócony wektor – narracja jest wynikiem odczytywania swojej tożsamości, a nie narzędziem jej konstrukcji.

Przekładając te rozważania na sytuację Wierzyńskiego, można z przekonaniem stwierdzić, że jego proza wspomnieniowa nie ma na celu ukonstytuowania i wyodrębnienia tożsamości piszącego, ale jest emanacją spojrzenia autora *Wiosny i wina* na siebie samego. W niniejszej pracy chciałabym skupić się na dwóch tomach szkiców: *Cygańskim wozem* oraz *Mojej prywatnej Ameryce*, które wykazują duże podobieństwo topiczne i genologiczne. Artykułowi przyświeca pytanie o motywy autobiograficzne, ich funkcjonalizację oraz strategie autokreacyjne skamandryty.

2

Zarówno *Cygańskim wozem*, jak i *Moja prywatna Ameryka* zostały wydane w 1966 roku, oba zbiory stanowią szereg szkiców, wspomnień, zapisków, które Józef Olejniczak uznaje za trudne do klasyfikacji genologicznej⁷. Zasadniczo teksty Wierzyńskiego mają charakter eseistyczny, z wyraźnym aspektem osobistym, kierującym uwagę czytelnika w stronę autobiografii. Niemal każdy szkic zawiera szereg informacji o charakterze personalnym, które pozwalają identyfikować autora z narratorem. Utożsamienie odbywa się nie tylko na płaszczyźnie rozpoznania życiorysu artysty w jego twórczości, ale także dzięki czytelnym gestom autotematycznym:

Pięć lat mieszkalem w Stanach Zjednoczonych nieobecny w tym kraju. Myślami byłem w Polsce. [...] Trudny to był okres, nie wiedziałam gdzie się podziać, co robić. Wtedy właśnie zdarzyło się, że Amerykę otworzyła mi książka. Moja własna: *Życie Chopina*⁸.

Niezwykle istotne jest to, że Wierzyński w żadnym ze szkiców nie przedstawia się, jakby zapraszając od razu do zawarcia drugiego z paktów opisanych przez Philippe'a Lejeune'a, czyli referencjalnego – wszystko, co zostało napisane, jest zgodne z prawdą⁹, a tekst jest na tyle czytelny, iż nie wymaga dodatkowego gestu uwierzytelnienia, jakim byłaby autoprezentacja. Głównym założeniem leżącym u podstaw postawy Wierzyńskiego zdaje się przekonanie o substancjalnym

(P. Rojek, *Historia zmącona autobiografią. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 25).

⁷ J. Olejniczak, op. cit., s. 179.

⁸ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, [w:] *Poezja i proza 2*, Kraków 1981, s. 193.

⁹ Zob. P. Rodak, *Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe'a Lejeune'a*, [w:] P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, Warszawa 2010, s. 14.

charakterze tożsamości¹⁰, o czym świadczy między innymi kumulacja doświadczeń pisarza, który wyraźnie uwypuklił linię rozwojową własnej podmiotowości. Zabieg jest wyraźny na tle informacji wkomponowanych w szkice o Francji i Ameryce, bo chociaż w ocenie Wierzyńskiego są to dwa różne światy, to nie obserwujemy ani zróżnicowania narracyjnego, ani zmiany sposobu doświadczania czy też zwracania uwagi na inne elementy rzeczywistości, lecz jednolity dla obu zbiorów tok opowieści, w którym istotną rolę odgrywają prywatny odbiór przestrzeni i ciągłość tożsamości podmiotu poznającego. Owo przekonanie jest szczególnie widoczne przy zestawieniu *Cygańskim wozem* i *Mojej prywatnej Ameryki*. Wierzyński, dokonując porównania pomiędzy Starym a Nowym Kontynentem, czyni głównym punktem odniesienia nie różnicę pomiędzy Stanami Zjednoczonymi i Francją, lecz odwołania do statusu emigranta, który pozwala pisarzowi na dystans i mentalny powrót do kraju ojczystego¹¹. Pełnia i bogactwo doświadczeń artysty ujawniają się dopiero dzięki siatce odniesień do lat spędzonych w Polsce:

W departamencie Mozy jeszcze puściej na drogach, niebo jeszcze większe, a obłoki jeszcze ruchliwsze. Po polach suną ich cienie, słońce wchodzi za chmury jak za kulisy i wychodzi z nich z nowym, olśniewającym blaskiem. Lato, znajome lato w najlepszej kompozycji: gorące słońce i chłodne powietrze.

Już w Paryżu mówiono mi, że strony Beaupré przypominają Polskę. Nie mam zaufania do takich określeń, bo wiem że Polacy wszędzie widzą swój kraj. Kiedy jednak pędzimy po wyniosłym zboczach a pod sobą mamy pomniejsze pasma wzgórz, granatowe lasy, pocięte pola i żółte ścieżynki, naprawdę można pomyśleć, że za chwilę wysiadzimy w Bieczu albo Starym Sączu¹².

Wybrany przez Wierzyńskiego sposób opisu sprawia, że autoteliczny cel wspomnień zostaje zawieszony na rzecz poszerzenia możliwości percepcji niedostępnego ogółowi Polaków Zachodu. Skamandryta wyraźnie kreuje swój wizerunek jako kulturoznawcy i tłumacza kulturowego. *Cygańskim wozem* i *Moja prywatna Ameryka* pełnią funkcje deskrypcji poznawanej rzeczywistości. Wierzyński bez wątpienia wchodzi też w łączącą się ze strategią tłumacza kulturowego rolę etnografa:

Jest rzeczą zdumiewającą, że każdy przeciętny (a także nieprzeciętny) Amerykanin umie wszystko zrobić, ze wszystkim daje sobie radę, jak gdyby miał w sobie jeszcze krew pionierów, którzy własnymi rękami musieli każdą rzecz sporządzić, i to w nieznanym kraju i nieznanym przyrodzie. [...] Amerykanie są najłatwiejszymi ludźmi

¹⁰ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 7.

¹¹ Na wielokrotne odwoływanie się do Polski i polskości w *Mojej prywatnej Ameryce* zwraca także uwagę Zdzisław Marcinów (w tym miejscu chciałabym podziękować Profesorowi za cenne uwagi oraz udostępnienie rękopisu artykułu). Zob. Z. Marcinów, *Prywatna Ameryka Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura polska obu Ameryk II*, red. B. Szałasta-Rogowska (w przygotowaniu).

¹² K. Wierzyński, *Cygańskim wozem...*, op. cit., s. 29.

w pożyciu. Francuza można znać 20 lat, a nigdy nie doczekać się zaproszenia do domu, z Amerykaninem po pierwszej *party* i kilku drinkach jest się po imieniu. [...] Istnieje tylko kilka nietykalnych tematów, o których się nie mówi. Nie wypada wspominać o pieniądzach, nie wypada być ciekawym, kto ile zarabia. Nie wypada pytać, kto na kogo głosuje przy wyborach na prezydenta¹³.

Perspektywa etnograficzna wyraźna jest także w opisach ptaków, jakich dokonuje Wierzyński w *Mojej prywatnej Ameryce*, czy w relacji z targu w okolicach placu de la Nation, gdzie pisarz przez pewien czas mieszkał. Zbliża to mocno eseistyczną formę tekstów wspomnieniowych Wierzyńskiego do dziennika podróży.

