

Wojciech Kruszewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-1314-4620>

Ku puencie. Uwagi o genezie dwóch utworów Anny Kamieńskiej

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę historii zakończeń dwóch wierszy Anny Kamieńskiej – „Kiedy odchodzą wielcy” oraz „Jesteś mi ciepły młody”. Znanе nam dokumenty literackie pozwalają znaleźć wspólny element tych dwóch procesów, z których jeden polegał na nieoczekiwanym dopisaniu puenty do ostatniej znanej nam wersji rękopiśmiennej wiersza, a drugi puentą uczynił w ostatnim etapie prac nad utworem zapis ze środka wcześniejszego brulionu. Tą częścią wspólną jest medytacyjny, nieretoryczny charakter warsztatu pisarskiego dojrzałej poetki. Jeśli pominąć oczywiste różnice między obiema wierszami i procesami, z których się wyłoniły, pozostanie silne podobieństwo, prawdopodobnie cecha charakterystyczna dla sposobu, w jaki pisała Anna Kamieńska przynajmniej od lat sześćdziesiątych minionego wieku, gdy proces twórczy był dla niej nie tyle okazją do znalezienia formy myśli, ale sam był myślorodny.

Słowa kluczowe: Anna Kamieńska, puenta poetyczna, proces twórczy, krytyka genezy

* Dr hab., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Tekstologii i Edytorstwa, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; wojciech.kruszewski@kul.pl

W każdym studium artystycznej genezy szczególne znaczenie ma ustalenie pierwszego śladu dzieła, punktu, z którego proces twórczy bierze początek¹. Upraszczając: na zakończenie kwerendy dysponujemy inwentarzem często niedatowanych zapisów, rozkurzem notatek, które musimy ułożyć i przebadać kolejno, poczynając od tego, od którego sam artysta rozpoczął swoją pracę nad utworem. Przeciwniegi biegum dziełotwórczego ruchu jest nam na ogół znany; wyznaczony on jest przez publikację opatrzoną w miarę dokładną datą. Tak to wygląda w makroskali, tzn. w studium, gdzie analizie poddawany jest zbiór różnych świadectw, a cel stanowi odtworzenie sekwencji kolejnych etapów procesu twórczego owocującego dziełem. Właściwe uporządkowanie tego pola badawczego wymaga przede wszystkim określenia następstwa zapisów, a więc również wskazania tego, od którego wszystko się zaczęło.

Mnie ten porządek czasowy interesuje w mikroskali. Szukam odpowiedzi na pytanie o przekształcenia nie całego utworu literackiego, ale fragmentu znanej czytelnikom całości, konkretnie – moment pojawienia się puenty wiersza i jej ewentualne transformacje. (Choć oczywiście nie uniknę konieczności skomentowania przy tej okazji procesu wyłaniania się całości utworu.) Poznając dokumenty literackie, zastanawiało mnie m.in., czy koniec wiersza pojawia się na końcu procesu twórczego czy też wcześniej? Może koniec pojawia się już na początku ruchu ku dziełu? A może ów koniec pojawia się we właściwym kształcie gdzieś w środku prac nad wydaniem utworu? I jaka jest funkcja tego fragmentu w procesie twórczym? Nie: jakie jest znaczenie puenty dla utworu, ale: jaka jest funkcja puenty w przebiegu prac pisarskich? Jaki problem twórczy powołał ją do istnienia? Pojawia się nagle czy jest szlifowana w kolejnych wersjach? I gdzie konkretnie, w jakim miejscu zapisu pojawia się po raz pierwszy to, co uznaję za puentę? Czy właśnie na topograficznym końcu zapisu? Takie pytania pojawiły się na horyzoncie moich prac z *dossier* genezy, którym dysponowałem. I moimi spostrzeżeniami, stanowiącymi zresztą tylko część efektów pracy nad zagadnieniem puenty poetyckiej w genezie literackiej, chciałbym się tu podzielić.

