

Maja Jarnuszkiewicz

Uniwersytet Jagielloński, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

ORCID: 0000-0003-0208-5848

**Nieudana rewolucja. Wiktora Woroszyńskiego
socrealistyczna batalia o formę¹**

Choć obecnie można zaobserwować wzrost zainteresowania dorobkiem Wiktora Woroszyńskiego (mowa zarówno o działalności wydawniczej jego tekstów², jak i poświęcaniu uwagi badawczej samej poezji³), to jednak wciąż można go uznać za twórcę niedoczytanego. W niniejszym artykule pragnę powrócić do

¹ Finansowane ze środków Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na Uniwersytecie Jagiellońskim.

² W ciągu ostatnich kilku lat wydano zarówno dzienniki pisarza (W. Woroszyński, *Dzienniki 1953–1982*, t. I, red. A. Dębska, K. Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2017; W. Woroszyński, *Dzienniki 1983–1987*, t. II, red. A. Dębska, K. Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2018; W. Woroszyński, *Dzienniki 1988–1996*, t. III, red. A. Dębska, K. Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2019), jak i część korespondencji (W. Woroszyński, *Korespondencja w kręgu „Kultury” (Jerzy Stempowski, Jerzy Giedroyc)*, red. M. Chabiera, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020; W. Woroszyński, Z. Żakiewicz, „*Losy noszą nas różnymi drogami*”. *Listy 1969–1996*, red. T. Czerska, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2020), jego wykłady (W. Woroszyński, *Wykłady o literaturze rosyjskiej (Uniwersytet Łatający 1978–1979)*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020), a także wznowiono opowiadania, wzbogacając je o te niepublikowane w żadnym zbiorze (W. Woroszyński, *Historie i inne opowiadania*, red. N. Woroszyńska, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022).

³ Mowa m.in. o tekstach analizujących wybrane prace pisarza pod kątem tematu Zagłady (A. Jarzyna, K. Kuczyńska-Koschany, „*Poeta każdy to z żółtą łatą na sercu Żyd*”. *Dwa głosy o Baczyńskim Woroszyńskiego*, „*Narracje o Zagładzie*” 2015, nr 1), ekokrytyki (A. Ubortowska, *Historia jako „biotyczne wyniszczenie*”. *Zagłada gatunków Wiktora Woroszyńskiego*, w: tejsze, *Historie biotyczne. Pomiedzy estetyką a geotraumą*, Instytut Badań Literackich PAN, Olsztyn 2020; A. Jarzyna, „*Zagłada gatunków*” według Wiktora Woroszyńskiego – czyli (nie) więcej

jego młodzieńczych tekstów i przyjrzeć się ich formie. Wczesna twórczość Woroszylskiego pojmowana jest jako ekstremalna reprezentacja ideałów socrealistycznych, charakterystyczna dla pokolenia „pryszczatych”, za którego – nieformalnego – przywódcę poeta jest uważany⁴. Jednak pewne tendencje przysły do niego wcześniej, niezależnie od oficjalnych decyzji, choć w ścisłym związku z polityką, co skutkowało entuzjastycznym stosunkiem do narzuconej w 1949 roku doktryny. W jego tekstach z lat 1945–1948 ujawnia się skłonność do walki ze starą formą wiersza, do eksperymentu i wypracowywania nowej poetyki. W późniejszych utworach socrealistycznych tendencje te również niekiedy znajdują odzwierciedlenie. Dlatego nie można nazwać tej twórczości monolitem jednoznacznie spełniającym zadania propagandowe⁵. Nie chodzi o to, że pisarz przedsięwziął próby oporu wobec doktryny, a raczej o to, że praca nad doskonaleniem warsztatu przebiegała niejako obok działalności socrealistycznej i czasem tworzyła pęknięcia w ideologicznie sterowanej strukturze. W niniejszym szkicu przyglądam się takim „odchyleniom” od kanonu socrealistycznego w juvenilnej twórczości Woroszylskiego lub elementom zgodnym z doktryną; tym jednak, które zaistniały w dojrzałej twórczości pisarza. W rezultacie wykazuję, dlaczego nie wszystkie elementy swego socrealistycznego pisarstwa Woroszylski gotów był spisać na straty. Wiele zabiegów odbywało się na gruncie wersu, rytmu, rymu czy konstrukcji strofy i to je czynię centrum moich rozważań. Przy czym pragnę podkreślić, że analizowane teksty nie należą do wybitnych czy nawet dobrych – moim celem jest wskazanie działań i zabiegów literackich w młodzieńczych utworach poety, w dodatku wyłonionych w momencie chaosu ideologicznego, które dopiero staną się doświadczeniem ważnym w konstruowaniu przez niego dojrzałego poetyckiego głosu. Dlatego też, mając w pamięci całą socrealistyczną, niejednorodną formalnie twórczość Woroszylskiego, wybieram wiersze najbardziej reprezentatywne dla omawianego problemu, głównie – choć nie tylko – te pochodzące sprzed 1949 roku.

Postulat tworzenia w nawiązaniu do poetyki Włodzimierza Majakowskiego z okresu agitacji sformułowany został przez Woroszylskiego niejako *ex post* w artykule *Batalia o Majakowskiego* z 1950 roku⁶. Tekst był – pomijając jego polityczny

niż egzemplifikacja, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4) czy internowania (T. Czerska, *Wokół wiersza „Kobiety internowane” Wiktora Woroszylskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4).

⁴ T. Wilkoń, *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej. Socrealizm w poezji polskiej*, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae, Katowice 2016, s. 131; A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i Spółka, Warszawa 2006, s. 64; T. Drewnowski, *Tyle hałasu – o nic?*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 144–145.

⁵ O antynomii realizmu socjalistycznego wspomina m.in. Wojciech Tomasiak, zob. tenże, *Czy architektura może zastąpić literaturę? O propagandzie monumentalnej*, w: tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 62.