Przyglądając się podanej przez Lejeune'a definicji dziennika jako „serii datowanych śladów”¹⁴, można mieć wobec tej tezy pewne wątpliwości, gdyż skamandryta nie opatrzył datą żadnego ze szkiców, zasadniczo jednak jego zapiski realizują podstawowy cel diariusza: „służą zawsze przynajmniej temu, by porządkować lub uruchamiać pamięć autora”¹⁵. Spośród czterech wskazywanych przez francuskiego badacza funkcji dziennika¹⁶ na plan pierwszy w prozie wspomnieniowej Wierzyńskiego wysuwa się „zatrzymywanie czasu”. *Cygańskim wozem* i *Moja prywatna Ameryka* nie pełnią funkcji mnemoniczych tylko dla skamandryty, lecz skierowane są także do konkretnego, polskiego odbiorcy¹⁷.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że jednym z najważniejszych gestów tłumaczących szczegółowość opisów jest próba uniknięcia zapomnienia. „Pamięć – jak konstatuje Jan Assmann – żyje w komunikacji i dzięki niej”¹⁸. Wierzyński na emigracji pamięta i szczególnie często wspomina Polskę. Nie tyle więc w prozie wspomnieniowej ocala cenne doświadczenia wyjazdu, ile raczej, dokonując porównań, chroni przed wyblaknięciem obraz ojczyzny, do której nie było mu dane wrócić. W pierwszej kolejności szkice wydane w 1966 roku stanowią zatem próbę dotarcia do polskiego „magazynu pamięci”¹⁹, a wydrukowany

¹³ Idem, *Moja prywatna Ameryka*, op. cit., s. 208–209.

¹⁴ Zob. P. Lejeune, op. cit., s. 36.

¹⁵ Ibidem, s. 38.

¹⁶ Ibidem, s. 98–100.

¹⁷ Zaadresowanie szkiców emigracyjnych do środowiska polskiego nie jest założeniem leżącym u podstaw prozatorskiej aktywności skamandryty, raczej wyklarowało się w trakcie powstawania *Mojej prywatnej Ameryki*, co można wnioskować na podstawie uwag Beaty Dorosz, wedle której wspomnienia ze Stanów Zjednoczonych stanowią „literacko przetworzone” *Listy z Ameryki*. Zob. B. Dorosz, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 360.

¹⁸ J. Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kultura. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 68.

¹⁹ Zwrotu „magazyn pamięci” używam w znaczeniu, jaki nadała terminowi magazynowania Aleida Assmann, „rozumiejąc pod tym pojęciem każdy mechaniczny proces składowania i przywoływania danych, którego celem jest konstrukcja tożsamości” (A. Assmann,

w utwory odbiorca jest wtórny i podporządkowany rytmowi wspomnień w sposób umożliwiający przywołanie możliwie największej liczby szczegółów z okresu przed emigracją. Z tej perspektywy wydaje się, że dwa tomy wspomnieniowe Wierzyńskiego ufundowane są na nostalgii, skłaniającej go do zaadresowania twórczości do polskiego odbiorcy, przybrania postawy etnografa, tłumacza kulturowego i znawcy sztuki.

3

Wierzyński-nostalgik, Wierzyński-melancholik, tak brzmiałaby kolejna para wcieleń autora *Korca maku*. W kontekście ustaleń Marka Zaleskiego teza ta nie wydaje się pozbawiona racji. Jak twierdzi badacz:

[...] nostalgia to rodzaj wrażliwości [...]. Nostalgiczność nie jest cechą przedmiotu. Jest rodzajem oglądu świata. Stąd powinniśmy mówić raczej o nostalgicznym uczuciu, aniżeli o poczuciu nostalgiczności. Mówiąc o nostalgii, mówimy o stosunku do przeszłości i do zanurzonych w niej przedmiotów, a więc w czyjejś percepcji²⁰.

Gdyby Wierzyński rzeczywiście przejawiał specyficzny, nostalgiczny rodzaj wrażliwości, zarówno w *Cygańskim wozem*, jak i w *Mojej prywatnej Ameryce* dałoby się wyróżnić nie tylko aluzje do przedwojennej Polski, lecz wyczuwalna byłaby także tęsknota za krajem. Przyjęcie pozy tłumacza kulturowego wydaje się mieć na celu maskowanie ojczyźnianego sentymentu motywującego pisanie, jednak w gruncie rzeczy wybrana rola profilowała wspomnienia skamandryty i pozwoliła na budowanie jawnej siatki odniesień, wzmacniającej tęsknotę za ojczyzną. Dało to Wierzyńskiemu poczucie zakorzenienia i przynależności, jakiego nie mogła dostarczyć emigracja, będąca dla artysty błędzeniem i źródłem niepokoju. Ponieważ skamandryta nie zgadzał się na sytuację polityczną kraju, postanowił do Polski już nie wrócić, przyjmując postawę „obywatela świata”. Jego *credo* pełne jest jednak smutku i tęsknoty:

A więc błędzę. Jestem od lat nomadą, koczuję z miejsca na miejsce. Jadę cygańskim wozem. Jeśli w tłumie świata znajdę coś dla siebie, wydaje mi się, że to umacnia i dodaje sensu memu istnieniu. Każde takie odkrycie łączy mnie z tym, co było, i jedna z tym, co nieuchronnie musi nastąpić. Niech będzie to przypadkowa wykruszyna, zielone grzebieńce winnic i szare kamienie miast, wszystko jedno, każda wyczuła z zewnątrz wartość i twórczość niesie nam pomoc, pomniejsza sprzeczność, zaprzecza nicestwu²¹.

Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, op. cit., s. 118).

²⁰ M. Zalewski, *Świat powtórzony*, [w:] idem, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11–12.

²¹ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem...*, op. cit., s. 8.

Powyższy cytat pochodzi ze szkicu otwierającego *Cygańskim wozem*, który siłą rzeczy modeluje lekturę całego zbioru. Nasuwa się wobec tego ważne pytanie: czym było owo „coś dla siebie”, którego usilnie poszukiwał Wierzyński? Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że jest to polskość. W *Autobusie paryskim* autor obsesyjnie szukał śladów Polski. Przyszło to skamandrycie z łatwością, niemal jednym tchem wymienił Norwida, Mickiewicza, Hôtel Lambert, Chopina²², by w ostatnim akapicie stwierdzić: „Nigdzie poza naszym krajem nie ma więcej Polski, niż w tym mieście i w tych jego stronach. Jest o czym dumać na paryskim bruku”²³.

Poszukiwanie polskości podejmowane przez Wierzyńskiego to jednak nie tylko odnajdywanie śladów ojczyzny, ale także wspomnianie ważnych dla kultury postaci związanych z Polską. W cyklu literackich portretów, które stanowią integralną część *Cygańskim wozem*, tylko w czterech próżno szukać odwołań do żywiołu polskiego. Mam tutaj na myśli teksty: *Antoni Gaudi*, *Henri Rousseau – patron marzycieli*, *Śmierć Camusa* oraz *Wspomnienie o Pasternaku*. Chociaż i to nie jest do końca prawdą, ponieważ pojawiająca się w *Henrim Rousseau* Jadwiga jest propolskim mrugnięciem oka do czytelnika, podobnie jak przywołanie Makowicza w tekście o Dubuffecie.

Strategia opisywania ważnych, choć niekonieczne popularnych postaci, niejednokrotnie przyjaciół Wierzyńskiego, ma swoją kontynuację w *Mojej prywatnej Ameryce*, chociaż w tym zbiorze skamandryta wydaje się bardziej skupiony na twórcach amerykańskich niż polskich. Jedynym naprawdę wyraźnym przesunięciem, poza geograficznym, jest zmiana postawy autora *Wiosny i wina* od obsesyjnie szukającego polskości emigranta w tekstach opisujących Stary Kontynent do obsesyjnie objaśniającego Polakom Amerykę tłumacza kultury. W gruncie rzeczy zabiegi te wpisują się w postawę melancholika, którego znakiem rozpoznawczym, według Marka Bieńczyka, jest wyliczenie: „Enumeracja to gorączka melancholii, figura, w której jakąś alchemią nicości i błahości melancholia rozpala wszystkie swe światła, wytwarza dla siebie sferyczne, bezpieczne miejsce, gdzie w jednej chwili zbiera się wszystko”²⁴. Wierzyński nie wykorzystał wyliczenia w prosty, bezrefleksyjny sposób, ale podporządkował je pewnej idei – gromadzeniu nazwisk bądź nazw. We wszystkich listach obecna jest jednak Polska:

Prócz punktualności mają ptaki jeszcze inne cechy godne zalecenia. Odznaczają się na przykład dyskrecją w sprawach miłosnych (z wyjątkiem wróbla i drobiu), cierpią bez *self-pity* i umierają w samotności należytym temu aktowi. Może znają drogę do „jądra gęstwiny”, do matecznika *Pana Tadeusza*²⁵.

