

„Bijący talent dramatyczny”? Wokół emigracyjnej recepcji *Towarzysza Października* Kazimierza Wierzyńskiego

Jakub Osiński

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

‘Great dramatic talent’? About emigration reception of ‘Comrade October’ by Kazimierz Wierzyński

Abstract: The paper is devoted to the one and only drama of Kazimierz Wierzyński (1894–1969) ‘Comrade October’, written in 1950, and released only in 1992. Its aim is to explain why it was not published immediately after the writing. The author attempts to reconstruct the circumstances of the creation of the work and to effort to publish and exhibit it, as well as to present the state of research. He show the ‘Comrade October’ against the background of emigratory dramaturgy and theater life, which serves to reflect on the political character of the drama and to analyze the reception of his public readings in émigré circles (Theatre ‘Pro Arte’ by Olga Żeromska, 1954).

Key words: Kazimierz Wierzyński, Comrade October, emigration theater, emigration literature

Słowa kluczowe: Kazimierz Wierzyński, „Towarzysz Październik”, teatr emigracyjny, literatura emigracyjna

Biorąc pod uwagę, że związki Kazimierza Wierzyńskiego z teatrem, choć – jak pisze Paweł Kądziera – „dość luźne”¹, były jednak długotrwałe, może dziwić, że poeta w ciągu swojej przeszło półwiecznej aktywności literackiej napisał tylko jeden dramat – w dodatku dopiero po wojnie i niewydany za jego życia². Wierzyński na emigracji próbował się z różnymi formami

¹ P. Kądziera, *Nota edytorska*, w: K. Wierzyński, *Towarzysz Październik*, oprac. P. Kądziera, Warszawa 1993, s. 200. Przed wojną poeta pisał recenzje teatralne dla „Gazety Polskiej”, które zostały przedrukowane w zbiorach: K. Wierzyński, *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*, Lwów [1938]; tegoż, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, oprac. H. i M. Waszkielowie, Warszawa 1987. Zob. na ten temat U. Kowalska, „W garderobie duchów” Kazimierza Wierzyńskiego, w: *Skamander*, t. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki przy współud. R. Cudaka, Katowice 1986.

² Dramat ukazał się dopiero w 1992 r. dzięki staraniom Kądziera („Dialog” 1992, nr 3). Następnie Dobrochna Ratajczakowa włączyła go do zredagowanej przez siebie antologii

literackiego wyrazu – pisywał opowiadania i eseje, zostawił po sobie dwie nieukończone powieści³ i *Pamiętnik poety*, lecz bez wątpienia najlepiej spełniał się w poezji.

Jednym z pierwszych czytelników *Towarzysza Października*, owego jedynego dramatu niegdysiejszego skamandryty, o którym tu mowa, napisanego najpewniej w drugiej połowie 1950 r. („roboczy” tytuł brzmiał *Dziki gęsi*⁴), był Jan Lechoń, który wspominał o utworze Wierzyńskiego w swoim *Dzienniku* pod datą 6 stycznia 1951 r.:

Wierzyński czytał mi swą sztukę *Towarzysz Październik* w bardzo złym momencie, bo byłem akurat pod wrażeniem *Domu Bernardy Alby*, która jest szczytem napięcia dramatycznego – co we mnie wzbudziło od razu najwyższe wymagania. To biorąc pod uwagę, wydaje mi się, że temu Październikowi brak bardzo owego napięcia, że cały konflikt rozgrywa się w bardzo zresztą płynnym i literacko pięknym dialogu. Dwie postacie – bywający czelowiek Lisznin i Fogin, rodzaj super-Wierzyńskiego, obie bardzo rosyjskie – doskonale. Za to poeta – Październik, broniący prawa do indywidualnego szczęścia i jego Tamara – wydają mi się nie tylko nieprawdziwi życiowo, ale też teatralnie nieżywi. Teatr – poza jakimś natchnionym Wyspiańskim – trzeba sądzić tak jak sprawy osobiste znajomych; otóż tego poety i tej jego Tamary nie widzę i nie czuję. Naprawdę nie wiem, czy w teatrze coś z tego więcej by wyszło, czy zalety nie pokryłyby tych, zdaje mi się, niewątpliwych braków sztuki. W każdym razie to jeszcze jeden dowód jak Wierzyński się rozwija, jak jest żywotny. Jak na debiut – jest to oczywiście sztuka co się zowie i naprawdę literatura⁵.

W napisanym niedługo później liście do Wierzyńskiego Lechoń o *Towarzyszu Październiku* wyrażał się już z większą egzaltacją:

Drogi Żuczku! Chciałem Ci jeszcze na piśmie powinszować Twego wyczynu i życzyć jego „ekonomicznych” skutków. Boję się, że nie dość Ci mówiłem o bijących w oczy i uszy zaletach

Polski dramat emigracyjny 1939–1969 (Poznań 1993). W końcu zaś, wraz z tomem *Czarny polonez*, wierszami rozproszonymi oraz przekładami, dramat wszedł do przygotowanej także przez Kądziałę książki pod wspólnym tytułem *Towarzysz Październik* (Warszawa 1993). Choć utwór Wierzyńskiego cieszył się niemalą popularnością wśród wydawców, żadna z wymienionych prac nie jest edycją krytyczną. Żadna z nich nie pozostaje także wolna od błędów natury językowej czy edytorskiej.

³ Fragmenty tych nieukończonej powieści zachowały się w archiwum poety: K. Wierzyński, b.t., b.d., mps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/V/6; tegoż, *Aurora*, b.d., mps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/V/2.

⁴ W liście do Lechońa z 14 listopada 1950 r. Wierzyński pisał: „Halina [Wierzyńska] ukończyła wczoraj trzydzieści lat. [...] Wśród prezentów, którymi ją obsypałem, znalazł się też mój najnowszy utwór, sztuka teatralna pt. *Dziki gęsi*. Uważam Cię za pierwszego, komu po niej powinienem ten teatr odsonić, i nie mogę ukryć, że po wysłuchaniu jej mój najgorszy krytyk oświadczył z wypiekami na twarzy: znakomita! Marzę, żebyś i Ty to powtórzył, i dam Ci rękopis do przeczytania, gdy tylko będzie przepisany” (J. Lechoń, K. Wierzyński, *Listy 1941–1956*, oprac. B. Dorosz przy współpracy P. Kądziały, Warszawa 2016, s. 389). Wszystkie przypisy w przywoływanej korespondencji – własne.

Wzmiankę na temat dramatu odnajdujemy także w liście Wierzyńskiego do Stanisława Balińskiego: „Sztuka moja nazywa się *Dziki gęsi*, jest pisana prozą i rozgrywa się w Rosji. Piszę ją do N[wyraz nieczytelny], choć nie przypuszczam, by tu się coś dało z nią zrobić” (list K. Wierzyńskiego do S. Balińskiego, 15 grudnia 1950 r., rps, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 667, t. XVI, k. 88, s. 1). Wszystkie materiały dotąd niepublikowane podano w opracowaniu własnym; pisownię uwspółcześniono.

⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Londyn 1970, s. 11.

Twej sztuki – ale zdajesz sobie chyba sprawę, że czas, który miałem na tę rozmowę, nie na wiele wystarczył. [...] Przy moim pierwszym wrażeniu na razie obstać – z tym, że chciałbym Ci wyrazić zachwyt dla dialogu, dla powagi, dla klasy i nastroju całej rzeczy. Jak Halusia [Wierzyńska] słusznie powiedziała – najważniejsze to jest bijący talent dramatyczny. Przyznam się, że nie zdumiewa mnie on u Ciebie – bo w mówieniu uderzała mnie zawsze Twoja dramatyczność, można by powiedzieć teatralność w najlepszym tego słowa znaczeniu. Przede wszystkim zaś wierzę, że w Twoim stosunku do sztuki, zupełnie innym niż mój – w Twoim daniu jej pierwszeństwa nad wszystkim innym w życiu, jest zapowiedź, prawie pewność, że cokolwiek będziesz pisał, będzie zwycięstwem⁶.

Kądziela, podejmując próbę odtworzenia nikłej recepcji utworu, stwierdza, że „serdeczne wsparcie przyjaciela nie przekonało do końca poety”⁷. Wsparcie, należy dodać, bardziej deklaratywne niż szczerze, jak można sądzić na podstawie przytoczonego wcześniej fragmentu diariusza.

Edytor wspomina ponadto o próbach, które Wierzyński mimo wszystkiego podjął, aby dramat ten wydać (także w języku angielskim⁸), wystawić (z pomocą Mariana Hemara) oraz – dzięki wstawiennictwu Tadeusza Nowakowskiego – na jego podstawie przygotować słuchowisko dla Radia Wolna Europa⁹. Próby te, co – jak można sądzić – nie pozostaje bez przyczyny, spełzły wówczas na niczym.

Losy starań Wierzyńskiego o przedstawienie dramatu szerszej publiczności można bardziej szczegółowo odtworzyć na podstawie korespondencji poety z Mieczysławem Grydzewskim, Tymonem Terleckim i Lechoniem. Przywołajmy zatem fragmenty listów:

[Wierzyński do Grydzewskiego:]

8 lutego 1951 [...]

Od Terleckiego miałem list, ale sztuka nie przyszła i nic mi o niej nie wspominał.

[Wierzyński do Grydzewskiego:]

20 lutego 1951 [...]

Myślę, że odniesiesz się do tej książki [*Korca maku*] serdeczniej niż do *Chopina*, którego nie przeczytałeś, albo do sztuki, o którą nawet nie zapytałeś.

[Grydzewski do Wierzyńskiego:]

23 lutego 1951 [...]

Otoczasz się taką aurą tajemniczości, że nie śmiem o nic pytać: przecież najprościej było sztukę z miejsca posłać.

⁶ J. Lechoń, K. Wierzyński, dz. cyt., s. 403.

⁷ P. Kądziela, dz. cyt., s. 204.

⁸ Tłumaczenie dramatu na język angielski zachowało się w archiwum poety: K. Wierzyński, *Comrade October*, [tłum. N. Guterma], b.d., mps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/IV/5. Norbert Guterma był także autorem przekładu książki Wierzyńskiego o Chopinie, choć pierwszym jej tłumaczem był Ludwik Krzyżanowski. Zob. B. Dorosz, *Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego i jego żony Haliny z Ludwikiem Krzyżanowskim: listy z lat 1947–1958 i 1976–1977*, „Archiwum Emigracji” 2010, z. 1–2.

