



Dorota Kulczycka
Uniwersytet Zielonogórski

DIALOG Z TRADYCJĄ LITERACKĄ W WIERSZACH KRESOWYCH Z TOMU *DE PROFUNDIS* WOJCIECHA WENCŁA

Wojciech Wencel w swojej liryce mówi o dawnej i o najbliższej niewygodnej historii. Jego *De profundis* stanowi „poetyckie epitafium i zarazem hołd złożony ceniom poległych w Katyniu, na Wołyniu, w Powstaniu Warszawskim, w kazamatach UB i na podsmoleńskim lotnisku” – pisze Maciej Urbanowski¹. A Wojciech Kudyba dodaje:

[...] cały zbiór, zgodnie z podstawowym znaczeniem swego psalmicznego tytułu, jest wołaniem z głębokości doświadczenia granicznego. Pamięć, którą uruchamia autor, jest pamięcią traumatyczną. Kategoria *poete maudit* nabiera odtąd w odniesieniu do Wencła nowych znaczeń – staje się synonimem solidarności z ofiarami zbrodni. Poeta wyklęty staje się poetą wyklętych.

Niczym kadry narodowego horroru migają w książce obrazy rzezi wołyńskiej, katyńskiego ludobójstwa, tragedii Powstania Warszawskiego, zbrodni komunistycznych i katastrofy pod Smoleńskiem².

¹ Fragment rekomendacji tomiku zamieszczonej na s. 4 okładki w: W. Wencel, *De profundis*, Kraków 2010.

² W. Kudyba, W. Wencel: *Poeta wyklęty, poeta wyklętych*, rozdział: „Strażnik przekłętej historii”, „Plus Minus” – dodatek do „Rzeczpospolitej”, źródło: <https://www.rp.pl/plus-minus/art3359161-wojciech-wencel-poeta-wyklety-poeta-wykletych>, publikacja: 18.08.2016, aktualizacja: 21.08.2016, 20:07, [dostęp: 30.09.2018].

Wskrzeszanie pamięci przeplata się zatem w owym zbiorze z jej budowaniem, stawianiem jej podwalin dla przyszłych pokoleń. W niniejszym artykule zajmiemy się tylko tymi lirykami, w których autor porusza bolesny problem mordów dokonywanych przez OUN-UPA. Traumę rzezi zwanej „wołyńską”, ale tak naprawdę rozciągającej się na całe Kresy południowo-wschodnie, przypominają takie wiersze Wojciecha Wencla jak *Wołyń 1943*, *Śmierć Lachom*, *Krwawa niedziela*, *Wiśniowy sad*, *Echa zielne*, *Białe kamienie*, po części też *We śnie* oraz *Drzwi*.

Wiersze te przemawiają do czytelnika nie tylko bolesną prawdą historyczną, lecz również – łagodzącym traumę – kunsztem wyśłowienia, obrazowaniem ewokującym wielką kulturę europejską – jej malarstwo, rzeźbę, muzykę i literaturę. Właśnie ta niezwykła rozmowa z literaturą piękną będzie szczególnym przedmiotem niniejszej refleksji. Od razu jednak należy zastrzec, że ów dialog z mistrzami nie jest postmodernistyczną żonglerką – grą z tekstami świadczącą o dalszym ciągu czasów „literatury wyczerpania” (pojęcie Rolanda Bartha z 1967 r., a więc już sprzed pół wieku), ale świadomym nawiązywaniem do tradycji i jej kontynuacją jako czymś ożywczym i dla kultury niezbędnym. Wskrzeszana jest przede wszystkim tradycja biblijna i romantyczna. Rozgrywa się to na różnych poziomach: w warstwie znaczeniowej i w warstwie brzmieniowej – na poziomie melodii wiersza; ale również na płaszczyznach: aluzji literackiej, konwencji gatunkowej, sposobów obrazowania, apostrof do określonych twórców, gatunków i odmian gatunkowych itp.

Miejsca przejścia, które stały się miejscami końca – *Granica, Drzwi*

W wierszu *Granica* (s. 10)³ odnajdujemy, np. we frazie „mieszkali w namiotach spotkania”, aluzję do najczęściej przywoływanego archetektu, czyli *Pisma świętego*:

Żyli na granicy
Mieszkali w namiotach spotkania (*Granica*, s. 10).

„Namioty spotkania” pojawiają się już bowiem w *Księdze Wyjścia* (por. Wj 33, 7-20)⁴. Można się tutaj dopatrzeć również pewnego dialogu z poezją po „czasie zagłady” – ze sprawozdawczą, beznamietną liryką Tadeusza Różewicza, autora *Warkoczyka*⁵. U Wencła pojawia się ta sama „rzeczownikowa” sucha sprawozdawczość:

monety spinki guziki
blaszki z orłem w koronie (*Granica*, s. 10).

Już w tym wierszu bardzo ważny okazuje się motyw drzwi – na razie kojarzony z bezpieczeństwem, z otwartością; w wierszu pt. *Drzwi* – w swoistym paratekście względem *Granicy* – tytułowy motyw „przejścia” zaczyna komunikować treści zgoła inne: związane z klaustrofobią, ograniczeniem, śmiercią. Znaczące są zresztą same tytuły odnoszące się do miejsc przejścia, przegradzających się

³ Wszystkie cytaty będą pochodziły z tomu podanego w przypisie 1. Aby nie mnożyć zbędnych przypisów w tekście głównym będzie podawany tytuł i strona z tegoż wydania.

⁴ *Vide*: Sługa Boży ks. Fr. Blachnicki, *Namiot Spotkania*, [w:] *idem, Szkoła modlitwy*, t. IV, Instytut im. ks. Franciszka Blachnickiego, Krościenko 1999, wyd. 2, <http://www.blachnicki.oaza.pl/conf/namiot/namiot.html>, [dostęp: 6.10.2018].

⁵ Innego zdania mógłby być Stefan Chwin, który we wstępie do poezji Wencła z 1995 r. pisał: „[...] nie kusi go też wcale ścieżka Różewicza, którego – kto wie? – pewnie uważa za jedno z nieszczęść polskiej poezji – z jego ideą mowy bez ornamentu, owego słowa «przezroczystego» po Oświęcimiu”. W. Wencel, *Wiersze*, wstęp S. Chwin, Warszawa 1995, s. 1.

w złowrogie miejsca zatrzymania. W wierszu *Drzwi* poeta odsłania zachwianie naturalnego porządku – drzwi przestają być elementem ciepłego domostwa, azylu i bezpieczeństwa, ale zaczynają – brutalnie wyrwane z zawiasów i ścian – stanowić trybik w maszynierii do zadawania nieludzkich tortur:

Patrzę na wasze fotografie i widzę dziesiątki
Drzwi: dziecko przybite do drzwi wołyńskiej
Chaty [...] (*Drzwi*, s. 28).

W kontekście literatury i malarstwa – *Śmierć Lachom*

Podobny obraz, tyle że sprofanowanego stołu, odnajdziemy w wierszu *Śmierć Lachom*:

Chłopczyku z językiem przybitym do stołu
Niezdarnie próbujący utrzymać się na palcach
(motyw ze świątecznych kartek pocztowych:
Dziecko ukradkiem sięga po ciastko)
(*Śmierć Lachom*, s. 14).

Nie *licentia poetica*, lecz prawda historyczna dyktowała te okrutne sceny. Niemal identyczne obrazy przybijania dzieci do drzew odnajdujemy na fotografiach z czasów rzezi⁶. Sceny przygwożdżania do drzwi bądź stołu obecne są również w pisanych na kanwie wspomnień utworach Stanisława Srokowskiego (np. w opowiadaniu *Księża*⁷). W wierszu *Śmierć Lachom* samo tytułowe wykrzyknienie zbyt znane jest z krwawej historii Wołynia i Kresów, by utożsamiać jego rodowód z konkretnym utworem. Był to okrzyk „bojo-

⁶ *Vide*: zdjęcie polskich dzieci uśmierconych przykuciem do drzewa; ryc. Rzeź Wołyńska 1, <http://anty-news.waw.pl/2018/05/01/rzez-wozynska/> [dostęp: 16.10.2018].

⁷ S. Srokowski, *Księża*, [w:] *idem, Strach. Opowiadania kresowe*, Warszawa 2014, s. 101-113.

wy” nacjonalistów ukraińskich. Wiemy o tym z wielu wspomnień świadków, również z opowiadań Srokowskiego, np. w *Lekcji anatomii* ciocia Honorata, przejmując narrację, relacjonuje wydarzenia w prawosławnym kościele: „krzyczeli, porykiwali na siebie i wznosili hasła: «Sława Ukrainie!», «Smert Lacham!»”⁸. W opowiadaniu *Rozszarpany poeta* inna ciocia – Zuzia – opowiada o martyrologii polskiego kapitana rozerwanego końmi na cztery części:

Po śmierci także się nad nim znęcali. Odrąbali mu siekierą głowę. I wbili w środek czaszki gwoźdź. A na tym gwoździu zawiesili kartkę: SMERT LACHAM! [...]