²² Ibidem, s. 11–13.

²³ Ibidem, s. 14.

²⁴ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 40.

²⁵ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, op. cit., s. 301.

Symptomatyczne jest także to, że w trakcie pobytu w Ameryce Wierzyński zmienił konotację zaimka „nasz”. Przestał on oznaczać wyłącznie odwołania do Polski, jak w szkicu *Wizyta młodego Whitmana z Mojej prywatnej Ameryki*: „Polacy nie obeszli się dobrze z tym wspaniałym okresem, mało o nim wiemy, a Whitman czeka wciąż jeszcze na swoje wielkie wejście do naszego kraju”²⁶, a zaczął, jak w *Steinbeck pije kawę*, odnosić się do Long Island: „Wielką cnotę prowincji, *privacy* (jak to powiedzieć po polsku?), znalazł [Steinbeck] w naszym mieście”²⁷. To przesuwanie znaczenia odsłania istotę problemu emigracji, z którą borykał się Wierzyński. W *Kasztanie zwanym Dewajtis* wyznaje: „Znaleźliśmy się na prawach uchodźców, którzy przywieźli ze sobą bezdomność i rozbiacie”²⁸. Skamandryta nieustannie marzył o Polsce, ale jak podaje Maria Dłuska we wspomnieniach o pisarzu, chociaż marzył o powrocie, nigdy się nań nie zgodził²⁹. Szukał więc miejsca, w którym mógłby się zakorzenieć. Próbował odnaleźć dla siebie Amerykę i oswoić ten kraj, o czym informuje w szkicu *Chopin*. Przypomnijmy: „Amerykę otworzyła mi książka. Moja własna”³⁰. Wierzyński próbował zadomowić się w Stanach Zjednoczonych, zrozumieć obcą kulturę, przyrodę, ale oglądał otaczającą go rzeczywistość okiem nostalgika. Jego tęsknoty doskonale wychwytywała Maria Dłuska:

Raz po raz pojawiały się nowe zbiory jego poezji, a w nich już całkowicie dokonały się tragiczne wiersze tęsknoty. Z dwóch nurtów jego emigracyjnej poezji: tyrtejskiego i nostalgicznego, przez czas wojny przemawiał głównie ten pierwszy, skończył się jednak naturalną kolejną rzeczą, kiedy ustała wojna. Drugi nie ustawał, wzbogacał się ciągle i w coraz większym nasileniu³¹.

Proza Wierzyńskiego pozbawiona jest rysu tragicznego, ale wcale nie nostalgicznego i melancholijnego, choć nie są one wyeksponowane równie mocno, jak role tłumacza kulturowego i mentora, do których pisarz pretendował. Sam gest pisanie i wspomnianie ojczyzny należy uznać za znaczący: należy go rozumieć jako reakcję na żal po utracie kraju i próbę ochrony przed zapomnieniem³².

²⁶ Ibidem, s. 226.

²⁷ Ibidem, s. 221 [podkr. własne].

²⁸ Ibidem, s. 185.

²⁹ M. Dłuska, *Powrót*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 59.

³⁰ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, op. cit., s. 193.

³¹ Ibidem, s. 58.

³² Jest to jedna ze strategii nostalgii Senacoura. Zob. P. Śniedziwski, *Melancholijne pismo*, [w:] idem, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 78–83.

4

Strategie autokreacji podejmowane przez Wierzyńskiego w szkicach wydanych w 1966 roku nie wyczerpują się jednak w rolach tłumacza kulturowego, etnografa, kulturoznawcy oraz melancholika i nostalgika. W tytułowym eseju *Cygańskim wozem* skamandryta przywołał rozmowę z Tomaszem Mannem, podczas której Niemiec „wygłosił u Fukiera przy lampce wina przepiękne przemówienie o lokatorze tamtej dzielnicy sprzed półtora wieku, ale mówił właściwie o sobie samym”³³. Nie wiemy, o czym rozmawiał z Mannem podczas opisywanej kolacji ani jak brzmiało przemówienie, jedno jednak jest pewne – już w dwudziestoleciu międzywojennym, u szczytu popularności i poczytności, Wierzyński potrafił rozpoznać i zdemaskować autoportretowy charakter opowieści o innym jako o sobie. Przeprowadzone (auto)porównanie pomiędzy skamandrytą a Rodzińskim jest potwierdzeniem tej hipotezy:

Rodziński urodził się w Dalmacji, ale należał do Lwowa, do miasta, któremu nie można być niewiernym. Był to ten sam Lwów, dziś już na poły mityczny, który urzekł także moją młodość podstołecznego entuzjasty. Mogliśmy godzinami mówić o lwowskich ulicach, parkach, aktorach, śpiewakach, poetach³⁴.

Wierzyński opisał także podobieństwo w tęsknocie za ojczyzną: „[Rodziński] wszędzie woził ze sobą jakieś przypadkowe szczątki Polski”³⁵. To samo, na płaszczyźnie mentalnej, robił autor *Czarnego poloneza*, tyle że wspominając i tęskniąc. Wierzyński, opisując przymioty swoich przyjaciół czy ważnych dla kultury postaci, zwracał uwagę na siebie i choć robił to w sposób dyskretny, to nie pozbawiony romantycznego tonu wygnańca cierpiącego za ojczyznę:

Ten układ rzeczy, potrzeba wielkiej sztuki i potrzeba opieki życiowej, jest kluczem do psychologicznego zrozumienia Chopina jako człowieka. Dom i rodzina stanowiły dla niego warunek życia. Pisywał do swoich nieustannie, spowiadał się przed nimi ze wszystkiego, tęsknił za domem i marzył, aby odnaleźć w świecie coś, co by zastąpiło to jedyne i najdroższe z miejsc na ziemi. [...] Idea domu łączyła się z ideą Polski, a może dom był nawet jej sercem³⁶.

Cytat, chociaż opisuje postawę Chopina, równie dobrze może być odniesiony wprost do Wierzyńskiego, szczególnie w aspekcie Polski-domu, który skamandryta opuścił i do którego nigdy nie zdecydował się powrócić. Utrzymywał on liczne kontakty z Polakami, o czym przekonuje tom *Wspomnienia o Kazimierzu*

³³ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, op. cit., s. 143.

³⁴ Ibidem, s. 142.

³⁵ Ibidem, s. 143.

³⁶ Idem, *Moja prywatna Ameryka*, op. cit., s. 196.

