

**Dwudziestolecie międzywojenne**

**Nowe spojrzenia**



# Dwudziestolecie międzywojenne

## Nowe spojrzenia

pod redakcją  
Janusza Pasterskiego



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO  
RZESZÓW 2019

Recenzowała  
prof. dr hab. AGNIESZKA CZAJKOWSKA

Opracowanie redakcyjne i korekta  
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ

Tłumaczenie i korekta streszczeń angielskich  
AGNIESZKA GRZAŚKO

Opracowanie techniczne i łamanie  
JULIA SOŃSKA-LAMPART

Korekta techniczna  
EWA KUC

Projekt okładki  
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Rzeszów 2019

**ISBN 978-83-7996-724-7**

1666

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./fax 17 872 14 26  
e-mail: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl); <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>  
wydanie I; format A5; ark. wyd. 15,46; ark. druk. 19,00; zlec. red. 8/2019  

---

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

## Spis treści

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Słowo wstępne .....                                                                                                                      | 7   |
| <b>Sławomir Sobieraj</b> , Adam Bederski – meteor awangardy .....                                                                        | 10  |
| <b>Paweł Majerski</b> , <i>Miażdż czaszki trybami maszyn</i> . O Bogu i buncie w <i>Psalmie</i> Stanisława Grędzińskiego .....           | 34  |
| <b>Jolanta Pasterska</b> , Co się zdarzyło w Kosowie? Śmierć Mariana Dąbrowskiego w zapisach Marii Dąbrowskiej i Wita Tarnawskiego ..... | 65  |
| <b>Agnieszka Nęcka</b> , <i>Oblęd elektrycznej wiosny</i> . O <i>Ciała się oddalają</i> Alicji Stern .....                               | 88  |
| <b>Agnieszka Kwiatkowska</b> , Julian Przyboś – publicysta dwudziestolecia międzywojennego .....                                         | 100 |
| <b>Janusz Pasterski</b> , Na progu przełomu. O wierszach <i>Pochwała wsi i Kościół wojujący</i> Jerzego Lieberta .....                   | 116 |
| <b>Krystyna Gielarek-Gorczyca</b> , Wokół twórczości prozatorskiej Anieli Gruszeckiej .....                                              | 132 |
| <b>Stanisław Dłuski</b> , Wyobrażenia tanatologiczne Władysława Sebyły .....                                                             | 153 |
| <b>Zbigniew Andres</b> , O źródłach i rozwoju Czernikowego autentyzmu .....                                                              | 166 |
| <b>Jan Wolski</b> , Kresowa geografia poetyckiej grupy „Wołyń” .....                                                                     | 191 |
| <b>Elżbieta Mazur</b> , <i>Mrok podchodzi do okien...</i> Uwagi o juveniliach Zbigniewa Bieńkowskiego .....                              | 213 |
| <b>Roman Magryś</b> , Skamandryci w esejach Jana Marxa – strategie narracyjne krytyka literackiego .....                                 | 235 |
| <b>Magdalena Rabizo-Birek</b> , Bruno Schulz poetów <i>ośmielonej wyobraźni</i> (preliminaria) .....                                     | 257 |
| Noty o Autorach .....                                                                                                                    | 289 |
| Indeks nazwisk .....                                                                                                                     | 295 |



## Słowo wstępne

Literatura polska lat 1918–1939 (by pozostać przy najsilniej utrwalonej periodyzacji) stanowi już od dawna nieodwołalnie zamknięty układ procesów społeczno-kulturowych, choć żyją jeszcze ostatni świadkowie tamtego czasu. Wysoka ranga i znaczenie okresu, który przyniósł nowe warunki do rozwoju kultury i literatury polskiej po epoce rozbiorów oraz nadał nowe impulsy ideowo-artystyczne promieniujące na cały wiek XX, znalazły potwierdzenie w kilkudziesięcioletniej już refleksji literaturoznawców, zapoczątkowanej w pierwszych syntetycznych ocenach z końca lat trzydziestych i trwającej aż po dzień dzisiejszy, nawet jeśli była ona w PRL tendencyjnie limitowana, wybiórcza, poddawana presji cenzury i ideologizacji. Wzmoczone zainteresowanie czytelników i badaczy literaturą międzywojenną w pierwszej dekadzie po roku 1989 stanowiło z kolei ważny etap nadrabiania zaległości, kiedy to pojawiły się wznowienia dotąd niewydawanych po II wojnie światowej utworów oraz nowe publikacje historycznoliterackie przewartościowujące, uzupełniające czy odkłamujące dotychczasowe oceny. Obecnie badanie literatury międzywojennej nie jest już nacechowane tego rodzaju powinnością, ale bez wątpienia wciąż jest potrzebne jako refleksja nad źródłami naszej współczesności.

Monografia *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia* gromadzi prace kilkunastu autorów z różnych ośrodków akademickich, którzy z perspektywy lat 2018/2019 przyglądają się różnym dokonaniom literatury dwudziestolecia międzywojennego. Formuła tytułowa nie zakłada przy tym dążenia do rewindykacyjnych przewartościowań czy herostratesowych gestów krytycznych ani też koniecznej dyrektywy metodologicznej. „Nowe spojrzenia” są przede wszystkim sposobem zaznaczenia zwią-

szzonego dystansu i nowej sytuacji współczesnej kultury wobec opisywanego okresu. Teraźniejszość końca drugiej dekady XXI wieku, nowe metodologie, nowe konteksty, inne punkty widzenia, zmieniona sytuacja literatury i pozycji pisarza – wszystko to wpływa na dzisiejszy odbiór tamtych osiągnięć w wielu odsłaniających się na nowo i domagających się przepracowania aspektach. W tej perspektywie autorzy zamieszczonych tu prac podejmują tematy mniej do tej pory znane, przywołują pisarzy spoza pierwszego szeregu twórców i utwory rzadziej dotąd obecne w refleksji badawczej. Tak możemy widzieć twórczość Adama Bederskiego, Stanisława Grędzińskiego, Alicji Stern, Wita Tarnawskiego, Anieli Gruszeckiej czy Zbigniewa Bieńkowskiego. Ich na ogół mniej znany dorobek jest tu oświetlany z wielu kierunków i niejako wydobywany z zapomnienia. Z kolei w odniesieniu do poetów cieszących się prestiżem i popularnością, jak Julian Przyboś, Władysław Sebyła, Jerzy Liebert, autorzy starają się rozpoznać i wyeksplikować horyzonty może już lepiej znane, ale ujmowane w nowym kontekście bądź innym niż dotąd zestawieniu. Wreszcie jeszcze inni badacze podejmują refleksję w szerszym pryzmacie grupowym, przedstawiając własne przemyślenia na temat międzywojennego autentyzmu, grupy poetyckiej „Wołyń” czy krytycznych ujęć twórczości skamandrytów w esejach Jana Marxa. Osobne miejsce zajmuje studium poświęcone „życiu pośmiertnemu” pisarza z Drohobycza, omawiające w szerokim kontekście dzisiejszy fenomen inspiracji dziełem twórcy *Sklepów cynamonowych* w twórczości pokolenia poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku. To zjawisko jest niewątpliwie żywym dowodem łączności i dialogu.

W centrum uwagi autorów znajdują się na ogół teksty „mniej obecne” w świadomości współczesnych odbiorców, a nierzadko nawet niewznawiane w latach powojennych. Ich dzisiejszej lekturze towarzyszą więc pytania o relacje tych utworów w stosunku do dorobku epoki, do jej światopoglądowych i estetycznych wyzwań, wreszcie do określonych doświadczeń historycznych i uprawianych



poetyk. I nawet jeśli odpowiedzi na te pytania zamykają się w kręgu bardziej zindywidualizowanym personalnie niż panoramicznym, to również w tym jednostkowym zakresie dopełniają przecież zbiorowy obraz tamtej epoki. Tym samym zgromadzone w książce prace potwierdzają raz jeszcze potrzebę dalszych, szczegółowych badań literatury dwudziestolecia międzywojennego. Ten – zdawałoby się – zamknięty już obszar wciąż bowiem odsłania nam miejsca czy to mniej znane, czy zaskakująco aktualne, domagające się „nowych spojrzeń”, refleksji i ciągów dalszych.

Janusz Pasterski

## Sławomir Sobieraj

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

### Adam Bederski – meteor awangardy

#### 1

Jest kilka nazwisk poetów, które historia naszej literatury odsunęła na drugi – a może nawet na trzeci – plan, a którzy w pierwszych dekadach XX wieku wnieśli do niej powiew nowości, zapoczątkowując tym samym polski ruch awangardowy. Dotyczy to poniekąd Jerzego Jankowskiego, pioniera futuryzmu, przypominanego jednakże od czasu do czasu w badaniach literaturoznawczych<sup>1</sup>, ale w jeszcze większym stopniu odnosi się do Adama Bederskiego, pierwszego świadomego ekspresjonisty w naszym kraju<sup>2</sup>. Brakuje bliższych informacji na jego temat w opracowaniach ogólnych awangardy i dwudziestolecia międzywojennego<sup>3</sup>, trudno natrafić na

---

<sup>1</sup> Zob. np. S. Sterna-Wachowiak, *Yeżego Jankowskiego tram w poprzek epoki* [w:] tegoż, *Miąłsz zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński (szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 6–57; P. Majerski, *Jerzy Jankowski i symbolistyczna autodestrukcja. O zapomnianym epizodzie wileńskiej poezji* [w:] tegoż, *Odmiany awangardy*, Katowice 2001, s. 13–28.

<sup>2</sup> Jeden z członków grupy poznańskiej uznaje Bederskiego nawet za twórcę ekspresjonizmu w Polsce, zob. Z. Kosidowski, „Zdrój” i ekspresjonizm [w:] tegoż, *Fakty i złudy*, Poznań 1931, s. 141.

<sup>3</sup> Nie ma informacji o Bederskim w leksykonie *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny* pod redakcją Artura Hutnikiewicza i Andrzeja Lama (Warszawa 2000) ani w syntezie Anny Nasiłowskiej *Trzydziestolecie* (Warszawa 1999). W pracach Grzegorza Gazdy – *Futuryzm w Polsce* (Wrocław 1974) – i Marii Delaperrière – *Polskie awangardy a poezja europejska* (Katowice 2004) – pojawiają się jedynie napomknienia o poecie. Brakuje natomiast chociażby wzmianki

utwory liryczne tego utalentowanego autora w powojennych antologiach (niestety, tylko jeden wiersz poety, obok trzech wypowiedzi o charakterze paraliterackim, znalazł się w wyborze tekstów ekspresjonistycznych przygotowanym przez Józefa Ratajczaka<sup>4</sup>; w antologii Matuszewskiego i Pollaka z 1962 roku, wznawianej potem dwukrotnie, pomieszczono natomiast dwa inne liryki<sup>5</sup>). Także we współczesnych słownikach i leksykonach pisarzy polskich XX wieku na próżno szukać jego osoby<sup>6</sup>.

Bederski związany był ze środowiskiem poznańskich artystów skupionych od 1917 roku wokół pisma „Zdrój” i jego redaktora naczelnego, Jerzego Hulewicza. Kiedy w kwietniu 1918 roku zainicjowała swoje istnienie pierwszą wystawą grupa plastyków pod znaczącą nazwą „Bunt”, poeta na łamach wspomnianego pisma ogłosił *sui generis* manifest programowy pt. *Czytelniku pobożny*. Odtąd można go uznawać za czołowego przedstawiciela grupy skupiającej artystów, którzy uprawiali również zawód pisarza. Jako literaci wystąpili także zespołowo, drukując w berlińskim piśmie „Die Aktion” swoje wiersze (był to numer specjalny, w którym zaistnieli ponownie pod szyldem „Buntu”)<sup>7</sup>.

Adam Bederski<sup>8</sup> (1893–1961) należał do pokolenia poetów, które wkraczało w lata powojenne bez bagażu młodopolskich do-

---

o nim w innej monografii Gazdy: *Awangarda. Nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987.

<sup>4</sup> *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 66–67 (tu wiersz *Ucieczka*).

<sup>5</sup> *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, wyd. III, poszerzone, Warszawa 1984, t. 1, s. 232–233 (tu wiersze: *Działa biją w Wogezach*, *Improptu erotyczne*).

<sup>6</sup> Np. w wydawnictwie: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Przewodnik bibliograficzny*, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Warszawa 1994.

<sup>7</sup> „Die Aktion” 1918, nr 21/22 (z 1 czerwca). Tu następujące utwory Bederskiego: *Der Welt (Światu)*, *Flucht (Ucieczka)*, *Moralische Groteske (Groteska moralna)*, tłumaczone przez Stanisława Kubickiego.

<sup>8</sup> Był synem Antoniego Bederskiego (1848–1930), wykształconego filologicznie bibliotekarza i wydawcy, kustosza i dyrektora Biblioteki Raczyńskich, który miał duży wpływ na ukształtowanie się zainteresowań literackich poety. Zob. J. Perzyna, [hasło] *Bederski Antoni* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski i in., Warszawa–Poznań 1983, s. 44–45.

świadczeń, które chciało zrazu zmieniać rzeczywistość, odkładając kwestie narodowe na bok, zachłystując się sprawami współczesnymi, wolnością obyczajową i kulturą miasta. Spoglądało to pokolenie na osiągnięcia artystów poza krajem, inspirowało się twórczością piewcy radości życia i poznawania go w drodze – Walta Whitmana, eksperymentami słownymi przedstawicieli rosyjskiego futuryzmu i magią języka poetyckiego, chociażby Apollinaire’a, aczkolwiek wpływ tego ostatniego wydaje się mniej istotny w odniesieniu do twórców odgrywających najbardziej znaczące role w ewolucji liryki polskiej na progu dwudziestolecia międzywojennego. Bederski był prawie rówieśnikiem większości skamandrytów i młodszych autorów z kręgu poznańskiego „Zdroju”, rok starszym od Tuwima, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego, o dwa lata od Słonimskiego, Jana Stura i Witolda Hulewicz. W przeciwieństwie do pierwszych czterech wymienionych, którzy zaistnieli na długie lata w rodzimej literaturze, mimo niezwykle dobrze rokujących początków twórczości zamilkł bardzo wcześnie, bo już w 1920 roku, oddając się pracy urzędniczej i dyplomatycznej. Po latach, już w okresie powojennym, podczas spotkania z autorem *Dionizji* na pytanie o poezję odpowiedział, że „wiersze pisze się tylko w młodości”<sup>9</sup>. Pozostał „światłym śladem”, meteorem awangardy, o którym też w niedługim czasie całkiem zapomniano. Zupełnie niesłusznie, albowiem jego oryginalne rozwiązania twórcze wniosły wiele nowego do naszej liryki. Były zaczątkiem jej awangardowych przemian.

Po ukończeniu gimnazjum i uzyskaniu matury w swoim rodzinnym mieście Poznaniu Bederski w latach 1912–1913 odbywał studia filozoficzne w Berlinie i Monachium, które po przerwie spowodowanej działaniami wojennymi i przynależnością do tzw. Szeregów Narodowych (konspiracyjnej organizacji polskich studentów uniwer-

---

<sup>9</sup> J. Iwaszkiewicz, *Marginalia*, Warszawa 1993, s. 23. Tutaj też wątpliwa informacja (niepotwierdzona w innych źródłach) o tym, iż – jak można domniemywać – we wczesnych latach pięćdziesiątych Bederski był wyższym urzędnikiem w Urzędzie Statystycznym. *Marginalia* były spisywane w 1962 roku, a ich autor wspomina o spotkaniu sprzed paru, może dziesięciu lat.

sytetów niemieckich), ponowił w 1919 roku w Poznaniu. W Niemczech też – jak podaje biograf – zainteresował się nowymi kierunkami w sztuce niemieckiej i francuskiej<sup>10</sup>. Według dostępnych źródeł debiutował w 1914 roku w „Krytyce”<sup>11</sup> i został z miejsca zauważony oraz pozytywnie oceniony przez jej redaktora i historyka literatury polskiej Wilhelma Feldmana<sup>12</sup>. Poezja Bederskiego została krótko omówiona na przykładzie dwu utworów.

W ten sposób poznański pisarz już w 1919 roku znalazł się w elitarnych sferach życia literackiego w wymiarze ponadlokalnym. Feldman umieścił notę o nim w swojej fundamentalnej syntezie literatury polskiej XIX i XX wieku w podrozdziale XIV: *Nowe prądy artystyczne*, gdzie pisał o rozwoju najnowszych kierunków europejskich, tj. ekspresjonizmu i futurizmu:

Co oba te ruchy łączy, to wspólny punkt wyjścia: intuicjonizm, wzgarda dla realizmu, poszukiwanie nowych środków ekspresji – dla wyrażenia najwyższej rzeczywistości, jaką znają: życia pojmowanego jako irracjonalna potęga o nieograniczonych możliwościach, które należy wartościować podług energii, tempa, wysiłku heroicznego, w jakie wprawiają człowieka. Stąd uwielbienie tych kierunków dla wielkich piewców życia, dla Rimbauda, jeszcze więcej dla Verhaerena, a najwięcej dla Walta Whitmana<sup>13</sup>.

Krytyk sytuuje Bederskiego w kręgu ekspresjonizmu „zachodniego”, trafnie charakteryzując go jako „naturę bardziej cerebralną”,

---

<sup>10</sup> T. Lewandowski, [hasło] *Bederski Adam* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, s. 44.

<sup>11</sup> Adam Bederski, *Poema o człowieku zwykłym*, „Krytyka” 1914, t. 41, z. II, s. 88–90. Należy zwrócić uwagę, że większość badaczy podaje błędną datę tej publikacji, wymieniając rok 1913 – zob. np. J. Ratajczak, *Zagasyły „brzask epoki”*. *Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980, s. 187.

<sup>12</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wyd. 8, okresem 1919–1930 uzupełnił S. Kołaczkowski, Kraków 1930, s. 595–597. Pierwsze uwzględnienie Bederskiego w wydaniu szóstym poprawionym i uzupełnionym tej syntezy: W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, [cz.] 3: *1907–1918*, Warszawa–Kraków 1919, s. 182–183. Feldman przywołuje w swoich interpretacjach fragment debiutanckiego wiersza, pisząc pochlebnie o poecie, że „wystąpił z ogromną wiedzą, programowo”. Analizuje też inny jego tekst: *Improptu erotyczne*.

<sup>13</sup> Tamże, s. 590.

analizującą nie tylko swoje doznania, lecz zarazem podłoże psychologiczno-dziejowe” (a więc zdystansowaną wobec jednostkowych doświadczeń). Zwraca uwagę na intensywność i niezwykłość wyrazu<sup>14</sup>. Wymienia go obok innych (jego zdaniem) przedstawicieli poezji nowoczesnej: Ludwika Eminowicza, Jerzego Jankowskiego i Juliana Tuwima.

Wówczas z twórczością autora *Improptu erotycznego* i bezpośrednio z nim samym zetknęli się też poeci warszawscy i krakowscy, skamandryci – Iwaszkiewicz<sup>15</sup> i Wierzyński<sup>16</sup> oraz Czyżewski, który utrzymywał kontakty z poznańskimi ekspresjonistami za pośrednictwem Jerzego Hulewicza.

Jednakże jeszcze wcześniej zaistniał on w kręgach kultury i sztuki poznańskiej. Otóż w 1916 roku, a więc ponad rok przed powstaniem „Zdroju”, w innym miejscowym piśmie (dziś zupełnie zapomnianym) – „Życie”<sup>17</sup>, ukazał się drukiem drugi wiersz Bederskiego: *Szarlatan. Sonet fałszywy*<sup>18</sup>.

Już w tym tekście – nawet bardziej niż w debiutanckim – ujawniły się wpływy „nowej sztuki niemieckiej”, co przypomina we wspomnie-

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 596.

<sup>15</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Poznania*, „Twórczość” 1977, nr 7, s. 53; przedruk fragmentu w: L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie 1918–1939*, Warszawa 1982 (uwagi o spotkaniu z Bederskim na s. 389).

<sup>16</sup> Zob. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 96. Tu znamienne określenie poety przez poetę: „awangardzista ekspresjonistyczny”.

<sup>17</sup> Pismo wydawane w Poznaniu w latach 1913–1918 (z przerwami). Podtytuł: Nowoczesne Czasopismo Ilustrowane. Redaktor naczelny: Aleksander Markwitz. Zawierało następujące działy: Życie towarzyskie, Sztuka, Sport, Teatr, Moda, Rolnictwo, Handel, Przemysł. Drukowano tu m.in. teksty: Reymonta, Bronisławy Ostrowskiej, Władysława Bełzy, Kornela Makuszyńskiego, także Zenona Kosidowskiego. W pierwszym numerze „Życia” z 1916 roku wydawnictwo deklarowało, że „informować będzie czytelnika o ruchu literackim ojczystym i zagranicznym” (Wydawnictwo „Życia”, *Do przyjaciół „Życia”*, tamże, s. 2).

<sup>18</sup> Adam Bederski, *Szarlatan. Sonet fałszywy*, „Życie” [Poznań] 1916, nr 4 (październik–listopad), s. 72. Utwór zupełnie nieznany w literaturze przedmiotu i jak dotąd nieuwzględniany przez badaczy. W spisie treści numeru i rocznika występuje tytuł: *Szarlatan*.

niach Jarosław Iwaszkiewicz<sup>19</sup>. Przyjrzyjmy się ekspresjonistycznym opisom rzeczywistości nacechowanym poetyką kontrastu i dysonansu, z elementami turpizmu (szczególnie w ostatniej strofie). Obok tego dostrzegamy w wierszu kosmiczne obrazowanie i egzystencjalny niepokój:

Jałowych, pustych godzin rzucam gorejące brzemie  
Syt myśli, co się wlokły stęgłym karawanem,  
I prawdę, żonglerskim schwytaną rzutem  
Rwę za sobą, by mej męce była parawanem,

Zza którego wyłonię me wypukłe i ponure czoło,  
Księżyc na czub kapelusza wsadzę i wesoło  
Rozbujawszy mej liny utajoną gibkość skoczę  
Na rynki, na ulice mej prawdy przeźrocze,

Wielkimi chwalać słowy. I nad tłumy ciżbę  
Tańczyć będę – niechlujny chyłkiem pokazując gest –  
Oto czuję w mej duszy dech tych, co tam w dole dyszą!

Łypiąc więc wystygłymi gałkami w zropiałych orbitach  
Wyskoczę w niebo jasne – myśl zedrę w kobitach –  
I w śmiertelnego upadku wieczności zaryczę: „Jam jest!”<sup>20</sup>

Nie ulega wątpliwości, że podmiot liryczny tego wiersza podlega intensywnym emocjom; jako odmieniec wobec tłumu – bo tak przedstawia siebie – i kreator doświadcza skrajnych stanów ducha. Przede wszystkim nie jest to jednak pesymistyczna wizja młodopolska, a bohater ma dystans do swoich mąk i cierpień, zaznaczając jednocześnie buntowniczą postawę. Ma w sobie coś z człowieka nietzscheańskiego i dionizyjskiego zarazem.

Kolejne wystąpienia poety związane były z działalnością grupy artystów skupionych wokół pisma „Zdrój”. Trzy wiersze drukowane tutaj późną jesienią 1917 roku ze względu na awangardowy charakter (nowatorską formę i obrazoburczą poniekąd treść) wywołały medialny ferment – nie tylko oburzenie wśród niektórych czytelników, lecz także

---

<sup>19</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Poznań [2010], s. 184. Autor odnosi przywołaną wyżej uwagę w sposób ogólny do wierszy Bederskiego i Kosidowskiego.

<sup>20</sup> W przywołaniu uwspółcześniono pisownię niektórych wyrazów i połączeń wyrazów, w pierwodruku: „giest” i „Z za”.

krytykę ze strony recenzenta jednego z poznańskich dzienników (była to publicystyczna napaść Czesława Kędzierskiego, który najpierw ocenił pierwsze zeszyty „Zdroju” dość pozytywnie<sup>21</sup>). W obronie twórczości Bederskiego głos zabrali współpracownicy „Zdroju” Kubicki i Przybyszewski (jako przedstawiciel redakcji). Pierwszy z nich trafnie wskazywał na nowatorstwo oraz intelektualną i artystyczną wartość wspomnianych utworów<sup>22</sup>, drugi – wypowiadając się w podobnym tonie – umieszczał je jednakże w kręgu sztuki symbolizmu (przywołując koncepcje Mallarmégo), podkreślając metaforyczność języka poetyckiego i ukryte znaczenia słów. Pisarz daje też dość szczegółowy rozbiór utworów *Działu biją w Wozach* i *Spleen*<sup>23</sup>.

Po wydrukowaniu w lutym 1918 roku na łamach „Zdroju” wiersza *Ucieczka*<sup>24</sup> Bederski, w numerze kwietniowym – zwanym zeszytem „Buntu” (grupy młodych artystów) – występuje w kolejnych rolach, już nie tylko jako poeta (aż cztery liryki<sup>25</sup> i proza poetycka *Groteska moralna*), ale również jako teoretyk ruchu i krytyk literacki.

Programowe wystąpienie „Buntu” – nowej grupy, która skupiała twórców zajmujących się zarówno sztukami plastycznymi, jak i literaturą<sup>26</sup>, było dość znaczącym wydarzeniem w kulturze polskiej tuż

<sup>21</sup> Cz. [Czesław] Kędzierski, *Pokłosie literackie. Dwa nowe pisma*, „Kurier Poznański” 1917, nr 250, „Dodatek”, s. 2. Krytyk podkreśla „bojowy ton” wypowiedzi redaktorów pisma, którzy odcinają się od sztuki „dla pokrzepienia serc”, ale stawia też im zarzut niekonsekwencji programowej, tj. współpracy z różnorodnymi autorami, także „niewojowniczymi”, jak np. Gomulicki, Kasprowicz, Or-Ot i Przybyszewski. Ocena ogólna wypada jednak korzystnie: „Treść doborowa poza drobnymi wyjątkami”, tamże.

<sup>22</sup> S. Kubicki, *O wiersze Adama Bederskiego...*, „Zdrój” 1917, t. 1, z. 5, s. 159–160. Artysta najwięcej miejsca poświęca wykazaniu nierzetelności zawodowej krytyka oraz jego niekompetencji. Zob. także: J. Ratajczak, dz. cyt., s. 187.

<sup>23</sup> B.a. [Stanisław Przybyszewski], *Lekcja czytania*, „Zdrój” 1917, t. 1, z. 6, s. 189–190. Znalazły się też tu słowa piętnujące „zuchwałość pamfletów niektórych pismaków poznańskich, pisanych – dla kucharek i lokai” (tamże, s. 190).

<sup>24</sup> Adam Bederski, *Ucieczka*, „Zdrój” 1918, t. 2, z. 4, s. 107.

<sup>25</sup> Ich tytuły: *Balada*, *Skarga młodzieńca po nocnej mitrzędzie*, *Sonet młody*, *Prześlności* („Zdrój” 1918, t. 3, z. 1, s. 11–12, 14–15).

<sup>26</sup> Należeli do niej: Adam Bederski, Jerzy Hulewicz, Małgorzata i Stanisław Kubiecy, Władysław Skotarek, Stanisław Szmaj, Jan Jerzy Wroniecki i August Zamoyński. Redaktor naczelny „Zdroju” był kilka lat starszy od pozostałych.



przed progiem odzyskania niepodległości. Artyści ci nawiązali kontakty z działającymi w Krakowie formistami, organizując w następnych latach wspólne wystawy malarskie, którym niekiedy towarzyszyły wieczory poetyckie. Łączyła ich więc wspólnej idei nowej sztuki, która zdecydowanie, acz nie do końca radykalnie sprzeciwiała się tradycji. Sprzeciw ten dotyczył w głównej mierze odżegnywania się od mimetyzmu.

Otwiera wspomniany zeszyt „Zdroju” manifest programowy ekspresjonizmu: *Czytelniku pobożny* Adama Bederskiego, wypowiedź najbardziej buntownicza i awangardowa w zestawieniu z dotychczasowymi i późniejszymi wystąpieniami teoretyków tego ruchu (Przybyszewskiego, Jerzego Hulewicza, Stanisława Kubickiego i Jan Stura). W krytyce literatury Młodej Polski nie ma tu żadnych wyjątków, piętnuje autor nie tylko nastrojowość, sentymentalizm, „gładkość” rymów, lecz także „metafizycznych porywów urwiska” i symbole<sup>27</sup>. A przecież metafizyczność i symbolizm to wartości w sztuce bliskie szczególnie autorowi *Dzieci szatana* i redaktorowi naczelnemu „Zdroju”. Nic też dziwnego, że poruszony tą wypowiedzią Przybyszewski komentuje ją krytycznie, aczkolwiek w sposób stonowany w eseju *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*<sup>28</sup>. Józef Ratajczak uważa postępowanie młodopolskiego autorytetu za grę o zdobycie zaufania członków grupy i zachowanie swoich wpływów, co według niego zostało w pełni zrealizowane. „Zdrój” bowiem z czasem odcinał się od związków z niemiecką literaturą, sięgał do polskich korzeni: romantyzmu (i dzieł Słowackiego) oraz neoromantyzmu (tu przede wszystkim do Tadeusza Micińskiego).

Bederski natomiast przemawiał najwyraźniej w imieniu młodych twórców, kategoria młodości podnoszona jest w tekście programowym dwukrotnie jako wartość osobna, jak np. w stwierdzeniu:

Młodzi jesteśmy i wiare mamy w życia – co w nas gore – potęgę (mimo wszystko!). Nie znamy woli narzuconych hamulców, ni wstrzymujemy – trwogą przejęci przed wynikiem (strasliwym może) – myśli, w przód pracy cięciwy<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Adam Bederski, *Czytelniku pobożny*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1, s. 2.

<sup>28</sup> S. Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, „Zdrój” 1918, t. 4, z. 1, s. 7.

<sup>29</sup> Adam Bederski, *Czytelniku pobożny*.

Przymioty młodości: odwaga i bunt przyświecają tym słowom. Autor wygłasza zatem hasła nawiązujące do koncepcji Nietzschego, woli mocy i nadczłowieka (gdy pisze o postawie „bezwzględne ego-tycyzmu”), posługując się przy tym retoryką futurystów (którzy głosili konieczność radykalnego zerwania z tradycją również w zakresie reguł tworzenia): „Wsluchani w wielki hymn walk naszych i w cele najwyższe tylko mierząc, drwimy z wszelkich norm artystycznych”<sup>30</sup>. Z główną ideą futuryzmu zbieżne jest jeszcze nieoglądanie się wstecz i ukierunkowanie na przyszłość („w przód praca cięciwa”).

Autor *Improptu erotycznego* angażuje się w owym czasie w życie literackie, bierze udział w spotkaniach członków „Buntu” i współpracowników „Zdroju” z czytelnikami, natomiast prawie zaprzestaje działalności pisarskiej. Do pierwszego z takich spotkań doszło 20 kwietnia 1918 roku. Na afiszu zapowiadającym „Pierwszy Wieczór Zdroju” wpisano dwa punkty programu: „Bunt – o nowej sztuki wytycznych” oraz „utwory własne”. W świetle relacji dziennikarza „Kurier Poznański” wystąpiło wówczas trzech prelegentów, wśród nich Bederski. Najpierw wygłosił on przemowę o pogardzie wobec formy i lekceważeniu nie-twórców, następnie przedstawił w zarysie nowy kierunek (tj. ekspresjonizm), przy jednoczesnej „apoteozie absolutnego egotyzmu” (można przypuszczać, że powtarzał niektóre sformułowania ze swojego manifestu programowego). Następnie odczytał dwa wiersze, wcześniej publikowane w „Zdroju” – m.in. *Przeszłości*<sup>31</sup>.

Na drugim spotkaniu, które odbyło się 30 sierpnia tego samego roku, poeta występuje w podobnym charakterze, daje odczyt o twórczości Artura Rimbauda, notabene patrona ekspresjonizmu, oraz recytuje jeden ze swoich wierszy, najprawdopodobniej niezachowany<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Zob. Cz. K. [Czesław Kędzierski], *Wieczór „Zdroju” i „Buntu”*, „Kurier Poznański” 1918, nr 93, s. 3.

<sup>32</sup> Z. Topór, *II Wieczór „Zdroju”*, „Kurier Poznański” 1918, nr 200, s. 2. Z relacji prasowej wynika, że utwór miał „zabarwienie groteskowe”, nacechowany był niespójnością wątków i trywialnym słownictwem. Zob. również: b.a., *Drugi wieczór „Zdroju”*, „Dziennik Poznański” 1918, nr 200, s. 3.

Także w kolejnych wieczorach „zdrojowych” Bederski bierze jeszcze udział – na wieczorze czwartym 23 grudnia 1919 roku wygłasza słowo wstępne, snując rozważania o relacjach między twórcą a publicznością<sup>33</sup>. Jednakże z początkiem następnego roku jego kontakty ze „Zdrojem” i angażowanie się w podejmowane przez jego redakcję inicjatywy ustają<sup>34</sup>. Mimo to utwory Bederskiego były później odczytywane podczas jednego z „spektakli” poetyckich organizowanych przy okazji wspólnej Wystawy „Formistów” i „Buntu” w maju 1920 roku we Lwowie<sup>35</sup>. Prelegentami, którzy również recytowali wiersze swoich kolegów, byli wówczas Józef Wittlin i Ludgard Grocholski<sup>36</sup>. W tym samym czasie, 18 i 19 maja, wiersze autora *Spleenu* były również prezentowane na tzw. wieczorach „Zdroju” w lokalu Towarzystwa Miłośników Literatury i w Sali Klubu Artystycznego w hotelu Polonia w Warszawie<sup>37</sup>. Można zatem powiedzieć, że zaistniał on również w pewien sposób poza lokalnym środowiskiem literackim Wielkopolski, w ważnych ośrodkach kultury polskiej: w stolicy i uniwersyteckim Lwowie.

Późniejsze literackie dokonania Bederskiego ograniczyły się do pożegnalnych w pewnym sensie publikacji. Najpierw w listopado-

<sup>33</sup> B.a., *IV wieczór Zdroju*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 6, s. 125.

<sup>34</sup> Począwszy od piątego wieczoru (w marcu 1920 r.), Bederski zaprzestaje wystąpień, a jego utwory wygłaszają inni. Zob. m.in. b.a., *Piąty Wieczór Zdroju*, „Zdrój” 1920, t. 10, z. 5–6, s. 88. Jeszcze w październiku 1919 roku podpisał *List otwarty do Pana Ministra Sztuki i Kultury*, sygnowany m.in. przez redakcję „Zdroju”, w obronie Przybyszewskiego przed szykanami miejscowych działaczy kultury oraz apelujący o wsparcie nowych inicjatyw w kulturze Wielkopolski. Zob. publikację listu: „Zdrój” 1919, t. 9, nr 1, s. 22.

<sup>35</sup> We Lwowie na początku listopada tego samego roku urządzono w Sali Muzeum Przemysłowego kolejne spotkanie z poezją młodego pokolenia „zdrojowców”, wówczas ponownie recytowano wiersze autora *Improptu erotycznego*, zob. jtr., *Wieczór poezji*, „Wiek Nowy” 1920, nr 5239 (z 10 listopada), s. 6.

<sup>36</sup> Zob. n.-k., *Wieczory poetyckie „Wystawy Formistów”*, „Kurier Poranny” [Lwów] 1920, nr 5242 (z 23 maja), s. 3.

<sup>37</sup> Zob. notatkę: b.a., *Szósty wieczór Zdroju*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 6, s. 206 (w dziale *Miscellanea*).

wym numerze „Zdroju” (1919) ogłosił ostatni tekst *stricte* liryczny – poemat prozą *Finish*. Padają tu słowa: „Teleologie zawodzą”. Można je odczytywać jako wyraz zwątpienia w teorii poznania celowego: w ogóle nie ma szansy znalezienia jakiegokolwiek sensu w rzeczywistości. To wyznaczenie podmiotu lirycznego, które daje się również odnieść do samego autora, prowadzi do totalnej destrukcji, do zaniechania wszelkiego motywowanego działania w wymiarze ontycznym:

Uszy słyszą, oczy widzą, patrzą, tępota, tępota.

Przeczuwa straszliwe milczenia i godzin samotnych ogłuchłość. Ból. Niknące zarysy jaźni fosforyzują: „jeszcze”, aczkolwiek smutne pas ćwiartowanej woli nie umożliwia introspekcji.

Stacja przedostatnia<sup>38</sup>.

To jest swojego rodzaju rozstanie z ideałami, wyższymi sensami i wejście w życie stadne (znowu nawiązanie do myśli Nietzschego):

Ostatnia rozpacz (przedśmiertny strach poprzez mgły): „Zgubiłem się” szepce i uśmiecha.

Uśmiecha.

Nareszcie.

Wszystko wokół wrasta ogromne. Niebo obce, strach obcy, pustka obca, sam. Rozmowy z znajomymi (ciągle mówi telefonem, łączniki zepsute, słów brak, słów).

Ostatnie wspomnienie: dziecięcość przez kobietę i płacz, czyżby płacz. Bełkocze „Ty” i jest daleko.

Relsy płyną, ku morzu, bieg szaleje, bieg, groźby przydrożne, lej, olów, morze, płacz, słońce, czerwone, telefon, serce, dłonie.

Tu pochodnia litości wielkiej kładzie go pod pociąg, wiozący miastu bydło. Młode cielęta idą na rzeź<sup>39</sup>.

To metaforyczne przedstawienie *sui generis* samobójstwa duchowego poety i twórcy. Do pisarstwa już nie wrócił. Jeszcze tylko w 1920 roku skomentował tom zbiorowy tekstów autorów skupionych wokół „Zdroju” – *Brzask epoki*<sup>40</sup>. Jednakże Bederski formu-

<sup>38</sup> Adam Bederski, *Finish*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 3, s. 63.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. I: 1917–1919, Poznań 1920. Tu pomieszczono (s. 20) jego esej programowy: *Światu* (poprzednio drukowany w „Zdroju” – 1918, t. 2, z. 6, s. 161–162) oraz utwory liryczne: *Spleen i Improptu erotyczne*

je tu przede wszystkim *post scriptum* do swojego ostatniego utworu lirycznego, ustosunkowując się do dylematu: pisać czy milczeć? To jakby podsumowanie jego drogi twórczej w słowach: „zadanie bliższe: milczeć nareszcie – i siebie odnalazłszy – rozważyć, azali przemówić warto i czy można”<sup>41</sup>.

Po zamilknięciu Bederskiego była jeszcze próba odnowienia ruchu ekspresjonistycznego, ale po krótkim okresie intensywnej aktywności poetyckiej, krytycznoliterackiej i programowej Jana Stura<sup>42</sup> (a później jego przedwczesnej śmierci) – pismo upadło z powodu nieporozumień między członkami grupy zdrojowców<sup>43</sup> w 1922 roku. Tym samym programowy brzask nowej epoki stał się w rzeczywistości niezamierzonym zmierzchem aktywności poznańskich artystów skupionych wokół Jerzego Hulewicza.

W cytowanym wyżej utworze poetyckim znajdziemy aluzję do starołacińskiej sentencji: *Natura horret vacuum* – natura nie znosi (wzdryga się) próżni. Pisarz wypełnił tę próżnię pracą urzędniczą, najpierw w bibliotece uniwersyteckiej w Poznaniu, a później w Komisariacie Rządu w Gdyni oraz w starostwach w Nowym Mieście nad Drwęcą i Płońsku. W 1940 roku osiedlił się w Penrhos<sup>44</sup> (północna Walia), gdzie zmarł<sup>45</sup>.

Warto zaznaczyć, że Bederski zajmował się również tłumaczeniem liryki obcej, opublikował m.in. przekład wiersza Guilleau-

---

(s. 50–51), jak również tłumaczenie wiersza Apollinaire’a pt. *Rotsoge* (s. 76) i prozę poetycką *Finish* (s. 77).

<sup>41</sup> Adam Bederski, *Na marginesie „Brzasku epoki”*, „Zdrój” 1920, t. 12, z. 1. Cytuję za przedrukiem w: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 70.

<sup>42</sup> Por. Józef Ratajczak, dz. cyt., s. 55–56, 60–62.

<sup>43</sup> Tamże, s. 118–119.

<sup>44</sup> „Polska” wioska, zamieszkiwana przez wielu naszych rodaków i ich potomków. Po II wojnie światowej osiedlano tam uczestników bitwy o Anglię, którzy wybrali los emigrantów. Por. informacje na stronie internetowej: <http://www.polishhousingociety.co.uk/o-nas/>. Zob. też broszurę J. Kowalewskiego, *Penrhos – Soplicowo w Walii*, wydaną przez kombatancki „Gryf” w roku 1975.

<sup>45</sup> Informacje biograficzne wg noty: T. Lewandowski, dz. cyt.

me'a Apollinaire'a *À travers l'Europe*<sup>46</sup> oraz prozy poetyckiej Franciszka Junga *Łask pełna, królowo nasza*<sup>47</sup>. Obydwa teksty można uznać za reprezentatywne dla ówczesnej literatury awangardowej (francuskiego kubizmu i niemieckiego ekspresjonizmu).

O Bederskim w następnych latach międzywojnia badacze i krytycy literatury polskiej wypowiadali się z rzadka, a ich uwagi były z reguły zdawkowe i ogólnikowe. Równie szkicowe było nakreślenie sylwetki tego nieprzeciętnego twórcy przez kolegę-ekspresjonistę Jana Stura – najpierw na łamach poznańskiego periodyku, jeszcze w maju 1920 roku<sup>48</sup>, a później w pracy syntetycznej – *Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Czytamy tu o zwartej budowie wierszy autora *Sonetu młodego*, o odżegnywaniu się od młodopolskiej metafizyki i mistyki zbawienia (widocznej w tekstach Jerzego Hulewicza) i przeciwstawieniu tym sposobom myślenia egotyczności fundowanej na własnych doświadczeniach człowieka, który z siebie samego czerpie „istnienia moc”. Jednocześnie formułuje krytyk sąd o pesymizmie twórczym rodem z Schopenhauera, który mógł się przyczynić do zamknięcia twórcy<sup>49</sup>.

Dopiero w 1931 roku Adam Galiński przypomniał Bederskiego w nieco szerszym wymiarze jako członka grupy „Zdroju”, doceniając przy tym oryginalność artystyczną dzieł poety:

Była to natura głęboka, naprawdę uduchowiona, brzydząca się codziennością i wszelakim konwencjonalizmem. Utwory jego wywołały silne wrażenie sposobami malowania bardzo wyjęzonymi, oraz niezwyklej skojarzeniami.

---

<sup>46</sup> G. Apollinaire, *Rotsoje*, tłum. Adam Bederski, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 1, s. 23. Oryginalny tytuł: *À travers l'Europe*. Nowszy przekład pt. *Przez Europę*, dokonany przez Jana Kotta, umieszczony został w edycji: G. Apollinaire, *Wybór pism*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 220–221.

<sup>47</sup> F. Jung, *Łask pełna, królowo nasza*, przeł. Adam Bederski, „Zdrój” 1919, t. 7, z. 1–2, s. 14–15. Franz Jung był niemieckim poetą ekspresjonistą, współpracownikiem pism „Der Sturm” i „Die Aktion”, studiował na uniwersytecie w Berlinie w tym samym czasie, co Bederski, w związku z czym zachodzi prawdopodobieństwo, że obaj pisarze znali się osobiście.

<sup>48</sup> J. Stur, *Z rozmyślań człowieka na przełomie*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 1.

<sup>49</sup> Tenże, *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 151, 153 (w rozdziale: *Z rozmyślań człowieka na przełomie*).

Unikając rozwlekłości, w wierszu krótkim, a zwięzłym odtwarza nieraz całe dramaty nadludzkie, zdobywając się zawsze na rytm woli, tak rzadko spotykany w poezji polskiej<sup>50</sup>.

Wcześniej jednak powtórzył za syntezą Feldmana stwierdzenie, że był on – obok Ludwika Eminowicza – jednym ze zwiastunów nowej poezji w Polsce (powtórzył też błędną informację o dacie debiutu)<sup>51</sup>. Ponadto w części pierwszej swojego opracowania, na którą złożył się wybór tekstów poetyckich, umieścił dwa jego utwory: *Improptu erotyczne* i *Spleen*<sup>52</sup>.

W wydanej dwa lata później monografii Stanisława Kasztelowicza *Tragiccy doby bez kształtu* znajdujemy zwięzłą, ale dość trafną charakterystykę poezji Bederskiego<sup>53</sup>. Krytyk dostrzega w niej „żelazną konstrukcję” i celowość kompozycji przedstawień ekstazy, dalekich jednakże od rozlewności wizji pozostałych polskich ekspresjonistów. Zestawia nawet tę twórczość z liryką Apollinaire’a „w formie wyzwalania słowa z syntaktycznej konieczności zdania”<sup>54</sup>. Pisząc o buntowniczej postawie poety, która była podporządkowana duchowemu przezwyciężaniu słabości ciała i zmysłów, stwierdza jej załamanie skutkujące zaprzestaniem aktywności literackiej.

Przemilczając interesującą nas twórczość inni badacze literatury, jak np. Leon Pomirowski i Ignacy Fik, w sposób zupełnie nieistotny wzmiankuje jedynie o Bederskim jako tym, który rzucił hasło ekspresjonizmu, w najobszerniejszej w latach trzydziestych syntezie literatury najnowszej Kazimierz Czachowski, nie podając jednak żadnych informacji o jego dokonaniach<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> A. Galiński, *Poezja Polski Odrodzonej 1918–1930. Obraz twórczości poetyckiej doby współczesnej*, Łódź 1931, s. 285–286.

<sup>51</sup> Tamże, s. 265.

<sup>52</sup> Tamże, s. 51–52.

<sup>53</sup> S. Kasztelowicz, *Tragiccy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Warszawa 1933, s. 83–84.

<sup>54</sup> Tamże, s. 84.

<sup>55</sup> Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 34.

## 2

Powojenne zapomnienie autora *Skargi młodzieńca po nocnej mitrędze* wynikało z kilku przyczyn. Po pierwsze, jego dorobek literacki był dość niewielki: dziesięć wierszy (z których jeden pozostawał zupełnie nieznanym szerszemu gronu odbiorców – zob. wcześniejsza wzmianka o sonecie *Szarlatan*), dwie prozy poetyckie, dwa teksty programowe i recenzja tomu liryki oraz swojego rodzaju komentarz do działalności ekspresjonistów poznańskich (na marginesie antologii ich utworów (*Brzask epoki*)). To naprawdę niewiele. Dochodził do tego brak publikacji książkowej. Recepcja ograniczona do związków z poznańską grupą artystyczną wpływała na nikły rezonans w wymiarze kultury ogólnopolskiej. Tym bardziej, że „zdrojowcy” byli wręcz zwalczani przez konkurujące z nimi ugrupowania literackie – futurystów i skamandrytów.

Po drugie, wyobrażenie o ruchu awangardowym w Polsce od połowy trzeciej dekady XX wieku było celowo przedstawiane w fałszywym świetle przez Tadeusza Peipera i jego współpracowników z kręgu „Zwrotnicy” (z lat 1926–1927). „Papież polskiej awangardy” deprecjonował i pomijał w swoich wypowiedziach wszelką aktywność poetów nowej sztuki. O ile futurystów zwalczał, o tyle o ekspresjonistach w ogóle nie pisał (dotyczyło to również Bederskiego). Po drugiej wojnie światowej jego uczeń i następca Julian Przyboś powielał mitotwórcze wypowiedzi, które kreowały tzw. Awangardę Krakowską jako pierwszą i jedyną inicjatywę w obrębie nowoczesnej poezji. Wtórowali mu zresztą inni członkowie tej grupy w wypowiedziach wspomnieniowych, jak np. Jalu Kurek (*Mój Kraków*, Kraków, wyd. IV, 1978) oraz Jan Brzękowski (*W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968)<sup>56</sup>. Badacze skupiali zatem uwagę na zagadnieniach programowych założyciela „Zwrotnicy” i jego kontynuatorów, a także na ich twórczości.

---

<sup>56</sup> Komentuje to wyrzekanie się swoich młodzieńczych wyborów i przynależności do innych ugrupowań członków grupy Peipera Alina Kowalczykowa w pracy: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, wyd. II, rozszerzone, Warszawa 1981, s. 161–162. Warto zaznaczyć, że sam Przyboś w listach do rodziny jeszcze na początku 1924 roku wyznawał swoją sympatię do futurystów skupionych wokół „Almanachu Sztuki” i rezerwę wobec „Zwrotnicy”.



Niewątpliwie, na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku literackie wystąpienia Bederskiego istotnie oddziaływały na krąg młodych pisarzy Poznania i Warszawy. Ów wpływ dało się zauważyć w twórczości poetów „Zdroju”: Stanisława Kubickiego, Witolda Hulewicza i Zenona Kosidowskiego oraz autorów sympatyzujących z pismem, którzy współpracowali potem z „Gospodą Poetów” i „Ponową”. Łącznikiem był w tym wypadku Kosidowski, na początku lat trzydziestych wypowiadający się z atencją o pierwszym programotwórcy „Buntu” jako nowatorze i „wybitnej indywidualności” oraz o jego wpływie na innych przedstawicieli nowej sztuki<sup>57</sup>. Natomiast skamandryci, którzy przez pewien czas sympatyzowali z ekspresjonistami, pozostali w większości wierni swojej dość konwencjonalnej poetyce.

Co nowego wniosły utwory Bederskiego do świata naszej literatury? Przede wszystkim wypada skonstatować, że w latach 1917–1918 był on pierwszym polskim poetą wypowiadającym się głównie wierszem wolnym (wyjątkiem były dwa sonety). Dopiero później czynili to na większą skalę: Czyżewski, Stern, Wat i Młodożeńiec. Zresztą, już jego debiut został zapisany nieregularną mową wiązaną.

Zaznacza się wyraźnie w wielu jego utworach konstrukcyjność i montażowość. Technikę montażu uznaje się za jeden z wyróżników nowoczesnej poezji XX wieku, która swoje korzenie miała w twórczości Rimbauda<sup>58</sup>. Tym twórcą – jak wspomniano wcześniej – poeta również się interesował, mógł więc czerpać inspiracje z jego koncepcji liryki. Niejednokrotnie zauważamy w treści omawianych wierszy krzyżowanie ze sobą kilku sfer rzeczywistości – jak np. doznań oraz bodźców odbieranych z zewnątrz i uczuć wewnętrznych, stanów duchowych. Krzyżują się przy tym także sposoby oglądu świata: mikroperspektywa z makroperspektywą. Wizje jednostkowe – poddane hiperbolizacji – przeradzają się w rozważania o charakterze uniwersalnym na temat kondycji człowie-

<sup>57</sup> Z. Kosidowski, „Zdrój” i ekspresjonizm [w:] tegoż, *Fakty i złudy*, Poznań 1931, s. 138–141.

<sup>58</sup> Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 124, 283.

ka w ogólności. Zazwyczaj umieszczane są one w pejzażu apokalipsy; dotyczy to w szczególności takich utworów, jak *Ballada* i *Dziła biją w Wozach*. Najbardziej reprezentatywny jest ten ostatni, nawiązujący tematyką i poetyką do wierszy ekspresjonistów niemieckich drukowanych na łamach pisma „Die Aktion”, zazwyczaj w dziale „Z pola walki”. Kondensacja wypowiedzi lirycznej i jej szczególna zwięzłość przypominają oszczędne w słowach utwory Augusta Stramma<sup>59</sup>.

Wielopłaszczyznowe kreowanie przestrzeni przedstawianej występuje też w innych utworach. Zasadza się ono na zestawianiu ze sobą obrazów odległych i kontrastowych, jak np. w *Skardze młodzieńca po nocnej mitrędze*:

Nieznane oczy błękały się w oparach przeżytych  
lokali –  
Ktoś zapewne sprośne ślinił anegdoty –  
W chrypliwym wirze taczał się nasz śmiech  
– i za wszystkim nieznane, krągłe, obłąkane oczy.

Pies umęczony biczem wył.

Nagle ujrzałem:  
Z ud nagich, rozerwanych siłą rozpęczniałych ramion,  
rodzą się w krzyku łon porodem rozdartych  
pleśnią miękką otulone kwiaty,  
które poważnie ogniłymi łbami zawałają niebo.

Na on czas:

Uśmiech dziecka, co mawia jeszcze o Chrystusie,  
twarzy mej dał jasność –  
Zerwałem ją dość brutalnie<sup>60</sup>.

Jukstapozycyjne obrazy – znane dobrze we francuskiej poezji kubistycznej, m.in. Pierre’a Reverdy’ego i Guillaume’a Apollinaire’a, którego wiersz przecież tłumaczył – wprowadza Bederski

---

<sup>59</sup> S. Sobieraj, *Na progu polskiej awangardy. Wczesna poezja ekspresjonistów poznańskich w kontekście literatury i sztuki europejskiej* [w:] *Awangarda, awangardyzm, awangardowość w teorii i praktyce*, red. S. Sobieraj i R. Bobryk, Siedlce 2016, s. 15–17.

<sup>60</sup> Adam Bederski, *Skarga młodzieńca po nocnej mitrędze*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1, s. 12.

przy użyciu wyżej przywołanych zaskakujących skojarzeń scen oraz za pomocą zapisów w nawiasach (*Ballada, Przeszłości, Improptu erotyczne*) bądź segmentacji tekstu poprzez steatralizowanie wypowiedzi i zapis odrębnych kwestii wypowiedzianych przez różne osoby (*Ucieczka*)<sup>61</sup>.

Nietradycyjny, nieco uduchowiony zapis stosuje nie tylko w wierszach, ale i w prozie poetyckiej. Są to najczęściej: nawiasy, wersaliki, odsunięcia wersów od lewej strony, rzadziej cudzysłowy i kursywa. Niekiedy wyodrębnia pojedyncze słowa poprzez wydzielenie ich w jednowyrazowy równoważnik zdania lub przez wytrącenie ich z tradycyjnego toku syntaksy, wprowadzając przerzutnię. W ogóle planowość struktur wierszowych Bederskiego, które tworzą całość z fragmentów, przypomina cokolwiek poetykę fragmentu u Czyżewskiego, z tym zastrzeżeniem, że autor *Pastorałek* bardziej autonomizował słowo (wzorem futurystów), a poeta poznański operuje na bazie struktur składniowych. To pozwala mu na stosowanie oryginalnej metaforyki. Już Józef Ratajczak w szkicu poświęconym twórcy zauważał niejednoznaczność wynikającą ze specyfiki jego wypowiedzi, która przejawiała się w łączeniu jednoczesnym słów w różne związki syntaktyczne. Temu służyły właśnie wspomniane wcześniej przerzutnie, a także myślники.

Owe zabiegi warsztatowe, operacje dokonywane na materii słów budujących oryginalne zdania mają charakter szczególnie nowatorski. Zapowiadają rozwiązania znane z dokonań poetów skupionych wokół „Zwrotnicy”. Zwracał na to uwagę wspomniany wyżej badacz, stwierdzając, że Bederski unikał rozlewności wypowiedzi tak typowej dla innych naszych ekspresjonistów, a dążył do zwięzłości, co przesunęło ciężar znaczeń i ekspresji z samego słowa na (używając określenia Przybosa) m i ę d z y s ł o w i a, gdzie można było dopiero kumulować myśl, doprowadzać do nakładania się na siebie różnorodnych sensów<sup>62</sup>.

Metafora Bederskiego ma charakter awangardowy ze względu na jej eksperymentalny wymiar, który przynosi polisemiczny efekt.

<sup>61</sup> Zob. szerszą interpretację wiersza *Ucieczka* w moim wcześniejszym szkicu – S. Sobieraj, *Na progu polskiej awangardy...*, s. 20–21.

<sup>62</sup> J. Ratajczak, dz. cyt., s. 200.

Tutaj unaocznianie świata uczuć i wyobraźni wychodzi poza czystą opisowość i dyskursywność, a poszukiwany (i sugerowany) sens „nie utożsamia się ze znaczeniem”<sup>63</sup>.

Przytoczmy dla ilustracji kilka przykładów metafor z twórczości zapoznanego pisarza:

1)

Czarny krzew mych myśli powłókł się  
stęchłym bielem natarczywego grzyba –

ręce powolnie rozkładałam, szepcąc blademi wargi  
jak mamrot rzeki szeleszczące,  
puste słowa – <sup>64</sup>

2)

Oparte o nieznanych widnokręgów chrapliwe mosiądze,  
przewlekłych burz charkotem rozdarte  
wracają słowa

(*Bezwstydna pamięci mar; ongi rzuconych w przepaście*)

Hymnem mdłego ołowiu wałą w czerep,  
głowę rozchwiały i jak wahadłem chyбочą ponurym  
słowa wracające  
(*W szklanym kloszu gnije kawał rozśmiergłego padła*)<sup>65</sup>.

3)

Tętniały we krwi purpury bohaterskiej myśli, co Chrystusem była młodości,  
Przywierałam dopiersi głązy pięści butnych,  
Óczostrzem niebo darłam wrogie,  
Na twarzą i w sercu mając stale sine walczącej obojętności<sup>66</sup>.

We wszystkich tych przytoczeniach występuje intelektualna organizacja słów, a podstawową metodą metaforyzacji jest, podobnie jak później w twórczości Peipera, animizacja pojęć abstrakcyjnych

---

<sup>63</sup> Takie wnioski wysnuwa Maria Delaperrière w toku analiz wyobraźniowych transów polskich poetów awangardowych: Wata, Ważyka i Przybosia w szkicu: *Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności* [w:] też, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 114–115.

<sup>64</sup> Adam Bederski, *Spleen*, „Zdrój” 1917, z. 3, s. 69.

<sup>65</sup> Tenże, *Przeszłości*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1, s. 15.

<sup>66</sup> Tenże, *Ucieczka*, s. 107.

i bytów materialnych (np. myśli, słów). Niektóre konstrukcje nie dają się przełożyć na wyobrażalne przedstawienia<sup>67</sup> – zaburzają dyskurs i zmuszają czytelnika do pracy nad właściwym odczytaniem (zrozumieniem) tekstu. Dominuje typ metafory dopełniaczowej<sup>68</sup> („czarny krzew mych myśli”, „purpury bohaterskiej myśli”, „stałe sine walczącej obojętności”), ale pojawia się też jej typ peryfrastyczny – „rzeki szeleszczące, puste słowa”. Był więc autor cytowanych wyżej utworów jednym z prekursorów silnej metaforyzacji wiersza na gruncie naszej literatury, jeszcze przed Peiperem.

Liryka Bederskiego wykazuje wiele związków z ekspresjonizmem niemieckim. Odnajdziemy w niej te same powtarzające się tematy i motywy: erotykę, śmierć, apokalipsę, ducha i miasto. Dostrzec można również zbieżności i analogie w kosmicznym obrazowaniu i uniwersalizacji doświadczeń jednostkowych. Współpracując przez trzy lata z przedstawicielami wspomnianego nurtu w Polsce, nie zetknął się jednak z aprobatą dla swoich oryginalnych koncepcji sztuki. Sam też w żaden sposób nie pasował do poetów „Zakonu Ducha” z kręgu „Zdroju” głoszących posłannictwo Chrystusa w sztuce i wikłających się w teozoficzne dywagacje (jak np. Jerzy Hulewicz). Nie znalazł zrozumienia ani u Przybyszewskiego, ani u rówieśników (Olwida i Jana Stura) być może dlatego, że nie pociągała go religijna nadbudówka twórczości artystycznej i sięganie do idei czerpanych z dorobku Słowackiego i jego spadkobierców w dobie Młodej Polski.

Słowa, które odczytujemy w poetyckim liście do redakcji poznańskiego pisma, podpisane kryptonimem Obcy (najprawdopodobniej wyszły spod jego pióra), w sposób najbardziej adekwatny oddają obraz niezwykle, aczkolwiek nad wyraz krótkiego, spotkania z literaturą Adama Bederskiego i jego uczestnictwa w ruchu zdrojowców:

---

<sup>67</sup> Por. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*, wyd. II, Kraków 1980, s. 144.

<sup>68</sup> Najczęściej występujący w nowoczesnej liryce pierwszej połowy XX wieku. Zob. H. Friedrich, dz. cyt., s. 288.

Struna.  
W letarg skamieniała.  
Miłość brzmi.  
Dłoń dotknęła.  
Twoja – Wasza –  
  
Jam pokorny.  
Kim ja?  
Czem ja?  
  
Ja przybyłem/  
Po co?  
Czemu?  
  
Aby pójść  
  
Aby ruszyć  
Aby podnieść  
Aby uczcić  
By ozdrowić  
  
Siebie w Was  
  
Więc usypcie mi mogiłę:  
zapomnijcie!  
[...]  
  
Meteorem skądś przybyłem  
I przeszedłem  
  
Jam był – <sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Obcy, *Duchom-Przyjaciółom (w odpowiedzi)*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 6, s. 200 (z czerwca). List w formie wiersza był reakcją na wiersz Olwida drukowany w poprzedzającym zeszycie pisma, zob. Olwid [Witold Hulewicz], *Do Duchów-Przyjaciół*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 5, s. 177. Tu słowa: „Nie odpychaj, bracie, lekkim wzdrygiem ramion. Nie dopędzimy strasznej mety, gdy łańcuch się duchów rozerwie, bo w nim jednego nie stanie ogniwa”.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

- Apollinaire G., *Rotsoge*, tłum. A. Bederski, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 1.  
Apollinaire G., *Wybór pism*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1980.  
Bederski A., *Czytelniku pobożny*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1.  
Bederski A., *Finish*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 3.  
Bederski A., *Na marginesie „Brzasku epoki”*, „Zdrój” 1920, t. 12, z. 1.  
Bederski A., *Poema o człowieku zwykle*, „Krytyka” 1914, t. 41, z. II.  
Bederski A., *Przeszłości*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1.  
Bederski A., *Skarga młodzieńca po nocnej mitrędze*, „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1.  
Bederski A., *Spleen*, „Zdrój” 1917, z. 3.  
Bederski A., *Szarlatan. Sonet fałszywy*, „Życie” [Poznań] 1916, nr 4 (październik–listopad).  
Bederski A., *Ucieczka*, „Zdrój” 1918, t. 2, z. 4.  
*Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. I: 1917–1919, Poznań 1920.  
*Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Rajczak, Poznań 1987.  
Obcy, *Duchom-Przyjaciółom (w odpowiedzi)*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 6.  
*Poezja polska 1914–1939. Antologia*, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, wyd. III, poszerzone, Warszawa 1984, t. 1.

### Literatura przedmiotowa

- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936.  
Delaperrière M., *Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności* [w:] tegoż, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998.  
Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska*, Katowice 2004.  
Feldman W., *Współczesna literatura polska*, wyd. 8, okresem 1919–1930 uzupełnił S. Kołaczkowski, Kraków 1930.  
Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864–1917*, [cz.] 3: 1907–1918, Warszawa–Kraków 1919.  
Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978.  
Galiński A., *Poezja Polski Odrodzonej 1918–1930. Obraz twórczości poetyckiej doby współczesnej*, Łódź 1931.  
Gazda G., *Awangarda. Nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987.

- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Poznań [2010].
- Iwaszkiewicz J., *Marginalia*, Warszawa 1993.
- Iwaszkiewicz J., *Podróż do Poznania*, „Twórczość” 1977, nr 7.
- Jaworski S., *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*, wyd. II, Kraków 1980.
- Kasztełowicz S., *Tragiccy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Warszawa 1933.
- Kędzierski C., *Pokłosie literackie. Dwa nowe pisma*, „Kurier Poznański” 1917, nr 250, „Dodatek”.
- Kędzierski C., *Wieczór „Zdroju” i „Buntu”*, „Kurier Poznański” 1918, nr 93.
- Kosidowski Z., *„Zdrój” i ekspresjonizm* [w:] tegoż, *Fakty i żłudy*, Poznań 1931.
- Kowalczykowa A., *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, wyd. II, rozszerzone, Warszawa 1981.
- Kubicki S., *O wiersze Adama Bederskiego...*, „Zdrój” 1917, t. 1, z. 5.
- Lewandowski T., [hasło] *Bederski Adam* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski i in., Warszawa–Poznań 1983.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000.
- Majerski P., *Jerzy Jankowski i symbolistyczna autodestrukcja. O zapomnianym epizodzie wileńskiej poezji* [w:] tegoż, *Odmiany awangardy*, Katowice 2001.
- Nasiłowska A., *Trzydziestolecie*, Warszawa 1999.
- Perzyna J., [hasło] *Bederski Antoni* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski i in., Warszawa–Poznań 1983.
- Przybyszewski S., *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, „Zdrój” 1918, t. 4, z. 1.
- Przybyszewski S., *Lekcja czytania*, „Zdrój” 1917, t. 1, z. 6.
- Ratajczak J., *Zagasy „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980.
- Sobieraj S., *Na progu polskiej awangardy. Wczesna poezja ekspresjonistów poznańskich w kontekście literatury i sztuki europejskiej* [w:] *Awangarda, awangardyzm, awangardowość w teorii i praktyce*, red. S. Sobieraj i R. Bobryk, Siedlce 2016.
- Sterna-Wachowiak S., *Yeżego Jankowskiego tram w poprzek epoki* [w:] tegoż, *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasiński – Grędziński (szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985.
- Stur J., *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921.
- Stur J., *Z rozmyślań człowieka na przełomie*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 1.
- Topór Z., *II Wieczór „Zdroju”*, „Kurier Poznański” 1918, nr 200,
- Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1991,



## Adam Bederski – the meteor of the avant-garde

### Summary

In the essay the artistic oeuvre of Adam Bederski is presented. Literary historians, in their studies devoted to the post-Second World War period, have not explored the life of the poet sufficiently. In spite of the fact that he was active only for six years (1914-1920), the analyses of his works revealed that they were innovative in terms of technique and originality of the problems he discussed. Bederski was one of the first Polish poets who used free verse, “poetics of an excerpt” and juxtaposition. He cooperated with a group of poets centered around the Poznań journal “Zdrój”. Bederski was engaged in their public speeches and he announced the statements concerning the group’s programme which was one of the most revolutionary in Polish Expressionism (e.g. *Czytelniku pobożny*). His lyric poetry and its understanding departed from the concept of art proposed by Jerzy Hulewicz and Stanisław Przybyszewski whose references to the works of Słowacki and other representatives of Young Poland took individual form to the movement in question. Moreover, apart from the interpretation, Bederski’s unknown poem titled *Szarlatan. Sonet fałszywy* is included in the essay.

**Key words:** avant-garde, expressionism, Polish poetry, Adam Bederski, metaphORIZATION

**Paweł Majerski**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

*Miażdż czaszki trybami maszyn.*  
**O Bogu i buncie**  
*w Psalmie Stanisława Grędzińskiego*

1

„[...] był Stanisław Grędziński dla literackiego Lublina w początkach dwudziestolecia międzywojennego zjawiskiem niecodziennym. Niczym meteor przebiegł przez nieboskłon prowincjonalnego miasteczka, oświetlając swymi futuryzjami jego dosyć senną scenę” – tak napisał Józef F. Fert we wprowadzeniu do przypominanego trzy lata temu zbioru wierszy *Parabole*, który pierwotnie ukazał się w 1926 roku<sup>1</sup>. Wiemy, iż był to poetycki rozbłysk, zaistniał jakiś zaczyn legendy, ale tak naprawdę w lubelskich wspomnieniach uczestników ruchu „nowej sztuki” pozostały niewielkie ślady<sup>2</sup>. Nie można oczywiście po-

---

<sup>1</sup> J.F. Fert, *Wprowadzenie* [w:] S. Grędziński, *Parabole*, wprowadzenie J.F. Fert, red., posłowie oraz komentarz edytorski M. Piech, Lublin 2015, s. 8. Wszystkie wiersze cytuję według tej edycji, po nich umieszczam numer odpowiedniej strony. Chociaż tomik nie odznaczał się graficznymi uniezwykłościami, Tadeusz Kłak uznał, iż „Był to druk rzeczywiście futurystyczny, chociaż nie posłużył się w nim poeta futurystyczną ortografią, ale wyraźny gest futurystyczny stanowiła typografia, bowiem kolumny wersów były wyrównane do zewnętrznych stron tomu, tworzyły więc one coś w rodzaju ich lustrzanego odbicia” (T. Kłak, *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzezuska)*, „Kresy” 1995, nr 3, s. 128).

<sup>2</sup> Informacje biograficzne zestawiają: M. Piech, *Stanisław Grędziński – poeta skończenie zapomniany?* [w:] *Studia i materiały lubelskie*, red. Z. Nasalski, t. 17, Lublin 2013, s. 195–202; też, *Grędziński Stanisław* [w:] *Słownik biograficzny miasta Lublina*, red. P. Jusiak, M. Sioma, J. Ternes, t. 4, Lublin 2014, s. 69–71; *Stanisław Grędziński, „Zielony reflektor” (wybór)*, oprac. M. Sikora, „Artes Humanae. Problemy

minąć ważnego gestu (niespodziewanej?) odmowy obecności – wycofania przez debiutanta nakładu swojej książki, powstrzymania sprzedaży oznaczającego zatrzymanie ofensywy<sup>3</sup>. Popatrzmy na pierwszą dekadę międzywojnia – jedyny tomik Jerzego Jankowskiego z 1919 roku był świadectwem wyzwalania się twórcy z młodopolskich więzów wyobraźni, jedyny tomik Grędzińskiego jest mozaikowym zestawieniem eksponowanych przez wczesną awangardę tematów, świadectwem poszukiwania formalnych rozwiązań i siły aktualnego wyrazu. Przywołani poeci spotykają się, na przykład, w obszarze przełamywania wzorców gatunkowych, pokonują opory ciężącego dorobku przeszłości. Materiał Jankowskiego jest oczywiście „surowy”, Grędziński znajduje się już na gruncie pewniejszym<sup>4</sup>. Pomyśleć przecież można

---

i perspektywy badawcze humanistyki” 2017, vol. 2, <http://journals.umcs.pl/artef/article/view/6387/4483> (dostęp 14.08.2018). W przypomnieniach życie poety zamyka kłamra lat 1895–1941(?). Wiersze Grędzińskiego pojawiły się, w skromnej „reprezentacji”, w antologiach: L. Zalewski, *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, Lublin 1939, „Biblioteka Lubelska”, nr 3 (*Życie*, s. 91; *Droga*, s. 92; *Śmierć*, s. 93–94; *Choinka*, s. 95–96); *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, t. 1, wybór i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1962 (*Choinka*, s. 296–297), Warszawa 1966 (*Choinka*, s. 296–297), wyd. 3 poszerz., Warszawa 1984 (*Choinka*, s. 284–285); *Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. W. Mrozowski, Lublin 1965 (*Przestępcy*, s. 92–93; *Bajka o Chińczyku*, s. 93–94; *Droga*, s. 94; *Życie*, s. 95; *Miłość*, s. 95–96; *Wspomnienia. Blokjada*, s. 97–98); *Wskrzeszanie pamięci. Antologia poetów lubelskich*, red. L.J. Okoń, Lublin 1998 (*Droga*, s. 32; *Bajka o Chińczyku*, s. 33; *Przestępcy*, s. 34); *Poezja religijna 1918–1939*, wybór, wstęp, komentarz T. Kłak, Lublin 2004, „Biblioteka Utworów Religijnych”, t. 4 (*Psalm*, s. 125–127). Wierszy autora *Paraboli* nie uwzględnia kanoniczna *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, BN I, 230.

<sup>3</sup> Tadeusz Kłak przypuszcza, że „*Parabole* nie zadowolili [...] Grędzińskiego”. Wycofanie nakładu sprawiło oczywiście, iż mamy do czynienia z egzemplarzami unikatowymi (zob. T. Kłak, *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczycy)*, „Kresy” 1995, nr 3, s. 128, przedruk w tegoż, *Drogami Czechowicza*, Lublin 2010, s. 161–179). Teraz zbiór opublikowany został w serii „Debiuty Edytorskie” Katedry Tekstologii i Edytorstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, uwzględnia cztery niepublikowane wiersze: *Awantura*, *Schadzka*, *Umizgi*, *Zapowiedzi* oraz dwa listy do Wacława Gralewskiego.

<sup>4</sup> Zob. Y. Jankowski, *Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*, Warszawa 1920 (edycja postdatowana).

o pewnym etapie krystalizacji przedsięwziąć: w 1924 roku ukazują się *Ziemia na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego, *Anielski cham* Sterna (poeta uznaje wskazany rok za „datę zamknięcia futuryzmu”<sup>5</sup>), *Semaforey* Adama Ważyka, w 1925 *Kwadraty* Stanisława Młodożeńca, w 1926 *Oczy i usta* Ważyka; lektury wskazywały cztery numery „Almanachu Nowej Sztuki” Stefana Kordiana Gackiego.

Poeci jednego tomiku bywają skazani na bytowanie przypisowe, czasami jednak krótka formuła oceniająca ich rolę i znaczenie nawet niezbyt okazałego dorobku, jeden obraz utrwalony w wierszu poety, który kiedyś znajdzie się w antologijnym kanonie, wystarczą, aby pamiętać. W przypadku Jankowskiego jest to określenie ze szkicu Jasińskiego: „tragiczny zwiastun i Jan Chrzyciel futuryzmu polskiego, [...] (autor *Tramu wpoprzek ulicy*) [...] – pierwszy polski futurysta w znaczeniu włoskim” oraz – umieszczone w tym samym bilansie – zdanie z odbiegającym od wersji książkowej fragmentem wiersza: „I pomimo że Jankowski dziełem swym na szali ruchu nie zaważył, pozostanie on na zawsze w literaturze naszej symbolem nowej, odradzającej się psychiki polskiej jako pierwszy zwiastun nowych dni, kiedy

zwyćięzył wodę odbłask krwawy  
salw karabinów suchy trzask  
wywiódł w świątyni starej nawy  
futuryzmu brzask”<sup>6</sup>.

W przypadku Grędzińskiego będzie to strofa z wiersza Józefa Czechowicza *We czterech*:

I Stanisław tętniący stopami jak we śnie  
finisz biorąc z wysiłkiem nadmiernym zbyt ciężko  
nie zawoła do siostry śmierci weź mnie  
chyże nogi umkną umkną przed klęską<sup>7</sup>

<sup>5</sup> A. Stern, *Kilka słów o moich krytykach*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

<sup>6</sup> B. Jasiński, *Futurizm polski (Bilans)*, „Zwrotnica” 1926, nr 6, przedruk m.in. w tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 231–232. W tomiku część ósma *Tramu wpoprzek ulicy. (Rapsodu)* została wydrukowana w innej postaci: „Zwyćięzył wodę płomień krwawy/ Salw oddalonych suchy tzsask/ Pszywiudł w świątyni starej nawy/ Futuryzmu bzask” (s. nlb, zob. przyp. 4).

<sup>7</sup> J. Czechowicz, *We czterech* [w:] tegoż, *Kamień*, Lublin 1927 „Biblioteka Re-

W swoim porównaniu Fert umieścił rzeczowniki „meteor” i „nieboskłon”, w przywołanym wierszu autor *Kamienia*, portretując współtwórców „Reflektora”, wprowadzał metaforę astronomiczną: „Rozwija się dróg gwiazdnych rulon/ ziemia się toczy za Zwierzem”, „Na beton mlecznych szlaków się wzbić/ [...] i już stopy biegnące po łące nieba/ trawę gwiazd łamiał”, „jest nas czterech na złotej linii komety”, „Jest nas czterech rzuconych jak globy”. Obrazy te utrwalane są z wyobraźniowym rozmachem, pewnością i przekonaniem o wadze swojej (i zespołowej) roli. Pęd, ruch, bieg, świadomość istnienia mety, unieważniana perspektywa kłęski i śmierć – to wszystko dostrzeżemy w twórczym stawaniu się, za wszelką cenę sztuki i życia. Ofensywny, w intencjach nawet „zaborczy”, Anatol Stern materializował obecność w podniebnej przestrzeni:

zębami rozdzierać soczyste obłoki  
pożerać upajać się obłocznych krwią mięsiv  
rzuca nas na kobiety śmiejących się boki  
niebo gdy jak fura się toczy i trzęsie

[...]

ach póki jest nas bracia stu czy tylko dziesięciu  
słodkie chorągwie rozdzieranych serc  
wywieśmy nad dachami! i niechaj wciąż brzęczy  
galop ludzi wyrwanych z wędzidła i lejc!<sup>8</sup>

Spoglądając na trzy różniące się datą publikacji (co wpływa na sytuację „oferty” debiutanta, jak to zwykle bywa – jej przyszłości,

---

flektora”, przedruk: „Ziemia Lubelska” 1930, nr 331. Cyt. wg J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, wyd. 2 uzup., Wrocław 1985, s. 15, BN I, 199. Przypominając wycofanie tomiku ze sprzedaży, dodajmy jeszcze lapidarną konstatację Marcina Wrońskiego, który przywołał ten wiersz: „na niebezpieczeństwa uprawiania poezji Grędziński znalazł sposób najskuteczniejszy, bowiem całkowicie przestał pisać” (M. Wroński, *Życie literackie Józefa Czechowicza. Na marginesie wiersza „We czterech”*, „Roczniki Humanistyczne. Literatura polska”, t. 48, z. 1, Lublin 2000, s. 179–185).

<sup>8</sup> A. Stern, *Skaczące reflektory świata*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1. Cyt. wg tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków–Wrocław 1986, s. 100 (tu wersja z tomiku opatrzona tytułem *Reflektory* oraz warianty zmienianych redakcji tekstu).

możliwości zaspokojenia oczekiwań) opinie krytycznoliterackie dotyczące Grędzińskiego, zauważymy akcenty położone na elementy poetyckiego obrazu erotyki i egzotyki, uwagę skierowaną na dynamikę wersu i wiersza. Towarzyszące tomikowi notatki Feliksa Araszkiewicza przybrały zresztą formę dynamizowanego rejestru, utrzymane go w rytmie szybko zmieniających się kadrów poetyckich. Komentator dostrzega zarys integralności wypracowywanej formy lirycznego wyrazu, tę lirykę widzi i słyszy:

Czytamy cicho, czytamy głośno: kilka razy. Jest poezja. Rytm i rym zlewają się w jedno – biją spółgłoskowo w ucho i – w duszę. Gwałtowność akcji, skróty logiczne i psychiczne, dynamika słowa.

Pęd, popęd. Uczucie w głąb. Rzewność. Cwalny ubieg z uczucia. Na gościniec, na swój gościniec poetycki – nieznany dotąd. Czekamy, poeto – gościńca Twego. Może tam... jakoś... i my za Tobą nadążymy<sup>9</sup>.

Stefan Napierski w 1928 roku był stanowczy, wskazał brak świeżości i pozostawanie w zasięgu wpływów:

Wierszom Grędzińskiego brak najzupełniej tchnienia lirycznego: nie są poezjami jeszcze; zapewne programowo wystrzegają się bezpośredniości, ale zarówno to jak ich budowa wersyfikacyjna jest nowoczesnością z drugiej ręki. Za wiele tu „robienia nastrojów”, w stylu Siewierianina np., zły smak przy ciekawych pomysłach wytwarza kiczowatość; tania egzotyka, cała rekwizytornia młodzieńczo-literackiej egzotyczności [...] zaśmieca utwory, mimo wszystko niepozbawione możliwości. Swoista rytmika, bardzo nerwowa, wytrzymała i dramatyczna dynamika, która jest jedyną więzią kompozycyjną tego rodzaju pisarstwa, [...] pewna wulgarna siła, tkwiąca w zrezygnowaniu z estetyzmu, zastanawia<sup>10</sup>.

Recenzja zawiera uwagi warsztatowe, wiersze są dla krytyka zbyt długie, „nie wiadomo, gdzie właściwie powinien kończyć się” utwór. Pozostawia jednak uchyloną furtkę: „obok utworów błahych lub chybionych *Metafizyka*, pojedyncze ustępy *Erotyku*, *Farysa*,

<sup>9</sup> F. Araszkiewicz, *Wielowymiarowość poetyckich możliwości* („Parabole” Stanisława Grędzińskiego), „Ziemia Lubelska” 26 X 1926, s. 4, por.: *Parabole Stanisława Grędzińskiego* [w:] tegoż, *Refleksje literackie. Studia, szkice, notatki*, Lublin 1934, s. 175, „Biblioteka Lubelska”, nr 2. W cytacjach uwspółcześniał pisownię.

<sup>10</sup> S. Napierski, *U poetów*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 29 (237), s. 3.

a zwłaszcza zakończenie *Psalmu* – przejmujące w patetycznej prostocie – wróży autorowi przyszłość”<sup>11</sup>.

Kilka lat później na łamach „Kameny” Stanisław Czernik napisze: debiut *Parabole* posiadał wprawdzie wszystkie extraordinaryjności młodzieńczego nowatorstwa – papierowe draperie egzotyizmu, bezpodstawny geografizm, quasi-poe’owską fantastykę, nadzwyczajności seksualne – ale to nagromadzenie „okropności” świadczyło również o pewnym rozmachu, który skierowany na właściwą drogę nie byłby zapewne bez znaczenia<sup>12</sup>.

Tekst był częścią przeglądowego szkicu zestawiającego sylwetki poetów lubelskich i z Lubelszczyzną związanych. Rzeczywiście, *Parabole* mogły być postrzegane w perspektywie „extraordinaryjności młodzieńczego nowatorstwa”, a „okropności” – co historycy literatury będą poddawali solidnym analizom – pojawiły się wcześniej za sprawą Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego (miał w tym skromny udział

<sup>11</sup> Tamże. W tej samej rubryce Napierski zestawia uwagi dotyczące innego debiutu: Leona Kruczkowskiego *Młotów nad światem* (Kraków 1928), który „Zastanawia przede wszystkim zupełnym odbarwieniem, całkowitym brakiem obrazowości, unikaniem metaforyczności, tak bezkarnie pasożytniczej na poezjach debutantów; ale może to być także defekt epigona”. Jego zdaniem, w tomiku znajdują się wiersze „zbyteczne” lub „pół-zbyteczne”, ale – co ważne – krytyk sygnalizuje wejście tych, których „wielka wojna zastała małymi chłopcami i napiętnowała odmiennym znakiem, co teraz dopiero zaczyna płonąć”. W biografii znajduje się informacja, iż Grędziński służył w Legionach (1915–1917), został ciężko ranny, potem znów, do końca wojny, walczył na froncie (M. Piech, *Grędziński Stanisław...*, s. 70).

<sup>12</sup> S. Czernik, *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena” 1934, nr 1 (11), s. 4. Kłak przypomina o pierwodruku wiersza *Erotyk* w „Reflektorze” 1925, nr 3, s. 82–83 i komentarzu do utworu zamieszczonym na łamach „Głosu Narodu”. Napisano w nim: „MŁODEJ SZTUCE GROŻĄ WYBRYKI pornograficzno-bluźniercze, dezorientują społeczeństwo, które z tymi objawami sprzęga w ogóle wszelki rewolucjonizm w sztuce. Tak więc słusznie zwracają mi uwagę na zbytecznie jaskrawą metaforę w wierszu jednego z najmłodszych autorów lubelskich, p. Stanisława Grędzińskiego pt. *Erotyk* [...]. To, co tam autor mówi o »kochance«, przywołuje na myśl ciężkie, brutalne, choć efektowne porównania Majakowskiego. Drastyczne metafory mają w ogóle wartość wątpliwą. Lepiej z nimi skończyć. Wybrać coś świeższego: nieograniczonego, a jędrnego – to prawdziwa sztuka” (J.J., *Zapiski literackie*, „Głos Narodu” 1925, nr 127, pisownię uwspółcześniał).

Jankowski z *Pszemianą*)<sup>13</sup>. Ważne, iż autor *Poetów Lubelszczyzny* dostrzegał wspólnotową obecność – jak napisze – „mocno ukonturowanych” twórców „Reflektora”, pośród których Józef Czechowicz „jest typem poety o głębokiej filozofii natury. Jest w nim coś z jońskich metafizyków, jakieś połączenie heraklityzmu z pitagoreizmem”, Konrad Bielski – „typem powojennego Micińskiego”, w którego przypadku mówić można o „rodzaju mrocznego i złotego bizantynizmu, o „alchemicznym barwistaniu” i „balladowym fakiryzmie”<sup>14</sup>.

Ujmując kwestie zakorzenienia w tradycji, powinowactw nowych poszukiwań i artystycznych rozwiązań, z perspektywy historia literatury Tadeusz Kłak orzeknie:

W „Reflektorze” spotkali się [...] kontynuatorzy poetyki młodopolskiej (Tadeusz Bocheński i Karol Husarski), rzecznicy postawy, którą można by nazwać lubelską odmianą skamandrytyzmu (Kazimierz Andrzej Jaworski), z poetami takimi jak Konrad Bielski, u których mieszały się równocześnie oddziaływania skamandrytów i futurystów. Czysty [...] futuryzm reprezentował Stanisław Grędziński, najbardziej zaś była skomplikowana sytuacja Józefa Czechowicza. W ciągu lat 1923–1925 [...] przechodził on kolejne „wyzwolenia” od tradycji, które przezwyciężał: modernistyczno-leśmianowskiej i futurystycznej, a około 1925 roku stał się świadomym twórcą nowej sztuki<sup>15</sup>.

W „Kamieniu” Kłak uznawał Grędzińskiego i Bielskiego za „lubelskich przedstawicieli futuryzmu”, przypuszczał, że „Grędziński nowinki futurystyczne przywiózł do Lublina osobiście” i „nade wszystko jest [...] urbanistą, człowiekiem poddanym prawom i ci-

<sup>13</sup> Kłak cytuje fragment *Erotyku*: „wie jak wessać sok w skórę mocniej od wina/ byś tryskał spermą jak fontanna do rana”, przygląda się kluczowym przedstawieniom: „Bohaterka zestawiona jest ze zwierzęciem, bez intencji – chyba to oczywiste – poniżenia jej. Więcej – u zwierząt człowiek pobiera pierwszą lekcję fizycznej miłości. W *Egzotyku* Grędziński skonstruował obraz spółkującej w »złotej spiekocie« pary hipopotamów [...]. Podobną fascynację monstrialnie wyolbrzymionymi kształtami ciała ludzkiego spotykamy w *Kobietach wysnionych* Anatola Sterna [...]. W wierszach Grędzińskiego przeżywanie miłości łączy się z doznaniem zmysłowymi, smakowymi przede wszystkim. U Sterna zresztą podobnie” (T. Kłak, *Kobiety i konie*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 78–79).

<sup>14</sup> S. Czernik, *Poeci Lubelszczyzny...*

<sup>15</sup> T. Kłak, „Reflektor” – rozdroża nowej sztuki [w:] tegoż, *Czasopisma awangardy*, cz. 1: 1919–1931, Wrocław 1978, s. 4, 86.



śnieniom współczesnej cywilizacji”<sup>16</sup>. Przy „czystym futuryzmie” uwzględnionym przez autora (w innym jeszcze miejscu Kłak nazwał poetę „godnym uwagi futurystą”<sup>17</sup>) umieścimy określenia Sergiusza Sterny-Wachowiaka – „ostatni polski futurysta” i „f u t u r y s t a s e r i o ” („poeta serio”)<sup>18</sup>. Grędziński współpracował z futurystami „poważnymi”, nie mógł się zatem znaleźć w gronie odrzuconych przez nich twórców spod znaku Katarynki Warszawskiej<sup>19</sup>. To z pewnością twórca, który dobrze rozpoznał skład futurystycznego „materiału wybuchowego”, mógł już strategicznie formować swój liryczny światoo obraz, co – przypuścimy – zaowocowałoby w latach trzydziestych rozwiązaniami spod katastroficznego znaku<sup>20</sup>. Tytuł *Parabole*

<sup>16</sup> T. Kłak, *Grędziński – czwarty z „Reflektora”*, „Kamena” 1961, nr 13/14, s. 6.

<sup>17</sup> T. Kłak, *Kobiety i konie...*, s. 78.

<sup>18</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Wirówka gatunków albo Stanisław Grędziński* [w:] tegoż, *Między zakazanych owoców*. Jankowski – Jasiński – Grędziński (*Szkiece o futuryzmie*), Bydgoszcz 1985, s. 137. Jeśli poszukujemy jakichś powinowactw i lekturowych śladów, to wskażmy, że w innym miejscu badacz dostrzegł związek wiersza Grędzińskiego z konkretnym utworem Guillaume’a Apollinaire’a (*Farys to „poemat świetnie wychwytyjący obrót związku znaku i znaczenia w głównych symbolach Strefy”*), zob. S. Sterna-Wachowiak, *Geometryzacja języka. Świat Zdanie* [w:] tegoż, *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (Eseje i szkice)*, Poznań 1986, s. 85–86.

<sup>19</sup> Grzegorz Gazda umieszcza tomik Grędzińskiego w haśle *Katarynka*, na kartach „historii polskiego futuryzmu” wymieniając także *Tram...* Jankowskiego, Jerzego Brauna *Bal futurystów* (1922) i *Najazd centaurów* (1923), Stanisława Brucza *Bitwę* (1925), Stefana Kordiana Gackiego *Przemiany* (1924), Tadeusza Łopalewskiego *Gwiazdy tańczące* (1921), Bronisława Iwanowskiego *Serce gramofonu* (1926) (G. Gazda, *Katarynka* [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 209). Na temat Katarynki Warszawskiej zob.: A. K. Waśkiewicz, *Kazimierz Brzeski i „Katarynka Warszawska” (o peryferiach polskiego futuryzmu)*, „Studio” 1984, t. 7, s. 133–152; K. Jaworski, *Niechciani futuryści. Najmłodsza awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*, red. K. Jaworski, P. Rośniński, Kielce 2011, s. 219–244; tenże, *Najmłodszy futuryści warszawscy czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu*. «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 15–25, <https://plitonline.it/pdf/2016/plit-7-2016-15-25-krzysztof-jaworski.pdf> (dostęp 17.08.2018).

<sup>20</sup> Do wymienionych dodajmy jeszcze jedną, „projektującą” formułę Sterny-Wachowiaka: „Grędziński wydaje się być jednym z prekursorów tej wielkiej światopogląd-

Józef Fert określa mianem „kubistyczno-futurystycznego”, Grzegorz Gazda uznaje tomik za futurystyczny, Tadeusz Miczka za „jedno z nielicznych dzieł polskiego postfuturyzmu”<sup>21</sup>.

