

Marek Kochanowski
(Białystok)

**„W WIR TEJ NOCY DIABLI BIORĄ” –
WIRY W POEZJI MODERNISTYCZNEJ.
WSTĘPNE ROZPOZNANIA**

Zacznijmy od kilku cytatów:

Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci –
Czasami nęcą ją gwiazdy, czasami usta świeże,
A czasem, księżycowe ściele sobie leże
I z niego w wir życiowych rzuca się zamieci

Kazimiera Zawistowska, incipit
*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*¹

A może nasze życie zda im się bezruchem,
Albo wirem atomów bez celu i myśli?
A to, co my zowiemy naszym żywym duchem –
dla nich jest cieniem, który cienie w cieniu kreśli.

Antoni Lange, *Rozmyślania LIV*²

I unosząc w swych berłach wieczności promienie,
W kabalistycznym tańcu wirują po sali –
Damy, jak tulipany – pазie, jak złocienie,
Królowie, jak lotosy, które żądza pali!

Bolesław Leśmian, *Kabała*³

Na podstawie przytoczonych przykładów widać, iż dosyć wysoka częstotliwość występowania wirów w poezji modernistycznej, a także podobieństwa kontekstów, w jakich wir występuje, skłaniają nas do odpowiedzi na pytanie o ich funkcje i znaczenie. Badacze literatury zajmowali się wirem jako elementem „topiki chaosu wartości”, będącym kulminacją

*Cytat w temacie tekstu pochodzi z: J. Tuwim, *Bal w operze*, w: *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 227.

¹ K. Zawistowska, *Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*, w: *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 100.

² A. Lange, *Rozmyślania LIV*, w: *Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 82.

³ B. Leśmian, *Kabała*, w: *Poezje wybrane*, Wrocław 1983, s. 20.

Berentowskich „złych wirów wielkowiejskich”⁴ (jak ujmowała omawiane pojęcie Magdalena Popiel), bądź funkcjonujących jako dynamiczny element młodopolskich tańców, przede wszystkim w ich wersjach pesymistycznych (taniec śmierci), pokazując „skłonność do negatywnej oceny tańca w naszym kręgu kulturowym”⁵, polegającej na wykluczeniu go ze sfery sacrum, jak uczyniła to Maria Podraza-Kwiatkowska.

Frazy ze słowem „wir” zaczęły pojawiać się w literaturze polskiej w tłumaczeniach twórczości francuskich symbolistów dokonywanych przez poetów Młodej Polski (Kazimierę Zawistowską, Bronisławę Ostrowską, Zenona Przesmyckiego) w drugiej połowie XIX wieku. Już w pierwszych przekładach kanonicznych utworów francuskich poetów można odnaleźć liczne konteksty i znaczenia wirów, które w podobnych konfiguracjach ujawnią się następnie w utworach poetów Młodej Polski. Baudelaire, interpretując twórczość Rubensa w znanym utworze *Sygnaly*, zauważył, iż na jego obrazach życie „kłębi się, wiruje, kręci”⁶, czyniąc w ten sposób przesłanki do witalistycznego czytania wirów i osadzając je w kontekstach wyrażających ruch, żywioł, zmysłowość i twórcze pobudzenie. Intensyfikacja występowania różnego rodzaju wirów w poezji XIX wieku nie jest tylko i wyłącznie cechą poetyki Baudelaire’a (do której ogranicza się Magdalena Popiel⁷). Jedno z podstawowych znaczeń wiru w poezji modernistycznej zostaje spetryfikowane w kanonicznym, wielokrotnie naśladowanym przez modernistów, przetłumaczonym przez Zenona Przesmyckiego, wierszu Arthura Rimbauda *Statek pijany* z 1871 roku:

Zbudzenie me na morzu święcił wir powietrzny.
 Dziesięć nocy, jak korek tańczyłem po fali,
 W której ludzie kołowrót widzą ofiar wieczny –
 Nie tęskniąc do mdłych latarń znikłych gdzieś w oddali.
 Arthur Rimbaud, *Statek pijany*⁸

⁴ Tak właśnie ujmuje wir M. Popiel w: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210-213. Popiel wskazuje na Baudelaire’a, jako na tego, który był prawdopodobnie prawodawcą tej – jak to ujmuje Popiel – zużytej kliszy językowej.

⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere (o tańcu)*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 463.

⁶ Ch. Baudelaire, *Sygnaly*, przeł. Z. Bieńkowski, w: *Symboliści francuscy (od Baudelaire’a do Valery’ego)*, Wrocław 1965, wybór, wstęp i oprac. M. Jastrun, s. 13. W tekście niniejszym posługuję się utworami przełożonymi przede wszystkim przez poetów Młodej Polski. Wyjątek stanowi powyższy cytat.

⁷ M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*, „Próchno” Wacława Berenta, w: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210-213.

⁸ Oba cytaty z A. Rimbaud, *Statek pijany*, przeł. Miriam (Zenon Przesmycki), w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 153.

Wir w utworze Rimbauda jest apoteozą wolności i potencjalności, gloryfikuje znaczenie losu w inicjacji jednostki oraz symbolizuje nieograniczone możliwości wyboru i decyzji⁹. Inny wir możemy odnaleźć w przełożonym przez Bronisławę Ostrowską utworze Jeana Moréasa, zaczynającym się incipitem „*Myszę o móżr błękiecie, o słodkich zachodach...*” (*Stanca XVI* z księgi I):

Myszę o móżr błękiecie, o słodkich zachodach,
O zapienionej grozie w wodnych wirów leju...
Krabich norach, robaczyc łodziach i niewodach,
Modrookiej nereidzie, Glaukusie, Proteju (...)

Jean Moréas, incipit *Myszę o móżr błękiecie, o słodkich zachodach...*¹⁰

Wymieniony we fragmencie Proteusz, syn Okeanosa i Tetydy, to postać mitologiczna, której główną cechą był dar zmieniania się i wcielania w różne formy. Wir, zestawiony z Proteuszem, jest więc ponownie znakiem dynamicznym, sygnalizującym wolność i niezależność, które dane są jednostce. Wir występuje również w sonecie mniej znanego francuskiego symbolisty Alberta Samaina, zaczynającym się incipitem „*Czarny Kozieł ciemności przeryna pustkowie...*” z cyklu *Samotna aleja*:

Czarny Kozieł ciemności przeryna pustkowie:
To wieczór krwi i zbrodni! Twe wstydu osłony
W toń bezdenną rozkoszy wir porwał szalony,
A północ ku nam zwraca oczodoły sowie.

Albert Samain, incipit *Czarny Kozieł ciemności przeryna pustkowie...*¹¹

W zacytowanym powyżej utworze wir jest z kolei czynnikiem apokaliptycznym, sowa – symbol mądrości – ma puste oczodoły, obrazowanie apokaliptyczne zostaje podkreślone elementami symboliki eschatologicznej: wyciem przerażających wiatrów, rozszarpywaniem ciał przez szpony sępów i widokiem nagich dusz, szepczących na kolanach pokutne psalmy. Apokalipsę wyznacza wir totalny, siejący zgrozę i zniszczenie, burzący wartości duchowe, wir mrocznych zmysłów i pożądań, element obrazowania orgiastycznego i atmosfery sabatu w miejscu opuszczonym przez cywilizację.

⁹ Więcej o dynamice ruchu w utworach Rimbauda czyt. w: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 130-134.

¹⁰ J. Moréas, *Myszę o móżr błękiecie...*, przeł. B. Ostrowska, w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 210.

¹¹ A. Samain, „*Czarny Kozieł ciemności...*”, z cyklu *Samotna aleja*, przeł. K. Zawistowska, w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 214.

Warto również zwrócić uwagę na popularność różnych form wirów w kulturze przełomu wieków. Słowo to stanowi tytuł najważniejszych powieści kryzysu światopoglądowego, czyli *Wirów*: Henryka Sienkiewicza i Stanisława Brzozowskiego¹². W estetyce anglosaskiej dało nazwę mało znanemu u nas kierunkowi wertycyzmowi (od łac. *vortex* – wir), który działał krótko w Anglii około roku 1915 i był reprezentowany przez takich twórców jak William Roberts, Henri Gaudier Brzeska czy Ezra Pound. To zresztą Pound nazwał wir w sposób kluczowy dla niniejszego tekstu, definiując go w 1914 roku jako „punkt maksymalnej energii”¹³.

Podstawowym znaczeniem „wirów” rozumianych jako istotne słowo epoki jest ich pole semantyczne, nasycone skojarzeniami dezintegracyjnymi. Jest to określenie, jak sądzę, związane z tym, o czym pisał Ryszard Nycz, analizując myśl krytyczną Antoniego Potockiego, a mianowicie z „podmiotowym odkrywaniem fundamentalnej dynamiki rzeczywistości”¹⁴. Wir, wczytując się w rozważania Nycza, może więc być synonimem zjawiska, w czasie którego: „Artystyczna konstrukcja odsłania swą nieczystość, rozluźnia się ukazując heterogeniczność materiału, tematu, organizacji czy podmiotowych instancji”¹⁵. Przywołane powyżej młodopolskie tłumaczenia utworów francuskich symbolistów ujawniają pewien katalog kontekstów (Apokalipsa, życie, witalizm, potencjalność), które były tłem dla występowania różnego rodzaju wirów w poezji modernistycznej. Warto wobec tego zastanowić się, czy można owe konteksty ująć w paradygmaty ujawniające pewne prawidłowości natury nie tylko semantycznej, ale i chronologicznej. Wszystkie analizowane poniżej poziomy występowania omawianego pojęcia mają charakter komplementarny i złożony, w niniejszym tekście interesować mnie będzie głównie

¹² Jak zauważyła Z. Wójcicka analizując obie powieści: „W obu powieściach wir jest znakiem obecnego we wszechświecie ruchu, a w świecie przedstawionym powieści symbolem rewolucji. Ten symbol, zdaniem badaczy, odsyła do ideologii, w którą wpisana została została zagłada starego porządku. Zaszyfrowane w nim sensory wskutek odniesień do natury tłumią jednak katastrofizm; rewolucja pojawia się jak wir powietrzny, nie buduje, lecz burzy i niszczy, po czym ustaje.” Por. Z. Wójcicka, *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 2007, nr 2, s. 191.

¹³ Por. E. Pound, *Vorticism*, in: *Early Writings. Poems and Prose*, New York 2005, p. 278. Por. również hasło *Wertycyzm*, w: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 661.

¹⁴ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 24.

¹⁵ Tamże, s. 41.

estetyczny¹⁶ kontekst funkcjonowania wirów w utworach przełomu XIX i XX wieku. Wir występuje więc w liryce modernistycznej¹⁷ jako upo-rczywie powtarzający się motyw, figura wyobraźni ze znaczeniami, które można podzielić na pięć podstawowych kręgów semantycznych.

1.

Wir rozumiany jako synonim stanów psychicznych podmiotu, boha-tera. Często są to stany pesymistyczne, ale też i takie, które są związane z pożądaniem seksualnym, witalizmem oraz ogólnym pobudzeniem twór-czym, jak chociażby „wir życiowych zamieci” z zacytowanego na wstę-pie utworu Zawistowskiej. Dzięki wirom podmiot wyraża własne zagu-bienie, polegające na ekspozycji alienacji oraz zakwestionowaniu pod-stawowego medium, czyli języka jako środka komunikacji. W słynnym *Liście Lorda Chandos* Hugona von Hofmannsthal, opublikowanym w 1902 roku, można bowiem znaleźć takie oto wyznanie będące odzwier-ciedleniem kryzysu modernistycznej jaźni oraz odczucia totalnej anarchii wynikającej chociażby z Nietzscheańskiej Śmierci Boga:

(...) abstrakcyjne słowa, którymi się jednak zgodnie z naturą język musi po-sługiwać, aby wypowiedzieć jakikolwiek sąd, rozpadają mi się w ustach jak zbutwiałe grzyby [...] Wszystko rozpada mi się na kawałki, te kawałki znowu na kawałki i nic już nie daje się scalić pojęciem.¹⁸

¹⁶ Stąd pominięte zostaną w niniejszym tekście te znaczenia motywu wiru, które związane są z eskalacją wielkich wydarzeń historycznych (1905, 1914–1918).

¹⁷ Przez lirykę modernistyczną rozumiem w tekście ten element formacji moderni-stycznej, której początki łączy się z początkami Młodej Polski, a lata 60. czy 70. XX wieku uważane są za jej koniec. Czytaj więcej w: „Teksty Drugie” (*Moderni-zowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6 (tam teksty: E. Możejki, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* i S. Morawskiego, *Na tropach moder-nizmu jako formacji kulturowej*) oraz *Modernizm i nowoczesność* 2002 nr. 4 (tam teksty W. Boleckiego, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)* i R. Nycza, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*). O naturze „moderni-stycznej formacji literackiej” czyt. w: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, dz. cyt.; M. Dąbrowski, *Struktury poznawcze powieści mo-dernistycznej (zarys)*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, pod red. M. Dąbrowskiego, A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2003, s. 99; A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990; D. Fokkema i E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910–1940*, Lon-don 1987; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowo-czesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁸ Cyt. za: E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspre-sjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976, s. 112. Patrz: R. Nycz, *Poetyka epifanii a po-*

Wir jako obrazowy odpowiednik stanów podmiotu pojawiał się w opisach natury. W czwartym utworze z cyklu *Nasz wiśniowy sad* Józefa Ruffera spotykamy ekstatyczny opis wiosny, która wprawia ciała bohaterów utworu w rodzaj cielesnego opętania. Ekspresja ruchu zostaje uzupełniona dynamizującą całe obrazowanie interpunkcją, finałem zespolenia dwóch rzeczywistości jest zacieranie się granic które łączą uniwersum podmiotu (pojawiające się w kolejnych strofach „gibkie ciała”) i świat przyrody:

Hej! Nagie, gibkie nasze ciała
 Taneczna radość opętała!...
 Tańcem się naszym sad przelewa!...
 Wir porwał w tan wiśniowe drzewa!!

Józef Ruffer, *Nasz wiśniowy sad*¹⁹

Bardzo często podmiot, szczególnie w stanach niezwykłego pobudzenia, zaczyna uczestniczyć w wydarzeniach, które wydają mu się sekwencją zdarzeń nagłych i niespodziewanych, wirem pełnym niespodzianek, ale i przestróg. Wir może wtedy wyrażać lęk przed zagubieniem, zatraceniem własnej osobowości wobec świata, nad którym człowiek utracił kontrolę:

Śród ciągłych świata staję przeobrażeń,
 Jako zbłąkany w tumanów oponie,
 Dziś tu a jutro tam skroń wrzącą kłonię,
 Porwany wirem szalonych wydarzeń.

Z. Przesmycki, incipit *Śród ciągłych świata staję przeobrażeń...*, cykl sonetów *Na progu życia*, sonet I²⁰

W podobnym znaczeniu pojawia się wir w innym utworze Przesmyckiego, w *Stimmung*, w którym występuje jako ekwiwalent nastroju poety, błądzącego nocą po ulicach metropolii. Miasto jest w utworze Miriama ziemią jałową, pustą i nieludzką przestrzenią; obecny w utworze wir podkreśla brak zakorzenienia jednostki, prowadzący do wszechogarniającego uczucia samotności²¹:

czątki nowoczesności, w: Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej, Kraków 2001, s. 100-103.

¹⁹ *Nasz wiśniowy sad*, w: J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i oprac. M. Wyka, Kraków 1985, s. 91.

²⁰ Z. Przesmycki (Miriam), *Śród ciągłych świata staję przeobrażeń...*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 90.

²¹ O wirze w modernistycznych miastach pisałem więcej w: M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007, s. 148-149.

O miejskie, wietrzne pochmurne wieczory,
Gdy wiry prochów po kamieniach tańczą,
Mrok – latarnianych ócz błyska szarańczą,
Ulice zieją jak jaskiń otwory!

Z. Przesmycki, *Stimmung*²²

Warte odnotowania są również występowania wirów w utworach, w których obecna jest zasada korespondencji, pojawiająca się w słynnym wierszu Wincentego Koraba Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* z dwukrotnie powtórzoną frazą „wśród wirowań eterów przestrzeni”. Także w innym utworze tego autora, w którym wir występuje w formie czasownikowej i oznacza fascynację podmiotu natłokiem wrażeń, często odbieranych za pomocą wielu zmysłów, które wchodzą ze sobą w różne syntezy, korespondencje i transpozycje:

Wirują, płyną w zmierzchu senne, mgliste tonie,
Zlewają się ze sobą, stapiają w jedną
Ukojenia harmonię: barwy, głosy, wonie.

Stanisław Korab Brzozowski, incipit *Barwy błyszczące, jasne*²³

2.

W kulturze modernistycznej, której podstawą było napięcie między tym, co jawne, a tym, co ukryte – zgodnie ze słynną tezą Amiela określającą krajobraz jako stan duszy – wir funkcjonuje jako symboliczny element konstrukcji związanych z pokonywaniem przestrzeni. Jego wystąpienie oznacza zaburzenia w świecie materialnym, zarówno na osi wertrykalnej – wir postaci wzbijających się do góry, chociażby sylwetek połączonych różnego rodzaju tańcami, korowodami, tumanami, na przykład w malarstwie Młodej Polski w obrazach Wojciecha Weissa, Witolda Wojtkiewicza, a szczególnie Jacka Malczewskiego (*W tumanie* 1893/1894, *Błędne koło* 1895/97), ale też jest to pokonywanie przestrzeni rozumiane w sposób horyzontalny, z wykorzystaniem okrętów i pływających machin oraz z towarzyszeniem różnych eterycznych postaci.

Do tego typu tekstów, dla których wzorcem i tekstem podstawowym był *Statek pijany* Rimbauda, należą chociażby utwór Józefa Jedlicza *Błędny okręt* (wir występuje w nim aż trzy razy) oraz wiersz Zenona Przesmyckiego zatytułowany *Wieczory w górach* z tomu *Z czary*

²² Z. Przesmycki (Miriam), *Stimmung*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 98.

²³ S. Korab Brzozowski, incipit *Barwy błyszczące, jasne*, „*Życie*” 1899, nr 1.

młodości, w którym srebrne mgły zostają porównane do fantastycznego wiru sunących się nad wodą duchów. Składniki natury zaczynają w utworze pełnić rolę ekwiwalentów innej rzeczywistości, wieczór zaś jest tą porą dnia, w czasie której to, co widzialne, jasne, poddane prawom rozumu, zaczyna nabierać iluzorycznych kształtów. Wir staje się więc w utworze Przesmyckiego swego rodzaju progiem, bramą dynamizującą szereg wizji:

Wieczorem.
Sunie wir ten fantastyczny
Jakby duchów poczet liczny
Wieczorem.

Zenon Przesmycki, *Wieczory w górach*²⁴

Wiry, szczególnie wiry oceaniczne, pojawiają się w wielu utworach tego poety, między innymi w wizyjnym *Świętym ogniu*, mają one charakter inicjacyjny, sygnalizują momenty przejść i przemian w życiu jednostki – w *Minionych dniach* poeta mówi o pływających wirach młodości. Przyroda pełni w utworach Przesmyckiego najczęściej rolę symbolicznego tła, a sam podmiot liryczny doświadcza licznych przemian, które opisywane są w ściślejszej zależności z naturą. Wizyjnym ekwiwalentem swoistego paktu między jednostką a otoczeniem, pokazującym jednocześnie kreacyjną moc poety, staje się wtedy właśnie wir.

3.

Inną odmianą wirów w poezji modernistycznej będą wiry potraktowane jako elementy inspiracji filozoficznych związanych z lekturami Schopenhauera i obecnością w jego pismach akcentów pesymistycznych, nihilistycznych i deterministycznych, pojawiających się w opisach błędnych kół, otchłani, motywów akwatorycznych²⁵. Równie istotne są ślady lektur pism Nietzschego, szczególnie w charakterystyce ekstazy sztuki dionizyjskiej i samego Dionizosa, pojęcia prawdy jako „armii metafor i metonimii”²⁶, a także Bergsona i jego koncepcji „ewo-

²⁴ Z. Przesmycki (Miram), *Wieczory w górach*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 51.

²⁵ Więcej o recepcji Schopenhauera w okresie Młodej Polski czytaj w: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.

²⁶ Jak zauważa M. Kopij, recepcja Nietzschego w Polsce rozpoczęła się w 1890 roku od omówienia na łamach „Prawdy” *Umysłów współczesnych* Georga Brandesa autorstwa Ludwika Krzywickiego, a pierwsza wzmianka o Nietzschem w piśmiennictwie polskim dostrzeżona przez Kopij pochodzi z wydanej we Lwowie

lucji twórczej” rozumianej jako ciągły ruch, pęd i przełamywanie barier przez „wir wznoszony przez wielkie tchnienie życia”²⁷.

Jednym z wielu utworów, w którym można odnaleźć inspiracje filozoficzne, jest sonet Przesmyckiego zatytułowany *Ave Vita!*. Wir występuje w tym wierszu w kilku znaczeniach, jest elementem odzwierciedlającym dynamizm natury, ale i współuczestniczy w ogólnych obserwacjach podmiotu dotyczących przemijania i na Nietzscheański sposób rozumianego życia. Życie to, obrazowane przez niepokorną wodę, wiry, ukazuje potencjalność wyboru. I dzięki temu wyborowi podmiot odnajduje satysfakcję z bycia w świecie, ujawnia pragnienie wciągnięcia przez wir będący właśnie synonimem życia:

O, pochwyć mię, Maelstromie, niech wir twój mię zenie,
Gdzie sny, myśli tryskają, jako rakiet wianki,
Gdzie łuny burz dziejowych, blaski z ócz kochanki
Spływają w jedno wzlotów, szarów płomienie

Zenon Przesmycki (Miriam), *Ave vita!*²⁸

Inspiracje z lektury pism Schopenhauera są widoczne w *Rozmyślaniach* Antoniego Langego. Utwór XXXV z tego cyklu zawiera następującą strofę:

Żem się sto razy rodził, umierał sto razy,
Przetom dziś umęczony życiem tylokrotnie
I śmiercią tylokrotną... A lodowe głązy
Rosły mi wciąż w tych przemian wirze kołowrotnym

Antoni Lange, *Rozmyślania nr XXXV*²⁹

„Wir kołowrotny” jest określeniem pesymistycznym, charakteryzującym podmiot jako jednostkę zdeterminowaną i pozbawioną możli-

pracy Leona Pinińskiego z 1883 *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera*. Por. M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005, s. 10, 21.

²⁷ H. Bergson, *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 97. Na przytoczone zdanie zwraca również uwagę A. Wydrycka w swojej monografii poezji Bronisławy Ostrowskiej: „*Rymów gałgaczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.

²⁸ Z Przesmycki (Miriam), *Ave vita*, w: tegoż, *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Wałas, Kraków 1982, s. 42.

²⁹ A. Lange, *Żem się sto razy rodził...* *Rozmyślania*, nr XXXV, w: A. Lange, *Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 55.

wości wyboru³⁰. Dwie ostatnie strofy utworu są wyraźnym podkreśleniem bezsensu egzystencji, obrazują pesymistyczną naturę stanu wirowania, jako tego, który, inaczej niż u Przesmyckiego, odbiera człowiekowi możliwość wyboru.

Również pod wpływem filozofii Schopenhauera powstał utwór Micińskiego zatytułowany *Reinkarnacja* z tomu *W mroku gwiazd*, w którym oprócz nawiązania do pism autora *Świata jako woli i wyobrażenia* dostrzec można też związek z jednym z najsłynniejszych utworów modernistycznych, czyli ze *Statkiem pijanym* Rimbauda:

Ale mój okręt wiry niosą –
Przebóg! Pod wieżę śliskie ściany – rozpacz mię krwawą zlewa rosą.

Tadeusz Miciński, *Reinkarnacja*³¹

4.

Wir pojawiał się w utworach poetyckich w związku z popularnością tematyki eschatologicznej w literaturze modernistycznej³². W utworach katastroficznych wir obrazował „burzenie starych form, aby

³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska zestawia „wir kołowrotny” Langego z takimi określeniami z wierszy innych poetów młodopolskich jak „ciemne kołowroty” czy „szereg przemian nieskończony” tłumacząc ich występowanie w nawiązaniu do idei reinkarnacji, por. też: *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, w: *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s.17.

³¹ T. Miciński, *Reinkarnacja*, w: T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 123.

³² Jak zauważyła A. Wydrycka: „Prawie każdy poeta zaprezentował swoją wersję końca świata, mniej lub bardziej rozbudowaną, mniej lub bardziej wizyjną, głęboko pesymistyczną albo optymistycznie zabarwioną nadzieją jakiegoś nowego początku.” w: też: *Czy kobiety lubią Apokalipsę? Motywy apokaliptyczne w liroyce młodopolskich poetek*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. II, Białystok 2007, s. 399. Por. również rozważania E. Kuryluk dotyczące malarstwa drugiej połowy XIX wieku oraz opisaną przez nią „wirującą linię” w malarstwie i rysunku modernistycznym. Więcej czyt. w: E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 27. Z kolei W. Gutowski pisał o młodopolskich obrazach eschatologii, iż : „Obrazowość eschatologiczno-apokaliptyczna była dwuwartościowym szyfrem, w którym modernści wyrażali zarówno rozpacz i ból istnienia, jak i projektowali wzory nowej, przebóstwionej rzeczywistości”, w: W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, pod red. M. Stali i F. Ziejki, Kraków 2001, s. 14.

na jej miejscu mogła powstać nowa”³³. Jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych w liryce XX wieku utworów opisujących Apokalipsę jest *Drugie przyjscie* Williama Butlera Yeatsa z roku 1919:

Kołując coraz to szerszą spiralą,
Sokół przestaje szukać sokolnika;
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
Czysta anarchia szaleje nad światem.

Wiliam Butler Yeats, *Drugie przyjscie*³⁴

Identyczne obrazowanie znajdziemy również w chronologicznie wcześniejszym *Symbolu* Wacława Wolskiego, w którym występuje monumentalny sfinks, będący w poezji Młodej Polski, jak zauważyła Podraza-Kwiatkowska, elementem problematyki epistemologicznej, „odpowiedzi na pytanie”³⁵. Zarówno w wierszu Yeatsa, jak i w utworze Wolskiego wir, jako moment graniczny³⁶, inicjacyjny, jest jednocześnie

³³ M. Podraza-Kwiatkowskiej, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki*, w: *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, dz. cyt., s. 64. Zjawisko „następstwa form” zostało opisane przez twórców z kręgu „Zdroju”, u których wir również występuje jako element topiki eksplozji, katastrofy, jak pisał Jan Stur w „Zdroju”:

Ujrzałem czeluście.
W serca uderzył tańczący seans – wir
Tańczący seans – wir
Widzeń przejasny ogarnął mnie krzyk:
Tam jeno – konajmy! Hej! – Tam – –?
Prawda!!!

Jan Stur, *Amen*, „Zdrój” 1920, numer czerwcowy. Korzystam z antologii *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór i wstęp: J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 351.

³⁴ W. B. Yeats, *Drugie przyjscie*. Korzystam z antologii *Z Tobą, więc ze wszystkim. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wybór, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 257.

³⁵ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, dz. cyt., s. 132-133. O metaforach „mieszających ze sobą żywioły” jako jednej z najważniejszych młodopolskich metafor, pisał już M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Kraków 1988, s. 269.

³⁶ Również w poemacie *Białystok* Antoniego Langego z 1906 roku i w utworze Bogusława Adamowicza *Płyniemy tak bezbronni...* wir jest elementem zarówno progowym, jak i finalnym:

Wir straszny porwał ziemię – biedną łódź zbląkaną.
Spójrz! Jaki wał niezmierny zamknął się nad nami
I pękł – i śnieżną mgławicę się zakłębił pianą [...]
Staczają się z bezmiarów światy konające –
Aby na dnie wieczności martwym lec zwałiskiem.

chwilą przeobrażenia. Utrata centrum, podstawy, zburzenie fundamentu odbywa się zarówno przez wir „odśrodkowy” z pierwszego utworu, jak i przez wir „szalony”. I jeden, i drugi uczestniczą w kreowaniu rzeczywistości negatywnej, infernalnej, rządzonej przez sfinksa, będącego wcieleniem apokaliptycznej bestii:

Huczą w szalonym wirze po swoich orbitach
 We wszechświata otchłaniach planet ciemne groby
 (...)
 Sfinks o rysach zastygłych kamiennej Nioby
 Połyskami szmaragdu na czarnych łśni płytach

Wacław Wolski, *Symbol*³⁷

Apokalipsa młodopolska, sięgająca często do *Objawienia św. Jana*, była, jak zauważył Dariusz Trześniowski, odczytywana „(...) na Renanowski sposób jako Księga ludzkich doświadczeń, zapisująca przede wszystkim doświadczenie ziemskiego losu”³⁸. Tego typu lektura Apokalipsy jest widoczna w innym utworze z przywołanego cyklu sonetów Przesmyckiego, w którym wir wydaje się być krótkim podsumowaniem pesymistycznej wizji apokaliptycznej nocy przełomu. Występuje tutaj, podobnie jak i w *Drugim przyjsciu*, jako streszczenie rozterek, wątpliń podmiotu, a więc jako element pejoratywny, oddający zagubienie jednostki:

Bogusław Adamowicz, *Płyniemy tak bezbronni...*, w: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Zieliński. Kraków 1985, s. 89.

³⁷ W. Wolski, *Symbol*, z tomu *Nieznanym, Poezje*, Warszawa 1902. Korzystam z: *Antologii liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 54.

³⁸ D. Trześniowski, *Chrystus w młodopolskich Apokalipsach*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., s. 377. Więcej o Apokalipsach i poezji katastroficznej w utworach modernistycznych czytaj w innych artykułach z przywołanego tomu (szczególnie teksty A. Wydryckiej, L. Wiśniewskiej, M. Bajki), a także m. in. w: H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria I, Warszawa 1972; J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977; T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki*, w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.

Wir! Zawrót głowy! Nad nędzy odmětem
 Duch mój się chwieje pod zwątpień przemocą,
 Miłość zda mu się widmem nieujętem (...)

Zenon Przesmycki (Miriam), cykl sonetów *Na progu życia*, sonet II³⁹

Również w ujęciu apokaliptycznym, chociaż w zupełnie odmiennym kontekście, wir pojawi się w *Sznurze koralu* Bogusława Adamowicza, z tomu *Poezje*. Tytułowe koralu w wyobraźni podmiotu wywołują wrażenia, które nabierają charakteru kosmicznego, symbolizują zamknięcie opisywane w formie rozchodzących się kręgów, zaczynają przypominać koncepcję sferyczności Pitagorasa. Podmiot, obserwując zawieszony na szyi ukochanej koralu, osiąga stan wszechzucia, zjednoczenia z całością bytu, połączenia ze sobą wszystkich istnień. Rozszerzanie się możliwości takiego połączenia jest opisywane poprzez coraz rozleglejsze przestrzenie, pierwszą z nich jest „sala kinkietów”, drugą sad jabłoni za oknem, w którym wszystkie elementy są powieleniem matrycy wyznaczonej przez tytułowe, obserwowane przez podmiot koralu. Wrażenie istnienia harmonii i hierarchicznie powiązanych ze sobą sfer, zostaje zburzone przez skojarzenie owego niemalże mistycznego zespolenia z realnym wyobrażeniem łańcucha z żelaza, a następnie „skucia” owym żelazem całej ziemi. Poprzez prowokowanie różnych obrazów i skojarzeń, ich wzajemnego przenikania się, a także ewokowanie wrażeń i doznań, Adamowicz czyni z apokaliptycznej wizji, w której występuje wir, punkt kulminacyjny całego utworu:

W wir kosmosów wieczystych zaplątane słońca
 W jakiś chaos Porządków tłoczą się strasliwy.
 Łańcuch się wyolbrzymia, zwija się, bez końca (...)

Bogusław Adamowicz, *Sznur koralu*⁴⁰

5.

Wir w utworach awangardowych po roku 1918 pojawi się jako ekwiwalent stanów i obrazów pokazujących „odrywanie się” znaczenia od swoich przedmiotów. Tego typu zjawisko jest zapowiedzią upadku wielkich opowieści i nowych prądów estetycznych, dla których pluralizm form oraz wir nie mają wyłącznie znaczenia pesymistycznego, ale posiadają również walor kreacyjny, zarówno w ludycznym, parodystycznym, anarchicznym czy wreszcie groteskowym kontekście. Zabiegi te były już

³⁹ Z. Przesmycki, cykl sonetów *Na progu życia*, sonet II, w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 91.

⁴⁰ B. Adamowicz, *Sznur koralu*, w: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 105.

widoczne wcześniej, chociażby u Leśmiana, w którego poezji, jak zauważył Janusz Sławiński: „(...) znaczenie znajduje się tu w ustawicznej gotowości do przechodzenia z jednego znaku w inny znak, do przepływania ze słowa w słowo”⁴¹. W tym rozumieniu wir jest elementem anarchicznej, zmiennej rzeczywistości, opisanej przez Richarda Shepparda w *Problematyce modernizmu europejskiego* jako rzeczywistości chaotycznej⁴². Jak zauważył Sheppard, komentując *Kurs językoznawstwa ogólnego* de Saussure: „(...) nie ma jednoznacznej odpowiedniości między niezmienną materią obiektów i opartą na rzeczowniku składnią, która nazywa i porządkuje owe obiekty”⁴³.

Wir w poezji do roku 1940 może być wyrazem kryzysu w języku, śmierci starych form i narodzin nowych, czego najwybitniejszym przejawem w literaturze są *Elegie Duinejskie* (1922) Rilkego, *Ziemia jało* (1922) Eliota i poezja Yeatsa (zwłaszcza wspomniane *Drugie przyjsście*)⁴⁴. Ale już Eliot, który wykorzystuje wir do obrazowania apokaliptycznego, ma wyraźną świadomość, iż jest to klisza, medium zużyte i nadużywane, schemat, który – co ilustruje poniższy fragment z *East Coker* – poeta traktuje autoparodystycznie. I co istotne – tylko w tym jednym fragmencie pojawiają się niemalże wszystkie wskazane w niniejszym tekście konteksty występowania wiru w poezji modernistycznej:

Komety płaczą a lwy płowe
By złović niebo ogniem zioną
I krążą w wirze co doniesie
Do niszczącego ognia świat
By nim lodowce przyjdą sponął

Tak to ująłem – niezbyt zadawalająco:
Studium opisowe w wyświechtanym poetycznym stylu
Który nas pozostawia w nieznośnym zmaganiu
Ze słowem i z sensem. Poezja tu nie ma znaczenia.

T. S. Eliot, *Cztery kwartety: East Coker*⁴⁵

⁴¹ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 120.

⁴² R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 96.

⁴³ Sheppard, *Problematyka modernizmu...*, dz. cyt., s. 114.

⁴⁴ Por. R. Sheppard, *The Crisis of Language*, in: *Modernism 1890 – 1930*, ed. by M. Bradbury and J. McFarlane. London 1991, p. 323.

⁴⁵ T. S. Eliot, *Cztery kwartety: East Coker*. Korzystam z wydania, T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wstęp W. Rulewicz, wybór tekstów i oprac. K. Boczkowski i W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 264.

Eliot, świadomy istnienia zjawiska repetycji w kulturze, dochodzi do granic własnej autentyczności. Ale dla twórców dojrzałego modernizmu wir stanie się jeszcze figurą, która nabierze nowego znaczenia, ufundowanego na pojęciach związanych z grą, zabawą oraz z opisaną przez Bachtina karnawalizacją, która zostanie wykorzystana przez Tuwima w jego *Balu w operze* jako element satyry i krytyki rzeczywistości:

Potem znów ich diabli biorą
Diabli biorą
Diabli biorą,
W wir tej nocy diabli biorą,
Roztańczeni diabli bio ---

Julian Tuwim, *Bal w operze* (1936)⁴⁶

W literaturze przełomu XIX i XX wieku pojawiło się wiele utworów w których występowały, w różnych kontekstach, wiry. Podstawowym źródłem ich wykorzystania dla poetów Młodej Polski w zakresie twórczej inspiracji była poezja francuskich symbolistów drugiej połowy XIX wieku. Zarysowane szkicowo, na zasadzie wstępnych i ogólnych rozpoznań, pięć kręgów tematycznych funkcjonowania wirów w poezji modernistycznej pokazuje, że ich występowanie w utworach modernistycznych zmierzało do stopniowej petryfikacji znaczeń, co mogliśmy chociażby zaobserwować na przykładzie poezji Eliota, u którego to poety wir staje się literacką kalką i zużytą kliszą pokazującą nie tylko kryzys języka, ale i w szerszym horyzoncie kres pewnego obrazowania.

Stosowanie wirów przez poetów modernistycznych w tym aspekcie oznacza również świadomy wybór poetyki fragmentu, zapoczątkowanej w poezji Mallarmego, Valery’ego, a później kontynuowanej chociażby przez Eliota⁴⁷. Wir w twórczości poetów piszących po roku 1918 rozbijał bowiem epistemologiczną całość, wiedzę na temat świata, która jest naczelną kategorią modernizmu, na rzecz ciągłego podniecenia, destabilizacji, braku zakorzenienia, niwelowania granic między kulturą wysoką i popularną, czy wreszcie relatywizmu i zabawy.

⁴⁶ J. Tuwim, *Bal w operze*, w: *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 227

⁴⁷ Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki...*, dz. cyt., s. 272.