⁶ W. Woroszylski, *Batalia o Majakowskiego*, „Odrodzenie” 1950, nr 5 (270), s. 6–7. Woroszylski wykazywał fascynację zaangażowaną twórczością radzieckiego poety, tłumaczył jego utwory, napisał i obronił w Moskwie doktorat o Majakowskim zatytułowany *Niektóre*

i etyczny wymiar⁷ – głosem w sprawie poetyki, przy czym nie pojawiają się w nim konkretne dyrektywy. Najistotniejsze w fakcie jego zaistnienia – w kontekście niniejszych rozważań – jest to, że młody poeta upolitycznia w nim formę literacką, nadaje jej rangę ideologiczną i liczy na realny oddźwięk. Choć nawiązania do Majakowskiego pojawiały się w polskiej literaturze już wcześniej, to jednak po raz pierwszy potrzeba ich stosowania zostaje wyrażona w tak kategoriyczny sposób. Równocześnie Woroszyński sprowadza poetykę rosyjskiego twórcy do stereotypu⁸. Uważa jego dzieła za fenomen literatury światowej ze względu na wprowadzanie nowych zadań poezji i realizowanie ich za pomocą specjalnie wypracowanych zabiegów literackich. Dostrzega siłę politycznego oddziaływania wierszy Majakowskiego w treści nieodłącznie powiązanej z formą. Cechy, takie jak partyjność, reagowanie na rzeczywistość, poetyka przepojona treścią rewolucyjną, posługująca się hiperbolizacją, wykrzyknieniami – mają być „naturalną i klasyczną poetyką no-

problemy rozwoju realizmu socjalistycznego w poezji radzieckiej w latach 20-tych, a w późniejszym czasie stworzył także jego biografię.

⁷ Artykuł, prymitywny, nierozważny, gniewny, wyrażający autentyczny bunt, podważający autorytet klasycznej formy (E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 45), był czymś więcej niż głosem w konflikcie pokoleń. Miał charakter donosu, stał się przyczyną skandalu i groźnej w skutkach dyskusji, a jego publikacja, w której dopatrywano się kampanii reżyserowanej przez Jerzego Borejszę, stała się pretekstem umożliwiającym zaplanowaną likwidację „Odrodzenia”. Stanisław Bereś dodaje, że Woroszyński był nim w stanie „terroryzować niemal całą kulturę polską”. S. Bereś, *Pół wieku czyścińca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 98. Samego autora także spotkało z jego tytułu wiele nieprzyjemności. T. Wilkoń, *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej*, dz. cyt., s. 131–132; A. Lisiecka, *Pokolenie „pryszczatych”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 21; W. Woroszyński, *Wspomnienie o K.I. Gałczyńskim*, w: tegoż, *Powrót do kraju*, Polonia Book Fund, Londyn 1979, s. 65–66; A. Friszke, *Wiktor Woroszyński. Polityka i literatura*, w: W. Woroszyński, *Dzienniki 1953–1982*, t. I, dz. cyt., s. 19.

⁸ Badacze zwracają uwagę na różne cechy poezji Majakowskiego. Zbigniew Siatkowski zauważa, że Majakowski rozwinął wiersz toniczny, wykorzystywał intonację w celu ekspresji treści (tekst przeznaczony był bowiem do recytacji), z tym wiązało się także schodkowe rozczłonkowanie wersów na fragmenty oddzielone pauzami intonacyjnymi. W ten sposób powstawały jednostki rytmiczne, które były mniejsze niż wers, ale nierzadko większe niż zestrój akcentowy, co umożliwiło powstanie „akcentu wartościującego”. Zabieg pozwalał podkreślać istotne wyrazy i rozbijał monotonię, wprowadzał porządek intonacyjny charakterystyczny dla mowy wiecowej. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3, s. 120–121. Z kolei w dyskusji konferencyjnej Wiktor Żyrmunskij podkreśla istnienie sylabotonizmu, stałej liczby akcentów i czystego wiersza akcentowego u radzieckiego poety, czego źródłem upatruje w bylinach. Natomiast Andriej Kołmogorow stwierdza, że wiele z tych utworów jest polimetrycznych, opartych o układy różnosystemowe. L. Pszczołowska, A. Wierzbicka, *Konferencja Metryki Słowiańskiej i Ogólnej (Warszawa, 24–29 sierpnia 1964)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 1, s. 323–324. Wreszcie Anna Legeżyńska zwraca uwagę na dominację funkcji perswazyjnej, rytm deklamacji, oparcie się na żywym słowie, rytm- i rymotwórczą funkcję akcentu, futurystyczne pochodzenie języka tej poezji. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 82–131.

wego społeczeństwa”⁹. Woroszyński przeciwstawia broniącym rzemiosła i tradycji, klasycznej formy, języka poetyckiego (tego, co uważa za wsteczne i kontrrewolucyjne) – rozbijanie zwrotki, włączanie do wierszy żywiołu niepoetyckiego oraz rytmu rozmowy¹⁰. Pojmuje eksperymentatorstwo formalne jako równoznaczne, paradoksalnie, z „banalnymi, wyświechtanymi rymami”, „banalną formą”¹¹, przez co rozumie wpisywanie się w klasycznie traktowane gatunki wraz z ich rytmiką, śpiewnością, harmonią, liryzmem, formą wiersza sylabotonicznego¹². W podobnym czasie, starając się „torować drogę polskiej kulturze socjalistycznej”¹³, Adam Ważyk także krytykuje „gładką, grzeczną, wylizaną wersyfikację pozytywistów” uprawiających schematyczne sylabotoniki, puste treściowo, oraz pretensjonalnie jałową – młodopolan, z ich fetyszem rytmicznym¹⁴, zagłuszającym treść. Kluczowym zarzutem jest to, że klasyczna forma maskuje treść, zamiast ją wspomagać, z czym Woroszyński zapewne by się zgodził. Jednak Ważyk postuluje szukanie oparcia w wielkiej tradycji (przede wszystkim mickiewiczowskiej)¹⁵ i, choć sugeruje wprowadzenie swobodniejszych form rymowych, kształtowanie wiersza zgodnie z naturalnym tokiem mowy, to zwraca uwagę, że swoboda zdobyta żywiołowo grozi rozpasaniem, chaosem, niechlujstwem¹⁶, co mogłoby być przytykiem także do twórczości „pryszczatych”.

W praktyce twórczej Woroszyński stara się zaadaptować rewolucyjną poezję Majakowskiego do współczesnych warunków, ponieważ dla niego rewolucja wciąż trwa. Dążenie do nowej poetyki i wersyfikacji to jednocześnie batalia polityczna i walka o nowy sposób tworzenia (wobec przekonania, że stary nie nadaje się do opisu rzeczywistości). Jak pisze Andrzej Zieniewicz, „Woroszyński ma już właśnie intuicję koniecznej zmiany, tylko nie umie jej wysławić. [...] szukał sposobu obejścia zamkniętej zwrotki – i szkoda, że jedyne wyjście zobaczył w »schodkach« Majakowskiego”¹⁷. Młody poeta pozostaje w swych założeniach niejako obok postulatów socrealistycznych, za co spotyka go krytyka. Jak ujmuje to Legeżyńska, także „ustawodawcom [...] socrealizmu trudno było zgodzić się z tezami Woroszyńskiego”¹⁸. U podstaw realizmu socjalistycznego stały takie cechy, jak „potoczność, gładkość, komunikatywność”¹⁹, prostota, jasność, zrozumiałość dla mas ludowych,

⁹ W. Woroszyński, *Batalia o Majakowskiego*, dz. cyt., s. 6.

¹⁰ Tamże, s. 6–7.

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² Woroszyński po latach stwierdza, że „w refleksyjności i harmonii zewnętrznej poezji uprawianej przez starszych od nas autorów dopatrywaliśmy się konformistycznego ugrzecznienia i mdłego tradycjonalizmu”. W. Woroszyński, *Autokomentarz*, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, red. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Iskry, Warszawa 1972, s. 210.

¹³ A. Ważyk, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Czytelnik, Kraków 1951, s. 6.

¹⁴ Tamże, s. 117–118.

¹⁵ Tamże, s. 130.

¹⁶ Tamże, s. 131.

¹⁷ A. Zieniewicz, *Wiersze z marmuru*, „Poezja” 1986, nr 1–2, s. 17.

¹⁸ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, dz. cyt., s. 129.

¹⁹ A. Drawicz, *Pierwsza linia walki*, „Wieś” 1951, nr 50.

wej przyśpiewki prowadzonej tetrapodią trocheiczną, w wariacie refrenicznym wzbogacanym w ostatnim wersie o zaśpiew utrzymany w trypodii daktylicznej z hiperkataleksą w klauzuli („oj dziś dziś, oj dziś dziś, oj dana dziś”). Metrum trocheiczne jest porzucane i natrętnie wraca, by przechodzić w partie o charakterze logaedyzycznym lub w ogóle rozrywające ramy wiersza numerycznego. Wynika to z obrazowania: opowieść posiada klamrę w postaci spowiedzi, podczas której ksiądz odpuszcza sołtysowi grzechy. Pojawia się tu apozjopeza zaburzająca przepływ wiersza („Na wieki wie...”) (Ś 14). Kolejnym elementem jest opis wesela odznaczający się rytmem przyśpiewek ludowych, oddający rytm oberka, w który wpisana zostaje historia Żyda, zadenuncjowanego przez Jana i zamordowanego w Majdanku. Jego postać wpasowuje się w trocheiczno-daktyliczny rytm przyśpiewki: „Obereczek, taniec szybki, / masz ty, Żydku, krzepkie skrzypki, / oj dziś dziś, oj dziś dziś, oj dana dziś” (Ś 15), co nie tylko obrazuje pojawienie się ducha na weselu (tradycja Wyspiańskiego), ale także stanowi dysonans między treścią i formą, oddający okrucieństwo postępowania sołtysa. Rytm oberka, powtórzenia, nawroty kontrastowane są z fragmentami, w których dominuje rytm rozmowy usianej potocznościami i wulgaryzmami, co można odczytać jako stylizację na mowę codzienną, czasem ludową. Podobną funkcję pełni zastosowanie glosolalii, nawiązujące do ludowej fonostylistyki. Warto przy tym zauważyć, że zabieg taki charakteryzował także twórczość futurystów³². Strofa waha się między tercyną a tetrastychem, przechodzącymi miejscami w dystychy lub nieregularne segmenty. Wtrącenia („To tak? / Tak” (Ś 21)) spowalniają rytm, wprowadzają dysonans, podobnie jak transakcentacje, rymy męskie lub składane (pięścią, pień ściał, eks-sołtysiat, dni tych tysięcy), dające efekt kakofonii. Tytułowane części, jak *Partia byłego sołtysa Jana*, *Śpiewka panny młodej*, sugerują wychylenie tych fragmentów w stronę dramatu. Kolaż formalny wydobyty zostaje na każdym poziomie, poczynając od gatunku (co wpisuje się w synkretyzm właściwy balladzie), przez metrum, na rymie kończąc. Tak jakby poeta usiłował wziąć na warsztat trocheiczną, najczęstszą, miarę metryczną, by ją rozbić, jak rozbija inne elementy utworu kojarzone z „klasyczną” poetyką. Taki rodzaj eklektyzmu powróci w innych presocrealistycznych utworach pisarza oraz w jego dojrzałej twórczości.

Zaburzenia toku utworu przez wtrącenia wypowiedzi potocznej nierzadko zyskują charakter co najmniej niezręczny. Tak jest w tekście pt. *Na odwrocie nekrologu Wincentego Pstrowskiego*. Wiersz w przeważającej części wolny, w którym rytm nadają naprzemienna antykadencja i kadencja oraz rymy, przygodne, niedokładne, konsonanse lub asonanse (robotnicze-o świcie, prosty-Pstrowski, otwierasz-wiersz), zakłócony zostaje włączeniem w jego obręb fragmentu mającego charakter prozatorski³³, lecz rozbitego na wersy, będącego zlepkiem potocznościami:

³² B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 460 i nast.

³³ A.S. Mastalski, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu...*, dz. cyt., s. 111–112.

Można!
 Przepraszam, niech się pani odsunie,
 to nie pani specjalność,
 pani czyta tylko „Głos Anglii”
 i nie wie że...
 Ale proszę posłuchać:
 (Ś 5)

Fragmety takie nie tłumaczą się treściowo ani formalnie, wprowadzają nadatek, co zauważali komentatorzy, krytykując u młodego poety gadulstwo, brak poszanowania dla słowa³⁴, nonszalancję, niedbałość³⁵. Podobnie można skomentować wtrącenia, takie jak „nie ma i już” lub „no bo jak może być”, „A Pstrowski? Miało być o Pstrowskim” (Ś 6). Wydaje się jednak, że mają one pełnić funkcję „cytatów z rzeczywistości”. W tekście pojawiają się też inne zabiegi: zastosowanie majuskuły, mającej wyodrębnić frazy „ŚMIERCI NIE MA”; „UWAGA, POLITYCZNI POECI” i wprowadzić zróżnicowanie graficzne w obrębie wiersza oraz zestawienie obrazów niespójnych tematycznie i poetycko. Odległość asocjacji przełamuje logiczny tok wiersza, sprawiając wrażenie nadrealistycznego łączenia obrazów:

Były święta.
 Orkiestra różnęła przez cały wieczór.
 Chichotały rozbawione dziewczęta.
 A za progiem czatowała
 blada, spaśna i niema
 śmierć-paskarka, utyłana w błocie.
 Ale wszyscy wiedzieli, ŻE ŚMIERCI NIE MA,
 więc, gdy wyszli, śmierć uciekła na Dakocie.
 (Ś 5–6)

Widać to także w metaforyce obecnej w innych utworach, zestawiającej elementy bardzo odległe znaczeniowo, np. spuścizna Marksa nazwana została „podręcznym Dnieprostrojem” (w wierszu *Dnieprostrój*, (Ś 11)). Niedostatek warsztatu niejednokrotnie sprawia jednak, że odległe zestawienia zyskują charakter niezamierzonego komizmu.

Przykładem eklektycznego i asocjacyjnego budowania tekstu jest *Rosa Lee*. Utwór opiera się na głośnym w 1948 roku w Stanach Zjednoczonych wydarzeniu – wyroku skazującym na śmierć Afroamerykankę Rosę Lee Ingram i jej synów, oskarżonych o zabicie dzierżawcy (Ś 45–49). Zestawienie jej historii z opowieścią o Annabel Lee, bohaterce wiersza Edgara Allana Poeego, która zachorowała i zmarła, samo w sobie ryzykowne, podkreślające rozdziew między jednym i drugim losem, daje

³⁴ A. Drawicz, *Pierwsza linia walki*, dz. cyt.

³⁵ Tamże; G. Lasota, *Poeta-agitator*, dz. cyt., s. 164–165.

efekt nadrealistyczny, łączy oniryzm z relacją z procesu sądowego. Rytm wiersza stworzony jest m.in. przez rymy przygodne (zwłaszcza wariant męski, rymujący się z nazwiskiem „Lee”: źli, tli, mgły, my, sny, gdy, cli) czy paralelizmy składniowe i powtórzenia widoczne np. w wygłosie wersu, tworzące bardzo częste rymy tautologiczne. Zabieg daje wrażenie pogłosu czy echa odzywającego się w całym wierszu, tworzącego coś w rodzaju pieśni, lirycznej, żałobnej, pocieszającej:

Życie jest piękne.
 O, życie jest bardzo piękne!
 To tylko ludzie – czasami – bywają źli.
 Nawet w stanie Georgia, smutniejszym niż Harlem,
 gdzie ciała są czarne i myśli są czarne,
 umiała żyć bardzo pięknie,
 czterdzieści pięć lat bardzo pięknie
 Rosa Lee.
 (Ś 45)

Tym większym kontrastem są dla niej partie „ciążące ku prozie”³⁶, mające po-
 wiązać tekst z żywą mową przesłuchania (część zeznań Rosy przed sądem, głos
 oskarżyciela i sędziego) stylizowane na mowę potoczną (w tym dialog), usiane wy-
 krzyknieniami, powtórzeniami, kolokwializmami i wulgaryzmami:

Żeby do rzeczy?
 Podsądna,
 Pan Sędzia prosi: do rzeczy!

– Dobrze. Więc mówię:
 „Mister Startford, już wypędzam prosiaka ze szkody!”
 A on: „Ty beczelne murzyńskie gównno!”
 I wyciągnął Colt.

„Mister Startford, nie trzeba, nie trzeba, mister Startford, ja wiem,
 jaki szacunek należy się, mister Startford, białemu,
 proszę mnie nie bić, mister Startford, na Boga, proszę mnie nie bić [...]”
 pan mnie zabije, dosyć!”

(Ś 46)

Pretensjonalność tego zabiegu, nawet rodzaj uzurpacji wobec języka bohaterki, nie zmienia faktu, że kaleka mowa współgra z jej historią, która staje się nie-

³⁶ W. Pietras, *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11 (14), s. 260. Badacz zauważa, że status tego typu fragmentów nie został w badaniach jednoznacznie ustalony; raczej w takich wypadkach podkreślana jest płynność granicy między wierszem wolnym a prozą.

-do-opowiedzenia, a także nie-do-zrozumienia przez uczestników procesu. Zde-
rzona zostaje z językiem urzędowym, także opartym na powtórzeniu, ale innego
rodzaju – sankcjonowany instytucjonalnie, jest językiem biurokracji. Partie te są
zgrzytem w śpiewnym przepływie wiersza, wyrażają poezję nowego czasu – za-
angażowaną w codzienność, wychodzącą naprzeciw rzeczywistości.

Włączając do tekstu „cytaty z rzeczywistości” i rezygnując z rygorów
wersyfikacyjnych, poeta nierzadko popada w wielosłowie, traci panowanie nad
warsztatem. Chce uczynić formułę wierszy przystępną, ale najczęściej efekt jest
odwrotny, ponieważ utworom brakuje zwartości³⁷. Jednak pojawiają się też tek-
sty oszczędne formalnie, jak *Pamięci kolegów*. Jest to wiersz wolny³⁸, emocyjny,
w którym potencjał znaczeniowy przeniesiony zostaje na pojedyncze słowo, wy-
dzielone graficznie:

Krew
i śnieg,
i morderczy metal:
znowu
trzej
wypadli z szeregu.
Może czekać
daleka meta –
ci
nie dobiegną.

[...]

Nasza walka trwa
nie od dziś,
nie od wczoraj –
który
tej walki się zaprze?
W jednym kierunku
toczy się historia –
naprzód!
(Ś 23–24)

Poeta na wzór Majakowskiego stosuje „poszarpane” wersy, przenosi pojedyn-
cze słowo do osobnej linijki, nadając mu tym samym akcentacyjną, a przez to se-
mantyczną osobność i dobitność. Delimitacja kolejnych fragmentów czyni je ośrod-

³⁷ R. Matuszewski, *O wierszach Wiktora Woroszyńskiego*, „Nowa Kultura” 1950, nr 28, s. 4.

³⁸ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, w: *Wersyfikacja polska*,
cz. I, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007;
W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.

kami sensu. Taka forma ujawnia perswazyjną funkcję tekstu – jest stworzony do deklamacji, na co wpływa też nagromadzenie głosek „r”, „rz”, „sz”, „ś”, „cz”. Paralelizmy składniowe, wprowadzające naddatek („Nie od dziś / nie od wczoraj”), wiążą wypowiedź z mową wiecową. Ekspresję wspomaga zarówno rytm wiersza, jak i układ graficzny zapisu, szczególnie wydzielenie słowa „naprzód” (okrzyk wzywający do działania), które dzięki powiązaniu transwersalnemu – na bazie rymu – z pytaniem retorycznym „który / tej walki się zaprze?” (zorientowanym na czytelnika), przenosi ciężar utworu na ten fragment. Widać więc próbę umieszczenia w wierszu treści w formie maksymalnie skondensowanej.

Oszczędność środków formalnych, kondensacja treści, wydzielenie słów w osobnych liniijkach, wiersz wolny – elementy te stanęły u podstaw dojrzałego już zabiegu: telegraficznego skrótu³⁹, przy operowaniu niedomówieniem i sugestią:

Paryż.
Piękny!
Ranek.
Procesja? Co za procesja?
Czteryśta.
Tylko.
Tylko czterysta matek.
Puśćcie, szuje!
Skom-pli-ko-wa-na kwestia.

[...]
Vietnam.
Daleko.
Czego
Szukał tam syn?
„Poległ za...”
Nieprawda.
Nieprawda.
Nieprawda!
(...Szarża policji...!)
Łza.
Ołowiana
łza.
(PLP 52–53)

Zacytowane części wiersza *Ballada o matkach*, opowiadającego o proteście paryżanek, których synowie wysłani zostali do Wietnamu, łączy paralela konstrukcyjna. Rozpoczynają się od odpowiadających sobie uszeregowaniań. Frazy „Paryż”

³⁹ R. Matuszewski, *O wierszach Wiktora Woroszylskiego*, dz. cyt.

– „Vietnam”; „Piękny” – „Daleko”; „Ranek / Procesja? Co za Procesja?” – „Czego / szukał tam syn?” ustalają miejsce wydarzeń, jego charakterystykę, oraz pytanie: jak matki i synowie znaleźli się tam, gdzie są. Pojawiają się niewydzielone graficznie cytaty słów matek („Puśćcie, szuje,” trzykrotnie powtórzone słowo „Nieprawda”) i policji. Udzwinienie wypowiedzi przedstawiciela władz przez jej podział na sylaby („Skom-pli-ko-wa-na kwestia”⁴⁰) wskazuje na ukryte znaczenie, tkwiące pomiędzy znakami. Z kolei umieszczenie cytatu („Poległ za...”) w cudzysłowie, jako jedynego niewłączonego bezpośrednio w tok wiersza, sugeruje powtarzalną wymówkę, która wchodzi do tekstu jako „słowo obce”, bo nieprawdziwe. Paralelizm widoczny jest w rozpoczęciu i zakończeniu wiersza słowem „Iza”, przy czym pierwsza odnosi się do łez matki, ostatnia („Ołowiana / Iza”) łączy losy matki i syna – oboje giną od kuli, o czym świadczy parentetyczne, niczym didaskalia, wykrzyknienie: „szarża policji”.

Zestawienie mikroobrazów zrywających związki logiczne pomiędzy wersami, budowanych dzięki kombinacji pojedynczych słów, skłania czytelnika do uzupełnienia luk. Odkrycie możliwości sugerowania sensów, wykorzystania potencjału tkwiącego w telegraficznym zestawieniu słów, które zaczynają znaczyć więcej, stanowiło kluczowy krok w przejściu pisarza od poezji juvenilnej do dojrzałej. Rzeczywistość w utworze jest filtrowana przez umysł świadka protestu, co zbliża wiersz do reporterskiej relacji. Wynika to z dążenia do osiągnięcia autentyzmu treści (co nie znaczy, że bez naddatku propagandowego). Związki poezji z rzeczywistością wzmagają także motta, ujawniające realną proveniencję zawartych w utworach informacji („Pamięci kolegów zetwuemowców, [...] zamordowanych przez bandytów NSZ”, „Zetempowcom w dwudziestą piątą rocznicę śmierci [...]”, „z gazet”; „Czterysta matek [...] manifestowało w Paryżu przeciwko wojnie”).

Pisarz dość szybko zastępuje płynny przebieg wiersza szeroko pojmowanym zgrzytem formalnym. Wyszedłszy od poetyki Majakowskiego, usiłuje następnie odnaleźć własny głos poetycki. Zestawia różne porządki wersologiczne, przeplata ze sobą miary metryczne (m.in. stosuje logaedy⁴¹ czy polimetrie⁴²), wprowadza wiersz wolny, dialog, fragmenty sprozaizowane. Wiersz taki jest negatywnym odwołaniem do klasycznego, trocheicznego metrum i proponuje nowy typ języ-

⁴⁰ A.S. Mastalski, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu...*, dz. cyt., s. 112.

⁴¹ Pojmowane jako „rytmy stopowe organizowane na podstawie dwu rodzajów stóp” (A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 220), lub też w ogóle wiersze zbliżone do prozy, złożone z różnych stóp, ale także jako wersy, których nie da się podzielić na jednakowe stopy. A. Okopień-Sławińska, *Logaedy*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. 287.

⁴² Rozumiane jako wprowadzanie różnych miar wierszowych. A. Okopień-Sławińska, *Polimetria*, w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 407; K. Dubiel, *Rytm futuryzmu (porównanie niektórych konstrukcji rytmicznych na wybranych przykładach polskiej i rosyjskiej poezji futurystycznej)*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/276893/dubiel_rytm_futuryzmu_porownanie_niektorych_konstrukcji_rytmicznych_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 2023/02/28].

ka, którym można mówić o rzeczywistości. Pisarz stosuje także rymy przygodne, męskie, niedokładne, tautologiczne lub inicjalne, chwilami zaburzające i urozmaicające rytm (powstają dysonanse), a chwilami współtworzące go na zasadach niezależnych od metrum. Zabiegi te wzmagają ekspresję wiersza, odpowiadają za „moment zawiedzionego oczekiwania”⁴³, co ma odzwyczaić czytelnika od tradycyjnej percepcji tekstu i wyznaczyć mu funkcję odbiorcy aktywnego, upolitycznionego. Wiersz taki oddziałuje na czytającego albo wpisując się w rytm skandowanego manifestu, albo w inny sposób zatrzymując uwagę odbiorcy swoją formą (w zamyśle: kierując ją na treść). Stało to w sprzeczności z postulatami socrealistycznymi, pragnącymi ułatwić odbiór mniej wyrobionym czytelnikom⁴⁴. Z widocznego w niektórych wierszach minimalizmu formalnego, cytatów z rzeczywistości, telegraficznego skrótu, odległych asocjacji, dysonansów i zgrzytów wyłania się obraz świata – wbrew jasnej linii ideologicznej tekstów Woroszyńskiego – nie spójny, jak wskazywały założenia realizmu socjalistycznego, lecz pokawałkowany. Utwory są reakcją na rozbitą powojenną rzeczywistość, a w ich poetyce znajduje ona odzwierciedlenie. Ponieważ świat jest w kawałkach, nie można go opisać za pomocą klasycznej mowy wiązanej. Trzeba szukać metod, które połączą literaturę z rzeczywistością i pokażą niejednorodność tej ostatniej. Woroszyński nie dostrzegał własnej niekonsekwencji: pragnął współgrania formy i treści, lecz pierwsza przesłaniała drugą. Później zrozumiał, że w socrealistycznym modelu było to niewykonalne, bo sama treść była przekłamana. Zgadzał się, że eksperyment powoduje spaczenie ideologiczne⁴⁵, a jednak świadomie posługiwał się zabiegami, które ocierały się o rozwiązania awangardowe. Mowa tu zwłaszcza o twórczości z czasu, jak pisze Lasota, „antyestetyzmu i anarchizmu formalnego”⁴⁶. W tym sensie „odchylenia” od kanonu socrealistycznego ujawniają się właśnie na gruncie poetyki utworów.

Inspirowana twórczością Majakowskiego batalia o formę nie zyskała akceptacji ówczesnych krytyków, a wiersze Woroszyńskiego z tamtego okresu były niedobre, nosiły w sobie grzechy młodzieńczej działalności – żarliwość, prostactwo, nieuważność. W twórczości po 1949 poeta w znacznej mierze wpasuje się w wymagania doktryny, choć niektóre wcześniejsze rozwiązania także będą się pojawiały. Wiele lat później w jednym z wywiadów wspomni o utopizmie Majakowskiego – i w ogóle o problemie utopii w życiu jednostki oraz społeczeństwa – jako o czymś

⁴³ Tamże, s. 53. Jak zauważa Dubiel, zjawisko nie tyle nawet polimetrii, co mikropolimetrii, w której budowa tekstu staje się zupełnie nieprzewidywalna, charakterystyczna była m.in. dla Wielimira Chlebnikowa i rosyjskich kubofuturystów, a objawiała się swobodnym łączeniem różnych miar wierszowych, także wiersza wolnego. O dialogu z czytelnikiem i jego oczekiwaniach wspomina też m.in. Artur Grabowski, zob. tenże, *Wiersz. Forma i sens*, Universitas, Kraków 1999, s. 36–37.

⁴⁴ R. Matuszewski, *O wierszach Wiktora Woroszyńskiego*, dz. cyt. O wersyfikacji utworów socrealistycznych: T. Wilkoń, *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej*, dz. cyt., s. 120.

⁴⁵ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, dz. cyt., s. 130.

⁴⁶ G. Lasota, *Poeta-agitator*, dz. cyt.

jednocześnie „bardzo wzbogacającym człowieka” i „destrukcyjnym”⁴⁷. Wydaje się, że u podstaw zainteresowania młodego twórcy poezją Majakowskiego stanęła zarówno fascynacja tkwiącą w niej rewolucyjną utopią, jak i wiara (sama w sobie utopijna), że można, m.in. dzięki przemianie literatury, zaszcześcić ją także w Polsce, co więcej: doprowadzić do jej ziszczenia⁴⁸. Droga, jaką Woroszyński przeszedł od pisarstwa socrealistycznego do uzyskania dojrzałego głosu poetyckiego, okazała się wieloletnim procesem przepracowywania ideologicznych utopii, zastępowania ich innymi, które również wymagały rewizji, poszukiwania nowych tematów i wypróbowywania różnych form artystycznych.

Przykład Woroszyńskiego odślania wątek symptomatyczny także dla twórczości innych „pryszczatych”, o czym szerzej pisze Małgorzata Szumna, to znaczy kwestię związku socrealizmu i awangardy⁴⁹. Badaczka wykazuje, że „solidnie już w tym tekście [*Batalii o Majakowskiego* – M.J.] zakorzeniona poetyka krytycznoliterackiej wypowiedzi w duchu socrealistycznym rozsadzana jest przez elementy rodem z awangardowego manifestu literackiego”⁵⁰. Podobna tendencja widoczna jest też w wybranych utworach poetyckich tego pisarza. Co więcej, choć w dziejach polskiej poezji, poetyki czy wersologii nieudana batalia Woroszyńskiego – rozumiana ogółem jako działalność publicystyczna i literacka – okazała się jedynie epizodem, dla samego pisarza miała istotne znaczenie. Traktując ją jako „odchylenie” od kanonu socrealistycznego, w którym jednocześnie zdaje się tkwić załączek przyszłej twórczości poety. Po latach stwierdzi on, odnosząc się do tamtego okresu:

Nasz bunt realizował się w języku i formie – w zgrzycie rytmicznym i fonicznym, frazie sprozaizowanej, niedokładnym rymie, w słownictwie brutalnym, potocznym, często wiecowym i gazetowym (warto przypomnieć, że nawet poza obrębem wierszy brzmiało ono jeszcze wtedy dość świeżo). Znajdował w tym również upust dający o sobie znać – wbrew zawartości wierszy – pociąg do realizmu, do prawdziwego życia. Dziś myślę, że jeżeli było w moich próbach coś godnego uwagi, to bodaj właśnie te elementy formy. Ówczesna krytyka – nie dostrzegając ubóstwa powtarzających się treści – zajęła się starannym kompromitowaniem poetyki⁵¹.

⁴⁷ Mam kilka dusz. Rozmowa z Wiktorem Woroszyńskim. Rozmawiał J. Goczoł, „Trybuna Opolska” 1974, nr 342, [cyt. za:] J. Kandziora, „Literatura” Wiktora Woroszyńskiego – poetycka formuła prozy autobiograficznej, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 48. Więcej o utopii u Majakowskiego: W. Woroszyński, *Wykład IX. O utopiach*, w: tegoż, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, dz. cyt.

⁴⁸ Jak doprecyzowuje Małgorzata Szumna, chodziło także o coś więcej niż tylko konwencję artystyczną: była to kwestia przyjmowanej pozy i postawy buntu. M. Szumna, „Krzyk Majakowskiego”. *Socrealizm a awangarda*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 3, s. 50.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 51.

⁵¹ W. Woroszyński, *Autokomentarz*, dz. cyt., s. 210.

Z kolei w wywiadzie udzielonym Pawłowi Kądzieli przyzna:

Założeniem moim nie tyle przecież była „aestetyczność”, co „antyestetyczność”, a to już jest pewna estetyka. Na przykład w wierszach z okresu moich zaangażowań komunistycznych zależało mi, by w formie tych utworów był pewien zgrzyt, jakiś typ chropowatości, dysonans – ale było to stanowisko estetyczne, nie zaś niedbałość. Bywało to często ostentacyjne i zarzucano mi to wówczas, bo przecież model poezji socrealistycznej nie był taki – to miała być poezja ładna, uładzona, z rymami. I przypuszczam, że coś z tego pozostało mi na całe życie. Nie zawsze, oczywiście, czasem waham się pomiędzy rozmaitymi rozwiązaniami, ale nie jest na pewno tak, że lekceważę formę. Raczej tak, że wolę czasem formę z premedytacją „brzydką”, a „ładnej” się wstydzę i nie ufam jej⁵².

W wypowiedziach tych – na które należy patrzeć podejrzliwie jako na możliwy, nawet niezależny od pisarza gest tworzenia legendy lub chęć ocalenia czegoś z tamtego niechlubnego okresu – ujawnia się celowość ówczesnych zabiegów, będących wołaniem o nową poezję – język współczesności. Kiedy Woroszyński zdał sobie sprawę ze szkodliwości treści socrealistycznej oraz niewątpliwej nieporadności własnych tekstów, której nie można złożyć na karby antyestetyzmu, tym, co chciał ocalić z własnej poetyki socrealistycznej, okazały się autentyzm i tendencja do eksperymentu. Świadomy procesu tekstowego zapośredniczenia wykazał nieufność w stosunku do klasycznej formy wiersza oraz przekonanie o większej autentyczności poetyki „antyeestetycznej”. Pisarz zdaje się ją rozumieć szeroko – co sugerują wyżej zacytowane wypowiedzi – jako stanowisko estetyczne przejawiające się w tekście pod postacią celowego zgrzytu wprowadzanego na gruncie prozodii, metrum, rytmu, rymu, budowy strofy, obrazowania, łączenia wyrazów. Dostrzega większy autentyzm w możliwościach formy oddającej niejednolitość świata niż w poetyce ustrukturyzowanej i skonwencjonalizowanej. Gdy poeta zaczął funkcjonalnie stosować zabiegi na tekście i stał się podejrzliwy wobec słowa, pogląd ten stanął u podstaw jego dojrzałej poetyki w wielu momentach dążącej do eksperymentu, opartej na eliptycznej składni, rozbiciach słów, redukcji zdań, aliteracjach, prozajzmach⁵³, obrazowaniu onirycznym, wpisanej w ramy emocyjnego wiersza wolnego. Na tej kanwie powstały np. świetne poematy *Twój powszedni morderca* (1962), *Przygoda w Babilonie* (1969) czy *Jesteś* (1978). Nie dziwi także formuła lingwistyczna, widoczna już w poprzedzającym tendencje nowofalowe tomie *Niezgoda na ukłon* (1964), a także w niektórych wierszach ze zbiorów *Zagłada gatunków* (1970) czy *Po zagładzie* (1974).

⁵² *Dramaturgia czasu. Rozmowa z pisarzem Wiktorem Woroszyńskim*, rozmawia Paweł Kądziela, „Nowe Życie” 1986, nr 8 (71), s. 9.

⁵³ R. Mielhorski, *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 1, s. 22, przyp. 3.

Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.
- Bereś Stanisław, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i Spółka, Warszawa 2006.
- Czerska Tatiana, *Wokół wiersza „Kobiety internowane” Wiktora Woroszyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4, s. 115–125.
- Dłuska Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, cz. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Dramaturgia czasu. Rozmowa z pisarzem Wiktorem Woroszyńskim*, rozmawia Paweł Kądziała, „Nowe Życie” 1986, nr 8 (71), s. 8–9.
- Drawicz Andrzej, *Pierwsza linia walki, „Wieś”* 1951, nr 50, s. 6.
- Drewnowski Tadeusz, *Tyle hałasu – o nic?*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Dubiel Ksenia, *Rytm futuryzmu (porównanie niektórych konstrukcji rytmicznych na wybranych przykładach polskiej i rosyjskiej poezji futurystycznej)*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/276893/dubiel_rytm_futuryzmu_porownanie_niektorych_konstrukcji_rytmicznych_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 2023/02/28].
- Friszke Andrzej, *Wiktor Woroszyński. Polityka i literatura*, w: Wiktor Woroszyński, *Dzienniki 1953–1982*, cz. I, red. Agnieszka Dębska, Katarzyna Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2017, s. 9–118.
- Grabowski Artur, *Wiersz. Forma i sens*, Universitas, Kraków 1999.
- Jarzyna Anita, *„Zagłada gatunków” według Wiktora Woroszyńskiego – czyli (nie) więcej niż egzemplifikacja*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 4, s. 91–114.
- Jarzyna Anita, Kuczyńska-Koschany Katarzyna, *„Poeta każdy to z żółtą łatką na sercu Żyd”. Dwa głosy o Baczyńskim Woroszyńskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 189–199.
- Kandzióra Jerzy, *„Literatura” Wiktora Woroszyńskiego – poetycka formuła prozy autobiograficznej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 36–61.
- Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1994.
- Lasota Grzegorz, *Poeta-agitator*, w: tegoż, *Kierunek natarcia. Szkice, recenzje, polemiki*, Czytelnik, Warszawa 1953, s. 147–167.
- Legeżyńska Anna, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Lisiecka Alicja, *Pokolenie „pryszczatych”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Maciąg Włodzimierz, *Poezja towarzysząca*, „Życie Literackie” 1955, nr 43, s. 4.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu: dwustopniowość delimitacji, skansja w poezji*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2013, nr 3, s. 109–125.
- Matuszewski Ryszard, *O wierszach Wiktora Woroszyńskiego*, „Nowa Kultura” 1950, nr 28, s. 4.
- Mielhorski Robert, *Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 1, s. 77–103.
- Pietras Wojciech, *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11 (14), s. 259–273.

- Pszczółowska Lucylla, Wierzbicka Anna, *Konferencja Metryki Słowiańskiej i Ogólnej (Warszawa, 24–29 sierpnia 1964)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 1, s. 320–326.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- Siatkowski Zbigniew, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3, s. 119–150.
- Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Szumna Małgorzata, „*Krzyk Majakowskiego*”. *Socrealizm a awangarda*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 3, s. 33–53.
- Śniecikowska Beata, „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Tomasik Wojciech, *Czy architektura może zastąpić literaturę? O propagandzie monumentalnej*, w: tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 37–66.
- Ubertowska Aleksandra, *Historia jako „biotyczne wyniszczenie”. Zagłada gatunków Wiktora Woroszyńskiego*, w: tejże, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Instytut Badań Literackich PAN, Olsztyn 2020, s. 130–145.
- Urbańska Dorota, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, w: *Wersyfikacja polska*, cz. I, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Mirosław Ryszkiewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 123–144.
- Wantuch Wiesława, *Imperatyw uczestnictwa (o poezji Wiktora Woroszyńskiego)*, „Kultura Niezależna” 1989, nr 56, s. 29–45.
- Ważyk Adam, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Czytelnik, Kraków 1951.
- Wilkoń Teresa, *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej. Socrealizm w poezji polskiej*, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae, Katowice 2016.
- Woroszyński Wiktor, *Autokomentarz*, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, red. Jacek Kajtoch, Jerzy Skórnicki, Iskry, Warszawa 1972, s. 210–211.
- Woroszyński Wiktor, *Batalia o Majakowskiego*, „Odrodzenie” 1950, nr 5 (270), s. 6–7.
- Woroszyński Wiktor, *Dzienniki 1953–1982*, t. I, red. Agnieszka Dębska, Katarzyna Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2017.
- Woroszyński Wiktor, *Dzienniki 1983–1987*, t. II, red. Agnieszka Dębska, Katarzyna Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2018.
- Woroszyński Wiktor, *Dzienniki 1988–1996*, t. III, red. Agnieszka Dębska, Katarzyna Bizacka, Ośrodek Karta, Warszawa 2019.
- Woroszyński Wiktor, *Historie i inne opowiadania*, red. Natalia Woroszyńska, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2022.
- Woroszyński Wiktor, *Korespondencja w kręgu „Kultury” (Jerzy Stempowski, Jerzy Giedroyc)*, red. Magdalena Chabiera, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Woroszyński Wiktor, *Literatura*, Instytut Literacki, Paryż 1977.
- Woroszyński Wiktor, *Ojczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.
- Woroszyński Wiktor, *Pierwsza linia pokoju. Poezje 1949–1950*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
- Woroszyński Wiktor, *Śmierci nie ma!*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Woroszyński Wiktor, *Weekend mister Smitha. Satyry i fraszki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Woroszyński Wiktor, *Wspomnienie o K.I. Gałczyńskim*, w: tegoż, *Powrót do kraju*, Polonia Book Fund, Londyn 1979, s. 62–67.

- Woroszyński Wiktor, *Wykłady o literaturze rosyjskiej (Uniwersytet Latający 1978–1979)*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Woroszyński Wiktor, Żakiewicz Zbigniew, „*Losy noszą nas różnymi drogami*”. *Listy 1969–1996*, red. Tatiana Czerska, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2020.
- Zieniewicz Andrzej, *Wiersze z marmuru*, „Poezja” 1986, nr 1–2, s. 3–21.

Streszczenie

Przedmiotem rozważań jest forma socrealistycznych utworów z wczesnego okresu twórczości Woroszyńskiego. Wiersze poddano analizie wersologicznej pod kątem budowy strofy, rytmu i rymu, w odwołaniu do klasycznych i nowszych badań nad teorią wiersza, w ścisłym powiązaniu z wymową utworów. W artykule wspomniano pracę pisarza pt. *Batalia o Majakowskiego*, postulującą naśladownictwo radzieckiego poety oraz porzucenie „klasycznej” poetyki. Walka o nowy sposób pisania (wobec przekonania, że stary nie nadaje się do opisu współczesności) staje się walką polityczną i batalią o formę wypracowującą nowe metody wiązania prozodii i struktury wiersza z aktualną rzeczywistością. Nieudana batalia, krytykowana przez ustawodawców realnego socjalizmu za ekspresjonizm i formalizm, traktowana jest w artykule jako odchylenie od kanonu socrealistycznego, wyraz młodzieńczego eksperymentalizmu i podstawa przyszłej, dojrzałej twórczości autora. Wynika to z faktu dojrzenia przez niego autentyczności poetyki „antyestetycznej”.

An Unsuccessful Revolution. Wiktor Woroszyński's Socialist-Realist Battle for Form

Abstract

In the paper the form of Woroszyński's socialist realist (and youthful) poems is considered. The poems are subjected to versological analysis in terms of verse construction, rhythm, and rhyme, in reference to classical and newer research on the theory of the poem, in close connection with the meaning of these poems. Moreover, the writer's paper „The Battle for Mayakovsky” is mentioned, postulating the imitation of Mayakovsky and the abandonment of classical poetics. The „battle” for the new way of writing becomes a political struggle and a struggle for a form that combines prosody and poem structure with the current reality. This unsuccessful struggle, criticised by the legislators of real socialism for expressionism and formalism, is treated in the article as a departure from the socialist realist canon, an expression of youthful experimentalism, and the basis for the author's future, mature work. It is due to the fact that he saw the authenticity of „anti-aesthetic” poetics.

Słowa kluczowe: Wiktor Woroszyński, Batalia o Majakowskiego, socrealizm, rytm, antyestetyzm

Keywords: Wiktor Woroszyński, „Battle for Mayakovsky”, socialist realism, rhythm, anti-aesthetism

Maja Jarnuszkiewicz – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim; doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, publikowała m.in. w „Terminusie”, „Ruchu Literackim”, „LiteRacjach”, „Fragile”, „Frazie”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Interesuje się literaturą polską po 1945 roku. Pisze rozprawę doktorską będącą monografią o twórczości Wiktora Woroszyńskiego.