## 2

W przywołanej już w krótkim rejestrze antologii z wierszami Stanisława Grędzińskiego znalazł się tom *Poezja religijna 1918–1939* zawierający *Psalm*. Tego rodzaju publikacja nie tylko wydobywa pisarza z niepamięci (utrwała poza podręcznikową formułą opisową), lecz także nobilituje. Grędziński nie jest poetą radosnych uniesień, manifestacji witalnej odmowy odpowiedzialności, pojawiają się tu refleksy zamyśleń temporalnych, swoje role odgrywają czas, śmierć, noc, sen. Edytor wyjaśniał, iż przygotowując antologię, zamierzał „wydobyć przeoczone lub niedocenione do tej pory teksty”. Z publikacji futurystów wybrał zatem dwa wiersze Tytusa Czyżewskiego – *Ptaki* oraz *Kantyczkę (Misterium)*, które znalazły się w *Lajkoniku w chmurach* (z 1936 roku), awangardystów krakowskich reprezentuje Jalu Kurek, autor *Kotysanki betlejemskiej* ze *Śpiewów o Rzeczypospolitej* (1930). Pośród wierszy ścisłego grona skamandryckiego, dla którego – przekonywała Zofia Zarębianka – „spekulacja teologiczna z całą pewnością nie stanowiła żywiołu poetyckiego” – nie odnajdziemy utworów Antoniego Słonimskiego<sup>22</sup>. Jego liryka odślaniała

---

dowej wolty, w którą poezja weszła zachłyśnięta cywilizacyjno-technicznym postępem i z której wyszła wprost w światopogląd katastroficzny” (S. Sterna-Wachowiak, *Wirówka gatunków...*, s. 147). Projekty wyobraźni krytycznej i diagnozy kuszą zwłaszcza w przypadku zapowiedzi niespełnionych, praca badacza-archeologa wiąże się w tym przypadku z „wdzięcznym” materiałem do rekonstrukcji świadomości literackiej przełomu dekad.

<sup>21</sup> J.F. Fert, *Wprowadzenie...*, s. 9; G. Gazda, *Reflektor* [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków...*, s. 557; T. Miczka, *Futuryzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 2001, s. 234.

<sup>22</sup> Z. Zarębianka, *Bóg skamandrytów* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 41. Zob. *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego* [w:] tejsze, *Tropy „sacrum” w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 41

pokażną ilość odniesień i zakorzenienie w kulturowej tradycji i wyobraźni, badaczka odsyłała do oświeceniowego myślenia racjonalistycznego, pozytywizmu, do Ludwiga Feuerbacha, Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Georga Hegla<sup>23</sup>.

Oczywiście, rejestr nieobecności jest interesujący i ważny w przypadku świadectw etycznych oraz estetycznych dwudziestolecia międzywojennego. Brak tu utworów gniewnych, obrazoburczych, „nihilistycznych”, albowiem – wyjaśnia Tadeusz Kłak – „w utworze poetyckim, określanym jako «religijny», powinno zawsze chodzić o manifestację tęsknoty za Absolutem, o nastawienie na głos Boga i Jego poszukiwanie, o widzenie spraw ludzkich i ziemskich w tej właśnie perspektywie”<sup>24</sup>, tym bardziej że „utwór nabiera znamion religijności dopiero wówczas, gdy jego bohater liryczny przyjmuje postawę teocentryczną albo stara się ją wypracowywać i ta właśnie postawa kształtuje całe jego widzenie i odczuwanie świata”<sup>25</sup>. W grę wchodzi kategoria szczerości religijnego zapisu, powiedzmy – uchylenia granic intymności przemyślenia i wyznania, później dodamy wahania i presupozycje interpretatorów. Dla futurystów religijny sztafaż, odpowiednio wykorzystane odniesienia symboliczne miały trudną do przecenienia wagę. Łatwo było zwrócić uwagę wtargnięciem obrazoburcy-prymitywisty do świątyni, jednak doskonalonego warsztatu wymagało utrwalanie wizji nowego świata, reorganizowanego „porządku w ruchu”, mówiąc patetycznie – nowej religii nowoczesnej epoki.

W *Parabolach* nadana została *Psalmowi*, różniąca się od wersji ocalonego wycinka prasowego, forma:

Miażdż czaszki trybami maszyn  
parz żarem i szczęki gruchocz  
cóż oczom uczynisz naszym  
pobuntowanym duchom  
w brzuchy nas kopiesz pękate  
kamieniem garby nam ranisz

<sup>23</sup> Tamże, s. 43.

<sup>24</sup> T. Kłak, *Nota edytorska* [w:] *Poezja religijna...*, s. 45–46.

<sup>25</sup> Tamże, s. 46.

żylaste są nasze gnaty  
twarde jak granit

z głoduśmy puchli i wyli w newralgii  
śmiertelnie długie tratowały nas noce  
a mimo to rozdygotane wargi  
wciąż ssą miąsz zakazanych owoców

sękaty palce łakomie przysiadły  
w czarnym przydrożnym błocie  
myszkują skrzętnie wyszukują i kradną  
słodkie pachnące łakocie

wiem przyjdiesz znowu o zmierzchu  
krzyżem mnie zwalisz z nóg  
wyszperasz w ubogim mieszk  
moje skarby wysypiesz na bruk

oto widzę przy blasku gromnic  
gwoździez to są z Twoich Ran  
i przerażony ogromnie  
modłę się już do rana

w krwawym się tarzam prochu  
ze strachu przed Twoim sądem  
bo nie umiem Cię Panie kochać  
i nie wiem czego żądasz

twarda Twa Mowa i ciemna  
jakoż mi ufać a pościć  
cud uczyni Panie nade mną  
bym był jak ludzie prości

jak prości ludzie pracy  
z robactwa serc wybrani  
cóż oni z życiem tracą  
gdy własneś dał życie za nich

uschły me kości w złościach  
z lękiem przed Tobą klękam  
bo nie ma we mnie miłości  
ciąży mi Twoja Ręka<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Monika Piech, korzystając z wycinka prasowego oraz szczotki drukarskiej znajdujących się w Muzeum Lubelskim – Oddziale Literackim im. J. Czechowicza,

Sięgając do młodopolskich źródeł poezji religijnej, Kłak przypominał modelowy układ: liryka inwokacyjna (modlitwa) i przekaz pośredni<sup>27</sup>. Pisarze dwudziestolecia międzywojennego mieli możliwość wykorzystywania i przewartościowywania źródeł minionego okresu, z lat jeszcze wcześniejszych pozostać mógł – by przywołać formułę Jana Tomkowskiego – „obraz pustego nieba i milczącego Boga” (to konkretne wyliczenie znamion losu: „Bezradny człowiek błąka się po ziemskim globie, spotykając na swej drodze jedynie okrucieństwo, zło, przemoc. Nadaremnie zwraca swój wzrok ku niebu. Spodziewana pomoc nie nadchodzi i człowiek ma prawo podejrzewać, że został przez Boga opuszczony”<sup>28</sup>). W wierszach pozytywistycznych pojawiały się postacie wszechmocnego Kreatora lub Boga mądrego, łagodnego, wiedzącego, czym jest miłość<sup>29</sup>. Poeta mógł próbować podjąć rozmowę, objawić swą gotowość do spotkania. Tomkowski, dokonując przeglądu lirycznych stanowisk, emocjonalnie zróżnicowanych artykulacji, pisze:

Bardzo rzadko poeta występuje tu jako sztukmistrz, geniusz, artysta dorównujący Bogu potęgą kreacyjną. Bardzo rzadko przemawia też wyłącznie we własnym imieniu. Niemal zawsze identyfikuje własny los z tragicznymi doświadczeniami narodu, rzadziej – całej ludzkości. Jeżeli zamiast rozmowy następuje spór, to jego przedmiotem jest na ogół historia<sup>30</sup>.

Oto więc Bóg wydający niezrozumiałe wyroki (*Bluźnierstwo Aleksandra Kraushara z dwuwersem: „Ten Bóg, co ojcem jest wszystkim ludom,/ Dla nas jest tylko ojczymem”*), Bóg decydujący o „losie

---

zestawiła odmiany tekstu (s. 116–119). We wznowionych *Parabolach* obowiązuje wyrównanie tekstu wydruku do lewego marginesu.

<sup>27</sup> T. Kłak, *Wstęp* [w:] *Poezja religijna...*, s. 9. Badacz wskazuje tu między innymi szczególną rolę *Mojego świata* Jana Kasprowicza oraz miejsce poezji „niezmiennego” Bolesława Leśmiana i „proteuszowego” Leopolda Staffa.

<sup>28</sup> J. Tomkowski, *Poeta rozmawia z Bogiem (O liryce religijnej w okresie pozytywizmu)* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1995, s. 9.

<sup>29</sup> Tamże, s. 13.

<sup>30</sup> Tamże, s. 16.

niełudzkiem” (*Skarga* Antoniego Pileckiego), „surowa i sprawiedliwa potęga” (u Felicjana Faleńskiego)<sup>31</sup>. Zmieniające się epoki objawiają natomiast swoich bohaterów-reprezentantów, bywa że cierpiących, gotowych do poświęcenia i zatracenia, ale również indywidualistów-herosów, przewodników-intelektualistów lub przewodników-prostaczków.

Początek *Psalmu* od razu kieruje uwagę na podmiotową obecność kogoś przygotowanego na wyroki losu, buntownika wpisanego w zbiorowość, ośmielającego się zabrać głos. Dwie inicjalne strofy wprowadzają nas w brutalnie obrazowaną rzeczywistość. Pierwsza „rozgrywa się” w czasie – by tak rzec – potencjalnego spełnienia (a może w znaczeniu: „robisz swoje i będziesz czynił to nadal”?), strofą następną rządzi czas teraźniejszy: „kopiesz”, „ranisz”, „są”. Warto mnożyć pytania: Czy to sytuacja ludzi bezradnych wpisanych w moment przesilenia dziejów świata tego? Sytuacja skazanych już tylko na tortury? Dalej – czy bunt zostanie ostatecznie opanowany, a „niebezpieczeństwo” sprzeciwu zażegnane? I wreszcie – może najważniejsze: Kto mówi i jak zarysowuje się obraz adresata?

Tytuł utworu zdaje się stanowczo modelować lekturę, aktywizuje i aktualizuje tradycję biblijną. Zgodnie ze słownikową definicją psalm „oznaczałby księgę pieśni pochwalnych”. Henryk Pustkowski przyjmuje siedmiogrupową klasyfikację uwzględniającą psalmy błagalne, dziękczynne, pochwalne, królewskie, syjońskie, królowania Jahwe oraz „inne” (na przykład pouczenia, modlitwy). „Taki podział – wyjaśniał badacz – przybliży możliwość dokładniejszego określenia »konturu gatunkowego« *p.*, chociaż proces ten dokonuje się raczej na drodze detrakcji (oddzielenie od *p.* hymnu, gatunków sapiencjalnych) niż uchwycenia jakiejś konstanty gatunkowej”<sup>32</sup>. Odwołanie do ustaleń Jerzego Ziomka pozwalało tu stwierdzić, że „do najistotniejszych cech gatunkowych form psalmicznych należy kreacja podmio-

<sup>31</sup> Tamże, s. 15.

<sup>32</sup> H. Pustkowski, *Psalm* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 620.

tu – poety i przywódcy narodu, jednostki współodpowiedzialnej za losy społeczeństwa, zarazem jednak powołanej do tego, by pouczać i karcić”<sup>33</sup>. W tej sytuacji znajdujemy się w strefie genologicznych współzależności i oddziaływań. Przykład: „początkowej solidarności gatunkowej hymnu i psalmu patronowała oda. Oba te gatunki (z przewagą hymnu) najczęściej były wykorzystywane przy podejmowaniu tematów uroczystych oddanych w stylu »wysokim«. Romantyzm dokonał wyraźniejszego rozgraniczenia między hymnem a psalmem”<sup>34</sup>. Do hymnicznej poetyki przyjdzie powrócić, myśląc o elementach strukturalnych i podmiotowej kreacji. Wynotowując odmiany gatunkowe międzywojennej liryki związanej z problematyką religijną, Artur Hutnikiewicz wymieniał najpierw modlitwę i jej odmianę – „rozmowę z Bogiem” („była swoistą kontaminacją modlitwy, aktu strzelistego, wyznania i medytacji”<sup>35</sup>) oraz litanie „rozbudowującą część błagalną, ujętą z reguły bardzo subiektywnie, co zbliżało ją do modlitwy i wiersza lirycznego, eksponującego podmiotowy, osobisty charakter wypowiedzenia”<sup>36</sup>. Przy uwzględnieniu kontynuacji interesuje nas stosowanie „konwencji modlitewnej i formy osobistego wyznania podmiotu lirycznego; w zakresie kompozycji tekstu obserwuje się zarówno tendencje wierności wobec wzorca bibl., jak i swobodę organizacyjną, niekiedy odbiegającą od wyznaczników gatunkowych”<sup>37</sup>. To również kwestia, w konkretnych przypadkach gry z formami utrwalonymi, naruszenia schematów poetyki i rozwiązań antygenatunowych, hybrydowych.

<sup>33</sup> Jerzy Ziomek jest autorem wstępu do *Psalterza Dawidowego*, zob. cz. I: *Psalterz w ciągu wieków* (s. VI–XXVIII) oraz cz. VI: *Koncepcja Boga* (LXXXII–CI) w edycji: J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, oprac. J. Ziomek, Wrocław 1960, BN I, 174.

<sup>34</sup> H. Pustkowski, *Psalm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 805.

<sup>35</sup> A. Hutnikiewicz, *Motywy religijne w polskiej poezji lat międzywojennych* [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 462, „Religijne tradycje literatury polskiej”, t. 1.

<sup>36</sup> Tamże, s. 463.

<sup>37</sup> E. Wiorko, *Psalm* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XVI: *Porpora–Repetowski*, red. nac. E. Gigilewicz, Lublin 2012, s. 816.

Sergiusza Sternę-Wachowiaka, autora studium o poezji Grędzińskiego, interesowały „wynałazki modeli komunikacyjnych” (czytając futurystów, odwoływał się między innymi do genologicznych specyfikacji i analiz Edwarda Balcerzana, Grzegorza Gazdy), albowiem terminologiczny słownik poetów Nowej Sztuki uwzględniał „wynałazki” oraz gatunki „modyfikowane”. Dla niego „»egzotyka«, »choinka«, »amputacja«, »droga«, »Błokiada« – to nie tylko nowe gatunki, lecz także nazwy nowych, wynalezionych czy odkrytych modeli komunikacyjnych poezji”<sup>38</sup>. Monika Piech uznała jednak, iż teza uwzględniająca w tym przypadku genologiczną, jednorazową innowacyjność wielu utworów, nie znajduje pełnego uzasadnienia. Chodzi przecież o możliwość (prze)trwania „wynałazku”, ewentualne powroty do formalnego rozwiązania i układów tekstowych, także naruszających stan pierwotny, odniesień<sup>39</sup>. Klasyfikacyjny pomysł Sternę-Wachowiaka jest efektowny i zapewne satysfakcjonowałby poetę, zwłaszcza gdy uznamy nadrzędność formuły parabolicznej. Dziś, po rewolucyjnych burzach artystycznych, patrzymy na „sytuację gatunków” ze świadomością, iż „Nacechowania genologiczne nie obejmują zwykle całego tekstu, a dotyczą jedynie jego fragmentów albo aspektów. [...] Niekiedy wręcz uznaje się, że gatunek w literaturze przestał być artystyczną konwencją, czyli utrwalonym sposobem organizacji słownej materii, a stał się narzędziem kreowania sensów, kategorią »znameniorodną«, interpretacyjną [...]. Badać zatem należy już nie same przedmioty genologiczne, ale sposoby, motywacje oraz cele ich wykorzystania”<sup>40</sup>. „Nowe gatunki” Grędzińskiego byłyby sytuowane w planie konfrontacji poetyk, jedna droga mogłaby prowadzić ku autodestrukcyjnemu rozbrajaniu form powołanych do istnienia (w tym znaczeniu, myśląc o „niemożliwości odtworzenia gatunku poza wierszem” sygnalizowa-

<sup>38</sup> Tę wynałazczość uwzględniał Tadeusz Miczka w hasle *Futuryzm* (w: *Słownik literatury polskiej...*).

<sup>39</sup> M. Piech, *Stanisław Grędziński...*, s. 211–212.

<sup>40</sup> G. Grochowski, *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych* [w:] tegoż, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 116.



nej przez Sternę-Wachowiaka, mówilibyśmy o gatunkowych powidokach), druga – ku wykorzystywaniu mozaikowych okrucich form z kanonu, zaproszeniu do ich reinterpretacyjnych modyfikacji.

### 3

W świecie Grędzińskiego toczy się walka czasów. W strofie trzeciej czas przeszedł znaczone głodem, newralgią, anihilacją, ale i efektownym obrazem trwania: „a mimo to rozdygotane wargi/ wciąż ssą mięsz zakazanych owoców” (*Psalm*, s. 42). Futuryści deklaratywnie wykluczyli metafizykę na pewien czas, oderwali część (poziom) „meta-” od rzeczywistości poznawczo weryfikowalnej, jednak twórczość i tak podążała swoją drogą złudzeń, obsesji, spraw „jasnych” i „ciemnych”. Grędziński musiał się w owym tyglu odnaleźć z przeprowadzanym rozrachunkiem, poradzić sobie z naturalnym przecież na początku zaufaniem i zauroczeniem, wiarą w zmianę konieczną. Te wiersze są odsłonami w egzystencjalnej szamotaninie, chcą i nie chcą znaleźć się w tym, co zostaje pokazane w *Samobójstwie*:

to jest mistyfikacja zacisnąłem usta  
i zerwałem ze ściany czarną płachtę  
ziała pustka

(*Samobójstwo*, s. 29)

Nieco baśniowy (czy też pojawiający się w onirycznym świecie wszelkich możliwości, transformacyjnych przeistoczeń) wizerunek diabła nie osłabia „ziewającej pustki”, a słowo „mistyfikacja” odnosić się może do „tej” i „drugiej” strony naszej podmiotowej obecności. Do odsłoniętej pustki przykładane będą kadry z innych wierszy – byłyby one swoistymi projektami możliwości, próbami wypełnienia, usensownienia miejsc i zdarzeń niedookreślonych. Człowiek w poezji Grędzińskiego odczuwa „strach przed katastrofą, śmiercią i drugim, nieznanym światem”, w *Samobójstwie* pada oskarżenie, iż nie kochał innych, ale też inni go nie kochali – co brzmi jak formuła oznajmijająca właśnie zawieszenie bytowania w próżni<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> T. Kłak, *Grędziński – czwarty z „Reflektora”* ..., s. 15.

Ziomek powiada, iż Bóg w dziele Kochanowskiego „nosi wszelkie cechy ludzkie, jest jakby wyolbrzymionym człowiekiem”, to Boskie ręce tworzyły świat i Kreator włada swoim dziełem:

[...] On rękami swemi  
Grunt na morzu założył niewzruszonej ziemi.

Kto dostąpi Twej góry, o wszechmocny Panie,  
Albo na miejscu Tobie poświęconym stanie?  
Ten, kto rękę niewinną i serce zachował,  
Ten, kto kłamstwa i krzywych przysięg się warował<sup>42</sup>.

W kompozycji *Psalmu* wyodrębnić można dwie części: buntowniczą (cztery strofy) i wyznanie-prośbę (sześć strof). I jedna, i druga to sytuacyjne sprawozdania. Wciąż pamiętamy o antologijnym, „religijnym” usytuowaniu wiersza, pamiętamy zarówno o najwcześniejszych tekstach futurystów, jak i tych publikowanych „w okolicy” debiutu Grędzińskiego. Bezpardonowe, brutalne starcie z pierwszych strof utworu zdaje się przez chwilę pobrzmiwać – choć inaczej wyglądają strony konfliktu i układ sił – echem części *Pieśni o głodzie* Jasińskiego. Chodzi o obrazowanie, plany przenikania się światów, bunt, materialność i – mówiąc patetycznie – urzeczywistnianie idei kontestacji. W *śpiewie maszynistów*:

patrzył na wszystko z góry nasz bezpartyjny pan bóg.  
plakał nad nami deszczem, aż wreszcie krwią się wysmarkał.  
gdy walec wieków gniótł nas, krwi naszej twardych jambów  
słuchało stare słońce łyse, jak łeb bismarka<sup>43</sup>.

Bóg i Chrystus są płaczącymi obserwatorami. Są, choć to obecność „jedynie”, „zaledwie”, „poza”, a rozstrzygnięcia dokonują się już gdzie indziej.

plakał zmartwiony chrystus o dusze swoich owieczek,  
gdy salwą gruchnęły lufy i śnieg się krwią poplamił.  
nam-li dziś skomleć nad trupem, gdy hymnem tętni nerw,

<sup>42</sup> J. Ziomek, *Wstęp* [w:] J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów...*, s. LXXXVIII. *Psalms 24* oraz pozostałe cytuję zgodnie z tą edycją (w nawiasie oznaczenie PD, numer utworu, odpowiednia strona).

<sup>43</sup> B. Jasiński, *Pieśń o głodzie* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 116.

czaszką o ziemię grzmocić i krzyczeć: nie przeklinaj!?  
do wszystkich okien i drzwi już wali kolbami mauzerów  
w łunach wschodzącej zorzy wielka świetlana NOWINA!<sup>44</sup>

Bunt bohaterów Jasieńskiego zwiastuje ewangelię, opłaconą krwią „dobrą nowinę”<sup>45</sup>. „Ewangelie Nowe” (czy i „przykazania nowe”? Wartości – niewątpliwie) pojawiły się w *religii* Sterna:

widzę was krwią i mięsem opętane armie!  
pójdźcie! ewangelie nowe dam wam i najśodsze!  
chlebem realności żywej was nakarmię!  
z tych trzech na krzyżu ciebie nie nawrócony sławią łotrze!<sup>46</sup>

Człowiek Sterna „jest pożerany przez bogi”, ale też „sam jest ich pożeraczem”. „Pobuntowane duchy” Grędzińskiego nie mają siły rażenia podobnej „proletariackiemu samumowi” z wiersza Jasieńskiego i – by tak rzec – istnieją w innym wymiarze upragnionej wolności, krew spływa z innego pola walki. Cierpienie fizyczne („parz żarem i szczęki gruchocz”), rany, głód, newralgia i cierpienie psychiczne („śmiertelnie długie tratowały nas noce”) towarzyszą celowi zrazu niedookreślonego, trop wiąże się dopiero z „zakazanymi owocami”. Porwanie się na to, co zakazane, niezgoda, dramatycznie całkowite

<sup>44</sup> Tamże, 116–117.

<sup>45</sup> Przywołując grecki źródłosłów *euaggélion*, sygnalizował to odniesienie Zbigniew Jarośniński (zob. *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 169).

<sup>46</sup> A. Stern, *religia* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 117. Wiersz ten oraz *śpiew maszynistów* włączone były do współautorskiej *Ziemi na lewo*, którą inicjował zarys sytuacji poezji współczesnej, klasyfikowanej przez młodych awangardystów: „Są dwa rodzaje poetów w Polsce: jedni – grzeczniutcy, rozpieszczeni, starannie fryzują swe wiersze, drudzy – »robią« proroków. Są jeszcze inni, nie rodzajowi. Ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarnego estetyzmu. Ci inni – to my, byli futuryści” [B. Jasieński, A. Stern], [Przedmowa] [w:] tychże, *Ziemia na lewo...* Cyt. wg A. Stern, *Wiersze zebrane...*, s. 115. W „pracowni życia” na plan pierwszy wysuwał się tłum, podmiot zbiorowy wpisany w metaforę władczej cielesności, sensualnego doznania i wstrząsu, który energetycznie aktywizował działania zdecydowanie ingerujące w porządek. Właściwie „wulgarny estetyzm”, początkowo neutralizowany mechanicznym antyestetyzmem w prostych zabiegach zestawiania przeciwieństw, mógł być zastępowany poetyką „nowego wyrazu”, antywalorów, retorycznie efektywnych obrazów.

poświęcenie nie jest czynem (gestem) jednokrotnym, liczą się dookreślenia: „mimo to” i „wciąż”.

„Ja” w części pierwszej jest reprezentantem, wydaje się integralną częścią „my”. W ekspresjonistycznym hymnie poczucie przewodnictwa, uprawomocnionego pierwszeństwa, totalnego uwewnętrznienia było bezdyskusyjne. *Przedśpiew* Józefa Wittlina jest tego świadectwem:

Jeszcze się targam, bo w e m n i e s i ę s k a r ż y  
C a ł a E u r o p a ! I w e m n i e p o d n o s i  
Ku niebu ręce kajdaniarzy –  
I klnie i krzyczy i wyje i prosi  
I prosi, błaga i marzy – – –<sup>47</sup>

W *Trwodze przed śmiercią* zamiast Europy pojawia się już ludzkość, będzie zachowany przymiotnik „cała”:

Do moich uszu wpływa ustawicznie  
ochrypla skarga z ściśniętej gardzieli  
wszystkich, co cierpią, wszystkich co cierpieli,  
całej ludzkości,  
która od wieków woła tak do Ciebie,  
woła do Ciebie jak ja!  
...Jeśli choć jeden żyje sprawiedliwy –  
Okaż nad nami swoje zmiłowanie!  
Jeśli choć jeden żyje sprawiedliwy  
usłysz nas ninie – wiekuisty Panie:  
Odpuść nam grzechy i nie karaj śmiercią!  
– Otom przed Tobą Abraham – – –<sup>48</sup>

Sprowadźmy hipotezy interpretacyjne do wariantywnych rozstrzygnięć. Biblijna historia końca rajskiego bytowania zostaje ujęta w obraz walki o własną „samoistność”, o prawo zmiany swojego miejsca w hierarchii zastanej, ustanowionej poza prawem własnej decyzji i wyboru. Istotnymi punktami odniesienia stają się dwa raj-

<sup>47</sup> J. Wittlin, *Przedśpiew* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 7.

<sup>48</sup> J. Wittlin, *Trwoga przed śmiercią* [w:] tegoż, *Hymny...*, s. 19–20. Pośród interpretacji zob. szkic R. Cudaka, „*Otom przed Tobą, Abraham.*” *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 34–54.

skie drzewa: poznania dobra i zła („symbol mądrości”) oraz życia („symbol nieśmiertelności”). Jeśli „Karą za spożycie owocu z drzewa poznania było pozbawienie człowieka dostępu do d.ż. [...], a w konsekwencji odebranie nadziei na zrównanie się z Bogiem przez osiągnięcie na ziemi równej z nim nieśmiertelności”<sup>49</sup>, to wybór walki wiązał się z trwaniem za wszelką cenę i nieuchronną porażką (drzewo żywota będzie już chronione). Apokryfy zawierają informację o tym, iż „Adam otrzymał owoc z d.ż. od Seta, który od Michała Archanioła otrzymał wraz z obietnicą mesjańską pestkę owocu d.ż.; wyrosło z niej potężne drzewo, odrzucone przy budowie świątyni Salomona i wrzucone do Betesdy, ujawniło moc uzdrawiającą, a następnie wzięte zostało jako krzyż dla Jezusa Chrystusa”<sup>50</sup>. Jezus byłby adresatem części drugiej, w której liryczny bohater pojawia się w chwili poprzedzającej rozstrzygnięcie ostatnie – Sąd.

O prapoczątku, powołaniu do istnienia w części pierwszej nie ma mowy, od razu zostajemy wprowadzeni w czas ponoszenia konsekwencji i kary. Człowiek ulepiony „z prochu ziemi”, z „tchnieniem życia” w nozdrzach (Rdz 2, 7) teraz wciąż walczy. Pojawiający się w części drugiej proch przywoła jednak pamięć o dokonanych czynie i wężu, w którego stronę Bóg kierował słowa: „bądź przeklęty wśród wszystkich zwierząt domowych i polnych;/ na brzuchu będziesz się czołgał i proch będziesz jadł po wszystkie dni twego istnienia” (Rdz 3, 14)<sup>51</sup>. Biblijny „proch ziemi” z dzieła tworzenia teraz staje się prochem w przestrzeni anihilowanego świata (powiada bohater-rebeliant: „w krwawym się tarzam prochu”). Świadomie wyostrzmy klamrę początku i punktu dojścia dziejów „dusz niepokornych”: wąż miał (i ma) swoje pożywienie do tego momentu. Prawie wszystko już się dokonało, ludzie wniknęli w proch ziemi.

<sup>49</sup> M. Jacniacka, J. Szlaga, *Drzewo życia* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. IV: *Docent-Ezzo*, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1983, s. 254–255.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Cyt. wg: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań–Warszawa 1980.

Strofa piąta rozpoczyna rozrachunek „ja” – już niewspólnotowego, już niewpisanego w gromadę buntowników. Grędziński nie szczędzi informacji o stanie ducha lirycznego buntownika: „przerazony ogromnie”, „ze strachu”, „nie umiem Cię Panie kochać”, „jakoż mi ufać a pościć”, „z lękiem”, „nie ma we mnie miłości”, „cięży mi Twoja Ręka”. Z adresatem związane są słowa-znaki: gwoździe, krzyż, Rany, Pan, Ręka, zapisywane wielką literą zaimki: Twoich, Twoim, Twa, Tobą, Twoja. Pamiętamy, ekspresjonistyczna poetyka preferowała część zamiast całości, w strukturze metaforycznej detal przemawiać miał dobitniej. Postacie Grędzińskiego są także „kawałkowane”, w sekwencji pierwszej pojawiają się czaszki, szczęki, oczy, brzuchy, garby, gnaty, wargi, palce, w drugiej – nogi, serca, kości, ręka. W *Przedśpiewie* Wittlina efekt wzniosłości i sugestywność strofy wynikają akurat z zestawienia „całej Europy” (uwewnętrznienie) z „rękami kajdaniarzy”.

Chrystus objawia się „znowu”, co każe nam myśleć o jego „powtórny przyjściu [...] w chwale na końcu czasów”<sup>52</sup>. Interesuje nas sceneria: „jak błyskawica zabłyśnie na wschodzie, a świeci aż na zachodzie, tak będzie z przyjściem Syna Człowieczego” (Mt, 24, 27). „Zaraz też po ucisku owych dni *słońce się zaćmi i księżyc nie da swego blasku; gwiazdy zaczną padać z nieba i moce niebios* zostaną wstrząśnięte. Wówczas ukaże się na niebie znak Syna Człowieczego, i wtedy *będą narzekać wszystkie narody ziemi; i ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego na obłokach niebieskich z wielką mocą i chwałą*” (Mt 24, 30). Chrystus z *Psalmu* ma dwa oblicza – tego, który „własne dał życie” za „prostych ludzi pracy”, i tego, który może krzyżem „zwalić z nóg”. Wersem ostatnim *Psalmu* jest oznajmienie: „cięży mi Twoja Ręka”. Ręka stwarzająca? Ręka karząca?

*Psalms* 89 ze zbioru Kochanowskiego sytuował nas w strefie porządku i ufności:

---

<sup>52</sup> A. Jasiński, *Paruzja* [w Biblii] [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*, red. E. Gigilewicz, Lublin 2012, s. 1386.

Można jest ręka Twoja, wysoka prawica,  
Na sądzie a na prawie Twoja tkwi stolica.  
Litość a prawda boku Twego przestrzegają.  
Szczęśliwi ludzie, którzy głos Pańskich trąb znają;  
Ci ducha Twego, Panie, światłem rozświeceni  
W żaden błąd nie mogą być nigdy zawiedzeni;  
Ci z uznania prawdy Twej będą się kochali  
I Twą łaską sławy swej będą nadstawiali.

(PD, *Psalm 89*, s. 189)

„Wzmocnione” przesłanie tego porządku pojawiło się już na początku księgi, „szczęśliwi”, „sprawiedliwi” i „źli” wiedzą, na co mogą liczyć: „Pan bowiem sprawiedliwych na wszelki czas broni,/ A przewrotne, złe ludzi cicha pomsta goni” (PD, *Psalm 1*, s. 7). Pośród zagadnień i motywów liryki międzywojennej Hutnikiewicz dostrzega między innymi „oskarżenia Istoty Boskiej o obojętność, bezsilność, okrucieństwo nawet”, problematykę skruchy, pokory, „stosunku podporządkowania”, zbawienia<sup>53</sup>. Kazimiera Iłakowiczówna, uznawana za jedną z czołowych przedstawicielek nurtu poezji religijnej dwudziestolecia międzywojennego, wykorzystała w lirycznym obrazie uświadamianego sobie podporządkowania „rękę Bożą” oraz – jako narzędzie – rekwizyt – trzcinę, która może być w każdej chwili (pojawia się tu uczucie strachu i obawa o utratę życia) wykorzystana:

[...]

Za rękojęć dzierży w ziemi głęboko ukryta ręka Boża;  
czując, jak ją ścisnęła, i za gardło mnie chwyta  
strach, że wyrwie mnie, trzcinę, i do swych tajnych celów użyje miast noża<sup>54</sup>.

Zestawmy jeszcze ze sobą dwa wersy z utworów Grędzińskiego i Wittlina: „z łękiem przed Tobą klękam” oraz „– Otom przed Tobą Abraham – – –”. Interpretator utworu Wittlina wyraźnie zaznacza, iż „»oto jestem« otwiera długie trzy dni podróży Abrahama z Iza-

<sup>53</sup> A. Hutnikiewicz, *Motywy religijne...*, s. 479–481.

<sup>54</sup> K. Iłakowiczówna, *Ukryta broń* [w:] *też*, *Poezje zebrane*, t. 1, zebrali, oprac. i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstępem poprzedził J. Ratajczak, Toruń 1999, s. 588. Wiersz znalazł się w tomiku *Placzący ptak* z 1927 roku.

akiem na górę Moria, a potem – błogosławieństwo Pana. Oznacza zawsze »dyspozycyjność« Abrahama wobec Boga, całkowite poddanie się Jego woli, bezgraniczne zaufanie i rzucenie się w głębię wiary jak w otchłań [...]. A także: gotowość uczestniczenia w spotkaniu»<sup>55</sup>. W buncie *Psalmu* nie ma Boga hipotetycznego, choć o symboliczny klucz znaczeń biblijnych tutaj chodzi, egzystencjalny wymiar sensu cierpienia i wolność. W syntetycznym opisie religijnej liryki doby Młodej Polski Hanna Filipkowska musiała zająć się nurtem inwokacyjnym. Sama gotowość do rozmowy jest aktem odwagi i determinacji. Skoro prawie wszystko się dokonało (właściwie niezależnie od nas) w restrykcyjnym planie życia, bohaterowie decydują się na ostatni występ. Jeśli i on został zaplanowany, przewidziany i oczekiwany, spełnia się w planach Boskiej rozgrywki – właściwie przegrali. Częstką owego dramatycznego i dramatyzowanego występu bywa w „rozmowach z Bogiem” zawieszenie głosu, przerwa, cisza. Mówiący i słuchający pozostawiają nas w sytuacji „zawieszenia”. „Inwokacja w poezji stwarza nie stylizację językową rozmowy, lecz fikcję aktu mówienia. Ważne jest to, że stawia Boga w roli słuchacza” – notuje Filipkowska, przypominawszy uwagę Stefanii Skwarczyńskiej<sup>56</sup>. Apel – czytaliśmy we *Wstępie do nauki o literaturze* – „Automatycznie podkreśla bliskość przemawiającego człowieka wobec Boga: »teoretyczny dystans« kurczy się do bezpośredniej bliskości, nieomal zażyłej bezpośredniości, zasugerowanej przez zwrot *ad personam*”. Poezja umożliwia poszukiwanie nowych formuł wyrazu, które kruszyłyby racjonalny porządek dyskursu – możemy konfigurować znaki w naszych własnych rozrachunkach. Dokumentowany akt mówienia staje się aktem milczenia, a cisza zawiesza wszystko w materii nierozstrzygnięcia.

Jeśli buntowniczy impet słabnie, jeśli w stanie obezwładnienia i apatii pojawia się chęć przemiany, to myśl o życiu „ludzi prostych”

<sup>55</sup> R. Cudak, „*Otom przed Tobą, Abraham*”..., s. 51. Autor odsyła w tym miejscu także do interpretacyjnej wykładni Sorena Kierkegaarda z *Bojaźni i drżenia*.

<sup>56</sup> H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski* [w:] *Polska liryka religijna...*, s. 305.



uznana być może za ontologiczny nietakt. Wybrani i odkupieni nie tracą nic. I tu w naszej lekturze powraca tekst cytowanego wcześniej *Samobójstwa*, wskazana zostaje wartość miłości – doczesnego stanu posiadania, który liczy się „przed sądem” („przed” – i w znaczeniu dotychczasowego trwania, i w momencie zapadania „instytucjonalnego” wyroku). „Nie umiem Cię Panie kochać” oraz „nie ma we mnie miłości” to wyznania kogoś z „robactwa serc”, z przegranego „bractwa robactwa”, które słyszy: „Jest wolą Tego, który Mię posłał, abym z wszystkiego, co Mi dał, niczego nie stracił, ale żebym to wskrzesił w dniu ostatecznym. To bowiem jest wolą Ojca mego, aby każdy, kto widzi Syna i wierzy w Niego, miał życie wieczne. A Ja go wskrzeszę w dniu ostatecznym” (J 6, 39–40), któremu w uszach brzmieć jeszcze musi: „Nikt nie może przyjść do Mnie, jeżeli go nie pociągnie Ojciec, który mnie posłał; Ja zaś wskrzeszę go w dniu ostatecznym” (J 6, 44). Grędziński wprowadza nawiązanie do mowy eucharystycznej Chrystusa, każe nam wrócić do biblijnej sceny, w której słuchający Żydzi „szemrali” i „sprzeczali się”. „Szemrali” także uczniowie i z ich ust właśnie padła kwestia: „Trudna jest ta mowa. Któż jej może słuchać?” (J, 6). Ponieważ w wierszu pojawia się wers w brzmieniu: „twarda Twa Mowa i ciemna”, Tadeusz Kłak, wskazując obecność biblijnej narracji w tekście poetyckim, cytuje przekład Jakuba Wujka: „Twarda jest ta mowa, i któż jej słuchać może?”<sup>57</sup>. Jaki jest zatem status wypowiadającego te słowa, w tej właśnie chwili, status kogoś, kto modli się i prosi o cud? Trzy wersy zostały wyróżnione w utworze, wśród nich: „cud uczyni Panie nade mną/ bym był jak ludzie prości”.

## 4

Paruzja to również „w wymiarze jednostkowym osobiste spotkanie z przychodzącym Panem doświadczane w chwili śmierci”<sup>58</sup> (by raz jeszcze zatrzymać się przy słownikowej definicji ujęcia całościowego: „p. jednostkowa pozostaje jednak w misteryjnej rela-

<sup>57</sup> *Poezja religijna 1918–1939...*, s. 126.

<sup>58</sup> A. Jasiński, *Paruzja...*

cji do p. uniwersalnej na końcu czasów, w której całe stworzenie dojdzie do swojego zbawienia lub niezbawienia”<sup>59</sup>). Taką „węższą” ścieżką interpretacyjną można podążyć, czytając drugą, modlitewną część *Psalmu* i traktując pierwszą jako traumatyczną retrospekcję, a wtedy dzieje „buntowniczych dusz” i pojawienie się Chrystusa o zmierzchu byłyby może historią opowiedzianą w sytuacji „duszy ludzkiej odłączonej od ciała”, w obliczu sądu szczegółowego.

*Psalm* usytuowany został między wierszami *Katastrofa* i *Pogrzeb*, które przywołują obraz śmierci utrwalonej w rozmaitych konwencjach.

a spoza połączanej zasłony  
obserwuje nas załzawione  
oko  
to On  
to Pan Obłoków

o Panie  
ręce mi łamiesz  
ręce  
wykręcasz  
litości  
pęknię

(*Pogrzeb*, s. 44–45)

W *Psalmie* bohater „z lękiem” klękał (zresztą w samym wyrazie zawarty jest lęk), tutaj w sąsiedztwie pokuszenia i grzechu pojawia się strach (grzech tkwi w pulsów „grzechocie”):

Panie  
kolory świata mi przemień  
zagłusz drgających pulsów grzechot  
i nie wwódź nas na pokuszenie  
jak ciężko konać w grzechu  
jak strach

(*Pogrzeb*, s. 45)

Pierwszy wers *Psalmu* jest stanowczym wprowadzeniem: „Miażdż czaszki trybami maszyn/ parz żarem i szczęki gruchocz”.

---

<sup>59</sup> K. Gózdź, *Paruzja* [w teologii] [w:] *Encyklopedia katolicka...*, s. 1387.

Trudno wyznaczać skalę emocji, bezpośredni związek tekstów, ale wybrzmieć może „w sąsiedztwie” fragment *Bożej nocy* Jerzego Lieberta, opublikowanej w *Guslach* z 1930 roku:

Pokąd mnie będziesz gnębił, gniótl,  
Smolisty stropie – smołą trwożył?  
Rozdawco plag, szafarzu cnót,  
Bezgwiezdny szpiegu boży!

[...]

Budzisz mnie, grozisz – czegoś chcesz,  
Nieludzki, od mych spraw człowieczych,  
Powiedz, o jaką stoisz rzecz,  
Ty, ciemny Sens Wszechrzeczy?<sup>60</sup>

Byłaby to cytacja najzupełniej uzasadniona, gdybyśmy podążyli drogą interpretatorów wiersza Lieberta wskazujących Boga jako adresata lirycznej wypowiedzi. Przyjęliśmy, że w *Psalmie* Grędzińskiego cierpienie buntowników trwa, walka jest procesem, wyrok-rozstrzygnięcie dopiero nastąpi. Piotr Nowaczyński udowodnił jednak, iż słowa *Bożej nocy* nie są kierowane ani do Boga, ani do Szatana, albowiem wiersz „przedstawia działanie Boga, który przez swego anioła dokonuje oczyszczenia duchowości człowieka”<sup>61</sup>. Zwodnicze wydały się frazy z „rozdawcą plag”, „szafarzem cnót”, „bezgwiezdnym szpiegiem bożym”, „Sensem Wszechrzeczy”. To anioł jest podwładnym, wykonawcą wyroków i właśnie „szafarzem cnót”. On jest odpowiedzialny za czyny wykonawcze, realizację zadania przez podwładnego. Nowaczyński sugeruje, że „swoista infantylizacja anioła” wpłynęła na utrwalenie jego wizerunku, przyjmuje też – co dla nas w relacji nadawczo-odbiorczej jest szczególnie ważne – że jedynie dwuwers *Bożej nocy* skierowany jest do Boga:

Dość! Dość już! Niech raz zmlknie kur,  
Złowróbny ptak otchłani.

<sup>60</sup> J. Liebert, *Boża noc* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 162, Biblioteka „Więzi”, t. 39.

<sup>61</sup> P. Nowaczyński, *Ciemny anioł Lieberta* [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 165.

Właściwie wystarczy tu jedno zdecydowane stwierdzenie Nowaczyńskiego: „Pierwszy to i jedyny »bunt« religijny w poezji Lieberta”<sup>62</sup>. Jeśli uwzględnimy rajski rodowód buntu z *Psalmu*, przypomniemy decyzję Boga, który „postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia” (Rdz 3, 24). Pierwszy zakaz został złamany, walka na kolejnej linii frontu nie miała szans powodzenia.

## 5

W 1939 roku ksiądz Ludwik Zalewski zamieścił w swojej antologii słowa Józefa Czechowicza notowane w „mrocznej dekadzie”, w stanie napięcia i nieuniknionych wątpliwości związanych z regułami planu dziejów:

Nas gna wielki niepokój naszego czasu, wahający się między próbami naukowego ujmowania schematu człowieka, dążeniem do znalezienia praw, rządzących żywotami całych narodów i ras, a równocześnie wspierający poczynania możliwych tego świata gusłami astrologii. Dyktatorzy wierzą w znaki zodiaku, tłumy nie mają czasu ani myśleć, ani wierzyć, żyją i nie mają bóstwa ponad życie. [...] W tym straszliwym zamęcie, w którym jedyną troską społeczeństw jest, czy wojna będzie dziś, czy jutro, w tej epoce nie do opisanego, wieszczonej przez średniowieczne prorocтва, obliczającej koniec świata na rok 1944, gdzież znaleźć grunt pod stopami?<sup>63</sup>

Rok 1926 był, rzecz jasna, rokiem innym, pierwsza dekada nie traciła przecież blasku. Jednak lekturowe ścieżki *Psalmu* Grędzińskiego wiodą do „rozmów z Bogiem” prowadzonych w różnych momentach historii literatury, światopoglądowych i światobrazowych punktów naszych medytacji, roztrząsań, analiz. Futurystyczna energia i ekspresjonistyczna siła wyrazu odkrywają, czasami wykorzystujące paradoksy artystycznych strategii, bezpośrednie konteksty. Wypada się zgodzić z ogłosem planu przeniesienia refleksji autora *Paraboli* w obszar metafizycznego rozrachunku: „Przecucie niemożności, granicy, upadku – jest może nawet pierwowiesnikiem charak-

<sup>62</sup> Tamże, s. 165–166.

<sup>63</sup> J. Czechowicz, \*\*\* [w:] L. Zalewski, *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, Lublin 1939, s. 7–8, „Biblioteka Lubelska”, nr 3.

terystycznego dopiero dla poezji lat trzydziestych katastrofizmu, chociaż katastrofizm Grędzińskiego [...] ma naturę raczej metafizyczną czy magiczną, nie jest związany ze świadomością historiozoficzną”<sup>64</sup>. Jednocześnie zastanowić się można, czy „Na razie – ale też na tym etapie musiało tak być – przeczcucie granicy i upadku wynika z próby szczegółowego i ufnego zastosowania się do potraktowanych serio, bez dystansu, programów futuryzmu”<sup>65</sup>. *Psalm* dowodem, że Stanisław Grędziński wykorzystywał także ścieżki ekspresjonizującego rozrachunku. Chyba mógłby się wybić na niepodległość, podążając – niekiedy nieuchronnie ślepymi – labiryntowymi drogami wątpliwości katastrofistów, zachowując przy tym choćby okruciny pamięci futurystycznego destruktora. Bez „ortodoksji” niespodziewanych zerwań, ale konsekwentnie zabezpieczającego ślady poety mającego pretensje do siebie, do innych, do świata. Świata, czyli Boga?

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- Grędziński S., *Parabole*, Lublin 1926, Biblioteka „Reflektora”, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=1111> (dostęp 14.08.2018).
- Grędziński S., *Parabole*, wprowadzenie J.F. Fert, red., posłowie oraz komentarz edytorski M. Piech, Lublin 2015.
- Stanisław Grędziński, „Zielony reflektor” (wybór), oprac. M. Sikora, „Artes Humanae. Problemy i perspektywy badawcze humanistyki” 2017, vol. 2, <http://journals.umcs.pl/artes/article/view/6387/4483> (dostęp 14.08.2018).

### Bibliografia przedmiotowa

- Araszkiewicz F., *Wielowymiarowość poetyckich możliwości („Parabole” Stanisława Grędzińskiego)*, „Ziemia Lubelska” 26 X 1926, s. 4, por. F. Araszkiewicz, *Parabole Stanisława Grędzińskiego* [w:] tegoż, *Refleksje literackie. Studia, szkice, notatki*, Lublin 1934, s. 173–175, Biblioteka Lubelska, nr 2, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=1377> (dostęp 1.10.2018).

<sup>64</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Wirówka gatunków...*, s. 140.

<sup>65</sup> Tamże.

- Cudak R., „*Otom przed Tobą, Abraham*”. *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 34–54.
- Czechowicz J., \*\*\* [w:] L. Zalewski, *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, Lublin 1939, s. 7–8, „Biblioteka Lubelska”, nr 3, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=437&from=publication> (dostęp 17.08.2018).
- Czernik S., *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena” 1934, nr 1, s. 2–4, [http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9340/kamena%201\(11\)\\_1934.pdf](http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9340/kamena%201(11)_1934.pdf) (dostęp 17.08.2018).
- Filipkowska H., *Poezja religijna Młodej Polski* [w:] *Motywy religijne w polskiej poezji lat międzywojennych* [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 301–339, „Religijne tradycje literatury polskiej”, t. 1.
- Gazda G., *Katarynka* [s. 208–210]; *Reflektor* [s. 556–557] [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Grochowski G., *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych* [w:] tegoż, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 116.
- Hutnikiewicz A., *Motywy religijne w polskiej poezji lat międzywojennych* [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 457–486, „Religijne tradycje literatury polskiej”, t. 1.
- J.J., *Zapiski literackie*, „Głos Narodu” 1925, nr 127, s. 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/178750/edition/170017/content?ref=desc> (dostęp 1.10.2018).
- Jacniacka M., Szłaga J., *Drzewo życia* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. IV: *Docent–Ezzo*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1983, s. 253–255.
- Jasiński A., *Paruzja* [w Biblii, s. 1386–1387]; K. Góźdz, *Paruzja* [w teologii, s. 1387–1388] [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*, red. E. Gigilewicz, Lublin 2012.
- Jaworski K., *Kronika polskiego futuryzmu*, Kielce 2015.
- Jaworski K., *Najmłodszy futurysta warszawski czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu*. «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 15–25, <https://plitonline.it/pdf/2016/plit-7-2016-15-25-krzysztof-jaworski.pdf> (dostęp 17.08.2018).
- Jaworski K., *Niechciani futurysty. Najmłodsza awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*, red. K. Jaworski, P. Rosiński, Kielce 2011, s. 219–244.
- Kłak T., *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918–1939*, Tarnów 2001, s. 17–20.
- Kłak T., *Poeta „Reflektora” i „Nowej Sztuki”* [w:] tegoż, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 24–45.
- Kłak T., *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczyca)*, „Kresy” 1995, nr 3 (23), s. 127–140, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=85248&from=publication> (dostęp 1.10.2018), przedruk w tegoż, *Droga mi Czechowicza*, Lublin 2010, s. 161–179.

- Kłak T., „Reflektor” – rozdroża nowej sztuki [w:] tegoż, *Czasopisma awangardy*, cz. 1: 1919–1931, Wrocław 1978, s. 69–89.
- Kłak T., *W kręgu „Reflektora”*, „Kamena” 1961, nr 19 (233), s. 3, 9, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=31779&from=publication> (dostęp 1.10.2018).
- Kłak T., *Wstęp* [s. 5–43]; *Nota edytorska* [s. 45–47] [w:] *Poezja religijna 1918–1939*, wybór, wstęp, komentarz T. Kłak, Lublin 2004, „Biblioteka Utworów Religijnych”, t. 4.
- Kłak T., *Wstęp* [tu: „Reflektor” i nowa sztuka, s. VIII–XV] [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, wyd. 2 uzup., oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, BN I, 199.
- Miczka T., *Futuryzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 2001, s. 231–235.
- Napierski S., *Upoetów*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 29 (237), s. 3, [http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9340/kamena%201\(11\)\\_1934.pdf](http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9340/kamena%201(11)_1934.pdf) (dostęp 17.08.2018).
- Nowaczyński P., *Ciemny anioł Lieberta* [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 151–166.
- Piech M., *Bibliografia* [w:] S. Grędziński, *Parabole*, wprowadzenie J.F. Fert, red., posłowie oraz komentarz edytorski M. Piech, Lublin 2015, s. 141–143.
- Piech M., *Grędziński Stanisław* [w:] *Słownik biograficzny miasta Lublina*, red. P. Jusiak, M. Sioma, J. Ternes, t. 4, Lublin 2014, s. 69–71.
- Piech M., *Stanisław Grędziński – poeta skończenie zapomniany?* [w:] *Studia i materiały lubelskie*, t. 17, Lublin 2013, s. 195–214.
- Pustkowski H., *Psalm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 803–805.
- Pustkowski H., *Psalm* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 620–621.
- Sterna-Wachowiak S., *Wirówka gatunków albo Stanisław Grędziński* [w:] tegoż, „*Miąższ zakazanych owoców*”. Jankowski – Jasieński – Grędziński (*szkice o futuryzmie*), Bydgoszcz 1985, s. 124–155.
- Tomkowski J., *Poeta rozmawia z Bogiem (O liryce religijnej w okresie pozytywizmu)* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1995, s. 7–24.
- Waśkiewicz A.K., *Kazimierz Brzeski i „Katarynka Warszawska” (o peryferiach polskiego futuryzmu)*, „Studio” 1984, t. 7, s. 133–152.
- Wiorko E., *Psalm* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XVI: *Porpora–Reptowski*, red. nacz. E. Gigilewicz, Lublin 2012, s. 814–816.
- Wroński M., *Życie literackie Józefa Czechowicza. Na marginesie wiersza „We czterech”*, „Roczniki Humanistyczne. Literatura polska”, t. 48, z. 1, Lublin 2000, s. 179–185.
- Zarębianka Z., *Bóg skamandrytów* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 41–55.

Zarębianka Z., *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *też, Tropi „sacrum” w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 41–73.

Zięba J., *Stanisław Grędziński* [w:] *tegoż, Pięćdziesiąt lat życia literackiego Lubelszczyzny*, Lublin 1982, s. 43.

### *Crush skulls with machine gears* **On God and defiance in Stanisław Grędziński's *Psalm***

#### Summary

Stanisław Grędziński is the author of one collection of poems titled *Parabole* which was published in “Reflektor” (Lublin 1926). He was known as “the representative of pure futurism”, “noteworthy futurist”, “a person subjected to the laws and pressure of the contemporary civilization” (Tadeusz Kłak) and “the last Polish futurist” (Sergiusz Sterna-Wachowiak). His collection of poems was perceived as being futuristic (Grzegorz Gazda) or “one of the few works of Polish post-futurism” (Tadeusz Miczka). Not only did the poet cooperate with Krakow Katarynka but he was also well-known in the Lublin artistic milieu. However, in spite of being a recognized poet, Grędziński soon withdrew his poems from circulation.

In the essay we analyse the poem *Psalm* included in the anthology *Polska poezja religijna 1918–1939* (Lublin 2004). The title of the poem seems to shape the lecture of it. The text focuses on the physical presence of a person ready for his fate and for the “conversation with God”, the rebel who became an inherent part of the community, someone who dares to speak his mind. As far as the composition of the poem is concerned, we may distinguish two parts, namely the rebellious one and the confession-request. Both seem to be situational reports. „Rebel ghosts” from Grędziński's poem were not as powerful as, for example, the characters from Bruno Jasieński's and Anatol Stern's works. They exist in another dimension of the longed-for freedom: physical suffering, wounds, famine, neuralgia and mental suffering are connected with the “forbidden fruit”, disagreement, and – eventually – defiance in its metaphysical perspective. Grędziński combines the features characteristic of the futuristic and expressionist poetics, he introduces the elements which might be found in the concept of catastrophism in the context of Polish poetry.

**Key words:** Stanisław Grędziński, futurism, expressionism, Christ, „Parables”



**Jolanta Pasterska**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Co się zdarzyło w Kosowie? Śmierć Mariana Dąbrowskiego w zapisach Marii Dąbrowskiej i Wita Tarnawskiego**

Zgon bliskiej osoby jest jednym z najtrudniejszych życiowych doświadczeń. Zawiera w sobie tragizm, wkracza w najbardziej intymne sfery i rzadko daje się wytłumaczyć albo zrozumieć. Wzbudza wątpliwości dotyczące jego przyczyny, każe poszukiwać winnych. Implikuje także pytania o dobór słów, by najpełniej opowiedzieć o tym, co bolesne. Gdy śmierć następuje znenacka, sytuacja taka multiplikuje te doznania. Tak właśnie stało się w przypadku męża Marii Dąbrowskiej – Mariana, który zmarł nagle w roku 1925, przebywając na kuracji w Zakładzie Przyrodoleczniczym w Kosowie prowadzonym przez doktora Apolinarego Tarnawskiego. Świadkiem tego tragicznego zdarzenia był syn doktora Tarnawskiego – student medycyny, Wit Tarnawski. Zarówno Maria Dąbrowska w *Dziennikach*, jak i Wit Tarnawski w niepublikowanym *Pamiętniku* opisali ten fakt. Każde na swój sposób i ze swojej perspektywy. Powstała dzięki temu ciekawa, chwilami niezwykle emocjonalna relacja odsłaniająca, albo może dookreślająca postać wschodzącej sławy polskiej literatury, kobiety nagle osamotnionej, pozbawionej przez los oparcia w ukochanej osobie. W jej cieniu pojawia się obraz lekarza, który w przyszłości okaże się znakomitym interpretatorem twórczości Conrada, uznanym krytykiem i... pisarzem. Szczegółowe zapisy, które czynię przedmiotem namysłu, charakteryzują także wyimek czasu, w jakim oboje twórcy żyli.

Oczywiście, motyw śmierci jednostkowej jest stale obecny w piśmiennictwie (nie tylko) polskim. Dość wspomnieć powieści Marii Kuncewiczowej czy Heleny Boguszewskiej, opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, wiersze Józefa Czechowicza, Władysława Sebyły i innych katastrofistów, by pozostać przy literaturze dwudziestolecia międzywojennego<sup>1</sup>. Dla jednych twórców zmierzenie się z tym tematem było próbą przekroczenia tajemnego kręgu, wysiłkiem zrozumienia nieodgadnionego i nie do końca zbadanego, dla innych stawało się formą terapii, przepracowaniem tragedii. Pojawia się zatem pytanie, czym te zapisy były dla Dąbrowskiej i Tarnawskiego?

### Ona i On

Dla Marii Dąbrowskiej rok 1925 zapowiadał się niezwykle obiecująco. W tym okresie za autobiograficzny zbiór opowiadań *Uśmiech dzieciństwa* (wydany w roku 1923) otrzymała Nagrodę Wydawców dla młodych pisarzy. Wyróżnienie to otworzyło jej drogę na literacki Parnas. Pojawiły się prośby o wywiady i spotkania z wydawcami, zaproszenia do publikowania na łamach poczytnych pism, zlecenia – np. redakcji „Płomyka” na opowiadanie *Marcin Kozera*. „Tygodnik Ilustrowany” ogłosił drukiem jej nowelę *Szklane konie*. Pisarka kończyła także opracowywać *Ludzi stamtąd*. Tym samym, co miało istotne znaczenie dla borykającego się z trudnościami finansowymi małżeństwa, wzrosły jej honoraria. Sytuacja materialna rodziny

---

<sup>1</sup> Motyw ten można także analizować w szerszym kontekście związków literatury z medycyną (zob. np. *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2005). Ów alians był szczególnie dynamiczny właśnie w dwudziestoleciu międzywojennym. Ujawnia się wówczas inny, bo zło-wrogi i demoniczny obraz sanatorium. Odnajdujemy go w literaturze, na przykład w opublikowanej rok przed śmiercią Dąbrowskiego *Czarodziejskiej górze* Tomasa Manna, który był pisarzem znanym w Polsce. Przekład pierwszego tomu tej powieści ukazał się w naszym kraju w 1930 roku. Wątek sanatorium pojawia się również w późniejszych, ale lokujących się w granicach epoki opowiadaniach Schulza *Sanatorium pod klepsydrą*.

polepszyła się na tyle, że wraz z końcem siedmioletniego kontraktu Dąbrowska zrezygnowała z „biurowej” posady w Ministerstwie Rolnictwa i Reform Rolnych, która „ciążyła jej jak pańszczyzna”<sup>2</sup>. W *Dziennikach*, jakie pisarka prowadziła od 31 lipca 1914 do 8 maja 1965 roku, zanotowała w tym czasie:

Rok 1925 zaczął się pod dobrym znakiem i w ogóle toczył się nadzwyczaj pomyślnie. Katastrofalna nagła śmierć Mariana, która nastąpiła 30 września, była w nim istotnie piorunem z jasnego nieba, wszystko bowiem zapowiadało nam raczej dłuższy okres wspianiałej szczęśliwości<sup>3</sup>.

Przytoczona cytacja pochodzi jednak z uzupełnienia (dopisków) do *Dzienników*, które były przez Dąbrowską w maszynopisie rozmieszczane pomiędzy zasadniczymi partiami diariusza<sup>4</sup>. Natomiast w tekście głównym, trzy miesiące po śmierci męża, pojawiają się tylko (a może aż) dwa zdania dotyczące tragedii jego odejścia:

*Białystok 9 XII 1925. Środa*

Jestem od trzech miesięcy sama na świecie. Mirek [zdrobienie imienia męża – przyp. J.P.] mój najukochańszy nie żyje<sup>5</sup>.

Właściwie w całym diariuszu, pisany przecież przez ponad pięćdziesiąt lat, także niewiele zapisów dotyczy Mariana Dąbrowskiego. Edytor diariusza, Tadeusz Drewnowski, tłumaczy ów fakt

pewnym konfliktem czy nawet kryzysem, jaki przeżywał ten nader żywy, bogaty przedtem związek, gdy po wojnie życie się ustatkowało. Marian Dąbrowski, sam z trudem, nie bez urazów i przeszkód przystosowujący się do życia w kraju, nie sprzyjał wówczas głównej ambicji zony, ambicji literackiej, czy to nie doceniając

---

<sup>2</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1932*, t. 1, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, wyd. Czytelnik, Warszawa 1988, s. 391. W roku 2009 ukazała się nowa edycja *Dzienników* (14 tomów) pod redakcją Tadeusza Drewnowskiego, jednak już bez komentarza edytorskiego. Porównując oba wydania po kątem realizacji tematu artykułu, pozostałam przy pierwszej edycji diariusza.

<sup>3</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża. Uzupełnienia*, tamże, s. 390.

<sup>4</sup> Tadeusz Drewnowski postanowił owe uzupełnienia, dopisane przez Dąbrowską później, zamieścić na końcu tomu I. Zob. T. Drewnowski, *Wstęp* [w:] M. Dąbrowska, *Dzienniki*, s. 31.

<sup>5</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1, s. 164.

jej zdolności, czy też niechętnie patrząc na jej dalsze wyzwianie się spod swojej niewątpliwie początkowo dominacji<sup>6</sup>.

Zapewne w powyższym wyjaśnieniu tkwi ziarno prawdy, skoro sama autorka *Nocy i dni* zanotowała taką reakcję męża na jej sukces literacki (przekładający się, jak pisałam, również na korzyści finansowe):

Marian nic już na tę moją decyzję [odejścia z ministerstwa – przyp. J.P.] nie mówił, bo jak pierwiej nie wierzył w moją przyszłość literacko-artystyczną, tak teraz widział ją w najbardziej olśniewających barwach<sup>7</sup>.

Jednak lektura *Dzienników*, a zwłaszcza listów obojga (o czym w dalszej części szkicu), dowodzi, że Dąbrowscy tworzyli udany, partnerski związek. Po śmierci męża pojawia się w diariuszu pełen rozpaczyny wpis: „Pozostała mi teraz tylko praca i to, co niesie ze sobą powszedni dzień”<sup>8</sup>, zaś w roku 1926 w liście do Stanisława Stempowskiego pisarka wyzna, że po tej osobistej tragedii aspiracje literackie staną się jej głównym celem: „Moim jedynym domem na świecie jest teraz *słowo* – jeśli teraz sobie z nim nie poradzę, to zginę”<sup>9</sup>. Jak silne było to przeżycie, świadczy także relacja siostrzenicy pisarki, Danuty Kelch, która podaje, że Dąbrowska mocno przeżywała odejście męża. W obawie o życie pisarki, męczonej przez koszmary, rodzina musiała ją pilnować<sup>10</sup>.

*Dzienniki* Marii Dąbrowskiej są przede wszystkim zapisem intymnym, osobistym<sup>11</sup>. Zdumiewają otwartością. Jednocześnie sama

<sup>6</sup> T. Drewnowski, dz. cyt., s. 17.

<sup>7</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża. Uzupełnienia*, s. 391.

<sup>8</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki*, s. 164.

<sup>9</sup> Cyt. za: T. Drewnowski, dz. cyt., s. 14. Na marginesie należy dodać, że krótko po śmierci męża Dąbrowska związała się właśnie ze Stanisławem Stempowskim, z którym pozostawała w nieformalnym związku aż do jego śmierci. Niemniej jednak w korespondencji i wspomnieniach podkreślała, że to Dąbrowski był największą i jedyną miłością jej życia. Po zgonie Stempowskiego pisarka zamieszkała z Anną Kowalską.

<sup>10</sup> D. Kelch, *Wspomnienia siostrzenicy Marii Dąbrowskiej*, Kalisz 2002.

<sup>11</sup> Tym samym Dąbrowska powiększyła grono diarystów – twórców dzienników autentycznych. Jest to określenie Tadeusza Drewnowskiego, który w ten sposób dokonuje swego rodzaju oddzielenia tej odmiany dziennika, uprawianej m.in. przez

diarystka ma świadomość, że nie jest w stanie opowiedzieć „całej prawdy o życiu człowieka [...] nawet samemu sobie”<sup>12</sup>, a przeglądając te zapisy z perspektywy czasu, stwierdzi: „Jak nic w tych notatkach z mego istotnego życia”<sup>13</sup>. Być może właśnie utratę bliskiego człowieka, o której nie mogła nawet po latach spokojnie pisać, starała się zastąpić ambicjami twórczymi. Kim był ten, którego pisarka tkliwie nazywała „kochanym”, „drogieńkim Mi”, „najmilszym dzieciątkiem” – największą jej „życiową miłością”?

Marian Dąbrowski pochodził z Litwy. Urodził się w rodzinie o silnych tradycjach patriotycznych. Za działalność patriotyczną młody Dąbrowski był relegowany z gimnazjów rosyjskich w Radomiu i Piotrkowie. Wreszcie ukończył je aż w Saratowie, gdzie znalazł schronienie u wujostwa ze strony matki. Po powrocie z Rosji zapisał się na studia medyczne na Uniwersytecie Warszawskim, później studiował w Krakowie. W obu miastach dał się poznać jako aktywny uczestnik manifestacji i wieców studenckich skierowanych przeciw zaborcy. Był członkiem Organizacji Bojowej PPS. Po IX Zjeździe PPS w Wiedniu nie wrócił już do kraju, wyjechał do Lozanny, gdzie zapisał się na studia prawnicze, a w roku 1907 przeniósł się do Brukseli i rozpoczął studia na wydziale filozoficznym (studiował historię i prawo).

Przypomnę, że Maria Dąbrowska, wówczas jeszcze Szumska, w roku 1907 wyjechała na studia przyrodnicze do Lozanny, a następnie do Brukseli. Tam w 1909 roku poznała o siedem lat starszego Mariana Dąbrowskiego, a w 1911 została jego żoną<sup>14</sup>. Ewa Głębińska, edytorka korespondencji obojga, pisze, że „spotkali się i pokochali

---

Stefana Żeromskiego, Zofię Nałkowską, Karola Irzykowskiego, Tadeusza Makowskiego, Jana Lechonia, od diariuszy literackich, fingowanych (np. *Kalendarz i klepsydra* Tadeusza Konwickiego czy *Miesiące* Kazimierza Brandysa).

<sup>12</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki* 1951–1957, t. IV, s. 69.

<sup>13</sup> Tamże, s. 131.

<sup>14</sup> Biografka Marii Dąbrowskiej, Ewa Korzeniewska, uważa, że do pierwszego, przelotnego spotkania doszło w Kaliszu już w roku 1904 oraz w 1905. Wówczas Dąbrowski zrobił na przyszłej pisarce dobre wrażenie. Natomiast autorka *Nocy i dni* twierdziła, że poznali się w Brukseli w roku 1909. Zob. E. Korzeniewska, *Maria Dąbrowska. Kronika życia*, Warszawa 1971, s. 37.

gwałtowną miłością”<sup>15</sup>. Byli małżeństwem przez szesnaście lat, do śmierci Dąbrowskiego. W Brukseli oboje pozostawali pod ogromnym wpływem duchowego przywódcy studentów Edwarda Abramowskiego. Efektem tego oddziaływania było m.in. założenie Stowarzyszenia Polskiego im. Joachima Lelewela, którego celem stała się działalność na rzecz odzyskania przez Polskę niepodległości. Dąbrowscy opuścili Brukselę w roku 1912. Marian Dąbrowski nie mógł powrócić do Królestwa, udał się więc do Anglii (Auchinleck, Londyn), by pełnić funkcję męża zaufania Komendy Strzelca i Komisji Tymczasowej Stronnictw Niepodległościowych. Oprócz działalności politycznej interesował się twórczością Josepha Conrada. Przebywając w Anglii, przeprowadził pierwszy wywiad z pisarzem dla „Tygodnika Ilustrowanego”. Te zainteresowania okazały się nicią łączącą oboje małżonków. Po wybuchu pierwszej wojny światowej przyjechał do kraju i zaciągnął się do Legionów – został korespondentem wojennym I Brygady. Przyszła pisarka sama powróciła do kraju (Kalisz, Warszawa) i rozpoczęła współpracę z pismem „Chłopska Droga” w Piotrkowie, a następnie pracowała w redakcji „Polski Ludowej” w Lublinie. Zaczęła także realizować swoje ambicje literackie. Po wojennej rozłące małżonkowie zamieszkali już wspólnie w Warszawie. W niepodległej Polsce Dąbrowski zajął się oświatą w wojsku. Dosłużył się stopnia majora. W roku 1925, na kilka miesięcy przed śmiercią, objął stanowisko p.o. kierownika Departamentu Wyznań Niekatolickich w Ministerstwie Spraw Wojskowych<sup>16</sup>. Dąbrowska w diariuszu wspomina tę nominację tak:

---

<sup>15</sup> *Ich noce i dnie. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909–1925*, wstęp i oprac. E. Głębicka, Warszawa 2005, s. 9. Warto dodać, że Dąbrowski poprosił przyszłych teściów o rękę Marii listownie, na co zbulwersowani tą formą Szumscy nie odpowiedzieli. Dopiero po ponagląjącym, drugim liście Mariana Dąbrowskiego ojciec Szumskiej wyraził zgodę, uwarunkowaną jednak poleceniem zalegalizowania związku ślubem kościelnym. Dąbrowscy ślub cywilny wzięli 26 lipca 1911 roku, a kościelny 29 września w kościele ewangelickim du Musée w Brukseli. Zob. E. Głębicka, dz. cyt., s. 24.

<sup>16</sup> Szczegółową biografię Mariana Dąbrowskiego sporządziła Nela Samotyhowa. Zob. też, *Polski słownik bibliograficzny*, t. V, Kraków 1939, s. 19–20.

Sam [Dąbrowski – przyp. J.P.] zresztą zmieniał przedmiot swojej pracy zawodowej i był tym bardzo pochłonięty. Zaproponowano mu objęcie w Ministerstwie Spraw Wojskowych Wydziału Wyznań Niekatolickich w wojsku. A że w żołnierskiej pracy oświatowej, której był inicjatorem i prowadził ją od czasów legionowych, zaczynał źle się czuć z powodu przyjscia nowych ludzi, z których metodami się nie godził lub których (jak Janusza Jędrzejewicza<sup>17</sup>) nie lubił, więc rzucił ten posterunek i przeszedł do nowego w 1925 roku Ministerstwa Spraw Wojskowych. Nowe stanowisko było trudne, wymagało wielkiego taktu, poczucia sprawiedliwości, a nawet cywilnej odwagi [...] pracował strasznie, by nastręczające się i teoretyczne, i praktyczne zagadnienia opanować, a konferencje z duchownymi różnych obrządków, prawosławnymi, żydowskimi, ewangelickimi dużo go nieraz napięcia nerwów kosztowały. Rzucił się przy tym do studiowania historii wyznań w Polsce, szczególnie – historii prawosławia, z której wysnuwał, bodaj pierwszy, tak później aktualną myśl autokefalii Cerkwi prawosławnej w Polsce. Gorączkowo przygotowywał o tym książkę, której niektóre rozdziały drukował nawet w czasopiśmie.

Śród takich okoliczności rozpoczęły się wiosna i lato, urozmaicone jak nigdy<sup>18</sup>.

### Ich noce i dni ostatnie

Jak wynika z zapisów dziennych i korespondencji wzajemnej, ich małżeństwo było burzliwe. Za Dąbrowskim ciągnęła się opinia uwodziciela. W przeszłości miał liczne romanse (m.in. z córką wujostwa z Saratowa i żoną przyjaciela, Stefanią Minkiewiczową, pseud. Westa). W pierwszych latach wspólnego życia manifestował też niechęć do tradycyjnego modelu rodziny. Dwa listy z lat 1910 i 1911 wskazują, iż wyraźnie zastrzegał sobie, że nie chce mieć dzieci. Pochłonięty działalnością polityczną był rzadkim gościem w domu, nie dbał także o samodzielność finansową, którą uważał za „idiotyzmy” przeszkadzające w pracy politycznej. Najpierw korzystał z pomocy rodziny, później zaś pozostawał często na utrzymaniu żony. Analiza dziennych zapisów pisarki dowodzi jednak, że postawa Dąbrowskiego uległa zmianie po drugiej wojnie światowej. Major zaczął doceniać korzyści płynące z posiadania wspólnego domu, kibicował rozwojowi talentu literackiego

<sup>17</sup> Major piechoty Wojska Polskiego, pedagog i polityk, premier, członek obozu piłsudczykowski. Owa niechęć była związana z utratą przez Dąbrowskich wiary w słuszność politycznej strategii Piłsudskiego.

<sup>18</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża* [w:] tejsze, *Dzienniki*, t. I, s. 392–393.

go żony, zabiegał o wartości materialne. Podczas pierwszego pobytu w Kosowie w roku 1924 kupił „śliczny fioletowy majolikowy piec”, który „dźwigał na własnych plecach z Kut do Kosowa i tak schudł, że [...] nie potrzebował Zakładu”<sup>19</sup>. W innym miejscu pisarka zanotowała, iż z wycieczki do Żabiego i na Czarnohorę przywiózł jej pamiątkę: „skorupę, która wszystkim podobała się bardzo”<sup>20</sup>. Korespondencja Dąbrowskich dowodzi, że wraz z upływem lat ich miłość krzepła, dojrzewała. Jednak skłonność do admirowania płci pięknej pozostała majorowi Dąbrowskiemu aż do śmierci. W *Dziennikach* odnajdujemy zapisy, które wymownie świadczą o obawach pisarki co do wierności męża, zaś w korespondencji on sam w charakterystyczny dla siebie sposób (np. opisując zachowania, urodę i ubiór kuracjuszek kosowskich) owe rozterki starał się rozwiązać. Oto jeden z licznych przykładów owego „uspokajania” żony:

Jest tu także i pani P[awłowska]. Wszelkie obawy twoje co do niej są doprawdy zupełnie płonne [...]. Doprawdy możesz mieć zupełną „spokojność”. Ja tej kobiety [Katarzyny Pawłowskiej – przyp. J.P.] za cenę nawet rajszych pieśczęt posiadać nie będę. Jest nieznośnie narzucająca się<sup>21</sup>.

Mimo tej słabości mężczyzna zapewniał pisarkę o swojej do niej miłości. Tuż przed śmiercią, nieświadomy wszak kresu życia, pisał do żony:

Maleńka moja,

Jakże często myślę tu o tobie i stwierdzam, że przywiązanie moje do ciebie wzrasta z latami. Nic mi po twojej sławie pisarskiej, to należy w zupełności do ciebie samej. Dla mnie zostaje dobry, kochający, najdroższy dziś [...] człowiek [...] bez ciebie życie moje stałoby się dziś mroczne, ciężkie, melancholijne<sup>22</sup>.

Ten partnerski (i na owe czasy dość nowoczesny) model małżeństwa łączył w sobie wzajemny szacunek, intelektualną ciekawość (z listów i *Dzienników* wynika, że oboje prowadzili ze sobą dużo rozmów

---

<sup>19</sup> Zob. dopisek Koc[Ura], brata Dąbrowskiego w liście Mariana do Marii z 7 września 1923 roku. Zob. *Ich noce i dnie...*, s. 652.

<sup>20</sup> Tamże, s. 651.

<sup>21</sup> Tamże, s. 663, 689.

<sup>22</sup> Tamże, s. 742.



o literaturze i filozofii oraz polityce) i zmysłowe pożądanie. Szczególnie są te cechy widoczne we wspomnieniach ich wspólnego, ostatniego pobytu w Stanisławowie i Worochcie<sup>23</sup>. Wycieczka po Pokuciu okazała się przełomowa dla związku dwojga, którzy nie szczędzili sobie wzajemnej czułości. W *Dziennikach* natrafiamy na taki zapis tych chwil: „Mirek obsypywał kwiatami, nosił na rękach”<sup>24</sup>, ona obdarowywała go prezentami i pocałunkami. Dąbrowska wspomina upojne noce i wyznania męża: „Żebyś wiedział, że ci na pewno było w nocy ze mną dobrze, byłbym zupełnie szczęśliwy”<sup>25</sup>. W innym miejscu odnotuje:

O świcie zbudziłam się z nie do wiary silnym uczuciem tej miłości. Już od kilku lat było tak, że ja nigdy pierwsza do niego nie przychodziłam. Tak się uparłam w swej pysze. Teraz nagle poszłam do niego, obudziłam go pocałunkami. Popadliśmy w istne szaleństwo miłosnego natchnienia. Co się stało?, pytał potem [...] – Dlaczego my się coraz więcej kochamy? [...] Pomyślałam po raz drugi „Twoja miłość zwyciężyła wszystko”<sup>26</sup>.

W zapisach z 18 maja 1926 roku, które autorka *Nocy i dni* poświęciła wspomnieniu ostatniego spotkania z mężem, wyznaje, że towarzyszył jej wówczas dziwny lęk, prześladowały ją wizje ukochanego promieniującego poświatą i błękitem. Podobnie nacechowane metafizycznymi doznaniem było ich ostatnie spotkanie na kolejowym dworcu:

On jechał do Kosowa na urlop, ja wracałam do Warszawy z urlopu. Jego pociąg odchodził pierwszy, Mirek stał na stopniach, trzymał mnie za rękę i powtarzał: – Co ja się z tobą tak dziwnie nie mogę rozstać [...] – to były ostatnie słowa, jakie do mnie powiedział żywymi ustami [...]. To było na dziesięć dni przed depeszą z Kosowa zawiadamiającą o jego nagłej śmierci na serce<sup>27</sup>.

Osiem miesięcy po zgonie męża Dąbrowska odtwarza te chwile ze świadomością ich ostateczności. Stąd zapewne te opisy są nace-

---

<sup>23</sup> Małżonkowie, jedno wracając z Kosowa, drugie jadąc do lecznicy, spotkali się w Stanisławowie i odbyli kilkudniową wycieczkę do Zaleszczyk, Jaremcza i Worochty.

<sup>24</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1, s. 183.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 183.

<sup>27</sup> Tamże, s. 184.

chowane tajemniczością i niezwykłością, podkreślającymi zmianę charakteru związku z ukochanym ze zmysłowego i nienasyconego w niemal metafizyczny, dla którego erotyzm jest jedynie wstępem do wyższego bytu.

Analizując w diariuszu przyczyny śmierci ukochanego, pisarka podaje, że w czerwcu i pierwszej połowie lipca mąż

uległ dwukrotnie dziwnej niedyspozycji, polegającej na niespodziewanych i nie mogliśmy dojść czym spowodowanych mdłościach, zawrocie głowy i wymiotach, trwających za każdym razem co jakiś czas w przeciągu około półtorej doby. Wezwany lekarz [...] dr Sławoj-Składkowski przypisał to lekkiemu udarowi słonecznemu. Niestety, jakeśmy się po czasie domyślili, były to pierwsze symptomy choroby serca<sup>28</sup>.

Jak już wspomniałam, Dąbrowski w roku 1924 urlop spędzał w sanatorium w Kosowie na Huculszczyźnie, chwalił sobie ten pobyt, dlatego gdy latem 1925 roku nie tylko on, ale i autorka *Nocy i dni* dostała zalecenie kuracji w tej lecznicy, postanowili wyjechać tam oboje. Z tego faktu „najwięcej rad był Marian. – A widzisz – powtarzał – a widzisz. Nie tylko ja, ale i ty przeprosisz się z Kosowem. Pojedziemy oboje, zobaczysz, jak tam przyjemnie i ślicznie”<sup>29</sup>. Jednak na skutek rozbieżnych terminów i zobowiązań (druk *Ludzi stamtąd*) pisarka mogła poddać się kuracji w sierpniu, zaś Marian Dąbrowski dopiero we wrześniu. W rezultacie Maria Dąbrowska przebywała w Kosowie od 9 sierpnia do 6 września, a jej mąż od 12 września do tragicznej śmierci – 30 września 1925 roku. Rok po śmierci męża pisarka w dramatycznym wyznaniu dała taką oto charakterystykę swego małżeństwa:

Kochaliśmy się z Nim miłością najbardziej zmysłową i nienasyconą, jak można sobie wyobrazić. Im bardziej się rozbiegali, tym bardziej głodni wracali. Przez całe szesnaście lat. A teraz – ku mojemu własnemu zdumieniu – to się od razu z Jego śmiercią zapadło, zagubiło w tęsknocie do innych rzeczy, do jego czułości, do jego niewyczerpanej dobroci, do jego samej obecności [...]. To są rzeczy prawdziwe, do których dosłowne życie erotyczne jest tylko wstępem, inicjacją, jakby pokornym

<sup>28</sup> Tamże, s. 395–396. Dąbrowska sceptycznie podchodziła do metod leczenia w tym sanatorium, zwłaszcza do zalecanej kuracjuszom głódówki; obawiała się, że dieta taka nie będzie korzystna dla chorego na serce męża.

<sup>29</sup> Tamże, s. 396.

stwierdzeniem naszego związku z niższością bytu [...] nie chcę już w ogóle miłości na tej ziemi<sup>30</sup>.

Dojrzałe, pełne wzlotów i upadków uczucie przerwała nagle śmierć ukochanego. Zgon nastąpił w lecznicy, do której Dąbrowski pojechał się podleczyć i przede wszystkim zastosować kurację dietetyczną.

### Miejsce tragedii – Kosów, „lecznica narodu”

Żołyzicielem i twórcą Zakładu Przyrodoleczniczego w Kosowie był doktor Apolinary Tarnawski<sup>31</sup>. To właśnie Kosów miał świetne warunki

<sup>30</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1, s. 195–196.

<sup>31</sup> Apolinary Tarnawski urodził się w 1851 roku w Gnojnicach w powiecie jaworowskim, maturę złożył w galicyjskim gimnazjum w Przemyśle (dziś I LO im. Juliusza Słowackiego). Następnie podjął studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, które ukończył w roku 1877. W kolejnym roku odbył praktykę lekarską w Szpitalu Powszechnym we Lwowie, po kilku latach w Krakowie otworzył prywatną praktykę lekarską, jako członek Towarzystwa Lekarzy Galicyjskich pełnił w uzdrowiskach funkcję lekarza zdrojowego (np. w Żegiestowie, Morsztynie czy Wysowej). Tarnawski stopniowo zyskiwał coraz większe uznanie pacjentów, czego liczne dowody pojawiały się w ówczesnej prasie w postaci podziękowań za leczenie (m.in. Jana Dobrowolskiego). Wówczas narodził się pomysł utworzenia własnego sanatorium. W tym postanowieniu utwierdziła Tarnawskiego posada asystenta sanitarnego c.k. starostwa powiatu kosowskiego w Kosowie na Pokuciu. W czasie pierwszej wojny światowej Tarnawski, posądzony niesłusznie o szpiegostwo, był więziony przez rok. Do drugiej wojny światowej, a dokładnie do 17 września 1939 roku, zakład cieszył się niesłabnącym uznaniem pacjentów. W przededniu ataku wojsk sowieckich w lecznicy zatrzymali się przedstawiciele rządu polskiego, który uciekali do Rumunii. Wnuk Apolinarego Tarnawskiego Andrzej Busza w opracowanym haśle „Kosów” pisze: „17 września 1939 roku w Kosowie odbyła się narada ówczesnego rządu i marszałek Rydz-Śmigły [...] stwierdził, że sytuacja jest beznadziejna i nakazał ewakuację do Rumunii. Tuż po północy przekroczył most na Czeremoszu. Kilka godzin przedtem osiemdziesięcioośmioletni Apolinary Tarnawski z wielką niechęcią dał się namówić na wyjazd do Rumunii. Zmarł w lipcu 1943 roku na uchodźstwie w Jerozolimie”. Zob. hasło: „Kosów”, oprac. A. Busza [w:] *Węzły pamięci niepodległej Polski*, red. Z. Najder i in., Kraków–Warszawa 2014, s. 342. Po II wojnie światowej zakład funkcjonował jako sanatorium przeciwgruźlicze, a następnie jako sanatorium dziecięce dla ofiar wybuchu w elektrowni jądrowej w Czarnobyli. Zob. hasło: „Kosów”, oprac. A. Busza, tamże, s. 340–342.

ki klimatyczne i krajobrazowe. Lecznica została założona w 1896 roku na terenie dawnej proboszczówki, która należała do majątku rodziny Zarembów. Trzy lata wcześniej Apolinary Tarnawski ożenił się z córką właściciela tych dóbr. Jak podaje Natalia Tarkowska, „niespełna cztery lata później, około 1900 roku, zakład fizykalno-dietetyczny znany był już w całej Polsce”<sup>32</sup>. W trakcie pierwszej wojny światowej lecznicę zdezastrowano. Sanatorium ponownie uruchomiono dopiero w roku 1922.

Doktor Tarnawski zainteresował się i zaczął wprowadzać w kosowskim sanatorium metodę leczenia wodą, dietę opartą na tygodniowych głodówkach, kuchni jarskiej, kąpielach słonecznych i powietrznych (według koncepcji dr. Rilkego w Veldes w Słowenii) i ćwiczeniach gimnastycznych<sup>33</sup>. Pobyt w sanatorium urozmaicały wykłady kuracjuszy, jak np. Ignacego Chrzanowskiego, Wincentego Lutosławskiego, Władysława Konopczyńskiego. Juliusz Osterwa organizował widowiska, w których udział brali kosowscy pensjonariusze.

Fenomen lekarza z Kosowa budził zainteresowanie. Jak wspominają kuracjusze, a także jego syn Wit Tarnawski<sup>34</sup>, doktor nie należał do ludzi otwartych. Raczej budził strach, był wymagający wobec pacjentów, krzyczał, stosował zakazy i kary. Mimo tych cech cieszył się opinią znakomitego lekarza, diagnosty:

Skąd brała się ta władza ojca nad pacjentami? [...] Mówiłem o sile wewnętrznej, jaka z niego promieniowała. O magnetycznym niemal wpływie jego osobowości, działającym bezpośrednio na ludzi, którzy się z nim stykali. Siłę tę wzmacniała [...] głęboka wiara w słuszność głoszonych zasad zdrowotnych – wiara tak absolutna

---

<sup>32</sup> N. Tarkowska, *Lecznica narodu. Kulturotwórcza rola Zakładu Przyrodoleczniczego doktora Apolinarego Tarnawskiego w Kosowie na Pokuciu (1893–1939)*, Kraków 2016, s. 41.

<sup>33</sup> Tarnawscy wydali swego rodzaju podręcznik żywieniowy ze szczegółowymi przepisami. Zob. R. Tarnawska, A. Tarnawski, *Kosowska kuchnia jarska*, Warszawa 1929. Do tych przepisów czytelnicy sięgają i dziś, o czym świadczą kolejne wznowienia, np. reprint z roku 1988. O fenomenie kosowskiej lecznicy pisze Stanisław Sławomir Nicieja. Zob. tegoż, *Kresowa Atlantyda*, t. III, Wydawnictwo MS, 2013.

<sup>34</sup> Literacki portret Apolinarego Tarnawskiego odnajdujemy we wspomnieniu Wita Tarnawskiego *Mój ojciec*, Londyn 1966.

i gorąca, że nieraz spotykałem się z określeniem: fanatyzm, ja [...] nazwałbym rzecz inaczej: poczuciem misji<sup>35</sup>.

Postać kontrowersyjnego lekarza oraz specyfika lecznicy stały się inspiracją dla przebywających na kuracji w Kosowie pisarzy. Melchior Wańkowicz humorystycznie przedstawił to miejsce jako terytorium głodomorów, ale już Janina Surynowa-Wyczółkowska w zbiorze opowiadań *W cieniu koronkowej parasolki* akcentowała społecznikowską postawę Tarnawskiego i kulturotwórczą rolę samego zakładu. Natomiast Gabriela Zapolska wręcz karykaturalnie sportretowała swojego lekarza w *Asystencie*. Tarnawski stał się też bohaterem *Zołjki: powieści z nadmorskiej Polski* Jerzego Bandrowskiego. W lecznicy bywali m.in. Kazimiera Hłakowiczówna, Kazimierz Wierzyński, Lucjan Rydel oraz Maria i Marian Dąbrowscy.

Dąbrowscy, jak już zaznaczyłam, przebywali w Kosowie oddzielnie. Marian Dąbrowski tak opisywał w liście do żony swoje wrażenia z pierwszego pobytu w lecznicy w roku 1923:

Małenka,

Jest tu nadzwyczaj prosto, słonecznie i niezwykle miło, żadnego przymusu do głodowania. Zjawia się poczucie konieczności tej kuracji, naprzód dietetycznej, później głodowej, samo przez się [...]. Byłem już u Tarnawskiego. Stary Tolstoj, z mniejszą tylko brodą [...]. O 5-tej już jesteśmy na rosie, po niej na gimnastyce. Chodzę w jednej koszuli i spodniach szarych bez gaci, na bosaka. Na słoneczne kąpiele biorę tylko cyklistówkę na głowę. Gimnastyka nie męcząca. Dwa razy na tydzień przy muzyce [...]. Wyobraź sobie, że ani kawy, ani herbaty, ani nawet mleka kwaśnego tu nie dają (...) zabronił mi stanowczo pić alkohol. O zupach śmietanowych też trzeba zapomnieć<sup>36</sup>.

Podobnie pozytywne wrażenie odniosła pisarka. W liście do męża pisała:

Mireńku –

Donoszę ci, że [...] Bardzo mi się tu pod każdym względem podoba [...]. Stary dr Tarnawski nie gniewał się na mnie wcale, ponieważ mam wagę taką jak lubi [...] powiedział tylko, że mi da surówkę [...] i [na chrypkę – przyp. J.P.] kazał mi naświetlać gardło – słońcem (!) – z wywieszonym językiem [...]. Mnie Tarnawski kazał

<sup>35</sup> Tamże, s. 19.

<sup>36</sup> *Ich noce i dnie*, s. 662–663. Gimnastykę prowadził z paniami dr Wit Tarnawski, zaś z paniami Ignacy Chrzanowski.