⁹ P. Kądziela, dz. cyt., s. 204–205.

[Wierzyński do Grydzewskiego:]

16 sierpnia 1951 [...]

Chcę Cię prosić, byś wziął od Terleckiego rękopis *Towarzysza Października*, przeczytał i napisał, co o tym sądzisz. Gdybyś porobił uwagi na marginesie, z których mógłbym skorzystać, byłbym Ci b[ardzo] wdzięczny.

[Wierzyński do Grydzewskiego:]

16 listopada 1951 [...]

Dlaczego mi nie piszesz o sztuce?

[podkreślone przez Grydzewskiego na czerwono]¹⁰

Grydzewski w korespondencji z Wierzyńskim nigdy nie wypowiedział się na temat dramatu, mimo licznych próśb poety. Zresztą, co warte zauważenia, redaktor mógł się z nim zapoznać stosunkowo późno, bo dopiero w sierpniu 1951 r. Nie wiemy także, dlaczego Grydzewski, choć prośbę Wierzyńskiego z ostatniego z przywołanych listów podkreślił na czerwono (co swoim zwyczajem robił, aby wiedzieć, do czego ustosunkować się w odpowiedzi), w kolejnych listach nie wspomina o *Towarzyszu Październiku*.

Z odtworzonego przez Kądziałę dialogu korespondencyjnego Wierzyńskiego i Terleckiego wynika bowiem, że poeta zastanawiał się nad drukowaniem dramatu w „Wiadomościach” (list z 22 stycznia 1952 r.). Terlecki podjął także próby wystawienia sztuki w Londynie (miał w niej wziąć udział Hemar) oraz wzmiankował, że warto byłoby dramat opublikować w paryskiej „Kulturze” (list z 5 marca 1952 r.)¹¹. Jak wiemy, i te próby zakończyły się jednak niepowodzeniem.

Losy dramatu, które można odtworzyć na podstawie dalszej korespondencji Wierzyńskiego i Lechonia, również są enigmatyczne:

[Lechoń do Wierzyńskiego]

[8 stycznia 1951]

Myślę, że dobrze byłoby, abyście napisali zaraz do Feli Jordan¹² – ja będę mówił z nią jednocześnie – ale ludzie lubią być proszeni¹³.

[Lechoń do Wierzyńskiego:]

[10 stycznia 1951]

Ruby Crowed Kinglet [ang. ogniczek] zapytuje Cię, czy byś mu nie przysłał „synopsisu” *Towarzysza Października*. Ruby nic nie przyrzeka – ale coś mu chodzi po głowie – może się ptaszkowi coś uda¹⁴.

¹⁰ Korespondencja K. Wierzyńskiego i M. Grydzewskiego, 1951, mps, rps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/IV/1.f. Na temat tej korespondencji zob. B. Dorosz, „Zwierzaliśmy się sobie ze wszystkiego, nawet z naszych szczęśliwych i nieszczęśliwych miłości”. O korespondencji Mieczysława Grydzewskiego z Kazimierzem Wierzyńskim (kilka uwag i garść fragmentów – zanim ukaze się edycja krytyczna), „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 2015, t. L.

¹¹ P. Kądziała, dz. cyt., s. 204–205.

¹² Felicja Jordanowa – członkini Koła Pań przy Polskim Instytucie Naukowym w Ameryce. Wszystkie zawarte w przypisach objaśnienia do listów Lechonia i Wierzyńskiego podano na podstawie opracowania Dorosz.

¹³ J. Lechoń, K. Wierzyński, dz. cyt., s. 403.

¹⁴ Tamże, s. 405.

[Wierzyński do Lechonia:]

11 stycznia 1950. [właśc. 1951] [...]

Zaintrygowaleś mnie, że jeden z ptaszków ma jakieś ważne chody. Poproś go, niech powie, co gdzie potrzeba, w styczniu będzie gotowy przekład sztuki, więc synopsisu nie ma po co robić, lepiej pokazać sztukę. Do Jordanowej napiszę, gdy będę miał przekład, teraz wystarczy, gdy jej Ty coś powiesz. *Października* jeszcze nie próbowałem zreorganizować, bo od trzech dni nic innego nie robię, tylko śpię – a mam trzy tygodnie do odespania. Nie wiem zresztą, jak to zrobić i czy to w ogóle możliwe¹⁵.

[Wierzyński do Lechonia:]

26 stycznia [1951] [...]

Co znaczyła, że kardynał ma pewny pomysł? [Norbert] Guterman się nie odzywa, ale pisał mi, że pracuje nad przekładem. Jak przypuszczałem, miesiąc to za krótki termin na taką pracę¹⁶.

[Lechoń do Wierzyńskiego:]

[22 i 23 marca 1951]

Pana, który miał czytać *Octobra*, nie ma na razie w Nowym Jorku, jak tylko powróci, będę się starał go zaraz zobaczyć i przypomnieć daną mi obietnicę¹⁷.

[Wierzyński do Lechonia:]

31 marca 1951 [...]

Do Pani Jordan wysłałem list w tym duchu, jak mi sugerowałeś. Proszę ją przy tym, by się porozumiała z Tobą, bo myślę, że jej lepiej wytłumaczysz, o co w sztuce chodzi, niż ja to zdołałem w liście powiedzieć. Najlepiej byłoby, gdyby ona tego Pereirę zechciała zoperować przy Tobie – i, rzecz jasna, nie przy sandwiczach z szynką, lecz przy stole ugniatającym się od homarów i steków [sic!], zapijanych Chablis i Szampuszczką. Ale jak ją znamy – są to sny i marzenia stracone w przepaść, pisane na wodzie, rozwiane w obłokach, niknące w dali i podszyte sreżogą. [...]

Tym listem kończę moje stosunki z Comradem Octobrem i powierzam jego losy Halusi. Niech ona pisze, gdzie chce, ja już nie mogę. Oczywiście zmienilibym postawę, gdyby zaszło coś „na odcinku”. Nie zgadniesz, co by się wtedy działo! Ale jestem spokojny, że nie zajdzie¹⁸.

[Wierzyński do Lechonia:]

[7 maja 1951]

Dziś wysłałem pod adresem [Ziemowita] Karpińskiego¹⁹ pięć kopii *Tow[arzysza] Paź[dziernika]*. Po Twoim telefonie wysłałem do niego Special Delivery [ang. przesyłka specjalna], żeby wszystkie kopie (pięć plus jedna wysłana w ub. tygodniu) przekazał Tobie. Mój drogi, weź to do siebie czym prędzej, bo nie chcę, żeby wędrowało pod ludziami i po drodze gubiło stronicę. Napisałem mu (dziękując za życzliwość), że dowiedziałem się od Ciebie, „że są problemy ze sztuką”. I wobec tego proszę go uważać całą sprawę za niebyłą. Uważam wystąpienie aktorów za typową ich historię i za robienie primadonn patriotycznych. Poza tym jest to haniebne *witch hunting* [ang. polowanie na czarownice], które też Ty przechodziłeś. Ohyda! Przecież Kara [Tiche-Falencka]²⁰ chciała brać udział w sztuce antybolszewickiej.

¹⁵ Tamże, s. 407.

¹⁶ Tamże, s. 411.

¹⁷ Tamże, s. 418.

¹⁸ Tamże, s. 421.

¹⁹ Ziemowit Karpiński (1903–1973) – aktor i reżyser, po wojnie na emigracji, od 1951 r. w Nowym Jorku, gdzie był zaangażowany w organizację polskiego życia kulturalnego.

²⁰ Karin Tiche-Falencka (1915–2010) – aktorka, filantropka, kolekcjonerka sztuki, od 1941 r. w USA.

Nawet gdyby jej „przestępstwo” było nie wiadomo jakie, nie należy odcinać ludziom drogi do „poprawy”. Ale to jest za wielkoduszne dla Marysi Modz[elewskiej]²¹, która głuchnie i jest wydrą – i dla [Jadwigi] Smos[arskiej]²², która jest chora i nigdymniepuszczalna!²³

[Wierzyński do Lechonia:]

31 maja [1951] [...]

Gdybyś przez chwilę miał wolną głowę, poproś Twego znajomego o rękopis *Października*, bo pewnie nic z tego nie będzie, a nie chciałbym, by walał się po cudzych mieszkaniach. Wadą tej sztuki wydaje mi się teraz (przede wszystkim) pierwszy akt, a nie wiem, jakby go zmienić ani nie mam na to ochoty²⁴.

[Lechoń do Wierzyńskiego:]

1 czerwca [1951] [...]

Mój drogi! Sztuki nie zabiorę – dokąd facet mi czegoś nie powie, bo jeszcze raz obiecywał przeczytać. Nie mam obawy, aby się ona gdzie walała. Nie myślę, że nie chodzi tu o pierwszy akt. Po prostu faceci albo węższą sukces finansowy, albo nie i żadne wartości artystyczne nic tu nie znaczą²⁵.

[Wierzyński do Lechonia:]

[30 czerwca [?] 1951]

Czy Twój przyjaciel zwrócił Ci *Tow[arzysza] Października*? Czy uważasz, że warto to drukować w „Wiad[omościach]”? Nie jestem tego pewny²⁶.

[Wierzyński do Lechonia:]

8 listopada [19]51 [...]

Pisał do mnie kolega Mietek Szyrowski²⁷, żeby na Was wpłynąć w sprawie tego wieczoru, któryście obiecali zrobić, i tego klubu, który ma powstać, a powstać nie może. Więc wpływam na Was, Kolego, a wiecie, jak umiem pływać, a nawet nurkować i do głębin docierać i tam dopiero gościa za jaja łapać. Na mnie nie liczcie, bo ja po incydencie ze sztuką nie chcę mieć nic wspólnego z aktorami. *À propos* sztuki, marzę tylko o jednym: aby pewien mój przyjaciel odesłał mi rękopis, ale tym nie będę Wam głowy zawracał i wprost do niego napiszę²⁸.