Puentę rozumiem (trudno to zresztą rozumieć inaczej) jako zakończenie utworu, zakończenie o charakterze aforystycznym (a przez to podatnym na cytowanie). Puenta podkreśla sens utworu. Najlepsze puenty wskazują ten sens w całkiem nieoczekiwany sposób. Dla mnie najlepszym tego przykładem jest wiersz Tadeusza Różewicza *Cierni*, kończący się miejscem na więcej słów, niewypowiedzianych, a jednak rozbrzmiewających w odbiorze. To puenta, paradoksalnie, uderzająca

¹ W bibliografii znajdzie czytelnik wybrane pozycje w języku polskim dotyczące krytyki genezy, stanowiącej metodologiczną inspirację prac, których wyniki prezentuję w niniejszym artykule.

nas przez swoją oczywistą nieobecność, tym samym kierująca odczytanie wiersza w stronę dokładnie przeciwną, niż dotąd prowadził nas autor.

Mam wrażenie, że puenty są swego rodzaju słowami ostatnimi poetów. Tym samym puenta może być traktowana jako poezja *sui generis*. Anna Kamieńska, autorka wiersza *Poezja*, wydanego w tomie *Rzeczy nietrwale* z roku 1963, napisała ciekawą *quasi*-definicję sztuki słowa:

Co to jest poezja?

[...]

Każde słowo może być ostatnie².

Puenta to dla mnie tak właśnie rozumiane ostatnie słowo poety; wypowiedziane z pełną świadomością, że to ono, a nie poprzedzające ją wersy będą brzmiały echem przez wieki.

Miejsce puent w krajobrazie poetyckim jest szczególne. Jeśli piśmiennictwo narodowe jest rodzajem pejzażu, to puenty są, owszem, detalami, ale detalami niezwykle charakterystycznymi, nadającymi całości wyjątkowy charakter. Jak wyglądałby pejzaż polskiej poezji bez: „Jedźmy, nikt nie woła!”, „Ideał sięgnął bruku –”, „Bądź wierny Idź”, „Innego końca świata nie będzie”? Na pewno inaczej, może wręcz inaczej aż do niepoznania.

Zdaniom o takiej mocy kulturotwórczej chyba należy się szczególna uwaga. Dlatego poświęcam im to studium, fragment szerzej zakrojonych badań.

Czemu właśnie twórczość Kamieńskiej jest dla mnie przestrzenią, w której szukam odpowiedzi na pytania o genezę puent poetyckich?

Przede wszystkim o wyborze tej twórczości zdecydowała dostępność i wiedza o archiwum poetki. Znam je dość dobrze, w tym dokumenty ze zbioru prywatnego. To umożliwia mi po prostu sięgnięcie po ciekawy materiał literacki i poruszenie się w nim nie po omacku, ale z jakąś już znajomością terytorium pisarskiego.

Jest jednak i ważniejszy powód mojego wyboru. Dzieło poetyckie Anny Kamieńskiej ma swoją dynamikę³. Na końcu twórczej drogi tej poetki są wiersze najkrótsze, milczenia – jak chętnie nazywała tę formę. Kamieńska pisała w gruncie rzeczy, dziś to widać wyraźnie, bardzo klasyczne utwory. Jednym z ich charakterystycznych rysów było właśnie zmierzanie do puenty: raz udanej bardziej, raz

2 A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. I, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Warszawa 2020, s. 475.

3 W bibliografii umieściłem wykaz najważniejszych, moim zdaniem, publikacji o Annie Kamieńskiej. Badanym przeze mnie utworom, zgodnie z moją wiedzą, nie poświęcono osobnych prac.

mniej. Ale w ostatnich wierszach widać redukowanie słów do niezbędnego minimum. Wiersz składający się z trzech wyrazów jest tego najlepszym przykładem⁴. Szlifując poetycką formę, moim zdaniem, systematycznie zwiększała wagę puenty. Jest też w jej twórczości, tak ja ją rozumiem, jakieś ciążenie ku puencie rozumianej nie tylko poetycko, ale i egzystencjalnie. Taką puentą kończy się jej ostatni utwór, a więc i jej poetycka droga:

Wszystko się stało
co stać się miało
między człowiekiem
i Bogiem⁵.