„fleczerować” – przepisał mnóstwo zabiegów wodnych. – chodzę po rosie [...] lecz do cechu złodziei owoców zapisałam się od razu<sup>37</sup>.

Podczas drugiego pobytu Marian Dąbrowski obawiał się spotkania z Tarnawskim; powodem był przyrost wagi. W liście do Marii z 12 września 1925 roku pisał:

Tarnawski pokiwał głową nade mną i z kawalerskim słowem zabronił mi stanowczo pić raz na zawsze. Serce powiadają, jak u 16-letniego młodzieńca, ale za to kwasy w żołądku tylko od alkoholu<sup>38</sup>.

W roku 1944, przeglądając korespondencję, pisarka na marginesie tej diagnozy doda kąśliwy komentarz: „Taką diagnozę postawili ci szarlatani na trzy tygodnie przed śmiercią pacjenta na serce”<sup>39</sup>. Podobny dystans, co oczywiste, przebija w zapisach dziennika prowadzonych po śmierci męża. Diarystka przypomina sobie koszmary senne, które dręczyły ją przed podróżą do Kosowa, doszukuje się jakichś znaków ostrzegawczych i odczuwanej, „podskórnej” niechęci do kosowskiej lecznicy, a jeszcze bardziej do doktora Tarnawskiego. Swoją pobyty w lecznicy na Pokuciu wspomina tak:

Nazajutrz [po przyjeździe do Kosowa – przyp. J.P.] krajobraz wydał mi się czarowny jak marzenie, a wczorajszą rozpacz uznałam za infantylny wybryk nerwów. I przez cały czas pobytu było mi w Kosowie nie tylko przyjemnie, ale wręcz błogo. Nie z powodu doktora Tarnawskiego i jego zakładu, ale pomimo istnienia tego szarlatańskiego doktora i tego zakładu, będącego ponurą i makabryczną plagą, powodującą niemal corocznie nagłą śmierć kilkorga ludzi z powodu zaszczepienia pacjentom szaleństwa głodówkowego. Ja sama uległam temu szaleństwu i w ogóle mi ta tarnawszczyzna zamydliła oczy, tak wydała mi się niewinną igraszką, że przestałam całkiem niepokoić się o kosowskie pobyty Mariana, doszedłszy do przekonania, że byle „mieć swój rozum” i nie dać się nabrać staremu brutalnemu maniakowi, to przebywanie na pół nago w tak cudownym łaskawym klimacie i wśród tej przeuroczej natury musi każdemu dobrze zrobić. Nie zatrzymuję się dłużej nad szczegółami mego pobytu w Kosowie, gdyż to jest aż do końca mych dni najstraszliwiej bolesne dla mnie miejsce na całym okręgu świata<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Tamże, s. 702–703.

<sup>38</sup> Tamże, s. 734.

<sup>39</sup> Dopisek Dąbrowskiej zob. Maszynopis/ 1944. Informacja za E. Głębićką [w:] *Ich noce i dnie*, s. 734.

<sup>40</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża* [w:] tejże, *Dzienniki, 1914–1932*, s. 399–400.

Zatem diametralnie zmienia się ocena działalności lekarskiej właściciela lecznicy. Pisarka wprost nazywa go szarlatanem i brutalnym maniakiem, podważa słuszność zaordynowanej terapii. Z wpisu sporządzonego kilka lat po śmierci męża wyziera ciągle żywy żal, złość, mocne słowa układają się wręcz w oskarżenie Tarnawskiego o zgon męża. Lektura dziennych notatek prowadzonych przez Dąbrowską przekonuje, że pisarka nie tylko ze śmiercią ukochanego się nie pogodziła, ale też nie wybaczyła Apolinaremu Tarnawskiemu, jej zdaniem, błędnej i szkodliwej opieki nad swoim podopiecznym.

### Naoczny świadek

Z innej perspektywy zgon Mariana Dąbrowskiego opisuje syn Apolinarego Tarnawskiego – Wit<sup>41</sup>, który od 1922 roku pracował w zakładzie przyrodoleczniczym ojca jako asystent. Młody Tarnawski – ówczesny student medycyny na Uniwersytecie Lwowskim

---

<sup>41</sup> Wit Tarnawski urodził się w 1894 roku. Do wybuchu pierwszej wojny światowej studiował medycynę na Uniwersytecie Lwowskim. W czasie wojny pełnił funkcję lekarza wojskowego w wojsku austriackim, służył na froncie włoskim. Następnie został żołnierzem Wojska Polskiego, brał udział w bitwie warszawskiej, został ranny i do końca życia był inwalidą. W roku 1939 opuścił Kosów. Przez Rumunię dotarł na Cypr. W 1942 roku wstąpił do Polskich Sił Zbrojnych na Środkowym Wschodzie i wyjechał do Palestyny. Jako żołnierz Polskich Sił Zbrojnych porucznik Wit Tarnawski objął stanowisko naczelnego lekarza Szkół Junaków i Młodszych Ochotniczek w Palestynie. Po likwidacji szkół junackich w 1947 roku przybył z transportem zdemilitaryzowanych polskich żołnierzy do Anglii, gdzie się osiedlił na stałe i powrócił do praktyki lekarskiej. Zmarł 4 sierpnia 1988 roku na pograniczu Anglii i Walii w Monmouth. Biografię Wita Tarnawskiego wyznaczają trzy charakterystyczne obszary: oprócz medycyny także krytyka literacka i twórczość prozatorska. Debiutował opowiadaniem *Mord* („Gazeta Warszawska” 1921, nr 50). Jest autorem licznych prac o Conradzie, np. *Conrad – człowiek, pisarz, Polak* (Londyn 1978), prozy *Ucieczka* (Londyn 1960), *Ksiądz Antoni* (Londyn 1977), *Opowieści o Niebie i Ziemi* (Londyn 1979), *Wyznania i aforyzmy* (Londyn 1974) i wspomnień *Mój ojciec* (Londyn 1966), a także opracowań krytycznych: *Pisarze chrześcijańskiej rozpacz* (Londyn 1977), *Od Gombrowicza do Mackiewicz* (Londyn 1980). Szczegółowo twórczość prozatorską Wita Tarnawskiego opisują w artykule *Okruchy prawd o człowieku. Pisarstwo Wita Tarnawskiego [w:] W kręgu twórczości pisarzy emigracyjnych. Kontynuacje*, red. Z. Andres, Rzeszów 2011, s. 264–284. Zob. także M. Kołodziej, *Pisarstwo Wita Tarnawskiego*, Sandomierz 2016.

(ukończył studia w roku 1926) – marzył także o karierze pisarskiej. W momencie pobytu Dąbrowskiego w Kosowie miał już na swoim koncie debiut literacki. Pewien rodzaj wprawek literackich stanowiłyienne zapisy, które prowadził od roku 1904 aż do śmierci w roku 1988, zebrane w postaci niepublikowanego dwunastotomowego *Pamiętnika*<sup>42</sup>. Z listu Wita Tarnawskiego, w którym na prośbę Dąbrowskiej zdaje szczegółową relację z ostatnich chwil życia jej męża, wynika, że stan zdrowia pacjenta pogorszył się 29 września rano. Przyjaciół pisarki, Kazimierz Wierzyński, w *Pamiętniku poety* odnotował ten fakt tak:

Znaleziono go [Dąbrowskiego – przyp. J.P.] bez życia o świcie na trawniku w Zakładzie dr Tarnawskiego w Kosowie, gdzie przechodził kurację dietetyczną, nie zwracając najwidoczniej uwagi na słabe serce<sup>43</sup>.

W rzeczywistości zdarzenie, które opisuje Wierzyński, było jedynie zapowiedzią tragedii. Z listu Tarnawskiego wynika, że Dąbrowski zasłabł, a młody asystent zalecił pacjentowi czarną kawę i leżenie w łóżku. Bawił go też rozmową o literaturze. 30 września stan kuracjusza pogorszył się i, jak pisał autor *Ucieczki*, pacjent

był przytomny przez całą jeszcze godzinę. Nie zdawał sobie sprawy z niebezpieczeństwa – a objaśniać nie chciałem go, bojąc się wstrząsu; poza tym zrazu jeszcze wierzyłem, że zdołamy go uratować. Na kwadrans odszedłem wysłany przez ojca po strzykawkę i kamforę. Ostatnie jego słowa, gdy powtarzała się iniekcja za iniekcją, były „Czy nie wystarczy już? – To kłuje”<sup>44</sup>.

Mimo ciężkiego stanu kuracjusza (świadczy o tym depesza dostarczona Marii Dąbrowskiej: „Mąż beznadziejnie chory. Natychmiast przyjechać”<sup>45</sup>) nie posłano po lekarza do Lwowa, o co prosiła pisarka<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Jego deponentami są siostrzeńcy Wita Tarnawskiego, Andrzej i Wit Buszowie. *Pamiętnik* został częściowo (pierwszych sześć tomów) przekazany w postaci skanów do Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej działającej przy Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego.

<sup>43</sup> K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 51.

<sup>44</sup> List Wita Tarnawskiego do Marii Dąbrowskiej z 15 października 1925 roku. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, rkps 1399, k. 152–153.

<sup>45</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża*, s. 400.

<sup>46</sup> Zob. Telegram, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, rkps 1399, k. 133.



Notatka w *Pamiętniku* różni się szczegółowością opisu i stanem emocjonalnym. Opowiada o tym zdarzeniu z pewnego już dystansu czasowego. Tarnawski nawiązuje tu nie tylko do przebiegu tragedii, ale ujawnia też własne stanowisko wobec niej. Lekarz zanotował wtedy:

Zmarł major Dąbrowski, mąż Marii Dąbrowskiej.

W zeszłym miesiącu zmarł w zakładzie śmiercią sezonową pacjent. Trwało to dwie godziny. Śmierci chyba nie przeczuwał, nie dał żadnych poleceń. Pytał tylko ciągle co znaczy ta trudność oddechu, która go dręczyła. I co to w ogóle jest i czy nie co groźnego. Był dziwnie niespokojny, ciągle zmieniał położenie – każde mu dolegało. Raz po raz wyciągał i rozprostowywał kolana. Skarżył się na ból w klatce piersiowej, latający, bo pod koniec odczuwał go w krzyżach i drętwieniu kończyn. Zaniepokoiła mię też od razu siność uszu, nosa. Brak tętna, gonitwa serca.

Dotychczas nie przypuszczałem złego końca. Ale wystąpiły poty. U chorego pewna już obojętność (a może zamknięcie się w sobie, gdy widział, że go nie uratujemy), ośpienie cierpieniem. Z trudem tylko i niechęcią mówił. Odwrócił się ku ścianie i jęczał glucho. Ojciec, wszedłszy, z natarczywością wielkiego niepokoju, pchnął mnie po strzykawkę. Na iniekcje patrzył chory obojętnie, jakby się mało już wszystkim interesował. Pytał tylko czy już raz się skończą – widocznie kłuły.

Naraz odwrócił się na grzbiet. Parę głębokich groźnych, wysiłonych wdechów ustami. Twarz wykrzywiła się od ostrego bólu a zęby zacisnęły. Krótkie rżenie, jak gdyby coś z siebie z wysiłkiem wykrztuszał. Przy tem oczy już w ślup, ślepe. Opadła dolna szczeka. Nie żył.

Gdy owe wdechy ustały, Ojciec rzekł głośno „agonia”. We mnie zrodziło się załopotanie, pojawiło się poczucie bezradności i niepokoju, ale i chęć ratunku: co by tu jeszcze zrobić, może lekarza z miasta wezwać. Ale ojciec, stary lekarz, chociaż bardziej ode mnie przybity, jednak pewien, że to koniec, skinął tylko na mnie by wyjść na ganek i zaczęliśmy rozmawiać, jak o już umarłym. Ja, swoim zwyczajem, podniosłem się szybko z przybicia. Spokój dało mi poczucie, że ciężar choć wielki, lecz jako dokonany, musi się więc i można, jakoś dźwignąć. Od razu, instynktownie niemal zarysował się we mnie kierunek postępowania a w zetknięciu z pierwszą zaraz osobą uderzyłem we właściwy powtarzający się potem ton zewnętrzny – dyskretny żalobny<sup>47</sup>.

Z tej relacji jasno wynika, że obaj Tarnawscy doskonale zdawali sobie sprawę z poważnego stanu zdrowia Mariana Dąbrowskiego. Z jednej strony mamy tu szczegółowy opis agonii prowadzony

<sup>47</sup> W. Tarnawski, *Pamiętnik*, t. 2, s. 68–69. Rękopis nosi ślady licznych zmian, skreśleń i dopisków. Historie utrwalone na kartach *Pamiętnika*, zgodnie z regułą gatunku, opisywane są z perspektywy minionego czasu, stąd silnie widoczny jest w nich stosunek autora do potrzeby ich oceny i diagnozowania.

z pozycji młodego lekarza, który choć „oswojony” ze śmiercią, ciągle staje przed czymś nieodgadnionym, wrywa się, chce jeszcze walczyć, ratować umierającego, oraz – z drugiej strony – obraz ojca Apolinarego, doświadczonego medyka, świadomego swojej bezradności wobec ostatecznego. Przejmujące jest tu ostatnie zdanie zwiastujące szybkie pogodzenie się z faktem odejścia pacjenta.

W tym zapisie na uwagę zasługuje jego ciąg dalszy poświęcony szczegółowej relacji zachowania wdowy. Warto przypomnieć, że Dąbrowska z Witem Tarnawskim spotkała się miesiąc wcześniej, podczas swojego pobytu leczniczego w Kosowie. Młody asystent prowadził wówczas gimnastykę dla kobiet. Pisarka odnotowuje, że już podczas powitania Wit Tarnawski traktował ją z atencją. Świadczyłoby to o tym, że znał dorobek literacki Dąbrowskiej i liczył się z jej autorytetem jako autorki utworów:

Żona, która przyjechała późną nocą, na telegram „Mąż beznadziejnie chory” (ale już w miasteczku dowiedziała się o śmierci), klęcząca w modlitwie, gdy wszedł do jej pokoju, poczęła łkać, zwinąwszy się na klęczkach szlochać – pisać: „Dlaczegoście mi go zabili!”. Lecz mego wyjaśnienia słuchała uważnie bez łkań. Potem zażądała, by ją prowadzić do zmarłego. Tam zaszlochała znowu, całowała go w umarłe usta, więcej jednak w ręce. Czułem, że wyznawszy jak było pojednała się ze mną, a następnego dnia przepraszała mnie za wyrzuty. Tegoż dnia rano poszłochiwała jeszcze, zwłaszcza w samotności. Po południu była już spokojniejsza, zrezygnowana. Chodziła wciąż do męża, znosząc mu kwiaty z całego ogrodu, by mówić mu miękko, żałośnie pieszczotliwe słowa miłości. „Kochanie ty moje najmilejsze: Najdroższy, najśladzszy ty mój”. Pierwszego wieczora rzekła przy mnie „Nie, tego nie można ogarnąć”. Ciągłe w myślach, wspomnieniach swych własnych, w zeznaniach drugih ludzi szukała przyczyn śmierci [męża] – przewinień, co trzeba było robić ażeby śmierci tej umknąć. Sobie samej wciąż wyrzucała zaniedbania. Gdy zaczęto obawiać się samobójstwa u niej, odpowiedziała „że nikt jej nie może tego zabronić – ale teraz jeszcze tego nie dokona, bo jest na pół przytomna, oszołomiona śmiercią – chce zaś to postanowić będąc w pełni świadomą, na zimno, przy pełnej świadomości”. Przez cały czas, choć posiadała bogatą indywidualność, wielki talent, nie spostrzegłem pocieszenia i myśli o tem, co jej pozostało, choć tamten zmarł. Również żadnej pozy dla drugih, myśli o drugih. Bolesć najszczersza, którą raczej usiłowała opanowywać, niż okazać<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Tamże.

Tarnawski sporządził portret kobiety pogrążonej w rozpacz, osoby, która utraciła kogoś najbliższego, bezradnej wobec tragedii. Kronikarz śledzi i diagnozuje te zachowania, zdaje się oszołomiony taką postawą. Zdumiewa go to, że Dąbrowska, nie zważając na swoją pozycję i otaczających ją ludzi, celebruje żałobę. Z tych zapisów można także odczytać stanowisko Tarnawskiego-lekarza, który analizuje kolejne fazy żałoby: szok, rozpacz, szukanie winnych:

Trzeciego dnia, pod wpływem brata [Wacława Dąbrowskiego – przyp. J.P.], który, nie okazując tego, przypisywał jednak nam winę, zbudził się w niej widać znowu żal do nas tłumiony, objawiający się stronieniem ode mnie. Podczas wizyty u Ojca, na którą przyszła pociągnięta przez brata, siedziała bezsilna, wytrawiona z wszelkiej woli i panowania nad sobą a wydana na rząd impulsów ciała. Gdy trzeba było odejść, nie mogła ustać przybita lęgnącą się potrzebą zapytania, czy jednak nie przypisujemy głodówce częściowej winy. Gdy już odjeżdżała automobilem, załzawionymi żalospnami oczyma patrzyła raz po raz na mnie – jedynego świadka i dla niej przecież mimo woli winowajcę śmierci mężowskiej. Ale gdy automobil ruszał skinęła mi ręką. – Któż wie, ile ją ten akt przebaczenia kosztował?

Przez cały czas pobytu tutaj szukała świadków ostatnich męża chwil, chciwie słuchała każdego słowa o tych dniach przedśmiertnych, które jej bezlitośnie umknęły. Prosiła, nas świadków, o spisanie ostatnich męża rozmów, obiecałem<sup>49</sup>.

Początkujący pisarz, jak można sądzić, nie mógł odmówić sobie pokusy nawiązania korespondencji z Dąbrowską, obsadził siebie w roli świadka i towarzysza ostatnich chwil życia męża pisarki:

Ja, który tak pisanin wszelkich nie znoszę czyniłem to z ochotą, w pewnem nawet podnieceniu. Dlaczego? Nęciła mię i podniecała świadomość, że moje pismo stanie się dla niej codziennie czytana ewangelia, skarbem niezastąpionym, ważną częścią jej życia. Uczucie nie chciało sobie należycie uświadomić, że wyłącznie o tamtego [męża] jej w tym dokumencie iść będzie. Zresztą mimo woli będzie musiała zwrócić uwagę na artyzm mego oddania – ta starsza nieładna, choć wybitna kobieta, na której bliższem związaniu zupełnie mi przecież nie zależało. Na jakąż to mizerną i wątpliwą zdobycz łakoma jest nasza żądza znaczenia, żądza władania i trwania w duszach ludzkich! Jakżeż gotowa robić interes na ludzkim nieszczęściu?<sup>50</sup>

Refleksja o częściowej interesowności zadośćuczynienia prośbie autorki *Ludzi stamtąd* zdradza prosty ludzki egoizm, ujawnia też to,

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 70.

<sup>50</sup> Tamże, s. 71.

co w przyszłym życiu pisarza i krytyka stanie się osnową jego twórczości, mianowicie nieodgadnioną zagadką ludzkiej psychiki, która determinuje jednostkowe niewytłumaczalne zachowania<sup>51</sup>.

Warto dopowiedzieć, że wbrew interpretacji końcowej sceny przebaczenia (nawiązanie do sceny z *Pana Tadeusza*), Dąbrowska nigdy do takiego gestu się nie przyznała, wręcz odwrotnie. Gdy w marcu 1960 roku otrzymała od Wita Tarnawskiego list dotyczący *Szkieł o Conradzie*, na jego odwrocie zanotowała: „List nienawistnego mi człowieka, który w Kosowie przez lekarską nieudolność przyczynił się do śmierci Mariana”<sup>52</sup>.

W *Dziennikach* pod datą lipiec 1943 roku Dąbrowska wspomina, że po dotarciu do Kosowa zobaczyła „w kapliczce kosowskiego ogrodu trumnę Mariana”<sup>53</sup>, zaś z pogrzebu, a właściwie dwóch pogrzebów nie pamięta nic, bo „nie widziałam nic, tylko wojskową czapkę Mariana leżącą na jego trumnie”<sup>54</sup>. Zatem dopiero po upływie ośmiu lat pisarka była w stanie odtworzyć tamte tragiczne chwile.

Zapisy w *Dziennikach*, a zwłaszcza uzupełnienia do nich prowadzone przez Marię Dąbrowską oraz *Pamiętnik* Wita Tarnawskiego stały się zatem świadectwem ostatnich chwil życia Mariana Dąbrowskiego w kosowskiej lecznicy. Opisują śmierć mężczyzny w sile wieku, zatem nagłą i niespodziewaną. Notatki prowadzone są z dwóch perspektyw: pogrążonej w żałobie żony i lekarza starającego się uratować swojego pacjenta. Wpis w *Dziennikach* – lakoniczny, stopniowo w kolejnych latach jest poszerzany. Świadczyć to może o skali doświadczonej tragedii, o bólu tak wielkim, że odbierał możliwość jakiegokolwiek wypowiedzi. Dopiero upływ czasu umożliwił pisarce odtworzenie tych wspomnień i analizę przyczyn

<sup>51</sup> Temu tematowi poświęcił debiutanckie opowiadanie *Mord*, a także późniejsze utwory: *Ucieczkę* i *Księża Antoniego*, które zaliczane są do prozy psychologicznej.

<sup>52</sup> Adnotacja na liście Wita Tarnawskiego, Muzeum Literatury, inv. 4836, t. XXIV, K. 15. Na tę informację powołuje się także Ewa Głębińska, zob. też, *Ich noce i dnie*, s. 750.

<sup>53</sup> M. Dąbrowska, *Śmierć męża*, s. 400.

<sup>54</sup> Tamże. Odbłyły się dwa pogrzeby Mariana Dąbrowskiego. Ponieważ był ewangelikiem, jego prochy złożono na cmentarzu ewangelickim w Warszawie przy ulicy Młynarskiej, a na tej uroczystości było wielu dostojników państwowych, m.in. gen. Władysław Sikorski, Juliusz Kaden-Bandrowski, Marian Kukiel, Kazimierz Wierzyński. Drugi pogrzeb, już w gronie najbliższych, odbył się na Powązkach, w rodzinnym grobowcu Dąbrowskich.

śmierci męża. Wreszcie zapisy te oddają żal i gorycz, bezradność, ale także złość. Odnosząc te fakty do ustaleń psychologii<sup>55</sup>, ową krótką notkę w *Dziennikach* pod datą śmierci męża tłumaczyć można szokiem. Kolejne adnotacje pojawiające się w uzupełnieniu *Śmierć męża* zespalają się w klasyczny, wręcz modelowy układ przepracowania śmierci. Konfrontację ze stratą bliskiej osoby poprzedzają wszakże wspomnienia dobrych wspólnych chwil, następnie z kart zapisów przenika poczucie smutku, dezorganizacji i rozpacz, wreszcie pojawia się myśl o reorganizacji życia, czyli próbie powrotu do normalnej egzystencji nacechowanej jednak pamięcią o zmarłym. Z kolei zapis w *Pamiętniku* jest swego rodzaju „kartą obserwacyjną” pacjenta. Wita Tarnawskiego jako pisarza bardziej interesowało zachowanie człowieka przeżywającego śmierć bliskiej osoby niż sam fakt zgonu kuracjusza. Tarnawski nie analizuje przyczyn śmierci, nie stawia hipotez, nie pisze o możliwościach zapobieżenia tragedii. Pewne wytłumaczenie takiego zachowania przynosi wyznanie poczynione na kartach *Pamiętnika* w roku 1926. Czytamy tam:

„Postawę” asystenta zakładu, wprawę w postępowaniu i opanowaniu ludzi osiągnąłem dość szybko i stosunkowo łatwo, po początkowym, krótkim okresie niepewności, balansowania i kilku niezręcznościach, zagalopowaniu się w uprzejmość lub bezwzględność. W połowie sezonu '23 miałem już zupełnie pewny, specjalny „ton”: po mojemu uprzejmy, ale coraz więcej stanowczy<sup>56</sup>.

Dlatego zapewne ową oschłość zastępuje skupieniem uwagi na kolejnych fazach żałoby, które obserwuje u pisarki. Analizuje przeżyty przez nią wstrząs psychiczny, zaprzeczenie, ośpienie, żal, bez nadziei położenia. Co zaskakujące, nie odnajdujemy tu współczucia dla wdowy, ale raczej zwykłą, ludzką ciekawość i zainteresowanie zawodowe dotyczące stanu emocjonalnego sławnej osoby. Sam zresztą przyłapał się niejako na tych słabościach, pisząc o „żądzy władania ludzkimi duszami”.

<sup>55</sup> Zob. np. H. Alexander, *Doświadczenie żałoby. Różne rodzaje śmierci różne typy żałoby*, Poznań 2001; Z. Freud, *Żałoba i melancholia* [w:] *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik, Warszawa 1992, s. 28–41.

<sup>56</sup> W. Tarnawski, *Pamiętnik*, t. 3: *Siedem lat Zakładu (1923–1929)*, s. 10.

Analizowane w tym szkicu teksty wraz z korespondencją dopełniają historię małżeństwa Marii i Mariana Dąbrowskich. Po latach doświadczone uczucie stało się dla pisarki inspiracją do jego utrwalenia na kartach *Nocy i dni*. Kosowska tragedia opisana z kolei przez Wita Tarnawskiego zapowiada jego literackie fascynacje, którym da upust w prozie psychologicznej. Oba wspomnieniowe zapisy gromadzą „okrucy prawd o człowieku” i twórcy. W tym sensie stanowią ważny dokument nie tylko literacki.

## Bibliografia

- Alexander H., *Doświadczenie żaloby. Różne rodzaje śmierci różne typy żaloby*, Poznań 2001.
- Busza A., *Kosów [w:] Węzły pamięci niepodległej Polski*, red. Z. Najder i in., Kraków–Warszawa 2014.
- Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. 1: 1914–1932, t. 4: 1951–1957, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia [w:] Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik, Warszawa 1992.
- Ich noce i dnie. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909–1925*, wstęp i oprac. E. Głębicka, Warszawa 2005.
- Kelch D., *Wspomnienia siostrzenicy Marii Dąbrowskiej*, Kalisz 2002.
- Kołodziej M., *Pisarstwo Wita Tarnawskiego*, Sandomierz 2016.
- Korzeniewska E., *Maria Dąbrowska. Kronika życia*, Warszawa 1971.
- Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2005.
- Pasterska J., *Okrucy prawd o człowieku. Pisarstwo Wita Tarnawskiego [w:] W kręgu twórczości pisarzy emigracyjnych. Kontynuacje*, red. Z. Andres, Rzeszów 2011.
- Polski słownik bibliograficzny*, t. V, Kraków 1939.
- Nicieja S.S., *Kresowa Atlantyda. Historia i mitologia miast kresowych*, t. 3: *Zaleszczyki, Kosów, Chodorów, Kalusz oraz Abacja*, Opole 2013.
- Tarkowska N., *Lecznica narodu. Kulturotwórcza rola Zakładu Przyrodoleczniczego doktora Apolinarego Tarnawskiego w Kosowie na Pokuciu (1893–1939)*, Kraków 2016.
- Tarnawska R., Tarnawski A., *Kosowska kuchnia jarska*, Warszawa 1929.

Tarnawski W., *Mój ojciec*, Londyn 1966.

Tarnawski W., *Pamiętnik*, t. 2–3 (rękopis niepublikowany).

Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991.

### What happened in Kosovo? Marian Dąbrowski's death in Maria Dąbrowska's and Wit Tarnawski's notes

#### Summary

In the article we analyse the excerpts from two personal documents, namely Maria Dąbrowska's *Dzienniki* and Wit Tarnawski's unpublished *Pamiętnik*. Dąbrowska's memoirs concern her husband's death in the Apolinary Tarnawski's prewar clinic in Kosiv. Wit Tarnawski, who was a doctor, critic and a writer, was a witness of the tragedy in question. He was the author of the memoirs from that period. In fact, his correspondence and notes analysed in this article complete the story of Maria and Marian Dąbrowscy's marriage. It is fitting to add that Dąbrowska's personal experience inspired her to write *Noce i dnie*. In turn, the tragedy described by Tarnawski signals his literary fascinations to which he gives vent in his psychological prose. We may say that there are "scraps of truth about a human" and Lord in both texts and in this sense, they constitute an important document, not only a literary one.

**Key words:** Maria Dąbrowska, Marian Dąbrowski, Wit Tarnawski, Kosów, hospital of nations, death

Agnieszka Nęcka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## *Obłąd elektrycznej wiosny. O Ciała się oddalają Alicji Stern*

Zarówno polski futuryzm, jak i jego najciekawszy reprezentanci zostali już dość dobrze na rozmaite sposoby opisani. Jerzy Jankowski, Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, Aleksander Wat czy Adam Ważyk, by wymienić zaledwie tych, którzy znaleźli się w przygotowanej przez Bibliotekę Narodową *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*<sup>1</sup>, na stałe zapisaali się w historii literatury. W owej antologii nie ma jednak choćby wzmianki na temat Alicji Stern, która – zdaniem Jerzego Korczaka – „Daleko prześcignęła swojego męża Anatola, współtwórcę polskiego futuryzmu, w ekstrawagancjach, powiedzonkach i dowcipach”<sup>2</sup>. Nie ma jej także w innych opracowaniach poświęconych pisarstwu kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym<sup>3</sup> czy wspomnieniach z tamtego

---

<sup>1</sup> *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jaroński, wybór i przygotowanie H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.

<sup>2</sup> J. Korczak, *Żona futurysty*, „Przekrój” 1999, nr 10, s. 30. Szkic ten został pierwotnie opublikowany na łamach „Arkusza” (1997, nr 11, s. 8–9) pod tytułem *Alicja*.

<sup>3</sup> Dość wspomnieć choćby szkic Kazimierza Czachowskiego omawiający twórczość 22 pisarek: Wandy Melcer, Aurelii Wyleżyńskiej, Herminii Naglerowej, Wandy Miłaszewskiej, Haliny Marii Dąbrowskiej, Janiny Morawskiej, Marii Heleny Szpyrkówny, Jadwigi Kiewnarskiej, Joanny Rudzkiej, Hanny Mortkowiczówny, Ireny Tuwim, Marii Morstin-Górskiej, Beaty Obertyńskiej, Heleny Jarmuszewskiej, Felicji Kruszeńskiej, Marii Kuncewiczowej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Poli Gojawiczyńskiej, Marii Mrozowicz-Szczepkowskiej, Elżbiety Szemplińskiej, Heleny Boguszewskiej i Haliny Górskiej. Zob. tegoż, *Proza*



okresu. Wyjątkiem jest tekst wspomnieniowy Korczaka, w którym pisze o żonie Sterna w następujący sposób:

Coś pisała, jakieś romanse pod pseudonimami, o których szeptało półgębkiem, ale nigdy ich przyjaciółom nie udostępniała; tłumaczyła także z rosyjskiego, nawet utwory wybitne, jak *Fatalne jaja* Bułhakowa. Jednak nie jako autorka i tłumaczka winna pozostać w pamięci artystycznego świata. Nie było chyba miesiąca, aby Alicja nie zasłynęła czymś, co na przemian rozbawiało, ale niekiedy także budziło trochę grozy<sup>4</sup>.

Mimo iż Alicja Stern przetrwała w jednym z wierszy Juliana Tuwima, to w powszechnej świadomości właściwie nie ma po niej śladu. Stało się tak choćby dlatego, że jej spuścizna literacka jest niebywale wątką pod względem objętościowym. Zachowało się zaledwie kilka fragmentów tekstów prozatorskich, w tym drukowanej na łamach „Ewy” w odcinkach opowieści. Ale lektura tych wyimków prozatorskich może przekonywać, że Alicja Stern bliska była wypływającym z niezgody na dotychczasowy porządek koncepcjom futurystycznym. Futuryzm wszak, jak przekonywał Sergiusz Sterna-Wachowiak, „ufundowała prowokacja, gra z gustami oficjalnymi, strategia skandali”<sup>5</sup>.

Z tych właśnie źródeł – jak można się domyślać – mogła wypływać wspomniana nowela Alicji Stern. *Ciała się oddalają* – bo taki tytuł nadała swej opowieści Sternowa – pozwalają bowiem sądzić, że owe romansowe wzorce, o których wspominał Jerzy Korczak, mogły posłużyć z jednej strony próbie stematyzowania wyzwalającej, wyrosłej z potrzeby buntu erotyki, z drugiej – pokazania, że niczym nieskrępowana seksualność może okazać się czystą iluzją. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że dość śmiało jak na owe czasy pisząc o seksie, Sternowa (i)gra ze społeczną obyczajowością i mieszczańską moralnością. W tym aspekcie byłaby zatem bliska właśnie dążeniom futurystów.

*i poezja kobieca* [w:] tegoż, *Obraz literatury polskiej 1884–1934*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934.

<sup>4</sup> J. Korczak, *Żona futurysty...*, s. 30.

<sup>5</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Między zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński. Szkice o futuryzmie*, Bydgoszcz 1985, s. 164.

Mateusz Kareński-Tschurl, przypominając manifest Brunona Jasińskiego, konstatował:

Program polskich futurystów to przede wszystkim bunt przeciwko zastanej tradycji i kulturze. Bunt, który, rzecz jasna, nie ominął także erotyki, był wyrazem sprzeciwu wobec obyczajowości społecznej, która akceptując sprawy cielesności, skrupulatnie je kamuflowała. „Podkreślimy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny”<sup>6</sup>.

Nie inaczej jest w przypadku Andrei – bohaterki *Ciała się oddalają*, która wieździe monotonne życie „wzorowej stenotypistki z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”<sup>7</sup> do czasu, gdy ulega „oblędowi elektrycznej wiosny” (nr 20, s. 4). Właśnie wiosną 1931 roku Andrea przeżywa swój „pierwszy raz” z mężczyzną.

Rozpoczęło się tak, jak zwykle się rozpoczyna. Rozchylił się potworny, czarny storczyk jego spodni. Krzyk wydarł się z piersi Andrei, gdy ujrzała niesamowitą prawdę ubrania, oddzielającego się od ciała. [...] On był gładką białą bestją, złą bestją o potężnych zębach i mięśniach – chytrą i przebiegłą bestją.

Stenotypistka domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych została zwierzęciem – kosmatą niedźwiedzicą. Na dnie czarnego barłogu słodko pieści się niedźwiedzica ze swoim samcem. Słodko pachną jodły i jesienne liście. Szemrzą buki. Na śmierć i życie splotły się kosmatemi łapskami zwierzęta. Na dnie omszałego barłogu tarzają się cielska... Płyną obłoki, świergocą ptaki i o miłości zwierząt jęczą jodły. [...]

– Wiesz nareszcie, czym jest mężczyzna, Andreo?

– Wiem. Mężczyzna jest Bogiem (nr 18, s. 4).

Sternowa do opowiedzenia o inicjacji seksualnej wykorzystała opis poetycki, zmetaforyzowany, stereotypowy (wyobrażenie mężczyzny jako bestii, odwołanie się do zezwierzęcenia uprawiającej

<sup>6</sup> M. Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 47.

<sup>7</sup> A. Stern, *Ciała się oddalają*, „Ewa” 1931, nr 18, s. 4. Wszystkie odcinki tej noweli publikowane były w roku 1931 w numerach od 18 do 23. W tekście głównym w nawiasie po cytacie podany jest numer pisma i strona, z której zaczerpnięty cytat pochodzi. Ortografia oryginalna.

seks pary kochanków). Ta scena przynosi jednak dość mało szczegółów, znacznie więcej detali pozostawiając domysłom czytelników. Taka strategia pisarska nie powinna jednak dziwić, wszak

„Moment erotyczny”, „instynkty płciowe”, „pornografia niezamaskowana” – to określenia konstytuujące futurystyczną koncepcję erotyzmu. Jego istotą ma być nie kontemplacja przedmiotu estetycznego, takiego nie będą próbowali konstruować, tylko „pobudzanie instynktów płciowych”, przypominanie o „radości życia” płynącej z ludzkiej seksualności. Wreszcie – regulacja stosunku nowoczesnego człowieka do wstydlivych spraw cielesności: erotyka jest źródłem przyjemności, pod warunkiem, że odnosimy się do niej w sposób nieskomplikowany. Jak powiada filozof: „Rozkoszowanie się nie jest jednym ze stanów psychicznych, uczuciowym zabarwieniem w psychologii empirystycznej, lecz samym dreszczem Ja. Rozkoszując się, istniejemy zawsze jakby w drugim stopniu, który nie jest jeszcze stopniem refleksji. Albowiem szczęście, jakiego zaznajemy już po prostu dlatego, że żyjemy, znajduje się zawsze ponad byciem, w jakim pogrążone są rzeczy. Jest doznaniem, któremu pamięć o dążeniu nadaje charakter spełnienia będącego czymś lepszym od ataraksji [...]. Byt ludzki lubi swoje potrzeby, jest szczęśliwy, że je ma”<sup>8</sup>.

Po inicjacji seksualnej Andrea budzi się z jakiegoś letargu, zaczynając dostrzegać coraz więcej i więcej, i odczuwać otaczającą ją rzeczywistość coraz bardziej intensywnie. Czując na swym ciele stygmatyzujące pieszczoty kochanka, doświadcza owego odczuwania przyjemności życia. Nieustannie tęskniąc, ma nadzieję na kolejne spotkanie z mężczyzną, który „ukazał jej przepaść” (nr 19, s. 4). Dziewczyna maluje usta szkarłatną pomadką, naciera strzeliste piersi perfumami i poddaje się pędowi codzienności miasta, w którym żyje. Pęd jest tu zresztą jednym ze słów kluczy. I w tym aspekcie widać zbieżności z futurystycznymi koncepcjami, według których nabierający coraz większego przyspieszenia świat musi być nieustannie w ruchu<sup>9</sup>. Andrea zatem ciągle się przemieszcza, zaś snuta przez Sternową opowieść współgra z dynamizmem bohaterki, w efekcie

<sup>8</sup> M. Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy?...*, s. 48. Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrżności*, Warszawa 1998.

<sup>9</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznych fantazji do estetyki znikania* [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 50.

czego wydarzenia zmieniają się niczym w kalejdoskopie. Sternowa nie dba o przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń, bowiem nie o zarysowanie intrygującej fabuły w tym wypadku chodziło. Opowieść – jak się zdaje – zaczyna się i kończy na „oblędzie elektrycznej wiosny” i zespolonego z nim erotycznego zatracenia.

W poszukiwaniu swojego kochanka zagląda do klubu „Esplanada”, w którym dym papierosów i woń alkoholu mieszają się z zapachem seksualnego spełnienia. Poczucie zagubienia potęguje walka z romantycznymi kliszami filmowymi, które uświadamiają Andrei, że „podczas najbardziej promiennego święta swojego życia została skrzywdzona. Zrozumiała, że poza gwałtem i słodyczą ulegania, poza walką spłoszonej samki i zwycięskiego samca, istnieje między ludźmi dziwne przymierze” (nr 19, s. 4). Karmelkowa słodycz zobaczonego na kinowym ekranie happy endu opowieści o wielkiej miłości sprawia, że dziewczyna ucieka na wieś. Zamiast jednak tak upragnionego spokoju odnajduje nowe doznania.

Oblęd elektrycznej wiosny powoli wygasa, umiera w jej żyłach – Andrea przymiotnie po wielkim pijaństwie. Podczas swego samotnego błakania się po okolicy spotyka stale na swojej drodze brzuchate krowy i brzuchate kobiety – zdeformowane cielska. Na wsi miłość nie jest tęsknotą. Którejś nocy ziemia rodzi człowieka, ziemia krzyczy przenikliwym wrzaskiem piegowatej dziewczki od krów, Andrea słyszy, jak spływa krew z jej rozdartych wnętrzności. A po paru dniach matka oddaje ziemi ciało, urodzone ze swego ciała, i pochyla się znowu nad ziemią – pracuje, zgięta pobożnie pod palącymi promieniami słońca (nr 20, s. 4).

W tym fragmencie można by się doszukiwać między innymi dalekich ech wiersza *Spacerujące* zamieszczonego w *Futuryzjach* Anatola Sterna, w którym widać tak znamieny dla niego panbiologizm i pansomatyzm<sup>10</sup>. Rozerotyzowanie rzeczywistości jest tak duże, że nie ma powodu, by za każdym razem dodatkowo je uwypuklać. W konsekwencji poeta staje się swoistym dekoderym erotycznych sygnałów<sup>11</sup>. Futurystom nie tyle jednak chodziło o skandaliczną

<sup>10</sup> Por. J. Prokop, *Uwagi o poezji Anatola Sterna*, „Poezja” 1968, nr 12, s. 82.

<sup>11</sup> Por. M. Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy?...*, s. 57.

provokację, ile o pokazanie, że erotyka „kryje w sobie coś więcej, jest czymś w rodzaju seksualnego sejsmografu, prawdziwą reakcją na świat, w którym erotyzm zyskuje coraz większy wymiar. Już nie prywatny i intymny, tylko kulturowy i społeczny”<sup>12</sup>. Rację miał bowiem Mateusz Kareński-Tschurl, przekonując, że futuryści jako pierwsi wskazali na swoistą nadobecność seksu we współczesnym świecie, w którym trudno wyraźnie oddzielić erotykę, pornografię i sztukę. Badacz przekonywał, że

Dyskurs o seksie jest dziś obowiązkowy, wszystkie czasopisma doradzają, jak współżyć skutecznie, jak odnaleźć przyjemność *etc.* W dobie, w której mitologia (konieczność) sukcesu stanowi najważniejsze zagadnienie (czyt.: problem), każde niepowodzenie w tej materii tłumaczy się erotycznym niespełnieniem i podnosi niemalże do rangi życiowej tragedii. Trudno powiedzieć, jakie miejsce w tym dyskursie zajmują futuryści – czy strukturyzują problem, czy raczej go demistyfikują. Z pewnością „dynamizm seksu” i jego znaki – pociąg, auto, samolot – to spostrzeżenia trafne, tak samo jak erotyzacja przestrzeni miasta. Ciekawy jest też u futurystów problem prostytucji. Niejasny problem prostytutki [...] każe myśleć o niej jako o skrzyżowaniu kobiety i maszyny, co implikuje istnienie wielkiego dziś przemysłu erotycznego, który, na przemian, zwalcza się i popiera w imię wolności. Coś na kształt wielkiej seks-maszyny<sup>13</sup>.

Z podobną nadobecnością erotyki mamy do czynienia w *Ciała się oddalają*. Niewiele *de facto* się w tej opowieści dzieje. Fabuła, jak już wspomniano wcześniej, została ograniczona do minimum. Wszystko właściwie podporządkowane natomiast zostało (po)pędowi Andrei ku cielesnemu spełnieniu. Aby to jeszcze mocniej uwypuklić, Sternowa wykorzystała znamienne dla futurystów osadzanie zdarzeń w przestrzeni wielkiego miasta, która stanowi „natężenie podniet nerwowych, wynikających z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych”<sup>14</sup>. Rezygnując z zagłębiania się w psychikę bohaterki swojej opowieści, Alicja Stern koncentruje

<sup>12</sup> Tamże, s. 59. Podobnie wydaje się ukształtowana Andrea. Jej zachowanie czasami przypomina zachowanie będącej seks-maszyną prostytutki.

<sup>13</sup> Tamże, s. 60.

<sup>14</sup> G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast* [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 514.

się na opisanu uwikłania jej w kulturę i naturę. Brak tu jakichkolwiek rozterek moralno-etycznych i zastanawiania się nad konsekwencjami swoich wyborów lub czynów. I tu dostrzec można echa kultu maszyny, z jakim mieliśmy do czynienia u futurystów. Wszak Andrea wielokrotnie przyrównywana jest właśnie do maszyny, która – jak się zdaje – działała bez zarzutu do momentu, w którym pod wpływem cielesnych doświadczeń zepsuła się. Kobieta traci grunt pod nogami. Jej życie zmienia się, zmysły szaleją, a myśli krążą stale wokół jednego tematu. Pragnąc zagłuszyć potrzebę znalezienia się w ramionach swojego kochanka, Andrea szuka ukojenia w przyrodzie. Ale jak się okazuje, to pozorne osiągnięcie spokoju jest jedynie iluzją: „– Jestem sama, zupełnie sama, wydarłam go z wnętrzości, zostawiłam na szarym bruku ulicy... Tak myśli Andrea i nie wie nawet, jak jej żal tej elektrycznej wiosny, tego pierwszego pożaru, który trawił jej ciało i został zgaszony” (nr 20, s. 4).

Nieprzypadkowo, jak można sądzić, pojawia się w utworze Sternowej wiosna. Ta obrosła w bogatą symbolikę pora roku wiąże się, najogólniej rzecz ujmując, z początkiem nowego życia, odradzaniem się przyrody, rodzeniem się miłości, inicjowaniem zmian oraz przezwyciężaniem marazmu i poczucia wewnętrznej pustki<sup>15</sup>. To właśnie „oblęd elektrycznej wiosny” uwolnił Andreę od monotonnej, destrukcyjnej codzienności, oferując jej nie tylko nowe życie, ale także nową tożsamość. Odkrycie nieznanych dotąd pragnień podziało zatem wyzwalająco.

Raz rozpędzoną maszynę trudno jest zatrzymać. Podobnie stało się z Andreą. Wystarczyło kolejne, przelotne i przypadkowe spotkanie, by dotąd zagłuszane uczucia wróciły z nową siłą rażenia, a ona zapomniała o powodzie swojego wyjazdu na wieś: „Spojrzenia ich czepiają się stalowymi hakami. Chwila szamotania się, pod cieniem rżęs chowa Andrea bezwstyd swych nagich oczu, jego wzrok zdzierają czarną obcisłą zasłonę – uda i piersi Andrei rozkwitają i tężeją”

<sup>15</sup> Zob. M. Battistini, *Symbolie i alegorie*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005. Por. E. Chojnacka, *O symbolice wiosny w zapomnianym dramacie Tadeusza Konwicińskiego*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” 2015, nr 4, s. 77–79.

(nr 20, s. 4). Na widok Piotra czas się niejako zatrzymuje, w niej samej budząc na powrót erotyczne pragnienia. Znów bowiem dziewczyna porównana zostaje do działającej bezwolnie i automatycznie maszyny, która bez sprzeciwu poddaje się bodźcom zewnętrznym:

Andrea jest puszczoną w ruch maszyną. Szybko i równomiernie pracują lśniące dźwigi – jej ramiona. Andrea umyka przed przeznaczeniem. Przeznaczenie ma potężne bicepsy. [...] Maszyna nieruchomieje. Ciężko opadają zmęczone ramiona. Andrea puszcza wiosła, rozpędzona łódź mknie przed siebie. Wszystko zapada w niebyt. Krew huczy w całym ciele (nr 20, s. 4).

Miłość zdaje się swego rodzaju paliwem napędowym działań Andrei, sprawiając, że dziewczyna pędzi nie tylko do osiągnięcia spełnienia, do życia pełną piersią, ale i do zatracenia (się) w zachwycie, miłosnym odurzeniu i w efekcie – samounicestwienia. Ale Andrea – zgodnie z prawami natury – nie walczy i poddaje się seksualnemu pragnieniu. Ponownie ulega mężczyźnie, nie potrafiąc ukryć swoich prawdziwych uczuć. Dzieje się tak dlatego, że

Nowa Andrea jest zawsze naga – jej suknie są żartem, jej suknie nie są w stanie stłumić krzyku nagości.

– Pani nosi śliczną sukienkę – mówi ubrany mężczyzna do nagiej kobiety. Piotr jest zawsze korecte. Jego palce gniotą kwiaty jej szala, bezwiednie przebiegają tkaninę. Zahipnotyzowanym wzrokiem śledzi Andrea meduzowate ruchy jego rąk, wydaje jej się, że ręce Piotra błędzą po jej ciele. Uda drgają przeczuciem jego pieszczot. Piotr spółkuje ze wszystkim, co go otacza, ręce Piotra gwałcą i ujarzmiają wszystko. Gdy palce jego lubieżnie skręcają i mną białe, delikatne ciała papierosów, Andrea odwraca głowę, ażeby ukryć nagły wybuch rumieńca. Najbardziej obojętne słowa Piotra są intymne, najbardziej dyskretne spojrzenia przenikają w tajemne zakamarki płci (nr 20, s. 4).

Każdy gest i słowo Piotra nabierają dla Andrei dodatkowego znaczenia. To wszakże pierwsze, chciałoby się rzec: klasyczne, symptomy zakochania się młodej dziewczyny w mężczyźnie, który odtąd będzie miał nad nią władzę. Nagość Andrei jest, co oczywiste, metaforą. Ale, co równie ważne, ów rozerotyżowany opis jasno wskazuje na to, że nie tylko o miłość platoniczną będzie tu chodziło. Dla futurystów bowiem – jak przypominał Mateusz Kareński-Tschurl – seks był

po trosze także środkiem, który, będąc najsilniejszym rezerwuarem natury w człowieku, jako jedyny może dorównać fascynującemu dynamizmowi maszyny – erotyka jest tu najdonioślejszą pracą, zadaniem „maszyny mego ciała”! kwintesencją skuteczności i celowości, a także radości odsuwającej od człowieka cierpienie<sup>16</sup>.

Nic więc dziwnego w tym, że Alicja Stern tak duży nacisk położyła na podkreśleniu wpływu erotyki na życie bohaterki swojej opowieści. I choć hardcorowych scen seksualnych w tej prozie na próżno szukać, to jednak te, które na uprawianie miłości wskazują, są niezwykle wymowne i sugestywne. Dość przywołać taki oto fragment:

Matko! – krzyczy Andrea.

Dookoła były jelita, dookoła łagodnie szumiała krew, dookoła było czerwono i gorąco, wszystko się wówczas rozpoczynało. Potem nic nie było, aż nastąpiła ta chwila – znów jest czerwono i gorąco, znów tętni krew, drgają jelita.

Całuj mnie, całuj mnie mocniej! –

Dwa ciała, zespolone tajemnicą bytu, tarzają się po ziemi, obłąkane ciała wydzierają sobie tę tajemnicę.

Potem męczyzna wstaje, pomaga unieść się kobiecie, otrząsa z jej sukien ziemię. Odchodzą. Zgwałcone kłosa śpiewają o Piotrze i o Andrei.

-----  
– Od czasu, kiedy zostałam twoją kochanką, Piotrze, straciłam duszę, przestałam tęsknić (nr 21, s. 4).

Ale, co ważne, tematyizowana przez futurystów erotyka nie ma wiele wspólnego z estetyką. Pojawiające się w ich tekstach atrybuty kobiecości, które ulegają rozczłonkowaniu, nie są w rezultacie dookreślane. Nie ma bowiem większego znaczenia to, jak wyglądają, ale że działają podniecająco. Kobieta powinna być też żywiołową, pozbawioną mieszczańskiej moralności osobą, z którą uprawianie seksu będzie przypominało szybką jazdę samochodem wiążącą się z „nieobliczalnym pędem bez celu, akcentującym jedynie skuteczność działania”, a co za tym idzie – „dynamizmu, który, choć niszczy (zabija albo zbliża do śmierci), jest dowodem życia, ruchu, stanowiąc jednocześnie opozycję wobec statycznej »martwej« rzeczywistości »wytwornego *milieu*»”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> M. Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? ...*, s. 49.

<sup>17</sup> Tamże, s. 49–52.



A jednak takie podejście do erotyki jest projektem fantasmagorycznym. Wszak, jak pokazuje Sternowa, Andrea szybko się zakochuje, przeobrażając się z namiętnej, dzikiej, podporządkowanej zwierzęcym instynktom kobiety w delikatną, sentymentalną, uległą niewiastę. Dziewczyna w taki oto sposób zwierzy się dawnemu przyjacielowi:

Wiem już do czego tęskniłam, poznałam zapach szczęścia! To jest zapach ciała i tytoniu – Tapirze, mam kochanka! Pamiętasz, kiedyś, o zmroku opowiadałam ci o nocy, która była snem. Dziś śnię na jawie. Moje sny tulę w śniących ramionach. Wybacz głupie słowa w szczęściu! Na imię ma Piotr [...]. Tapirze, zamieszkałam w mieście razem z Piotrem! Czy ty wiesz, co to jest zamieszkać ze szczęściem? Teraz on śpi na moim łóżku [...] kocham go! To jest duży, silny człowiek, może bezwzględny, na pewno zły. Ale on daje ukojenie i obłąd, ma bezradny uśmiech dziecka. [...] Wierząc mi, smak życia odurza, jestem zamroczona (nr 21, s. 4).

Powyższy opis na myśl przywołuje właśnie owe łzawe happy endy filmów, które Andrea oglądała z Tapirem w kinie. Podobnie histerycznie reaguje na sytuację, gdy pojawią się kłopoty z partnerem. Zauważywszy wówczas, że „Zegar życia – serce – który dotychczas odliczał godziny szczęścia, wybija godzinę śmiertelnej trwogi” (nr 22, s. 3), zaczyna się zastanawiać, snując dramatyczne scenariusze zdarzeń:

Piotr nie wraca! Może nie wróci? Może wcale nie był? [...] Przecież Andrea zabije się z rozpaczy! Umrze, jak modystka, którą porzucił kochanek. [...]

– Jesteś mną, Piotrze! Komórki twojego ciała wrosły w moje komórki, w moich żyłach czuję twoją krew. Gdybym kiedykolwiek ciebie straciła, straciłabym siebie (nr 22, s. 3).

W innym miejscu z kolei przeczytamy:

Andrea jest pusta, jak wydrążona dynia. Obrabowano ją, pozostawiono jej tylko żalostną nagość. Przecież do niej należą te oczy, te usta, ta naga twarz i to nagie ciało – do niej należy kronika zmarłej miłości dwojga ludzi. Tę kronikę odczytuje ona we wszystkich lustrach we wszystkich wystawowych szybach – zewsząd wyzieraają oczy, które widziały narodziny i śmierć miłości. Wzrok przechodnia zatrzymuje się na jej twarzy, dłużej niżby należało – przeczytał, wie! Tragedia Andrei jest rzucona na pastwę miasta. Nagle słowa o Piotrze płoną na całym ciebie. Andrea pragnie przekreślić, zagłuszyć, zetrzeć te słowa. Pragnie wi-

dzieć oczyma, które nie zajrzały do przepaści, całować wargami, na których nie płoną gasnące pocałunki Piotra. Andrea pragnie zdobyć nową twarz (nr 22, s. 3).

Jak sam tytuł noweli Alicji Stern jednoznacznie wskazuje, snuta przez nią opowieść jest zapisem historii rodzącego się i pędzącego ku kresowi uczucia. Ciała, które najpierw mocno się przyciągają, z czasem zaprzepaszcza tę energię. Kochankowie, obojętniejąc, przybierają maski, by w ostateczności odejść w poszukiwaniu siebie i swojego kolejnego miejsca w świecie. Miłość, jak wszystko inne, przemija, a pęd traci swój impet, przeradzając się w statyczne oczekiwanie na kolejną miłosno-erotyczną przygodę.

## Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jaro-  
siński, wybór i przygotowanie H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–  
Gdańsk 1978.
- Battistini M., *Symbole i alegorie*, przeł. K. Dyjós, Warszawa 2005.
- Chojnacka E., *O symbolice wiosny w zapomnianym dramacie Tadeusza Konczyń-  
skiego*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” 2015, nr 4.
- Czachowski K., *Proza i poezja kobieca* [w:] tegoż, *Obraz literatury polskiej 1884–  
1934*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934.
- Kareński-Tschurl M., *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce  
futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*,  
„Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- Korczak J., *Żona futurysty*, „Przekrój” 1999, nr 10.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, Warszawa 1998.
- Prokop J., *Uwagi o poezji Anatola Sterna*, „Poezja” 1968, nr 12.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast* [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł.  
M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Stern A., *Ciała się oddalają*, „Ewa” 1931, nr 18–23.
- Sterna-Wachowiak S., *Między zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziń-  
ski. Szkice o futuryzmie*, Bydgoszcz 1985.
- Zeidler-Janiszewska A., *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznych fan-  
tazji do estetyki znikania* [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie  
symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994.

### *The madness of electric spring. On Alicja Stern's Ciała się oddalają*

#### Summary

The essay focuses on an undiscussed short story titled *Ciała się oddalają* by Alicja Stern from the angle of her connections with Polish futurism and the symbolism of spring. The main female character Andrea, being under the influence of the quickened reality, spring and sexual initiation, transforms from a passionate, wild and controlled by animal instincts woman into a delicate, sentimental and submissive female. Love seems to be the driving force in Andrea's life; it makes her run not only to gain fulfilment and breathe freely, but also to go mad with delight and become engrossed in love intoxication and – as a result – in self-destruction. Stern's story of the feeling that comes to an end shows how illusory love is.

**Key words:** Alicja Stern, futurism, eroticism, speed, spring

**Agnieszka Kwiatkowska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Julian Przyboś – publicysta dwudziestolecia międzywojennego<sup>1</sup>**

Najważniejsze artykuły publicystyczne Juliana Przybośa ukazały się w przygotowanych przez autora tomach *Linia i gwar*, *Sens poetycki* oraz *Zapiski bez daty*<sup>2</sup>. W rozproszeniu pozostają dotąd liczne teksty, które nie wywarły może znaczącego wpływu na rozwój literatury, ale składają się na pełen obraz poglądów poety, umożliwiając rekonstrukcję przemian światopoglądowych i są świadectwem czasu, w którym powstały. Przyboś często wygłaszał dość radykalne sądy, angażował się w liczne polemiki, zajmował zdecydowane stanowisko w wielu bieżących kwestiach. Rzadko wycofywał się ze swoich poglądów, ale nie zawsze chciał wracać do tematów, które z upływem czasu traciły na aktualności lub w obliczu zmian historycznych wymagały innego ujęcia, jak choćby ludowość w poezji, przejawy unizmu w różnych dziedzinach sztuki, problem poezji proletariackiej czy zagadnienia związane z urbanizacją. Poeta przedrukował w *Linii i gwarze* oraz w *Sensie poetyckim* te szkice, które – jak można przy-

---

<sup>1</sup> Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015–2018, 0059/NPRH4/H1b/83/2015, Julian Przyboś – edycja tekstów rozproszonych i niepublikowanych.

<sup>2</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959; *Sens poetycki*, Kraków 1967; *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970. Artykuły dotyczące twórczości Adama Mickiewicza zostały opublikowane w osobnym tomie *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950.

puszczać – w jego odczuciu nie straciły aktualności. Nie włączył do żadnego z powojennych tomów wystąpień, w których rozpoczynał batalię przeciw młodopolszczyźnie, krytykował stylizację, rozważał potencjał unizmu, podejmował tematy dotyczące nieodwracalnie minionych realiów.

W dwudziestoleciu międzywojennym Przyboś był bardzo aktywnym publicystą, a jego artykuły ukazywały się w wielu czasopismach. Jako młody poeta, pozostający w kręgu oddziaływań Tadeusza Peipera, publikował oczywiście w kolejnych numerach „Zwrotnicy”, a na początku lat trzydziestych związał się z redakcją „Linii” – periodyku redagowanego przez Jalu Kurka i kontynuującego założenia Awangardy Krakowskiej<sup>3</sup>. Teksty Przybosia ukazywały się też w „Gazecie Porannej”, „Głosie Literackim”, „Gazecie Artystów”, „Europie”, „Zaraniu Śląskim”, „Kamienie”, „Okolicy Poetów”, „Czasie”, „Pionie”, „Nowym Piśmie” i „L’Art Contemporain”. Większość opublikowanych wówczas tekstów nie została włączona do wydań książkowych. Co kryją teksty pozostające w rozproszeniu? Czy wybierając artykuły do tomów *Linii i gwaru* oraz *Sensu poetyckiego* autor dokonał swego rodzaju aktu autokreacji? Co odrzucił, z jakich poglądów się wycofał, z czego zrezygnował? Jaki obraz Przybosia wyłania się z pism rozproszonych dwudziestolecia międzywojennego?

Przyboś dwudziestolecia międzywojennego to publicysta niesłuchanie krytyczny. Walczy o nowoczesną poezję, dowartościowuje to, co nowe i awangardowe w sztuce, kulturze, literaturze. Współpracuje z Brzękowskim, Peiperem, Strzemińskim, ceni Witkacego i nowoczesnych poetów francuskich. Walczy z wszelkimi przejawami

---

<sup>3</sup> Słowo „linia” – metonimia rozwoju, nowoczesności i prostoty rozumianej jako rezygnacja z barokowej ozdobności i młodopolskiego przestylizowania – pojawiło się nie tylko w tytule awangardowego czasopisma, powracało też w tytułach publikacji Juliana Przybosia, autora tekstu *Linie i gwar* (refleksyjnej, autobiograficznej i autotematycznej prozy o pobycie na Śląsku Cieszyńskim) opublikowanego w czasopiśmie „Studio” 1936, nr 8 oraz powojennego artykułu *Na linii poetyckiej* („Odrodzenie” 1945, nr 56/57). Tytułowe sformułowanie w nieco zmienionej formie stało się też tytułem zbioru szkiców Przybosia *Linia i gwar*, wydanego w 1959 r.

mi młodopolszczyzny, z epigonami symbolizmu, z nadmierną czułościowością i fałszem emocjonalnym. Jednym z najsłynniejszych przedwojennych wystąpień Przybosia jest tekst *Chamuły poezji* wymierzony w młodopolską estetykę, który ukazał się w „Zwrotnicy” w 1926 roku. Poeta nie zdecydował się włączyć go do *Linii i gwaru* czy *Sensu poetyckiego*, bo gdy przygotowywał te tomy do druku, walka z młodopolszczyzną była dawno zakończona. Krytykując twórczość Jana Kasprowicza, Emila Zegadłowicza i Józefa Wittlina, Przyboś piętnował sztuczny charakter wszelkich nawiązań do poezji i obyczajowości ludowej, nieprzekonujących i traktowanych jak młodopolski kostium oraz sprymitywizowanie motywów chrześcijańskich, niejednokrotnie osadzonych w rubasznym kontekście i wyrwanych ze sfery sacrum. Krytyka „nachalnego chrześcijaństwa” w twórczości Wittlina, piętnowanie „pasożytowania na ewangelii” i sprowadzania jej przekazu do „mądrości wiejskiego parobczaka” u Zegadłowicza, protest przeciwko „prostackiej manierze stylizowania postaci Chrystusa na wzór rzekomo wyobrażeń ludowych” w lirykach Kasprowicza w dobie PRL-u nabrałyby zupełnie nowych, chyba sprzecznych z intencją Przybosia, znaczeń. Awangardzista wysoko cenił kulturotwórczą rolę chrześcijaństwa, wskazywał Ewangelię jako „słońce kultury moralnej ludzkości”. Równocześnie protestował przeciwko przypisywaniu kulturze ludowej szczególnego prymitywizmu, który miałby się objawiać w schłopieniu Chrystusa ukazywanego jako „kompan pijanicy” czy „kuternogi prostak z Beskidu”. Przyboś – wychowany na bajaniach starej Pileckiej<sup>4</sup> – był wielkim zwolennikiem kultury ludowej, ale przeciwstawiał się zdecydowanie jej literackim zafałszowaniom, zideologizowanym przekłamaniami, wykorzystywaniu ludowego sztafażu w obcym porządku estetycznym i literackim przebiegankom, które raczej ośmieszają chłopów niż dowartościowują ich dziedzictwo<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> J. Przyboś, *Tradycja, rzecz osobista* [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 260–261.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty w obrębie akapitu pochodzą z artykułu *Chamuły poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7.

Z podobną pasją krytycznoliteracką poeta piętnował postromantyczny charakter metafizyki w twórczości Jana Nepomucena Millera, Stefana Napierskiego czy Wilama Horzycy, widząc w nich kontynuatorów poetyki Kasprowicza<sup>6</sup>. Przyboś – po dziecięcych doświadczeniach z ćwiczeniami duchowymi Franciszka Salezego – stronił od metafizyki<sup>7</sup>. Dystansował się wobec uniesień religijnych osiągniętych drogą kontemplacji m.in. w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich”, tak pisząc o podręczniku pobożności *Philotea*:

Straszliwa ta książka wstrząsnęła moim dwunastoletnim sercem potężnie i chociaż później czytywałem się w inne „drogi do nieba”, „naśladowania Jezusa” i żywoty świętych – ja obrałem za drogowskaz i w niej widziałem palec Boży. Z ogromną wagą, z fanatyzmem realizowałem niebieski nakaz<sup>8</sup>.

Przyboś rzadko poruszał kwestie dotyczące metafizyki, choć w dzieciństwie był podatnym medium. Drażniło go też, gdy inni pisarze traktowali tematykę religijną nazbyt lekko, zaściankowo, prymitywizując idee sarmackie, mesjańskie czy nadając prostacki wyraz ludowej pobożności<sup>9</sup>.

Poglądy poety wyrażone w *Chamulach poezji* z czasem uległy znaczącym zmianom. Awangardzista nigdy nie przekonał się do stylistyki młodopolskiej, nie zaczął cenić Kasprowicza czy Wittlina, ale

<sup>6</sup> *Demaskować!* „Zwrotnica” 1927, nr 11.

<sup>7</sup> Studiowaniu zaleceń francuskiego filozofa i teologa, świątobliwego biskupa Genewy, autora siedemnastowiecznego podręcznika pobożności *Philotea*, niezwykle popularnego i wielokrotnie wznawianego w międzywojennej Polsce, Julian oddawał się jesienią 1914 roku, kiedy spędzał w rodzinnej Gwoźnicy kilkumiesięczny okres przerwy w nauce spowodowany wydarzeniami I wojny światowej. 1 września 1914 rok szkolny w rzeszowskim gimnazjum, do którego uczęszczał Przyboś, nie został rozpoczęty z uwagi na zbliżający się front. Naukę podjęto 1 czerwca 1915 roku. J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 440–441.

<sup>8</sup> *Odpowiedź na ankietę redakcji „Wiadomości Literackich” Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy?*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 29. Przeżycia, jakich doświadczył, realizując ćwiczenia Franciszka Salezego, opisał później w *Zapiskach bez daty* (J. Przyboś, *Anioł* [w:] tegoż, *Zapiski...*, s. 265).

<sup>9</sup> Dał temu wyraz m.in. w *Chamulach poezji*, krytykując płytką i prymitywną pobożność ukazaną w tekstach Zegadłowicza.

zajął mniej radykalne stanowisko w sprawie sztuki i literatury inspirowanej bogactwem kultury ludowej. Przestroga przed stylizacją pojawiła się m.in. wśród not – krótkich, czasem kilkudzaniowych wypowiedzi – zamieszczanych w „Linii”:

Wszelka stylizacja zdradza rezygnację ze szczerości i oryginalności artystycznej: jest pasożytnictwem na cudzych formach. Nic nie jest tak dalekie intencjom nowoczesnej sztuki, która ma silne poczucie stylu, jak zapędy stylizatorskie<sup>10</sup>.

Po raz kolejny skrytykował w tym tekście poetów, którzy pragną „wczuć się w [...] stosunek pastucha do przyrody i oddawać go w poezji”<sup>11</sup>. W czytelnej aluzji do twórczości Emila Zegadłowicza nazwał takich twórców „powsinogami literackimi”<sup>12</sup>.

Mimo iż Przyboś wciąż dostrzegał niebezpieczeństwa wszelkiej stylizacji, zastanawiał się jednak, w jaki sposób można wprowadzić ludowość do literatury wysokiej. Podstawową trudnością wydawała mu się konieczność zachowania odpowiednich proporcji pomiędzy imperatywem samodzielności i oryginalności a podporządkowaniem się konwencji, która wymaga ograniczenia własnych możliwości twórczych<sup>13</sup>. Niezmiennie uważał, że cenniejsza pod względem artystycznym od twórczości prymitywistów czy nawet pisarzy pochodzących z ludu i dla ludu piszących jest bezimienna twórczość ludowa, która nieodwracalnie „umarła pod technieniem właśnie kultury literackiej”<sup>14</sup>. Nowoczesna kultura – w odczuciu Przybosia – dąży do wyrównania różnic między miastem a wsią, odbierając tej ostatniej jej kulturową specyfikę. Urbanizm wykracza poza przestrzeń miejską, postępujące uprzemysłowienie i unowocześnienie produkcji rolnej niweluje różnice między sposobem życia i obcowania z kulturą różnych grup społecznych. Miłośnik postępu tak pisał:

<sup>10</sup> *Przeciw stylizacji*, „Linia” 1931, nr 1.

<sup>11</sup> „*Ludowość*” w *poezji*, „Linia” 1931, nr 1.

<sup>12</sup> Chodzi oczywiście o *Powsinogi beskidzkie* – tytuł książki Zegadłowicza.

<sup>13</sup> *Prymitywizm a twórczość ludowa*, „Zarania Śląskie” 1929, nr 2.

<sup>14</sup> Tamże.



termin „urbanizm” doprasza się korelatu „ruralizm”, a „ruralizm” jako wartość kulturalna nie istnieje. [...] Roztkliwianie się nad tym, co pamięta króla Piasta, a co skazane jest na zagładę, nie może więc być zadaniem nowoczesnej poezji<sup>15</sup>.

Dwudziestolecie międzywojenne to czas napięcie pomiędzy dążeniem do autotelizmu literatury i coraz dobitniejszym przekonaniem o konieczności zaangażowania społecznego. Prozie realizmu społecznego towarzyszyła poezja promująca idee społeczne. Przyboś diagnozował to zjawisko i wyznaczał kierunki rozwoju nowej poezji. Zwracał uwagę na różnorodność haseł społecznych możliwych do wprowadzenia w literaturze. Postulował, aby poglądy ujawniały się w utworze literackim subtelnie i pośrednio, nie wykluczając głębszego poetyckiego ujęcia. Poeta o dobrze ukształtowanym światopoglądzie nie musi – zdaniem Przybosia – szarżować płytkimi hasłami i sięgać po tematy bezpośrednio związane z socjologią, bo „nawet w opisie flaszki może dać poezję o głębokiej idei społecznej”<sup>16</sup>. Uspołecznienie poezji przejawiać się też powinno – w odczuciu awangardowego poety – w odkrywaniu nowych struktur. Paralelizm form społecznych i poetyckich, porządek, w którym wiersz wolny jest przejawem i odpowiednikiem społecznego liberalizmu, pozwoliłby przez nowe idee poetyckie wypracować nową ideologię życiową.

Przyboś bardzo mocno zaangażował się w spór o literaturę proletariacką – jej kształt, powinności i adres czytelniczy<sup>17</sup>. Wielokrotnie zwracał uwagę, że próba wypośrodkowania pomiędzy artyzmem dostosowanym do gustów wymagających czytelników a przekonywaniem adresowanym do robotników jest z góry skazana na klęskę. Pisał:

<sup>15</sup> *Co to znaczy „urbanizm”?* „Linia” 1931, nr 1.

<sup>16</sup> *Poezja uspołeczniona*, „Głos Literacki” 1929, nr 2.

<sup>17</sup> Zasadnicza część dyskusji na temat poezji proletariackiej toczyła się na łamach „Nowego Pisma”, gdzie w 1933 roku zabrało głos w tej kwestii kilkunastu pisarzy, m.in. E. Szymański, K. Irzykowski, M. Czuchnowski i J. Przyboś. Czuchnowski wypowiadał się na ten temat również na łamach pisma „Robotnik” (*W głębi awangardy*; „Robotnik” 1933, nr 267), a Tadeusz Peiper opublikował artykuł *Sztuka a proletariatus*, „Głos Literacki” 1929, marzec, przedr. w zbiorze *Tędy*.

Słabość artystyczna tych rymowanych artykułów lub sentymentalnych liryk rewolucyjnych – nie przekonywała czytelnika o wymaganiach artystycznych, a dla robotnika – „artystyczność” właśnie poezji była przeszkodą<sup>18</sup>.

Poezja wysokoartystyczna nigdy nie będzie skutecznie agitowała, przekonywała, poruszała mas, nakłaniała do przyjęcia określonej ideologii. W dobie zaniku kultury ludowej, która docierała do szerokich rzesz społeczeństwa, trudno wskazać formy o równie dużej sile oddziaływania. Być może – sugerował Przyboś – są nimi piosenki kabaretowe, „błahe teksty uskrzydłone, łaskoczącą melodią”, przeboje, które „wypierają samorodną pieśń ludową”<sup>19</sup>. Najważniejszym obowiązkiem poety jest dążenie do najwyższego artystycznego poziomu, ale agitator powinien przejściowo zrezygnować z artyzmu i skupić się na nawiązaniu kontaktu z odbiorcą poprzez poezję śpiewaną, „rymowane hasła, kalambury, satyry, dowcipy”<sup>20</sup>. Przyboś marzył, że tak spreparowana twórczość będzie kontynuowana przez artystów ludowych i stanie się samorodną sztuką proletariatu. W innym wystąpieniu pisał:

Tak żywa, ciągle kontrolowana i doskonalona robota agitacyjno-wierszowa może naturalnie z czasem stać się masową i z pracy odwalanej przez zawodowców stać się uświadamiającą zabawą ludową, przez lud rozwijaną. Być może, że z biegiem czasu, wybredności odbiorców i doskonalenia środków oddziaływania – taka utylitarystyczna poezja osiągnęłaby odrębny charakter artystyczny<sup>21</sup>.

W poszukiwaniu nowej liryki, która dążyłaby do najwyższego artystycznego poziomu, Przyboś negował nie tylko poezję młodopolską, ale i dokonania skamandrytów. Już w 1925 roku na łamach „Gazety Porannej” krytykował poetów Skamandra, którzy – w jego odczuciu – nie spełnili pokładanych w nich nadziei, „rozmienili poezję na wiersze”<sup>22</sup>, rozleniwieni zbyt pochlebnymi recenzjami przestali szukać nowych rozwiązań w poezji. Do krytyki powrócił na

<sup>18</sup> J. Przyboś, *Poezja proletariacka w praktyce*, „Głos Poranny” 1932, nr 300.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> J. Przyboś, *W sprawie poezji proletariackiej*, „Nowe Pismo” 1933, nr 35 (49).

<sup>22</sup> J. Przyboś, *Poezja Zwrotnicy*, „Gazeta Poranna” 1925, nr 739.

początku lat trzydziestych, kiedy to na łamach „Linii” bezlitośnie diagnozował sytuację współczesnej poezji i wskazywał pożądane kierunki jej rozwoju. Umiejętność rozpoznania nowych tendencji literackich, trafność ocen, wycucie potencjału poszczególnych kierunków czy poetów łączył Przyboś z pragnieniem oddziaływania na kształt literatury. Był przekonany o sile krytyki literackiej, która może nie tylko kształtować pisarzy i poetów, ale potrafi też wywierać presję na publiczność czytelniczą, korygować jej upodobania, wśród wielu zjawisk literackich wskazywać wartości zainteresowania i rozwoju. Piętnował „kataryniarzy i strofkarzy” – poetów skupionych wokół byłego Skamandra, epigonów symbolizmu, którzy łzawe uczucia i cikliwe nastroje przedstawiają w niedołączonych, wielokrotnie powtarzanych zdaniach<sup>23</sup>. Przyboś przyznawał prawo do wyrażania w wierszu wszelkich uczuć, nawet naiwnych i niezaskakujących, ale protestował przeciw minoderii i sztucznej pozie lirycznej. Pisał:

każde uczucie ma prawo w poezji. Któż z nas nie wzrusza się wspomnieniami z dzieciństwa, kto nie rozczulał się ogródkiem wiejskim? Ale chodzi o sposób wyrażenia tych uczuć taki, żeby był godny poety, żeby nie kompromitował tych uczuć, żeby się tych uczuć wyrażonych poetycko nie trzeba było wstydzić. [...] Poezja powinna być takim wyrazem uczuć, żeby się go nie trzeba było wstydzić przed samym sobą<sup>24</sup>.

W chropowatym nieco stylu wypowiedzi Przybosia widać ogromne zaangażowanie emocjonalne, połączone z przekonaniem o niewątpliwiej słuszności głoszonych poglądów. Awangardowy „wstyd uczuć” przełożył się tu na postulat pisania o emocjach nie wprost, ale w sposób subtelny i nowoczesny. Artykuł kończy się dydaktycznym apelem:

Ogłaszam niniejszym kataryniarzy i strofkarzy nieboszczykami poezji. Precz z dziecinadą zwrotki i tromtadracji! Studenci polonistyki, pisujący wiersze, strofki od kataryniarzy i brońcie się przed sugestią bezpośredniego liryczenia. Pozostawcie epigonów ich własnemu losowi<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

Kiedy artykuł *Kataryniarze i strofkarze* ukazał się na łamach „Linii”, Przyboś miał zaledwie trzydzieści lat, ale – przekonany o swojej racji – czuł się strażnikiem wartości poezji i nie wahał się zająć tak zdecydowanego stanowiska. Widoczna tu postawa – mentora doradającego nieco tylko młodszymi kolegom, jak pisać, i mistrza wyznaczającego drogi rozwoju poezji – będzie mu towarzyszyła przez całe życie. Protekcyjne porady kierowane do poetów początkujących, debiutantów, studentów polonistyki, którzy marzą o opublikowaniu tomiku swoich wierszy, będą charakterystyczne także dla powojennych recenzji Przybosia, a katoryczny ton cytowanego wyżej akapitu zdaje się powracać choćby w zakończeniu *Ody do turpistów*. „Ogłaszam” – powiada Przyboś, kończąc wszelkie dyskusje i stawiając ostateczne diagnozy.

„Porzucenie kataryniarstwa równosylabicznych wierszy”<sup>26</sup> nie było jednak dla awangardowego twórcy równoznaczne z rezygnacją z rytmu i rymu w poezji. Odejście od ogranych miar rytmicznych wymuszało poszukiwanie rytmu nowego, w poezji Peipera wynikającego z idealnej budowy zdania, a w zamiarach Przybosia – w niepowtarzalny sposób scalającego poemat. Poeta pisał:

Ja wychodzę z założeń unistycznych; dążę do poruszenia każdego poszczególnego poematu jedynym, niepowtarzalnym rytmem; chodzi mi – wśród swobody poszczególnych fraz – o jednolity wyraz rytmiczny całego poematu. Niełatwo mi określić, na czym ta jednolitość rytmiczna polega. Powołuję się tylko na moje utwory w zbiorze *Sponad*<sup>27</sup>.

Przyboś widział ogromny potencjał unizmu i cenił ten kierunek wyjątkowo wysoko. Władysława Strzemińskiego postrzegał jako wielkiego nowatora, twórcę teorii wyrosłej „z ostatnich zdobyczy współczesnego modernizmu”, prekursora nowej sztuki, która nie jest „jeszcze jednym przemijającym izmem”, ale całkowicie zmienia dotychczasowe pojmowanie malarstwa i rzeźby<sup>28</sup>. Unizm – w jego od-

<sup>26</sup> J. Przyboś, *Rytm i rym*, „Linia” 1931, nr 2.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> W artykule *Unizm* („Linia” 1931, nr 3), z którego pochodzą wszystkie cytaty w obrębie tego akapitu, Przyboś omawia pokrótce dwie książki: Władysława Strze-

czuciu – mógł stać się koncepcją uniwersalną obejmującą wszystkie dziedziny sztuki i literatury, estetyką przenikającą wszelkie dziedziny ludzkiego życia z potęgą równą sztuce gotyckiej:

Unizm rozsuwa więc na przyszłość wspaniałą wizję jednolitej sztuki, jakiegoś nowego gotyku, który by połączył wraz z architekturą malarstwo i rzeźbę w jedną ścisłą całość. Jedność ta będzie nie tylko doczepieniem obrazów i rzeźb do form architektonicznych, rzeźba i obraz wnikną w architekturę<sup>29</sup>.

Nic dziwnego, że poeta zafascynowany nowym kierunkiem w sztuce próbował wypracować formę unistycznego poematu czy liryku i wspominał o unistycznej koncepcji rytmu, którą poddał próbom w wierszach z tomu *Sponad*. Poszukując rozwiązań, które byłyby szansą na przełamanie kryzysu panującego w polskiej liryce, Przyboś początkowo pragnął podążać drogą wytyczoną przez założyciela Awangardy Krakowskiej. Harmonijne zdania i zdyscyplinowana budowa utworów z tomu *Żywe linie* sprawiła, że gotów był w nich widzieć inspirację klasycyzmem. Pisał o Peiperze, iż „przypada [mu] rola młota, walącego w przesąd, że poezja jest łatwym, słodko smakowanym karmelkiem”<sup>30</sup>.

Twórcami najważniejszymi dla Juliana Przybosia, którzy wywarli wpływ na jego rozwój w latach międzywojennych, byli – obok Peipera – Jan Brzękowski, Władysław Strzebiński i Karol Irzykowski. Intelktualna przyjaźń z Brzękowskim znalazła odzwierciedlenie w publicystyce – przede wszystkim na łamach „L’ Art Contemporain” i „Linii”. Oba pisma podejmowały szeroko zakrojoną tematykę dotyczącą sztuki nowoczesnej. W dwujęzycznym „L’ Art Contemporain” ukazywały się teksty publicystyczne i literackie polskich i francuskich autorów, zazwyczaj w oryginale i w przekładzie, artykułami wstępnymi były słynne *Kilometraż*e Brzękowskiego. Przyboś publikował tu nie tylko repliki na polemiczne wystąpienia Irzykowskiego, ale zamieszczał też swoje wiersze w przekładzie na język francuski.

---

mińskiego i Katarzyny Kobro *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* oraz W. Strzebińskiego *Unizm w malarstwie*.

<sup>29</sup> J. Przyboś, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3.

<sup>30</sup> J. Przyboś, *Poezja Zwrotnicy*, „Gazeta Poranna” 1925, nr 739.

Asocjacyjna poezja francuska była dla niego miarą nowoczesności, podczas stypendium we Francji tłumaczył wiersze Jeana Arpa i innych poetów, pragnąc nie tylko przybliżyć założenia zachodniej kultury polskiemu czytelnikowi, ale i sam stać się jej częścią, zaistnieć we francuskojęzycznej recepcji. Kształtująca się w tym czasie relacja z Brzękowskim stanowiła jedną z najżywszych i najbardziej trwałych przyjaźni w biografii Przybosia. Ukazujące się na początku lat trzydziestych publikacje obu poetów pełne są wzajemnych odniesień, cytatów, nawiązań, pozostają w nieustannym dialogu i żywo ze sobą korespondują. W latach międzywojennych rozpoczęła się też przyjaźń ze Strzezińskim, którego Przyboś postrzegał jako najwybitniejszego współczesnego polskiego malarza i teoretyka sztuki – świadectwem tego są liczne wypowiedzi poety na temat teorii widzenia Strzezińskiego oraz uwagi dotyczące książki Strzezińskiego i Kobro, która ukazała się nakładem „Biblioteki a.r.”<sup>31</sup>

Bardzo ważną osobą w międzywojennej publicystyce Przybosia pozostaje też Karol Irzykowski. Awangardowy poeta nieustannie z nim polemizuje, czyni to jednak inaczej niż w odniesieniu do młodo-polskich twórców, epigonów symbolizmu, tępych krytyków zachwycających się pustymi rymami. Starannie dobiera argumenty, rozważa tezy przeciwnika, ma świadomość wielkiego znaczenia tych sporów wytyczających drogę rozwoju literatury i wyznaczających nowe kierunki poetyckie. Powszechnie znany jest spór o niezrozumiałstwo, polemika o metaforę czy dyskusja wywołana *Walką o treść*. Przyboś jednak odnosi się do poglądów Irzykowskiego także przy innych okazjach, aby podkreślić rangę omawianego problemu lub oświecić go z wielu perspektyw. Relacja tych dwóch twórców jest trudna i trochę tajemnicza. Przyboś w Irzykowskim upatruje tego, kto – jak Herakles stajnię Augiasza – oczyści poromantyczną krytykę literacką<sup>32</sup>. Polemizuje z nim, nie zgadza się z koncepcją zaprezentowaną w *Walce o treść*, ale rzadko bywa prześmiewczy i protekcyjny. Jeśli od-

<sup>31</sup> Między innymi w artykule *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3.

<sup>32</sup> J. Przyboś, *Demaskować!*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.

słania słabości jego wywodu, robi to zawsze w aurze powagi. Nie ośmiesza, nie sugeruje, że jego wypowiedzi są żenujące<sup>33</sup>.

Wydana w 1929 roku *Walka o treść* Irzykowskiego zapoczątkowała spór dotyczący spraw fundamentalnych – roli i funkcji przypisywanych literaturze. Przyboś, omawiając ten tekst skierowany przeciw skostniałemu przywiązaniu do formy i „małej metafory”, ubolewał, że zaprezentowanej krytyce nie towarzyszył rozbudowany program wyznaczający nowe kierunki rozwoju. *Walka o „wielką metaforę”*, czyli o treść, wydała się Przybosiowi nieprecyzyjnie zaprezentowana i sprowadzona do kilku ogólników. Pisał: „*Walka o treść?* O jaką treść? Na to nie znajdziemy odpowiedzi, Irzykowski kryje się poza frazesy, podobnie jak Millera, beztreściwie”<sup>34</sup>. Zestawienie z Millerem, wielokrotnie krytykowanym przez obu uczestników sporu, przede wszystkim za płytkie sądy nieoparte na rzetelnej analizie dzieła i posługiwanie się banałami, było pod piórem awangardzisty wyjątkowo mocną obelgą.

Przyboś po raz kolejny podjął polemikę z Irzykowskim w *Uwagach o nowej liryce*, broniąc się przed zarzutem niezrozumiałstwa<sup>35</sup>. Wskazał błąd w rozumowaniu krytyka, który oskarżając poetów awangardowych o pisanie wierszy niezrozumiałych,

<sup>33</sup> Jak czyni to na przykład w stosunku do Lecha Piwowara („Gazeta Artystów” 1934, nr 11).

<sup>34</sup> J. Przyboś, *Terminus a quo...*, „L’Art Contemporain. Sztuka Współczesna” 1939, nr 2. Artykuł jest polemiczną odpowiedzią na *Walkę i treść* Irzykowskiego (1929), który replikował na łamach „Wiadomości Literackich” (K. Irzykowski, *W obronie „Walki o treść”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 31). Większość zawartych tu myśli Przyboś powtórzył w kolejnym w tej polemice wystąpieniu *W walce z „Walką o treść”* wydanym w postaci broszury w Cieszynie (1930), dołączonym do trzeciego numeru „L’Art Contemporain” (3/1930) i przedrukowanym w tomie *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. 1, s. 21–38. *Terminus a quo* (łac.) – data, od której coś się zaczyna. Por. C. Jędraszko, *Łacina na co dzień*, Warszawa 1990, s. 287. O konflikcie „małej metafory” i „wielkiej metafory” zob. K. Irzykowski, *Walka o treść [w:]* tegoż, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 66–69.

<sup>35</sup> To odniesienie do artykułu K. Irzykowskiego, *Niezrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, włączonego przez autora do zbioru szkiców *Słoń wśród porcelany* (1934). Tekst zapoczątkował dużą polemikę.

odwoływał się do powszechnych oczekiwań stawianych literaturze i posługiwał się tymi samymi kryteriami w odniesieniu do poezji i prozy. Przyboś pisał:

Irzykowski zarzucając nowej poezji niezrozumiałość, jest niewątpliwie wielogłosem tłumy i niewątpliwie w jego atakach tłucze się – w to wierzymy my, poeci – jakaś pomyłka. Jaka? Pomyłka takiego czytelnika, który nawyki odczuwania i rozumienia prozy przenosi do lektury poezji. [...] Podkreślam fakt odrębności, specyficzności języka poezji. Błąd „nierozumiejących” pochodzi stąd, że doszukują się oni tego samego, potocznego, znaczenia w słowie, obrazie, zdaniu poetyckim – co w prozie. Tymczasem jedno i to samo słowo w prozie a w poezji – to dwie różne rzeczy<sup>36</sup>.

„Trud tworzenia swoistej mowy uczuć”, jaki podjęła awangarda, nie mógł być utożsamiany – jak czynił to Irzykowski – z pogardą „dla wszystkiego, co epigoniczne i łatwe”<sup>37</sup>.

Rymy i współbrzmienia, które w liryce Przybosia koresponowały zazwyczaj z interpretacją utworu, podkreślały lub nawet tworzyły sensy naddane i metaforyczne, spotkały się z ostrą krytyką Irzykowskiego, który widział w nich jedynie puste kalambury i prześmiewczo je krytykował, pisząc: „nie są bycze takie zdobycze”<sup>38</sup>. Awangardowy poeta wielokrotnie bronił swoich poetyckich pomysłów<sup>39</sup>, nigdy jednak nie podejrzewał Irzykowskiego o niezrozumienie konceptu. Nie tyle oskarżał Irzykowskiego o prowokację, co z satysfakcją prześwietlał jego strategię celowego ośmieszenia awangardowych współbrzmień. Pisał z uznaniem dla literaturoznawczych kompetencji krytyka:

Irzykowski jest zbyt zamiłowanym polemistą, ceniącym ten gatunek pisarski dla niego samego, żeby dla zaostrenia kontrataku przeciwnika nie pozwolić sobie niekiedy na cios świadomie fałszywy. Za taki sztych uważam ośmieszające zesta-

<sup>36</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> „Nie są bycze takie zdobycze” – tak brzmi ostatnie zdanie przywołanego wyżej artykułu K. Irzykowskiego *Zgiełk a ścisk* tzw. *walorów* („Pion” 1934, nr 39), przedr. w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3 (1932–1935), s. 384.

<sup>39</sup> Między innymi w tekście *Dwa chwytły*, „Gazeta Artystów” 1938, nr 8 oraz *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.



wienie pewnych „chwyków” z kalamburycznym „bycze zdobycze”. Wszakże sam Irzykowski jest autorem rozprawki o metaforze i dowcipie, i zapewne zdaje sobie dobrze sprawę, że, podobnie jak metafora i atakowany przez niego chwyt poetycki może być zarówno środkiem wzruszenia poetyckiego jak i dowcipu<sup>40</sup>.

Krytyka młodopolszczyzny dawno już przebrzmiała, spór o poezję proletariacką stracił na aktualności, rozważania na temat ludowości w poezji trącą myszką, ale polemiki Przybosia i Irzykowskiego nadal zdają się dotyczyć spraw najważniejszych dla literatury. Twórczość publicystyczna obu krytyków została już przebadana, pojawiła się niedawno edycja *Pism rozproszonych* Irzykowskiego<sup>41</sup>, powstaje wydanie druków rozproszonych Przybosia<sup>42</sup>, w przygotowaniu jest też książka poświęcona sporowi wokół „niezrozumialstwa”<sup>43</sup>, ale wielopoziomowa relacja łącząca tych pisarzy nadal pozostaje nie do końca rozpoznana. Intelktualny dyskurs między wybitnymi twórcami kształtował życie literackie epoki i był odzwierciedleniem ścierających się wówczas idei i tendencji. Jego rekonstrukcja, obejmująca badania intertekstualne i przeanalizowanie szeregu wzajemnych odwołań, może uzupełnić obraz krytyki literackiej dwudziestolecia międzywojennego.

## Bibliografia

Czuchnowski M., *W głąb awangardy*, „Robotnik” 1933, nr 267.

Duk J., *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976.

---

<sup>40</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.

<sup>41</sup> Kolejne tomy *Pism rozproszonych* Karola Irzykowskiego w opracowaniu Janiny Bahr ukazywały się sukcesywnie od 1998 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie.

<sup>42</sup> *Pisma rozproszone* Juliana Przybosia zostaną wydane w drugiej połowie 2019 r. pod red. Agnieszki Kwiatkowskiej, Joanny Grądział-Wójcik, Edwarda Balcerzana i Jerzego Borowczyka w Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>43</sup> Teksty wchodzące w skład sporu o niezrozumialstwo ukażą się w najbliższym czasie w opracowaniu Sylwii Panek nakładem Wydawnictwa PTPN w Poznaniu.

- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934.
- Irzykowski K., *W obronie „Walki o treść”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 31.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Zgiełk a ścisk tzw. Walorów*, „Pion” 1934, nr 39; przedr. w: tegoż, *Pisma rozproszone*, t. 3, 1932–1935, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, Kraków 2000.
- Jędraszkowski C., *Łacina na co dzień*, Warszawa 1990.
- Odpowiedź na ankietę redakcji „Wiadomości Literackich” Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy?*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 29.
- Peiper T., *Sztuka a proletariat*, „Głos Literacki” 1929, marzec (przedr. w zbiorze *Tędy*).
- Przyboś J., „Ludowość” w poezji, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Chamule poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7.
- Przyboś J., *Co to znaczy „urbanizm”?*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950.
- Przyboś J., *Demaskować!*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.
- Przyboś J., *Dwa chwytły*, „Gazeta Artystów” 1938, nr 8.
- Przyboś J., *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Linia i gwar*, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Poezja proletariacka w praktyce*, „Głos Poranny” 1932, nr 300.
- Przyboś J., *Poezja społeczna*, „Głos Literacki” 1929, nr 2.
- Przyboś J., *Poezja Zwrotnicy*, „Gazeta Poranna” 1925, nr 739.
- Przyboś J., *Prymitywizm a twórczość ludowa*, „Zarania Śląskie” 1929, nr 2.
- Przyboś J., *Przeciw stylizacji*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Rytm i rym*, „Linia” 1931, nr 2.
- Przyboś J., *Sens poetycki*, Kraków 1967.
- Przyboś J., *Terminus a quo...*, „L'Art Contemporain. Sztuka Współczesna” 1939, nr 2.
- Przyboś J., *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3.
- Przyboś J., *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.
- Przyboś J., *W sprawie poezji proletariackiej*, „Nowe Pismo” 1933, nr 35 (49).
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.

## Julian Przyboś – a columnist of the interwar period

### Summary

The article is a review of the interwar texts on social, political and cultural subjects written by Julian Przyboś, which were not reprinted in any of the later published books. The avant-gardist is known for criticising the Skamander poets and protesting against repetitious rhymes and rhythms. His texts directed against modernistic

Polish authors were published in a number of journals, for example “Zwrotnica” and “Linia”. In search of a model of new lyric poetry he put forward his own theories and considered Tadeusz Peiper’s demands. Undoubtedly, his friendship with Jan Brzękowski and Władysław Strzemiński had a considerable impact on his oeuvre. As far as Przyboś’s interwar articles on social, political and cultural subjects are concerned, the most important, yet not thoroughly discussed ones are his discussions and disputes with Karol Irzykowski, his opponent and – at the same time – a person Przyboś respects.

**Key words:** Julian Przyboś, Karol Irzykowski, journalism of the interwar period, unism, folk tradition, incomprehension

Janusz Pasterski

Uniwersytet Rzeszowski

## Na progu przełomu. O wierszach *Pochwała wsi* i *Kościół wojujący* Jerzego Lieberta

Z tych zdobyczy wewnętrznych i zewnętrznych wyrósł u młodego poety pewnego rodzaju tragiczny klasycyzm: trzeba było dojrzeć co prędzej, zanim śmierć przerwie trud i pracę doczesną<sup>1</sup>.

W styczniowym numerze miesięcznika „Skamander” z roku 1925 opublikowane zostały dwa wiersze Jerzego Lieberta: *Kościół wojujący* i *Pochwała wsi*<sup>2</sup>. Żaden z nich nie znalazł się jednak w wydany w tym samym roku debiutanckim zbiorze poety *Druga ojczyzna*<sup>3</sup>. *Kościół wojujący* został włączony dopiero do przygotowanego przez autora, lecz wydanego już pośmiertnie tomu *Kołysanka jodłowa* (1932), a *Pochwałę wsi* przedrukowano tylko w późniejszych wydaniach wierszy Lieberta. W edycji opracowanej przez Stefana Frankiewicza ten drugi wiersz zamyka niewielką grupę utworów ogłoszonych wyłącznie w czasopiśmie<sup>4</sup>.

Jak podaje edytor dzieł Lieberta, wiersz *Pochwała wsi* został napisany w listopadzie 1924 roku, a *Kościół wojujący* w 1925 (za-

---

<sup>1</sup> K. Wierzyński, [przedmowa do:] J. Liebert, *Kołysanka jodłowa*, Warszawa 1932, s. 5.

<sup>2</sup> J. Liebert, *Kościół wojujący*, *Pochwała wsi*, „Skamander” 1925, z. 37, s. 22–23.

<sup>3</sup> J. Liebert, *Druga ojczyzna*, Warszawa 1925.

<sup>4</sup> Zob. J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 232.

pewne na samym początku tego roku)<sup>5</sup>. Zbiór *Druga ojczyzna* był już wówczas gotowy. Młody autor konsultował jego układ z Leonem Pomirowskim już na przełomie września i października tego roku. Uwag nauczyciela i krytyka nie wziął sobie jednak do serca, pozostając wierny własnym odczuciom, o czym pisał w liście do Bronisławy Wajngold z 2 października 1924 roku<sup>6</sup>. W kolejnym liście obwieścił adresatce zakończenie prac nad przygotowaniem zbioru:

Kochanie, w tej chwili skończyłem przepisywanie zbioru i postawiłem kropkę na tytułowej stronie *Drugiej Ojczyzny*. Mój Boże! Nie czuję się tak brzydko jak młodzi poeci, o których pisze Baudelaire („są dumni jak uczeń, który po raz pierwszy nabawił się kiły”), ale zupełnie przeciwnie. Zwaliłem jakiś ciężar z serca, ale razem z tą kropką umarły wszystkie moje marzenia. O, Anuś, nie taki chciałem widzieć mój pierwszy zbiorek. Te wiersze są ładne, niektóre nawet bardzo, ale nimi nie zdobywa się ostróg w literaturze. Trzeba było poczekać rok i wydać tom większy. Ale skończone<sup>7</sup>.

„Zwalenie ciężaru z serca”, o którym pisał Liebert, wiązało się zapewne z wewnętrzną koniecznością zamknięcia określonego etapu własnego rozwoju artystycznego i duchowego. Wczesna fascynacja skamandryckimi wzorami tworzenia ustępowała wizji poezji nie tylko o wiele bardziej złożonej, ale i mocno zakorzenionej w duchowości i religijnym przeżywaniu. Jak wiadomo, w okresie pomiędzy październikiem 1924 a czerwcem 1925 roku nastąpił w jego życiu zasadniczy zwrot duchowy skutkujący powrotem do religijnej wiary i praktyki katolickiej. Wielką rolę odegrała w tej przemianie silna więź uczuciowa z Bronisławą Wajngold, nazywaną w listach Agnieszką (od imienia przyjętego na chrzcie). Ich wzajemne kontakty, równoległa lektura *Przyświadczeń wiary* Johna Henry Newmana<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Kronika twórczości artystycznej Jerzego Lieberta* [w:] J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, zebrał, oprac. i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 451, 452.

<sup>6</sup> J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, z autografu do druku przygotował, wstępem i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 2002, s. 63.

<sup>7</sup> Tamże, s. 66.

<sup>8</sup> W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 16 lipca 1924 roku Liebert zanotował: „Ja chodzę dużo i rozkoszuję się katolickim Newmanem, jego *Przyświadczenia wia-*

i zbliżenie do „Kółka” ks. Władysława Korniłowicza przyniosły poecie odrodzenie religijne i zmienione podejście do pisania wierszy.

Nowe widzenie poezji – pisał Waldemar Smaszcz – wywodził poeta z myśli tomistycznej. „Kółko” ks. Korniłowicza – jak wiadomo – było ośrodkiem tomistycznym. Uczestnicy spotkań swoje przemyślenia opierali na pracach Maritaina czytanego i dyskutowanego na zebraniach. Zgodnie z poglądami tego filozofa artysta wprawdzie tworzy dzieło sztuki, ale nigdy nie powinien zapominać o rzeczy znaczącej od niego większej. Jedyne Bóg jest godny miłości bez końca. [...] Warunkiem wstępnym twórczości literackiej była formacja samego autora. Parafrazując słowa Chrystusa, ten tylko może wypowiadać prawdy, kto żyje na ich miarę. Pracy nad samym sobą towarzyszyła praca nad słowem. Skoro ma ono wyrazić podstawowe prawdy życia człowieka, musi przystawać do rzeczy<sup>9</sup>.

Początek tych intensywnych przeżyć przypadł właśnie na czas, w którym poeta napisał oba utwory. Zestawienie tych właśnie wierszy w publikacji na łamach „Skamandra” można uznać za poetycką zapowiedź przełomu duchowego i artystycznego Jerzego Lieberta. W planie rozwoju twórczego poety dwa tak różne utwory sygnalizują zamknięcie wczesnego etapu nawiązań klasycystycznych i początek okresu dojrzałych poszukiwań własnej formuły liryki religijnej. Jest rzeczą niezwykle znamioną, że oba te teksty znalazły się obok siebie w prasowym obiegu.

\*

Wiersz *Pochwała wsi* może być modelowym przykładem oddziaływania skamandryckiej poetyki klasycystycznej spod znaku Antoniego Słonimskiego czy Jana Lechonia. Spokojna, harmonijna wizja świata połączona z opanowaniem uczuć, konwencjonalnością motywów, retorycznością stylu ujawnia ścisły związek z tradycją literacką. Jeśli *Pochwałę wsi* potraktować jako tekst myślowo i arty-

---

ry zrobiły kolosalny przewrót we mnie i czuję się jak w cichej, wielkiej świątyni. Jest to jeszcze jedna zasługa Bronki, która kazała mi go przeczytać...” J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, s. 392.

<sup>9</sup> W. Smaszcz, *Habitus poetycki Jerzego Lieberta* [w:] J. Liebert, *Poezje wybrane*, wybór i posłowie W. Smaszcz, Warszawa 1996, s. 197.

stycznie bliski wierszom ze zbioru *Druga ojczyzna*, to można w nim dostrzec apogeum klasycystycznych prób Jerzego Lieberta.

Debiutancki zbiór poety został przyjęty na ogół dość chłodno jako dzieło nie w pełni dojrzałe i w dużej mierze naśladowcze, czego przykładem była surowa ocena Stefana Napierskiego w „Wiadomościach Literackich” z głośnym zdaniem o „zastraszającym przykładzie wpływu szkół poetyckich na dorastających poetów”<sup>10</sup>. Napierski sądził zbiór miarą największych osiągnięć skamandrytów, nazywał autora „nieprawym dzieckiem Lechonia i Pawlikowskiej”. W takim świetle *Druga ojczyzna* wydała mu się nie dość dojrzała, sprawna językowo, ale niewykrystalizowana i pozbawiona głębszej treści.

Chłodne te, kruche, wymyślne, świadomie klasycyzujące wiersze – dowodził krytyk – chorzeją jednak na monotonię uczucia; ich wątła treść emocjonalna – wspinająca się na palcach ku gwiazdom – pragnie zefiry letnie podać za czarny lodowaty wichur nieskończoności. Ta sama wciąż melodia w odmiennych wariacjach, granie jednym palcem patetycznych rapsodii, – słowem jednostajność, szukająca ucieczki w kunszcie (niebylejakim): w pozornej zmienności formy<sup>11</sup>.

Napierski dostrzegał w zbiorze przede wszystkim relacje intertekstualne i (niemal Bloomowski) „wpływ” poetów kręgu skamandryckiego, pomijając jednocześnie niezbyt wyraziste jeszcze sygnały problematyki moralno-religijnej. Obecność nawiązań i zapożyczeń przekreślała w jego opinii kwestię oryginalności tomu. Z taką oceną trudno było się zgodzić natomiast samemu poecie. Kunszt formalny wiersza uważał bowiem za mniej istotny od jego treści. Wracał do tego wielokrotnie w listach do Agnieszki:

Z Eigerem [Stefan Napierski to pseudonim Marka Eigera – J.P.] miałem bardzo długą, bo prawie 4 godz. rozmowę o moich wierszach. Widzę jednak, siostrzyczko, że my na poezję z różnych punktów patrzymy. On twierdzi, że ostatnie wiersze moje są barokowe. [...] Eiger kładzie dziś największy nacisk na to, jak jest napisane, ja dziś uważam na to, co jest napisane. Zresztą, z tym barokiem to oni wszyscy poszaleli. Jeśli nawet tak jest, to widać, że to jest już we mnie i zmienić tego niepodobna. Dla niego wciąż to jest dopiero materiał, a nie poezja. Zresztą chce koniecznie, bym

<sup>10</sup> S. Napierski, *Druga ojczyzna Jerzego Lieberta*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 19, s. 4.

<sup>11</sup> Tamże.

sobie przyswoił zdobycze nowej poezji, ich metafory itp. Jest on pod bardzo silnym wpływem tego rodzaju pisania, jaki tworzy Tuwim. To wydaje mu się szczytem prostoty. A ja mu pokazałem zupełnie inny kraniec: Kasprowicz, jego *Mój świat*. Tam jest prawdziwa prostota<sup>12</sup>.

Myślałem wczoraj o tych wszystkich zarzutach, które stawia mi Eiger i doszedłem do wniosku, że nic się nie da zrobić. Jemu – tak mi się wydaje – chodzi o zmianę samej istoty, rdzenia mojej poezji, a na to ja nic nie poradzę. [...] Nie wiem, czy Ci pisałem, jak on sobie plastycznie wyobraża tworzenie wiersza. Jest pestka, to się rozwija, rośnie, wreszcie przyjmuje kształt owocu, kształt ostateczny i wyraźny. U mnie zaś – twierdzi on – proces zaczynał się odwrotnie. Najpierw wierzch, skupienie, wreszcie ta „pestka”. Według niego jest to błąd. A ja uważam, że to jest właściwie jedno i to samo, tylko nie trzeba się sugerować<sup>13</sup>.

Przedwczesna śmierć poety i przyjęcie perspektywy oglądu całej jego twórczości zmieniały jednak niekiedy wyłącznie krytyczną ocenę *Drugiej ojczyzny*. W pożegnalnym tekście z roku 1932 Roman Kołoniecki pisał o dwóch szczupłych tomikach, w których „w klasyczną, nieskazitelną formę zostały tu zamknięte najgłębsze prawdy i najstrzelistsze tęsknoty człowieka<sup>14</sup>”. Z kolei Andrzej Pleśniewicz, dzieląc uwagi Napierskiego o nadmiernej poetyczności i obecności „natrętnych ech” w juveniliach Lieberta, uznawał ostatecznie *Drugą ojczyznę* za „literacko pozycję dodatnią”, inną w tonie od wierszy późniejszych, ale też „zbyt srogo” przyjętą przez krytykę<sup>15</sup>.

Spór o ocenę tomu kontynuowali również późniejsi badacze. Piotr Nowaczyński i Stefan Frankiewicz wskazywali nadmiar założeń, choć ten ostatni zastrzegał, że te „liczne zafascynowania Lieberta [...] nie określają jednak bynajmniej jego pierwszej książki<sup>16</sup>”. Z kolei Jacek Łukasiewicz zauważał, iż o oryginalności

<sup>12</sup> List z 29 stycznia 1926 roku. J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, s. 332.

<sup>13</sup> List z 30 stycznia 1926 roku. Tamże, s. 334.

<sup>14</sup> R. Kołoniecki, *Pod brzemieniem wzniosłości*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 40, s. 3.

<sup>15</sup> A. Pleśniewicz, *Poezja Jerzego Lieberta*, „Verbum” 1935, z. II, s. 262–265.

<sup>16</sup> Zob. P. Nowaczyński, *O miejscu Lieberta w polskiej poezji religijnej* [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 86–97; S. Frankiewicz, *Wstęp* [do:] J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, s. 20.



tego tomu nie przesądzała technika poetycka, ale „postawa raczej: wyraźna skłonność do stawiania na pierwszym miejscu pytań religijnych i poważne szukanie na nie odpowiedzi”<sup>17</sup>. Wreszcie Marcin Całbecki dowodził, że kwestia „wpływu” pozostawała nieuświadamiona i była konsekwencją „wiary w ponadindywidualną sferę długiego trwania kultury, jej motywów, topiki etc.”<sup>18</sup> Nie ulega wątpliwości, że na wnikliwość i złożoność tych spostrzeżeń wpłynęła całość dzieła poety i możliwość zbadania poszczególnych etapów jego rozwoju.

W takiej perspektywie warto też spojrzeć na ów klasycystyczny wiersz *Pochwała wsi*, drukowany w „Skamandrze”. Konwencjonalny tytuł utworu nawiązuje niewątpliwie do tradycji pochwały wiejskiego życia, jaka wywodzi się w polskiej poezji jeszcze od Jana Kochanowskiego, a w czasach bliższych poecie ujawnia się w liryce patrona skamandrytów Leopolda Staffa czy w późnej twórczości Jana Kasprówicza. Dla autora wiersza „pochwała wsi” nie wiąże się jednak z apologią wiejskiej codzienności czy z przywoływaniem konkretów rustykalnej egzystencji. Liebert nie jest tu obserwatorem gminnych zajęć ani piewcą chłopskiego trudu. Zdecydowanie bardziej pociąga go metafizyczne odczuwanie istnienia i postrzeganie wsi jako przykładu życia zgodnego z naturą. Oddajmy głos autorowi wiersza:

Na wsi dzień kładłaś, jak ściętą różę;  
W karty powieści,  
Słyszac, jak obok drzewo, a w górze  
Chmura szeleści.

Podobna wielkim ogrodom sennym  
W godzinie świtu,  
Brałaś dla twarzy farby codziennie  
Prosto z błękitu.

<sup>17</sup> J. Łukasiewicz, *Ruch i trwanie – Jerzy Liebert* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 526.

<sup>18</sup> M. Całbecki, „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008, s. 42.

A w oczach miałaś światło i ciszę  
Wielkiej pogody,  
Która, jak mądre ramię, kołysze  
Łądy i wody.

A spokój kradłaś Bogu jak słowo  
Z przepysznej wazy,  
W której rozsiane, płyną miarowo,  
Kręcą się głązy.

A dziś pod miasta kopułą ciemną  
Serce masz znojne,  
Pochylasz czoło smutne nade mną  
I niespokojne.

A ja z Twych powiek zgarnąwszy ręką  
Łzy, jak opale,  
Oto je w mowy przetapiam dźwięku –  
Ku wsi pochwałe<sup>19</sup>.

Ujęty w rygory metryczne utwór wyróżnia się kunsztem formalnym. Rzadka strofa heterometryczna zestawiona z kombinacji dwóch wersów 10-zgłoskowych i dwóch 5-zgłoskowych może być modyfikacją strofy stanisławowskiej i wyraźnym nawiązaniem do tradycji liryki polskiej. Rytmiczność metrum ma przy tym tendencję do toku sylabotonicznego (trocheiczno-amfibrachicznego), podkreślanego zwłaszcza w krótszych wersach. Z kolei rymy pełne łągodzą rytm przerzutniowy i nadają dodatkowo krótkim wersom cechy puenty. W rezultacie wiersz charakteryzuje się rytmicznym ładem i efektem dźwiękowej harmonii.

Wypowiedź liryczna Lieberta ma też swój wewnątrztekstowy adres. Jest oto skierowana do adresatki, nienazwanej wprawdzie z imienia, ale przedstawionej z wyraźnym zaangażowaniem emocjonalnym. Zwrot do kobiecego „ty” cechuje zresztą wiele utworów poety z tego czasu, jest to również charakterystyczny wątek w tomie *Druga ojczyzna*. Epistolografia Lieberta pozwala łączyć go z adresatką *Listów do Agniesz-*

---

<sup>19</sup> J. Liebert, *Pochwała wsi* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, s. 232.

ki, a kontekst problemowy – także z liryką miłosną młodego poety. Ten plan osobisty dominuje w całym utworze, który jest właściwie poetyckim portretem kobiecej postaci. Tytuł wiersza kieruje wprawdzie uwagę w stronę bukolicznego obrazu wsi, ale samo obrazowanie jest dwudzielne i rozwarstwia się na opisy miejsca oraz postaci lub – mówiąc inaczej – wizje przestrzeni natury i przeżyć osoby. W perspektywie przemian całej twórczości Jerzego Lieberta najbardziej istotny jest oczywiście kontekst religijny i nakreślone w tym wierszu postrzeganie Bożej obecności.

Zaczniemy jednak od lirycznego „ty”. Rysunek postaci naszkicowany został bardzo cienką kreską. Adresatka wiersza przypomina raczej fantazmat niż realną osobę. Jej cielesność ogranicza się do wspomnienia twarzy i oczu, których barwy zaczerpnięte są wyłącznie z odbicia natury. Temporalny porządek utworu jest także dwudzielny: przeszłość bohaterki wiersza łączy się z jej bytnością na wsi, a teraźniejszość z obecnością już w mieście. Obie te płaszczyzny są przy tym jednoznacznie wartościowane: atrybuty wsi to róża, drzewo, chmura, ogród, błękit, światło, cisza i spokój, natomiast wyróżniki miasta to ciemność, znój, smutek, niepokój, wreszcie łyż. Nad kreacją postaci zdaje się dominować nie sam obraz wsi, bo on jest co najwyżej umowny, ale o wiele bardziej rozległa wizja przyrody. W przestrzeni natury wypełnia się życie człowieka, natura je nasycza swoim ładem i wartościami. To niewątpliwie krajobraz idealny, obiekt marzeń człowieka.

Symbolistyczne myślenie poety o wierszu jako odbiciu porządku duchowego wyraża się tutaj w przywołaniu motywów tworzących układ odniesień idyllicznych. Pierwszym z nich jest róża – figura duchowości chrześcijańskiej, symbol męki Chrystusa i emblemat maryjny<sup>20</sup>. W utworze Lieberta róża ozdabia i uprawomocnia każdy dzień człowieka. Mijające dni nie są niczym innym niż „kartami powieści”, kolejnymi elementami biblijnej „księgi życia”. Róża łączy duchowość ze światem fizycznym, jest znakiem związania sfery transcendentnej z wymiarem ziemskim. Podobną funkcję pełni symbol ogrodu od-

<sup>20</sup> Zob. np. A. Nowakowska, *Róża w języku i kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Język a Kultura”, t. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 17–25.

wołujący się do biblijnego raju, niebios, mistycznej ekstazy<sup>21</sup>. Błękit nieba wraz ze „światłem”, „ciszą” oraz „wielką pogodą” jest oparciem dla człowieka, źródłem harmonii i porządku, podobnie jak ład Boskiego wszechświata. A zatem natura jest scalona z Bożą dobrocią i spokojem. „Stwórca jest dla Lieberta nieustannym doświadczeniem – zauważył Robert Preus. – Nie ma powodu buntować się przeciw Niemu, bowiem ogarnia wszystko i wszystkich, stanowi egzystencję i sens życia. *Druga ojczyzna* jest najlepszym tego dowodem”<sup>22</sup>. Jarosław Marek Rymkiewicz dostrzegł z kolei, że Jerzy Liebert próbował w swych wczesnych wierszach „reaktywować chrześcijańską idyllę”, zestawiając symbolikę chrześcijańską z tematyką erotyczną<sup>23</sup>. Jego zdaniem, „Liebert uznał, że dwudziestowieczna sielanka chrześcijańska może się rozegrać tylko między Bogiem a naturą”<sup>24</sup>, stąd krajobraz natury jest pejzażem idealnym. Jednak nawet w takich warunkach miłość ziemską pozostaje tylko marzeniem. Postrzegana w tej perspektywie bohaterka wiersza nabiera rysów Dobrej Panienki. Na obecność tego podwójnego układu odniesień także zwrócił uwagę autor *Myśli różnych o ogrodach*, pisząc o „wiązaniu dwóch różnych pól symbolicznych” w jednym obrazie poetyckim<sup>25</sup>. W tym znaczeniu „ty” liryczne przeistacza się w adresatkę miłości czystej.

Jeśli porządek natury jest zarazem porządkiem idyllicznego ładu przeszłości, to rytm teraźniejszości jest przestrzenią mroku („miasta kopuła ciemna”). To wyraźne przeciwstawienie światła i ciemności realizuje się nie tylko na płaszczyźnie natura – cywilizacja, lecz tak-

<sup>21</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 270–271.

<sup>22</sup> R. Preus, *Bóg w poezji Jerzego Lieberta*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne z. 40. Filologia Polska 17”, s. 155.

<sup>23</sup> J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 167.

<sup>24</sup> Tamże, s. 177.

<sup>25</sup> Tamże, s. 168. Podobne spostrzeżenia można znaleźć również w opracowaniach Wiesława Pawła Szymańskiego („wzajemna polaryzacja” dwu obrazów miłości) i Jacka Łukasiewicza („Wiersz miłosny w każdym momencie może stać się wierszem metafizycznym i na odwrót. Miłość ziemską w każdej chwili może stać się miłością niebiańską i *vice versa*”). Por. W.P. Szymański, *Szkic do szkicu (O erotykach Jerzego Lieberta)*, „Poezja” 1972, nr 11, s. 58; J. Łukasiewicz, *Ruch i trwanie – Jerzy Liebert*, s. 525.

że w relacji przeszłość – terażniejszość. W obrazowaniu poetyckim dominuje ta pierwsza perspektywa, natomiast w semantyce utworu zdecydowanie ta druga. Poeta ma świadomość ograniczeń, które zakreśliła współczesna mu epoka. Stąd biorą się wewnętrzne napięcia wiersza. Im trwalej osadzony jest ład „łądów i wód”, natury i tytułowej „wsi”, tym większe poczucie „smutku” i utraty w przeżywaniu „dziś”. Liebert nie znajduje jeszcze na tym etapie sposobu rozwiązania tej opozycji. Sielanka nie uzgadnia się z odczuciem niepokoju, Boskie *lux* nie rozprasza ludzkiego *mare tenebrarum*. Klasycystyczna muza poety podsuwa mu tylko gest twórczy – głoszenie panteistycznej „pochwały wsi”, w istocie jednak zrodzonej z elegijnej zadumy.

\*

W styczniowym zeszycie „Skamandra” z 1925 roku Jerzy Liebert zamieścił jednak i drugi wiersz, który można potraktować jako zwiastun nowej drogi w religijnym odczuwaniu poety. To równocześnie zbliżenie się ku dojrzałości poetyckiej znaczonej wysiłkiem poszukiwania własnego języka artystycznego i wewnętrznej walki o autentyczność przeżyć duchowych. *Kościół wojujący* to już nie harmonijna wizja natury odbijająca dobroć i piękno świata Stwórcy, nie idylliczna wizja ładu wiecznych wartości i łatwa pociecha, lecz świadome zmaganie się o własną religijność. Wiara wymaga porzucenia sielanki i walkę z samym sobą o nowe widzenie rzeczywistości i transcendencji. Jest to na różne sposoby werbalizowane w późniejszych wierszach (np. *Jeździec*, *Boża noc*, *Święta Katarzyna Genueska*, *Anioł żalu*), ale początek tej drogi zaznaczył się właśnie w utworze *Kościół wojujący*. Czytamy w nim:

Wiem, w to niebo, co się wspiera  
O gotyckiej szczyt kolumny,  
Tu na ziemi mnie prowadzi  
Twój wzrok czysty i rozumny.  
Niebo, które dotąd puste  
Pychą w nas i ponad nami,  
Dziś Bóg podjął ręką męską

I wypełnił aniołami...  
Jeszcze słowa niespokojne  
Dzielią ziemi brud od piękna,  
Nam jak miecze się nie skruszą  
I w pacierzu nie uklęką.  
Jeszcze serce wykąpane  
W dreszczach słodkich firmamentu,  
Jest jak miasto pod gwiazdami  
Pełne gwaru i zamętu.  
Lecz już wznosi się wyniosłe  
Obnażone i milczące,  
I pokorne i żarliwe  
Niby Kościół wojujący.  
A my, którzy tutaj przyszli  
Niebo mając w swej pamięci —  
Pod sklepieniem tym stoimy  
Zapłakani, uśmiechnięci<sup>26</sup>.

Wiersz ten przynosi zupełnie inny obraz świata niż *Pochwała wsi*. Istnieje w nim wprawdzie rozdzielenie na sferę nieba i ziemi, ale nie mają już one bukolicznej charakterystyki. Składnikom klasycystycznego obrazowania („gotyckiej szczyt kolumny”, „słodki firmament”) przeciwstawiona zostaje „męska ręka” Boga. To wizja Stwórcy działającego, wymagającego od człowieka podporządkowania. Podobnie niebo „dotąd puste” zostaje „wypełnione aniołami”. Dochodzi oto do przemiany religijności biernej i kontemplacyjnej („pycha w nas i ponad nami”) w religijność aktywną, poszukującą i zaangażowaną, w symboliczny – żeby odwołać się do formuły tytułowej – „Kościół wojujący”. Stefania Skwarczyńska nazwała Lieberta właśnie „poetą Kościoła Wojującego”, odróżniając wyraźnie trzy różne postawy wiary katolickiej: Kościół Tryumfujący, Kościół Cierpiący i Kościół Wojujący<sup>27</sup>. Ten pierwszy ze wskazanych przez badaczkę modeli, znajdujący w wierze zaspokojenie potrzeby szczęścia i spokoju, moż-

<sup>26</sup> J. Liebert, *Kościół wojujący* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, s. 212.

<sup>27</sup> S. Skwarczyńska, *Kościół wojujący*. (*Rzecz o Jerzym Liebercie*), „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 8, s. 1–5.

na złączyć z klasycyzującą *Pochwałą wsi*. Natomiast trzeci wzorzec ma wyrażać dążenie do aktywnego i bezpośredniego odkrywania wartości ewangelicznych w świecie współczesnym, do przemieniania siebie i rzeczywistości. Pisała Skwarczyńska:

Walka Lieberta toczy się w nim samym. Jest to walka z Bogiem o Boga w sobie, walka o linie człowiecze w człowieku Bożym, walka z Łaską o jej funkcje w twórczym życiu człowieka. Jest jakiś nieprawdopodobny dynamizm w treści jego przeżyć religijnych. Brak tu jakiegokolwiek atmosfery czułości i miękkości. Kontakty z Bogiem to nie kłliwe ukolysanie duszy pociechą i nasyceniem. Poeta bije się z sobą na białą broń, łamie się w zgiełku bitew, trątuje sam siebie. I jego stosunek do Boga i do Łaski układa się po linii gwałtownej walki. Bo walczy nie tylko człowiek, walczy i Bóg<sup>28</sup>.

Dotykamy tu sedna postawy religijnej poety wyrażonej w wielu utworach z tomów *Gusła* i *Kołysanka jodłowa*. Jej sens zawiera się w przejściu od wewnętrznej walki z samym sobą i Stwórcą do odnalezienia własnego miejsca w Bożym planie, innymi słowy – od rozterki do współdziałania. W wierszu *Kościół wojujący* objawia się religijność nie w postaci łagodnych tęsknot metafizycznych, ale w wymiarze obowiązków i zadań do przemyślenia. Niebo „wypełnione aniołami” to właśnie droga do „przepracowania”, poznania i refleksji. Czysta kontemplatywność owocowała wtórnością i pustką, zaś czynne usiłowanie zbliżenia do Boga przyniosło w efekcie otwarcie na przeobrażenie moralne i wielość doświadczeń duchowych.

Drugim z ważnych problemów obecnych w tym utworze jest kwestia słowa poetyckiego, tak istotna w całej poezji Jerzego Lieberta. Walka z Bogiem o kształt własnej postawy to dla autora również walka o słowo, o jego autonomię i użyteczność, a w konsekwencji – jak zauważyła Stefania Skwarczyńska – o „być albo nie być” poety<sup>29</sup>. To właśnie słowo jest najważniejszym orężem pisarza, który bez jego wolności ponosi klęskę i przestaje być twórcą. Stąd свобoda słowa jest ostatnią redutą obrony, granicą artystycznej prawdy i samoświadomości „ja” mówiącego. Liebert nigdy tego szanica na

<sup>28</sup> Tamże, s. 2.

<sup>29</sup> Tamże, s. 4.

stałe nie opuścił, raczej starał się znaleźć możliwość pogodzenia ekspresywnego i estetycznego potencjału słowa z prawowiernym myśleniem katolickim. *Kościół wojujący* jest w tym względzie utworem wyjątkowym, bowiem poeta przyjął w nim zadziwiająco wcześniej postawę koniecznej pokory i zgody na związanie słowa poetyckiego ze Słowem ewangelicznym. Migotliwość i dyskursywność języka poszukującego („słowa niespokojne”), umocowanego niejako w pół drogi pomiędzy sacrum i profanum („dziela ziemi brud od piękna”), zamienił w postulat oddania słowa – narzędzia walki w ofierze modlitwie. Zauważył to Jacek Łukasiewicz, dla którego utwór ten i jego usytuowanie na przedostatnim miejscu w zbiorze *Kołysanka jodłowa* stanowi jednoznaczne rozwiązanie problemu słowa w planie ideowym poezji Lieberta. „Słowo poetyckie – dowodził badacz – zostaje rozbrojone z kuszących dwuznaczności, staje się pacierzem, osobistą, indywidualną (ale opartą na tekstach przepisanych przez Kościół) modlitwą”<sup>30</sup>. Potwierdza to również utwór następny *Veni Sancte Spiritus*, stanowiący zakończenie ostatniego tomu, w którym znalazło się żarliwe wołanie o poznanie właściwej, Bożej miary słów:

Jeżeli wzywam spłyn! – to nie, bym zgłuchł  
I niemy czekał na słów dar,  
Ale bym twoich dopadł miar,  
Których nam skąpisz tutaj – Duch!<sup>31</sup>

Dojście do tej najwyższej miary miało być odnalezieniem utraconej wagi słowa, danej tylko tym, którzy posiadają dar wiary. Pisał o tym Liebert również w liście do Rafała Blütha z 20 lipca 1930 roku, odpowiadając na krytyczny komentarz przyjaciela:

w wierszu pt. „Veni Sancte Spiritus” zwraca się poeta do Ducha Świętego z prośbą o wypełnienie kształtu słowa swoją treścią, bez której, słowo będzie tylko dźwiękiem. Zwraca się poeta do Ducha, nie iżby czuł lęk lub niemoc przed aktem twórczym, nie dlatego iżby głuchy był na ton lub cierpiał na niemotę słów, gdyż pierwsza osoba Trójcy Św., Bóg – każdemu pocie dał dar słowa, ale aby od Ducha Św. otrzy-

<sup>30</sup> J. Łukasiewicz, *Ruch i trwanie – Jerzy Liebert*, s. 551–552.

<sup>31</sup> J. Liebert, *Veni Sancte Spiritus* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, s. 213.



mać ową rzecz najtrudniejszą – miarę i treść, bez których, zdaje sobie sprawę – poezja jego nie będzie pełna<sup>32</sup>.

Ujęcie problematyki słowa w wierszu *Kościół wojujący* chronologicznie i – by tak rzec – wizjonersko wyprzedza więc późniejsze rozstrzygnięcia poety w walce o artystyczną samoświadomość. Lecz o ile ona sama jest świadectwem otwarcia na modlitewność i związanie racji artystycznych i moralnych w jeden trwały węzeł, o tyle sama postawa religijna ma wciąż cechy duchowego poszukiwania, walki o pogodzenie szczęścia osobistego z prawdziwą wiarą („stoimy/ za-  
płakani, uśmiechnięci”).

\*

Odczytywana dzisiaj publikacja dwóch wierszy Jerzego Lieberta w zeszycie „Skamandra” z początku 1925 roku okazuje się zaskakująco ważna i symboliczna. Umieszczenie dwóch tak odmiennych utworów obok siebie z pewnością potwierdza fakt mającego nadejść wkrótce przełomu duchowego autora *Drugiej ojczyzny* i jego stopniowe dojrzewanie do tej przemiany<sup>33</sup>. Późna jesień i zima na przełomie 1924 i 1925 roku były już czasem intensywnej refleksji religijnej poety, chociaż nie zachowały się jej bezpośrednie ślady epistolograficzne i w *Listach do Agnieszki* brak akurat zapisów z tego czasu (pomiędzy 3 października 1924 a 1 lipca 1925). Jedynie w krótkim liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 24 lutego 1925 roku znalazły się bardzo ogólne stwierdzenia o „różnych zmartwieniach” i zubożeniu<sup>34</sup>. Jednak wiele uwag z listów wcześniejszych oraz późniejszych zaświadcza o trwającym już wówczas pro-

---

<sup>32</sup> List Jerzego Lieberta do Rafała Blütha z 20 lipca 1930 roku [w:] J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, s. 432.

<sup>33</sup> Kierunek tej przemiany wyznaczają m.in. zaznaczone w obu wierszach relacje przestrzenne: w *Pochwale wsi* dominuje ruch w dół, natomiast w *Kościół wojującym* – ruch w górę. Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję Agnieszce Czajkowskiej.

<sup>34</sup> List Jerzego Lieberta do Jarosława Iwaszkiewicza z 24 lutego 1925 roku [w:] J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, s. 392–393.

cesie głębokiej autorefleksji religijnej i poetyckiej. W tej perspektywie za świadectwo przeżyć tego okresu mogą być uznane właśnie te wiersze, niewłączone do debiutanckiego zbioru. *Pochwała wsi* prawdopodobnie okazała się utworem szybko zdezaktualizowanym myślowo i artystycznie, dlatego nie zmieściła się już w żadnym z dwóch następnych tomów. Z kolei *Kościół wojujący* w swoim profetycznym wymiarze wyprzedzał rodzącą się, nową postawę religijną poety i znalazł swoje miejsce dopiero kilka lat później w *Kołysance jodłowej* jako mocny akord końcowy. Układającemu swój ostatni tom Liebertowi nie chodziło bowiem o chronologiczną dokładność, ale o wyrazisty porządek ideowy. W tym znaczeniu *Kościół wojujący* spełnił po latach ważną rolę w związaniu słowa poetyckiego z horyzontem religijnym i modlitewnym.

## Bibliografia

- Całbecki M., „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008.
- Kołodziej R., *Pod brzemieniem wzniosłości*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 40, s. 3.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Liebert J., *Druga ojczyzna*, Warszawa 1925.
- Liebert J., *Kołysanka jodłowa*, Warszawa 1932.
- Liebert J., *Kościół wojujący*, *Pochwała wsi*, „Skamander” 1925, z. 37.
- Liebert J., *Listy do Agnieszki*, z autografu do druku przygotował, wstępem i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 2002.
- Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 1–2, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976.
- Liebert J., *Poezje wybrane*, wybór i posłowie W. Smaszcz, Warszawa 1996.
- Łukasiewicz J., *Ruch i trwanie – Jerzy Liebert [w:] Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982.
- Napierski S., *Druga ojczyzna Jerzego Lieberta*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 19.
- Nowaczyński P., *O miejscu Lieberta w polskiej poezji religijnej [w:] tegoż, Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004.
- Nowakowska A., *Róża w języku i kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Język a Kultura”, t. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001.

- Pleśniewicz A., *Poezja Jerzego Lieberta*, „Verbum” 1935, z. II.  
Preus R., *Bóg w poezji Jerzego Lieberta*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne z. 40. Filologia Polska 17”.  
Rymkiewicz J.M., *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010.  
Skwarczyńska S., *Kościół wojujący. (Rzecz o Jerzym Liebercie)*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 8.  
Szymański W.P., *Szkic do szkicu (O erotykach Jerzego Lieberta)*, „Poezja” 1972, nr 11.

### On the threshold of a breakthrough. On Jerzy Liebert's *Pochwała wsi* and *Kościół wojujący*

#### Summary

The article is devoted to the analysis of Jerzy Liebert's two poems: *Pochwała wsi* and *Kościół wojujący*, originally published in the January issue of the “Skamander” monthly from 1925. According to the author, the comparison of two such diverse poems in one press publication may be regarded as a poetic announcement of both a spiritual and artistic breakthrough in Liebert's artistic work. Having compared the poems, we may observe that the first one implies the end of classical references in the poet's works, whereas the other one is the beginning of a mature search for his own style of religious poetry. In the essay we pay meticulous attention to the importance of the events that took place at the turn of 1924 and 1925.

**Key words:** Polish poetry, interwar period, Jerzy Liebert, classicism, religious poetry

**Krystyna Gielarek-Gorczyca**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Wokół twórczości prozatorskiej Anieli Gruszeckiej**

Aniela Gruszecka to autorka, której dokonania literackie przez wiele lat pozostawały zapomniane i niedoceniane. W ostatnich latach widać jednak wzmagające się zainteresowanie życiem pisarki, jej artykułami krytycznoliterackimi i powieściami<sup>1</sup>. Dorobek artystyczny Anieli Gruszeckiej jest stosunkowo duży, ciekawie zróżnicowany i bogaty treściowo. Znaleźć tu można powieść psychologiczną *Przygoda w nieznanym kraju* (1933), która koncentruje się wokół świata przeżyć samotnej kobiety. Istotne miejsce zajmują powieści dla dzieci i młodzieży, których akcja w przeważającej większości osadzona jest w średniowiecznej Polsce: *Król* (1913), *W grodzie żaków* (1913), *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska* (1921). Niezwykle ciekawie prezentuje się cykl *Powieść o kronice Galla* (1960–1970), w której skład

---

<sup>1</sup> Dowodem na to może być konferencja naukowa organizowana przez Zakład Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku Wydziału Polonistycznego Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 7–8 lutego 2019. Jej celem było „rozczytywanie” niekanonicznych pisarek XIX wieku. Hasło konferencji nawiązuje do powieści psychologicznej *Przygoda w nieznanym kraju* (1933) autorstwa Gruszeckiej. Użycie metafory „przygody w nieznanym kraju”, wziętej z powieści dwudziestolecia międzywojennego, to celowy zabieg, który ma pokazać, że powieść jest gatunkiem szczególnie często wykorzystywanym w twórczości kobiecej. Konferencja koncentrowała się jednak wokół powieściopisarstwa kobiecego XIX wieku. W powieści Gruszeckiej organizatorzy dopatrują się symbolicznego końca rozkwitu kobiecej powieści modernistycznej.

wchodzą: *Owe lata*, *Gall pisze kronikę* i *W ręku potomnych*. Pokazują powstawanie, znaczenie historyczne i kontrowersje, które wzbudziła *Kronika polska* wśród kolejnych pokoleń badaczy i czytelników.

Obok zajmującej tematyki wymienione powieści wyróżniają się starannym i przemyślanym użyciem języka. Na przykład *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska* to pokaz umiejętnie przeprowadzonej archaizacji językowej. Zaprezentowana tu historia rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie i miejscu, w klasztorze i rozsianych w puszczy chatach. Ta opowieść o miłości, śmierci, stosunkach międzyludzkich i znaczeniu przyrody w życiu człowieka stała się pierwszym ważnym utworem pisarki, który zyskał entuzjastyczne recenzje. Leon Piwiński w „Przeglądzie Warszawskim” napisał o powieści, że „jest w niej tyle skupionej, świadomej siebie energii twórczej, tyle uczciwej woli artystycznej, tyle wreszcie oczywistego talentu, że wypadnie ją zaliczyć do zjawisk radośnie znaczących w naszym powieściopisarstwie”<sup>2</sup>.

Dzięki mężowi, Kazimierzowi Nitschowi, Gruszecka żywo interesowała się językiem jako tworzywem literackim, jego historią i funkcjami. Swoistej prezentacji wyników mężowskich badań dialektologicznych na Kaszubach dokonała w powieści *Od Karpat nad Bałtyk* (1946), gdzie do rozmów bohaterów wprowadziła wypowiedzi w tym języku regionalnym, ubogacając tym samym tło kulturowe toczących się wydarzeń. Pracy męża poświęciła pisarka wydaną pośmiertnie książkę *Cale życie nad przyrodą mowy polskiej* (1976). Została ona opracowana na podstawie tego, co Gruszecka zapamiętała z relacji męża o badaniach i z jego notatek, w których Nitsch skrupulatnie zapisywał wnioski z „wędrowek” dialektologicznych.

Twórczość Anieli Gruszeckiej jest dopiero odkrywana, brakuje więc szczegółowych monografii i analiz, które pozwoliłyby na całościową ocenę dorobku pisarki. Fakt ten dziwi, tym bardziej że jest ona autorką kilkunastu powieści i wielu artykułów w czasopismach literackich, społecznych i prasie codziennej<sup>3</sup>. Była recenzentką i kry-

<sup>2</sup> L. Piwiński, *Powieść*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 5, s. 239.

<sup>3</sup> Aniela Gruszecka pisała m.in. do „Przeglądu Współczesnego”, „Przeglądu Warszawskiego”, „Kobiety Współczesnej”, praskiego czasopisma „Slavische Rundschau”.

tykiem oceniającym debiuty między innymi Witolda Gombrowicza, Adolfa Rudnickiego czy Zbigniewa Uniłowskiego.

Istniejące opracowania dotyczące twórczości Anieli Gruszeckiej odnoszą się szerzej jedynie do powieści *Przygoda w nieznanym kraju* i umieszczają ją pobieżnie w nurcie literatury feministycznej, podkreślając jej mizoandryzm, lub skupiają się na temacie bohaterki-artystki<sup>4</sup>. Pomija się przy tym inne utwory, zaliczając je do nurtu historycznego lub dokumentacyjnego. Bez szczegółowego zbadania materiału źródłowego takie opinie są nadto ogólne, ponieważ zainteresowania Anieli Gruszeckiej były rozległe i koncentrowały się głównie wokół trzech zagadnień: historii, psychologii i edukacji. Pisarka łączyła je ze sobą umiejętnie, tworząc powieści i artykuły krytyczne o zróżnicowanym stopniu trudności, ale zawsze dopasowane do projektowanego odbiorcy. Wspólnym mianownikiem wszystkich prac Gruszeckiej jest bowiem staranność w wyborze formy przekazu, a także tematu.

### Nauka historii ojczyzny

Historia jest jednym z trzech zagadnień, którym Aniela Gruszecka poświęca swoje utwory. Czasami dzieje Polski i Polaków stanowią główną oś kompozycji utworu, na przykład w powieściach *Król: powieść dla młodzieży z czasów Przemysława Pogro-*

---

<sup>4</sup> Zob.: A. Araszkiewicz, *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000; K. L. Koniński, *Przygoda w nieznanym kraju*, „Przegląd Współczesny” 1993, nr 146; S. Kryński, *Na krawędzi siebie i świata. Anieli Gruszeckiej „Przygoda w nieznanym kraju”* [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006; B. Sienkiewicz, *Świat – barwny kilim („Przygoda w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej)* [w:] *też, Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992; D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki w „Węzłach i różach” Zofii Nalkowskiej oraz w „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5; E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4; L. Piwiński, *Przygoda w nieznanym kraju*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15; E. Kraskowska, *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

bowca (1913), *W grodzie żaków* (1913), *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska z XIII wieku* (1921), *Powieść o kronice Galla* (1962–1970), a czasami stanowią tylko istotny punkt odniesienia w zakresie obyczajowości, ważny dla bohaterów danego utworu. Tak jest na przykład w powieści *W słońcu* (1912), *Przygoda w nieznanym kraju* (1933) lub powieści dla dzieci i młodzieży *Od Karpat nad Bałtyk* (1946).

Utworki te są pokłosiem bogatego ilościowo dorobku beletrystyki historycznej, jaki przyniosły lata niewoli narodowej. Swaista normatywność utworów historycznych Anieli Gruszeckiej sprawia, że mogą one stanowić wręcz podstawę wyobrażenia o kształcie beletrystyki historycznej i z motywami historycznymi uprawianej na ziemiach polskich pod zaborami – ukazują historię jako źródło patriotyzmu i tożsamości narodowej. Przegląd tematyki wymienionych utworów nasuwa spostrzeżenie, że pisarze zależało na przekazaniu wiadomości o różnych okresach i na zaprezentowaniu możliwie najbogatszego wyboru wydarzeń z przeszłości, które mogłyby wpłynąć na kształtowanie postaw i moralności młodzieży. Stąd olbrzymi zakres tematów: od słowiańszczyzny (na przykład w powieści *Od Karpat nad Bałtyk*) po powstanie listopadowe (choćby w powieści *W słońcu*).

Historia w twórczości Anieli Gruszeckiej istnieje w odmiennych układach i przypisywane są jej różne funkcje. W powieści *Od Karpat nad Bałtyk* odwołanie się do dziejów relacji polsko-niemieckich stanowi pretekst do wyjaśnienia przyczyn napaści na Polskę w roku 1939. Inaczej jednak jest w przypadku cyklu powieści inspirowanych kroniką Galla Anonima. We wstępie do powieści *Owe lata* możemy przeczytać:

Temat o Gallu narzucił mi się w czasie okupacji. Czytanie, z możliwością zupełnego zapomnienia na parę godzin o dzikim ekshibicjonizmie bestialstwa hitlerowskiego, wśród którego musiało się żyć, było swego rodzaju narkotykiem znieczulającym. [...] Kronikę oczywiście znałam, ale zupełnie pobieżnie [...]. Czytanie za okupacji stało się o wiele gruntowniejsze; wciągnęło w literaturę przedmiotu [...]. Można było rozwijać iście detektywne próby powiązania zatartych szczegó-

łów, schematycznych wskazówek, półsłówkowych z ostrożności wyrażań XII wieku i rozszyfrowywania ich tak, aby rzecz się dała rozumieć i widzieć w powszechnej skali ludzkiej, bez dziejowego mroku<sup>5</sup>.

Tutaj historia stanowiła alternatywę dla nieprzyjemnej rzeczywistości czasu okupacji. Autorka dokonuje tu własnej interpretacji dziejów rodu Piastów i jednocześnie odwołuje się do momentów z naszej historii, gdy Polska była krajem liczącym się na arenie międzynarodowej. Gruszecka, tworząc obrazy przeszłości, konstruowała je wedle własnych gustów i zapotrzebowania, które dostrzegała. Jest to normalna praktyka wśród autorów historycznych, o czym pisał Stanisław Mackiewicz: „Wyobrażenia ludzka tworząca obrazy przeszłości zwykle tworzy je wedle własnych gustów”<sup>6</sup>.

Pisarka opowiadała się za prawdą historyczną rozumianą jako obiektywna rzeczywistość, niezmienna i niezależna od teraźniejszej sytuacji, oraz dobrem czytelnika, co jest szczególnie ważne w przypadku powieści historycznych dedykowanych dzieciom. Aniela Gruszecka unikała narracji, która mogłaby wprowadzić odbiorcę w błąd lub zostawić mu dowolność w zakresie interpretacji minionych zdarzeń. Czyniła to chociażby poprzez bardzo dokładne określenie ram czasowych prezentowanych wydarzeń. W powieści *W grodzie żaków* z łatwością możemy rozszyfrować okres historyczny, w jakim osadzono fikcyjne wydarzenia. Na przykład poruszono tu ogólnie dyskutowaną w kręgach świeckich i kościelnych kwestię tłumaczenia Biblii na języki narodowe, ale również niefortunne małżeństwo Zygmunta II Augusta z Barbarą Radziwiłłówną. Autorka oprócz prezentacji ogólnego tła historycznego posługuje się bohaterami, by samodzielnie określić czas rozgrywanych wydarzeń. Jeden z nich mówi: „Grzeje dobrze! Miły Boże! Jak to zeszłego roku o tej samej porze zimno jeszcze było, plucha. Choć pod śmierć starego króla Zygmunta czas był dziwnie cichy, na Wiel-

<sup>5</sup> A. Gruszecka, *Owe lata*, Kraków 1960, s. 7.

<sup>6</sup> S. Mackiewicz, *Dostojewski*, Warszawa 1957, s. 111. Cyt. za: A. Koźuchowski, „*Zmyślenia i prawda*” czyli *dzieło literackie jako źródło historyczne*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.



kanoc”<sup>7</sup>. Król Zygmunt Stary zmarł 1 kwietnia 1548 roku, co odpowiada czasowi przedstawionemu w powieści. Wynika z tego, że bieżący czas fabularny to rok 1549.

Skąd to dążenie do precyzji? Przede wszystkim jest to wymóg prawdy historycznej. To, co autorka opisuje w swoich powieściach, musi znaleźć odzwierciedlenie w innych źródłach. Za centralne wydarzenie utworu *W grodzie żaków* obrała pisarka bunt uczniów szkół krakowskich i masowe opuszczenie przez nich Krakowa. Przyczyny, przebieg i skutki buntu żaków są zgodne z przekazem historycznym i znajdują potwierdzenie w źródłach pisanych<sup>8</sup> oraz innych utworach. Do opuszczenia miasta przez uczniów i studentów odnosił się również Jan Matejko, malując w roku 1892 obraz pod tytułem *Wylście żaków krakowskich z miasta w 1549 roku*. Ten temat stał się inspiracją dla Tadeusza Szeligowskiego, który opisał go w pierwszej powojennej operze *Bunt żaków* (1951). Libretto do opery napisał Roman Brandstaetter.

Opowieść o tych wydarzeniach przedstawiona jest z perspektywy jednego z uczniów – Hieronima, co ma wzmocnić wiarygodność przekazu, ponieważ wchodzi on w rolę bezpośredniego obserwatora. Hieronim pozostaje jednak postacią z tłumu, która nie oddziałuje w żaden sposób na bohaterów mających kluczowe znaczenie dla zachowania prawdy historycznej. Obserwuje ich z boku i nie wchodzi z nimi w żadne interakcje. Przygody Hieronima są osią kompozycyjną całej powieści, ale pozostają bez znaczenia dla wydarzeń zaprezentowanych w utworze. Prawdziwość tych wypadków Gruszecka

<sup>7</sup> A. Gruszecka, *W grodzie żaków*, Warszawa 1959, s. 103.

<sup>8</sup> A. Karbowski (wyd.), *Protokoły pociągu X. Andrzeja Czarnkowskiego z 1549 i 1550 roku* [w:] *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, Kraków 1904, t. X; A. Karbowski, *Rozproszenie młodzieży szkolnej krakowskiej w roku 1549*, Kraków 1900; J. Ptański, *Obrazki z życia żaków krakowskich w XV i XVI wieku*, Kraków 1900; P. Stachnik, *Bunt żaków z zabójstwem w tle*, „Dziennik Polski”, 12 maja 2015; K. Stopka, *Nieobyczajność studencka na Uniwersytecie Krakowskim w dawnych wiekach*, „Alma Mater” nr 95, 2007; J. Roszko, *Collegium Maius i jego lokatorzy*, KAW, Kraków 1983.

uwiarygodniła poprzez zastosowanie licznych przypisów i objaśnień, a także stylizacji językowej, która opiera się na archaizacji semantycznej, składniowej i zastosowaniu zwrotów ludowych. Nie czyniła tego jednak nachalnie, ponieważ zdawała sobie sprawę, że dystans czasowy między współczesnym Gruszeckiej czytelnikiem a opisywanymi wydarzeniami jest zbyt wielki i może stanowić barierę w poprawnym zrozumieniu fabuły. Pisarka tłumaczyła swoje postępowanie w następujący sposób: „ponieważ czytelnik dzisiejszy jest na ogół osobą mniej czy więcej zmęczoną nerwowo, nie należy obciążać go przy lekturze, i tak wymagającej myślenia, jeszcze dodatkowym zadaniem umysłowym”<sup>9</sup>.

Beletrystyka historyczna lub posługiwanie się motywami historycznymi wydaje się naturalnym etapem rozwoju pisarskiego twórców drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Udowadniają to prace Władysława Izdebskiego, Michaliny Zielińskiej czy Walego Przybyszewskiego<sup>10</sup>. Pisarstwo historyczne w przypadku osób wychowanych w czasie zaborów jest traktowane jako imperatyw pozostały po czasach pozytywistycznych. Aniela Gruszecka wychowała się właśnie w takiej tradycji i jest nią prześiknięta. Jej ojciec – Artur Gruszecki – był jednym z najpopularniejszych publicystów i krytyków literackich okresu pozytywizmu, a jego działalność publicystyczna związana była z krzewieniem polskiej kultury i literatury. Ponadto Gruszecka wychowała się w atmosferze patriotyzmu i walki o niepodległość – sama należała do młodzieżowych organizacji patriotycznych, które działały na rzecz odzyskania niepodległości<sup>11</sup>.

Część powieści historycznych Anieli Gruszeckiej powstała jeszcze przed pierwszą wojną światową i miała określony adres czytelniczy. *Król i W grodzie żaków* były przeznaczone dla młodych Polaków urodzonych w niewoli. Później pisarka zrezygnowała z po-

<sup>9</sup> A. Gruszecka, *Owe lata...*

<sup>10</sup> H. Skrobiszewska, *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1975, s. 126.

<sup>11</sup> Informację tę uzyskałam w rozmowie ze Stanisławem Kwiatkowskim (siostrzeńcem Anieli Gruszeckiej), która odbyła się 15 kwietnia 2016 roku.

wieści, w których głównym tematem jest historia, na rzecz utworów, gdzie jedynie pojawiają się wątki historyczne jako element procesu tworzenia tożsamości głównego, najczęściej dziecięcego, bohatera. W powieściach o tematyce historycznej dla dzieci i młodzieży wiedza o minionych czasach miała być źródłem dostarczającym podstawowych wiadomości o losach naszego narodu, obyczajowości, znanych postaciach. Tak jest w przypadku *Od Karpat nad Bałtyk*, gdzie wątki historyczne wprowadzone zostały po to, by bohater zrozumiał przyczyny agresji III Rzeszy na Polskę w roku 1939.

Inną funkcję będzie pełnić historia i motywy historyczne w twórczości dla dorosłych czytelników. Warto wspomnieć w tym miejscu powieść *Przygoda w nieznanym kraju*. Jest to utwór z nurtu prozy psychologicznej, jego akcja rozgrywa się w Krakowie. Główna bohaterka – Klara Lubomska – w czasie częstych przechadzek oprowadza czytelników po mieście, które dla niej ma ogromne znaczenie, i zapoznaje odbiorców utworu z losami najważniejszych obiektów architektonicznych tego miasta. W powieści Kraków staje się autonomicznym bohaterem, który w Klarze wywołuje emocjonalne reakcje, oddziałuje na jej wyobraźnię. Dla głównej bohaterki Kraków jest świadkiem wielkich wydarzeń i jednocześnie dokonującej się w niej przemiany. Myśli o nim w następujący sposób:

Wszystko to jednak zawierało jeszcze po wierzchu na tym jak pajęczyna osnuwający się wątek ludzki, który był obecny w długich ciągach miedz i pól, w nakrytych drzewami wsiach z tamtej strony, stał w wieżach kamedulskich i czekał, w stanie skondensowanej historii, w nazwach Bielany, Wisła, Krzemionki, Tyniec, Piekary – które, wzięte w pole uwagi, miały zdolność zabarwienia się bajką czy historią i zabłyśnięcia na tle okolicy, jak perłowe połyski na wapiennej tkance muszli<sup>12</sup>.

Kraków dla bohaterki był inspiracją do tworzenia impresjonistycznych wizji wyrażających jej zmieniającą się osobowość. Rozważania nad jego naturą i historią popchnęły Klarę w stronę dotychczas nieodkrytych zakamarków własnej tożsamości.

---

<sup>12</sup> A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków 2006, wydanie elektroniczne, s. 224.

### W stronę psychologii

W swoich utworach Aniela Gruszecka analizowała i akcentowała przeżycia wewnętrzne bohaterów, ich doznania, emocje, relacje z innymi ludźmi, a także sposób odbierania świata. Najwięcej miejsca poświęcała psychice najmłodszych czytelników. Rozumiała bowiem, że są oni bardzo wrażliwi i podatni na wpływ otaczającego ich świata. Apelowala więc o staranny dobór treści dla dzieci, które pozwolą im na wszechstronny rozwój i będą zgodne z ich wrażliwością oraz potrzebami emocjonalnymi. Takie stanowisko wyrażała w licznych recenzjach krytycznych zamieszczanych na łamach „Przeglądu Warszawskiego” i „Przeglądu Współczesnego”. Sugerowała w nich przyjęcie perspektywy pisarskiej zgodnej z oczekiwaniami dziecka i jego potrzebami rozwojowymi. Proponowała taki sposób obrazowania rzeczywistości za pomocą języka, który będzie całkowicie zgodny z możliwościami percepcyjnymi najmłodszych i dostosowany do ich wizji świata.

W przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej do literatury z wielkim naporem zaczęły przedostawać się utwory, które stanowiły ambitną próbę „podróży w głąb siebie”. W nurt ten wpisywały się między innymi studia i szkice autorstwa Zofii Rogoszewskiej (*Pisklęta*) czy Janusza Korczaka (*Bobo*, *Feralny tydzień*, *Spowiedź motyla*)<sup>13</sup>. Tendencjom tym podporządkowana jest również powieść, która stanowi jednocześnie debiut literacki Anieli Gruszeckiej. Mowa tu o książce *W słońcu*. To utwór o charakterze autobiograficznym będący zapisem wspomnień z dzieciństwa i okresu dorastania pisarki. Miejsce opisane w powieści jest tożsame z miejscem, które ze swej młodości pamięta Gruszecka. Wychowywała się w rodzinnych stronach matki na Ukrainie<sup>14</sup>. By poprawić sytuację finansową rodziny, Artur Gruszecki zdecydował się na dzierżawę majątku w Bryckim, a później w Mączynie<sup>15</sup>. Autorka głównym bohaterem uczyniła

<sup>13</sup> J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny*, Warszawa 1979, s. 166–167.

<sup>14</sup> *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. III, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 1994, s. 166–167.

<sup>15</sup> Informację tę uzyskałam w rozmowie ze Stanisławem Kwiatkowskim (siostrzeńcem Anieli Gruszeckiej), która odbyła się 15 kwietnia 2016 roku.

chłopca. Powieść nie jest jednak adresowana do czytelnika dziecięcego, ponieważ opisane w niej dzieciństwo należy rozumieć jako miejsce w przeszłości, do którego autorka z wielką chęcią wraca i które stanowi pewnego rodzaju antytezę dojrzałości lub formę ucieczki od rzeczywistości. Powieść przekazuje obraz świata widziany oczami dorosłego już dziecka, które powraca do beztrudnych chwil dzieciństwa. Dzięki temu możliwe jest odtworzenie pięknych momentów z przeszłości i konfrontowanie ich z teraźniejszością. Dla Gruszeckiej powrót do dzieciństwa był również okazją do pełnego i możliwie dogłębnego opisu świata dziecięcych przeżyć, uczuć i marzeń. Powieść *W słońcu* to wgląd w to, jak postępuje proces formowania się osobowości człowieka w dzieciństwie.

Gruszecka nie prowadzi spójnej narracji według określonej fabuły i przygód głównego bohatera. Autorka sięga po technikę fotografii – pokazuje czytelnikowi pojedyncze zdarzenia i sytuacje z życia głównego bohatera Włodka i jego rodzeństwa, które przypominają zatrzymane w kadrze wspomnienie. Są to na przykład lekcje z nauczycielką francuskiego, przychodzący do ojca z prośbami chłopci, zapalona w czasie burzy śnieżnej czerwona latarnia wskazująca zbłąkanym wędrowcom drogę czy zabawy żołnierzykami.

W powieści *W słońcu* bardzo ważną rolę odgrywają dorośli – to oni tłumaczą dzieciom zawiłości świata i przygotowują je do wejścia w samodzielne życie. Najważniejszymi dorosłymi są oczywiście rodzice. Matka zobrażowana jest w sposób stereotypowy jako piasunka, opiekunka, czasami surowa, ale zawsze dobra i kochająca. To ona poświęca dzieciom najwięcej czasu i opowiada o minionych zdarzeniach, na przykład o powstaniu listopadowym. Gruszecka, by podtrzymać obraz matki-strażniczki ogniska domowego, pokazuje ją w czasie wykonywania zwykłych codziennych czynności, takich jak sprawdzanie stanu kredensu, cerowanie ubrań, rozmowy z kucharką. Ojciec z kolei jawi się jako surowy, ale sprawiedliwy pan rodu. Ma czas na zabawę z dziećmi, ale również na słuchanie skarg mieszkańców okolicznych wsi. Przekazywane przez rodziców nauki i warto-

ści, a także ich przystępna forma sprawiają, że dzieciństwo staje się uroczą „krainą”, pełną niespodzianek i niepowtarzalnych przeżyć. Są one jednocześnie wstępem do dalszego życia, które ma jednakowe prawa dla małych i dorosłych.

Najwięcej miejsca psychice bohaterów poświęca Aniela Gruszecka w powieści *Przygoda w nieznanym kraju*. O randze i znaczeniu tego utworu niech zaświadczy fakt, że Jerzy Kwiatkowski zaliczył go do grona znakomitych analiz psychiki kobiecej, zrównując go z dziełami Heleny Boguszewskiej i Marii Kuncewiczowej<sup>16</sup>. Wydana w roku 1933 powieść jest materiałem, w którego przypadku sprawdza się technika *close reading*<sup>17</sup> – istotny jest sam tekst bez kontekstów pozaliterackich. Taka interpretacja utworu to próba wydobycia jego wieloznaczności i wewnętrznej samoistości<sup>18</sup>. Pozornie wydaje się, że tematem tej powieści jest przyjaźń – jak pisze Kazimierz Czachowski – „platońskie zagadnienie Erosa, w zasadniczym wątku powieściowym przedstawione na płaszczyźnie tęsknoty do doskonałej przyjaźni czy miłości duchowej między dwiema kobietami”<sup>19</sup>. Dowodem na to mają być relacje łączące główną bohaterkę Klarę z jej przyjaciółką – Julią Bielską. W innym miejscu Czachowski napisał, że najważniejszym tematem powieści jest oryginalnie i wnikliwie pogłębione jedno z najtrudniej dostępnych zagadnień psychologicznych<sup>20</sup>, czyli relacje Ja – Inni. Znaleźć tu można jednak o wiele więcej tematów, które mogą stanowić pole do pogłębionej analizy psychiki głównej bohaterki: artystki, wdowy, kobiety.

Według Leona Piwińskiego utwór wyróżnia się nowatorską ekspresją, która w swojej subtelności i odkrywczości przypomina takie

<sup>16</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 314.

<sup>17</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Powrót do close reading we współczesnych lekturach literackich XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, 2017, nr 1, s. 37–48.

<sup>18</sup> I. Boruszkowska, *Anieli Gruszeckiej powroty do nie/znanego kraju*, „Znak” 2016, nr 729, s. 101.

<sup>19</sup> K. Czachowski, *Powieść Anieli Gruszeckiej*, „Czas” 1933, nr 274.

<sup>20</sup> Tamże.

autorki, jak Virginia Woolf czy Dorothy Richardson<sup>21</sup>. Gruszecka zresztą bardzo dobrze знаła Virginie Woolf i o jej twórczości napisała, że „nowością jest wyrażanie rzeczy, których się dotąd nie umiało wyrazić, bo się nie umiało spostrzec”<sup>22</sup>. W powieści można znaleźć bardzo wiele śladów świadczących o doskonałej znajomości tej angielskiej pisarki i jej utworu *Do latarni morskiej* – w obu powieściach mamy do czynienia z głównymi bohaterkami trudniącymi się pracą artystyczną, które są wyjątkowo wrażliwe na obecność innych ludzi, chociaż się ich poniekąd obawiają.

Gruszecka główną bohaterką powieści czyni czterdziestoletnią Klarę Lubomską, przechodzącą w toku powieści przemianę. Z introwertycznej samotniczki, nieufnej względem innych, przeistacza się w pewną siebie i swojej wartości malarzkę. Przemiana ta wiąże się z zasadniczym problemem powieści, którym jest rola kobiety w społeczeństwie i jej odczucia związane z własną tożsamością. Barbara Sienkiewicz dostrzega w powieści impresjonistyczną teorię widzenia świata, zobrazowaną za pomocą kolorów, światła i cieni ujętych w słowa. Sposób widzenia świata przez Klarę poznajemy poprzez ukształtowanie tkanki słownej utworu<sup>23</sup>. Taka technika narracji sprawia, że książka jest wyjątkowa i nabiera wieloznacznego sensu. Piwiński uznaje powieść Gruszeckiej za najważniejsze osiągnięcie w dziejach polskiej powieści<sup>24</sup>. Niezwykłość i odosobnienie tego utworu uczyniły jednak z córki Artura Gruszeckiego autorkę jednej książki<sup>25</sup>.

Gruszecka akcentuje istniejące między kobietami i mężczyznami dysproporcje kulturowe. Jerzy Kwiatkowski w monografii *Dwudziestolecie międzywojenne* zauważył, że w utworze istnieje pewien

<sup>21</sup> L. Piwiński, *Przygoda...*, s. 239.

<sup>22</sup> A. Gruszecka, *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 132, s. 71.

<sup>23</sup> B. Sienkiewicz, *Świat – barwny kilim* [w:] *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

<sup>24</sup> L. Piwiński, *Przygoda...*, s. 239–240.

<sup>25</sup> W. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 116.

mizoandryzm: zjawisko nierzadkie w ówczesnej, głównie feminizującej się literaturze<sup>26</sup>. Mężczyźni pokazani są w powieści w sposób przejawający – dzięki temu można dostrzec różnice między płciami. Gruszecka tworzy niemal całą galerię męskich charakterów: próżny i wyniosły starszy brat Zygmunt, posługujący się taną efektywnością w celu wzbudzenia zainteresowania, krytycy sztuki, na przykład Morowy, obojętny wobec rodziny Stefan Bielski – mąż Julii, a nawet młodzieniec, który ustępuje miejsca głównej bohaterce w tramwaju, bo tak wypada. Każdy z nich ma cechy, które rażą autorkę powieści.

Pisarka stale podkreśla, że świat kobiety jest uzależniony od męskiego świata. Główna bohaterka najpierw podlegała władzy rodzicielskiej ojca, a później władzy męzowskiej. Po śmierci męża, mimo że była dojrzałą kobietą, wróciła pod opiekę starszego brata. To spowodowało, że miała trudności z określeniem własnej tożsamości. Spośród wszystkich trzech mężczyzn, którzy mieli wpływ na jej życie, najbardziej uciążliwe okazały się relacje ze starszym bratem. Zygmunt bowiem postrzegał kobiety w sposób stereotypowy. W Klarze rodziło to bunt, który był zarzewiem sporów jeszcze w młodzieńczych dysputach ze starszym bratem. Próżne batalie z młodości wypaliły w niej wiarę w zwycięstwo w nierównym pojedynku damsko-męskim, pozostawiając zakłócone poczucie tożsamości w dorosłym życiu. Klara zaczęła bowiem odczuwać, że we wszystkich relacjach międzyludzkich jest „nieodpowiednia” i niedopasowana do ram społecznych. Bycie „nieodpowiednią” odnosi się do podświadomej represji otoczenia stosowanej wobec kobiecej seksualności. Tamto przyniosło jej rezygnację z siły i maksymalne „wyzerowanie” uczuć w formie pozornego pogodzenia się z obecną sytuacją. Bezwartościowość świata wzmaga brak wiary w siebie. Dlatego w wycofaniu z życia przyświeca Klarze społeczna negacja, która jednocześnie przyjmuje formę wykluczenia. Ze względu na przeżycia z dzieciństwa i śmierć bliskich możliwa z jej strony agresja czy protest ulegają za-

<sup>26</sup> J. Kwiatkowski, dz. cyt. s. 264.



wieszeniu. Rezygnacja z życia przypomina uśpiony krzyk, który jak wzburzona krew pulsuje pod skórą, ostatecznie przybierając kształt zaciśniętych ust, które nie mówią. Klara zamyka się w sobie, a jedyną podniecą są bodźce wizualne. Stąd częsta i dogłębna analiza własnych prac artystycznych:

Klara podniosła się mimo woli z opuszczenia na bok. Oczy miała chwilowo zalane barwami swego ostatniego, udanego projektu, o który właśnie „sterroryzowała” Godziembę. Jak też wyjdzie? Ze wznowionym zajęciem próbowała smaku jasno płonącego kontrastu pomiędzy tłem gorącym, żółto-pomidorowym, a delikatnymi skrzydełkami seledynowymi i szarym błękitem szczegółów ramy<sup>27</sup>.

Autorka stawia wyraźną granicę między męskim a kobiecym widzeniem świata. By uwydatnić te różnice, posługuje się ciekawą techniką narracji. W utworze głos zabierają przede wszystkim mężczyźni – to ich dialogi możemy śledzić na kartach powieści. Klara swoje opinie wypowiada jedynie w myślach, ponieważ nikt jej nie słucha, a jeśli ktoś usłyszy jej głos, to i tak nikt nie traktuje jej zdania jako równorzędnego zdaniu męskiemu. W dużym uproszczeniu można więc powiedzieć, że mężczyźni w powieści Gruszeckiej mówią, a kobiety myślą, a właściwie dopowiadają w myślach to, czego nie mogą powiedzieć na głos. Główna bohaterka powieści żyje niejako w męskim cieniu bez prawa do głosu i wyrażania swoich opinii.

Gruszecka zwraca również uwagę na fakt, że z powodu własnego wdowieństwa Klara zostaje wykluczona ze społeczeństwa. Od śmierci męża Jana życie kobiety przestaje zamykać się w tradycyjnym modelu rodziny, zostaje osobą samotną i bez szans na potomka. Nie może zatem spełnić się jako kobieta, a rzeczywistość wokoło nie pozwala jej o tym zapomnieć. Zaczyna odczuwać własną seksualność jako formę napiętnowania i przekleństwa. Nie chce, by płeć rozstrzygała o jej umiejętnościach zarówno jako kobiety, jak i artystki. Skoro to jedyna miara talentu, woli poświęcić siebie z nadzieją, że nie umniejsza wartości tego, co robi<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> A. Gruszecka, *Przygoda...*, s. 42.

<sup>28</sup> B. Karwowska, *Odkrywanie cielesności a doświadczenie wdowieństwa w międzywojennym zapisie kobiecym* [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia*.

Klara Lubomska jest artystką, dlatego też staje się obiektem męskiej krytyki ze strony znawcy sztuki – Morowego. Przemawia przez niego trywialny mizoginizm; dla niego kobiecy wkład w sztukę ogranicza się jedynie do bycia muzą lub do prób naśladowania mężczyzn, co według niego było sprzeniewierzeniem się wobec kobiecego powołania: urodzić i wychować. Klara przyznaje Morowemu rację: kobieca twórczość nie istnieje. Zaznaczyć jednak należy, że równie mocno jak własną, neguje twórczość męską. Negacja wynika z faktu, iż Klara nie wie, jak można odnaleźć i zrozumieć ewentualnie wpisaną, określoną genderowo podmiotowość obrazu, tekstu. Społeczno-kulturowe elementy konstytuujące płęć, które zna, są dla niej krzywdzące. Uparcie więc twierdzi, że nie można ich rozpoznać. Odrzuca kobiecą tożsamość i nie chce być jej świadoma, gdyż inaczej musiałaby uznać aplikowaną od dzieciństwa niepełnowartościowość. W rozmowie z Bielskimi Klara wyznaje:

amiętam, ile to kosztuje w najwcześniejszej młodości, kiedy się człowiek dowie, że nie jest pełnowartościowy, jak inni. Czy to jako dziewczyna, czy jako członek młodszego kulturalnie narodu, gorszego w oczach starszych, zachodnich. Jak się temu trzeba nie poddawać, nic sobie z tego nie robić, i ile to pochłania wtedy energii<sup>29</sup>.

Swoją powieścią Aniela Gruszecka wpisuje się w próby tworzenia przez pisarzy pierwszych dziesięcioleci XX wieku zupełnie nowych w wyrazie opisów przeżyć psychicznych i nowego, bo mówiącego znacznie więcej, języka myśli bohaterów literackich. Do tego grona zaliczana jest również Virginia Woolf. O zjawisku tym pisała Agata Z. Majewska: „Ukazanie ulotności chwili, dominanta świata wewnętrznego postaci, nowy sposób opisu przeżyć, który naśladował stany świadomości, wielopodmiotowa struktura dzieła oraz podporządkowanie się pisarza regułom świata powieści”<sup>30</sup>. Gruszecka do-

---

*Fascynacje. Zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010, s. 91–111.

<sup>29</sup> A. Gruszecka, *Przygoda...*, s. 74.

<sup>30</sup> A.Z. Majewska, *Między teorią a praktyką. O „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk i in., Kraków 2011, s. 170.

konała rozdzielenia świata swojej bohaterki na dwa kręgi: zewnętrzny i wewnętrzny. To, co zewnętrzne, zostaje jednak oddalone i nie podlega wnikliwej analizie. Pisarkę interesuje to, co jest wewnętrzne, i poddaje czytelnikowi jej punkt widzenia.

### Wychowawczy wymiar literatury

Wśród cech twórczości Anieli Gruszeckiej można wymienić również dydaktyzm i skoncentrowanie uwagi na dziecku jako osobie, która powinna podlegać starannym procesom edukacyjnym. Może się to odbywać wyłącznie pod wpływem doświadczonych dorosłych. Dlatego też w powieściach dla dzieci i młodzieży zawsze możemy znaleźć bohatera, który jest jednocześnie nauczycielem życia. Najwyraźniej to widać w powieści *Od Karpat nad Bałtyk*.

Pierwszym nauczycielem głównego bohatera – Adasia – jest ojciec, który był bardzo cierpliwy i wyrozumiały. Adam z kolei miał poczucie, że gdy jest sam z ojcem, to może mówić o rzeczach, o których wstydziliby się rozmawiać z kimś innym. Znacząca jest scena, gdy ojciec tłumaczył chłopcu relacje między Polakami i Niemcami – było to na kilka tygodni przed wybuchem drugiej wojny światowej. Ojciec cierpliwie objaśniał dziecku, czym były rozbiory i jak Niemcy dążyli do wyniszczenia kultury polskiej. Dla chłopca wychowanego w czasach pokoju była to sprawa niezrozumiała i trudna. Adresem wypowiedzi ojca okazuje się nie tylko Adaś, ale każdy małoletni czytelnik, który nie rozumie zawłości relacji polsko-niemieckich.

Rolę nauczyciela w powieści *Od Karpat nad Bałtyk* pełnił również Józek Cichoń. Chłopcy zaprzyjaźnili się, bo obaj lubili czytać książki, pożyczali je sobie i rozmawiali o nich. Młody Cichoń mówił Adamowi o dążeniach imperialistycznych państwa niemieckiego i o konsekwencjach płynących z nieograniczonego dostępu do Morza Bałtyckiego. Ważne są słowa Józka: „A między narodami nie ma prawa, tylko kto jest silniejszy to pobije słabszego i zabierze mu, co mu się podoba”<sup>31</sup>. Od razu jednak dodaje: „że jakby to tak było, że mniejszy nie może

<sup>31</sup> A. Gruszecka, *Od Karpat nad Bałtyk*, Kraków 1946, s. 25.

żyć, bo jest nad nim większy, toby nie było ani zwierząt, ani ptaków, ani much, ani pszczoł, bo każde ma nad sobą silniejszego, co by go zabił. A przecież wszystko jest i żyje od początku świata i daje rady wyżyć i małe wychować”<sup>32</sup>. Porównanie sytuacji międzynarodowej do świata zwierząt, który jest bliski dziecku wychowanemu na wsi, powoduje, że okrucieństwo i przemoc kurczą się i są zrozumiałe dla dziecka, a przy tym nie epatują złem, które mogłoby przerażać. Gruszecka poprzez swoich bohaterów nie straszy, a uczy. Dzięki temu dziecko może samo szukać analogii życia do świata natury.

Ciekawe jest, że dwaj bohaterowie pochodzący z najbliższego otoczenia Adama noszą to samo imię i spełniają tę samą funkcję. Oczywiście można to potraktować jako przypadkową zbieżność, ale wydaje się, że to działanie celowe. Opowieść młodego Cichonia jest dalszym ciągiem opowieści Adamowego ojca, przy czym opowieść ojca jest wstępem, rzeczowym przedstawieniem historii Pomorza i jego mieszkańców, a wypowiedź Józka Cichonia to wyjaśnienie znaczenia dawnej historii dla współczesnej bohaterom sytuacji politycznej. Rola nauczyciela została rozpisana na dwóch bohaterów, którzy się dopełniają.

Wraz z rozwojem akcji rolę nauczyciela grają inne postaci, które płynnie przychodzą i odchodzą. Zawsze jednak obok Adama jest ktoś, kto odpowie na jego pytania i pomoże rozwiązać wątpliwości. Ojciec Adama znika z powieściowego horyzontu tuż przed rozpoczęciem wojny, by wrócić zaraz po wojnie i wpłynąć na życie Adama – to właśnie ojciec, jako głowa rodziny, podejmuje decyzję o przeniesieniu się na Ziemię Odzyskaną na Pomorzu. Józek Cichon po odegraniu roli starszego i mądrzejszego przyjaciela znika z toku fabuły na stałe.

W dorobku Anieli Gruszeckiej można znaleźć także recenzje krytyczne wielu utworów literackich innych autorów, które publikowane były na łamach „Przeglądu Współczesnego” i „Przeglądu Warszawskiego”. Recenzje te były obszernie i obejmowały zazwyczaj od dwunastu do piętnastu utworów dla odbiorców w różnym wieku. Znalazły

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 26.

się wśród nich zarówno studia dotyczące książeczek wyłącznie obrazkowych, jak i książek przeznaczonych dla dorastającej młodzieży. Warto podkreślić, że za każdym razem autorka przyjmowała punkt widzenia właściwy dla wieku odbiorcy.

Pisarka w swoich recenzjach zachęcała autorów do ukazywania młodemu czytelnikowi wartości nauki, piękna wiedzy, korzyści płynących z pracy, porządku, miłości do najbliższych czy zgody. Ganiła jednocześnie utwory, które nie piętnowały lenistwa, tchórzostwa, niechlujstwa lub które stosowały niewłaściwą dla małoletniego czytelnika formę językową czy graficzną. Dla Anieli Gruszeckiej dziecko było najbardziej wymagającym czytelnikiem, ponieważ miało zdolność widzenia świata w sposób, w jaki istnieje rzeczywiście.

\*\*\*

Dorobek literacki Anieli Gruszeckiej odnosi się do wielu aspektów życia i zawsze jest głęboko osadzony w kontekście aktualnych wydarzeń z życia politycznego, intelektualnego i kulturowego, które autorka z uwagą śledziła, a i często zabierała głos w dyskusji. Znajdziemy tu więc zarówno beletrystykę właściwą czasom zaborów, jak i powieści tchnące duchem nowych kierunków literackich międzywojnia, a także powieść o drugiej wojnie światowej oraz prozę edukacyjną, historyczną i biograficzną. Ważną częścią pisarskiego dorobku Gruszeckiej są też studia o literaturze i jej działalności recenzencka. Punktem stycznym reprezentowanych przez Anielę Gruszecką gatunków literackich jest stałe dążenie do zachowania polskiej mowy, tradycji i kultury w ich najczystszej formie. Tę dbałość o spuściznę duchową narodu pisarka wyniosła prawdopodobnie z domu, a pod wpływem pracy męża, językoznawcy Kazimierza Nitscha, miała okazję obserwować z bliska przemiany zachodzące w tych obszarach kultury.

Swoje utwory Gruszecka pisała po uprzednim rzetelnym sprawdzeniu faktów (historycznych i językowych) i zebraniu odpowiedniego materiału. Dzięki temu jej powieści nie są tylko fikcyjnymi

historiami dla spragnionych przygód czytelników, przeciwnie – są bogatym źródłem wiedzy o języku i historii naszego kraju, o obyczajowości dawnej i współczesnej. Są podręcznikami pisanymi pięknym i starannym językiem. Powyższe zagadnienia stanowiły ponadto kanwę dla podejmowania przez pisarkę tematów bardziej szczegółowych, jak na przykład: ocena kondycji duchowej polskiego społeczeństwa w latach międzywojennych, rola artysty i miejsce kobiet-artystek w społeczeństwie, przeobrażenia obyczajowości, dziecko i jego świat wartości, edukacyjny wymiar powieści dla niedorosłych czytelników, kwestie przynależności etnicznej mieszkańców Pomorza. W to wszystko Gruszecka włączała także rozważania o Bogu, wierze, naturze człowieka i jego moralności, źródłach zła.

Beletrystyka Anieli Gruszeckiej jawi się dzisiaj jako barwna mozaika złożona z wielu pozornie różnych elementów, ale możliwa do odczytania, gdy spojrzymy na nią z dalszej perspektywy. Wtedy dopiero widzimy całościowy kształt oraz charakter tego pisarstwa i dopiero wtedy możemy docenić jego artystyczne znaczenie.

## Bibliografia

- Araszkiewicz A., *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Białek J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny*, Warszawa 1979.
- Boruszkowska I., *Anieli Gruszeckiej powroty do nie/zananego kraju*, „Znak” 2016, nr 729.
- Bujnicki T., *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Burska L., *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998.
- Cieślak-Sokołowski T., *Powrót do close reading we współczesnych lekturach literackich XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1.
- Czachowski K., *Powieść Anieli Gruszeckiej*, „Czas” 1933, nr 274.
- Dwudziestolecie mniej znane, o kobietach piszących w latach 1918–1939 z antologią*, red. E. Graczyk, Kraków 2011.
- Gruszecka A., *Od Karpat nad Bałtyk*, Kraków 1946.

- Gruszecka A., *Owe lata*, Kraków 1960.
- Gruszecka A., *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków 2006.
- Gruszecka, A. *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 132.
- Gruszecka A., *W grodzie żaków*, Warszawa 1959.
- Hadaczek B., *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1995.
- Karbowiak A., *Rozproszenie młodzieży szkolnej krakowskiej w roku 1549*, Kraków 1900.
- Karbowiak A. (wyd.), *Protokoły procesu X. Andrzeja Czarnkowskiego z 1549 i 1550 roku* [w:] *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, Kraków 1904, t. X.
- Karwowska B., *Odkrywanie cielesności a doświadczenie wdowieństwa w międzywojennym zapisie kobiecym* [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia. Fascynacje. Zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010.
- Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. R. Sioma, B. Czarnecka, wstęp B. Czarnecka, Toruń 2018.
- Koniński K. L., *Przygoda w nieznanym kraju*, „Przegląd Współczesny” 1993, nr 146.
- Kożuchowski A., „*Zmyślenia i prawda*” czyli dzieło literackie jako źródło historyczne, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.
- Kraskowska E., *Piórem niewieści. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- Kraskowska E., *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- Kryński S., *Na krawędzi siebie i świata. Anieli Gruszeckiej „Przygoda w nieznanym kraju”* [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- Mackiewicz S., *Dostojewski*, Warszawa 1957.
- Majewska A. Z., *Między teorią a praktyką. O „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk i in., Kraków 2011.
- Piwiński L., *Przygoda w nieznanym kraju*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15.
- Ptaśnik J., *Obrazki z życia żaków krakowskich w XV i XVI wieku*, Kraków 1900.
- Roszek J., *Collegium Maius i jego lokatorzy*, Kraków 1983.
- Sienkiewicz B., *Świat – barwny kilim („Przygoda w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej)* [w:] *też, Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
- Skrobiszewska H., *O literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1975.
- Stachnik P., *Bunt żaków z zabójstwem w tle*, „Dziennik Polski”, 12 maja 2015.

- Stopka K., *Nieobyczajność studencka na Uniwersytecie Krakowskim w dawnych wiekach*, „Alma Mater” 2007, nr 95.
- Szaruga L., *Historia, państwo, literatura. Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych*, Szczecin 1999.
- Wachna D., *Sposoby widzenia sztuki w „Wężach i różach” Zofii Nalkowskiej oraz w „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. III, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 1994.

### On Aniela Gruszecka's prose works

#### Summary

The article is devoted to the forgotten prose works of Aniela Gruszecka, who was an author of the once popular historical novels for young people. Her artistic oeuvre consists of an important psychological novel titled *Przygoda w nieznanym* (1933) and a number of critical comments on literature for children and teenagers. The author of the article distinguishes three major subjects of Gruszecka's prose, namely history, psychology and education. Given the artistic and educational features of her novels, we may say that she is an important writer of the 20<sup>th</sup>-century Polish literature.

**Key words:** novel, history, psychology, education, Aniela Gruszecka



**Stanisław Dłuski**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Wyobrażenia tanatologiczna Władysława Sebyły<sup>1</sup>**

Twórczość Władysława Sebyły po wojnie była prawie przemilczana, a przecież już za życia był cenionym poetą i wpływowym krytykiem, w listopadzie 1938 roku Polska Akademia Literatury przyznała mu Złoty Wawrzyn za „wybitną twórczość literacką”, Czesław Miłosz sam wyznał, że był dla niego ważnym autorem, był źródłem inspiracji również dla Baczyńskiego i poetów „Sztuki i Narodu” czy też poetów Nowej Fali. Na przykład w wierszu Stanisława Barańczaka *N.N. próbuje sobie przypomnieć słowa modlitwy* w kolejnych strofach pojawiają się apostroficzne formuły inicjalne będące czytelną aluzją do Sebyłowego poematu cyklicznego *Ojcie nasz*: „Ojcie nasz, któryś jest niemy...”, „Ojcie nasz, który nic nie wiesz...”, „Ojcie nasz, którego nie ma...”<sup>2</sup>. Łączą tych wszystkich poetów takie cechy, jak sięganie do języka paradoksów (typowe dla liryki metafizycznej), wyobrażenia wertykalna, nieufność do świata, ciemny obraz historii, głód sacrum.

Kiedy w latach 1987–1988 pisałem pracę magisterską o Sebyle, stan badań był skromny, ale ukazały się już *Poezje zebrane* (1981)

---

<sup>1</sup> Moje analizy są w niektórych miejscach zgodne z ustaleniami zawartymi w pracy zbiorowej *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel i E. Wróbel, Katowice 2017, zob. np. S. Dłuski, *Wyobrażenia katastroficzna Władysława Sebyły*, s. 29–50; M. Kokoszka, „Robactwo z czarnych łąk”. *Na marginesie lektury „Młynów. Sonaty niehumanitarnej”*, s. 141–156; E. Bartos, *Pochwała wyobraźni. O „Dialogu” w ciemności Władysława Sebyły*, s. 193–208.

<sup>2</sup> Wiersz pochodzi z tomu S. Barańczaka, *Sztuczne oddychanie*, 1974.

z obszernym wstępem Andrzeja Z. Makowieckiego. Po 1989 roku nastąpił swoisty renesans tej twórczości, w 2000 roku ukazała się w wydawnictwie Norbertinum popularyzatorska książka Elżbiety Cichly-Czarniawskiej<sup>3</sup>, w 2008 dwie naukowe rozprawy: Marcina Całbeckiego „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*<sup>4</sup> oraz Jana Piotrowiaka „Ciemny nurt mego życia...” *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*<sup>5</sup>. Mroczne przestrzenie – zdaniem tego ostatniego autora – fantazmatyczne postaci, spektakularne wizje nocnych zjaw i koszmarów snu – to stałe komponenty twórczości autora *Koncertu egotycznego*. Odnotować trzeba też obszerne studia Agnieszki Kluby (kwestia „niewyraźności”) czy Bartosza Dąbrowskiego (wątki egzystencjalistyczne)<sup>6</sup>.

Na recepcji tej poezji zaciążył związek z grupą literacką „Kwadręga”, co w konsekwencji wczesną twórczość Sebyły zbyt jednoznacznie wiązało z formułą „poezji uspołecznionej”, a przecież jego żona, Sabina Sebyłowa, jasno stwierdziła, że jego „jedyną ideologią była poezja”. Jako pierwszego polskiego katastrofistę postrzegał go młody Gustaw Herling-Grudziński już przed wojną. Wizyjność, profetyzm, katastrofizm autora *Młynów* były zapowiedzią katastrofy w wymiarze globalnym (podobnie u autora *Trzech zim*) oraz zaniku istotnych dla człowieka wartości (piękno, prawda, dobro) i uwiadu uczuć metafizycznych (por. Witkacy). Z katastrofizmem związane są jednak pewne nieporozumienia i spory, bo rodzi się pytanie o jego aktualność w naszych czasach.

Dla Miłosza przedwojenny katastrofizm nie był tylko zapowiedzią klęsk, które stały się rzeczywistością w latach 1939–1945. Katastrofiści szukali jakiegoś spełnienia ludzkich nadziei „poza kresem

<sup>3</sup> E. Cichla-Czarniawska, *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*, Lublin 2000.

<sup>4</sup> M. Całbecki, „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008.

<sup>5</sup> J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...” *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008.

<sup>6</sup> Zob. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.

nocy”. Taką próbą pozytywnych rozwiązań było tworzenie mitów terapeutycznych czy też obsesyjne poszukiwanie sacrum, często niewolne od różnych herezji (np. gnozy). Na planie historiozoficznym Sebyła jest prorokiem zagłady, ale istotny dla jego całej twórczości pozostaje wymiar eschatologiczny, byłby więc dla mnie przede wszystkim poetą o wrażliwości metafizycznej, nakierowanym duchowo na „sprawy ostateczne”, czego dobitnym przykładem jest poemat *Ojciec nasz*. Nie da się go zamknąć – jak chce Piotrowiak – w formule „ciemności”, jak też motyw „nocy” nie może być interpretowany tylko w kontekście Sebyłowego pesymizmu i lęku przed zbliżającą się Apokalipsą. „Noc” jest przecież ważnym elementem doświadczenia mistycznego, które stawia człowieka radykalnie poza historią. Może to właściwy kierunek poszukiwań poety?

Ostatnio ukazał się też ważny wybór wierszy Sebyły przygotowany (z posłowiem) przez Wojciecha Bonowicza, pod znaczącym tytułem *Dialog w ciemności*. Autor słusznie skupił się na nurcie metafizycznym w tej twórczości, bo jak się wydaje, to ocaleje dla potomnych i pokazuje perspektywę nadziei obecną w omawianej liryce. Może też być dla współczesnych czytelników, w czasach ponowoczesnych, ważną lekcją; idee i „ideały” wtedy mają sens i wartość, kiedy są zbudowane na wrażliwości metafizycznej i eschatologicznej. Szkoda tylko, że autor wyboru nie objaśnia szerzej, jak rozumieć ten Sebyłowy dialog.

W moim przekonaniu ten dialog jest wielowymiarowy, można go też wiązać z filozofią dialogu Martina Bubera (relacja Ja – Ty). Może to być dialog z samym sobą, ze współczesnymi i „późnym wnukiem”, dialog ze światem i wreszcie, może najważniejszy, dialog z Bogiem. Jest też ten dialog wpisany w sam język tej poezji, w struktury głębokie poematów, powiedziałbym tutaj nawet o nastawieniu dialogowym do świata i ludzi<sup>7</sup>. Nie jest to w tym miejscu przedmiotem mojej analizy, koncentruję się na tematyce związanej z polem semantycznym pojęcia „śmierci”.

---

<sup>7</sup> Zob. E. Bartos, *Pochwała wyobraźni. O Dialogu w ciemności Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, s. 193–208.

Dobitnym przykładem tego nastawienia dialogowego i metafizycznego (religijnego) jest wspomniany poemat *Ojciec nasz*, z którym wszyscy badacze mieli i mają kłopot, bo mamy tu język paradoksów, muzykę sprzeczności i dysonanse, zwątpienie i głód Bytu, wyższego sensu i ostatecznego uzasadnienia dla ludzkiego życia. Poeta (czy bohater Sebyły) wchodzi na obszary, gdzie ludzki rozum wydaje się bezradny. Jakże blisko tu do filozofii tragedii Lwa Szestowa, którego poeta z Kłobucka mógł czytać, tłumaczył z rosyjskiego; ostateczne wyjaśnienie zagadki istnienia, wobec poczucia grozy i w doświadczeniu rozpacz, daje tylko wiara. Tak więc poeta będzie raczej po stronie Jerozolimy (wiara), nie Aten (rozum).

„Ojciec nasz, którego nie ma...” – woła poeta do otchłani. Czy nie można w tym widzieć poznawczej bezradności i świadomości ograniczonych możliwości poznawczych człowieka, co zdają się potwierdzać dramatyczne pytania podmiotu, niepokój, ale też chęć wkroczenia w obszar „niewyrażalnego”: „Jak cię przywołać? gestem rąk?/ modlitwą? klątwą? czy milczeniem?/ czy senny zamieszkujesz krąg?/ czyś ptakiem, drzewem, czy kamieniem?” (*Ojciec nasz* 163)<sup>8</sup>. Mamy tu pytania o status ontologiczny Boga, ale też przywołanie pierwotnych, pogańskich (słowiańskich?) wierzeń. Wiara jest tu związana z nieustannym niepokojem, nie można odnaleźć „pewności”, nasze umysły zarażone sceptycyzmem i relatywizmem nie mogą raz na zawsze odnaleźć w czymkolwiek oparcia. Egzystencja człowieka jest tu widziana jako wyprawa w nieznane i próba dotarcia do tego, co Niewyrażalne<sup>9</sup>.

W czasach cierpienia, trwogi i zagubienia poeta kieruje do nas tylko jedno przesłanie w tym poemacie: „Proś o miłość, myśl jasną i słowo powszednie”. Miłość jest jedyną wartością twórczą. Rozu-

---

<sup>8</sup> Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z wydania: W. Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981 (w przypadku dłuższych cytatów podaję w nawiasie tytuł i numer strony).

<sup>9</sup> K. Janus, „...czyś ptakiem, drzewem, czy kamieniem?” „*Ojciec nasz*” Władysława Sebyły jako cykl modlitewnych paradoksów; K. Niesporek, *Bóg w poezji Władysława Sebyły* [w:] Władysław Sebyła. *Lektury*, s. 235–248, 249–264.

miana tutaj jako grecka *agape*, miłość duchowa, boska, stwórcza. „Myśl jasna”, zaprzeczenie dla ciemności, w której egzystuje człowiek nie tylko XX wieku, przywołuje potrzebę ładu i pogodzenia się ze światem. Dialog potrzebuje słowa zwykłego, codziennego, „powszedniego”, to nie tylko aspekt autotematyczny, ale też sens moralny słowa, które ma służyć miłości i nadziei metafizycznej. Właśnie dlatego, że poeta mówi tak dramatycznie NIE złu i cierpieniu świata, jego TAK jest wiarygodne i stanowi o ukierunkowaniu tej twórczości, która, pamiętajmy, została nagle przerwana.

Problematyka tanatologiczna w twórczości Władysława Sebyły ujawnia się na różnych poziomach organizacji tekstu, bywa wyrażana wprost, jak na przykład w cyklu lirycznym *Modlitwa*, ale często ukryta jest w głębokich strukturach wiersza, przykładowo w poemacie *Młyny. Sonata niehumanitarna*. Prymarne doświadczenia poety, chociażby śmierć matki czy udział niepełnoletniego autora w powstaniu śląskim, miały wpływ na zawarty tu obraz świata i człowieka. Dominantę stanowi doświadczenie śmierci, które określa pesymistyczny sposób widzenia bytu w wymiarze egzystencjalnym i społecznym. Trafnie pisze o tym problemie, silnie obecnym w poezji tzw. Drugiej Awangardy, Janusz Kryszak:

Konfrontacja z cywilizacją, techniką, nowoczesnym miastem, **przynosi śmierć** [podkr. S.D.], świata zewnętrznego opartego na odmiennych podstawach<sup>10</sup>.

Debiutancki cykl wierszy z 1927 roku *Modlitwa*, w większości o charakterze epickim, mówi o świecie cywilizacji, maszyn, miast, w których człowiek jest tylko drobiną kosmosu podatną na cierpienie i zniszczenie. Miasto ujmowane jest w tej wczesnej poezji Sebyły, podobnie będzie po wojnie u Tadeusza Różewicza, jako wielki śmietnik, w którym wszystko, co istnieje, podlega procesowi rozkładu i unicestwienia. Mieszkańcy tego miasta to „woźnica”, „ślepiec”, „podwórzowy grajek”, „inwalida”, „suchotnicy”, którzy w sensie egzystencjalnym i społecznym przegrali życie. Czy w ogóle można tu

---

<sup>10</sup> J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1978, wyd. II, Bydgoszcz 1985, s. 44.

mówić o życiu, trafniej będzie powiedzieć, że „egzystują” w pomroce śmierci.

Sebyła w wierszach z *Modlitwy* ukazywał dno rzeczywistości, dno ludzkie w wymiarze jednostkowym i społecznym – trafnie dostrzegł Tadeusz Kłak<sup>11</sup>.

Najważniejszym zatem motywem, który świadczy o dążności poety do przedstawiania przede wszystkim ciemnej i destrukcyjnej strony rzeczywistości jest ś m i e r ć. Śmierć wyznacza punkt odniesienia dla widzenia świata, stanowi też symbol wartości transcendentnych, które w perspektywie ostatecznej wydają się dla poety najważniejsze i kluczowe dla pytania o „sens życia”.

W wierszach *Koń* i *Woźnica* śmierć ma wymiar osobowy, przejawia się w sposób konkretny i namacalny, by tak rzec, ontologiczny:

Poślizgnie się kiedyś na bruku i bity biczyskiem nie wstanie  
(.....)  
Powłóż mu muchy do pyska, w zbieleńszym zaroju się oku  
– I wiankiem otocz go dzieci ze wszystkich zaułków naokół  
(*Koń* 64)

A kiedy konisko schorzałe zdechnie na środku rynku,  
Na śmierć się, bracie, zapisz w brudnym, podmiejskim szynku  
(*Woźnica* 66)

Zauważmy, że tragizm egzystencji dotyczy zarówno zwierzęcia, jak i człowieka, nikt nie jest wyłączony z bezwzględnych i okrutnych praw życia. Wrażliwość, można rzec, franciszkańska na cierpienia zwierzęcia przenika się jednak ze świadomością znikomości każdego istnienia. Dramat dotyczy całego bytu, każdej żywej istoty.

Inną odmianą „dna” ludzkiego przynoszą utwory Sebyły będące reakcją na przeżycia wojenne, zwłaszcza powstanie śląskie. Tu również śmierć ma swój namacalny, konkretny wymiar, w połączeniu z późniejszym pobytem w wojsku będzie źródłem pacyfistycznej wrażliwości. Spójrzmy na przykład:

---

<sup>11</sup> T. Kłak, *Pejzaże Władysława Sebyły* [w:] tegoż, *Ptak z węgla*, Katowice 1984, s. 128.

Wypadnie szarym ludziom łązić, gwarzyć, kurzyć,  
Strzelać i konać w szumie oszalałej burzy.

(.....)

Będą ciągnąć pospiesznie w eszelonach długich

Pociągi pełne jadła – i ludzi na ubój

(*Sztab* 54–56)

Człowiek (żołnierz) jest często widziany w perspektywie animalistycznej, bo każda śmierć wpisuje się w nieskończoną, Nieludzką sonatę. Zarówno w przypadku śmierci na bruku miejskim, jak i na wojnie jest to śmierć pozbawiona patosu, heroizmu, inaczej mówiąc, pozbawiona ludzkiej godności, brutalna i bezsensowna.

Poezja Sebyły – można by rzec metaforycznie – jest od debutanckich wierszy zarażona śmiercią. Dodać warto za Tadeuszem Nyczkiem, który potwierdza nasze diagnozy:

W całym tym cyklu króluje materia nad ideą, biologia nad kulturą, „czysty” żywioł życia nad wyrozumowanymi koncepcjami ładu, porządku kosmicznego<sup>12</sup>.

Poeta jakby chciał nam powiedzieć, że porządek świata jest irracjonalny, przybliży go to do takich filozofów, jak Lew Szestow, piewca tragizmu ludzkiej kultury i egzystencji, który w Bogu szukał jednak odpowiedzi na elementarne pytania zagubionego człowieka. Zarysowanemu tu obrazowi świata towarzyszy pejzaż śmierci, obrazy zimnego i pustego kosmosu w *Młynach* ewokują rozpad i zamieranie życia. Ten pejzaż stanowi swoistą „martwą naturę” (pamiętać warto, że Sebyła amatorsko uprawiał malarstwo i miało to wpływ na jego sposób postrzegania świata) obejmującą zarówno świat zewnętrzny, jak i psychiczny; oto przykład takiego widzenia:

Tam gdzie kostnieją drzewa, gdzie ostatni liść,  
gdzie liścia trup ostatni w wietrze się kołysze,  
gdzie w zeschniętych strąkach wiszą traw zszarzałe włosy  
i milczą z gwiazd pogasłych obdarte niebiosy,  
w martwych zagajach myśli narodzonych w pysze  
(*Ojciec nasz* 162)

<sup>12</sup> T. Nyczek, *Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła* [w:] *Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, t. 2, s. 162.

Tematyka tanatologiczna ma tutaj też swój wymiar oniryczny, sny<sup>13</sup> należą u Sebyły do obszaru śmierci, jak w mitologii starożytnej Hypnos jest spokrewniony z Tanatosem, wyrażają rzeczywistość o ujemnej wartości znaczeniowej, przechodzą więc w sferę psychicznej obsesji:

[...] a tylko nocą z gęstych zwałów snu  
 będą tryskać postacie porośnięte trawą.  
 Będą prosić o żywot. I usłyszysz plusk  
 fali Styksu wszechwładnej, łopot dusz skrzydlatych,  
 i ciemne tchnienie nocy otruje ci mózg  
 truciznami miesięcznej poświaty

(*Obrazy pamięci. Otwarcie* 150)

„Postacie porośnięte trawą”, „dusze skrzydlate” to w mniej lub bardziej wyraźny sposób symbole „głębi metafizycznej”, sugerują – jak podpowiada Maria Podraza-Kwiatkowska – krąg problematyki filozoficznej, konkretnie: filozofii idealistycznej<sup>14</sup>. Styks stanowi odwołanie do mitycznej rzeki będącej granicą między życiem a śmiercią. Ze Styksem wiąże się trująca moc „miesięcznej poświaty”, bo jak pisze Victor-Emile Michelet: „Księżyc wszystkiemu nad czym ma moc, nadaje smak wody styksowej”<sup>15</sup>. Księżyc to stały motyw wyobraźni poetyckiej, stąd ciemne i fatalistyczne wizje kosmosu i ludzkiego bytu. Swoistym bohaterem jednego z wierszy jest właśnie on:

[...] wielki jak bania nad mokradłem się stania  
 aż nie wessą go błota

(*Zmierzch księżyc* 144)

Zachód księżyc symbolizuje zmierzch każdego istnienia. Ta cała bogata symbolika oniryczna i tanatologiczna nadaje poetyckim sytuacjom wymiar mityczno-filozoficzny.

W pierwszych, wczesnych utworach śmierć była nazywana po imieniu lub wyraźnie skonkretyzowana. Związane to jest z samą zasa-

<sup>13</sup> J. Kisiel, *Bezsensowność Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, s. 221–234.

<sup>14</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 153.

<sup>15</sup> V.-E. Michelet, *Figures diévoqueurs*, 1913, s. 41; cyt. za: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 164.



dą konstrukcji utworów, bo o ile początkowo mają one wyraźnie charakter epicki, opisowy, to w następnych zbiorach wierszy dominuje logika snu, wizyjność, egotyczny zwrot ku samemu sobie, opisywany pejzaż podlega swoistej „psychizacji”, co jest typowe dla wyobraźni i liryki symbolistycznej o rodowodzie młodopolskim. Jak świadczy ostatni fragment poematu *Obrazy pamięci* śmierć zaczyna się pseudonimować, bywa ukryta w głębokich strukturach obrazów. Zamiast skupienia w jednej postaci, może występować w każdym elemencie świata. Jej obecność nie ma nigdy charakteru statycznego, biernego. Przeciwnie – działa ona na rzeczywistość bardzo aktywnie, narzuca swoją obecność. Nie budzi jednak grozy. Jest to raczej próba zrozumienia jej. Zamiast obrony czy ucieczki bohater liryczny poddaje się jej, godzi na jej obecność. Więcej – wzywa ją:

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,  
którymi jawa darzy.  
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,  
maskę mi zetrze z twarzy,  
niech chłodny mrok okryje moje oczy,  
zmętniałe od patrzenia

(*Młyny. Sonata nieludzka* 97)

„Noc”, „sen”, „mrok” należą do pola semantycznego śmierci, ujawniają jej obecność, są też jej ekwiwalentami. Symbolika jest tu jednak bogatsza. „Wiatr” wywodzi się tutaj z wierzeń ludowych i folkloru. Oznacza duszę ludzką, każdą istotę duchową, postać tę mogą przyjmować też złe siły. Może w ten sposób objawiać się też śmierć. „Wicher”, „wicher”, „wiatr” należą do zespołu symboli-kluczy<sup>16</sup> związanych ze śmiercią, sygnalizują jej obecność. *Z w i c h e r e m* zespolony jest przymiotnik *c i e m n y*, a *z m r o k i e m – c h ł o d n y*, które pseudonimują siły śmierci, umierania i zniszczenia. W zasadzie wszelkim obrazom śmierci towarzyszy wrażenie chłodu i zimna:

<sup>16</sup> „Częstość występowania jakiegoś słowa (tu pomocą będą słowa-klucze Pierre Guiranda) czy pewnego zespołu wyobraźniowego – pozwala odkryć w owych słowach, w owych zespołach, symbole [...] które stanowią ważny element interpretacyjny dla badacza; wskazują bowiem na żywotność danej problematyki i indywidualną lub zbiorową obsesję, tendencję, wiarę, program itd.” (M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 204).

Mroźne niebo sinieje nad nami  
 (.....)  
 Stalowy kładzie się chłód  
 (inc. „Jesteśmy gnojem”... 89)

Z nieobjętej przestrzeni – nieprzebiecie czarnej –  
 wieje gaszący gwiazdy wiatr polarny  
 (.....)  
 Zmieniając rzeczy w kamień tchnieniem lodowatym  
 W martwość mroźnej nocy wiszącej nad światem  
 (*Młyny. Sonata nieludzka* 107)

„Tchnienie”, „oddech” w różnych mitologiach oznaczają duszę, samą istotę życia. Tu „tchnienie” można też włączyć do symboli śmierci. Tym bardziej, że obok stoi „wiatr”, o którego znaczeniu w poezji Sebyły już wiemy.

Do emblematów śmierci należy w tej twórczości często „noc” i wszystkie pojęcia związane z czasem, który zwykle kojarzy się z umieraniem, przemijaniem, rozkładem:

Nad uśpionymi noc z ziemi wyrasta  
 jak wielka góra gwiazd warcząca w mroku.  
 (.....)  
 A w twoich oczach morza wielkie wody  
 poprzez rozkwitłe wiosenne ogrody  
 chlustają białą pianą ku brzegom jesieni.  
 (*Obrazy pamięci* 157)

[...] sypały mroczne ptaki jak liście w listopad  
 (*Młyny. Sonata nieludzka* 104)

„Noc”, „jesień”, „listopad”, „mroczne ptaki” pochodzą z tego samego pola semantycznego, objawiają wszechogarniającą siłę śmierci. „Noc” i „mroczne ptaki” wiążą się z ciemnością, natomiast „jesień” i „listopad” oznaczają czas zamierania, kiedy przyroda przygotowuje się do snu zimowego, wyciszenia, rozpadu form. Motywy te można tłumaczyć, przywołując tabelę faz mitu, którą na gruncie krytyki archetypalnej proponował Northop Fry. Wśród wyróżnionych przez niego czterech faz mitu dwie przyciągają uwagę w powyższym kontekście:

3) Faza zachodu słońca, jesieni i śmierci. Mity o upadku, o umierającym Bogu, o gwałtem zadanej śmierci i poświęceniu oraz samotności bohatera [...].

4) Faza ciemności, zimy i rozkładu. Mity o triumfie tych sił, mity o potopach i powrocie do chaosu, o klęsce bohatera, mity o zmierzchu bogów<sup>17</sup>.

W utworach Sebyły pojawia się też symbolika, gdzie związek ze śmiercią zostaje jeszcze utrzymany, ale już jest rozluźniony i bardziej aluzyjny:

Ty jesteś ty. Noc wzięta w posiadanie  
Kruchych snów szklivem obmarzłe jezioro,  
Mrok wydrażony w ciepłe i ciche otchłanie  
(*Obrazy pamięci* 155)

Sen u tego poety ma zazwyczaj waloryzację negatywną. Wyjątkowo tylko ma właściwości terapeutyczne, gdy pojawia się jako sen w rozumieniu romantycznym, jako marzenie senne. Wartość zdecydowanie ujemną ma wtedy, kiedy łączy się z określeniami „kruchy”, „szkliwo”, albowiem jak zwraca uwagę Zdzisław Jastrzębski, motywy delikatne łatwo podlegające zniszczeniu są elementami poetyki katastroficznej<sup>18</sup>. Taką interpretację potwierdza kontekst. Śmierć ma tutaj również walory ambiwalentne, obok „obmarzłego jeziora” pojawiają się „ciepłe i ciche otchłanie”.

Opozycyjność dwóch pól semantycznych, ambiwalencja, wprowadzanie dysonansów i paradoksów, antynomiczność, oksymorony są charakterystyczne dla języka poetyckiego i sposobu obrazowania autora *Młynów*. W wierszu *Inwalida* (cykl *Modlitwa*) obrazom „kalek na wózkach i o kijach” oraz „gnijących kości rąk i nóg” przeciwstawione zostały motywy słońca, radości życia i „pachnący cień pod lipą”. Czasom romantycznej nocy miłości, „trylom słowiczego gardła” (inc. „Tylko raz krzaki”...) zostaje – prawem kontrastu – przeciwstawiona noc śmierci. Dominanta jest jednak zdecydowanie przesunięta w stronę ciemnej sfery.

<sup>17</sup> N. Fry, *Archetypy literatury* [w:] *Współczesna teoria literatury za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972, s. 293–294.

<sup>18</sup> Z. Jastrzębski, *Od katastrofizmu do katastrofy* [w:] tegoż, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 142.

Śmierć w krajobrazie jest bardzo ważnym elementem świata przedstawionego, dzięki bogatej symbolice i promieniowaniu na całą przestrzeń wyobraźni określa tonację całościowej wizji bytu. Stąd żywo obecne w tej poezji elementy filozofii egzystencjalnej (czy też preegzystencjalnej), która odsyła nas ku pesymistycznej wizji życia Karla Jaspersa czy Sörena Kierkegaarda<sup>19</sup>. Leszek Kołakowski tak pisał o myśli filozoficznej duńskiego metafizyka:

Wieczny lęk jest trwałą sytuacją autentycznego życia. Płynie on również z dualizmu powinności i bytu: rzeczywistość, która jest dana, i rzeczywistość jako zadanie moralne – to dwa światy heterogeniczne, między którymi przepaść daje się zasypać tylko aktem wiary<sup>20</sup>.

Ten „wieczny lęk” płynący z „dualizmu powinności i bytu” określa moralny charakter tej liryki i jest istotą tego, co nazwać można katastrofizmem egzystencjalnym. Teresa Wilkoń, pisząc o Dwudziestoleciu, podkreśla, że „katastrofizm polski występował łącznie z innymi tendencjami oraz nurtami artystycznymi i filozoficznymi, jak symbolizm, ekspresjonizm, personalizm czy egzystencjalizm”<sup>21</sup>.

## Bibliografia

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Barańczak S., *Sztuczne oddychanie*, 1974.
- Całbecki M., „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008.
- Cichla-Czarniawska E., *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*, Lublin 2000.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Kłak T., *Ptak z węgla*, Katowice 1984.

<sup>19</sup> W.P. Szymański, *Liryka „nurtu ciemnego”* [w:] tegoż, *Neosymbolizm awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 137 i nast.

<sup>20</sup> *Słownik filozofów*, t. I, Warszawa 1966, s. 307.

<sup>21</sup> T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016, s. 7.

- Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1978, wyd. II, Bydgoszcz 1985.
- Piotrowiak J., „*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982.
- Sebyła W., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981.
- Szymański W.P., *Neosymbolizm awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.
- Wilkoń T., *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016.
- Władysław Sebyła. *Lektury*, red. J. Kisiel i E. Wróbel, Katowice 2017.
- Współczesna teoria literatury za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972.

## Władysław Sebyła's thanatological imagination

### Summary

Thanatological issues in Władysław Sebyła's works may be observed on various levels of the poems' composition. They may be expressed explicitly, like in his debut lyrical cycle titled *Modlitwa*, or indirectly, like in *Młyny. Sonata nie ludzka*, where they are hidden in the images and the use of metaphors. The topic of death is connected with the poetics of dream and catastrophism; it evokes a tragic image of the world whose inherent part is the sense of the fragility of human existence. Sebyła is not only one of the most important poets of the interwar period, but he has also had a considerable impact on both the poets from the war generation and Nowa Fala generation.

**Key words:** catastrophism, imagination, existentialism, dream, death theme, Władysław Sebyła

**Zbigniew Andres**

Uniwersytet Rzeszowski

## O źródłach i rozwoju Czernikowego autentyzmu

Program Stanisława Czernika, jego autentyzm, choć był zjawiskiem ważnym w literaturze międzywojennego dwudziestolecia, nie odegrał tak wielkiej roli, jak Awangarda Krakowska czy Skamander. Upraszczając nieco problem, można powiedzieć, że był spontaniczną reakcją grona twórców na to, co działo się w literaturze po 1918 roku. Mimo iż od samego początku był zjawiskiem kontrowersyjnym i już w momencie powstawania spotykał się z surową krytyką i brakiem szerszej akceptacji, wzbudzał dyskusje oraz ostre nawet polemiki<sup>1</sup>, przetrwał jednak próbę czasu i za sprawą głównie Jana Bolesława Ożoga, który wzbogacił teorię, dopisywał do niej nowe ogniwa<sup>2</sup>, był programem żywym długo jeszcze po drugiej wojnie światowej<sup>3</sup>. Kontrowersje, które niekiedy wzbudzał, są właściwie przedłużeniem

---

<sup>1</sup> S. Czernik, jako najbardziej tą sprawą zainteresowany, brał czynny udział w tych dyskusjach i polemikach, często dość napastliwych, wyjaśniał nieporozumienia i z różnym skutkiem odpierał ataki. Sam mówił o kilku setkach artykułów na owe tematy. Zob. S. Czernik, „*Okolica Poetów*”. *Wspomnienia i materiały*, przedmowa E. Korzeniewska, Poznań 1961, s. 139–157.

<sup>2</sup> Zob. np. prace J.B. Ożoga: *Literatura a mity*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 24; *Wierność sobie czy doktrynie. Rozmowa z Janem Bolesławem Ożogiem*, „Orientacja” 1971, lipiec.

<sup>3</sup> Zob. cztery książki J.B. Ożoga: *Na mojej drodze. Wspomnienia*, Kraków 1971; *Mój autentyzm*, Kraków 1975; *Wierność sobie i ziemi (szkice o autentyzmie)*, Kraków 1980; *Z manowców na prostą drogę*, Łódź 1983.

sporów, jakie towarzyszyły jego powstawaniu<sup>4</sup>. Liczne zastrzeżenia, uwagi i wątpliwości wysuwane pod adresem postulatów Stanisława Czernika i Jana Bolesława Ożoga po drugiej wojnie światowej zostały jeszcze mocniej wyeksponowane. Bronił Ożóg swoich i Czernikowych założeń niezwykle konsekwentnie i poszerzał owe tezy<sup>5</sup>, ale nie potrafił dokonać przełomu w dotąd zajmowanych stanowiskach. Wobec takich faktów już sam Czernik w dwudziestolecu, a więc jeszcze w momencie kształtowania się teorii, tracił pewność siebie i bliski był przyznania racji, choćby nawet częściowej, swoim oponentom. Zresztą początkowo nie zamierzał tworzyć kierunku poetyckiego. Rozpoczął od wyrażania swoich poglądów na temat poezji. Nie wszystkie te propozycje były jednak oryginalne. Tu wypada wskazać na zbieżność niektórych jego tez ze stanowiskiem Stefana Żeromskiego wyrażanym m.in. w jego pracy *Snobizm i postęp*. W tym właśnie dziele autor *Przedwiośnia* podjął walkę o nowy kształt polskiej literatury, sztuki w ogóle. Antonina Lubaszewska o wspomnianym dziele *Snobizm i postęp* we *Wstępie* do tego utworu, powołując się na słowa pisarza, który ostrzegał i stawiał diagnozy, tak pisze:

„Wszystko inaczej się stało, niżem wymyślił”, przecież jednym z celów książki Żeromskiego było stworzyć mocny fundament idei stanowiący przeciwwagę dla rewolucyjnego snobizmu, aby ustrzec – jak to ujmował – dom polski przed moskiewską rewolucją<sup>6</sup>.

Jeśli więc spojrzymy na te sprawy z perspektywy podjętej w owej pracy, widać wyraźnie, że jest to reakcja na futuryzm zadomowiony we Włoszech i w zrewolucjonizowanej Rosji (twórczość Włodzimierza Majakowskiego), a nieco później także w Polsce. Żeromski o futurystach i ich poezji pisze, odwołując się do terminologii, którą się posługiwali futuryści:

<sup>4</sup> Interesującym komentarzem do tych problemów jest artykuł polemiczny J.B. Ożoga, *Mój autentyzm. Nic i wszystko* [w:] tegoż, *Z manowców...*, s. 105.

<sup>5</sup> W tym względzie charakterystyczny jest szkic Ożoga: *Teoria Junga i autentyzm* [w:] tegoż, *Z manowców...*, s. 14.

<sup>6</sup> A. Lubaszewska, *Wstęp* [do:] S. Żeromski, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, Kraków 2003, s. 5.

Postanowili wynieść na czoło twórczości „ruch agresywny, gorączkową bezsenność, bieg wyścigowy, karkołomny skok, policzek i pięść”<sup>7</sup>.

Zwróćmy więc tu uwagę na to słownictwo jakby z manifestów futurystycznych Marinettiego, ale także z polskich almanachów, poetyckich, efemerycznych ulotnych pisemek. Rodził je bunt i protest przeciw udziwnieniom, różnym skrajnościom i „rewolucjonizowaniu” sztuki. W tle jest więc tutaj rewolucyjna Rosja i służąca jej zbuntowana kubofuturystyczna poezja niszcząca prawdziwe wartości, a konkretnie chodzi o twórczość Majakowskiego, Siewierianina, Marienhofa, Jesienina i innych, także twórców polskich, poetów i redaktorów owych ulotnych pseudoliterackich pisemek, jednodniówek w rodzaju „Noża w bzuhu”, obliczonych na epatowanie czytelnika tanią nowością. Te futurystyczne eksperymenty Żeromski nazywa właśnie snobizmem. Pisze tak:

idzie [tu] zupełnie o co innego: o rozważanie bez snobizmu, bez schlebienia komukolwiek, według najgłębszego przekonania, czy w narzucającym się objawie nowatorstwa tkwi postęp rzetelny – *nobilitas* ducha<sup>8</sup>.

A zatem coś więcej niż tylko wprawiające w zachwyt eksperymenty i szokujące stwierdzenia, burzące sankcjonowane przez wieki skale wartości i stereotypy. Stanowisko Stanisława Czernika, mimo iż nie jest ideologizowane, wyrasta z założeń zbliżonych do argumentów Stefana Żeromskiego. Była to reakcja na kierunki i programy poetyckie przełomu wieków, na to, co działo się w literaturze polskiej po 1918 roku. Poeta wsi, otwartej przestrzeni, prowincji, natury, ludowych doświadczeń nie mógł zaakceptować tego, co preferowała nowa poezja futurystów, kubistów, surrealistów, awangardystów krakowskich, afirmująca nieograniczony urbanizm i cywilizację techniczną. Stąd właśnie wywodził się ten protest przeciwko totalnemu wprost urbanizmowi oraz degradowaniu sankcjonowanej przez stulecia tradycji, a przy tym również protest przeciw skrajnym innowacjom w dziedzinie formy, wielkim eksperymentom pozbawionym

<sup>7</sup> S. Żeromski, *Snobizm i postęp...*, s. 88.

<sup>8</sup> Tamże, s. 147.



sensu, fałszywemu nowatorstwu bez granic, wybujałemu kracjonizmowi i pustym, pozbawionym logiki zabawom słowem, w tym tak zwanym „mirohładom”, a więc budowaniu ciągów myślowych często z przekształconych wyrazów abstrakcyjnych, nowych i złożonych czasem z dziwnych zwrotów.

Nie tylko w tym wymiarze bliski Żeromskiemu był również Czernik. Tu wypada wskazać na zbieżność innych jeszcze założeń obu tych twórców, zwłaszcza tych też autora *Przyjaźni z ziemią*, które w pewnym sensie pokrywały się ze stanowiskiem wyrażanym m.in. w cytowanej już tutaj pracy *Snobizm i postęp*. Właśnie w tej książce pojawiło się pojęcie „podglebia”, zanim użył go Stanisław Czernik, który potem termin ten często stosował<sup>9</sup>. Dla zobrazowania owych stwierdzeń przywołajmy tu fragment wypowiedzi Stefana Żeromskiego ze wspomnianego przed chwilą dzieła:

Literatura polska nie wyrosła z podglebia żywota ludu wieśniaczego i robotniczego, toteż nie jest zwierciadłem tego swoistego życia, czyli nie znalazła dla siebie formy, gdzie indziej nieznaną. Jest ona literaturą warstw zwierzchnich, szlacheckiej i mieszczańskiej<sup>10</sup>.

Dla Stefana Żeromskiego, podobnie jak dla Stanisława Czernika, „podglebiem” były zasoby kultury ludowej, literatury i sztuki nieprofesjonalnej. Niemały wpływ na postawę Czernika, na kształtujący się jego poetycki program wywarło właśnie wspomniane dzieło *Snobizm i postęp*. Żeromski w tym dziele, jak można powiedzieć, w pewnym sensie jakby podpowiadał młodemu poecie kierunek poszukiwań i jakby potwierdzał trafność obranej drogi. A postulaty autora tej książki wpłynęły niewątpliwie także na kształtowanie się niektórych założeń rodzącej się teorii autentyzmu. Można tu wskazać również na zbieżność myśli obu pisarzy. Można dla przykładu zestawić obecny w teorii Czernika postulat prawdy i szczerości w dziele literackim

<sup>9</sup> Zob. m.in. obszerny cykl prac Stanisława Czernika pt. *Z podglebia. Artykuły i szkice*, Warszawa 1966.

<sup>10</sup> S. Żeromski, *Snobizm i postęp...*, s. 147.

z uwagami, jakie formułował Stefan Żeromski. Istotne, że przemyslenia autora *Snobizmu i postępu*, tak jak sugestie Stanisława Czernika, miały związek z krytyką właśnie współczesnych awangardowych kierunków poetyckich.

Generalnie trzeba stwierdzić, że Żeromski, formułując owe uwagi, dążył do odświeżenia skostniałych schematów polskiej poezji. Podobne myśli towarzyszyły twórcy teorii autentyzmu. Nie można jednak powiedzieć, że teoria ta zawdzięcza najwięcej sugestiom autora *Przedwiośnia*. Stanowisko takie byłoby uproszczeniem problemu. Rodowód teorii redaktora „Okolicy Poetów” jest bardziej złożony. Podstawę założeń autentyzmu stanowiły bowiem tezy, które miały głębsze źródła w gruntownych przemysleniach i w wewnętrznym niepokoju twórcy. One też zaowocowały powołaniem do życia pisma „Okolica Poetów”<sup>11</sup>.

Ale podobne tezy i postulaty wpływały także z innych źródeł. Należy więc zauważyć, że zbliżone sugestie wcześniej, przed Żeromskim, wysuwał poeta epoki romantyzmu Cyprian Kamil Norwid. On to właśnie najwyraźniej wskazywał źródła, z których wypływa poezja wywodząca się od z pozoru modnych, ale w gruncie rzeczy niebezpiecznych zdeformowań. Norwid w licznych utworach, m.in. takich jak *Promethidion*, *Kolebka pieśni*, *Wspomnienie wioski*, *Do wieśniaczki* wysuwał podobne jak Żeromski sugestie. Przez całą jego twórczość przewija się afirmacja chłopskości, prostego ludu i kultury ludowej. Przywołajmy przy tej okazji, na potwierdzenie wysuniętej tu tezy, krótki fragment jednego z wierszy tego znakomitego poety:

Nie lubię miasta, nie lubię wrzasków  
I hucznych zabaw, i świetnych blasków,  
Bo ja chłop jestem – bo moje oczy  
Wielmożna świetność kole i mroczy.  
(*Wspomnienie wioski*<sup>12</sup>)

<sup>11</sup> Zob. na ten temat „Okolica Poetów”..., s. 47–49.

<sup>12</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1971, s. 11.

Już te lakoniczne sformułowania doskonale odzwierciedlają antyurbanistyczną postawę i afirmację zespołu cech właściwych ludowi, które określić można mianem chłopskości („Bo ja chłop jestem”). Owe autentyczne odczucia w innych wierszach przekładają się na pochwałę wytworów duchowych ludzi tej społecznej warstwy. A stąd już niedaleko do afirmacji poezji ludowej, pieśni gminnej, twórczości samorodnej, nieprofesjonalnej<sup>13</sup>.

Mamy więc zarysowane dwie przestrzenie: profanum i sacrum. W takim zestawieniu zdecydowanie ujawnia się postawa antyurbanistyczna podmiotu. Podkreślimy: Norwid w niektórych interesujących nas wierszach operuje pojęciami bezpośrednio skierowanymi przeciwko miastu, odzwierciedlającymi destrukcyjny wpływ tego środowiska na psychikę ludzi. Miasto jest skupiskiem mieszkańców, które traci i gubi wartości ukształtowane w warunkach społecznych i kulturowych wsi. Dobrze zilustrują owe przestrzenie dwa krótkie przeciwstawne ujęcia:

Miasto – to przestrzeń piekielnej zatury;  
Patrz – tam zjawiska gmatwiają się tłumne.

Wieś!... to me życie, to podarek Boży!  
„To kwiat, co spada z anielskiego cienia”.

Podobnie rozumiał i ujmował w swoich utworach temat miasta i wsi również Stanisław Czernik. I tu nie można powiedzieć, że Czernikowa idea autentyzmu zrodziła się jako świadoma (zamierzona) realizacja sugestii i działań Żeromskiego oraz Norwida. Ale autor *Goryczy* sam podkreślał, że był zafascynowany twórczością i postawą obu tych twórców. Obaj byli dla niego wzorem. Jako młody poszukujący poeta pozostawał pod ich wpływem. I o tych sprawach wspominał wielokrotnie. O Norwidzie na przykład Czernik tak pisał:

---

<sup>13</sup> Wiersz *Kolebka pieśni*, wymowny jest podtytuł: „do społecznych ludowych pieśniarzy”. Sformułowania z tego wiersza: „Umiej słowom wrócić ich wygłos – pierwszy”, „Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna/ [...] – A Bóg ją sam zna!...”. Z *Promethidiona*: „I stąd największym prosty lud poeta,/ Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi”. C.K. Norwid, *Poezje*, Kraków 2005, s. 110–111, 209.

Moja ówczesna postawa wobec poezji była jednoznaczna, określana *Promethidionem*. Nie było miejsca na wyłomy, na odstępstwa. Poeta według mojego wyobrażenia to wspaniały duchowiony artysta, kapłan sztuki wyrażający jak Staff na sposób grecki prawdę, piękno i dobro<sup>14</sup>.

Podobnie urzeczony był postawą i twórczością Stefana Żeromskiego. Ale autorem *Przedwiośnia* w tym czasie zafascynowane było całe pokolenie młodych twórców debiutujących w międzywojennym dwudziestoleciu. Przypomnijmy, Czernik miał osobiste powody do takich fascynacji. Urodził się i młodość spędził w krainie autora *Puszczy jodłowej*. To był obszar Gór Świętokrzyskich: Zochcin, Opatów, a potem Jędrzejów, gdzie w Seminarium Nauczycielskim rozpoczął edukację. O spostrzeżeniach i własnych odczuciach oraz doświadczeniach wyniesionych z Jędrzejowa tak pisze w autobiograficznej pracy *Dom pod wierzbami*:

Tu spotkałem się z ludźmi Żeromskiego. Młodzież ze wsi i z miasteczka, z Puszczy Jodłowej, od Świętego Krzyża, Bodzentyna, Ciekot, Chęcín, od Książa i Chmielnika, od Buska i Stopnicy. Ludzie Żeromskiego. To nie znaczy, że wyrosłi w atmosferze lektury *Szyfowych prac* lub *Wiernej rzeki*. Rzadko który słyszał o Żeromskim. Ale z takich jak oni brał autor *Popiołów* postaci do powieści. W każdym z nich było coś z ludowych bohaterów Stefana Żeromskiego<sup>15</sup>.

Podobnym odczuciom dawał Czernik potem wyraz wielokrotnie w swoich wspomnieniach i szkicach<sup>16</sup>. Postawa Czernika jest także reakcją, autobiograficznym wyznaniem świadczącym o tym, że autor *Ludzi bezdomnych* oddziaływał na wyobraźnię poety, a nawet można sądzić, choćby podświadomie mógł w pewnym stopniu sugerować młodemu, bardzo aktywnemu adeptowi poezji, poprzez swoje wypowiedzi, stanowisko wobec powszechnych problemów, konkretne rozwiązania, wzorce postaw, jednym słowem, mógł inspirować twórczo.

<sup>14</sup> S. Czernik, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961, s. 12.

<sup>15</sup> S. Czernik, *Dom pod wierzbami. Opowieść autobiograficzna*, Warszawa 1960, s. 94.

<sup>16</sup> Reakcją na śmierć wielkiego pisarza był np. artykuł Czernika *Śp. Stefan Żeromski*, „Głos Gostomski” 1925, nr 93.

Jeśli podejmujemy ten temat, odwołajmy się jeszcze do innej wypowiedzi Stanisława Czernika. O nowej poezji, o futurystycznych eksperymentach, o twórcach tego kręgu pisał właśnie w stylu Stefana Żeromskiego, zachowując wyraźny dystans do poruszanych spraw:

Nie, nie dla mnie [to – Z.A.] towarzystwo. Utwierdzał mnie w tej postawie „pierwszy polski almanach futurystyczny” zatytułowany „Gga” (1920), dzieło Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Z odrazą poznałem dziwactwa umieszczonego tam manifestu. Były tam takie curiosa „Wielka tęczowa małpa zwana Dionizosem dawno już zdechła. Wyrzucamy jej zgniłą spuściznę. Ogłaszamy: „Cywilizacja, kultura z ich chorobliwością – na śmietnik”<sup>17</sup>.

Daje się w tej wypowiedzi znaleźć cechy wspólne ze stanowiskiem Stefana Żeromskiego wyrażonym m.in. w cytowanej już pracy *Snobizm i postęp*. Dla porównania obu stanowisk przypomnijmy mały fragment z tego dzieła:

Utwory Włodzimierza Majakowskiego, jak *Obłok w spodniach* były tłumaczone na język polski przez Anatola Sterna i Juliana Tuwima. [...] Majakowski jest to poeta mas, agitator przemawiający do rozbustwienia i apetytu tłuszczu, stylem grubym i sprośnym, zapewniający wciąż o fantastyczności swoich pomysłów, wdzierający się na tak wysoką barykadę zniweczzonej kultury, iż wreszcie przestaje zajmować to, co on tam przed tłumem wyprawia i wykrzykuje wniebogłosy<sup>18</sup>.

W teorii Czernikowego autentyzmu nie znajdziemy takich problemowych i ideowych przesłanek, mimo to nie jest owa teoria, podkreślmy to raz jeszcze, jakąś wypadkową wcześniejszych założeń Norwida i Żeromskiego. Nie można bezpośrednio, bez zastrzeżeń, przyrównywać koncepcji przywoływanych tu twórców. Ródwoód interesującej nas teorii był bowiem sprawą bardziej złożoną.

Ale spróbujmy odnaleźć niektóre inne uwarunkowania. Otóż jeżeli spojrzymy na autentyzm od strony biografii zarówno jego twórcy, jak i zwolenników tej teorii oraz od strony psychologii ich twórczości, a także jeśli dostrzeżemy i inne konteksty, różne współzależności, zwłaszcza warunki socjologiczne, w jakich teo-

<sup>17</sup> S. Czernik, „*Okolica Poetów*”..., s. 53.

<sup>18</sup> S. Żeromski, *Snobizm i postęp*..., s. 95, 96.

ria się rozwijała, wówczas okaże się, że założenia te mogły powstawać właśnie w tym konkretnym czasie historycznym i w tym konkretnym kręgu twórców.

Sytuacja lat trzydziestych ubiegłego wieku stała się szczególnie sprzyjająca sformułowaniu określonych tez i następnie skonkretyzowaniu zamysłów. Należy bowiem spojrzeć na autentyzm jako na wytwór ideologii chłopskiej, owoc chłopskiego patrzenia na świat i tym samym na ówczesną literaturę. Formuła osobistego przeżycia, biograficznych doświadczeń twórcy, własnych doznań i obserwacji, co też nie jest tu bez znaczenia, sięgających aż do pełnych dramatów niepowodzeń i cierpienia, ale i, mimo wszystko, do niepozbawionego także swoistych uroków chłopskiego dzieciństwa, sprzyjała emocjonalnemu, mocnemu przeżywaniu, zgodnemu z założeniami całej teorii i wiązała z nią na długie lata dość liczne grono młodych poetów. Wypada zatem zatrzymać się jeszcze na chwilę przy sytuacji socjologicznej i psychologicznej twórców kręgu Czernikowego. Otóż niemal wszyscy ci poeci wywodzili się z rodzin chłopskich ze wsi i z małych miasteczek. Tak już po latach pisze o nich Stanisław Czernik, tak ich charakteryzuje:

należą do pierwszego pokolenia oderwanego od życia wiejskiego i przeżywającego dramatyczny proces trudnego zakorzenienia się w środowisku miejskim. Ich postawa została tą przynależnością w silny i bezpośredni sposób uwarunkowana. Realistyczna koncepcja autentyzmu odpowiadała tradycyjnemu realizmowi chłopskiemu i wyobraźni bardziej skłonnej do obrazowania niż do abstrakcji. W tych warunkach początkowa twórczość poetycka autentystów, oparta głównie na realiach życia określonego środowiska, odznaczała się kolorytem wiejskim, oczywiście nie wyłącznym, nadającym jednak wyraźną barwę autentyzmowi. Z tej okoliczności wynikły następnie pewne uproszczenia w ocenie autentyzmu: całkowite przypisywanie go do gleby wiejskiej, co miało – w naszych warunkach międzywojennych – znaczenie pomniejszające jego wartości w ogóle<sup>19</sup>.

Dobłą ilustracją tych problemów mogą być niektóre tytuły zbiorów poetyckich i prozatorskich twórców zaliczanych przez Czernika do autentystów; wymienimy między innymi takie tomiki, jak: S. Czernik: *O polskim płocie* (1923), *Przyjaźń z ziemią* (1934), *Sta-*

<sup>19</sup> S. Czernik, „*Okolica poetów*”..., s. 53.

ry *plug* (1958), J.B. Ożóg: *Zielony wiatr* (1958), *Gdzie powój woła* (1961), *Dzikie jabłka* (1964), *Jemiola* (1966), Józef Andrzej Frasiak: *Łąkami w górę* (1937), *Urodzony w żdźbale* (1946), *Ziemia kwitnie* (1954), *Obłoki mijają nas* (1961), Czesław Janczarski: *Wykrój liścia* (1957), *Dzbanek i źródło* (1960), *Portret z gałązek i ziół* (1970), Jerzy Pietrkiewicz: *Prowincja* (1936), *Po chłopsku* (1941). A więc przewaga tytułów z motywami natury, ziemi, wiejskich realiów.

Po tych przypomnieniach i konstatacjach stwierdzić w sumie trzeba, że jest to poezja wsi, natury, przestrzeni, prowincji, ludowych doświadczeń. Poeci współtworzący poetykę autentyzmu, formułując założenia tej teorii, podążają za swoim mistrzem, Stanisławem Czernikiem, który stanął na czele ruchu, ukształtowani w środowiskach i warunkach tu przedstawionych, nie mogli, tak jak ich mistrz, zaakceptować tego, o czym była już w tym szkicu mowa, to jest teorii skrajnie awangardowych, futurystycznych, kubistycznych czy też założeń surrealistycznych, a więc skrajnego eksperymentowania, odrzucających wszystko to, co dotąd stanowiło o artyzmie, co było cenione, związane z sankcjonowaną powszechnie i szanowaną przez wieki tradycją.

Fakty przedstawione w tym fragmencie rozważań pozwalają na sformułowanie bardzo wyraźnej tezy. Należy więc podkreślić, że chłopskie rodowody poetów wchodzących do literatury, ich sytuacja społeczna oraz z nią związany stan ich psychiki to okoliczności kształtujące emocjonalne więzi, które łączyły tych młodych ludzi z programem Stanisława Czernika i koncentrowały ich twórczość wokół założeń programowych tworzonego literackiego ruchu<sup>20</sup>. To wszystko zbliżało grupę, utrzymywało program i przysparzało temu programowi zwolenników<sup>21</sup>. Pietrkiewicz, będąc na emigracji, pozostawał wierny założeniom programowym autentyzmu, pisał na przykład „o lojalnym wobec życia pielęgnowaniu korzeni” oraz o „związku

<sup>20</sup> Jednym z najbardziej aktywnych autentystów, obok J.B. Ożoga, był po wojnie przebywający i działający na emigracji Jerzy Pietrkiewicz, poeta, prozaik, redaktor, tłumacz, profesor literatury polskiej na uniwersytecie w Londynie.

<sup>21</sup> S. Czernik mówi o tzw. bliskich sąsiadach, do których zalicza m.in. Mariana Czuchnowskiego, Stanisława Piętaka, Józefa Czechowicza.

z pierwszymi skibami przeżyć”<sup>22</sup>. Jerzy Pietrkiewicz, podobnie jak J.B. Ożóg, obrońcą teorii autentyzmu pozostał nawet w zmienionych warunkach historycznych. W wydanej już po opuszczeniu kraju autotematycznej powieści *Po chłopsku* o autentyzmie z zachwytem i z emocjonalnym zaangażowaniem pisał:

Kto raz zakochał się w autentyzmie, ten nie powróci nigdy do fabryki realizmu, w której po wielu mozolnych dniach ośmiogodzinnej pracy wytwarza się błoto i nudę. Kto raz zakochał się w autentyzmie, ten zdolen jest pojąć tajemnicę powstawania legendy – i w planety fantazji wpatrzony – odzyska mowę wielką, którą zapomniał z chwilą przyścia na świat. Tej mowy używają podobno wieki, przelatując z łoskotem po stropie straszliwym, gdzie są pustynie trwogi i oczy łaski. I pojmiesz wtajemniczony co znaczy naprawdę święte zdanie: „A słowo ciałem się stało”<sup>23</sup>.

Pietrkiewicz odwołuje się do terminologii nasyconej emocjonalnie, do wymownych metafor, pojęć o wartościach najwyższych, do sfery sacrum, przywołuje słowa z Ewangelii św. Jana. Podkreśla w ten sposób wysoką rangę problemu, który podejmuje. Stwierdzenia, fascynacje i wymowne wyznania, takie jak te, które zawarte zostały w przytoczonej tu autotematycznej powieści, to nie tylko wyraz wierności uformowanemu programowi oraz głównemu twórcy tego programu, ale także gesty i zjawiska ważne dla twórców – zwolenników autentyzmu, poetów uznanych za autentystów, tworzących zgodnie z tymi zasadami i w ogóle to problemy znaczące dla pisarzy o rodowodzie chłopskim, to zatem swoisty nakaz chwili, wyraz psychicznych potrzeb tych ludzi. Tu wśród pojęć i określeń ujawnia się wewnętrzna potrzeba konkretności, pragnienie, rzecz nawet można, marzenie o rzeczywistości widzianej w optyce „imaginistycznej”. Takie właśnie odczucia i myśli decydowały w dużym stopniu o powstawaniu niektórych założeń teorii autentyzmu. W nich bowiem młodzi autorzy, poeci i prozaicy, mogli najpełniej realizować, tak dla nich i dla tworzonego przez nich programu ważny przecież postulat zachowania wierności sobie ziemi.

<sup>22</sup> Zob. szkic: Z. Andres, *U źródeł wyobraźni mitycznej* [w:] Jerzy Pietrkiewicz – *Inna wersja emigracji*, red. B. Czarnecka, J. Kryszak, Toruń 2000, s. 83–96. Także inne prace z tego tomu.

<sup>23</sup> J. Pietrkiewicz, *Po chłopsku*, t. II, Londyn 1941, s. 265.



Ten właśnie postulat, wobec określonej struktury społecznej kręgu poetów skupionych wokół Stanisława Czernika i jego pisma „Okolica Poetów”, był nie tylko zewnętrznym przejawem prawdy i szczerości przeżyć w dziele literackim, ale wynikał również, co przekonująco udowodnia Kazimierz Świegocki, z dążenia do budowania własnej osobowości i z lęku przed utratą osobowości zintegrowanej, a zatem utratą wewnętrznej prawdy wyrażającej się zdolnością odczuwania opozycyjności bliskiej im ludowej kultury, wobec kultury, w którą wrastali<sup>24</sup>.

Na tym gruncie można więc interpretować bliskie autentystom zagadnienie szczerości wypowiedzi literackiej. To właśnie szczerość wypowiedzi w autentyzmie miała być wyrazem troski o wierność przeżywanym doznaniom i temu, co twórca odziedziczył po swoich antenatach, co przejmował ze skarbca prastarej archaicznej kultury, która w dzieciństwie i wczesnej młodości formowała jego psychikę, systemy reakcji, zachowań. Odejście od tej tradycji, od chłopskiego widzenia świata, oznaczało zerwanie korzeni z ziemią rodzinną i z własną genealogią, a więc utratę autentycznej tożsamości. Stąd też okres dzieciństwa, młodości wczesnej, w którym jeszcze w sposób najbardziej naturalny trwało zespolenie przyszłych inteligentów z kulturą i zwyczajem ludowym, z szeroką wiejską społecznością, stał się jednym z najbardziej eksponowanych tematów literackich poetów i prozaików tego kręgu<sup>25</sup>.

Charakterystyczne ze względu na problematykę i wiek autora są wiersze o akcentach autobiograficznych Jerzego Pietrkiewicza<sup>26</sup>. Metoda twórcza i problematyka tych wierszy odpowiadają ściśle założeniom teorii autentyzmu. Potwierdzają to już same tytuły wierszy i oczywiście tytuł tomiku. Dla przykładu przypomnijmy tylko niektó-

<sup>24</sup> K. Świegocki, *Światopogląd poetów ziemi*, Siedlce 1996, s. 33.

<sup>25</sup> Twórcy tego kręgu i poeci zbliżeni do programu autentystów zapoczątkowali nurt twórczości, który w latach już powojennych określany był między innymi jako „nurt prozy o rodowodzie chłopskim”.

<sup>26</sup> J. Pietrkiewicz, *Wiersze o dzieciństwie*, Warszawa 1935; *Prowincja (Poemat)*, Warszawa 1936.

re: *O moim dzieciństwie, O mojej matce, O moim ojcu, O mojej wsi, O moim domu rodzinnym, Jeden dzień z dzieciństwa*. A potem są jeszcze *Opowiadania z dzieciństwa*, a także i inne tematy problemowo do nich zbliżone. Wszystkie wypełnione motywami autobiograficznymi realizują podstawowe założenia autentyzmu, wśród których na czoło wysuwa się wspomniany już tutaj postulat szczerości i prawdy w dziele literackim. Tu właśnie w owych tematach realizowane jest również przywoływane wspomniane „pielęgnowanie korzeni” i wierność „pierwszym skibom przeżyć”, jak to określał Jerzy Pietrkiewicz.

Podjmując owe tematy w swoich pracach literackich, Stanisław Czernik tworzył równolegle kolejne ogniwa nowej teorii. Na szczególną uwagę zasługuje jednak sam ów proces tworzenia się założeń autentyzmu. Nie ulega wątpliwości, że proces ten trwał stosunkowo długo, że nie został przez Czernika wymyślony w jednej chwili. Redaktor „Okolicy Poetów” dochodził do niego powoli. Wraz z upływem czasu dobudowywał kolejne ogniwa założeń programowych, stopniowo umacniał tezy, wyjaśniał wątpliwości, odpowiadał na ataki oponentów, przytaczając mocne argumenty.

Można powiedzieć, że teoria autentyzmu, którą sformułował i sukcesywnie udoskonalął, rozwijała się równolegle z kształtowaniem się jego talentu oraz poglądów na literaturę i równolegle ze zdobywaniem doświadczeń życiowych. Ale pozostaje pytanie, co konkretnie w określonym czasie zadecydowało o tych niespokojnych poszukiwaniach i w konsekwencji o wyborze drogi twórczej, a więc o skryształowaniu się zamysłów, poglądów, planu działania. Odpowiedź na to pytanie nie będzie trudna, jeżeli weźmiemy pod uwagę niektóre fakty z biografii poety i dostrzeżemy szersze, ale konkretne uwarunkowania, które sprzyjały narodzinom idei i rozwojowi teorii. Doniosłą, w istocie przełomową rolę w dochodzeniu Czernika do własnych poglądów teoretycznoliterackich odegrały inspirujące sugestie Józefa Jedlicza (Kapuścińskiego), nieco starszego utalentowanego poety, podobnie jak przyszły autor *Przyjaźni z ziemią*, o chłopskim rodowodzie. Otóż Czernik, stając przed dylematem wyboru literackiej drogi, z dużą uwagą wczytywał się w słowa listu Jedlicza, który

właśnie od niego otrzymał po zdobyciu czwartej nagrody w konkursie Instytutu Literackiego „Lektor” ze Lwowa w 1923 roku za pozostający wówczas jeszcze w rękopisie tomik *Drabina do gwiazd*. Jedlicz był jednym z członków jury w tym konkursie. On właśnie Jedlicz – Kapuściński napisał wspomniany list, który dotarł do adresata w momencie, gdy młody adept pióra próbował wkraczać na niepewną drogę przygody z literaturą. List umacniał początkującego poetę w przeświadczeniu, że postawione pierwsze kroki nie są pozbawione sensu, że wiodą do celu. Po latach o tym wydarzeniu Stanisław Czernik tak pisał:

Józef Jedlicz napisał do mnie przyjemny list. Zwracał w nim uwagę na wiersz z motywem praczki i fryzjera zatytułowany *Modlitwa*. Twierdził, że jest to najlepszy utwór w tomiku, radził mi rozwijać ten typ wierszopisarstwa. Uwierzyłem Jedliczowi, uwierzyłem słusznie. Podziwiam nawet intuicję autora *Słonecznej pieśni*. W *Modlitwie* bowiem był załączek autentyzmu. Ona stała się punktem wyjścia mojego kierunku<sup>27</sup>.

Podjmując problem genezy autentyzmu, jesteśmy więc tutaj blisko celu. By jednak szczegółowiej zreferować tę kwestię, nie od rzeczy będzie przytoczenie w tym miejscu jeszcze innej wypowiedzi twórcy owej teorii, w której powraca on do tego wiersza, tak wysoko ocenionego przez Jedlicza:

Wiersz ten ma osobliwą historię w moim wierszopisarstwie. Zamykał jeden okres. To było pewne, że wszystko, co przedtem pisałem, miało charakter mgły i galarety poetyckiej, było raczej poetyzowaniem, niż poezją, igraszką wyobraźni, artystostwem, zabawą w piękne zdania. *Modlitwa* powstała z bezpośrednich doznań. Praczką i fryzjerem to ludzie, z którymi stykałem się, umęczeni ludzie pracy, którzy wzbudzili wzruszenie, realne najpierw, a poetyckie później<sup>28</sup>.

W tym właśnie momencie, w którym poeta z Ostrzeszowa uświadamia sobie i dokładnie rozważa przytaczane tu fakty, zaczyna się jego przyspieszona wędrówka ku nowej teorii, ku wytyczonemu sobie celowi. Zanim jednak ten cel został osiągnięty, powstało jeszcze wiele innych utworów o podobnych źródłach inspiracji. Od daty na-

<sup>27</sup> S. Czernik, „Okolica poetów”..., s. 15.

<sup>28</sup> S. Czernik, *Dom pod wierzbami*..., s. 116.

pisania wspomnianych tu wierszy o pracze i fryzjerze, które określił Czernik jako załączki autentyzmu, upłynęło kilka lat. W tym czasie wyłaniały się nowe problemy, nowe zjawiska w kulturze i w życiu społecznym, zmieniała się sytuacja w literaturze. Trudno zatem mówić o genezie teorii autentyzmu i nie dostrzegać owych przemian, bowiem autentyzm Stanisława Czernika był właśnie w dużym stopniu konsekwencją i logicznym następstwem, a tym samym w pewnym sensie także integralnym ogniwem tych procesów.

Spójrzmy więc nieco szerzej i bardziej wnikliwie na zasygnalizowaną tu sytuację, która sprzyjała rozwojowi interesującej nas teorii. Tak zatem, jeżeli Włodzimierz Maciąg mówił o roku 1918 w literaturze polskiej jako o „głodzie realizmu” i jeśli dostrzegał, że proza tego czasu inspirowana była potrzebą opisu nowej rzeczywistości kształtującej się po odzyskaniu niepodległości oraz rodzącej się konieczności poznawania jej genezy i całej dialektyki tych zjawisk, to miał na uwadze sprawy wyłącznie polskie<sup>29</sup>. Podobnie sprawy polskie miał na myśli Kazimierz Wyka, zaraz po drugiej wojnie światowej charakteryzując i oceniając literaturę międzywojenną w pracy o tragiczności i drwinie w literaturze tamtych czasów<sup>30</sup>. Nasuwa się więc wniosek, że realizm był w owych latach potrzebą chwili, a nawet, można powiedzieć, nakazem tego czasu, w którym zaistniała niezwykle konieczność budowania nowego porządku na wszystkich obszarach niepodległej Polski. Nie mylili się więc historycy literatury i krytycy, którzy wskazując na kategorie realizmu, a nawet faktografii, stwierdzali, że w warunkach polskich techniki te, w ogóle te wszystkie środki, nabierały szczególnego znaczenia. Zaznaczyć również należy i to, że zabiegi owe to w sumie jakby przeszczepiane na nowy grunt polski tendencje, jakie rozwijały się w literaturach europejskich. Ale ważny jest również i inny szczegół, że na obszarach liryki zjawiska te nabierały wyjątkowego wyrazu i najczęściej rozwi-

<sup>29</sup> W. Maciąg, *Rok 1918 albo głód realizmu* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1919*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, przy współudziale M.R. Pragłowskiej, Wrocław 1974, s. 73–92.

<sup>30</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina, realizm*, „Twórczość” 1946, nr 3.

jały się wraz z dążeniami do eksperymentowania w zakresie formy oraz stylu wyrażania myśli. Ale i tutaj rodziły się nurty wysuwające na czoło troskę o nowy typ bohatera lirycznego, szarego człowieka. Akceptowały więc tzw. poezję codzienności, to jest twórczość zaangażowaną w codzienne ludzkie sprawy. Utwory takie powstawały na gruncie narastających zjawisk społecznych i kwestii stanowiących konsekwencje tych zjawisk, a więc przeobrażeń w sferze świadomości zbiorowej. Można to kojarzyć z faktem, że większość utworów pisarzy z tzw. nizin społecznych miało wówczas właśnie charakter programowo-postulatywny, to znaczy, że twórczość ta zawierała treści wynikające z wewnętrznej potrzeby mówienia tych twórców o sobie i o doświadczeniach szerokich warstw, z których się wywodzili. Ta nowa problematyka, jaka do literatury przenikała, inspirowała w różnych nurtach i kierunkach literackich próby poszukiwania ekwiwalentów artystycznych dla owych tematów i dla bulwersujących te środowiska kwestii. Rozwijające się dynamicznie ideologie znajdowały odzwierciedlenie w zamierzonym nawiązywaniu do dawniejszych doświadczeń i synkretycznym wykorzystywaniu tamtych zdobyczy dla potrzeb nowej rzeczywistości, wówczas współczesnej. W takim kontekście odradzały się dawniejsze tendencje literackie. Tu wypada zauważyć, że na europejskim gruncie w tym czasie bliska pisarzom była tradycja naturalistyczna kontynuowana bądź jako bezpośredni nawrót do programów wyznaczonych przez prąd literacki, bądź też rozwijana w obrębie pierwiastków o charakterze heterogenicznym wpływających ze stosowania syntezy różnych technik twórczych<sup>31</sup>.

Przypomnijmy kilka faktów: we Francji twórczość pisarzy populistów (program sformułowany przez Lemonnier'a i Therive'a), w Niemczech w orbicie tych samych dążeń rozwinął się ruch artystyczno-literacki określany mianem „nowej rzeczowości”, który reprezentowali m.in. Arnold Zweig, Kästner, Döblin, Fallada. Podobnie w Rosji porewolucyjnej z bieżących problemów życia, a szczególnie

---

<sup>31</sup> Szeroko na ten temat pisze D. Knysz-Rudzka w pracy: *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu Przedmieście*, Wrocław 1974.

z zaistniałej potrzeby rejestrowania ustrojowych przemian dokonujących się po rewolucji, w dużym stopniu również z inspiracji politycznych władz, rodziły się na tej fali postulaty pisarzy skupionych wokół czasopism „Lef” i „Nowy Lef”, do których grona należeli m.in. Majakowski, Asiejew, Pasternak, Trietiałow.

Podobne zjawiska zachodziły również na gruncie polskim. Należy je łączyć głównie z falą intensywnych przemian, które, jak już była okazja o tym wspominać, były następstwem odzyskanej właśnie niepodległości. Wiązały się też z ożywioną dyskusją nad kształtem ustrojowym kraju. Ujawniały się również dążenia emancypacyjne różnych środowisk dotąd pozostających jakby w cieniu, także więc pozbawionych wpływu na bieg życia społeczno-politycznego i kulturalnego kraju, narastała ponadto presja zespołów i ludzkich wspólnot ciągle jeszcze niedocenianych. To właśnie te dążenia znalazły teraz odbicie w manifestach i formułach programowych w różnych rodzajach się i formułujących kierunkach oraz ugrupowaniach literackich. Pomijając skrajne eksperymenty, można tendencje te dostrzec już w założeniach awangardowych zespołów twórczych preferujących postulat tworzenia nowatorskiej sztuki masowej (hasło „artyści na ulicę”<sup>32</sup>). Następnie w tym ciągu zjawisk wymienić wypada postulat Skamandra stosowania tzw. poetyki codzienności, a w dalszej kolejności wskazać można metody i techniki popularyzowane w latach trzydziestych ubiegłego wieku przez prozaików zespołu „Przedmieście”, a więc między innymi dokonania zaliczane do tzw. prozy środowiskowej oraz twórczość wyrastającą ze stanowiska lewicy społeczno-politycznej.

Jakby na drugim skrzydle owych przedstawionych tu zjawisk rozwijała się twórczość oparta na nowych, odkrywanych właśnie w tym czasie, dziedzinach naukowych wtajemniczeń; była to przede wszystkim psychologia głębi – psychoanaliza, a także socjologia. Z jednej więc strony odkrywanie Freuda, Junga, Adlera (psychoanaliza kliniczna i literacka), a z drugiej badania filozofów i socjologów

---

<sup>32</sup> W manifestach futurystów „apoteoza uświadomionego proletariatu” i podkreślanie takich zjawisk, jak technika, demokracja, tłum.

(w Polsce Krzywicki, Znaniecki, później Chałasiński), a zatem badania, które inspirowały twórczość literacką wcielaną w formy pamiętnikarskie, wspomnieniowe i autobiograficzne.

To właśnie była ta płaszczyzna, z której czerpała ważne przesłanki Czernikowa teoria autentyzmu. Tak bowiem w pobliżu zasygnalizowanych tu nurtów można usytuować niektóre ogniwa założeń programowych tworzonego kierunku. Podkreślmy: tezy te odwoływały się – co najpierw wydawało się szczególnie paradoksalne – głównie do poezji. A ta dziedzina twórczości dotąd uważana była za domenę liryki, a więc form opartych na intuicji i swobodnej grze wyobraźni.

Z tych też między innymi względów tezy sformułowane w teorii Stanisława Czernika budziły tak liczne kontrowersje. A stanowisko autora owych tez dotyczące tych spraw było jednoznaczne i nie podlegało dyskusji. Czernik tak je określał:

utwór poetycki uwarunkowany bogactwem naszego podglebia będzie się zbliżał do wartości dokumentu, będzie się stawał autentycznym. Hipoteza, jakoby poezja była przede wszystkim zmyśleniem, stanowczo przez poetów ziemi powinna być zarzucona<sup>33</sup>.

Wśród różnych wypowiedzi na owe tematy szczególnie stanowczy, a zarazem w wielu punktach kontrowersyjny w stosunku do stanowiska Czernika okazał się głos Ignacego Fika. Autor, stojąc na gruncie skrajnie lewicowym, z tej perspektywy tak problem ten ujmował:

Jestem głęboko przekonany, że najistotniejszą rzeczywistością ludzką jest zawartość ideowo-społeczna danej epoki i najistotniejszym a zarazem najtrudniejszym zadaniem jest dać jej wyraz artystyczny. O wiele trudniej niż odtwarzać swe bierno przeżycia prywatne. Poeta nie może się ograniczyć do wyrażania siebie jednostkowego, biologicznie psychicznego<sup>34</sup>.

W tym samym numerze cytowanego pisma Czernik zamieścił jako replikę dłuższy artykuł, który był właśnie odpowiedzią na stanowisko

---

<sup>33</sup> S. Czernik, *Myśli o programie poetów ziemi*, „Wici Wielkopolskie” 1933, nr 7/8.

<sup>34</sup> I. Fik, *W sprawie autentyzmu*, „Okolica Poetów” 1936, nr 12.

Fika<sup>35</sup>. Nie kwestionował niektórych tez, lecz nawet wręcz je popierał. Ale Ignacy Fik także nie wszystko odrzucał, co preferował Czernik tworzący założenia teorii nowego kierunku. Dobrze to stanowisko rozumiał redaktor „Okolicy Poetów”, który rozwijając ową myśl, tak ją scharakteryzował: „Taki autentyzm możliwy będzie w chwili, gdy całe masy społeczne dopuszczone będą do pełnego udziału w produkcji i konsumpcji dóbr kulturalnych”<sup>36</sup>. Nie było tu zastrzeżeń do formuły lewicującego krytyka. Krytyk ten bowiem de facto nie negował totalnie teorii autentyzmu, ale wyrażał sugestie dotyczące dalszego głębokiego reformowania niektórych wysuwanych w niej postulatów.

Zauważmy także, że dyskusję o autentyzmie wiązano również ze zjawiskami o szerszym wymiarze. Można odczytywać te wypowiedzi jako jedno z ogniw zainspirowanej w początkach lat trzydziestych ubiegłego stulecia i nieco później „walki o treść”, a tym samym o miejsce i rolę faktu w dziele literackim oraz sporów o kryteria i wymiary realizmu. W tym ogólnym napięciu emocjonalnym ujawniło się wówczas i umocniło najbardziej radykalne skrzydło owej batalii o reportaż i autobiografię w literaturze, walki zapoczątkowanej na łamach „Dźwignia” i „Miesięcznika Literackiego”<sup>37</sup> pod wpływem oddziaływań programu głoszonego przez rosyjski „Lef” i „Nowy Lef”.

W tych dyskusjach krystalizowała się także teoria nowego kierunku preferowanego przez Stanisława Czernika, który zawsze aktywnie uczestniczył w owej wymianie myśli. W tym miejscu należy jednak zauważyć, że termin „autentyzm” nie był wymysłem redaktora „Okolicy Poetów”, który głównie tę teorię tworzył, ale przeniknął do tych założeń niejako z zewnątrz. Funkcjonował bowiem w krytyce literackiej już znacznie wcześniej. Pojęcia tego, co zauważył, odwołując się do programu Czernika, Karol Irzykowski<sup>38</sup>, pewnie najwcze-

<sup>35</sup> S. Czernik, *Obrona autentyzmu*, tamże.

<sup>36</sup> S. Czernik, „*Okolica poetów*”..., s. 143.

<sup>37</sup> „Dźwignia” była miesięcznikiem wydawanym nieregularnie od 1927 roku; „Miesięcznik Literacki” redagowany w Warszawie i we Lwowie między innymi przez A. Wata od roku 1928.

<sup>38</sup> K. Irzykowski, *Ostrożnie z autentyzmem*, „Pion” 1937, nr 37.



śniej użyła Zofia Nałkowska w artykule zamieszczonym w tygodniku Mieczysława Grydzewskiego w szkicu dotyczącym powieści francuskiej<sup>39</sup>. W późniejszym czasie termin „autentyzm” pojawiał się często zwłaszcza w wypowiedziach dotyczących prozy (różnych utworów) literackiego zespołu „Przedmieście” i w tzw. powieści środowiskowej. W drugiej połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku posługiwano się nim dość powszechnie, ale to już za sprawą Czernika i twórców z jego kręgu. Używali tego terminu pisarze i krytycy, między innymi Feliks Jordan, Teodor Parnicki, Emil Skiński, Jan Brzoza, Julian Przyboś<sup>40</sup>. Poeci i krytycy niezwiązani ściśle z autentyzmem, spoza kręgów Stanisława Czernika, posługując się owym terminem na ogół mieli na uwadze znacznie szerszy krąg problemów niż ten, do którego odwoływał się twórca nowej teorii. Zatem autor doktryny, wykorzystując formułę funkcjonującą równolegle na szerszej płaszczyźnie doświadczeń, stwarzał okazję do wielu nieporozumień oraz, jak Czernik sam to określił, „do niemałego zamieszania”. Preferowanego terminu nie było bowiem łatwo w sposób ściśle określony podporządkować kształtującemu się kierunkowi. Ostatecznie sam wyznaje, że na początku toczonych walki o autentyzm, gdy formułował swoje uwagi o poezji współczesnej i posługiwał się tym terminem, tak naprawdę nie był jeszcze pewny, czy tworzy zupełnie nowy kierunek literacki. Z tego też względu do kwestii nazwy nie przywiązywał większej wagi. W późniejszym czasie dostrzegł przyczyny nieporozumienia. Analizując w pamięci poczynania dokonywane w tym dość długim okresie swojego eksperymentowania, tak widział ów problem i tak pisał:

Nazwa może właściwa i dobra, ale wprowadzenie jej nie okazało [się] obojętne. Po prostu nastąpiło pomieszczenie pojęć, autentyzmu w potocznym znaczeniu tego wyrazu i autentyzmu poetyckiego jako szkicu teorii. A właściwie poza

<sup>39</sup> Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 155.

<sup>40</sup> Do prac najbardziej charakterystycznych można zaliczyć między innymi: J. E. Skiński, *Autentyzm w literaturze*, „Pion” 1937, nr 51–52; J. Brzoza, *Co to jest autentyzm?*, „Marchoń” 1938, wrzesień; W. Pietrzak, *Próba teorii*, „Pion” 1936, nr 51–52; J. Przyboś, *Nie o autentyzmie, lecz do autentystów*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 4.

drobnymi wyjątkami, w różnorodnych dyskusjach, które nastąpiły, zastępowano pojęcie autentyzmu poetyckiego pojęciem autentyzmu potocznego. Miało to skutek fatalny. Dyskusja toczyła się nie nad тезami teoretycznymi, [...] lecz nad dowolnymi sformułowaniami dyskutantów, wyprowadzonymi przez nich samych z potocznego zakresu pojęcia autentyzmu. Być może nie byłoby tych nieporozumień, gdyby ustaliła się inna nazwa. Myśląc o tym osobliwym przypadku [...] znalazłem nawet odpowiedni wyraz: introspekcjonizm, który nie pozwoliłby na „bezkarne” mieszanie pojęć<sup>41</sup>.

To nowe określenie proponował Czernik znacznie później, gdy autentyzm, po wojnie, stawał się już powoli historią. Nie było więc już wówczas szans na jego upowszechnienie. Nie było, mimo że Jan Bolesław Ożóg sięgał po ten termin i próbował zaakceptować go, wzbogacając przy tym nowymi ogniwami interpretacji skierowanej na obszary psychoanalizy, psychologii głębi Freuda, Junga, Adlera, Ranka<sup>42</sup>. Sugerował też inne nazwy: „neoautentyzm”, „antropocentryzm”. To były jednak zabiegi obliczone na ożywienie kierunku, wzbogacone psychoanalizą, ale przy tym również już znacznie spóźnione. Po śmierci twórcy teorii (tj. po roku 1969) głębokie korygowanie ustaleń zasłużonego, powszechnie szanowanego twórcy i teoretyka z różnych względów przestało mieć jakikolwiek sens.

Jeśli mówimy o genezie i rozwoju teoretycznoliterackiej teorii Stanisława Czernika, warto zwrócić uwagę na kilka innych jeszcze istotnych faktów. W powszechnym ujmowaniu tego zjawiska utrwaliło się przyjmowanie roku 1935 za jego początek. Chodzi tu o rok, w którym publikowane były na łamach lubelskiej „Kameny”, a następnie w zainicjowanej już przez Czernika „Okolicy Poetów” artykuły założyciela i redaktora tego pisma. Tę informację należy nieco poszerzyć. Najpierw zatem przytoczmy fragment wypowiedzi redaktora pisma na owe tematy:

---

<sup>41</sup> S. Czernik, „*Okolica Poetów*”..., s. 133–134.

<sup>42</sup> Zob. np. J.B. Ożóg, *Autentyzm czy co innego*, „Oficyna Poetów” 1970 nr 17; i inne prace z tomów: *Wierność sobie i ziemi*, Kraków 1990; *Z manowców na prostą drogę*, Łódź 1983.

Autentyzm był ściśle związany z „Okolicą Poetów”, ale pierwsze jego sformułowania powstały nieco wcześniej. Punktem wyjścia był artykuł *Treść i forma*, ogłoszony w „Kamieniu” [...]. Artykułem tym włączyłem się do rozwijającej się wówczas polemiki na temat poezji<sup>43</sup>.

Jest to więc interesujący trop, wskazany przez założyciela kierunku, który wiedzie ku doprecyzowaniu problemu. Ale poszerzmy tę informację o jeszcze inne istotne szczegóły. W wypowiedzi tej mówi autor o „Kamieniu” i „Okolicy Poetów”, ale w innym miejscu tej samej pracy wskazuje również na „Wici Wielkopolskie”. Zacytujmy więc krótki, równie ważny fragment tego wspomnienia:

Tam też [w „Wiciach Wielkopolskich” – dopis. Z.A.] ukazał się pierwszy zarys autentyzmu poetyckiego bez nazwy, pierwsze tezy, jeszcze przed „Okolicą Poetów” i „Kamień”<sup>44</sup>.

Jeżeli prześledzimy uważnie, idąc tym właśnie tropem, wystąpienia teoretyczne Czernika na łamach owego we Wrześni redagowanego pisma Mariana Turwida i Andrzeja Prądyńskiego i jeżeli skonfrontujemy zawarte tutaj uwagi z opublikowanymi wówczas wierszami autora *Przyjaźni z ziemią*, okaże się, że podstawowe założenia teorii były już wtedy (w 1933 roku) gotowe, zaś w latach 1935–1939 nastąpiło jedynie ich uściślenie, dopracowanie oraz szersza prezentacja<sup>45</sup>. Ukształtowała się także grupa poetów skupionych wokół Stanisława Czernika, deklarujących się jako wyznawcy owej teorii. Był to zatem czas najbardziej ofensywnej działalności autentystów.

Już w drugim z tych artykułów autor opowiadał się za swoiście pojętym dokumentaryzmem i poszukiwaniem nowych oryginalnych form dla maksymalnie adekwatnego wyrażania podejmowanych w utworach treści.

Czernik, głosząc nowe postulaty, potwierdzenia ich słuszności poszukiwał na gruncie zjawisk już istniejących. Wskazywał np. na

<sup>43</sup> S. Czernik, „Okolica Poetów”..., s. 132.

<sup>44</sup> Tamże, s. 47.

<sup>45</sup> W „Wiciach Wielkopolskich” szczególnie znaczące są dwa artykuły S. Czernika: *Myśli o programie poetów ziemi* (1934, nr 7/8) oraz *Przeciw zmyśleniu i zwrotce* (1934, nr 4).

twórczość konkretnych poetów z tzw. nizin społecznych, chodziło mu o technikę twórczą, a może też o tendencję poetycką, ale jeszcze chyba nie o światopogląd twórczy. O autentyzmie jako o kierunku literackim zaczął mówić stosunkowo późno, wówczas dopiero, gdy miał już skupiony wokół siebie krąg wyznawców teorii działających z mocnym przekonaniem i gdy teoria zaowocowała konkretnymi, świadomie przez tych wyznawców ukształtowanymi dokonaniem. Tak więc w 1936 roku pisał już:

Autentyzm jest terminem dla określenia nowego kierunku współczesnej poezji polskiej. Obecnie zaczyna się jego wczesny okres wysuwania się z chaosu, pierwszego zaznaczania się idei, początkowych niedoskonałych sformułowań teoretycznych i pierwszych zarysów artystycznych. Pojęcie autentyzmu jest bardzo rozległe. [...] Rozległość pojęcia autentyzmu przekracza właściwie granice poezji. Obejmuje wszystkie dziedziny sztuki i życia. Autentyzm nie jest więc wyłącznym, sztucznie niejako wyhodowanym kierunkiem poetyckim, lecz wyrazem światopoglądu<sup>46</sup>.

O wymiarze teoretycznym nowego zjawiska, strategiach twórczych, teraz niemal wszystko zostało wypowiedziane do końca. Redaktor „Okolicy Poetów”, kreator nowej teorii i kierunku literackiego ze swoimi przemyśleniami wyszedł z fazy prób, zawiłych dyskusji, formułowania i korygowania tez, ze stadium często tylko nieśmiałych propozycji, przewyciężył towarzyszące mu ciągle wątpliwości i wbrew oponentom ośmielił się określić teorię, którą stworzył i głosił, nazwać ją kierunkiem literackim. Nieufność jednak różnych literackich kręgów i środowisk do jego poczynąń, do konkretnych dokonań pozostała. Owa nieufność, brak pełnej akceptacji, często nawet nieuzasadniona krytyka, jak się wydaje, zadecydowały o tym, tak można sądzić, że po wojnie Czernik nie podejmował już prób ożywienia teorii. W praktyce pisarskiej zawsze jednak pozostał autentystą. Zwolennikami autentyzmu pozostali też dość liczni uczniowie poety-teoretyka i miłośnicy jego poezji. Znamienne jest także i to, że pismo „Okolica Poetów” założone w Ostrzeszowie Wielkopolskim przez Czernika w roku 1925 redagowane i wydawane jest nadal obecnie

<sup>46</sup> S. Czernik, *Co i jak*, „Okolica Poetów” 1936, nr 10.

jako kwartalnik ukazujący się w Swarzędzu. Redaktorem i wydawcą pisma jest Jerzy Szatkowski. Pismo pielęgnuje pamięć o poecie, jego dorobku, o autentyzmie i autentystach, przy czym ukazuje się w starannej oprawie graficznej nawiązującej do tej, w jakiej wydawane było za czasów Stanisława Czernika.

## Bibliografia

- Brzoza J., *Co to jest autentyzm?*, „Marchoń” 1938, wrzesień.
- Czernik S., *Co i jak*, „Okolice Poetów” 1936, nr 10.
- Czernik S., *Dom pod wierzbami. Opowieść autobiograficzna*, Warszawa 1960.
- Czernik S., *Mysli o programie poetów ziemi*, „Wici Wielkopolskie” 1934, nr 7/8.
- Czernik S., *Obrona autentyzmu*, „Okolice Poetów” 1936, nr 12.
- Czernik S., „*Okolice Poetów*”. *Wspomnienia i materiały*, przedmowa E. Korzeniewska, Poznań 1961.
- Czernik S., *Przeciw zmyśleniu i zwrotce*, „Wici Wielkopolskie” 1934, nr 4.
- Czernik S., *Śp. Stefan Żeromski*, „Głos Gostomski” 1925, nr 93.
- Czernik S., *Z podglebia. Artykuły i szkice*, Warszawa 1966.
- Fik I., *W sprawie autentyzmu*, „Okolice Poetów” 1936, nr 12.
- Irzykowski K., *Ostrożnie z autentyzmem*, „Pion” 1937, nr 37.
- Jerzy Pietrkiewicz – *Inna wersja emigracji*, red. B. Czarnecka, J. Kryszak, Toruń 2000.
- Knysz-Rudzka D., *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu Przedmieście*, Wrocław 1974.
- Norwid C.K., *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1971.
- Norwid C.K., *Poezje*, Kraków 2005.
- Maciąg W., *Rok 1918 albo głód realizmu* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1919*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, przy współudziale M.R. Pragłowskiej, Wrocław 1974.
- Nałkowska Z., *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 155.
- Ożóg J.B., *Autentyzm czy co innego*, „Oficyna Poetów” 1970, nr 17.
- Ożóg J.B., *Literatura a mity*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 24.
- Ożóg J.B., *Mój autentyzm*, Kraków 1975.
- Ożóg J.B., *Na mojej drodze. Wspomnienia*, Kraków 1971.
- Ożóg J.B., *Wierność sobie czy doktrynie. Rozmowa z Janem Bolesławem Ożogiem*, „Orientacja” 1971, lipiec.
- Ożóg J.B., *Wierność sobie i ziemi (szkice o autentyzmie)*, Kraków 1980.
- Ożóg J.B., *Z manowców na prostą drogę*, Łódź 1983.

- Pietrkiewicz J., *Po chłopsku*, t. II, Londyn 1941.  
Pietrkiewicz J., *Prowincja (Poemat)*, Warszawa 1936.  
Pietrkiewicz J., *Wiersze o dzieciństwie*, Warszawa 1935.  
Pietrzak W., *Próba teorii*, „Pion” 1936, nr 51–52.  
Przyboś J., *Nie o autentyzmie, lecz do autentystów*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 4.  
Skiński J.E., *Autentyzm w literaturze*, „Pion” 1937, nr 51–52.  
Świągocki K., *Światopogląd poetów ziemi*, Siedlce 1996.  
Wyka K., *Tragiczność, drwina, realizm*, „Twórczość” 1946, nr 3.  
Żeromski S., *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, Kraków 2003.

## On the sources and development of Czernik's authenticity

### Summary

The article is devoted to the genesis, creative strategies and the history of authenticity – the poetic movement created in the interwar period by Stanisław Czernik. Referring to the broad historical and literary contexts (e.g. Cyprian Kamil Norwid, Stefan Żeromski, Józef Jedlicz and Jerzy Pietrkiewicz artistic world-view), the opinion of literary critics (e.g. Ignacy Fik, Karol Irzykowski) and the literary trends of the epoch, especially the search for the novel poetic movements, the author presents the origins of the novel movement and described its importance for the development of the 20<sup>th</sup>-century Polish poetry.

**Key words:** Polish poetry, authenticity (poetic group), Stanisław Czernik, „Okolica Poetów”

**Jan Wolski**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Kresowa geografia poetyckiej grupy „Wołyń”**

Współczesne opowiadanie o Wołyniu to w głównej mierze sfera nostalgicznych wspomnień. Uwagę kierujemy na teren, który w sensie geograficznym pozostaje w tym samym miejscu, ale przeobrażenia kulturowe, mentalne, polityczne, jakie zaszły w jego obrębie na przestrzeni ostatnich dwustu lat, są ogromne. Jest on równocześnie obszarem na zachodzie i na wschodzie. Zależy to od tego, jak pokierujemy naszym spojrzeniem. Z prowincji zachodniej stał się jego forpocztą. Dokładnie taki sam proces dotyczy obszaru o wiele większego, czyli dawnej austro-węgierskiej Galicji. To także sfera rodzenia się i oddziaływania pewnego mitu.

Cechą mitu, i to jedną z najważniejszych, jest wyraziście określone terytorium oraz pieczołowicie rekonstruowany, ale zazwyczaj też idealizowany przez autorów różnych „narracji”, panujący tam ład świata, współcześnie wzmacniający przekonanie, że tak było tam zawsze i od zawsze. Terytorium to rozciąga się w granicach ustalonych przez Austrię po pierwszym rozbiórce Rzeczypospolitej, ale w proces mitologizacji wprowadziła je katastrofa II wojny światowej. Atlantyda została brutalnie zatopiona i żyć może już tylko w pamięci czy wspomnieniach. Te zaś z natury rzeczy przekazują świat kompletny i poukładany. Ci, którzy wspominają, są pewni swoich wspomnień, nie mają wątpliwości. Wspomnienia kresowe, szczególnie te o rodzinnym zabarwieniu, mit zdecydowanie podtrzymują i umacniają. Ale nie o takie trwanie przecież chodzi. Albo nie tylko o takie.

Podstawowym zagadnieniem staje się z dzisiejszej perspektywy konieczność odpowiedzi na pytanie: czy istnieje zjawisko, które można by określić mianami „literatura wołyńska”, „temat wołyński” czy „tekst wołyński”, jakimi posługują się Halyna Dubyk i Piotr Mitzner<sup>1</sup>, czy jeszcze szerzej: „tekstu regionalnego”, jak proponuje Leszek Szaruga<sup>2</sup>? Jest to więc pytanie o swoistość geograficzną, historyczną, kulturalną regionu Wołynia, o cechy – jeżeli oczywiście występują – odrębności, wszystkiego tego, co mogłoby opisać i zdefiniować specyfikę tekstu literackiego z tym obszarem związanego.

Rzecz komplikuje się w odniesieniu do tych terytoriów, które mają wielowątkową historię politycznej przynależności. Najostrzej z ujęciami takimi polemizuje Edward Kasperski i podaje w wątpliwość trafność posługiwania się nimi współcześnie. Jego zdaniem coś takiego jak „literatura wołyńska” nie istnieje, bo poza geograficznym położeniem między przedwojennym województwem wołyńskim a dzisiejszym ukraińskim Wołyniem nie ma punktów stycznych. Czystki etniczne, Holocaust i przesiedlenia w radykalny sposób zmieniły region społecznie i kulturowo. Jego zdaniem takie łączenie autorów z różnych obiegów i czasów „rozmywa dramatyczne dzieje Wołynia”. Argumentuje tak:

Pytania i wątpliwości dotyczące ciągłości przedwojennego i powojennego Wołynia przenoszą się i przekładają na kwestie literackie i poetyckie, zahaczające o samą istotę zjawiska, które by można nazwać „literackim Wołyniem”. Punktem spornym są tutaj określenia [...] „grupa wołyńska”, „poezja wołyńska” lub „tekst wołyński”. Ich wspólnym rysem jest jednakże to, że wszystkie one posługują się jednakowo brzmiącym wyróżnikiem geonimicznym (terytorialnym). Nasuwa to pytanie, do jakiej realności i do jakich właściwości przymiotniki „wołyński” i „wołyńska” się odwołują lub odnoszą, skoro Wołyń przedwojenny [...] przeszedł nieodwracalnie w niebyt za sprawą historycznych przesunięć<sup>3</sup>.

Nie jest to zatem kwestia łatwa do rozstrzygnięcia, ale tylko wówczas, gdy „regionalność” traktować będziemy statycznie. Regionalna

<sup>1</sup> „Tekstualia” 2013, nr 2 (33).

<sup>2</sup> L. Szaruga, *Tekst wołyński*, „Forum Akademickie” 2013, nr 7–8.

<sup>3</sup> E. Kasperski, *Wołyń idylliczny, z genoidum atrox w tle*, „Tekstualia”, s. 186.



tożsamość jest jednak procesem historycznie skomplikowanym i nie dotyczy wyłącznie utożsamienia z jakimś terytorium. Szaruga proponuje, aby „tekst wołyński” traktować jako „swoisty palimpsest”, zaś do jego odczytania posłużyć się kategorią „regionalizmu otwartego”, którą to z kolei koncepcję zaczerpnął od Roberta Traby, a ten sformułował ją na łamach olsztyńskiej „Borussii” (nr 52 z 2013 r.). I choć dotyczy ona historycznych Prus Wschodnich, to można ją zastosować i do innych obszarów o skomplikowanych dziejach, gdzie głosy różnych społeczności nakładają się na siebie i przenikają wzajemnie. Tak więc wedle Traby otwarty regionalizm to:

– odwołując się do dziedzictwa kulturowego miejsca, w którym mieszkamy, naszej prywatnej, małej ojczyzny – skierowany jest ku przyszłości. Poprzez konkretne inicjatywy pragniemy uczestniczyć w tworzeniu jednoczącej się Europy, Europy etnicznych ojczyzn, w konstruowaniu przyszłości regionalnej litewskiej, polskiej i rosyjskiej i równolegle europejskiej.

Skoro propozycja ta ma być funkcjonalna, to oczywiście dopisać trzeba także komponent ukraiński, a zapewne też inne, choćby romski.

W historii literatury polskiej pamiętamy o pojawieniu się w okresie dwudziestolecia międzywojennego, dokładniej w połowie lat trzydziestych, grupy „Wołyń”, zjawiska nieformalnego, z którym zazwyczaj wiąże się nazwiska takich poetów, jak: Czesław Janczarski, Wacław Iwaniuk, Władysław Milczarek, Stefan Szajdak, ale także Józef Łobodowski, Zuzanna Ginczanka, Bazyli Podmajstrowicz czy Zygmunt Rumel.

Zjawisko grup rówieśniczych, które występują w obiegu literackim, jest czymś naturalnym i oczywistym, zwłaszcza gdy mówimy o wspólnotach generacyjnych tworzonych przez ludzi wychowanych w podobnych wzorach i na podobnych lekturach. Poprzez opis takich organizmów, preferowanych wśród każdej z nich orientacji ideowych, prądów duchowych i artystycznych, ujawnia się rozpoznawalne „przeżycie generacyjne” tworzące się pod wpływem jakichś faktów o dużym znaczeniu i wyraziście zarysowanych, które tworzą podstawy pokoleniowej wspólnoty.

Około 1932, 1933 roku, jak ustalił to Kazimierz Wyka<sup>4</sup>, wkracza na widownię życia literackiego nowe pokolenie, dla którego przeżyciem generacyjnym było doznanie skutków wielkiego kryzysu gospodarczego. Stąd poczucie klęski, niezgoda na współczesność, próby budowania nowej postawy, która byłaby w zgodzie z nowymi zdarzeniami. Wstrząs społeczny, którego są świadkami, niepokoi ich i przeraża. Młodzi pisarze pochodzą z różnych środowisk, często są inteligentami w pierwszym pokoleniu. Zagrożenie, choć niesprecyzowane jasno i wyraźnie, widzą ze wszystkich stron, odczuwają więc słabość, są zawiedzeni, i dlatego odczuwają niejasne tęsknoty za czymś bliżej nieokreślonym, bliskie są im wszelkiego rodzaju wizjonerstwa.

Na takim tle, raczej przypadkowo, bo młodych, stawiających swe pierwsze kroki poetów, łączył pobyt w rówieńskiej podchorążówce, zawiązują się bardziej intensywne, choć zarazem niezbyt trwałe, kontakty i znajomości. Powstaje krąg zainteresowanych pisanem poetów, który niebawem nieco sformalizował się, by stworzyć wspólnotowe wystąpienie jako grupa „Wołyń”. Zdecydowanie efemeryczna. Dwa źródła pozwalają nam na bardziej bezpośredni wgląd w próby budowania grupy: pierwszym są, nazwijmy je, materialne czyli drukowane dowody z epoki, drugim współczesne refleksje natury historycznoliterackiej, które uwzględniają to zjawisko; tu w pierwszym rzędzie fundamentalne opracowanie Jadwigi Sawickiej *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej* (1999)<sup>5</sup>, a także obszerny, choć o bardziej popularyzatorskim wymiarze artykuł Waldemara Michalskiego *Odkryć Wołyń na nowo* (2007)<sup>6</sup>.

Równe to największe miasto Wołynia w okresie między wojnami światowymi, będące kiedyś we władaniu potężnego rodu Lubomirskich, gdzie była też jedna z jego wspaniałych rezydencji, rozebrana w 1945 roku przez władze sowieckie. W carskich czasach znane z położonej tam twierdzy, a w międzywojniu polskiego garnizonu.

<sup>4</sup> K. Wyka, *Porocznicowe rozważania*, „Marchoń” 1937, nr 2, s. 265–277.

<sup>5</sup> J. Sawicka, *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*, Warszawa 1999.

<sup>6</sup> W. Michalski, *Odkryć Wołyń na nowo*, „Akcent” 2007, nr 1.

W mieście przeważała ludność żydowska. Odbывały się tam jedne z największych targów, zwanych Targami Wołyńskimi. Z miasta tego wywodziła się aktorka i piosenkarka Zofia Terné oraz współzałożycielka NSZZ „Solidarność” Anna Walentynowicz, tam też urodził się i spędził pierwsze lata życia jeden z najciekawszych poetów emigracji powojennej Bogdan Czaykowski.

Ale miastem wojewódzkim był wówczas Łuck. Pod koniec 1920 r. miasto weszło w skład II Rzeczypospolitej i zostało stolicą województwa wołyńskiego. Było to wówczas miasto około 30-tysięczne, ledwie garnizonowe, bez magicznej siły i symboliki Lwowa czy Wilna. Nie najlepsza opinia o nim uległa radykalnej zmianie, gdy wojewodą w 1928 r. został tam Henryk Józewski (1892–1981), współpracownik Piłsudskiego, utalentowany polityk, człowiek bez wątplenia ideowy, a przy tym artysta.

Uważał, że na Wołyniu możliwe jest wygaszenie antagonizmów polsko-ukraińskich i stworzenie tam obszaru współpracy Polaków i Ukraińców, co miało być w przyszłości przykładem dla innych kresowych województw, zwłaszcza lwowskiego i podolskiego. Odwołując się do idei wielonarodowej Polski Jagiellońskiej, wprowadził w życie tzw. eksperyment wołyński, w ramach którego państwo polskie popierało organizacje ukraińskie akceptujące porządek prawny II Rzeczypospolitej i dążące do zbliżenia obu narodów. Polegało to także na tworzeniu szkół, w których obok polskiego, uczono języka ukraińskiego. Uważał ponadto, że dla podniesienia poziomu oświaty i kultury na Wołyniu należy intensywnie finansować edukację, otwierać teatry, zakładać wydawnictwa, rozwijać czytelnictwo, wspomagać rozwój zespołów artystycznych oraz sport i rekreację.

Miał swoich zwolenników, ale przeciwników też mu nie brakowało. Z czasem atakowali go narodowcy, którzy uważali, że jego łagodne podejście do spraw ukraińskich niszczy polskość na Wołyniu. Z kolei nacjonaliści ukraińscy twierdzili, że wojewoda jest nacjonalistą polskim, a jego działania to przebiegła gra polityczna wymierzona w Ukraińców. Zorganizowali nawet na niego zamach, który na szczęście się nie powiódł. Niestety, dalszy bieg historii pokazuje, że

eksperyment Józewskiego się nie powiódł, a nawet poniósł totalną klęskę. Narastające antagonizmy i ideologie narodowe doprowadziły do krwawych rzezi, których okoliczności i skutki rzutują na relacje polsko-ukraińskie po dzień dzisiejszy. Wołyń, który miał być enklawą polsko-ukraińskiego porozumienia, jest dziś symbolem bratobójczego ludobójstwa.

Maria Dąbrowska, z którą wojewoda był w przyjaźni, poświęciła mu wiele miejsca w swoich *Dziennikach*. Napisała o nim między innymi tak: „To niepospolity człowiek, cały pochłonięty polityką, ale polityką w wielkim stylu. Piękny, zimny, szlachetny, ideowy, a zarazem gracz znakomity”<sup>7</sup>. Odniosła się także do jego wielkiej idei, która się jednak nie ziściła:

Ile wielkich talentów mieściło się w tym dynamicznym człowieku, ale z żadnego nie wydobył wielkości i doskonałości<sup>8</sup>.

[...] Anna mówi, że jest mieszaniną Wernyhory, Rasputina, ja dodaję – i Cyrana de Bergerac, bo to postać z pióropuszem. Trochę w nim też i ducha „trzech muszkieterów”. [...] Henryk wywodzi się od partyzantów Stefana Czarnieckiego<sup>9</sup>.

Wracając do początków jego administrowania województwem, wydaje się, że szczególną wagę przywiązywał do funkcjonowania kultury, a szczególnie prasy wołyńskiej. I to zapewne z jego pomocą możliwe było stworzenie grupy poetyckiej, która przybrała nazwę „Wołyń”. Wchodzący w jej krąg oddziaływania początkujący poeci zostali zetknięci przez los. Była to grupa ludzi, którzy mniej więcej w tym samym czasie trafili do Łucka, Równego lub pobliskich miejscowości, już to jako podchorążowie na obowiązkowe kursy dla studentów, już to jako stawiający pierwsze kroki w zawodzie nauczycielskim, czy z innych powodów. Kojarzona z kręgiem tych poetów Zuzanna Ginczanka po prostu w Równem mieszkała, podobnie Władysław Milczarek, a Józefa Łobodowskiego sprowadził wojewoda Józewski, aby na jego polecenie redagował tygodnik „Wołyń” (Ło-

<sup>7</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki*, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1988, t. I, s. 260.

<sup>8</sup> Tamże, t. IV, s. 326.

<sup>9</sup> Tamże, t. IV, s. 360.

bodowski redagował tygodnik od jesieni 1937 r.). To właśnie w stolicy województwa ukazywało się opatrzone tym tytułem pismo, które miało „Dodatek Literacki”, a był to, zgodnie z brzmieniem winiety, tygodnik społeczny, polityczny i gospodarczy, ukazujący się przez siedem lat między 1933 a 1939 rokiem. W sumie wyszło 235 numerów pisma. Redakcja mieściła się w Łucku przy ulicy Piłsudskiego 14, zaś oddział w Równem przy ulicy 3 Maja 13.

Niejednoznaczne są okoliczności pojawienia się skupiska młodych pisarzy, które można by umownie nazwać grupą, i do tego grupą o nazwie „Wołyń”. Inspiratorem i chyba także animatorem był bez wątpienia Czesław Janczarski. Potwierdzają to Wacław Iwaniuk<sup>10</sup> i Jan Śpiewak<sup>11</sup>, a przypieczętowują ustalenia Jadwigi Sawickiej, która przywołuje sprzyjające takim działaniom szkolne przyjaźnie, próby twórczości literackiej, redagowanie szkolnej gazety<sup>12</sup>. Mocnym czynnikiem wzmacniającym takie aktywności była też równieńska podchorążówka, czyli wedle oficjalnej terminologii wojskowej: Dywizyjny Kurs Podchorążych Rezerwy 13 DP przy 44 Pułku Strzelców Legii Amerykańskiej w Równem. Jej kursantami byli Łobodowski, Iwaniuk, Milczarek i najpewniej między podchorążymi a uczniami istniały na tyle silne związki, że doszło do jakichś wspólnych działań.

Istnienie zaś, a może trafniej byłoby powiedzieć: zaistnienie grupy, wiąże się z opublikowaniem na łamach wydawanego w Ostrzeszowie przez Stanisława Czernika, a więc położonego daleko od wołyńskich stepów, czasopisma „Okolica Poetów”, w kilku odsłonach w numerze 2 (11) z 1936 roku, wierszy Czesława Janczarskiego, Wacława Iwaniuka i Stefana Szajdaka oraz noty opatrzonej tytułem: *Regionalna Grupa Poetycka „Wołyń”*, która brzmiała tak:

Z inicjatywy Czesława Janczarskiego powstała regionalna grupa młodych poetów wołyńskich pod nazwą „Wołyń”. Młodzi poeci i entuzjaści pragną wnieść do poezji „melancholijne melodje dumek, geometrię haftu wołyńskiego, bunt twarzy i myśli miejscowego ludu”. W skład grupy wchodzi: Czesław Janczarski, Wacław

<sup>10</sup> W. Iwaniuk, *Trzy spotkania*, Toronto 1988, s. 40.

<sup>11</sup> J. Śpiewak, *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 357.

<sup>12</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 35 i nast.

Iwaniuk, Stefan Szajdak, Zygmunt Rumel. Wprowadzając do „Okolicy” kolumnę poetów wołyńskich, życzymy nowej grupie pomyślnego rozwoju.

Prezentacja miała miejsce pod nagłówkiem: *Kolumna grupy poetyckiej „Wołyń”* i zawierała wiersz Janczarskiego *Sielanka*, Szajdaka *Prawie*, Iwaniuka wiersz bez tytułu o incipicie „wybuchają w parowie mgły” oraz drugi jego wiersz *Anna i jesień*. Jadwiga Sawicka pisze zdecydowanie o „faworyzowaniu debiutantów” przez Czernika, który szukał pośród nich „przyszłych autentystów”<sup>13</sup>.

Jeszcze w tym samym 1936 roku, w 10 (19) numerze „Okolicy Poetów” znalazły się w dziale recenzji dwie noty na temat dwóch tomów wierszy, które w tymże roku się ukazały, a mianowicie Czesława Janczarskiego *Błękitna chustka* (wydany w Równem i z adnotacją: „Biblioteka grupy literackiej »Wołyń«”, tom drugi)<sup>14</sup> oraz Wacława Iwaniuka *Pelnia czerwca* (z adnotacją: „Biblioteka grupy literackiej »Wołyń«”, tom pierwszy)<sup>15</sup>. Za miejsce wydania książki

<sup>13</sup> Tamże, s. 34.

<sup>14</sup> Nota na temat tomu *Błękitna chustka* brzmi w całości, jak następuje: „Nowe wiersze Janczarskiego są wynikiem uczciwej pracy poetyckiej i rzetelnej metody twórczości. Nie ma tu poszukiwania w chaosie, łowienia w nieznanej wodzie, polowania na tajemniczego zwierza. Poeta ostrożnie autentyzuje; należy cenić tę ostrożność autora, który już w pierwszej książce (»Akwarela«, 1933) wykazywał naturalne skłonności do autentyzmu. Dziś stosuje metodę autentyzmu z przekonaniem, świadomie, może jeszcze bez głębszego żaru. W »Błękitnej chustce« jest wyraźna czystość tonu artystycznego, dobra umiejętność gry poetyckiej, wiersze przejrzyste, możnaby powiedzieć – szklane. Gdy poprzednie wiersze Janczarskiego posiadały charakter zapowiedzi, »Błękitna chustka« jest już jej urzeczywistnieniem, jako wynik narosłej kultury o wszystkich cechach współczesności, ale bez jej dziwactw, które w świadomym autentyzmie nie mieszczą się”.

<sup>15</sup> Ocena tomu Iwaniuka ma kształt następujący: „Trzeba stwierdzić od razu, że debiut książkowy Wacława Iwaniuka przedstawia nam dobrego poetę o bujnym talencie. Indywidualność poetycka uwydatnia się ostrymi chwytami, pewnego rodzaju zdobywczość i gorąca bojowość (nie w znaczeniu społecznym), cenne zalety każdego poety, tłumione są już wprawną ręką artysty, tak te nie zostawiają wrażenia przesady, właściwej dla debiutów poetyckich. Pomyślną okolicznością okazało się wprowadzenie interpunkcji. Całość na tym bardzo zyskała. Dotychczas Iwaniuk umieszczał wiersze w czasopismach bez znaków przestankowania. Taka forma do pewnego stopnia obniżała ich wartość, wprowadzała chaos interpretacji, nieraz od-

trzeba uznać Chełm, bo choć brak go na stronie tytułowej, to jednak można wewnątrz znaleźć adnotację: „Tłoczono w drukarni »Kultura« Chełm, Lubelska 10”.

W tym miejscu konieczne wydaje się zarysowanie kontekstu ukazywania się wielkopolskiego pisma „Okolica Poetów”. Był to miesięcznik poetycki, który Stanisław Czernik redagował i wydawał w Ostrzeszowie między 1935 a 1939 rokiem. W tym czasie jedynie w Chełmie ukazywało się pismo o podobnym charakterze, a mianowicie „Kamena”, także dzieło jednej osoby, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego. Na łamach pisma opublikowano na przykład wiersze Wacława Iwaniuka.

Na pewno za szczególne wyzwanie uznać należy aspekt wydawania czasopisma poświęconego wyłącznie poezji. Wiesław Paweł Szymański, analizując zawartość i profil „Okolicy Poetów”, wskazał na zespół funkcji, które spełniał jego redaktor naczelny i, rzecz można: prawodawca, a mianowicie był redaktorem, wydawcą, twórcą programu poetyckiego nazwanego autentyzmem, krytykiem, który w każdym numerze zamieszczał recenzje i noty dotyczące nowych książek, redagował też Bibliotekę pisma<sup>16</sup>. Ponadto badacz zwraca uwagę na taki fakt, że grupa poetów autentystów „powstała nie tyle dzięki wyraźnym, indywidualnym akcesom, ile dzięki usiłowaniom Czernika – grupa taka miała sankcjonować jego teoretyczne postulaty”<sup>17</sup>. W piśmie zaczęli pojawić się poeci z całego kraju, przedstawiciele różnych pokoleń, odmiennych poetyk i orientacji artystycznych. Wyróżniali się twórcy, którym bliskie były postulaty Awangardy Krakowskiej, poeci związani ze szkołą Czechowicza, będący pod jego

---

stręczała od czytania, gdyż tylko specjalny gatunek poezji może obyć się bez interpunkcji, a wiersze Iwaniuka do niego nie należą. »Pełnia czerwca« rozpoczyna Bibliotekę grupy literackiej »Wołyń«. Łącznie z książką Janczarskiego biblioteka ta daje chyba pierwsze wartościowe pozycje wśród druków wołyńskich, ograniczonych dotychczas przeważnie do makulatury”.

<sup>16</sup> Zob. W.P. Szymański, „Okolica Poetów” i autentyzm [w:] tegoż, *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecu międzywojennym*, Kraków 1970, s. 192.

<sup>17</sup> Tamże, s. 195.

silnym wpływem (jednakowo poetyki i postaci), w którym to kręgu znaleźli się Wawrzyniec Czereśniewski, Henryk Domiński, Wacław Iwaniuk, Czesław Janczarski, Wacław Mrozowski, Stanisław Piętak, Władysław Podstawka, Artur Rzeczyca, Jan Śpiewak. Znamienne dla tego kręgu jest to, że tworzyli go poeci związani z tak zwaną prowincją, przeważnie ze wschodnimi terenami międzywojennej Polski. Na łamach „Okolicy Poetów” była to grupa najliczniejsza. Typową cechą dla niej wydaje się preferowanie w swych utworach – publikowanych wówczas nie tylko w tym piśmie – tematu wiejskiego, co zapewne przyjaźnie nastawiło do nich Czernika, któremu nurtowi był on szczególnie bliski, jednak ujawniało też swoiste uzależnienie od Czechowicza. Szymański zauważa trafnie, ale z pewną wyrozumiałością, że „Czechowicza można było tylko podpatrywać, czyli – naśladować”<sup>18</sup>. I tak właśnie było, z pewnością w odniesieniu do początków dróg twórczych poetów z „Wołyniem” kojarzonych. Grupa formalnie nigdy się nie sformułowała, choć na pewno o jakiejś wspólnocie podobnych doświadczeń można mówić. Taka poetycka sformalizowana grupa z natury musi być czymś doraźnym i nieco sztucznym, choćby ze względu na zróżnicowane, mniej lub bardziej oryginalne, osobowości twórcze, które miałyby ją tworzyć. Należałoby zatem w przypadku grupy „Wołyń” mówić raczej o wspólnotowej atmosferze, o duchowym, a może też ideowym pokrewieństwie.

O działalności grupy informował też, co zrozumiałe, tygodnik „Wołyń”, określając ją jako „najmłodszą konfraternię poetycką”, jakkolwiek notkę tę uznać należy raczej za podzwonne do jej dziejów. To Józef Łobodowski w numerze 52 (260) z 1937 roku w *Kronice literackiej* tak ją właśnie nazwał i dodał jeszcze, że „Niestety, poza ogłoszeniem kilku nazwisk członków i opublikowaniem paru, wartościowych co prawda, tomików, Wołyń niczym nie zaznacza swojej działalności”<sup>19</sup>. Mocny to dowód na efemerydalny charakter grupy zaznaczającej swe istnienie poprzez fakty, dzisiaj byśmy powiedzieli: medialne.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 198.

<sup>19</sup> J. Łobodowski, *Kronika literacka*, „Wołyń” 1937, nr 52 (260).



Kiedy ze swej funkcji odszedł wojewoda Józewski, redakcję pisma opuścił też Łobodowski, a „Dodatek Literacki” przestał się ukazywać.

Skład grupy wydaje się nieoczywisty i dość płynny, konfigurowany wedle doraźnych ustaleń podejmujących ten temat. Na przykład Lech Szajdak, syn jednego z poetów tego kręgu, uważa (bez podawania jakiegokolwiek kryterium), że grupę tworzyli: Czesław Janczarski (1911–1971), Wacław Iwaniuk (1912–2001), Stefan Szajdak (1910–2004), Zygmunt Jan Rumel (1915–1943), Zuzanna Ginczanka (1917–1944), Józef Łobodowski (1909–1993), Jan Śpiewak (1908–1967). To jedna z propozycji, ale zestaw ten można oczywiście powiększać i pomniejszać, mając na względzie raczej krótkotrwałe podobieństwa biograficzne, nadzwyczaj luźne związki między poszczególnymi poetami, choć niekiedy bardziej trwałe przyjaźnie, a przede wszystkim potrzebę wzajemnego wsparcia, szczególnie tej części z nich, która trafiła do Warszawy, pobywwszy dłużej lub krócej w Lublinie, Równem, Chełmie, Krzemieńcu, Hruszycy, itd.

Nadmiernym uproszczeniem byłoby determinowanie specyfiki twórczości każdego ze współtwórców grupy, uwzględniając ich pobyt na terenie Wołynia, bo ten był zazwyczaj przypadkowy. Znacznie lepszym kryterium byłoby wskazanie w poszczególnych ich utworach cech lokalnego kolorytu. W tym przypadku aktywność literacka wpisuje się w szerszy kontekst tradycji „szkoły ukraińskiej”, tej z czasów romantycznych, ale także tej z przełomu XIX i XX wieku i dekad następnych, by wspomnieć choćby o echem w poezji Bolesława Leśmiana, Jarosława Iwaszkiewicza czy Jana Śpiewaka. W utworach wszystkich wskazanych tu poetów znajdziemy subtelne inspiracje folklorem ukraińskim, powroty do kraju lat dziecińczych, utraconej wolności kozackiej, wrażenia krajobrazowe czy topograficzno-podróżnicze.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę – a musimy to zrobić – kontekst historyczny. Oto bowiem pojałtański porządek zmarginalizował obszar Wołynia, a w sensie kulturowym skazał wręcz na zapomnienie. Te historyczne przemiany nie dały grupie możliwości ugruntowania swego miejsca w literaturze.

Późniejsze rozwijanie twórczości (w przypadku tych, którym udało się przeżyć) miało już inne pryncypia i inspiracje, także te geograficzne. Halyna Dubyk twierdzi, i można pod tym twierdzeniem się podpisać, że „Poeci wołyńscy [...] reprezentowali [...] jedyne pokolenie literackie debiutujące w międzywojniu, które świadomie i w pełni konsekwentnie uczyniło z regionalizmu ukraińskiego swoisty program artystyczny”<sup>20</sup>.

Wystąpienia artystyczne pod szyldem eklektycznej grupy, która nie sformułowała żadnego programu, w jakiejś mierze przyczyniły się albo wręcz umożliwiły publikacje, przede wszystkim książkowe (debiut Iwaniuka *Pelnia czerwca* i Janczarskiego *Błękitna chustka*), które wyszły pod szyldem grupy „Wołyń”, co zapewne przyczyniło się do stworzenia pewnego przekonania, że region ten ma jakąś specyficzną moc inspirowania poetyckiego. Aby zostać zaliczonym do grupy poetów wołyńskich, wystarczyło zetknięcie z tym terenem. Kto wie, czy właśnie tego typu identyfikacja albo wskazanie lub przypisanie nie spowodowały zainteresowania się samym zjawiskiem krytyki. Ponadto trzeba pamiętać, że okres międzywojenny to czas występowania w życiu literackim wyjątkowo dużej ilości wszelkiego rodzaju grup twórczych, sytuacyjnych i programowych. W gąszczu tym wręcz konieczne było poszukiwanie jakichś form i sposobów odróżniania.

Wziąwszy pod uwagę całość lirycznego dorobku wymienionych autorów, znajdziemy w nim wyraziste doznania zmysłowe, w pierwszym rzędzie odnoszące się do przyrody, do krajobrazu. Jadwiga Sawicka w takim właśnie ujmowaniu dostrzega odrębność kreowanej poezji, w owym „widzę i opisuję”<sup>21</sup>. Wzmacnia tę diagnozę Halyna Dubyk, rozumiejąc ów stosunek do otoczenia jako „pokorę wobec opisywanej rzeczywistości”, co – jej zdaniem – „bierze się z przeświadczenia, iż przyroda i szerzej – całe otoczenie – nie jest tłem istnienia człowieka, a aktywną częścią »ja«, elementem tożsamości i w pewnym sensie człowieczeństwa”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> H. Dubyk, *Od Wołynia do „Wołynia”*, „Tekstualia”, s. 46.

<sup>21</sup> J. Sawicka, *Wołyń...*, s. 40.

<sup>22</sup> H. Dubyk, *Od Wołynia...*, „Tekstualia”, s. 56.

Waldemar Michalski w swym opisie zjawiska<sup>23</sup> zwraca uwagę na dominację kategorii „pogranicza” w przestrzeni historycznej Wołynia. Obszar ten w świadomości literackiej zaistniał dzięki poetom dwudziestolecia. Podkreśla znaczenie grupy poetyckiej „Wołyń”, wzmacniając ustalenia Jadwigi Sawickiej<sup>24</sup>. Pamięta nie tylko o jej założycielu (Czesławie Janczarskim), „trzonie” (Wacławie Iwaniuku, Władysławie Milczarku, Janie Śpiewaku), ale też o „sympatykach” (Czechowiczu, Łobodowskim) czy osobach, które z grupą utrzymywały luźny kontakt. „Poetycką muzą” tych poetów nazywa Zuzannę Ginczanę. Zbiorowa prezentacja w postaci kolumny wierszy opublikowanych w „Okolicy Poetów” w 1936 roku uświadomiła czytelnikom istnienie grupy. Świadomość tę umocniło omówienie jej działalności, jakiej na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego” (1838, nr 50) dokonał Józef Czechowicz<sup>25</sup>. A to już było bardzo poważne i znaczące wskazanie.

Charakterystyczne właściwości poetyki grupy Michalski, idąc zresztą tropem ustaleń Sawickiej, widzi w trzech czynnikach, którymi są: 1. semiotyka przestrzeni – a więc przewagi w poezji pierwiastka wizualnego, specjalnej roli konkretności, szczegółu, drobiazgu; w pejzażowości i opisie, 2. śpiewność i muzyczne brzmienie oparte na wzajemnym „dopowiadaniu się” obrazów, 3. charakterystyczny obszar leksykalny obejmujący nazewnictwo lokalne, słownictwo potoczne z pogranicza polsko-ruskiego.

Michalski, pisząc o pograniczności Wołynia, nie zamyka jego obszaru granicą rzeki Bug, lecz bierze pod uwagę również ziemię lubelską i kontekst relacji polsko-ukraińskich. Ponadto zauważa, że „temat

---

<sup>23</sup> W. Michalski, *Odkryć Wołyń na nowo* (Czechowicz, Iwaniuk, Łobodowski, Czaykowski) [w:] tegoż, *Klucze i słowa. Szkice literackie*, Lublin 2011.

<sup>24</sup> J. Sawicka, *Wołyń poetycki...*

<sup>25</sup> Pisał J. Czechowicz na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego”: „Od lat kilku dochodzą odgłosy literackie z Wołynia. A to, że zawiązała się grupa poetycka pod nazwą Wołyń, a to, że tygodnik ukazujący się pod taką nazwą wprowadził dodatek literacki, a to znów, że ukazują się zbiorki debiutantów z tamtego regionu. [...] Jedno tylko zostało i jest rzeczywistością: Wołyniacy piszą wiersze, a nawet poezję”. Zob. tegoż, *Poezja Wołynia*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 50.

wołyński” jest obecny we współczesnej poezji polskiej. Żywotności jego dowodzi choćby przykład poezji Bogdana Czaykowskiego (rodowitego Wołyniaka, rocznik 1932, który zmarł w 2007 roku w Kanadzie) czy mieszkającego w Chełmie Krzysztofa Kołtuna (rocznik 1958). Michalski, który jest również poetą i wywodzi swe rodzinne korzenie z kresów, nie ukrywa swoich mocnych związków z tradycją wiersza wołyńskiego. Powołując się na przykłady twórczości Josypa Struciuka, Jurija Pokalczuka, Mykoły Riabczuka i Oksany Zabuzko, podobny literacki kształt Wołynia znajduje u współczesnych poetów ukraińskich.

Wołyn to jeszcze jedna kraina pełna tajemniczości, oaza spokoju, przyrodnicza idylla, raj na ziemi. Cechą wyróżniającą jest poczucie regionalnej odrębności i zakorzenienie w kręgu spraw typowych dla życia wiejskiego. Natura ma często wymiar doskonałości, kształt malowniczy i idylliczny charakter. Świat przyrody jest tu silnie związany z ludzkim życiem, wzbudza zachwyt, a swój kształt literacki opiera na realnej obserwacji. Równie często przyjmuje wymiar symboliczny, uniwersalizujący, ale też w ten sposób ulega odrealnieniu. Prawdziwym problemem jest to, że takie cechy przypisać można niejednej krainie geograficznej, mniej lub bardziej zdomowionej w literaturze.

Doznawanie natury, krajobraz, także ten zurbanizowany, intensywnie z nimi relacje są zjawiskiem romantycznej proveniencji, rodzącym się z przekonania, że świat człowieka i świat przyrody stanowią harmonijną jedność. W takim ujęciu losy ludzkie splatają się z losami przyrody, a w kontakcie z nią instancją poznawczą jest uczucie. To właśnie dzięki uczuciu, sympatii, szacunkowi tworzy się szczególnie język, za pomocą którego człowiek nawiązuje kontakt z otoczeniem, a w szerszej perspektywie z całym uniwersum.

Krajobraz, środowisko, obojętnie: wiejskie czy miejskie, w którym przebywamy, ma nie tylko wartość porządkowania w sensie geograficznym, ale także estetycznym, uczuciowym i poznawczym. Odkrywamy w ten sposób bogactwo świata otaczającego, rzeźbę terenu, poznajemy gleby, budowę geologiczną, ciekły wodne i akweny. W takim kontakcie zdajemy sobie sprawę z powiązań i zależności między

naszym życiem jednostkowym a otoczeniem. Łatwiej w ten sposób dostrzeżemy funkcjonalną całość, w której każdy, nawet niepozorny składnik spełnia jakąś funkcję. Służy to pobudzeniu doznań, rozwijaniu zmysłów wzroku, słuchu, zapachu, smaku, dotyku, angażowaniu świadomości i inspirowaniu wyobraźni.

Liczne, rozsiane w wywołanej tym stanem rzeczy literaturze, sygnały w postaci toponimów, opisu topograficznego i przestrzennego usytuowania pozwalają na dość precyzyjną lub bardzo prawdopodobną lokalizację. Miejsca takie stają się częściami indywidualnej pamięci, a szerzej: kulturowej biografii, materiałem i miejscem do budowania wielowarstwowych znaczeń.

Pojawiające się w wierszach nazwy, uporządkowane wedle klucza biograficznego, naznaczone indywidualnym losem, budują pewną specyficzną mapę. Można ją oglądać z różnych perspektyw i z wielu punktów widzenia. Wiersze, nazwijmy je umownie: „wołyńskimi”, to jakby szkice podróżnicze, pełne żywych barw, wyrazistych charakterystyk, o potoczystym stylu, trafności spostrzeżeń, w sumie coś, co można by nazwać: prawdą krajobrazu. Opis geograficzny, zazwyczaj bardzo uczuciowy, zyskuje znaczenie artystyczne. Prosta i naturalna forma buduje się na porównaniach i przenośniach branych z najbliższego otoczenia. Opisy te, choć nierzadko piękne i przykuwające uwagę, są na ogół koniecznym dopełnieniem topograficznego krajobrazu społecznego, który zdaje się bardziej istotnym celem i główną treścią wierszy.

Istnieją zatem różne oblicza Wołynia, różne o nim opowieści i odmienne mitologie. Bywa, że konkurujące ze sobą, walczące o ustanowienie jednej władzy symbolicznej. Wołyń to nie tylko przestrzeń mitotwórcza, ale także obszar ścierania się różnych dyskursów etnocentrycznych: przede wszystkim polskiego i ukraińskiego. Wziąwszy pod uwagę także te inne, powoli przebijające się do szerszej świadomości, jak żydowski, czeski, rosyjski, romski, niemiecki, dają szansę na kształtowanie umiejętności „innego spojrzenia”, modyfikowania własnego, uwarunkowanego kulturowo i społecznie, „punktu widzenia”, co z kolei daje możliwość indywidualnego widzenia. Powstaje

więc obraz złożony z elementów socjologicznych, kulturowych, lingwistycznych. Świadectwa takich zróżnicowanych ujęć rozsiane są w całej twórczości autorów kojarzonych z „tekstem wołyńskim”. Bo oczywiście nie chodzi tylko o grupę „Wołyń”, choć ona jest tu przypadkiem emblematycznym. Ponadto poezja z kręgu „wołyńskiego” to rodzaj instynktownego przeczucia tego wszystkiego, co wypadki historyczne dopiero miały przynieść, obraz życia społecznego, także tego, co ulec miało niszczącemu wpływowi czasu.

Warto wspomnieć, że zazwyczaj nie są to obszerne opowieści. Raczej obrazki, scenki rodzajowe, które często pojawiają się na zasadzie wspomnienia. Figura „ja” pamiętającego jest zarysowana bardzo wyraźnie, bo w tym przypadku wszelkie przywołania bez indywidualnej pamięci uległyby zapomnieniu, zapadłyby w niebyt. Ale nie są to też obrazy ułomne czy ubogie w znaczenia. Poetycki skrót przywołuje konkret, szczegół i osadza je w nietradycyjnym kontekście, by wypełnić go nowymi znaczeniami. Świat Wołynia jawi się w ten sposób w wielowątkowej narracji, wielogłosowej i polifonicznej. Używając innej terminologii, można powiedzieć, że powstaje jego synekdocha, czyli części zastępują całość, której w pełnym wymiarze wciąż nie ma.

Powstały więc emocjonalne krajobrazy, naznaczone jednostkowymi przeżyciami. Bo to one właśnie mają właściwości bytu, a nie ogólność. Przywołanie czegokolwiek (osób, rzeczy, krajobrazów) jest zbudowane na pamięci, tę zaś zabarwia czułość i wrażliwość wobec każdego fragmentu pokazywanej rzeczywistości. Formy uogólniające całej kultury, jak i każdy przejaw codziennego życia mają ten sam status, są jednakowo ważne w doświadczaniu tego konkretnego (i każdego innego) terytorium. Oczywiście w taki sposób pisać można o wielu autorach kojarzonych z jakimiś obszarami geograficznymi. Nietrudno wskazać słabości artystyczne i sformułować zastrzeżenia, choćby pewnej skłonności do przesady, patetyczności, trafnych wprowadzić obserwacji, które jednak nie zawsze umie dopełnić wyobraźnia, ale nie ma raczej wątpliwości, że w przypadku nazwisk tu się pojawiających i przynajmniej zapowiedzi dokonań, mamy do

czynienia z talentami. Być może o nieco muzealnym charakterze, ale nie do przecenienia, jeśli chodzi o kształtowanie naszego, także dzisiejszego, widzenia świata.

Dokonywane tu oceny nie są ujmowane w kategoriach estetycznych (choć i tych nie brak), lecz w antropologicznym wymiarze przestrzeni, jej geografii, zagospodarowania jej przez człowieka lub braku takiej ingerencji. Taka przestrzeń, można powiedzieć: ograniczona, stworzona jest na ludzką miarę, ale też z tego powodu może łagodzić lęki, niepokoje, daje możliwość zadomowienia, stania się bezpiecznym domostwem. Innymi słowy: ma charakter swojskości, któremu towarzyszy poczucie bycia u siebie. Warunkiem tego stanu nie jest trwały pobyt czy meldunek.

Opowiadanie o Wołyniu tworzy specyficzną narrację. Punkty widzenia są zarysowane wyraźnie, tematy i wątki różnorodne, interpretacja daje duże możliwości swobody, tematy można łączyć na zasadzie asocjacji i nieskrępowanych skojarzeń. Obszar ten, jak i indywidualne losy nazaczyła historia XX wieku. Mimo to powstała dość jednolita opowieść. Jawi się w niej świat z przeszłości, którego życie kulturowe, duchowe i cywilizacyjne zostało zerwane. Świat sprzed katastrofy miał swoje znaki, które potrafiliśmy odczytać, potem był czas (i wciąż jeszcze trwa), kiedy bolesna i trudna pamięć narzuciła swój ton odbioru. Współczesność osadza się na zagładzie wcześniejszych form istnienia. A obszar ten zagospodarowują nowi mieszkańcy: organizują życie społeczne, towarzyskie, codzienne. Dokonuje się nowy podział na symboliczne domeny, układy społeczne i narodowe. Jest to więc pewien stan, który staje się swoistym wyzwaniem ideowym i duchowym. Istnieje zatem konieczność zarówno odkrywania, jak i uczenia się współczesnej przestrzeni i jej zróżnicowanej tradycji historycznej. Silne są tendencje oparte na etnocentrycznych opowieściach, które zazwyczaj chciałyby wykluczyć „inność”. Ale przecież lepsza jest rzeczywistość wielu światów kulturowych, religijnych, etnicznych, bo jest po prostu bogatsza.

Europa Środkowa to obszar wyjątkowego zapętlenia narodowościowego, religijnego, językowego. Jednym z przykładów takich

miejsz zapętlonych jest Wołyń. Dialog, który rozpoczęli poeci kojarzeni z grupą „Wołyń”, daje szansę i nadzieję, że kiedyś uda się ten węzeł nie tylko rozsupłać, ale też wytworzyć nowy dyskurs, który nie sprowadzałby się tylko do zawłaszczania miejsc i obszarów. Warto szukać wielorakich kulturowych powiązań, miejsc pokrewnych i łączących. Także w tym celu, aby możliwe było budowanie ciągłości. Do tego potrzebna jest długa i żmudna nauka czytania przesłoniętych czy milczących znaków historycznych, geograficznych, architektonicznych, literackich, co z kolei umożliwi z czasem dostrzeżenie i docenienie tej wielowarstwowej, wielowymiarowej, intrygującej, choć wciąż jednak, przynajmniej z polskiej perspektywy, obcej przestrzeni.

Czytanie, interpretowanie, oswajanie, oglądanie, bezinteresowny kontakt wydają się najbardziej owocnymi sposobami wiązania zerwanych nici tradycji, kiedy znajdujemy się w takiej przestrzeni nieczytelnych znaków. Trzeba zmierzyć się z tym, co obce. Dyskurs, w którym rej wodzą spór, kłótnia, a nawet wrogość, muszą ustąpić miejsca wymianie poglądów i myśli, gdzie każdy może wypowiedzieć swój sąd. Wytworzenie takiej – w pewnym sensie symbolicznej – przestrzeni, w której mogą cyrkulować różne dyskursy, jest imperatywem etycznym, a nie tylko wyzwaniem kulturowym czy politycznym. To, co dzieje się podczas dorocznych spotkań Dialogu Dwoch Kultur w Krzemieńcu, trzeba pielęgnować i kontynuować, aby nie ustała wymiana myśli i nie zanikła zdolność rozumienia punktu widzenia współrozmówcy.

Przyświecać powinien nam paradygmat wielu kultur, co widać w ostatnich dekadach, gdy zaczęliśmy głębiej interesować się tym, co regionalne, lokalne, peryferyjne. Chodzi tu o tak zwany „zwrot topograficzny” we współczesnej humanistyce<sup>26</sup>. Takie obszary jak Wołyń zostają w ten sposób upodmiotowione. Kultura lokalizuje się w konkretnej przestrzeni i czasie, warunkuje ją zakotwiczenie w danym miejscu i to właśnie miejsce należy opisywać, tzn. nadawać mu re-

---

<sup>26</sup> Zob. E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyka, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.



alność poprzez skatalogowanie szczegółów, przywołanie osób i zdarzeń, zwyczajów, dokonań w zakresie sztuki i literatury, wszystkiego tego, co dane miejsce wyodrębnia, nadaje imię niepowtarzalności i wyjątkowości. Taki zgromadzony materiał, poddany krytycznemu oglądowi, zaczyna ujawniać i pozwala na uwidocznienie sieci różnorodnych powiązań i relacji.

W ten nowy paradygmat – obecny w humanistyce – wpisuje się Wołyń jako obszar europejskich obrzeży, kulturowych i cywilizacyjnych pograniczy, miejsce lokalnych przekształceń idei artystycznych i literackich, a także politycznych, co nadaje mu sympatyczne cechy swojskości, a kiedy indziej nawet znamiona oryginalności.

Zainteresowanie tym obszarem, głównie wiejskim, rozległym i dość słabo zaludnionym, brało się w znacznej mierze z ówczesnej sytuacji politycznej Polskie. Przede wszystkim mieliśmy do czynienia z niespotykanym dotąd tempem awansu społecznego. Osoby pochodzące ze środowisk wiejskich biorą teraz udział w realnym życiu politycznym, społecznym, artystycznym. Program oświatowy, czy to według państwa czy poszczególnych partii politycznych, dążył do niwelowania różnic kulturowych i cywilizacyjnych między wsią a miastem, do intelektualnej aktywizacji prowincji i krzewienia oświaty, czerpania ze źródeł rodzimej i lokalnej kultury i jej wzbogacania.

Ale zarazem, co trzeba podkreślić, czas pojawienia się poetów „Wołynia” to już zupełnie nowa jakość i okoliczności. Nie chodzi tu o to, aby zrozumieć sytuację społeczną wiejskiego środowiska Wołynia czy Lubelszczyzny, z którymi to obszarami geograficznymi poeci z tego kręgu byli najbardziej związani, a raczej wykorzystać jako atrakcyjne tło lub przedmiot obserwacji, stąd równoczesne, mniej lub bardziej świadome, mitologizowanie i samego obszaru, i grupowego związku.

Dość radykalnie sytuację literatury w dekadzie lat trzydziestych ocenia Alina Kowalczykowa, gdy pisze o braku w niej „zagorzałych sporów o literaturę, nie było grup literackich, tak wiele znaczą-

cych w życiu kulturalnym, jak niegdyś Skamander i Awangarda”<sup>27</sup>. Wywód ten, kontynuując, podkreśla fakty, że jeżeli w owym czasie zdarzały się jakieś próby jednoczenia się twórców, to raczej

w grupy ponadprofesjonalne, ideowe, lub też grupę profesjonalną młodych pisarzy wiązał nie wspólny program artystyczny, ale np. potrzeby bytowe, „wspólne pokoje”. Bo grupa literacka nie ma już teraz szans na odegranie autentycznej, poważnej roli; siłą, możliwością kształtowania opinii dysponuje nie pisarz lub kilku pisarzy, lecz zespół liczniejszy, bardziej różnorodny<sup>28</sup>.

Wskazuje ponadto na zjawisko permanentnego występowania bardzo licznego zespołu nowych nazwisk, grawitujących ku Warszawie, w środowisku młodoliterackim, które dobija się o możliwość druku, pisze o „młodych przybyszach z prowincji”, a wśród nich są ci „z Lubelskiego (Czechowicz), Wielowski (Piętak), Równego (Ginczanka, Śpiewak), lawirujący między stolicą a okolicami rodzinnymi”<sup>29</sup>. Rozwijając i dookreślając tę diagnozę, stwierdza, że zaczynający lub kontynuujący już rozpoczęte kariery literackie pisarze:

Nie tworzyli grup artystycznych, ale mieli jakieś wspólne narzucone przez sytuację oblicze. Łączyły ich przede wszystkim kłopoty ściśle literackie, trudności startu [...]. Niewielu miało start tak udany, jak Zuzanna Ginczanka: wielce utalentowana siedemnastoletnia dziewczyna, przyjechawszy do stolicy na studia, zaczęła od razu publikować w „Skamandrze”, wkrótce wydała tomik poezji *O centaurach*<sup>30</sup>.

Przestrzeń geograficzna i krajobraz stanowią punkt orientacyjny, który porządkuje nie tylko krótką historię efemerycznej grupy, ale w znaczącej mierze całe późniejsze życie i twórczość autorów w mniejszym lub większym stopniu związanych czy kojarzonych z Wołyniem. Swego rodzaju geografia wołyńska determinuje wiele ich utworów, wraz z upływem czasu coraz mocniej bazujących

---

<sup>27</sup> A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1981, s. 353.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 354.

<sup>30</sup> Tamże.

na konkretności pamięci. Wzmocnieniu ulegają plastyczność obrazów, konkret, które przez to precyzyjniej określają topografię.

Wartość artystyczna, zróżnicowana skala talentów, odmienne biografie, przerwane życiorysy twórców, których z grupą „Wołyń” można identyfikować, nie dają możliwości uporządkowania zjawiska wedle jakiegś jednolitej i wspólnej formuły analitycznej. Opis to nic innego jak zestawianie migawek, wybiórcze, poszatkowane drażnienie wszystkich zmysłów. Otrzymujemy w efekcie obraz, który nie jest nazbyt banalny i nie jest nadmiernie dosłowny, a to dlatego, że jest autentyczny, oparty na fascynacji i przywiązaniu do konkretnych miejsc położonych na określonym i znanym, choć z upływem czasu coraz bardziej mitycznym obszarze, właśnie na obszarze Wołynia.

## Bibliografia

- Czechowicz J., *Poezja Wołynia*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 50.  
Dąbrowska M., *Dzienniki*, Warszawa 1988.  
Dubyk H., *Od Wołynia do „Wołynia”*, „Tekstualia” 2013, nr 2 (33).  
Iwaniuk W., *Trzy spotkania*, Toronto 1988.  
Kasperski E., *Wołyń idylliczny, z genoidum atrox w tle*, „Tekstualia” 2013, nr 2 (33).  
Kowalczykowa A., *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1981.  
Łobodowski J., *Kronika literacka*, „Wołyń” 1937, nr 52 (260).  
Michalski W., *Odkryć Wołyń na nowo (Czechowicz, Iwaniuk, Łobodowski, Czaykowski)* [w:] tegoż, *Klucze i słowa. Szkice literackie*, Lublin 2011.  
Rybicka E., *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyka, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.  
Sawicka J., *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*, Warszawa 1999.  
Szaruga L., *Tekst wołyński*, „Forum Akademickie” 2013, nr 7–8.  
Szymański W.P., *„Okolice Poetów” i autentyzm* [w:] tegoż, *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1970.  
Śpiewak J., *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965.  
Wyka K., *Porocznikowe rozważania*, „Marchoń” 1937, nr 2.

## Borderlands geography of the poetic group „Volhynia”

### Summary

Nowadays, the geographical area of Volhynia as depicted in Polish literature is a domain of memories, both the birthplace and the sphere of influence of a myth. It lies both in the west and east. This article describes the phenomenon of “Volhynia literature”, “the Volhynia topic”, “the Volhynia text”. It poses a question about the geographical, historical and cultural individual nature of the region, about the features of separateness, about what could describe and define the specifics of a literary text related to this area. In the middle of its attention is the poetic “Volhynia Group”, all the elements together create an image consisting out of sociological, cultural and linguistic elements. The names appearing in the poems draw a highly specific map. They can be viewed from multiple perspectives and points of view. The “Volhynian” poems are travel sketches, full of vivid colors, expressive characterizations, often utilizing a voluble style, expressing the true nature of the landscape.

There are various different faces of Volhynia and competing stories about it, it’s a myth-making space, as well as an area where Polish and Ukrainian discourse about it clashes. It’s also an attempt at a “different perspective”, at modifying one’s own culturally and socially conditioned point of view, an area of diverse sentiments scattered through the entire body of work of the authors associated with “the Volhynia text”.

**Key words:** Second Avant-Garde, „Volhynia” group, Volhynia literature, regional text, geopoetics

**Elżbieta Mazur**

Uniwersytet Rzeszowski

## ***Mrok podchodzi do okien... Uwagi o juveniliach Zbigniewa Bieńkowskiego***

Zbigniew Bieńkowski (1913–1994) na należne mu miejsce wśród grona uznanych postaci literatury polskiej pracował od drugiej połowy lat trzydziestych po ostatnią dekadę minionego stulecia. Na całość jego dzieła złożyły się: juvenilny *Arkusz poetycki* (1938), zbiory poezji: *Sprawa wyobraźni* (1945; wyd. II 1960), *Trzy poematy* (1959), *Nieskończoność* (1973), *Liryki i poematy* (1975), *Poezje wybrane* (1979), *Poezje zebrane* (1993) oraz książki krytycznoliterackie i eseistyczne: *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej* (1960; wyd. II 2009), *Modelunki. Szkice literackie* (1966; wyd. II 2009), *Poezja i niepoezja. Szkice* (1967), *W skali wyobraźni. Szkice wybrane* (1983), *Notatnik amerykański* (1983; wyd. II 2009), *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji* (1993), *Przyszłość przeszłości. Eseje* (1996). Był także pracowitym tłumaczem, przekładał poetów francuskich (na przykład Victora Hugo, Jules’a Supervielle’a, Charles’a Baudelaire’a, Saint-Johna Perse’a), rosyjskich (Michaiła Lermontowa) i innych, prozę Vercorsa i Saint-Exupéry’ego.

Mimo ogłoszenia kilku tomików poetyckich Bieńkowski jako poeta funkcjonuje w świadomości czytelniczej przede wszystkim dzięki *Sprawie wyobraźni* i *Trzem poematom*. W debiucie książkowym przewija się problem wojennej traumy, a także wyobraźniowe przekraczanie pewnego tu i teraz, natomiast szczególne zainteresowanie językiem liryki eksploruje w *Trzech poematach* uznawanych za opus magnum twórcy, które zapewniło mu zainteresowanie literatów oraz

krytyków, ale sprawiło też, że zyskał miano elitarnego autora „poezji dla poetów”<sup>1</sup>. Powyższe zbiory wierszy i poematów ugruntowały pozycję Bieńkowskiego w literaturze tworzonej w czasie tużpowojennym i literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku. Natomiast intencją niniejszego szkicu jest zaznaczenie obecności poety w dwudziestoleciu międzywojennym. Jego start literacki w roku 1936 przypadł na okres debiutów formacji 1910. Przypomnijmy, że poeci tej generacji wojnę przeżyli w dzieciństwie, nie brali czynnego udziału w budowaniu niepodległości. Wielka Wojna pozostała ich mglistym wyobrażeniem dzieciństwa i tak ukształtowała ich świadomość oraz wyobraźnię, że byli jakby wyznaczeni do roli katastrofistów<sup>2</sup>. W późnym debiucie jednego z formacji 1910 nie jest to tendencja znacząca, jednak z uwagi na dojrzewanie Bieńkowskiego do literatury, które przypadło na lata wpływów szkoły lubelskiej i wileńskiej, echa te są zauważalne. Potwierdzeniem metaforyka, rozbudowane porównania, wyobrażenia oniryczna. Sięgał także po poetykę dzieła nieciągłego, stąd była mu pomocna wyobraźnia wizyjna Juliusza Słowackiego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Rangę i wagę pisarstwa Bieńkowskiego potwierdzają m.in. prace Kazimierza Wyki, Jerzego Kwiatkowskiego, Michała Głowińskiego, Janusza Sławińskiego, Edwarda Balcerzana, Krzysztofa Kłosińskiego, Pawła Samy, Elżbiety Mazur i wielu innych. Zob. K. Wyka, *Opoezji Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, wyd. I w tej edycji, s. 328–335 (pierwotny druk: K. Wyka, *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47, s. 6); J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, wyd. 2 poszerz., Kraków 1973, s. 53–66; M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7, s. 59–67; J. Sławiński, „*Myśl pulsująca wszystkimi źródłami*”, „Poezja” 1967, nr 3, s. 45–55; E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. *Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 107–110; K. Kłosiński, „*Pyrrusowe usta*”. *O „Trzech poematach” Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 105–116; P. Sarna, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, Mińsk 2010; E. Mazur, *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego*, Rzeszów 2015.

<sup>2</sup> Zob. M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000; J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 117.

<sup>3</sup> Słowacki uważany był za patrona drugiej awangardy (wcześniej m.in. eksprejonistów, skamandrytów). Działo się tak niemalże od początku XX w., a dokładniej

Oprócz licznych wierszy, które Bieńkowski publikował w latach 1936–1939 na łamach czasopism literackich, w roku 1938 w serii drukowanej przez wydawnictwo Hoesicka, którą opiekował się przed wojną Józef Czechowicz, ogłosił *Arkusz poetycki*, znany również pod tytułem inicjalnego wiersza *Kryształ cienia*. Dość wspomnieć, że ukazały się wówczas takie tomy poezji, jak *Trzy zimy* Czesława Miłosza (1936) czy *Równanie serca* (1938) Juliana Przybosia.

Debiutując pod koniec drugiej dekady międzywojnia, określanej jako wizyjna i ciemna, Bieńkowski zaznaczył swą pozycję w literaturze XX wieku także jako „świadek nowoczesności”<sup>4</sup>. Dodać warto, że lata narodzin twórców tej formacji przypadają na początek paradygmatu awangardowego w procesie kształtowania się zachodnioeuropejskiej literackiej nowoczesności<sup>5</sup>. Na ten okres – zaznaczymy dla porządku – datuje się także debiut Bieńkowskiego jako krytyka i tłumacza, nieco później eseisty. W międzywojniu pisywał też artykuły polemiczne.

Wspomniany debiut poetycki Bieńkowskiego, datowany na rok 1936, nastąpił na łamach „Okolicy Poetów”. Pismo wydawane przez Stanisława Czernika miało własny program sformułowany przez redaktora i wydawcę w jednej osobie, zachęconego przykładem chełmskiej „Kameny”, która po tym, jak przestały się ukazywać, kolejno „Kwadryga” (1931), „Żagary” (1932), „Linia” (1933), znalazła swą niszę jako

---

od ukazania się książki Ignacego Matuszewskiego, *Słowacki i nowa sztuka* (pierwsze wydanie dzieła przypadło na rok 1901, chociaż było opatrzone datą 1902). Zob. *Od wydawcy* [w:] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. czwarte, oprac. i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965, s. 71; M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973; G. Ostasz, *Futuryści, awangardziści, poeci lewicy wobec pascyzmu* [w:] tegoż, *W cieniu „Herostratesa”. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994, s. 60–75.

<sup>4</sup> Zob. M. Wyka, *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozička, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, s. 72–81.

<sup>5</sup> Por. R. Nycz, *Słowo wstępne* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 8.

czasopismo literackie wydawane na prowincji. To w pewnym sensie objaśnia genezę powstawania w latach 1935–1939 czasopisma literackiego w Ostrzeszowie Wielkopolskim. Jak po latach napisał Bieńkowski, „Łamy obu tych pism otworzyły się dla wszystkich poezji i poetyk wschodzących z posiewu awangardy”<sup>6</sup>. W „Okolicy Poetów”, oprócz wielu uznanych twórców, znaleźli swe miejsce także liczni debiutanci.

Z punktu widzenia podejmowanych rozważań istotne jest, że Bieńkowski należał do tej grupy współpracowników „Okolicy...”, którą określano jako „poeci bliscy szkole czechowiczowskiej”<sup>7</sup>. Nie mniej ważki jest także fakt, że można wskazać już w tym pierwszym okresie poezjowania Bieńkowskiego wiersze charakterystyczne dla poetyki Przybosa, wreszcie parantele z autentystami. Czerpał on zatem z doświadczeń kształtującej się nowoczesności.

Z punktu widzenia założeń teoretycznych autentystów do ich grona Bieńkowski nie należał. Ich łączyły, wymieniając najważniejsze hasła: chłopskie pochodzenie, realizm poetycki w przedstawianiu tematyki rustykalnej, prowincjonalizm, codzienne zmagania prostych ludzi, empatia, pejzażowy sentymentalizm, antyurbanizm przejawiający się w chęci powrotu do natury<sup>8</sup>. Mimo wszystko, odpowiadając na pytanie: Czym była „Okolica Poetów”?, Bieńkowski deklarował:

Jestem jednym z okoliczan, tam debiutowałem, tam spotkałem się z pierwszą literacką życzliwością, mój sąd o tym piśmie jest więc zabarwiony sentymentem. W jakimś stopniu zapewne. Ale już przed wojną oddaliłem się i od pisma, i od jego linii, i w drugim okresie wydawniczym „Okolicy Poetów” (pierwszy okres 1935–1937, drugi 1938–1939) mój kontakt z nią był luźny. To mi daje podstawy do spojrzenia z zewnątrz. Jestem zorientowany i nieuprzedzony jednocześnie<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Z. Bieńkowski, *Pamiętnik „Okolicy Poetów”* [w:] tegoż, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 207.

<sup>7</sup> W.P. Szymański, „Okolica Poetów” i autentyzm, „Twórczość” 1969, nr 3, s. 52.

<sup>8</sup> Zob. Z. Andres, *Stanisław Czernik. Autentystyczny rodowód twórczości*, Rzeszów 1990; *Szkice o twórczości Jana Bolesława Ożoga*, red. E. Łoch, Rzeszów 1982.

<sup>9</sup> Z. Bieńkowski, *Pamiętnik „Okolicy Poetów”* [w:] *Poezja...*, s. 206. Taką deklarację złożył Bieńkowski, wyrażając opinię o książce S. Czernika, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961. Istotnie, w pierwszym okresie wy-



Autentyzm zakładał prawdziwość przeżycia, przeciwstawiał się fantazjotwórstwu, tymczasem debiutanckie wiersze Bieńkowskiego opublikowane w „Okolicy Poetów” Czernik zapowiedział jako „uparte poszukiwanie nadzwyczajnej treści, gromadzenie urojonych bogactw słownych, jakiś bizantyzm zestawień”. Teoretyk autentyzmu pisał o Bieńkowskim jako o poecie marzeń, jego liryka – dodawał – „powstaje w mrokach złotego pałacu”<sup>10</sup>. Obydwa debiutanckie wiersze – *Nad rzeką* i *Wtedy...* mają tradycyjną formę sonetu, po ujęciu opisywym następują frazy refleksyjno-filozoficzne. Z jednej strony stylistyka modernistyczna, potwierdzona określeniem Czernika o liryce powstającej w „mrokach złotego pałacu”, ze znaczącym nawiązaniem do tytułu dramatu Tadeusza Micińskiego, z drugiej zaś motyw rusztowania, który pojawił się w sonecie *Nad rzeką*, gdzie fraza: „na mdlejącego z wysiłku rusztowania zarys/ słońce rzuca bez trwogi poprzecznicę belek”, wskazuje na wpływy „Zwrotnicy”<sup>11</sup>. Stwierdzić trzeba, że to ciemna aura zdominowała obraz poetycki tego utworu poświęconego *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, który latem 1935 roku zginął w nurtach Wisły<sup>12</sup>. Podobna sceneria towarzyszy światu przedstawionemu wiersza *Wtedy...* Przywołując wspomnienia, poeta mówi:

---

dawniczym Bieńkowski na łamach „Okolicy Poetów” publikował znacznie częściej. W numerze 9 z 1936 r., s. 16–17 debiutował wierszami: *Nad rzeką* i *Wtedy...* W numerze 10, s. 16 ogłosił utwór *Twoja jesień*. Następnie *Wschód* (1937, nr 1, s. 15), *Hiszpania* (1937, nr 2, s. 11), wiersze: *Mgła* oraz *In memoriam*, szkic: *Jules Romains o poezji*, a także przekłady z poezji francuskiej – wiersze Jules’a Supervielle’a (1937, nr 5, s. 14, 8–9, 17–19). W dalszej kolejności opublikował wiersze: *Spojrzenia* oraz *Dwa rozstania* (1937, nr 8/9, s. 32); *W drodze*, *Zapatrzenie* (1938, nr 3, s. 14); *Wojenko, wojenko...*, *Demonstracja* (1938, nr 7, s. 12). Potwierdza to znaczącą obecność Bieńkowskiego na łamach „Okolicy Poetów”.

<sup>10</sup> S. Czernik, *Kolumna debiutów*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9, s. 16.

<sup>11</sup> Zob. A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzech awangard)*, Łódź 1973, s. 197.

<sup>12</sup> Wspomnienie o autorze zbiorów *Wczoraj* i *Spotkanie z brzozą* opublikował na łamach „Czasu” J. Czechowicz, *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, „Czas” 1937, nr 229, s. 9.

Wtedy, gdy ramionami piłeś nurt czerwieni,  
golfström niósł cię przez sztormy do cichej zatoki,  
żrenice jej nagięły światów ostry zenit,  
żeś mógł ustami rozpruć sensu winną okiść.

[...]

Teraz noc zaostrzyła mego życia problem,  
gwiazdy rażą wyniosłą pogardą Cheopsa,  
skłębiają się pijane zmysły smakiem krzyży.

Poprzez goryczą wspomnień wyszarpaną groblę  
niepodobna bez skrzydeł na nieb płynąć obszar,  
a ręce są zbyt słabe, by mogły go zniżyć.

(Z. Bieńkowski, *Wtedy...*)

Istnienie styka się z tajemnicą wieczności. Mamy tu do czynienia z dążeniem do wspaniałości wystowienia, chociaż jest ono pozbawione patosu, wykładni charakterystycznej dla hiperboli. Uwagę zwraca zaangażowanie emocjonalne osoby mówiącej i szukanie sposobu na mocne oraz dynamiczne oddziaływanie na adresata lirycznego. Uwidacznia się już wówczas silny wpływ poezji francuskiej. Obraz poetycki przypomina nieco francuskich symbolistów (zwłaszcza *Statek pijany* Rimbauda) czy ekspresjonistów wyrażających fenomeny myślenia za pomocą obrazów służących jako środek ekspresji. Przecież dążenie do estetycznego napięcia, wzmacnianie siły wyrazu to chwyt charakterystyczne dla ekspresjonistów. Emocjonalizm nie ma tutaj jednak tak dużego znaczenia jak w symbolizmie młodopolskim, jest to raczej nurt bliższy temu prezentowanemu przez Bolesława Leśmiana, Czechowicza i żagarystów. Debiutanckie liryki Bieńkowskiego to nie są obrazy sielankowe. Podobne poczucie niepewności towarzyszy wierszom, w których wpływ poetyki autora *Kamienia* wydaje się bezsporny. Potwierdzają to wyznania typu:

Pastwiska niosą białą, zimny wieniec.

(Z. Bieńkowski, *Twoja jesień*)

Nieśmiały błękit osiadał na drzewach  
strącając z wierzchołków ciemnozielone, sosnowe echa śpiewu.

(Z. Bieńkowski, *Wschód*)

Zanurzałem gorące drzenie i niepokój  
w lepkie oddechy zbóż jak w całun.  
(Z. Bieńkowski, *Usta twoje są świeże*)

wielkie jak wspomnienie, a nie większe od żrenicy  
niebo szło  
podpierając się jedyną, krzywą brzezina.  
(Z. Bieńkowski, *Niebo*)

Podobne w nastroju są strofy z wiersza *In memoriam*, poprzedzone mottem z Czechowicza „Tam utopiona panienka/ zaświadczy”, gdzie czytamy:

Na łąkach, jak co dzień, wieczór oddycha białym dymem.  
Wygasłe ognisko niesie rzeka w sitowie.  
Chyba z płaczących rzęs płoszyć mrok rękami,  
wilgotną śmierć w słowa owinać...  
I tak już niczemu nie zdołam zapobiec.  
(Z. Bieńkowski, *In memoriam*)

To niezwykle plastyczne obrazy poetyckie. Uwagę zwracają motywy rustykalne (przemawiające za autentyzmem, choć był to raczej autentyzm „intencjonalny” z uwagi na próby dostosowania się debiutanta do linii pisma): „autentyzm Bieńkowskiego był »skażony« – jakby powiedział Czernik – marzeniem”<sup>13</sup>. Czasowniki w aspekcie niedokonanym, obecne w cytowanych powyżej strofach wierszy, podkreślają nieustanne trwanie czynności i świadczą o zmienności świata i zdarzeń, co przypomina sztukę nadrealizmu. Świat tej poezji – niczym u nadrealistów – budowany jest raczej z napięć emocjonalnych, jakie przebiegają między poszczególnymi przedmiotami, niż z samych przedmiotów<sup>14</sup>. Stąd tendencja do tworzenia nowego języka znaczeń emocjonalnych, bliskiego magii czy mitotwórstwu, ale także symboliczna interferencja żywiołów wody i powietrza. W każdym razie Bieńkowski należy do gro-

<sup>13</sup> A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności...*, s. 198.

<sup>14</sup> Por. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976, s. 80. O związku polskiego nadrealizmu przedwojennego (oraz powojennego) z surrealizmem francuskim pisze M. Cywińska w książce *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.

na twórców, „których wyobraźnia poetycka »musnęła« odrobinę nadrealizmu”<sup>15</sup>. Egzemplifikacją jest również wiersz *Zapatrzenie*, dodatkowo sytuujący wizję w filozoficznym wymiarze czasowo-przestrzennym:

Uciszoną głowę marzeń  
ułoż oczami na posłaniu z nieba  
dał poda obłokiem sen na skrzydłach wiatru  
położy na wargach uśmiech nieznanego portu  
przebac

tobie  
pielgrzymowi na drogach twojej dłoni  
dębowa gałąź rozpina namiot cienia  
miłosierne ptaki zrzucają płaszcz w przelocie  
uwalniają rozstaje od dawnych ustroni.

(Z. Bieńkowski, *Zapatrzenie*)

Taka stylistyka nie dziwi, ponieważ w roku 1937 rozpoczął się także Bieńkowskiego *Romans z „Kamena”*<sup>16</sup>. Dzięki mecenatowi poety Kazimierza Andrzeja Jaworskiego „Kamena” (1933–1939) była, podobnie jak „Okolica Poetów”, trybuną młodej Polski poetyckiej. Wydawany w Chełmie periodyk wypełniała głównie poezja (choć była także proza) i słowiańszczyzna, czyli tłumaczenia poezji rosyjskiej, ukraińskiej, słowackiej, czeskiej i serbskochochowskiej. Ukazał się również osobny numer pisma (z przekładami poezji francuskiej, których dokonali Bieńkowski i Julian Rogoziński), co uznano wów-

<sup>15</sup> M. Cywińska, *Manufaktura snów*, s. 203–218. Istotne są rozważania dotyczące stosunku do surrealizmu polskiej krytyki literackiej okresu międzywojennego i powojennego, gdzie tytułowa *Rzecz wyobraźni* K. Wyki – zdaniem Cywińskiej – potwierdza, iż krakowska szkoła krytyki poszukiwała przeciwwagi dla surrealizmu francuskiego. „Szkoła Wyki położyła ogromne zasługi w tworzeniu image’u polskiego surrealizmu, wywołała programowe myślenie o strukturze, kształcie poezji najnowszej, dokonując nieustannego rozrachunku z awangardą” – pisze na s. 205. Dowodem m.in. szkice Wyki poświęcone twórczości: Czyżewskiego, Czechowicza, Wata, Różewicza, Nowaka, Bieńkowskiego, Harasymowicza (a także Gałczyńskiego).

<sup>16</sup> Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, s. 211. Uwagi Bieńkowskiego sformułowane zostały po lekturze książki K.A. Jaworskiego, *W kręgu „Kamenu”*, Lublin 1965.

czas za ewenement. Mniej natomiast pojawiało się w „Kamienie” szkiców polemicznych, gdyż nie była ona pismem teoretycznym. Na jej łamach ogłosił także Bieńkowski szkic zatytułowany *Ecriture automatique*. A skoro pisał o teorii pisania automatycznego, to znaczy, że bliski był mu program surrealizmu. W jego koncepcjach znalazły odzwierciedlenie, być może, także doświadczenia surrealistów, których tłumaczył<sup>17</sup>.

Zdaniem Bieńkowskiego,

*Ecriture automatique* ma [...] odtwarzać możliwie najdokładniej obrazy wewnętrzne, ma mocą wewnętrzną uzewnętrzniać [je – dop. E.M.] w postaci obrazów wtórnych (w stosunku do poprzednich), obrazów nadrealistycznych. [...]

To wszystko, co w pisaniu zwykłym jest interpretacją języka praktycznego, rozkoszowaniem się dźwiękiem, poszukiwaniem uroku w aliteracjach i muzyczności – w pisaniu automatycznym nie istnieje. Istnieje tylko to, co zbliża do m o w y, nowa aliteracja – „aliteracja” znaczeń. [...] Bo pisać automatycznie to widzieć w ciemnościach.

Bo sztuką jest właśnie zapamiętywać „sny bezgwiezdne”<sup>18</sup>.

Surrealiści – jak wiadomo – nawiązywali do psychoanalizy, do romantyków i symbolistów. Był to prąd, który łączył tragizm epoki i wynikający stąd bezsens istnienia z egzaltacją wolności. U jego podstaw kryło się przekonanie o alienacji człowieka (zarówno tej społecznej, jak i duchowej). Jedynym wyjściem było wyzwolenie wyobraźni i poddanie się magicznej zdolności do marzeń, nieuchwytnych stanów wewnętrznych, krótkotrwałych doznań. W poetyce surrealizmu mamy do czynienia z przestrzenią, gdzie wszystko się zbiega, jest równocześnie tu i tam, sprawiając wrażenie, że wszystko to scala płaszczyzna świadomości. Podobnie odnosili się surrealiści do kategorii czasu, gdzie wszystko sprowadzało się do jednego momentu, stąd często mamy do czynienia z nakładaniem się przeszłości i teraźniejszości. Nie uznawali zasady przyczynowości, dla nich nie istniały przyczyna i skutek, ponieważ wszystko zależało od sposobu widzenia.

<sup>17</sup> Por. S. Jaworski, *W latach trzydziestych* [w:] tegoż, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 124.

<sup>18</sup> Z. Bieńkowski, *Ecriture automatique*, „Kamena” 1939, nr 6, s. 96–97, toż: „Kamena” Numer z numerów, 1978, nr 20, s. 2.

Surrealizm dążył do zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością, między snem i jawą. Nie przyjmował założenia, że repertuar snów jest ograniczony, ani że sen jest objawieniem transcendencji. Oniryczna bateria energii wyobraźniowej stanowi dla surrealizmu źródło ciągle odnawiającej się poezji, czyli życia<sup>19</sup>.

W oswojaniu nieznanego pomogła artystom psychoanaliza Freuda, gdyż w rzeczywistości snów i podświadomego była szansa dla wyobraźni. Twórcy, obdarzeni wyobraźnią typu surrealistycznego, głosili, że obraz najpiękniejszy jest wówczas, gdy trudno go przetłumaczyć na język praktyczny, gdy powstaje ze zderzenia dwóch rzeczywistości, przeciwieństw. Dzieło sztuki uznane zostało nie za wytwór skomplikowanych i subtelnych operacji intelektualnych, lecz za produkt wolnej gry skojarzeń, niczym nieskrępowanej wyobraźni. Surrealizm uświadomił artystom, że środki, którymi dysponują, są niewystarczalne i szybko ulegają dewaluacji, uzmysławiał zatem potrzebę szukania innych środków wyrazu, a „prawdę mówiąc, surrealiści mieli niezwykle dar produkowania cudowności z tak zwanego niczego”<sup>20</sup>. Mimo iż idea pisania automatycznego okazała się złudzeniem, to bezsprzecznie surrealizm przyczynił się do zwrócenia uwagi na rolę wyobraźni, która była zasadą „surrealnego”.

Łącznikiem polskiej awangardy z awangardą Zachodu był wówczas Jan Brzękowski (Bieńkowski dedykował mu wiersz *Oczy*<sup>21</sup> zakończony konstatacją: „Ruch i czas są jedynymi wartościami rzeczywistymi”). Brzękowski głosił wówczas jako teoretyk i poeta (a także prozaik) „wyobraźnię wyzwoloną”. To właśnie on, ulegając wpływom surrealistów francuskich, stworzył teorię „poezji integralnej”. Trzeba wspomnieć, że był to okres, kiedy z literatur zachodnich żadne inne nowe impulsy do Polski nie docierały. Wyjątkiem był surrealizm, który wprawdzie z opóźnieniem, ale jednak na polską poezję mógł oddziaływać. Tradycja ta była podejmowana głównie jako wezwanie do ośmielenia wyobraźni, stąd większy wpływ niż sama doktryna miała dla kontynuatorów sur-

<sup>19</sup> M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 170.

<sup>20</sup> Tamże, s. 139.

<sup>21</sup> Z. Bieńkowski, *Arkusze poetycki*, s. 8 (pierwodruk: „Kamena” 1937, nr 2, s. 26).

realistyczna legenda<sup>22</sup>. *Ecriture automatique* Bieńkowskiego i *Ewolucje nadrealizmu*<sup>23</sup> Czechowicza to ważne omówienia kierunku na gruncie polskim, gdzie prąd dotarł dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych.

Ponieważ surrealizm to przygoda wyobraźni, więc można postawić tezę, że zainteresowanie Bieńkowskiego tą tendencją stanowi jedną z przyczyn jego zmagania z wyobraźnią. Ważne były dla niego takie cechy poezji, jak wizyjność i kreacyjność. Znalazło to odzwierciedlenie w jego poezji z tamtego okresu, stąd wyobraźnia, która antycypuje surrealistyczne źródła, mianowicie:

Już czas  
Rozkaż ustom podpalić świeże stogi siana,  
płomienie kłaść jak brzaski na zimnym czole!  
Niech nas kołysze sen – pluszowy hamak.  
(Z. Bieńkowski, *Pożar skroni*)

Dwie poetyki zostały skupione „w zwierciadle jednego, surrealistycznego lustra”, gdyż technika nadrealistyczna i kreacyjność świata wewnętrznego funkcjonują równolegle z dynamizmem i pośpiechem, wzmocnionym intonacją emocyjną, co bliskie jest językowi poetyckiemu awangardy i jej spadkobiercom. Wypowiadał się wówczas Bieńkowski na temat poezji teoretycznie, pisząc o zmaganiu się ze słowem następująco:

Poezja jest zaprzeczeniem kunsztu nauczzonego, artystostwa. Jest organizacją nienazwanych przeżyć, wsłuchiowaniem się w zjawisko tak dokładnie, tak czule, by samo się nazwało. Praca poetycka jest odwrotnością pseudonimowania peiperowskiego [...]. Nazywać poetycko to wynajdywać takie słowa jednorazowe, takie zrosty słów, by między przeżyciem i jego wyrazem nie było najdrobniejszej szczeliny, by obrazy upodabniały się jak dwie krople wody<sup>24</sup>.

Oto wiersz *Niebo umarłe* z charakterystyczną strukturą dynamiczną, a zarazem z odważną wyobraźnią i wizjonerskim katastrofizmem:

<sup>22</sup> Por. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem...*, s. 95.

<sup>23</sup> H. Zaslowski (właśc. J. Czechowicz), *Ewolucje nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935, nr 2, przedruk: „Apel”, nr 8, dodatek do „Kuriera Porannego” 1937, nr 16; oraz J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, Lublin 1972.

<sup>24</sup> Z. Bieńkowski, *Język poetycki*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 4, s. 3.

niemowlęta uduszone naszyjnikami z warg  
spuszczają się w sny matek na sznurach z pępowały  
gdy one  
skazane na dwie piersi niewybuchłe  
drżą na dnie swoich oczu  
za ogromnych o pustkę o niebo umarłe  
(Z. Bieńkowski, *Niebo umarłe*)

Nie jest to wiersz łatwy w odbiorze, nowoczesność nakłada na czytelnika trud w interpretacji jego znaczeń. Sen rozumiemy tutaj jako czas umierania, jako „oniryczne bestiarium”<sup>25</sup>. Sen o cierpieniu wywołuje intuicyjny lęk przed kataklizmem. Uwagę zwracają szczegóły werystyczne, stąd wyraźne parantele z ekspresjonizmem. Za dominantę artystyczną uznajemy tutaj efekty obrazowe oraz ruch, który wpływa na dynamikę. Poeta zdaje się głosić, że jego obowiązkiem jest poszukiwanie nowych metod ekspresji, stąd dążenie do wynalazczości, trudnej dla odbiorcy. Możemy doszukiwać się związków Bieńkowskiego z katastrofizmem wizjonerskim, nie jest to jeszcze katastrofizm moralistyczny, jak to było w przypadku Miłosza, jednak oddziaływanie żagarystów zostawiło w jego świadomości ślad widoczny w tym pierwszym okresie poezjowania.

Natomiast wiersze *Wojenko, wojenko...* i *Demonstracja* przynoszą zmianę wersu na werset, charakterystyczną dla jego późniejszej twórczości, ale również echa katastrofizmu. Mianowicie osoba mówiąca konstatuje:

Ojczyznę zdjęli z mapy i pod eskortą karabinów uprowadzili  
w piosenkę o Jasieńku, co nie wróci już.  
Świat zmalał nagle do pojemności dziewczęcej łzy, a kula ziemską  
zmieniła kierunek i wystrzelona z lufy miast słońca  
szukała serca człowieka.  
(Z. Bieńkowski, *Wojenko, wojenko...*)

Tytuł utworu odsyła do znanej z czasów pierwszej wojny światowej piosenki (odnotowanej po raz pierwszy w 1917 roku, lecz prawdopodobnie powstałej wcześniej). Samo zdrobnienie „wojenko, wo-

<sup>25</sup> Określenie M. Cywińskiej, dz. cyt., s. 129.



jenko...” może sugerować, że wojna traktowana będzie „po ułańsku”, na sposób ludyczny, gdyż radosne i kolorowe niczym ułani – były ich piosenki<sup>26</sup>. Bieńkowski nawiązuje do motywu żołnierza i jego ukochanej, przetwarzając jednak mit dziewiętnastowiecznego ułana i dziewczyny, co ma wyraźne konsekwencje w świecie wewnętrznym utworu. Wiersz unaocznia postawę antytyrtejską za sprawą konfrontacji marzeń utrwalonych w piosenkach z rzeczywistością – z przeżuciem wojny, stąd zderzenie stylu z tematem. Ułani to „urzekający mit”, zatem wiersz traktować trzeba niczym polemikę z takim utrwalonym mitem piosenek żołnierskich, z reguły pięknych, lekko traktujących wojnę. Stąd można mówić o „sceptycznym punkcie widzenia” wobec tradycji rycersko-powstańczej. Rysuje się natomiast wpływ poetyki żagarystów, bo to oni „uświadomili możliwość Apokalipsy”<sup>27</sup>. Można by powiedzieć, że debiutanckie liryki Bieńkowskiego mają coś wspólnego z modelem poezji i stylami poetyckiego mówienia przedwojennego Miłosza, chociażby ze stylem „wymowno-wizyjnym”, który przed wojną służył treściom katastroficznym. Z kolei kompozycja filmowa (przenikanie odległych od siebie obrazów, kontrast) są tradycją Przybosia czytelną chociażby dzięki konstrukcji pionowej, gdyż „kula ziemską zmieniła kierunek [...] wystrzelona z lufy miast słońca”. Trzeba jednak mieć świadomość, że świat według Bieńkowskiego-poety to świat jego wyobraźni. To z kolei łączy go – podobnie jak katastrofistów – z poezją Czechowicza, ponieważ dla poetyki katastroficznej typowe były wizje baśniowo-fantastyczne umieszczane w scenerii przypominającej sielskie pejzaże autora *nuty*

<sup>26</sup> Wiadomo, że w myśl zasady ze znanego wiersza Cypriana Kamila Norwida *Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej* poeci konfrontowali utrwalone w piosenkach wojskowych mity i marzenia z rzeczywistością wojny. Tradycje powstańcze i piosenki z czasów pierwszej wojny światowej to tradycja Czechowicza, Miłosza, Jerzego Zagórskiego, Władysława Sebyły. Znamy także przykłady, kiedy w utworze *Ranny różą* (1942) Wacław Bojarski, odwołując się do piosenek żołnierskich o „chłopcach malowanych”, buduje okrutną, baśniową groteskę. Zob. G. Ostasz, *Korale z krwi. Rzecz o piosenkach żołnierskich pokolenia wojennego* [w:] *Poezja pokolenia wojennego. Studia, interpretacje i artykuły*, red. Z. Andres i G. Ostasz, Rzeszów 1989, s. 207.

<sup>27</sup> A.K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności...*, s. 202.

*człowieczej*, przy czym sielanka była tylko pozorem i ułudą zmysłów wobec zagrożenia, jakie zewsząd czyhało na ludzkość. Przypomnijmy Czechowiczowskie określenie wojny, kiedy poeta kierował się przesłankami moralnymi i mówił, że to „zstąpienie do piekieł” (*Front*). Tradycję katastroficzną w poezji Bieńkowskiego potwierdza tekst o frazie poematowej (tym razem z motywem miasta). Oto jego charakterystyczny fragment:

Oczy umyślnie na ten dzień przez całe życie myte łzami uformowali w kolumnę, która ponad ulicą wymachiwała ogromną płachtą nieba zszytą z drobnych skrawków, jakie każdy w tajemnicy zdołał wynieść z dzieciństwa.

Gdy weszli na główny plac, wzniecili od własnych serc wielki pożar miasta i płonęli razem z nim jak stos ofiarny.

(Z. Bieńkowski, *Demonstracja*)

Warsztat poetycki przedwojennego Bieńkowskiego ukazany w tym utworze to obrazowość pozornie plastyczna, bardziej skojarzeniowa, płynna, niedopowiedzenia oraz przenikanie się obrazów i skojarzeń. Stosunek poety wobec katastrofizmu potwierdza też „ogromna płachta nieba zszyta z drobnych skrawków”. Pozwala to odnaleźć analogie do ukształtowanej przez udział w wojnie 1920 roku poetyki Czechowicza, zaciemnionej przez wielki kryzys ekonomiczny z przełomu lat trzydziestych oraz pojawienie się hitleryzmu – stąd zdolność do antycypacji tego, co niedługo miało nastąpić. Słowem, nawet świat mieniący się pełnią kształtów, światłocieni i barw, każe się domyślać zawsze jakiegoś ukrytego porządku<sup>28</sup>; było to więc „prorocze wizjonerstwo”, gdzie wizje ciemne i jasne współistnieją. Dualizm wynika stąd, że poeta żyje nieustannie tęsknotą i ucieczką, oczekuje zagłady i pragnie ocalenia, więc świat wyobraźni opiera się na antynomiach. Z uwagi na mitotwórcze przepowiednie tego rodzaju profetyka odwołuje się m.in. do tradycji apokaliptycznej. Przy czym katastroficzny typ wysokomodernistycznej poezji<sup>29</sup> wyróżnia także fakt, że

<sup>28</sup> Zob. J. Świąch, *Pogłosy katastrofizmu* [w:] tegoż, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 2002, s. 137–138.

<sup>29</sup> Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 475.

świat przedstawiony jest całkowicie poddany emocji, ekstatycznemu, epifanijnemu doświadczeniu podmiotu wypowiadającego monolog.

Oddziaływanie tej poetyki rozpoznawalne jest także u Bieńkowskiego. To liryka, która antycypując czas przyszły, wieści katastrofę, opiera się na antynomiach. Potwierdzeniem utwór *Kryształy cienia*, gdzie świat przedstawiony składa się z obrazów powstających pod wpływem marzenia sennego:

Odbijając się oddechem od ciała

[...]

płyniesz w podskórnym nurcie oczu

[...]

na drogach dłoni przedłużonych krwią w marzenie

kolejne czasy wyryte wierną wędrówką serca

ku źródłom odwzajemnionej miłości

wiedzie wspomnienie spalone obłoki

popiół słońca strącony z liści dziewiczego lasu

spojrzenie rodzące w żrenicach krajobraz złudzenia

i

głowa holuje sen płynący żyłami

(Z. Bieńkowski, *Kryształy cienia*, *Arkusze poetycki*, s. 3)

Z jednej strony sen powinien dawać ukojenie, ale sytuacja liryczna sprawia, że chłodne „kryształowe” spojrzenie wstecz sugeruje, iż retrospekcja zdarzeń z przeszłości ulgi nie przynosi. „Kolejne czasy wyryte wierną wędrówką serca” znaczone są śladami krwi na dłoniach, krajobrazami, które wypełniają spalone obłoki, popiół słońca aż po szczegóły werystyczne, gdzie „głowa holuje sen płynący żyłami”. „W płomiennej grocie nocy” sen nie daje ukojenia, ze wsząd otacza człowieka zagrożenie przetykane nutą katastroficzną.

W *Arkuszu poetyckim* Bieńkowskiego podobne parantele sugeruje wiersz *Kołysanka* podejmujący intertekstualny dialog z *Kołysanką* (1933–1934) Miłosa dedykowaną Czechowiczowi. Bieńkowski do tematu nawiązuje we wzruszającym liryku, potwierdzając bliskość katastrofizmu przeczuć – poetyki autora *nuty człowieczej*. Pozwala to na wniosek, że jego debiutanckie poezje to z jednej strony wizyjność, a z drugiej liryzm. Oto odpowiedni fragment utworu:

mrok podchodzi do okien ściętym ogrodem  
uchylone drzwi  
sypią ciepłe oddechy chat  
nie ukoją sny zielone sny młode  
wróć  
wróć pocałuj jak za dawnych lat.

(Z. Bieńkowski, *Kołysanka*, *Arkusz poetycki*, s. 7)

Liryka wysokomodernistyczna nie mogła się obejść bez romantyzmu, stąd Bieńkowski po raz kolejny sięga po dziewiętnastowieczny mit ułana i dziewczyny. Potwierdzeniem: „wróć pocałuj jak za dawnych lat” ze znanej piosenki powstałej około roku 1918, początkowo zwanej *Białe róże*. Za sprawą tegoż nawiązania również tutaj Bieńkowski polemizuje ze stereotypowym myśleniem o wojnie, zgodnym z mitem tyrtejskim o ludycznych aspektach, a dla jego obalenia wystarczy go po prostu sprowadzić z nieba na ziemię (zakorzenione w naszej kulturze mity – wojny jako wojenki oraz żołnierza jako kolorowego ułana kompromitowali przecież: Jerzy Zagórski, Miłosz, Aleksander Rymkiewicz, Jerzy Pleśniarowicz). W *Kołysance* Bieńkowskiego anafora: „wróć” podkreśla tęsknotę za przeszłością, ponieważ młodość i „sny zielone” sugerujące nadzieję nie zastąpią ukochanej osoby. „Uchylone drzwi” symbolizują oczekiwanie na możliwą tylko w wyobraźni scenę z piosenki *Białe róże*. Przypomnijmy w tym miejscu słowa z *Kołysanki* Miłosza: „Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż./ Nie śpiewajcie, chłopcy, pieśni tej –/ porucznik mówi – bo zanadto smutna”<sup>30</sup>. Za sprawą techniki filmowej w liryku Miłosza współwystępują sielanka i katastrofa, rzeczywistość i baśń, co zapowiada, że w świecie rozgrywają się groźne konflikty. Stąd też ucieczka Bieńkowskiego – śladami Czechowicza i Miłosza – w świat urzekającej fascynacją baśni i prowincjonalnej sielanki. Przeciwiężstwa sprawiają, że w świecie wewnętrznym liryku *Kołysanka* podobnie jak w baśni z jednej strony bije ciepło, z drugiej zaś groza ucieleśniającego się okrucieństwa. Obydwa poeci, zarówno Miłosz, jak i Bieńkowski,

<sup>30</sup> C. Miłosz, *Kołysanka* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, red. K. Lisowski, Kraków 1987, s. 27.

włączając się za sprawą „kołysanek” w dialog z Czechowiczem, potwierdzają, że także ich wyobraźnia naznaczona jest realiami wojny. Za sprawą intertekstualnego nawiązania, z jakim mamy do czynienia w wierszu Bieńkowskiego, można mówić o filiacjach dwóch tradycji: katastroficznej z tradycją żołniersko-powstańczych piosenek o ułanie i dziewczynie. Zatem przedwojenne liryki Bieńkowskiego, odnosząc się również do zdarzeń dziejowych, to utwory świadczące o nawiązaniach do poetyki katastrofizmu, składającego się z możliwości, urojeń, pomysłów kreowanych dzięki wyobraźni, tego zwracającego się także w stronę symbolizmu – nie są one w żaden sposób retoryczne.

\*\*\*

Publikowane w dwudziestoleciu międzywojennym debiutanckie utwory Bieńkowskiego są poetyckimi próbami, nie wyróżniają się ani pod względem formy artystycznej, ani też nie cechują się jednolitością programową, jednak sygnalizują rozwijane później tendencje. Juwenilia autora *Kryształów cienia* potwierdzają zarówno tradycje wczesnomodernistyczne, czyli dziedzictwo symbolizmu, jak też awangardowe parantele z autentystami, surrealizmem i katastrofistami.

Przyjąwszy założenie, że pisarskie dokonania Bieńkowskiego związane są z tradycją literackich awangard, podkreślić trzeba, że nie są to wyłącznie filiacje z osiągnięciami jej adeptów, lecz także z kierunkami i twórcami zapowiadającymi je, ponieważ z tradycji wczesnomodernistycznej wyrasta warstwa symboliczna tej poezji. Juwenilia pozwalają wnioskować, że jako poetę ukształtował Bieńkowskiego wzorzec francusko-awangardowy. Różni go zatem od innych polskich twórców awangardowych silniejszy niż u pozostałych wzorzec francuski, a właśnie pieczołowicie przez niego tłumaczone utwory Baudelaire’a, uznawanego za postać kluczową dla rozwoju nowoczesnej poezji (dotyczy to głównie sfery świadomości, nie zaś formalnych właściwości poezji autora *Kwiatów zła*), zapowiadały nowoczesną lyrikę. Z kolei główne kategorie kształtujących się

wówczas poetyk awangardowych to wyobraźnia poetycka i obraz poetycki. Zarówno dla Czechowicza i żagarystów, jak i dla Przybosia oraz Brzękowskiego – w tym samym czasie – stały się równie istotne. Stąd debiutujący wówczas jako poeta Bieńkowski, późniejszy „mistrz wyobraźni”, poszukując własnej poetyki, czerpał z tychże awangardowych doświadczeń.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

#### Wiersze Zbigniewa Bieńkowskiego opublikowane w latach 1936–1939

##### I. Arkusz poetycki

*Arkusz poetycki 11*, Wydawnictwo F. Hoesick, Warszawa 1938 [notowane też w bibliografiach pod tytułem pierwszego utworu: *Kryształ cienia*].

##### II. Wiersze Zbigniewa Bieńkowskiego opublikowane w czasopiśmie (1936–1939)

*Nad rzeką. Wtedy...*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9, s. 16–17.

*Twoja jesień*, „Okolica Poetów” 1936, nr 10, s. 16.

*Doświadczenie. Stygmat nieba*, „Wici Wielkopolskie” 1936, nr 11, s. 84.

*Wschód*, „Okolica Poetów” 1937, nr 1, s. 15.

*Hiszpanio*, „Okolica Poetów” 1937, nr 2, s. 11.

*Oczy*, „Kamena” 1937, nr 2, s. 26.

*Topilem w zmierzchach wód...*, „Wici Wielkopolskie” 1937, nr 2–3, s. 18.

*Mgła. In memoriam*, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 14.

*Usta twoje są świeże*, „Kamena” 1937, nr 8, s. 169.

*Spojrzenia. Dwa rozstania*, „Okolica Poetów” 1937, nr 8/9, s. 32.

*Nie wiedziałeś, Czarnym skrzydłom*, „Wici Wielkopolskie” 1937, nr 7–8, s. 56.

*Odważni*, „Sygnały” [Lwów] 1937, nr 31, s. 8.

*Kołysanka*, „Pion” 1937, nr 30, s. 3.

*Spojrzenia*, „Pion” 1937, nr 39, s. 4.

*Krajobraz*, „Pion” 1937, nr 46, s. 3.

*Marzenie*, „Pion” 1937, nr 47, s. 5.

*W zwierciadle pogody*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 42.

*Niebo*, „Kamena” 1938, nr 1–2, s. 8.

*Wilno!*, „Świetlicowe Drogi” 1938, nr 2, s. 14.

- W drodze, Zapatrzenie*, „Okolica Poetów” 1938, nr 3, s. 14.  
*Pożar skroni*, „Kamena” 1938, nr 6, s. 108.  
*Wojenka, wojenka...*, *Demonstracja*, „Okolica Poetów” 1938, nr 7, s. 12.  
*Zawsze*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 7–8, s. 3.  
*Niebo umarłe*, „Kamena” 1938, nr 8, s. 149.  
*Z tobą*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 3.  
*Zwierciadło*, „Pion” 1938, nr 12, s. 3.  
*Obłokami wspominam ciebie*, „Kurier Wileński” 1938, nr 15, s. 6.  
*Miasto*, „Pion” 1938, nr 16, s. 3.  
*Głowa niema*, „Pion” 1938, nr 27, s. 3.  
*Kino*, „Pion” 1938, nr 28, s. 2.  
*Południe*, „Pion” 1938, nr 38, s. 4.  
*Widok*, „Pion” 1938, nr 40, s. 2.  
*Wołanie o pomoc*, „Kurier Wileński” 1938, nr 71, s. 6.  
*W drodze*, „Kurier Wileński” 1938, nr 159, s. 6.  
*Serce, Dzień*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 99–100.

### III. Recenzje, szkice, przekłady Zbigniewa Bieńkowskiego (1937–1939)

- Jules Romains o poezji*, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 8–9.  
*Z poezji francuskiej przekłady Zbigniewa Bieńkowskiego. Jules Supervielle*, „Okolica Poetów” 1937, nr 5, s. 17–19.  
Paul Eluard, *Ażeby się złapać w sidła, Przygoda...* Autoryzowany przekład Z. Bieńkowskiego, „Nasz Wyraz” 1937, nr 9, s. 6.  
*Przegląd poezji; Spectacle metallique*, „Kamena” 1937, nr 7, s. 77–79.  
Paul Eluard, *Denise disaint aux merveilles; Jules Supervielle, Przebudzenie*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1937, nr 335, s. 3.  
*Zeszyt poezji francuskiej (autorzy: Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Jacob, Reverdy)*, tłum. Z. Bieńkowski, J. Rogoziński, Warszawa 1938.  
Pierre Jean Jouve, *Poemat*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 22, s. 6.  
*Wyprawy*, „Sygnały” 1938, nr 40.  
*List z obłąkanego miasta*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 10.  
Krystyna Sołonowicz, *Spojrzenie; Jean Cocteau, Egzekucja* przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 78, s. 6.  
Paul Eluard, *Pablo Picasso*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 85, s. 3.  
Paul Eluard, *Przyszłość poezji*, przeł. Z. Bieńkowski, „Kurier Wileński” 1938, nr 139, s. 6.  
Pierre Jean Jouve, *Wcielenie; Kalwaria*, „Czas” 1938, nr 263, s. 9.  
*Język poetycki*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 4, s. 3.  
*Ecriture automatique*, „Kamena” 1939, nr 6, s. 94–97.  
*W stronę Skamandra*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 7–8, s. 2.

**Zbiory poezji Zbigniewa Bieńkowskiego**

*Sprawa wyobraźni*, ZZLP, Kraków 1945 [Wyd. drugie rozszerzone Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960].

*Trzy poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

*Nieskończoność*, Generacje, Seria III, t. 6, Warszawa 1973.

*Liryki i poematy*, przedmowa J. Kwiatkowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

*Poezje wybrane*, wybór i wstęp autora, nota biograficzna J. Bandrowska-Wróblewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.

*Poezje zebrane*, wstęp G. Łatuszyński, posłowie P. Kuncewicz, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.

**Krytyka i eseje Zbigniewa Bieńkowskiego**

*Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960 [Wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].

*Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966 [Wyd. drugie Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].

*Poezja i niepoezja. Szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

*W skali wyobraźni. Szkice wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1983.

*Notatnik amerykański*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1983 [Wyd. drugie *Notatnik amerykański. Szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009].

*Ćwierć wieku intymności*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.

*Przyszłość przeszłości. Eseje*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

**Bibliografia przedmiotowa**

Andres Z., *Stanisław Czernik. Autentystyczny rodowód twórczości*, Rzeszów 1990.

Balcerzan E., *Poezja jako „rzecz wyobraźni”. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.

Czechowicz J., *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, „Czas” 1937, nr 229.

Czechowicz J., *Wyobraźnia stwarzająca*, Lublin 1972.

Czernik S., „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961.

Czernik S., *Kolumna debiutów*, „Okolica Poetów” 1936, nr 9.

Głowiński M., *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7.

Jaworski K.A., *W kręgu „Kameny”*, Lublin 1965.

Jaworski S., *Awangarda*, Warszawa 1992.



- Jaworski S., *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.
- Kłosiński K., „Pyrrusowe usta”. O „Trzech poematach” Zbigniewa Bieńkowskiego [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *Metafizyka zrodzona z historii* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. czwarte, oprac. i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965.
- Mazur E., *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego*, Rzeszów 2015.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 1, red. K. Lisowski, Kraków 1987.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Ostasz G., *Korale z krwi. Rzecz o piosenkach żołnierskich pokolenia wojennego* [w:] *Poezja pokolenia wojennego. Studia, interpretacje i artykuły*, red. Z. Andres i G. Ostasz, Rzeszów 1989.
- Ostasz G., *W cieniu „Herostratesa”. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994.
- Sarna P., *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, Mikołów 2010.
- Sławiński J., „Myśl pulsująca wszystkimi źródł słowami”, „Poezja” 1967, nr 3.
- Szkice o twórczości Jana Bolesława Ożoga*, red. E. Łoch, Rzeszów 1982.
- Szymański W.P., „Okolica Poetów” i autentyzm, „Twórczość” 1969, nr 3.
- Święch J., *Pogłosy katastrofizmu* [w:] tegoż, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 2002.
- Tatara M., *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973.
- Waśkiewicz A.K., *Piekła i raje wieloznaczności (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego)* [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzech awangard)*, Łódź 1973.
- Wyka K., *O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997 (pierwotnie: K. Wyka, *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47).
- Wyka M., *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000.
- Zasławski H., (właśc. J. Czechowicz), *Ewolucje nadrealizmu*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935, nr 2; przedruk: „Apel”, nr 8, dodatek do „Kuriera Porannego” 1937.

*Darkness approaches the windows...* Remarks on Zbigniew  
Bieńkowski's juvenilia

Summary

The article is devoted to Zbigniew Bieńkowski's (1913-1994) poetic debut dated back to 1936–1939. Apart from numerous poems published in literary journals, in 1938 he published *Arkusz poetycki* which marked his presence in the literary world of the interwar period. Bieńkowski's juvenilia confirm that his lyric poetry was connected with the early-modernist traditions, namely the heritage of symbolism, surrealism, catastrophism and the avant-garde connections with artists faithfully reflecting the reality. In the essay we stress that, contrary to other Polish avant-garde poets, Bieńkowski's works were shaped by the French model of the avant-garde.

**Key words:** symbolism, avant-garde, catastrophism, modernity, poetic imagination

**Roman Magryś**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Skamandryci w esejach Jana Marxa – strategie narracyjne krytyka literackiego**

Historycy literatury interesują się krytyką literacką z kilku powodów. Jednym z nich jest ich własna aktywność naukowa, która wymaga uwzględnienia badań wstępnych nad utworami artystycznymi wchodzącymi w obręb uwagi nauczycieli akademickich. Krytyka literacka stanowi w takim wypadku punkt orientacyjny w tworzeniu prac analitycznych lub syntetycznych, których celem jest obiektywizm naukowy, brak stronniczości wobec przedmiotu poznania możliwy do wypracowania poprzez dystans do istniejących już komentarzy na dany temat. Nie znaczy to, że historycy literatury odwołują się do działalności krytycznej i jej efektów tylko na wczesnych etapach nowych zjawisk i procesów literackich. Co jakiś czas zdarzają się bowiem rewizje istniejącego stanu badań, którym towarzyszy wzmożone zainteresowanie wstępnymi rozpoznaniem literaturoznawczymi. Głosy krytyków literackich są wtedy jeszcze raz brane pod uwagę i redefiniowane w nowych kontekstach badawczych.

Historycy literatury zajmują się jednocześnie metodyką postępowania krytyków literackich, ich strategiami interpretacyjnymi lub szerzej – intelektualnymi ze względu na próby określenia swoistości własnych postaw i zachowań naukowych. Starają się w ten sposób określić specyfikę i autonomię uprawianej dyscypliny wiedzy. Wniośki, jakie wysuwają w tej mierze, prowadzą do poszukiwania istoty historii literatury jako dziedziny aktywności poznawczej w stosunku do krytyki literackiej w różnych okresach dziejowych lub na płasz-

czyźnie uniwersalnych mechanizmów postępowania naukowego w obszarze humanistyki. Jednocześnie dziejowy charakter tej ostatniej powoduje, że krytyka literacka danego okresu staje się przedmiotem osobnego zainteresowania, powstają monografie lub opracowania badawcze na temat jej specyfiki w przypadku określonych problemów, dzieł lub osób.

Szczególnie zajmującymi badaniami są studia nad postawami światopoglądowymi, estetycznymi i literaturoznawczymi wybitnych krytyków literackich, rzutujące nieraz w sposób zasadniczy na rozumienie cywilizacyjnych i kulturowych przemian okresów przełomowych. W dobie obecnej, kiedy żywo rozwijają się nowe koncepcje w zakresie psychologii osobowości ludzkiej, wskazujące na jej dialogowy i narracyjny charakter, studia te przybierają postać rozważań nad trwałością ludzkich identyfikacji aksjologicznych i estetycznych.

Różne pęknięcia i przesunięcia w tym zakresie są symptomami bardziej znaczącymi z historycznego punktu widzenia niż oficjalne deklaracje ideowe aktywnych uczestników życia społecznego. Z tego względu warto przyjrzeć się twórczości jednego z bardziej charakterystycznych krytyków literackich ostatnich lat, Jana Marxa, który jest autorem esejów odnoszących się do najważniejszych zjawisk literatury polskiej. Historyczne usytuowanie jego pisarstwa i zakres studiów Marxa wydają się szczególnie zajmujące ze względu na próbę zrozumienia kondycji moralnej i ideowej współczesnego intelektualisty, który odsłania czytelnikowi swój świat wartości.

Nie może to być jednak postrzeganie naiwne, ale naznaczone pytaniem o spójność i koherencję tej osobowości. W przypadku Marxa wymaga to nie tylko przebadania esejów z różnych jego książek, ale przede wszystkim zatrzymania się nad narracyjnymi i dialogowymi strukturami tekstów zamieszczonych w poszczególnych pracach traktowanych zupełnie osobno, bez wyjątku samodzielnie. Punkt wyjścia w tej sytuacji może być dowolny, byle konsekwentnie przestrzegać opcji poszukiwania integracyjnych i dezintegracyjnych czynników narracji i dyskursu krytycznego. Dopiero szereg takich studiów może ujawnić złożoność, a właściwie kulturową dynamikę i aksjologiczne

rozwarstwienia myśli ich autora, warto więc postarać się o przykład tego rodzaju postępowania badawczego, którego efekt końcowy nie jest z góry wiadomy.

Jan Marx jest autorem opracowania historycznego o dużym rozmachu krytycznoliterackim zatytułowanego *Skamandryci*. Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, Stanisław Baliński<sup>1</sup>, które dobrze może służyć do tego celu. Książka Marxa zawiera dłuższe eseje poświęcone wymienionym w jej tytule poetom, a także obszerny wybór liryki każdego z nich. Intrygować musi kwestia, czy krytyk literacki przyjął jakąś nadrzędną interpretację tej twórczości i jak w stosunku do niej przedstawiają się pomniejsze ujęcia dyskursywne. Marx otwiera swą książkę w znaczący sposób, wstępem zatytułowanym *Wielka piątka*, aby po jego tytule umieścić następuje motto z dzieł Seneki, na podstawie którego można wnosić, że poezja skamandrytów nie wytrzymuje próby czasu:

To jedno tylko wiem: wszystkie dzieła  
śmiertelnych skazane są na śmiertelność,  
żyjemy wśród rzeczy, które mają minąć.

Kolejnym krokiem narracyjnym Marxa jest przywołanie niezbyt pochlebnych opinii Gałczyńskiego i Miłosza oraz samych skamandrytów, Kazimierza Wierzyńskiego i Antoniego Słonimskiego, na temat wartości liryki legendarnej, jak podkreśla krytyk literacki, grupy poetyckiej. Zabieg odwołania się do autorytetów i świadectwa samych skamandrytów w sprawie charakteru ich twórczości wieńczy postawienie wstępnej tezy interpretacyjnej sterującej narracją Marxa we wszystkich esejach zamieszczonych w książce. Krytyk odsłania tym samym jednocześnie swoje preferencje artystyczne. Wierszom skamandrytów zarzuca miałość intelektualną skrywaną za zasłoną estetycznych fajerwerków, które jednak przy głębszej analizie ujawniają poetyckie braki. Marx ujmuje to w ten sposób:

---

<sup>1</sup> J. Marx, *Skamandryci*. Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, Stanisław Baliński, Warszawa 1993.

Rzeczywiście z daleka są one piękne, jak piękne są eksponaty w muzealnych gablotach, ale gdy weźmiemy je do ręki i przypatrzymy się im z bliska, ujawniają swe rysy, chropowatości i pęknięcia, a nade wszystko pewną seryjność, która zwykle bywa w kolizji ze sztuką. Skamandryci byli za bardzo koterią towarzyską – mimo różnic talentów i temperamentów – aby mogli stworzyć poezję intelektualnie bezkompromisową. Wybierali tylko z rozmaitych doktryn i kościołów te myśli i wiary, których potem byli błyskotliwymi konferansjerami. Żaden z nich nie chciał myśleć, rozum świadomie wyłączyli – „czucie i wiara” były ich programem<sup>2</sup>.

Swoje zdanie wspiera następnie autorytetem Gombrowicza, który zarzucał skamandrytom brak inwencji ideowej, przejmowanie utartych koncepcji społecznych czy politycznych, opieranie własnej poezji na zastanych i szablonowych schematach myślenia. Posługując się cytatem ze Stępowskiego, krytyk wytyka im ponadto brak wrażliwości na trudne i drażliwe kwestie społeczne, pomijanie problematyki ułomności państwa polskiego. Niemniej jednak swoje zadanie badawcze widzi bardziej kompleksowo niż tylko obnażenie słabości poezji skamandrytów na tych polach literackich, odmitologizowanie ich legendy, chodzi mu również o to, aby „pokazać, co żywego pozostało z ich wierszy pisanych w ciągu trzech epok”<sup>3</sup>. Żywioł demaskatorski dominuje jednak w jego wstępie nad głosem pozytywnym, odsłanianie iluzorycznej wartości poezji skamandrytów nad pochwałami ich kunsztu. Marx parokrotnie próbuje syntetycznie ująć problem niedoskonałości tej poezji, zamknąć zagadnienie jej negatywnej oceny w kilku celnych sformułowaniach. Stąd też dąży do stwierdzeń esencjalnych, zawierających całą prawdę o liryce skamandrytów, niepodlegających, jego zdaniem, dyskusji. Przyznaje im sprawność literacką, ale w różnoraki sposób obnaża w ich liryce przerost formy nad treścią, jak w poniższym ustępie:

Skamandryci byli mistrzami liryki opisowej. Interesowała ich tylko powierzchnia zjawisk, które zastęgały im w ustach najczęściej w slogan, frazes, paradoks, obiegową sentencję. Genialni mistyfikatorzy, którzy uwierzyli, że można okiełznać słowo i wygrywać na nim melodie. A ponieważ robili to bodaj najlepiej w tym stuleciu pod

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 6.

<sup>3</sup> Tamże, s. 8.

względem formy będącym gwałtowną dekadencją parnasizmu, więc, chyba zupełnie niespodziewanie dla siebie, wyrosli na największych poetów epoki.

Już we wstępie do swej książki krytyk musi jednak uporać się z dwoma problemami, które zweryfikował na niekorzyść skamandrytów. Przyznaje bowiem, że ich twórczość miała zacięcie dziennikarskie i publicystyczne, a więc w jakiś sposób odnosiła się do rzeczywistości społecznej II Rzeczypospolitej. Wcześniej jednak sugeruje, że mimo jej ostrza satyrycznego nie poruszała ważnych kwestii narodowych i państwowych. W dodatku taki profil twórczości powodował, że cechował ją niewielki dystans między poezją wysoką a niską. Drugie zagadnienie, jakie krytyk stara się wyjaśnić, dotyczy romantycznych i sentymentalnych korzeni liryki skamandrytów. Marx odmawia poezji skamandrytów autentyczności, a także złożoności uczuć i emocji, zarzuca im nieudane stylizowanie się na żarliwych kochanków, którymi byli bardziej w rzeczywistości niż w swoich wierszach:

Przecież poezja młodych, a potem także dojrzałych skamandrytów była recytowaniem kunsztownych frazesów. Naiwność i dzieciństwo ich wierszy są czasem rozbrajające. Myślę, że cała piątka bardzo zdolnych poetów była dużo żarliwsza i głębsza od swych wierszy. Musieli się czuć jak znakomici aktorzy obsadzeni przez historię w ramocie, w której nie mogli wygrać się do końca. Byli kabotynowaci, hamletowaci, sentymentalni, cikliwi, natchnieni, zblazowani, podnieceni, ale nie namiętni, bo zabrakło im szczerości i autoironii. Pod dostatkiem mieli jedynie samouwielbienia. Nikłe przebliski namiętności pojawiały się u Słonimskiego i Lechonia. Byli naiwni uważając, pół wieku po parnasistach, że piękny wiersz może stanowić cel i spełnienie ambicji poety<sup>4</sup>.

W narracji Marxa już we wstępie do *Skamandrytów* zaznaczają się pewne rozbieżne tendencje krytyczne. Zarzuca on poetom z tej grupy literackiej nadmierny estetyzm, a jednocześnie słabość artystyczną wiersza. Píše o ich romantycznych i sentymentalnych dążeniach, aby ostatecznie przypisać im grę pozorów i nadmierne cyzelatorstwo słowa. Z rezerwą odnosi się do ich sukcesów publicznych, oskarżając ich o schlebienie gawiedzi, z drugiej zaś strony zarzuca im wygórowane ambicje, próbę osiągnięcia ideału. W kolejnych esejach

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 13.

z mniejszym i większym powodzeniem Marx będzie dążył do złagodzenia lub dialektycznego uchwycenia tych kontrowersji.

W eseju otwierającym *Skamandrytów* krytyk już samym tytułem swego artykułu dystansuje się do twórczości Juliana Tuwima, nazywając go dytyrambistą, hipnotyzerem i prestidigitatorem. Marx na wstępie zadaje sobie i czytelnikowi pytanie, czy twórczość Tuwima przetrwa w literaturze polskiej tak, jak przetrwała poezja Horacego w kulturze europejskiej, i od razu na nie odpowiada słowami Gombrowicza: „Nie wprowadził nas w nic, niczego nie odkrył, w nic nie wtajemniczył, nie dostarczył żadnego klucza. Ale wibrował – tryskał – olśniewał... magią »poetyckiego słowa«”<sup>5</sup>.

Mimo wszystko Marx stara się dokładnie wyważyć wszystkie zalety i błędy artystyczne Tuwima, a także jego życiowe decyzje w sprawach politycznych i społecznych. Stąd też jego narracja zamienia się jakby w czynność mierzenia na wadze szalkowej zasług i przewinień poety. Czasem wydaje się gubić w swych laboratoryjnych czynnościach, karcąc i chwając Tuwima za te same właściwości literackie jego wierszy. Szczególnie widać to na przykładzie dwóch różnych ocen obrazowania natury i emocji w liryce skamandryty. Z aprobatą Marx pisze o celach poetyckich Tuwima i sposobie ich urzeczywistnienia w sferze ujmowania doznań zmysłowych. Chwali magię, pomysłowość i inwencję językową skamandryty, przyznaje mu niezwykłą biegłość w kreowaniu metafor służących odśłanianiu tajemnic natury. Zaraz jednak potem zarzuca Tuwimowi popełnianie lirycznych autoplagiów, nadużywanie raz wypracowanej poetyki, powtarzalność pewnych motywów.

Marx pisze tak, jakby się nie bał dwuznacznych rozwiązań dyskursywnych, w których Tuwima przedstawia w jednym kontekście jako artystę wybitnego, aby w sąsiadującym ujęciu zdeprecjonować jego dokonania. Krytyk zestawia skamandrytę z Mickiewiczem, by z jednej strony uwydatnić oryginalność Tuwima i jego odkrywczość, z drugiej zaś zaniżyć rangę jego poezji w stosunku do dorobku na-

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 17.



szego największego wieszczu. Okazuje się zatem, że Tuwim jest euforycznym zaklinaczem natury, który ma zdolność mówienia o przyrodzie w sposób bezkonkurencyjny, wykluczający inne niż jego ujęcia poetyckie. A jednocześnie jego liryka „to strefa inercji, próba reanimowania i równouprawnienia wszystkich języków poetyckich od romantyzmu przez modernizm i secesję do dwudziestowiecznych awangard”, która „mimo zewnętrznych iluminacji zdradza słabość semantyczną”<sup>6</sup>.

Marx stara się przekonać czytelnika, że szczególnie w liryce erotycznej gadulstwo Tuwima, inspirowane modernizmem, zastępuje autentyczne przeżycia miłosne na miarę wielkich afektów Przybyszewskiego czy Tetmajera. Krytyk literacki zarzuca poecie, że nie był on na tyle silną osobowością, aby miał coś oryginalnego do powiedzenia nie tylko w wierszach miłosnych, ale też w utworach satyrycznych. Zdaniem Marxa potrafił on zaspokajać doraźne potrzeby publiczności literackiej swoich czasów, uprawiając wyszukane gry słowne, pozbawione jednak głębszych treści. Wedle Marxa:

Tuwim nie miał predyspozycji do bezinteresownej refleksji nad światem; chciał olśniewać wierszem w mamiącej zewnętrznej urodzie, lecz to była tylko piękna polichromia. Chciał się publiczności podobać, kokietował ją na estradzie i kokietował w wierszach wysokich. Dlatego są one atrapami uczuć, niekiedy bardzo efektownymi, lecz pustymi w środku. Dotyczy to przede wszystkim wierszy o miłości. [...] W kabaretowym sztafażu erotyków poety jest oczywiście miejsce na wszystkie odzienie miłości, ale tak wymieszane, że poza dość powierzchowną ekscytacją czytelnik niczego nowego o miłości się nie dowie. Tuwim żongluje stereotypami uczuciowymi, wznosi misterne budowle ze starych klocków. A więc znów jest magiem i ekwilibrystą, a nie poetą miłości. Osobliwa mieszanina wzniosłości i trywialności sprawia, że niektóre jego mocniejsze wiersze znajdują się w połowie drogi pomiędzy zamtuzem a świątynią, w czym nietrudno dostrzec refleks klasycznie kabaretowej apoteozy rynsztoka, żelaznego numeru każdego przedstawienia<sup>7</sup>.

Marx w narracji o Tuwimie odpowiednio dramatyzuje rozwój jego talentu artystycznego. Okres przedwojenny traktuje jako przy-

<sup>6</sup> Tamże, s. 19.

<sup>7</sup> Tamże, s. 26.

gotowanie do najwybitniejszego dzieła poety, jakim są *Kwiaty polskie*. Krytyk ten komplementuje przede wszystkim warsztat liryczny Tuwima, który ujawnia się w tym dziele, stanowi ono dla niego syntezę najlepszych cech przedwojennej liryki poety. Marx chwali bogactwo słownika Tuwima obecnego w tym poemacie, gry werbalne tym razem mu nie przeszkadzają, gdyż postrzega je jako element poszerzania skali możliwości językowych polszczyzny.

Według krytyka za pięknem słowa nie idzie jednak w parze w *Kwiatach polskich* głębokość myśli i przeżyć. Nie ma w nich bowiem przekonującego spojrzenia historycznego na wydarzenia II wojny światowej, tym bardziej pozbawione jest ono jakiegś poważnej historiozofii czy kwestii metafizycznych wywołanych apokaliptycznymi faktami. Marx zarzuca Tuwimowi, że daje w swym poemacie upust prymitywnym uczuciom i gwałtownym reakcjom nienawiści wobec wroga, które są niegodne prawdziwego humanisty patrzącego szeroko na rzeczywistość polityczną swych czasów. Wytyka poecie skłonność do kabaretowego i dziennikarskiego rozpatrywania zagadnień krzywd wojennych Polaków, które wymagałyby znacznie poważniejszego podejścia intelektualnego, wnikającego w istotę rozgrywających się wydarzeń historycznych.

Z tej racji *Kwiaty polskie* Tuwima, chociaż są mistrzowskie pod względem językowym, nie mogą aspirować do miana narodowego arcydzieła, obciążają je bowiem „grymasy kabaretowe i hamletyczne gesty ksenofoba”<sup>8</sup>. Marx, wyznaczając w dorobku poetyckim i życiowym Tuwima trzy etapy biografii, zaznacza, że jej ostatni epizod (lata powojenne) znamionuje gwałtowne załamanie etyki pisarza. Narracja Marxa o poczynaniach Tuwima we wczesnym okresie PRL-u obnaża słabości charakteru i pióra poety. Krytyk jest dla niego wyjątkowo surowy, oskarża go o skrajny serwilizm wobec władz komunistycznych, w pełni świadome uczestniczenie w ich społecznych, politycznych i kulturalnych mistyfikacjach:

Tuwim skończył się jako wybitny poeta, po powrocie do kraju był już tylko literatem, a jego wiersze z tego okresu są jedynie wyprzedają nabytej biegłości wer-

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 39.

syfikacyjnej. To była martwa literatura ponurych obrzędów. Bo już nie było miejsca na iluminacyjne napięcia poetyckie, ezoteryczne nastroje, na dowcip, magię, na rozigranie stylów, na fascynujące stylizatorskie pomysły, na satyrę wolną od serwitutów. Tuwim, podobnie jak Słonimski, Gałczyński, Broniewski – był potrzebny tylko do politycznej ruletki. I skwapliwie do niej zasiadł.

Marx zapędza się w krytyce powojennych wierszy Tuwima z powodów etycznych tak daleko, że gubi w jakiejś mierze wcześniejszą perspektywę oceny dorobku poety z okresu międzywojennego. Przyznaje bowiem, że posługiwał się wówczas doskonałym warsztatem językowym, co więcej, każdy podjęty temat i gatunek literacki realizował w sposób perfekcyjny, a jedyną jego winą było to, że już wtedy był literackim oportunistą i konformistą.

Warsztatowo poezja jego była bez zarzutu, ale zawsze pisywał wiersze oczekiwane bądź przez czytelników, bądź przez możnych tego świata. Pod względem opanowania poetyckiego *métier* był Tuwim perfekcjonistą, z którym, od debiutu aż do *Kwiatów polskich*, żaden z pikadoreczków nie mógł się równać. Każdemu tematowi – lirycznemu, satyrycznemu, publicystycznemu – umiał nadać doskonały kształt formalny. Mistrz zarówno w ewokowaniu intymnych nastrojów, jak i reżyserowaniu zbiorowych emocji, impresyjny kolekcjoner wzruszeń i hałaśliwy dytyrambista i agitator<sup>9</sup>.

Strategia narracyjna Marxa o Tuwimie ostatecznie w jakimś stopniu załamuje się, gdyż najpierw usiłował on bagatelizować dokonania poety w okresie międzywojennym, wysuwając pod adresem jego liryki różne uwagi deprecjonujące umiejętności językowe autora *Kwiatów polskich*, na koniec zaś krytyk przyznaje, że jest to twórczość wybitna i wyróżniająca się na tle swoich czasów.

Liczba negatywnych uwag o poezji Tuwima przeważa jednak w esejach Marxa do tego stopnia nad pochwałami pod adresem autora *Kwiatów polskich*, że czytelnik skłania się ku temu, iż jest to bardziej poeta przeceniany niż niedoceniany. W ten sposób nagromadzeniem nieprzychylnych dla poezji Tuwima spostrzeżeń krytycznych udaje się Marxowi mimo wszystko odmitologizować tę postać, stworzyć jej alternatywny wizerunek.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 48.

Inny cel stawia sobie Marx w eseju o Kazimierzu Wierzyńskim. Linia narracyjna jest w tym wypadku znacznie prostsza niż w artykule o Tuwimie. Według krytyka Wierzyński stopniowo dojrzewał do wielkiej poezji. Jego talent kształtowały tragiczne wydarzenia historyczne w znaczący sposób rzutujące na osobiste losy poety. Marx dowodzi, że Wierzyńskich stworzył wiersze przejmujące, ponieważ zachował się godnie i honorowo w czasach próby ludzkich charakterów. W narracji Marxa chodzi o pokazanie wyraźnego progresu w sztuce poetyckiej Wierzyńskiego, którego genezę stanowiły dramatyczne wydarzenia z jego życia. Marx bagatelizuje pierwsze tomiki poetyckie Wierzyńskiego *Wiosnę i wino* i *Wróble na dachu*. Zarzuca im infantylną emocji i bezrefleksyjną radość życia. Krytyk literacki podejrzliwie odnosi się do sprawności poetyckiej ich autora, podkreśla jej zewnętrzną tylko atrakcyjność pozbawioną głębszego podkładu ideowego:

Wierzyński był kuglarzem, bawił się słowem, skojarzeniami – może tylko bez owej ostentacji cechującej Tuwima w *Kwiatach polskich* – i układał wiersze na każdą niemal okazję. Najbliższe wzruszenia, ulotna chwila bywały inspiracją dla wyobraźni poety przestylizowującego zwykłość w odświętność. Na tę polichromię poetycką dawali się nabierać nawet dość wytrawni znawcy. Pomiędzy poetą, publicznością i krytyką wytworzyła się idealna symbioza jak między prestidigitatorem, wędrownym kuglarzem, kawiarnianym magikiem i ich widownią, też troszeczkę pijaną... wolnością<sup>10</sup>.

Z równą rezerwą Marx odnosi się do wierszy miłosnych Wierzyńskiego. Wydany przez niego tom poetycki *Pamiętnik miłości* określa symbolicznie jako „wyniosły statek z obwisłymi żaglami”. Krytyk dobitnie stwierdza, że

Wierzyński poniósł w *Pamiętniku miłości* klęskę, ponieważ zamiast spontanicznej erupcji namiętności zaufał teatralizacji wystudzonych uczuć i chciał je rozpalć słowami oscylującymi między koturnem i naiwnością. To są sztuczne kwiaty, atrapy namiętności. Wierzyński nie zdobywa się na własny ton, podsłuchuje innych poetów, pożyczka od nich wyblakłe kostiumy, sięga po przebrzmiałe konwencje, zwłaszcza modernistyczne. Efektem są wiersze sztambuchowe, których prywatności nie powinien poeta naruszać drukiem<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Tamże, s. 140.

<sup>11</sup> Tamże, s. 145.

Inaczej traktuje Marx wiersze patriotyczne Wierzyńskiego. Zdaniem krytyka ujawnia się w nich prawdziwa osobowość poety, przejętego współczesnymi wypadkami dziejowymi i politycznymi, które komentuje z pozycji Polaka zatroskanego o losy kraju, wiernego swej wolnej ojczyźnie. Marx zwraca uwagę na szacunek czy wręcz nawet uwielbienie, jakim darzył Wierzyński Józefa Piłsudskiego; krytyk podkreśla, że był on jego absolutnym wyznawcą do końca życia. Z aprobatą przyjmuje zarówno liryki patriotyczne Wierzyńskiego z lat czterdziestych, jak i trzydziestych. Zaangażowanie skamandryty w sprawy narodowe przyniosło znakomite rezultaty poetyckie, ale, jak podkreśla krytyk, już na początku zmagania z Niemcami Wierzyński rozumiał, że „wojna toczy się dla Europy o wysoką stawkę, bo o całe zagrożone dziedzictwo kultury śródziemnomorskiej”<sup>12</sup>. Marx przywołuje szczególnie mocne emocjonalnie i ze względu na zastosowane obrazowanie liryki wojenne Wierzyńskiego, starając się odkryć przed czytelnikiem ich tragiczne piękno. Zwraca też uwagę na wrażliwość historyczną poety, jego wyczucie wagi określonych wypadków dziejowych, a jednocześnie trafność poetyckich ujęć najbardziej spektakularnych wyzwań i klęsk narodowych. Marx ceni sobie w poezji Wierzyńskiego jeszcze inny wyraznie rysujący się już w *Róży wiatrów* wydanej w Londynie w 1942 roku wątek twórczości, nostalgii za Polską, która przychodzi na miejsce „tyrtejskiej retoryki”, będąc „znakiem rozpoznawczym i herbowym” jego liryki emigracyjnej. Genezę poetyki nostalgii upatruje Marx jeszcze w wierszach międzywojennych Wierzyńskiego, traktujących o tęsknocie poety za jego stronami rodzinnymi, ziemią karpacką. Za szczególnie istotny liryk o charakterze nostalgicznym uznaje Marx wiersz Wierzyńskiego *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny z Róży wiatrów*. W krótkiej dygresji krytyk tak rozpoznaje jego oryginalność i artystyczną doniosłość:

Poeta, w słowach oszczędnych i wyciszonych emocjonalnie, bez deklaratywnej rozpaczki wygnañca zaczynającego już chyba sobie uświadamiać, że nie tylko jego

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 155.

mała ojczyzna karpacka, ale także Polska zastyga powoli w mityczną Itakę, do której już nie będzie powrotu, pisze wezbrany żalem i tęsknotą wiersz o prostocie i sile ewokacyjnej pokrewnej lirykom lozańskim Mickiewicza<sup>13</sup>.

Marx zatrzymuje się dłużej nad przemianami w postawie poety wobec faktu wykorzenienia z ojczyzny. Tropi różne przejawy nostalgii i proces jej przemian aż do motywów samobójczych. Krytyk wysoko wartościuje poezję Wierzyńskiego właśnie za to, że wybrał los emigranta, chociaż zapłacił za to wysoką cenę jako wygnaniec z ojczyzny. Dzięki swej determinacji wygrał jednak jako poeta, gdyż w tematyce narodowej odsłonił najgłębsze podkłady człowieczeństwa:

Wierzyński to nie był poeta *doctus* i dlatego jako artysta nie mógł zmierzyć się ze swoją epoką i sprostac jej intelektualnie. Zatem jego poezja nie zadowoli czytelnika, który chciałby odnaleźć w niej swoje niepokoje egzystencjalne; nieobecny jest też w niej Duch Dziejów. Wojenne wiersze Wierzyńskiego są tyrtejskie, egzorcystyczne. Poeta nie wykracza poza krzyk rozpacz, parę hiobowych wierszy z tego okresu, kilkanaście epitafiów poświęconych tragedii Polski, a potem odmowa powrotu i dumna samotność uświadamiająca mu zapewne, że skoro w proch rozsypała się Polska, której był bardem, pozostało mu jedno: ponazywać swoje tęsknoty, przywiązania, marzenia. I stworzył dzieło zadziwiająco jednolite i wielkie, bo narodowe uczynił uniwersalnym<sup>14</sup>.

Narracja Marxa o trzecim wybitnym skamandrycie, Iwaszkiewiczu, z początku także uderza w podobne tony w ocenie międzywojennych wierszy tego poety, jak było to w przypadku Tuwima i Wierzyńskiego. Krytyk z dystansem podchodzi do poetyki *Oktozystów*, widząc w nich przejawy wtórności literackiej, atrapy utworów Baudelaire'a i Verlaine'a. Marx docenia za to młodzieńczy fantazyjny poemat Iwaszkiewicza, *Młodość Pana Twardowskiego*, w którym dostrzega „bezpretensjonalność narracji, swadę gawędziarską, humor, groteskę, parodię i zmysłową radość tworzenia”<sup>15</sup>. Narracja o Iwaszkiewiczu Marxa jest w dalszym swym przebiegu

<sup>13</sup> Tamże, s. 165.

<sup>14</sup> Tamże, s. 168.

<sup>15</sup> Tamże, s. 257.

skonstruowana w ten sposób, że krytyk doszukuje się raczej swoistych cech poszczególnych utworów lub tomów poetyckich autora *Oktostychów* niż zajmuje się jednoznacznym ich wartościowaniem. Nie znaczy to, że pozytywne i negatywne dygresje nie są przez niego formułowane, ale pozostają one uwikłane w miarę ściśle w materię poetycką utworów Iwaszkiewicza.

Niekiedy krytyk jakby nie może zdecydować się na definitywną ocenę wierszy poety z racji ich wyjątkowości i specyfiki. Tego typu trudności napotyka na przykład w charakteryzowaniu cyklu sonetów wydanych pod wspólnym tytułem *Przypomnienie*. Marx ma wyraźne trudności z wyważeniem zalet i uchybień tego cyklu, stąd też dotyka w sposób dialektyczny poszczególnych zagadnień poetyckich i ucieka się do literackich porównań:

Tematem wiersza są bogate dygresyjnie reminiscencje ze snu o Ukrainie, pierwszej ojczyźnie poety i na zawsze utraconej, co było już przesądzone po niepowodzeniu wyprawy kijowskiej Piłsudskiego i traktacie ryskim. W warstwie formalnej, to jest obrazowaniu, metaforyce, a także w trochę przeinkrutowanej stylistyce tych sonetów również wyraźne są wpływy modernizmu polskiego, natomiast w sferze psychologicznej wiwisekcji tęsknoty oraz dość subtelnej alchemii nostalgii cykl jest już nowoczesny i zbliża się do napisanego mniej więcej w tych samych latach *Spotkania w czasie* Jastruna. Oczywiście, Jastrun jest głębszy od Iwaszkiewicza, ale bez trudu można dostrzec podobieństwo aury i dociekliwość analityczną trudno pochwytnej powrotności uczuć ujawniających się na granicy świadomości i podświadomości, jawy i snu<sup>16</sup>.

Marx w narracji o utworach miłosnych Iwaszkiewicza stosuje taktykę ganienia poety za wtórność literacką i chwalenia za oryginalne motywy erotyczne. Negatywnie więc krytyk ocenia młodopolski kostium jego liryki miłosnej, z zainteresowaniem i uwagą zaś przyjmuje aluzje homoseksualne i narcystyczne podteksty tej poezji czy emanującą z niektórych utworów lubieżność. Marx jakby wycofuje się do pewnego stopnia z roli krytyka, kiedy przechodzi do wierszy Iwaszkiewicza, w których dominuje klimat smutku, melancholii i chandry. Z ostrożnością podchodzi także do utworów, w których po-

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 260.

jawiają się motywy śmierci, w tym także samobójczej. W jego narracji ujawnia się zainteresowanie osobowością poety, próbuje w sposób najbardziej esencjalny ująć charakter wierszy o aurze melancholijnej. Wydaje się, że poetyka tych utworów przekonuje Marxa, bo w jego narracji brakuje w odniesieniu do nich zjadliwych i ostrych akcentów krytycznych.

Ze zrozumieniem podchodzi także Marx do wojennych wierszy Iwaszkiewicza, które ceni za to, że nie znamionują one postawy współczesnego barda, tylko człowieka zgłębiającego tragizm istnienia określonego specyficznymi warunkami historycznymi. Ze szczególną aprobatą odnosi się do *Plejad* Iwaszkiewicza, które stanowią „niewielki, pięcioczęściowy poemat, poświęcony Apokalipsie”:

*Plejady* to [...] kabała ułożona z symboliczno-nastrojowych obrazów, która nie mówi wprost. Trzeba z niej dopiero odczytać Apokalipsę. Zwodnicza jest nastrojowość tego wiersza, za wyciszonymi melancholijnymi słowami czai się rozpacz. Tym razem prawdziwa, choć niewypowiedziana. Pokrewna *Równinie* Miłosza i jego wierszom pisany w drugiej połowie wojny<sup>17</sup>.

Marx poddaje także ocenie powojenną postawę Iwaszkiewicza, jest wobec niej krytyczny i czasem nawet złośliwy, kiedy omawia ludzkie słabości i polityczne błędy pisarza. Atakuje go jako autora *Alei Przyjaciół*, w której zawarł „osobiste szkice o ludziach, z którymi poetę łączyły zażyłe stosunki, przyjaźnie niewolne zresztą od animozji czy wręcz ostentacyjnej niechęci”<sup>18</sup>. Zarzuca mu w przypadku tego utworu megalomanię i zawoalowaną chęć poniżenia innych poetów. Tym bardziej razi go taka postawa, że, zdaniem krytyka, ze względu na swoje relacje z władzami komunistycznymi „zapracował sobie solennie na opinię kunktatora, oportunisty i dworaka”<sup>19</sup>.

Podsumowanie narracji Marxa o poezji Iwaszkiewicza wypada jednak raczej pomyślnie niż sceptycznie dla autora *Oktostychów*. Krytyk na koniec stara się maksymalnie zobiektywizować swoje

<sup>17</sup> Tamże, s. 281.

<sup>18</sup> Tamże, s. 286.

<sup>19</sup> Tamże, s. 289.



zdanie o Iwaszkiewiczu, nie uciekając się do wyraźnie nieprzychylnych pisarzowi dygresji. Koncentruje się na specyficznych cechach poetyki jego wierszy, starając się określić ich wyjątkowość i niepowtarzalność. Wydaje się jednak bardziej aprobować późne wiersze Iwaszkiewicza, które cechuje coraz większa prostota, niż liryki odznaczające się wyszukany estetyzmem. Stanowisko Marxa wobec Iwaszkiewicza w sumie jest złożone i dwuznaczne. W swej narracji obnaża słabe strony liryki i człowieczeństwa poety, a jednocześnie widać respekt krytyka dla dorobku Iwaszkiewicza i jego dojrzałości humanistycznej. Na pewno udało mu się do pewnego stopnia zweryfikować i odmitologizować twórczość Iwaszkiewicza z okresu międzywojennego, ale nie sprostął zadaniu podważenia znaczenia jego liryki w jej najbardziej swoistych wymiarach.

Pisząc z kolei o Słonimskim, Marx wyraźnie oddziela dwa okresy jego twórczości, etap międzywojenny łącznie z twórczością wojenną i czas artystycznego funkcjonowania w PRL-u. W pierwszym przypadku dąży do wyłowienia najbardziej wartościowych dokonań i cech pisarstwa Słonimskiego w kontraście do jego słabszych stron. W drugim występuje w roli bezwzględnego krytyka, który osądza przede wszystkim etyczną i społeczną postawę autora *Czarnej wiosny*.

Marxa w poezji międzywojennej Słonimskiego interesuje przede wszystkim retoryka jego utworów społecznych, którą raz ocenia przychylnie, to znów gani za uchybienia formalne. Marxowi nie podoba się „bełkotliwy koturn młodzieńczej retoryki”<sup>20</sup> Słonimskiego, natomiast docenia umiejętność posługiwania się przez niego frazesami, które potrafił intrygująco wykorzystać w swej liryce. Krytyk wyróżnia szczególnie *Wieżę Babel* Słonimskiego za jej prawie profetyczne wizje i niełatwe humanistyczne podejście do procesów cywilizacyjnych:

W akcie trzecim [*Wieża Babel*] Słonimski wyraźnie zapowiada odrodzenie się po Apokalipsie. Jest to zatem optymistyczne przesłanie będące wnioskiem z dotychczasowej historii ludzkości, która po największych kataklizmach, na świeżych gruzach wznosiła nowe miasta. Nie jest to więc płaski, plakutowy optymizm ani ideali-

<sup>20</sup> Tamże, s. 364.

styczna wiara w tryumf dobra nad złem. To optymizm zrationalizowany, bo będący uważną lekcją przeszłości, nie tylko absolutyzacją teraźniejszości. Opozycja niszczenia i tworzenia zawsze była, jest i będzie nieodłącznie związana z dziejami ludzkości, mówi o tym wyraźniej poeta wkładając w usta Jeffrysa litanię odmawianą za „tych, co zginęli przed nami” i „tych, którzy przyjdą po nas ginąć i dalej budować”<sup>21</sup>.

Marx, jak przystało na wytrawnego krytyka literackiego, prze wartościowuje dokonania twórcze Słonimskiego w okresie międzywojennym. Zwraca specjalną uwagę na jego działalność publicystyczną. Z wielkim uznaniem wyraża się o recenzjach teatralnych autora *Czarnej wiosny*, które są dla niego wzorem celności i trafności słowa. Więcej, osiągnął w nich Słonimski mistrzostwo stylu w żonglowaniu językiem, w grach intelektualnych przesyconych swoistą ludycznością:

Pisał krótkie, jednozdaniowe recenzje i obszerne szkice teatralne, jeśli uznał, że widowisko jest tego warte. Mistrz aforyzmu i paradoksu umiał konstruować recenzje tak jak skecz kabaretowy, którego wszystkie elementy fabularne kulminowały w puencie. Był niespożyty w wymyślaniu dowcipów, kalamburów, Zwischenrufów, był dosadny, chamski, stronniczy, ale także liryczny, czuły, poetyczny często na tej samej szpalcie. Polszczyzna dla Słonimskiego nie miała tajemnic i tak jak Tuwimowi w wierszach, tak Słonimskiemu w recenzjach teatralnych słowa wybuchały w rękę<sup>22</sup>.

Sporo uwagi poświęca Marx także wierszom erotycznym Słonimskiego. Ogólna ocena tych utworów nie wypada zbyt pomyślnie dla poety, któremu, podobnie jak innym skamandrytom, zarzuca brak autentycznych uczuć i w konsekwencji teatralność namiętności odpowiednio utrefionych. Krytyk podejmuje się też oceny utworów fabularnych i dramatycznych Słonimskiego, te ostatnie uznaje za najlepsze w repertuarze dwudziestolecia międzywojennego, ale się specjalnie o nich nie rozpisuje.

W obrazie Słonimskiego z okresu powojennego stworzonym przez Marxa dominują czarne barwy. Krytyk atakuje daleko posunięty oportunizm i konformizm poety, nie szczędząc autorowi *Czarnej wiosny* ostrych, jednoznacznie brzmiących z etycznego punktu

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 372.

<sup>22</sup> Tamże, s. 375.

widzenia słów. Najlepszą ilustracją postawy Słonimskiego w tamtym czasie jest dla niego wiersz Hemara *Do poety reżymu*, w którym pojawiają się następujące stwierdzenia ujawniające prawdziwe oblicze służalca władz PRL-u:

Przechrzta co tydzień, na wyścigi,  
Co z wszystkich sobie wzięł religii  
Jedną religię: Oportunizm –  
Dziś się obrzezał na komunizm.

Dziś z reżymowej radiostacji  
Woła poetów emigracji  
I melodeklamuje o tem,

Jak dźwiękać sierpem, walić młotem.  
Sierpem i młotem. Jaka szmata  
Robi się czasem z literata<sup>23</sup>.

Wspomniany wiersz jest istotny z innych jeszcze względów, stanowi on bowiem w założeniu punkt odniesienia do wszelkiej działalności krytycznej, w tym także strategii narracyjnej samego Marxa. Hemar podaje w nim kryteria i metodykę oceniania twórczości literackiej z punktu widzenia jej historycznej wartości, dziejowej sprawiedliwości. Ignoruje talent poetycki sam w sobie, jeśli nie stoją za nim odpowiednie racje moralne, społeczne czy narodowe. Te zaś weryfikuje pozytywnie lub negatywnie wpływ czasu, pamięć kolejnych pokoleń:

Nie wie Słonimski, że niestety  
Poety fach nie taki byczy.  
Nie ma wyjątków dla poety!  
Potomność błędy mu policzy.  
Talent oceni na rozprawie,  
Jako obciążające względy.  
Im talent większy, tym ci błędy  
Surowiej liczy. Nie łaskawiej.

Jej nie uwiedzie błysk talentu,  
Już ona wie, mój przyjacielu,  
Kogo pochować na Wawelu  
A komu nie dać sakramentu.

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 402.

Potomność to cholera taka,  
Że tylko się rozejrzy w koło,  
Wie – kogo pocałować w czoło  
Za błąd wygnania i tułactwa,  
A komu w zadek dać kopniaka  
Za cnotę zdrady i łajdactwa<sup>24</sup>.

Marx w dużej mierze w swych strategiach narracyjnych o skamandrytach respektuje poglądy Hemara w sprawie wartości narodowej liryki. Z dystansem podchodzi do twórczości tych poetów, którzy zaprzędali się władzom komunistycznym, jest bez wątpienia w przypadku ich dorobku artystycznego szczególnie krytyczny, natomiast do liryki Wierzyńskiego czy Lechonia odnosi się w zupełnie inny sposób, poszukując jej najbardziej wartościowych cech. Szczególne miejsce wśród esejów Marxa zajmuje tekst o Lechoni. Krytyk próbuje się empatycznie zbliżyć do tego twórcy, zrozumieć jego lirykę w perspektywie najbardziej charakterystycznych cech osobowości autora *Karmazynowego poematu*. Nie próbuje idealizować Lechonia, wręcz przeciwnie, dostrzega ułomności jego charakteru, ale wyprowadza z nich ambiwalentne konsekwencje dla jego talentu twórczego, co ważniejsze jednak, zaznacza, że z biegiem czasu nabrał on cech mistrzowskich:

Jego talent budzi się z uśpienia [w czasie wojny] i poeta pisze najpiękniejsze, najczystsze swe wiersze, wolne od manieryzmów, którym przecież niegdyś ulegał, a więc odrzuca dawne kostiumy, porzuca malowniczą teatralność wierszy *Karmazynowego poematu*, do lamusa odsyła – bardzo zresztą finezyjne i przewrotne – chwytły retoryczne, barokowe koncepty, romantyczne stylizacje, rozprasza symboliczne mgły, oczyszcza wizyjność z koturnów. I mówi wprost. To znaczy – niezupełnie. Jednego bowiem kostiumu nie zdejmuje poeta do końca: klasycystycznego. Po latach napisze z dumą: „W życiu swym nie użyłem asonansu”<sup>25</sup>.

Marx w różny sposób komplementuje emigracyjne pisarstwo Lechonia, biorąc pod uwagę jego poszczególne wiersze, które podziwia za specyficzną głębię doznań czy myśli oraz swoisty artyzm,

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 403.

<sup>25</sup> Tamże, s. 479.

ale też docenia zakorzenienie tej twórczości w tradycji literackiej, jej związki z innymi utworami poetyckimi. W strategii narracyjnej Marxa widoczna jest skłonność do pozytywnego wiązania dramatycznych doświadczeń poetów emigracyjnych z umiejętnością przełamywania przez nich utartych konwencji i tworzenia autentycznej liryki. W przypadku Wierzyńskiego i Lechonia osobiste skutki wojny i emigracji traktuje on jako znaczący impuls do poetyckiego wzlotu.

Nie bez satysfakcji krytyk zauważa wyraźny progres w talencie autora *Karmazynowego poematu* związany z kryzysowymi sytuacjami egzystencjalnymi:

Lechoń w swych pierwszych wierszach był programowo patetyczny. Przejdzie długą ewolucję, zanim napisze najczystsze ze swych wierszy – nostalgiczne liryki emigracyjne. Ale do tego potrzebny będzie kilkunastoletni czyszciec milczenia poetyckiego oraz doświadczenie niepowrotnego wykorzenia<sup>26</sup>.

W pewnym sensie Marxowi należy przypisać romantyczne podejście do wartości poezji, które zakłada, że jej piękno rodzi się w wyniku zderzenia się artysty z przeciwnościami losu odbierającymi mu spokój istnienia, a nawet prowadzącymi do obłądki. Do doskonałej poezji, zdaniem Marxa, należy dojrzeć, zmagając się bądź z własnym, naznaczonym tragizmem losem, bądź z przeciwnościami historii, która odbiera nadzieję na powrót do ojczyzny. Lechoń doświadczył obu tych postaci zła, stąd też współcześnie może być odbierany jako poeta mający coś interesującego do powiedzenia na temat smutku i melancholii życia.

Paradoksalnie w tym kontekście najbardziej pochlebny esej napisał Marx o najmniej znanym skamandrycie, Stanisławie Balińskim. Można to tłumaczyć tym, że poetę tego ocenia przede wszystkim za jego poruszające utwory patriotyczne stworzone na emigracji. Marx z upodobaniem pisze o nostalgicznym wierszach Balińskiego, wyróżniających się specyficzną tonacją emocjonalną i językiem poetyckim. Krytyk formułuje pod adresem Balińskiego pochwały stawiające go nawet ponad innymi skamandrytami tworzącymi na wychodźstwie:

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 502.

Skamandryci należeli do najwybitniejszych, a Baliński do najbardziej osobnych. Jego bowiem wiersze, zawsze zresztą o kilka tonów cichsze od hałaśliwych wierszy Tuwima, Słonimskiego i Wierzyńskiego z okresu międzywojennego, w pierwszych latach tułaczki wyciszają się jeszcze bardziej, czemu sprzyja gawędziarska konwencja narracji lirycznej, którą Baliński szczególnie sobie upodobał i którą posługiwał się po wirtuozersku. Gruntownie wykształcony muzycznie i zakochany w Szopenie Baliński pisał wiersze tak, jakby komponował etiudy, nokturny, preludia albo układał libretta do szopenowskich melodii<sup>27</sup>.

Esej o Balińskim jest chyba najlepszym świadectwem aksjologicznych i artystycznych predylekcji Marxa. Krytyk odsłania w nim szczególnie wyraźnie założenia i kryteria swoich strategii narracyjnych. Marx ceni sobie przede wszystkim lirykę wyrosłą na gruncie autentycznych dramatów egzystencjalnych, gdyż razi go powielanie konwencji literackich i sztuczność emocji. Dla autora *Skamandrytów* szczególne znaczenie ma liryka, której korzenie tkwią w emigracji i wychodźstwie, ponieważ rodzi ona wyznania o niezwykłej głębi doznań ludzkich wyrosłych na gruncie indywidualnej utraty fundamentów istnienia. Marx ceni też mądrą lirykę wojenną, w której dominuje apoteoza bohaterstwa i ofiarności narodu polskiego lub refleksja nad kondycją współczesnej cywilizacji. Eseistę mierzi zaś wszelki oportunizm i konformizm polityczny, a szczególnie skalanie się współpracą z nieludzkim systemem komunistycznym. Wszystko to sprawia, że krytyka Marxa prowadzona jest z pozycji osoby afirmującej romantyczne standardy twórczości lirycznej, w której liczy się zarówno kunszt poetycki, rozumiany jako odsłanianie dramatów własnej duchowości, jak i etos narodowy oparty na właściwym rozumieniu natury i istoty polskiego patriotyzmu, szczególnie wtedy, gdy odnosi się on do szerszych kwestii cywilizacyjnych i historiozoficznych. Potwierdza to zamknięcie książki o *Skamandrytach*, w ramach którego krytyk nie tylko wieńczy swoje uwagi o Balińskim, ale też pozwala rozpoznać własne upodobania jako odbiorcy sztuki:

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 578.

O tym, jak potencjalnie dużą energię liryczną mają wiersze Balińskiego, można się było przekonać na wspomnianej premierze w Teatrze na Targówku, gdy Sława Przybylska swym pięknym, dramatycznym głosem, jakich niewiele wśród śpiewających poezję, interpretowała wiersze Balińskiego. Jego poezja bardzo się do tego nadaje. To wiersze lekkie jak piosenki, migotliwe rytmicznie. Polonezy, nokturny, etiudy, mazurki jakby libretta umyślnie pisane do Szopenowskich melodii. Melodyjki jak ze starej pozytywki i posępne chorały. Słowem – śpiewnik narodowy<sup>28</sup>.

Wnioski na temat aksjologicznych i estetycznych preferencji Marxa stanowiących fundamenty prowadzenia narracji w antologii *Skamandryci* wiodą ku istotnym pytaniom i wątpliwościom badawczym dotyczącym jego postawy jako krytyka literackiego i człowieka. Wydaje się, że podejmuje on w tej książce jakiś rodzaj autoterapeutycznego dyskursu, z którego w sposób jednoznaczny wynika, że tylko ludzie prawi lub zachowujący się w danych okolicznościach przyzwoicie mogą osiągnąć wysoki pułap talentu. Teza ta wydaje się zbyt dyskusyjna, aby mogła być uznana za oczywistą. Kieruje ona uwagę w stronę innych tekstów Marxa, w których należy poszukiwać odpowiedzi na szereg kwestii związanych z jego napastliwym krytycyzmem i problematycznymi recenzjami dawnej i współczesnej poezji.

## Bibliografia

- Andres Z., *Kazimierz Wierzyński: szkice o twórczości literackiej*, Wyd. WSP w Rzeszowie, Rzeszów 1997.
- Julian Tuwim: *biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska [i in.], Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
- Julian Tuwim: *tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Instytut Filologii Polskiej. Wydział Filologiczny. Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017.
- Kowalczykowa A., *Śłonimski*, Agencja Autorska i Zjednoczenie Księgarstwa, Warszawa 1973.
- Kuciel-Frydryszak J., *Śłonimski: heretyk na ambonie*, W.A.B., Warszawa 2012.
- Łuk szo-Nowakowska W., *Jan Lechoń: zarys życia i twórczości*, TL AM, Warszawa 1996.

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 586.

- Radziwon M., *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, t. 1–2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.
- Sawicka J., *Julian Tuwim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986
- Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, UŚ, Katowice 1982.
- Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*, red. I. Opacki przy współudziale A. Węgrzyniak, UŚ, Katowice 1988.
- Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. I. Opacki, UŚ, Katowice 1984.
- Szkie o twórczości Jana Lechonia*, red. I. Opacki, UŚ, Katowice 1991.
- Tuwim współczesny: szkice o twórczości Juliana Tuwima*, red. M. Makaruk, nakł. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza: interpretacje*, red. I. Opacki przy współudziale A. Nawareckiego, UŚ, Katowice 1993.
- Zawada A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

### Skamander poets in essays by Jan Marx – narrative strategies used by a literary critic

#### Summary

The article *Skamandrycy w esejach Jana Marxa – strategie narracyjne krytyka literackiego* (*Skamander poets in essays by Jan Marx – narrative strategies used by a literary critic*) investigates aesthetic and axiological preferences of Jan Marx, one of the most distinctive literary critics in contemporary Poland. He focuses on cohesion and conceptual consistency of his discourse and narrative related to Skamander poets. It is shown that Marx praises the creative Romantic attitude based on the one hand on sensitivity to difficult public and social issues, and on the other hand on patriotic involvement in the life of the nation. Marx positively evaluates the works by those Skamander poets who lived in exile, refusing to get into opportunistic relations with communists. Conversely, he takes a critical approach to those who during the Polish People's Republic to a degree supported the Soviet regime.

**Key words:** narration, discourse, poets of Skamander group, poetry, essay, aesthetics, nation, rhetoric



**Magdalena Rabizo-Birek**

Uniwersytet Rzeszowski

## **Bruno Schulz poetów *ośmielonej wyobraźni* (preliminaria)**

„Poeta z Drohobycza” – taką peryfrazą przywołał Brunona Schulza Tadeusz Różewicz w wierszu *W świetle lamp filujących* z tomu *Zawsze fragment*, wydanego w 1996 roku<sup>1</sup>. Do takiego, na pierwszy rzut oka dość paradoksalnego określenia twórcy, który był mistrzem prozy oraz oryginalnym rysownikiem i grafikiem, przyczynił się, co warto przypomnieć, on sam, choć bowiem, jeśli wierzyć źródłom, nie pozostawił po sobie żadnego „wiersza”, to w eseju *Mityzacja rzeczywistości* całą „prawdziwą, rzeczywistą, istotną”<sup>2</sup> literaturę nazwał poezją, a jej twórcę określił mianem poety. W programowym tekście pisarz sformułował szereg inspirujących i pobudzających wyobraźnię jego następców definicji i refleksji: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”; „Poezja odpoznaje te sensory stracone [zapomnianych i rozbitych »historij« – uwaga M.R.-B.], przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń”; „Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń”; „Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 30.

<sup>2</sup> wb [Włodzimierz Bolecki], *Poezja* [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk bdw., s. 272.

<sup>3</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] tegoż, *Proza*, Kraków 1973, s. 334–335. Poezja jako synonim sztuki i wszelkiej bezinteresownej aktywności duchowej

Echa tych wizjonerskich rozpoznań, wyrażonych – jak chciał Schulz – językiem niedyskursywnym, metaforycznym, nie do końca poddającym się intelektualnej conceptualizacji, bowiem, przypomnę jeszcze jedno jego sformułowanie: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością”<sup>4</sup>, wracają w liryce poetów „ośmielonej wyobraźni”. Nieformalny lider tego nurtu poezji roczników siedemdziesiątych<sup>5</sup>, Roman Honet (ur. w 1974), w debiutanckim tomiku *alicja* nakreślił taki projekt poezji: „zostały nam kruche powłoki glinianych garnków,/szklanka wody, ogryzione stalaktyty/ podań i mitologii”<sup>6</sup>. Zwraca uwagę charakterystyczna dla jego programowo zdepersonalizowanej, parafrazującej rozmaite formy i gatunki epickie (zwłaszcza baśń, mit, balladę)<sup>7</sup> liryki liczba mnoga, oddająca perspektywę pokolenio-

człowieka (na podobieństwo rugowanej i marginalizowanej przez nowoczesną, pragmatyczną cywilizację „czystej formy” Witkacego) pojawia się także w opowiadaniu *Manekiny* w charakterystyce ojca: „Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony, bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji” (B. Schulz, *Proza*, s. 56).

<sup>4</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 334.

<sup>5</sup> Nazwa „roczniki siedemdziesiąte” w odniesieniu do generacji twórców urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku, debiutujących na przełomie XX i XXI wieku, rozpropagowana została za sprawą wydanej w Krakowie w roku 2002 antologii *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, napisanej i zredagowanej przez Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego oraz Michała Witkowskiego. Prawdopodobnie pierwszy użył tego terminu wobec debiutów poetyckich Karol Maliszewski, który proponował także inne nazwy: „autorzy pobrulionowi” oraz „pokolenie »Nowego Nurtu«”, konstatując, że się nie przyjęły. Por. tegoż, *Honet i inni. „Roczniki 70-te” w dwudziestą rocznicę literackiego zaistnienia* [w:] K. Maliszewski, *Wolność czytania. Teksty z przypisami i bez*, Mikołów 2015, s. 245.

<sup>6</sup> R. Honet, *będziemy wracać w każde takie miejsce* [w:] tegoż, *alicja*, Łódź 1996, s. 43. Maliszewski, recenzując trzeci tomik Honeta „*serce*” (*wiersze pewnego lata*) (Kraków 2002), zapisał: „Bruno Schulz nie musiał się mieszać do niczego, chyba od początku patronuje temu onirycznemu, prowincjonalnemu światu” [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 254.

<sup>7</sup> Szerzej pisałam na ten temat w szkicach *Ponowoczesna ballada: Czaykowski, Różycki, Honet i Radwański* [w:] *Nowa polska poezja wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 73–104 oraz *Mędzy nicością*

wą, tworząca mikromanifest nieformalnej, złączonej podobieństwem światopoglądu, poetyki i tematów konstelacji „wyobraźniowców”<sup>8</sup>. Ewa Elżbieta Nowakowska (ur. w 1972), rzadziej wiązana z tym nurtem, ale w mojej interpretacji do niego należąca<sup>9</sup>, w wierszu *Skalpel* z debiutanckiego tomu *Dopiero pod pewnym kątem* zapisała podobne refleksje:

żyły wodne we mnie, wodociągi mitów kanały  
doznań przelewają się kapilary emocji wożę ze  
sobą wszędzie te kryształowe rozety pompy dźwięnie  
zabieram je do świątyń na targowiska zabieram je  
tam gdzie się kocham zabiorę do piwnic gdzie  
ożyją nagle bo stamtąd są systemy wodne wodociągi  
mitów nad powierzchnią ziemi sterczą poskręcane  
tętnice nieba<sup>10</sup>.

Różewiczowska fraza „poeta z Drohobycza” zapowiada zarówno wzmogoną obecność Schulza w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku<sup>11</sup>, jak i jej osobiłą, bowiem liryczną dominantę. Pisarz

---

a nieśmiertelnością. O *Honecie* (po)romantycznym [w:] *Strategie „Ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX–XXI wieku*, cz. 1: *Studia i szkice*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Łódź 2017, s. 381–412.

<sup>8</sup> „Wyobraźniowcy” to termin, który pojawił się m.in. w opublikowanym w 1964 r., porządkującym ówczesne trendy w polskiej poezji szkicu Janusza Sławińskiego *Próba porządkowania doświadczeń*. Cyt. za: M. Jurzysta, „Ośmielanie wyobraźni” w *najnowszej poezji polskiej* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres i J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 231.

<sup>9</sup> Uzasadniam ten sąd w artykule *Oko poetki. Uwagi o twórczości Ewy Elżbiety Nowakowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33 (temat numeru *(Nie) opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku (część II)*), s. 55–81.

<sup>10</sup> E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, Łódź 1999, s. 40. Krakowska poetka była laureatką pierwszej nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. K.K. Baczyńskiego w roku 1998, tuż po *Honecie* (1996) i *Różyckim* (1997). Jej debiutancki tomik ukazał się w serii poetyckiej Stowarzyszenia Literackiego im. K.K. Baczyńskiego w Łodzi, podobnie zresztą jak wydany w tym samym roku tom Radosława Kobierskiego *Rzeź winiątek*.

<sup>11</sup> Por. Ż. Nalewajk-Turecka, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 14–30, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2416>. Autorka wska-

pojawia się w tym czasie w wielu wierszach i lirykach prozą jako ich jawny lub zawołowany bohater oraz adresat dedykacji. W formie mott, przytoczeń i parafraz wykorzystywane są tytuły jego utworów, zaczerpnięte z nich sformułowania, spopularyzowane przez, znane poetom, kanoniczne opracowania jego twórczości (szczególnie autorstwa Jerzego Ficowskiego – biografa, archiwisty, nieustrudzonego poszukiwacza rozproszonego i zaginionego dorobku drohobyckiego mistrza oraz – co okaże się ważne dla recepcji Schulza – także poety). Weźmy jako przykład zwroty, które zyskały status latających słów: „sklepy cynamonowe”, „ulica Krokodyli”, „wielki” lub „martwy sezon”, „genialna epoka”, „republika marzeń”, „bankructwo realności”, „rejony wielkiej herezji”, „księga blasku”. Schulzowskie nacechowanie zyskują nazwy pór roku i dnia, które wybrał na tytuły znanych opowiadań – jesień, wiosna, „noc lipcowa”.

Poeci ośmielonej wyobraźni sięgają także po charakterystyczne figury, motywy i toposy dzieł literackich i plastycznych drohobyckiego pisarza: postacie ojca i matki, Adeli, Bianki, Mesjasza, jego bestiariusz (ptaki, karakony, psy), ulubione obiekty i miejsca (dorożkę, pociąg, kometa, księżkę, sanatorium, prowincjonalne/fantasmagoryczne miasto). Czynią autora *Sklepów cynamonowych* bohaterem utworów oraz kreują postacie wzorowane na jego osobie, odwołując się do tych wydarzeń jego życia, które uczyniły zeń literacką legendę<sup>12</sup>. Za

---

zuje, porządkuje, analizuje, interpretuje oraz ocenia różne przypadki i formy obecności Schulza w polskiej poezji, prozie i dramacie przełomu tysiącleci. Nie wyróżnia jednak – jako osobnego zjawiska – podjętego przeze mnie pokoleniowego fenomenu, a z grona wspominanych przeze mnie autorów wskazuje jedynie na – dostrzeżone już wcześniej przez innych badaczy – tropy schulzowskie w wierszach Tomasza Różyckiego. Por. K. Maliszewski, *Opium dla elity*, „Czas Kultury” 2004, nr 2–3, cyt. za tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, s. 215–217; M. Rabizo-Birek, *Szlakiem Dantego i Schulza*, „Kresy” 2005, nr 3, s. 77–91; P. Próchniak, *Żywy towar, opium (notatki o „Kolonjach”)*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 141–152.

<sup>12</sup> Ograniczone rozmiary tego szkicu nie pozwalają mi na omówienie powieści i tomów opowiadań autorstwa poetów „ośmielonej wyobraźni”: Kobierskiego *Hararu* (2005) i *Ziemi Nod* (2010), Nowakowskiej *Apero na moście* (2010), Różyckiego *Bestiariusz* (2012) – jako dzieł wyrastających ze „szkoły” Schulza, zawierających

Romanem Zimandem można je nazwać „biografemami”<sup>13</sup>. Ich cechą szczególną jest połączenie elementów stereotypowych, powtarzalnych, legendotwórczych („mitemów”) z „konkretnością indywidualnego losu”<sup>14</sup>, jego cechami szczególnymi.

Mitotwórczymi elementami biografii Schulza są jego polsko-żydowska tożsamość, przynależność do kulturowych fenomenów Galicji, Europy Środkowo-Wschodniej, dwudziestolecia międzywojennego, formacji Wielkiej Awangardy, olśniewająco szybka kariera literacka, erupcja oryginalnego talentu literackiego, okupiona zmaganiem z wieloma przeciwnościami (przede wszystkim trudnością pogodzenia twórczości artystycznej z męczącą i zabierającą czas pracą gimnazjalnego nauczyciela w prowincjonalnym mieście o niewiel-

---

liczne i różnorakie odniesienia nie tylko do jego utworów, ale i osoby. Dariusz Nowacki napisał o powieści *Harar* Kobierskiego: „zapatrzenie w prozę Mistrza z Drohobycza jest tu wręcz ostentacyjne, by nie rzec – obsesyjne (»znikanie« ojca, epizody z sanatorium dla nerwowo chorych, wcześniej podróż pociągiem, iście schulzowskie »oniriady«, mnóstwo parafraz i kryptocytatów)”. Tegoż, *Trójskok. O prozie Radosława Kobierskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 79. Por. także: M. Cuber, *Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radosława Kobierskiego i Agnieszki Kłos* [w:] tejsze, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 99–130; T. Cieślak, *Postschulzowskie przestrzenie (re)konstruowane. Dolny Śląsk w „Manekinach” Karola Maliszewskiego i „Bestiarium” Tomasza Różyckiego* [w:] *Geograficzne przestrzenie utekstwowione*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017, s. 177–192; A. Szumiec, *Przestrzenie wyobraźni. Kreacje świata przedstawionego w prozie Tomasza Różyckiego* [w:] *Przekraczanie granic. Tryumf wyobraźni*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018, s. 293–305; M. Rabizo-Birek, „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego* [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 181–209.

<sup>13</sup> R. Zimand, *Uwagi do przyszłej biografii Brzozowskiego* [w:] *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974, s. 378–379. Termin spopularyzował Janusz Sławiński. Por. tegoż, *Myśli na temat biografii pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975. Wyd. cyt.: tegoż, *Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 182. Za wskazanie tego tropu dziękuję Jakubowi Orzeszkowi.

<sup>14</sup> R. Zimand, dz. cyt., s. 379.

kim środowisku artystyczno-intelektualnym), romantyczne związki z niezwykle kobietami, których los także był tragiczny (Deborą Vogel<sup>15</sup>, Zofią Nałkowską, Józefiną Szelińską, Anną Płockier), perwersyjne upodobania erotyczne, przedwczesna, tragiczna śmierć podczas Zagłady, zaginione, wytrwale poszukiwane, często znajdowane w kryminalnych okolicznościach dzieła (napisane po niemiecku opowiadanie *Die Heimkehr*, powieść *Mesjasz*, tzw. freski z Willi Landaua) oraz sukcesywnie rosnąca światowa sława.

Uogólniając – Bruno Schulz istnieje w twórczości interesującego mnie grona poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku dwójako i dwoście – jako bohater literackiej legendy oraz fundator i arcymistrz wybranego przez nich modelu literatury, opartego na prymacie wyobraźni – wizyjnej, fantazmatycznej, eksplorującej pokłady osobniczej i zbiorowej podświadomości, kreatywnie, obrazoburczo i krytycznie prezentującym tak wielkie tradycje kultury, jak fenomeny dawnej oraz współczesnej popkultury. Jest to zatem nie tyle zastygły w podręcznikach języka polskiego i historii literatury Schulz – klasyk awangardowego modernizmu, co – podobnie jak jego przyjaciele Witkacy i Witold Gombrowicz – inspirujący prekursor postmodernizmu.

### Patron i mistrz

W ankiecie kwartalnika „Kresy” (1997, nr 2) zatytułowanej *Co się dzieje „po „brulionie”*, rozpisanej wśród pisarzy i krytyków

---

<sup>15</sup> Na interpretacyjną uwagę zasługuje szerzej nieznany cykl prozy poetyckiej Jarosława Gawlika *Debora i Bruno. O niespotkaniu się* – opublikowany w oryginalnie graficznie zaprojektowanym (i tym samym nawiązującym do plastyczno-literackich zainteresowań oraz projektów artystycznej pary), „podwójnym” tomiku poetyckim pt. *Debora i Bruno. O niespotkaniu się/ Listy do A* (Rzeszów 2004). Dialogiczny utwór opiera się na koncepcie odtworzenia zaginionej korespondencji kochanków, autor docieka przyczyn ich rozstania, upatrując ich w silnym związku Schulza z matką. Gawlik (ur. w 1962) to rzeszowski dziennikarz i urzędnik samorządowy, z wykształcenia polonista. Debiutował tomikiem *Przypadki Robinsona* (Rzeszów 1999); opublikował także wydany w oryginalnej szacie graficznej, opowiadający poetycko historię jego rodziny tomik *Pożegnanie z latem* (Rzeszów 2000).

z roczników siedemdziesiątych, Honet – czołowy przedstawiciel<sup>16</sup> nurtu nazwanego wkrótce przez Mariana Stalę poezją „ośmielonej wyobraźni”<sup>17</sup>, charakteryzując odrębność poszukiwań swoich rówieśników od generacji „brulionu”, wymienił Schulza na pierwszym miejscu w gronie swoich mistrzów:

coraz więcej jest nad młodą poezją patronatu Schulza, Rimbauda, Trakla [...] pojawiające się coraz częściej nazwiska Schulza i Rimbauda wskazują, że poezja ta zaczyna opowiadać się po stronie wizji i być może ten czynnik zdeterminuje w mniej lub bardziej fragmentaryczny sposób osadzenie jej istoty na przestrzeni tradycji literackiej. I co najważniejsze – ten „wizyjny” wyróżnik stanowiłby zarazem klucz pozwalający zdecydowanie [...] oddzielić twórczość poetów urodzonych w latach siedemdziesiątych od akrobacji brulionowców<sup>18</sup>.

W krótkiej wypowiedzi, uznanej za manifest i wykład poetyki własnej<sup>19</sup>, Honet jeszcze dwukrotnie powtórzył tezę o „wizyjności” młodej poezji, jej fascynacji „nieprzejrzystością świata”, budowaniu przez młodych poetów „światów prywatnych”, znużeniu brulionowym „autotematyzmem” i programową banalnością, potrzebie mocniejszego zaznaczenia przez poetów własnej indywidualności.

<sup>16</sup> „Kto nie czytał Honeta, ten nic nie wie o autorach urodzonych w latach siedemdziesiątych” – napisał przed kilkunastu laty należący do tej samej generacji pisarz i krytyk Artur Nowaczewski. Tegoż, *Roczniki siedemdziesiąte odbębiają wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 23.

<sup>17</sup> Marian Stala zapytany o to, czy coś łączy ze sobą utwory Honeta, Michała Sobola i Jerzego Franczaka – powiedział: „Wiersze tych właśnie poetów pewnie ucieszyłyby Jerzego Kwiatkowskiego, bo w ich książkach można zauważyć po raz pierwszy od lat z taką świadomością próby uprawiania poezji »ośmielonej wyobraźni«. Najważniejszym i najoryginalniejszym z nich jest Roman Honet. Można u niego znaleźć rozbicie świata, rozbicie zdania, rozbicie obrazu. Poezja z *alicji* i *pójdiesz synu do piekła* nastawiona jest na antyestetyzm, wizję, oniryzm, jest silnie ekspresjonizująca, co szczególnie widać w drugim z wymienionych tomów. W którym luźność skojarzeń jest połączona ze skłonnością do blasfemii i transgresji”. *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki* [w:] P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylija. O rocznikach 70.*, Kraków 2002, s. 513.

<sup>18</sup> R. Honet, \*\*\*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

<sup>19</sup> T. Cieślak, *Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych*, „Fraza” 2005, nr 4, s. 125.

Zakończył swą wypowiedź (trzykrotnie powtórzonym w tekście) apelem: „Niech zatem poezja opowie się po stronie wizji”<sup>20</sup>. Wtórował mu rówieśnik Bartłomiej Majzel w opublikowanym w ramach tej samej ankiety „Kresów” szkicu pod znaczącym tytułem *Coraz więcej chorych wizji*, gdzie także wymienił Schulza (i Kafkę) w gronie mistrzów swego pokolenia, którego pomysły na poezję tak opisywał:

dwudziestokilkuletni zaledwie autorzy zdecydowanie zwracają się ku wyobraźni, posługując się zagęszczoną metaforą kreują przedziwne światy. Są oni w większości – co ciekawe – dotknięci dziwnymi obsesjami, a wspomniana wyobraźnia często ma u nich znamiona chorych, zimnych, zwariowanych wizji lub zapisów traumatycznych przeżyć bądź męczarni. [...] W wierszach tych dwudziestokilkuletników słowa pulsują napięte jak napęczniałe żyły, a mroczny, chłodny niepokój dominuje nad obrazem rzeczywistości, do tego krótkie porwane zdania wprowadzają chaos i wrażenie rozchwiania<sup>21</sup>.

Zwracam uwagę na tę wypowiedź, bowiem zapowiada ona charakterystyczny sposób recepcji autora *Sklepów cynamonowych* u poetów „ośmielonej wyobraźni” – gęsty, metaforyczny styl oraz negatywne odkształcenie jego wyobrażeniowości interpretowanej w kontekście Zagłady polskich Żydów, której drohobycki pisarz stał się emblematem, a także wydobyte na plan pierwszy pesymistycznych, „kafkowskich” aspektów jego dzieła, nazwanych przez Adama Lipszyca „Schulzem na szaro”<sup>22</sup>.

Poezja ośmielonej wyobraźni – najwyrazistszy obok warszawskich neolingwistów nurt w poezji bezpośrednich następców pokolenia „brulionu”, nazywany dziś bywa także „imaginatyzmem”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> R. Honet, \*\*\* „Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

<sup>21</sup> B. Majzel, *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 147. Poeta zwrócił uwagę na odmienne fascynacje swego pokolenia od poetów „Brulionu”: „Być może nie jest to już Frank O’Hara, może raczej Kafka albo Schulz?”. Tamże.

<sup>22</sup> A. Lipszyc, *Schulz na szaro, Schulz przed prawem* [w:] *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 35–53.

<sup>23</sup> Charakterystykę poezji „ośmielonej wyobraźni” (imaginatyzmu) można odnaleźć w przywoływanym szkicu Marcina Jurzysty „Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej, Filipa Materkowskiego *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imaginatyzmu polskich* [w:] *Wyobraźnia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 11–20 oraz Mo-



Towarzyszący mu krytyk, Karol Maliszewski, pisał także, w nawiązaniu do stworzonej przez Jerzego Kwiatkowskiego na potrzeby opisu liryki pokolenia „Współczesności” antynomii poezji „wizji” i „brulionowej” poezji „równania” (jej mistrzami są Różewicz, Andrzej Bursa, poeci Nowej Fali, Frank O’Hara) oraz o „szkole obrazów”, wyróżniając na początku XXI wieku trzy jej główne odmiany: Honeta, Majzla oraz najstarszego w tym gronie (ur. w 1970 r.) Tomasz Różyckiego<sup>24</sup>. Marian Stala jako przykłady liryki tego nurtu obok poezji Honeta wskazał wiersze Jerzego Franczaka i Michała Sobola. Jakub Momro w szkicu *Wyobraźnia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*<sup>25</sup>, podobnie jak Maliszewski, charakteryzował poetykę Majzla, Różyckiego i Honeta. Za czołową postać nurtu uważa się także, związanego ze śląską grupą literacką „Na Dziko”, Radosława Kobierskiego (ur. w 1971)<sup>26</sup>.

Cechami, które łączyły pierwsze wystąpienia imaginatywistów i do dziś wyróżniają ich twórczość, były: kreacyjna wyobraźnia (fan-

---

niki Peroń *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski)* [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka i Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 161–175.

<sup>24</sup> Por. rozdziały zamykające jego publikację *Nowa poezja polska 1989–1999* (Wrocław 2005): 16. „Poezja drugiego oddechu”, 17. *Roczniki siedemdziesiąte nadchodzą. Ucieczka od „brulionowych dogmatów”*; „ku wyobraźni”; 18. *Schylek lat 90. „Wizja przeciw równaniu”* (s. 109–125) oraz tegoż, *Głosy z „bezbrzeżnej podróży”*, gdzie Maliszewski napisał: „Są poeci nieobliczalni i osobni [...], którzy w mniejszym stopniu zaufali fascynacji zbitkami słownymi i nie dali się uwieść frazeologicznym grom, lecz raczej skierowali swoją uwagę na obraz, siłę wewnętrznych pejzaży o neurotyczno-nadrealistycznej proveniencji, [...] przede wszystkim zauważa się trzy pierwszoplanowe szkoły obrazu: a) Honeta, b) Różyckiego, c) Majzla”. Tenże, *Rozproszone głosy...*, s. 251.

<sup>25</sup> „FA-art” 2003, nr 3–4, s. 148–153.

<sup>26</sup> Z czasem i rozwojem poetyckich osobowości zestawienie „Honet, Różycki, Majzel” zastępuje trójca „Honet, Kobierski, Majzel”. Por. cytowane szkice Jurzysty, Materkowskiego i Peroń oraz M. Jurzysty *Bądź a klęk! Bóg w poezji Romana Honeta, Bartłomieja Majzla i Radosława Kobierskiego*, „Tekstualia” 2011, nr 2, s. 65–72. Podjęcie dykcji wyobraźniowej przez Kobierskiego wcześniej zauważył Majzel (tegoż, *Coraz więcej chorych wizji*, s. 147).

tastyczno-groteskowa i oniryczno-surrealistyczna), spotęgowana figuratywność i meliczność języka, powrót do wiersza rytmicznego, ale także spokrewniające ich z rówieśnikami neolingwistami oraz poezją Andrzeja Sosnowskiego gry językowe, synestezja, uwaga zwrócona na kształt wizualny wiersza (np. wskrzeszenie formy emblematu), liczne odniesienia do innych sztuk (wynikające także z faktu, że kilkoro z nich uprawia sztuki wizualne oraz zajmuje się twórczością muzyczną), antyestetyzm i ekspresjonizm. Ich utwory charakteryzuje wielość kulturowych odniesień oraz aktywny stosunek do podejmowanych tradycji, z dominującą strategią gry i zabawy (znaczący jest oksymoroniczny tytuł tomiku Honeta *baw się i kilka innych wierszy o rzeczach ważnych*, Wrocław 2008).

Zwraca uwagę obecne w ich poezji bogactwo motywów religijnych – ukazywanych jednakże w procesie zanikania sacrum, destrukcji i dewaluacji sfery wartości, w groteskowym pomniejszeniu, deformacji lub uwspółcześnionej rekontekstualizacji mitologemów, rytów i symboli<sup>27</sup>. Tradycyjne formy religijności są przez poetów ośmielonej wyobraźni poddane krytycznej wiwisekcji, profanowane, ukazane w stanie głębokiego kryzysu lub po katastrofie, której jawnym i ukrytym wzorem jest zniszczenie w Polsce i Europie podczas drugiej wojny światowej nie tylko żydowskiej diaspory, ale i judaizmu (to ważny temat powieści *Ziemia Nod* Kobierskiego).

---

<sup>27</sup> Najwcześniej dostrzegli ich wzmożoną obecność w młodej poezji krytycy (np. szkic Maliszewskiego, *Halucynacje Honeta* [w:] tegoż, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 214–218), za czym poszły pogłębione rozpoznania badaczy motywiki religijnej w literaturze. Por. m.in. M. Rabizo-Birek, *Wyobrażenia religijne w najmłodszej poezji polskiej* [w:] tejże, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 260–283; też, *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie (po)romantycznym* [w:] *Strategie „Ja” (po)romantycznego...*, s. 381–412; M. Jurzysta, *Bądź a klęk! Bóg w poezji Romana Honeta, Bartłomieja Majzla i Radosława Kobierskiego*, „Tekstualia” 2011, nr 2, s. 65–72; E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2015; K. Nolbert, *Może gdzieś tutaj kończy się świat. (Nie)możliwa metafizyka w poezji Tomasza Różyckiego* [w:] *Obroty liter...*, s. 79–101.

Poeci inspirowani się herezjami i gnozą, za religioznawcami, antropologami, psychologami, filozofami podążają ku źródłom religii, rekonstruują relikty mitycznej świadomości. Pasjonuje ich fenomen *homo religiosus* – człowieka, który tworzy bogate i złożone systemy religijne, by transcendować, sublimować mroczną sferę popędową – wpisane w porządek natury instynkty agresji, przemocy, zniszczenia, egzorcyzmować i łagodzić cierpienie oraz lęk przed śmiercią i nicością.

Nietrudno dostrzec, że na tak zarysowanej mapie twórczych fascynacji i obsesji imaginatywności spotykają fascynujące „bezlikiem” zarysowanych w nim „historyj” dzieło Schulza – tym bardziej że jest ono poświadczone jego biografią, tragicznymi okolicznościami śmierci oraz – co także istotne – intensywnym bytem pośmiertnym. Drohobycki mistrz jest dla nich po prostu literaturą, jej nieśmiertelnym duchem, pisarzem, który pozostawił legendę nieukończonego, zagubionego dzieła życia – powieści *Mesjasz* – po to, by mieli misję do wypełnienia<sup>28</sup>. Taki – jak się wydaje – swoiście założycielski, nasycony mesjanistyczną motywiką mit poezji/literatury późnego modernizmu przedstawił Różycki w kodzie ważnego eseju *Próba ognia*.

<sup>28</sup> Stanisław Rosiek inspirującą niekompletność uznaje za najistotniejszą z przesłanek współczesnej popularności dzieła Schulza: „My czytelnicy, my, badacze jego dzieł, żyjemy w oczekiwaniu – w pełnym nadziei oczekiwaniu na *Mesjasza*, na kolejne wersje *Xięgi bałwochwalczej*, na nowe ilustracje do jego utworów, na listy Józefiny Szelińskiej, które adresatka być może zabrała jednak ze sobą, gdy opuszczając dom rodzinny, wyjeżdżała w nieznane. [...] Dzięki temu już na poziomie materialnym dzieło Schulza nie zastyga w jakimś jednym kształcie. W każdej chwili może się przemienić. O Schulzu da się więc powiedzieć to, co niegdyś powiedziano o innym wielkim poecie, że »nadal pisze«. To dobra nowina dla nas czytelników. Nie muszą i nie powinni odkładać Schulza na półkę jako lektury już zamkniętej. Otwiera się przed nimi pole dla dowolnych i samowolnych domysłów. Zostają wciągnięci w sam środek czegoś, co można nazwać wielkim oczekiwaniem na objawienie się dzieła w jego pełnym (lub choćby tylko pełniejszym) kształcie”. Tegoż, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?* [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu* [wyd. ukraińsko-polskie], red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 99. Za pomoc w dotarciu do tej i innych drohobyckich publikacji o Schulzu dziękuję Aleksandrze Smusz.

*Czy książki latają?*, którego ukrytym tematem (głównym jest historia palenia książek i prześladowania pisarzy) są rozważania na temat perspektyw literatury:

czy Schulz w ogóle napisał *Mesjasza*? Powiedział nam, abyśmy czekali. Oczekujemy jego objawienia jak jakiejs hipostazy, jak Żydzi oczekujący swego Mesjasza, żyjąc z tą nadzieją z roku na rok, żywiąc się nią w czasie największych nieszczęść. Jeśli nie napisał tej książki, pozostawiając nam liczne ślady, nakazując poszukiwania i oczekiwanie, umieścił ją w perspektywie eschatologicznej, może kosmologicznej, gdzieś tam, gdzie znajduje się jego dom, w micie, w wieczności, w krainie książek i liter. Mesjasz zostaje zrównany z Księżą, to Księża ma nas wybawić, zbawić świat. Czekajmy, miejmy nadzieję. Historia tego czekania staje się wcieleniem idei Powtórnego Przyjścia, zstąpienia Chrystusa na ziemię chrześcijan. Nawet jeśli Schulz jej nie napisał, pozostawił nam wiarę, że ona jest i przyjdzie. Ilekroć będziemy przypominać sobie o tym i odnawiać nadzieję, tyle razy żyć – gdzieś tam w micie, w domu, daleko – będzie Schulz. Szukajmy Księgi, czekajmy na nią, czekajmy na przyjście Mesjasza. Dopóki czekamy, wszystko ma jeszcze sens. Sens życia w oczekiwaniu na Mesjasza. Dopóki czekamy, żyje Schulz i żyjemy my<sup>29</sup>.

Poeeci „ośmielonej wyobraźni” tworzą, używając terminu Joanny Orskiej, „liryczne narracje”<sup>30</sup>: wiersze-opowieści, wiersze-mity, „skrócone poematy”<sup>31</sup>, ballady, liryki prozą, apokryfy, listy i cykle poetyckie oraz tomiki tematyczne (np. Różyckiego: *Świat i Antyświat, Kolonie, Księga obrotów*; Majzla *Biała Afryka i Doba hotelowa*; Dariusza Pado *Ijar i Kręgi*; Ewy Elżbiety Nowakowskiej: *Nareszcie, Trzy ołówki, Aż trudno uwierzyć – apokryfy krakowskie*). Rozgrywają się one zazwyczaj w odrealnionych, baśniowych, fantastycznych lub futurystycznych przestrzeniach oraz realiach minionych epok (szczególnie często kojarzących się z Schulzem i jego twórczością: *belle époque*, c.k. monarchii, pierwszej i drugiej wojny

<sup>29</sup> T. Różycki, *Próba ognia. Czy książki latają* [w:] *Obroty liter...*, s. 37–38.

<sup>30</sup> J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

<sup>31</sup> Termin Piotra Śliwińskiego w odniesieniu do utworów Honeta: „Świat jego dąży w strumieniu obrazów ku czemuś. Co nie wiadomo, czym jest, ale – jest. Poemat jest prądem, wiersz krótki, skupiony, jest skróconym poematem”. Tegoż, „*Piąte królestwo*” – *pięć uwag*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piate-krolestwo-piec-uwag/> [5.02.2011] (dostęp: 20.07.2016).

światowej, w dwudziestoleciu międzywojennym). Oto trzy charakterystyczne przykłady – krótkie liryki z pierwszych tomików Honeta, Kobierskiego i Nowakowskiej, w których pojawiają się ważne miejsca i obiekty schulzowskiego kosmosu – fantasmagoryczne miasto, sanatorium i kometa:

**miasto, którego nie ma**

a jednak wróciłaś do tego miasta  
o sercu rdzawo nakreślonym przez kikuty  
bagnetów tam kruche sanatorium czeka  
na podróżnych, wychodzących zza drzew

w niemodnych płaszczach. a jednak  
wróciłaś, z zegarkiem, nad którym  
przeklinał szwedzki grawer i kolanami  
wypełnionymi wodą (po asfalcie

ślizgają się kobiety wzdęte jak  
gruszki, i wróciłaś, naprawdę zgniłe  
liście, i mroźny wiatr,

wieje)<sup>32</sup>;

**szopka noworoczna**

ten dom, posiwiwały jak melancholia, opuszczony  
w pośpiechu przytułek dla obłąkanych, śmieszny  
dom starców. sanatorium o mętnych szybach,  
zapachu gotowanej kapusty i perfum. oboje w  
przestarzałych strojach, przylepieni do szyb  
jak kłębki pary, ta przechowalnia czasu, ten  
żłobek nie zdaje się na nic. tak samo boli ten  
kruchy, świszczący oddech i miesiące płyną  
jak ołów. wygłodzone psy rozwlekają resztki  
na podwórku. gawrony uderzają dziobami  
w przerwy między śniegiem i zastygają w nich  
jakby skończył się zapas energii w bateriach,  
we wszystkim<sup>33</sup>;

---

<sup>32</sup> R. Honet, *alicja*, s. 27.

<sup>33</sup> R. Kobierski, *Rzeź winiątek*, Łódź 1999, s. 13.

\*\*\*

Katedry rozwierały się z trzaskiem  
i przeciąg zdmuchiwał cylindry z głów.  
Po niebie krążyły welocypedy komet,  
bóg uprawiał ochoczo  
codzienną porcję biegów.  
Otwierałam powieki jak najszerzej,  
(recepta znana z dzieciństwa,  
by obudzić się prędko z koszmaru).  
Kwiaty zaciskały pięści,  
rodziły się płomyki na gałęziach,  
skapywał cukier z retort kominów i rynien.  
Miało być tak, jak podczas narodzin.  
Czułam, że świat narysowano miękką kredką  
i lekkie muśnięcie powoduje,  
że obraz się ściera, plamiąc palce.  
Katedry zasuwają się, a ludzie z gołymi głowami stali,  
narażając się na kolizje z kometami<sup>34</sup>.

Liryk \*\*\* *Katedry*... Nowakowskiej ma ekfrastyczny potencjał, odnosi się także do twórczości plastycznej Schulza, jakby debiutująca poetka podjęła się opisanie jednego z jego zaginionych rysunków. Wypróbowuje ona swe wizjotwórcze potencje, czyniąc punktem wyjścia świat przedstawiony o wyrazistym schulzowskim stemplu, mierząc się z problemem „nieobecności” pisarza, z pustką po nim i bezsensu jego tragicznej śmierci (do problemu tego powróci w późniejszych, dedykowanych mu wierszach *Plachta śniegu* i *Nauczyciel robót ręcznych*<sup>35</sup>).

<sup>34</sup> E.E. Nowakowska, *Dopiero pod pewnym kątem*, s. 15.

<sup>35</sup> Oba wiersze opublikowane w tomie E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, Kraków–Budapeszt 2013, s. 7, 12. Dedykowany „pamięci Brunona Schulza, 7.05.2005” wiersz *Plachta śniegu* wcześniej ukazał się w tomiku *Oko*, Kraków 2010, s. 41. W liście mailowym z 17.02.2019 r. poetka przypomniła mi, że napisała pod kierunkiem prof. Elżbiety Tabakowskiej pracę magisterską o tłumaczeniu metafor Schulza na angielski (jej fragment ukazał się w piśmie „Przekładaniec” 1996, nr 2, s. 123–130, pt. *Selected Liquid Metaphors in Bruno Schulz's Fiction in an English Translation*). Nowakowska jest z wykształcenia anglistką, tłumaczką, pracuje jako lektorka języka angielskiego w Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

W wierszu *pozorne asocjacje* Honeta, podobnie jak w liryku \*\*\* *Katedry...* Nowakowskiej współczesność przenika się z obrazami przeszłości. Liryczne ja przenosi się z teraźniejszości w mityzowaną przeszłość „genialnej epoki” dzieciństwa, a te przenosiny obejmują (i znacząco pomijają) stosunkowo niewielki, choć ważny w dziejach interwał czasu (przede wszystkim wydarzenia Wielkiej Wojny i rewolucji, dokonującej się w tym okresie radykalnej zmiany porządku politycznego Europy). Bohaterowie Honeta i Nowakowskiej przebywają w *belle époque* – okresie dzieciństwa i wczesnej młodości Schulza – ale jest to świat artystycznie zmediatyzowany, „wtórnie modelowany” wedle jego wizerunków z dokumentalnych filmów z epoki niemego kina, sepiowanych fotografii i rysunków. Posługują się też naznaczoną wanitatywnie wegetatywną metaforą. W takim miejscu i czasie bohater Honeta doświadcza wizji zdarzeń sto lat późniejszych, rozgrywających się w okresie pisania wiersza, pod koniec XX wieku, o czym świadczy emblematiczna obecność „polskiego papieża”:

tej jesieni przegrzane powietrze  
wypaliło na chodnikach swój tłusty  
czerwony emblemat, szedłem coraz szybciej,  
ścigany przez odwłoki kabrioletów  
i aeroplany pulsujące jak włochate  
motyle. mijało południe – na wystawach grzały się  
krępe butelki wermutu, a włoski papież  
machał ręką bo muchy w tym roku były  
wyjątkowo dokuczliwe, potrącany  
przez mężczyzn w sepiowych garniturach,  
zadbane kobiety, dzieci blade jak robaki  
wyłazące z jabłek przed finalnymi  
skokami, nie mówiłem nic. za chwilę  
siedziałem już na żółtym prześcieradle,  
za słaby aby wstać i iść dokądkolwiek  
choć polski papież natarczywie  
machał ręką, a za oknem roztopiały się  
dachy tramwajów<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> R. Honet, *alicja*, s. 10.

Frazę „tej jesieni przegrzane powietrze/ wypaliło na chodnikach swój tłusty/ czerwony emblemat” można zestawzić z jawniej intertekstualnie schulzowskim (np. epifanią światła z XXIX części *Wiosny*) otwarciem *Pieśni jedenastej (Szczęśliwa epoka)* Różyckiego:

Ciepłe miejsce w chodniku. Właśnie je wybrałem  
na Sam Środek Europy. Mesjasz weźmie ciało  
z wosku i pestek, z blachy, przepalonych murów  
i z zakopanych skrzynek z paznokciami króla

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom  
i podpala obrusy [...] <sup>37</sup>.

Nie są to dokładne cytaty z utworów Schulza, bardziej wyraziste schulzowskie parateksty (obok dosłownego znaczenia, mają też drugie dno, które tworzą odwołania do tytułów jego utworów oraz nazwa jego rodzinnego miasta). Stanowią one w przytoczonych utworach czołowych poetów „ośmielonej wyobraźni” znaczący punkt wyjścia do kreowania bardziej idiosynkratycznych, własnych, „chorych” wizji. Snute w ich utworach historie, kreowane wedle autonomicznych praw literatury, uwolnione od obowiązku referencji, są równoległe do doświadczeń ich twórców, z którymi stykają się w węzłowych punktach wierszy, nadbudowane *per analogiam* nad przypadkami ich egzystencji, usiane przemyślnie kryptonimowanymi wątkami autobiograficznymi, przybierającymi formę obsesyjnie powracających obrazów, fraz i słów kluczy – przedsięwziętych pod patronatem drohobyckiego mistrza. W pierwszym okresie twórczości tej konstelacji poetów roczników siedemdziesiątych terminowanie u autora *Sklepów cynamonowych* prowadziło do upodobnienia do siebie ich utworów. Nie wiedząc, czyjego są autorstwa, można je uznać za dzieła tego samego autora.

Utwory „wyobraźniowców” daje się także analizować kluczami nowoczesnej psychoanalizy – znów idąc za przykładem Schulza – jako przejmujące historie rodzinne oraz głębinowe narracje tożsamościowe. Ciekawą interpretację twórczości poetyckiej i prozatorskiej

<sup>37</sup> T. Różycki, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 22.



Kobierskiego – jako odpominania i opłakiwania żydowskiej części własnego dziedzictwa, rozwiązywania tajemnicy pochodzenia, w której pisarz lokuje zarówno źródła swej neurozy, jak i artystycznego powołania, zaproponowała przed kilku laty, trybem hipotezy, Anita Jarzyna, finalnie podkreślając symboliczne utożsamienie się każdego poety z Żydem: „*Każdy poeta jest Żydem*” stwierdziła kiedyś Marina Cwietajewa. Radosław Kobierski, ostrożniejszy, wybiera raczej tryb przypuszczający, zapisuje możliwe<sup>38</sup>.

Inspiracje do podobnej, analitycznej wiwisekcji przynosi cykl poetyckich listów z Rajsze (żydowska nazwa Rzeszowa) oraz innych galicyjskich miast i miasteczek zamieszczony w tomiku *Ijar* Dariusza Pady (ur. w 1974). Zdaniem Tomasza Charmsa poeta ten tworzy „wiersze peregrynacyjne”, które są „próbą biografii duchowej”: „Wydarzenia wpływają na nią dwutorowo: z zaszłości (retrospektywnego »miasteczka«) i obecnej chwili (Warszawa i żydowski »sztetł« – »wewnętrzne miasto«)”<sup>39</sup>. Oto jeden z odnalezionych w tomie *Ijar* schulzowskich intertekstów<sup>40</sup>. Tytuł wiersza – *List Abby z Sokołowa*

<sup>38</sup> Anita Jarzyna pyta w poprzedzającym zakończeniu akapicie: „Kim są matka i ojciec w wierszach Kobierskiego? A kim rodzice bohatera *Hararu*? W którym miejscu w twórczości autora *Rzezi winiątek* stykają się poezja i proza? I jakie ma to znaczenie, kiedy czytamy wiersze z tomu *Lacrimosa*, że tak zwane pochodzenie »halachiczne« (czyli zgodne z ortodoksyjnym prawem żydowskim) dziedziczy się po babci ze strony matki?”. Też, *Radosław Kobierski: idą za nami, mówią w swoim imieniu*, „Kresy” 2009, nr 4, s. 224–230.

<sup>39</sup> T.Ch. [Tomasz Charms], *Pado Dariusz [w:] Tekstylika. Słownik młodej polskiej literatury*, red. P. Marecki, sekretarz Słownika T. Charms, Kraków 2006, s. 243. Pochodzący z Rzeszowa Pado był jednym z redaktorów wydawanego tam pisma „Nowa Okolica Poetów”. Z czołowymi imaginatywistami wiąże go bliskie przyjaźnienie, poświadczone dedykacjami wierszy. W jego tomie *Ijar* (Rzeszów 2009) znajdują się utwory dedykowane Kobierskiemu (*Pierwszy list Elimelecha do Dawida z Lelowa*, *Pierwszy list Ezechiela z Sieniawy do Dawida z Lelowa*, s. 6, 8) i Honetowi (*List Menachema Mendela z Rymanowa do Jissohora Dow Bera (wschód)*, s. 13) oraz podobne fascynacje, przede wszystkim zakorzenienie wyobraźni w zniszczonej podczas drugiej wojny światowej kulturze żydowskiej i środkowoeuropejskiej.

<sup>40</sup> Inne to dedykowane Jerzemu Ficowskiemu *List Eleazara z Rajsze do matki* (*pierwsza modlitwa jakiej nauczę syna*), *Mój kolejny list do rebe Jerzego* (*mapy*

do *Jakuba z Drohobycza* – aluzyjnie kieruje ku postaci ojca ze *Sklepow cynamonomowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a skojarzenie to wzmacniają obecne w wierszu motywy schulzowskiej prozy (księga, Mesjasz, blask):

    pomiędzy taflami szyb umrze blask  
    oddech Barucha gaszącego wapno  
    pod parapetem ukryje się kilka ksiąg  
    nikt nigdy ich nie znajdzie nie powie

    majster mesjasz przeczyta każdą dębową deskę  
    poczeka na remont stolarki jak na zbawienie  
    na powtórne przyjście kogoś z warsztatu  
    z węglem z ramą z gwoźdźmi w dłoniach<sup>41</sup>.

Pado, a podobnie dzieje się w większości utworów nawiązujących do twórczości Schulza i poświęconych jego osobie, wprowadza czytelne aluzje do Zagłady. Inspirując się powieścią *Mesjasz*, aluzjami biograficznymi (do poświadczonych świadectwami i fotografią zajęć warsztatowych pisarza jako nauczyciela plastyki i robót ręcznych<sup>42</sup>) wprowadza do wiersza motywy *martyriae Christi*. Wpisuje się zatem do tych interpretacji Zagłady, które odwołują się do scenariusza pasji oraz przypominają o żydowskim rodowodzie Chrystusa. Pado w swojej twórczości, bogatej w topikę i wątki religijne, łączy judaizm z chrześcijaństwem, konsekwentnie kreuje niedokonane w dziejach „przymierze” i restytuuje związek między dwiema bliski-

---

*i legendy*) oraz motto z *Republiki marzeń* poprzedzające czwartą część tomu zatytułowaną *Miasto odbite – Siwan w Warszawie*. D. Pado, *Iljar*, s. 19, 32, 57. Pado debiutował wspólnym z Radosławem Wiśniewskim tomem *Raj/Jar* (Nowa Ruda 2005). Później opublikował: *Peryferie raju* (Warszawa 2005), *Korzenie drzewa* (ponownie z Wiśniewskim, Brzeg 2007), *Siedem + Siedem + Siedem* (Kraków–Budapeszt 2011) oraz *Kręgi* (Kraków–Budapeszt 2014).

<sup>41</sup> D. Pado, *Iljar*, s. 12.

<sup>42</sup> Chodzi o fotografię przedstawiającą Schulza prowadzącego lekcję robót ręcznych w gimnazjum w Drohobyczu, wykonaną 19 maja 1934 roku. Uczniowie wykonują na niej różne prace stolarskie, stąd zapewne ekscentryczne skojarzenie Pady: „majster mesjasz”. Zdjęcie reproduktowane w *Słowniku schulzowskim*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk bdw., s. 255.

mi mu tradycjami. Podobne motywy pojawiły się w obrazach Marca Chagalla przedstawiających ukrzyżowanie na tle scen obrazujących okropności wojny<sup>43</sup>, w wierszu Aleksandra Wata o incipicie „Druhowie jedli”... z tomu *Ciemne świedło*, w powieści *Żydowska wojna* Henryka Grynberga, w opowiadaniu *Swoi i obcy...* Włodzimierza Odojewskiego<sup>44</sup>.

Ujęcie tego motywu w drugiej strofie wiersza Pado – na tle warsztatu stolarskiego – przypomina także obraz prerafaelity Johna Everetta Millaisa *Chrystus w domu rodziców* (1849–1850). *List Abby z Sokółowa do Jakuba z Drohobycza* zawierałby zatem niejasną, proroczą wizję dotyczącą losów syna Jakuba (Schulza?) – Brunona. Poeta rozwija schulzowski koncept mitologizacji rodzinnej biografii – nadania postaci ojca z jego prozy cech boskich, którego konsekwencją jest uczynienie jego syna – porte parole autora – synem Boga, Mesjaszem. W polskiej recepcji Schulza niemal zawsze dochodzi do jego „chrystianizacji”. Na wywiedzioną z jego utworów i rysunków kreację Mesjasza nakłada się bowiem tragiczna śmierć pisarza podczas Zagłady, której konsekwencją jest nadanie mu Chrystusowych cech i atrybutów – wpisanie go w scenariusz pasji, zmartwychwstania i powtórnego przyjścia.

Zaprezentowany tu tok interpretacji w pewien sposób „zakłóca” pojawiająca się w pierwszej strofie postać Barucha, które to imię kojarzy się z najslawniejszym filozofem żydowskiego pochodzenia – Spinozą (sądząc z przywoływanych w liryku realiów – nie bez pośrednictwa wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*<sup>45</sup>). Sieć relacji łączących Schulza ze Spinozą obejmować

<sup>43</sup> „Frasobliwy, udręczony Nazareńczyk, osłonięty podkreślającym jego rodowód tałem to postać, w której artysta ujrzał ucieleśnienie tragedii ludzkiej, żydowski rodowód” – napisała Marlena Makiel-Hędrzak w szkicu *Chrystus Chagalla*, „Fraza” 1998, nr 1–2, s. 6.

<sup>44</sup> Z tomu: W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000, s. 449–468.

<sup>45</sup> Odniesienia do wiersza Herberta o kuszeniu Spinozy występują także w zawierającym liczne schulzowskie interteksty dygresyjnym poemacie Różycyńskiego *Dwanaście stacji* – zawartym w jego *Stacji ósmej: Prudnik* opisie wyprawy na strych

może paralele filozoficzne, podobieństwo losu i życiowych wyborów: panteizm, racjonalizm, herezję, odstępstwo od wiary przodków, wystąpienie z gminy żydowskiej, próbę asymilacji, wyobcowanie, prześladowania i przedwczesną, w przypadku drohobyczanina – męczeńską, śmierć. Zarysowana w stylizowanym na niejasną, chasydzką przypowieść (proroctwo, wizję) poetyckim „liście” Pady „trójca” żydowskich heretyków i odstępców: Chrystus – Spinoza – Schulz, przekłada się na obszary ich twórczej aktywności: wiarę – filozofię – sztukę oraz codzienne rzemieślnicze zatrudnienia (Chrystus syn cieśli, prawdopodobnie także uprawiający tę profesję, Spinoza optyk, Schulz nauczyciel robót ręcznych, podczas drugiej wojny światowej zmuszony do wykonywania trywialnych zamówień malarskich i graficznych), obrazując ich trwałą (wiekopomny) wkład w europejską i światową kulturę.

### Portrety z „cieniem”

Wiersz Pady można zatem przypisać do tej grupy utworów poetów „ośmielonej wyobraźni”, w których dialog z Schulzem przybiera formę apokryfów biograficznych<sup>46</sup> – szczególnych „ciągów

---

– miejsce dziecięcych przygód bohatera poematu Wnuka. Napotkana tam tajemnicza postać wydaje mu się „czystym objawieniem i figurą samego Boga Najwyższego” (jest zaś gniazdem os, które go za chwilę zaatakują). Widząc ją, przypomina sobie jeden z „wcześniej obejrzanych filmów”, w których rozpoznać można (ukazane w parodystyczno-pastiszowej konwencji przyjętej w utworze) sceny z dedykowanego holenderskiemu filozofowi liryku Herberta: „przyszła mu przed oczy znana scena/ z trzeciej części *Śmiertelnej pulapki*, kiedy to bohater/ o imieniu Baruch S. otrzepując z rąk opiłki po szlifierstwie szkielek,/ wchodzi o trzeszczących schodach na górę na swe poddasze/ i widzi tam Boga lub osobę zań się podającą i z nią odbywa/ rozmowę na temat swoich planów życiowych i perspektyw awansu”. T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004, s. 87.

<sup>46</sup> Autor tego quasi-terminu tak definiuje apokryfy biograficzne nowej poezji: „Mają charakter mini portretów [...], obejmują ich [artystów – uwaga M.R.-B.] życie (zazwyczaj zresztą drobny jego wyimek, pojedynczy fakt lub zaledwie obrazując odniesienie do niego) w ramy opowieści o ludzkim losie. Poeci »bruLionowi« nie prezentują bowiem biografii twórczej, lecz doświadczenie twórcy, czyniąc to z wy-

dalszych<sup>47</sup> jego życia, alternatywnych historii, fantastycznych dopisków, poetyckich „snów o Schulzu”, sfikcjonalizowanych portretów, w których – jak dzieje się to w wierszu Kobierskiego *Drohobycz, Śliwice* – kluczowe epizody jego życia i okoliczności śmierci spletają się z nawiązaniami do jego utworów:

wzgórze popiołu a drzewa rodziły śliwki pękające od pleśni  
soczyste jabłka krągły jak biodra wenus z wilendorfu  
zwęglone maszty dachów kościołów, obrzezani palą tu  
tani cesarsko-królewski tytoń od którego żółkną im

wargi rzęsy. niebo niecierpliwe i blade jak papier.  
dopuści zaczynają ciche szaleństwo i w końcu znajdują  
spust pistoletu (günter nienawidził landaua) schulz  
pachnie cynamonem i prochem. Ciało przetarło się

ukazując pawiooki rdzeń krwi, tapety dzikiego zachwytu.  
*potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się*<sup>48</sup>.

Szczególnie inspirujące dla literackich wizji przedłużających życie Schulza mają dwa, ściśle ze sobą powiązane fragmenty jego utworów, gdzie daje on także przyzwolenie na kontynuowanie jego dzieła przez sukcesorów. Pierwszym z nich jest zawarty na początku opowiadania *Genialna epoka* projekt „równoległych pasm czasu”, prekursorski wobec popularnych we współczesnej prozie i probabilistycznej filozofii teorii światów możliwych, alternatywnych oraz heterotopii:

---

rażną empatią. Ich bohaterami są zazwyczaj ludzie tragiczni (ale też mniej znani, co ma posłużyć ujawnieniu ponadprzeciętnej erudycji twórcy”. T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)* [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 189.

<sup>47</sup> *Je vois la suite* – to tytuł wiersza z debiutanckiego tomu Różyckiego *Vaterland*, w którym poeta podjął fascynujący go, kontynuowany w kolejnych tomach topos tragicznej (marnej) śmierci wybitnych pisarzy, projektując jednocześnie ich „drugie”, nieśmiertelne życie – wcielonych we własne dzieła, stających się bohaterami literackich legend: „Ach, widzę ciąg dalszy, już po tamtej stronie,/ to cudowne zjednoczenie, biegun tożsamości”. T. Różycki, *Vaterland*, Łódź 1997, s. 28.

<sup>48</sup> R. Kobierski, *Rzecz winiątek*, s. 38.

istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje<sup>49</sup>.

Drugim jest pomysł przywracania do życia umarłych, który w *Sanatorium pod Klepsydrą* przedstawia Józefowi demoniczny dyrektor sanatorium Doktor Gotard:

Cały trick polega na tym – [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu śmierć ojca jeszcze nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła.

Wcześniej Doktor w odpowiedzi na pytanie o to, czy ojciec bohatera żyje, powiedział: „z perspektywy pana ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”<sup>50</sup>. Ostatnie zdanie, które pojawia się (bez zaznaczenia cytatu kursywą) w apokryficznym, zbudowanym z motywów schulzowskich opowiadaniach wierszu Kobierskiego *Józef przy śpiącym ojcu* z tomu *Lacrimosa*<sup>51</sup>, można odnieść do niemal wszystkich wierszy, których bohaterem jest Schulz – np. dwóch sonetów Różyckiego z tomu *Kolonie* – 6. *Cynamon i goździki* oraz 61. *Zagłada wioski*, gdzie na wykreowane formy jego ocalenia lub próby wskrzeszenia do życia „rzuca się” cień jego śmierci:

Bruno Schulz wyjeżdża do Warszawy, ma na sobie  
Tę samą marynarkę ze śladami farby – a jednak udało się.  
Stryj, Sambor, Żydaczów i noc. Ma chleb, kennkartę  
I wino w sakwojażu, to na dobrą wróżbę. Ta dzisiejsza

<sup>49</sup> B. Schulz, *Proza*, s. 134.

<sup>50</sup> Tamże, s. 240.

<sup>51</sup> „Wprawia w ruch ołówki, węgiel drzewny, grafit./ Stworzył mu warunki do egzystencji/ (Która rzuca pewien cień na jego życie)”. R. Kobierski, *Lacrimosa*, Kraków 2008, s. 17. Tytuł tomu zapowiada jego problematykę, którą zwięźle wyłożył Piotr Śliwiński w notce na IV stronie okładki: „Kobierski odbywa poruszającą, poetycko-ludzką żałobę po śmierci ojca. Słów szuka w kulturze, w tradycjach lamentacyjnych, w cudzym bólu, przekształcając je w język własnej utraty”.

dzika akcja, ci wiedeńscy mieszczenie w mundurach  
gestapo polujący na swoich Żydów, to już za nim.  
Pomogli przyjaciele, AK, wszystko jedno. Już nikt  
go nie zatrzyma, żandarmi przechodzą przez wagon  
i wkładają palce w dwa otwory w czaszce, z podziwem.  
[...] <sup>52</sup>

Brak grobu Schulza, niemożność odnalezienia jego szczątków mimo podejmowanych wysiłków, inspiruje poetów do ukazywania go jako ducha, zjawy, podobnego romantycznemu upiorowi lub wpiśywania go w realia świata przedstawionego jego dzieł, na wzór zawartych w jego prozie projektów przedłużania życia ojcu – zamienionego w ptaka, robaka lub (bardziej innowacyjnie) jako niepozorny, choć wyróżniający się czymś szczególnym przedmiotowy element otoczenia. Ewa Elżbieta Nowakowska napisała w elegijnym wierszu *Płachta śniegu*, zainspirowanym prawdopodobnie odwiedzeniem jednego z opustoszałych żydowskich miejsc Krakowa:

W bezokiennej synagodze  
skład potrzaskanych krzesel.

Bruno spoczywa  
w którymkolwiek miejscu.

Módl się zawsze,  
gdy widzisz  
mur, płachtę śniegu <sup>53</sup>.

Wzór dla takiej formy portretowania pisarza dał Jerzy Ficowski w niezwyklej liryku *Mój nieocalony* – odmiennym od powściągliwych, bliższych poetyce elegii, upamiętniających Schulza wierszy poetów starszych generacji: Różewicza *W świetle lamp filujących*, Mariana Jachimowicza *Szable Brunona Schulza* <sup>54</sup>, Anny Frajlich *Nad*

<sup>52</sup> T. Różycycki, *Kolonie*, Kraków 2006, s. 65. Wiersz 6. *Cynamon i goździki* (s. 10) szerzej interpretowałam w szkicu „Biedni malarze”. *Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różycyckiego* [w:] *Obroty liter...*, s. 181–209.

<sup>53</sup> E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, s. 12.

<sup>54</sup> M. Jachimowicz, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 294. Jachimowicz także widzi w swoim dawnym znajomym twórcę „Wielkiej jak świat” poezji (tamże). Na

*listami Brunona Schulza*<sup>55</sup>. Drugi z schulzowskich wierszy Ficowskiego – *Drohobycz 1920*<sup>56</sup> – poetycki portret pisarza z czasów młodości, gdy uważał siebie przede wszystkim za artystę sztuk plastycznych, tworzył *Xięgę bałwochwalczą*, wędrował nocą z przyjaciółmi w poszukiwaniu erotycznych przygód, fascynował się perwersyjnymi kobietami, patronuje tym poetyckim apokryfom, które – jak liryk Mariusza Tenerowicza *Bruno Schulz cierpi na amnezję (1939)* – przedstawiają wymaginowane epizody z przedwojennego życia Schulza:

Już nie pamiętam, może po lwowskiej czy floriańskiej  
krąży ruchliwa ciemność, jej żywa materia jest namacalna  
kiedyś przylapałem ją gdy obłapywała na chodniku  
żonę bogatego kupca Baumana i ormiańskie bliźniaczki  
w jednym z listów opisuję nawet ten zapach, teraz znikła  
zapadła się pod ziemię, jej substancja tężeje na wysypisku  
[...]  
w klasie gdzie spokój spływa na szkice mych uczniów noc utonęła  
w kałamarzach, pod ławkami podgląda ogniste modelki Schielego  
otwieram podwójne okno, na ulicy bogaci goje – szminki odbite  
na futrach, pasiaste garnitury, wszyscy oni trafiają na karty  
mej książki. „w pewien sposób jestem już poza czasem...”  
niesiony w szklanym pojemniku pod pachą wyciągam spod poduszki  
Rilkego, dłoń szuka zawzięcie w materacu drzemią ostatnie  
zapiski apokryfu, ten ból przechodzi – mija obok magazyny,

myśl o nim naprowadzają go również niepozorne elementy codziennego otoczenia – w tym przypadku rośliny doniczkowe o charakterystycznym kształcie: „A te «szable» z mojego pokoju/ aż rozsadzają doniczki// Przypominają/ małego Brunia/ który/ przed zaśnięciem/ dorysowywał waletom z kart/ szable// Aby mieli się czym bronić/ wśród nocy bez dna”.

<sup>55</sup> A. Frajlich, *Aby wiatr namalować. Tylko ziemia*, Szczecin 2016, s. 56. Wiersz pochodzi z tomiku *Tylko ziemia*, opublikowanego w Oficynie Malarzy i Poetów w Londynie w 1979 r. i odnosi się do wrażeń autorki z lektury pierwszego wydania *Księgi listów*, w którym poruszył ją fenomen cudownego ocalenia listów Schulza do osób mu bliskich, będących ofiarami Zagłady: „spalone listy do kobiety/ spalonej/ gdzieś zakopane do przyjaciół/ gdzieś zakopanych” (tamże).

<sup>56</sup> Pochodzące z różnych okresów twórczości dwa poświęcone Schulzowi wiersze Ficowski zamieścił w wieńczącym jego schulzologiczne dzieło tomie *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 5, 485. Liryk *Mój nieocalony* otwiera tom, *Drohobycz 1920* go zamyka.



antykwarjat, sklep bławatny, „byle uciec stąd jak najdalej”  
za miastem płoną kręgosłupy szybów, nadpalone naftowe gwiazdy<sup>57</sup>.

Empatycznemu utożsamieniu z drohobyckim mistrzem (wiersz napisany jest w pierwszej osobie) sprzyjają liczne analogie biograficzne. Mariusz Tenerowicz, niezwiązany z żadnymi poetyckimi grupami i środowiskami, od lat aspiruje do głównego nurtu polskiej poezji. Nie czuje się spełniony jako twórca (mimo wielu nagród na ogólnopolskich konkursach zdołał opublikować jedynie dwa niewielkie tomiki wierszy). Do prowincjonalnego, urokliwego Leżajska, gdzie mieszka i pracuje (jako nauczyciel), co roku przybywają tłumnie chasydzi z całego świata, by w malowniczych, tradycyjnych strojach modlić się u grobu (ohelu) słynącego cudami cadyka Elimelecha. Dzięki ich obecności miasto staje się na krótko zmartwychwstałym przedwojennym sztetlem – tym z rysunków i prozy Schulza, „prawdziwszym” od realnie istniejącego Drohobycza.

Oryginalnym, bowiem łączącym różne formy poetyckiego portretowania Schulza (także, zdawać by się mogło, nienadającą się do mityzacji, profesję nauczyciela), jest zainspirowany wspomnieniami jego uczniów liryk Nowakowskiej *Nauczyciel robót ręcznych*:

Opowiem wam bajkę o trzech ołówkach.  
Pierwszy ołówek poszedł na wojnę.  
Rysował czołgi i kruki na pobojuiskach.

Drugi został w mieście, na ulicy Łapanka.  
Wąski i mały, przemknął się do kryjówki.  
Trzeci zaniesiono w kieszeni na łąkę.  
Tam rysował polne kwiaty, chwasty.

*I co dalej, co dalej, panie profesorze?*

---

<sup>57</sup> „Fraza” 1999, nr 3–4, s. 218. Ur. w 1970 r. w Jaśle Tenerowicz publikował swoje utwory w czasopiśmie i pokonkursowych antologiach. Wydał arkusz poetycki *Falszywy prorok* (Leżajsk 1996) oraz tomik *Poza ciemnokrąg* (Stalowa Wola 2004, nagroda ZLP za najciekawszy debiut Podkarpacia). Zestawienie Schulza z Egonem Schiele pojawia się także we fragmencie eseju Różyckiego *Tomi. Notatki z miejsc postoju*, Warszawa 2013, s. 31.

Trzy ołówki nigdy już się nie spotkały.  
Trzy ołówki, jaki to miły refren.  
Trzy ołówki. Zabrakło gumek do mazania.  
Obrazy, jakie stworzyły, zostaną.

*Ale gdzie? Panie profesorze, prosimy jaśniej?*

Poetka nie wymienia imienia i nazwiska swego bohatera, ufa erudycji czytelników, ale też daje im możliwość bardziej uniwersalnej interpretacji wiersza – jako baśni lub bajki o Zagładzie – form popularnych we współczesnej literaturze postpamięci, zwłaszcza tej adresowanej do dzieci<sup>58</sup>. Wedle autora posłowania do tomu *Trzy ołówki*, Nowakowska wybrała Schulza „za przewodnika po unicestwionym świecie”<sup>59</sup> polskich Żydów. W cytowanym liryku nawiązuje do „opowieści snutych na lekcjach” – jak Jerzy Jarzębski nazwał dar pisarza, którym poskramiał i oczarowywał niesfornych uczniów. Z ich wspomnień pochodzi także przekaz o niezwykłości, niejasności i braku puenty tych historii, często przerywanych w kulminacyjnym momencie dźwiękiem szkolnego dzwonka, utrudniającym ich zrozumienie i zapamiętanie, do których to cech poetka twórczo nawiązuje<sup>60</sup>. Schulz wymyślał baśnie, być może także opowiadał uczniom pomysły na swoje utwory.

Wzorowany na pisarzu, ale nienazwany z imienia bohater wiersza Nowakowskiej opowiada, choć trafniej byłoby powiedzieć „przeopowiada” wydarzenia wojny i Zagładę. Wojciech Ligęza interpretuje zamysł poetki nieco inaczej – jako „baśń profesora rysunków i robót ręcznych z Drohobycza, przeniesioną w czasy po Holokauście, kierowaną do uczniów, których ominęło to traumatyczne doświadczenie”<sup>61</sup>. Odmienne, wojenne losy trzech antropomorfizowanych ołówków (autorka inspirowała się nie tylko twórczością rysunkową Schulza,

<sup>58</sup> Por. na ten temat A. Jarzyna, *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256.

<sup>59</sup> W. Ligęza, *Przygasające światło* [w:] E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, s. 50.

<sup>60</sup> Jj [Jerzy Jarzębski], *Opowieści snute na lekcjach* [w:] *Słownik schulzowski*, s. 254–255.

<sup>61</sup> W. Ligęza, *Przygasające światło*, s. 50.

ale i wyświetlanym w telewizji w okresie jej dzieciństwa animowanym serialu dla dzieci *Zaczarowany ołówek*) połączą się w finale wyrazistą aluzją do zniszczenia dawnej wspólnoty, spowodowanej śmiercią lub rozproszeniem po świecie (sugerowana eufemistyczną figurą ich „niespotkania się”). „Trzy ołówki”, które dały tytuł zbiorowi lirycznych medytacji o Zagładzie, obrazują współczesne problemy jej poznania i adekwatnego wyrażenia. Nawiązują także do budzących wzruszenie, pospolitych „rzeczy” pozostawionych przez zabitych, pomordowanych i wywiezionych. Stały się one ważnymi elementami topiki Zagłady, jej wyrazistymi metonimiami, a także materialnymi nośnikami pamięci – medium dla wyobraźni pisarzy usiłujących przenieść się w coraz bardziej odległą przeszłość<sup>62</sup>.

Ołówki są w wierszu także metonimiami artystów postawionych wobec wojny i Zagłady (różnych form wojennej, okupacyjnej śmierci). Symbolizują także odmienne formy „wojennej” sztuki: podobnych do grafik Francisca Goi prac o jej „okropności” (kruki na pobojowisku), próbujących wyrazić takie jej okupacyjne osobliwości, jak łapanka („polowanie na ludzi”), ukrywanie się, próby schronienia się na łonie przyrody (przeczekania wojny na wsi, w lesie, wstąpienia do partyzantki) lub wyobraźniowej ucieczki w wykreowany, idealizowany świat natury. Ostatni z „ołówków” podobnie jak Stanisław Wyspiański rysuje „kwiaty i chwasty”. Można w tym obrazie dostrzec aluzję nie tylko do baśniowej poetyki ostatniego dzieła Schulza („fresków” z willi Landaua), ale także do wizyjnych wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z jego okresu „eskapistycznego”, zawierających jego autorstwa ilustracje do własnoręcznie tworzonych manuskryptów (np. wizerunki ptaków, chmur i drzew<sup>63</sup>).

Mocna puenta liryku Nowakowskiej, o której „objaśnienie” proszą profesora uczniowie, znaczyłaby na pewno tyle, że artefakty, stworzone przez będących ofiarami wojny i Zagłady artystów, przetrwają, pozostaną „na zawsze”. Emocjonalna aura tego fragmentu utworu jest

<sup>62</sup> Por. monografię Bożeny Shallcross *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.

<sup>63</sup> Por. reprodukcję rękopisu jego wiersza *Pokolenie* [w:] J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997 (kolorowa wkładka, bns.).

jednak bardziej skomplikowana. Ostatnim zdaniem wiersza jest pytanie uczniów (poetki, czytelników) o sens wydarzeń, wypowiedzenie niemożności ich zrozumienia, niezgody na ich upraszczające, symboliczne wytłumaczenie. Tryumfalną konstatację przetrwania Zagłady przez kruche, niepozorne artefakty osłabia gorycz ironii („trzy ołówki/ jaki to miły refren”, „zabrakło gumek do mazania”). Tej straty, tej żałoby, mimo upływu dziesiątków lat nie udaje się przepracować.

Tragiczna śmierć Schulza podczas Zagłady rzuca „cień” na jego trwanie w pamięci kultury. Każde spotkanie z jego twórczością, także to, w którym stanowi ona twórczą podniętę, inspirację, punkt wyjścia do tworzenia własnego świata – jak dzieje się to w utworach jego późnych wnuków i spadkobierców z grona poetów „ośmielonej wyobraźni” – kończą konstatacje podobne do zawartej w wierszu Różyckiego o ironicznym, bowiem odnoszącym się do słabnących mocy reprezentowania przez literaturę rzeczywistości, człowieka i historii, tytule 57. *Stara twierdza*:

Umarł Schulz, Roth umarł. Od tej pory  
literatura porzuciła już upiory  
ulic, dzielnic, ogródków, zrzuciła mundury  
  
i zamieszkała w pustce, tam gdzie jest jej miejsce  
od zawsze, od początku<sup>64</sup>.

## Bibliografia

- Cieślak T., *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)* [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 177–202.
- Cieślak T., *Postschulzowskie przestrzenie (re)konstruowane. Dolny Śląsk w „Manekinach” Karola Maliszewskiego i „Bestiarium” Tomasza Różyckiego* [w:] *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017, s. 177–192.
- Cieślak T., *Twórczość Romana Honeta na tle poezji tzw. roczników siedemdziesiątych*, „Fraza” 2005, nr 4, s. 120–125.

<sup>64</sup> T. Różycki, *Kolonie*, s. 61.

- Cuber M., *Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radosława Kobierskiego i Agnieszki Kłos* [w:] tejże, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 99–130.
- Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki [w:] P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylija. O rocznikach 70.*, Kraków 2002, s. 509–517.
- Ficowski J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Frajlich A., *Nad listami Brunona Schulza* [w:] tejże, *Aby wiatr namalować. Tylko ziemia*, Szczecin 2016, s. 56.
- Gawlik J., *Debora i Bruno. O niespotkaniu się/ Listy do A*, Rzeszów 2004.
- Honet R., *alicja*, Łódź 1996.
- Honet R., *baw się i kilka innych wierszy o rzeczach ważnych*, Wrocław 2008.
- Honet, „serce” (wiersze pewnego lata), Kraków 2002.
- Honet R., [wypowiedź bez tytułu w ankiecie *Co się dzieje „po bruLionie”*], „Kresy” 1997, nr 2, s. 147–149.
- Jachimowicz M., *Szable Brunona Schulza* [w:] tegoż, *Jaskółki jutra*, Wałbrzych 1996, s. 294.
- Jarzyna A., *Radosław Kobierski: idą za nami, mówią w swoim imieniu*, „Kresy” 2009, nr 4, s. 224–230.
- Jarzyna A., *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256.
- Jurzysta M., *Bądź a klęk! Bóg w poezji Romana Honeta, Bartłomieja Majzla i Radosława Kobierskiego*, „Tekstualia” 2011, nr 2, s. 65–72.
- Jurzysta M., „Ośmielanie wyobraźni” w najnowszej poezji polskiej [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres i J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 230–242.
- Kobierski R., *Lacrimosa*, Kraków 2008.
- Kobierski R., *Rzeń winiątek*, Łódź 1999.
- Ligęza W., *Przygasające światło* [w:] E.E. Nowakowska, *Trzy ołówki*, Kraków–Budapeszt 2013, s. 45–52.
- Lipszyc A., *Schulz na szaro, Schulz przed prawem* [w:] Schulz. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 35–53.
- Makiel-Hędrzak M., *Chrystus Chagalla*, „Fraza” 1998, nr 1–2, s. 5–13.
- Majzel B., *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 146–148.
- Maliszewski K., *Halucynacje Honeta* [w:] tegoż, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 214–218.
- Maliszewski K., *Honet i inni. „Roczniki 70-te” w dwudziestą rocznicę literackiego zaistnienia* [w:] tegoż, *Wolność czytania. Teksty z przypisami i bez*, Mikołów 2015, s. 245–255.

- Maliszewski K., *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005.
- Maliszewski K., *Opium dla elity, Głosy z „bezbrzeżnej podróży”* [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 215–217, 250–254.
- Marecki P., Stokfiszewski I., Witkowski M., *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002.
- Materkowski F., *Od wyzwolonej do ośmielonej wyobraźni, czyli o poetyce imaginatywistów polskich* [w:] *Wyobrażenia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 11–20.
- Momro J., *Wyobrażenia i rygor. O jednym z aspektów estetyki poetyckiej*, „FA-art” 2003, nr 3–4, s. 148–153.
- Nalewajk-Turecka Ż., *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 14–30, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2416>.
- Nolbert K., *Może gdzieś tutaj kończy się świat. (Nie)możliwa metafizyka w poezji Tomasza Różyckiego* [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 79–101.
- Nowacki D., *Trójskok. O prozie Radosława Kobierskiego*, „Opcje” 2011, nr 3, s. 72–80.
- Nowaczewski A., *Roczniki siedemdziesiąte odbębniają wartę*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 15–25.
- Nowakowska E.E., *Dopiero pod pewnym kątem*, Łódź 1999.
- Nowakowska E.E., *Oko*, Kraków 2010.
- Nowakowska E.E., *Selected Liquid Metaphors in Bruno Schulz’s Fiction in an English Translation*, „Przekładaniec” 1996, nr 2, s. 123–130.
- Nowakowska E.E., *Trzy ołówki*, Kraków–Budapeszt 2013.
- Odojewski W., *Swoi i obcy...* [w:] tegoż, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000, s. 449–468.
- Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.
- Pado D., *Ijar*, Rzeszów 2009.
- Peroń M., *Świat w rozkładzie. O nurcie „ośmielonej wyobraźni” roczników 70. (Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski)* [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka i Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 161–175.
- Prochniak P., *Żywy towar, opium (notatki o „Kolonjach”)*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 141–152.
- Rabizo-Birek M., *„Biedni malarze”. Motywy plastyczne w twórczości Tomasza Różyckiego* [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 181–209.

- Rabizo-Birek M., *Między nicością a nieśmiertelnością. O Honecie (po)romantycznym* [w:] *Strategie „Ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX–XXI wieku*, cz. 1: *Studia i szkice*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Łódź 2017, s. 381–412.
- Rabizo-Birek M., *Oko poetki. Uwagi o twórczości Ewy Elżbiety Nowakowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33 (temat numeru *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku (część II)*), s. 55–81.
- Rabizo-Birek M., *Ponowoczesna ballada: Czaykowski, Różycy, Honet i Radwański* [w:] *Nowa polska poezja wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 73–104.
- Rabizo-Birek M., *Szlakiem Dantego i Schulza, „Kresy”* 2005, nr 3, s. 77–91.
- Rabizo-Birek M., *Wyobraźnia religijna w najmłodszej poezji polskiej* [w:] *też, Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 260–283.
- Rosiek S., *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?* [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu* [wyd. ukraińsko-polskie], red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 96–108.
- Różewicz T., *W świetle lamp filujących* [w:] *tegoż, Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 29–30.
- Różycy T., *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004.
- Różycy T., *Kolonie*, Kraków 2006.
- Różycy T., *Próba ognia. Czy książki latają* [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różycyego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 25–38.
- Różycy T., *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003.
- Różycy T., *Tomi. Notatki z miejsc postoju*, Warszawa 2013.
- Różycy T., *Vaterland*, Łódź 1997.
- Schulz B., *Proza*, Kraków 1973.
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.
- Sławiński J., *Myśli na temat biografii pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] *tegoż, Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 162–182.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk b.d.w.
- Sołtys-Lewandowska E., *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2015.
- Szumiec A., *Przestrzenie wyobraźni. Kreacje świata przedstawionego w prozie Tomasza Różycyego* [w:] *Przekraczanie granic. Tryumf wyobraźni*, red. B. Kuiklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018, s. 293–305.
- Śliwiński P., *„Piąte królestwo” – pięć uwag*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piate-krolestwo-piec-uwag/> [5.02.2011], (dostęp: 20.07.2016).

- Święch J., *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997.
- Tekstylika. Słownik młodej polskiej literatury*, red. P. Marecki, sekretarz *Słownika* T. Charms, Kraków 2006.
- Tenerowicz M., *Bruno Schulz cierpi na amnezję (1939)*, „Fraza” 1999, nr 3–4, s. 218.
- Wat A., \*\*\* *Druhowie jedli...* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 311.
- Zimand R., *Uwagi do przyszłej biografii Brzozowskiego* [w:] *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974, s. 378–379.

### Bruno Schulz by the poets of the *bold imagination* (preliminaries)

#### Summary

The article presents the phenomenon of the popularity of Bruno Schulz's person and his works in one of the trends in Polish poetry created by the generation born in the 1970s. This trend is described by the metaphorical term "bold imagination" or it is defined as imaginativism and its main representatives are: Roman Honet, Tomasz Różycki, Radosław Kobierski and Bartłomiej Majzel. In the sphere of imaginativism one can also find the poetry by Ewa Elżbieta Nowakowska, Dariusz Pado and Mariusz Tenerowicz. Schulz, who described poetry as the whole real literature, is their master and patron; the creator of inspirational literary and artistic works including the uncompleted and missing ones, which encourage the creative continuation of his ideas and visions. He is as well the founder of the whole "trend" based on the primacy of the imagination, visionary, mythization of reality and creative attitude towards the tradition of culture. The poets are also inspired by his literary legend, whose constructive elements are Polish and Jewish identity, family and love dramas, tragic death during the Holocaust. Based on the motifs taken from Schulz's life and works the poets of imaginativism create poetic and prose apocrypha and elegies in which Schulz leads a very intense "life after life".

**Key words:** Bruno Schulz, poets of the "bold imagination", issues of reception, literary legends, "born in the 1970s", imaginativism



## Noty o Autorach

**Zbigniew Andres** – prof. dr hab., historyk literatury, krytyk literacki, emerytowany pracownik Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jego zainteresowania badawcze to literatura XX wieku, nurt chłopski, literatura emigracyjna. Autor książek: *O prawdziwy obraz wsi. Z polemik literackich dwudziestolecia międzywojennego* (Rzeszów 1977), *Faktografia i mity. Proza pisarzy o rodowodzie chłopskim lat 1918–1939* (Rzeszów 1984), *Stanisław Czernik – autentystyczny rodowód twórczości* (Rzeszów 1990), *Kreator utopii i realista. O życiu i twórczości literackiej Jana Wiktora* (Rzeszów 1991), *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej* (Rzeszów 1997), *Przestrzeń egzystencji. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych* (Rzeszów 2003), *Rewizje wartości. Szkice o literaturze polskiej XX wieku* (Rzeszów 2007); redaktor i współredaktor kilkudziesięciu tomów zbiorowych. ORCID: 0000-0002- 2448-4949.

**Stanisław Dłuski** – poeta, krytyk literacki, wykładowca w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Współzałożyciel i były redaktor naczelny kwartalników „Fraza” i „Nowa Okolica Poetów”. Publikował m.in. w „Akcencie”, „Arcanach”, „Gościu Niedzielnym”, „Kresach”, „Kulturze” paryskiej, „Kwartalniku Artystycznym”, „Odrze”, „Periphery” (USA), „Przeglądzie Powszechnym”, „Świecie Młodych”, „Tygodniku Powszechnym”, „Więzi”, „Zeszytach Literackich”. Wydał osiem książek poetyckich, m.in. *Stary dom* (1995), *Dom i świat* (1998), *Samotny zielony krawat* (2001), *Elegie dębowieckie* (2003), *Lamentacje syna ziemi* (2006), *Szczęśliwie powieszony* (2009), *Wiersze dla bezdomnych i wydrążonych* (2016) oraz monografię naukową *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamieńskiej* (2002) i *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz. Idee – wartości – poezja*

(2014). Jego wiersze znajdują się w antologiach roczników 60. i poezji po 1989 roku oraz we włoskiej *La comunità dei vulcani, guarderò la siluola polacca di poesia* (2006). Tłumaczony na język angielski, arabski, czeski, francuski, serbski, rosyjski, ukraiński, włoski. Otrzymał ogólnopolskie wyróżnienie im. Kazimierza Iłakowiczówny za najlepszy debiut, Nagrodę Miasta Rzeszowa, Nagrodę Zarządu Województwa Podkarpackiego oraz prywatną nagrodę Marcina Świetlickiego. Członek Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. ORCID: 0000-0002-8754-8399

**Krystyna Gielarek-Gorczyca** – adiunkt w Zakładzie Kultury Mediów w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, badaczka literatury XIX i XX wieku, przede wszystkim twórczości Anieli Gruszeckiej. Autorka artykułów o tej tematyce (m.in. „*Samotność wchłonęła wszystko*”... – wdowieństwo w prozie kobiecej międzywojnia na przykładzie powieści Anieli Gruszeckiej „*Przygoda w nieznanym kraju*” [w:] *Modele kobiecej samotności – panny, wdowy, rozwiedzione*, red. B. Wałęciuk-Dejneka, Kraków 2015). Ponadto uważa badaczki koncentruje się na zagadnieniach związanych z językowymi mechanizmami budowania przekazów marketingowych. ORCID: 0000-0002-3590-6537.

**Agnieszka Kwiatkowska** – dr hab., literaturoznawczyni, profesorka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczka poezji XX i XXI wieku, zwłaszcza liryki kobiet, poezji dla dzieci oraz poezji Juliana Przybosa, autorka monografii „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przybóś wobec dziedzictwa poezji* (Poznań 2011). Obecnie przygotowuje edycję dokumentów z domowego archiwum poety. ORCID: 0000-0002-5178-631X.

**Roman Magryś** – dr hab., profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, zatrudniony w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor dwóch monografii historycz-

noliterackich: *Retoryka polska w dobie oświecenia* (Rzeszów 1998) i *Bohater literacki powieści stanisławowskiej. Poszukiwanie współczesnej interpretacji artystycznego fenotypu* (Rzeszów 2007) oraz kilkunastu artykułów poświęconych zagadnieniom tożsamości kulturowej i spójności personalnej współczesnych i dawnych humanistów polskich. ORCID: 0000-0001-6650-9780.

**Paweł Majerski** – dr hab., historyk literatury, krytyk, poeta. Pracuje w Zakładzie Literatury XX i XXI Wieku w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 2003–2013 kierował uniwersytecką Pracownią Życia Literackiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim. Autor rozpraw i szkiców poświęconych awangardzie XX wieku, problemom literatury regionalnej. Opublikował książki: *Jerzy Jankowski* (Katowice 1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (Katowice 1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (Katowice 2001), *Odmiany awangardy* (Katowice 2001), *Hybrydy. O „młodej” poezji z lat sześćdziesiątych* (Katowice 2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* (Katowice 2016), *Lektury w czasie* (Katowice 2018). Artykuły i recenzje zamieszczał m.in. na łamach „Nowych Książek”, „FA-artu”, „Opcji”, „Śląska”, „Kwartalnika Artystycznego”, „Autografu”. Jest redaktorem wielu tomików poetyckich oraz antologii (m.in. antologii młodej poezji Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego *W swoją stronę*, Katowice 2000). ORCID: 0000-0002-4150-6257.

**Elżbieta Mazur** – dr hab., profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autorka książek: „*Rozpoznanie*”. *O twórczości poetyckiej Emila Grana* (2001) oraz *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego* (2015), a także wielu artykułów, szkiców i recenzji. Redagowała kilka monografii, m.in. *Tradycje literatury polskiej XX wieku. Rozprawy i szkice* (2010) oraz *Literaturę współczesną w edukacji polonistycznej*, t. I: *Analizy i (re)interpretacje* (2017). Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę XX i XXI wieku, szczególnie

poezję, ekfrazy, tematykę podróży polskich pisarzy do Włoch oraz dydaktykę literatury. ORCID: 0000-0001-6986-9386.

**Agnieszka Nęcka** – dr hab., literaturoznawczyni, krytyczka. Pracuje w Zakładzie Krytyki i Literatury Ponowoczesnej w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowo-badawcze koncentrują się wokół literatury najnowszej (ze szczególnym uwzględnieniem problemu intymności, erotyki oraz emigracji) i krytyki literackiej po 1989 roku. Krytyk literacki współpracujący m.in. z „artPAPIEREM”, „Nowymi Książkami”, „Twórczością”; autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010), *Cielesne o(d)slony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (2013), *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (2015). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. ORCID: 0000-0002-0874-0295.

**Jolanta Pasterska** – prof. dr hab., literaturoznawczyni. Zatrudniona w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierownik Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej. Autorka książek: *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po prozie fabularnej* (Rzeszów 1999), *„Lepszy Polak”? Obrazy emigrantów w prozie polskiej po 1945 roku* (Rzeszów 2008), *Emigrantki, nomadki, wagabundki. Kobiecte narracje (e)migracyjne* (Rzeszów 2015), *Wygnanie i mit. Szkice o pisarzach (e)migracyjnych* (Rzeszów 2019). Pod jej redakcją ukazuje się seria *Z archiwum pisarza*. Redaktorka „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury 6. Tematy i Konteksty. Wielka Emigracja – Druga Emigracja Niepodległościowa – (E)migracja końca XX wieku” (Rzeszów 2011); „Tematów i Kontekstów” 2015, nr 5 (*Proza nowa i najnowsza*) i 2018, nr 8 (*Literatura polska 1918–2018. Narracje, dyskursy, dzieła*) – wspólnie z S. Uliaszem,

oraz redaktorka i współredaktorka 32 innych tomów zbiorowych. Jest zastępczynią redaktora naczelnego pisma „Tematy i Konteksty”. Przedmiotem jej zainteresowań badawczych są: polska literatura współczesna – zwłaszcza polska proza emigracyjna i migracyjna, polska proza najnowsza, problemy tożsamości w literaturze i kulturze przełomu XX i XXI wieku. ORCID: 0000-0003-0359-0264.

**Janusz Pasterski** – dr hab., historyk literatury, krytyk, profesor w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Kierownik Pracowni Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego. Bada literaturę polską XX i XXI wieku, tradycję literacką w poezji polskiej oraz literaturę emigracyjną. Jest autorem monografii naukowych *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego* (Rzeszów 2000), *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości* (Rzeszów 2011), *Świat wiersza. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) współczesnej* (Rzeszów 2019). Współredagował kilka monografii zbiorowych, ostatnio *Kontynenty*, t. 1: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy* (Katowice–Rzeszów 2019). Redaktor kwartalnika „Fraza”. ORCID: 0000-0003-4462-1098.

**Magdalena Rabizo-Birek** – dr hab. prof. UR, w latach 2016–2019 Kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI Wieku Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, redaktorka naczelną kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”, krytyk literacki, krytyk sztuki. Opublikowała książki: *Czytanie obrazów* (1998), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002), *Józef Mehoffer – artysta dwóch epok* (współautor Józef Ambrozowicz, 2010), *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (2012). Redaktorka i współredaktorka siedemnastu książek i monografii zbiorowych, m.in. *Światy Olgi Tokarczuk* (2012), *Inny w podróży* (t. 1–2, 2016), *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka* (2018), *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego* (2019). ORCID: 0000-0002-9696-4095.

**Sławomir Sobieraj** – dr hab., profesor w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Kierownik Zakładu Literatury Polskiej. Historyk literatury i krytyk literacki. Zajmuje się literaturą polską XX wieku i najnowszą, a w szczególności poezją awangardową. Interesuje się również pisarstwem regionalnym Warmii i Mazur w aspekcie problematyki pogranicza kulturowego. Autor monografii: *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej* (2002), *Mazurski splot. Studia i szkice literackie* (2003), *Laboratorium awangardy. O twórczości Tytusa Czyżewskiego* (2009), *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji* (2018). Redaktor i współredaktor kilku tomów zbiorowych, m.in. *Studia o twórczości Ernsta Wiecherta* (2010), *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia* (2016), *Kot w literaturze, kulturze, języku i mediach* (2018). ORCID 0000-0001-6332-692X.

**Jan Wolski** – historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Kultury Mediów Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, krytyk, edytor, tłumacz niemieckojęzycznej i retomańskiej literatury szwajcarskiej, redaktor kwartalnika „Fraza”, kierownik literacki i aktor Sceny Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor książek: *Wacław Iwaniuk. Szkice do portretu emigracyjnego poety* (2002), *„Im dalej w czas, tym jaśniej będziesz świecił” (Czechowicz – Iwaniuk)* (2003), *Dotykanie wiersza* (2004), *Pisanie książek bez użycia pióra* (2006), *Piotr Mordel – polski typograf i bibliofil w Berlinie* (2011, współautorka Maria Kalczyńska), *Szwajcaria w piśmiennictwie polskim od XIX wieku do czasów najnowszych. Rekonesans badawczy* (2019). Redaktor ponad dwudziestu tomów zbiorowych (głównie prac poświęconych literaturze emigracyjnej), redaktor i edytor kilkudziesięciu tomów poezji i prozy serii Biblioteka „Frazy”, m.in. trzytomowych *Dzieł Jana Darowskiego*. ORCID: 0000-0002-6625-4519.

## Indeks nazwisk

### A

Abramowski Edward 70  
Adler Alfred 182, 186  
Agnieszka, zob. Wajngold Bronisława  
Alexander Hugh 85  
Andres Zbigniew 79, 166, 176, 216, 225, 259  
Anonim Gall 135  
Apollinaire Guillaume, właśc. Kostrowicki Wilhelm Apolinary 12, 21–23, 41  
Araszkiewicz Agata 134  
Araszkiewicz Feliks 38  
Arp Jean (Hans) 110  
Asiejew Nikołaj 182

### B

Bachelard Gaston 160  
Bachórz Józef 47  
Baczyński Krzysztof Kamil 153, 259, 283  
Bahr Janina 113  
Balcerzan Edward 36, 48, 113, 214  
Baliński Stanisław 237, 253–255  
Bandrowski Jerzy 77  
Barańczak Stanisław 153  
Baranowska Małgorzata 222  
Bartos Ewa 153, 155  
Battistini Matilde 94  
Baudelaire Charles Pierre 117, 213, 229, 246  
Bederski Adam 8, 10–29  
Bełza Władysław 14  
Bergerac Cyrano de 196

Białek Józef Zbigniew 140  
Biedrzycki Krzysztof 42  
Bielski Konrad 40  
Bieńkowski Ludomir 53  
Bieńkowski Zbigniew 8, 213–230  
Biesiada Jacek 55  
Bloom Harold 119  
Blüth Rafał 128, 129  
Bobryk Roman 26  
Bocheński Tadeusz 40  
Boguszevska Helena 66, 88, 142  
Bojarski Wacław 225  
Bolecki Włodzimierz 257, 274  
Bonowicz Wojciech 155  
Borkowska Grażyna 134  
Borowczyk Jerzy 113  
Boruszkowska Iwona 142  
Brandstaetter Roman 137  
Brandys Kazimierz 69  
Braun Jerzy 41  
Broniewski Władysław 243  
Brucz Stanisław 41  
Brzękowski Jan 24, 101, 109, 110, 222, 230  
Brzoza Jan 185  
Brzozowski Jacek 259  
Buber Martin 155  
Bułhakow Michaił 89  
Bursa Andrzej 265  
Buryła Sławomir 258  
Busza Andrzej 75, 80  
Busza Wit 80

**C**

Całbecki Marcin 121, 154  
Chagall Marc 275  
Chałasiński Józef 183  
Charms Tomasz 273  
Chłosta-Zielonka Joanna 265  
Chojnacka Ewa 94  
Chojnowski Zbigniew 265  
Chrzanowski Ignacy 77, 78  
Chudak Henryk 160  
Cichla-Czarniawska Elżbieta 154  
Cieślak Tomasz 261, 263, 277  
Cieślak-Sokołowski Tomasz 142, 215  
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad 65, 70, 80  
Cuber Marta 261  
Cudak Romuald 52, 56  
Cwietajewa Marina 273  
Cywińska Marta 219, 220, 224  
Czabanowska-Wróbel Anna 261, 264  
Czachowska Jadwiga 11, 140  
Czachowski Kazimierz 23, 88, 142  
Czajkowska Agnieszka 129  
Czarnecka Barbara 176  
Czarnecki Stefan 196  
Czaykowski Bogdan 195, 203, 204, 258  
Czechowicz Józef 36, 37, 40, 45, 60, 66, 175, 199, 200, 203, 210, 215, 217–230  
Czereśniewski Wawrzyniec 200  
Czernik Stanisław 39, 167–169, 171–176, 178–180, 182–188, 197–200, 215–217, 219  
Czuchnowski Marian 105, 175  
Czyżewski Tytus 14, 25, 27, 42, 88, 220

**D**

Dąbrowska Halina Maria 88  
Dąbrowska Anna 123  
Dąbrowska Maria 65–75, 77–79, 81–86, 196

Dąbrowski Bartosz 154  
Dąbrowski Marian 65, 67–75, 77, 78, 79–82, 84–86  
Dąbrowski Wacław (pseud. Kocur) 72  
Delaperrière Maria 10, 28  
Dłuski Stanisław 153  
Döblin Alfred 181  
Dobrowolski Jan 75  
Domiński Henryk 200  
Drewnowski Tadeusz 67, 68, 196  
Dubyk Halyna 192, 202  
Duk Józef 103  
Dyjas Karolina 94

**E**

Elimelech z Leżajska, właśc. Weissblum Elimelech 281  
Eminowicz Ludwik 14, 23  
Eustachiewicz Lesław 14

**F**

Faleński Felicjan 46  
Fallada Hans, właśc. Ditzen Rudolf 181  
Feldman Wilhelm 13, 23  
Feliński Elżbieta 25  
Fert Józef Franciszek 34, 37, 42  
Feuerbach Ludwig Andreas 43  
Ficowski Jerzy 260, 273, 279, 280  
Fik Ignacy 23, 184  
Filipkowska Hanna 56  
Fita Stanisław 45  
Flakowicz-Szczyrba Marta 258  
Frajlich Anna 280  
Franczak Jerzy 263, 265  
Frankiewicz Stefan 59, 116, 117, 120  
Frasik Józef Andrzej 175  
Freud Zygmunt 85, 182, 186, 222  
Friedrich Hugo 25, 29  
Fry Northop 162, 163



**G**

Gacki Stefan Kordian 36, 41  
Gałczyński Konstanty Ildefons 220, 237, 243  
Galiński Adam, zob. Stolarzewicz Ludwik  
Gąsiorowski Antoni 11  
Gawlik Jarosław 262  
Gazda Grzegorz 10, 41, 42, 46, 48  
Gielarek-Gorczyca Krystyna 132  
Gigilewicz Edward 47, 54  
Ginczanka Zuzanna 193, 196, 201, 203, 210  
Głębicka Ewa 69, 70, 78, 84  
Głowiński Michał 214  
Gojawiczyńska Pola 88  
Gombrowicz Witold 134, 262, 238  
Gomulicki Wiktor 16  
Górska Halina 88  
Goya Francisco, właśc. Francisco José da Goya y Lucientes 283  
Góźdź Krzysztof 58  
Graczyk Ewa 146  
Grądział-Wójcik Joanna 113  
Gralewski Waław 35  
Grędziński Stanisław 8, 34–42, 48–51, 54, 55, 57, 59–61  
Grocholski Ludgard 19  
Grochowski Grzegorz 48  
Gruszecka Aniela 8, 132–148, 150  
Gruszecki Artur 138, 140, 143  
Grydzewski Mieczysław 185  
Gryglewicz Feliks 53  
Grynberg Henryk 275  
Gudowska Marta 261  
Gudowski Arkadiusz 261  
Guirand Pierre 161  
Gutowski Wojciech 134  
Gwóźdź Andrzej 91

**H**

Harasymowicz Jerzy 220  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 43

Hemar Marian 251, 252  
Herbert Zbigniew 275  
Herling-Grudziński Gustaw 154  
Honet Roman 258, 263–266, 268, 269, 271, 273  
Horacy, właśc. Quintus Horatius Flaccus 240  
Horzyca Wilam 103  
Hulewicz Jerzy 11, 14, 16, 17, 21, 22, 29  
Hulewicz Witold (pseud. Olwid) 12, 25, 29, 30  
Husarski Karol 40  
Hutnikiewicz Artur 10, 47, 55

**I**

Iłakowiczówna Kazimiera 55, 77  
Irzykowski Karol 69, 105, 109–113, 184  
Iwaniuk Waław 193, 197–203  
Iwanowski Bronisław 41  
Iwaszkiewicz Jarosław 12, 14, 15, 66, 117, 129, 201, 237, 247–249  
Izdebski Władysław 138

**J**

Jachimowicz Marian 280  
Jacniacka Maria 53  
Janczarski Czesław 175, 193, 197–203  
Jankowski Jerzy 10, 14, 35, 36, 40, 41, 88  
Janus Katarzyna 156  
Jarmuszevska Helena 88  
Jarosiński Zbigniew 35, 51, 88  
Jarzębski Jerzy 257, 274, 282  
Jarzyna Anita 273, 282  
Jasiński Bruno, właśc. Zysman Wiktor 36, 39, 50, 51, 88, 89  
Jasiński Andrzej 54, 57  
Jaspers Karl Theodor 164  
Jastrun Mieczysław 247  
Jastrzębski Zdzisław 163  
Jaworski Kazimierz Andrzej 199, 220  
Jaworski Krzysztof 41

Jaworski Stanisław 29, 219, 221, 223  
Jedlicz Józef, właśc. Kapuściński Józef  
178, 179  
Jędraszko Czesław 111  
Jędrzejewicz Janusz 71  
Jesienin Siergiej Aleksandrowicz 168  
Jordan Feliks 185  
Józewski Henryk 195, 196, 201  
Jung Carl Gustav 182, 186  
Jung Franciszek 22  
Jurzysta Marcin 259, 264–266  
Jusiak Paweł 34

**K**

Kaden-Bandrowski Juliusz 84  
Kądziała Paweł 14  
Kafka Franz 264  
Kamińska-Szmaj Irena 123  
Karbowiak Antoni 137  
Kareński-Tschurl Mateusz 90–93, 95, 96  
Karwowska Bożena 145, 261  
Kasperski Edward 192  
Kasprowicz Jan 16, 45, 102, 103, 120, 121  
Kästner Erich 181  
Kasztelowicz Stanisław 23  
Kędzierski Czesław 16, 18  
Kelch Danuta 68  
Kierkegaard Søren 56, 164  
Kiewnarska Jadwiga 88  
Kirchner Hanna 180  
Kisiel Joanna 153, 160  
Klak Tadeusz 34, 35, 37, 39–41, 43, 45,  
49, 57, 158  
Kłosiński Krzysztof 214  
Kłuba Agnieszka 154  
Knysz-Rudzka Danuta 181  
Kobierski Radosław 259–261, 265, 266,  
269, 273, 277, 278  
Kobro Katarzyna 109, 110  
Kochanowski Jan 47, 50, 54, 121  
Kokoszka Magdalena 153  
Kołaczkowski Stefan 13  
Kołakowski Leszek 164  
Kołodziej Monika 79  
Kołoniecki Roman 120  
Kołtun Krzysztof 204  
Koniński Karol Ludwik 134  
Konończuk Elżbieta 261  
Konopczyński Władysław 76  
Konwicky Tadeusz 69  
Kopaliński Władysław 124  
Korczak Janusz 140  
Korczak Jerzy 88, 89  
Korniłowicz Władysław, ks. 118  
Korzeniewska Ewa 69, 166  
Kosidowski Zenon 10, 14, 15, 25  
Kott Jan 22  
Kowalczyk Andrzej Stanisław 146  
Kowalczyk Alina 24, 47, 209, 210  
Kowalewski Janusz 21  
Kowska Anna 68  
Kozicka Dorota 215  
Kozuchowski Adam 136  
Kraskowska Ewa 134, 143  
Kraushar Aleksander 45  
Kruczkowski Leon 39  
Kruszewska Felicja 88  
Kryński Stanisław 134  
Kryszak Janusz 157, 176  
Krzywicki Ludwik 183  
Kubicka Małgorzata 16  
Kubicki Stanisław 11, 16, 17, 25  
Kukiel Marian 84  
Kuklińska Bożena 261  
Kuncewiczowa Maria 66, 88, 142  
Kurek Jalu, właśc. Kurek Franciszek 24,  
42, 101  
Kwiatkowska Agnieszka 100, 113  
Kwiatkowski Jerzy 142–144, 214, 263,  
265  
Kwiatkowski Stanisław 138, 140

**L**

Lam Andrzej 10  
Landau Felix 262, 283  
Lechoń Jan, właśc. Serafinowicz Leszek  
69, 118, 119, 237, 239, 252, 253  
Lemonnier Leon 181  
Lentas Beata 50  
Lermontow Michaił 213  
Leśmian Bolesław, właśc. Lesman Bolesław  
201, 218  
Levinas Emmanuel 91  
Lewandowski Tomasz 13, 21  
Liebert Jerzy 8, 59, 60, 116–130  
Ligęza Wojciech 282  
Lipszyc Adam 264  
Lisowski Krzysztof 228  
Lubaszewska Antonina 167  
Lubomirscy (ród) 194  
Lutosławski Wincenty 76

**Ł**

Łobodowski Józef 193, 196, 197, 200,  
201, 203  
Łoch Eugenia 66, 216  
Łopalewski Tadeusz 41  
Łukasiewicz Jacek 120, 121, 124, 128  
Łukasiewicz Małgorzata 93  
Łukaszuk Małgorzata 277  
Łukaszyk Romuald 53

**M**

Maciąg Włodzimierz 180  
Maciejewska Irena 121, 159  
Mackiewicz Stanisław 136  
Magryś Roman 235  
Majakowski Włodzimierz 39, 167, 168,  
173, 182  
Majerski Paweł 10, 34  
Majewska Agata 146  
Majzel Bartłomiej 264–266

Makiel-Hędrzak Marlena 275  
Makowiecki Andrzej Zdzisław 154, 156  
Makowski Tadeusz 69  
Makuszyński Kornel 14  
Maliszewski Karol 258, 260, 261, 265,  
266  
Mallarmé Stéphane 16  
Mann Tomasz 66  
Marchaj Magdalena 264  
Marecki Piotr 258, 263, 273  
Marienhof Anatolij Borisowicz 168  
Marinetti Filippo Tomasso 168  
Markiewicz Henryk 163  
Markwitz Aleksander 14  
Marx Jan 8, 235–255  
Matejko Jan 137  
Materkowski Filip 264, 265  
Matuszewski Ignacy 215  
Matuszewski Ryszard 11, 35  
Mazur Elżbieta 213, 214  
Melcer Wanda 88  
Meniok Wiera 267  
Michalski Bronisław Ludwik 217  
Michalski Waldemar 193, 203, 204  
Michelet Victor-Emile 160  
Miciński Tadeusz 17, 40, 217  
Mickiewicz Adam 100, 240, 246  
Miczka Tadeusz 42, 48  
Miłaszewska Wanda 88  
Milczarek Władysław 193, 196, 197, 203  
Millais John Everett 275  
Miller Jan Nepomucen 103, 111  
Miłosz Czesław 153, 154, 215, 224, 225,  
227–229, 237, 248  
Minkiewiczowa Stefania (pseud. Westa)  
71  
Mitzner Piotr 192  
Młodożeniec Stanisław 25, 36, 88  
Momro Jakub 265  
Morawska Janina 88  
Morstin-Górska Maria 88

Mortkowiczówna Hanna 88  
Mrozowicz-Szczepkowska Maria 88  
Mrozowski Waclaw 35, 200

**N**

Naglerowa Herminia 88  
Najder Zdzisław 75  
Nalewajk-Turecka Żaneta 259  
Nałkowska Zofia 69, 134, 185, 262  
Napierski Stefan, właśc. Eiger Stefan  
Marek 38, 39, 103, 119, 120  
Nasalski Zygmunt 34  
Nasiłowska Anna 10  
Nęcka Agnieszka 88  
Newman John Henry, kard. 117  
Nicieja Stanisław Sławomir 76  
Niesporek Katarzyna 156  
Nietzsche Friedrich 18, 20, 43  
Nitsch Kazimierz 133  
Nolbert Kamil 266  
Norwid Cyprian Kamil 170, 171, 173,  
225  
Nowacki Dariusz 261  
Nowaczewski Artur 263  
Nowaczyński Piotr 47, 59, 60, 120  
Nowak Tadeusz 220  
Nowakowska Alicja 123  
Nowakowska Ewa Elżbieta 259, 260,  
268–271, 279, 281, 282, 284  
Nycz Ryszard 208, 215  
Nyczek Tadeusz 159

**O**

O'Hara Frank 264, 265  
Obertyńska Beata 88  
Odojewski Włodzimierz 275  
Ogonowska Małgorzata 50  
Okoń Ludwik Jan 35  
Opacki Ireneusz 52  
Oppman Artur (pseud. Or-Ot) 16  
Orska Joanna 226, 268

Orzeszek Jakub 261  
Ostasz Gustaw 215, 225  
Osterwa Juliusz 76  
Ostrowska Bronisława 14  
Owczarz Ewa 134  
Ożóg Jan Bolesław 166, 167, 174, 175,  
186, 216

**P**

Pado Dariusz 268, 273–276  
Panek Sylwia 113  
Parnicki Teodor 185  
Pasternak Borys 182  
Pasterska Jolanta 65  
Pasterski Janusz 9, 116, 259  
Pawlik Jerzy 85  
Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 119  
Pawłowska Katarzyna 72  
Peiper Tadeusz 24, 28, 29, 101, 105,  
108, 109  
Peroń Monika 264, 265  
Perzyna Janina 11  
Piech Monika 34, 39, 44, 48  
Pietrkiewicz Jerzy 175–178  
Pietrych Krystyna 259  
Pietrzak Włodzimierz 185  
Piętak Stanisław 175, 200, 210  
Pilecki Antoni 46  
Piłsudski Józef 71, 195, 197, 245  
Piotrowiak Jan 154, 155  
Piwiński Leon 133, 134, 142, 143  
Piwowar Lech 111  
Pleśniarowicz Jerzy 228  
Pleśniewicz Andrzej 120  
Płockier Anna 262  
Podmajstrowicz Bazyli 193  
Podraza-Kwiatkowska Maria 160, 161  
Podstawka Władysław 200  
Pokalczuk Jurij 204  
Pollak Seweryn 11, 35  
Pomirowski Leon 23, 117  
Prądzyński Andrzej 187

Pragłowska Maria Renata 180  
Preus Robert 124  
Prokop Janusz 92  
Próchniak Paweł 260  
Przyboś Julian 8, 24, 28, 100–113, 185,  
215, 216, 230  
Przybylska Sława 255  
Przybyszewski Stanisław 16, 17, 19, 29  
Przybyszewski Walery 138  
Ptaśnik Jan 137  
Pustkowski Henryk 46  
Pytasz Marek 42

**R**

Rabizo-Birek Magdalena 257, 260, 261,  
266, 276  
Radwański Janusz 258  
Radziwiłłówna Barbara 136  
Rank Otto 186  
Rasputin Grigorij Jefimowicz 196  
Ratajczak Józef 11, 13, 16, 17, 21, 27, 55  
Reverdy Pierre 26  
Reymont Władysław Stanisław 14  
Riabczuk Mykoła 204  
Richardson Dorothy 142  
Rimbaud Arthur 13, 18, 25, 218, 263  
Rogoszewska Zofia 140  
Rogoziński Julian 220  
Rosiek Stanisław 257, 267, 274  
Rosiński Piotr 41  
Roszko Janusz 137  
Różewicz Tadeusz 157, 220, 257, 259,  
265, 279  
Różycki Tomasz 258, 260, 261, 265,  
267, 268, 272, 275–278, 281, 284  
Rudnicki Adolf 134  
Rudzka Joanna 88  
Rumel Zygmunt Jan 193, 198, 201  
Rybicka Elżbieta 208  
Rydel Lucjan 77  
Rydz-Śmigły Edward 76

Rymkiewicz Aleksander 228  
Rymkiewicz Jarosław Marek 124  
Rzeczyca Artur 200  
**S**  
Saint-Exupéry Antoine de 213  
Saint-John Perse, właśc. Léger Alexis 213  
Salezy Franciszek 103  
Samotyhowa Nela 70  
Sandler Samuel 215  
Sarna Paweł 214  
Sawicka Jadwiga 194, 197, 198, 202, 203  
Sawicki Stefan 47  
Schiele Egon 281  
Schopenhauer Arthur 22, 43  
Schulz Bruno 66, 257–264, 267, 268,  
270–272, 274–284  
Sebyła Władysław 8, 66, 153–163, 225  
Sebyłowa Sabina 154  
Seweryn Dariusz 277  
Shallcross Bożena 283  
Sidoruk Elżbieta 261  
Sienkiewicz Barbara 134, 143  
Siewierianin Igor 38, 168  
Sikora Monika 34  
Sikorska Liliana 134  
Sikorski Władysław 84  
Simmel Georg 93  
Sioma Marek 34  
Skiwski Jan Emil 185  
Skotarek Władysław 16  
Skrobiszewska Hanna 138  
Skwarczyńska Stefania 56, 126, 127  
Sławiński Janusz 103, 214, 259, 261  
Słonimski Antoni 12, 42, 118, 237, 239,  
243, 249–251  
Słowacki Juliusz 17, 29, 75, 214, 215  
Smaszcz Waldemar 118  
Smusz Aleksandra 267  
Sobieraj Sławomir 10, 26, 27  
Sobol Michał 263, 265

Sołtys-Lewandowska Edyta 266  
Sosnowski Andrzej 266  
Spinoza Baruch 275, 276  
Stachnik Paweł 137  
Staff Leopold 45, 121, 172  
Stala Marian 263, 265  
Stempowski Stanisław 68  
Stern Alicja 8, 88, 89, 92–94, 96–98  
Stern Anatol 25, 36, 37, 39, 40, 51, 88, 89, 92, 173  
Sterna-Wachowiak Sergiusz 10, 41, 42, 48, 49, 61, 89  
Stokfiszewski Igor 258, 263  
Stolarzewicz Ludwik (pseud. Adam Gałiński) 22, 23  
Stopka Krzysztof 137  
Stramm August 26  
Struciuk Josyp 204  
Strzeмиński Władysław 101, 108, 109, 110  
Stur Jan, właśc. Feingold Hersz 12, 17, 21, 22, 29  
Supervielle Jules 217  
Surynowa-Wyczółkowska Janina 77  
Szajdak Lech 201  
Szajdak Stefan 193, 197, 198, 201  
Szałagan Alicja 11, 140  
Szaruga Leszek 192, 193  
Szatkowski Jerzy 189  
Szelburg-Zarembina Ewa 88  
Szeligowski Tadeusz 137  
Szełińska Józefina 262, 267  
Szemplińska Elżbieta 88  
Szewstow Lew 156, 159  
Szłaga Jan 53  
Szmał Stanisław 16  
Szopen Fryderyk 254, 255  
Szpyrkówna Maria Helena 88  
Szumiec Anna 261  
Szumska Maria, zob. Dąbrowska Maria  
Szymański Edward 105

Szymański Wiesław Paweł 124, 164, 199, 200, 216

## Ś

Śliwiński Piotr 268, 278  
Śpiewak Jan 197, 200, 201, 203, 210  
Święch Jerzy 226, 283  
Świegocki Kazimierz 177

## T

Tabakowska Elżbieta 270  
Tarkowska Natalia 76  
Tarnawska Romualda 76  
Tarnawski Apolinary 65, 75–79, 82  
Tarnawski Wit 8, 65, 66, 76–86  
Tatara Marian 215  
Tatarkiewicz Anna 160  
Tenerowicz Mariusz 280, 281  
Terné Zofia 195  
Ternes Jerzy 34  
Tetmajer Kazimierz 241  
Therive d'André 181  
Tomkowski Jan 45  
Topolski Jerzy 11  
Topór Zbigniew 18  
Traba Robert 193  
Trakl Georg 263  
Trietiałow Siergiej 182  
Turwid Marian 187  
Tuwim Irena 88, 237  
Tuwim Julian 12, 14, 89, 120, 173, 240–244, 246  
Tynecka-Makowska Słownia 46

## U

Uniłowski Zbigniew 134

## V

Vercors, właśc. Bruller Jean 213  
Verhaeren Émile 13

Verlaine Paul 246

Vogel Debora 262

## W

Wachna Dagmara 134

Wajngold Bronisława (po chrzcie Agnieszka) 117, 119, 122, 123

Walas Teresa 208

Walentynowicz Anna 195

Walewska Katarzyna 85

Walicki Andrzej 261

Wallner Grzegorz 66

Wampuszyc Ewa 261

Wańkowicz Melchior 77

Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 37, 41, 217, 219, 225

Wat Aleksander, właśc. Chwat Aleksander 25, 28, 88, 173, 184, 220, 275

Wążyk Adam 22, 28, 36, 88

Whitman Walt 12, 13

Wierzyński Kazimierz 12, 14, 77, 80, 84, 116, 237, 244–246, 252, 253

Wilkoń Teresa 164

Wiorko Ewa 47

Wiśniewski Radosław 274

Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy 101, 154, 262

Witkowski Michał 258, 263

Wittlin Józef 19, 52, 54, 55, 102, 103

Wójcik Tomasz 146

Wolski Jan 191

Woolf Virginia 143, 146

Wróbel Elżbieta 153

Wroniecki Jan Jerzy 16

Wroński Marcin 37

Wujek Jakub 57

Wyka Kazimierz 180, 214, 220, 194

Wyka Marta 215

Wyleżyńska Aurelia 88

Wyspiański Stanisław 283

## Y

Yankowski Yeży, zob. Jankowski Jerzy

## Z

Zabużko Oksana 204

Zagórski Jerzy 225, 228

Zaleski Marek 214

Zalewski Ludwik, ks. 35, 60

Zamoyski August 16

Zapolska Gabriela 77

Zarębianka Zofia 42

Zaworska Helena 35, 88

Zegadłowicz Emil 102–104

Zeidler-Janiszewska Anna 91

Zielińska Michalina 138

Zieniewicz Andrzej 146

Zimand Roman 261

Ziomek Jerzy 46, 47, 50, 261

Znaniecki Florian 183

Zweig Arnold 181

Zygmunt I Stary, król Polski 136

Zygmunt II August, król Polski 136

## Ż

Żabicki Zbigniew 180

Żeromski Stefan 69, 167–173

Żurawska-Włoszczyńska Aleksandra 55