Ostatecznie, jak wiemy, Wierzyński skapitulował. Z przytoczonych tu fragmentów korespondencji wyłania się jednak tajemniczy wątek dotyczący wystawienia *Towarzysza Października* w Nowym Jorku (list Wierzyńskiego do Lechonia z 7 maja 1951 r.). Jako że dzieje życia teatralnego polskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych są opracowane co najwyżej przyczynkowo, trudno ustalić, co było przyczyną rezygnacji z pomysłu realizacji przedstawienia. Z listu Wierzyńskiego wynika jedynie, że najprawdopodobniej

²¹ Maria Modzelewska (1903–1997) – aktorka, od 1939 r. na wychodźstwie, później emigracji; mieszkała w Nowym Jorku, gdzie była, m.in. prezeską Koła Artystów Sceny Polskiej.

²² Jadwiga Smosarska (1898–1971) – aktorka, od 1939 r. na wychodźstwie, później emigrantka w USA.

²³ J. Lechoń, K. Wierzyński, dz. cyt., s. 433–434.

²⁴ Tamże, s. 436.

²⁵ Tamże, s. 438.

²⁶ Tamże, s. 441.

²⁷ Mieczysław Szyrowski (1897–1955) – dziennikarz, żołnierz, prezes Związku Legionistów i Ligi Niepodległości Polski w USA, korespondent londyńskich „Wiadomości”.

²⁸ J. Lechoń, K. Wierzyński, dz. cyt., s. 452.

spektakl miał wyreżyserować Ziemowit Karpiński, a udział w nim miała wziąć Karin Falencka. Na czym polegały jednak „problemy ze sztuką”, jakie „przestępstwo” popełniła aktorka, dlaczego spotkała ją ostracyzm ze strony Marii Modzelewskiej i Jadwigi Smosarskiej, o jakim „wystąpieniu aktorów” i przeciw czemu mowa – tego już chyba ustalić niepodobna. Nie ma na ten temat wzmianek ani w innych listach, ani nawet w *Dzienniku* Lechońa, co zastanawiające, biorąc pod uwagę, że z wymienionymi aktorkami był on w bliskim i stałym kontakcie.

Wszystkie opisane tu starania Wierzyńskiego o wydanie *Towarzysza Października* skłaniają do zadania pytania o ich motywację. Oczywiście można je wytłumaczyć chęcią upowszechnienia idei przedstawionych w dramacie wśród polskich emigrantów i społeczeństw zachodnich. Jednak w świetle najnowszych ustaleń Beaty Dorosz dotyczących amerykańskich lat Wierzyńskiego, nie można przy tym nie wspomnieć o sytuacji finansowej poety, która bez wątpienia nie pozostała bez znaczenia tak dla samego faktu powstania dramatu, jak i działań mających na celu jego wydanie i sceniczną realizację²⁹. Tym samym trudno uwierzyć, aby jedynie auto-krytycyzm Wierzyńskiego miał przesądzający wpływ na nieopublikowanie utworu, jak twierdzi Kądziała.

Sytuacja ta jest tym trudniejsza do zrozumienia, jeśli wziąć pod uwagę, że Wierzyński był na emigracji twórcą powszechnie znanym i szanowanym, dzięki czemu nigdy wcześniej ani później nie miał problemów z publikacją swoich utworów. Nadto, po ukazaniu się książki *The Life and Death of Chopin* w 1949 r., która była nie tylko chwalona w najważniejszych amerykańskich czasopismach (m.in. w „New York Times”), ale i wywołała kontrowersje związane z autentycznością listów Chopina i Delfiny Potockiej, także czytelnikowi amerykańskiemu był Wierzyński może nie powszechnie znany, ale w każdym razie nie obcy. Tym bardziej dziwić może wydawnicze niepowodzenie *Towarzysza Października*, który – jak wspomniano – został niebawem po napisaniu przetłumaczony na język angielski, zresztą jako jeden z niewielu utworów poety³⁰.

Towarzysza Października zaprezentowano szerszej publiczności emigracyjnej dopiero w roku 1954 – co nie bez znaczenia – roku, w którym obchodzono 60. urodziny Wierzyńskiego i 35-lecie jego działalności literackiej. Co prawda, główne obchody odbywały się w Stanach Zjednoczonych³¹, jednak i w Europie polscy emigranci świętowali ów podwójny jubileusz. W „polskim Londynie” 9 listopada odbyło się publiczne odczytanie dra-

²⁹ B. Dorosz, *W kręgu Polskiego Instytutu Naukowego (maj 1942–1969)*, w: tejże, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń. Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 343–425.

³⁰ Zob. K. Wierzyński, *Przygoda z tłumaczeniami*, w: tegoż, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1995.

³¹ Zob. R. Mossin, *Obchód 35-lecia pracy literackiej Kazimierza Wierzyńskiego*, „Wiedomości” 1954, nr 26, s. 1–2.

matu przez aktorów amatorskiego Teatru „Pro Arte” Olgi Żeromskiej, zaś Radio Wolna Europa w ramach cyklicznej audycji „Teatr Wyobraźni”³² na podstawie *Towarzysza Października* w adaptacji Nowakowskiego przygotowało słuchowisko wyemitowane 3 kwietnia. Wyreżyserował je Waław Radulski, a udział w nim wzięli: Waław Krajewski (w roli tytułowej), Janina Katelbach, Feliks Broniewski, Karol Dorwski, Jerzy Kopczewski, Waław Modrzeński i Józef Winawer³³. O ile jednak czytanie dramatu zainteresowało emigracyjną krytykę, czego świadectwem są omówione dalej recenzje z tego wydarzenia, o tyle słuchowisko zostało jedynie odnotowane na łamach „Widomości” przez Stefanię Kossowską. Wzmianki o nim nie znajdziemy także w *Nocie edytorskiej* pióra Kądzieni.

Wszystko to, o czym dotychczas była mowa, skłania do zadania pytania: dlaczego *Towarzysz Październik* nie został wydany czy wystawiony zaraz po napisaniu? Oraz: czy przyczyn tego należy upatrywać w trudnej sytuacji powojennego teatru (i dramatu) emigracyjnego, czy też były tego inne, artystyczne albo ideologiczne powody? A są to pytania o tyle ważne, o ile się przypomni, że historycy literatury poświęcili dotychczas omawianemu dziełu niewiele uwagi³⁴.

Dramat Wierzyńskiego, przede wszystkim ze względu na okoliczności jego powstania i osobę autora, ale i poruszaną w nim problematykę, badacze od dawna wpisują do kanonu dwudziestowiecznego dramatu emigracyjnego³⁵. Dramatu nieobecnego czy służebnego, jak przed laty określiła go Dobrochna Ratajczakowa³⁶ w nawiązaniu do teatru służebnego, o którym z kolei pisał Leopold Kielanowski: „teatr polski po okresie heroicznym lat wojennych, gdy szedł z żołnierzem polskim niemal w pierwszej linii frontu, rozpoczął w Anglii – *per excellence* – okres służebny, wierny tej samej idei”³⁷.

³² Zob. K. W. Tatarowski, *Radiowy „Teatr Wyobraźni” Rozgłośni Polskiej RWE*, w: tegoż, *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005, s. 251–292.

³³ Big Ben [S. Kossowska], *Sztuka Wierzyńskiego w radio*, „Widomości” 1954, nr 20, s. 4.

³⁴ Na temat dramatu, poza Kądzienią, pisali dotychczas jedynie: Z. Marcinów, „*Towarzysz Październik*”, w: tegoż, „*W szczęściu i w trwodze*”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004; A. Nasiłowska, *Oblicza poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1994.

³⁵ Zob. np.: J. Ostrowski, *Dramatopisarstwo*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. 1, Londyn 1964, s. 191; L. Kielanowski, *Słowo i ciało. Scenopisarstwo polskie na uchodźstwie*, „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 1976, s. 82; D. Ratajczakowa, *Dramat nieobecny*, „Dialog” 1992, nr 3, s. 123–124. Na temat dramatu i teatru emigracyjnego zob. także np.: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994; *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, red. E. Kalemba-Kasprzak, D. Ratajczakowa, Poznań 1998.

³⁶ D. Ratajczakowa, *Dramat nieobecny...*, s. 120.

³⁷ L. Kielanowski, *Teatr służebny*, w: *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, red. M. Paszkiewicz, Londyn 1986, s. 128.

Ową służebność sztuki dramatycznej rozumieć należy *ex definitione* jako jej podporządkowanie ideom głoszonym i wyznawanym przez Drugą Emigrację, a sprowadzającym się – jak pisał Kielanowski – do „przechowania polskości, która była systematycznie niszczona w kraju”³⁸. Nie może zatem dziwić, że teatr taki, a w rezultacie także sztuka dramatopisarska z nim związana i w dużej mierze od niego zależna, istniały w atmosferze wybitnie niesprzyjającej ich artystycznemu rozwojowi, ograniczane nie tylko przez trudne warunki zewnętrzne, brak instytucjonalnego wsparcia (stąd też charakterystyczne formy ich obecności w środowiskach emigracyjnych, jak teatr sztuk czytanych), ale i przez emigracyjną publikę oczekującą odeń, z jednej strony, służebności sprawie narodowej, z drugiej – tradycyjnego, dobrze znanego kształtu. Dobitnie świadczy o tym fakt, że wśród warunków ogłoszonego w 1949 r. przez Związek Artystów Scen Polskich za Granicą (ZASPzG) konkursu dramatycznego, oprócz ograniczeń obsady (mniej niż dziesięć osób) oraz dekoracji (do jednej), znalazł się także zapis, że sztuka powinna dotyczyć „spraw polskich w przeszłości lub w chwili obecnej”³⁹.

Niektórzy autorzy, nie godząc się na takie ograniczenia, odrzucali służebność czy podejmowali z nią polemikę, czego świadectwami są bodaj najświetniejsze dramaty powstałe na obczyźnie: Witolda Gombrowicza i Mariana Pankowskiego, nieco później – Sławomira Mrożka. Najświetniejsze, bo już emigracyjni krytycy mieli świadomość, że dramaty służebne reprezentują sobą co najwyżej przeciętną wartość artystyczną⁴⁰.

