

I wojna światowa w *Hymnach* Józefa Wittlina. Poetyka odwrócenia

World War I in *Hymns* Joseph Wittlin. Poetics reversal

Daria Nowicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Abstract: The article presented below tries to analyze at *Hymns* Joseph Wittlin's anthems through categories of corporeality and fragmentariness. Reading of Wittlin's chosen works makes us able to notice the necessity of moving beyond the classical framework of the religious anthem. The article describes the problem of the separate identity of the person, who experiences the trauma of war. The Wittlin's analysed prose reveals the uncovered places on the literary map, which points to the category of paradox and repetition. *Hymns* function on the line of the sacred and the profane.

Key words: World War I, anthem, catastrophism, poetry rescuing, religious poetry, carnality, fragment, memory, trauma, poetics of reversal

Streszczenie: Niniejszy artykuł stanowi próbę spojrzenia na *Hymny* Józefa Wittlina przez kategorie cielesności i fragmentaryczności. Lektura wybranych utworów Wittlina pozwala zauważyć konieczność wyjścia poza ramy klasycznego hymnu religijnego, pokazawczego. W artykule opisano problem osobnej tożsamości podmiotu, uwikłanego w wojenną traumę. Poezja Józefa Wittlina odkrywa miejsca nieokreślone na mapie literackiej, wskazuje na kategorię paradoksu i powtórzenia. *Hymny* to utwory funkcjonujące na granicy sacrum i profanum, polemiczne.

Słowa kluczowe: I wojna światowa, hymn, katastrofizm, poezja ocalająca, poezja religijna, cielesność, fragment, pamięć, trauma, zwrot poetycki

Józef Wittlin – przede wszystkim poeta. Wstęp do *Hymnów*

O znaczeniu i (u)ważności literackiego dorobku Józefa Wittlina, polskiego powieściopisarza, poety, tłumacza żydowskiego pochodzenia, świadczyć może wiele interpretacji i szkiców krytycznoliterackich, które poświęcono autorowi na przełomie XX i XXI wieku. Warto już na samym początku wspomnieć kilka najważniejszych obszarów i tematów, wokół których, do tej pory, analizowano twórczość Wittlina, np.: poszukiwanie

źródeł ekspresjonizmu i jego kontynuacji w prozie (głównie *Soli ziemi*), których poszukiwał Erazm Kuźma, czytanie utworów przez kategorię doświadczenia i traumy, podjęte między innymi przez Irenę Maciejewską w *Doświadczeniu wielkiej wojny – Józef Wittlin*¹, a także wpływ biografii na tworzona przez autora prozę. W przypadku opracowań poezji Wittlina warto wyróżnić dwa teksty. Próbę syntezy twórczości Wittlina podjęła Ewa Wiegandt we wstępie do wydania *Soli ziemi* (Wittlin 1991). Autorka, dokonując syntezy twórczości Wittlina, zwróciła uwagę między innymi na filozoficzno-estetyczne podstawy *Hymnów*. Wskazywała, że hymny to utwory przepełnione topiką pacyfistyczną, a także profetycznością, w których dominuje czułość, ironia i sprzeczność. Drugim z kolei opracowaniem jest wstęp Juliana Rogozińskiego do wydania *Poezji Wittlina*. Rogoziński zwraca między innymi uwagę na cykliczną twórczość Wittlina (*Hymny* były pierwszą częścią *Poezji*, dalej *Esencje*), wskazując na rolę, jaką poezja odgrywała w życiu artysty: „Wittlin uważał poezję za siłę wobec śmierci nadrzędną, siłę miłosierdzia absolutnego” (Rogoziński 1978). Wśród poetyckich interpretatorów warto przywołać również Andrzeja Niewiadomskiego, który zanalizował utwory Wittlina w obszarze nowoczesnej poezji polskiej (Niewiadomski 2010). Ta perspektywa lektury kontekstowej wydaje się ważnym początkiem w rewersowym odczytaniu autora *Soli ziemi*.