Z podanych powyżej powodów uważam, że poezja Kamińskiej to po prostu właściwy wybór dla prac nad poruszonym przeze mnie zagadnieniem. Jest szansa, że na materiale z archiwum pisarki, w której twórczości zwrócenie ku puencie jest tak widoczne, uda się coś ciekawego o puencie powiedzieć.

W referacie zaprezentuję dwa przykłady ustanawiania przez Kamińską puenty, a więc, z punktu widzenia krytyka genezy, można powiedzieć, przedstawię dwa rodzaje puent. I spróbuję tę obserwację jakoś uogólnić.

Wiersz o incipicie „Kiedy odchodzą wielcy”, wydała Kamińska w 1967 r. w tomie poetyckim *Odwołanie mitu*. (W mojej analizie pomijam pierwodruk prasowy – „Kamena”, grudzień 1965, wersję tekstowo odmienną od tej z książki, ale z identyczną puentą.) Powstał on w Wilnie, ale nie w październiku, jak głosi zamykający go dopisek, a we wrześniu 1965 roku⁶. W Wilnie poetka przebywała w dniach 16–30 września i wszystkie znane mi bruliony tego utworu pochodzą z tego okresu. Zachowało się kilka świadectw tej podróży, w tym kluczowy dla mnie notes z kolejnymi wersjami [Kiedy odchodzą wielcy]. Nie przedstawię tu całej genezy utworu (której poświęciłem osobne studium)⁷, a skoncentruję się na jego zakończeniu. W wierszu zaproponowana została interesująca formuła puentująca wybory życiowe bohaterki utworu: starych kobiet, którym poświęciła poetka ten tekst:

4 Zob. A. Kamińska, [Cena wierszy słona], [w:] *taż*, *Poezje zebrane*, t. III, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020, 525.

5 Wiersz „Na krzyżu”, *taż*, s. 536.

6 Dla rekonstrukcji genezy tego utworu kluczowy dokumentem jest notatnik poetycki z Wilna z roku 1965, znajdujący się w archiwum domowym prof. Pawła Śpiewaka.

7 Wiersz komentuję w artykule: *Zbawiająca wierność. Uwagi do wiersza Anny Kamińskiej [Kiedy odchodzą wielcy]*, „Ethos” 2021, nr 4, s. 286–304.

Kiedy odchodzą wielcy,
pozostają stare kobiety.
I one będą zbawione
dla niezmiernej wierności⁸.

Stare kobiety, o których mowa w utworze, autorka prezentuje jako strażniczki polskiej tradycji. Uważniejsza lektura kolejnych świadectw procesu twórczego pod kątem krystalizowania się ich tożsamość pomaga nam zrozumieć jeden z ważniejszych problemów pisarskich, z którym zmagala się autorka. Na początku kobiety nie zostały nazwane wprost. Postaci te pojawiają się już w pierwszej notatce lirycznej w zeszycie z wileńskimi wierszami tak:

To one nastały po Lelewelach
i śniadeckich,
Po Mickiewiczu, po Syrokomli
To one⁹.

Już samo dwukrotne podkreślenie: „To one” – zdaje się świadczyć o jakimś kłopotcie z bezpośrednim ich przywołaniem. Wygląda to, jakby poetka szukała formy, która mogłaby zostać wypowiedziana. Kim są „one” – wyjaśnione zostaje już na następnej stronie, na której pojawia się pierwsza wersja [Kiedy odchodzą wielcy]. Zaczyna się ona słowami, które ostatecznie nie weszły do wiersza: „W Wilnie pozostały stare kobiety”. Jeśli uwzględnić okoliczności powstania wiersza, możemy bez ryzyka omyłki stwierdzić, że chodzi o Polki, które nie zgodziły się na przesiedlenie po II wojnie światowej z Wilna na teren PRL-u, które postanowiły pozostać w swoim mieście. Chyba nikogo tu nie trzeba przekonywać, że był to w peerelowskiej literaturze temat tabu; o tym nie było można wtedy mówić publicznie. Stąd ten dość ogólny zaimek „one” na początku, raczej kamuflujący niż odsłaniający tożsamość.

Według mnie dotykamy tu podstawowego napięcia leżącego u podstaw prac nad [Kiedy odchodzą wielcy]. Zmagala się Kamieńska z jednej strony z gwałtowną potrzebą opowiedzenia tego, co zobaczyła w Wilnie AD 1965, a z drugiej strony miała jasną świadomość, że wprost i o wszystkim powiedzieć nie może. Ostatecznie, charakteryzując te kobiety, wyrzuciła z powstającego tekstu zdanie mówiące o wilniankach wprost, a pozostawiła frazę o znanej nam wszystkim, łatwo rozpoznawalnej proveniencji (*Konrad Wallenrod*):

⁸ A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. I, s. 599.

⁹ Notatnik poetycki z roku 1965, zawierający wiersze napisane w Wilnie. Archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

To one pełnią straż
przy narodowych pamiątkach.

Sięgając do zasobu utrwalonych w powszechnym odbiorze romantycznych cytatów, stroi autorka bohaterki swego utworu w szaty depozytariuszek narodowego dziedzictwa. Jeśli nie uwzględnić informacji z genezy utworu, zakrytych przecież przed oczami czytelników *Odwołania mitu*, jeśli poprzestać na lekturze samego wiersza – nic lub zgoła niewiele pozwala dostrzec w tych kobietach osoby pielęgnujące pamięć o polskich tradycjach w Wilnie. Nabierają one rysów uniwersalnych. To mogłyby być kobiety z dowolnego innego miasta.

Proces kamuflowania tożsamości bohaterek wiersza widać jeszcze wyraźniej, gdy wziąć pod uwagę informacje z innych materiałów archiwalnych powstałych podczas wileńskiej podróży, niezwiązanych bezpośrednio z genezą tego wiersza, choć niezbędnych, moim zdaniem, dla jej zrozumienia. Z dokumentów tych wynika, że jednym z pierwowzorów starych kobiet mogła być Ludwika Bylińska – wnuczka Władysława Syrokomli. W kalendarzu z tego okresu poetka aż trzykrotnie wpisała wizytę u niej. W albumie fotografii wykonanych przez pisarkę w Wilnie oprócz widoków z miasta jest jeden portret, podpisany właśnie jej imieniem i nazwiskiem. Nie wiemy, o czym Kamińska rozmawiała z Bylińską. Tego typu rozmów nie powierzało się pismu. Jeśli Kamińska się w pisaniu cenzurowała (a uważam to stwierdzenie za oczywiste), to można uznać, że treści tych spotkań nie utrzymała na piśmie, że zachowała ją wyłącznie w pamięci. Spotkanie z wnuczką Lirnika Wioskowego, moim zdaniem, musiało być jednym z kluczowych doświadczeń, które zaowocowało napisaniem tego utworu. A przynajmniej jest to jedyny dostępny nam dzięki dokumentom archiwalnym ślad inspiracji, z której wziął się ten utwór.

Kamińska pisze jednak o kobietach, nie o jednej z nich. W sposobie, w jaki o nich mówi, można dostrzec tropy prowadzące do biografii niejednej Polki pozostającej w sowieckim Wilnie. Myślę choćby o Stanisławie Pietraszkiewiczównie i Irenie Kulickiej, które sprawowały pieczę nad Archiwum Filomatów. Dzięki nim zachowało się ono właściwie w stanie kompletnym przez cały okres wojenny, a po wojnie w sekrecie przetrucano je latami do Polski. Wszystko się tu zgadza: i uparte pozostawanie w Wilnie, i siła oddania narodowym pamiątkom, i ubóstwo tych kobiet, i odmowa legitymizacji tego, co widzą wokół siebie (w utworze padają słowa: „Wszystko dziś nieprawdziwe”).

Stare kobiety są w poezji współczesnej motywem dość częstym i ciekawym, ogniskującym istotne treści światopoglądów poetyckich znanych i uznanych pisarzy. W tym kontekście można dostrzec, że Kamińska w swoim utworze wyakcentowała wyjątkowe znaczenie. Postrzega ona stare kobiety jako osoby pielęgnujące istotne dla wspólnoty narodowej tradycje; są one służkami historii. Przez to (tak dochodzimy do puenty) będą „zbawione / dla niezmiernej wierności”.

Puenta ta pojawia się niespodziewanie w historii wiersza (choć trzeba tu od razu dodać – takiej historii jaką znamy, a prawdopodobnie nie znamy jej całej); nic jej nie przygotowuje, żaden ze znanych mi z dokumentacji zapisów. Nagle, nieprzygotowana przez żaden z poprzedzających ją zapisów, zjawia się na karcie brulionu, kończąc nie tylko wiersz, ale i ciąg prac poetki, który można odtworzyć z materiałów przechowanych do naszych czasów w jej archiwum.

Geneza jednego z trenów ze zbioru *Białe rękopisy*, wiersza [Jesteś mi ciepły młody], otwiera się przed nami wcześniej niż pierwszy brulion utworu. Zresztą, zaczyna się wraz z pierwszą stroną nowego notatnika poetyckiego¹⁰. Pod datą 26 lipca 1968 pojawia się zapis:

Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca
A jednak wypuścił go
ze swoich objęć¹¹.

Tuż pod nim wpisała poetka: „Rozumiem niedoceniony *Tren I* Kochanowskiego z odwołaniem się do Heraklita i Simonidesa. Ból trzeba przemienić na sztukę. Mus artyści – poety – cierpieniu przydać konwencję. Choćby ludowe »ręk łamania« – to też konwencja bólu. Bez konwencji nie ma sztuki. A jednocześnie to poniżające, że niepodobna mówić wprost, krzyczeć, wzdychać, szlochać. To nie wystarcza”¹².

Proces twórczy zaczyna się w tym przypadku od razu na dwóch płaszczyznach: poetyckiej i metapoetyckiej. Śmierć męża skutkuje próbą wypowiedzenia doświadczenia żałoby w wierszu, ale też próbą przemyślenia fundamentu uprawiania poetyckiego rzemiosła. Oba te pasma wpisane zostały w kolejne odsłony powstającego

¹⁰ Anna Kamieńska, notatnik z okresu 26 lipca 1968 – 21 marca 1969. Archiwum domowe Pawła Śpiewaka. Kofo-notatnik, szkolny 70-kartkowy. Okładka k. 1 r.: kolorowa reprodukcja autoportretu Vincenta van Gogha, k. 2 v.: czarno-białe reprodukcje sześciu autoportretów van Gogha, zdjęcie palety oraz biogram malarza; zeszyt z nadrukowanym na okładkach tytułkiem „gros plan” / *dans l'art*; format 17 na 21,8 cm. Karty w kratkę, bez nadruków, bez foliacji, zapisane przeważnie na stronach *recto*. Z nośnika nie zostały usunięte żadne karty. Czarny i niebieski długopis, różne odcienie, jeden krótki zapis ołówkiem. Incipit na k. 1 r.: 26.VII.68. / *Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca*. Zapisy od k. 1 r. do k. 64 r. Karty od 64 v. do k. 70 v. – *vacat*. Między kartą 38. i 39. niewielka kartka (nadruk Orbisu) z notatką ołówkiem i czarnym piórem zaczynającą się słowami: »Czas« 23 *grudnia* 1938 (zapisana na *recto*). Źródło to cytuję dalej jako N68–69.

¹¹ Słowa te, po znacznym przeredagowaniu, umieściła Kamieńska w jednym z trenów poświęconych Janowi Śpiewakowi [Ksiądz Jan Twardowski przycupnął na krzeselku] z *Białego rękopisu* (Warszawa 1970). Zob. A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. II, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020, s. 122.

¹² Ten oraz powyższy cytat pochodzą z N68–69, k. 1 r.

utworu. W czasie, w którym powstał interesujący mnie utwór, spod ręki pisarki wyszło wiele zapisów, w których nieustannie wadziła się z pytaniem o możliwość uprawiania poezji po tak dotkliwej stracie. Zeszyt, do którego sięgnąłem, szukając materiałów do referatu, jest pełen fraz, będących próbą odpowiedzi na tę kwestię: jak w ogóle możliwa jest teraz moja poezja? gdzie są jej źródła? jak pogodzić żywą udrękę ze sztucznością form?

Kluczowe dla tego procesu jest odkrycie opozycji między egzystencją, z określającym ją zupełnie zasadniczo, niedającym się do niczego zredukować, a więc i trudnym do zakłęcia w słowa doświadczeniem śmierci kochanej osoby oraz sztuką poetycką, która jest zawsze grą konwencji, wynikiem oddziaływania utrwalo-nych w tradycji form, mających wielowiekowe trwanie. Dla Kamieńskiej sztuka jest nieustannym wysiłkiem budowania mitu¹³. I to chyba z takiego napięcia bierze się pierwsza pełna próba tego wiersza, która jest jednocześnie próbą sprostania wymaganiom stawianym pisarce przez tradycję poetycką.

Poetka przede wszystkim, sama podejmuje i przetwarza mit o odejściu. Punktem wyjścia jest dla niej opowieść o zstępującym do Hadesu Orfeusz, który szuka zmarłej Eurydyki. Mit ten transformuje, każąc Eurydyce dobijać się o zmarłego Orfeusza. Tym samym kontynuuje pracę wyznaczoną przez pierwszy zapis w tym notatniku, stylizowany na staroegipski hymn do boga słońca lament nad zmarłym. Jednocześnie Kamieńska tematyzuje swoją pracę. W wiersz wpisany jest podmiot najzupełniej świadomy wykonywanej pracy. Aż dwukrotnie pisze tu poetka: „czynić mit”, co jest wyraźną kontynuacją jej uwagi o potrzebie konwencji w opłakiwaniu nawet najbliższych zmarłych.

Czynić poezję, czynić sztukę, czynić rzecz – wydaje jej się pracą niegodną, zdradą zmarłego. A jednak, jakby wbrew tym deklaracjom, wyrażając zaufanie sztuce słowa, poetka swoją pracę kontynuuje. Nie można tego widzieć inaczej, skoro w kolejnej próbie tego wiersza, napisanej tego samego dnia, orfejski motyw rozbudowała. Targające wdową emocje zostały tu rozpisane jeszcze intensywniej, ale sądząc z wielości skreśleń – nie udało się w tej fazie tworzenia znaleźć Kamieńskiej satysfakcjonującego ją środka wyrazu. Radykalnie więc przeredagowuje w wersji drukowanej fragment o poszukiwaniu się małżonków po śmierci jednego z nich, puentując tren lekko zmienionym zapisem ze środka jednego z brulionów:

¹³ Mit rozumiem bardzo prosto, tak, jak proponuje je rozumieć Chantal Delsol: mity „[...] są opowieściami posiadającymi znaczenie” (Ch. Delsol, *Czas wyrzeczenia*, przeł. G. Majcher, Warszawa 2020, s. 102–103; podobnie na s. 113, gdzie w ten sposób tłumaczone jest francuskie *récit signifiant*; na tejże 113 stronie: „Funkcją mitu jest nadawanie sensu bez odwoływania się do dyskursywnego i krytycznego rozumu. Mit jest postulowany. To opowieść czczona, wręcz święta [...], która niesie ze sobą słabą formę wiary. Odwołuje się jedynie do autorytetu tradycji. Jest akceptowany jako taki”). Jak się okazuje dalej, Kamieńską od mityzowania doświadczenia coś gwałtownie odstręcza. Może właśnie ta niekonieczność realnego charakteru wydarzenia, odczuwanego przez nią tak boleśnie.

zamienić ciebie w Orfeusza kabotyna
to zbrodnia
kto tu pozamieniał role¹⁴.

Poetka na wcześniejszym etapie kreacji rozpisuje (dość detalicznie) analogię sytuacji, w jakiej się znalazła, oraz znaną nam z mitu. Ostatecznie w zasadzie tylko tę mityczną warstwę sygnalizuje. A skoro tak jest, to jaka jest funkcja puenty? Odrzucić może nie tyle całą sztuczność, ale jej męczący, zbędny nadmiar, jej balast, ciągnący wiersz w dół.

W pierwszym z omówionych przeze mnie przypadków puenta, którą znamy z druku, pojawiła się w toku pracy nad wierszem nagle, w znaczeniu: niezapowiedziana jest żadnym brulionowym fragmentem. Rzuca ona nowe światło na sytuację starych kobiet – bohaterek wiersza. Utwór obrośnięty jest w notatniku wieloma materiałami warsztatowymi, ale żaden z nich nie zawiera fragmentu przesuwanego postaci bohaterki wiersza w sferę sakralną („zbawione”). Ostatnia fraza pojawia się zupełnie zaskakująco, ale też przy lekturze wydrukowanego wiersza można odnieść wrażenie, że ów niespodziewany obrót słowa odcisnął na utworze szczególne piętno, gdyż zakończenie (ale może to tylko moje wrażenie) brzmi nieco sztucznie.

W drugim przykładzie puenta uogólnia całą pracę nad reifikacją doświadczenia egzystencjalnego; bierze się ze zmagania z żalobą, która szukała dla siebie wyrazu w starym-nowym micie. I w perspektywie wiedzy o całym procesie pisania tego utworu brzmi ona trochę jak gwałtowna próba zakończenia inflacji słów, ratowania żywej rozpacz przed sztucznością, w jaką spychało ją rozdymanie mitycznej analogii. Słowa uczynione puentą zostały przez autorkę zapisane w środku jednej z prób wiersza. Pojawiają się one stosunkowo wcześnie w historii utworu, ale nie jako jego koda. Dopiero przy kolejnym podejściu do tej pracy poetyckiej Kamieńska musiała uznać, że dobrze spuentują one tekst, nad którym się trudziła.

Można mówić o swego rodzaju gwałtowności, z jaką pojawiają się oba zakończenia. Niespodziewaność zarówno, jeśli chodzi o fakt, że nie sposób ich z materiałów warsztatowych wywieść, jak i niespodziewaność w sensie: nieoczekiwanej decyzji o uczynieniu z danej frazy zdania kończącego wiersz.

Geneza wiersza, jeśli spróbować uogólnić spostrzeżenia z tego studium, jest dla Kamieńskiej pracą nad odnalezieniem formuły mogącej wyjaśnić jej doświadczenie. Pisanie jest medytacją, a nie próbą retorycznej sprawności. Kamieńska w obu przypadkach nie przystępuje do tworzenia wiersza z gotową konkluzją, dla której po prostu wynajduje mniej lub bardziej kunsztowną formę. Pisząc,

¹⁴ A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. II, s. 120.

wszystko na to wskazuje, rozważa dzięki piśmiu, w pisaniu szuka i odnajduje. A gdy znajduje: puentuje tym znaleziskiem utwór. W przypadku utworu [Gdy odchodzą wielcy] owym znaleziskiem jest formuła pozwalająca głębiej zrozumieć wybory Polek, które zostały po wojnie w sowieckim Wilnie, puenta nadająca ich trudnemu życiu wymiar niemal sakralny. W przypadku wiersza [Jesteś mi ciepły młody] znalezisko pozwala przeciąć oscylowanie między próbą wypowiedzenia straty a lękiem przed stworzeniem bezdusznej formy wierszowej. Puenta przecina rozwijany na naszych oczach (w brulionach) odwrócony mit.

Geneza obu wierszy jest więc w jakimś sensie podobna. Obie historie twórcze okazują się miejscem ścierania się dwóch sił: egzystencjalnej (woli ekspresji doświadczenia) i artystycznej (świadomości, że z jakichś powodów swobodna ekspresja jest niemożliwa czy niewłaściwa). W pierwszym przypadku czynnik powściągający ekspresję miał charakter polityczno-instytucjonalny. Świadoma niecenzuralności nieskrępowanej opowieści o Polkach w sowieckim Wilnie Kamińska decyduje się zmienić ją w uniwersalną historię starych kobiet – kapłanek narodowej tradycji. Puenta okazała się w przebiegu tej genezy jednym ze środków osiągnięcia tego celu. W drugim przypadku rozbudowane wyśłowienie żałoby zostało przykrojone z powodów artystycznych. Puenta sygnalizuje jedynie możliwy kierunek domyślenia mitycznej paraleli, czyniąc ją mniej ważną niż leżące u podstaw tego procesu twórczego osobiste, bardzo dotkliwe doświadczenie żałoby. W gruncie rzeczy, patrząc na przebieg procesu twórczego, nie na gotowy tekst, wydaje mi się, że widać wyraźnie, że puenty ocalały tu jakoś te „projekty artystyczne”.

Bibliografia

Utwory Anny Kamińskiej

Kamińska Anna, *Poezje zebrane*, pod red. Wojciecha Kruszewskiego, t. I–III, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.

Archiwalia Anny Kamińskiej

Album fotograficzny Anny Kamińskiej „Wilno październik 1965”, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Dwa kalendarze na rok 1965, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Notatnik poetycki z Wilna z roku 1965, archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

Notatnik z lat 1965–1967, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Notatnik z okresu 26 lipca 1968–21 marca 1969, archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

Studia o twórczości Anny Kamieńskiej

Chojnowski Zbigniew, *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1995.

Gralewicz-Wolny Iwona, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002.

Kuncewicz Piotr, *Anna Kamieńska*, [w:] Piotr Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*, t. II, *Literatura polska od 1939*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993.

Łukasiewicz Jacek, *Wiersze Anny Kamieńskiej*, „Więź” 1976, nr 5.

Radziszewski Stefan, *Kamieńska ostiumiczna*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2012.

Zarębianka Zofia, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.

Zarębianka Zofia, *Zakorzenia Anny Kamieńskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.

Studia nad literackim procesem twórczym

Antoniuk Mateusz, *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst?*, red. Agnieszka Bielak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 31–63.

Antoniuk Mateusz, *Przybranie formy z dawna wyglądanej (osiąganej / obiecanej / wysnowanej...)*. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr. 3, s. 29–48.

Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie, red. Maria Prussak, Paweł Bem, Łukasz Cybulski. IBL PAN, Warszawa 2017.

de Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.

Dawidowicz-Chymkowska Olga, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, IBL PAN, Warszawa 2007.

Jaworski Stanisław, *Francuska krytyka genetyczna*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Magdalena Lubelska, Anna Łebkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 189–195.

Jaworski Stanisław, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.

Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2017.

Mitosek Zofia, *Od dzieła do rękopisu: o francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 4, s. 393–403.

Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym, red. Mateusz Antoniuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Rodak Paweł, *Praktyki i gatunki piśmienne (ze szczególnym uwzględnieniem gatunków autobiograficznych)*, [w:] *Communicare. Almanach Antropologiczny*, t. 4: *Twórczość słowna / literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 70–81. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323514886.pp.70-81>

Wojciech Kruszewski

Towards the punch line. Notes on the genesis of two works by Anna Kamińska

Summary

The article presents an analysis of the story of the ending of two poems by Anna Kamińska – “When the Greats Go Away” and “You are me warm young”. The literary documents known to us allow us to find a common element of these two processes, one of which consisted in the unexpected addition of a punch line to the last known handwritten version of the poem, and the other, in the final stage of work on the work, made a record from the middle of an earlier draft. This common part is the meditative, non-rhetorical nature of the writing workshop of the mature poet. If we ignore the obvious differences between the two poems and the processes from which they emerged, a strong similarity will remain, probably a feature characteristic of the way Anna Kamińska wrote at least from the 1960s, when the creative process was for her not so much an opportunity to find the form of thought but he was thoughtborn himself.

Keywords: Anna Kamińska, poetic punch line, creative process, critique of genesis

Wojciech Kruszewski – literaturoznawca, edytor, kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa KUL, kierownik projektu „Archiwum Filomatów – edycja cyfrowa” (NPRH); wydawca m.in. trzypomowych *Poezji zebranych* Anny Kamińskiej oraz nowej edycji jej *Notatnika*.