Wierzyńskim, w którym znajduje się materiał zebrany i opracowany przez Pawła Kądziałę. O tym, że Polska nigdy nie była autorowi *Lauru olimpijskiego* obojętna, świadczą motywy patriotyczne w jego poezji³⁷. Ślady zbliżające pisarza do omawianych przez niego postaci mają zazwyczaj charakter bardziej osobisty niż patriotyczny i służą do budowania własnego wizerunku. Skamandryta w opisach waloryzuje cechy, które dostrzega także w sobie. Strategię tę można odczytać nieco życzeniowo jako pragnienie Wierzyńskiego, aby oceniono go równie pozytywnie i przeprowadzono analogię pomiędzy opisywanym a opisującym, jak w przypadku kolonii plastyków na Long Island:

Kolonia plastyków na cyplu Long Island zgromadziła osobowości bardzo rozmaitego typu, ale nie jest to azyl uciekinierów od życia ani enklawa zbławizowanej cyganerii. Przeciwnie, prawie wszystkich ich cechują dwie szlachetne cnoty: mają talent i pracują intensywnie. Przypuszczam, że przyszły historyk i plastyk będzie musiał przyznać, że na tym ostatnim koniuszku lądu, oblanego ze wszystkich stron wodą, rodziły się z powodzeniem nie tylko osty nadmorskie, ale i rzetelna sztuka³⁸.

Dla porównania przywołajmy wspomnienia Marii Danilewicz-Zielińskiej:

W czwartek 13 lutego Wierzyński zatelefonował do Biblioteki Polskiej w Londynie około południa, prosząc, bym zajrzała do encyklopedii i przeczytała mu hasło „ośmiornica”. „Ramiona” czy „macki”? – pytał. Była to ostatnia moja rozmowa z nim. Zmarł wieczorem tego samego dnia. [...] Przychodził niekiedy do czytelnicy i sam wertował słowniki i encyklopedie po sumiennym przejrzeniu nowych numerów prasy literackiej z kraju. [...] I tak samo [jak w przypadku Berenta] odnajdywałam w druku, w ukończonym dziele literackim owe drobne kamyczki: fakty, nazwy, daty – wyolbrzymione, napęczniałe znaczeniem, przekształcone w metafory³⁹.

Na pierwszy plan, poza wspólnym miejscem pobytu skamandryty i kolonii plastyków, wysuwa się intensywna praca, jaką Wierzyński docenił u artystów z Long Island, a którą sam również podejmował. Wiedzie ona wprost do rzetelnej, czyli dobrze wykonanej sztuki, pojmowanej tutaj jako *techné*.

Pisarz pozostaje w szkicach człowiekiem skromnym i nie popada w samouwielbienie. W warstwie tekstowej docenia innych, nie siebie, a przecież nie można odmówić mu wielkiego talentu, skrupulatności czy niezwyklej wrażliwości artystycznej, naznaczonej nieustanną tęsknotą za ojczyzną. Pisanie Wierzyńskiego o sobie samym jest dyskretne i pełne dobrego smaku. Można w nim rozpoznać nie tylko wielkość opisywanych, ale także, a może przede wszystkim, opisującego.

³⁷ Zob. Z. Andres, *Liryka nostalgii i niepokoju*, [w:] idem, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 112–138.

³⁸ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, op. cit., s. 218.

³⁹ M. Danilewicz-Zielińska, *Spotkanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, op. cit., s. 52.

ABOUT YOURSELF. AUTOCREATION STRATEGIES OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI AT MEMORIES PROSE

ABSTRACT

The paper aims to present the autocreation strategies of Kazimierz Wierzyński in *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* (1966) and *Moja prywatna Ameryka* (1966) essays. The author indicates the aspect of the writer's self-creation via immigrant status prism that had been given to him. The paper attempts to draw attention to Wierzyński's awareness in the metanarrative area and consciously played roles which were the result of creative strategy.

KEYWORDS

Wierzyński, self-creation, migration, identity

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

1. Wierzyński K., *Cygańskim wozem*, Londyn 1966.
2. Wierzyński K., *Moja prywatna Ameryka*, [w:] idem, *Poezja i proza 2*, Kraków 1981, s. 182–312.
3. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991.

PRZEDMIOTOWA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–141.
3. Assmann J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–99.
4. Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
5. Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 5–17.
6. Danilewicz-Zielińska M., *Spotkanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 38–55.
7. Dorosz B., *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 313–432.
8. Gunn J. V., *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgródzka, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 145–168.
9. Lejeune P., „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M i P Rodakowie, Warszawa 2010.
10. Marcinów Z., *Prywatna Ameryka Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura polska obu Ameryk II*, red. B. Szałasta-Rogowska (w przygotowaniu).
11. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.

12. Olejniczak J., „Cygańskim wozem do Ameryki”. Szkic o emigracji Kazimierza Wierzyńskiego, [w:] *Skamander 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 179–190.
13. Rodak P., *Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe’a Lejeune’a*, [w:] P. Lejeune, „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M i P. Rodakowie, Warszawa 2010, s. 7–30.
14. Rojek P., *Historia zmącona autobiografią. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryka Aleksandra Wata*, Kraków 2009.
15. Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
16. *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
17. Zalewski M., *Świat powtórzony*, [w:] idem, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

PAULINA URBAŃSKA

UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ POLONISTYKI | INSTYTUT LITERATURY POLSKIEJ
E-MAIL: PAULINA_UR@OP.PL

Między wyrażalnym a niewyrażalnym. Kazimierza Wierzyńskiego filozofia słowa w tomie *Sen mara*

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Wierzyńskiego, w szczególności jego ostatniemu tomowi *Sen mara* z 1969 roku. Kontekstowo przywołane są w nim również zbiory *Tkanka ziemi* (1960) i *Kufer na plecach* (1964). Te trzy tomy są wyrazem różnorodnych przemian, jakie zaszły w późnej poezji Wierzyńskiego. W wymienionych zbiorach, zwłaszcza w tomie *Sen mara*, przedmiotem rozważań jest filozofia słowa. W utworach poetyckich pisarz szukał odpowiedzi na zasadnicze pytania egzystencjalne. Świadomość ich braku oraz doświadczenie pustki języka, poczucie jego referencyjnej nieprawdy i poznawczej niemocy sprawiły, że Wierzyński pozostawił jedno z oryginalniejszych w liryce polskiej XX wieku świadectw poszukiwań w wąskim obszarze pomiędzy wyrażalnym a niewyrażalnym.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Wierzyński, poezja, świat, język, filozofia słowa

Thomas S. Eliot w eseju *Muzyka poezji* zapisał: „Poetę zajmuje to pogranicze świadomości, po przekroczeniu którego zawodzą słowa, choć wciąż jeszcze istnieją treści”¹. Ta wypowiedź angielskiego pisarza może patronować refleksji nad późną poezją Kazimierza Wierzyńskiego. Przedmiotem namysłu uczynię w szczególności jego ostatni tom *Sen mara* wydany w 1969 roku. Kontekstowo

¹ T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, Kraków 1998, s. 40.

odwołam się również do dwóch – korespondujących z nim formalnie i myślowo – zbiorów: *Tkanki ziemi* (1960) i *Kufra na plecach* (1964). Te trzy tomy są świadectwem wielorakich i istotnych przemian, jakie zaszły w schyłkowej poezji Wierzyńskiego. Przedmiotem rozważań będzie ostatecznie wyłaniająca się z wymienionych tomów filozofia słowa (poetyckiego). W naznaczonej ironią i zwątpieniem poezji wielkiego skrótu pisarz szukał odpowiedzi na zasadnicze pytania egzystencjalne. Świadomość ich braku oraz poczucie utraty wiary w moc słów, które potrafią opisać i oswoić świat, sprawiły, że pozostał on jedno z ciekawszych w liryce polskiej XX wieku świadectw poszukiwań i wędrówek po wąskim obszarze pomiędzy wyrażalnym i niewyrażalnym.

Cezurą w biografii poety był rok 1941. W tym czasie zamieszkał on w Stanach Zjednoczonych, dokładnie w Nowym Jorku. Jolanta Dudek, autorka książki *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, zaznaczyła:

Pierwsze lata po zakończeniu wojny okazały się okresem przełomowym. Wierzyński nie zdecydował się nigdy na powrót do Polski. Wybrał emigrację. Zamknął wówczas okres, w którym ukształtowała się jego poetyka wojenna, tak odmienna od dotychczasowej [...] stanął wobec alternatywy: albo dalsza rola emigracyjnego barda [...] a w efekcie epigoństwo samego siebie [...] albo całkowite odnowienie psychiczne i artystyczne: nowe tematy, nowa poetyka, ponowne zaufanie słowu. Druga młodość artystyczna².