Mimo prób interpretacyjnych poezja Wittlina nadal jednak funkcjonowała na marginesie całej jego twórczości, zdawała się symboliczną i odmienną tożsamością pisarza. Liryczna jednostkowość sprawiała bowiem, że autor *Wojny, pokoju i duszy poety* (1925), stał się twórcą osobnym, istniejącym na lirycznym pograniczu. A jednak to właśnie w jego wierszach po raz pierwszy pojawiają się istotne konteksty wojenne, które autor rozszerzał później w utworach prozatorskich.

Początków poetyckiego zaangażowania Wittlina należałoby szukać już we wczesnych wierszach opublikowanych między innymi w lwowskim czasopiśmie młodzieżowym „Wici”, w którym autor debiutował wierszem *Prolog*, a także w „Gazecie Literackiej”, „Drodze” czy „Tygodniku Polskim” (Wittlin 1991). Ważnym momentem w jego twórczości poetyckiej było natomiast wydanie *Hymnów*, które stanowią główną część tej interpretacji. To właśnie w nich zauważyć można między innymi wojenne przewidywanie, posługiwanie się nową formułą hymnu czy też intymizowanie wiersza.

W tym kontekście warto wspomnieć, że *Hymny*² są jedyną książką poetycką Wittlina. Zostały wydane nakładem poznańskiego „Zdroju” w 1920 roku. Złożyło się na nie dwadzieścia jeden hymnów, a także cztery nie-hymny, które znalazły się na końcu zbioru, jako utwory poboczne. Jak czytamy w notatkach autora, hymny powstawały w latach 1919–1920

¹ Maciejewska Irena, 1982, *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, Maciejewska I. (red.), Warszawa.

² Cytowane fragmenty wybranych hymnów przywołuję w zapisie oryginalnym za następującym wydaniem: Wittlin Józef, 1920, *Hymny*, Poznań.

i przyszłości, które mają zasłonić rzeczywistość: „Już spada manna, już rzeźwi nas rosa / I słodzi, słodzi nam życie” (Wittlin 1920, 7). Wittlin mówi jednak o pamięci, która ciągnie, zniewala, sprawia nieustanny ból, nie pozwala podmiotowi zapomnieć, tej która wymaga nieustannej uważności: „Jeszcze się targam, bo we mnie się skarży / Cała Europa!” (Wittlin 1920, 7). Jednym słowem u Wittlina pamięć ma dwa źródła, pochodzi z gatunku i traumatycznego przeżycia. To rozdarcie i odwrócenie widoczne jest między innymi w podwójnym odczytaniu *Hymnu nienawiści*, *Hymnu o łyżce zupy*, *Hymnu niepokoju*, *obłądu i nudy*, *Hymnu ognia* czy *O rękach*.

Utwory Wittlina przeobraziły sposób myślenia o gatunku i interpretowania twórczości hymnicznej, kierując się w stronę rodzajowej odmienności. Ekspresjonistyczny rozłam wewnątrz poezji Wittlina zauważali Marian Kisiel oraz Andrzej Niewiadomski. Ten ostatni, analizując utwór *O rękach* (Niewiadomski 2012, 35-46), pisał:

I tu pojawia się pierwsza pułapka poetyki ekspresjonistycznej, a co za tym idzie wyraźna autorska chęć modyfikacji jej założeń. Wiersz otwiera wezwanie *Mów ciszej!*, które zostanie powtórzone trzykrotnie w końcowej jego części, ujmując niejako w nawias przytaczane tu już elementy hymnicznej akceptacji rąk („uwielbienie” i „pochwała”). Zostaje zanegowana cała gatunkowa podniosłość, a ręce – zgodnie z ideą prymatu pierwiastka duchowego – ustępują miejsca wieczności:

Wszystko na ziemi co przemijający
ma kształt – stworzone jest ręką człowieczą!
Lecz ja na sobie czuję dech gorący
wieczności – która nad wszelką jest rzeczą.
(Niewiadomski 2012, 38)

