

## O PIERWSZEŃSTWIE POEZJI WE WSZYSTKIM NA ŚWIECIE. *TOWARZYSZ PAŹDZIERNIK* KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

JAKUB OSIŃSKI\*

*Towarzysz Październik* – jedyny dramat Kazimierza Wierzyńskiego, napisany w 1950 r., wydany zaś dopiero w roku 1992, nie był dotychczas przedmiotem pogłębionej analizy. Jeśli już bywał przywoływany przez historyków literatury, to z pobłażliwością i jedynie w kontekście poezji politycznej autora *Czarnego poloneza*. Zdzisław Marcinów, który poświęcił dramatowi nieco miejsca w swojej książce o motywach egzystencjalnych w twórczości Wierzyńskiego, pisze chociażby:

Zbyt późna publikacja tej sztuki skazuje ją na bycie zaledwie przyczynkiem do poezji Wierzyńskiego. Jest to jednak przyczynek ważny – problematyka polityczna, która coraz częściej po wojnie dochodzi do głosu w poezji Wierzyńskiego, ma w tej sztuce z zapomnianej pisarskiej szuflady swojego prekursora.<sup>1</sup>

Przyczynkiem, dodajmy, uznawanym przez badaczy za przeciętne osiągnięcie literackie, czemu z kolei daje wyraz Anna Nasiłowska w artykule poświęconym ewolucji twórczości poetyckiej Wierzyńskiego:

Opublikowany ostatnio kilkakrotnie [...] dramat Wierzyńskiego *Towarzysz Październik* z 1950 r. nie jest osiągnięciem wybitnym, choć świadczy o zainteresowaniu problemem mechanizmów kłamstwa w ustroju sowieckim.<sup>2</sup>

W ustaleniach badaczy niknie jednak główny problem dramatu – los artysty w Związku Radzieckim, na który wyraźnie zwracał uwagę sam Wierzyński w przedmowie do angielskiego przekładu dramatu<sup>3</sup>. Przedmiotem tego szkicu będzie zatem analiza *Towarzysza Października* nie tylko z perspektywy ukaza-

\* Jakub Osiński – lic., Instytut Literatury Polskiej, Wydział Filologiczny, UMK w Toruniu.

<sup>1</sup> Z. Marcinów, *„Towarzysz Październik”* [w:] tegoż, *„W szczęściu i w trwodze”. Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004, s. 118.

<sup>2</sup> A. Nasiłowska, *Oblicza poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1994, s. 87.

<sup>3</sup> Zob. J. Osiński, *„Bijący talent dramatyczny”? Wokół emigracyjnej recepcji „Towarzysza Października” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2018 [w druku].

nych w nim mechanizmów funkcjonujących w ustroju totalitarnym, ale i pod kątem refleksji nad artystą i sztuką, często powracającej w powojennej twórczości poety.

Wpierw należy jednak przypomnieć, że dramat, choć Wierzyński ukończył go pod koniec 1950 r., szerszej publiczności emigracyjnej został zaprezentowany dopiero w roku 1954<sup>4</sup>. Te niespełna trzy lata miały ogromne znaczenie dla recepcji utworu, o czym świadczą jego recenzje, w których powtarza się m.in. zarzut wtórności wobec utworów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Artura Koestlera, Wiktora Krawczenki, przede wszystkim zaś – 1984 George’a Orwella<sup>5</sup>. Można jedynie przypuszczać, z jakim odbiorem spotkałby się omawiany dramat, gdyby udało się go wystawić lub opublikować nieco wcześniej. Przypuszczenia te nie będą jednak w tym miejscu pozbawione zasadności. Dzięki Beacie Dorosz wiemy bowiem, z jak entuzjastycznym przyjęciem spotkało się w kręgach Drużej Emigracji dzieło poruszające uderzająco podobną tematykę, co *Towarzysz Październik*, a więc właśnie 1984:

Rozproszeni po świecie Polacy – pisze badaczka – znający język angielski [...] czytali [...] powieść Orwella w oryginale, niektórzy zaś niemal „na gorąco”, tuż po jej ukazaniu się w roku 1949, o czym świadczy np. tekst Mieczysława Grydzewskiego w rubryce *Silva rerum*, ogłoszony w „Wiadomościach” już 3 lipca. A czytali go inaczej niż cały tzw. świat zachodni, bo lektura przefiltrowana była przez doświadczenie bezpośredniego zetknięcia się z Rosją sowiecką.<sup>6</sup>

Polacy nieznający angielskiego z powieścią mogli zaś zapoznać się w 1953 r. dzięki przekładowi Juliusza Mieroszewskiego wydanemu przez paryski Instytut Literacki. Również oni „przefiltrowywali” 1984, odczytując go – zgodnie z prawidłami rządzącymi Fishowską „wspólnotą interpretacyjną” – jako powieść o ZSRR<sup>7</sup>, a nawet o powojennej Polsce.

Orwellowski 1984 – pisze dalej Dorosz – trafił wśród czytających go Polaków na doskonały grunt – i nie będzie nadużyciem twierdzenie, że ponad walory literackie utworu zdecydowanie ważniejsza w tej lekturze okazała się możliwość identyfikacji codziennej rzeczywistości politycznej nad Wisłą z powieściową fikcją literacką. Tu przede wszystkim kryło się źródło specyficznego sukcesu i szczególnej popularności książki.<sup>8</sup>

Co jednak w ustaleniach Dorosz najistotniejsze, to fakt, że wcale nie Mieroszewski dokonał pierwszego przekładu powieści Orwella, lecz Jan Lechoń,

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> B. Dorosz, *Orwell według Lechonia (polska premiera)*, „Archiwum Emigracji” 2013, z. 2, s. 8.

<sup>7</sup> Zob. M. Broński [W. Skalmowski], *George Orwell [wstęp w:] G. Orwell, 1984. Powieść*, przeł. J. Mieroszewski, Paryż 1979, s. 31. Pierwodruk: „Kultura” 1973, nr 10.

<sup>8</sup> Tamże, s. 9.

który na jej podstawie już w roku 1949 przygotował słuchowisko dla radiostacji „Voice of America”<sup>9</sup>.

Czy Wierzyński znał 1984 Orwella, pisząc *Towarzysza Października*? Biorąc pod uwagę przywołane ustalenia, jest to wielce prawdopodobne. Świadczą o tym też liczne pokrewieństwa pomiędzy Winstonem Smithem a Październikiem (np. bohater powieści pisze pamiętnik, a bohater dramatu – jest poetą; obaj pracują w ministerstwach) oraz kryptocytaty („Wolność jest niewolą” u Orwella i słowa Lisznina: „u nas zawsze tak – prawdziwa wolność w więzieniu”<sup>10</sup>). Pewne jest natomiast, że akcja dramatu Wierzyńskiego nawiązuje do schematu fabularnego dystopii, utopii negatywnej<sup>11</sup>, do którego to gatunku przynależy powieść Orwella.

Konstrukcja fabuły w interesujących nas powieściach – pisze o dystopii Andrzej Juszczuk – oparta jest na schemacie stanowiącym swego rodzaju dystopijny mit buntu wobec złego świata. Znamienne jednak, że historia walki z systemem jest wpleciona w przedstawienie losów nieszczęśliwych kochanków, których uczucie wciąż napotyka nieomal niedające się przewyciężyć przeszkody, stawiane przez potężnego przeciwnika. [...]

Zasadnicza akcja w utopiach negatywnych rozpoczyna się zazwyczaj wraz z pojawieniem się innej osoby, najczęściej kobiety, która wywiera wielkie wrażenie na bohaterze (nie tylko erotyczne) i staje się niejako katalizatorem jego buntu przeciw organizacji społecznej. Przy okazji owej melodramatycznej fabuły rozwija się wątek walki z systemem, który w zaskakujący sposób pokrywa się z opowieścią o niemożliwej miłości. Jest to łatwe, gdyż w powieściach tych miłość między mężczyzną a kobietą z reguły funkcjonuje jako odstępstwo od normy w przedstawianym świecie, w którym życie osobiste bohaterów podlega bardzo silnej regulacji. A zatem walka z systemem jest najczęściej walką z przeciwnościami stojącymi na drodze do spełnienia miłości, w tle natomiast coraz bardziej szczegółowo zostają zaprezentowane zasady organizacji dystopijnego świata.<sup>12</sup>

Tak też jest w dramacie Wierzyńskiego. Miłość Października i Tamary została w nim bowiem ukazana na tle działalności Departamentu Pierwszeństwa Sowietów we Wszystkim na Świecie, poetyckich zmagani Października i drugoplanowych perypetii Lisznina i Fogina, wiernie realizując dystopijny schemat fabularny, obecny także w Orwellovskim 1984 (romans Winstona i Julii pracujących w Ministerstwie Prawdy). Jest przy tym bardzo prawdopodobne, że choć – jak dowodzi Juszczuk – schemat ten pojawia się we wszystkich utopiach negatywnych (np. w pierwszej części *My Jewgienija Zamiatina* z 1920 r. czy w *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya z roku 1932), to właśnie powieść 1984

<sup>9</sup> Zob. G. Orwell, *Rok 1984*, adapt. J. Lechoń [w:] B. Dorosz, *Orwell według Lechońa...*, dz. cyt., s. 14–28.

<sup>10</sup> K. Wierzyński, *Towarzysz Październik*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1993, s. 55. Dalej wszystkie cytaty z dramatu podaję za tym wydaniem, sygnując je w tekście paginacją.

<sup>11</sup> Terminy dystopia, antyutopia i utopia negatywna bywają czasami rozgraniczane, jednak jako że tematem pracy nie jest utwór reprezentujący ów gatunek, tu zostały one potraktowane synonimicznie.

<sup>12</sup> A. Juszczuk, *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014, s. 104–105.

była dla Wierzyńskiego najważniejszą inspiracją przy pisaniu dramatu, o czym świadczy – opisany z kolei przez Dorosz – odbiór tej powieści w kręgach polskiej emigracji w USA. Choć oczywiście nie można wykluczyć także wpływu innych dzieł reprezentujących ten gatunek. W każdym razie ustalenia te pozwalają na odczytanie ukazanego w *Towarzyszu Październiku* świata „Pierwszeństwa Sowietów” jako swoistej reinterpretacji tradycji gatunkowej utopii negatywnej.

Reinterpretacja ta ma przy tym dwa wymiary. Z jednej strony, polega na wypełnieniu dystopijnego schematu fabularnego faktami historycznymi dotyczącymi funkcjonowania sowieckiej propagandy. Z drugiej jednak, w schemat ów zostają także wpisane elementy o charakterze autobiograficznym, a związane z kreacją głównego bohatera dramatu – poety.

Charakteryzując utopie negatywne, Juszczak, poza charakterystycznym schematem fabularnym, wśród dystynktywnych cech gatunku wymienia: znaczenie nazw własnych i imion, eksponowaną rolę języka, charakterystyczne ukształtowanie przestrzeni i czasu oraz wyobrażenia religijne. Warto tu zatem przyrzeć się tym kategoriom, mając przy tym świadomość kilku niedostatków takiego podejścia. Po pierwsze, krakowski badacz wyznacza je na podstawie tekstów prozatorskich, przez co szczególnie pojęcia z zakresu poetyki (jak przestrzeń i czas) w dramacie będą realizowane w inny, właściwy dla tego rodzaju wypowiedzi literackiej sposób. Po drugie, wskazując na orwellowskie inspiracje Wierzyńskiego, nie przesadziliśmy o jawnie polemicznym czy reinterpretacyjnym charakterze *Towarzysza Października* w stosunku do *1984* (czy *Nowego wspianego świata* Huxleya, o którym także będzie mowa), postulując go wyłącznie na podstawie recepcji utworu, nie zaś – na podstawie jego treści. Nie sposób bowiem ustalić, w jakim stopniu poeta znał to dzieło. Dlatego też w tym wypadku szczegółowe śledzenie tropów intertekstualnych, nawet jeśli mogłoby przynieść zadowalające rezultaty, byłoby postępowaniem badawczym metodologicznie nieuzasadnionym. Po trzecie w końcu, jak już zaznaczono, w omawianym dramacie Wierzyński zreinterpretował dystopijny schemat fabularny (oraz wszystkie wymienione wyznaczniki tegoż gatunku), przykładając go do realiów sowieckich. Tym samym nie można *Towarzysza Października* uznać za reprezentanta utopii negatywnej, a jedynie za utwór czerpiący z tradycji tego gatunku.

Mając to wszystko na uwadze, wpieryw przyjrzymy się znaczeniu nazw własnych i imion w dramacie, cesze, w której bez wątpienia najdobitniej przejawiają się dystopijne inspiracje Wierzyńskiego. Już imię głównego bohatera, jakże przecież wymowne, świadczy o totalitarnym, wpływającym na każdą dziedzinę życia ustroju świata ukazanego w dramacie.

#### PAŹDZIERNIK

Październik, Październik... Pytałaś mnie o to. Właściwie moje imię jest Piotr Pietrowicz Iwanow. Kiedyś, w którąś tam rocznicę rewolucji ojciec nazwał mnie Październikiem. Poszedł do urzędu stanu cywilnego, tam do Piotra dopisano Październik i tak już zostało. Iwanow jakoś się zgubił... (s. 28)

Z przytoczonej wypowiedzi bohatera wynika, że zmiana imienia – co oczywiste, ku pamięci rewolucji 1917 r. – ma dwojaki sens symboliczny: po pierwsze, jest świadectwem indoktrynacji tak daleko posuniętej, że zmieniającej ludzką tożsamość, której imię jest przecież podstawowym wyznacznikiem, po drugie zaś – pozbawia tytułowego bohatera dramatu nazwiska, świadectwa pochodzenia („Iwanow jakoś się zagubił...”).

Imiona pozostałych bohaterów nie mają już tak wyrazistego znaczenia, jednak można podjąć próbę ich wyjaśnienia. Imię ukochanej Października, Tamary, można wiązać z tradycją literatury rosyjskiej (np. bohaterką *Demona* Michaiła Lermontowa), ale i z biblijną Tamar, synową Judy. Po bezpotomnej śmierci Er, męża Tamar, na mocy prawa lewiratu, Juda miał doprowadzić do ślubu synowej ze swoim drugim synem – Onanem. Kiedy ten także zmarł, Juda obiecał, że Tamar poślubi jego trzeci syn – Szela. Nie dotrzymał jednak obietnicy, więc Tamar uwiodła go podstępem (przebrawszy się za nierządnicę) i zaszła z nim w ciążę. „Ona jest sprawiedliwsza ode mnie, bo przecież nie chciałem jej dać Szeli, memu synowi!”<sup>13</sup> – powiada Juda, dowiedziawszy się o intrydze. Starotestamentowa Tamar jest zatem postacią bezwzględnie poddaną prawu, realizującą Boże nakazy, podobnie jak Tamara z *Towarzysza Października*, która z kolei jest gorliwą wyznawczynią sowieckiego ustroju, bezapelacyjnie przystającą na wszystkie jego absurdy, skłoną nawet donosić na własnego męża. Na biblijny trop wskazuje także pseudonim, którym Tamara podpisuje owe donosy – Babilon (s. 125); można go bowiem wiązać z Wielką Nierządnicą („Wielki Babilon. Macierz nierządnic i obrzydliwości ziemi”<sup>14</sup>) ukazaną w *Objawieniu* św. Jana.

Zdecydowanie trudniej wskazać na genezę nazwisk Fogin i Lisznin. W wypadku nazwiska Lisznin możliwy jest źródłostów *лишний* („lisznij” – nadmierny, zbędny), które to słowo, zgodnie z kontekstem jego użycia w języku rosyjskim, można odnieść do miłosnego konfliktu Lisznina i Fogina.

Natomiast nazwisko ministra propagandy – Kalibanow – można wywodzić z *Burzy* Shakespeare’a. Kaliban, „dziki i szpetny niewolnik”<sup>15</sup> Prospera, syn Sycorax, jest postacią prymitywną, niepotrafiącą nawet mówić, kierowaną przez najbardziej pierwotne popędy, niemal zwierzęce instynkty. Kalibanow, który w dramacie Wierzyńskiego reprezentuje sowiecką propagandę, zdaje się być właśnie ucieleśnieniem zaprzeczenia wszelkich wartości cywilizacyjnych, symbolem hołdowania najbardziej choćby absurdalnym ideom, które tylko mogą przyczynić się do realizacji propagandowych celów ZSRR. Do tematu związków omawianego dramatu z *Burzą* przyjdzie nam zresztą jeszcze powrócić.

Jeśli z kolei mowa o nazwach własnych w dramacie, to zagadnienie to jest nader oczywiste i niewymagające nawet szczegółowego rozpatrzenia. „Departament Pierwszeństwa Sowietów we Wszystkim na Świecie”, „Operacja Kali-

<sup>13</sup> Rdz 38, 26.

<sup>14</sup> Ap 17, 5.