Zgadzam się z Jolantą Dudek, która uważa, że właśnie w tym czasie nastąpił przełom w pojmowaniu przez Wierzyńskiego roli pisarza i literatury, co wyraziło się w tomach pochodzących z lat pięćdziesiątych: w zbiorze *Korzec maku* (1951) oraz *Siedem podków* (1954), między innymi w wykorzystaniu poetyki wyliczeń, które – jak twierdzi badaczka – były „jakby poszukiwaniem właściwego słowa w dochodzeniu do istoty rzeczy”³. Już wtedy można było zaobserwować w liryce poety przejście od sylabotonizmu i tonizmu do wiersza emocyjnego, nieregularnego. Według Anny Nasiłowskiej Wierzyński „przede wszystkim jednak odnajduje ściśle indywidualną część własnego «ja», podczas gdy od lat trzydziestych głównym motorem jego twórczości było utożsamianie się ze zbiorowością”⁴. Była to również dekada, w której większość swoich wypowiedzi zaczął poświęcać poezji, a dokładniej właściwościom słowa poetyckiego i relacjom poezji do rzeczywistości, próbując zmierzyć się z problemem – jego echa rozbrzmiewają jeszcze w ostatnim tomie pisarza – podjętym po wielkiej katastrofie przykładowo przez Theodora W. Adorno, Paula Celana, Tadeusza Różewicza czy Czesława Miłosza, który w wierszu *Przedmowa* z tomu *Ocalenie* retorycznie pytał:

² J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975, s. 6.

³ Ibidem, s. 7–8.

⁴ A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991, s. 62.

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju⁵.

Na ukształtowanie filozofii słowa w późnej twórczości poety istotny wpływ wywarły doświadczenie międzywojennej awangardy oraz poezja Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego – szczególnie jego poetyka codzienności. Zaś spośród pisarzy obcych przedstawiciele modernistycznej poezji anglosaskiej: wspomniany już Thomas S. Eliot i Ezra Pound. Widocznym efektem wskazanych inspiracji było między innymi włączenie przez Wierzyńskiego w obszar własnego idiomu pisarskiego rozwiniętego obrazu poetyckiego oraz swobodnego rytmu zdania. Jak zaznacza Anna Nasiłowska, poeta wypracował przekonanie, że „w słowie odbywa się inny proces: maksymalnego zbliżenia podmiotu do przedmiotu. Poezja staje się poznaniem bezpośrednim”⁶ i przez to posiada wartość ocalającą. Świadectwem takiego myślenia były tomy *Tkanka ziemi* i *Kufer na plecach*. Za pomocą zapisu snów, nastrojów, przeczuć oraz obserwacji rzeczywistości, w szczególności przyrody, Wierzyński starał się w nich zgłębić i zrozumieć sens istnienia poprzez „przekroczenie zwykłych ograniczeń, spojrzenie na świat spoza świata”⁷. W wierszu *Piąta pora roku* ze zbioru *Tkanka ziemi* wyznał:

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,
Gdzie wiośnie, latu, jesieni i zimie
W innym języku nadano imię.
Gdzie niezliczone, zawiłe odmiany,
W jeden zrównały się czas odwikłany,
Który też ustał – tyle że sprzęta
Opustoszałe po zgiełku mrowisko –
I dokonało się wtedy wszystko:
Ostatnia pora otwarła się. Piąta.

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu⁸.

Wiersz ten jest próbą zbliżenia się do poszukiwanego sensu istnienia. Zdaniem Nasiłowskiej „Wierzyński poszukuje czegoś, co mówiąc o Leśmianie określił jako «utwierdzenie spodów istnienia». Jego wizja wieczności nie składa się z tradycyjnej

⁵ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 143.

⁶ A. Nasiłowska, op. cit., s. 64.

⁷ Ibidem, s. 68.

⁸ K. Wierzyński, *Poezja*, t. 1, Kraków, 1981, s. 458.

symboliki religijnej, żąda konkretności, nawet «pozazmysłowej zmysłowości»⁹. Być może dlatego w wierszu *Rozmowa z księdzem* z tomu *Kufer na plecach* poeta zapisał:

Niewtajemniczeni, zniewoleni,
Z rękami w pętach
Tylko przelotem
[.....]
Czemu więc męczę się nad słowem,
Nad jakimś życiem innym i nowym
W te beznadziejne noce.
Czemu się staram o ten świat
Gdy trzeba wybrać drugi
Uwierzcie mi,
Tu kłamią wszystkie słowa¹⁰.

Miedzy wydaniem zbiorów *Tkanka ziemi* i *Kufer na plecach* upłynęły cztery lata. W tym czasie Wierzyński intensywnie poszukiwał odpowiedzi na zasadnicze pytania egzystencjalne. W pierwszym z tomów poeta wydaje się coraz bliżej zgłębienia sensu istnienia. Natomiast zbiór *Kufer na plecach* należy odczytywać jako pewnego rodzaju załamanie tego przeświadczenia, czego dowodem jest zacytowany fragment *Rozmowy z księdzem*. Rozpoznaniu sytuacji człowieka, jakby to ujął Witold Gombrowicz, jako wrzucenia w czarny kosmos zaczyna towarzyszyć poczucie zwątpienia w moc słów, które potrafiłyby opisać i oswoić otaczającą przestrzeń. Nasiłowska twierdzi, że „Wierzyński nie był nigdy «filozofem», poetą spójnej zasady, jego wizja zawsze była wielostronna, złożona z wielu przybliżeń”¹¹. Wszystkie te sprzeczności kształtowały postrzeganie przez poetę istnienia i świata oraz uniemożliwiały mu jego konsekwentną i spójną budowę, co w szczególności potwierdza zbiór *Sen mara*.

Sen mara to ostatni tom poetycki Kazimierza Wierzyńskiego, wydany pośmiertnie przez Instytut Literacki. Zbiór ten kontynuował linię rozwoju twórczości poety zapoczątkowaną w latach pięćdziesiątych, zwłaszcza w *Tkance ziemi*. Jednak *Sen mara* to tom skomponowany z różnych linii tematycznych (a niekiedy formalnych), co ukazuje jego odmienną, charakterystyczną dykcję poetycką. Tak wyraźnie widoczne w nim przemiany wyznaczyło nowe ujęcie kluczowych motywów i tematów, zmodernizowana i daleka od skamandryckiej ekspresja emocji oraz odmienna dykcja poetycka (stosowanie monologu wewnętrznego, oszczędność i ascetyczność stylu, intelektualny dystans i ironia, wybór i uprzywilejowanie wiersza wolnego). Szczególnym przeobrażeniem uległa jednak koncepcja i konstrukcja podmiotu lirycznego. „Ja” wypowiadające się w imieniu

⁹ A. Nasiłowska, op. cit., s. 69.

¹⁰ K. Wierzyński, *Poezja*, op. cit., s. 542–543.

¹¹ A. Nasiłowska, op. cit., s. 69.

zbiorowości zostało zastąpione przez „ja” metaforyczne, ukryte za obrazami będącymi jego reprezentacjami. Takie przekształcenie poetyki Wierzyńskiego było z jednej strony związane z ogólnymi przemianami estetyki, jakie nastąpiły po drugiej wojnie światowej, z drugiej – z osobistą sytuacją pisarza. Przebywanie na emigracji ze świadomością niemożności powrotu do kraju rodziło poczucie wyobcowania i lęku, które wyraziło się w postaci ascetycznych, metaforycznych i onirycznych obrazów. Znalazło także wyraz w tytule jego ostatniego tomu, który został zaczerpnięty z porzekadła „sen mara, Bóg wiara”. Agnieszka Rydz w książce *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka* w następujący sposób skomentowała jego znaczenie: „atmosfera metafizycznego niepokoju, towarzysząca marom, przenika tu poetycką całość, jednocześnie otacza człowieka – świadka unaoczniających się duchów. Bohatera tej poezji męczą majaki”¹².

Zagadnieniem obecnym w prawie każdym wierszu z tomu *Sen mara* jest problem słowa. W zbiorze tym – podkreślę od razu – wyraża się całkowite zwątpienie w to, że „poetyckie słowo jest w stanie dotrzeć do takich obszarów bytu, w których związek między sztuką a rzeczywistością ma charakter bezpośredni”¹³. Poczucie to było tym dotkliwsze, że Wierzyński prezentował postawę – jak zaznacza Jolanta Dudek – „mędrca humanisty [...], który uogólnia i kondensuje osobiste doświadczenia, pragnąc przekazać jakby samą ich esencję”¹⁴, a także z powodu poważnego traktowania roli sztuki i powołania artysty. W jednym ze swoich przemówień poeta wyznał: „Sztuka jest nie tylko poznaniem siebie, ale i walką o *condition humaine*, o los ludzki, a jeszcze dokładniej – walką z losem ludzkim. Sztuka jak religia ma swój kodeks moralny, w sztuce jak w religii wierzy się w nieprzerwany ciąg istnienia i tylko łaska sztuki, jak łaska religii, ma siłę sięgającą poza śmierć”¹⁵. Podobny wydźwięk ma również fragment wiersza *Rozmowa z Orfeuszem* z tomu *Siedem podków*:

Świat nie ma sensu,
Sens ma sztuka¹⁶

Jak wiadomo, Wierzyński chętnie odwoływał się do mitu o Orfeuszu, który wyrażał według niego treści związane z posłannictwem sztuki, z jej ocalającą mocą, a także z ograniczeniami wynikającymi z jej uprawiania. Często podkreślał również związki poezji z mitem. W *Pamiętniku poety* zapisał: „słowa powinny

¹² A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 207.

¹³ A. Nasiłowska, op. cit., s. 63.

¹⁴ J. Dudek, op. cit., s. 119.

¹⁵ T. Terlecki, *Wierzyński czyli poeta*, [w:] „Przebity światłem”. *Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 40.

¹⁶ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, zebrał i posłowiem opatrzył W. Smaszcz, Białystok 1994, s. 174.

zachować podwójne znaczenie: zasadnicze – pojęciowe i to drugie, nazwijmy je mityczne¹⁷.

Teoretyczne uwagi Wierzyńskiego na temat poezji przypominają poglądy Eliota jako przedstawiciela anglosaskiej teorii języka poetyckiego. W wykładzie z 1933 roku autor *Ziemi jałowej* powiedział, że chciałby tworzyć „poezję, która by była samą poezją, ale bez poetyckiego sztafażu [...] tak przezroczystą, abyśmy nie widząc samej poezji, patrzyli przez nią, na to, co wiersz ukazuje”¹⁸. Dwa lata później w eseju *Muzyka poezji* powrócił do tej myśli, by – dość kategorycznie – stwierdzić: „każda rewolucja w poezji skłania się do języka potocznego, a czasem nawet deklaruje, że jest powrotem do niego”¹⁹. Do podobnych konstatacji dochodzi Tomasz Wójcik, analizując schyłkową twórczość kilku polskich pisarzy. W książce *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy* zauważa:

W ostatnich tomach Staffa Iwaszkiewicz dostrzega „pozorną prostotę”. Podobnie wypowiada się na ich temat Miłosz, który zauważa, że Staff „odrzucając rytm i rym osiągnął wysoki stopień wyrafinowanej prostoty”. Miłosz powołuje się na tradycję Mickiewicza, która potwierdza szczególną przydatność „prostego” stylu do podejmowania istotnej problematyki egzystencjalnej i filozoficznej. Jako przykład ilustrujący tę prawidłowość wskazuje późny tekst romantycznego poety: „Język mówienia o sprawach ostatecznych może być czasem bardzo prosty. *Zdania i uwagi* Mickiewicza to są przecież prawie dziecinne rymowanki. A mówią właśnie o sprawach ostatecznych. Nie trzeba sobie wyobrażać, że język dogodny do mówienia o sprawach ostatecznych musi być skomplikowany i bardzo intelektualny”²⁰.

Podobny wybór oszczędnego i „prostego” słowa poetyckiego, aby przy jego pomocy rozważać kwestie zasadnicze i ostateczne, stanowi fundament poetyki tomu *Sen mara*. Ten wybór ilustrują i potwierdzają chociażby takie fragmenty wierszy:

Nie lękaj się

[...]

Nie śpię, szukam po ciemku
Brzegów, które trzymałem w ręku
Jakiegoś gruntu na jakimś dnie²¹.

¹⁷ Idem, *Pamiętnik poety*, wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 72.

¹⁸ J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 173.

¹⁹ T. S. Eliot, op. cit., s. 40.

²⁰ T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 60.

²¹ K. Wierzyński, *Poezja*, op. cit., s. 569.

Próg Persefony

Nie rozpadaj się w moich rękach,
Beloved,
Słowo moje
Które schodzisz do ciemności
I wychodzisz na jasność,
Czekam na Ciebie
Ratunku mój,
Wyglądam ciebie
Nadziejo moja,
Żyję według ciebie
Zegarze mój,
Urzeczywistniam cię
Mitologio moja,
Beloved,
Nie rozpadaj się w moich rękach²²

W czarnym kamieniu

Maniak jasności,
Przepycham się w czarnym kamieniu,
[.....]
Korytarzem który prowadzi,
[.....]
Nie wiadomo dokąd.

Jeśli co widzę
To lampy nad głową
Górników kopiących
Tak samo jak ja
Pod nieprzebitą ścianą
Za którą jest nowa ciemność,
Za którą jest nowe
Nie wiadomo co.

Czy dokopiemy się do wyjścia,
Maniacy światła,
Czy też zasypie nas wybuch
I potłucze na gruz²³.

²² Ibidem, s. 570.

²³ Ibidem, s. 626.

Tytuł ostatniego z przypominianych wierszy wywołuje skojarzenia z formułą „kamień węgielny”, która oznacza podwaliny budowy, przy czym autor wie, że „fundamenty” jego filozofii słowa zaczynają się zarysowywać i pękać. Można tylko powtórzyć za Ryszardem Przybylskim: „niedopoznanie nad niedopoznaniem i wszystko niedopoznanie”²⁴. Wierzyński bliski jest przemyśleniom filozofów, których zajmowała kwestia języka – zarówno dawnych (Francis Bacon), jak i XX-wiecznych (Ludwig Wittgenstein). Bacon uważał, że umysł ludzki podlega różnego rodzaju złudzeniom. W teorii idoli wyróżnił idole rynku związane z językiem, twierdząc, że to właśnie język wymusza na człowieku używanie pojęć nieostrych, które określają ramy jego stosowania i tym samym sposób postrzegania świata. Z kolei jeden z najbardziej znanych fragmentów *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina – słynna teza 5.6 – głosi: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”²⁵. Żyjemy i funkcjonujemy w tych granicach, mając złudzenie, że je przekraczamy – niestety tylko nieznacznie je rozciągamy, a towarzyszy temu nieznosna świadomość jakiejś zewnętrżności, do której poprzez język nigdy nie dotrzemy. Temu zwątpieniu w możliwości języka poetyckiego towarzyszyła utrata wiary w sens egzystencji oraz poczucie absurdalności istnienia wyrażone w wielu wierszach tomu *Sen mara*:

Nocna świeca

Nasza planeta
Potoczy się jak cicha pustynia
Śród tłumu innych cichych pustyń,
Ruchem leniwej przyrody,
Miałkim kurzem, nic nie znaczącym
Wobec matematycznej maszyny
Universum²⁶.

Zaklęty

Nie mówcie że zbłąkany, mówcie o mnie ślepy
[.....]
Dlatego droga moja tak była bezdrożna
I tak skłócone o niej pisałem powieści²⁷.

²⁴ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 90.

²⁵ L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64.

²⁶ K. Wierzyński, *Poezja*, op. cit., s. 616–617.

²⁷ Ibidem, s. 627.

Sen mara

Logos i chaos, nie pogodzisz ich,
[.....]
Jedna myśl oszalała, wszystkie myśli w popłochu²⁸

O liściach

Listeczki zielone,
Listeczki czerwone,
[.....]
Irchowe na topolach,
Wycinane na klonach
I coś czego nikt nie wypowie,
Ostatnie w jesieni listowie,
Nieodwołane, bezradne
Pasma posiwiące
Na ukochanej głowie.

Potem już tylko czekanie,
Bezmyślny strach
Że może już przyszli
Po worek zmiecionych liści.
Pukają, stoją w drzwiach²⁹.

Zdzisław Marcinów w książce „*W szczęściu i trwodze*”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego* w takich oto słowach skomentował wiersz *O liściach*:

Niezachwiana wiara w następstwo cyklu ustępuje miejsca przekonaniu, że nieuchronne jest tylko przemijanie. Pojawiają się konotacje eschatologiczne: jesień w tym wierszu to pora umierania, ostatecznego żegnania się ze światem. Tym razem strachy jesieni nie są inspirowane przez konwencje ani obserwowanie obumierającej przyrody. Przeciwnie: to, „czego nikt nie wypowie” daje się zasygnalizować tylko przez wskazanie paraleli ze światem przyrody. Ta skrajna zmiana perspektywy wydaje się dość naturalną konsekwencją „postarzenia się” podmiotu poezji Wierzyńskiego³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 628.

²⁹ Ibidem, s. 620.

³⁰ Z. Marcinów, „*W szczęściu i trwodze*”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004, s. 29.

Jednak na przekór zwątpieniu i wbrew rozpaczcy przynajmniej dwa wiersze w tomie *Sen mara* nie potwierdzają ostatecznej kapitulacji poety. Odwrotnie – stanowią one próbę ocalenia wiary w twórcze powołanie poezji i przekonanie o kreacyjnej mocy słowa poetyckiego. Chodzi o wiersz *Poezja* (już sam jego tytuł nadaje mu w zbiorze szczególną rangę) oraz o utwór *Początek*. Wiersze te – by tak rzec – dramatyzują tom *Sen mara*. Czynią bowiem wyrażoną w nim filozofię słowa poetyckiego mniej jednoznaczną, komplikują ją i wikłają w wewnętrzne sprzeczności. Jest to w liryce Wierzyńskiego ostatnia tego rodzaju próba:

Poezja

Bursztyn elektron,
Poezja elektryczność,
Niematerialna materia,
[.....]
Poeta pociera bursztyn,
Czeka na iskrę w ciemnościach,
Szuka początku istoty,
Pierwszego ducha u pierwszych wód,
[.....]
Wytryska iskra,
[.....]
Wytryska żdźbło żywego światła
Nad ciemnościami, nad człowiekiem,
Nad ziemią żywą i czarną.
Nad ziemią jałową,
Aż otworzy się trudne
Ogniste ziarno,
Słowo.
Grecki elektron drga.
Iskra przecucie.
Słowo światło.
Poczęcie.
[.....]
Zaszumi nad światem,
Ucieleśni się nagle
Niematerialna materia³¹.

Początek

Trzeba napisać raz,
Trzeba napisać dwa razy,

³¹ K. Wierzyński, *Poezja*, op. cit., s. 589–590.

Trzeba pisać przez lata:
Aż ptak ci wywróży
Koniec twojej samotności,
Uniesie cię nad wodami
Ze ślepej nocy i burzy,
Wtedy zaufaj mu,
Zaufaj samemu sobie,
Zacznij początek
Świata³².

Jak zaznacza Zdzisław Marcinów: „Poezja umożliwia zatem wyzwolenie z chaosu, pozwala na odtworzenie pierwotnego ładu. [...] Swój świat można więc odbudować z chaosu poprzez twórczość, poprzez poezję, ponieważ odkrycie lub ustalenie punktu oparcia – >środek< – jest równoznaczne ze stworzeniem świata”³³. Obecność w tomie *Sen mara* aluzyjnie Eliotowskiego wiersza *Poezja* oraz utworu *Początek* nie przeczy tezie, że jest to być może najbardziej jednorodny pod względem tematu, nastroju i przesłania tom Wierzyńskiego, który w swej oszczędnej dykcji poetyckiej czasami przypomina lirykę Cypriana Kamila Norwida. Ten – jak bywa określany przez krytyków – postawangardowy zbiór pozostaje świadectwem zwątpienia w sens egzystencji i korespondującego z nim zwątpienia w stwarzającą moc słowa, w literaturę. Dramatyzm tych zwątpień dodatkowo potęgował moment w biografii pisarza. Świadomość nieuchronnie zbliżającej się śmierci oraz poczucie, że wyznawane przez większość życia rozumienie języka poetyckiego stało się nieprzydatne, ponieważ „zawodzą nas słowa, choć wciąż jeszcze istnieją treści”³⁴, uczyniły z poety pod koniec życia, mówiąc metaforycznie, „człowieka wydrążonego” (*the hollow men*), by posłużyć się określeniem Thomasa S. Eliota. Jednak to właśnie zapisane w tomie *Sen mara* poszukiwania i wędrówki Wierzyńskiego – odbywające się w wąskim obszarze pomiędzy wyrażalnym a niewyrażalnym – sprawiły, że jego twórczość stała się prawdziwsza, głębsza i pełniejsza niż kiedykolwiek, wzmacniając tym samym przekonanie o innej dykcji poetyckiej tego tomu na tle dotychczasowej poezji autora *Kurhanów*. Konstanty Jeleński tak podsumował twórczość pisarza w szkicu *Trzy pory roku Kazimierza Wierzyńskiego*:

Do przedwojennej poezji Wierzyńskiego będą często powracać historycy literatury. Mało kto tak świadczy o swoim czasie. [...] Ale myślę, że w poezji polskiej pozostanie Wierzyński powojenny [...]. Wiersze Wierzyńskiego [...] są dowodem młodości, bardziej przekonującej od biologicznej młodości, którą tak cieszył się poeta w *Wiośnie i winie*: młodości twórczej, wzbogaconej przez doświadczenie³⁵.

³² Ibidem, s. 599.

³³ Z. Marcinów, op. cit., s. 49.

³⁴ T. S. Eliot, op. cit., s. 40.

³⁵ K. Jeleński, *Szkice*, wyb. W. Karpiński, Kraków 1990, s. 140.

To równocześnie egzystencjalne i poetyckie doświadczenie wyraził w szczególności tom *Sen mara*. Doświadczenie w istocie negatywne: utraty i kryzysu, niewiary i zwątpienia. A przecież jego zapis dokonany w cieniu starości i śmierci otworzył w poezji Kazimierza Wierzyńskiego jakąś inną perspektywę, jakieś – by przywołać fragment wiersza *Nowe życie* – „nowe / pisanie”³⁶.

BETWEEN THE EXPRESSIBLE AND INEXPRESSIBLE.

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI PHILOSOPHY OF WORDS IN VOLUME *SEN MARA*

ABSTRACT

The article discusses the late poetry of Kazimierz Wierzyński, and in particular the last volume *Sen mara* from 1969. It also contextually recalls two poetry collections of the writer: *Tkanka ziemi* (1960) and *Kufer na plecach* (1964). These three volumes are the expression of a variety of changes that have occurred in the late poetry of Wierzyński. In these collections, especially in the volume *Sen mara*, Kazimierz Wierzyński takes under consideration the philosophy of words. In his poetical works the writer was looking for answers to fundamental existential questions. Awareness of their lack and the experience of emptiness of language, a sense of its reference untruth and cognitive infirmity made that Wierzyński left behind one of the most original testimonies in Polish poetry of the twentieth century searching the narrow area between the expressible and the inexpressible.

KEYWORDS

Kazimierz Wierzyński, poetry, world, language, philosophy of words

BIBLIOGRAFIA

1. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.
2. Eliot T. S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, Kraków 1998.
3. Jeleński K., *Szkice*, wyb. W. Karpiński, Kraków 1990.
4. Marcinów Z., „W szczęściu i trwodze”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.
5. Miłosz Cz., *Przedmowa*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
6. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.
7. Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1968.
8. Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
9. Terlecki T., *Wierzyński czyli poeta*, [w:] „Przebity światłem”. *Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 17–40.
10. Ward J., *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.
11. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 1991.

³⁶ K. Wierzyński, *Poezja*, op. cit., s. 571.

12. Wierzyński K., *Poezja*, t. 1, Kraków 1981.
13. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 2, zebrał i posłowiem opatrzył W. Smaszcz, Białystok 1994.
14. Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997.
15. Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.

Informacje o autorach

JOLANTA DUDEK – profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Urodziła się w Krakowie, studia ukończyła na UJ, gdzie w 1973 roku doktoryzowała się na podstawie rozprawy o liryce Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969, napisanej pod kierunkiem prof. Marii Dłuskiej. W latach 1972–1975 jako Rawnsley Scholar w St. Hugh's College studiowała literaturę porównawczą na Uniwersytecie Oxfordzkim. Tam w 1981 roku otrzymała drugi doktorat na podstawie rozprawy *The Poetics of William Butler Yeats and Kazimierz Wierzyński. A Parallel*. Habilitowała się w roku 1992 na UJ rozprawą „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. W 2008 roku opublikowała monografię pt. *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, poświęconą twórczości Zbigniewa Herberta i T. S. Eliota oraz Tadeusza Różewicza i Ezry Pounda. Tytuł profesora nauk humanistycznych uzyskała w 2009 roku. W roku 2014 wydała monografię pt. *Miłosz wobec Conrada 1948–1959*. Interesuje się poezją polską i anglojęzyczną w perspektywie porównawczej oraz problematyką interpretacji, recepcji i przekładów literatury XX wieku. Opublikowała między innymi pięć monografii i dwa zbiory studiów literackich: *Poeci polscy XX wieku* (1994) oraz *Poezja polska XX wieku wobec tradycji* (2002). Od 2006 roku kieruje Ośrodkiem Dokumentacji i Badania Twórczości Josepha Conrada na Wydziale Polonistyki UJ. Jest redaktorem naczelnym anglojęzycznego czasopisma naukowego „*Yearbook of Conrad Studies (Poland)*”. W maju 2015 roku została wybrana prezesem Polskiego Towarzystwa Conradowskiego (PTC).

ANNA KASPEREK – absolwentka filozofii (Akademii Ignatianum w Krakowie) oraz polonistyki (Uniwersytet Jagielloński), doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Obszary zainteresowań: literatura międzywojenna, etyka polska, filozofia literatury. Publikowała m.in. w czasopismach „*Perspektywy Kultury*” oraz „*Hybris*”. Organizatorka konferencji naukowych, współredaktorka tomu *Jerzy Andrzejewski czytany na nowo*.

MARLENA KOWALSKA – magister kulturoznawstwa, doktorantka Uniwersytetu Rzeszowskiego na kierunku historia. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na wykorzystaniu potencjału literatury pięknej w badaniach historycznych. Temu problemowi zamierza poświęcić swoją rozprawę doktorską, która będzie dotyczyła relacji pomiędzy ideologią faszystowską a twórczością dwudziestowiecznych włoskich pisarzy.

KATARZYNA KUCHOWICZ – doktorantka Katedry Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się studiami miejskimi oraz literaturą Górnego Śląska, w szczególności literackim obrazem Gliwic w kontekście przymusowych migracji.

RAFAŁ MILAN – doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski), interesuje się poezją nowoczesną – głównie jej wczesnym, symbolistycznym „wariantem” – a także antropologicznymi kontekstami literatury przełomu XIX i XX wieku. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat koncepcji Boga zawartych w twórczości Bolesława Leśmiana. Publikował w „Ruchu Literackim” i tomach pokonferencyjnych.

MICHAŁ SADOWSKI – absolwent filologii polskiej oraz kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego oraz podyplomowych studiów z informatyki; doktorant w Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych na Uniwersytecie Łódzkim. Entuzjasta literatury współczesnej, poezji wizualnej i niekonwencjonalnej, a także wszystkiego, co znajduje się na marginesie sztuki.

JAKUB OSIŃSKI – student Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Uczestnik międzynarodowych i ogólnopolskich konferencji naukowych; publikował w książkach zbiorowych i czasopismach, ostatnio w „Polonistyce”, „Amor Fati” i „Episteme”. Współredaktor monografii: *(Od)czytane – wiersze mniej znane. Interpretacje, Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, Stanisław Barańczak. *In memoriam, Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* (t. 1–2). Laureat Stypendium Fundacji „Identitas” (2015) oraz Stypendium Naukowego i Literackiego im. J. Pietrkiewicza (2015). Stały współpracownik czasopisma „Inter-. Literatura – Krytyka – Kultura”, sekretarz redakcji półrocznika „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”. Interesuje się teorią i historią literatury, w szczególności literaturą polską doby romantyzmu i dwudziestowieczną twórczością emigracyjną.

JOANNA ROŚ – doktorantka Interdyscyplinarnych Humanistycznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Warszawskim, absolwentka Wydziałów Filozoficznych Akademii Ignatianum oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Artykuły, związane przede wszystkim z dziełem Alberta Camusa i Jeana Paula Sartre’a, publikowała w monografiach i czasopismach naukowych, pismach literacko-artystycznych i muzycznych. Członkini Albert Camus Society UK/US.

PAULINA URBĄŃSKA – magister, doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: poezja i proza dwudziestolecia międzywojennego oraz literatura niemieckojęzyczna XX wieku. Autorka artykułów poświęconych twórczości Franza Kafki, między innymi: *W pułapce języka. Władysława Sebyły i Franza Kafki rozważania o literaturze* („Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 5); *(Nie)dokończony dialog w wierszu. Tadeusz Różewicz – Franz Kafka* („Czytanie Literatury” 2013, nr 2); *Podwójna narracja. Fanz Kafka wobec I wojny światowej* („Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 4); *Na skraju historii i rzeczywistości. Praga Kafki, Praga Rilkego* (Literatura i „faktury” historii XX (i XXI) wieku, Warszawa 2014); *Kategoria wstrętu i obrzydzenia w twórczości Franza Kafki. Przykład „Przemiany”* (Wstręt i obrzydzenie, Gdańsk 2015).

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI – filolog, kulturoznawca, doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się badaniem tekstów kultury w perspektywie afektywnej i antropologiczno-kulturowej. Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Masce” oraz w tomach pokonferencyjnych. Jest autorem książki *Masłowska: opowieść o wstręcie* (Kraków 2016) oraz współredaktorem monografii *Rozkosz w kulturze* (Kraków 2016).