Słowa umieszczone przez poetę w końcowej części utworu ujawniają jeszcze jeden problem poetyki odwrócenia, a mianowicie liryczne uwe wnętrzenie. Wittlin w utworach, w których obecne jest poetyckie „ja”, podkreśla i tym samym przywraca rolę świadectwa, ale też tożsamość opartą na paradoksie. Jednym z nich jest uwikłanie w cudzą cielesność i nagłą śmiertelność, które wyrażane są w akcie zapisania.

Pisanie po I wojnie światowej wiąże się bowiem z synkopą (zanikiem) głosu i pisma. U Wittlina natomiast dotyczy również innej i własnej śmierci – śmierci, która jest podmiotem niemal każdego hymnu:

Widziałem, jak okropnie wyglądają trupy,
widziałem – jak straszliwie zimne groby są,
słyszałem, jak przeciągle lamentują matki,
kiedy swoich synów w mroźny kładą grób
(Wittlin 1920, 13)

Przywołany fragment *Trwogi przed śmiercią* wiąże się z próbą podmiotowego oswojenia formuły „nie chcę umrzeć”. Język, który zaświadcza o obecności ciał, w którym przywołuje się jęki, ale też dawne wspomnienia, zwraca uwagę na kategorię echa i widzialności hymnu. Towarzyszy

temu zwrot (w) przestrzeni, które przynależą do śmierci – pojawia się grób zbiorowy, który jest znakiem i znacznikiem, miejscem złożenia zmarłych. Grób, który miał okrywać, przechować imię i podpis, ochronić wizerunek, miał być przypomnieniem o nieobecnych, staje się odwróconym nekropolis. Ten zwrot widoczny jest także w relacji ofiara-świadek-wróg. Wittlin pokazuje te momenty, którym towarzyszy zranione ucho (słyszenie wroga, echo nienawiści), przekłute oko (jednoczesna ostrość i słabość widzenia) i poetycki język (mnemosyne i polihymnia), załamujący się pod wpływem dotyku wroga:

Serce mam strute — —
Oto kazali mi pogrzebać wroga,
co zginął w bitwie —
pałaszem brata mojego zakłóty,
Do ręki mi dali łopatę,
żelazną z grubym styliskiem,
palcem wskazali — To wróg ! —
Larmo grajcie trębacze! Larmo przeciągłe a lute!
(Wittlin 1920, 21)

Pierwotnie dramatyczne odczuwanie obcej cielesności, związane z obawą zakażenia pierwiastkiem śmierci, ale też odpowiedzialności za rozpoznanie, zostaje w twórczości Wittlina przekształcone w pozorne współodczuwanie z wrogiem. Ten stan podmiot liryczny wyraża przez porównanie („taki sam człowiek jak brat mój”), zdrobnienie („wykołysała cię ziemia”) – które mają wyciszyć gniew. Dzieje się tak również ze względu na świadomość podobieństwa ciał – ofiary i wroga. Ciało prowadzi bowiem do lustrzanego zwrotu.

Doświadczenie somatycznej sprzeczności Wittlin wyraża przez fragmentaryzację ciała. Ręce, które przez autora zostają wybrane jako organ sprawczy, są *dwoma żywymi przekleństwami*, tą częścią ciała, która podlega działaniom paradoksu. To ręce matki i kobiety, kapłana i poety, ofiary i wroga, przyjaciela i dziecka. Ręce są jednocześnie ruchome i statyczne, mają w sobie moc twórczą i gotowość do destrukcji, są zarazem czymś zewnętrznym i wewnętrznym wobec współodczuwania. Wittlin szczególnie podkreśla, że to właśnie ręce niosą zagładę i zamykają obce oczy:

O ręce: dwa żywe przekleństwa!
I te, co biją, i te co mordują
i te co wszystko czują,
i te, co bielą swojego panieństwa
do macierzyństwa w ciszy się gotują
i te co wrzeszczą – jako wściekłe psy,
i te co kwilą, jak strapione dzieci
i te, któremi natchnieni poeci
i święci mistrze wszelkiego tworzenia

w chwilach zapłodnień lepią swoje światy
(Wittlin 1920, 41)

Kolejne somatyczne odwrócenie, czyli przejście od złego dotyku do potrzeby cielesnej bliskości, Wittlin wyraził w poszukiwaniu rąk matki przez syna, znajdującego się na granicy życia: „– Mamo! Do mamy!! – Gdzie ręce matczyne?!/ – Przychodzi po mnie wielki, zły Kominiarz, / czarny, tak czarny jak życie!” (Wittlin 1920, 88). Podmiot natrafia jednak na pustkę kobiecych dłoni, poczucie braku i nieobecności wypełnia ostatnim wspomnieniem zabawy na drewnianym koniku. To rodzaj szczególnego, bo somatycznego i dziecięcego zwrotu, do którego Wittlin powrócił w utworach pantomimicznych. Ciało staje się uwikłane w powojenną przestrzeń i naturę, jest, podatnym na nieustanne okaleczenia, świadkiem pantomimicznym.

Pantomimy. Ciało a głosy wojny

Jeden z najbardziej znanych hymnów Józefa Wittlina nosi tytuł *Hymn o łyżce zupy*. Bezpośredniość języka, jego codzienność i prostota słów, które cechują całą hymniczną twórczość Wittlina, obrazują tym samym związek między trwaniem a zakończeniem wojny, między powojenną mową „ja” a bratnim milczeniem. To wiersz, w którym podarowanie tytułowej łyżki zupy jest już tylko pośmiertnym symbolem podmiotu, historyczną klamrą, *naprózonym* spełnieniem poniewczasie. Rozdarcie między logoreą podmiotu, który nieustannie woła w czyimś imieniu, szukając słów, pełnych cierpienia, który spogląda oczami nieprzyjaciela w *łaknącą* śmierć (tę, która „szła na palcach, cicho na paluszkach”), a bezgłosną obecnością niewiedomego wroga, wyraźnie zmierza ku językowi jako świadkowi zdarzeń, jak wspominał w *Snach o wojnie* Janusz Kryszak (Kryszak 1978, 40-42).

Warto przypomnieć, że w przypadku hymnów już na samym początku pojawia się przedśpiew (jako gatunek, tytuł i powtórzenie kasprowiczowskie), czyli poezja zapowiadającego głosu, wiersz już na zawsze pierwszy, będący próbą wewnątrzwojennego dźwięku. Głosu, który będzie uwyrażniał semantyczne napięcie w zmienności dramatycznego czasu. Echolalia wojenne słyszalne są także w *Hymnie nienawiści*, drugim w kolejności utworze poznańskim, w którym wyśpiewana (wyrecytowana) przez podmiot liryczny nienawiść odwraca porządek natury, dokonując maternalistycznego i społecznego zwrotu:

Na ulicach naszych chadza nienawiść... a gdy obaczy matkę,
a matka w żywocie dźwiga dziecka płód — —
już płód się w robactwo przemienił — —
A robactwo łono macierzyńskie żre
[.....]
A nienawiść — niemowlę w kołysce urzekła,
potrąciła je ramieniem swem
(Wittlin 1920, 8)

Wittlin rozszerza semantykę ciała o to, co z niego wychodzi i oddziałuje na zewnątrz. Nienawiść jest dotykalna (*na oblicze macierzyńskie wstrętny wszędzie trąd, chwyci coś pod bokiem*), cielesna, powszechna. Uwodzi i zna każdego: matkę, niemowlę, oracza, młodzieńca, przyjaciela, nauczyciela czy parobka. Wojna sprawia, że jej istnienie staje się jawne, przestrzenne – (przy)kościelne, domowe, polne, leśne, ale też wciąż nieprzejrzyste. Hymniczna nienawiść ujawnia również stosunek ludzi do zwierząt, zwłaszcza tych najmniejszych: „Potem jeden chłop urźnie – małej succe łeb: kozikiem od sczoryka – Potem drugi ptaszkom zrzuci jajka z nędznych gniazd” (Wittlin 1920, 11).