Pozostałych dwóch... – zawiesiła głos – ukrzyżowali. [...] W każdym razie mieli przybite ręce i nogi. I ciała pokłute widłami. Od dołu do góry. I też gwoździami przebite czaszki. Jakby się w tym specjalizowali. I kartki, tylko z innymi napisami: CHAJ ŻYWE UKRAINA! Na dodatek poobcinali im palce u rąk, nosy i uszy – wykrzywiła usta. – Ale nie wydłubali oczu, jakby kazali im patrzeć na tortury⁹.

Wspomnienie owego wykrzyknienia bojowego powtarza się w wielu relacjach. W XXI w. w wywiadzie przeprowadzonym przez Marcina Bartnickiego biskup senior Jan Bagiński, który ocalał wówczas z rodziną, mówi: „Gdy już znaleźli się niedaleko naszych ludzi okopanych w lasku, krzyknęli po ukraińsku: hurra, rezat Lachow!”¹⁰.

Jak powiedzieliśmy, głównym kontekstem tej poezji jest literatura zakotwiczona w paradygmacie romantycznym oraz *Pismo święte*. Wpływ *Biblii* możemy zaobserwować w drugiej i trzeciej strofie analizowanego tu wiersza, będących kontynuacją apostrofy do chłopczyka „z językiem przybitym do stołu”:

⁸ *Ibidem*, *Lekcja anatomii*, s. 38.

⁹ *Ibidem*, *Rozszarpany poeta*, s. 168.

¹⁰ M. Bartnicki, *Bp Jan Bagiński: przeżyłem rzeź wołyńską dzięki pomocy ukraińskich sąsiadów*, <https://wiadomosci.wp.pl/bp-jan-baginski-przezylem-rzez-wozynska-dzieki-pomocy-ukrainskich-sasiadow-6031563609851009a> [dostęp: 29.09.2018].

czy jesteś błędem w systemie przybyszem
z obcej planety a może małym Nazarejczykiem
który w tajemnicy przed wszystkimi zszedł
na ziemię dokończyć swoją mękę?

gdybyś był tylko człowiekiem nie cierpiałbyś bardziej
niż Ten który umarł na krzyżu dla naszego zbawienia
(*Śmierć Lachom*, s. 14).

W aluzji do „Nazarejczyka” kryje się sugestia, że torturowane dzieci uczestniczyły w misterium współodkupienia – ich męka była kontynuacją krwawej ofiary Boga – Człowieka. Wzmocnieniem tej analogii jest cytata z „Sześciu prawd wiary” katolickiej: „umarł na krzyżu dla naszego zbawienia”. Trzeba dodać, że owa analogia jest duchem z romantyzmu: sakralny, mesjanistyczny wymiar męczeńskiej śmierci młodych Polaków wiek wcześniej w kontekście innych tragicznych dla narodu polskiego wydarzeń wyeksponował Adam Mickiewicz. Szczególnie znacząca jest tu opowieść o wywożeniu młodzieży wileńskiej w kibitkach na Sybir z *Dziadów* drezdeńskich (*Dziadów część III*)¹¹. Religijne tło z zamysłu autorskiego parabolicznej sceny stanowi tam ofiara eucharystyczna. Szczególnie znaczące dla zrozumienia omawianego tu liryku są ostatnie wersy z narracji Sobolewskiego:

Stanęli przed kościołem; i właśnie w tej chwili
Słyszałem dzwonek, kiedy trupa przewozili.
Spójrzałem w kościół pusty i rękę kapłańską
Widziałem podnoszącą Ciało i Krew Pańską,
I rzekłem: Panie, Ty, co sądami Pilata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną¹².

¹¹ Zob.: A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, akt I, scena 1, [w:] *idem, Dzieła*, t. III, *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 132-155.

¹² *Ibidem*, ww. 281-288, s. 145.

Prawda historyczna dotycząca anonimowego „chłopczyka” konsekwentnie miesza się w wierszu Wencla z jego mitologizacją, ma on bowiem trochę wspólnego z Chrystusem, trochę też z innym dzieckiem – adresatem *Elegii o chłopcu polskim* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy tytułowym bohaterem *Małego Księcia* Antoine’a Saint-Exupéry’ego. W końcu dziecko to jest również lustrzanym, odwróconym odbiciem malucha z przywołanej kartki świątecznej – wspinającego się na paluszkach, by sięgnąć po smakołyki. Ta analogia, choć już nieliteracka, jest w swej prostocie najbardziej wymowna. Mimo przywołanych tu kulturowych matryc bohater wiersza ma swój odpowiednik w niejednym autentycznie istniejącym chłopcu. Tym samym poeta owym wierszem oddaje hołd wszystkim zapomnianym, w okrutny sposób zamordowanym dzieciom. „Zapomnienie”, anonimowość ofiar będą tematem m.in. *Białych kamieni* – liryku, do którego przyjdzie jeszcze powrócić.

W kręgu gorzkiej ironii – *Krwawa niedziela*

Wiersz *Krwawa niedziela* poprzedzony jest rzeczowym mottem wziętym z jakiejś kroniki historycznej odnoszącej się do pamiętnego dnia 11 lipca 1943 r. Sam natomiast utwór pobrzmiwa dźwiękami kościelnej – radosnej przecież – piosenki *Oto jest dzień*. Ironia wynika z załamania zasady *decorum*, z nieodpowiedniości wzorca wobec hipertekstu. Szyderstwo wydaje się dotyczyć samego Boga jako tego, który dał ów „dzień”. Można jednak widzieć tę kwestię inaczej: nie jest ono wymierzone przeciw Stwórcy, nie jest Jego oskarżeniem, kierowane jest raczej przeciw oprawcom, którzy zbezczęścili dzień święty. Tak samo można – o czym będzie jeszcze mowa – odczytać puentę utworu *Ech zielnych*: „Bóg kochany o tym nie wie”. W *Krwawej niedzieli* gorzka ironia kierowana jest również w stronę prawosławnego duchowieństwa nawołującego do święcenia noży i wrywania „kąkolu z pszenicy”, czyli głodzenia Polaków

mieszkających wśród Ukraińców (por. opacznie zrozumiane słowa Chrystusa z Mt 13, 24). W utworze Wencla niczym w owej piosence oazowej każda zwrotka zaczyna się incipitem „oto jest dzień”, a ze słowami idzie w parze rytmika wiersza, kończąca się mocnym i ironicznym akordem:

oto jest dzień kiedy wiatr
roznosi dymy z Wołynia
aż po krańce ziemi

oto jest dzień
który dał nam Pan
(*Krwawa niedziela*, s. 16).

Każda zwrotka zaczyna się anaforycznie od tych samych słów, co w hipoteckście, ostatnia strofa jest identyczna jak w owym pierwowzorze; można powiedzieć, że hipertekst wobec tekstu wzorcowego jest jego ironiczną parafrazą. Te ostatnie najmocniej podkreślają dysonans między hipo- a hipertekstem, co koresponduje z zagadnieniem roli ironii i paradoksu. Tożsamość refrenowych fraz (przy jednocześnie odwróconym sensie) nie idzie w parze z podobieństwem rytmiki. W pieśni kościelnej strofy 4-wersowe przeplatają się z 6-wersowymi; w *Krwawej niedzieli* tylko końcówka wiersza jest rytmicznie tak zorganizowana; przeważają natomiast wersy o bardzo różnej rozpiętości – od 4 do 10 sylab. Rytmika zachowuje właściwości stroficzne i brzmieniowe tekstu źródłowego. Jednocześnie mamy w nim ślady jeszcze innych nawiązań intertekstualnych, np. do relacji historycznych i wspomnień dotyczących m.in. pogromu Ormian. Słowa Wencla:

oto jest dzień kiedy dusze
Ormian stają w szeregu
Tyłem do Araratu
(*Krwawa niedziela*, s. 16).

odpowiadają gawędzie wujka Antoniego z piątego opowiadania Srokowskiego z tomu *Strach*:

– Kilka razy Ormianie przejeżdżali z dywanami przez naszą wieś – rzucił wujek Marian.

– Handlem się zajmują, wiarę podobną do naszej wyznają – znowu się zapalił wujek Tośko, by się pochwalić, jak dużo wie o Ormianach. I zaczął mówić, że Turki i Mongoły ich torturowali, do więzień wsadzali, więc oni z dalekiej Azji do nas przybyli, z takiej góry, która się Ararat nazywa. A tam, na tej górze, Arka Noego osiadła. I już by całą historię opowiedział, gdyby nie ciotka Elza, która tym razem ściągnęła brwi, nachmurzyła się i kategorycznie przerwała:

– Krew się leje!¹³.

Równie zauważalnym archetekstem jest *Biblia*. Ale tym razem poeta sięga do sposobu obrazowania właściwego *Anhellemu* Juliusza Słowackiego, gdzie motywy ewangeliczne również funkcjonowały, ale na zasadzie odwrócenia znaczeń, potraktowania ich à rebour¹⁴, np.:

oto jest dzień kiedy wilki
przechodzą obok owiec
nie czyniąc im krzywdy
(*Krwawa niedziela*, s. 15).

„Prorocstwo” to z pozoru właściwe jest toposowi jakiejś szczęśliwej Arkadii. W kontekście całości wiersza komunikuje jednak zaburzenie praw natury i kultury, bolesną w skutkach ułudę błogostanu. W *Piśmie świętym* Chrystus zapowiada Apostołom: „[...] oto Ja was posyłam jak baranki między wilki” (Mt 10,16a: por. Łk 10,3)¹⁵; jeszcze bardziej złowieszcze słowa padają z ust

¹³ S. Srokowski, *Obiad w Kutach*, [w:] *Strach...*, s. 83.

¹⁴ Vide na ten temat: M. Męczyk, *Stylizacja biblijna w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9, s. 169-181.

¹⁵ Wszystkie cytaty z *Pisma świętego* w niniejszym artykule będą pochodzić z tzw. *Biblii Wujka: Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: ks. S. Styś S.J., ks. W. Lohn S.J., Kraków 1962.

św. Pawła w *Dziejach Apostolskich*: „Ja wiem, że po odejściu moim wejdą pomiędzy was wilki drapieżne, nie oszczędzając trzody” (Dz. Ap 20, 29). W podobnej, mylącej tropy konwencji utrzymana jest i poniższa zwrotka:

oto jest dzień kiedy lilie
na polu zaczynają zazdrościć
Salomonowi

(*Krwawa niedziela*, s. 16).

Chrystus np. w *Ewangelii wg św. Mateusza* mówił: „A o odzienie czemu się troszczycie? Przypatrzcie się liliom polnym, jak rosną: nie pracują, ani nie przędą. A powiadam wam, że ani Salomon w całej chwale swojej nie był odziany jak jedna z tych. Jeśli zaś trawę polną, która dziś jest, a jutro będzie w piec wrzucona, Bóg tak przyodziewa, jakże daleko więcej was, małej wiary?” (Mt 6, 28-30). Cały wiersz zbudowany jest zatem na zasadzie odwróconego porządku, również odwróconych obrazów biblijnych, dla zasugerowania wielkiego skandalu, jakim były wydarzenia 1943 r. (i nie tylko wówczas) na południowo-wschodnich rubieżach Polski.

W ten sposób autor nawiązuje też do literatury sowizdrzalskiej i tych zabytków piśmiennictwa średniowiecznego, które były znakiem ludyczności i przedstawiały świat „na opak odwrócony”. Maniera ta jest też właściwa ariostyzmowi i kulturze romantycznej, z tym że tu chodzi nie o karnawalizację, lecz o demonizację świata.

W liryku Wencla oko historyka dostrzeże również aluzje do tekstów historycznych – o działaniach UPA (wspomniane motto), ale też o dziejach Huculów, Swanów, Ormian, monastycyzmu prawosławnego („oto jest dzień kiedy cichną / modlitwy w monastyrach / na świętej górze Athos”).

Na zakończenie dodajmy, że utwór podtrzymuje jednocześnie tradycję wiersza białego, pozbawionego interpunkcji i majuskuł w inicjale wersów czy zdań.

Pęknięta idylla – *Wołyń 1943* i *Wiśniowy sad*

Wskrzeszanie tradycji romantycznej u poety uchodzącego za klasyka poezji polskiej odbywa się na różnych poziomach. Nie chodzi tylko o wspomnianego już ducha mesjanistycznego, obecnego chociażby w *Dziadach drezdeńskich* i kontestowanego przez Juliusza Słowackiego we wspomnianym *Anhellim*. Chodzi również o utwory – przez pryzmat nostalgii i tęsknoty – odsłaniające i wysławiające piękno ziemi ojczystej i dobre obyczaje jej mieszkańców. Takim utworem jest Mickiewiczowski *Pan Tadeusz*. Wojciech Wencel prowadzi z nim dialog co najmniej w dwóch „kresowych” lirykach z tomu *De profundis*: w wierszu *Wołyń 1943* i w wierszu *Wiśniowy sad*, choć w tym drugim sielskość ewokowana jest również elementami przynależnymi ukraińskiej i rosyjskiej tradycji literackiej.

W wierszu *Wołyń 1943* (s. 11-13) odnajdujemy motyw „domu pobielonego wapnem”, co przywodzi na myśl dworek szlachecki z *I Księgi* pt. *Gospodarstwo*, którego:

Świeciły się z daleka pobielane ściany,
Tem bielsze, że odbite od ciemnej zieleni¹⁶.

Ale to nie jedyna analogia. Mamy też nieznacznie sparafrazowany (zmiana deklinacji) cytat z dalszych wersów owej księgi: „pola malowane zbożem rozmaitem” (*Wołyń 1943*, s. 11), w narodowym eposie bowiem czytamy: „tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną [...] Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem”¹⁷.

Utwór dzieli się na dwie części: pierwsza z nich stylistyką i obrazowaniem wyraźnie nawiązuje do malarstwa młodopolskiego – zwłaszcza do ulubionego przez poetę Jacka Malczewskiego (np. *Dziewczyzna przy studni*). W drugiej natomiast (rozpoczynającej się

¹⁶ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, Księga pierwsza: Gospodarstwo*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1996, BN I nr 83, ww. 26-27, s. 6.

¹⁷ *Ibidem*, ww. 14, 17, s. 4-5.

od znamiennych słów: „Ta sama dziewczyna / leży na stole naga / rozdzielona piłą do drewna / na cztery części” – *Wołyń* 1943, s. 11), która już nawet nie jest „idyllą zranioną”, jak zwykle się mówić o lirykach Teofila Lenartowicza¹⁸, lecz idyllą pękniętą, odwróconą, broczącą krwią – mamy gorzką ironią podszywane aluzje do malarstwa Salvadora Dalego, Joana Miró i Fra Angelico, a w domyśle też do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta.

W *Wiśniowym sadzie* (s. 17) czytelnik w pierwszych strofach bez trudu odnajdzie nawiązanie do folkloru; do pieśni ludowej – o gotowości młodej panny do zamążpójścia, o jej szczęściu jako młodej mężatki i matki. Charakterystyczny dla zaśpiewek ludowych jest też bezpośredni zwrot do owej dziewczyny, motyw „smągłego chłopca ze snów”, wykrzyknienia (np. „hen” pojawiające się w trzech kolejnych strofach) – wszystko to zostaje okrutnie zderzone w ostatniej zwrotce z krwawą, przekreślającą całe z nadzieją i trudem tkane szczęście, historią. Liryk, w warstwie kompozycyjnej – jak *Wołyń* 1943 – dychotomiczny, w pierwszej części odnosi się do kresowego toposu krainy szczęśliwości. Topos ten odnajdziemy w polskiej epopei narodowej (przyroda kresowa jako sojuszniczka człowieka, zaloty, zaręczyny, nadzieja na harmonijne życie małżeńskie i rodzinne itd.). Niemniej jednak kluczowymi pojęciami w wierszu Wencla są „wiśnie” i tytułowy „wiśniowy sad”. Ów tytuł znamy też zresztą z arcydzieła Antoniego Czechowa *Wiśniowy sad* (ros. *Вишнёвый сад*). I na pewno nie jest to dowolna asocjacja. Ale tutaj nie tylko o te dalekie rosyjskie przestrzenie chodzi. W zapoznanej przez poetę monografii Jadwigi Sawickiej znajduje się wiele wyjaśniający rozdział pt. „Miejsca wspólne. Topika stepu i wiśniowego sadu”¹⁹. Czytamy tam:

¹⁸ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 446.

¹⁹ J. Sawicka, *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*, Warszawa 1999, s. 88-103. Informację o zapoznaniu się z tą książką potwierdził Autor w prywatnej korespondencji.

Step był synonimem ciemnej urody tej ziemi, sad wiśniowy – pogodnej piękności, niosącej wartości estetycznie łagodne. Literatura polska i ukraińska ukazywały często zarówno groźną urodę stepu i sielską sadu. Waloryzowane jednak te przestrzenie były odmienne. Modelową przestrzeń ukształtowaną dwoiście ze splotu czułego liryzmu i okrutnej magii stworzył Gogol. Uzyskał niezwykłą całość – obraz łagodności i demoniczności natury ukraińskiej. Ten najtragiczniejszy pisarz ukraiński waloryzował miejsca ojczyste nie tylko estetycznie, był silnie związany z nimi uczuciowo. Podobne zjawisko spotykamy w poezji²⁰.

Autorka przywołuje tam Tarasa Szewczenkę i jego *Wiosenny wieczór*, *Do siostry*, *Myśli moje* oraz *Katarzynę*; Pawła Tyczynę i jego *Kwiat się obsypał w duszy mojej* i *Z miłości łkałem*; ukraińskiego poetę emigranta Jahwena Malaniuka z jego *Trzema wierszami* oraz *Intermezzo*; Józefa Łobodowskiego piszącego wiersz *Taras Szewczenko* („Wiśniowe sady koło każdej chaty, / Słowicze głosy uwikłane w gąszczach, / Zmierzch ukraiński jak cichy wujatyk”)²¹ czy Jana Śpiewaka jako autora liryku *Rodzice*, i w końcu Władysława Milczarka, który swój pierwszy powojenny tomik nazwał wymownie *Pożegnanie sadu*. Warto w tym miejscu przywołać uwagi, jakie Badaczka czyniła na temat motywów sadu wiśniowego u Szewczenki:

Życie rodzinne, poczucie bezpieczeństwa i sytości, atmosfera spokoju, postać matki – wszystkie te pozytywnie waloryzowane sytuacje i postacie wiążą się z Arkadią wiśniowego sadu. [...] Wygnaniec utożsamia przestrzeń ojczystą z sadem, który skupia wszystkie cechy miejsca własnego, jego przyciągającego uroku. Jest rajem utraconym dzieciństwa i życia rodzinnego²².

W tym kontekście lepiej zrozumiemy *Wiśniowy świat* Wencla, jego pierwsze strofy, których wymowa została świadomie zde-

²⁰ *Ibidem*, s. 89.

²¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 92.

²² *Ibidem*, s. 89.

rzona z szyderczym losem zaprezentowanym w drugiej połowie liryku:

Zakwitł sad jak co roku weselnymi kwiatami
Za mąż ci iść już pora wiśnie rwać z ukochanym
Niech się zjawi nareszcie smagły chłopiec ze snów
A sny próżne ulecą hen za Horyń za Słucz

Niech wam dzwonią donośnie w bernardyńskim w kościele
Ślubne dzwony ikony białe płatki wesele
Niech sok z wiśni dojrzałych leje się wam do ust
A sny próżne niech lecą hen za Horyń za Słucz
[...]

(*Wiśniowy sad*, s. 17).

W krainie echa... – Echa zielne i We śnie

Echa zielne – mistrzostwo w zakresie rymów wewnętrznych, harmonii głoskowej i eufonii – przypominają melodią lirykę Józefa Czechowicza. Poezję lubelskiego awangardzisty charakteryzowały motywy bólu ludu polskiego, jego nędzy; związek z ziemią; z przyrodą odbieraną w sposób zmysłowy, a jednocześnie metafizyczny, nie tyle jednak ortodoksyjnie religijny, co zabobonny i magiczny. Właściwe jego poetyce były liczne onomatopeje, oszczędność i lapidarność słowa wpływające na prostotę i zgrzebność mowy; przyswojenie melodii i odgłosów otaczającej natury i ludzi żyjących wśród przyrody; budujące nastrój rzewności, nostalgii, niewinności i tęsknoty. Dla potwierdzenia podobieństw przytoczmy najpierw sąd o liryce owego lubelskiego twórcy z okresu międzywojnia:

Jego poezja cechuje się oniryzmem i wizyjnością z jednej strony, a muzycznością z drugiej. Czechowicza uznaje się za „wirtuoza muzyczności” i „mistrza instrumentacji głoskowej”, współtworzą one w jego wierszach również warstwę znaczeniową. Interpretując muzyczność w poezji Czechowicza, krytycy określali ją często w sposób dosyć daleko różniący się od siebie – sądy te wahają się

poędzy „nieśpiewną muzycznością” a „kołysankowością” – obrazuje to różnorodność możliwości interpretacji, a także ewolucję w twórczości poety, która stawiała się z czasem bardziej muzyczna²³.

O ile w innych wierszach – jak pierwsza część liryku *Wołyń 1943* czy jak *Wiśniowy sad* – „czechowiczowski” pozostaje już tylko nastrój, krajobrazowość, melancholia, o tyle w *Echach zielnych* realizuje się – również wywodząca się z tej tradycji – muzyczność. Tytułowe echa znaczą tu tyle, co zakłócona cisza baśniowej, pełnej dziwów i „czarów” natury, odgłosy napadu, stukotu „czarnych koni”²⁴, niepokoju, bicia dzwonów, a jednocześnie śpiewów pasterskich, pluskotu wody wywołanego płynącą z monastynu łodzią i szemrania z piekła wypuszczonych „biesów”. To, czego nie wypowie wprost słowo poetyckie, jest oddane warstwą brzmieniową sześciostopowca trocheicznego (⌣ –). W metrum wiersza, w owym przyśpieszonym trocheicznym rytmie, w nagromadzeniu spółgłosek twardych kryje się przecucie nieszczęścia, co zresztą również zbliża utwór do katastroficznych akordów przywoływanej poezji. Gdy Czechowicz pisze *Wojenne echo*, Wencel po około 70 latach – *Echa zielne*. Przytoczmy ten wiersz, zaznaczając jednocześnie najważniejsze zabiegi w tkance brzmieniowej:

Oczereły oczy rzeki czary jary – częściowa aliteracja: ocz ocz; konsonanse: cz cz cz; r rz r; harmonia głoskowa: o e y o y e i a y a y; figura pseudoetymologiczna: „oczereły oczy”;

świt czerwony czerwca wonie czarne konie – konsonanse: cz cz cz; częściowa aliteracja: czer czer czar; harmonia głoskowa: i e o y e a o e a e o e;

²³ Józef Czechowicz 15.03.1903-9.09.1939, (autor: Culture.pl), <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-czechowicz>, [dostęp: 29.09.2018].

²⁴ „Czarne konie” oraz „niebieskie cerkiewki” Autor zapożyczył z rozprawy Jadwigi Sawickiej *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej* [informacja z korespondencji prywatnej – D.K.].

śpiew pasterzy łądz na Styrze w monastyrze – konsonanse: rz rz rz; harmonia głoskowa: e a e y ó a y e o a y e; rym wewnętrzny związany z figurą pseudoetymologiczną: „Styrze w monastyrze”;

dzwonią dzwony zioła wonne i podzwonne – konsonanse: dz dz / ł n’ n nn nn (słyszać dzwonięcie); harmonia głoskowa: oa o a o a o e i o o e;

dnieje sieje ziele wołynieje – asonanse skontaminowane z konsonansami: eje eje ele eje; harmonia głoskowa: e e e e e o y e e (też efekt dzwonienia);

łubinowe chaszcze ale stare dzieje – asonanse: e e e e eje; harmonia głoskowa: u i o e a e a e a e e e (ciąg dalszy wrażenia, jakoby przenoszony był głos dzwonów przez echo); przez słowo „chaszcze” wprowadzona jest kaskofonia, pewien zgrzyt mający znaczenia naddane – konotuje wkroczenie zła w niewinną przestrzeń symbiozy ludzi i natury;

słońce płacze się we wnyki słoneczniki – konsonanse: cz cz cz // asonanse: e e e e // konsonanse splecione z asonansami yki iki; paronomazja / figura etymologiczna: „słońce – słoneczniki”; harmonia głoskowa: o e a e e y i o e i i;

bagna jary czaszki czary to czahary – asonanse i harmonia głoskowa: a a a y a i a y o a a y // konsonanse: cz(a) cz(a) cz(a) i rymy wewnętrzne: „jary-czary-czahary”; paronomazje;

pod cerkiewką tą niebieską siedzą biesy – ew es edz es; harmonia głoskowa: o e e a a e e a e i e;

siedzą w niebie obok siebie na pogrzebie – konsonanse i asonanse naśladujące odgłosy uderzania: edz eb eb eb; harmonia głoskowa (związana z poprzednim wersem, ale także z podobieństwem brzmieniowym sylab tak w nagłosie sie- jak i wygłosie -bie [rymy wewnętrzne] wyrazów): e a e e o o e e a o e e;

wypięknieje wypiekleje aż się zbierze – asonanse: eje eje erze; początek też aliteracyjny; harmonia głoskowa: y e e e y e e e a e e e; neologizm „wypiekleje” ludzaco przypominający figurę pseudoetymologiczną wobec pierwszego słowa;

na burzany Bóg kochany o tym nie wie – konsonanse splecione z asonansami any any e-wie, współtworzące rym wewnętrzny; harmonia głoskowa: a u a y ó o a y o y e e.

Posłuchajmy teraz – dla porównania – np. pierwszej, również trocheicznej, naznaczonej eufonią, śpiewnymi neologizmami i onomatopejami oraz wewnętrznymi rymami strofy wiersza Czechowicza pt. *Sen*:

ziemio wonna winna i łunna
biła mrokiem nocy szklanej
śpiewem dzwonów dzwonna burgundia
durzy czarem snów porannych²⁵

Już na pierwszy rzut oka widać pokrewieństwa: te same konsonanse (15 razy pojawia się litera „n”!) i asonanse składające się na harmonię głoskową, ta sama też atmosfera budowana podobnym obrazowaniem i motywiką. W wierszu Wencla rymy żeńskie konotują złowieszcze echo, gdzie pierwszy wyraz ma znaczenia pozytywne, np.: pierwszy „wonne”, drugi już negatywne: „podzwonne”; pierwszy „wypięknieje”, drugi – zresztą neologizm – „wypiekleje”. Oba tworzą oksymoron, tak jak w wierszu *We śnie* wymownym oksymoronem jest „ziarniste powietrze” (2. *We śnie*, s. 25). W *Echach zielnych* tytułowe echo, które rzeczywiście istnieje w warstwie brzmieniowej liryku, a przekształcające „dzieje sieje” na „wołynieje”, niesie ze sobą treści ujemne. Zacerpnięty z leksyki Czechowicza, z jego *Westchnienia*²⁶, neologizm „wołynieje” zaczyna żyć swoim życiem i znaczyć rozpętanie się piekła na ziemi, czemu służą dodatkowo motywy czarnych koni, czaszek, biesów, bicia dzwonów, naznaczonej pamiątkami rzezi wołyńskiej rzeki Styr, „podzwonnego”, pogrzebu itd. Styr z przepływającą z monastynu

²⁵ J. Czechowicz, *Sen*, [w:] *idem*, *Przez kresy. Wybór wierszy i przekładów*, wybrał P. Szewc, przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Kraków 1994, s. 162. Cf. też: *ibidem*, *Przez kresy*, s. 115.

²⁶ „[...] cień dzwonnicy na ogrodzie / wskazał krzak słowiczy / wołynieje coraz słodziej / pianie okolicy [...]”, J. Czechowicz, *Westchnienie*, [w:] *idem*, *Przez kresy. Wybór wierszy i przekładów*, wybrał P. Szewc, przedmową opatrzył C. Miłosz, Kraków 1994, s. 212.

łódką zdobywa w ten sposób, również przez podobieństwo brzmieniowe, asocjacje z rzeką zmarłych – Styksem: **monastyr – Styr – Styks**. Zważywszy jednak na geograficzny kontekst połączony z aspektem temporalnym i uwzględniając owe „czerwca wonie”, widać, że te ostatnie nie służą tylko lingwistycznej grze: 13 czerwca 1943 r. w miejscowości Kołki położonej nad rzeką Styr, w „głównym ośrodku enklawy, tzw. Republiki Kołkowskiej, utworzonej przez oddziały UPA [...] Ukraińcy zamknęli w miejscowym kościele 40 Polaków, a następnie budynek podpalili”²⁷. Była to niedziela²⁸. Stąd uzasadnione wydają się w wierszu aluzje do świątyń, do bijących dzwonów i uprawomocnione jest niejako – zwłaszcza w wersji 4 i 5 – oddanie ich rytmu i ich melodii. „Podzwonne” już jednak konotuje zgola inne treści.

Brak interpunkcji powoduje różne przesunięcia semantyczne, np. leksemy „dzikie ziele” można łączyć z wyrazem poprzedzającym – wtedy konstrukcja „sieję dzikie ziele” odnosiłaby się do siania po ziemi ukraińskiej „dziczy”, wschodniego zła niczym epidemii. Natomiast połączenie z wyrazem następnym owych słów dające wyrażenie „dzikie ziele wołyńskie” miałoby konotacje bardziej „czechowiczowskie” i znaczyłoby, iż piękna i nieujarzmiona przyroda ziemi wołyńskiej ulegnie temu, co kryje się za pozornie neutralnym aksjologicznie, mającym swój rodowód w poezji lubelskiego mistrza

²⁷ I dalej: „Po wyjściu Niemców z miasteczka, 13 czerwca 1943 r., Ukraińcy wyłapali pozostałych Polaków i w liczbie około 40 osób zamknęli ich w kościele, który podpalili. W samym miasteczku zginęło łącznie 68 Polaków, 6 Rosjan i 1 Ukrainiec”. P. Brojek, *13 czerwca 1943 roku. Zbrodnia UPA w Kołkach na Wołyniu*, „Prawy.pl” 13.06.2018, <http://prawy.pl/73119-13-czerwca-1943-r-zbrodnia-upa-w-kołkach-na-wołyniu/> [dostęp: 30.09.2018]. Autor powołuje się na następujące źródła: G. Motyka, *Ukraińska partyzantka 1942-1960*, Warszawa 2006; *Moje Kresy. Kołki – bastion banderowców*, S.S. Niciejka, <https://nto.pl/moje-kresy-kołki-bastion-banderowcow/ar/9789324> [dostęp: 30.09.2018].

²⁸ Tzw. „krwawa niedziela” na Wołyniu, której ofiarom Wencel poświęca inny swój wiersz, miała miejsce miesiąc później – 11.07.1943 r. i wiązała się ze zmasowanym atakiem na 99 miejscowości polskich.

czasownikiem „wołyńnieje”. Niezupełnie więc ma rację Maciej Mierzwa, pisząc na portalu „Nowa Strategia”, że „Treść i przesłanie wiersza *Echa zielne*, choć sprawnie napisanego, są metne”²⁹. Jest wręcz odwrotnie: specjalnie użyta taka, właśnie nieco czechowiczowska, kresowa – przez swą śpiewność oraz odwołania do tajemnic dzikiej przyrody – poetyka; świetne wykorzystanie echa jako efektu nie tylko akustycznego, ale również w funkcji znaczeniowej podkreślającego sensy naddane ukryte w tym wierszu niczym pamiątki po wielkiej historii schowane w ziemi, wśród tytułowych ziół. Na tym polega historyzm dzieła rodem z tradycji romantycznej.

Podobne sfunkcjonalizowanie warstwy dźwiękowej upozorowanej na echo odnajdujemy w wierszu, który w pewnym już tylko stopniu może nawiązywać do tematyki wołyńskiej *We śnie*³⁰ oraz w liryku *Polska ścięta mrozem*³¹. Zauważmy, że rytmika pierwszego z wymienionych przypomina melodię *Marii* Antoniego Malczewskiego – tego właśnie fragmentu, w którym złowrogie echo niejako przedrzeźnia Wacława, powtarzając niedokładnie jego słowa w taki sposób, że sens jest odwrotny do zamierzonego. Ale to właśnie „kwestie” echa są prawdziwe:

„O! moja droga Mario! Ty zimna i niema –
A dla nas już jest szczęście” – echo mówi „nie ma”.
„Mario! Kochana Mario! W boju mnie widzieli –
Ojciec mię z tobą spoi” – echo mówi „dzieli”³².

²⁹ M. Mierzwa, *Wojciech Wencel „De profundis”* [recenzja], 17.09.2015, <http://www.nowastrategia.org.pl/wojciech-wencel-de-profundis/> [dostęp: 23.09.2018].

³⁰ *We śnie* – utwór należący do *De profundis* do cyklu „Wierszy inspirowanych pośmiertnymi zdjęciami żołnierzy NSZ 1945-1951” jest jednak tematycznie na tyle uniwersalnym, że odnosi się do bestialsko pomordowanych Wołynian, i ofiar hitleryzmu, i do żołnierzy wyklętych. Na wołyńskość utworu wskazują zwłaszcza wersy 5-10.

³¹ Zob. W. Wencel, *De profundis*, odpowiednio s. 25 i 29. Oba te utwory należą do cyklu *Wierszy inspirowanych pośmiertnymi zdjęciami żołnierzy NSZ 1945-1951*.

³² A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Kraków 2002, Pieśń 2, ww. 1283-1286, s. 47-48.

Porównajmy to z fragmentem interesującego nas wiersza:

Śpią z otwartymi ustami
w ziarnistym powietrzu

 śnią im się rodzinne strony
 zagony

 we śnie wciąż koszą lany
 seriami

 całują panny przy stawie
 w obławie

 na stole dzban pełen mleka
 uciekaj [...] (*We śnie*, s. 25).

Tu, podobnie jak w arcydziele Malczewskiego, dopiero echo mówi prawdę o przedśmiertnej kondycji poległych: to, co należało do porządku idylli, zostało brutalnie kontestowane przez historię. Melodyjność poezji przypominająca śpiewność mowy kresowej, odgłosy ziem wschodnich, odgłosy natury i zżytych z nią ludzi informują, co przerwano i uśmiercono. Gwałt oddany jest rytmiką wierszy: kończeniem wersu przed średniówką jak w trenach Zbigniewa Morsztyna i jak w *Hymnie o zachodzie słońca* Juliusza Słowackiego³³. Nie chodzi tu tyle o efekt akustyczny płaczu, bezdechu i niemożności wypowiedzenia przez podmiot mówiący kwestii do końca (choć również i o to), ile o oddanie atmosfery przerażenia

³³ Vide: Z. Morsztyn, TREŃ ŻAŁOSNY PO ZEJŚCIU Z TEGO ŚWIATA ZACNEJ, WYSOKICH CNÓT I PRZYMIOTÓW MATRONY, IM[C]I PANIEJ KRYSTYNY Z LUBIEŃCA MORSTYNOWEJ, KTÓRA DNIA 28 KWIETNIA ROKU 16[7]4 ODDAŁA Z CIĘŻKIM I NIEZNOŚNYM NIE TYLKO BLIŻSZYCH I DAŁSZYCH KREWNYCH I PRZYJACIÓŁ, ALE I OBCYCH, I TYCH WSZYSTKICH, KTÓRZY JĄ TYLKO ZNALI ALBO O NIEJ SŁYSZELI, ŻALEM, [w:] *idem*, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, BN seria I nr 215, Wrocław 1975, s. 240-249. Cf.: *Votum*, *ibidem*, s. 97-132. J. Słowacki, *Hymn (Smutno mi, Boże!)*, [w:] *idem*, *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp napisał J. Krzyżanowski, Wrocław i in. 1987, s. 33.

i przywołanie rytmiką tematu zbyt wczesnej śmierci. Takie, a nie inne ukształtowanie warstwy brzmieniowej ma wartość autonomiczną, przynależną literaturze i literackości: w wierszach słychać rytm tych wierszy i tych fraz, do których poeta nawiązuje. W ten sposób również budowana jest intertekstualność.

Znaczenia dane i naddane – nie zawsze, jak wskazuje Mierzwa, czytelne – kryją się, jak to już zaznaczyliśmy, w warstwie brzmieniowej oraz w pozornie niereferencyjnym względem rzeczywistości empirycznej obrazowaniu.

Wracając do kontrowersyjnych pod względem artystycznym *Ech zielnych*: obecne w nich rymy częstochowskie (gramatyczne, np.: czary jary; wonie konie; dnieje sieje wołyńnie; wnyki słoneczniki itd.) również zdradzają pewną nerwowość, zważywszy na to, że zmultiplikowane są one przez rymy wewnątrzwersowe. Ich nienaturalna bliskość i zagęszczenie przypominają poetykę barokowego, przez lata niedocenianego poety – jezuitę ks. Józefa Baki. Jego poezja wstrząsa zdarzeniem wirtuozerii gier językowych, zgrzebności, surowości materii słownej, z pozoru „prostackich” rymów oddających rytmikę intensywnego dziania się, zakorzenieniem w ludowości z głębią przekazu teologicznego i metafizycznego, bliskiego najwyższych lotów mistyce. Biesy, niebo, piekło, obecne w *Echach zielnych* może się wydawać, że są owej Bakowskiej proveniencji. Ale są – i ten kontekst wydaje się tu bardziej uprawniony – bliskie też frenetycznej poetyce utworów nawiązujących do podobnych, co w 1943 i w 1944 r. wydarzeń na Ukrainie. Mowa, rzecz jasna, o rzezi hajdamackiej, dokonanej 20 lub 21 czerwca 1768 r. przeważnie na Polakach i Żydach, którzy schronili się w Humaniu podczas buntu Kozaków i ruskiego chłopstwa. Poetami romantycznymi, którzy tematykę swoich utworów powiązali z owymi strasznymi rebeliami, są Juliusz Słowacki (autor *Snu Srebrnego Salomei*) oraz polemizujący z nim w *Zamku kaniowskim* Seweryn Goszczyński. Oba dzieła napiętnowali frenetycznymi obrazami rzezi humanńskiej, zwanej też

kozaczyzną, które swoje złowieszcze echo – czego dowiodły dzieje – odnajdują w historii około 175 lat późniejszej. Tak jak Wencel, także i ci poeci widzieli ingerencję w historię sił demonicznych, otwarcie się bram piekła³⁴. Jakże prawdziwy okazał się prorokowany przez autora *Zamku kaniowskiego* kołowrót historii: „Piekła za wojną zatrzęsnięto bramę – / Znów tenże pokój i zbrodnie te same!” – tymi słowami Seweryn Goszczyński kończy swój utwór³⁵.

Liryk Wencla wydaje się jałowy, gdy nie uwzględnimy jego zakorzenienia zwłaszcza w szeroko rozumianej tradycji romantycznej. „Duchem pokrewna” romantyzmowi, zauważalna tradycja to np. twórczość Henryka Sienkiewicza i Marii Rodziewiczówny. Ostatni z wyrazów z wersu *Ech zielnych*: „bagna jary czaszki czary to czahary” przywodzi na myśl wybitne dzieło Marii Rodziewiczówny. Tytułowe z jej powieści czahary są „nazwą miejscowości określającej teren bagnisty, pokryty zaroślami”³⁶. Co ciekawe, również inne motywy wydają się wspólne. Początek utworu Rodziewiczówny wiąże się z tematyką funeralną: zaprzężony w cztery kasztany „karawan” czeka przed farą, by zawieźć na cmentarz „kogoś znacznego”:

Dzwony kościelne grały żałobnie. Powietrze pełne było ich skarg –
przenikały do wnętrza domów, głużyły szmery. Przechodzić

³⁴ *Sen srebrny...* pełen jest motywów „czortów”, „biesów” i „diabłów” i upersonifikowanej śmierci – nieraz występujących w funkcji prześmiewczej (np. w dialogach Księżniczki i Sawy), nieraz też całkiem poważnej. Poeta zdaje się pokazywać, że okrutne zbrodnie Kozaków na Polakach, również na dzieciach polskich (nadmierzanie ciał bądź samych główek na piki i na pale, tworzenie z ludzi żywych pochodni, rozpruwanie kobiecych łon itd.) mają swoje infernalne tło. *Vide*: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, [w:] *Dzieła wybrane*, t. 5, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1990, s. 99-227, np. s. 130, 162 i in. Prawda ta jednak wyartykułowana zostaje wprost dopiero przez Goszczyńskiego.

³⁵ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, oprac. M. Grabowska i M. Janion, Warszawa 1958, s. 85. Por.: R. Przybylski, *Świat jako machina piekielna* (O „zamku kaniowskim” Goszczyńskiego), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowińskiego, seria 2, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 129-149.

³⁶ M. Rodziewiczówna, *Czahary*, Kraków 1957, Słowniczek, s. 225.

każdy ku dzwonnicy oczy podnosił, a potem zwracał je na karawan, przed farą stojący, i przystawał, zwiększając ciżbę gapiów³⁷.

Tak więc w polu semantycznym związanym z przywołanymi tytułami znajdują się dzwony, żaloba, smutek, żal, pogrzeb i konie. Te pierwsze występują też we wspomnianych lirykach Czechowicza, np. *Sen czy Wojenne echo*³⁸. Podobnie zresztą w wierszach ukraińskich Łobodowskiego, np. w wyraźnym nawiązaniu poetyckim do Mickiewiczowskiej *Świtezii*: „Tam słyhać grodów zatopionych dzwony”³⁹. Konie to częsty motyw w piśmiennictwie z dawnych lat. Natomiast konkretnie „czarne konie” są już rzadszym zjawiskiem – autor zapożyczył je, za pośrednictwem rozprawy Jadwigi Sawickiej, zapewne z poezji Wacława Iwaniuka: „pasterze czarne konie pasąc / palą czerwone ognie”⁴⁰. Gdy natomiast mówimy o wierszach wołyńskich Łobodowskiego, należy zauważyć, że odnajdziemy w nich podobną nastrojowość – i podobne jak w *Echach zielnych* – odniesienia do „czarów”, np.:

A jakeś tu gościć przyjechał, młody,
Na dąbrowy szumiące i rozlane wody,
To i ty się do czarów wołyńskich przyuczaj!⁴¹

Oczywiście aluzje do czarów znajdziemy w niejednym wierszu, w niejednej legendzie i baśni związanej z Wołyniem czy ogólnie z Kresami. Tak odbierana jest Ukraina również za przyczyną

³⁷ *Ibidem*, s. 5.

³⁸ Drugi z wymienionych charakteryzuje się metatekstowym tematem; ma też taką oto, katastroficzną wymowę: „Będzie dzwon, głuchy dzwon / po zwęglonej karcie poematu...”. J. Czechowicz, *Wojenne echo*, [w:] *idem*, *Przez kresy. Wybór wierszy i przekładów*, s. 232.

³⁹ Z. Łobodowski, *Dumy wołyńskie*, [w:] *idem*, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył J. Zięba, Lublin 1990, s. 117-118.

⁴⁰ W. Iwaniuk, b.t., cyt. za: J. Sawicka, *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*, Warszawa 1999, s. 72.

⁴¹ Z. Łobodowski, *Dumy wołyńskie*, [w:] *idem*, *Poezje*, s. 118.

Ogniem i mieczem Henryka Sienkiewicza i występującej w utworze kreacji Horpyny.

Z podszytej myśleniem w kategoriach baśniowości, magii i zabobonu ludowej fantastyki wytrąca czytelnika – charakterystyczny dla poety – chrześcijański motyw pojawiający się w puencie utworu: „Bóg kochany o tym nie wie”. Takim, dość zaskakującym, akordem poeta kończy swój lingwistyczny majstersztyk. W *Ewangelii św. Marka* czytamy: „I poczęli niektórzy plwać na niego, i zakrywać oblicze jego, i bić go pięściami, i mówić mu: Prorokuj! A słudzy policzkowali go” (Mk 14,65). A u św. Łukasza: „I zakryli go, i bili go po twarzy, i pytali go, mówiąc: Prorokuj, kto jest, co cię uderzył. I wiele innych rzeczy bluźniąc, mówili przeciw niemu” (Łk 22,64-64). Do tych słów nawiązuje dominikanin Jean-Miguel Garrigues OP w książce *Bóg, w którym nie ma idei zła*⁴², dowodząc, że zło, które jakże często przypisuje się Bogu, jest Mu zupełnie obce. Chrystus nie tylko go nie akceptuje, ale również go nie zna. Idea ta ma swoją wcześniejszą eksplikację w *Sumie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu (I q 15 a. 3. Ad 1). Wencel również opowiada się – reprezentując stanowisko chrześcijańskie – po stronie niewinności Boga. Mało tego: w innych wierszach z tomu *De profundis*, nie tylko zresztą wołyńskich, przekonuje o umęczeniu w torturowanych i konających samego Chrystusa. Kontekst *Starego*, ale przede wszystkim *Nowego Testamentu* jest tu wiążący.

Białe kamienie

Kolejnym wierszem zbliżającym się ku tematyce funeralnej i eschatologicznej, i takim również literackim kontekstem przywołującym, są *Białe kamienie* (s. 19-20). Przede wszystkim odnajdziemy w nich

⁴² J.-M. Garrigues OP, *Bóg, w którym nie ma idei zła*, tłum. M. Tarnowska, Poznań 1996.

aluzje do 37. rozdziału z *Księgi Ezechiela*, przez Jakuba Wujka SJ zwanej *Prorocstwem Ezechiela*:

wyschnięte od słońca i wiatru kości Rzeczypospolitej
kto będzie wam prorokował byście obrosły ciałem

kto uprosi Boga by was otoczył ścięgnami
i przydział was w skórę zerwaną na wieki

prorokuj Ezechielu prorokuj a jeśli opadniesz z sił
wracaj do swojej Księgi i czekaj na dzień ostateczny
(*Białe kamienie*, s. 19)⁴³.

Wiek XIX staje się obecny również za sprawą aluzji do tzw. historyzmu, znamiennego zwłaszcza dla wybitnych polskich powieści romantycznych z jego kultem najdrobniejszych nieraz pamiątek po przeszłych wiekach. W omawianym tu utworze owym „miejszem pamięci” są tytułowe „białe kamienie” (podobnie jak w innych wierszach wołyńskich Wencła „drzwi” i „stoły”). Powtarzające się lejtmotywy mogą odnosić się do zauważonej już kontynuacji tradycji Czechowicza, autora takich tomów poezji jak *Kamień* (1920) czy *Stare kamienie* (1934, wspólnie z F. Arnsztajnową). Ale u Wencła odgrywają one jeszcze inną, swoiście patriotyczną i romantyczną rolę. W ten sposób komunikowana jest nostalgia i żal, że o wielu Polakach już nikt nie pamięta, a ich anonimowe, położone w bezludnych krainach groby pokrywa murawa. Tak jest przede wszystkim w cytowanej już tutaj *Marii* Malczewskiego:

Bo na obszernych polach rozległe milczenie;
Ani wesołej szlachty, ni rycerstwa głosy,

⁴³ Cf.: „I dam na was ścięgna, i uczynię, że porośnie na was mięso, a powlokę was skórą i dam wam ducha, i żyć będziecie, a poznacie, żem ja Pan”. Ez 37, 6. Oczywiście analizowany tu fragment wiersza, odnoszący się do strasznej kaźni zgłodzonej niewinnych, przywodzi też na myśl męczeństwo św. Bartłomieja. Pozostałe wersy *Białych kamieni* korespondują też z *Księgą Ezechiela*, o czym będzie dalej mowa.

Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa;
Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy,
Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy⁴⁴.

Okazuje się jednak, że poeci związani z Ukrainą, z Wołyniem, patrząc na te przestrzenie przez pryzmat tęsknoty, zawsze z pewną nostalgią i zadumą wspominają porozrzucane tam szczątki zmarłych rodaków. Nie inaczej jest u Józefa Łobodowskiego. W tomie *Złota hramota* (1954) owym motywem naznaczone są takie wiersze jak *Pochwała Ukrainy* oraz *Taras Szewczenko*. W pierwszym z wymienionych poeta tak oto mówi o pośmiertnym losie antenatów:

Potomek smagłych twych synów, co na szlacheckie Mazowsze
przynieśli oddech stepu i w piachu ileż jałowsze
od czarnoziem bujnego, krwią się wsączali i kośćmi,
oto się zrywam na głos nieuciszzonej miłości,
oto powracam pieśnią, trwożny jak drżący niemowa
– Ojczyzno moja najpierwsza,
Ojczyzno powrotna, bądź zdrowa⁴⁵.

W drugim zaś, bardzo podobnym do Wenclowych *Białych kamieni*, czytamy:

Siedem wichrów przewiało nad Rzeczpospolitą,
A teraz szumią, śpiewają srebrne struny rzek,
Wtórzy echo tatarskim kopytom,
Przysłuchują się stare kurhany
Nowym dziejom i nowym panom.

Jakież głosy zawołają Jezechielom
jakież struny zapłaczą Jeremiaszom.
Jeno drzewa wiśniowe po sadach się bielą,
[...]
i upiory stepowe nawzajem się straszą,
z bujnym wiatrem ujawszy się wpół.

⁴⁴ A. Malczewski, *Maria...*, Pieśń I, ww. 22-26, s. 7.

⁴⁵ J. Łobodowski, *Pochwała Ukrainy (fragment)*, [w:] *idem, Poezje...*, s. 115-116.

Pieśń nie zginie. Na lasach przeczeka i wodach
W czarną ziemię wsiąknie jak dym⁴⁶.

Dodajmy, że Szewczenko, tragiczna postać z czasów ukraińskiego romantyzmu, przebywał w Warszawie w 1930 r. i jest autorem wiersza *Do Polaków* nawołującego do dobrych relacji sąsiedzkich, takich, jakie niegdyś, przed wiekami bywały.

Również po latach o kolejnych pokoleniach Polaków zapomnianych i anonimowych⁴⁷, ofiarach wojen i rebelii na Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej piszą następni poeci, m.in. Wojciech Wencel wplatający do swoich wierszy eschatologiczne wątki. Wśród jego wierszy wołyńskich *Białe kamienie* nie są pod tym kątem dziełem odosobnionym. Podobną wymowę ma chociażby *Granica* z zagadkowym motywem niezidentyfikowanego miejsca „skąd dobiegają głosy” nawołujących się poetów oraz *Echa zielne* z motywem „czaszek” porozrzucanych w bagnach, jarach i czaharach. Należy również zwrócić uwagę, że tytułowe *Białe kamienie* są niczym innym jak ekwiwalentami bądź relikdami nagrobków.

W utworze tym dialog z tradycją romantyczną toczy się jeszcze w innym aspekcie. Z jednej strony mamy aluzję do romantycznej

⁴⁶ *Idem, Taras Szewczenko*, [w:] *ibidem*, s. 123-125.

⁴⁷ O przodkach Polaków z kresów dawnej Rzeczypospolitej nie pozwala zapomnieć jednak np. działalność różnych organizacji pozarządowych, np. Stowarzyszenia Kresowego Podkamień. Jego członkowie Aleksander Maria Wiśniewski i Maria Agnieszka Paszkowicz wydali płytę CD upamiętniającą nie tylko wydarzenia związane z rzezią wołyńską, ale również z życiem dawnych mieszkańców Podkamienia i pozostawionych po nich pamiątkach. Szczególną troską członkowie tego towarzystwa otaczają nagrobki pochowanych tam antenatów. O nich też autorzy owego dokumentu piszą najwięcej. W swojej pracy próbowali zrekonstruować jak najwięcej danych dotyczących spoczywających tam osób. Płyta opatrzona jest zatem wyczerpującym komentarzem, tabelami oraz zdjęciami relikatów przeszłości. Szkoda, że materiał nie został opublikowany jednocześnie w formie książki bądź albumu. *Vide*: A.M. Wiśniewski i M.A. Paszkowicz, *Cmentarze w Podkamieniu*, Wołów 2014 (płyta CD, por.: www.podkamien.pl). Nt. ofiar z Podkamienia i okolic *vide*: ks. T. Isakowicz-Zaleski, *Przemilczane ludobójstwo na Kresach*, Kraków 2016.

wizji poety wieszczka i proroka, a z drugiej – do takiego poety natchnionego, który może sprzeniewierzyć się swej misji. W tym znaczeniu pojawiają się kryptoaluzje do wspomnianego już wcześniej *Anhellego*, ale także do wiersza Słowackiego *I powstał z grobu Anhelli*:

prorokuj poeto prorokuj a jeśli zabraknie ci słów
idź i połóż się w trumnie czekając na dzień ostateczny
(*Białe kamienie*, s. 19).

Wraz motywem Sądu Ostatecznego uruchamiany jest niezwykle istotny kontekst *Biblii*, szczególnie przywołanej już *Księgi Ezechiela*:

prorokuj jastrzębiu prorokuj a jeśli zgubisz rytm
leć i ukryj się w skałach bo bliski jest dzień ostateczny
(*Białe kamienie*, s. 19).

Księga ta zostanie zresztą zacytowana wprost we fragmencie stanowiącym kontaminację pierwiastków platońskich (motyw „piewików” jako zaklętych poetów⁴⁸), czechowiczowskich (por. jego apostrofy do owych piewców w liryku *O świerszczach*⁴⁹) oraz biblijnych z rolą Mesjasza upodobnionego trochę do Swoich proroków: właśnie Ezechiela i „głosu wołającego na puszczy” – św. Jana Chrzciciela (por. Łk 3,1-6):

prorokuj świerszczu prorokuj a jeśli i ty zawiedziesz
rozlegnie się głos Mesjasza kroczącego po stepie:

*Z czterech wiatrów przybądź, duchu,
i powiej po tych pobitych, aby ożyli*
(*Białe kamienie*, s. 19).

Ostatnie wersy stanowią niemal dosłowny cytat z *Proroctwa Ezechiela*: „I rzekł do mnie: «Prorokuj do ducha, prorokuj, synu czło-

⁴⁸ Vide: Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Gdańsk 2000, s. 23-50.

⁴⁹ J. Czechowicz, *O świerszczach*, [w:] *idem, Przez kresy...*, s. 162.

wieczny, i powiesz do ducha: To mówi Pan Bóg: Od czterech wiatrów przyjdź, duchu, i tchnij na tych pobitych, a niech ożyją»” (Ez 37, 9).

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inne (romantyczne) powinowactwa liryku. W *Białych kamieniach* wymienione są bez zbędnych dopowiedzeń miejscowości pamiętające masakrę spowodowaną przez oddziały OUN-UPA: „Czerwonogród Sidorów Brzeżany Czernelica Waręż Korzec Podhorce Okopy Świętej Trójcy” (s. 19)⁵⁰. Maniera przywoływania toponimów właściwa była m.in. Mickiewiczowskiemu *Balladom i romansom* i służyła uprawdopodobnieniu prezentowanych tam historii. U Wencla nie zasada prawdopodobieństwa, lecz prawdy historycznej jest wiodąca. Zauważmy przy okazji, że dla Polaków miejscowości przezeń ewokowane brzmią swojsko: Brzeżany zwłaszcza filolodzy polscy odnajdą w *Janie Bieleckim* Słowackiego⁵¹, natomiast Okopy świętej Trójcy – rzecz jasna – w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego⁵².

⁵⁰ „W miasteczku Korzec pow. Równe upowcy podczas napadu spalili większość miasteczka i zamordowali nieustaloną liczbę Polaków, co najmniej 30 osób”, <http://wolyn.org/index.php/component/content/article/1-historia/806-zbrodnie-z-padziernika-1943-r.html> [dostęp: 29.09.2018]. Cf. *Miejsca kaźni. Zbrodnie dokonane przez ukraińskich oprawców na Polakach w latach 1939-1947*, opubl. 10.02.2018, <http://dziennik.artystyczny-margines.pl/miejsca-kaзни-zbrodnie-dokonane-przez-ukrainskich-oprawcow-na-polakach-w-latach-1939-1947/>, [dostęp: 29.09.2018]; B. Szarwilo, *Wołyń. Zbrodnie z października 1943 r.*, <http://wolyn.org/index.php/informacje/806-zbrodnie-z-padziernika-1943-r> [dostęp: 29.09.2018]; WOŁYŃ 1943 – ROZLICZENIE. Materiały przeglądowej konferencji naukowej „W 65. rocznicę eksterminacji ludności polskiej na Kresach Wschodnich dokonanej przez nacjonalistów ukraińskich”, Warszawa 10.07.2008, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwno Narodowi Polskiemu, Warszawa 2010.

⁵¹ „Pan Brzezan w cudnej mieszka okolicy”, „Pan Brzezan lubi żyć w królewskim dworze”, J. Słowacki, *Jan Bielecki*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, t. I, oprac. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski, Wrocław *et al.* 1987, w. 55, 61, s. 200 (i nn.). Cf. Sz. Babuchowski, *Raj i ruiny*, „Gość Niedzielny” 30.06.2011, <https://www.gosc.pl/doc/891762.Raj-i-ruiny/7>, [dostęp: 29.09.2018].

⁵² Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedja*, wydanie krytyczne pierwodruku z 1835 roku, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2015, Część III, w. 176, s. 95, Część IV, w. 1, s. 135 i in.

Zakończenie

Wiersze o tematyce kresowej, niezwykle trudnej i bolesnej, swoją głębię odnajdują nie tylko w odniesieniach do autentycznych wydarzeń. Dla ewokowania skomplikowanych, nieraz na znaczeniowych niuansach opartych prawd potrzebują szerszego *spectrum* odniesień. Nieraz, wydaje się, wystarczy sama historia – w całej swej rzeczowości i bezwzględnym operowaniu datami, liczbami, faktami. Widzimy to szczególnie w motcie do *Krwawej niedzieli*, ale także w tak rzekomo pozbawionym realiów i sensownej treści wierszu, jak *Echa zielne*. Ahistoryczna melodyjność tego z kolei i innych wierszy w rzeczywistości jest takim samym, jeśli nie głębszym semantycznie dialogiem z tradycją literacką, jak wszelkiego rodzaju aluzje, cytaty, parafrazy itp. Melodyjność wierszy zamieszczonych w *De profundis* ma w sobie coś z rytmiki ksiąg biblijnych (zwłaszcza z *Księgi Ezechiela*), coś z piosenek ludowych ze wschodnich rubieży Rzeczypospolitej, coś ze śpiewnej poezji Antoniego Malczewskiego, Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Józefa Czechowicza i Józefa Łobodowskiego, coś z poezji metafizycznej ks. Józefa Baki i funeralnej Zbigniewa Morsztyna. Badane tu liryki zawierają elementy pieśni religijnych, jak np. *Krwawa niedziela*, która pobrzmiewa dźwiękami (i całymi frazami!) kościelnej piosenki *Oto jest dzień...*, czy *Białe kamienie* przywołujące na myśl nie tylko *Proroctwo Ezechiela*, ale również hipertekstową wobec niego, współczesną pieśń do Ducha Ożywiciela *Z czterech wiatrów...* Odniesienia – jak można było się przekonać – są liczniejsze i bardziej skomplikowane. Chodzi również o architekstualność wyższego rzędu, gdyż liryka Wojciecha Wencła osadzona jest w kontekście gatunków mieszanych, jak ballada, дума, dumka, a także gatunków z wyraźnie zaznaczonym adresem, jak elegia czy hymn. Te ostatnie są doskonałym tworzywem służącym oddaniu czci, co nie jest bez znaczenia, zważywszy na bolesną tematykę wołyńskich liryków Wojciecha Wencła.

**Dialog z tradycją literacką w wierszach kresowych
z tomu *De profundis* Wojciecha Wencła**

Streszczenie. Kresy Wschodnie istnieją w świadomości tych, którzy je kiedyś zamieszkiwali, ale również tych, którzy wskrzeszają ich, nieraz bardzo bolesną, pamięć. Tak jest w poezji Wojciecha Wencła, który nie boi się odsłaniać tragicznych kart historii. Jego liryka nie jest jedynie kroniką martyrologii polskiej. Jest również świadectwem głębokiej kultury literackiej, zakorzenienia w tradycji. W artykule jest mowa właśnie o różnych poziomach gier intertekstualnych prowadzonych przez poetę w wierszach kresowych z tomu pod znaczącym, z Biblii wywiedzionym tytułem *De profundis*.

Słowa kluczowe: poezja, Kresy Wschodnie, tradycja literacka, intertekstualność, melodyjność

**Dialogue with literary tradition in the borderland poems
from the collection *De profundis* by Wojciech Wencel**

Summary. Eastern Borderlands are present in the consciousness of those who used to live there, but also those who revive their – sometimes very painful – memory. Such is the case of the poems by Wojciech Wencel, who is not afraid to open the tragic pages of history. His lyric poetry is not just a chronicle of Polish martyrism. It is also a proof of profound literary culture and influence of tradition. The article mentions various levels of intertextual games, played by the poet in his borderland poems from *De profundis* – the collection with a meaningful title, derived from the Bible.

Keywords: poetry, Eastern Borderlands, literary tradition, intertextuality, melodiousness