<sup>15</sup> W. Shakespeare, *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1979, s. 6.

banow”, „kometa Stalina”, „Kombinat Edukacji i Dyscypliny Wewnętrznej im. Stalina” i wiele innych – to określenia tak wyraziście realizujące propagandowe cele ustroju sowieckiego, że wystarczy jedynie zaznaczyć, iż – choć współcześnie mogłyby wydawać się groteskowe – w czasach powstania *Towarzysza Października* były na wschód od „żelaznej kurtyny” na porządku dziennym. Jak pisze Józef Smaga:

Ryzykowne stało się [...] twierdzenie, iż Rosja mogła cokolwiek zawdzięczać światu zewnętrznemu, czy przypomnianie takich oczywistości, jak wpływ kultury francuskiej na Puszkina czy bajronizmu na Lermontowa. Czyste poddano język rosyjski. „Bułki francuskie” przemianowano na „rosyjskie”, nawet pisanie recept po łacinie pachniało sabotażem i szpiegostwem, szczególnie u lekarzy pochodzenia żydowskiego.<sup>16</sup>

I w tym kontekście *Towarzysz Październik* wpisuje się zatem w wyznaczniki genologiczne dystopii, w których nazwy własne – zdaniem Juszczyka – mają dwojakie znaczenie:

po pierwsze, wynika ono z obowiązujących w nich systemów i ideologii, po drugie, jest rodzajem autorskiego komentarza do opisywanego porządku świata, noszącego silne nacechowanie ujemne.<sup>17</sup>

Ich jawna ironiczność, nawet jeśli mają one swoje autentyczne pierwowzory, stanowi zatem rodzaj parabazy, odautorskiego komentarza do opisanego w dramacie ustroju. Wiąże się to niewątpliwie z właściwą utopiom negatywnym eksponowaną rolą języka, o której Juszczyk pisze:

Z jednej strony pomaga kreować obraz nowego totalitarnego świata, w którym narzucony z góry, sztuczny język staje się znakiem totalnej kontroli państwa nad jednostką. Z drugiej, specjalny status języków dystopijnych społeczeństw umożliwia uruchomienie przez tekst swoistego mitu języka prawdziwego, wolnego od przemocy i kłamstw, w bezpośredni sposób nazywającego rzeczywistość materialną, ale też metafizyczną.<sup>18</sup>

Wierzyński nie kreuje jednak nowego języka, lecz sięga po sowiecką nowomowę, język czy *quasi*-język (jak postuluje Michał Głowiński<sup>19</sup>) funkcjonujący w Związku Sowieckim. I właśnie język jest najwyraźniejszym znakiem reinterpretacji *1984* Orwella, opisaney w nim nowomowy (*new speech*). „Mitem języka prawdziwego” jest zaś w dramacie język poezji, któremu poświęcimy uwagę dalej.

<sup>16</sup> J. Smaga, *Rosja w 20. stuleciu*, Kraków 2001, s. 157.

<sup>17</sup> A. Juszczyk, dz. cyt., s. 111.

<sup>18</sup> Tamże, s. 139–140.

<sup>19</sup> Zob. M. Głowiński, *Nowomowa (rekoniesans)* [w:] tegoż, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 11–33.

Jak już nadmieniliśmy, bez wątpienia najbardziej wyrazistym gatunkowym odstępstwem od wzorców utopii negatywnej, jest kreacja czasu i przestrzeni. Dystopie charakteryzuje bowiem akcja tocząca się w przyszłości, tymczasem w wypadku dramatu Wierzyńskiego – „rzecz dzieje się w Sowietach, w naszych fantastycznych czasach” (s. 10), jest więc całkiem współczesna jego autorowi.

Kreacja przestrzeni w *Towarzyszu Październiku* również nie koresponduje z kreacjami znanymi z dystopii. W utopiach negatywnych przestrzeń jawi się jako wszechogarniająca, obejmująca sobą cały świat, jednak bohaterom udaje się odnaleźć w niej jakieś „inne miejsce”<sup>20</sup>. Tymczasem w świecie „Pierwszeństwa Sowietów” Październik i Tamara nie mają takiej możliwości, są wciąż śledzeni i inwigilowani. Październik nie ma nawet złudzeń, że uda im się odnaleźć owo „inne miejsce”:

TAMARA

Cicho, nudziarzu. Ani słowa więcej. Fogin zaraz wyjeżdża, będziemy sami. Zawsze mi mówiłeś, że być razem – to wszystko.

PAŹDZIERNIK

Poszukiwanie samotności w kolektywistycznym społeczeństwie. (s. 97)

Kilka słów warto też poświęcić stosunkowi Sowietów do religii, który został zaprezentowany w dramacie, a który koresponduje z karykaturalnymi, jak nazywa je Juszczyk, obrazami religii w dystopiiach<sup>21</sup>. Jako że zagadnienie to nie wymaga szczegółowego omówienia, wszak stosunek komunistów do wszelkich wyznań jest znany i dobrze opisany<sup>22</sup>, wystarczy zauważyć, że Wierzyński w swoim dramacie wiernie go odwzorowuje. Na przykład w scenie, w której Październik dowodzi, kto „naprawdę” odkrył Amerykę, czytamy:

MŁODY DZIENNIKARZ

Boże!

STARY DZIENNIKARZ

Niech się pan nie posuwa za daleko! (s. 90)

Wszelka wiara, jak można wnioskować na podstawie przytoczonych słów, jest w świecie dramatu niedopuszczalna. „Nie nam wyglądać zmiłowania” czy „z własnej woli sam się zbaw” – te wersy wzięte z *Międzynarodówki* zdają się być najlepszym wyrazem stosunku bohaterów *Towarzysza Października* do wszelkich przejawów życia religijnego. Mimo to postacie te sięgają po odniesienia religijne, np. Fogin nazywa urzędników sowieckiej propagandy apostołami (s. 48). Na tym tle wyróżnia się Lisznin, który, jak się zdaje, nigdy nie porzucił swojej wiary,

<sup>20</sup> A. Juszczyk, dz. cyt., s. 149.

<sup>21</sup> Tamże, s. 163.

<sup>22</sup> Zob. np. R. Pipes, *Walka z religią* [w:] tegoż, *Rosja bolszewików*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2005, s. 361–394.

wszak w przypływie emocji nazywa Fogina mianem „wszechmocny jak Pan Bóg” (s. 120), a przed prezentacją „dokonać” swojego departamentu mówi:

LISZNIN

No, w imię Boże... (*żegna się trzy razy*) (s. 81)

Można zatem stwierdzić, że zamysłem Wierzyńskiego było ukazanie, że nawet w ateistycznym świecie ZSRR, przetrwała wiara – ostatnie pocieszenie i ostatnia nadzieja.

Dotychczas omówiliśmy te cechy dramatu, których inspiracją była tradycja antyutopii, a które – niekiedy przekształcone, jak przestrzeń i czas – Wierzyński zrealizował w swoim utworze, wiernie wzorując się na realiach Związku Sowieckiego. Były to zatem cechy typowe, bo czerpiące z konwencji gatunkowej; niemniej, jak każdemu utworowi literackiemu wartemu namysłu, tak i *Towarzyszowi Październikowi* warto przyjrzeć się z perspektywy tego, co w nim indywidualne, pod względem artystycznym nowe.

Taki zabieg obserwujemy przede wszystkim w kluczowym momencie akcji, kiedy tytułowy bohater dramatu dowodzi, że Amerykę odkrył Iwan Kristofowicz Kolumbow:

PAŹDZIERNIK

Zachód w ślepej nienawiści przeciw nam odkrywał Amerykę niezliczoną ilość razy, byle nie zgodzić się na prawdziwe jej odkrycie. Wszyscy zmówili się przeciw prawdzie i spisek ten datuje się nie od wczoraj. Zachód wysłał już w roku 1000 Leifa Ericssona w fantastyczną podróż z Grenlandii na ląd amerykański, a w 1476 podmówił nawet takich szczerów lądowych jak Polacy, by wymyślili Jana z Kolna, który miał odkryć Labrador i cieśninę Hudsona. Pomijamy ze wzgardą te kłamstwa i fałszywe legendy. Czego jednak nie możemy pominąć, to sprawy Kolumba. I oto dziś, z podniesionym czołem, śmiało, otwarcie i głośno na cały świat, chcemy krzyknąć, że Zachód przywłaszczył sobie Kolumba, i przywłaszczył go sobie bezprawnie. (s. 90)

I dalej:

PAŹDZIERNIK

Departament Pierwszeństwa Sowietów we Wszystkim ma zaszczyt przedstawić dziś rzeczywistego odkrywcę Ameryki. Jest nim nie genueńczyk, nieznany nikomu Krzysztof Kolumb. Jest nim nasz rodak, nowogrodzanin, Iwan Kristofowicz Kolumbow. (s. 93)

Dowodzenie „pierwszeństw Sowietów we wszystkim” jest faktem historycznym powszechnie znanym. „Dogonimy i przegonimy” było w ZSRR hasłem co rusz powracającym zarówno ze względu na wyraźne cywilizacyjne zacofanie w porównaniu z Zachodem, jak i – konieczność udowodniania swojej dominacji w zimnowojennym konflikcie.