Zapisana przez autora nienawiść, czytana symbolicznie, obrazuje liczne semantyczne zerwania, przerwy i synkopy. W hymnach pojawia się wiele zranionych przestrzeni: na początku zraniony jest podwójny człowiek (przyjaciel, wróg) i zwierzę, dalej dom i miasteczko, uczucia i wierzenia. Przerwana zostaje pokoleniowa ciągłość, pełne świadectwo podmiotu czy poczucie artystycznej wrażliwości. To także przestrzeń, w której mieszczą się pytania o estetykę pisania (p) o I wojnie światowej.

Myślę tu szczególnie o synkopie wpisanej w *Kołysankę* oraz utwory zatytułowane *Matka żegna jedynaka na tamten idąc świat* i *Kantata dziecienna*. To utwory bardzo czułe, oparte na mijających wspomnieniach, niosące jednak różne zerwania. Wszystkie wymienione utwory pisane są w różnych rytmach dziecięcego świata: w kołysance synkopa (obcięcie) wiąże się szeptaniem słowa i cichością tajemnicy. Zasypianie jest tu ostatnie, łączy przerwanie ciał, a razem z nim świadomość granicy śmierci, po przekroczeniu której nie pojawi się kwilenie, rozedrganie czy niepewność dziecka. Odwrócenie zanikającego głosu zdarza się zaś w pożegnaniu matki, która w cichej sypialni, ostatkiem sił domaga się jeszcze potwierdzenia ciała, pozostającego na zranionej ziemi, syna: „Daj usta! – niech zapamiętam ich słodycz! (...) Jeszcze cię widzę i czuję, dotykam i wdycham mój synu!” (Wittlin 1920, 13).

W kantacie niesceniczej, w której podmiot liryczny rozmawia ze swoją duszą, analizując całe swoje życie i wojenną służbę, ujawnia się natomiast synkopa jako powrót do przerwane go dzieciństwa, powtarza się wtedy kołysanka: „I usnęła lalka i zamknęła oczki / sześćioletnia matka gładzi złote loczki/ i kołderką szczelnie dziecko swe okrywa” (Wittlin 1920, 85).

Dźwięk wojny jest głośny, hymniczny, pojawia się z przerwami, drażni nerwy, powoduje stały niepokój, wraca jako echo opisu. Pod jego wpływem pismo staje się rozciągnięte, jak odnawiająca się blizna, dramatyzm wiąże się z konkretnością i początkowym turpizmem: „Cały dzień trupy wał się na zwał/ cały dzień słyhać z obu stron rżenia,/ prychają konie, sapią cielska ludzi, / w podrygach setki rozszarpanych zwłok / jak na antycznym, kamiennym reliefie” (Wittlin 1920, 54).

Ten dźwięk jest powtarzalny i sensualny, wywołuje w pamięci przekrwione obrazy, ciągłą ucieczkę w puste przestrzenie, odbijanie własnej

twarzy w oczach wroga. W *Przeciwniku* kulminuje się cała interpretacyjna agresja, poetyka granicznego epitetu, „bezwstydną bezpośredniość” i wyjście poza swoje znane imię: „Ciskamy na się kamieniami obelg/ i opluwamy jadowitą śliną – – – – / Pędzimy po trupach naszych sprzecznych myśli”; „walczymy z sobą snąc przez całe życie, – / i marnujemy młodych ramion moc / o tę jedyną, nienazwaną, świętą/ szlachetną rzecz” (Wittlin 1920, 54).