Zatem:

dramat emigracyjny – jak proponuje Ratajczakowa – można podzielić na dwa bloki: na twórczość służebną i twórczość samoistną lub przynajmniej walczącą o swą autonomię, na nurt kontynuacji i kontestacji. Oba typy działań mają wyraźne znamię programowe i są biegunowo przeciwstawne. Pierwszy, wsparty autorytetem skamandrytów, już „niepamiętających” o swych burzycielskich początkach, odwołuje się do tradycji; drugi w różnym stopniu otwiera się na poczynania dwudziestowiecznych awangard. Przy czym zdecydowanie górą postawa pierwsza⁴¹.

Podział ten, choć nietrudno podać go w wątpliwość, co uczyniła chociażby Marta Fik przy okazji analizy twórczości dramaturgicznej Ryszarda Kiersnowskiego⁴², okazać się może jednak bardzo użyteczny w prowadzonej tu refleksji nad *Towarzyszem Październikiem* Wierzyńskiego i jego emigracyjnym odbiorem. Ratajczakowa źródeł tych dwu antynomicznych postaw upatruje bowiem w polemice Jerzego Pietrkiewicza z Wierzyńskim przypadającej na rok 1943.

³⁸ Tamże, s. 129.

³⁹ „Teatr i Widownia” 1949, z. 3, s. 31, cyt. za: D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polski dramat emigracyjny...*, s. 5.

⁴⁰ D. Ratajczakowa, *Dramat nieobecny...*, s. 120.

⁴¹ Tamże, s. 121.

⁴² M. Fik, *Ryszard Kiersnowski. Dramaturgia służebna?*, w: *Teatr i dramata...*, s. 182.

Jako że dyskusja ta została wyczerpująco opisana przez historyków literatury, nie ma potrzeby po raz wtóry przytaczać jej przebiegu⁴³. Wystarczy przypomnieć, że rozpoczęła się ona od wygłoszenia przez Wierzyńskiego odczytu zatytułowanego *Współczesna literatura polska na emigracji* w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku i wydrukowanego niebawem w „Tygodniku Polskim” (później przedrukowanego także w „Wiadomościach Polskich” oraz wydanego w postaci osobnej książki). Poeta odniósł się w nim krytycznie do twórczości awangardowej, w tym *ad personam* do Pietrkiewicza, pisząc m.in.: „Nie miejsce tu i nie pora na rozważania o teorii poetyckiej zwanej u nas awangardą [...], która w istocie jest surowym przeniesieniem obcych wzorów na grunt zgoła odmienny”⁴⁴.

W kontekście *Towarzysza Października* niezmiernie ważny jest jednak fakt, że po wojnie Wierzyński, rezygnując ze skrzętnie realizowanych wcześniej wzorców romantycznych, sam odnowił swoją poetykę i zwrócił się ku tematom nieobecnym dotychczas w jego twórczości, czego najlepszym przykładem jest tom *Korzec maku*. O ile jednak ta „druga młodość” autora *Krzyży i mieczy* w poezji została przyjęta raczej dobrze, o tyle być może w wypadku dramatu, rządzącego się w warunkach emigracyjnych innymi prawami, była ona przyczyną opisanych niepowodzeń wydawniczych i scenicznych *Towarzysza Października*.

Jeśli zatem, za Ratajczakową, uznać, że stanowisko, które we *Współczesnej literaturze polskiej na emigracji* zajął poeta, stało się później podstawą rozumienia roli i znaczenia dramatu i teatru na obczyźnie, w pełni zasadne jest pytanie: czy i ewentualnie jak zmiana owego stanowiska wpłynęła na dramat Wierzyńskiego? Jeśli zaś odpowiedź okaże się twierdząca, należałoby zapytać także o to, czy *Towarzysz Październik* rzeczywiście przynależy, tak jak sugeruje Ratajczakowa, do nurtu służebnego emigracyjnej dramaturgii, czy też prowadzi z nim polemikę lub nawet otwarcie go kontestuje, tak jak czynili to Gombrowicz, Pankowski lub też – jak dowiodła Fik – Kiersnowski. Przykład autora dramatu *Trzeci odchodzi* jest tu zresztą wart szczególnej uwagi, jako że jego twórczość często bywa wpisywana w nurt dramaturgii służebnej, tak jak *Towarzysz Październik*. I tak jak dramat Wierzyńskiego – jego utwory nie cieszyły się na emigracji popularnością. Doskonale zatem uświadamia – jak pisała Fik – iż wynikłe z sytuacji politycznej Polski po II wojnie światowej „tracenie szans” było udziałem nie tylko krajowych, ale i wolnych od cenzury emigracyjnych twórców, pozostających w niewoli środowiskowej presji⁴⁵.

O czym jest bowiem *Towarzysz Październik*? Odpowiedzi na to pytanie udzielił sam Wierzyński w niepublikowanej dotychczas przedmowie do angielskiego tłumaczenia utworu:

⁴³ Zob.: M. Pytasz, *Jerzy Pietrkiewicz – samotność odwagi*, w: *Literatura a wyobcowanie. Studia*, red. J. Święch, Lublin 1990, s. 121–124; B. Czarnecka, *Wstęp*, w: J. Pietrkiewicz, *Dla pokrzepienia mózgow. Szkice z lat 1940–1948*, Toruń 2002.

⁴⁴ K. Wierzyński, *Współczesna literatura polska na emigracji*, Nowy Jork 1943, s. 24.

⁴⁵ M. Fik, dz. cyt., s. 186.

The idea of the play has been taken from the public accusations and public confession of Soviet artists, such as Shostakovich, Prokofiev *etc.*, which lead to their acceptance of the 'general part line', the pre-fabricated truth, no matter how grotesque or unacceptable it might have been.

I tried to show in my play two contrasting worlds: that of the monstrous Soviet bureaucracy and that of moral, thinking, suffering, loving human beings subjected to its pressure. The first world should be presented as utterly grotesque and played in the style of half-visionary ballet of Joos *The Green Table*. The other, in an informal style of realities plays, sharply contrasting with the vision of the Soviet monster⁴⁶.

Omawiany dramat w zamyśle autora był zatem głosem w obronie wolności twórczej artystów rosyjskich, którzy zmuszeni byli podporządkować się sprawującej władzę partii komunistycznej. Wspomniani Dymitr Szostakowicz i Siergiusz Prokofiew, wybitni rosyjscy kompozytorzy, byli bowiem symbolami, jak pisze Józef Smaga, „antykosmopolitycznej kampanii skierowanej przeciw twórcom kultury”, na czele której stał Andriej Żdanow, sekretarz Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego:

„Żdanowszczyzna” – pisze Smaga – zapisała się w dziejach kultury rosyjskiej rozprawą z wielkimi kompozytorami XX wieku: Siergiuszem Prokofiewem i Dymitrem Szostakowiczem, w których twórczości Żdanow dostrzegł „formalistyczne wynaturzenia”, „antydemokratyczne skłonności” i równie naganne uleganie zgniłym kosmopolitycznym nowinkom. Był to częściowy nawrót do atmosfery lat 30., gdy Szostakowicza po raz pierwszy zaatakowano przy okazji rozprawy z „lewackimi obrzydliwościami” w malarstwie, poezji, pedagogice. Tym razem jednak rzecz miała bardziej masowy charakter, a jej motywem przewodnim była propaganda karykaturalnej megalomanii narodowej⁴⁷.

Zaznaczyć przy tym należy, że Wierzyński niejednokrotnie występował w obronie rosyjskich artystów, np. w 1958 r. wysłał do Związku Pisarzy ZSRR (na ręce Michaiła Szołochowa) telegram protestacyjny w obronie prześladowanego Borysa Pasternaka⁴⁸.

Nietrudno zatem zauważyć, że *Towarzysz Październik* – zamierzenie bądź też nie – jest dziełem osobnym w panoramie emigracyjnej dramaturgii. Cel politycznego zaangażowania utworu, czyli zwrócenie uwagi świata zachodniego na losy pisarzy w ZSRR, bez wątpienia nie wpisuje się w służebność sprawie polskiej, która winna cechować interesujący nas tu nurt dramatu.

⁴⁶ „Pomysł na sztukę wziął się z publicznych oskarżeń i samokrytyki sowieckich artystów, takich jak Szostakowicz, Prokofiew *etc.*, którzy wyrazili akceptację dla «główniej linii partii», sfabrykowanej prawdy, bez względu na to, jak były one groteskowe i niedopuszczalne. W mojej sztuce próbowałem pokazać dwa przeciwstawne sobie światy: potwornej sowieckiej biurokracji i moralną, myślącą, cierpiącą, kochającą ludzkość poddawaną jej naciskom. Ten pierwszy świat powinien zostać przedstawiony jako całkowicie groteskowy i odegrany w stylu półwizjonerskiego baletu *Zielony stół* Joosa. Ten drugi – w nieformalny styl sztuki realistycznych, wyraźnie kontrastującym z wizją sowieckiego potwora”. K. Wierzyński, przedmowa do: *Comrade October*, dz. cyt. [tłum. własne].

⁴⁷ J. Smaga, *Rosja w 20. stuleciu*, Kraków 2001, s. 154.

⁴⁸ Wycinek prasowy pochodzący z nieustalonego tytułu, a zawierający treść owego telegramu, zachował się wśród korespondencji Wierzyńskiego z Grydzewskim.

Zauważyć ponadto należy, że *Towarzysz Październik*, choć Ratajczakowa lokuje go w wyróżnionym przez siebie kręgu dramatów służebnych o „zdecydowanie politycznym charakterze”, a nawet na jego przykładzie charakteryzuje, czym ów krąg miał się odznaczać, wyraźnie odróżnia się od innych zaliczonych doń dzieł⁴⁹. Ich akcja dzieje się bowiem w Polsce, dotyczy polskiej historii, a ich bohaterami są Polacy (kilka przykładów: dramat *Smocza 13* Stefanii Zahorskiej o powstaniu w getcie warszawskim, *Tu jest Polska!* Herminii Naglerowej – sztuka dziejąca się w okupowanej Polsce, czy poświęcony zacieraniu śladów zbrodni katyńskiej *Świadek* Romana Orwida-Bulicza)⁵⁰. Dramat Wierzyńskiego, którego akcja w żaden sposób nie łączy się z Polską, wyraźnie nie przystaje do tego grona, brakuje w nim bowiem polskiego kontekstu czy – jak można rzec za Kielanowskim – nie dotyczy „spraw polskich”.

Dla Zdzisława Marcinowa, który o dramacie pisał jak dotąd najszerzej, polski kontekst dramatu jest jednak oczywisty:

Po pierwsze – zauważa katowicki badacz – procesy, jakie zachodzą w życiu społecznym Polski, szczególnie intensywne po roku 1948, są dla środowisk emigracyjnych wstrząsem. Niszczony stalinowską nowomową język społecznej komunikacji i podejmowanie przez zjazd środowisk artystycznych programu realizmu socjalistycznego, uświadamiają twórcom emigracyjnym podstawowy dla kultury narodowej sens dalszego wysiłku artystycznego. W literaturze ten proces (którego zapomnianą częścią jest również ten utwór) zaowocował wzrostem liczby publikowanych tytułów (na tle malejącej w latach 1947–1950 ich liczby) oraz przemianą ich poetyki i tematyki. Zamiast zbiorowego emigracyjnego cierpiętnictwa propaguje się artystyczną swobodę i indywidualną wolność ponad narodowymi i ideologicznymi serwitutami⁵¹.

Obserwacja Marcinowa dotycząca krajowego tła powstania dramatu jest słuszna, jednak niepełna, a wnioski z niej płynące – mylne. Po pierwsze, jak dowodzi Jerzy Smulski, nastawienie w Polsce realizmu socjalistycznego było procesem trwającym od – jak datuje badacz – listopada 1947 r.⁵² Tymczasem już 14 czerwca tegoż roku na Nadzwyczajnym Walnym Zebraniu Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie przyjął uchwałę wzywającą pisarzy emigracyjnych do niepublikowania swoich utworów w kraju; podpisał się pod nią także Wierzyński⁵³. Tym samym trudno wnioskować, żeby narzucenie realizmu socjalistycznego było dla poety, jak i innych twórców emigracyjnych, „wstrząsem”.

⁴⁹ D. Ratajczakowa, *Dramat nieobecny...*, s. 123–124.

⁵⁰ Z kolei dramaty przynależące do wyróżnionej przez Ratajczakową podklasy sztuk antysowieckich (poza wymienionym już *Świadkiem*), a więc *Mira* i *Katia* oraz *Flirt* Wacława Grubińskiego były pisane z myślą o niepolskim czytelniku. Zob. J. Rażny, *O emigracyjnych losach Wacława Grubińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 241.

⁵¹ Z. Marcinów, dz. cyt., s. 117.

⁵² J. Smulski, *Ciągłość czy kataklizm? O cezurze roku 1949 w procesie literackim*, w: tegoż, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 13.

⁵³ Zob. *Uchwała Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, w: T. Terlecki, *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecki, J. Święch, Lublin 2003, s. 279–280.

Dobrze bowiem pamiętać – jak pisał z kolei Zbigniew Jarosiński – że polski socrealizm był zjawiskiem o zupełnie innym wymiarze dla uczestników życia kulturalnego w Kraju niż dla tych, którzy obserwowali go z perspektywy Londynu, Paryża czy Nowego Jorku. Emigranci mieli wyostrzoną świadomość, że po wojnie Polska – i cała Europa Wschodnia – zostanie wydana pod władzę sowieckiej Rosji i jeśli nie zostanie zakwestionowany układ jałtański, nastąpić musi stopniowe, jednak nieuniknione podporządkowanie tych krajów moskiewskiej centrali, niweczenie ich suwerenności i kulturalnej odrębności, sowietyzacja rozległe ogarniająca życie społeczne. Proklamowanie socrealizmu nie było w ich oczach żadnym przełomem kulturalnym, a tylko kolejnym krokiem w procesie wchłaniania wschodniej Europy przez Rosję⁵⁴.

„Wstrząsem” takim dla poety-emigranta bez wątpienia okazała się natomiast wojna koreańska⁵⁵ czy – nader wszystko – zwrot w dziejach zimnej wojny, który dokonał się za sprawą wynalezienia przez ZSRR broni atomowej, o czym Zachód dowiedział się w sierpniu 1949 r. Jak z kolei dowiódł Andrzej Zaćmiński, polscy emigranci aż do 1954 r. żyli nadzieją na wybuch nowej wojny, która miała doprowadzić do zmiany układu sił w Europie Środkowo-Wschodniej, a w konsekwencji – do odzyskania przez Polskę suwerenności⁵⁶.

Zdaje się, że właśnie echa tego nader doniosłego wydarzenia odnajdujemy w *Towarzysz Październiku*. Przedstawione w dramacie „Pierwszeństwo Sowietów we Wszystkim na Świecie” to nic innego, jak – ujęte ironicznie – ostateczne pogrzebanie nadziei emigrantów na rychłe wyzwolenie z sowieckiej strefy wpływów, a tym samym – na powrót do kraju.

Drugi element polskiego kontekstu – pisze dalej Marcinów – mieści się na poziomie wewnątrztekstowym i jest związany z zasadniczą wadą dramatu. Wadą, którą można wytłumaczyć czynnikami obiektywnymi (w odróżnieniu od zawinionej przez Wierzyńskiego sztuczności dialogów miłosnych). Jest nią przyjęty kształt słowa niezgodny ze stalinowskim modelem języka. Wierzyński, słabo jeszcze orientujący się w charakterze dopiero wprowadzanej w kraju stalinowskiej „polszczyzny”, próbuje oddać język „człowieka radzieckiego” za pomocą form języka inteligentckiego („Pan, towarzyszu”). Tymczasem stalinowski obyczaj językowy kultywował tylko formy oparte na drugiej osobie liczby mnogiej, zakorzenione w języku rosyjskim⁵⁷.

I w tym kontekście trudno zgodzić się z katowickim badaczem, gdyż Wierzyński wcale nie sięga po „stalinowską polszczyznę” przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Zresztą argument ten, nawet bez szczegółowego rozpatrzenia, można odrzucić ze względu na jego wewnętrzną sprzeczność. Twierdzenie, że dramat ten ma polski kontekst, nie może bowiem opierać

⁵⁴ Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 299–300.

⁵⁵ Zob. P. Wójtowicz, „Wojna gorąca” (1950–1953), w: tegoż, *Obraz Związku Sowieckiego w ujęciu polskiej emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii w latach 1945–1956*, Warszawa 2008, s. 69–76.

⁵⁶ A. Zaćmiński, *Emigracja polska w Wielkiej Brytanii wobec możliwości wybuchu III wojny światowej 1945–1954*, Bydgoszcz 2003. Na temat literackich świadectw tego fenomenu zob. J. Osiński, „Teraz nic nie wiadomo”. *Apokalipsa niespełniona* w „Stacji Abbesses” Stefani Zahorskiej, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 1.

⁵⁷ Z. Marcinów, dz. cyt., s. 117.

się na dowodzeniu, że pewnego elementu tego kontekstu w nim brakuje lub też że jest on wprowadzany przez autora nieudolnie.

Wierzyński umieszcza akcję dramatu „w Sowiech, w naszych fantastycznych czasach”⁵⁸, czyli w pierwszych powojennych latach. Mimo to istnieją przesłanki, które pozwalają twierdzić, że przy jego pisaniu sięgał on nie tylko po cudze, zasłyszane opowieści z Polski czy ZSRR, doniesienia prasowe albo teksty literackie, ale i – przede wszystkim – opierał się na własnych doświadczeniach.

Przypomnijmy, że w sierpniu 1914 r. Wierzyński wstąpił do Legionu Wschodniego, a po jego rozwiązaniu służył w 77. pułku austro-węgierskiej piechoty. 7 lipca 1915 r., po przegranej przez Austriaków bitwie pod Kraśnikiem, dostał się do niewoli rosyjskiej, którą spędził w obozie jenieckim w Riazaniu⁵⁹. Tam też przyszło mu przeżyć rewolucję październikową, która – jak wspominał – przyniosła mu po przeszło dwu latach wolność⁶⁰. Niewątpliwie zatem to właśnie obserwacje poczynione w czasie rewolucji stały się dla Wierzyńskiego źródłem wiedzy i inspiracji przy pisaniu *Towarzysza Października*, czego świadectwa bez trudu możemy odnaleźć w tekście dramatu.

Główny bohater utworu, Październik, którego uznać należy za *alter ego* autora, nie dość, że jest poetą, to w dodatku – tak jak Wierzyński – synem kolejarza. Wspominając swojej ukochanej Tamarze o czasach młodości, mówi zaś właśnie o Riazaniu:

Mieszkałiśmy w Riazaniu – znasz to małe miasto gubernialne nad Oką. Słyszeliśmy wtedy z cudownego obrazu Maki Boskiej i z głodu. Rokrocznie Oka wzbiera na wiosnę i zalewa ogromne przestrzenie. Pamiętam, byłem wtedy małym chłopcem, włąziliśmy na drzewa i patrzyliśmy z góry, i nic, tylko woda i woda dookoła miasta, a my jak na wyspie. Ciężko tam żyło się chłopom na zalewanych gruntach. Gdy nadeszła rewolucja, czym prędzej rozebrali między sobą ziemię i odetchnęli. (s. 28–29)

Dla porównania przywołajmy fragment *Pamiętnika poety*:

Riazań, brzydkie i bezbarwne miasto, leży nad rzeką Oką. Słyszał wówczas z trzech rzeczy: z cudownego obrazu Matki Boskiej, z wylewów Oki i z głodu, który trapił tamte strony w latach powodzi⁶¹.

⁵⁸ K. Wierzyński, *Towarzysz Październik*, Warszawa 1993, s. 10. Dalej wszystkie cytaty z dramatu podano za tym wydaniem, odnotowując w tekście numery stron.

⁵⁹ Zob.: P. Kądziała, *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37; J. Osiński, „Oko w oko z światem”. O wierszach *Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”*, „Konteksty Kultury” 2016, nr 3.

⁶⁰ W zachowanych świadectwach poeta nie wspomina zbyt wiele o samym przebiegu rewolucji. W *Pamiętniku poety* odnajdujemy jedynie fragment: „Przyszła rewolucja, zakotłowało się wszystko. Z początku nikt nie pisał nawet o tych doniosłych wypadkach, ale niedługo dało się to ukryć. Zostaliśmy – około 500 oficerów – zrównani w prawach z żołnierzami” (K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, do druku przyg., wstępem i przyp. opatr. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 48). O konsekwencjach rewolucji dla austriackich oficerów więzionych w Riazaniu wspomina Wierzyński ponadto na początku opowiadania *Wyrok śmierci*. Zob. tegoż, *Granice świata*, Warszawa 1933, s. 51–52.

⁶¹ Tenże, *Pamiętnik poety...*, s. 31.

Widać zatem wyraźnie, jak doświadczenia poety pokrywają się z tym, co pomieścił w dramacie. Sięgając pamięcią do lat I wojny światowej, Wierzyński z pewnością nie czerpał z ówczesnych obserwacji wyłącznie elementów teatralnego makrokosmosu, ale i odwoływał się do języka, który wprowadziła „dyktatura proletariatu”. I jeśli nawet obserwacje te uzupełniały doniesienia współczesne akcji dramatu (np. związane z kultem jednostki⁶²), to nie ma żadnych (tekstowych czy pozatekstowych) podstaw do tego, by twierdzić, że poeta próbuje odwzorować „stalinowską polszczyznę” lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Inną sprawą jest fakt, że Wierzyński zaraz po ukończeniu dramatu zlecił wykonanie jego angielskiego przekładu. Na tej podstawie można przypuszczać, że *Towarzysz Październik* powstawał nie tylko z myślą o polskim widzu czy czytelniku. Stąd przywiązywanie wagi, tak jak uczynił to Marcinów, do form typu „pan, towarzyszu”⁶³, i owszem, niezgodnych z komunistycznym obyczajem językowym, jest pozbawione większego sensu, jeśli mieć na uwadze tożsamość form drugiej osoby liczby pojedynczej i mnogiej w języku angielskim.

Także drugi przykład przytoczony przez badacza jest nieprzekonywający. Marcinów twierdzi, że formą właściwą „stalinowskiej polszczyźnie” winna być: „Departament Pierwszeństwa Związku Radzieckiego we Wszystkim na Świecie”, nie zaś – „Departament Pierwszeństwa Sowietów we Wszystkim na Świecie”⁶⁴. Określenie „sowiecki” i od niego pochodne rzeczywiście budziły w powojennej Polsce pejoratywne skojarzenia, których źródła sięgały jeszcze międzywojnia, i dlatego było ono przez nowe władze usilnie wypierane na rzecz określenia „radziecki”. Tymczasem w języku rosyjskim przymiotnik *sovetskij* (*советский*) w okresie porewolucyjnym występował w licznych wyrażeniach o jawnie ideologicznym zabarwieniu, jak: *sovetskij narod* (*советский народ*) – ‚narod sowiecki’ czy *sovetskaja nauka* (*советская наука*) – ‚nauka sowiecka’⁶⁵. Nie jest to zatem świadectwo językowej niedoskonałości dramatu Wierzyńskiego, ale tego, że autor nie starał się wcale wpisać go w polski kontekst, a pozostał wierny przedstawionemu w dramacie kontekstowi sowieckiemu.

Kontekst polski, na który wskazuje Marcinów, jest zatem propozycją interpretacyjną niewystarczająco dobrze popartą. Warto jednak zauważyć, że także ahistoryczną, co znajduje odzwierciedlenie w przedmowie autora do

⁶² Zob. np.: T. Wolsza, „Gary Cooper sowieckiego sojuza”. *Emigracyjne rozważania wokół kultu i legendy Stalina*, w: tegoż, *Za żelazną kurtyną. Europa Środkowo-Wschodnia, Związek Sowiecki i Józef Stalin w opiniach emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii 1944/1945–1953*, Warszawa 2005, s. 124–132; P. Wójtowicz, *Przejawy kultu jednostki w Związku Sowieckim*, w: tegoż, dz. cyt., s. 108–114.

⁶³ Warto odnotować, że Wierzyński jest w tej kwestii niekonsekwentny. Nietrudno bowiem wskazać w dramacie formy „poprawne”, tzn. oparte na drugiej osobie liczby mnogiej, np. „Wy tego nie notujecie, towarzyszu?” (s. 83).

⁶⁴ Z. Marcinów, dz. cyt., s. 117 [przyp. 22].

⁶⁵ Zob. J. Korzeniewska-Berczyńska, *Sowietyzacja języka rosyjskiego*, „Studia i Materiały Centrum Badań Sowieckich” 1991, z. 24, s. 6.

tłumaczenia dzieła oraz – przede wszystkim – recenzjach opublikowanych po odczytaniu dramatu przez aktorów londyńskiego Teatru „Pro Arte” Olgi Żeromskiej w 1954 r., kiedy to został on zaprezentowany szerszej – choć nie szerokiej – publiczności (obecnych było ok. 65 osób).

Emigracyjni krytycy wcale nie byli skłonni widzieć w *Towarzyszu Październiku* alegorii zaprowadzanego w Polsce systemu, ale i ich odczytania nie były wolne od politycznych klisz tworzących – jak nazwał je Krzysztof Dybciak – swoiste, emigracyjne systemy komunikacji literackiej⁶⁶.

Analiza tych tekstów pozwoli zatem na, przynajmniej częściowe, odtworzenie historycznej, emigracyjnej recepcji utworu, a tym samym przybliży nas do odpowiedzi na pytanie o przyczyny jego osobności w panoramie dramatu służebnego oraz jego wydawniczych i scenicznych niepowodzeń, będących, jak się zdaje, osobności tej konsekwencją.

Wpierw pochyłmy się nad omówieniem sztuki autorstwa Herminii Naglerowej. W liście do Wierzyńskiego datowanym na 11 listopada 1954 r. pisała ona:

Długo nie odpisywałam, a ostatnio odkładam pisanie, żeby zdać sprawę z wieczoru, na którym czytano sztukę Pana. Wiem, że Pan wyciągał uszy nadaremnie, więc ja byłam „okiem i uchem” Pana. Raczej tylko uchem, bo ta gromada młodych, sympatycznych ludzi, którzy rozdzielili między siebie role, tyle tylko, że cieszyła wzrok młodością. Czytali zresztą nie najgorzej, nie „aktorząc” zbyt, a nadto z szacunkiem dla tekstu. Ludzi było sporo i sztuka podobała się. Podziwiam Pana wniknięcie w system, niepoznany przez Pana – Bogu dzięki – na własnej skórze. Nowe jest w sztuce Pana zajęcie się poetą, więc jednostką mniej podatną naciskowi. Tak by się zdawało, że mniej podatną. Wiemy, że najszybciej dało się włączyć w system pisarzy i artystów. Dzieje się tak może dlatego, że ten gatunek ludzi jest już z góry skorumpowany – ambicją. Panu jednak szło o coś innego, bo o zabijanie twórczości tak zupełnie, że poeta przestał pisać.

Dużą zaletą sztuki jest urastanie, potęgowanie się akcji i wagi. Zazwyczaj tak bywa, że pierwszy akt jest najlepszy. U Pana stopniowanie trwa aż do końca. Akt drugi jest lepszy od pierwszego, a trzeci od drugiego. „Rozmowa” Fogina z poetą, chociaż ma przebieg raczej zbyt łagodny, jak na sowieckie śledztwo i namowy, robi duże wrażenie i jest wysoce dramatyczna. Nieco kinowe cofanie akcji czy też wyobrazeniowe wkładki byłyby na scenie i efektowne, i przekonujące. Akt trzeci, na poły poetyczny, na poły brutalny, „gra” doskonale w tych kontrastach. Publiczność reagowała na ironię i naprawdę szkoda, że nie wystawiono tej sztuki w Ameryce, gdzie „Kolumbiada” musiałaby wywołać i śmiech, i gniew.

[Stanisław] Stroński⁶⁷ odczytał Pana list⁶⁸, który wydał mi się nieco za skromny, ale zrobił doskonale wrażenie. Reasumując, stwierdzam, że rzecz zasługuje na prawdziwą scenę i że tego Panu z serca życzę. Wieczór był ze wszech miar udany i bardzo Panu z tego powodu gratuluję⁶⁹.

⁶⁶ Por. K. Dybciak, *Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3.

⁶⁷ Stanisław Stroński (1882–1955) – pisarz, publicysta, romanista i polityk, po wojnie pozostał na emigracji w Londynie, gdzie był, m.in. członkiem ZPPNo oraz założycielem Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie i profesorem Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie.

⁶⁸ Listu tego nie udało się, niestety, odnaleźć. Być może się nie zachował. Był jednak – z punktu widzenia tych rozważań – niepowątpiewalnie interesującą i wartą uwagi wypowiedzią Wierzyńskiego na temat dramatu.

⁶⁹ List H. Naglerowej do K. Wierzyńskiego, 1954, mps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/VI/1.m.

Swoją opinię (ze względu na znajomość z Wierzyńskim i listowną formę jej wyrażenia – mało obiektywną, a wręcz panegiryczną) w dużej mierze Naglerowa powtórzyła w recenzji opublikowanej w londyńskich „Wiadomościach”⁷⁰:

Z niszczycielskich wynalazków naszej ery chyba najwięcej niepokoi aparat obezwładniający wolę człowieka. Lecz nie fizyko-technicy zajmują się jego tajemniczą konstrukcją, tylko humaniści, ściślej – literaci. Zaczęło się od dociekań Koestlera i być może skończyło na „wizji” Orwella, który antydatował swoją powieść o lat kilkadziesiąt. Prześcigając się z czasem, Orwell właściwie nie ruszył z miejsca. Jego *Rok 1984* już nadszedł, już nawet przeszedł, a za lat trzydzieści na jakimś ocalonym skrawku ziemskiego globu zamiast „ideomachiny” panować będzie taka idylliczna pierwotność, o jakiej się nie śniło głoszącemu powrót do natury Janu [sic!] Jakubowi.

Na razie biją dzwony na trwogę. Kazimierz Wierzyński, pisząc sztukę *Towarzysz Październik*, dołączył się do alarmu zaniepokojony zjawiskiem szczególnie go obchodzącym: ujarzmieniem i niweczeniem twórczości poetyckiej. Brak odporności u pisarzy i artystów, ich aż nadto skwapliwe uleganie naciskowi, nie jest może zagadnieniem, tylko – zagadką, nad której rozwiązaniem warto się zastanowić. Wierzyński nie obdarzył jednak swojego poety właściwościami utrudniającymi konflikt. Poddaje się i on perswazji prawie bez sprzeciwu.

Poeta Październik ma na swoje usprawiedliwienie miłość, więc uczucie z gatunku szlachetniejszych. Wyrzekając się poezji, godząc się na obsługiwanie ideomachiny swoimi zdolnościami i pomysłami, idzie drogą najmniejszego oporu, ale tym samym i sztuka zbacza na inny tor. Już nie zmarnowana twórczość jest główną sprawą dramatu, sprawą tą jest miłość. Para sowieckich kochanków mogłaby dołączyć się do korowodu licznych w literaturze par również kochających się za wszelką cenę. „Cennik” sowiecki jest jednak mało urozmaicony, toteż i za miłość obowiązującą stawką musi być zatrata własnej osobowości. [...]

Materiały o Rosji sowieckiej są tak wielostronne, że nielatwo wyodrębnić poszczególne motywy i ograniczyć go do własnych wymiarów. Forma, którą obrał Wierzyński, narzuca większe skrupowanie niż inne rodzaje pisarskie. Wierzyński poddał się surowej dyscyplinie i doskonale pomieścił się w jej wymaganiach. Należy zaznaczyć, że jest to pierwszy utwór sceniczny wielkiego poety i światnego prozaika, i że tym samym sprawa tej sztuki nie może być uboczna ani dla jej autora, ani dla naszego pisarstwa. Dobrze rozłożona, z każdym aktem narastająca akcja nie tylko zawarła w sobie losy kilku postaci, ale w sposób własny, odmienny i niezależny uruchomiła ciężące nad światem zagadnienie.

Dzieje głównych postaci występujących w sztuce mają przebieg dramatyczny, gdy system – sprawca ich cierpień i znikczemnienia – jest po prostu błazeństwem. Śmiesznym, nieprawdopodobnym, proszącym się o satyrę błazeństwem – makabrycznym w skutkach. Samochwalstwo, megalomania, zakłamanie mogłyby ubawić najbardziej ponurych czarnowidzów, gdyby nie zorganizowany, drażący i atakujący system, który nawet w karykaturze przygnębia i przeraża. O to właśnie szło Wierzyńskiemu, żeby z bliska pokazać przeobrażenie się śmieszności w grozę. Z tych powiązań komedii z dramatem powstał utwór o sowieckiej ideomachinie, odbiegający od poniekąd już szablonowych, wytoczonych ujęć literackich⁷¹.

⁷⁰ Wierzyński sam zabiegał o wydrukowanie tej przychylniej sobie opinii, a także – z pewnością zachęcony sukcesem, o którym donosiła mu Naglerowa – po raz kolejny podjął próbę publikacji *Towarzysza Października* w „Wiadomościach”. 15 grudnia 1954 r. pisał bowiem do Grydzewskiego: „Czy doszły Cię jakieś głosy o czytaniu mojej sztuki? Naglerowa napisała mi interesujący list-recenzję, może poprosiłbyś ją o kilka uwag. Ostatecznie warto o tym wspomnieć. Czy myślisz, że można by tę sztukę wydrukować w „Wiad[omościach]”?”. List K. Wierzyńskiego do M. Grydzewskiego, 1954, mps, Biblioteka Polska w Londynie, sygn. 1360/VI/1f.

⁷¹ H. Naglerowa, „*Towarzysz Październik*”, „Wiadomości” 1955, nr 6, s. 3.

W swoim omówieniu, mimo że dalekim od bezstronności, Naglerowa poruszała kilka niezwykle ważnych kwestii. Przede wszystkim wskazywała na powinowactwa *Towarzysza Października* i 1984 Geорга Orwella, świadczące, po pierwsze, o dystopijnych inspiracjach autora, po drugie natomiast – ogromnym znaczeniu dla emigracyjnej recepcji utworu tych kilku lat, które upłynęły od jego ukończenia do przedstawienia publiczności⁷². Poza tym akcentowała, tak jak w przytoczonym wcześniej liście, osobność dramatu przejawiającą się w uczynieniu poety jego głównym bohaterem, szczególnie ważnym w kontekście intencji Wierzyńskiego, o których już była mowa.

Była to jednak opinia odosobniona. Zgoła inne zdanie o sztuce wyraził Jan Ostrowski na łamach „Orła Białego”:

Sztuka pisana była przed śmiercią Stalina i oparta jest na fantastycznym założeniu, że akcja rozgrywa się po pełnym zwycięstwie Sowietów nad światem zachodnim. Przedstawiać ma ona dramat jednostki i pustkę życia w ustroju sławionym i realizowanym przez bolszewizm. Nie będąc w stanie wchodzić tu w szczegóły, wypada stwierdzić, iż jest ona echem dzieł Krawczenki, Koestlera [...], Herlinga-Grudzińskiego i Orwella. Oscylując między fantazją dużo mniej od orwellowskiej i groteską, często pokrywającą się ze zwykłą, ponurą „sowiecką rzeczywistością”, autor opiera kulminacyjne momenty akcji na jakże ograniczonym pomysle: bohater robi karierę na wykazaniu, że odkrywcą Ameryki nie jest Kolumb, ale Rosjanin. Stosując takie chwytły, autor nie osiąga silnego napięcia dramatycznego i cała rzecz sprowadza się do błahego nieporozumienia artystycznego, w którym indywidualność poetycka czy pisarska K. Wierzyńskiego zupełnie się nie przejawia⁷³.

Poza powracającą i w tej wypowiedzi obserwacją dotyczącą inspiracji literackich Wierzyńskiego (przez Ostrowskiego nazwanych niemal epigonstwem), warto podkreślić, po pierwsze, bardzo krytyczny stosunek recenzenta do *Towarzysza Października*, po drugie natomiast – pominięcie przezeń, zdaniem Naglerowej, największej zalety i źródła oryginalności dramatu, a więc bohatera-poety. I jedno, i drugie zdaje się w kontekście poczynionych wcześniej uwag odnośnie do osobności dzieła Wierzyńskiego na tle dramaturgii emigracyjnej nader znaczące, tym bardziej że powraca w innych opiniach, np. recenzenta „Gazety Niedzielnej”:

Nowy utwór K. Wierzyńskiego [...] składa się z 3 aktów. Akcja ożywia się w miarę w 2 i 3 akcie. Widzimy w niej echa dzieł Artura Koestlera, a być może i Krawczenki. Myśl jest ciekawa, polega na przedstawieniu działania propagandy sowieckiej. Departament propagandy, który ma udowodnić, że Rosjanie mają pierwszeństwo we wszystkich dokonaniach ludzkości, działa. Są tam ludzie przeciętni oraz wybitnie utalentowani, jak „Towarzysz Październik” – poeta. Walka o wpływy, a nawet walka o żonę innego, pod upiornym cieniem łagrów, porusza sowieckich ludzi tej sztuki. Bunt czy walka o samodzielność myślenia, musi przegrać, a kłamstwo zapanować. Poeta-Październik udowadnia, że Amerykę odkrył Kalumbow Iwanowicz⁷⁴.

⁷² Zob. J. Osiński, *O pierwszeństwie poezji we wszystkim na świecie*. „Towarzysz Październik” *Kazimierz Wierzyńskiego*, „Ruch Literacki” 2018, nr 1, s. 52–53.

⁷³ [J. Ostrowski], *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie. Promieniowanie na kraj i uchodźstwo*, „Orzeł Biały” 1954, nr 47, s. 5. Por. także tegoż, *Dramatopisarstwo...*, s. 191.

⁷⁴ [n.], „Towarzysz Październik”, „Gazeta Niedzielną” 1954, nr 47, s. 6.

Po raz kolejny polscy emigranci mogli zatem przeczytać o wtórności dramatu, a także – że jego tematem są sposoby działania sowieckiej propagandy. Recenzent „Gazety Niedzielnej”, tak jak Ostrowski, bagatelizował podstawowy fakt, że bohaterem jest poeta, oraz że to właśnie jego zmagania z systemem komunistycznym są osią, na której opiera się cały dramat. Poza Naglerową, która dostrzegła i opisała to bodaj najlepiej, na fakt ten zwrócił uwagę także autor artykułu zamieszczonego w wydawanych w Mannheim (Republika Federalna Niemiec) „Ostatnich Wiadomościach”:

[T]owarzysz Październik pisze tylko wiersze ujawniające niebezpieczne „odchylenie indywidualistyczne”. Zręczni jednak agenci policyjni stosują odpowiednie środki: areszt domowy, długie przesłuchania, szantaż, wykorzystanie sytuacji osobistej utalentowanego autora zakochanego w sekretarce Ministerstwa, aby przywieść go do rozsądku. Październik poddaje się, jedyną możliwość ocalenia osobistego szczęścia i zyskania spokoju widząc w całkowitej kapitulacji lub przynajmniej w jej zewnętrznych pozorach. [...]

W tej sytuacji towarzysz Październik rozumie, iż nie będzie już nigdy pisać wierszy mających jakkolwiek wartość poza wartością „urzędową”, to jest przydatności do szerzenia wskazanych haseł. Zapewne też odgaduje, iż w przyszłości, gdy wyczerpie się jego inwencja, spotka się z tym losem, jaki dziś spotyka jego szef popadającego w niełaskę⁷⁵.

W środowisku londyńskim, a więc i najliczniejszym, i najbardziej znaczącym pod względem kulturalnym, *Towarzyszowi Październikowi* sprawiedliwość oddał dopiero w 1976 r. Leopold Kielanowski, szkicując dzieje polskiego dramatu na obczyźnie:

Znakomity poeta zajął się [...] problemem podporządkowania sztuki nakazom rządzącej partii. Rzecz dzieje się w ZSRR i ukazuje w formie tragikomedii wysiłki poety zmierzające do zerwania zaciskającej się na nim i na jego twórczości obroży partyjnej. Walka z totalizmem państwowym w imię wolności sztuki, w imię wewnętrznej prawdy, ponosi w finale utworu klęskę. Poeta podporządkowuje się nakazom terroru, poddaje się molochowi władzy. Sztuka Wierzyńskiego, owiana smętkiem przeczucia końca liberalizmu i upadku kultury europejskiej, miała być protestem pisarza przeciw stosunkom panującym w ustroju totalnym sowieckim, głosem przestrogi dla głuchego Zachodu. Wierzyński wyprzedził w niej głos dysydentów rosyjskich, który rozległ się dopiero w latach siedemdziesiątych⁷⁶.

Wniosek, który należy wyciągnąć z przytoczonych tu omówień, jest zatem następujący: pomijając „Wiadomości”, które ze względów „osobistych” były Wierzyńskiemu zawsze przychylne, w czasopiśmie londyńskim („Orzeł Biały”, „Gazeta Niedzielną”) *Towarzysz Październik* był odczytywany jako kolejny, a zatem wtórny, epigoński pamflet na ZSRR. Opinii tej nie podzielał już jednak recenzent wydawanych w RFN „Ostatnich Wiadomości”. Z tego powodu można sądzić, że to właśnie „polski Londyn” był największym wyznawcą idei dramatu służebnego, a w konsekwencji utwór Wierzyńskiego nie spotkał się ze szczególnym uznaniem tamtejszej publiki. Polacy w Wielkiej Brytanii, o czym już była mowa, two-

⁷⁵ [n.], *Utwór dramatyczny wybitnego poety*, „Dodatek Tygodniowy «Ostatnich Wiadomości»” 1954, nr 49, s. 2.

⁷⁶ L. Kielanowski, *Słowo i ciało...*, s. 82.

rzyli wspólnotę opartą, z jednej strony, na takich samych oczekiwaniach względem dramaturgii i teatru, podporządkowaniu ich sprawie polskiej, z drugiej zaś, na jednakich modelach interpretacyjnych wynikających z przekonań politycznych. Tym samym *Towarzysz Październik*, dramat o poecie i jego zmaganiach z ustrojem sowieckim, nie trafił, bo i nie mógł trafić do szerokiego grona emigracyjnych czytelników i widzów. Spotkał się za to bez wątpienia z „konfliktową recepcją”, jak określili to zjawisko Waław Lewandowski, mimo że – co zdaniem badacza było najczęstszą jej przyczyną – nie przynależy do „utworów, które próbowały budować wizerunek współczesnej polskiej rzeczywistości krajowej”⁷⁷, a do których starał się go wpisać Marcinów.

Mimo ogromnej popularności poezji Wierzyńskiego obrany przezeń w *Towarzyszu Październiku* kierunek, daleki od służebności sprawie narodowej, został uznany za wtórny. Krytyka utworu ten skłonna była Wierzyńskiemu co najwyżej wybaczyć, widząc w nim dramaturgiczny debiut zasłużonego poety, za czym zresztą przemawiały – wielokrotnie powracające w przytoczonych opiniach – zarzuty dotyczące braku napięcia dramatycznego czy inspirowania się innymi dziełami; w żadnym zaś razie – nie potrafiła należycie go docenić.

Podsumujemy: dlaczego *Towarzysz Październik* nie spotkał się z uznaniem emigracyjnej publiczności? Dlatego, że nie wpisywał się w jej oczekiwania, mimo że te – jak pisze Lewandowski – mogą „tworzyć zespół uwarunkowań zewnętrznych, które potrafią [...] oddziaływać na literaturę równie silnie, jak – całkowicie odmienne – czynniki ograniczające swobodę pisarza w realiach życia literackiego systemów totalitarnych”⁷⁸. W przeciwieństwie do tytułowego bohatera swojego dramatu Wierzyński nie uległ – niewyrażonej rzecz jasna wprost – presji krytyków i czytelników. Październik bez dwu zdań nie jest bowiem postacią, którą polscy emigranci mogliby sobie upodobać czy choćby – zaakceptować. Przede wszystkim nie jest jednak postacią, którą można kategorycznie ocenić. Tyle samo w nim konformizmu, ile heroizmu; aparaczyka, ile ofiary systemu; poety, ile agitatora... Nic w nim przy tym z Konrada Wallenroda, którego – jak można przypuszczać – emigracyjna publika chciałaby widzieć w świecie „pierwszeństwa Sowietów” jako tego, który niezłomnie walczy „za wolność naszą i waszą”. Tak jak Października, trudno było jednoznacznie ocenić sam dramat. Daleko mu przecież do dzieła służebnego, jakiego można by się było po Wierzyńskim spodziewać, ale i nie jest też utworem, który otwarcie by służebność kontestował. Pozostaje dziełem osobnym w panoramie polskiego dramatu emigracyjnego, jak też w dorobku literackim poety.

⁷⁷ W. Lewandowski, „...strofy dla mew i mgieł...”. *Z dziejów literatury Drugiej Emigracji (i jej relacji komunikacyjnych)*, Toruń 2005, s. 9.

⁷⁸ Tamże.

Materiały archiwalne

Archiwum Kazimierza i Haliny Wierzyńskich, Biblioteka Polska w Londynie.
Archiwum Stanisława Balińskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.
Archiwum Związku Artystów Scen Polskich za Granicą, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

Bibliografia

- [n.], „*Towarzysz Październik*”, „Gazeta Niedzielną” 1954, nr 47.
[n.], *Utwór dramatyczny wybitnego poety*, „Dodatek Tygodniowy «Ostatnich Wiadomości»” 1954, nr 49.
Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
Dorosz B., „*Zwierzaliśmy się sobie ze wszystkiego, nawet z naszych szczęśliwych i nie-szczęśliwych miłości*”. O korespondencji Mieczysława Grydzewskiego z Kazimierzem Wierzyńskim (kilka uwag i garść fragmentów – zanim ukaże się edycja krytyczna), „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 2015, t. L.
Dorosz B., *Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego i jego żony Haliny z Ludwikiem Krzyżanowskim: listy z lat 1947–1958 i 1976–1977*, „Archiwum Emigracji” 2010, z. 1–2.
Dorosz B., *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń. Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013.
Dorosz B., *O listach Jana Lechonia i Kazimierza Wierzyńskiego. (Kilka uwag na marginesie przygotowania edycji krytycznej)*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.
Głowiński M., *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009.
Kądziała P., *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37.
Kiec I., *Teatr służebny polskiej emigracji po roku 1939*, Poznań 1999.
Kielanowski L., *Słowo i ciało. Scenopisarstwo polskie na uchodźstwie*, „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 1976.
Kielanowski L., *Teatr służebny*, [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, red. M. Paszkiewicz. Londyn 1986.
Korzeniewska-Berczyńska J., *Sowietyzacja języka rosyjskiego*, „Studia i Materiały Centrum Badań Sowieckich” 1991, z. 24.
[Kossowska S.] Big Ben, *Sztuka Wierzyńskiego w radio*, „Wiadomości” 1954, nr 20.
Lechoń J., *Dziennik*, t. 2, Londyn 1970.
Lechoń J., Wierzyński K., *Listy 1941–1956*, oprac. B. Dorosz przy współpracy P. Kądziały, Warszawa 2016.
Lewandowski W., „...strofy dla mew i mgieł...”. *Z dziejów literatury Drugiej Emigracji (i jej relacji komunikacyjnych)*, Toruń 2005.
Literatura polska na obczyźnie 1940–1960, red. T. Terlecki, t. 1, Londyn 1964.
Marcinów Z., „*W szczęściu i w trwodze*”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.
Mossin R., *Obchód 35-lecia pracy literackiej Kazimierza Wierzyńskiego*, „Wiadomości” 1954, nr 26.
Naglerowa H., „*Towarzysz Październik*”, „Wiadomości” 1955, nr 6.
Nasiłowska A., *Oblicza poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1994.
Nowak P., „*Swoi*” i „*obcy*” w językowym obrazie świata. *Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, Lublin 2002.
Orzechowski E., *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*, Wrocław 1989.

- Osiński J., „Nie ma dla nas ucieczki”. Kazimierz Wierzyński na lamach „Tygodnika Polskiego”, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr spec. 7: *Wierzyński czytany na nowo*, red. A. Kasperek, J. Wróbel.
- Osiński J., „Oko w oko z światem”. O wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”, „Konteksty Kultury” 2016, nr 3.
- Osiński J., „Teraz nic nie wiadomo”. Apokalipsa niespełniona w „Stacji Abbesses” Stefanii Zahorskiej, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 1.
- [Ostrowski J.], *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie. Promieniowanie na kraj i uchodźstwo*, „Orzeł Biały” 1954, nr 47.
- Pietrkiewicz J., *Dla pokrzepienia mózgow. Szkice z lat 1940–1948*, Toruń 2002.
- Pipes R., *Rosja bolszewików*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2005.
- Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*, red. D. Ratajczakowa, Poznań 1993.
- Ratajczakowa D., *Dramat nieobecny*, „Dialog” 1992, nr 3.
- Raźny J., *O emigracyjnych losach Wacława Grubińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
- Shakespeare W., *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1979.
- Skamander*, t. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki przy współudź. R. Cudaka, Katowice 1986.
- Smaga J., *Rosja w 20. stuleciu*, Kraków 2001.
- Smulski J., *Ciągłość czy kataklizm? O cenzurze roku 1949 w procesie literackim*, w: tegoż, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002.
- Tatarowski K. W., *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005.
- Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994.
- Terlecki T., *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecki, J. Święch, Lublin 2003.
- Wierzyński K., *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1995.
- Wierzyński K., *Granice świata*, Warszawa 1933.
- Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, do druku przyg., wstępem i przyp. opatrz. P. Kądziała, Warszawa 1991.
- Wierzyński K., *Towarzysz Październik*, do druku podał P. Kądziała, „Dialog” 1992, nr 3.
- Wierzyński K., *Towarzysz Październik*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1993.
- Wierzyński K., *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*, Lwów [1938].
- Wierzyński K., *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, oprac. H. i M. Waszkielowie, Warszawa 1987.
- Wierzyński K., *Współczesna literatura polska na emigracji*, Nowy Jork 1943.
- Wolsza T., *Za żelazną kurtyną. Europa Środkowo-Wschodnia, Związek Sowiecki i Józef Stalin w opiniach emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii 1944/1945–1953*, Warszawa 2005.
- Wójtowicz P., *Obraz Związku Sowieckiego w ujęciu polskiej emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii w latach 1945–1956*, Warszawa 2008.
- Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Zaźmiński A., *Emigracja polska w Wielkiej Brytanii wobec możliwości wybuchu III wojny światowej 1945–1954*, Bydgoszcz 2003.