Dokumentem tej megalomanii – zauważa Smaga – jest wydana w 1950 r. *Wielka Encyklopedia Radziecka*, wedle której Rosjanie byli autorami prawie wszystkich odkryć naukowych i tech-



nicznych, m.in. radia, transformatora, samolotu, spadochronu przesyłania energii elektrycznej. Była to realizacja wskazania towarzysza Stalina, by „nie tylko doścignąć, lecz prześcignąć w najbliższym czasie osiągnięcia nauki poza naszymi granicami”.<sup>23</sup>

Takim literackim „dokumentem megalomanii” mają też być słowa:

#### PAŹDZIERNIK

Ale Amerykanie wydzierają nam wszystko: ziemię, dobre imię, historię. Przedstawiają nas światu jako ciemnych i zacofanych, a któż bardziej przysłużył się rozwojowi ludzkości niż my. Czy mam jeszcze raz przypomnieć tutaj zebranym, że nie kto inny, lecz my odkryliśmy maszynę parową, lokomotywę, telegraf, telefon, samolot, samochód, łódź podwodną, radio i telewizję? Czy mam podkreślać krzywdę wyrządzoną naszym wynalazcom, których nazwiska, znane nam wszystkim – nieznane są w sfalszowanej historii wiedzy i zastąpione przez różnych Watsonów, Stevensonów, Edisonów, braci Wrightów! (s. 87–88)

Wierzyński w *Towarzyszu Październiku* wychodzi jednak daleko poza przywołanie wszystkich tych „odkryć” sowieckiej nauki i techniki, pieczołowicie zresztą komentowanych przez emigracyjnych publicystów<sup>24</sup>. Podważenie w dramacie europejskich korzeni amerykańskiej cywilizacji było bowiem symbolicznym gestem wskazującym na zachwianie dotychczas obowiązującego porządku świata. Całkowitą słuszość trzeba bowiem przyznać Tzvetanowi Todorowowi, który w znakomitej pracy *Podbój Ameryki. Problem Innego* pisał, że:

odkrycie Ameryki ma dziś dla nas znaczenie podstawowe. Oprócz tego, że ma ono dziś wartość paradygmatu, niesie również inną, wywierającą bezpośredni wpływ na teraźniejszość. Na historię ziemskiego globu składają się rzeczywiście podboje i klęski, kolonizacja i odkrycia innych ludów, lecz [...] to właśnie podbój Ameryki zapowiada naszą obecną tożsamość i tworzy jej fundament. Choć każda data dzieląca dwie epoki ma charakter arbitralny, to jednak żadna nie wyznacza równie dobrze początku ery nowożytnej jak 1492 r., kiedy to Kolumb przemierzył Ocean Atlantycki. Wszyscy jesteśmy bezpośrednimi spadkobiercami Kolumba. Od niego właśnie wywodzi się nasza genealogia w tej mierze, w jakiej słowo początek w ogóle ma jakiś sens. Od 1492 r. żyjemy – jak stwierdził Las Casas – „w tym czasie tak nowym i do niczego innego niepodobnym” [...]. Od tej chwili świat się zamyka (nawet jeśli wszechświat staje się nieskończony), „świat jest mały” – jak oświadczył kategorycznie sam Kolumb [...]. Ludzie odkryli wówczas całość, której część stanowili, podczas gdy dotąd byli jakąś częścią pozbawioną całości.<sup>25</sup>

Idąc dalej, można zatem stwierdzić, że Październik poprzez „dowiedzenie”, że odkrycie Ameryki jest zasługą Kolumbowa, neguje podstawę nowożytnej kultury Zachodu, mającej swój początek w renesansie i nierozzerwalnie związanej

<sup>23</sup> J. Smağa, dz. cyt., s. 155.

<sup>24</sup> Zob. P. Wójtowicz, „Wojna gorąca” (1950–1953) [w:] tegoż, *Obraz Związku Sowieckiego w ujęciu polskiej emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii w latach 1945–1956*, Warszawa 2008, s. 185–194.

<sup>25</sup> T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem Innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 1996, s. 11.

z wielkimi odkryciami geograficznymi, których pokłosiem była zmiana sposobu myślenia człowieka zarówno o otaczającym go świecie, jak i – o sobie samym.

W pełni uprawnione wydaje się w tym miejscu pytanie: skąd u Wierzyńskiego taki koncept? Przypomnijmy, że w czasie powstawania dramatu świat obiegła wiadomość o wynalezieniu broni atomowej przez ZSRR. Broni, która będąc dotychczas wyłącznie w rękach Amerykanów, była dla świata zachodniego gwarantem bezpieczeństwa, a dla polskiej emigracji niekiedy nawet niewykorzystaną przewagą nad zbrodniczym systemem totalitarnym<sup>26</sup>. Wówczas, w sierpniu 1949 r., tak jak radio, telegraf czy samolot, dołączyła do długiej listy sowieckiego „pierwszeństwa” technicznego, inicjując tym samym nowy rozdział w historii zimnej wojny.

Zauważyć przy tym należy, że w dramacie Wierzyński tylko pozornie skupia się na świecie „pierwszeństwa Sowietów”, tzn. ukazuje go od wewnątrz, przyjmując perspektywę: „tu” – w ZSRR i „tam” – na Zachodzie. W *Towarzyszu Październiku* wyraźnie zaznacza się bowiem ignorowanie Związku Radzieckiego przez Zachód, np. w dialogu Października i Fogina:

FOGIN

Oczywiście. Trocki też istniał, a nie ma z niego śladu.

PAŹDZIERNIK

Zachód podkpiwa z nas, że wypadł z sowieckiej encyklopedii.

FOGIN

Nędzny dowcip. Wypadł z koła historii. Przeciwstawiał się jej jako kontrewolucjonista i szpieg. Zachód tego nigdy nie zrozumie. Nie możemy przecież zaprzętać sobie głowy każdym, kto przyplącze się do nas na chwilę.

PAŹDZIERNIK

Zachód obstaje przy każdym człowieku.

LISZNIN

Na swoją zgubę. My na to nie mamy czasu.

PAŹDZIERNIK

Tak, my żyjemy dla przyszłości. (s. 107)

Z przytoczonych słów płynie wyraźna krytyka piętnowania śmieszności czy nierzadko tragicznych absurdów ZSRR, przez które Zachód nie zważa na realne zagrożenia z jego strony. Jest to, przede wszystkim, zagrożenie militarne, ale też – wcale nie mniej istotne – zagrożenie moralne. W świecie *Towarzysza Października*, w przeciwieństwie do świata zachodniego, utożsamianego z wolnością, indywidualizmem, nie ma miejsca na – sięgnijmy tu po teatralną metaforę – improwizację. „Nowy człowiek sowiecki” czy – jak nazwie go później Aleksander Zinowiew – *homo sovieticus* jest człowiekiem przyszłości, w której

<sup>26</sup> Zob. J. Osiński, „Teraz nic nie wiadomo”. Apokalipsa niespełniona w „Stacji Abbesses” Stefani Zahorskiej, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 1, s. 82–83.

ma on do odegrania jasno wyznaczoną rolę. Role te zostały już w świecie dramatu obsadzone; wiadomo też, kto wyreżyseruje ów spektakl przyszłości:

PAŹDZIERNIK

Jest pan świetnym reżyserem, a może nawet więcej. Prowadzi pan cały teatr i przychodzę do przekonania, że to może sprawiać panu przyjemność.

FOGIN

Mój zawód polega na tym, że poddaję aktorom właściwe role. Nie powinni grać złych, bo to ich samych wykołaja. Kwestia tylko, jak oni przyjmują moją interwencję.

PAŹDZIERNIK

Może nie zawsze najchętniej...

FOGIN

To warto wiedzieć. Taki Lisznin na przykład. Jest on wierny i głupi, i to jest jego rola. Ale gdy zejdzie ze sceny, czy nie jest niewierny i przebiegły? Zarzucają nam, że zmuszamy ludzi do podwójnego życia. Pracuję nad tym, aby mieli życie jednoznaczne. Aby tę miękką glinę przetworzyć na monolit. (s. 64–65)

Konwencja tak swoiście realizowanej metateatralności powraca jeszcze w III akcie, w którym po wyjeździe Lisznina i Fogina Tamara powiada:

TAMARA

[...] Komedia skończona.

PAŹDZIERNIK

(do siebie) Smutna komedia. Między farsą a dramatem.

TAMARA

Jesteśmy sami – i „zamieniamy płytę”. (nastawia koncert Czajkowskiego) (s. 126)

Te dwie sfery sygnują dwa utwory muzyczne – koncert Czajkowskiego<sup>27</sup> oraz *Kantata o Stalinie*<sup>28</sup>. Do końca dramatu podtrzymany zostaje zatem rozłam na życie prywatne bohaterów oraz role, które odgrywają; jednak – jak się zdaje – podział ten nieuchronnie się zaciera:

TAMARA

Dawniej lubiłeś ten koncert.

PAŹDZIERNIK

Tak, dawniej.

TAMARA

Koncert się nie zmienił.

PAŹDZIERNIK

Ale ja się zmieniłem. (s. 126)

<sup>27</sup> Zapewne chodzi o najpopularniejszy koncert Czajkowskiego, a więc pierwszy, *b-moll*, op. 23. Warto wspomnieć, że jego premiera, w związku z konfliktem kompozytora z Nikołajem Rubinsteinem, dla którego był on napisany, odbyła się w USA, co w kontekście omawianego dramatu można uznać za znaczące.

<sup>28</sup> Muzykę skomponował Aleksander Aleksandrow, a słowa napisał M. Iniuszkin.

Zmienił się Październik, tak jak pod wpływem sowieckiej propagandy zmienił się całe społeczeństwo. „Bo poezja, to nie są tylko wiersze. To moja wolność, to moja godność ludzka” – w I akcie tłumaczy Październik Tamarze i dodaje: „jej się nie wyrzeknę” (s. 33). Jednak, jak wiemy, poeta w końcu uległ „namowom” Fogina i wyrzekł się swojej twórczości. Innymi słowy: wyrzekł się platońskiego *furor poeticus*, stając się *homo sovieticus*.

„Kim jest *homo sovieticus*?” – pytał Józef Tischner i odpowiadał: „Ujmując rzecz najogólniej: *homo sovieticus* to zniewolony przez system komunistyczny klient komunizmu – żywił się towarami, jakie komunizm mu oferował”<sup>29</sup>. Takim też klientem jest poeta:

TAMARA

[...] Państwo dobrze robi, że opiekuje się artystami, że ich popiera. Muszą mieć własne domy, spokój do pracy. Muszą mieć samochody, muszą jeździć, widzieć! (s. 36)

Aby jednak państwo zaopiekowało się Październikiem, musiał on się mu podporządkować, realizować jego cele, czyli po prostu – „dać się namówić”. W świecie „pierwszeństwa Sowietów” do wszystkiego bowiem można człowieka namówić – nawet do szczęścia:

TAMARA

[...] Październik, bądź szczęśliwy, błagam cię. Daj się namówić.

PAŹDZIERNIK

Jestem szczęśliwy. (s. 127)

Poeta dał się już namówić Foginowi, „udowodnił” wszak pierwszeństwo Sowietów w odkryciu Nowego Świata, a przede wszystkim – porzucił swoją poezję. Uległ, został przez system zniewolony, jednak nie w sensie dosłownym, fizycznym, lecz duchowym, twórczym – „dał się namówić”. Jak powiada Lisznin: „u nas zawsze tak – prawdziwa wolność w więzieniu” (s. 55). Człowiek wolny w sensie moralnym zostaje zniewolony fizycznie, zaś wolność zewnętrzna wiąże się z wewnętrznym podporządkowaniem.

W świecie *Towarzysza Października*, świecie, w którym reżim kontroluje każdą dziedzinę życia człowieka, poza kontrolą pozostaje jedynie ludzka wola – to ona jest ostoją wolności jednostki, także wolności twórczej. Tylko wyrzekając się wolności, można stać się szczęśliwym, niemniej jest to szczęście bardzo swoiście pojęte – koniec aresztu domowego, umorzenie śledztwa, powrót do pracy, członkostwo Związku Pisarzy Sowieckich...

Dlatego też Październik mówi: „Zrobiłem wszystko, co sam chciałem” (s. 96), podkreślając tym samym woluntarystyczny wymiar swojej decyzji. Celem działania aparatu władzy nie jest bowiem podporządkowanie sobie artysty

<sup>29</sup> J. Tischner, *Homo sovieticus* [w:] tegoż, *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Kraków 2005, s. 141.

poprzez odizolowanie go czy zesłanie do łagru, ale sprawienie, by sam chciał się podporządkować państwu. Jak mówi Fogin: „Wybór zasadniczy raz na zawsze” (s. 77). Niemniej – wybór, a nie przymus. Duchowa wolność – zdaje się oznajmiać przez to Wierzyński – nie ulega zewnętrznemu przymusowi, ale zawsze zależy od woli człowieka, tego, czy okaże się niezłomny, czy też – sam będzie chciał się podporządkować, rezygnując z owej wolności i godności ludzkiej. Jest to jednak, nie tylko w wypadku Października, „wybór niewielki” (s. 77), ale i pozorny, o czym nie można zapominać:

TAMARA

Ach, gdyby można było nie wracać!

PAŹDZIERNIK

Wszyscy wracają. Pociągi i ptaki. Punktualnie jak w zegarku. (s. 128)

„Wszyscy wracają”, wróci więc i Październik. Wróci do swojej poezji, bo tak naprawdę – nigdy się nie zmienił.

Nie ulega przy tym wątpliwości, że upadek Października dokonuje się za sprawą Tamary. To właśnie ukochana namawia poetę i to dla niej – poeta daje się namówić. Tamara jest bowiem bohaterką, jak stwierdziliśmy w innym miejscu, zaślepioną przez system, wierną mu i oddaną, a jednak – niejednoznaczną, łączącą w sobie najróżniejsze antagonizmy.

W dramacie mowa o dwu kobietach: Annie, żonie Lisznina, w której niegdyś zakochał się Fogin, oraz Tamarze właśnie. Anna, postać jedynie wspomniana, jest przyczyną tragedii swojego męża i – oszalałego z miłości adoratora, który nawet kilka lat po jej śmierci nie potrafił poradzić sobie z niegdysiejszym uczuciem:

FOGIN

Lisznin, zwariowałeś!

LISZNIN

Nie zwariowałem. Może to ty zwariowałeś. Pamiętasz, coś mi mówił wtedy, w kancelarii naczelnika? Cały czas mówiłeś o Annie. Skowyczałeś za nią jak pies.

FOGIN

To stare dzieje. Niebezpiecznie do nich wracać.

LISZNIN

Mówiłeś, jakie ona miała drobne ręce. Jaki dźwięczny głos.

FOGIN

Nie mogłem zapomnieć jej głosu.

LISZNIN

Mówiłeś, że gdy się odezwała, to jakby wszystko żyło dookoła. Że oddychałeś nią jak powietrzem.

FOGIN

(*czule*) Jak ty to pamiętasz...

LISZNIN

Że dom był ciepły od jej rąk? Powiedz, czy nie mówiłeś tak?

FOGIN

Mówiłem, musiałem z kimś o niej mówić.

LISZNIN

I wybrałeś mnie. [...]

FOGIN

Nic nie rozumiesz, Lisznin, to rozpacz...

LISZNIN

Rozpacz, twoja rozpacz! A moja nie? Jej ręce należały do mnie, jej głos...

FOGIN

Świata wtedy nie widziałem... Ciemność miałem w oczach. (*otrząsa się*) A zresztą, nie męcz mnie. Dość! (s. 119–121)

Anna jawi się zatem jako kobieta bierna, obiekt westchnień, przedmiot (a nie podmiot) uczuć bohaterów. Zdaje się, że jej całkowitym przeciwieństwem jest Tamara – kobieta dorastająca już w porewolucyjnym świecie, który przynajmniej deklaratorywnie zrywał z zastanym, patriarchalnym porządkiem. W rzeczywistości jednak, choć pracuje, żyje, a przynajmniej stara się żyć na własny rachunek, została w dramacie ukazana również w tradycyjnej, stereotypowej roli kobiecej – muzy poety, źródła jego inspiracji. Te dwa wizerunki kobiece – Anny i Tamary – różnią się zatem nie tyle pozycją we wciąż przecież patriarchalnym świecie, ile ich wpływem na męskich bohaterów tego świata. Anna jest bierna, Tamara zaś aktywna w tym sensie, że wpływa na Października, namawia go, zwodzi i kusi. Niczym lady Makbet. I tak jak bohaterka dramatu Shakespeare’a jest powodem upadku Makbeta, tak i Tamara zostaje przez Wierzyńskiego ukazana jako przyczyna klęski Października:

TAMARA

Dziki pomysł! Upierać się przy czymś, co nie ma prawa istnienia.

PAŹDZIERNIK

Przeciwnie, upieram się przy moim prawie istnienia.

TAMARA

Rozumiałabym jeszcze, gdyby to był jakiś manifest, poemat... Ale to jest mały, kruchy wiersz, piętnaście minut pracy, niech będzie trzydzieści. Możesz zapisać sto innych, dlaczego akurat ten?

PAŹDZIERNIK

Pisałem go, kiedy wyjechałaś, kiedy byłem sam, bez ciebie.

TAMARA

Wzrusza mnie to, że wszystko łączysz ze mną, ale nie gniewaj się, mój drogi, są rzeczy, których nie rozumiem. Co ja mam, na przykład, wspólnego z twoją młodością zamkniętą w jakiejś wieży? Na szóstej ulicy, w dwunastym mieście? Poznałam cię dopiero tu, w biurze.

PAŹDZIERNIK

(*cicho*) Wszystko zamknięte jest w wieży, jedno, co jest wolne, to ty...

TAMARA

(*zdeńwowana*) Październik, nie męcz mnie. Ja chcę spokoju, a nie kłótni. A już najmniej takich konfliktów – niezrozumiałych i bezcelowych. Nie posyłaj tego nigdzie, nie pokazuj nikomu, błagam cię.

## PAŹDZIERNIK

(*odchodzi od swego biurka, siada zamyślony*) Czego ty chcesz ode mnie! Bym zaparł się siebie? (*Wycjuje z szuflady duży rękopis. Przegląda go*)

## TAMARA

Ja chcę, żebyś był szczęśliwy. I bezpieczny. Czy ty mnie nie rozumiesz. Pisać – tak, to cudowna rzecz! Pokazać światu, jak ty go widzisz, wzbogacić ludzi o nowy świat! (s. 35–36)

Z jednej strony, Tamara jest więc inspiracją dla Października, to dla niej poeta pisze, z drugiej jednak – to ona najbardziej odciąga go od poezji.

Wielokrotnie już podkreślaliśmy wagę faktu, że głównym bohaterem dramatu jest poeta. Wiązaliśmy go dotychczas z zamysłem Wierzyńskiego, który chciał nim zwrócić uwagę na sytuację artystów w Związku Sowieckim. Warto w końcu dokładnie przyjrzeć się tej kreacji.

Wierzyński, słowami Fogina, wielokrotnie tłumaczy, na czym polegają „odchylenia” poety, któremu przypisuje – co nader ciekawe – własne wiersze. Poświęćmy zatem uwagę owym intertekstualnym odniesieniom i autotematycznym do nich komentarzom, mając przy tym na względzie, że są one bez wątpienia sygnałami postawy autobiograficznej:

Postawa autobiograficzna – pisze bowiem Smulski na podstawie współczesnej prozy – jest [...] związana z autobiografizmem implikowanym przez sygnały zakodowane w strukturze utworu bądź przez pewnego typu relacje międzytekstowe. Chodzi nam w tym miejscu o relacje między utworami literackimi tego samego autora; niektóre sygnały postawy autobiograficznej ujawniają się bowiem nie w obrębie pojedynczego utworu, lecz dopiero wtedy, gdy rozpatrujemy twórczość pisarza jako całość. [...]

Wykładnikiem postawy autobiograficznej jest istnienie w strukturze utworu [...] szeregu sygnałów, które decydują o tym, że czytelnik odbiera utwór jako autobiograficzny.<sup>30</sup>

Choć Smulski pisze o postawie autobiograficznej w kontekście utworów prozatorskich, stanowisko to można z powodzeniem odnieść również do dzieła dramatycznego. Tym bardziej że w *Towarzyszu Października* występuje wiele spośród sygnałów wymienionych przez badacza: bohater-poeta (przez analogię do narratora-pisarza), temat sztuki i artysty, konstrukcja biograficzna obejmująca okres dzieciństwa i młodości, wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci oraz aluzje do własnej twórczości (przywołanie dwu wierszy)<sup>31</sup>.

Rozpatrzenie owych relacji pozwoli odpowiedzieć na pytanie o celowość i znaczenie posłużenia się w dramacie postawą autobiograficzną, która, równolegle do omówionych wcześniej mechanizmów sowieckiej propagandy, składa się na reinterpretację antyutopijnego schematu, w który wpisana jest akcja *Towarzysza Października*.

<sup>30</sup> J. Smulski, *Autobiografia jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 87.

<sup>31</sup> Tamże, s. 88.

Spośród wymienionych sygnałów postawy autobiograficznej na szczególną uwagę bez wątpienia zasługują wiersze, które Wierzyński przypisuje Październikowi. Pierwszy z nich – w *Towarzyszu Październiku* występujący pod tytułem *Do gęsi* – przedrukował poeta w niezmienionej, poza tytułem (*Dzikie gęsi*), formie w londyńskich „Wiadomościach” oraz tomie *Korzec maku*<sup>32</sup>:

Nie widzę tych gęsi, ale je słyszę  
 Jak jęczą.  
 Gdybym mieszkał w powietrzu,  
 Wyszedłbym teraz na ganek  
 I głaskał ich klucz  
 Za poręczą.  
 Może by nawet przysiadły  
 I zjadły coś, i napiły się wody,  
 Zmęczone taką podróżą  
 Do ciepłych krajów  
 Ptaki – korowody.  
 I może dałbym im list  
 I powiedział: proszę, zanieście  
 Tych parę słów  
 Do trzeciego domu  
 Na szóstej ulicy  
 W dwunastym mieście.  
 Tam jest wieża, a w wieży zamknięta  
 Mieszka młodość, która pamięta  
 Moją miłość na świat rozpostartą –  
 Ale ptaki oczami zimnymi  
 Powiedziałyby: cóż ci po ziemi,  
 Ominąłeś ją z nami. Nie warto. (s. 25–26)

Oczywiście, przywołany utwór, nie wiedząc o jego wystąpieniu w *Towarzyszu Październiku*, można interpretować, tak jak uczynił to choćby Marcin Lutomierski, jako wiersz nostalgiczny, liryczną refleksję poety-emigranta:

Utwór Kazimierza Wierzyńskiego *Dzikie gęsi* realizuje motyw powrotu przez odwołanie się do symboliki ptaków wędrownych. Podobnie jak w innych wierszach poety, tak i tu przyroda staje się swoistym „instrumentem wyrażającym stan duszy”. Obraz dzikich gęsi – które lecą, jęczą – ewokuje bowiem poczucie nostalgicznego smutku i żalu. Wymowny jest również kierunek ich podróży, tzn. „do ciepłych krajów”, a nie tam, gdzie została młodość osoby mówiącej w wierszu [...]. Niemożliwy zatem staje się wymarzony powrót do kraju i – zarazem – do czasów młodości. Można by tedy rzec, że utwór Wierzyńskiego wyraża coś więcej niż refleksję emigranta o utraconym miejscu, jest także pewną zadumą nad ludzką egzystencją i bezpowrotnie mijającym czasem.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Por. K. Wierzyński, *Dzikie gęsi* [w:] tegoż, *Korzec maku*, Londyn 1951, s. 129. Pierwodruk: „Wiadomości” 1950, nr 11, s. 1.

<sup>33</sup> M. Lutomierski, *Mickiewicz i okolice. Tematy romantyczne na łamach londyńskich „Wiadomości” z lat 40. i 50. XX wieku*, Toruń 2012, s. 217–218.



Ważnym kontekstem dla przywołanego wyżej wiersza jest esej Wierzyńskiego pod takim samym tytułem – *Dzikie gęsi*, w którym poeta opisuje swój zachwyt nad rozsiadłymi na wybrzeżach Oceanu Atlantyckiego stadami kanadyjskich gęsi<sup>34</sup>. Owe gęsi – pejzaż tak przecież charakterystyczny dla Ameryki Północnej – uchwycone przez Wierzyńskiego zdają się być zatem ściśle związane z powojennym położeniem poety, przez co interpretacja taka, jak Lutomierskiego, jest jak najbardziej uprawniona.

W *Towarzyszu Październiku* omawiany wiersz został jednak przez samego autora – słowami Tamary – uznany za: „egocentryczny i pesymistyczny. Bez świadomości klasowej i właściwie przeciwnastwowy” (s. 26). Z kolei Fogin mówi o nim:

FOGIN

[...] *Dzikie gęsi*. To nawet ładne, pomijając dziecinną naiwność. „Gdybym mieszkał w powietrzu”... Znaczy to, że wolałby pan tam, nie tu, na ziemi. Na ziemi Związku Sowieckiego. I ta młodość zamknięta w wieży, pamiętająca dawną pana miłość do świata. Znaczy to, że się pan rozczarował. Do czego się pan rozczarował, a raczej dlaczego pan się rozczarował – oto sedno sprawy. (s. 43)

Zaznaczmy jeszcze, że poza kontekstem omawianego dramatu, zamknięte w wieży młodość i miłość nasuwają jasne skojarzenia z pierwszym, witalistycznym okresem twórczości Wierzyńskiego spod znaku *Wiosny i wina*.

*Dzikie gęsi* są więc wierszem jawnie autotematycznym, jeśli jednak odczytywać go – do czego tu zmierzamy – w kontekście *Towarzysza Października*, jest to co najwyżej liryczne spojrzenie wstecz: na młodość, która przeminęła, i miłość, której już nie ma. W utworze tym nie mówi się, jak chce Fogin, o rozczarowaniu czy niechęci do ziemi Związku Sowieckiego, a jest on jedynie onirycznym niemal wyobrażeniem minionego czasu.

Zdaje się jednak, że wybranie przez Wierzyńskiego wiersza tak wyraźnie autotematycznego ma znaczenie właśnie w kontekście postawy autobiograficznej, którą poeta konsekwentnie realizuje w swoim dramacie. Tak wyraźny jej sygnał ma być bowiem egzemplifikacją tego, że nawet twórczość politycznie neutralna, powstała z dala od Związku Sowieckiego, może w mechaniczny, a przez to absurdalny sposób zostać potraktowana jako „odchylenie”, sprzeciw wobec komunistycznej ideologii.

Inaczej jest w wypadku wiersza *Mieszkanie do wynajęcia*, który – już w zmienionej formie – wszedł do tomu *Siedem podków*. Przywołajmy zatem obie jego wersje:

[z *Towarzysza Października*:]

dla spóźnionych, którzy nie mają zegarków i pytają, która godzina dla pijaków, którzy proszą, by ich aresztować na zimę dla ptaszników, którym zdechły ostatnie dwa nietoperze

<sup>34</sup> Zob. K. Wierzyński, *Dzikie gęsi* [w:] tegoż, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966.

dla bezdomnych, których policjant wypędza z poczekalni na dworcu dla nędzarzy, którzy myją się w parku pod fontanną dla ptaków dla listonoszów, którym grozi redukcja z powodu astmy dla dramaturga, który nie skończył dramatu o pierwszej wojnie światowej dla rentgenologa, któremu amputowano palec i który ma rok życia przed sobą dla tancerek, które nie usłyszą baletów Strawińskiego dla zakochanych, którzy mieszkają w suterrenach i mówią o księżycu dla nerwowego gruźlika, który leży na ogólnej sali w szpitalu dla robotników przy portowych dźwigach, którzy wracają do domów i nie mogą zasnąć z powodu ciszy dla właścicieli protez, którzy co noc wstydzą się żony dla sierot na ślizgawce, pod którymi załamał się lód dla wszystkich umęczonych i nieszczęśliwych i dla tych, którzy by chcieli im pomóc. (s. 45–46)

[z *Siedmiu podków*:]

dla spóźnionych, którzy nie mają zegarków i pytają, która godzina dla pijaków, którzy proszą, aby ich aresztować na zimę dla ptaszników, którym zdechły ostatnie dwa nietoperze dla bezdomnych, których policjant wypędza z poczekalni na dworcu dla nędzarzy, którzy myją się w parku pod fontanną dla ptaków dla listonoszów, którym grozi redukcja z powodu astmy dla głuchej staruszki, która straciła oszczędności, by zostać pianistką dla wywoływaczy na aukcjach, którzy kończą pracę o 4-tej i nie wiedzą co z sobą zrobić dla tancerek, które nie usłyszą baletów Strawińskiego dla zakochanych, którzy mieszkają w suterrenach i mówią o księżycu dla autora dramatycznego, który nie skończył dramatu o pierwszej wojnie światowej dla roentgenologa, któremu amputowano palec, i który ma rok życia przed sobą dla nerwowego gruźlika, który leży na ogólnej sali w szpitalu dla robotników przy portowych dźwigach, którzy w domu nie mogą usnąć z powodu ciszy dla pobożnych, którzy się modlą, ale nie są pewni dogmatów dla właścicieli protez, którzy co nocy wstydzą się żony dla sierot na ślizgawce, pod którymi załamał się lód dla wszystkich nieszczęśliwych i umęczonych i dla tych, którzy chcieliby im pomóc.<sup>35</sup>

W *Mieszkaniu do wynajęcia* mowa już nie o rozterkach poety-emigranta, lecz o ludzkich udrękach, nieszczęściach, uniwersalizowanych za pośrednictwem skierowanego do każdego, zaczerpniętego zapewne z jakiegoś ogłoszenia zwrotu – „mieszkanie do wynajęcia”. Mieszkanie dla każdego, bez względu na jego status społeczny, profesję, wiek czy doświadczenia. Ów uniwersalizm, będący swoistą trawestacją chrześcijańskiej wizji śmierci, wobec której każdy człowiek jest równy, i życia pozagrobowego, które także może stać się udziałem każdego, wiąże się w wierszu z – również z ducha chrześcijańskim – miłosierdziem: „i dla tych, którzy by chcieli im pomóc”. Do tematu miłosierdzia Wierzyński po latach powrócił w – co istotne, opatrzonym mottem z *Miarki za miarkę* Shakespeare’a – wierszu *Samarytanka z Kufra na plecach*:

<sup>35</sup> K. Wierzyński, *Mieszkanie do wynajęcia* [w:] tegoż, *Siedem podków*, Nowy Jork 1953, s. 6.

Chcesz im dopomóc?  
 Włóż rękę w to szcurze nieszczęście,  
 Palce w ten kłęb kołduniasty,  
 Pod pulsujące, głodne brzuchy.<sup>36</sup>

Agnieszka Rydz twierdzi, że w liryku tym: „Wierzyński przywołuje biblijny paradygmat, by zakwestionować jego sensowność we współczesnej mu rzeczywistości”<sup>37</sup>. Badaczka słusznie upatruje w nim krytykę miłosierdzia wyłącznie deklarowanego czy manifestowanego, które nie jest jednak wartością prymarną; postawą, nie zaś podstawą moralną. Taką postawę prezentuje w omawianym dramacie poeta, który – nawet jeśli tak naprawdę nie wierzy „zapewnieniom” Fogina – w końcu poddaje się i mu ulega:

FOGIN

No tak. Mechaniczne wyliczenie. Ale ja nie jestem krytykiem literackim. (*uśmiech*) Bywam nim tylko z musu. W tym wypadku pomijam Strawińskiego, to przecież wróg Związku. Za takie przeoczenie można zawędrować daleko, gdzie nikomu nie śni się o baletach.

PAŹDZIERNIK

Przypomina mi pan...

FOGIN

To tylko ćwiczenie mnemotechniczne. O robotnikach na przykład pomyślał pan dopiero gdzieś na końcu. Co do tej poczekalni na dworcu... Hm... U nas milicjant nie wypędza bezdomnych z poczekalni, bo dla nich istnieją specjalne przytułki.

PAŹDZIERNIK

Jak to? Nie jeździ pan koleją? Nie widział pan, co się dzieje na stacjach?

FOGIN

Owszem, jeżdżę – i widzę.

PAŹDZIERNIK

Ci biedacy nie mają gdzie spać, leżą na gołej podłodze.

FOGIN

To są pasażerowie.

PAŹDZIERNIK

Pasażerowie? A te stada dzieci na dworcach, które rzucają się na pociągi, wyciągają ręce pod oknami, żebrzą... Na każdej stacji... Wszyscy to widzą...

FOGIN

Ja nie widzę.

PAŹDZIERNIK

Nie widzi pan tych dzieci, nędzarzy i bezdomnych? Milicja ich odpędza, ale oni wracają. Tak jak ci w poczekalni. Nie wolno mi użyć takiego obrazu?

FOGIN

(*gniewnie*) Nie.

PAŹDZIERNIK

Kto śmiałby zaprzeczyć, że mówię prawdę?

<sup>36</sup> K. Wierzyński, *Samarytanka* [w:] tegoż, *Kufer na plecach*, Paryż 1964, s. 72.

<sup>37</sup> A. Rydz, „Świat nie ma sensu, sens ma sztuka”. *O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 137.

FOGIN

*(bije pięścią w stół) Ja! (wstaje z krzesła) Pan kłamie!*

PAŹDZIERNIK

*(zrywa się, obaj stoją naprzeciw siebie) Co?**Żołnierz przestępuje z nogi na nogę.*

FOGIN

*(podchodzi do Października, chwytając go za ramiona, potrząsa nim i skanduje) Pan kłamie.*U nas policjant [*sic!*] nie wypędza bezdomnych ze stacji. U nas są specjalne przytułki dla ludzi będących chwilowo bez mieszkania. U nas nie ma bezdomnych. U nas nie ma nędzarzy.

Rozumie pan? (s. 46–48)

Fogin usilnie zaprzecza, aby w Związku Sowieckim byli ludzie umęczeni i nieszczęśliwi, bezdomni czy nędzarze, zaprzeczając tym samym konieczności okazania im miłosierdzia. Mimo że i ten wiersz, szczególnie jeśli porównać obie jego wersje, trudno uznać za opisujący realia sowieckie (policjant, a nie milicjant; nieobecny w dramacie wers: „dla pobożnych, którzy się modlą, ale nie są pewni dogmatów”), jego przywołanie w *Towarzyszu Październiku* – tak jak i *Do gęsi (Dziki gęsi)* – ma na celu demaskację absurdów komunistycznego systemu i jego zakłamania.

Na podstawie omówionych powyżej wierszy można zatem sądzić, że Wierzyński, przyjmując w dramacie postawę autobiograficzną, z jednej strony, chciał ukazać absurdalność sowieckiego reżimu, z drugiej zaś – pragnął wyrazić głęboką solidarność z artystami zniewolonymi przez ustrój komunistyczny. Nie można przy tym nie zauważyć, że poglądy na sztukę, które słowami Października poeta wyraził w dramacie, wpisują się w „odnowicielski” nurt jego powojennej twórczości sygnowany przede wszystkim przez tom *Korzec maku*. Z tomu tego pochodzi, m.in. wiersz *Burza*, o którym warto tu wspomnieć, gdyż jak pisze Wojciech Ligęza:

W wierszu *Burza* intertekstualne odniesienia do dramatu Szekspira wprowadzają temat oceniających wartości sztuki. Pojawia się tutaj zasadnicze pytanie, czy barbarzyński świat współczesny ma obrać sobie za patrona Kalibana, czy też, wierząc w uszlachetnienie przez muzykę, może przejść na stronę Ariela, rzecznika lotnych wrażeń, zawieszonych w powietrzu fraz. Co prawda w czasie innej burzy „do wspólnego grobu | Rzucono Mozarta”, ale przecież duch jego muzyki zwyciężył. Przemieniająca człowieka (jak w Prosperowych czarach) radość słuchania wspiera u Wierzyńskiego trzykrotnie wypowiedany apel: „Nie gubcie tego świata”. Zabijając wrażliwość, wyzbywając się muzyki – mowy naszej egzystencji – paktujemy bowiem z nicością, opuszczamy świat prawdziwie ludzki.<sup>38</sup>

W świecie *Towarzysza Października* zarysowuje się analogiczny konflikt. Sowiecka propaganda, na czele której nie bez powodu stoi właśnie Kalibanow

<sup>38</sup> W. Ligęza, *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2014, nr spec. 5: „Nigdy nie było piękniejszej plejady”. *Skamander i skamandryci: poetyka, historia, tradycja*, red. M. Makowska, s. 21.

– Kaliban XX w. – została w nim bowiem przeciwstawiona Październikowi, którego *furor poeticus* ustępuje, kiedy ten staje się *homo sovieticus*.

*Burza* wydaje się tu ciekawym kontekstem interpretacyjnym także dlatego, że Huxley inspirował się nią, pisząc *Nowy wspaniały świat*. I kiedy ów nowy wspaniały świat nastął, co oddał Wierzyński w swoim dramacie, okazał się światem, któremu patronuje Kaliban – barbarzyńskim, dzikim, pozbawionym wszelkich wartości i odcinającym się od dorobku europejskiej cywilizacji.

Kulturowemu dziedzictwu – pisze z kolei Rydz – symbolizowanemu na zasadzie *pars pro toto* przez dzieła Szekspira, grozi unicestwienie. Trzeba ocalić je przed Kalibanem, który już „idzie po ciemnym dniu”.<sup>39</sup>

Przesłanie, które płynie z *Towarzysza Października*, jest więc zbieżne z tym, które niesie ze sobą powojenna twórczość Wierzyńskiego, a którą reprezentuje chociażby właśnie wiersz *Burza*. Dramat dopełnia ją, unaoczniając i konkretyzując to, czego nie oddałby żywioł liryczny, wszak, jak jeszcze przed wojną mówił sam Wierzyński:

liryczna konsumpcja świata przestaje wystarczać. Przestaje zadowalać stosunek do świata na odcinku krótkiego, lirycznego spięcia. [...] Myślę o świecie także poza wzruszeniem i dochodzę do przekonania, że obok tych doznań emocjonalnych leżą olbrzymie przestrzenie, do których trzeba ustosunkować się inaczej. Oczywiście liryka pozostanie zawsze najbardziej bezpośrednim podejściem – jeśli tak można powiedzieć – do spraw ostatecznych, do ostatecznych rozstrzygnięć, do eschatologii odczuć ludzkich. Ale są czasy, w których łamią się i powstają wieki. Czasy, których codzienność nabrzmiewa taką sumą tarć i walk, że nie można być wobec nich obojętnym. Nawet najdoskonalsze rozstrzygnięcie liryczne nie wyodrębnia człowieka z całości, którą wstrząsa podziemny dreszcz przemian. Czy wtedy może wystarczyć ich liryczne odczucie? Zapewne tak. Ale można także chcieć je zbadać, poznać ich treść i zmierzyć siły.<sup>40</sup>

Wówczas taka „bojowa wyprawa w świat walczących” przybrała kształt prozatorski, owocując tomem opowiadań *Granice świata*. Po wojnie – bodaj właśnie z ducha Shakespeare’a – kształt dramatyczny, którego echa, jak dowiodła Jolanta Dudek, jawnie pobrzmiewają także w liryce Wierzyńskiego z tego okresu; cechują ją zdaniem badaczki:

dramatyzacja, obiektywizacja przeżycia wynika z dążenia do dystansu między światem przedstawionym a podmiotem lirycznym, wreszcie depatetyzacja monologu lirycznego, który niejednokrotnie nabiera znamion zorientowanej dialogowo wypowiedzi mówionej – rozmowy z drugą osobą lub opowieści dla drugiej osoby.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> A. Rydz, dz. cyt., s. 139.

<sup>40</sup> *Rozmowa z Kazimierzem Wierzyńskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 11, s. 212.

<sup>41</sup> J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975, s. 11–12.

Podsumowując, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: jakie jest miejsce *Towarzysza Października* w pisarstwie Wierzyńskiego? Bez wątplenia powinno być to miejsce osobne – nie zaś jedynie komentarz do jego twórczości poetyckiej. Wierzyński, sięgając po formę dramatyczną, powiedział może nie więcej, ale inaczej to, co w liryce, a więc – chciałoby się rzec – „świat nie ma sensu, sens ma sztuka”. Inaczej, bo sięgając po egzemplifikację i zawierając tym samym nie lirycznemu „czuciu”, a dramatycznemu „widzeniu”. Jest to więc świadectwo artystycznych poszukiwań Wierzyńskiego, które ostatecznie doprowadziły go do odnowienia poetyckiej formy, „drugiej młodości”. Świadectwo – dodać należy – artystycznie wartościowe; można by powtórzyć za Lechoniem: „Jak na debiut – jest to sztuka co się zowie i naprawdę literatura”<sup>42</sup>.

Jakub Osiński

THE PREEMINENCE OF POETRY BEFORE ALL THINGS ON EARTH:  
*COMRADE OCTOBER* BY KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

Summary

This is the first study of *Comrade October*, the only drama in the oeuvre of Kazimierz Wierzyński (1894–1969). Written in 1950, it was not published until 1992. The article traces the origins of the play and assigns it to the tradition of dystopian fiction (as exemplified primarily by George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*). A close reading of the structure of the play (the characters, the plot and its temporal structure, etc.) reveals the originality of Wierzyński's approach and the links between *Comrade October* and the poetry he wrote after the war in exile.

Słowa kluczowe: Kazimierz Wierzyński; *Towarzysz Październik*; utopia negatywna, dramat emigracyjny.

Key words: Polish literature of the 20th century – Polish literature in exile after 1945 – representations of Soviet Russia in Polish literature – dystopian drama – Kazimierz Wierzyński (1894–1969).

<sup>42</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Londyn 1970, s. 11.