Pismo nie byłoby jednak widzialne bez granicy, bez odległości wojny, bez odstępu między dziecięcymi i dorosłymi figurami, jak w przywołanych wcześniej hymnach, które Wittlin oddała względem siebie, również typograficznie. Głos ludzi wojny (w wojnie) jest natomiast cichy, w nim wołają obecni i nieobecni, jest dla nich formą rzeczywistego przeżycia i niesie w sobie ocalenie pamięci. Ważna staje się także dla Wittlina powierzchnia natury, którą autor włącza w rozważania pierwszoplanowe. Natura, a razem z nią dźwięki lasu, przyrody, zwierząt stają się współuczestnikami zdarzeń.

Ból drzewa – o poezji religare na koniec

Hymny Wittlina są utworami wielowarstwowymi: są świadectwem, żywym zapisem, odwróconą formą, procesem fundamentalnego zaprzeczania (Szewczyk-Haake 2012). Biologizm ukierunkowany na wojenne doświadczenia, wynikał przede wszystkim z barokowego sposobu postrzegania rzeczywistości przez autora. Konceptualna postawa Wittlina wiązała się bowiem z opisaniem podmiotu uwikłanego w paradoksy: czasu, wojny, postaci wroga, pamięci i towarzyszącej temu niejednoznaczności.

W tym kontekście należałoby jednak zapytać, jaką funkcję w całym zbiorze pełnią tzw. hymny niewojenne. W *Tęsknocie do przyjaciela*, wierszu zbudowanym z prostej wrażliwości, ale też komentarza rzeczywistości i intuicji obserwatora, czytamy:

Na całym świecie wytkano granice,
aby dzieliły krainy od krain,
jedne przesady od drugich przesądów,
ludzi od ludzi, wrogi od wrogów –
lecz nade wszystko, – aby rozdzielały
przyjaciół – precz – od przyjaciół!
[.....]
Na całym świecie pełno jest żandarmów,
a na ulicy wyją głodne psy,
a z pętlcami czyhają złe hycle; –
a wczoraj z głodu umarł mój kanarek...
a karabiny niosą ludziom śmierć,
a na obczyźnie okropnie jest smutno;
a cały świat jest obczyzną
(Wittlin 1920, 39)

W powyższym hymnie pojawia się postać innego, tego, który przeniknął do literatury pisanej po II wojnie światowej, który ma wiele obcych – często niemieckich i wschodnio-południowych imion. *Tęsknota za przyjacielem* jest wierszem rozproszonego podmiotu, który poszukuje swojej pewnej świadomości w woli i działaniu bliskiego, w nim stara się znaleźć człowieka. To utwór, w którym podmiot domaga się spojrzenia fragmentarycznego „chciałbym tę przestrzeń (...) pokrajać nożem na małe kawałki, / a potem zgarnąć jej okrawki w rękę” - (Wittlin 1920, 13), redukcja zdarzeń, przeżyć, nagłe cięcie, działanie na żywym organizmie, ma przywrócić dawne istnienie lub chociaż połowiczną prawdę. To krótkie omówienie uwidacznia poetykę powtórzenia, która jest kolejną odsłoną zwrotności hymnu. Podkreśla w ten sposób jego tematyczną ciągłość, semantyczny powrót. Jest to jednak utwór bardzo zimny i mroczny, z „nagim Jezusem który jęczy w kościołach i z zimna drży” (Wittlin 1920, 40). Jezusem, który ponownie zostaje ucłowieczony, który - by istnieć w wierszu - musi przebywać w konkretnej rzeczywistości. Warto zauważyć, że ta religijna personifikacja rozpoczęła się u Wittlina od widzenia dzieł sztuki, od architektury świątynnej, przez którą doświadczył granicy języka reprezentacji (Szewczyk-Haake 2012, 315):

Nawet wspomnienie tej katedry (w Chartres – przyp. D.N.) przerasta moje siły
[i ubogą wiedzę.
Nie znam również technicznej nomenklatury tego budownictwa. Ale wiem jedno:
[nie tylko to
jest ważne, co wnosimy z Chartres, ważne jest również to, cośmy z sobą
przynieśli, a przede wszystkim, skąd przybywamy. Od tego zależy wartość siła,
[z jaką katedra na
nas oddziałuje. Cokolwiek byśmy tutaj ze sobą przynieśli, skądkolwiek
[byśmy przybyli
wszystko zmaleje w obliczu tej wielkości. I nasz ból, i nasza radość, i pycha,
[i miłość własna.

Podobnie jak w opisie doświadczenia artystycznej wielkości dzieła język jest niewyraźny, niewystarczający, niepełny, tak i w obliczu bezpośredniego końca wojny niegotowość mowy będzie zawsze częścią poetyckiej retrospektywy. W tak zwanych hymnach religijnych Wittlina, do których można zaliczyć tytułowy *Ból drzewa* czy *Hymn nad hymnami*, przez parafrazy, lamentacje, przyzywania, litanijne powtórzenia, refreniczność i wersyfikację poeta realizuje powojenną estetykę *religare*. Po łacinie *religare* znaczy ukryć, przeżyć na nowo, wydobyć, wybrać, po-wiązać, prze-czytać. Z wielosłowności, która jej towarzyszy, chciałabym zwrócić uwagę na dwie istotne w twórczości Wittlina realizacje tego motywu.

Pierwszą z nich jest autobiografia okaleczonej przyrody, którą poeta wyrażał zarówno w dziecięcych, jak i żołnierskich opowieściach, na przykład: *Intermezzo nocy wiosennej*. Widać ją jednak najpełniej w tym,

jak czuje drzewo, jak przestaje być podmiotem, jak odczuwa ból złamania przez ludzkie ręce:

Ja miałem ręce, ja miałem ramiona – –
[.....]
I miałem żyły, mocne, kręte żyły
[.....]
Aż przyszło do mnie trzech drwali
I coś ze sobą gadali:
jakom jest mocny a prosty!
I przyszło do mnie trzech drwali
i ci mię zamordowali:
ostrzone mieli topory –
skórę ze mnie złupili
i bili i bili i bili,
aż łzy wytrysły z mej kory
[.....]
jak trupa – tak mnie gdzieś nieśli
(Wittlin 1920, 76)

Drzewo patrzy, przewiduje, krwawi, jest wystraszone i samotne w wojennej godzinie. Do tej pory było organizmem niczym, samym dla siebie, teraz jednak pod wpływem dramatu Człowieka ma zmienić swoją tożsamość, być dla innego, stać się ewangelicznym symbolem, topiczną śmiercią. Różewicz, autor podobnej cielesności, powie nieco później, że drzewo jest także poetyckie i objawia się po głosie w nocy: „A nasze drzewo / w nocy zaskrzybiało / I zawisło na nim / pogardzone ciało” (Różewicz 1996, 44).

Natura, wywiedziona tu z tajemnicy, jest przestrzenią współodczuwania podmiotów między *Zapowiedzią dnia jutrzejszego* a *Hymnem pogody ducha*, wydarzającej się o północnej godzinie, na granicy czasów. Jednocześnie to-drzewo jest również ramą powojennego przedstawienia, Wittlin wskazuje tym samym, że żadna przestrzeń, żadna obca poezja nie jest wolna od wojennej tragedii. To, co najmniejsze i najdalsze, najbardziej odczuwa mimetyczność pierwszej wojny. Podmiot, poszukując w religii pocieszenia i wyzwolenia się spod figury śmierci, zauważa jednak starotestamentowe powtórzenie bólu, niesprawiedliwości i konania. *Hymn nad hymnami* jest parafrazą biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, w której podkreślane jest piękno kobiety-matki w dyskretnym języku. W twórczości Wittlina zostaje złamane przez rozpadający się obraz, kiedy znika dyskurs miłości – podczas bólu porodu, bez zasłony, w pełni rozwartej intymności:

W ciasnych łożnicach rodzą blade matki,
w bólu żywota i duszy – dziecięta
[.....]
I znów ta sama boleść bladych matek
I znów ta sama boleść wdów i sierot,
i znów ta sama śmierć!
(Wittlin 1920, 13)

Wraca krzyk, tragiczne przeznaczenie, narodzenie ze świadomością prawdopodobieństwa wojny, a jednak rodzi się nowe życie, w przebrzmiałej melancholii. Hymn najwyższy (nad) to także wiersz konfesyjny, w którym powraca „ja” z przedśpiewu, „ja”, które wywołuje Boga. Po to, by Mu opowiedzieć o miastach cierpienia, wyzwolić się z tęsknot, usłyszeć odpowiedź, otrzymać przebaczenie przed nową trwogą, by powiedzieć, że hymn cały jest z bólu.

W tych ostatnich wersach uwyraźnia się poetyka hymnów Wittlina, które zostały zbudowane na figurze paradoksu i powtórzenia. Zwrot, jaki dokonał się na poziomie cielesności i somatyczności języka, przedstawienia i reprezentacji, doświadczenia, a także granicy autobiografii, stał się próbą innego, dekonstrukcyjnego odczytania utworów Wittlina. Na tej podstawie hymny Wittlina mogą posłużyć w praktyce dydaktycznej do zastanowienia się nad ograniczeniami samego gatunku, jak też stanowić kontekst służący omówieniu historii świadectw, kategorii prawdy w zapisach autobiograficznych czy też literackich miejsc pamięci.

Bibliografia podmiotowa

Wittlin Józef, 1920, *Hymny*, Poznań, 1927 (wyd. II zmien.), Warszawa 1929 (wyd. III zmien.), Warszawa.

Wittlin Józef, 1946, *Mój Lwów*, Nowy Jork.

Wittlin Józef, 1978, *Poezje*, Warszawa.

Wittlin Józef, 1991, *Sól ziemi*, Wrocław.

Wittlin Józef, 1998, *Wybór poezji*, Ligęza W. (wstęp), Kraków.

Bibliografia przedmiotowa

Balcerzan Edward, 1996, *Poezja polska w latach 1918-1939*, Warszawa.

Kisiel Marian, 1990, *Poezja świadectwa. O „Hymnach” Józefa Wittlina*, w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, Opacki I. (red.), Katowice.

Kryszak Janusz, 1978, *Katastrofizm ocalający: z problematyki tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa.

Kuczyńska-Koschany Katarzyna, 2013, *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków.

Kuźma Erazm, 1976, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław.

Niewiadomski Andrzej, 2010, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin.

Różewicz Tadeusz, 1996, *Drzewo*, „Dykacja”, nr 3/4, s. 44.

Rogoziński Julian, 1978, *O poezji Józefa Wittlina*, Wstęp do: Wittlin Józef, 1978, *Poezje*, Warszawa.

Sprusiński Michał, 1978, *Samotny poeta wojny i pokoju*, „Twórczość”, nr 12.
Szewczyk-Haake Katarzyna, 2012, *Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin mógłby zapytać Rainera M. Rilkego*, „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 308-318.
Wiegandt Ewa, 1991, *Wstęp do: Wittlin Józef, 1991, Sól ziemi*, Wrocław.

O Autorce

Daria Nowicka – doktorantka w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, polonistka, komparatystka. Interesuje się tematem korespondencji sztuk, postpamięci oraz reprezentacjami Zagłady. Autorka pracy magisterskiej pt. *Jednokładne figury Eksterminacji. „Pożydowskie” doświadczenie Zagłady: Jerzy Ficowski – Władysław Strzemiński*, za którą otrzymała II Nagrodę w Wydziałowym Konkursie na Najlepszą Pracę Magisterską roku 2015. Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet”, działającym na poznańskiej polonistyce. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą poetyckim obrazom Zagłady w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego.