PAWEŁ Majerski

Nowo-cześni i nowoczesne





KonstElaCJE wyOBRAźni

Interesuje mnie stan „nienasycenia” – w ucieczce przed twórczą stabilizacją, więzieniem schematu, w pragnieniu nieustannego bycia „przed”, nigdy w anihilującym indywidualność szeregu. W wymiarze nadrzędnym ów stan oznacza poszukiwanie rozwiązań estetycznych i etycznych w potyczkach ze światem materialnym naszej współczesności, wytyczanie ścieżek w ukrytych pasażach wyobraźni i tworzenie własnych, gotowych do przełamywania, form wyrazu. Wybrani pisarze (Tytus Czyżewski, Tadeusz Peiper, Mila Elin, Stanisław Grędziński, Lech Piwowar, Tadeusz Gajcy, Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka, Andrzej Falkiewicz, Józef Bujnowski) chcieli być artystami nowej epoki, którzy podejmują, oczywiście „na własny rachunek”, problemy odwieczne i uniwersalne: pytają o Boga, byt, granice poznania; tworzą nadrealne transkody lub generują ekwiwalenty, poszukują śladów epifanijnych, niekiedy wybierają ścieżki ideologicznego zaangażowania, mierzą się z migotliwością i niepewnością znakowej obecności. *Nowocześni i nowoczesne…* są opowieścią o wyobraźni, wyborach nie tylko estetycznych, konieczności powoływania do istnienia wiersza, który wciąga słowa w wirówkę mnożonych sensów, znaczeń, semantycznych batalii. Z przekonaniem o wartości eksperymentu.

Nowocześni i nowoczesne

Ali i Łukaszowi

Paweł
Majerski

Nowocześni i nowoczesne

Konstelacje wyobraźni

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2020

Recenzja
Agnieszka Kwiatkowska

Spis treści

„Z twardej łupiny mitu". Słowo od Autora
s. 7

Jak „zrozumieć wszechbyt"?
Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego
s. 15

Erotyki Peipera. O lekturze Andrzeja K. Waśkiewicza
s. 39

Mila Elin.
Jeszcze raz o „stażystce" Tadeusza Peipera
s. 55

„Miażdż czaszki trybami maszyn".
O Bogu i buncie w *Psalmie* Stanisława Grędzińskiego
s. 83

„Budować. Burzyć! Tworzącym skinieniem…"
O krwi, ogniu i dymie w liryce Lecha Piwowara
s. 113

Poetycka „summa" Tadeusza Gajcego.
Wprowadzenie do interpretacji wiersza *Schodząc*
s. 139

Concept album. O *Odwróconym świetle* Tymoteusza Karpowicza
s. 155

O *Dwóch rozmowach (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*
Tymoteusza Karpowicza, Andrzeja Falkiewicza,
Krystyny Miłobędzkiej
s. 171

Struktury, modele, konstelacje.
Józefa Bujnowskiego systematyka doświadczeń poezji konkretnej
s. 181

Bibliografia
s. 193

Nota bibliograficzna
s. 207

Indeks osobowy
s. 209

Summary
s. 219

Résumé
s. 223

Резюме
s. 227

„Z twardej łupiny mitu”. Słowo od Autora

Pośmiertnie wydany tom Anatola Sterna *Alarm nocny* otwierał wiersz *Liryka*:

świeciłem wierszem – magiczną latarnią
skrzyłem fontanną słów fajerwerkową
byłem nadrealistyczną cieplarnią
jak gwóźdź wbijałem w strofę każde słowo

a wtedy on jak gdyby od niechcenia
z zażenowaniem niezręcznie słów parę
i nagle
coś mnie liznęło
płomieniem
chlusnęło ogniem
zalało pożarem![1]

Płomień, ogień, pożar przenikną „moment liryczny”, doznanie – by użyć słowa spoza katalogu awangardowej nomenklatury racjonalistów-konstruktywistów – olśnienia. We wstępie do zbioru Ryszard Matuszewski przypominał formuły Sterna postulującego „więcej szaleństwa, więcej nienasycenia”, definiującego: „poezja jest jasnowidzeniem”, „irrealną gwiazdą”, a wiersz – jak w cytowanym utworze – „magiczną latarnią”[2]. *Liryka* to istotny

[1] A. Stern: *Liryka*. W: Idem: *Alarm nocny*. Warszawa 1970, s. 9. Cytuję wg: A. Stern: *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. A.K. Waśkiewicz. Kraków 1986, s. 70. Edytor miał do dyspozycji maszynopis z domowego archiwum Sterna i mógł skorygować publikacyjne usterki (pierwodruk na łamach „Życia Literackiego” 1965, nr 41, tu również *Konkrety* i *Dajmonion*).

[2] *Słowo wstępne Ryszarda Matuszewskiego*. W: A. Stern: *Alarm nocny…*, s. 5.

tekst-soczewka, rozbudowaną wykładnię oraz mapę form i sensów poetyckiej obecności awangardysty odnajdziemy w zamykającym tomik „traktatowym" cyklu *Tworzenie wierszem*[3].

To Stern, zdaniem Tadeusza Peipera natomiast – a jego lekcję dobrze pamiętamy – „Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo **poemat jest budową**"[4]. Zatem bezwzględny prymat logiki i „najbardziej racjonalny rozkład myśli" gwarantują istnienie organicznej liryki (autor *Tędy* włączył tę uwagę do zestawu swoich szkicowych fragmentów, czyli – jak je zatytułował edytor – *Myśli o poezji*[5]). Wspomniany stan „nienasycenia" widoczny jest jednak w przypadku każdego z przedstawionych w niniejszej książce twórców, także Peipera. Nienasycenia w ucieczce przed twórczą stabilizacją, więzieniem schematu, w pragnieniu nieustannego bycia „przed", nigdy w anihilującym indywidualność szeregu. W wymiarze nadrzędnym ów stan oznacza poszukiwanie rozwiązań estetycznych i etycznych w potyczkach ze światem materialnym naszej współczesności, wytyczanie ścieżek w ukrytych pasażach wyobraźni i tworzenie własnych (gotowych do przełamywania) form wyrazu. Wybrani przeze mnie pisarze chcieli być artystami nowej epoki, którzy podejmują, oczywiście „na własny rachunek", problemy odwieczne i uniwersalne: pytają o Boga, byt, granice poznania; tworzą nadrealne transkody lub generują ekwiwalenty, poszukują śladów epifanijnych, niekiedy wybierają ścieżki ideologicznego zaangażowania, mierzą się (*vide* konkretyści) z migotliwością i niepewnością znakowej obecności[6]. Idą swoją drogą, często

[3] A. Stern: *Tworzenie wierszem*. W: Idem: *Alarm nocny…*, s. 83–109. Pierwodruk: „Poezja" 1967, nr 2.

[4] T. Peiper: *Nowe usta. Odczyt o poezji* [część *Poemat*]. W: Idem: *Pisma: Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Kraków 1972, s. 342. Pierwodruk z rysunkami Fernanda Legèra, Lwów 1925.

[5] T. Peiper: *Nowe usta…*, s. 14–31. Por. T. Peiper: *Myśli o poezji*. Przedmowa J. Brzękowski i J. Kurek. Kraków 1974. Cytowana formuła przyświeca części tekstu *Futuryzm*, opatrzonej tytułem *Burzenie składni i logiki*.

[6] Te kwestie sygnalizuję w szkicu dotyczącym systematyzacji Józefa Bujnowskiego. Warto jednak, na marginesie odnotowanego wyliczenia, z myślą

zdają się mówić: *a, swoją drogą, można to rozwiązać inaczej*; bywają konsekwentni, gubią się w hermetycznych komunikatach, rozdarci są między pewnością elitarnego indywidualizmu a ideą demokratyzacji, umasowienia sztuki[7].

W debatach poświęconych literackiemu modernizmowi tworzono mapę nurtów i tendencji, wykrystalizowanych projektów pisarskich, ukonstytuowanych stanowisk programowych ostatecznie wpływających na stanowiska ideowe i artystyczne (nie)konsekwencje[8]. Chodziło, między innymi, o konfrontacyjne

---

o możliwościach poetyckiej „diagnozy bytu" i wyrażalności, przypomnieć oznajmienie Tadeusza Sławka: „Poezja konkretna niepokoi cię, bo tylko pozornie rozciąga się »stąd-dotąd«, w istocie zaś tylko wynurza się z rzeczywistości. Nigdy nie dotrzemy do punktu »zrozumienia«, nie osiągniemy „»do«. Będziemy tylko wyłaniać się z niepewności do następnej niepewności. **Każda poezja jest taka, ale poezja konkretna uzmysławia nam to najostrzej**" [podkr. PM]. Zob.: T. Sławek: *Zestaw pierwszej pomocy dla ofiary zderzenia z poezją konkretną (użyć w chwili zwątpienia)*. W: Idem: *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*. Wrocław 1989, s. 147. Pozarozumowe warianty futuryzmu i konkretyzm (także eksperymenty cybernetyczne) uświadamiają sensotwórczą wartość owych sytuacji braku interpretacyjnych „nawiasów".

[7] Myśląc o estetycznych „zachwianiach" wartości i zerwaniach objawiających w ubiegłym stuleciu nową erę, co jakiś czas wskazujących „punkty zero", dołączmy w tym miejscu refleksję o ariergardzie: „w podsumowaniu minionego wieku, jako wieku awangardy, trzeba dokonać reinterpretacji całości obrazu sztuki nowoczesnej, ażeby odsłonić dyskursy utajone, które niekoniecznie muszą się układać w proste opozycje. Okazać się może, że otwierając dyskurs ciągłości nie zamykamy tym samym dyskursu nieciągłości. Uwolnienie od przymusu nowatorstwa nie jest równoznaczne z całkowitym zerwaniem z tradycją awangardy, a raczej sytuuje ją w nowym kontekście" (T. Pękala: *Estetyka ariergardy*. W: *Wiek awangardy*. Red. L. Bieszczad. Kraków 2006, s. 34 – szkic umieszczony został w części *awangarda – reinterpretacje*, zob. wydaną wcześniej syntezę tej badaczki: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000).

[8] W podstawowym wykazie opracowań scalających lub „kruszących" materię pewników interesującego mnie zagadnienia modernistycznego bytowania literatury i kultury odnotować trzeba: E. Możejko: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie" 1994, nr 5–6; R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997; *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 1998; W. Bolecki: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*. „Teksty Drugie" 2002, nr 4; K. Uniłowski: *Granice nowoczesności*.

pola awangardyzmu i klasycyzmu, choćby klasyfikacyjne wskazanie miejsc ekspresjonizmu, futuryzmu, dadaizmu i innych tendencji literackich XX wieku.

Sięgam najpierw po utwory Tytusa Czyżewskiego, poety-malarza, współuczestnika ofensywy polskiej awangardy, autora prymitywistycznie stylizowanych pastorałek, pamiętając o śladach jego „transformistycznych" wyjść poza materię rzeczywistości, realność doświadczenia i doświadczenie realności. Interesuje mnie lektura erotyków Tadeusza Peipera, którą w modelowych ujęciach (problemy „odmiany gatunkowej" oraz „świadomości") proponował Andrzej K. Waśkiewicz – edytor i ceniony znawca międzywojennej awangardy, zainteresowany literaturą, programami, strategiami futurystów i „zwrotniczan". W mistrzowskiej strefie oddziaływania Peipera sytuować można Milę Elin, postać spoza antologijnego „kanonu", poetkę także układającą erotyczny szyfr swojej liryki.

Pojawi się jeszcze dwóch pisarzy Dwudziestolecia: Stanisław Grędziński, autor *Paraboli*, oraz Lech Piwowar z tomikami *Raj w nudnym zajeździe*, *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, *Co wieczór. Poezje*. W szkicach im poświęconym powracam do poetyk futurystycznych, momentu aktywizacji potencjału liryki ekspresjonistycznej oraz tzw. poezji zaangażowanej, twórczości społecznego wyrazu. W interpretowanym tutaj *Psalmie* Grędzińskiego chodzi ostatecznie o bunt w wymiarze pojętym metafizycznie, zobrazowanie prekatastroficznej trwogi. Tekst kieruje uwagę na podmiotową obecność buntownika przygotowanego na wyroki losu, ośmielającego się zabrać głos i gotowego do „rozmowy z Bogiem" (do takiej „sytuacji komunikacyjnej" powrócę czytając wiersz Tadeusza Gajcego). W trakcie lektury wierszy Piwowara pojawią się pytania o awangardową wyobraźnię anektującą proletariacki gest niezgody. Poeta związany był m.in. z Krakowskim Klubem Literatów (1929–1930),

---

W: Idem: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 7–43; J. Orska: *Problemy z pojęciem modernizmu*. W: Eadem: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 25–115. Zob. G. Gazda: *Modernizm*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 310–314.

z kołami literacko-artystycznymi „Litart" (1931–1935) oraz „Volty" (1934–1937), od 1933 roku współpracował z Teatrem Plastyków „Cricot". Dostrzegany w Peiperowskiej szkole, miał być – według określenia Hieronima Michalskiego – „uczniem gorliwym", zdaniem Juliana Przybosia – uczniem „wiernym i fanatycznym"[9]. W centrum mojego zainteresowania znalazły się utwory wykorzystujące – funkcjonalizowane ideologicznie – obrazy eksplozywne, motywy krwi i ognia.

Między tekstami przed- i powojennymi („międzyepoka"?) usytuowałem wiersz *Schodząc* Tadeusza Gajcego. Trafia w sedno diagnostyczna charakterystyka sporządzona przez Stanisława Beresia:

> Głęboki subiektywizm, intymność i uwewnętrznienie wszelkich rozważań cechują całą twórczość poety. Reprezentując wrażliwość typu urazowego, osobowość neurotyczną i, mimo wszelkich pozorów, samotniczą, uczynił ze swej poezji rodzaj lirycznego testamentu, nieustającego dialogu z samym sobą i transcendencją […]. Wiersze Gajcego, mimo swojej obsesyjności, są świadectwem niezwykle ciekawych i efektownych eksperymentów wyobraźni[10].

To poeta, do którego warto powrócić. Prawda, deklaratywnie nie godził się na zarozumialstwo i intelektualizm grona Peipera, bankructwo sobiepańskich skamandrytów było dla niego faktem. „Widzenie katastroficzne", jego „odcienie, plamy, rzuty" (owe „rzuty" i – wykorzystuję na chwilę wyraz z innej opowieści – powidoki, wydają mi się szczególnie sensotwórcze) stają się iskrą zapalną wyobraźni piszącego i tego, kto podejmie próbę przedzierania się przez bagna i otwarte przestrzenie wizji[11].

---

[9] H. Michalski: *U awangardzistów*. „Kultura" 1938, nr 32; J. Przyboś: *Przypomnienie Lecha Piwowara*. „Przegląd Kulturalny" 1961, nr 23.

[10] S. Bereś: *Grom powszedni* [części *Inny, czyli ja* oraz *Oswajanie śmierci*]. W: Idem: *Gajcy. W pierścieniu śmierci*. Wołowiec 2016, s. 654, 657–658.

[11] T. Gajcy: *Już nie potrzebujemy*. „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12. Przedruk w: Idem: *Pisma. Juwenilia – Przekłady – Wiersze – Poematy – Dramat – Krytyka i publicystyka literacka – Varia*. Przygot. oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski. Kraków 1980, s. 498–506.

Część następna poświęcona jest *Odwróconemu światłu* Tymoteusza Karpowicza, rozmowom i korespondencji Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem, Karpowicza z Miłobędzką i Falkiewiczem, Karpowicza z Heinrichem Kunstmannem oraz konkretystycznym klasyfikacjom Józefa Bujnowskiego. W *Dwóch rozmowach* śledzić można erudycyjne „godziny myśli" współuczestników debat, rozprawiających o ideach i przesłaniach dzieł, projektujących kolejne publikacje. Przedmiotem opisu uczyniłem epistolograficzną kompozycję, zestaw do układania części „życia i twórczości" z trudną instrukcją „metafizyki sztuki". Jedno z dwóch zdań poprzedzających tom zapisał Falkiewicz: „…nasze życie i nasze dzieło także filozofują, …filozofują za nas i bez nas…". Słuchamy (=czytamy), nie podglądamy – wszystko przecież zostało w litery ujęte, które układają się w intrygujące świadectwo intelektualnych „przyjaźni-różnic". I „wszystko", i „litery", i „ujęcie" możemy wziąć w cudzysłów przytoczenia, a tym samym potraktować jako wyzwanie dla roztrząsań kontekstowych, wezwanie do – nierzadko laboratoryjnych – prób i błędów naszego *ratio*. W tekście zamykającym książkę podjąłem próbę przypomnienia systematyzacyjnych ustaleń Józefa Bujnowskiego, dotyczących poezji konkretnej. Jego badawcze słowa klucze to „modele" i „struktury" – metodologicznie uprawomocnione w analizach tekstowych umiejscowień utworów wizualnych oraz fonicznych, systematyzacji grup i podgrup artystycznych kombinacji, zestawianej faktografii.

Spojrzenie na przedstawione w *Nowoczesnych…* wiersze pozwoli – mam nadzieję – na „aktualizację minionego", nie tylko w sensie archiwistycznego zdmuchiwania kurzu z książek. W naszej historii literatury osobne, arcydzielne miejsce zajmuje oczywiście Julian Przyboś, któremu poświęcono ostatnio wiele wnikliwych opracowań (w rozdziale dotyczącym Mili Elin umieszczam niewielki odnośnik bibliograficzny dotyczący futurystów i zwrotniczan). W trakcie lektury publikacji awangardystów z pierwszej linii artystycznego frontu oraz tych mniej (u)znanych przekonujemy się, że jego autorytet jest niewątpliwy,

a przy tym, „na skrzyżowaniu torów", czujny „zwrotniczy ust" wymaga stanowczego samookreślenia[12].

Swoją *Granicę współczesności* Mieczysław Porębski zamknął zdaniem: „Nie postąpimy […] kroku dalej, póki z **twardej łupiny przekazanego nam mitu** [podkr. PM] nie wyłuskamy do końca ziaren ukrytej tam, a dla nas ciągle istotnej inicjującej informacji"[13]. Wielka Awangarda – wytnijmy z tekstu i kontekstu słowa Józefa Czechowicza – „wstąpiła w mit". Niniejsza książka jest krótką opowieścią o wyobraźni, wyborach nie tylko estetycznych, konieczności powoływania do istnienia wiersza, który wciąga słowa w wirówkę mnożonych sensów, znaczeń, semantycznych batalii, opowieścią przedstawianą z przekonaniem o wartości eksperymentu i mających moc dekonwencjonalizacji tekstowych konfiguracjach „nowej sztuki".

---

[12] Cytaty z umieszczonego w tomiku *Sponad* wiersza *Wóz*. Cyt. wg edycji J. Przyboś: *Pisma zebrane*. Oprac. R. Skręt. T. 1: *Utwory poetyckie*. Przedmowa J. Kwiatkowski. Kraków 1984, s. 49. „Kreacyjna wola poety realizuje się poprzez sprawczą moc słowa poetyckiego, co wprowadza do wierszy wątek konstruowania przez mowę, poprzez słowo poetyckie. Rzeczywistość otaczająca podmiot jest w efekcie tyleż obserwowana i wypowiadana, co powoływana wolą poety, jego konstytuującą świadomością" – zauważała Barbara Sienkiewicz, myśląc o relacjach poznawczych ze światem i wykorzystując, znane z tekstów Marii Delaperrière i Michała Pawła Markowskiego, formuły „posiadania" oraz „napaści na rzeczywistość" (ta druga przypomina jeszcze o Martinie Heideggerze, zob. B. Sienkiewicz: *Od konstrukcji do dekonstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*. W: Eadem: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 355, 366).

[13] M. Porębski: *Rozdział czternasty: 1925 rok*. W: Idem: *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław 1965, s. 257.

Jak „zrozumieć wszechbyt"? Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego

1. Z wydarzeń wyobraźni

„Półkpiąca poezja" to adekwatna formuła określająca lirykę Tytusa Czyżewskiego, którą zanotowała Joanna Pollakówna. Istotnie

> Natura prądu elektrycznego zdradzała wyraźne pokrewieństwa z prądami mediumicznymi. Pejzaż przemysłowy bywał zarazem pejzażem mistycznym, w który wkraczał profetyczny demiurg przyszłości […]. Równocześnie, ten patetyczny, magią i elektrycznością przeniknięty pejzaż okazywał się, jak gdyby w sennym przeinaczeniu się obrazów, swojskim, podgórskim pejzażem dzieciństwa[1].

Czyżewski poetycko (także scenicznie) „przeinaczał", niekiedy balansował na granicy powagi, skutecznie wkraczał na pole genologicznych rozgrywek, nie stroniąc od przedsięwzięć destrukcyjnych. Tak budował swoje formy nowoczesne, z przeświadczeniem, że konsekwentnie uda się przezwyciężać – w strefach, by tak rzec, wysokoartystycznych, co jakiś czas ożywianych siłą niższych pokładów kultury popularnej – to, co zastane, estetycznie skostniałe. Jego „czi-czi", „hi hi", „pam bam", „am bam" mogły nieco irytować czytelnika, ale dzięki swojej infantylnej dźwiękowości (może i w takiej postaci – magicznej) stawały się integralną cząstką zapisywanego świata.

[1] J. Pollakówna: *Przedmowa*. W: T. Czyżewski: *Poezje wybrane*. Wyboru dokonała i oprac. J. Pollakówna. Warszawa 1979, s. 10. *Biblioteka Poetów*.

Zamieszczając reprodukcje prac formistycznego artysty, Leon Chwistek notował:

> […] rzeczywistość Czyżewskiego jest czymś zupełnie innym niż ta, z którą mają do czynienia ludzie przeciętni. Może nie jest piękna, może nawet jest okropna, ale jest inna. O to właśnie chodzi, że artysta, który nie chce poprzestać na tych formach, które są w obowiązującej rzeczywistości – bo to przecież jest jedynym źródłem prawdziwej sztuki – szuka z konieczności form nowych […],

chodzi wszak o „spontaniczny akt twórczy", stopniowo – mechanizację i strukturyzację wizji[2].

„ja medium samego siebie / **pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz / tytus czyżewski**" – tak wyglądała autoprezentacja w 1921 roku, w jednej z odsłon *Transcendentalnego panopticum* (tomik *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, 1922), „hypnotyzującego" myśli lirycznego bohatera[3]. Dzisiaj widzimy to wyraźnie: portret autora *Zielonego oka* rysuje się wielopłaszczyznowo w ramach (i poza nimi) zjawisk artystycz-

---

[2] L. Chwistek: *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu. (13 reprodukcji).* Kraków 1922, s. nlb., przedruk tekstu w Idem: *Wielość rzeczywistości i inne szkice literackie*. Wybrał i przedmową poprzedził K. Estreicher. Warszawa 1960, s. 107–112. Na marginesie: Teresa Kostyrko słusznie zwróciła uwagę na fakt, że uznając Chwistka za „teoretyka formizmu", nie dostrzegamy jego roli „w szerokim kontekście myśli o sztuce współczesnej", albowiem wykładnie nowej sztuki były tutaj „w gruncie rzeczy od doraźnych celów ruchu niezależne" (T. Kostyrko: *Leon Chwistek jako teoretyk formizmu*. W: Eadem: *Leona Chwistka filozofia sztuki*. Warszawa 1995, s. 114). Pisząc o wskazanej tu broszurze, Karol Estreicher zwracał uwagę na zaakcentowanie „pochwały" malarza, „chęć podniesienia go [Czyżewskiego – przyp. PM] w jego własnych oczach i wysunięcia ponad Zbigniewa Pronaszkę" (K. Estreicher: *Kryzys formizmu (1921–1923).* W: Idem: *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944).* Kraków 1971, s. 189–190).

[3] T. Czyżewski: *Transcendentalne panopticum*. W: Idem: *Wiersze i utwory teatralne*. Wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz. Gdańsk 2009, s. 108. Wszystkie teksty poety cytuję zgodnie z tą edycją, odsyła do nich oznaczenie WiUT, po którym podaję tytuł i numer odpowiedniej strony.

nej awangardy XX wieku. Wpisany w rewoltę nowatorów, był Czyżewski kubistycznym deformatorem i reformatorem, futurystycznym „technicystą", dowodził nawet zmysłu nadrealnego. To materii pomieszanie było pewną konstelacyjną grą. Alicja Baluch przyznawała, że „niektóre z utworów Czyżewskiego można zakwalifikować jako katastroficzne, inne jako wizyjne poematy filozoficzne, a późna liryka wydaje się wychodzić poza ramy awangardy"[4], Helena Zaworska pisała o „pre-surrealistycznym typie wyobraźni"[5]. Poetyckie książki Czyżewskiego (zasadnie określone przez Baluch mianem „synkretycznych") są niespójne i literacko „nierówne", ale – paradoksalnie – wydaje się, iż to wrzucanie tekstów z różnych lat do tomikowej wirówki wynika z sytuacyjnej konsekwencji transowych „chwil olśnień", impulsów, potrzeby nagłych zwrotów estetycznych, wykorzystywania kompozycyjnych zgrzytów.

We wspomnianym „panopticum" przewija się korowód postaci (m.in. „mordercy geniusze generałowie", „nakręcany kluczem mickiewicz", „rozpruwacze mordercy / garbaci geniusze rzezimieszkowie", „szopen konający", „dante na elektrycznych drutach"), pojawiają się kolejne przedmioty (a rekwizytornia jest bogata) – wszystko w narzuconym, mechanicznym ruchu. Pada zresztą wezwanie: „zmanekizujmy świat", po którym „**dyrektor publiczność manekiny**" tańczą. To właściwie śmietnisko rzeczywistości, nad którym czuwa – tak już nazwany – hipnotyzer. Czyżewski jest sprawozdawcą z wydarzeń swojej wyobraźni, w dużej mierze – sprawozdawcą-reżyserem.

---

[4] A. Baluch: *Wstęp*. W: T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. Baluch. Wrocław 1992, s. LXXIV. BN I, 273.

[5] H. Zaworska: *Formizm* [tu część: *Tytus Czyżewski*]. W: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1: *Literatura polska 1918–1932*. Warszawa 1975, s. 345. Por. J. Kornhauser: *Wśród manekinów. Tytus Czyżewski i surrealizm*. W: *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*. Red. D. Wasilewska. Kraków 2017, s. 119–132.

2. Spektakl modernistycznego niepokoju

Dzięki *Śmierci Fauna. Obrazkowi* z 1907 roku poznaliśmy oblicze pisarza wstępującego, dobrze zorientowanego w niuansach poetyki i wyobraźni młodopolskiej. Kim jest Faun, który „błądząc gdzieś po lasach, przylazł jednego wiosennego dnia na granicę polskiej wsi". Proboszcz powie: „To taki staroświecki bóg w dziwnej postaci", Wójt: „E może to jancykryst, / Bo pisali w gazetach, / Ze koniec świata będzie", Parobek Kuba rzeknie: „[…] To jakiś palamanter, / Przebrany ciarach, / Co się mu kumedyi zachciewa; Gdzie to diabeł – " (WiUT, s. 266). Wielokrotnie debatowano już nad znaczeniami tego obrazka, dostrzegając w nim – między innymi – symbolistyczny rozrachunek. Od niego naprawdę zaczyna się droga ironisty-destruktora, twórcy poszukującego peryferyjnych ścieżek sztuki słowa i obrazu. W *Śmierci Fauna*, mówiąc kolokwialnie, chłopi biorą sprawy w swoje ręce; tu rządzi ziemskie odczucie gromadnej siły i egzekwowana przez nich „sprawiedliwość". Umierający „stary bóg leśny" wypowie ostatnie zdanie: „A zabił mnie niewolnik chłop, / Barbarzyńca" (WiUT, s. 276), likwidując polskie skłonności chłopomańskie, Organista zaś spróbuje wyjaśnić Dziedzicowi: „E – – że to, proszę jaśnie pana, / Podobno był cudzy bóg… jakiś?!" (WiUT, s. 278).

Ważne były i są uwagi Janusza Kryszaka o transformacjach twórczości Czyżewskiego, o „ciągle ponawianych próbach przezwyciężenia rozpadowej dynamiki rzeczywistości", o „świecie rozprężonym"[6]. Ponawiać dziś możemy pytania dotyczące człowieka w ten świat wpisanego, granic poznawczego (roz)poznania. Kryszak zestawił uwagi dotyczące wykładni współczesności, przeniknętej

> różnymi formami świadomości zmistyfikowanej, które Czyżewski ujmuje w ironiczny nawias, sygnalizując agresywność spłyconych wersji kultury, manekinizację społeczeństwa, poddanie się fałszywym kultom, przy jednoczesnej degradacji mitów i kultów dawnych […]

[6] J. Kryszak: *„Harfiarz uliczny"*. W: Idem: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 40.

jednak podkreślał wagę „przezwyciężenia […] negatywnej energii" i „pragnienia nowej syntezy"[7]. To tak, jakby znajdowanie się w tej rozsypce było koniecznością, dłuższym postojem pośród rozsypanych (rozsypywanych) elementów kultury, jednocześnie było stanem umożliwiającym triumf artysty choćby w perspektywie „krótkiego trwania" dzieła.

W tomiku *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* z 1920 roku znalazł się wiersz *Poznanie*, dedykowany Chwistkowi – autorowi wstępu do książki (drugie wprowadzenie napisał Jerzy Hulewicz). Utwór ten jest swego rodzaju minitraktatem, opowieścią-przypowieścią:

W najzawilszej materii
W ciemnych zwojach ślimaka
Wszystko można zrozumieć
i wszystko skojarzyć
Poznanie, WiUT, s. 51

Wydawałoby się, że „wszystko" będzie w tym świecie poznawczo proste, zestawianie rzeczy przyległych i odległych, „praca" skojarzeniowa, sporządzanie docelowej intelektualnej *summy*. Druga strofa wiersza, zapisana kursywą, została odwrócona i wersy „spadają" – zresztą dużo w niej samej ruchu, obiekty pojawiają się, są i być przestają. Pobrzmiewa też nieco melancholijnym (półsennym) tonem jakby innej epoki literackiej:

Jak deszcze które płyną
Jak chmury które miną
Myśli mkną i giną
I puste słowa słyną
Jak deszcze które płyną
Jak śmierć nie ginie a trwa

[7] Tamże, s. 45, 46.

Słyszymy niezbyt wyszukaną sekwencję brzmieniową: płyną – miną – mkną – giną – słyną – płyną, do tego pojawia się konstrukcja porównań z „niepochwytnymi" deszczami, chmurami, myślami, słowami[8]. Tu rzeczywiście można „wszystko skojarzyć" w czasowej zjawiskowości, nawet „porządkująco" zamienić miejsca wyrazów („deszcze które **miną**", „chmury które **płyną**", podkr. – PM), ale „puste słowa" burzą pożądany rytm i ład. Od „można skojarzyć" dotrzemy do „zrozumiał wtedy":

Ślimak który usiadł
na źdźble nikłej trawy
Aby popatrzeć z góry na przyrodę
Widzi miasta wsie doliny
zrozumiał wtedy wszechbyt
Tajemnicę toczącego się koła
Liczbę Przyrodę Śmierć
?
Jak
Człowiek

Gdy kołysze się w łodzi
w której wypłynął rano
pewny przewidujący
a nie wiedzący nic
by dobić do brzegu obcego
gdzie jest poznanie
?
Nigdy albo **Nic**
Poznanie, WiUT, s. 51–52

Ponieważ ślimak, który „zrozumiał wszechbyt" (rola oka, introdukcja po/patrzenia i widzenia), znajduje się „na źdźble nikłej trawy", człowiek – w kołyszącej łodzi, nie dano nam pewnej podstawy, nie ma mowy o solidnych fundamentach obserwatora. Dwa znaki zapytania, tworzące samodzielne wersy, mnożą wątpliwości. Może, przerywają przecież liryczną narrację, sygnalizują

[8] Dorota Siwor zwróciła w tym miejscu moją uwagę na ewentualne nawiązanie do *Liryków lozańskich* Adama Mickiewicza.

poznawczą niemoc?[9]. „Tajemnica koła" z tego fragmentu powróci przy okazji „kolistej wykładni" w późniejszym, o czym za chwilę, *Robespierze*: „[…] I tak jak słońce toczy się okrągłe / Jak ty i słońce z śmiercią się nie minie". Początek i śmierć, dwukrotnie przywołana w *Poznaniu*, muszą być egzystencjalnymi pewnikami.

Wiersz *Strach* z 1919 roku konwencjonalnie wprowadzał nas w atmosferę „ciemnego spróchniałego lasu", zapadał zmrok, pojawiały się cienie. Jedno zdanie parentetyczne wyjaśnia psychologiczny stan: „(Strach opanował moje myśli)". Czyżewski, budując scenerię, szkicował poetyckie obrazy kolorystycznie, natrętnie mnożąc epitety – spoglądamy na „ciemny las", „żółte liście", „rude mchy", „staw czarny" („czarny staw"), „kręgi zielone", lilię w bladym świetle, „bańki złote", „czarnego kosa". Taniec „krwawej południcy" i „ha – ha" wpisują się w jakiś złowróżbny, iście balladowy nastrój. Liryczny bohater Czyżewskiego słyszy i patrzy:

***
Dzwoni dzwon wieczorny
Zagwizdał czarny kos
To przed snem
Ave Maria – Ave Maria

***
Na dnie stawu widzę oczy
Patrzące oczy
Widzę moje trwożne
Oczy
Strach, WiUT, s. 36

[9] Alina Świeściak, tuż przed wyszczególnieniem pytań „poznawczych", notuje: „[…] Mam wrażenie, że zmiany praktyk dyskursywnych (rozumianych zgodnie z posthumanistycznym ujęciem Barad) dokonują się w tym tekście kilkakrotnie: wiedza przemieszczona zostaje z tradycyjnie ludzkiego punktu widzenia na zwierzęcość, zwierzęcość zostaje zrównana, a może wyniesiona ponad to, co ludzkie, a wreszcie ludzkie i nie-ludzkie zostają zrównane w niewiedzy" (A. Świeściak: *„Kochajcie elektryczne maszyny"*. Naturokultura *Tytusa Czyżewskiego*. W: Eadem: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*. Kraków 2019, s. 67).

Tu nie ma odbicia twarzy, uchwycony zostaje bowiem moment dosłownego patrzenia sobie w oczy, w swoje oczy, spotkania ze sobą „oko w oko". Wyczuwalna złowróżbność zyskuje konkret „trwożnych oczu", a cały świat leśnego wyliczenia staje się mrocznym pejzażem wewnętrznym.

W książce Joanny Kisiel *Imiona lęku* znalazły się interpretacje trzech wierszy Czyżewskiego: *Oka tygrysa*, *Twarzy nieznanej* i *Melodii tłumu*. Zwykle uznawaliśmy te utwory w „technicznej", narzucającej się ze względu na programy, lekturze za realizacje formistyczno-futurystyczne. Spełniały one dyrektywy, realizowały wypowiadane bezpośrednio zapowiedzi, miały też furtki znaczeń dodatkowych. Badaczka zwróciła na nie uwagę, obserwując człowieka modernizującego epokę:

> Pod różnorodną fakturą awangardowej tkaniny jego [Czyżewskiego – przyp. PM] wierszy kryje się wszakże jednolita podszewka. Zewnętrznej aktywności, gorączkowym poszukiwaniom towarzyszy zaszyfrowana w nich, ukryta od spodu, sytuacja zagubienia i zagrożenia, czające się egzystencjalne lęki. To dla nich poeta szuka wyrazu. Różnorodności języków, owe maski nowoczesności przysłaniają prawdziwą twarz artysty, kryją niepokój egzystencjalny[10].

Nasza nowoczesność rodziła się dramatycznie, historia „oczyszczających wojen" była bezwzględna i pozostawiała blizny[11]. Trzeba było poza to doświadczenie wykroczyć.

[10] J. Kisiel: *Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego*. W: Eadem: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 22.

[11] Zob. uwagi dotyczące *Elektrycznych wizji* – H. Zaworska: *Formizm*…, s. 337–349 („Świat ludzki został rozdarty cierpieniem, grozą, śmiercią, ocalał tylko świat żywiołów wyzwolonych z wszelkich ram […]. Zostały »Ogień Ziemia Woda«. Tymi trzema wyrazami kończy się *Wizja I*)", także J. Kryszak: *Harfiarz uliczny*…, s. 42–44. Elżbieta Rybicka zalicza *Elektryczne wizje* do „nurtu groteskowej apokalipsy", sytuując w nim *Purpurowego osła* Juliana Przybosia, *Pieśni szczurołapa* Władysława Sebyły, *Pieśni fanatyczne*, *Miasta i ludzi*, *New York* Kazimierza Wierzyńskiego, *Bal w operze* Juliana Tuwima (E. Rybicka: *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna*. W: Eadem: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 223). Deformacja, kontrasty, powaga

„Didaskalia" *Geniusza i sobowtóra* informowały o „scenie poza zmysłami" i tę formułę, patrząc na wiek XX, można uogólnić (kwestie bohaterów-„czarnych sylwetek" wybrzmiewały we wnętrzu trupiej czaszki „na tle czarnym"). Zacierały się kontury rzeczywistości, weryfikowalnej realności, jak w wieloplanowym – z Bogiem i Rajem – rytuale szpitalnym:

a teraz wchodzę
w metampsychozę
Idę ubierać Boga
w jego sypialni
idę do jadalni
w Raju
Półmiski z kości słoniowej
Talerze z masy perłowej
Dzień dobry Ci Boże
Panie doktorze
Dzień dobry
W szpitalu obłąkanych, WiUT, s. 91

W *Melodii tłumu*, utworze pejzażowo miejskim, drukowanym w 1920 roku na łamach „Formistów", szybko następują po sobie rejestrowane kadry:

Bulwarem płynie rzeka
Która staje przede mną
Procesja szkieletów
Nad sklepem
fryzjera
Blaszanym krążkiem
wiatr kołysze
Alfonsy panny
Uliczni hołysze

---

i kpina miały swój potencjał destrukcyjny, nierzadko wyzwalany w aurze katastroficznej. Znów były aktualizowane motywy tańca, balu, zatracania się w obłędnym ruchu. W pewnym momencie *Elektrycznych wizji* taniec jest już jedyną formą i zasadą obecności: „Od tańca zgięły się nogi trzęsie się brzuch / Ludzie Zwierzęta Jaszczury / Tańczą trumny ideałów / […] / Taniec cynizmu Taniec / zębatych kół" (*Elektryczne wizje*, *Wizja I*, WiUT, s. 60).

[…]
Oczy Dłonie Myśli
bez twarzy
zimń kurytarzy
K l a s k a j ą c e o k n a
Telefon
Winda na gumie
niepokój lęk
Szukanie *kogoś*
W TŁUMIE
Melodia tłumu, WiUT, s. 49

Zbigniew Jarosiński, po krótkim wywodzie interpretacyjnym akcentującym niedyskursywność i nieciągłość cytowanego tekstu, oznajmił:

> Mocą mimowiedniego ruchu wyobraźni zanurzenie w tłumie zostaje odczute jako samotność w tłumie, dynamizm rzeczy jako osaczenie przez rzeczy. Opis ulicy staje się zapisem stanu lękowego[12].

To już ciemna strona miasta. W *Imionach lęku* Joanna Kisiel wskazywała na doświadczenie obecności w mieście i przestrzeń wartości:

> Jedyne w wierszu spojrzenie w górę uczyni z tego miejsca rodzaj świątyni pozornych wartości, interesu i dbania o powierzchowność. Nic dziwnego, że blisko stąd do piekła. Poruszenie kwestii *sacrum* uzasadnia daleki odprysk jego znaczenia, obecny w metaforze „Procesja szkieletów". Ta procesja przemieszcza się jednak w świecie całkowicie odsakralizowanym. Miejsce ośrodków kultu zajęły w nim bary i kawiarnie[13].

Wydaje się, że o sakralnym znaczeniu procesji nie musimy już pamiętać, ale „procesja szkieletów", zestawienie efektowne i sugestywne, pozwala o nim myśleć, o tym, co przeminęło,

[12] Z. Jarosiński: *Genealogia poezji współczesnej*. W: Idem: *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 50.

[13] J. Kisiel: *Podszewka niepokoju*…, s. 42.

w czym współuczestniczymy. To nie jest radosna, słoneczna, witalna strona futuryzmu. Jarosiński zwracał uwagę na fakt, iż poetyckie halucynacje i fantasmagorie (np. w twórczości Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, we wczesnych lirykach Juliana Przybosia) pomagają odzwierciedlić „realność współczesnego wielkiego miasta”[14]. Joanna Kisiel precyzowała dalej:

> Pod […] futurystyczną powłoką kryją się zaszyfrowane scenariusze porządkujące pozorny chaos słów uwolnionych ze składni. Dwa z nich uznałam za warte uwagi. Pierwszy ujmuje wizję miasta i miejskiego tłumu w ramy niespokojnego spektaklu-koncertu z początkowym gongiem i końcowymi oklaskami. To spektakl, w którym rzeczy „Dzwonią we wszystkie klawisze”, zdobywają dominację i kontrolę nad światem. Scenariusz drugi jest przywołaniem kulturowego konspektu wędrówki przez kręgi piekielne. Istotą wizji miasta-piekła jest również przedstawienie nieludzkiego świata. Podmiotowi dantejskiej wyprawy przysługuje zagwarantowane literacko prawo do przewodnika. W *Melodii tłumu* mamy już tylko samotne błądzenie i „Szukanie *kogoś* / W TŁUMIE”[15].

„Spektakl” jest tu słowem właściwym, swoje role odgrywają przedmioty, świat materii i ducha. Rytualny marsz trwa, a w stworzonym piekle pozostaniemy – „pokawałkowani” („pierś kobiety”, „oczy”, „dłonie”), jeszcze niewłączeni do procesji, jeszcze nie ubezwłasnowolnieni, wciąż myślący i odczuwający.

W ciemnej tonacji utrzymany jest *Las* – wiersz z tomiku *Noc – Dzień…*, datowany na rok 1902. Nie ma w nim miasta, a natura żyje (jest) modlitwą:

> Lasem zjeżone ciemne wzgórze
> rzędami kolumn wiatr kołysze
> las wyśpiewawszy hymn naturze
> zapada znowu w sen i ciszę

[14] Z. Jarosiński: *Społeczna utopia awangardy*. W: Idem: *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1983, s. 34.

[15] J. Kisiel: *Podszewka niepokoju…*, s. 43.

po chwili las litanię wznawia
i ptacy dzwonią wraz dzwonkami
zaszumiał las pacierz odmawia
módl się za nami módl się za nami
Las, WiUT, s. 90

Nie jedyne to w poezji Czyżewskiego leśne obrazy. W *Powrocie*, wykorzystującym figurę lotu z ptakami, pojawiał się nakaz: „zanieś mnie / w odwieczny potworny rajski bór / gdzie w gąszczu spoczywa / MÓJ PRADZIAD GORYL / pije wodę z misy / ELEKTRYCZNEJ NATURY" (*Powrót*, WiUT, s. 93–94). Czyżewski kreśli perspektywę podniebną, w *Lajkoniku* nad miastem pojawią się „Samoloty aniołów / O białych skrzydłach", „Anielica Poezja" płynąca z chmurami (tomik *Lajkonik w chmurach* z 1936 roku, WiUT, s. 189). Z wierszem sąsiaduje zresztą *Koń w chmurach*, w którym „na skraju nieba" pędzi pegaz – „Burzy wiosennej – czarownik i bóg" (WiUT, s. 190). W tym obrazowaniu pojawiać się muszą chmury, przeglądają się w sobie niebo i morze, a w polu widzenia podróżnika znajdą się wyspy, „gdzie grona / Winne – winem płynęły do dzbanów / W Kanie Galilejskiej" (*Podróże*, WiUT, s. 191).

Rajski bór z *Powrotu* wpisany był w naturę „elektryczną". Rajski ogród, w innym tekście, przybierze postać ogrodu mechanicznego, obrazu będącego – przekonywała Alicja Baluch – polemiką z toposem raju utraconego, w którym

> miękkie i okrągłe kształty kwiatowych płatków zostały zastąpione przez kanciaste kwadraty, a wiotkie i kręte łodyżki przez sztywne linie proste, zaś idealna cisza, w której słychać jak trawa rośnie, przerywana delikatnym trzepotaniem motylich skrzydeł, została napełniona niesamowitym dźwiękiem śmiejącej się trawy.

Ostatecznie więc „powstały obraz to raj zastępczy, zurbanizowany, a raczej zmechanizowany świat techniki, sztucznej natury"[16].

[16] A. Baluch: *Wstęp…*, s. XLV. Por. analizę Agnieszki Smagi w jej tekście *Graficzne ukształtowanie formistycznego wiersza i jego cyfrowej recepcji* (tom

3. Stylizacje i kreacje

Poszukując efektów stylizacyjnych realizacji Czyżewskiego, spójrzmy na postać (obraz) Chrystusa i Matki Boskiej. Wyzwaniem tematycznym i „formalnym" stały się pastorałki. Dotyczące ich opinie są w zasadzie zgodne w kwestiach wykorzystania artystycznego tworzywa, jak i – mowa o wydaniu z 1925 roku – edytorskiej realizacji. Alicja Baluch przekonywała, że to książka, „która w polskiej kulturze stanowi bodaj najdoskonalsze dzieło słowno-plastyczne, wspólny twór poety i malarza"[17], w Paryżu – napisze Piotr Rypson – Czyżewski „wydał jedną z najpiękniejszych swoich książek"[18]. Krzysztof Karasek uznał cykl za „jeden z najznakomitszych utworów poetyckich polskiej literatury, wykorzystujących zasoby tradycji ludowej", notował:

> Czyżewski był do napisania *Pastorałek* niejako zmuszony wewnętrzną koniecznością. Utrwalał w nich siebie, swoje własne dzieciństwo, swój świat kolędników, ludowych melodii,

---

zbiorowy *Między słowem a obrazem*…, s. 279–296). Kilka lat temu faktura tekstów Czyżewskiego przyciągnęła uwagę realizatorów hipertekstowych – Urszulę Pawlicką, Łukasza Podgórniego, Wojciecha Stępnia, którzy zdynamizowali *Muzykę z okna*. *Płacz*, *Sensację w kinie*, *Mechaniczny ogród*, *Oczy tygrysa*, *W szpitalu obłąkanych*, *Noc – dzień* (zob. http: ha.art.pl/czyżewski, dostęp: 27 marca 2018 roku). Niektóre teksty Czyżewskiego (spośród futurystów właśnie jego) wręcz „domagały się" pozwolenia na ruch. Jakiś czas temu wspomniane opracowanie komputerowe Jakub Skurtys uznał za realizację „archaizującą" i „spóźnione powtórzenie" (zob. J. Skurtys: *Jak jeszcze działać (z) formami. Tytus Czyżewski i rytm nowoczesności*. W: *Między słowem a obrazem*…, s. 134). Analizę tych prezentacji przedstawia Alina Świeściak w rozdziale *Tytus Czyżewski w epoce postprodukcji* swojej książki *Współczynnik sztuki*…, s. 265–281. Na temat graficznego opracowania tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne*. *Elektryczne wizje* pisze Piotr Rypson w książce *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa 1992, s. 17–18 (tu znajduje się opis bibliograficzny zbiorków Czyżewskiego, s. 56–57, zob. również: J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz: *Komentarze*. W: T. Czyżewski: *Wiersze i utwory teatralne*…, s. 323–407).

[17] A. Baluch: *Wstęp*…, s. XLV. Zob. *O Pastorałkach Tytusa Czyżewskiego na tle formizmu*. W: Eadem: *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000, s. 38–42.

[18] P. Rypson: *Książki i strony*…, s. 27.

obrzędów – etosu Podhala. Obrzędowość i mit, literatura i historia, kategorie estetyczne i możliwości zbawienia przełamywały się w tych intymnych wyznaniach – współpogańskiej religijności[19].

Interpretacyjną lekcję pobieraliśmy u Kazimierza Wyki, przywołującego Leona Schillera, który pisał o podobieństwach do twórczości Mikołaja Reja, o Janie Kasprowiczu i „sąsiedztwie" dadaizmu[20]. Rzeczywiście, Czyżewski odczuwał potrzebę wykorzystywania dalszych i bliższych elementów tradycji literackiej, kulturowej. Być może w jego przypadku można mówić o „duchu dadaizmu", ale – stwierdzała Beata Śniecikowska – „tendencje dadaistyczne przejawiają się tylko w niewielkim stopniu. […] Struktury echolaliczno-glosolaliczne to odwieczne wyznaczniki pieśni ludowej"[21].

---

[19] K. Karasek: *Awangardysta jako kolędnik*. W: T. Czyżewski: *Poezje*. Oprac. i przedmową opatrzył K. Karasek. Warszawa 1987, s. 7, 22. Charakteryzując Czyżewskiego-krytyka sztuki, na podstawie *Listu z Warszawy* drukowanego w „Głosie Plastyków" z 1933 roku, Danuta Wasilewska zwróciła uwagę na akcenty polemiczne i jego zarzut „przesadnej stylizacji" formułowany wobec powstającej współcześnie grafiki (D. Wasilewska: *Czyżewski / Wallis – dwie metody, dwa języki krytyczne, dwie koncepcje krytyki*. W: Eadem: *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*. Kraków 2013, s. 265–270. Seria *Ars vetus et nova* pod. red. W. Bałusa, t. XXXIX).

[20] K. Wyka: *„Pastorałki" Tytusa Czyżewskiego*. W: Tegoż: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. drugie rozsz. Warszawa 1977, s. 23–29. Tekst sygnowany jest rokiem 1947, w dopisku z 1957 roku przeczytamy uwagę autora o wystawie malarstwa Czyżewskiego, które „z ludowości ma chyba tylko dobitną, krzyczącą, zdobniczą gamę kolorystyczną, nieraz o takich zestawieniach, jak byś oglądał kram ze wstążkami w przedwojennych Sukiennicach. Chyba…". Odbiorca mógł się liczyć z pewnym nadmiarem ludowej oferty poety-malarza, konsekwencją fascynacji i manifestacji. Zob. D. Żrałko: *Inspiracje folklorem w twórczości artystów awangardowych na przykładzie „Pastorałek" Tytusa Czyżewskiego z drzeworytami Tadeusza Makowskiego*. „Literatura Ludowa" 2001, nr 1.

[21] Przyglądała się m.in. onomatopeicznie nacechowanym kolędom i bożonarodzeniowemu utworowi Hugona Balla *Ein Krippenspiel* (*Jasełka*), zauważając, iż „Asemantyczne zestawienia dźwiękowe nie zakłócają językowej struktury pastorałki […], czerpiącego z folkloru gatunku zadomowionego

Ma rację Maria Delaperrière, twierdząc, że Czyżewski tworzył ludowo-awangardową hybrydę, by połączyć *sacrum* i *profanum*[22]. *Pastorałki* nie są, oczywiście, jedynym ludowym spełnieniem polskich awangardystów, ale w jego przypadku zespalanie różnorodnych materiałów i literackich tkanek osiągnęło rangę eksperymentu odświeżającego elementy tradycji i – pozornie paradoksalnie – wzmacniającego awangardowe nowinkarstwo[23].

Futurystyczne wiersze kreowały wizerunek Chrystusa we współczesnych ramach, w *Anielskim chamie* Anatola Sterna czytaliśmy:

> jest jedyny chrystus –
> syn cieśli
> chrystus giser
> naznaczony stygmatami rozpławionych kropli żelaza
> embrionami gwoździ które płoną
> chrystus górnik
> wychylający swój ostatni kielich
> zalany wodą szyb
> chrystus mniejszości
> ćwiczony rózgami oszukującej i oszukanej
> ciemnoty[24]

---

w kulturze. W tekście dada natomiast wykrzykniki, onomatopeje i glosolalie tworzą bruitystyczną […] kompozycję, na której tle prezentowane są pojedyncze słowa języka i jedno zaledwie poprawne gramatycznie – choć nieortograficznie zapisane – zdanie". Zob. B. Śniecikowska: *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest dada w polskim futuryzmie?* W: Eadem: *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wyd. 2 popr. i uzup. Toruń 2017 (w interesującym mnie kontekście zaśpiewowym zob. s. 273–282).

[22] M. Delaperrière: *Miron Białoszewski wobec awangardy*. W: Eadem: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006, s. 63.

[23] Zob. m.in. G. Gazda: *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* [tu część: *Wobec prymitywu i poezji ludowej*]. W: Idem: *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 74–124.

[24] A. Stern: *Droga kół*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A.K. Waśkiewicz. Kraków 1985, s. 97.

W *Biegu do Bieguna* Chrystus jest nadal „synem cieśli", ale i „najniebezpieczniejszym rewolucjonistą świata"[25], „króluje także śród lamp wirujących i rozpędzonych motorów"[26]. Stern tworzył mityczno-biblijny kształt współczesnego losu, obciążonego i przeciążonego pamięcią kulturowej wyobraźni. Potrzebującej jednak mitu uprawomocniającego niezgodę, dającego nadzieję zmiany porzucającej już myśl ewolucyjną. Czyżewski natomiast pozostawia na czas jakiś elektromechaniczne akcesoria, chwilami rozstaje się z rewolucjonizującym świat duchem apodyktycznej nowoczesności. Zatrzymuje się przy ludowej stylizacji, wybiera liryczną prostotę, prymitywizację. Umyka przed hipnotycznymi transami obrazów, czuje potencjał innej formy wyrazu, choćby siłę zaklinających dźwięków.

Lajkonik w chmurach był ostatnim z tomików Tytusa Czyżewskiego. Spójrzmy na karty biografii: w 1929 roku poeta, który trzykrotnie przebywał we Francji, pojawił się we Włoszech, odbył podróż do Hiszpanii. Zafascynowała go sztuka tych miejsc, co musiało wpłynąć na świadectwa poetyckie i malarskie. Z jednej strony mamy klamrę pastorałek („a w stajni w kącie we żłobie / razem złączeni przy sobie / tak sławne święte we świecie / Józef Maria i Dziecię", *Pastorałki. (Misterium)*, WiUT, s. 137), z drugiej wiersza „hiszpańskiego" z Jezusem ukrzyżowanym:

> W toledańskiej katedrze Chrystus zakrwawiony
> pozbył się swojej cierniowej korony,
> toczy się po kamieniach korona cierniowa,
> schyliła się ku ziemi matka Jezusowa.

---

[25] A. Stern: *Spowiedź*. W: Idem: *Wiersze zebrane…*, s. 170. Zob. Z. Zarębianka: *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego*. W: Eadem: *Tropy „sacrum" w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz 2001, s. 41–73 oraz *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*. Red. J.M. Ruszar, D. Siwor. Bielsko-Biała–Kraków 2019. Warto przy tym spojrzeć na okres wcześniejszy, zob. W. Gutowski: *Młodopolskie transformacje postaci Chrystusa*. W: Idem: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 25–49.

[26] A. Stern: *Bieg do Bieguna*. W: Idem: *Wiersze zebrane…*, s. 228.

Podniosła koronę matka utrapiona
i zakrwawione ciernie przyciska do łona,
głęboko w piersi ciernie się wbijają,
czerwone krople na ziemię padają.
Ptaki, WiUT, s. 204

Kiedyś wybrzmiewała wieść „Panna rodzi syna" i „zlecieli się do stajenki / wszyscy ptakowie / leśni grajkowie muzykantowie / zleciały grzywacze, gołębie" (*Kantyczki (ptakowie leśni przylecieli)*, WiUT, s. 119–120). Teraz do katedry przylatują gołębie, jaskółki, skowronki, by ulżyć cierpieniu Matki:

Na darmo się kochani ptakowie trudzicie,
zbolałemu sercu Matki nie ulżycie,
bardziej nad ciernie, nad krwawiącą ranę
bolą Matkę gwoździe do krzyża wbijane…
Ptaki, WiUT, s. 204

Sławomir Sobieraj przypominał, iż we wsi Przyszowa, w której urodził się Czyżewski, znajdował się kościół (z przełomu XVI i XVII wieku), a w nim obraz Matki Boskiej oraz rzeźba tzw. Madonny Tronującej z 1400 roku[27]. Hiszpańska podróż okazała się powrotem do wizerunku Madonny i Chrystusa. Alicja Baluch zwróciła uwagę na odmienność wizerunku Madonny „hiszpańskiej" w stosunku do obrazów formistycznych:

Postać Madonny i ukrzyżowanego Chrystusa pojawia się często wśród motywów tej poezji; nakłada się tu niezwykła atmosfera gorliwego katolicyzmu Hiszpanii i sztuki, na którą wyraźny wpływ miała kultura bizantyńska. Obrazy Czyżewskiego, malowane pędzlem i słowem […], powstałe pod wpływem jego pobytu w Hiszpanii, noszą wyraźne znamiona wschodniej ikony. […] Archetyp ikony Matki Bożej, zarysowany w tekstach poetyckich, znajduje wyraźne potwierdzenie w reprodukcji zaginionego obrazu Czyżewskiego, zatytułowanego *Madonna* […]. Hiszpańska Madonna […] ma twarz owalną, a owal

[27] S. Sobieraj: *Mentalność artystyczna poety-malarza*. W: Idem: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce 2009, s. 99–100.

> tej twarzy jest wydłużony, przypominający swym kształtem wysmukłe sylwetki El Greca […]. Linie ust Madonny charakteryzują się znacznym wydłużeniem wargi górnej, typowym dla ikon pochodzących z XV wieku. Szczegółowy opis tej reprodukcji wskazuje na jeszcze starszą, XIV-wieczną tradycję malarską[28].

Czyżewskiego znów inspirował „duch miejsca", forma przedstawień oraz ikonograficzna wyobraźnia związana z jego obecnością. Czuł potrzebę myślenia i transpozycji innej wrażliwości na malarską barwę, linię, na „plastyczność" poetyckiego obrazu.

4. „Chciałeś być Bogiem?". Indywidualizm i rewolucja

Tomik *Robespierre. Rapsod. Cinema. Od romantyzmu do cynizmu* (1927) potwierdzał zdecydowany krok Czyżewskiego w stronę „wyobraźni wyzwolonej", poezji asocjacyjnej, która nie musi się liczyć z racjonalizującym rygorem. Poeta przygotowywał do tego siebie i czytelników poematem *De profundis*. Bohater rewolucji francuskiej nadawał się zresztą znakomicie na medium poematu będącego sugestywną rozprawą poświęconą gestom radykalnego indywidualizmu:

> Bóg i Robespierre oni dwaj patrzą na siebie jak przyjaciele oni dwaj się znają, który z nich wie jaką ma siłę?
> Bóg rozkłada szeroko nogi i dłoń, każdy palec sterczy jak słup, osobno kładzie na murze.
> Robespierre patrzy w ziemię, rysuje, żłobi ją i rozrzyna, szuka nasienia które Bóg posiał
>
> *Robespierre. Poemat*, WiUT, s. 144

W *Robespierze* Czyżewski umieścił rozmowę przywódcy z Bogiem, rozpoczynając ją emocjonalnym sprawozdaniem-wezwaniem:

[28] A. Baluch: *Wstęp…*, s. LXXIII–LXXIV.

Do broni
Niech tłuką się o bruk nogi i niech rozkrzyżują się ręce jak uschłe drzewa
Z drzewa krzyża zrobimy gilotynę

Robespierre. Poemat, WiUT, s. 146–147

„Sprawozdanie" zamyka informacja o aresztowaniu przez gwardię Boga, który „nie miał żadnych legitymacji". Był kimś do identyfikacji i weryfikacji danych osobowych.

Bóg od razu zostaje zaklasyfikowany: „Arystokrata!". Fragment zapisujący rozmowę tytułowego bohatera z Bogiem składa się z wielu pytań, każda ze stron umieszcza w nich nie tyle swoje przypuszczenia, projekty ocen, ile raczej pewniki. Dla Robespierre`a Bóg jest intruzem, narusza przestrzeń społecznej równości:

ROBESPIERRE
Czemu wszedłeś w miasto, gdzie wiesz że nie można deptać wolności. Czemu depcesz ją twymi sandałami Boga. Czemu słuchasz słów twych kapłanów którzy są czarnymi chorągwiami na twej głowie.
Czemu chcesz zabić wolność?!

BÓG
Dlaczego krajesz jabłka które zawiesiłem na drzewach
Dlaczego rozrywasz jedwabiste grona gdzie pestki jeszcze nie sformowane i każesz wlewać w ścieki uliczne moje wino które nazywasz krwią.
Czemu wiercisz mózgi rozpalonym prętem żelaznym a mózg rozwala się jak rodząca kobieta?

Robespierre. Poemat, WiUT, s. 148

Obydwaj mówią o początku, idei, spełnieniu, pytają o przyszłość:

BÓG
Opętałem cię manią a ty to wziąłeś za ideę wolności.

ROBESPIERRE
Wystrzeliłem kulę z karabinu a poszła za daleko – i teraz chcesz by wróciła z powrotem.

BÓG
Byłeś moją kulą więc wezmę cię z powrotem między moje palce.

ROBESPIERRE
Ja uderzyłem wolą a ty trwasz przeznaczeniem.

Robespierre. Poemat, WiUT, s. 150

Wprowadzenie do sekwencji kolejnej, krótkiej wymiany zdań między Robespierrem a cieślą rozpoczęte jest obrazem słonecznego, „niewinnego" dnia. Upiorność Robespierre`a podkreśla jego blady wygląd, już we wstępnej „narracji" poematu „miał twarz bez krwi krew schodziła się w rękach, szła do palców. Miał serce pełne krwi […]", WiUT, s. 144. W ten „niewinny dzień" budowana jest gilotyna:

CIEŚLA
Czy będzie wysoka aż ku niebu?

ROBESPIERRE
Będzie wysoka aż do chmur aż do gwiazd, prosta w linii i smukła jak
Diana
Niech ją Bóg spostrzeże i niech się jej przypatrzy.

Robespierre. Poemat, WiUT, s. 151

Gilotyna z „drzewa krzyża", wznoszona „do gwiazd" niczym wieża Babel to wyzwanie kierowane w stronę Boga, demonstracja siły i pewności. Wiara w potęgę boską została odrzucona, powtórzone „niech" jest wyrazem buty i pychy, realizujących ziemski plan. Rodzaj żeński (gilotyna, chmura, gwiazda, linia, formy zaimkowe) związany jest z siłą stwarzającą – by podążyć za wskazaniem Czyżewskiego: z Dianą – zatem „opiekunką kobiet i ich płodności"[29]. Nowe życie rodzi się jednak na polach śmierci spływających krwią mordowanych przez Rewolucję. Ta – jak sugestywnie pisze Monika Milewska – sakralizowała Terror, który „od początku łaknął transcendencji", a „Transcendentne prawo daje pozór nieomylności, przydaje sędziom blasku

[29] W. Kopaliński: *Diana*. W: Idem: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 206.

Bożych namiestników, wykonujących wolę najwyższego”[30]. W gilotynie dostrzeżono relikwię, „egzekucje […] budziły skojarzenia z obrzędami religijnymi”[31]. Nowa sakralizacja nieuchronnie konstytuowała się w nowym państwie, desymbolizacja pociągała za sobą – a pustki w takich procesach nigdy nie będzie – wymianę znaków i znaczeń.

Czyżewski zaskoczył czytelników *Cieniami Juliusza Słowackiego*, częścią *Rapsodu*, rycerskim utworem o Czynie, Sławie, Narodzie, Natchnieniu, Pieśni, Sławie, Życiu, Śmierci (rzeczowniki zapisywane są tutaj wielką literą). Uwiodła go – tym razem romantyczna – wizja, i trudno rozpoznać ślady pióra awangardysty, zdziwić mogą patos i heroizacja. Obrazy przesączone krwią przywodzą na myśl siłę wyrazu innych, już rewolucyjnych, strof. Oto krwawy zachód słońca, wypalone ogniska, noc – potem władzę obejmuje Sen, w którym doliną przechodzi krwawa fala:

> A ciała ludzkie potok walił jak łomy
> Skał i rzucał w przepaść – A wtem słyszą sonor
> Słyszą głos mocniejszy nad gromy
> Jak głos Boga: „I czyn zwycięski i honor”…
>
> *Rapsod*, cz. III: *Cieniom Juliusza Słowackiego*, WiUT, s. 164

Częścią czwartą *Rapsodu* jest *Rozmowa* – Robespierre'a z Duchem. Mogłaby ona znaleźć się w „poemacie rewolucyjnym”, konfrontacyjnie zestawia przecież racjonalizm i transcendencję, dwa oblicza (nie)pewności. Wzrok Robespierre`a skierowany

---

[30] M. Milewska: *Terror jako sacrum*. W: Eadem: *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*. Gdańsk 2001, s. 8.

[31] Tamże, s. 9. W cytacie z utworu Czyżewskiego mowa o smukłości Diany, o zainteresowaniu Boga wysokością gilotyny i jej kobiecą smukłością. To odbiega akurat od kwestii krwio- i mięsożernej „rewolucyjnej kobiecości”. Maria Janion i Remigiusz Forycki, pisząc o utopijnym nicowaniu wartości starego świata, fazach nowych epok, wskazywali rolę tłumu i kobiet, które nie tworzyły „rewolucyjnego salonu”, lecz „rewolucyjną oberżę” (M. Janion, R. Forycki: *Fantazmat ściętej głowy*. „Twórczość” 1989, nr 7). Włączały się one w „kanibaliczną ucztę-wieczerzę”.

jest w dół, rewolucyjne medium „patrzy w ziemię" z myślą o początku, ostatni dwugłos będzie miał charakter sentencyjnego wyznania-podsumowania:

ROBESPIERRE
Przeszedłem kłódki i ściany grobowe
Ziemię, jej prawa, ludzi i ich prawdym
Załamał stare – zostawiłem nowe
I ponad Boga ja wyszedłem jak dym.

DUCH
Prawdy są jedne i te same ciągle
Z zaklęsłych próchni drzewo wstaje ninie
I tak jak słońce toczy się okrągłe
Jak ty i słońce z śmiercią się nie minie
Rapsod, cz. IV: *Rozmowa*, WiUT, s. 166

Można tę wykładnię „prawd oczywistych" porządku świata rozumieć wprost, można – jak czyni to w swej monografii Sławomir Sobieraj – poszukać filozoficznej wykładni. Finałową strofę badacz łączy akurat z Heglowskim światem-systemem, porządkiem, całościowością[32]. Jakby w pokawałkowanym, mediumicznym obrazie świata zaistniało intelektualne spoiwo.

A gdzieś słychać Sędziego („w blasku Bożego namiestnika"?) oskarżającego Robespierre`a „o nienawiść Miłości, o supremację rozumu, o strzeliste samotne ambicje", słychać słowa rzucane najkrócej i wprost: „chciałeś być Bogiem… hę?!" (*Robespierre. Poemat*, WiUT, s. 157).

5. Kreacje nowatora

Krzysztof Karasek zasygnalizował życiorysowo-artystyczną paralelę: Czyżewski (ur. w 1880 roku) – Peiper (ur. w 1891 roku). Debiutując, byli „ludźmi już dojrzałymi, w pełni ukształtowanymi. […] Obydwaj, zanim wydali swoje pierwsze książki, otarli się o najważniejsze ośrodki europejskie, w których rodziła

[32] S. Sobieraj: *Mentalność artystyczna poety-malarza*. W: Idem: *Laboratorium awangardy…*, s. 99–100.

się nowa poezja i nowa sztuka […]”[33]. Rzeczywiście, łączy te osobowości pewność wejścia z postulatami przewartościowań, zapałem, właściwie – aura objawienia.

Badaczy twórczości Tytusa Czyżewskiego interesowała i intrygowała wielość artystycznych wcieleń, poszukiwanie form wyrazu: literacko-malarska dwujęzyczność (pisały o tym Joanna Pollakówna, Alicja Baluch, Agata Soczyńska) i „symboliczny urbanizm”, obraz cywilizacji i „radykalizm ideowy” (Grzegorz Gazda, Helena Zaworska), jednocześnie – strategie działań i sama legenda przenikająca tekst biografii (Grzegorz Gazda, Zbigniew Jarosiński), „medialna wielodyspozycyjność”, intermedialność (Sławomir Sobieraj, Beata Śniecikowska), formizm ujmowany z perspektywy „podmiotu kreującego” i „poetyki odbioru” (Agnieszka Smaga). Pewne jest, że objawiające się w różnych momentach stylizacje anektowane były przez awangardowego kreatora modernizującego – w różnych obszarach artystycznego doświadczenia – oblicze nowej sztuki.

---

[33] K. Karasek: *Awangardysta jako kolędnik…*, s. 6.

Erotyki Peipera.
O lekturze Andrzeja K. Waśkiewicza

1

„Nikt z naszego pokolenia nie znał go, niewielu mogło zamienić parę słów" – notował Andrzej K. Waśkiewicz, poeta, krytyk literacki, historyk literatury, edytor. Pisał dalej: „Twórczość mojego pokolenia tworzącego sztukę nowego synkretyzmu korzysta z dokonań Peipera. Elementy jego »konstytucji poetyckiej« wtapia we własną poetykę"[1]. To tekst Waśkiewicza z ankiety almanachu *Post scriptum* zatytułowanej *Mój najbliższy poeta*, w której oznajmiał jeszcze, że wiersze autora *Poematów* „żyją, a nie szeleszczą papierem"[2]. Na łamach „Orientacji" Waśkiewicz wyznawał: „Urodzony w 1891 roku, nie był dla nas Peiper poetą z przeszłości. Był nam – współczesny"[3].

W tomikach serii *Generacje* zamieszczano fragmenty wyznań, deklaracji, programowych utworów prezentowanych autorów. *Wybór wierszy* Peipera zawierał tekst z jego emocjonalnym zdaniem:

> Zrozumcież: pierwszym była mi poezja! […] Dla mnie ważnym jest krok twórczy zaznaczający się choćby w najmniejszym utworze. […] Niejedna radość, zwyczajna, prosta, czasem bardzo potrzebna, minęła mnie. **Pozostałem jednak wierny moim wielkim i trudnym miłościom** [podkr. PM]. Ci, którzy serca

[1] *Post scriptum. Almanach*. Red. J. Leszin-Koperski. Warszawa 1966, s. 68.

[2] Tamże.

[3] akw [A.K. Waśkiewicz]: *Tadeusz Peiper 1891–1969*. „Orientacja" 1970, nr 10. Wybór fragmentów artykułów Peipera *Myśli, które nie umarły* zamieścił Tomasz Burek.

noszą w krawacie, będą mieli kłopot ze znalezieniem go w tej książce[4].

Podkreślając wagę swej twórczości, widział już wielkość tego, co – w jego przekonaniu – się dokonuje, znaczenie kulturowego projektu i konsekwentnych realizacji artystycznych.

Zwracam uwagę przede wszystkim na trzy szkice Waśkiewicza, dociekliwego egzegety twórczości „papieża awangardy": *„Woń rzeźni i róż". O erotyce Tadeusza Peipera*, *„Płynnymi dłońmi rozsnuwam twą nagość…". (Erotyka w systemie Awangardy krakowskiej)* oraz *Poemat miłosny Tadeusza Peipera* – bliskie sobie w strategii krytycznej współobecności z wybranymi utworami[5].

Waśkiewicza interesuje i socjologia literacka, i poetyka, buduje swoje wywody systematycznie, niespiesznie – czasami artykułując wątpliwości wynikające z dotychczasowych ustaleń

---

[4] T. Peiper: *Wybór wierszy*. Wyboru dokonał J. Leszin-Koperski. Warszawa 1972. *Generacje* seria II, t. 1. Na „skrzydełku" okładki zamieszczono informację, iż słowo wstępne do wieczoru promocyjnego wygłosił Janusz Sławiński, a wiersze prezentował Zbigniew Zapasiewicz. Konsultantami edycji byli Ryszard Krynicki i Andrzej K. Waśkiewicz. W zbiorku znalazła się nota biograficzna pióra Waśkiewicza. Wykaz komentarzy do tomiku w: *Generacje 1971–1976. Antologia*. Wybór, oprac. i redakcja J. Leszin-Koperski, A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1977, s. 89.

[5] Pierwszy szkic opublikowano w zimowym numerze „Osnowy" z 1970 roku, potem Waśkiewicz zamieścił go w dedykowanej Peiperowi książce *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*. Łódź 1973, s. 24–52. Podobnie jak w przypadku innych, cytuję według książki *W kręgu „Zwrotnicy". Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Kraków 1983, s. 40–64. Wyjątkiem *Poemat miłosny Tadeusza Peipera*, który był wprowadzeniem do tomiku *Na plaży*, potem został przedrukowany w książce *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003, s. 117–134. Tom „zwrotnicowy" recenzowali m.in. J. Moroń: *Miejsce poetów Awangardy Krakowskiej*. „Życie Literackie" 1983; nr 28; S. Bereś: *Posąg Awangardy w opuszczonym trykocie*. „Twórczość" 1984; T. Błażejewski: *W kręgu Awangardy krakowskiej*. „Miesięcznik Literacki" 1984, nr 4; A. Buck: *Nowe interpretacje literatury kręgu „Zwrotnicy"* „Nowe Książki" 1984, nr 2. Publikacje Waśkiewicza dotyczące Peipera skrupulatnie zarejestrowano w: *Andrzej K. Waśkiewicz (22 czerwca 1941 – 11 lipca 2012)*. Oprac. A. Sobecka. Zielona Góra 2019. *Zeszyty Biobibliograficzne ZLP*, nr 3, red. E. Kurzawa.

(co charakterystyczne, często wykorzystuje poetyckie cytacje, by nie zawieszać swojego wywodu „w próżni").

2

„Prawdziwie nowoczesny paradygmat liryki erotycznej zarysował się dopiero w twórczości międzywojennej awangardy" – oznajmiła Anna Legeżyńska, interesując się między innymi „pamięcią erotyczną" jako „mentalnym śladem doświadczenia cielesnego"[6]. Erotykę w systemie awangardowym Waśkiewicz pojmuje „w sensie odmiany gatunkowej („»liryka miłosna«"), jak i w znaczeniu świadomości erotycznej"[7]. Przywołując Peipera (*O ordynarności. Odpowiedzi*, *Poezja ciała*), Jana Brzękowskiego (*Kryzys nad Sekwaną*) i Juliana Przybosia (*Z rozmowy*), przedstawił propozycję ujęcia modelowego: pierwsza sekwencja wiąże się z cielesnością, „obroną tych popędów człowieka, w których wyraża się najsilniej jego umiłowanie życia, jego zdrowie i siła zdobywcza"; druga – z rolą miłości fizycznej, światoodczuwaniem i bytową rekapitulacją; trzecia – z poetyką wyrażania uczuć, ucieczką przed dosłownością, prostotą, bezpośredniością. Waśkiewicz uzna je za ważne w perspektywie poetyki sformułowanej. Rzeczywiście, te trzy wybrane oznajmienia deklaratywne i postulatywne wyznaczają dostrzegalne miejsca na strategicznej mapie „wysłowienia" erotyków awangardowej materii poetyckiej.

Warto dodać, że pierwszy z wymienionych elementów modelu zawiera cytat z krótkiego tekstu *Poezja ciała* (pierwotnie opublikowanego na łamach „Zwrotnicy" 1923, nr 4), będącego właściwie miniaturowym wezwaniem-manifestem w sprawie tematu i języka nowej poezji, konkretnie – lirycznego wyrazu fizjologii. W *Komentarzu* do edycji *Pism* Waśkiewicz przypominał opuszczony przez Peipera w *Tędy* fragment:

---

[6] A. Legeżyńska: *Pamięć erotyczna. Z problemów poetyckiej somatoestetyki*. W: *Poetologie pamięci*. Red. D. Śnieżko. Szczecin 2011, s. 157.

[7] A.K. Waśkiewicz: *„Płynnymi dłońmi rozsnuwam twą nagość…". (Erotyka w systemie Awangardy krakowskiej)* W: Idem: *W kręgu „Zwrotnicy"…*, s. 317.

> Mówi się o pięcie Achillesowej. Będzie trzeba mówić także o Achillesowych genitaliach. Są krytycy, którzy jedyną naszą słabość widzą w naszej słabiźnie. Z powodu jej braków? O nie, z powodu jej nadmiarów. Zaniepokojeni krytycy skarżyli się na nadmiar spermy w 3-im zeszycie „Zwrotnicy" i mówili o ordynarności[8].

Autor *W kręgu „Zwrotnicy"* zauważył, że erotyka, tak istotna w świecie poetyckim Peipera, w teorii pozostała na uboczu, a „Artykuł *Poezja ciała* jest […] na dobrą sprawę pozycją jedyną, jeśli nie liczyć sporadycznych i marginesowych uwag w innych przekazach poetyki sformułowanej"[9].

Sięgając po zamieszczoną w książce Stanisława Jaworskiego tabelę *Podział znaczeniowy rzeczowników (opracowany na podstawie tomików: »A« i »Żywe linie«)*, Waśkiewicz spoglądał na frekwencję wyrazów związanych z ciałem i jego czynnościami (w rubryce pierwszej: *Człowiek*)[10]. Wynik 21,8% ma oczywiście charakter „całościowy", jednak autor *Rygoru i marzenia* sugeruje, że przy potencjalnym uwzględnieniu szczegółowych kategorii górę wzięłyby rzeczowniki semantycznie związane z ciałem kobiety[11]. Dla Waśkiewicza to potwierdzenie „obse-

---

[8] Zob. T. Peiper: *Pisma: Tędy. Nowe usta…*, s. 377.

[9] A.K. Waśkiewicz: *Szkic do mapy „Nowych ust"*. W: Idem: *Rygor i marzenie…*, s. 19.

[10] S. Jaworski: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. drugie, przejrz. i uzup. Kraków 1980, s. 225.

[11] „Czynności i stany duchowe" to 1,7%, „Ubranie, pożywienie, mieszkanie" – 16,1. Część druga rejestruje pojawiające się w dwóch tomikach słowa-tematy, tu m.in.: pierś – 10 razy, usta – 10, kobieta – 7. Przypomnijmy: w *Na przykład* – notował Peiper – „Scenzurowano miejsce w którym pojawia się zad kobiecy". Z dozą ironii pisarz zastanawiał się nad linią obrony: „Czy wykazywać piękno kształtu, jaki scenzurowana część ciała wnosi w świat kształtów? […] A może […] wyodrębnić uszczypnięcie […] i zapytać czy jest ono bardziej nieobyczajne niż owe głaskanie ud i wgryzania się w piersi, tak częste w dzisiejszej literaturze, a jednak nie konfiskowane?" (T. Peiper: *Granice pornografii*. W: Idem: *Pisma*: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Przedmowa, komentarz, bibliografia S. Jaworski. Oprac. tekstu T. Podoska. Tłum. pierwodruków czeskiego, francuskiego, hiszpańskiego A. Włodek, S. Jaworski, G. Makowiecka, J. Zych. Red.

syjności wyobraźni Peipera", skłaniające do wykorzystania „kategorii Freudowskich", których „nie można pominąć"[12]. W swoich interpretacjach kilkakrotnie przywoływał Sigmunda Freuda, zwracając uwagę na symbolikę i polemiczne „odwrócenia" Peipera (choćby w zmianach relacji lirycznych bohaterów, czego przykładem *Na rusztowaniu* z *A*).

Rzeczywiście, można mówić w tym przypadku – by złagodzić nieco diagnozę w chorobowym rejestrze – o znamionach erotycznej obsesji, z kolei w późnych tekstach Peipera – znamionach schizofrenii[13]. Joanna Grądziel-Wójcik, w bardzo instruktywnym opracowaniu monograficznym, zwraca uwagę na to, jak poprzez przymiotnikowe etykiety literaturoznawcy próbowali (i próbują) określić charakter erotyki Peipera – może ona być „uspołeczniona, zinstrumentalizowana, pozornie sfunkcjonalizowana, tłumacząca rzeczywistość, terapeutyczna, mistyczna, użytkowa, pozasystemowa, anarchizująca"[14]. Odległe to rejony zadań i spełnień, czasami – obowiązków. Co jednak ważne

S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1974, s. 242). Dwuwers intryguje plebejską porywczością: „Nie myśli długo z babą się certolić; / uszczypnie w dupę i niech pękną muzy" (T. Peiper: *Nad listem*. W: Idem: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*. Przedmowa, oprac. tekstu, komentarz A.K. Waśkiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac. i komentarz S. Jaworski. Red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1979, s. 193).

[12] A.K. Waśkiewicz: *„Woń rzeźni i róż"*…, s. 63.

[13] J. Fazan: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010. W 2020 roku ma być dostępna, znana jedynie z fragmentów, *Księga pamiętnikarza*. Odsłoni ona egzystencjalny (w tym – psychotyczny) punkt dojścia „burmistrza marzeń niezamieszkanych". Zob. m.in. rozdział *Tadeusz Peiper* w tomie *Maski*. Wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek. *Transgresje 4*, t. 1. Gdańsk 1986, s. 227–366. Tę część otwiera wiersz *Nieznajomy* Julii Hartwig, rozpoczęty wersami eksponującymi szaleństwo i ciężar urojeń: „Przede mną jego plecy przygarbione i czaszka odsłonięta szaleństwem / Gdy odwróci głowę znad książki będzie miał oczy błędne / a twarz pożółkłą i zmiętą / Jest więźniem jakiegoś zakładu dziedzicem spadku urojeń" (s. 229).

[14] J. Grądziel-Wójcik: *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010, s. 99. W trzech rozdziałach (*Szyfry intymne*, *Między poezją a ciałem. Erotyzm i autotematyzm*, *Świat uzmysłowiony*) autorka rozpatruje m.in. zagadnienia intymności, antagonizmu płci, „poetyki pożądania".

w kontekście przywołanej statystyki, badaczka pisze o ekspozycji ciała w wierszach miłosnych Peipera, które okazują się „swoistymi autotematycznymi erotykami, utajnionymi tekstami o sztuce słowa, w których ożywcze okazuje się napięcie między doświadczeniem cielesności a potrzebą jego wyrażenia, czyli unieważnienia”[15]. To kwestia intelektu, emocji, stopnia racjonalizacji (odstępstw, ucieczek) i znów obsesyjności wyobraźni.

Trafna jest, bez wątpienia, obserwacja Janusza Kryszaka: „Atmosfera erotyki przenika twórczość Peipera, ujawnia się niemal w każdym wierszu, jest tą treścią, która przebić się chce przez każde zdanie, która obrysowuje psychiczny i poetycki świat nadając mu walor niespodziewanej spójności”[16]. Jednak erotyka – podkreślał Waśkiewicz – odchodzi w niebyt w fazie stanowczego uderzenia krakowskich awangardystów (we wspomnianym tomie *A* ukazały się wiersze z lat 1914–1923[17]). Badacz dostrzega dylematy Peipera, problem gdzie i jak erotyka odnajduje swe miejsce w „systemie cywilizacyjnym”, w obszarze konsekwentnie racjonalizowanym? Jak spełniają się damsko-męskie role i intymne zależności? Przykład *Dancingu*:

> zbliżyć węch do pani jest to zanurzyć szklankę w wiośnie.
>
> Przepraszam: to udo między udami to była tylko cytata.
> Gdybym miał mówić od siebie: nie daję się na tacy.

---

[15] Ibidem, s. 15.

[16] J. Kryszak: *Tadeusz Peiper – poeta urojonej perspektywy*. W: Idem: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 67.

[17] Wciąż będzie powracało pytanie: czy teksty były „odtwarzane”? To istotne dla genezy, kształtującej się formy wyrazu. Zob. m.in. B. Lentas: *Zagubiony początek* [s. 28–34]; *Funkcje mitu skradzionej walizki* [s. 34–37], *Autolegenda Peipera* [s. 37–39]. W: Eadem: *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*. Gdańsk 2011. Lentas przypomina Włodzimierza Majakowskiego, którego więzienne wiersze zostały skonfiskowane przez policję. Przyznaje też, że tylko historii Peipera poświęcono tak wiele uwagi, choć nikomu (próbowali to zrobić m.in. Stanisław Jaworski, Andrzej K. Waśkiewicz, Carlos Marrodan Casas) nie udało się ostatecznie wyjaśnić sytuacji i „Nad walizką do tej pory unoszą się opary tajemnicy” (s. 28). Całościowy profil faktograficzny pisarza przedstawia T. Jeziorowski: *Kalendarium życia i twórczości Tadeusza Peipera*. W: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Red. P. Rypson. Warszawa 2015, s. 520–565.

[……..]
Lustra z białej skóry obejmowałem, obejmowałem kobiety,
[……..]
Tańczę, bo na piersiach kobiet, jak na falach zmieniają się me odbicia[18].

Waśkiewicz powie w tym przypadku o „zanegowaniu autonomiczności partnerki", co kieruje nas ku rozważaniom o zależności, dyktacie i uprzedmiotowieniu w partnerskich relacjach. Inaczej wygląda sytuacja w poemacie *Na plaży*, w którym pojawi się małżeństwo, wpisane siłą rzeczy w relacje „uspołecznione"[19]. A tak szkicowany będzie jeden z – bynajmniej nie chłodnych, emocjonalnie obojętnych – erotycznych obrazów:

Pod pniem sosny stanął i srebrnym łukiem urągał niebu bez żalu
a gdy ona na jednym ze wzgórz położyła się niczym owoc na talerzu
i pogrążyła się we wszystko i wszystkiego stała się cząstką,
on w to się pogrążył, z czego w swe dzieło wyskoczy.

W ciała swe wsunięci, kąpać będą w sobie swe różnice.

To, co jest w mięsie, nie tylko jako mięso się ceni.
[……]

Między lędźwiami a krzyżowiną pycha ją wydrąża,
cień, jak duma, gęstnieje nad biodrem, na biodrze taje, w dół zdąża
i w fałd trykotu u szczytu nogi niesie pas swej głośnej czerni,
a wzdęte pośladki błyszczą nad nim, granatowe pomarańcze.

[……..]
kochają się wzajemnie mową mięśni i ich przedmową tłuszczową[20].

[18] T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*…, s. 103.

[19] A.K. Waśkiewicz: *„Płynnymi dłońmi rozsnuwam twą nagość…"*… W: Idem: *W kręgu „Zwrotnicy"*…, s. 321.

[20] T. Peiper: *Na plaży*. W: Idem: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*…, s. 95, 96, 98.

Mila Elin, która – według Waśkiewicza – była wierną uczennicą Peipera, napisała:

> W *Razie* Peiper pokazał się całkowicie, ze wszystkich stron. Pokazał artystę najwyższej rangi, pokazał mocne serce bez mazgajstwa i erotykę o różnych odcieniach i zasadniczym tonie: „Apol[l]ina bez trykotów"… Eros czuwa nad każdym jego utworem, a leciutkie łopotanie jego skrzydełek słychać nawet tam, gdzie trudno go widzieć. Stosunek Peipera do otaczającej rzeczywistości, z jego pracą włącznie, jest erotyczny, czynny, zaborczy, wybitnie męski[21].

To głos kobiety chyba nieznoszącej sprzeciwu wobec obiektu swego zapatrzenia – choć nieco „plakatowo-reklamowy", to jednak głos-świadectwo. Ze względu na nadawcę i okoliczności – musi się liczyć.

3

Uwagi o poemacie *Na plaży* (ukazał się w trzecim tomie, zatytułowanym *Raz*, w 1928 roku) Waśkiewicz zaczął zestawiać z „przymrużeniem oka", informując czytelników, iż nie otrzymaliśmy poematu marynistycznego (wątek marynistyczny mielibyśmy dostrzec u Przybosia i Brzękowskiego). Jest to „nade wszystko poemat o szczęśliwej miłości. Miłości […] zsocjalizowanej, a więc takiej, która nie wyłamuje się z cywili-

[21] M. Elin: *Tadeusz Peiper i jego „Raz"*. Głos Poranny" 1930, nr 120. Cyt. wg edycji T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*…, s. 673. Zob. A.K. Waśkiewicz: *Szesnaście wierszy Mili Elin*. W: Idem: *W kręgu „Zwrotnicy"*…, s. 294–316, a także S. Jaworski: *Nowa poetka Dwudziestolecia*. W: Idem: *Odnajdywanie świata*. Kraków–Wrocław 1984. W szkicu Waśkiewicza odnajdziemy interesujące rozważania o erotycznych „odsłonach" jej wierszy, kontekstowych współbrzmieniach i dysonansach awangardowych form wyrazu. Zestaw utworów poetki ukazał się dwukrotnie: *Wachlarz z białych kwiatów*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1974. *Generacje* seria IV, t. 6; *16 wierszy*. Zebrał i oprac. A.K. Waśkiewicz. Gdańsk 1999. Dzięki tym edycjom została wyrwana ze stanu publikacyjnego rozproszenia, przywrócona i ocalona.

zacyjnych i socjalnych reguł, ale je wspiera […] Tłem spektaklu erotycznego, rozgrywającego się na gdyńskiej plaży i w okolicznym lasku, jest bowiem to, co w opublikowanym później artykule nazwał »spektaklem postępu«, rodzące się nowoczesne miasto portowe"[22]. Autor *Rygoru i marzenia* podkreśla, że to ostatnie ogniwo erotycznych tekstów Peipera (z wcześniejszych wymienia *Na rusztowaniu*, *Ja, ty*, *Naszyjnik*, *Nagą*, *Ujmij twe oczy*).

Spójrzmy na lekturową strukturę. Po wprowadzeniu pojawiają się numerowane części tekstu – pierwsza ma charakter historycznego, faktograficznego uszczegółowienia: tu odnajdziemy informacje o wierszach z tomu, które były przedrukami, o tym, kiedy autor mógł pracować nad tekstami. Oznajmia:

> Możemy tylko przypuszczać, iż *Dancing* i *Na plaży* powstały w okolicach lat 1927–1928. […] *Na plaży*, utwór, który – sądzimy – stanowi zwieńczenie erotycznego wątku jego [Peipera – przyp. PM] poezji, jest utworem zagadkowym, „odstającym" od całości. A równocześnie – bardzo „Peiperowskim", kulminującym charakterystyczne cechy jego poezji. Z tej perspektywy nie jest kwestią obojętną (także dla jego pełnego odczytania), kiedy rzeczywiście powstał. Czy w istocie jest ostatnim głosem autora w kwestii „poezji miłosnej"[23].

Waśkiewicz dość konkretnie opowiedział historię, choć sam przecież zastrzegał, że „streszczanie utworów poetyckich uchodzi […] za zabieg symplifikatorski", zatem jedynie w skrócie przypomnę: oto małżeństwo na plaży i jego „gra miłosna". Część akcji rozgrywa się w wodzie, kochają się „wzajemnie

---

[22] Pamiętając o wizerunku poety miasta, w pierwszym obrazie poematu zobaczymy sceniczną odsłonę natury: „W godzinach kiedy duch jest mięsożerny sierpień powinien leżeć w Gdyni, / piasek powinien buchać parą, morze powinno kipieć jak nigdy, Nad wodą, / nad wodą". Notabene, Waśkiewicz informuje, że Peiper przyjeżdżał do Gdyni odwiedzać swojego szwagra, miejskiego lekarza, był „turystą-letnikiem" (zob. A.K. Waśkiewicz: *Poemat miłosny Tadeusza Peipera*. W: Idem: *W kręgu futuryzmu*…, s. 117). Pejzażu miasta jednak nie uniknął.

[23] A.K. Waśkiewicz: *Poemat miłosny Tadeusza Peipera*…, s. 119.

mową mięśni i ich przedmową tłuszczową". Idą do lasu, mężczyzna oddaje pod drzewem mocz i „pień drzewa, patrząc Bogu w twarz, srebrem moczu ściemniał". Potem pojawia się opis aktu miłosnego[24]. Waśkiewiczowi zależało na obszerniejszej relacji, gdyż chciał uwidocznić strukturę rozkwitania, „opis przemian w świadomości obserwatorów", „rytuał miłosny". Przywołuje fragment *Traktatu o historii religii* Mircei Eliadego:

> Wody rozkładając każdą formę i przekreślając wszelką »historię«, posiadają własność oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia, ponieważ to, co jest zanurzone w wodzie, »umiera«, a wynurzając się z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez »historii«, zdolne do otrzymania nowego objawienia i do rozpoczęcia nowego własnego życia[25].

W interpretacji Waśkiewicza, może kontrowersyjnej, „dla kobiety kontakt z wodą ma charakter aktu zastępczego, poddaje się wodzie, tak jak potem podda się mężczyźnie"[26]. Mowa o rytualizacji, symbolizacji i właściwie – powtórzmy określenie komentatora – „akcie zastępczym": „Jeśli jednak działania kobiety prowadzą do poddania się »czasowi świętemu«, ryt jest wchodzeniem w sferę *sacrum*, to mężczyzna zajmuje postawę obrazoburcy. Czynność fizjologiczna jest prowokacją"[27]. Można zgodzić się z ostateczną konstatacją Waśkiewicza, iż analizowany przez niego tekst jest „tyleż utworem »fizjologicznym«, co »mitograficznym«"[28].

Finał *Na plaży* Wiesław Paweł Szymański uznał za „jeden z ładniejszych obrazów poezji Peipera":

> Sytuacja, którą opisuje, jest bardzo oczywista – Peiper »opisuje« tu po prostu stosunek płciowy, ale bezpośredniość tego opisu nie razi, została bowiem stonowana jak gdyby dwoma podobrazami, które się nakładają na obraz główny. Pierwszy

[24] Ibidem.
[25] Ibidem, s. 127.
[26] Ibidem.
[27] Ibidem, s. 128.
[28] Ibidem, s. 129.

> »podobraz« to utożsamienie »włosów« z całym krajobrazem, drugi natomiast – jest jego w pewnym sensie kontynuacją. Utożsamieniu z krajobrazem, teraz konkretnie – ziemią, ulega cały człowiek[29].

Konstatacja pozwala nieco inaczej spojrzeć na – podkreślaną czasami – ofensywność, czy nawet agresywność metafor Peipera. Szymański powiada o „stonowaniu", które prowadzi od konkretu do obrazu całościowego, scalającego. I rzeczywiście tak się w tym świecie poetyckim dzieje, mit „Matki-Ziemi" związany jest z naszą egzystencjalną materialnością[30].

4

Słowo obsesja pojawia się i w uwagach Waśkiewicza, i w komentarzu Stanisława Jaworskiego. Autor *U podstaw awangardy* przekonywał:

> Obsesja seksualna poezji Peipera jest sprawą nie tylko 9 wierszy-erotyków (spośród 40 wchodzących w skład *A* i *Żywych linii*). Wytworzone w polu jej działania wzorce widzenia funkcjonują także gdzie indziej; przede wszystkim we wszystkich wierszach mówiących o zmysłowej stronie świata. Naładowanie erotyzmem, przesycające atmosferę tych wierszy, dokonuje się głównie za pomocą zabiegów animizacyjnych i personifikacyjnych[31].

---

[29] W.P. Szymański: *Od metafory do reportażu (poezja Tadeusza Peipera)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 74.

[30] Tu Szymański zwraca uwagę na motyw „mięsa" („dobre menu urabia stosunek człowieka do całokształtu", zob. W.P. Szymański: *Od metafory do reportażu…*, s. 75), by tak rzec – konsumpcyjnej, także w wymiarze artystycznego efektu, wspólnoty. W grę wchodzi smak, praca, „energie zdobywcze" dzięki którym pojawić się może dobrobyt, a potem pasmo wykwint-sztuka-altruizm.

[31] S. Jaworski: *»A i »Żywe linie«*. W: Idem: *U podstaw awangardy…*, s. 120.

Dla futurystów liczył się żywioł, dynamika przedstawienia, spontaniczność w doborze tematu i poetyckiej realizacji, panerotyzm. W manifeście dotyczącym futuryzacji życia Bruno Jasieński oznajmiał, iż kobieta jest „siłą ńeobliczalną i ńewyzyskaną pszez swuj wpływ ńebywały", a „moment erotyczny" – „jedną z najbardźej zasadniczych funkcji żyća w ogule"[32]. Mogły więc powstawać takie wiersze jak jego absurdalne *Mięso kobiet*, czy też noszące znamiona manifestu *Kobiety wyśnione* Anatola Sterna. Jasieński, poruszając się w sferach erotyki dwubiegunowej – „wytwornej" i „dzikiej" – jest bezpardonowy:

A ja chcę dzisiaj pieścić Pani piersi bez bluzki,
Chcę być dziko bezczelny i mocny, jak tur.
Pani dużo ma w sobie z rozpalonej Zuluski.
Pani usta się śmieją i mówią: toujours!

Pani dzisiaj się marzy… jakiś sen o wikingu…
Purpurowe ekscesy niewyspanej Ninon…
Takie, jak Pani, bierze się w pędzącym sleepingu
Na poduszkach pluszowych rozebraną i mdłą.

I, wsysając się w piersi Pani ostro-mdły zapach
W końcach palców poznaje się budzący się wstręt
Do tych kobiet, co dają się na brudnych kanapach
Karmelkowo-lubieżne i pokorne, jak sprzęt[33].

W przypadku Peipera nie znajdziemy śladów futurystycznych galopad, w grę wchodzi – by poszukać zwartej formuły – elegancja wyrazu. Peiper jest sobą, gdy z powagą burzy sentymentalną nastrojowość:

---

[32] B. Jasieński: *DO NARODU POLSKIEGO. MAŃIFEST w sprawie natyhmiastowej futuryzacji żyća*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978, s. 13–14. BN I, 230. Zob. M. Kareński-Tschurl: *Czy dlatego, że my się „par example" nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*. „Teksty Drugie" 2000, nr 1.

[33] B. Jasieński: *Trupy z kawiorem*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpr. M. Ogonowska. Gdańsk 2008, s. 39.

Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem,
kąpie się w toni ech, poziomych, = śpiące jezioro[34].

Zestawiając fragmenty wierszy dokumentujących erotyczną obsesyjność Peipera, Jaworski, oprócz *Nocy zgładzonej*, wybierze *Nogę*, *Czyli*, *Odezwę*, *Latarnię* oraz *Football*. W przypadku ostatniego z wymienionych tekstów chodzi o skojarzeniowe zaskoczenie metaforycznymi komponentami:

Ptak który ptak który by był ciekłą latarnią
i rozpinał łuk szeroko wykreślony biodrem
najpiękniejszej kobiety, lub latającą spiżarnią
słodyczy zebranych między najwonniejszym miodem;[35]

I destruktorzy, i konstruktywiści międzywojennej awangardy usiłowali wyłamywać się z obowiązujących w obyczajowości swojego czasu norm. Truizm, ale chodzi w tym wypadku o wspólne miejsca artystycznych przełomów. Chcieli być „poza" i „ponad" w kulturowym (nie)porządku. Antytradycjonalizm, nowość i nowatorskość są dziś w opisie historycznym słowami kluczowymi[36].

---

[34] T. Peiper: *Noc zgładzona*. W: Idem: *Pisma: Poematy i utwory teatralne…*, s. 51. Zob. M. Kareński-Tschurl: *„Ty kartka papieru, którą ja zapiszę". Erotyka w poezji Tadeusza Peipera*. W: *Między słowem a ciałem. Materiały z VI Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity", Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2001.

[35] T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne…*, s. 66. Waśkiewicz odnotowuje dwa warianty: w. 1–4 (początek: „Ptak, który – , […]"), w. 12: („[…] ptak który –"), wprowadzające warianty pauz, opóźnień.

[36] Por. m.in. G. Gazda: *Sztuka – życie działanie* [s. 75–165]; *Awangarda wobec tradycji* [s. 166–201]. W: Idem : *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź 1987; E. Balcerzan: *O nowatorstwie*. Gdańsk 2004, *Wykłady Schopenhauerowskie*, nr 1, przedruk w: Idem: *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*. Mikołów 2013, s. 119–138. Na temat „kategorii nowości" zob. fragment ważnej książki Petera Bürgera *Teoria awangardy*. Przekład J. Kita-Huber, red. naukowa K. Wilkoszewska. Kraków 2006 (*Nowość*, w obrębie rozdziału *Awangardowe dzieło sztuki*, s. 75–87).

5

W pracach Waśkiewicza-badacza spoglądamy na rozmaite zjawiska awangardowego frontu, na obszary różnicowania się programów i poetyckich dykcji, ale też odkrywamy w owych realizacjach istotne zależności. Wskazuje on intelektualne związki poszczególnych formacji (choćby futurystów i peiperystów), odkrywa złudzenia programowej odrębności i praktyczne, widoczne na poziomie wiersza (czy też: kompozycji metaforycznej), zbieżności. Waśkiewicz z pasją porównywał wersje rękopisów, pierwodruków i przedruków, analizował funkcjonalne różnice, był specjalistą od socjologicznoliterackich uporządkowań, ale w ramach interpretacyjnych deszyfracji odkrywał struktury tekstowe i wyobraźniowe poetów Awangardy (Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Adam Ważyk). Czynił to z przejmującą świadomością, że „w tym karnawale czaiła się groza. Radosna rewolta okazywała swoją podszewkę"… [37]

Zgodnie z diagnozą Mariana Kisiela, w roli krytyka literackiego Waśkiewicz:

> W literaturze poszukiwał […] oznak zmiany estetycznej; w życiu literackim – ludzi, mających w sobie – mimo odmienności biografii i światopoglądów – potencjał zmiany. […] Otwarcie na nowość, wiara w nią, to najbardziej wyraziste atrybuty jego postawy. Jedenasta teza o Feuerbachu, którą tak często cytował, była – w istocie rzeczy – skróconym, a przecież sugestywnym krytycznoliterackim *credo*: nie wystarczy interpretować świat, trzeba znaleźć takie argumenty, które będą mogły go zmienić.
>
> Świat, czyli literaturę.
>
> Literaturę, czyli świat[38].

---

[37] A.K. Waśkiewicz: *Przedmowa*. W: Idem: *W kręgu futuryzmu…*, s. 5.

[38] M. Kisiel: *Literatura, czyli świat. O krytyce Andrzeja K. Waśkiewicza*. W: *W literackich konstelacjach. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*. Red. B. Małczyński, J. Warońska, R. Włodarczyk. Częstochowa 2013, s. 239–240. Wersje poszerzone szkicu w Idem: *Critica*

Zaakcentujmy rzecz całą: pojęcie „zmiany estetycznej" w obszarze literatury (doświadczenia kulturowego) i poczucie konieczności nowatorskich poszukiwań wiążą Waśkiewicza-badacza z Waśkiewiczem-krytykiem.

Czytający Peipera autor *W kręgu „Zwrotnicy"* był przede wszystkim historykiem literatury, który – archiwizując i interpretując dokonania Awangardy – powracał do źródeł nowoczesności, a tę gruntowną znajomość reguł, teoretycznych i praktycznych transformacji estetycznych oraz kulturowych wykorzystywał w niezliczonych tekstach krytycznych: analizując, informując, polemizując z pisarzami – by tak rzec – rozmaitego formatu. To poważne historyczne studiowanie tekstów (zaznaczał, że nie uważał się za „badacza »uniwersyteckiego«"[39]) nosi wyraźne ślady fascynacji, która wpływała na powroty do wierszy i pozwalała budować teksty interpretacyjnie „pojemne", nie zaś szkice małe i doraźne.

Tadeusz Peiper był jego Mistrzem.

---

varia. Katowice 2013, s. 131–144 oraz w: *Andrzej. Andrzej K. Waśkiewicz we wspomnieniach*. Zebrała i oprac. A. Sobecka. Gdańsk 2017, s. 49–66.

[39] A.K. Waśkiewicz: *Przedmowa…*, s. 7.

Mila Elin.
Jeszcze raz o „stażystce" Tadeusza Peipera

1

„Gdy mowa o Elinównie, poruszamy się w sferze przypuszczeń. Pewne jest jednak, że w dwudziestoleciu mieliśmy – o jedną poetkę więcej" – pisał Stanisław Jaworski po lekturze zbioru *Wachlarz z białych kwadratów*[1]. Publikacja serii *Generacje*, przygotowana w 1974 roku przez Andrzeja K. Waśkiewicza, zebrała wówczas czternaście wierszy Mili Elin[2]. Wiele lat później edytor wznowił tomik, dołączając jeszcze dwa teksty – do dziś niczego więcej nie opublikowano (niczego więcej nie odnaleziono)[3]. Tak naprawdę przez ćwierć wieku niewiele też

[1] S. Jaworski: *Nowa poetka dwudziestolecia*. W: Idem: *Odnajdywanie świata*. Kraków–Wrocław 1984, s. 82 (uprzednio „Nadodrze" 1975, nr 5).

[2] M. Elin: *Wachlarz z białych kwadratów*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1974. *Generacje* seria IV, t. 6 (nakład 247 egz. numerowanych). Wieczór promocyjny prowadził Marian Piechal, wiersze przedstawiała Zofia Kucówna. Wykaz tekstów prasowych dotyczących poetki i przedruków wierszy ze zbiorku rejestruje *Dokumentacja bibliograficzna* w: *Generacje 1971–1976. Antologia*. Wybór, oprac., red. J. Leszin-Koperski, A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1977, s. 94 (tu adresy omówień i not ze „Zwierciadła" 1975, nr 1, „Gazety Robotniczej" 1974, nr 280, „Nadodrza" 1975, nr 7, „Sztandaru Młodych" 1974, nr 264, „Nowego Medyka" 1974, nr 17, „Expressu Wieczornego" 1974, nr 259 oraz odsyłacze do tekstów dotyczących serii IV, m.in. S. Sterny-Wachowiaka: *IV seria „Generacji"*, „Nowy Medyk" 1975, nr 5). W tomie *Generacje…* zamieszczono wiersze *Głód* i *Krzyk kogutów* (s. 32), ten drugi ukazał się ponadto w „Zwierciadle" 1975, nr 1, *Kalendarz* w „Przekroju" 1975, nr 1574 oraz „Gazecie Robotniczej" 1974, nr 280.

[3] M. Elin: *16 wierszy*. Zebrał i oprac. A.K. Waśkiewicz. Gdańsk 1999 (nakład 150 egz. „z funduszy uzyskanych ze sprzedaży zbiorów z serii Biblioteka Rękopisów jako upominek dla uczestników i przyjaciół tych spotkań").

o Elinównie napisano, ale dzięki małej edycji Waśkiewicza jej nazwisko nie pozostało pustym znakiem ze wspomnień pisarzy uznanych. Waśkiewicz podkreślał, że „generacyjne" zbiorki Tadeusza Peipera (notabene tomik wydany w 50 lat po ukazaniu się „Zwrotnicy"), Yeżego Yankowskiego, Tytusa Czyżewskiego[4], Mili Elin „są pierwszymi w ogóle wyborami poezji autorów", dodając: „Nie wiem czy poza tą serią mógłby się ukazać zbiorek kilkunastu ocalałych wierszy »nowej poetki Awangardy« […], czy ktokolwiek z wydawców podjąłby się przypomnienia Yankowskiego"[5]. Nikt się nie podjął, ale Yankowski pozostał na kartach historii polskiej awangardy i syntetycznych scaleń autorem zbioru *Tram wpopszek ulicy* z 1919 roku, a w wyborach lirycznych tekstów z Dwudziestolecia – w najlepszym razie – twórcą trzech rapsodów: tytułowego, *Spłonu lotnika*, *Maggi*. Dopiero wiele lat później ukazał się – godny nie tylko lektur kontekstowych – reflektorowy tomik Stanisława Grędzińskiego[6].

Trzeba zaznaczyć, iż w dobie renesansu zainteresowań tekstem biografii, w przypadku autorki *Wspomnienia* tropiciele

---

Utwory cytuję według tej edycji. W niniejszym szkicu powracam do uwag, które zapisałem w publikacji *Druk obietnic Mili Elin*. W: *Chodec cestami poezie. Drahomír Šajtar. Osiemdesátpět*. Red. K. Šajtarová, L. Pavera. Ostrava 2007, s. 92–97.

[4] T. Peiper: *Wybór wierszy*. Wyboru dokonał J. Leszin-Koperski. Warszawa 1972. *Generacje* seria II, t. 1; Y. Yankowski: *Rytmy miasta*. Wybór i oprac. A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1972, *Generacje* seria II, t. 5; T. Czyżewski: *Harfiarz uliczny. Wybór wierszy*. Wybór i oprac. J. Kryszak. Warszawa 1973. *Generacje* seria III, t. 1.

[5] Zob. *Generacje 1971–1976…*, s. 8, 10. W odręcznej dedykacji dla piszącego te słowa, na stronie tytułowej, Waśkiewicz nazwał tomik Elin „wykopaliskiem z odległej epoki" (wpis z 12 X 1999 roku).

[6] S. Grędziński: *Parabole*. Wprowadzenie J.F. Fert. Red., posł. oraz komentarz edytorski M. Piech. Lublin 2015. Uwaga o wcześniejszym projekcie – S. Sterna-Wachowiak: *Wirówka gatunków albo Stanisław Grędziński*. W: Idem: *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński. (Szkice o futuryzmie)*. Bydgoszcz 1985, s. 133. Por. bibliograficzne korekty – T. Kłak: *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczyca)* [część 1: *Stanisław Grędziński (1895– ?)*, w numerze dwa listy z archiwum Wacława Gralewskiego]. „Kresy" 1995, nr 3 (23). Zob. w niniejszej książce szkic *„Miażdż czaszki trybami maszyn". O Bogu i buncie w „Psalmie" Stanisława Grędzińskiego*.

życiorysowych faktów będą zawiedzeni – pozostają z domysłami, mnożonymi pytajnikami. Wykorzystując szczątkowe informacje, trudno byłoby tworzyć jakąś legendę poetki (o niepamięci oraz „najsmutniejszej bajce naszej poezji" pisał Jarosław Iwaszkiewicz[7]), narrację o szczególnie aktywnym uczestnictwie w życiu literackim, trudno rekonstruować realia i rozliczać się z anegdotami, koloryzującymi i skrywającymi fakty zmyśleniami. Być może urodziła się w 1907 roku, studiowała (Uniwersytet Warszawski?), „zapewne zginęła w warszawskim getcie"…[8] Przypominając układy rocznikowo-pokoleniowe, Waśkiewicz notował: „Skamandryci to głównie ostatnie roczniki XIX wieku, futuryści i Awangarda – pierwsze roczniki wieku XX (najmłodszy – Adam Ważyk urodził się w 1905, chyba że przypomnimy jeszcze Milę Elin i hipotetyczny rocznik 1908) […]"[9]. Pisząc wprowadzenie do pokonferencyjnej książki o pokoleniu 1910, Marta Wyka zaznaczała: „Staraliśmy się tutaj wyprowadzić z badawczego cienia takie literackie postaci, które nazwałabym – odwołując się do tytułu książki *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety na początku XX wieku*, która traktuje o kobiecym środowisku otaczającym twórczość i osobę Bronisława Malinowskiego – «siostrami Miłosza». Myślę o Annie Świrszczyńskiej, Hannie Malewskiej, być może Mili Elin"[10]. Diachronia i synchronia, kategoryzujące hipotezy i hipostazy… Przetrwały natomiast opublikowane artykuły Elin poświęcone zwrotniczanom i – opracowane przez Tadeusza Kłaka – listy do Jalu Kurka[11], przede wszystkim zaś szesnaście wierszy, których niniejsze „przypomnienie" dotyczy. I jeszcze zachowane przez

[7] J. Iwaszkiewicz: *Rozmowy o książkach*. „Życie Warszawy" 1975, nr 90.

[8] *Nota edytorska* w: M. Elin: *16 wierszy…*, s. 21–22, tu pojawia się informacja o nieodnalezieniu nazwiska w rejestrze studentów (Waśkiewicz snuł przypuszczenia: „Nosiła inne nazwisko? Studiowała na innej uczelni? Wolnej Wszechnicy? Instytucie Pedagogicznym?").

[9] A.K. Waśkiewicz: *Poezja, wciąż dwudziestego wieku. (Książeczka dla przyjaciół i tych, co chcą mnie jeszcze czytać)*. Gdańsk 2008, s. 13.

[10] M. Wyka: *Wstęp*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2011, s. 8.

[11] *Listy różne do Jalu Kurka: Mila Elin*. W: *Archiwum literackie*, t. 20: *Materiały do dziejów awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1975, s. 223–228.

Mariana Piechala, reprodukowane w zbiorkach, zdjęcie poetki z dedykacją dla Meteora. Dzięki niemu wiersze nie zostały pozbawione sygnatury spojrzenia autorki, tajemnicy twarzy.

Do wierszy Elin powrócił niedawno Tomasz Cieślak-Sokołowski, powróciła Agnieszka Dauksza we fragmencie studium poświęconego żeńskiej podmiotowości, prywatnej i publicznej obecności kobiet, zagadnieniom związanych z tym rozstrzygnięć („standardów") moralnych[12]. Rzadko jednak obserwowaliśmy ostatnio wyprawy odbywane po bocznych ścieżkach literatury Dwudziestolecia, niezbyt często przywoływano postacie spoza antologijnego kanonu, choć znów – trzeba przyznać – awangardowe teorie oraz artystyczne realizacje są wnikliwie analizowane i w ujęciach panoramicznych[13],

---

[12] T. Cieślak-Sokołowski: *W „wąwozach awangardy": Lech Piwowar, Mila Elin*. W: *Formacja 1910…*, s. 357–377; A. Dauksza: *Mila Elin – enigma awangardy. Poezja przestrzeni prywatnych*. W: Tejże: *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. Kraków 2013, s. 13–19.

[13] Swoje wcześniejsze rozpoznania przypomnieli: A.K. Waśkiewicz: *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003; M. Delaperrière: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004 (pierwotnie Paryż 1991); T. Kłak: *Drogami Awangardy*. Lublin 2013. Syntezy problemowe przedstawiają: S. Jaworski: *Zakręty i przełomy. Szkice o literaturze XX wieku*. Kraków 2003; A. Kluba: *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004; J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004; B. Śniecikowska: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005; B. Sienkiewicz: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007; B. Śniecikowska: *„Nuż w uhu?" Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008 (wyd. 2 popr. i uzup. Toruń 2017). Zob. również *Wiek awangardy*. Red. L. Bieszczad. Kraków 2006; *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia – fascynacje – zaprzeczenia*. Red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz. Warszawa 2010; P. Strożek: *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*. Warszawa 2012 (tu m.in. rozdziały *Obecność futuryzmu włoskiego w programach polskiej awangardy i w odbiorze tradycyjnych środowisk literacko-artystycznych lat 1918–1924* oraz *Futuryzm włoski w orbicie późnej awangardy*

i w studiach konkretyzujących doświadczenia wybranych pisarzy[14].

(1927–1939); *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*. Red. J. Pasterski. Rzeszów 2019; *Płeć awangardy*. Red. M. Baron-Milian, A. Kałuża, K. Szopa. Katowice 2019.

[14] Pośród opublikowanych „na przełomie wieków" opracowań faktograficzno-interpretacyjnych dotyczących futurystów i kręgu zwrotniczan zob. m.in.: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. Ligęza. Kraków 1992; T. Brzozowski: *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*. Szczecin 1994; K. Jaworski: *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*. Kielce 1995; J. Borowski: *„Między bluźniercą a wyznawcą". Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin 1998; J. Olejniczak: *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*. Katowice 1999; K. Pietrych: *O „Wierszach śródziemnomorskich" Aleksandra Wata*. Warszawa 1999; *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Warszwa 1999; D. Walczak-Delanois: *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*. Poznań 2001; E. Molęda: *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*. Kraków 2001; P. Majerski: *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001; Tenże: *Odmiany awangardy*. Katowice 2001; *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji". O twórczości Aleksandra Wata*. Red. J. Borowski, W. Panas. Lublin 2002; B. Łazińska: *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002; K. Jaworski: *Bruno Jasieński w Paryżu (1925–1929)*. Kielce 2003; T. Pyzik: *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata*. Katowice 2004; A. Soczyńska: *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*. Warszawa 2006; E. Baniecka: *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*. Gdańsk 2008; H. Marciniak: *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*. Kraków 2009; K. Jaworski: *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim*. Warszawa 2009; P. Rojek: *„Historia zamącana autobiografią". Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*. Kraków 2009; S. Sobieraj: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce 2009; J. Grądziel-Wójcik: *„Drugie oko" Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010; J. Fazan: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010; A. Smaga: *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*. Warszawa 2010; *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Red. A. Czyżak, Z. Kopeć. Poznań 2011; B. Lentas: *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*. Gdańsk 2011; M. Rygielska: *Przyboś czyta Norwida*. Katowice 2012; A. Kwiatkowska: *„Tradycja, rzecz osobista". Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*. Poznań 2012; U. Klatka: *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*. Kraków 2012; M. Kmiecik: *Oblicza miejsca. Topiczne i ato-*

2

W historii życia literackiego międzywojnia nazwisko Elin kojarzone jest z postacią Tadeusza Peipera, albowiem w redagowanym przez niego piśmie debiutowała i jego rekomendacje wykorzystywała. Elinówna nawiązała także kontakty z Marianem Piechalem i grupą Meteor[15]. To zwracało uwagę: pojawiła się poetka awangardy, a nie kolejny poeta. Jak wiadomo, skamandrycki krąg przyciągał kobiety, awangardowe strofy wychodziły natomiast spod piór mocno dzierżonych w dłoniach rzemieślników słowa. Dlatego Anna Węgrzyniakowa mogła stwierdzić, iż „[…] nie dziwi brak poetek w grupie Zwrotniczan. Głównie dlatego, że formułowali zbyt męski program: wrogo nastawiony do natury, maszynistyczny, zorientowany na rzeczy (nie na osobę), przynajmniej w pierwszej fazie"[16]. W retorycznym

---

piczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia. Kraków 2013; K. Jaworski: *Kronika polskiego futuryzmu*. Kielce 2015; *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Red. P. Rypson. Warszawa 2015; M. Baron-Milian: *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*. Katowice 2015; K. Jaworski: *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi polskich futurystów 1918–1939*. Kraków 2017; P. Graf: *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*. Poznań 2018; S. Sobieraj: *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji*. Siedlce 2018.

[15] Na temat związku z łódzką formacją Elin pisze: „[…] w »Meteorze« jest dużo dobrej woli, sporo głupoty odziedziczonej po »Skamandrze« i kilka bardzo zdolnych osób", „[…] zdaje mi się, że byłoby warto «zezwrotnicować» tych chłopaków z »Meteora«", „Po dłuższych rozprawach sympatycznych poetów grupy Meteor z niemniej sympatycznymi poetami grupy Kwadryga nastąpiło ostatecznie w nieodzownej »Małej Ziemiańskiej« małżeństwo Kwadry-metowe i zostało ochrzczone nazwą »Front«. […] Jeśli moje opinie co do Meteora w poprzednim liście do Pana były zbyt »gorące«, to winne są tu świadome złudzenia, jakim ulegałam. Poza tym ulegam także sugestiom; temu przypisać należy, że po namowie jednego z naszych wspólnych przyjaciół wlazłam w Meteor" (*Listy różne…*, s. 223, 224; zob. T. Kłak: *Czasopisma awangardy*. Cz. 1: *1919–1931*. Wrocław 1978, s. 100–101). O współpracy Elin z łódzką formacją – M. Piechal: *Poezja i coś więcej*. W: Idem: *O poezji i czymś więcej. Szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 203–370.

[16] A. Węgrzyniakowa: *Uczennice Przybosia*. W: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 178. Zob. A. Zawiszewska: *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwu-*

patosie wybrzmiewały wówczas ody, hymny, poetyckie odezwy: „Rynsztokiem ulicy, na okrętach z dymu / gęsta płynie pieśń, co poczęta z pyłu / gna na wybrzeżach warg. Wargami waży winy" (to przykład z *Pochodu robotniczego* Peipera), „Skute, ustrzęgłe, twarde, w hali, na płytach, podstawach / żelazozwały motorów grubością przestrzeń wgniatają, / cisną na blaty posadzki. Ciężą. Ważą. / Trwają" (Przyboś w *Śrubach*), „Oddech nasz ciężki, przytłoczony mgławicami pyłu, / Barki do ziemi zgięte tęsknią do giętkości pionu, […] // Dostarczamy blasku hutom i twardości żelazu, / Ogrzewamy ziemię ciepłym zalewem gorąca, / Jesteśmy motorem rytmicznych drżeń i wydarzeń / Jesteśmy podziemnym słońcem" (Brzękowski w *Górnikach*), „Nie przyjdzie nas archanioł budzić / wlutowanych w drzwi ogromnych hal // Nie chcemy już dalej być bladzi / nie chcemy pić węgla zamiast mleka / czemu żaden archanioł włosów nam nie gładzi / gdy pot nam po twarzy ścieka?" (Kurek w *robotnikach*)[17]. Janusz Sławiński zwracał uwagę na rozrachunkowy charakter takich właśnie gatunkowych preferencji: tak z samym romantyzmem, jak i romantyzmu młodopolskimi spadkobiercami[18].

Powiedzmy od razu: Mila Elin jest poetką uczuć sugestywnie stylizowanych, na swój sposób teatralizowanych – w spektaklu

---

dziestoleciu międzywojennym. Szczecin 2014; I. Boruszkowska: *Akuszerki awangardy: kobiety a początki nowej sztuki*. „Pamiętnik Literacki" 2019, z. 3.

[17] Cytuję wg edycji T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*. Przedmowa, oprac. tekstu, komentarz A.K. Waśkiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac. i komentarz S. Jaworski. Kraków 1979, s. 241; J. Przyboś: *Pisma zebrane*. Oprac. R. Skręt. T. 1: *Utwory poetyckie*. Przedmowa J. Kwiatkowski. Kraków 1984, s. 8; J. Brzękowski: *Poezje wybrane*. Słowo wstępne autora. Wybór J. Rogoziński. Warszawa 1970, 26–27; J. Kurek: *Wiersze awangardowe (retrospektywa)*. Wybór, słowo wstępne i nota wydawcy S. Jaworski. Kraków 1977, s. 28.

[18] J. Sławiński: *Słowo poetyckie jako sposób komunikacji lirycznej*. W: Tegoż: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Kraków 1998, s. 215–244. Warto spojrzeć na wzmocnienia i obniżenia skali wczesnoawangardowego tonu oraz wyrazu „zaangażowania" – także z myślą o potrzebach chwili – w rozmaitych, „wielkoprzemysłowych" poetyzacjach (zob. np. *Kwiaty łódzkie. Antologia poezji o Łodzi*. [Oprac.] Z. Skibiński, B. Stelmaszczyk-Świontek. Łódź 1982, tu choćby wiersze w rozdziałach *Miasto wczoraj*, *Łódź robotnicza*).

jednego aktora, z wszelkimi obciążeniami lektur przezwyciężanych; epok przezwyciężanych – tak chcielibyśmy. Zgodnie z redakcyjnymi założeniami serii, „zaprojektowany" zbiorek Elin rozpoczynał fragment – w pewnym sensie – „sprawozdawczo-programowy":

> […] Twórczość grupy [zwrotniczan – przyp. PM] opiera się na ostrym przeciwstawieniu się przeszłości. […] „Zwrotnica" pierwsza po wojnie zaczęła badać związki zachodzące między nowym życiem i sztuką […]. Sztuka „Zwrotnicy" czerpie pełnymi garściami z nowego życia i utrwala wygląd twarzy epoki; jej dzieła wyrastają z odrębności naszych czasów i rzeźbią kształt nowej rzeczywistości. […] Wartością, którą przyniosła „Zwrotnica" jest walka z zakłamaniem uczuciowym […]. Zwalczanie fałszu charakteryzuje całą dotychczasową działalność grupy «Zwrotnicy»[19].

Oto uznane zostało pierwszeństwo, konieczność radykalnego przewartościowania systemów społeczno-kulturowych, doceniono opcje nowatorskich rozpoznań, reorientacji w rozumieniu potrzeb i możliwości utrwalania nowoczesnego świata. Wszystko w batalistycznym duchu ofensywy, walki, zwalczania;

---

[19] Tekst Elin *O poezji „Zwrotnicy"* drukowany był na łamach „Polonisty" 1932, nr 3. Przedruki fragmentu w *Wachlarzu z białych kwadratów…* oraz tomie *Generacje 1971–1976…*, s. 77. Pośród tekstów prasowych poetki odnotujmy artykuł *Tadeusz Peiper i jego „Raz"* („Głos Poranny" 1930, nr 120), a także wypowiedź w debacie toczonej na łamach „Nowego Pisma" (lata 1932–1933), dotyczącej „stosunku pisarzy do socjalizmu" oraz – w związku z artykułem Jana Nepomucena Millera w „Nowym Piśmie" 1932, nr 9 – „jednolitego frontu w literaturze" (na temat dyskusji T. Peiper: *Pisma: O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Przedmowa, komentarz, bibliografia S. Jaworski. Kraków 1974, s. 569). W zbiorze korespondencji Peipera i Przybosia znajduje się list korespondujący z artykułem w „Głosie Literackim". W numerze 16. z 1928 roku Przyboś opublikował tekst *Przeciw frazesom w poetyce*. Peiper informuje: „Z początkiem października będę w Warszawie i może uda mi się skłonić Elinównę do pierwszej odpowiedzi na odpowiedź »Głosu«". Edytor zaznaczył, iż poetka nie uczestniczyła jednak w wymianie zdań (*Listy Tadeusza Peipera do Juliana Przybosia z lat 1927–1933*. Oprac. T. Kłak. „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4).

konsekwentnego pokonywania widm przeszłości, utrwalania – na miarę zmieniających się sposobów artystycznej artykulacji – obrazu świata nowoczesnego. Powtarza się (powtarzać się musi) przymiotnik „nowy": nowe życie, nowa rzeczywistość. Pamiętamy lekcję Władysława Strzemińskiego: „Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. […] Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych"[20]. W powtórzonej przedmowie do wydania pierwszego tekstów Strzemińskiego, Julian Przyboś zwracał uwagę na poszukiwanie formy z myślą o użyteczności i praktycznym przenikaniu do obiektów nam najbliższych, codziennych[21]. Adekwatność i użyteczność – oto hasła wywoławcze sztuki nowej, współczesnej. Zadanie: sprostać zmieniającym się sposobom widzenia (przekazu) i wtopić się w – nie tak znów niezależne, choć programowo izolowane – formy awangardowej obecności.

W 11. numerze „Zwrotnicy" z 1927 roku ukazał się wiersz *Wnętrze o zmierzchu*, rozpoczynany wyznaniem:

> Lubię dzień konający w znużeniu
> Światło czerwone na jedwabiu żyrandola,
> Lubię zmierzch osiadły w błysku papierosa,
> Rozżagwiony niepokojem spojrzenia cudzego
> I piskiem mojej suczki w przedsennym skomleniu.

W podobnych utworach – nazwijmy je „buduarowymi" – nie odnajdziemy metaforyzacji zbliżającej wiersz do nowatorskiego rozbłysku i rozstrzygnięcia, poetka odkrywała jednak intrygującą cząstkę nigdy nie ukończonego autoportretu. *Wnętrze o zmierzchu* przeplata impresyjny ton zrazu błogiego obezwładnienia z obserwacją „obiektywizowanego" stanu przesilenia. W neoromantycznej tradycji granica dekadenckiego znużenia

[20] W. Strzemiński: *Teoria widzenia*. Wyd. 3. Kraków 1974, s. 19.

[21] J. Przyboś: *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*. W: W. Strzemiński: *Teoria widzenia…*, s. 5–11 (tekst sygnowany rokiem 1957, por. Idem: *Sens poetycki. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 127–136; wyd. drugie poszerz. Kraków 1967, s. 230–235).

i unicestwienia dopraszała się wręcz o personifikację Duszy; w tym wierszu Dusza nie będzie już snuć się po świecie (jak w lekcji młodopolskiej), zostanie unieruchomiona „w okładce książki" (materialnie pojętej przestrzeni tekstu). Elin była poetką odnajdującą siłę skrajności, w obliczu których liryka porzuca – łudzące oko oraz ucho – ornamenty. Rzeczywistość wyłania się tutaj ze strefy przejściowej światła i czerwieni, zmierzchu i błysku, w sferze intymnej, kiedy samotność przeplatana jest wyczekiwaniem na współobecność. „Wiersze Elin – przeczytamy w *Kobietach na drodze* – wprost stworzone są z figur samotności, którą można by określić mianem relacyjnej – to znaczy odczuwanej nieodmiennie w odniesieniu do zwykle nieobecnego czy niedostępnego obiektu, wymiaru czy przestrzeni. […] twórczość Elinówny można określić mianem poezji przestrzeni prywatnych, czerpiącej bezpośrednio z doświadczenia egzystencji w odosobnieniu […]"[22]. Jednocześnie wciąż powraca potrzeba odnalezienia adekwatnego wyrazu owych stanów oczekiwania i zniechęcenia, bezradności, izolacji[23]. Wydaje się, iż jesteśmy o krok od stanu znudzenia, sytuacyjnych replik, obezwładniających powieleń w okolicznościach bez akcji. Myśl wybiega jednak ku – potencjalnemu? – kontaktowi z drugą osobą. Właśnie: pomiędzy oczekiwaniem a/i/ zniechęceniem, zniechęceniem a/i/ oczekiwaniem. Nie dziwi zatem emocjonalna „wylewność" finałowego dwuwersu:

> Że nie dam gołębiom białego ryżu?
> Wszystko dam skrzydlatym dzieciom pocztyliona!

Zuzanna Ginczanka, „zmysłowa" autorka tomiku *O centaurach*, jako poetka wyruszająca w liryczną podróż, trafnie określona mianem „nie kokieteryjnej damy wychowanej na lekturze liryków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, nie witkacowskiej kobiety demonicznej"[24], utrwali nastrój jeszcze konkretniej:

---

[22] A. Dauksza: *Mila Elin – enigma awangardy…*, s. 18, 19.

[23] Zob. ibidem, s. 18.

[24] I. Kiec: *Wstęp*. W: Z. Ginczanka: *Udźwignąć własne szczęście*. Wstęp i oprac. I. Kiec. Poznań 1992, s. 19.

słowa umieją milczeć – cisze umieją dźwięczeć
w flakonie pachnie bukiet z chwil szukań i zniechęceń.
bywają krzyki zmysłów i miłość jak haft schludna
Bez łóżka. Etażerka. Abażur. Stół. I nuda[25].

Znawca poezji XX wieku dostrzeże w wierszach Elin momenty skamandryckiej poetyzacji. W tej materializowanej przestrzeni liczy się świat rzeczy, a jak przekonywał Gaston Bachelard: „Przedmioty, wyróżnione marzeniem, stają się bezpośrednim dopełnieniem *cogito* marzyciela. Same lgną do marzyciela i więżą go przy sobie. W zażyłości z marzycielem stają się wówczas narządami marzenia. […] Rozproszone *cogito* marzyciela otrzymuje od przedmiotów, których marzenie dotyczy, spokojne potwierdzenie swej egzystencji"[26]. Melancholijne zamyślenia Elin zdają się jednak owo „potwierdzenie", w stanie refleksyjnego zawieszenia myśli, niekiedy gubić. Co więcej: można zastanawiać się nad proweniencją młodopolską, drogą codzienności i prozaizacji lirycznej refleksji, w pewnej mierze – jak wiemy – uwyraźnioną choćby w wierszach Aleksandra Szczęsnego, Ludwika Marii Staffa, Bronisławy Ostrowskiej czy Kazimiery Iłłakowiczówny w połowie lat dwudziestych zaczynającej wiersz od strofy:

[25] Z. Ginczanka: *Dom*. W: Eadem: *Poezje zebrane (1931–1944)*. Wstęp i oprac. I. Kiec. Warszawa 2019, s. 118–119 (w części *Rękopisy (1932–1934)*, pod wierszem odsyłacz edytorki do komentarza: D. Wojda: *List nienapisany do Zuzanny Ginczanki*. W: *jak burgund pod światło… Szkice o Zuzannie Ginczance*. Red. K. Koprowska, S. Papier, R. Sendyka. Kraków 2018, s. 59–71). Zob. A. Araszkiewicz: *„Wypowiadam wam moje życie". Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa 2001.

[26] G. Bachelard: *Poetyka marzenia (wybór)*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: Idem: *Wyobraźnia poetycka*. Wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975, s. 408–409. W przypadku twórczości Józefa Wittlina, Juliana Tuwima, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Jana Lechonia, Jarosława Iwaszkiewicza te kwestie analizował Aleksander Nawarecki, rozpoczynając swą książkę od teoretycznej introdukcji *O rzeczach* (zob. Idem: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993).

> Wracam do prostych rzeczy – do pyłków tańczących w próżni,
> do małego ślepego pająka, co się barwą od ściany nie różni,
> do drżących w słocie okiennic głośnego, gorzkiego szlochu,
> do szpar ciekawych w podłodze, pełnych zagadek i prochu[27].

We *Wnętrzu o zmierzchu*, przywołanym utworze Elin, jednym z nastawionych na obserwację i rejestrację, pojawia się wszakże osobliwa postawa nieufności wobec rzeczywistości, z którą mierzy się język zapisu. Mamy wprawdzie „miękki koc z pluszu", kominek, ale i „niepokój spojrzenia cudzego", „fałszywy haft w papierowe krążki", frazę „umarłym słońcem liścia kłamie gałąź bosa" (w *Ogrodniku* „Zdradą czyhają kopuły klonów, / jak pies kąsa jabłko i kwiat"). W latach trzydziestych owe lingwistyczne relacje, niepokoje i sploty konkretyzowanych obrazów wyobraźni uczniowie Peipera rozwiązywać będą rozmaitymi metodami. Powtórzyć wypadnie słowa Elin o walce „Zwrotnicy" z fałszem[28]. Fałszem pochwytywanych kadrów rzeczywistości (wartości, frazesów, komunikacyjnych „pseudowyjęzyczeń" przetwarzanych interakcji), z myślą o próbach weryfikacji w lirycznym scaleniu.

3

Co zatem wiąże autorkę *Wachlarza…* z wyobraźnią Wielkiej Awangardy, drogą wiodącą przez rozkwitające układy i symultaniczne kompozycje? Od pierwszych opublikowanych tekstów poetce udało się nie zagubić w impresjach i egzaltowanych wyznaniach, co mogło zyskać właściwy wymiar w przyszłości, radykalnie odciąć ją od skamandryckiej codzienności i bezpośredniości. Nie było to łatwe, choć widać, że usiłowała wypracować ton i styl: zwraca uwagę skojarzeniowość, intensyfikacja i kondensacja wyobrażeń, dbałość o metaforę. Wszak Peiper

[27] Wiersz z tomiku *Połów* (Warszawa 1926), cyt. wg: K. Iłłakowiczówna: *Powrót*. W: Eadem: *Poezje zebrane*. T. 1. Zebrali, opracowali i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. Wstęp J. Ratajczak. Toruń 1999, s. 428.

[28] M. Elin: *O poezji Zwrotnicy…*

przekonywał, iż „w mowie o przedmiocie" nie chodzi o metaforyczną okazjonalność, momentalność, lecz „nieprzerwane metaforyzowanie przedmiotu". W ten sposób chciała też Elin komponować – widać, że z rozmaitym skutkiem – świat swoich tekstów. Zrazu w metaforyzowanych obrazach dominuje pewność zamieniana w szybkie zestawienia spostrzeżeń, potem – „hamujące" dopowiedzenie. Odnajdziemy jednak przykłady awangardowej szyfracji erotyków (*Pogodzenie*), możliwości artykulacji wynikające z zestawień konceptualnych, podróży w somatycznych strefach wyobraźni:

Widziałam kwiaty głodne mięsa,
a niebo ociekające krwią gwiazd
i widziałam jak w czerwieni szaleństwa
rozedrgany świat zmieniał twarz.

Ta noc śpiewa i krzyczy bełkotem,
zamknięta słodko we wrzące obręcze,
w pierścień ramion i nóg, których złoto
miłość przetapia na woń zwierzęcia.

[……..…]
Wiem tylko miłością wbita na dno ud,
że płodność nasza nas teraz pogodzi.

Zwróćmy sygnalnie uwagę na dwa, najczęściej ujmowane somatycznie, elementy poetyckich kadrów – te akwatyczne, i te bezpośrednio związane z rytmem dnia i nocy. Woda, deszcz, łzy aktualizują stany emocjonalne: „Woda płynie jak srebro warg. / płowa ziemia chłonie rowami nasiona" (*Ogrodnik*), „i włos długi ku ziemi im opadał / falując jak wody smugi. // Słucham płaczu, który szarą godzinę nasyca / i kroplami deszczu śpiewa na szybach" (*Wspomnienie*), „Wypłynęłam na wodę w klasztornej studni" (*W klasztorze*), „Przycupnięte płyną na smudze księżyca / i naprężoną siecią rzucają się na mój krok" (*Spojrzenia*), nawet słońce s k r a p i a krzaki „żywopłotu dnia".

W nocno-sennej otoczce metaforyzowanych obrazów przenikają się zapisy łagodne, kojące z ujęciami ostrymi i stanowczymi: „Szpital jak senny ul czuwa oczami nocnych lampek"

(*Choroba Pijanej Pani*), „[…] Powietrze gęste i senne / Niosło śmierć, tlejącą niezdrowym opalem" (*W klasztorze*), „Już dawno opadły powieki wieczornych lamp", „To powoli mi wbija w dno serca swój sztylet / noc stąpająca po lodzie" (*Krzyk kogutów*), „Lecz jasna i chłodna jest czerwień zachodu, / gdy ją błękitny motyl zmierzchu otuli / i żar dnia zgładzi najcichszą pieszczotą" (*Złoty dzień*), „gdy mrok wyprał rzeczy z konturów i kolorów" (*Cisza*), „Widziałam kwiaty głodne mięsa, / a niebo ociekające krwią gwiazd", „Ta noc śpiewa i krzyczy bełkotem" (*Pogodzenie*), „Na przedmieściu przed murami schylam głowę / i jestem krótką nocą, ja, latarni krótki cień" (*Głód*). Być może, jak w przypadku *Krzyku kogutów* z efektowną frazą „Jesteś raną schnącą, / która się znów otwiera fontanną żywej krwi, / gdy niebo krwawym pocałunkiem świtu / ziemię rozchyla / w krzyku kogutów", klucz psychoanalityczny byłby tutaj przydatny. Noc zostaje pokonana, co „dokumentują" zmysłowe kompozycje obrazowo-dotykowo-dźwiękowe. Wskazana „krwistość" obrazów odwoływać nas może do takich tekstów, jak choćby sugestywny wiersz Stanisława Korab Brzozowskiego:

Nadchodzi noc; słońce strwożone ucieka
    I broczy krwią.
Promienie jego najkrwawsze
    Przez oczy
W mózgu mojego głąb
    Zapadły.
Już przyszła noc. Ciemności najtwardsze wieka
    Spadły na oczy:
[……..]
I widzę, jak w mojej krwi
    Skąpane słońca promienie
– Najkrwawsze –
Goreją w żar i blask,
    Przed którym noc pierzcha
    Na zawsze![29]

[29] S. Korab Brzozowski: *Nadchodzi noc*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1978, s. 28. Wiersz przywoły-

Tutaj noc „nadchodzi", „przyszła", „pierzcha", słońce zrazu „ucieka"; w przypadku Elin dzień zostanie „zgładzony" pieszczotą. Autor animizował obrazy nieustannej konfrontacji jasności i mroku, w której uczestniczy liryczny bohater interioryzujący efekty starcia. Problemów z takimi doświadczeniami wewnętrznymi nie będą mieli „oczyszczający teren" powojennej literatury futuryści. W *romansie peru* Anatola Sterna, bawiącego się układami onomatopeiczno-synestezyjnymi z myślą o typograficznej wolności książki, wschód słońca wiąże się nawet z sekwencją foniczną:

> wytaczała się kula olbrzymia
> dźwigała się krowa płomienna:
>
> **b – bla. mmuuu – g – yg – h**
> **eee – emm. mm**[30]

W części trzeciej „poematu" pojawi się literowo-dźwiękowa „pełnia Księżyca nad morzem", potem sekwencja nawiasowej „(pełni księżyca)" z zakończeniem:

> (utatuowany szkarłatnymi cętki
> SŁOŃCA sturogi olbrzymi łeb krowi
> wydał bezsilny urwany ryk, prędki):
> **mmu**[31].

Dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – a tu mamy wariant emocjonalnego przejścia obrazów z *Niebieskich migdałów* – ważna

---

wała Joanna Grądziel-Wójcik, pisząc o „charakterystycznej somatyczno-psychicznej metaforyce" (zob. J. Grądziel-Wójcik: *Szyfry intymne*. W: Eadem: *Drugie oko Tadeusza Peipera…*, s. 77).

[30] A. Stern: *romans peru* [*część I.* ***ofiara***]. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. A.K. Waśkiewicz. T. 1. Kraków 1985, s. 67. Zob. G. Pietruszewska-Kobiela: *Godziny futuryzmu*. W: Eadem: *O poezji Anatola Sterna*. Częstochowa 1992, s. 19–21; P. Majerski: *O języku (w) poezji Anatola Sterna*. W: Idem: *Anarchia i formuły…*, s. 23–28; B. Śniecikowska: *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest dada w polskim futuryzmie?*. W: Eadem: *„Nuż w uhu?" Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wyd. 2 popr. i uzup. Toruń 2017, s. 315–320.

[31] Ibidem, s. 73.

będzie kolorystyka (różowe pióra, pocałunki, róże w koszach, do tego „złoty płomień") i anielska symbolika miłości:

> Kto pogubił te pióra różowe na niebie?
> Aniołowie kochania, kochania, kochania. –
> Popłynęli daleko – nie do mnie i ciebie,
> lecz tam, gdzie szyby płoną snem oczekiwania.
>
> [……..]
>
> Jedno pióro wionęło nad tym naszym domem,
> gdzie w oknie brak złotego, złotego płomienia,
> i zawisło nad nami różowym ogromem,
> i zawisło nad nami żałością wspomnienia…[32]

W lakonicznym kontrapunkcie usytuujmy jeszcze „zachód awangardowy", utrwalony przez Przybosia:

> Zachód słońca – odwrócony
> na wschodzącą księżycową
> pełnię.
>
> Wznieciłbym ten dzień na nowo…
>
> Strony świata odchodzą ode mnie[33].

„W perspektywie mitotwórczej" – przeczytamy w jednym z ważnych opracowań dotyczących archetypów – „niebo daje szersze możliwości niż słońce, ponieważ udziela zarówno ciepła, jak i deszczu, słońce natomiast ogranicza się jedynie do tego pierwszego. Wprawdzie do życia potrzebne jest zarówno

---

[32] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Zachód słońca*. W: Eadem: *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda. Wstępem opatrzył K. Ćwikliński, obwoluty i ilustracje I. Chmielewska. T. 1. Toruń 1997, s. 56. W *Niebieskich migdałach* przeczytamy również *Zachód słońca na zamku*, rozpoczęty kolorystycznym dwuwersem: „Wawel płonie – różowo-fiołkowo-przeźroczy. / Szyby żegnają słońce, które w dół się toczy" (*Poezje zebrane…*, s. 85).

[33] J. Przyboś: *Zachód i wschód*. W: Tegoż: *Pisma zebrane…*, t. 2, s. 32. Wiersz drukowany był najpierw w „Przeglądzie Kulturalnym" 1957, nr 38, potem w zbiorze *Narzędzie ze światła*. Warszawa 1958, s. 42.

światło słoneczne, jak i deszcz, deszcz jednak nader sugestywnie nasuwał skojarzenie z nasieniem spuszczanym z nieba na łono ziemi”[34]. Elin napisze w *Ogrodniku*:

> Woda płynie jak srebro warg,
> płowa ziemia chłonie rowami nasiona.
> Siejesz radość czernią dłoni i źrenic,
> pień żebraczy otulasz płaszczem kory.

W podobnych przypadkach pokusy sporządzania przypisów antropologicznych będą uzasadnione. Ciężar symboliczny może wydawać się tutaj znakiem odrobionej lekcji tradycji, jednak gdy pojawi się „silny pasterz kamienic”, pomyślimy o koncepcji nowej aktualizacji lirycznej, nowego planu artystycznego wyrazu.

Powracając do kwestii wyobraźniowych powinowactw z awangardą powiemy od razu, że fragmenty wierszy Elin korespondują z utworami i konkretnymi metaforami Peipera, bo też wynikają ze zdecydowanego samookreślenia młodej pisarki wobec poetyckiej szkoły. Przeczytajmy *Kalendarz*, by przekonać się o pokrewieństwach z Peiperowskimi zabiegami odzyskiwania i uzyskiwania znaczeń, zwróćmy uwagę na tematyzujące tytuły, umiejętność rozwinięcia i zamknięcia lirycznej kompozycji (*Złoty dzień*). Tego wątku rozpatrywać tutaj nie trzeba, albowiem pisząc o dialogu z erotykami Peipera i „jedynej poezji »kobiecej«: wyrosłej z pnia awangardowego”, Waśkiewicz zestawiał przykłady, nazywając Elin „jedyną konsekwentną peiperystką”[35]. Tomasz Cieślak-Sokołowski, po lekturze jednego

---

[34] P. Wheelwright: *Symbol archetypowy*, przeł. M.-B. Fedewicz. W: *Symbole i symbolika*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, przeł. G. Borkowska, K. Falicka, M.-B. Fedewicz, W. Krzemień, M. Łukasiewicz, A. Morawińska, I. Sieradzki. Warszawa 1990, s. 279.

[35] A.K. Waśkiewicz: *Szesnaście wierszy Mili Elin*. W: Tegoż: *W kręgu „Zwrotnicy”. Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Kraków 1983, s. 294–316 (uprzednio: „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 2). Zwracają uwagę przykłady przenośni o Peiperowskim „rodowodzie”„Elinówna […], w przeciwieństwie do męskiej wersji erotyku, ujawnia sytuację opisu i wyraziściej za-

z utworów, zaznacza akcent nieco inny: „Mila Elin powtarza »męskie«, awangardowe wynalazki (mowę metaforyczną), układ rozkwitania, jednak poddając je transformacji w grach aliteracyjnych, w (kolażowej?) fragmentaryzacji jednolitej – co wykazał Stanisław Jaworski – wyobraźni słownika tematycznego Peipera. Czy inaczej – wiersz *Pogodzenie* wprowadza w proces, w ramach którego odbywa się reagowanie poetki na rzeczywistość (podwójnego marginesu) […]”[36].

Panerotyzm, czasami obezwładniająca bezpośredniość, były domeną prowokujących futurystów, erotyka tekstów kręgu Peiperowskiego poszukiwała tonu wysublimowanego, by tak rzec – elegancji wyrazu. Nie stroniła też od nader wyrazistych ujęć relacji damsko-męskich. Na marginesie swojej lektury *Spojrzenia* Agnieszka Dauksza notowała: „[…] status kobiety pojawiającej się samotnie nocą na jednej z miejskich ulic był w tym czasie zgoła dwuznaczny. Jak wskazuje Susan Buck-Morss, taka forma aktywności natychmiast podważała obowiązujące rozróżnienia na podejrzane *fille publique* – kobiety publiczne, i godne szacunku *femme honnete* – »kobiety domowe« […], dopisując uwagę o „destrukcyjnej mocy spojrzeń, które przerażają […], cząstka po cząstce wykradają poczucie godności”[37]. Dochodzić

---

znacza estetyczną ramę, rozszyfrowując od razu metafory […]. Ukryty […] »cień niegdyś kochany« – przypominający cień z erotyków Peipera, co »gęstnieje nad biodrem«, »głośną czerń« z *Na plaży* oraz »czarne słowo« – naprowadza na ukryte seksualne centrum, z ciemnością wiążąc metaforę płci […]” (J. Grądziel-Wójcik: *Między poezją a ciałem. Erotyzm i autotematyzm*. W: Eadem: *„Drugie oko” Tadeusza Peipera*…, s. 144).

[36] T. Cieślak-Sokołowski: *W „wąwozach awangardy”*…, s. 374. Badacz zauważa, że w przypadku *Pogodzenia* „»męskim« prekursorem jest pierwsza linijka Peiperowego *Powojennego wezwania*” (s. 373). Wers Peipera: „Świat krwią zmył twarz”, początek wiersza Elin: „Widziałam kwiaty głodne mięsa, / a niebo ociekające krwią gwiazd / i widziałam jak w czerwieni szaleństwa / rozedrgany świat zmieniał twarz”. Waśkiewicz dostrzegał tu jedynie „zbieżność stylistyczną” (zob. A.K. Waśkiewicz: *Szesnaście wierszy Mili Elin*…, s. 299–300).

[37] A. Dauksza: *Mila Elin – enigma awangardy*…, s. 85. W cytowanym fragmencie pojawia się przypis autorki: S. Buck-Morss: *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering*. „New German Critique” 1986, nr 39.

tu jednak może do swoistego „sprzężenia zwrotnego". Słusznie Joanna Grądziel-Wójcik postrzegała bohaterkę jako „świadomie prowokujący erotyczną grę podmiot", a nie tylko – jak chciał jeszcze wcześniej Waśkiewicz – „obiekt działań zerotyzowanego otoczenia"[38]. Owa bohaterka relacjonowała:

> Zabawna moja sylwetka wciska się w każdy dom,
> bo moją suknię żrą spojrzenia, puszyste psy;
> złodziej, miły jak pompon – włóczkowy i duży
> głaszcze mnie chytrze kitą lisią
> i w męskich jego oczach palą się papierosy.
> Przed północą wracam z miejskiej podróży,
> a, ogryziona spojrzeniami, suknia w strzępach wisi.

„Ja" nastawione jest tutaj na – ujętą w podwójnej perspektywie – permanentną obserwację; znajdując się poza prywatną przestrzenią mieszkania, bohaterka podąża ulicami z potęgowanym uczuciem „ich" ingerencji, burzącej porządek podróży, a więc obserwuje, czując, iż jest obserwowana. Wzrok przemienia się w wyobraźniowego pośrednika-intruza, naruszającego przestrzeń fizyczności (sugestywne, zwierzęce „ogryzienie spojrzeniami").

4

Marian Piechal, przywoławszy patronów Meteora w osobach Norwida, Tuwima i Peipera, poszukiwał przykładów „konstruktywnego metaforyzmu" w wierszach twórców czytających *Nowe usta*. Cytował fragmenty *Śmierci na Mount Evereście* Światopełka Karpińskiego („Na białej karcie śniegu, gdzie nic się nie dzieje, / czarną kropką ciał martwych skończę epopeję"), *Pająka fabrycznego* Kazimierza Sowińskiego („Czas się zwija na kłębki nicią bawełnianą"), swojego autorstwa *Człowieka dobrego* („Kogucim krzykiem syren grzebień wschodu błysnął"), a także *Książkę* Elin (z dwuwersem: „Każda kartka była parą oczu jednego człowieka, / który ma tysiąc twarzy")[39]. Przed cytatami

[38] J. Grądziel-Wójcik: *Między poezją a ciałem…*, s. 141.

[39] M. Piechal: *Poezja i coś więcej…*, s. 221. Tu mogłaby zostać zacytowana, z myślą o Peiperowskich metaforycznych „przeniesieniach rzeczywisto-

i po nich Piechal odsyłał do formuł Peipera. Z kolei w „meteorowym" dodatku do „Kuriera Porannego" z 1928 roku Lucjan Korzeniowski sugerował pokrewieństwo lirycznych rozwiązań członków grupy z tendencjami surrealistycznymi, wymieniając przy tym… Elin („Z młodych naszych pisarzy Jan Ostaszewski napisał kilka rzeczy (*Skłamiesz*, *Most*), które aczkolwiek w całości są zakreślone tematowo realistycznie, w konstrukcji swej, scaleniach słownych, w skrótach porównawczych mają wiele wspólnego z pracami niektórych surrealistów. To samo można by powiedzieć o niektórych wierszach Mili Elin"[40]. Trudno byłoby jednak wskazać, w ścisłym sensie artystyczne rozwiązania czy sugestywne transformacje, takie irracjonalne koneksje, ucieczki przed schematami i rygorami logiki. Chyba, że przyjmiemy uogólnienie Sterna: „Liryka jest zawsze u k a z a n i e m r z e c z y w i s t o ś c i w n a d r e a l n y m s k r ó c i e [podkr. PM]. Jej nieodłączną cechą jest «dezautomatyzacja» świata

ści", cała pierwsza strofa wiersza Sowińskiego: „Dzień jest szary w słoneczne, niespokojne plamy, / kradzione z nieba siatką zakurzonych okien. / Czas się zwija na kłębki nicią bawełnianą: / Co godzina powolnym odnosisz je krokiem" („Meteor" 1928, nr 2).

[40] Cyt. wg L. Korzeniowski: *Pióra samopiszące. (Rzecz o surrealiźmie)*, „Meteor" 1928, nr 3, zob. M. Piechal: *Poezja i coś więcej…*, s. 224–226. W numerze *Książka* i *Ogrodnik* Elin. Piechal uzupełniał: „Tenże Ostaszewski pisał w «Meteorze» o *Podstawie, zadaniach i przyszłości formizmu*. Jak widzimy, tematyka aktualnych zainteresowań nowatorskich była w «Meteorze» dość różnorodna" (s. 225). Rzecz interesująca, mając przed sobą perspektywę związku Meteora i Kwadrygi, wobec rozłamu, Władysław Bieńkowski, Mila Elin, Światopełk Karpiński, Marian Piechal, Jan Ostaszewski mieli wybrać Kwadrygę. Piechal określa ich jako grupę „bardziej laicką", odróżniając od „bardziej fideistycznej" – Romana Kołonieckiego, Lucjana Korzeniowskiego, Kazimierza Sowińskiego, Grzegorza Timofiejewa. W innym miejscu wspomnień, związanym już z „Prądami", przeczytamy, że „nieprzejednanymi meteorytami pozostali: Mila Elin, Roman Kołoniecki, Lucjan Korzeniowski, Rafał Len, Kazimierz Sowiński, Grzegorz Timofiejew. Niektórzy z nich ze względów zasadniczych nie chcieli wstąpić do Kwadrygi, jak przede wszystkim Roman Kołoniecki, Kazimierz Sowiński i Mila Elin, innych z tychże względów nie chciał przyjąć do swego grona zespół Kwadrygi. To było powodem faktycznego rozłamu i wreszcie istotnego, bo ideologicznego, rozbicia grupy" (zob. M. Piechal: *Poezja i coś więcej…*, s. 238–239, 274–276).

– nawet wówczas, gdy tego czytelnik nie dostrzega. Owa dezautomatyzacja jest ukryta wówczas pomiędzy wierszami"[41]. Po wielu latach – a to trzeci przykład klasyfikującego przyporządkowania – recenzent piszący o *16 wierszach* użyje określenia „zdrada", dostrzegając bliskość obrazowania futurystycznego. Dowodem miało być – zwróćmy uwagę na częste pojawianie się w przywoływanych tekstach odnośników do tego wiersza – *Spojrzenie*[42].

Oczywiście, bez programu redaktora „Zwrotnicy" niemożliwe jest odtworzenie modernistycznego projektu polskiej awangardy. Dzisiaj badane są „pęknięcia" w teorii (a z perspektywy kulturoznawczej widać je wyraźnie), opozycje, sprzeczności i odstępstwa od zasad[43], jednak linie poetyki rozpoznajemy od razu. Elin była dobrze zapowiadającą się „stażystką", z którą Peiper mógł wiązać promocyjne nadzieje, licząc na żeński pierwiastek makrokosmosu awangardy. W jakich kierunkach podążyłaby jej poezja? W wierszach autorki *Kalendarza* dostrzeżemy geometryzację przestrzeni: „prostokątny ład", „białe kwadraty", „pudło tajemnic", „kwadratowe ptaki", z drugiej strony kulistość utrwalanych kształtów: słoneczniki-zegary, „okrągłe pocałunki gorącej skóry". *Ogrodnika* kończą wersy: „Pozwól paść płaskie owce zagonów, / pozwól zmienić karuzelę w prostokątny ład, / wyjdź z koła, ogrodniku more-

---

[41] A. Stern: *Narodziny wiersza*. W: Idem: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 361.

[42] S. Stanuch: *Tajemnicza Elinówna*. „Trybuna" [Aneks] 1999, nr 266.

[43] Por. m.in. H. Konicka: *Czy konstruktywizm był konstruktywny? Uwagi o teorii sztuki Tadeusza Peipera*. „Teksty Drugie" 1996, nr 6 (intrygująca będzie konstatacja o schematycznym obrazie despoty: „Peiper, którego pozycja przywódcy Awangardy Krakowskiej nie była nigdy kontestowana, jest najczęściej postrzegany jako dogmatyczny mózgowiec, bezwarunkowy zwolennik sztywnej dyscypliny mającej rządzić twórczością, wróg przysięgły obrazu poetyckiego, który usiłował jakoby zastąpić pojęciowymi konstrukcjami. Ta opinia ukuta przez jego uczniów, przedzierzgniętych później w krytyków, została w większości utrzymana przez historyków i komentatorów. […] Czytane bez uprzedzeń wypowiedzi Peipera odkrywają całkiem inne oblicze autora"); J. Orska: *Przełom awangardowy…*; B. Sienkiewicz: *Poznawanie i nazywanie…*

lowy i śliski". Zabiegi te nie muszą dowodzić „przetrawienia" konstruktywistycznych (kubistycznych) postulatów, wskazują jednak na skłonność wyobraźni. To mógł być artystyczny kapitał. Elin przywiązywała wagę do kolorystyki, nazywając barwy wprost (w *Martwej naturze* może wręcz natrętnie, choć zapewne zależało autorce na malarskości poetyckiego odwzorowania), jakby stopniowo uświadamiając sobie, że może skutecznie wysupływać je z tkanki materii. Dominuje czerwień, szkarłat, rubin, pojawiają się biel, złoto, zieleń, błękit, brąz. Wykaz uwzględniający odcienie byłby obszerny. Chodzi o kwestię plastycznego wyczulenia na rejestrowane układy przestrzenne. Co interesujące, owe plastyczne (graficzne) ujęcia szkicowane są ze stałego punktu obserwacyjnego, dopiero w zestawieniach poetyckich obraz zyskuje dynamikę – zaczyna „się dziać".

5

Mila Elin pisała o kalendarzu jako „druku obietnic". Trudno ukrywać, iż publikacja jej wierszy w zbiorku stała się obietnicą: pozostało ich niewiele, ale te ocalone świadczą o wrażliwości i umiejętnościach. Wiersze publikowała zaledwie w ciągu pięciu lat, między rokiem 1927 a 1932. Znów powrócić wypadnie do wątpliwości: dlaczego nie pisała dalej? Nawet jeśli osłabł organizacyjny impet Peipera, dlaczego nie zdecydowała się na poszukiwanie miejsc druku? Czy wpływ wyobraźni Mistrza był na tyle zniewalający, że zabrnęła w zaułek poetyckiego zniewolenia? Chyba nie, nawet jeśli Peiper (tego kategorycznie stwierdzić się już nie da) mógł mieć wpływ na ostateczną redakcję tekstów. Tak bywa, kiedy dyskutuje się o wierszach z przyjaciółmi, tym bardziej, gdy przedstawia się je właśnie Mistrzowi, licząc na „lekcję pisania". Być może zadecydowały okoliczności osobiste, może zabrakło twórczych sił i pomysłów w obliczu zmieniającego się oblicza (i interwencyjnych potrzeb) literatury trudnych lat trzydziestych.

Peiper wspominał, iż „Zwrotnicę" czytali młodzi ludzie, „pojawiały się raz po raz młode głowy, zapchane starymi światami

i z wartościowszych każda odchodziła przeinaczona" (pośród nich znaleźli się Stanisław Wygodzki oraz Isaac Deutscher), o piszącej listy 16-letniej Elin – to najczęściej cytowane oznajmienie Peipera dotyczące Elin – stwierdzi: „[…] utworami swymi zbliżyła się do mnie, jak nikt inny, zachowując przy tym wszystkie ciekawe odrębności swej wyobraźni"[44]. „Nie znam artysty, u którego teoria przylegałaby tak ściśle do twórczości artystycznej, nie czyniąc jej krzywdy. […] Stosunek Peipera do otaczającej rzeczywistości, z jego własną pracą włącznie, jest erotyczny, czynny, zaborczy, wybitnie męski" – podsumowywała z kolei swoje wrażenia i lekturowe odczucia Elin[45].

---

[44] T. Peiper: *Tędy. Artykuły*. W: Idem: *Pisma. Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Kraków 1972, s. 317. Elin naszkicowała kostiumy do sztuki *Szósta! Szósta!* (zob. „Głos Literacki" 1928, nr 22–24, okładki tomikowych edycji wierszy z „7" i „9", reprodukcje w T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*…, wklejka między stroną 240. a 241.). Okładkę edycji *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w 2 częściach* (Kraków 1925) projektował Władysław Strzemiński. Stanisław Jaworski notuje, iż Elin przygotowywała także afisze informujące o spotkaniach awangardystów (T. Peiper: *Tędy*…, s. 412). Raz jeszcze przywołajmy więc korespondencję Peipera i konkretny element planu organizacyjnego: „Panie Julianku, zapomniałem Panu powiedzieć, że w Warszawie mówiłem z Elinówną, aby zrobiła Panu przed wieczorem kolorowy afisz dla Ziemiańskiej […]. Więc zaraz po ustaleniu terminu niech Pan do niej napisze […]. Ewentualnie mogłaby zrobić kilka takich afiszów […]" (list z 6 IV 1929 r.), „Panie Julianku, Pisałem do Elinówny z przypomnieniem rozmowy w sprawie pomocy afiszowej dla Pana. W odpowiedzi zwróciła uwagę na to, że 24 kwietnia rozpoczynają się święta żydowskie uroczystym wieczorem rodzinnym, co, jej zdaniem, może powstrzymywać pewnych Żydów od przyjścia do Klubu […]. Na wszelki […] wypadek komunikuję Panu troskliwą uwagę naszej towarzyszki" (list datowany na kwiecień 1929 r., zob. *Listy Tadeusza Peipera do Juliana Przybosia*…). Przypominając wieczór autora *Raz* w Polskim Klubie Artystycznym (marzec 1929 r.), Kłak pisał, iż poetka „[…] uczestniczyła w przygotowaniu […] występu Peipera, wykonując i rozprowadzając zapowiadające go afisze zgodnie z jego wskazówkami" (T. Kłak: *Stolik Tadeusza Peipera*. W: Idem: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*. Kraków 1993, s. 52).

[45] M. Elin: *Tadeusz Peiper i jego „Raz"*…

Elin – „w przyszłości autorka dość ciekawych wierszy”[46], zapowiadająca się „na ciekawą indywidualność poetycką”…[47] Jak wiadomo, Przyboś i Brzękowski formułowali niechętne twórczości poetki opinie. Pierwszy, uznawszy jej wiersze za „bezbarwne” i „psujące «Linię»”, pytał: „Któż wam wetknął tę babinę? Pewnie Peiper!”[48]. Wprawdzie różne fragmenty tych uwag przytaczali już badacze (Kłak, Jaworski, Waśkiewicz, Dauksza, zob. przyp. 12), wypada umieścić je także teraz pośród zestawianych kontekstów faktograficznych. Można przy tym pomyśleć o przyjęciu wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej przez skamandrytów (gorących konstatacjach Iwaszkiewicza, Tuwima), ale i głosach z drugiej strony barykady – Sterna, Peipera (czytamy: zjawisko rzadkie, a „Wykonanie przeważnie świetne. Miejscami wpływy najnowszej poezji (*Na balkonie*). […] Nawet pointy, robione na starym kopycie, otrzymują młodość”[49]).

Zapewne protektorat Peipera korzystnie wpłynął na literackie samopoczucie młodej Elinówny, jak chciał – „naszej towarzyszki”. Co zwraca uwagę: w listach do Kurka kreuje się na „zbyt głupią”, by podejmować pracę krytycznoliteracką i tym dobitniej zaznacza akcenty pewności siebie. Notuje: „[…] pisałam sobie krytykę o «Andrzeju Paniku», ale był to artykuł

---

[46] Zob. Z. Leśnodorski: *Wspomnienia i zapiski. Pamiętniki i wspomnienia*. Red. T. Bukowski. Seria I: *Pamiętniki polskie*. Kraków 1959, s. 108. Przedruk fragmentu *Peiper klasyk awangardy i jego „Zwrotnica”*. W: L. Eustachiewicz: *Dwudziestolecie 1919–1939*. Wyd. 2 popr. Warszawa 1990, s. 293–308.

[47] S. Stanuch: *Tajemnicza Elinówna*…

[48] *Archiwum literackie*. T. XX: *Materiały do dziejów awangardy*…, s. 109. Cytując *Spojrzenie*, Stanisław Stanuch napisze z przekąsem: „Można się nawet domyślić, co ich [tj. Brzękowskiego i Przybosia – przyp. PM] w tej poezji irytowało i dlaczego w listach do Peipera nazwali ją »babiną«” (S. Stanuch: *Tajemnicza Elinówna*…).

[49] Przedruk krótkiego tekstu o *Pocałunkach* w: Tegoż: *O wszystkim i jeszcze o czymś*…, s. 132. Stern opublikował szkic o Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej także po wojnie w swojej książce *Głód jednoznaczności i inne szkice*. Warszawa 1972, s. 76–78, zamieszczając żartobliwe zadanie do rozwiązania przez czytelnika-znawcę: pięciostrofowy pastisz liryczny, którego tylko jedna zwrotka rzeczywiście wyjść miała spod pióra poetki.

partacki, a przy tym dla Pana dość nieprzychylny"; piętnuje „nieostrożność" sądów Przybosia, które „zdają się świadczyć raczej o osobistej przyjaźni dla Strzemińskiego […], a nie o znajomości rzeczy"[50]. Po otrzymaniu jej korespondencji redaktor „L`Art Contemporain" nie krył emocji, czego dowodem trzy bezpośrednio wartościujące fragmenty listów do Przybosia:

> Wiersze Elinówny b. słabe. Może ma co lepszego? Te trudno byłoby mi zamieścić[51].
>
> Ja Ci pisałem, że uważam te wiersze za b. słabe i że trudno, prawie niemożliwym byłoby mi je publikować. Co ma oznaczać ta kartka od niej? Czy Ty pisałeś do niej o tym i jak? Czy to tylko taki nachalny żydowski tupet? Przy czym cała ta kartka utrzymana w tonie kompletnego *je m`en fiche*, tak jakby ona robiła łaskę drukując u nas[52].
>
> Przejrzałem cały materiał z wyjątkiem notatek, postarałem się o wyrzucenie jednego wiersza Elinówny (jeden jednak pójdzie)[53].

I jeszcze jeden, tym razem adresowany przez Przybosia do Kurka:

> […] Dużą satysfakcję sprawiły mi wiersze Czuchnowskiego […]. To zdolny poeta. Może nawet bardzo zdolny. Ale po co ta Elinówna?! Te bezbarwne, bezkrwiste, bezgenitalne wiersze! To już trzeba było dać Czechowicza! Jest to bądź co bądź poeta i to dobry poeta, i z wolą nowej formy. Czy ta Elinówna zapłaciła przynajmniej?[54]

---

[50] *Listy różne*…, s. 225, 227.

[51] *Archiwum literackie*. T. XXIV: *Źródła do historii awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1982, s. 35. Kłak przypomina, iż w „L'Art Contemporain" żaden utwór Elin się nie ukazał.

[52] Ibidem, s. 43.

[53] Ibidem, s. 103. Chodzi o *Wspomnienie*, „Linia" 1932, nr 4. Wcześniej ukazały się dwa wiersze: *Cisza* oraz *Złoty dzień* („Linia" 1931, nr 1). Publikując *Krzyk kogutów*, *Pogodzenie* i *Fotografię*, Waśkiewicz korzystał z maszynopisów znajdujących się w archiwalnych zbiorach czasopisma.

[54] *Archiwum literackie*. T. XX: *Materiały do dziejów awangardy*…, s. 64. W *Moim Krakowie* widnieje informacja: „Nie. Nie zapłaciła" (J. Kurek: *Mój*

Sam Kurek – zwróćmy uwagę na nazwiska z innego obszaru aktualizowanych wówczas doświadczeń poetyckich – wspominał po latach:

> Najżywszy kontakt twórczy z pozakrakowskimi środowiskami mieliśmy z grupą wileńską (Zagórski, Miłosz, Maśliński, Bujnicki, Putrament); stamtąd też otrzymywałem dużo materiałów. Zresztą z nowych autorów – poza Czuchnowskim – ci właśnie poeci wzbudzili najwięcej uwagi i uznania. Natomiast skrytykowana została przez naszych sojuszników i sympatyków Elinówna[55].

Był to czas intensywnej pracy nad linią programową i wizerunkiem, kłopotów z pieniędzmi, dystrybucją oraz pożądaną i oczekiwaną współpracą Peipera. Bliscy niegdyś autorowi *Nowych ust* poeci formułowali teraz oceny ostre i, jak można przypuszczać, wobec braku innych świadectw one właśnie będą powracały. Dobrze więc, że dostępna jest archiwistyczna edycja *16 wierszy*, pozwalająca wyobrazić sobie pierwszy tomik Mili Elin, czy raczej – pomysł na pierwszy tomik. Stanisław Jawor-

---

Kraków. Wyd. IV poszerz. Kraków 1974, s. 213). Przypis edytora listów także zawiera informację, że poetka nie zasiliła funduszu pisma (s. 65). W korespondencji do Kurka pisała o „smutnym stanie finansów", nawet braku pieniędzy na zakup *Bankructwa profesora Muellera* Jana Brzękowskiego (*Listy różne…*, s. 225, 227). Kurek z kolei, powracając do wiosny 1932 roku, informuje po latach o kłopotach finansowych samego Przybosia: „Parokrotnie zawiadamia mnie w takim stylu: «Jestem zupełnie bez pieniędzy, żyję na kredyt, nie mogę dać na „Linię" ani złotówki»" (*Mój Kraków…*, s. 214). To oczywiście nie tylko chłodna buchalteria, ale historia możliwości awangardowego uobecniania się na zachowawczym „rynku".

[55] J. Kurek: *Na „Linii"*. W: *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*. Warszawa 1964, s. 289. Pisarz oznajmiał tonem bardzo stanowczym „Nie. Nie Peiper", w jednym zdaniu określając relacje podwójnym przeczeniem: „Elinówny z Warszawy nie znałem osobiście, nie widziałem jej nigdy na oczy, łączyła nas jedynie korespondencja" (Idem: *Mój Kraków…*, s. 213, por. wydania poprzednie oraz przyp. 11). Pośród przedruków tego fragmentu zob. *Z Gwoźnicy do Gwoźnicy*. W: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Oprac. i wstępem poprzedził J. Sławiński. Warszawa 1976, s. 75–76; *Wspomnienie o przyjacielu*. W: *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*. Red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz. Katowice 1983, s. 15.

ski, podobnie Waśkiewicz, uznawał, iż otrzymujemy cząstki całości, „która z tych fragmentów nie da się zrekonstruować”[56]. Zapewne wiersze byłyby sytuowane inaczej (teraz decydowała chronologia publikacji), a zbiór poszerzyłyby teksty nie znane, gdyż Elinówna wysyłała do Peipera rękopisy.

Formułujemy tylko hipotezy i odtwarzamy (choć szczątkowe, jednak godne uwagi) kontekstowe zaplecze, pozostały natomiast – zawsze najistotniejsze – fakty poetyckie. Tadeusz Peiper takich wierszy nie napisałby, rola konceptualizującego poety-suflera natomiast nie może być w jego przypadku wykluczona.

6

W roku 1927 Przyboś deklarował: „Nowa twórczość oparta o fundament rygoru dąży do równomiernego nasilenia mowy wartościami poetyckimi. […] Każde zdanie poetyckie winno być niezwykłe; każde skojarzenie wyobrażeń musi być wynalazkiem”[57]. Uzupełnijmy ten cytat istotną uwagą Stanisława Jaworskiego dotyczącą kategorii „nowego”, która

> Funkcjonuje teraz jako wartość, mit. Nowość oznacza przytem na ogół to samo, co „być współczesnym”, „iść z duchem czasu”, przy różnym, rzecz jasna, odczytywaniu tych właściwości. Niekiedy oznacza po prostu – być innym. Jednak zarówno absolutna nowość, jak i absolutna tożsamość (z istniejącymi już regułami) nie jest możliwa. Niemożliwe jest więc wykonanie dzieła, opartego na zasadzie naśladowania (czy kopiowania) tak, aby w żadnym miejscu nie nastąpiło odejście od pierwowzoru. […] Tym bardziej więc nastawienie już nie na kopiowanie pewnego wzorca, lecz po prostu na przestrzeganie określonych reguł, nie może prowadzić do całkowitej tożsamości[58].

[56] S. Jaworski: *Nowa poetka dwudziestolecia…*, s. 80.

[57] Cyt. wg J. Przyboś: *Idea rygoru*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 12.

[58] S. Jaworski: *Ku nowemu istnieniu*. W: Idem: *„Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993, s. 57.

Mila Elin nie jest jedyną adeptką literacką (adeptem literackim) Dwudziestolecia bez wydanego tomiku. Choć książki autorów podobnych, „uzależnionych" od autorytetów, dokonujących bardziej lub mniej stanowczych wyborów, nie zmieniłyby szkicowanej mapy obszarów naszej nowoczesności, to jednak publikowane wiersze wciąż będą odkrywały intrygujące pejzaże widziane z bocznych ścieżek, odkrywać mogą pisarskie oblicza – z rozmaitych powodów skrywane.

„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 przypomnianego trzy lata temu zbioru wierszy *Parabole*, który pierwotnie ukazał się w 1926 roku[1]. Wiemy, iż był to poetycki rozbłysk, zaistniał jakiś zaczyn legendy, ale tak naprawdę w lubelskich wspomnieniach uczestników ruchu „nowej sztuki" pozostały niewielkie ślady[2]. Nie można oczywiście pominąć

[1] J.F. Fert: *Wprowadzenie*. W: S. Grędziński: *Parabole*. Wprowadzenie J.F. Fert. Red., posł. oraz komentarz edytorski M. Piech. Lublin 2015, s. 8. Wszystkie wiersze cytuję według tej edycji, po nich umieszczam numer odpowiedniej strony. Tomik nie odznaczał się graficznymi uniezwykleniami, niemniej 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"; zob. T. Kłak: *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczyca)*. „Kresy" 1995, nr 3, s. 128, przedruk w Idem: *Drogami Czechowicza*. Lublin 2010, s. 161–179.

[2] 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; Eadem: *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 i perspektywy badawcze humanistyki" 2017, vol. 2 (http://journals.umcs.pl/arte/article/view/6387/4483,

ważnego gestu (niespodziewanej?) odmowy obecności – wycofania przez debiutanta nakładu swojej książki, powstrzymania sprzedaży, oznaczających zatrzymanie ofensywy[3]. 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 ciążącego dorobku przeszłości. Materiał Jankowskiego jest oczywiście „surowy", Grędziński znajduje się już na gruncie pewniejszym[4]. Pomyśleć przecież można

---

dostęp: 14.08.2018). W przypomnieniach życie poety zamyka klamra 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. Wyb. 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. Błokjada*, 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.

[3] Tadeusz Kłak przypuszcza, że „*Parabole* nie zadowoliły […] Grędzińskiego". Wycofanie nakładu sprawiło oczywiście, iż mamy do czynienia z egzemplarzami unikatowymi; zob. T. Kłak: *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczyca)…*, s. 128. 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.

[4] Zob. Y. Yankowski: *Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*. Warszawa 1920 (edycja postdatowana).

o pewnym etapie krystalizacji przedsięwzięć: w 1924 roku ukazują się *Ziemia na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego, *Anielski cham* Sterna (poeta uznaje ten rok za „datę zamknięcia futuryzmu”[5]), *Semafory* Adama Ważyka, w 1925 *Kwadraty* Stanisława Młodożeńca, w 1926 *Oczy i usta* Ważyka; 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 Jasieńskiego: „tragiczny zwiastun i Jan Chrzciciel 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

> zwyciężył wodę odblask krwawy
> salw karabinów suchy trzask
> wywiódł w świątyni starej nawy
> futuryzmu brzask”[6]).

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

[5] A. Stern: *Kilka słów o moich krytykach*. „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

[6] B. Jasieński: *Futuryzm polski. (Bilans)*. „Zwrotnica” 1926, nr 6, przedruk m.in. w Idem: *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław 1972, s. 231–232. BN I, 211. W tomiku część ósma *Tramu wpopszek ulicy. (Rapsodu)* została wydrukowana w innej postaci: „Zwyciężył wodę płomień krwawy / Salw oddalonych suchy tszask / Pszywiudł w świątyni starej nawy / Futuryzmu bżask.” (s. nlb, zob. przyp. 4).

nie zawoła do siostry śmierci weź mnie
chyże nogi umkną umkną przed klęską[7]

W swoim porównaniu Fert umieścił rzeczowniki „meteor" i „nieboskłon", w przywołanym wierszu autor *Kamienia*, portretując współtwórców Reflektora, wprowadzał metaforykę astronomiczną: „Rozwija się dróg gwiezdnych rulon / ziemia się toczy za Zwierzem", „Na beton mlecznych szlaków się wzbić / […] / i już stopy biegnące po łące nieba / trawę gwiazd łamią", „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 klęski i śmierci – 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 mięsiw
rzuca nas na kobiet 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![8]

---

[7] J. Czechowicz: *We czterech*. W: Idem: *Kamień*. Lublin 1927. *Biblioteka Reflektora*, 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 kwestię wycofania 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).

[8] A. Stern: *Skaczące reflektory świata*. „Nowa Sztuka" 1921, nr 1. Cyt. wg Idem: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A.K. Waśkiewicz. Kraków–Wrocław

Spoglądając na trzy różniące się datą publikacji (co – jak to zwykle bywa – wpływa na sytuację „oferty" debiutanta, jego przyszłość, 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, utrzymanego 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[9].

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, wytrzymana i dramatyczna

1986, s. 100 (tu wersja z tomiku opatrzona tytułem *Reflektory* oraz warianty zmienianych redakcji tekstu).

[9] F. Araszkiewicz: *Wielowymiarowość poetyckich możliwości („Parabole" Stanisława Grędzińskiego)*. „Ziemia Lubelska" 26 X 1926, s. 4, por.: *Parabole Stanisława Grędzińskiego*. W: Idem: *Refleksje literackie. Studia, szkice, notatki*. Lublin 1934, s. 175. *Biblioteka Lubelska*, nr 2. W cytacjach uwspółcześniam pisownię.

dynamika, która jest jedyną więzią kompozycyjną tego rodzaju pisarstwa, […] pewna wulgarna siła, tkwiąca w zrezygnowaniu z estetyzmu, zastanawia[10].

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*, pojedyńcze ustępy *Erotyku*, *Farysa*, a zwłaszcza zakończenie *Psalmu* – przejmujące w patetycznej prostocie – wróży autorowi przyszłość"[11].

Kilka lat później, na łamach „Kameny", Stanisław Czernik napisze: „[…] debiut *Parabole* posiadał wprawdzie wszystkie extraordynaryjności młodzieńczego nowatorstwa – papierowe draperie egzotyzmu, 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"[12]. Tekst był częścią przeglądowego

[10] S. Napierski: *U poetów*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 29 (237).

[11] Ibidem. 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 pasożytującej na poezjach debiutantów; 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 materiałach biograficznych 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).

[12] 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«, przywodzi na myśl ciężkie, brutalne, choć

szkicu, zestawiającego sylwetki poetów lubelskich i z Lubelszczyzną związanych. Rzeczywiście, *Parabole* mogły być postrzegane w perspektywie „extraordynaryjności młodzieńczego nowatorstwa", a „okropności" – co historycy literatury będą poddawali solidnym analizom – pojawiły się wcześniej za sprawą Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego (miał w tym skromny udział Jankowski z *Pszemianą*)[13]. 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 barwistanie" i „balladowym fakiryzmie"[14].

Ujmując kwestie zakorzenienia w tradycji, powinowactw nowych poszukiwań i artystycznych rozwiązań, z perspektywy historyka 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

efektowne porównania Majakowskiego. Drastyczne metafory mają w ogóle wartość wątpliwą. Lepiej z nimi skończyć. Wybrać coś świeższego: nieogrango, a jędrnego – to prawdziwa sztuka" (J.J.: *Zapiski literackie*. „Głos Narodu" 1925, nr 127, pisownię uwspółcześniam).

[13] 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 monstrualnie wyolbrzymionymi kształtami ciała ludzkiego spotykamy w *Kobietach wyśnionych* Anatola Sterna […]. W wierszach Grędzińskiego przeżywanie miłości łączy się z doznaniami zmysłowymi, smakowymi przede wszystkim. U Sterna zresztą podobnie" (T. Kłak: *Kobiety i konie*. „Teksty" 1974, nr 2).

[14] S. Czernik: *Poeci Lubelszczyzny…*

> 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 […][15].

W „Kamenie" 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 ciśnieniom współczesnej cywilizacji […]"[16]. Przy „czystym futuryzmie" uwzględnionym przez autora (w innym jeszcze miejscu Kłak nazwał poetę „godnym uwagi futurystą"[17]) umieśćmy określenia Sergiusza Sterny-Wachowiaka – „ostatni polski futurysta" i „futurysta serio" („poeta serio")[18]. Grędziński współpracował z futurystami „poważnymi", nie mógł się zatem znaleźć w gronie odrzuconych przez nich twórców spod znaku Katarynki Warszawskiej[19]. To z pewnością twórca,

---

[15] T. Kłak: *„Reflektor" – rozdroża nowej sztuki*. W: Idem: *Czasopisma awangardy*. Cz. 1: *1919–1931*. Wrocław 1978, s. 86.

[16] T. Kłak: *Grędziński – czwarty z „Reflektora"*. „Kamena" 1961, nr 13/14, s. 6.

[17] T. Kłak: *Kobiety i konie…*, s. 78.

[18] S. Sterna-Wachowiak: *Wirówka gatunków albo Stanisław Grędziński*. W: Idem: *„Miąższ zakazanych owoców". Jankowski – Jasieński – Grędziński. (Szkice 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 wychwytujący obrót związku znaku i znaczenia w głównych symbolach *Strefy*"), zob. S. Sterna-Wachowiak: *Geometryzacja języka. Świat Zdanie*. W: Idem: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku. (Eseje i szkice)*. Poznań 1986, s. 85–86.

[19] 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),

który dobrze rozpoznał skład futurystycznego „materiału wybuchowego", mógł już strategicznie formować swój liryczny światoobraz, co – przypuśćmy – zaowocowałoby w latach trzydziestych rozwiązaniami spod katastroficznego znaku[20]. Tytuł *Parabole* Józef F. Fert określa mianem „kubistyczno-futurystycznego", Grzegorz Gazda uznaje tomik za futurystyczny, Tadeusz Miczka za „jedno z nielicznych dzieł polskiego postfuturyzmu"[21].

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 (utrwala pozapodręcznikową

Stanisława Brucza *Bitwę* (1925), Stefana Kordiana Gackiego *Przemiany* (1924), Tadeusza Łopalewskiego *Gwiazdy tańczące* (1921), Bronisława Iwanowskiego *Serce gramofonu* (1926) (G. Gazda: *Katarynka*. W: Idem: *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. Rosiński. Kielce 2011, s. 219–244; Idem: *Najmłodsi 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.

[20] Do wymienionych dodajmy jeszcze jedną, „projektującą" formułę Sterny-Wachowiaka: „Grędziński wydaje się być jednym z prekursorów tej wielkiej światopoglądowej 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 z „wdzięcznym" materiałem do rekonstrukcji świadomości literackiej przełomu dekad.

[21] J.F. Fert: *Wprowadzenie…*, s. 9; G. Gazda: *Reflektor*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków…*, s. 557; T. Miczka: *Futuryzm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 234.

formułą opisową), 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 *Kołysanki 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[22]. Jego liryka odsłaniała pokaźną ilość odniesień i zakorzenienie w kulturowej tradycji i wyobraźni, badaczka odsyłała do oświeceniowego myślenia racjonalistycznego, pozytywizmu, do Georga Hegla, Ludwiga Feuerbacha, Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego[23].

Oczywiście, rejestr nieobecności jest interesujący i ważny w przypadku świadectw etycznych oraz estetycznych Dwudziestolecia. 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"[24], tym bardziej, że – „utwór nabiera znamion religijności dopiero wówczas, gdy jego bohater liryczny przyjmuje postawę teocentryczną albo

[22] 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: Eadem: *Tropy „sacrum" w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz 2001, s. 41.

[23] Ibidem, s. 43.

[24] T. Kłak: *Nota edytorska*. W: *Poezja religijna…*, s. 45–46.

stara się ją wypracowywać i ta właśnie postawa kształtuje całe jego widzenie i odczuwanie świata”[25]. W grę wchodzi kategoria szczerości religijnego zapisu, powiedzmy – uchylenia granic intymności przemyślenia i wyznania, a później dodamy – wahania i presupozycje interpretatorów. Dla futurystów religijny sztafaż, odpowiednio wykorzystane odniesienia symboliczne, miały trudną do przecenienia wagę. Łatwo było wzbudzić zainteresowanie 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
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 miąższ zakazanych owoców

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

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

[25] Ibidem, s. 46.

oto widzę przy blasku gromnic
gwoździeż to są z Twoich Ran
i przerażony ogromnie
modlę 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 uczyń 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[26]

Sięgając do młodopolskich źródeł poezji religijnej, Kłak przypomniał modelowy układ: liryka inwokacyjna (modlitwa) i przekaz pośredni[27]. Pisarze Dwudziestolecia mieli możliwość wykorzystywania i przewartościowywania źródeł minionego okresu, z lat jeszcze wcześniejszych pozostać mógł – by przywołać formułę Jana Tomkowskiego – „obraz pustego nieba

[26] Monika Piech, korzystając z wycinka prasowego oraz szczotki drukarskiej znajdujących się w Muzeum Lubelskim – Oddziale Literackim im. J. Czechowicza, zestawiła odmiany tekstu (s. 116–119). We wznowionych *Parabolach* obowiązuje wyrównanie tekstu wydruku do lewego marginesu.

[27] 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.

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"[28]). W wierszach pozytywistycznych pojawiały się postacie wszechmocnego Kreatora lub Boga mądrego, łagodnego, wiedzącego, czym jest miłość[29]. 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[30].

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 nieludzkim" (*Skarga* Antoniego Pileckiego), „surowa i sprawiedliwa potęga" (u Felicjana Faleńskiego)[31]. 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

---

[28] 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.

[29] Ibidem, s. 13.

[30] Ibidem, s. 16.

[31] Ibidem, s 15.

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 jaki obraz adresata się zarysowuje?

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 – „przybliża 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"[32]. Odwołanie do ustaleń Jerzego Ziomka pozwalało tu stwierdzić, że „do najistotniejszych cech gatunkowych form psalmicznych należy kreacja podmiotu – poety i przywódcy narodu, jednostki współodpowiedzialnej za losy społeczeństwa, zarazem jednak powołanej do tego, by pouczać i karcić"[33]. 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

[32] H. Pustkowski: *Psalm*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 620.

[33] Jerzy Ziomek jest autorem wstępu do *Psałterza Dawidowego*, zob. cz. I: *Psałterz w ciągu wieków* (s. VI–XXVIII) oraz cz. VI *Koncepcja Boga* (LXXXII–CI) w edycji J. Kochanowski: *Psałterz Dawidów*. Oprac. J. Ziomek. Wrocław 1960. BN I, 174.

tematów uroczystych oddanych w stylu »wysokim«. Romantyzm dokonał wyraźniejszego rozgraniczenia między hymnem a psalmem"[34]. 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"[35]) – oraz litanię „rozbudowującą część błagalną, ujętą z reguły bardzo subiektywnie, co zbliżało ją do modlitwy i wiersza lirycznego, eksponującego podmiotowy, osobisty charakter wypowiedzenia […]"[36]. 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 […]"[37]. To również kwestia, w konkretnych przypadkach, gry z formami utrwalonymi, naruszenia schematów poetyki i rozwiązań antygatunkowych, hybrydowych.

Sergiusza Sternę-Wachowiaka, autora studium o poezji Grędzińskiego, interesowały „wynalazki modeli komunikacyjnych" (czytając futurystów, odwoływał się między innymi do genologicznych specyfikacji i analiz Edwarda Balcerzana, Grzegorza Gazdy), albowiem terminologiczny słownik poetów Nowej Sztuki uwzględniał „wynalazki" oraz gatunki „modyfikowane". Dla niego „»egzotyk«, »choinka«, »amputacja«, »droga«, »Błokiada« – to nie tylko nowe gatunki, lecz także nazwy nowych, wynalezionych czy odkrytych modeli komu-

---

[34] H. Pustkowski: *Psalm*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 805.

[35] 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.

[36] Ibidem, s. 463.

[37] E. Wiorko: *Psalm*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. XVI: *PORPORA – REPTOWSKI*. Red. nacz. E. Gigilewicz. Lublin 2012, s. 816.

nikacyjnych poezji"[38]. 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 „wynalazku", ewentualne powroty do formalnego rozwiązania i układ tekstowych, także naruszających stan pierwotny, odniesień[39]. Klasyfikacyjny pomysł Sterny-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 »znaczeniorodną«, interpretacyjną […]. Badać zatem należy już nie same przedmioty genologiczne, ale sposoby, motywacje oraz cele ich wykorzystania"[40]. „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" sygnalizowanej przez Sternę-Wachowiaka, mówilibyśmy o gatunkowych powidokach), druga – ku wykorzystywaniu mozaikowych okruchów form z kanonu, zaproszeniu do ich reinterpretacyjnych modyfikacji.

3

W świecie Grędzińskiego toczy się walka czasów. W strofie trzeciej czas przeszły znaczony jest głodem, newralgią, anihila-

[38] Tę wynalazczość uwzględniał Tadeusz Miczka w haśle *Futuryzm* (w: *Słownik literatury polskiej…*).

[39] M. Piech: *Stanisław Grędziński…*, s. 211–212.

[40] G. Grochowski: *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych*. W: Idem: *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*. Warszawa 2018, s. 116.

cją, ale i efektownym obrazem trwania: „a mimo to rozdygotane wargi / wciąż ssą miąższ zakazanych owoców" (*Psalm*, s. 42). Futuryści deklaratywnie wykluczyli metafizykę na pewien czas, oderwali cząstkę (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 nam 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 „ziejącej 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 oznajmiająca właśnie zawieszenie bytowania w próżni[41].

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:

[41] T. Kłak: *Grędziński – czwarty z „Reflektora"*…, s. 15.

[…] 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 przysiąg się warował[42].

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 pobrzmiewać – choć inaczej wyglądają strony konfliktu i układ sił – echem *Pieśni o głodzie* Jasieńskiego. 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.
płakał nad nami deszczem, aż wreszcie krwią się wysmarkał.
gdy walec wieków gniótł nas, krwi naszej twardych jambów
słuchało stare słońce łyse, jak łeb bismarka[43].

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

płakał 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,

[42] J. Ziomek: *Wstęp*. W: J. Kochanowski: *Psałterz Dawidów…*, s. LXXXVIII. *Psalm 24* oraz pozostałe cytuję zgodnie z tą edycją (w nawiasie oznaczenie PD, numer utworu, odpowiednia strona).

[43] B. Jasieński: *Pieśń o głodzie*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpr. 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![44]

Bunt bohaterów Jasieńskiego zwiastuje ewangelię, opłaconą krwią „dobrą nowinę"[45]. „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 najsłodsze!
chlebem realności żywej was nakarmię!
z tych trzech na krzyżu ciebie nie nawrócony sławię łotrze![46]

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

[44] Ibidem, 116–117.

[45] Przywołując grecki źródłosłów *euaggélion*, sygnalizował to odniesienie Zbigniew Jarosiński (zob. *Antologia polskiego futuryzmu…*, s. 169).

[46] A. Stern: *religia*. W: Idem: *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: Idem: *Ziemia na lewo…* Cyt. wg A. Stern: *Wiersze zebrane…*, s. 115. W „pracowni życia" na plan pierwszy wysuwał się tłum, podmiot zbiorowy wpisany w metaforykę 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 efektownych obrazów.

noce") towarzyszą celowi zrazu niedookreślonemu, trop wiąże się dopiero z „zakazanymi owocami". Porwanie się na to, co zakazane, niezgoda, dramatycznie całkowite poświęcenie nie jest czynem (gestem) jednokrotnym, liczą się dookreślenia: „mimo to" i „wciąż".

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

> Jeszcze się targam, bo we mnie się skarży
> Cała Europa! I we mnie podnosi
> Ku niebu ręce kajdaniarzy –
> I klnie i krzyczy i wyje i prosi
> I prosi, błaga i marzy – – –[47]

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

> Do moich uszu wpływa ustawicznie
> ochrypła 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 – – –[48]

---

[47] J. Wittlin: *Przedśpiew*. W: Idem: *Hymny*. Poznań 1920, s. 7.

[48] J. Wittlin: *Trwoga przed śmiercią*. W: Idem: *Hymny…*, s. 19–20. Pośród interpretacji zob. szkic Romualda 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.

Sprowadźmy hipotezy interpretacyjne do wariantywnych postaci. 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 rajskie 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"[49], 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.; wyrosłe 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"[50]. 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 dokonanym 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)[51]. Biblijny „proch ziemi", z dzieła tworzenia, teraz staje się prochem w przestrzeni

[49] M. Jacniacka, J. Szlaga: *Drzewo życia*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. IV: *Docent-Ezzo*. Red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz. Lublin 1983, s. 254–255.

[50] Ibidem.

[51] Cyt. wg: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wyd. 3 popr. Poznań–Warszawa 1980.

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.

Strofa piąta rozpoczyna rozrachunek „ja" – już nie wspólnotowego, już nie wpisanego w gromadę buntowników. Grędziński nie szczędzi informacji o stanie ducha lirycznego buntownika: „przerażony ogromnie", „ze strachu", „nie umiem Cię Panie kochać", „jakoż mi ufać a pościć", „z lękiem", „nie ma we mnie miłości", „ciąży 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 „powtórnym przyjściu […] w chwale na końcu czasów"[52]. 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 wielka 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*

[52] A. Jasiński: *Paruzja* [w Biblii]. W: *Encyklopedia katolicka*. T. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*. Red. E. Gigilewicz. Lublin 2012, s. 1386.

jest oznajmienie: „ciąży mi Twoja Ręka". Ręka stwarzająca? Ręka karząca?

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

> 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 żadny 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[53]. Kazimiera Iłłakowiczówna, uznawana za jedną z czołowych przedstawicielek poezji nurtu religijnego Dwudziestolecia, 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 rękojeść dzierży w ziemi głęboko ukryta ręka Boża;
> czuję, jak ją ścisnęła, i za gardło mnie chwyta
> strach, że wyrwie mnie, trzcinę, i do swych tajnych celów użyje
> miast noża[54].

[53] A. Hutnikiewicz: *Motywy religijne…*, s. 479–481.

[54] K. Iłłakowiczówna: *Ukryta broń*. W: Eadem: *Poezje zebrane*. T. 1. Zebrali, oprac. i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włosz-

Zestawmy jeszcze ze sobą dwa wersy z utworów Grędzińskiego i Wittlina: „z lękiem przed Tobą klękam" oraz „– Otom przed Tobą Abraham – – –". Interpretator utworu Wittlina wyraźnie zaznacza, iż „[…] »oto jestem« otwiera długie trzy dni podróży Abrahama z Izaakiem 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"[55]. W buncie *Psalmu* nie ma Boga hipotetycznego, choć o symboliczny klucz znaczeń biblijnych tutaj chodzi, o 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. Cząstką 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, przypomniawszy uwagę Stefanii Skwarczyńskiej[56]. 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

---

czyńska. Wstępem poprzedził J. Ratajczak. Toruń 1999, s. 588. Wiersz znalazł się w tomiku *Płaczący Ptak* z 1927 roku.

[55] R. Cudak: *„Otom przed Tobą, Abraham"…*, s. 51. Autor odsyła w tym miejscu także do interpretacyjnej wykładni Sørena Kierkegaarda z *Bojaźni i drżenia*.

[56] H. Filipkowska: *Poezja religijna Młodej Polski*. W: *Polska liryka religijna…*, s. 305.

nowych formuł wyrazu, które kruszyłyby racjonalny porządek dyskursu – w naszych własnych rozrachunkach możemy konfigurować znaki, 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" uznana być może za ontologiczny nietakt. Wybrani i odkupieni nie tracą nic. I tu w naszej lekturze powraca tekst cytowanego wcześniej *Samobójstwa*, wskazana 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?"[57]. 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 uczyń Panie nade mną / bym był jak ludzie prości**".

[57] *Poezja religijna 1918–1939…*, s. 126.

4

Paruzja to również „w wymiarze jednostkowym osobiste spotkanie z przychodzącym Panem doświadczane w chwili śmierci”[58] (by raz jeszcze zatrzymać się przy słownikowej definicji ujęcia całościowego: „[…] p. jednostkowa pozostaje jednak w misteryjnej relacji do p. uniwersalnej na końcu czasów, w której całe stworzenie dojdzie do swojego zbawienia lub niezbawienia”[59]). 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 pozłacanej zasłony
obserwuje nas załzawione
oko
to On
to Pan Obłoków

o Panie
ręce mi łamiesz
ręce
wykręcasz
litości
pękną
(*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”):

[58] A. Jasiński: *Paruzja…*

[59] K. Góźdź: *Paruzja* [w teologii]. W: *Encyklopedia katolicka…*, s. 1387.

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

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

[…]

Budzisz mnie, grozisz – czegóż chcesz,
Nieludzki, od mych spraw człowieczych,
Powiedz, o jaką stoisz rzecz,
Ty, ciemny Sens Wszechrzeczy?[60]

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 przekonywał 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"[61]. Zwodnicze wydały się frazy z „roz-

[60] J. Liebert: *Boża noc*. W: Idem: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – Proza*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz. Warszawa 1976, s. 162. *Biblioteka „Więzi"*, t. 39.

[61] P. Nowaczyński: *Ciemny anioł Lieberta*. W: Idem: *Studia z literatury XX wieku*. Lublin 2004, s. 165.

dawcą 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 szczególnie ważne – że jedynie dwuwers *Bożej nocy* skierowany jest do Boga:

> Dość! Dość już! Niech raz zmilknie kur,
> Złowróżbny ptak otchłani.

Właściwie wystarczy tu jedno zdecydowane stwierdzenie Nowaczyńskiego: „Pierwszy to i jedyny »bunt« religijny w poezji Lieberta"[62]. Jeśli uwzględnimy rajski rodowód buntu z *Psalmu*, przypomnimy 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 możnych 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

[62] Ibidem, s. 165–166.

będzie dziś, czy jutro, w tej epoce nie do opisania, wieszczonej przez średniowieczne proroctwa, obliczające koniec świata na rok 1944, gdzież znaleźć grunt pod stopami?[63].

Rok 1926 był, rzecz jasna, rokiem innym, pierwsza dekada nie traciła przecież blasku. Jednak lekturowe ścieżki *Psalmu* Grędzińskiego prowadzą do „rozmów z Bogiem" prowadzonych w różnych momentach historii literatury, światopoglądowych i światoobrazowych punktów naszych medytacji, roztrząsań, analiz. Futurystyczna energia i ekspresjonistyczna siła wyrazu odkrywają, czasami wykorzystujące paradoksy artystycznych strategii, bezpośrednie konteksty. Wypada się zgodzić z oglądem planu przeniesienia refleksji autora *Paraboli* w obszar metafizycznego rozrachunku: „Przeczucie niemożności, granicy, upadku – jest może nawet pierwiosnkiem charakterystycznego dopiero dla poezji lat trzydziestych katastrofizmu, chociaż katastrofizm Grędzińskiego […] ma naturę raczej metafizyczną czy magiczną, nie jest związany ze świadomością historiozoficzną"[64]. Jednocześnie zastanowić się można, czy „Na razie – ale też na tym etapie musiało tak być – przeczucie granicy i upadku wynika z próby szczegółowego i ufnego zastosowania się do potraktowanych serio, bez dystansu, programów futuryzmu […]"[65]. *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 okruchy pamięci futurystycznego destruktora. Bez „ortodoksji" niespodziewanych zerwań, ale konsekwentnie zabezpieczającego ślady poety mającego pretensje do siebie, do innych, do świata. Świata, czyli Boga?

---

[63] J. Czechowicz: ***. W: L. Zalewski: *Antologia współczesnych poetów lubelskich…*, s. 7–8.

[64] S. Sterna-Wachowiak: *Wirówka gatunków…*, s. 140.

[65] Ibidem.

„Budować. Burzyć! Tworzącym skinieniem…” O krwi, ogniu i dymie w liryce Lecha Piwowara

1. „Horoskopy życia mas”

Polemizując z *Poezją integralną* Jana Brzękowskiego, Lech Piwowar przywoływał fragment: „prawdziwy poeta może się świetnie obejść bez słów takich jak: proletariat, prowokator, rewolucja”[1]. Sugestię pomijania (niewykorzystywania) wyrazów ze słownika ukonkretniającego doświadczaną rzeczywistość, jak pamiętamy, skomentował stanowczo:

> Ale dlaczego ma się bez nich obchodzić? Prawdziwy poeta, pisząc klasowy wiersz agitacyjny o zupełnie bezpośrednim celu utylitarnym (osiąganie tego celu: zamierzonej emocji u czytelnika może być niekoniecznie takie płaskie, jak to sobie Brz[ękowski] wyobraża), nie pozbywa się tego, co go czyni społecznie potrzebnym: poziomu swej poezji. Bo wcale poezja nie jest słabsza agitacyjnie od artykułu czy powieści! Tylko jej związki z życiem trzeba widzieć w prawdziwych życiowych wymiarach[2].

---

[1] L. Piwowar: *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*. W: Idem: *Sztuka na gorąco. Szkice literackie*. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził T. Kłak. Katowice 1987, s. 45 (pierwotnie tekst ukazał się w „Gazecie Artystów” 1934, nr 6).

[2] Ibidem. O dyskusji pisano kilkakrotnie, zob. m.in. M. Stępień: *W stronę awangardy*. W: Idem: *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*. Kraków 1974, s. 247–251 (por. Idem: *Polska lewica literacka*. Rozdział *Dwie literatury* napisał K. Woźniakowski. Warszawa 1985, s. 229–230); R. Lubas: *Wstęp*. W: L. Piwowar: *Wiersze i wybór publicystyki*. Oprac. i wstępem poprzedziła R. Lubas. Wrocław 1978, s. 20–24. *Zagłębie Dąbrowskie w dokumentach literackich*. T. 3. Red. W. Szewczyk; S.R. Lee: *„Najsilniejszym poetą rewolucji jest najlepszy poeta rewolucji”* [s. 345–355]; *Wiara w jednego ojca awangardy* [s. 356–364]. W:

Trzeba przypomnieć, że Brzękowskiemu chodziło o to, iż mimo trzech wymienionych słów w wierszu – po prostu – niekoniecznych, poeta może być „[…] społecznym i wyrażać pewną rzeczywistość socjalną", natomiast „Polscy poeci społeczni przypinają efektowny krawat i czerwony sztandar noszą u klapy surduta, a zapominają o czerwieni własnej krwi"[3]. W podobnych komentarzach liczyła się dosadność sformułowania, sugestywność „unaocznienia", stanowczość sądu oraz osądu, zderzenie haseł i symboli z konkretem doświadczenia (krwi, która poja-

---

Idem: *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa 1982. Lee, badacz dobrze orientujący się w strategiach i „ideologiach" lewicowych pisarzy Dwudziestolecia, odnotował przypuszczenia Tadeusza Kłaka związane z sytuacją, w której poeta-krytyk mógł działać „w zastępstwie" Tadeusza Peipera („nie na darmo Brzękowski nazwał Piwowara w jednej z polemik [w 1935 roku na łamach „Gazety Artystów" – przyp. PM] »talmudystą Peipera«", zob. T. Kłak: *Wstęp: „Linia"*. W: *Archiwum Literackie*. T. XX: *Materiały do dziejów awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1975, s. 22). Cytowany tutaj fragment, argumentacyjnie bardzo „nośny", przywołuje Stępień, orzekając, iż „Brzękowski w polemice z Piwowarem nie uchylił przekonująco jego zarzutów. Podjął przy tym nową kwestię: opozycję czynu i słowa, także trudną do przyjęcia w jego interpretacji" (M. Stępień: *Wstęp*. W: *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939*. Oprac. M. Stępień. Wrocław 1982, s. LVII. BN I, 243).

[3] J. Brzękowski: *Poezja integralna [1933]*. W: Idem: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Wyd. 2. Kraków 1976, s. 50. Autor przywołuje deklaracje francuskich nadrealistów, dla których cały nurt nie jest „metodą literacką", bowiem „celem poety jest nie pisanie agitacyjnych wierszy, ale stwarzanie nowej epoki przez poematy i wyrażanie jej w poezji" (s. 59). Stąd deklaracje stworzenia – najszerzej pojętej, z ważnym, sytuowanym na początku, przymiotnikiem – nowej kultury literackiej. Z perspektywy środkowoeuropejskiej, w 1934 roku, można było orzec: „Ewolucja surrealistów – począwszy od idealizmu dialektycznego aż do marksizmu-leninizmu i przynależności do frontu rewolucyjnego – nie była z pewnością bezpośrednia, miała i ma swoje kryzysy, zakręty i pomyłki, jednak w sumie […] jest to rozwój bardzo regularny, logiczny, uczciwy i pozytywny […]" (K. Teige: *Dziesięć lat surrealizmu*. W: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Red. J. Kornhauser, K. Siewior. Kraków 2014, s. 140–141. Seria *awangarda/rewizje*; pierwotnie w: *Surrealismus v diskusi*. Red. K. Teige, L. Štoll. Praha 1934, s. 7–56. Knihovna Levé fronty, t. 8). Brzękowski doceniał umiejętność łączenia celów utylitarnych z wartościami wysokoartystycznymi szczególnie w poezji Louisa Aragona.

wiała się wielokrotnie i jeszcze pokryje uliczne bruki). Kwestia była istotna: dotyczyła przełamywania ograniczeń poezji użytkowej i przechodzenia w wyższe rejestry artystyczne tak, aby nie zerwać komunikacyjnego porozumienia z odbiorcą i nie zakłócić szumami indywidualnych subkodów artysty rozumiejącej lektury odbiorcy. Interesujące są między innymi problemy lewicujących futurystów (Anatola Sterna, Brunona Jasieńskiego, Aleksandra Wata), poszukujących miejsca w czerwonych szeregach. W przywołanym fragmencie polemiki Piwowar opowiadał się za bezpośredniością i czytelnością poetyckiego wyrazu, który nie wymaga deszyfracji, mozolnego odzyskiwania znaczeń, ale nazywa rzeczy wprost. Tadeusz Peiper był konsekwentny: „To że nowe potrzeby artystyczne nie pojawiają się zaraz masowo, lecz naprzód w jednostkach, nie dowodzi wcale jakoby ogół ich nie odczuwał. […] **Dzieła wrażliwych jednostek są horoskopami życia mas**"[4]. Gest nowatorski, objawiony tu i teraz, stawał się zapowiedzią artystycznych transpozycji, a wstrząs wiązać się musiał z fazą „oswajania" odbiorcy i wystosowywaniem kolejnych zaproszeń do współudziału.

Problem związany z poezją „wyższą", zaangażowaniem artystycznym i politycznym dotyczył wielu poetów – zarówno tych debiutujących w latach dwudziestych, jak i młodych, włączających się do ruchu artystycznego w latach trzydziestych. Rozmawiając z Marianem Czuchnowskim, Piwowar podjął kwestię związków sztuki z polityką: „U nas, w dzisiejszych warunkach, kiedy się mówi o sztuce, nie można równocześnie mówić o polityce; ale gdy się myśli o polityce, myśli się też o sztuce: aby ją tak czy inaczej politycznie wykorzystać…"[5].

---

[4] T. Peiper: *Rytm nowoczesny*. „Kwadryga" 1929/1930, nr 3–4. Cyt. wg Tenże: *Pisma*: *Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Oprac. tekstu i red. T. Podoska. Kraków 1972, s. 82.

[5] L. Piwowar: *Idąc z Marianem Czuchnowskim*. W: Idem: *Sztuka na gorąco…*, s. 53 (tekst z „Tygodnika Artystów" 1934, nr 6–7). Janusz Kryszak zauważył, iż „Radykalizm ideowo-polityczny zbliżał go [Czuchnowskiego – przyp. PM] do lewego skrzydła awangardy, do akolitów Peipera typu Lecha Piwowara czy Juliusza Wita" (J. Kryszak: *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*. Warszawa 1984, s. 226).

Czuchnowski zwrócił uwagę na działania zmierzające do „opanowania mas", na rolę „poezji partyjnej": „[…] to, że sztuka swymi dążeniami oplata jakąś partię, wyrażającą interesy pewnej klasy społecznej, świadczy, że ta klasa przez swą partię daje wyraz swej społecznej ważności i siły"[6]. Powróciło tutaj zagadnienie sztuki dla proletariatu i sztuki proletariackiej, marginalizowania awangardy, która – rzekomo – koncentruje się wyłącznie na zagadnieniach formalnych. Awangardowa forma miałaby – w perspektywie szerokiego odbioru „prostego" czytelnika – mieszczańską proweniencję, krok awangardowego poety nie równał krokowi twórcy proletariackiego[7]. „Nasze spojrzenia muszą być ulokowane w widokach dalekich" – powiedział Czuchnowski, karkołomnie (w pewnym sensie – „wizjonersko") konkludując: „prawdziwą proletariacką sztuką byłaby dopiero sztuka robiona przez same masy"[8]. Kilka lat wcześniej Władysław Broniewski, polemizując z Pawłem Hulką-Laskowskim i wyznaczając „odwróconą perspektywę" polityczno-kulturowego procesu, zanotował: „Poezja proletariacka nie poprzedza rozbudzenia się proletariatu, ale jest właśnie wynikiem rozbudzenia się proletariatu i wynikiem jego politycznej walki. […] Poeci […] wyzwalającego się świata nie piszą dla proletariatu ale jako proletariat. Praca ich jest wyrazem życia a nie jego zapowiedzią"[9].

---

[6] Ibidem, s. 54.

[7] „Rewolucyjno-burzycielskie i konstruktywne zamiary, żywione przez najbardziej radykalne nurty awangardowe: futuryzm, dadaizm, surrealizm, produktywizm, przez licznych artystów rozsianych po całej Europie, wymagały, dla swojego powodzenia, udziału szerokich mas społecznych" – zauważał Ryszard W. Kluszczyński, analizując perspektywę zwrotu nowej sztuki (w tym sztuki użytkowej Bauhausu, De Stijlu, purystów, konstruktywistów) ku codzienności, zob. R.W. Kluszczyński: *Sztuka i realne istnienie*. W: Idem: *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź 1997, s. 48–62. Perspektywom tworzenia kultury masowej dla milionów przyglądała się Helena Zaworska w zarysie *Nowa sztuka dla nowego odbiorcy* (w: Eadem: *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*. Warszawa 1963, s. 265–286).

[8] L. Piwowar: *Idąc z Marianem Czuchnowskim…*, s. 54.

[9] W. Broniewski: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 4 (artykuł Hulki-Laskowskiego *Poezja szlachetnego nieporozu-*

Sprawy sztuki, polityki, proletariatu podejmował w 1929 roku, także zwracając uwagę na rolę mas, Tadeusz Peiper:

> Sztuka, szukająca w proletariacie, musi patrzeć na proletariat inaczej niż polityka, która proletariatem operuje. Dla polityki jest proletariat jedną masą, która uwzględnia się jedynie w jej postaciach i czynach zbiorowych; dla literatury masa ta powinna się różnicować, rozpadać na ludzi, w swych wyglądach, ruchach i losach zależnych od badanych warunków. **Właśnie ta odrębność czyni pisarzy potrzebnymi w ruchu robotniczym. Oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego**[10].

W tym artykule Peiper podkreślił zresztą istotę swojego spojrzenia na socjalizm – dla niego istniał jeden proletariat, a ten postrzegany był jako całość pomimo partyjnych opozycji. Zmieniając rzeczywistość społeczną, ekonomiczną, „socjalizacja" zmienić miała sytuację sztuki i jej twórców. Wypracowany przez proletariuszy czas wolny (między innymi w związku z organizacją pracy) wywoła potrzebę jego zagospodarowywania, a tu rolę odegra sztuka. Artysta będzie tworzył w nowych warunkach, inaczej realizował – w zmienionej sytuacji odbioru – swoje dzieło: „Powstanie wielka sztuka. Zrobiona będzie zwycięstwem proletariatu. Więc proletariatem"[11].

---

mienia zamieszczono w „Wiadomościach Literackich" 1928, nr 1). Wydaje się, że do tego retorycznego konceptu nawiązał Karol Wiktor Zawodziński, pisząc o współautorze *Trzech salw*: „Nie to, że jego wiersze są »rewolucyjne«, wiersze jego są rewolucją, są etapem jej zwycięstwa w świadomości powszechnej", dodawał też: „To wiersze – dynamit" (K.W. Zawodziński: *Liryka*. „Rocznik Literacki" 1932, s. 39). Na temat dyskusji o literaturze proletariackiej zob. T. Bujnicki, M. Stępień: *Rozwój pojęcia „literatura proletariacka" w krytyce dwudziestolecia międzywojennego*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN" 1964, t. 2, s. 31–82; Z. Jarosiński: *Oczekiwanie na „literaturę proletariacką"*. W: Idem: *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1983, 184–198.

[10] T. Peiper: *Sztuka a proletariat*. W: Idem: *Pisma*: *Tędy. Nowe usta*…, s. 132. Pierwodruk w „Głosie Literackim" 1929, nr 6.

[11] Ibidem, s. 129. Temat literatury uspołecznionej i kultury proletariackiej rzeczowo podejmował Zbigniew Jarosiński w przywołanej już *Litera-*

Można zapytać o obecność i aktywność poetów awangardy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, zainteresowanie ich przedsięwzięciami w kręgach szerszych, aniżeli ich własny. Bez wątpienia liczyły się spotkania autorskie, promocje publikacji, odczyty. W 1933 roku na łamach „Robotnika" Czuchnowski zauważał: „Nie można powiedzieć, żeby nazwiska awangardzistów nie były znane; poezje natomiast są oazą tajemnicy, oazą piękna wymijaną starannie przez błędne karawany czytelników"[12]. Nazwisko Piwowara stawało się znane, zajął się publicystką, pisał o teatrze i malarstwie, zamieszczał w prasie rozmowy, m.in. ze Zbigniewem Pronaszką, Józefem Jaremą, Stefanią Zahorską (notabene w wywiadzie *Nowa droga sztuki sowieckiej* oznajmiała: „Realizm socjalistyczny jako hasło wynika z teoretycznych założeń marksizmu, ale i ze **stosunku ludzi do mas** [podkr. – PM]. Masa ta w aktywny sposób żąda odbicia w sztuce swojej rzeczywistości; […] Np. w kołchozach zaczytują się Szołochowem, bo ich interesuje życie kołchozu, są z nim tak nierozerwalnie zrośnięci, że chcieliby je oglądać wszędzie"[13]), Czesławem Rzeplińskim, Leonem Kruczkowskim. Przypomnijmy: w 1932 roku Piwowar opublikował tomik *Raj w nudnym zajeździe*, dwa lata później *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, w 1936 roku *Co wieczór. Poezje* (skonfiskowany, rok później wznowiony). Radykalnie podążając w „lewą stronę", wstąpił do Komunistycznej Partii Polski[14].

---

turze i nowym społeczeństwie… (zob. części: *Awangarda artystyczna i lewica społeczna*, s. 5–14; *Sztuka zanurzona w życie praktyczne*, s. 14–48; *Sztuka kolektywistyczna*, s. 131–148; *Ewolucja stanowisk lewicowych w latach trzydziestych*, s. 238–250).

[12] M. Czuchnowski: *W głąb awangardy*. „Robotnik" 1933, nr 285. Cyt. wg T. Kłak: *Peiper i jego odbiorcy*. „Pamiętnik Literacki" 1990, nr 4.

[13] S. Zahorska: *Nowa droga sztuki radzieckiej*. W: L. Piwowar: *Sztuka na gorąco…*, s. 199. Pierwodruk na łamach „Tygodnika Artystów" 1935, nr 13.

[14] Zob. hasło opracowane przez Barbarę Marzęcką w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 6: *N–P*. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. Warszawa 1999, s. 394–396. Rodzice poety związani byli z ruchem niepodległościowym i Polską Partią Socjalistyczną (zob. B. Jamrozik: *Kształtowanie się światopoglądu Adama Piwowara* [s. 7–14];

Z myślą o wspomnianych kwestiach zaangażowania awangardystów, wizji poezji proletariackiej, warto spojrzeć na obrazy-motywy, które zmieniały w strukturach poetyckich Piwowara swoje funkcje. Są wśród nich obrazy parnasistowskie, wkomponowane w – powtórzę uwagi Reginy Lubas – „wiersze metryczne, najczęściej sylabiki 13-zgłoskowe. Do rzadkości należą wiersze członowane emocyjnie. Wyszukana, kulturalna, nierzadko intelektualna metafora Piwowara wzorowana była raczej na Norwidzie"[15]. Tadeusz Kłak pisał o cechach klasycystycznych, dostrzegał „rygor wersyfikacyjny, wysoki kunszt formalny i dyscyplinę wypowiedzi"[16]. W niniejszym szkicu sięgam po teksty poetyckie autora *Śmierci młodzieńca w śródmieściu*, interesując się trzema „słowami kluczowymi" oraz związanymi z nimi motywami: krwią, ogniem, dymem, wpisanymi w lirykę retorycznego wykrzyknienia-wezwania, w gesty niezgody, buntu i konfrontacji ze społeczną rzeczywistością (na marginesie: lista frekwencyjna słów-tematów poezji Peipera rejestruje krew i dym, brak natomiast ognia[17]).

M. Cyankiewicz: *Halina z Czechowskich – działaczka niepodległościowa oraz Wanda Markiewiczówna – artystka malarka. Towarzyszki życia Piwowarów pozostające w cieniu czy w zapomnieniu?* [s. 41–50]. W: *Piwowarowie. Materiały z konferencji poświęconej Rodzinie Piwowarów, zorganizowanej z okazji 70. rocznicy śmierci Adama i 100. rocznicy urodzin Lecha*. Red. D. Micur. Dąbrowa Górnicza 2009).

[15] R. Lubas: *Wstęp*. W: L. Piwowar: *Wiersze i wybór publicystyki…*, s. 36.

[16] T. Kłak: *„Wszędzie woła głos poezji"*. W: Idem: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 195.

[17] Stanisław Jaworski sięgnął po tomiki *A* i *Żywe linie*, w których „krew" oraz „dym" pojawiają się sześciokrotnie, w tej grupie odnajdziemy również przymiotnik „gorący". Na pierwszym miejscu znalazł się czasownik „być" (zob. S. Jaworski: *Aneksy*. W: Idem: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. 2 przejrz. Kraków 1989, s. 256). W książce *Das lyrische Weg von Tadeusz Peiper* (München 1992) Michael Fleischer podaje, że wyraz „krew" występuje w poezji Peipera osiemnaście razy (zob. S. Jaworski: *Co dzisiaj znaczą teksty awangardowe. (Tadeusz Peiper)*. W: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*. Red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz. Warszawa 2010, s. 364).

2. U źródeł: pierwszy ogień

Na początku swej drogi twórczej Piwowar chętnie pisał o skończoności, wpisanych w naturę wątpliwościach. W wierszu *Kwiaty* z *Raju w nudnym zajeździe* spokój grządek niweczy „wrzaskliwość" i „dzikość" maków, pojawia się „śmierć róży płonącej". Potrzebował sugestywnie szkicowanego obrazu, w którym często dostrzeżemy śmierć, także sen. Ogień zobaczymy już w pierwszym wierszu debiutanckiego zbioru:

> Jak się umarłych dobrze i miło wspomina,
> tak je w trumience z białych ułożywszy kwiatów,
> przyrównać… do „jednego z najpiękniejszych światów",
> westchnąć: zmarło; pocieszyć się: nie nasza wina!
>
> Lecz nie można się przecież zbliżać do ogniska.
> Któż by chciał zdrową rękę, jak Mucjusz Scaevola,
> kłaść w ogień! Zbyt straszliwa to jest aureola
> piękności, która pali i zabija… Z bliska!
>
> *Młodość*, s. 51[18]

Piwowar przywołuje lekcję historii: za sprawą swego czynu Scaevola nie zginął, król Etrusków darował mu życie, gdy włożył rękę do ognia, ale „aureola piękności" jest ceną wysoką. Autor tych wersów nie był jeszcze poetą awangardy, nie był twórcą społecznego zaangażowania – „poetyzował". Ostatnia strofa *Wspomnienia Norwida* z tego samego tomu łączyła śmierć z obrazem ognia, który ma moc oczyszczającą:

> Niech serca nasze giną, niech próchnieją kości,
> ale niech nas wichr śmierci jak ogień oczyści,
> bo, choć z słowami w ustach mrzemy nienawiści,
> każdy dzień naszej śmierci jest klęską – miłości
>
> *Wspomnienie Norwida*, s. 64

Śmierć, odejście, czas, ołów ciążącej ziemi i nieba, wichura, upadek, zniknięcie to niektóre elementy fraz wiersza. Co cie-

[18] Utwory cytuję zgodnie z edycją: L. Piwowar: *Wiersze i wybór publicystyki…*

kawe, przy okazji recytacji Władysława Woźnika poeta zanotował, iż przywrócono Norwidowi „właściwe miejsce w historii literatury", „nie może on jednak być drogowskazem dla naszych dni jeżeli idzie o poezję i ideologię". Napisał o „szlachetności i wysokości" uosobionej przez niego tradycji i konieczności nawiązania do niej „najbardziej zbuntowanych". Norwid powracał w różnych momentach dziejów kultury polskiej XX wieku. Ponieważ w czasie, do którego tutaj powracamy, fascynował kwadrygantów, Piwowar nie omieszkał strategicznie napomknąć o przeminięciu Kwadrygi i jej „ideologii norwidowskiej", fiaskach prób reaktywacji[19].

W pierwszym tomiku – napisał Tadeusz Kłak – dominowały „bierność i rezygnacja", „uczucia zniechęcenia, nudy i obojętności wobec świata", „uczucia zawodu, gorycz klęski". Oczywiście, można mówić o źródłach modernistycznych, nawiązaniach do estetyki barokowej, rokokowej, wpływie Leopolda Staffa[20]. Na „smutek, zniechęcenie i rezygnację" wskazywała Regina Lubas, na „nastroje „pesymizmu, samotności i przygnębienia" wynikające z chwili włączania się w życie literackie wcześniej zwrócił uwagę Wacław Torbus[21]. Otrzymaliśmy liryczny zapis „stanów duszy" i – w pewnym sensie – sprawozdanie z lekturowego „dziennika". Tak wygląda etap szlifowania poetyckiego pióra, ważny w momencie startu i istotny w chwili zrozumienia konieczności przekroczenia go.

---

[19] L. Piwowar: *Norwid i teraźniejszość*. W: Idem: *Sztuka na gorąco…*, s. 67. Na marginesie, myśląc o katalogach awangardowej biblioteki, warto przypomnieć tutaj lekturowe powroty do Norwida autora *Sponad* (uważnie przyglądała się im ostatnio Małgorzata Rygielska w książce *Przyboś czyta Norwida*. Katowice 2012, zob. B. Łazińska: *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002).

[20] T. Kłak: *„Wszędzie woła głos poezji"…*, s. 190–191.

[21] R. Lubas: *Wstęp…*, s. 37–38; W. Torbus: *Droga twórcza Lecha Piwowara*. W: *Prace Historycznoliterackie I. Z historii i teorii literatury*. Red. S. Zabierowski, B. Łopatkówna. Katowice 1969, s. 203–229.

3. Aktualizacje: bunt miasta, rewolucja, nowa sztuka

Piwowar stawał się poetą miasta, jego trudnego życia. *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, tytułowy poemat drugiego tomu, przynosił efektownie szkicowany obraz z rejestrem miejskich „atrybutów": pędzącymi autami, przechodniami, gazeciarzem, „który już stroi gardło jutrzejszej sensacji pobudką", ale także znakami natury (s. 88–91). W wypełnionej ludźmi (przechodnie, „kształtne jak skrzypce kobiety", „grubi mieszczanie"), dynamizowanej przestrzeni miejskiej przez pewien czas triumfalnie dominuje „mężne ciało". Porównanie do „strąconego anioła" aktywizuje erotyczny potencjał męskiej obecności w świecie, którego zasadą istnienia jest ruch, pęd, dynamika obrazu. Strącony? Upadły? Anatol Stern wprowadził wcześniej do nowej poezji „anielskiego chama", robotników – „śmierdzącą uskrzydloną gawiedź", „parujące bydło cudniejsze od aniołów"[22], mieszczanie z części trzeciej wiersza Piwowara chcą „rąk skrzydlatego rozmachu".

> Ciało, aby mogło popaść w grzech, trzeba zarazić »perfekcją«, a zwłaszcza próżnością, pychą jego własnej cielesności. Aby popaść w grzech, ciało potrzebuje *filozofii cielesności*, »idei«, współpracy z upadłym aniołem. […] Jest to subtelny anioł, bo może uciec się równie dobrze do umniejszenia wartości ciała, jeśli nie uda mu się tego ciała wbić w pychę.

– pisał Andrei Pleşu w studium *O aniołach*[23].

Przywołuję *Śmierć młodzieńca…*, gdyż widać w niej (i w całym tomiku) pióro poety dojrzalszego – wyobraźniowo oraz warsztatowo. W wierszu rozwijanym – tak by się zdawało – witalistycznie, biologizm został unicestwiony. Myśl o aniele z pierwszego wersu pozwoli nam przywołać na chwilę (zresztą właśnie moment w tym materializowanym świecie jest istotny,

[22] A. Stern: *Anielski cham*. Warszawa 1924.

[23] A. Pleşu: *Upadek aniołów i zło ludzkie*. W: Idem: *O aniołach*. Przeł. T. Klimkowski. Kraków 2010, s. 158–159.

a Piwowar nieprzypadkowo uruchamia kontekst „angelologiczny") słowa z *Księgi Przysłów*: „Wszystko celowo uczynił Pan, także grzesznika na dzień nieszczęścia. / Obrzydłe Panu serce wyniosłe, z pewnością karania nie ujdzie" (Prz 16, 4–5). „Dzień nieszczęścia" spełnia się w witalistycznym *elephantiasis*, na ulicy, w upadku – dosłownie – ostatnim i ostatecznym. Pleşu dopowiadał: „Grzechem anielskim jest upadek. Grzechem ludzkim jest wzniesienie się ku upadłym, ku euforii upadku"[24]. Krew pojawiająca się w części czwartej obrazowo związana jest z wizualnym przeciwstawieniem blasku i ciemności. Krew dostrzeżemy również w części szóstej, gdy dojdzie do wypadku, w którym ginie bohater:

> […] idź śladem muzycznym podeszew:
> gdzie ostatni przechodzień przez jezdnię jak nuta pośpiechu przeszedł,
> tam – wspięte nad zwichniętym ciałem liżą krew ciepłą czarne koła!
> *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, s. 91

To krew jednego człowieka, w obrazie poetyckim związana z wypadkiem, finalizująca – w przenośnym, dialogowo „uświęconym" znaczeniu – rywalizację natury z kulturą. Somatyczność obrazów Piwowara przypomina o futurystycznym panbiologizmie, jednak „natchnienie siły", „róże mięśni", „młode owoce ust", „czyste zdrowia światło" zostają tutaj sprowadzone do „zwichniętego ciała"[25]. Krew w kolejnych utworach Piwowara

[24] Ibidem, s. 159.

[25] Od strony poetyki i wymowy „ideowej" bardzo dobrze rzecz całą uchwyciła Elżbieta Rybicka zwróciwszy uwagę na „polemikę z optymistycznym mitem cywilizacyjnym", różniącą się od „najczęściej praktykowanych demonizacji i katastroficznych wizji" (E. Rybicka: *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna*. W: Eadem: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 218, 219). Por. J. Kryszak: *Dwoistość pragnień i emocji*. W: Idem: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej awangardy"*. Wyd. 2 rozsz. Bydgoszcz 1985, s. 44–45. Kryszak zainteresowany był istotną w twórczości poetów Drugiej Awangardy (między innymi Czesława Miłosza,

zyska znaczenie w szerszym wymiarze obrazów poezji społecznie i politycznie zaangażowanej. W ostatnim wersie *Śmierci młodzieńca…* „trwało kamienne miasto, dawne i sławne jak poemat" uwieczniona obecność przeciwstawiona jest kruchości ciała (także niepewności wspomnianej chwili, momentu istnienia). Bohater, a „sztuczność" wydaje się tutaj elementem programowego przerysowania, prosi o ratunek „siostrę przyrodę", jednak dla niego pozostanie tylko chłód miejskiego kamienia.

Sceneria miasta w wierszu *Bruki* została zdynamizowana w odrealnionym obrazie, gdy porą zachodnią „Domy ruszyły. W mrok wybiegły. / Zmierzchem – betonu najazd" (s. 98). Konkretny będzie rys kolorystyczny zmierzchu i „blasku zachodu": czerwień, miedź, purpura, „mięsiste róże porfiru", „róg purpury", łuny, „mgła czerwona", „miedziany łopot". „Chorągwie obłoków" z czerwienią otwierały wiersz, w ostatniej strofie pojawiła się flaga i zamykający całość wyraz „krew":

> Jak łono bębna grzmi na alarm
> miasto, gdy róg je purpury szarpie.
> W łunach nad miastem noc zuchwała
> wypruwa patos jak ze strun na harfie.
>
> We mgle czerwonej miedziany łopot.
> Flagą uderz! Usta mi zwiąż!
> Dudni, dzwoni brązową stopą
> o bruk spryskany krwią.
>
> *Bruki*, s. 98

Bunt miasta? Krew to ślad rozegranego dramatu, a dzieło miasta (w mieście) zostało skończone. Zestawiając metafory Piwowara, trudno nie zwrócić uwagi na rozmaicie funkcjonalizowaną dźwiękowość oraz muzyczność. *Bruki* „wybrzmiewają" szczególnie wyraziście: tuż przed rozpoczęciem akcji „Wybiega dźwięk ciosany z cegły, / przenika mury i nastraja" (s. 98),

---

Mariana Czuchnowskiego, Jerzego Zagórskiego, Stanisława Piętaka, Józefa Łobodowskiego, Aleksandra Rymkiewicza) „kategorią młodości", a przy tym dysonansem między duchowymi projektami a egzystencjalnymi realiami (s. 40–43).

można właściwie powiedzieć, że w samą przestrzeń dźwiękową wpisany jest dramat emocji – z kulminacją dwóch przywołanych wcześniej strof.

W miejskich wierszach Dwudziestolecia powracała myśl o budowniczych, dziele materialnym i ideowym. Pisząc o społecznej roli poety-budowniczego, Janusz Kryszak przypominał fragment *Murarzy* ze zbioru *Co wieczór. Poezje*, a utwór umieścił w zestawie fragmentów *Kairu* Jerzego Zagórskiego, *Plakatu* Teodora Bujnickiego, *Pieśni o ojczyźnie* Mariana Czuchnowskiego. Odniesienia do Peipera i „Zwrotnicy" Kryszak dostrzegał w przypadku Piwowara, pozostałe wiersze czytał w zestawach konkretnych tomików, nie chcąc, by sprawiły wrażenie wyrwanych z kontekstu[26]. W przypadku Zagórskiego podkreślił rozbieżność z optymistyczną wizją Peipera, rozczarowanie; w przypadku Bujnickiego zauważał, iż „postawa obywatelska nie jest dyspozycją stałą […], lecz jedynie zarzuconą wkrótce próbą orientacji aktywistycznej, marginesem nie zrealizowanych możliwości"[27]; czytając *Poranek goryczy* (1930) Czuchnowskiego przypominał, że „poezja ta jest przede wszystkim zapisem żywiołowej osobowości, która poszukuje ukierunkowania, gdyż rozpięta jest między sferą rzeczywistości a sferą powinności"[28]. Cytowane fragmenty rzeczywiście pobrzmiewają Peiperowską metaforą, by wybrać z nich tylko ułamki: „gdy kuje jak mitralieza młot majstra śmiałego poety" (Zagórski), „Budujemy Polskę mozolnie zbudujemy ojczyznę szklanych domów / słowami poetów i dłonią robotników i natchnieniem uważnych inżynierów" (Bujnicki), „Poezja w stali się śmieje, nad głową muruje dach!" (Czuchnowski). To jednak – podkreślmy – specjalnie dobrany („wycięty" z konkretnych utworów) zestaw, gdyby pójść dalej drogą takich wyborów, sięgając po fragmenty wierszy z tomików innych autorów, właściwie moglibyśmy stworzyć miniantologię „peiperowskiej" metafory. Piwowar

[26] J. Kryszak: *Dylematy postawy obywatelskiej*. W: Idem: *Katastrofizm ocalający…*, s. 97 (*Murarze* ukazali się po raz pierwszy w „Sygnałach" 1936, nr 18).

[27] Ibidem, s. 100.

[28] Ibidem, s. 101.

łączył poetykę pracy robotnika oraz pisarza – i jeden, i drugi są twórcami. Lekcja Juliana Przybosia już się odbyła, rekapitulacji dokonał Jerzy Kwiatkowski:

> Legitymacją poety jest więc jego własna ciężka praca nad słowem. Praca porównana, niejako zrównana z pracą fizyczną. A stąd wniosek: poezja musi powstawać przy maksymalnym natężeniu sił – psychicznych, rzecz jasna; nie wolno jej poprzestawać na samym „natchnieniu", na niczym, co przychodzi z łatwością[29].

Miejskość nie musi być kategorycznie pozbawiona wyobraźniowych odniesień do natury, w wierszu można nawet „uroślinnić" obraz budowy:

> Najbliższa mi radość – ręka, w której
> kwitnie kielnia, kwiat biały obsiewający mury
> mocną wonią zaprawy. Dzieło tuż nad dłonią!
>
> *Murarze*, s. 109

W *Murarzach* i *Młodości* pojawiają się białe kwiaty, czarny kwiat ujrzeliśmy w *Niedzieli*. Piwowar znów wskazywał opozycję świata materialnego i niematerialnego, podpalający stopy ogień dynamizował metaforę wznoszenia:

> Inni słowa swe oddają dzwonom
> w ciemnej ulicy. Ich dom czeka
> zamieszkany przez sprawy nie swoje, niewidoczne z daleka.
> Tu, gdzie głową zaledwie dostaje się podłogi,
> na której wspinają się jeszcze twórczy ludzie
> wyciągani za włosy pod umykające sklepienia,
> jakby im stopy podpalał ogień,
> a rękami ciągnęli sznur flagi, która nad dachy pójdzie,
> w przestrzenie pustego cienia;
>
> *Murarze*, s. 110

---

[29] J. Kwiatkowski: *Start*. W: Idem: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Kraków 1972, s. 18.

Autor „uprzestrzenniał" obraz świata, sens obecności człowieka dostrzegał w twórczym wznoszeniu budowli, właśnie w pracy przeniknięte pragnieniem i wolą:

> […]
> nie kończący się tłum oczu, serc, w krwi wrzawie
> wznoszą jakiś świat, co ziemię przygasza i niebo plami!
> […]
> Pragnąć coraz dalej! Najbliższa mi ręka,
> która sięga po najdalszą radość. W zapachu rosnących ścian
> murarska mi lśni piosenka!
>
> *Murarze*, s. 110

Nie pieśń, lecz – piosenka, wynikająca z piękna, czystości, radości, pragnienia. Pisząc o awangardowej rewolucji, manifestowych projektach i realizacjach, Zbigniew Jarosiński zauważył: „Być poetą – to znaczy przyjąć społeczną rolę poety, podjąć obowiązek dostarczania utworów poetyckich. Praca poetycka nie różni się od pracy wykwalifikowanego rzemieślnika"[30]. Artystyczne tworzenie jest zatem – skoro nie istnieje natchnienie – wytwarzaniem, produkowaniem z wszelkimi konsekwencjami wkładanego w proces wysiłku i trudu[31]. Obraz „po pracy" utrwalił Piwowar w wierszu *Niedziela*:

> Oto jest twoja ręka, czarny kwiat, na łące, gdzie czyn jej usłano
> w pogodne godziny spokoju. Ziemia zagarnia jej wonie,
> a w fałdach powietrza
> dymiąc mgły różu spadają słońca w twe włosy, ognie lipca
> w siano.
> […]
> Na szeleście jej krwi owoc, na gałęzi owoc nowy, wola świeża!
>
> *Niedziela*, s. 111

---

[30] Z. Jarosiński: *Awangarda i rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. Janion. Warszawa 1971, s. 393.

[31] Jalu Kurek przypuszczał, iż stan natchnienia powstał w umysłach poetów, oczekujących na podziw czytelników i oczekujących na szacunek dla twórczego wysiłku (zob. J. Kurek: *Zmierzch natchnienia*. W: Idem: *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*. Kraków 1976, s. 11–13). W takiej sytuacji przekraczanie artystycznych granic byłoby zarezerwowane dla misjonarzy epoki kulturowej „dekonstrukcji" i transformacji, wciąż doskonalących swój warsztat rzemieślników.

W *Murarzach* roznosiła się „mocna woń zaprawy", w cytowanym tekście rozsiewa wonie ręka – „czarny kwiat", zapewne ręka, w której „kwitła kielnia". Ten wiersz jest właściwie „drugim skrzydłem" *Murarzy*. Dym, ogień i krew zostały utrwalone w lipcowych „godzinach spokoju", odpoczynku i swoistej przemianie, chwilowym zespoleniu z naturą. Z pracą i przerwą wiąże się efekt (wszak w *Murarzach* wykrzyczano: „Pragnąć! […] Pragnąć coraz dalej!") – wykroczenie poza normy i wynik obwieszczony w ostatnim wersie *Niedzieli*: „ziemia się rozszerza".

„Ofiara krwi, zniesienie antynomii społecznego życia poprzez krwawy przewrót – to wątki stale obecne w romantycznej historiozofii" – konstatowała Izabela Jarosińska (w przypadku wczesnoromantycznej obecności toposu krwi pisała o „frenetycznej proweniencji")[32]. Ewa Skorupa, która sięgnęła po wiersze wybranych poetów młodopolskich wykorzystujących symbolikę rewolucji, zwracała uwagę właśnie na aktualizacje retoryki romantycznej i topos krwi:

> Krew u Langego była ofiarna, sensowna, odkupieńcza, Staff połączył jej fizyczność z metaforycznością, Tetmajer i Kulikowska nazwali ją świętą. […] Krew rewolucjonistów użyźniała ziemię w utworze Langego oraz Tetmajera. Owa życiodajna krew w twórczości narodowo-powstańczej najczęściej należała do irredentystów, ofiarników oddających swe życie za Polskę. Motyw siewcy, który ginie, polewając swą krwią glebę, pojawił się też u Kulikowskiej w *Sursum corda*![33].

Autorkę interesowały nawiązania do symbolicznych obrazów (oraz ich modyfikacje) w tradycji silnie zakorzenionych. Nowość modernistycznej wizji rewolucji 1905–1907 wspierała się na „transformacji symboliki" i aktualizacji wyobraźniowych

[32] I. Jarosińska: *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W: *Literatura polska wobec rewolucji…*, s. 532.

[33] E. Skorupa: *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie twórczości poetów młodopolskich*. W: *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*. Red. K. Stępnik, M. Gabryś. Lublin 2005, s. 126. *Obrazy Kultury Polskiej*.

wzorców. Romantyczne znaki i symbole będą trwały w formach stereotypowych przez kolejne dziesięciolecia – czytelne, pełne siły bezpośredniego wyrazu.

W Dwudziestoleciu sam poemat mógł być materializowany i somatyzowany. Efektowną introdukcją jest pierwsza strofa *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego, w której pokawałkowana pieśń zostaje scalona. Objawia się we krwi:

> W białe noce, od rżysk i gumien,
> porośniętych i mchem, i mgłą,
> pozbierałem tę pieśń, jak umiem,
> i przynoszę skrwawioną i złą[34].

Również w kolejnych fragmentach z pieśnią wiąże się krew. Ocalona, wyjąca „po psiemu", staje się agresywnym wilkiem:

> […]
> wychodziła ta pieśń na księżyc
> godzinami po psiemu wyć.
>
> […]
> Kiedy rankiem ją spłoszył pastuch,
> krople krwi było w bruzdach znać.
>
> […]
>
> Przyszła zimą skostniała, skomlała: milczę!
> przypytała się: ogrzej! jęczała: krew!
> A w zanadrzu urosła w żarłoczne wilczę,
> nakarmiła się sercem, sięgnęła trzew – –[35]

Szela wyrównuje rachunek krzywd, „każdziuteńka grudka" ziemi przesycona jest chłopską krwią, wierzy w swoją sprawiedliwość. Pieśń pozostaje „złą" – zbuntowaną, wciąż „żarłoczną", gotową do walki. Właśnie taką ma wartość, taka objawiona będzie zbiorowości. I ofiarowana:

---

[34] B. Jasieński: *Słowo o Jakubie Szeli*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp, opracowanie i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska. Gdańsk 2008, s. 145.

[35] Ibidem, s. 145–146.

Na ten dzień – pokłon jutru od dzisiaj –
trzepocącą się we krwi jak karp,
na glinianej przynoszę wam misie
tę złą pieśń – – mój największy skarb![36]

„Złą pieśń" wprowadził, w innej scenerii, Władysław Broniewski do *Zagłębia Dąbrowskiego*. Pokazana jest w działaniu, ingeruje w rzeczywistość:

[…]
Po gniew – jak węgiel – kamienny,
windo złej pieśni – na dół!

Po gniew, moja pieśni, najgłębiej
w serce ziemi się wwierć!
[…][37]

W końcowym dwuwersie *Łodzi* (z iskrą, piorunami, ogniem, dymem, chmurą gradową, krwią) pojawiła się „wydarta z gardła konfiskat" pieśń gniewna[38]. Przypomnieć warto jeszcze inny

[36] Ibidem, s. 147. W krótkiej interpretacji tego prologu Edward Balcerzan wskazuje kontekst futurystyczny oraz synkretyczny charakter pieśni ludowej, chodzi bowiem o rzeczywistość jako nadawcę tekstów artystycznych, o życie i autentyzm przekazu (zob. E. Balcerzan: *Bruno Jasieński: „Słowo o Jakubie Szeli". (Prolog)*. W: *Czytamy wiersze*. Wybór, oprac. i wstęp J. Maciejewski. Wyd. 2 uzup. i popr. Warszawa 1972, s. 157–164, por. M. Rawiński: *„Słowo o Jakubie Szeli" Brunona Jasieńskiego wobec folkloru*. „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1).

[37] W. Broniewski: *Zagłębie Dąbrowskie*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wyd. krytyczne. Oprac. F. Lichodziejewska. T. 2: *1926–1945*. Płock–Toruń 1997, s. 73.

[38] W. Broniewski: *Łódź*. W: Idem: *Poezje zebrane*, s. 81–82. Zob., uwzględniającą formy obecności topiki rewolucyjnej, interpretację Tadeusza Bujnickiego *„Wiersze jego są rewolucją"* w: Idem: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1992, s. 44–58. *Biblioteka Analiz Literackich*, t. 72. We fragmencie wiersza, a intertekstowe węzły zawsze warto rozsupływać z satysfakcją kontekstowych odkryć, pobrzmiewa *Śpiew maszynistów* Brunona Jasieńskiego (s. 57–58 opracowania Bujnickiego); z kolei w *Śmierci młodzieńca…* można było dostrzec nieprzystosowanie i „konfrontację tragiczną" (zob. sygnalne przywołanie przez Kryszaka *Nóg Izoldy Morgan* w *Katastrofizmie ocalającym…*, s. 45).

związek pieśni i krwi – w tomiku *Troska i pieśń* z 1932 roku pojawiła się „pieśń pełna krwi":

> Nic ludzkiego nie jest mi obce,
> ból i radość rozdaję wszystkim,
> człowiek pieśni mojej surowcem,
> **pieśni pełnej krwi**, a nie mistyki.
>
> Przyjacielu, czemuś nie pojął,
> skąd **krew pieśni** i moc jej czerpię? –
> jeśli wierszem staję do boju,
> wierszem kocham i wierszem cierpię[39].

Radykalnym w tonie rozliczeniem dokonywanym przez Piwowara-„poetę aktualnego" stanie się tekst *Budować* ze zbioru *Co wieczór. Poezje*, powiedzieć można – jego wiersz „sztandarowy":

> Głód szoruje ulice szaremu jak chmura miastu;
> […]
> Zwołajmy się gdzie: gdzie jesteśmy?
> Jaki świat w podziemia strąca?
> Złodziejskie światła w oczy ostro i krwawo.
> […]
> Ten świat, zły świat. Gdy serca nam śpiewem gdzie indziej odpłyną,
> ręce, gdy wagą młotów skrzepną, na ten świat złowrogi
> znajdziemy odpowiedź silną
> jak ogień,
> wysoką jak maszt!
>
> *Budować*, s. 115

Zwróciwszy uwagę na cenzorskie bariery, choćby w przypadku utworów sławiących triumf rewolucji, Tadeusz Bujnicki

[39] W. Broniewski: [inc. „Przyjacielu, los nas poróżnił"]. W: Idem: *Poezje zebrane…*, s. 95, podkr. PM. Zob. T. Bujnicki: *Polemika o funkcje „proletariackiej poezji". (Władysława Broniewskiego, „Przyjacielu los nas poróżnił (…)". Analiza).* W: Idem: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978, s. 98–115.

pisał na marginesie wiersza Piwowara o „szerszym publicystycznym uogólnieniu" (notabene „doskonałość poetyckiego skrótu – pointy" badacz doceniał w *Magnitogorsku albo rozmowie z Janem* Broniewskiego)[40]. W rejestrze retorycznych wygłosów umieścimy siedem fragmentów ze znakami zapytania i aż siedemnaście z wykrzyknikami.

Jeśli krew (realna i symbolizowana) oznaczała ofiarę, jeśli „użyźniała ziemię" by zbierać można było później zwycięski „plon", to dziś, jako udzielana wrogowi odpowiedź i zapowiedź destrukcji „złego świata", liczy się ogień.

> Ogień jest jednym z podstawowych elementów archetypicznych i korelatów *sacrum*; fenomen tych związków w dziejach ludzkości jawi się zarówno w zakresie podmiotowym (recepcja przez intuicję bądź potoczną lub systematyczną refleksję światopoglądową i religiotwórczą), jak i przedmiotowym (kształtowanie sfery doktrynalno-kultycznej i językowo-ikonograficznej; w ujęciach mitycznych oraz w religii i filozofii naturalnej ogniowi przypisywano niebiańskie pochodzenie, a jego pojawienie się na ziemi traktowano jako dar lub rezultat zbrodni (wykradzenie)[41].

W archetypicznych odsłonach znaczeń ognia liczy się wiele elementów: „[…] nieodłączne od motywów ognia są też rzeczywistości antytetyczne (popiół, dym, palący wiatr, pustynia, zimno, ciemność, śmierć, stagnacja, niezbawienie) […]"[42]. W rewolucyjnych pieśniach ogień wiąże się z „płomieniem serc",

---

[40] T. Bujnicki: *Żywioł i historia. (Obraz rewolucji w polskiej poezji międzywojennej)*. W: Idem: *O poezji rewolucyjnej…*, s. 97.

[41] K. Stola: [hasło *Ogień*, część *W religiach*] 1. *Znaczenie*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. XIV: NOUET – PASTORALIS OFFICII. Lublin 2010, s. 412. Zob. *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. K. Arciszewska, U. Patoka-Sigłowy. Gdańsk 2018 (tutaj m.in. teksty Ireny Fijałkowskiej-Janiak *Książki w ogniu*, Anny Marchewki *Semantyka ognia w Homerowych eposach*, Ewy Szkudlarek *Barwy ognia w pejzażach Witkacego*, Karoliny Wieliczko-Paluch *Obrazy ognia w utworach Stanisława Piętaka*).

[42] Ibidem.

ma moc niszczącą, ale pozwoli później na zagospodarowanie nowych, „czystych" przestrzeni.

W kontekście „stąpającego po mapach faszyzmu" Piwowar użył określenia „geografia krwi". Ważna jest tutaj, rzecz jasna, forma liczby mnogiej i retoryka wezwania („Teraz, nim ręka sięgnie czynu, / sprawom, co przeciw nam się dzieją, spójrzmy w chmurną twarz", s. 116). Zaraz potem spojrzy na kapitalizm i jego poetów, którzy „śpiewają tylko zachody", a „nawet we wierszach to już nie płonie".

> Bomby, bomby łzawiące, trujące bomby słów!
> I krzyże na guzikach żandarmów.
>
> *Budować*, s. 116

Piwowar sporządza bieżący bilans konsekwentnego rozrachunku. Oto Watykan, który „nie daje wiary głodowym rozruchom", „kiesy bogaczów", uczeni „dymiący ze słów", odczuwamy rosnącą temperaturę fraz odezwy:

> Ojczyzno, która ojczyzno? W czyim sercu? W jakim kraju?
> […]
> ojczyzno, która jesteś krwią na nożu, parującym wystrzałem!
> Widnokręgi w ciemnościach rozszerza ogień.
> […]
> Nie tak się dźwiga świat. Ramieniem? Głową? Nie tak. Wyżej! Ściślej!
> Prawdy, że są różnymi pnącymi się po wszystkich szczytach,
> rzucamy: niedopałki! Nowym zachłyśniemy się dymem.
> Gdy płoną nieba, nie warto myśleć o ogniu, co kwitł na
> wargach chwalców […].
> My na bagnety – ideą, słońcem słów czerwonym!
>
> *Budować*, s. 117–118

Finał nie pozostawia wątpliwości, chodzi o wzorzec i konieczny czyn:

> Odpowiadamy dnieprostrojami woli, magnitogorskami
> natchnienia, światem wyzwolonym.

> Budować znaczy dopiero żyć. **Budować. Burzyć!** [podkr. PM]
> Tworzącym skinieniem
> wiodącym dreszcze radości w ten świat, który będzie ojczyzną!
> *Budować*, s. 118

Natchnienie jest tutaj tchnieniem siły, wola tworzenia – użyjmy języka epoki – materializuje się w czynie. Stephen Richard Lee zauważył:

> […] poemat zawiera – prócz aluzji do Peipera w postaci alternatywy „serca / ręka", w sensie dojrzewającego czynu – kilka reminiscencji neoewangelicznych wierszy Sterna z *Ziemi na lewo* (np. „nienawidzę, nienawidzę, bo jestem zwierzę zwierzę zwierzę zabijam walczę zabijam ginę…", także motyw „miasta-ojczyzny", symbolu wolności czy jej braku). W ogóle utwór można by uznać za pewną „syntezę" doświadczeń radykalnych nowatorów: autor zespala tu dyrektywy konstrukcji i destrukcji (znów likwidując spór między Peiperem a Czuchnowskim!) oraz skutecznie miesza agitację z artystycznym „wyrabianiem" czytelnika[43].

Dużo tu wykrzykników, plakatowego patosu, ale taka poetyka odezwy rządzi się swoimi prawami. Lee kieruje naszą uwagę ku wskazanym już kwestiom utrzymania wysokiego poziomu artystycznego w tekście przeznaczonym dla szerokiego kręgu odbiorców, w skrajnym przypadku opatrzonym stemplem pozbawionego ideologicznych wątpliwości agitatora. Regina Lubas pisała o wierszach, w których „plan realny, dosłowny, powiedzmy – agitacyjny – jest planem podstawowym i ukonkretnia się w formie preferowanej przez poezję proletariacką: w odezwie, przemówieniu, ogłoszeniu gazetowym itd."[44]. Ilustracją dla tego wywodu będą teksty *Budować* oraz *Zdanie wiecowe* („i w ulice, którymi ruszy nasz gniew, jego niezachwiane słowa, / wstąpi pieśń – pomnożyć świata piękno –")[45]. Badaczka zauważyła, że „Większość wierszy tomiku [*Co wieczór. Poezje*

[43] S.R. Lee: *Druga Awangarda*. W: Idem: *Trudne przymierze…*, s. 377.
[44] R. Lubas: *Wstęp*. W: L. Piwowar: *Wiersze i wybór publicystyki…*, s. 42.
[45] Ibidem. *Zdanie wiecowe* na s. 120–121.

– przyp. PM] to utwory nie mówiące o sytuacji proletariatu wprost, ale nawiązujące do niej aluzyjnie, okazjonalnie, mówiące o bohaterstwie, funkcjonowaniu poezji w masach itd."[46]. Czytając *Wiersze z Dąbrowy Górniczej* (utwór złożony z części *Dąbrowa Górnicza*, *Powstanie*, *Gdy noc*, zamieszczony w dziale tekstów rozproszonych edycji *Wiersze i wybór publicystyki*, drukowany był w 1938 roku), wskazywała płomienie, dym, czerwień. Rozpoczynała go strofa:

> Wyrywa się spośród domów czerwony pomnik ognia!
> Jak człowiek olbrzymi, który niesie niebo.
> To każdej nocy pęka serce huty,
> piec, armata rozpału!
>
> *I. Dąbrowa Górnicza*, s. 182–183

Wyczuwamy patos, ale nie ma tu gestu niezgody, to metaforyczny obraz zastanego, geograficznie ukonkretnionego, miejsca. Wiersz zamyka klamra: „Spośród domów, w sercu miasta – / pomnik z ognia!" (s. 183).

Powstanie rozpoczynały zdania: „Przez ciało wiersza świecą żyły płomienia. / Wiersz jak z cegły czerwony ocieka sztandarem" (s. 183). W tej, w pewnej mierze metapoetyckiej, części znów pojawiał się motyw budowy i industrialnej transformacji:

> […]
> powstają miasta dymów parujących z dłoni
> i wesoły lud brzęków żelaza obsiada nieurodzajne miedze,
> buduje swe nowe mieszkania i karmi się ogniem
> jak gorące wargi czerwonym.

[46] Ibidem, s. 43. W opracowanym przez Mariana Stępnia zbiorze liryki rewolucyjnej Piwowar reprezentowany był ośmioma wierszami: *Bruki*, *Wiosna*, *Budować!* (w edycji pojawia się wykrzyknik), *Zdanie wiecowe*, *Pogrzeb pięknej*, *Pierwszy Maj*, *Niech żyje Polska*, *Przepis na wiersz „antypaństwowy"* (zob. *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939…*, s. 158–172). We wstępie do tego wydania postać Piwowara przypomina część *W kręgu zdobyczy i tradycji awangardy*, w której powraca kwestia wspomnianej polemiki z Brzękowskim (s. LV–LVIII). W kolejnych fragmentach syntetycznie przedstawione zostały poglądy Mariana Czuchnowskiego i Ignacego Fika.

[…]

Błądzić w obłokach, które dymi komin każdej fabryki,
to jakby przylgnąć ustami do walczącego sztandaru,
który porywa ludzi i ich dzieła tam w górę,
gdzie czyste słońce rozwiesza niebo na woalach z miki.

Powstanie, s. 184, 186

Dymy przemysłowego miasta to nieodłączny element pejzażu, ale też pojawią się dymy parowozów – złote „bo gwiazda w nich płonie" (*W pociągu*, s. 188). Jednak Zagłębie Dąbrowskie będzie też miało inne oblicze, jak w przypadku wiersza *Flaga*:

Tu wrastam, gdzie się żyła spod ziemi wypruwa,
ponura żyła krwi wzburzonej,
gdzie pochmurne Zagłębie dłonią szorstką od blizn szwów,
kładzie swój ucisk na pierś październikowej narzeczonej.

Flaga, 163

Wiersz *Pogrzeb pięknej* z *Co wieczór. Poezje* (edycja z 1937 roku), co przypominała Lubas, ma już charakter poetyckiego sprawozdania związanego z wydarzeniami w Krakowie z 1936 roku, kiedy strajkujący robotnicy wyszli na ulice, a policja otworzyła ogień:

Krzyczy to wszystko, co jest tak przeraźliwie ciche.
Nędza oprawiona w gumę pałki policjanta.
I to, że miłość jest niema jak skonfiskowana ulotka o strajku głodowym.
Byłem na ulicy wtedy, widziałem jak tłum wyszedł.
Po tym krew – 23 marca – na plantach

[…]

Rzuciłaś kwiat jak bombę. Któż ten ogień przechowa?
Gdy przywalił brukiem twoje włosy
Grzmot przyniesiony w śpiewie.

Pogrzeb pięknej, s. 123, 125

Przywołany zestaw wybranych wierszy Piwowara zamknąć mógłby tekst *Proletariatu*, opublikowanego w 1936 roku przez

„Naprzód" i „Robotnika". To „fragment sceniczny" napisany z Leonem Kruczkowskim, w którym Robotnicy występują „na różnych poziomach sceny frontem do widowni", a oprócz recytatorów kwestie wypowiada także chór. Pojawiają się wszystkie interesujące nas słowa: „na niebo wali **ogień** z pracujących hut" (s. 334), „wyzysku **krwawy** popędza bat" (s. 335), „rośnie rozpaczy **iskra**" (s. 336), „Nie znacie tego kraju, gdzie kominy **dymią**" (s. 336), „[…] **ognie** zarazy buchają!" (s. 336), „[…] fabryki **dymią** złoto i marzenia bogaczów" (s. 336), „[…] w naszym czarnym życiu tylko śmierć **płonie**, jak **pochodnia**" (s. 336), „Wiedzą, że będzie to początkiem końca **krwawego** ich panowania!" (s. 340, podkreślenia – PM). To propagandowo-agitacyjny tekst, którego scena druga przedstawiała Ludwika Waryńskiego (towarzyszyli mu Henryk Dulęba oraz Aleksandra Jentysówna) zapowiadającego powstanie programu rewolucyjnego. Nie mamy tutaj problemu z dylematem (nie)obecności nowych, wypracowywanych form sztuki poszukującej, liczy się bowiem bezpośredniość wyrazu, ton prosty i dobitny, to schemat zyskuje ostatecznie sankcję użyteczności.

4. Początek, czyli koniec.

Lech Piwowar otwierał rozdziały twórczości, której kolejne części będą się zmieniały – wraz z cywilizacyjnym rozrachunkiem, społecznymi emocjami, gestami ideologiczno-politycznej odmowy. Coraz bardziej liczyły się „dreszcze radości" z burzenia i budowania nowego świata. Krew, ogień, dym wpisywane będą w lirykę aktualną, sejsmograficzne zapisy zdarzeń bieżących oraz zapowiedzi ekonomicznych, społecznych i politycznych transformacji. Niebawem zapis urwie się w Charkowie.

Poetycka „summa" Tadeusza Gajcego. Wprowadzenie do interpretacji wiersza *Schodząc*

1

Życie pokolenia wojennego zdawało się toczyć w niewymiernym czasie odmiennych porządków rzeczywistości. Poczucie braku czasu – nieodłącznie towarzyszące przecież zagrożeniu – mobilizowało do aktualizacji artystycznego potencjału, dzięki czemu poeci tej generacji zaznaczyli dobitnie swą krótką, ale jakże ważną dla naszej literatury obecność.

Jedną z najbardziej niezwykłych indywidualności poetyckich tamtego czasu okazał się Tadeusz Gajcy. „Inny wymiar" egzystencji przybrał w jego utworach niewyraźne zarysy mistycznych wizji, onirycznych stanów wyzwolenia z racjonalnej kontroli i dzięki temu właśnie pozwolił na stworzenie intrygującego do dziś poetyckiego świata. W zamkniętym i ocalonym dziele jego życia wciąż można poszukiwać lirycznych pereł – palimpsestowych tekstów intrygujących i inspirujących do korespondujących ze sobą odczytań[1].

Niniejszy szkic jest właśnie próbą przybliżenia ważnego, choć – przyznajmy – rzadko przywoływanego utworu Tadeusza Gajcego, wiersza *Schodząc*:

> Mówię: powietrza mszał
> niech się odemknie jak róża
> lub ręka trwożna –
> Nitka świecąca w marmurze
> zakwita cierniem i żal
> pali się skąpo w niebiosach.

[1] Stanisław Bereś poświęcił poecie skrupulatnie opracowaną biografię, zespoloną ze studiami interpretacyjnymi: *Gajcy. W pierścieniu śmierci*. Wołowiec 2016.

Wejdę. Gwiaździsty lichtarz
dnieje proroczo w głębi
gwoździ czerwonych kilka
i kość złamana nad nimi,
dno tu jest albo światła
skupiona, cierpka glina,
co kwiatem głaz przygniata
i noc piorunem przeklina.

Mówię: królestwo moje
z barw licznych i dłoni dwu.
Skowronek błyska jak płomień
zwisa jak śpiewny sznur;
ale jest czas miłości
i ciemność gra jak hejnał,
by ciałem oraz głosem
wyrastać z zapomnienia.

Powiedzą: smutny kraj
i trumna głowie twarda,
bo jakaż miłość jest
co ziarno daje puste –
Lecz grom powszedni gra
jak fletnia mi przy wargach
i ognia czarny cierń
jest jak bolesny uśmiech[2].

Uzasadnienie wyboru sprowadźmy do trzech, najistotniejszych tez.

Po pierwsze, znaczące jest miejsce, które autor przypisał utworowi w zbiorze *Grom powszedni*: tekst, opatrzony sugestywnym tytułem, zamyka tomik (jak się okazało drugi i zarazem ostatni zbiór wierszy Gajcego)[3].

---

[2] Utwór cytuję według edycji T. Gajcy: *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. S. Bereś. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 157–158. BN I, 283. Zgodnie z tym wydaniem przytaczane są również fragmenty innych tekstów Gajcego (w nawiasie numer wersu).

[3] Przypomnijmy jedynie, iż *Grom powszedni*, z którego pochodzi analizowany utwór, ukazał się w maju 1944 roku. Gajcy, jak wiadomo, zamierzał rozszerzyć zawartość zbiorku i wprowadził do maszynopisu wiele zmian,

Po drugie, w wierszu tym spotykają się tropy prowadzące do głównego wątku liryki Gajcego, tworząc bardzo szczególne semantyczne nawarstwienia poetyckich obrazów i wyraźnie kumulując potencjał energii całej twórczości autora *Widm* (a to, oczywiście, potwierdzałoby dodatkowo usytuowanie wiersza).

Trzeci wreszcie powód wiąże się z wpisanym w tekst artystycznym gestem poetyckiej kreacji – transformacją postawy i tematu, polegającą na specyficznym przełamaniu „tragicznej nuty" oraz przejściu poprzez konsolację ku – pozwolę sobie na nieco patetyczne sformułowanie – tonom heroicznego optymizmu.

Stwierdzenia te tworzą układ badawczy, który ma doprowadzić do immanentnej analizy oraz poznania i rozszyfrowania szczególnej funkcji utworu w węższym kontekście *Gromu powszedniego*, a także w kontekście zawartości obydwóch tomików redaktora „Sztuki i Narodu". Równocześnie przedstawione obserwacje, udowadniając wagę autorskiej decyzji sytuującej utwór w sposób nieprzypadkowy, zmierzają ku ukazaniu wiersza jako lirycznego podsumowania artystycznych doświadczeń i refleksji Gajcego[4].

śmierć przeszkodziła jednak w projektowaniu przyszłego kształtu tomu, trudno więc stwierdzić, czy w ostatecznej redakcji wiersz *Schodząc* również zamykałby książkę. Można przypuszczać, że ze względu na znaczenie utworu tak właśnie mogłoby się stać (na temat przewidywanych przez Gajcego zmian zob. L.M. Bartelski: *Posłowie*. W: T. Gajcy: *Pisma. Juwenilia – Przekłady – Wiersze – Poematy – Dramat – Krytyka i publicystyka literacka – Varia*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski. Kraków 1980, s. 556–557; S. Bereś: *Wstęp*. W: T. Gajcy: *Wybór poezji…*, s. CXIV–CXV, tutaj edytor zastanawia się nad ręcznie zapisanym przez Gajcego zdaniem „Wiersze *Po raz pierwszy modlitwa*, *Wezwanie*, *Przed odejściem* do żadnego tomu nie wchodzą").

[4] W szkicu, koncentrując się w dużym stopniu na sposobie konstrukcji tekstu Gajcego, próbuję podążać tropem poetyckiej wyobraźni i – determinowanych warunkami lirycznej wypowiedzi – mechanizmów, umożliwiających jej swobodną grę z odbiorcą oraz pozaliteracką rzeczywistością. Od razu podkreślam, że nie chodzi przy tym o naukowe uwięzienie obrazu pojmowanego jako – by przywołać określenie Gastona Bachelarda – „dobra świadomości naiwnej", ale o wskazanie zasad funkcjonowania poetyckich struktur świata wyobraźni i potencjalnych znaczeń ewokowanych w rozbu-

2

Interesujący mnie wiersz jest zespołem metafor szkicujących sugestywny obraz transcendentnego wymiaru rzeczywistości. Czytelna staje się dwudzielna kompozycja tekstu: jedną część tworzą trzy pierwsze strofy, część druga z kolei obejmuje strofę ostatnią. Podział taki (motywowany przede wszystkim planem znaczeniowym) uwydatnia konstrukcja metryczna: nieregularnemu, „poszarpanemu" układowi początku przeciwstawione zostają silnie zrytmizowane wersy części drugiej. Jeszcze jeden element – niezwykle charakterystyczny dla poezji Gajcego – wzmacnia tę kompozycyjną dwudzielność. To mianowicie wyraziście i ekspresyjnie przedstawiony bohater poetycki. Kontynuując wyliczenia, zauważmy, że trzy pierwsze strofy rozpoczynają się od jego bezpośredniej wypowiedzi – czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej (strony czynnej – co także nie powinno umknąć uwadze): strofę pierwszą i trzecią rozpoczynają czasowniki w czasie teraźniejszym, strofę drugą – czasownik w czasie przyszłym. Strofa ostatnia (a więc ta, która stanowi odrębną cząstkę) rozpoczyna się od czasownika w trzeciej osobie liczby mnogiej czasu przyszłego[5]. Następuje zatem symptomatyczna zamiana osoby w czasownikach inicjalnych, uwydatniająca opozycję „ja" – „oni" i podkreślająca, iż to właśnie lirycznemu „ja" dane jest tworzenie, obsesyjna wizja i uczestnictwo w niej.

Przyjrzyjmy się części pierwszej, rozpoczynanej wizjonerskim zaklęciem:

---

dowanych obrazach lirycznych. Analiza tekstów poetów pokolenia wojennego nieraz przysparzała wielu kłopotów. Nie zawsze bowiem schematy interpretacyjne „przykładane" do nich pomagały w wydobyciu autentycznych wartości utworów, zwłaszcza gdy chodziło o teksty sytuujące się w okolicach nurtu „wyobraźni wyzwolonej" (m.in. Gajcego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego), rozluźniające więzy porządkującej logiki.

[5] Na częstotliwość występowania w wierszach Gajcego czasu przyszłego zwrócił uwagę m.in. Jerzy Kwiatkowski w klasycznym już szkicu *Ciemny dialog* (zob. Idem: *Klucze do wyobraźni*. Wyd. drugie poszerzone. Kraków 1973, s. 49–50).

Mówię: powietrza mszał
niech się odemknie jak róża
lub ręka trwożna –
(w. 1–3)

Oto, co zauważa na temat tego fragmentu Lesław M. Bartelski: „Mszał powietrza odmykający się jak róża, pierwsze wrażenie estetyczne to uczucie delikatności, drugi człon metaforyczny »lub ręka trwożna« nadaje już wierszowi pewne zabarwienie emocjonalne, wskazuje na nutę tragizmu”[6]. Istotnie, zasadą organizacyjną stawałby się tutaj – nienazwany przez Bartelskiego wprost, chyba w obawie posądzenia o barokowe konotacje – kontrast[7]. Potwierdzałby to następny, niespodziewany w konfrontacji z przytoczonym fragmentem, obraz:

Nitka świecąca w marmurze
zakwita cierniem […]
(w. 4–5)

To nowy obraz (pojawiający się po pauzie kończącej trzeci wers), również nacechowany uczuciowo i nawiązujący do członu „ręka trwożna”. Niepokojące zestawienie służy zatem podtrzymaniu nastawienia emocjonalnego.

Poddając się poetyckiej wyobraźni, przyjrzyjmy się bliżej elementom skojarzeniowego łańcucha. Mszał to – oczywiście

---

[6] L.M. Bartelski: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków–Wrocław 1985, s. 198.

[7] Barokowość poezji Gajcego dostrzegło wielu komentatorów i badaczy (por. K. Wyka: *Krzysztof Baczyński*. Kraków 1961, s. 98; K. Grela: *Bowiem nie spoczną, dopóki lecą*. W: Eadem: *Kształt słowa. Szkice o poezji współczesnej i jej tradycjach*. Warszawa 1986, s. 15–21). Bronisław Maj zauważył, że „Właściwie w każdym tekście krytycznym dotyczącym Gajcego »barok« się pojawia, bardzo często jest punktem węzłowym krytycznoliterackiej diagnozy […]”. Przywoływał diagnozę z odnotowanej tu książki Wyki: „Barok czerpiący swoje rekwizyty z okupacyjnych doświadczeń pomieszanych z powszechnymi atrybutami apokaliptycznymi – oto poezja Gajcego” (zob. B. Maj: *„Smutny barok”*. W: B. Maj: *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992, s. 206).

– liturgiczna księga, bliska każdemu chrześcijaninowi, który uczestniczy w symbolicznym odnawianiu ofiary Chrystusa. Otwierający się mszał przywołuje skojarzenie z „nieoficjalną" tradycją wróżenia z księgi liturgicznej. W mszale bowiem poszukiwano znaków przyszłości, otwierając księgę trzykrotnie i odczytując losowo wybrane zdania. Czynność tę poprzedzała modlitwa do Boga o pomyślną przyszłość[8]. Ów mszał jest pierwszym spośród licznie pojawiających się w tekście atrybutów chrześcijańskiej wiary. Obrazowanie poetyckie wspiera się na motywach konotujących symbolikę religijną, sakralną: „powietrza mszał", „gwiaździsty lichtarz", „dnieje proroczo", „niebiosa", „królestwo moje", „gwoździ czerwonych kilka", „czarny cierń". To symbolika ważna i w szczególny sposób znacząca, przywołująca skojarzenia z chrześcijańskim przekonaniem o odkupieniu ludzi przez Syna Człowieczego. Można sądzić, iż świat doznań wyrażony w utworze jest światem doznań człowieka wierzącego (do tej kwestii powrócę w części trzeciej szkicu).

„Powietrza mszał" otwierający się „jak róża" to zestawienie subiektywno-nastrojowe. Mamy tu do czynienia z metaforą wprowadzającą w sugestywną i – powtórzę raz jeszcze – ekspresyjną konstrukcję poetyckiego świata, opartą na wizji kreowanej przez podmiot. Wypowiadając pierwsze zdanie,

---

[8] Por. wróżby z mszału w opowieści *O bracie Bernardzie z Kwintawalle, pierwszym towarzyszu świętego Franciszka* zawartej w zbiorze *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu* (*Kwiatki z ogrodu świętego Franciszka*. Wyb. i oprac. W. Piechota. Poznań 1992, s. 54–58). W wierszu mszał jest, rzecz jasna, członem metaforycznym i musi być postrzegany jako element całego związku. W wykorzystującej teoretyczne zaplecze francuskiej krytyki tematycznej interpretacyjnej wykładni utworów Gajcego, Rafał Brasse notował: „Skoro mszał zawiera teksty i wskazówki do sprawowania Najświętszej Ofiary, to w centrum emocjonalnych odniesień musi znajdować się Hostia jako przywracające psychiczną równowagę metafizyczne źródło. Poetyckie zaklęcie ma zatem sprawić, aby przyrównana do pąku kwitnącej róży księga liturgiczna rozprzestrzeniła się w kosmicznym eterze niczym życiodajne powietrze. Przedziwna to modlitwa, która nie łączy się z trudem, ale z naturalną czynnością oddychania" (R. Brasse: *Gajcy, Norwid – wyobraźnia twórcza a doświadczenie »sanctum«*. W: Idem: *Poetyka doświadczenia duchowego w liryce Tadeusza Gajcego*. Toruń 2018, s. 244).

bohater liryczny wypowiada „zaklęcie", które – by uniknąć baśniowo-magicznej frazeologii – ma charakter zdania performatywnego. Nie odtwarza rzeczywistości, lecz kreuje, powołuje do życia nowy świat. W wyniku dobitnie zaakcentowanej – aż dwukrotnie – sytuacji mówienia (strofa pierwsza i trzecia) podkreślony zostaje moment, w którym wypowiadane słowo (cały czas poruszamy się w obrębie rzeczywistości przedstawionej oraz zdających się powstawać w jej obrębie kolejnych poziomów fikcji) odznacza się mocą tworzenia. Dzięki temu wprowadzeniu bohater uczestniczy w kreowanej przez siebie, oczywiście wyobrażonej metaforycznie, rzeczywistości. Dane mu jest „wstąpienie" w mikroświat przestrzeni ogarniętej mrokiem (początek drugiej strofy: „Wejdę"), w której dostrzega rozbłyskujący „gwiaździsty lichtarz".

Strofa druga gromadzi najwięcej znaków sakralnych. To poetycki obraz smutku i bólu odejścia, rozwinięcie dwuwersu z pierwszej strofy („żal / pali się skąpo w niebiosach"). Charakterystyczne dla Gajcego „odwrócone" obrazy (np. „kwiatem głaz przygniata") podkreślają odmienny porządek od-tworzonej rzeczywistości. Wyraźnie rysuje się ukształtowanie przestrzeni: miejsce pobytu określone zostaje jako „dno", a więc kres wędrówki bohatera (układ wertykalny), istnieje wszakże możliwość poruszania się w planie horyzontalnym (głębia, w której rozbłyska lichtarz).

Zwróćmy uwagę na bogatą i wieloznaczną symbolikę elementów natury. Nawet pobieżna obserwacja pozwala dostrzec przewagę realiów przyrody „nieożywionej". Pojawiają się kolejno: głaz, glina, piorun, gwiazdy. Na granicy życia harmonijnie współgrają one z metaforyką dźwiękową (muzyczną), wykorzystującą czytelne znaki (skowronek, śpiew, hejnał, głos, grom, gra, fletnia). Elementy te intensyfikują doznania i – jednocześnie – pomagają ukazać wrażliwość bohatera na impulsy zmysłowe (czy też jego umiejętność transpozycji obrazów). Intensywność uczuć podmiotu wzmagają wprowadzone w trzeciej i czwartej strofie motywy płomienia i ognia.

Trzy strofy, spojone czasownikami w pierwszej osobie, to bezpośrednia wypowiedź „ja" lirycznego, zestawiająca teraź-

niejszość z przyszłością. Specjalnym uogólnieniem staje się czterowers drugiej strofy:

> Ale jest czas miłości
> i ciemność gra jak hejnał,
> by czasem oraz głosem
> wyrastać z zapomnienia.
> (w. 19–22)

„Wyrastanie z zapomnienia" może, zgodnie z tradycyjnym kierunkiem interpretacyjnym poezji tamtego czasu, oznaczać wezwanie do Czynu, może się jednak okazać także wątkiem autotematycznym. Zagadnienie nie poddaje się prostej eksplikacji. Pogrążenie w niepamięci równoznaczne jest ze śmiercią, wobec czego mamy do czynienia z próbą natchnionego ofiarowania samego siebie, którą podejmuje bohater liryczny. Nie na próżno mówi tutaj o swoim królestwie (odczytujemy te wersy w kontekście słów Chrystusa), nie na darmo również zgromadzono religijne rekwizyty. Sakralizowana postać bohatera obdarzona zostaje – co znów jest wielce charakterystyczne także dla innych tekstów Gajcego – pełną świadomością rozpięcia pomiędzy miłością i śmiercią. Poczucie obowiązku nie wyzwala jednak od przeczucia klęski, nie odsuwa widma śmierci, które – co oczywiste – przepełnia goryczą i smutkiem, zwłaszcza w obliczu „czasu miłości". W tym momencie przekraczamy granicę wyodrębnionych części. „Miłość", by przywołać tezę Kazimierza Wyki, powtarzaną m.in. w często cytowanej pracy Jerzego Kwiatkowskiego *Klucze do wyobraźni*, jest słowem-kluczem poezji Gajcego. W analizowanym utworze pojawia się dwukrotnie: wywołana najpierw w strofie trzeciej, zyskuje dookreślenie w strofie czwartej. Miłość staje się antytezą śmierci, ale – zauważmy – wyrażona zostaje obawa przed miłością, „co ziarno daje puste" (a więc bezowocną, nie dającą życia, tym samym sprowadzoną do śmierci). Istnieje zatem wariant utożsamienia się członów antytezy – tragiczny wariant, którego pustkę i jałowość oddają słowa innych ludzi (mowa niezależna w ostatniej strofie). Ich przytoczenie powoduje, że miast

indywidualnego, traktowanego personalnie „ja" pojawia się zaimek „oni", natomiast wykorzystany zespół metafor pozwala na zwięzłą charakterystykę przestrzeni egzystencji podmiotu. Śmierć jawi się jako coś powszedniego, poniekąd – naturalnego:

> Lecz grom powszedni gra
> jak fletnia mi przy wargach
> i ognia czarny cierń
> jest jak bolesny uśmiech
> (w. 27–30)

„Grom powszedni", dzięki niezwykłej lapidarności formuły, stał się tytułem tomu. „»Grom« – to oczywiście metonimia śmierci, katastrofy, zagłady. »Powszedni« – to określenie o podwójnej semantyce; z jednej strony podkreśla stałą i niezmienną obecność kataklizmu, z drugiej eksponuje jego oczywistość, »swojskość«, zwyczajność" – pisze Stanisław Bereś[9]. Dodajmy, iż tę zwyczajność, nawet oczywistość, uwydatnia poeta, odwołując się do zakorzenionego w języku związku. Metonimiczny „grom powszedni" powstał przecież *per analogiam* do „chleba powszedniego" (to kolejny znak chrześcijański). W utworze – i całym tomiku – funkcjonuje on jako synonimiczne określenie śmierci, która przyjmowana być musi z „bolesnym uśmiechem".

Wiersz – co widać już wyraźnie – jest lirykiem pożegnalnym. Wyjaśnia to sens jego tytułu – „schodząc", a więc: rozstając się, opuszczając, żegnając ostatecznie… Imiesłów wyraża czynność nie zakończoną, lecz trwającą. To jakby zapowiedź wizji przedstawionej w tekście, migawkowe zatrzymanie chwili, przy czym szczególny jest ruch w obrębie przestrzeni przedstawionej: wydawałoby się bowiem, że schodzenie to ruch ku dołowi (zwłaszcza gdy w utworze pojawia się – wprawdzie w formie wątpliwości wyrażonej pytaniem – rzeczownik „dno"). U Gajcego jednak mamy znów do czynienia z przewrotnym ukształtowaniem poetyckiej przestrzeni. „Schodzenie" – a już raz o lirycznych „odwróceniach" wspominałem – odbywa się ku górze, ku

[9] S. Bereś: *Wstęp*…, s. LXXIV.

„niebiosom" ozdobionym „gwiaździstym lichtarzem"[10]. W tym koncepcie intensyfikuje się wizualna strona utworu.

> Wśród barw, które ukolorystyczniają wizję liryczną autora *Widm*, nadając jego wierszom baśniowy, ale także i dramatyczny charakter, istnieją dwie barwy, które mają wyraźny ciężar symboliczny. Są nimi b i e l i c z e r ń. Oczywiście domyślamy się, jakie wartości symboliczne są związane z tymi barwami. Biel symbolizuje w poezji Gajcego niewinność, czystość. […] Przeciwstawiona bieli barwa czarna ma wartość symboliczną także od dawna ustaloną

– stwierdzał Wiesław Paweł Szymański, sytuując Gajcego w nurcie poezji, określanym przez siebie terminem „neosymbolizm"[11]. Pisząc o „szeregach opozycyjnych" w poezji Gajcego, badacz podsumuje:

> […] będą się one składały z takich wartości: w szeregu pierwszym znajdą się: rzeczywistość snu, przeszłość, młodość (czas dzieciństwa), niewinność-czystość (barwa biała, świat kolorowy); w szeregu drugim, opozycyjnym w stosunku do pierwszego: realność (jawa), teraźniejszość, wiek dojrzały, obsesja winy-odpowiedzialności (barwa czarna, świat bezbarwny)[12].

Zauważmy, iż w tekście *Schodząc* rzeczywiście dochodzi do konfrontacji barw o zauważalnym „ciężarze symbolicznym". Z jednej strony mamy bowiem wyraźnie „mroczne" zakończenia strof: „noc piorunem przygniata", „ciemność gra jak hejnał",

---

[10] Nie mamy tu do czynienia z wyjątkiem. Oto, na przykład, fragment *Misterium niedzielnego*: „Kiedym mówił: wszak brody nie mam, / suknie nie są białe jak trzeba, / on mi rękę podał – zbędne – / rzekł łaskawie i zszedł do nieba" (T. Gajcy: *Misterium niedzielne*. W: Idem: *Wybór poezji*…, s. 56). Na temat powiązania drogi do grobu, wejścia w ciemność z wzbijaniem się i wznoszeniem pisze Rafał Brasse w książce *Metaforyczny realizm. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Kraków 2020, s. 65–66.

[11] W.P. Szymański: *Przerwana młodość (poezja Tadeusza Gajcego)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 238, 239.

[12] Ibidem, s. 240.

„ognia czarny cierń", z drugiej jednak pojawia się wcześniej „gwiaździsty lichtarz", który – pamiętamy – „dnieje proroczo w głębi", oraz „nitka świecąca w marmurze". Zderzenie jasności, blasku, światła (towarzyszących wizyjnym obrazom drugiej strofy) z czernią teraźniejszości prowadzić może do uwypuklenia opozycji realności, oczywiście poetycko pseudonimowanej w ostatniej strofie, z marzeniem. Nie wszystko jednak poddaje się tego typu racjonalnym uogólnieniom. W tekście występują rzeczowniki, z którymi nieodłącznie kojarzymy określoną kolorystykę (róża, ogień, piorun). Gajcy, stosując szczególne zestawienia, odbiera im skonwencjonalizowany w języku układ barw (skoro pojawia się, na przykład, „ognia czarny cierń"). Tę semantycznie nacechowaną wielobarwność „sankcjonuje" sam bohater liryczny, stwierdzając:

> Mówię: królestwo moje
> z barw licznych i dłoni dwu
> (w. 15–16)

Mamy zatem dwa metaforyczne ciągi: barwny (z rzeczownikami konotującymi kolor zarówno pośrednio: róża, marmur, niebiosa, noc etc., jak i bezpośrednio: czerwień, czerń) oraz dźwiękowy (hejnał, głos, grom, granie). Spotykają się one w efektach synestezyjnych, których źródeł można się dopatrywać w symbolistycznych praktykach poetyckich.

Podsumujmy obserwacje: wiersz Gajcego staje się liryczną próbą uchwycenia relacji: śmierć (unicestwienie) – podmiot liryczny – otaczająca rzeczywistość, spiętrzona w odrealnionej, wizyjnej kreacji. Nie ma tu, rzecz jasna, mowy o dosłownym eksplikowaniu doznań i odczuć. Kojarzone ze sobą odległe elementy, tworzące rozbudowane porównania, mogłyby wskazywać, co znalazłoby potwierdzenie w częstym u Gajcego motywie snu, na rozluźnienie logiki, charakterystyczne dla marzenia sennego[13]. W interesującym mnie tekście reguły

[13] W utworze pojawia się sześć porównań. Odwołując się do statystycznego wyliczenia Beresia, obejmującego utwory z całego *Gromu powszedniego* oraz tekst *Wczorajszemu* (6,8 porównania na jeden wiersz), wypada stwier-

logiki nie uległy jednak zatarciu, choć niepokojące zestawienia odległych obrazów potęgują niejednoznaczność utworu i utrudniają wysuwanie interpretacyjnych hipotez. Całość jest skomponowana w stosunkowo spójną sytuację liryczną, odznaczającą się iście „dramaturgicznymi" węzłami kompozycyjnymi (umieszczonymi w układzie „mówię" – „wejdę" – „mówię" i opierającymi się na statyce oraz dynamice przedstawień). Rozbudowana metaforyka – stwarzająca nieodparte wrażenie surrealnej konotacji – pozwoliła na wyrażenie, w sposób niezwykły, ostatniego słowa w poetyckim tomiku młodego autora. Los sprawił, że utwór *Schodząc*, zamykając *Grom powszedni*, podsumowywał dorobek poety w sposób aż nadto widoczny i – o ironio – ostentacyjny. Bez wątpienia takie utwory, jak *Wczorajszemu*, *Do potomnego* jawią się jako teksty bardziej przejrzyste, z wyraźniejszym przesłaniem (choć nie oznacza to bynajmniej jednoznaczności). Natomiast *Schodząc*, dzięki oderwaniu od konkretu i wskutek swoistego collage`u elementów własnej twórczości, okazuje się tekstem intrygującym, opalizującym ukrytymi znaczeniami.

3

Motywy finałowego tekstu ostatniego tomu Gajcego przewijają się – w różnych konfiguracjach – w tekstach *Widm* oraz *Gromu powszedniego*. Traktując *Schodząc* jako *sui generis* zestawienie i podsumowanie poetyckich motywów, a tym samym pozwalając sobie na uznanie wiersza za liryczną *summę* autora, podejmijmy

dzić, że „norma" nie została przekroczona. Owa frekwencyjność zwraca od razu uwagę, zwłaszcza w przypadku ośmiowersowej strofy, w której występują aż trzy porównania (por. trzecia strofa *Schodząc*). Bereś stwierdza: „Doprawdy niewiele w polskiej poezji współczesnej przykładów tak silnego zgrupowania tego bądź co bądź tradycyjnego tropu". Badacz trafnie zauważa dalej, iż Gajcy dąży w ten sposób do uwydatnienia – szczególnie w konfrontacji z chaosem rzeczywistości – niejednoznaczności elementów literackich form (S. Bereś: *Wstęp…*, s. LXXXIV). Dodajmy, że człony porównań stawały się w poezji autora *Widm* fundamentem kontrastowych konstrukcji, umożliwiających budowanie lirycznych obrazów z pozornie nielogicznych i paradoksalnych zestawień.

jeszcze próbę naszkicowania zarysu analizy funkcjonalnej w sygnalizowanym na początku szerszym kontekście liryki Gajcego. Utwór ten włącza się w pewien tematyczny ciąg (do którego ograniczę się w niniejszym szkicu), realizowany w formie zbliżonych do siebie zapisów sennych wizji. Wiersze Gajcego, mimo całej różnorodności i bogactwa poetyckich zabiegów, przyporządkować można wiodącemu tematowi.

Tytułem książki poświęconej Gajcemu Stanisław Bereś uczynił metaforę poety: „uwięziony w śmierci"[14]. Rzeczywiście, nastrój nieuniknionej śmierci odczuwalny jest w całym dorobku autora *Misterium niedzielnego* i – o czym dane nam było już się przekonać – przenika także tekst analizowanego wiersza. Wizja pożegnania, smutek odejścia i świadomość konieczności poniesienia ofiary konfrontowane są w zestawianych znakach poetyckiej rzeczywistości. Świadomość sytuacji „uwięzienia w śmierci" inicjuje w poezji Gajcego całą liryczną dysputę z Kreatorem – odpowiedzialnym przecież za swoje dzieło[15]. Kolejne utwory *Gromu powszedniego* są próbami odnalezienia się w ziemskich realiach i stanowią kolejne etapy ustawicznego poszukiwania porządku czy też „pierwotnego ładu" w istniejącym „tu i teraz" chaosie.

Dialog z Bogiem (*de facto* nienazwanym) podlega fazom: od modlitewnych próśb (*Po raz pierwszy modlitwa*), przez niepokój i pretensje (*Pieśń ostateczna*, *Pieśń nostalgiczna*), aż do kategorycznych żądań (*Kantyczka wołania pełna*). Podmiot liryczny zdaje się powoli, acz konsekwentnie, podążać ku granicy Boskiej wyrozumiałości i cierpliwości. Przejmująco brzmią pytania z wiersza *Wezwanie*:

> Prowadzisz mnie, czy tylko stoję
> jak stoi drzewo pod płotem
> czystego nieba, albo płomień
> nad krajem niebu niepodobnym?

[14] S. Bereś: *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Warszawa 1992.

[15] W interesujący sposób prześledził tę dysputę Bereś (por.: Ibidem, s. 111–116, 189–196).

Przemawiasz do mnie czy szyderczy
pociskiem godzisz, by zakrakał
nad nierozumnym moim sercem
jak kiedyś liść lub jak fujarka?

Zstępujesz Ty, czy ja wyrastam
ponad swój głos i niemy pejzaż
i czyja dłoń ma kształt żelaza
i czyje słowo jest jak z serca?
(w. 9–20)

Czy dialog z Bogiem kończy – jak sugeruje Bereś – *Groteska bardzo smutna*?[16]. Punkt szczytowy osiąga on, moim zdaniem, właśnie w wierszu *Schodząc*. Sytuacja komunikacji podkreślana jest tu ustawicznie, komunikacji z rzeczywistością i światem natury, w które – jak wolno mniemać – wpisany jest Stwórca. W ostatnim utworze *Gromu powszedniego* ofiara zostaje ponowiona i tym samym odnowiona w sposób wręcz obrazoburczy. Chrześcijańskie symbole anektuje bezwzględnie podmiot wypowiedzi – mówi on o „swoim królestwie", konstytuującym się na naszych oczach; podporządkowuje sobie znaczące rekwizyty (dwie dłonie, cierń, gwoździe), które – chociaż rozproszone w metaforycznych konstrukcjach frazeologicznych – składają się na „witrażową" całość. Dzięki sile imaginacyjnej kreacji człowiek zdaje się zbliżać ku Boskiej potędze. Przywłaszczenie sobie atrybutów-symboli rozpoczyna nowy etap wędrówki ku rozwiązaniu egzystencjalnej zagadki. Z poczuciem siły związana jest bezpośrednio heroizacja poetyckiego gestu: bohater liryczny odradza się w tak usilnie poszukiwanym porządku świata, zdany na siebie. „Dwie dłonie" z wiersza *Schodząc* przywołują, między innymi, skojarzenie z gniazdem, co zwiastuje nowe życie. We wcześniejszych utworach *Gromu powszedniego* pojawiają się pesymistyczne formuły: „rąk złamanych wygasło już gniazdo" (*Wstecz*), „dwa kwiaty w krzyż i sen bez barwy / i pusta dłoń" (*Wizja skąpa*). Dopiero finałowy liryk zaprzecza obezwładniającej i porażającej zasadzie, iż „tak być musi, tak

[16] S. Bereś: *Uwięziony w śmierci…*, s. 194.

będzie do kresu". Warto zauważyć przy tym, że symbolikę palców, dłoni i rąk Gajcy wykorzystuje nieustannie[17].

Już w *Widmach* uwidoczniło się dążenie do dialogu, chęć sprostania myślą otaczającej rzeczywistości. Tomik ten, ukazując świat w iście manichejskich opozycjach, tworzył obraz człowieka dążącego do osiągnięcia pełni samoświadomości – jeszcze niezbyt pewnego swych racji, często wahającego się i wątpiącego, oscylującego pomiędzy jawą a snem. Tutaj podejmowana była próba rozmowy zarówno z Bogiem (*Hymn do światła*), jak i z szatanem (*Sen drugi*). Milczący konsekwentnie Stwórca doprowadza w *Pieśni ostatecznej* z *Widm* do śmiałej konstatacji lirycznego bohatera:

> Nie złamałeś mej mocy –
> jestem sam!
> (w. 53–54)

Odwołując się do tego dwuwersu Stanisław Bereś zauważa, że „w »Widmach« rebelia nie opiera się jednak na wierze w możliwość przejęcia władzy nad światem"[18]. Tak, gdyż taka uzurpacja pojawi się dopiero w *Gromie powszednim*, w *Widmach* natomiast przygotowane zostało, jak widać, intelektualne „zaplecze" buntu, mimo wszystko wiodącego ku przezwyciężeniu obezwładnienia, niemocy i tragizmu.

Schodząc realizuje zapowiedź wiersza *Przesłanie*, jest „tonem ostatnim" w lirycznym ciągu *Gromu powszedniego*, zbliżającym

---

[17] Por. wiersz *Przejście* z wpisanymi w liryczne obrazy palcami, dłońmi/dłonią (trzykrotnie), rękami/ręką (aż czterokrotnie), tutaj również: ciało, włosy, pierś, serce, stopy, oczy, głowa (dwukrotnie). Interpretując utwór o atomizacji ciała, rozpadzie, ofierze, śmierci i zbawieniu, pisze Grzegorz Grochowski: *Emblematy zbawienia – emblematy zagłady. „Przejście" Tadeusza Gajcego*. „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1. W szkicu znajdziemy uwagi o leksemowych repetycjach Gajcego i „aksjologicznej poliwalencji". Bogusław Grodzki przywoła nadrealizm, skoro „bohaterami są tu uwijające się na scenie zdeformowane na ekspresjonistyczną modłę anatomiczne fragmenty" (B. Grodzki: *Świadomość na rozdrożu. „Przejście" Tadeusza Gajcego*. „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1).

[18] S. Bereś: *Uwięziony w śmierci…*, s. 194.

się ku jednoznacznej wykładni romantycznie pojmowanej ofiary. W końcowych partiach drugiego zbioru wierszy (*Kantyczka wołania pełna*, *Schodząc*) postrzegamy nową perspektywę oglądu świata – wyraźnie optymistyczną wizję wyrwania się „z ciemności", która spowija „smutny kraj". Nadzieja oznacza przeciwstawienie się zapomnieniu przez – znów pojmowaną jakby na sposób romantyczny – twórczość. Czy to przekonanie o potędze oraz trwałych wartościach literatury stanowiłoby fundament kolejnego etapu poetyckich zmagań Tadeusza Gajcego? Czy ów heroiczny optymizm, będący w dużej mierze wynikiem obsesyjnych zmagań poety z własną świadomością i – równocześnie – z „siłami transcendentnymi" znalazłby rozwinięcie i potwierdzenie w kolejnych lirycznych realizacjach? Istotna jest sama możliwość sformułowania takich pytań. To przecież konsekwencja ewolucji postawy Gajcego, której finałowe stadium usiłowałem właśnie scharakteryzować: od przeczucia i przejścia przez kolejne fazy entropii świata ku odrodzonej (a właściwie: narodzonej) wierze w sens ofiary i cierpienia.

Concept album.
O *Odwróconym świetle* Tymoteusza Karpowicza

1. Próba całości

„Przecież wiedzieć to znaczy wziąć na siebie jarzmo, wziąć na siebie ciężar tego, co się wie. To nie jest zabieg ułatwiający życie. Jeżeli natomiast udałoby się wyćwiczyć w sobie postawę typu »nie wiem tego? to wspaniale!« (»baba z wozu – koniom lżej«) – można by spokojnie iść dalej w głąb świata, nie odczuwając zagrożenia z tego powodu" – powiada Tymoteusz Karpowicz w części *Alef* niewielkiej książki „mówionej i pisanej"[1]. Pytajmy więc od razu: ile ciężaru wiedzy przekazuje nam *Odwrócone światło* i czy jesteśmy dziś w stanie wziąć na siebie jej „jarzmo"? Co można powiedzieć o granicach poetyckiego eksperymentu po *Odwróconym świetle*, by „iść dalej w głąb świata" (tym bardziej, iż wielokrotnie wspomniane brzemię odrzucano?).

Kiedy Edward Balcerzan zastanawiał się nad wydanym w 1972 roku tomem poetyckim Tymoteusza Karpowicza, rozpoczynał wywód od – nie raz później wybrzmiewającej w naszych uszach – kwestii: „Cóż obraża w *Odwróconym świetle*?". Badacz odpowiadał, że „nie sam fakt zgrupowania w jednym »druku zwartym« tak olbrzymiej ilości wierszy" (424 strony!), lecz „obezwładniający porządek, jaki tu panuje. Wśród tej masy słów"[2]. Istotnie, do takiej objętości (i pojemności) tomików nie

[1] M. Spychalski, J. Szoda: *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 57. Dla programu TVP 2 autorzy zrealizowali film *Tymoteusz Karpowicz* (1994), a okoliczności wejścia do „chicagowskiej samotni" Mirosław Spychalski przybliża w części pierwszej *Off the Record* (s. 7–17).

[2] E. Balcerzan: *Kto się boi „Odwróconego światła"?* W: Idem: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik – Badacz – Tłumacz – Pisarz*. Kraków 1982, s. 354.

jesteśmy przyzwyczajeni, do podobnych spełnień literacko-językoznawczo-filozoficznych – również. Imponują, intrygują i obezwładniają. Irytują apodyktycznością narzuconych reguł, albowiem wydaje się, iż Karpowicz nie zniesie czytelniczego sprzeciwu, tego kompozycyjny plan nie uwzględnia – zdaje się przedstawiać realizację porzucającą myśl o lekturze cząstkowej czy przypadkowym kartkowaniu, liczy się całość, spełniony koncept. Kto temu objawieniu sprosta i kto mu podoła w racjonalizującej lekturze? Racjonalizującej, gdyż szał emocjonalnych uniesień nie wchodzi tutaj w grę. Notował Julian Przyboś: „[…] wizja nowego pisarstwa jest dziełem intelektu, rezultatem przenikliwej pracy myśli, myśli wyostrzonej do precyzji jasnowidztwa"[3]. Czy aby jednak ta, ze względu na skalę hermetycznego przedsięwzięcia, „wymagająca" książka może uniknąć losu (także w perspektywie hipotetycznego odbiorcy, czytającego tomiki „od deski do deski") lektury fragmentaryzowanej i ostatecznie… porzucanej?

2. Dzieło totalne

Na stronie technicznej *Odwróconego światła* znajduje się informacja: „Okładka i obwoluta według pomysłu autora". Leszek Szaruga powiadał o „symetrii zastosowanej w kompozycji obwoluty" (przy tym: „kontraście jako dopełnieniu"), graficzny ład został jednak zachwiany[4]. Okładkowy koncept graficzny zestawiający tytuł z imieniem i nazwiskiem autora nie jest „idealny" – byłby takim w przypadku powtórzenia ilości liter po lewej i prawej stronie, jednak piąty i szósty „wers" z okładki nie zgadzają się pod względem ilościowym, notujemy

[3] J. Przyboś: *Przygody awangardy*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 61.

[4] Zob. L. Szaruga: *„Odwrócone światło" – próba czytania*. „Nurt" 1974, nr 10. Joanna Roszak słusznie zwracała uwagę na architektonikę książek Karpowicza, odwołując się do edytorskich doświadczeń „liberatury" (J. Roszak: *Przestrzenność – aha*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller. Wrocław 2006, s. 232–233).

bowiem odpowiednio: 3–4, 2–3 litery. Jaką funkcję pełni ten przestrzenny układ liter powołujących do istnienia swego rodzaju biobibliograficzny „poemat wizualny"? Wprowadza m.in. literową grę semantycznych zawirowań. W zaimkowej potyczce „WY" przedziera się w strefę kolorystycznie jednolitego, choć „odwróconego", „MY" (i wertykalnego „TY", horyzontalnego „TE", łamanego „OWI"). Jaśniejsze pozostaną tylko „ONE" (wiersze upublicznione?), ciemniejsze – „ME" (wiersze we mnie poczęte?)…

W wyrazie „światło" zawiera się i „świat", i „tło" (anagramami moglibyśmy bawić się dłużej). To wszystko jest być może jedynie drugim planem – istniejącym, choć niekoniecznie dostrzeganym i świadomie dołączanym przez odbiorcę do własnej rekonstrukcji dzieła.

Kolejne fazy hipotetycznego – powracam do formuły Balcerzana – „obrażania się" ujęte być mogą w perspektywie czytelniczego, nieprofesjonalnego odbioru, choćby z powodu „n i e a u t e n t y c z n o ś c i" prezentowanej w tomie liryki, braku „spontaniczności i improwizacji", trudności interpretacyjnych związanych z „»fabułą«, słownictwem, operacjami wersyfikacyjnymi"[5]. Powiedziałbym tak: Karpowicz opublikował tom wierszy złożonych wielokrotnie i chyba jednak będących zestawem do interpretacyjnej rekonstrukcji dla wyjątkowo wytrwałego czytelnika[6]. „Nie znam poety w równym stopniu nie liczącego się z konkretem języka i konkretem wyobraźni czytającego" – napisał kiedyś Krzysztof Karasek, myśląc o języku Karpowicza, sprawdzającym „nasze możliwości poznawcze i skalę wyobraźni"[7], Ryszard Nycz z kolei nazywał *Odwrócone światło* „wielką i nader hermetyczną poetycką księgą"[8]. Mijają dekady a tom Karpowicza trudną do deszyfracji księgą pozostaje, albowiem tak zaprojektowane i zrealizowane

[5] Zob. E. Balcerzan: *Kto się boi…*, s. 355.

[6] T. Karpowicz: *Odwrócone światło*. Wrocław 1972.

[7] Zob. K. Karasek: [nota na okładce]. W: T. Karpowicz: *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny (fragmenty)*. Warszawa 1989.

[8] R. Nycz: *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 110.

dzieła totalne zdarzają się w historii literatury (kultury) rzadko. I rzeczywiście, warto – po pierwszych podejściach lekturowych – na to dzieło (notuje Andrzej Falkiewicz: „Twórczość dla kilkudziesięciu. W najlepszym razie – dla kilkuset”[9]; a może – pytajmy z myślą o Tadeuszu Peiperze – jedynie dla „dwunastu” i to… badaczy?) po prostu się „obrazić”, choć będzie to dla niego obojętne – zdaje się istnieć samo w sobie, w stanie nienaruszalnym, scalonym i… trudnym do ogarnięcia w całości. Cegiełki będą jednak z niego wyjmowane i przestawiane – obok kolejnych fragmentów.

Precyzja *Odwróconego światła* objawia się w kompozycji, ramie tekstu, wykorzystywanych „językach” zestawianych zapisów. Przypomnieć tutaj trzeba: Karpowicz „oryginały” umieszcza na stronie prawej (nieparzystej), pod nimi „kalki logiczne”, natomiast strona lewa książki objawia „kopię artystyczną”. Jak czytamy? W sposób naturalny lekturę „publikacji klasycznej” rozpoczynamy od lewej strony (pomijam tutaj wszelkie książki artystyczne, eksperymenty mierzące się z formą zwartą druku). Może zdarzyć się tak, iż najpierw – przynajmniej podczas lektury kilku tekstów umieszczonych na początku tomu – przyciąga uwagę „kopia artystyczna”, dopiero potem – „oryginał”. Ale też słowo oryginał wydaje się – nie tylko w „wielkoawangardowej” perspektywie – najważniejsze. To oryginał jest semantycznym epicentrum. Rytmowi lektury po pewnym czasie musimy się poddać.

3. Światło, czyli poemat „na ustach porzuconych”

Nakazywał niegdyś twórcom Tadeusz Peiper: „marzyć o celach złożonych i środkach wyrafinowanych; […] być wykwitem i wykwintem kultury”[10]. To wyliczenie pasuje do

[9] A. Falkiewicz: *„Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?”*. W: T. Karpowicz: *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*. Wrocław 1999, s. 340.

[10] T. Peiper: *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: Idem: *Pisma: Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Oprac. i red. tekstu T. Podoska. Kraków 1972, s. 366.

lirycznych spełnień Karpowicza. Oto precyzja matematycznej kompozycji, form, w które poeta wyrafinowanie „wtłoczy" gry wyobraźni, oto dramatycznie przypadkowe asocjacje, które stają się zadaniem do rozwiązania. Mistrz Peiper powiadał jeszcze, iż „Rozwój poezji nie jest możliwy bez rozwoju sposobów poetyckich; poezja zmienia się zmianami sposobów mówienia. Zmiana sposobów mówienia wywodzi się z przemiany, dokonanej w wyższej od nich idei o pisarstwie poetyckim, w idei poetyckiej. […] Nie ma wielkiego okresu poezji bez nowej idei poetyckiej i bez nowych sposobów poetyckich"[11]. Karpowicz miał „nową ideę poetycką" i na „nowych sposobach poetyckich" bardzo mu zależało.

Tomik współtworzą części hasłowo przywołujące ewangeliczne znaki życia Jezusa: *zwiastowanie*, *nawiedzenie*, *narodzenie*, *nauka*, *nauczanie*, *kana galilejska*, *pojmanie*, *ukrzyżowanie*, *zmartwychwstanie*. Ale sam początek wyznacza cząstka *Przed każdą chwilą*, w której *oryginał* brzmi: *Wniebowzięte serso* (Karpowicz chętnie łączył obszary *sacrum* i *profanum*, wzniosłości i codzienności), a *kalka logiczna*:

> REGUŁA ZASTĘPOWANIA DEFINICYJNEGO
> saint-john perse przechwycił
> ziemię na rodzeniu
> jego stóp i naszych ale
> ziemia poszła nimi dalej
> (OŚ, s. 7[12])

Widać, że coś utraciliśmy, a brak śladu będzie „znakiem" nieobecności. Gdzieś jesteśmy, gdzieś bywamy, pozostawiając miejsca nieodkryte – także w sensie przygodnych wędrówek intelektu. Przypomina się lekcja Norwidowska: świat jest pod-

[11] T. Peiper: *Poeci bez idei poetyckiej*. W: Idem: *Pisma: Tędy…*, s. 277.

[12] Wszystkie cytaty zgodnie z edycją T. Karpowicz: *Odwrócone światło…*, do której odsyła skrót OŚ. Zob. publikacje kolejne: T. Karpowicz: *Utwory poetyckie (wybór)*. Wstęp i oprac. B. Małczyński. Wrocław 2014. BN I, 321 (tu: *Odwrócone światło*, s. LVII–LXXXIV oraz *Objaśnienia do triad semantycznych z „Odwróconego światła"*, s. 234–264), *Dzieła zebrane*. T. 2. Red. J. Stolarczyk. Wrocław 2012.

miotowo doznawaną rzeczywistością – istnieje wszędzie, gdzie odczuje go pielgrzymujące „ja”[13]:

Najkrócej rzecz całą ujmując: *Odwrócone światło* jest poetyckim traktatem-świadectwem o naszym bytowaniu w języku-świecie i świecie-wyobraźni, cierpliwie kierującym nas ku strefom granicznym ontologii i epistemologii. „Dla Karpowicza poezja jest formą zgęszczonego, przyspieszonego filozofowania, poprzez które – na ekranie języka – ujawnia się dramat istnienia”[14]. To prawda, a do tego dodać trzeba koniecznie uwagę o relacji „narracji” literackiej i naukowej, albowiem – jak słusznie zauważał Erazm Kuźma – „Znamienne jest dla współczesności zacieranie granicy między dyskursem naukowym a literackim. Dzieje się też tak u Karpowicza, z tą jednak różnicą, że współczesność upodabnia dyskurs naukowy do literackiego, natomiast Karpowicz odwrotnie: dyskurs literacki chce sprowadzić do naukowego”[15].

Autor *Odwróconego światła* tworzy konceptualną całość: wyrwane ze swojego miejsca w tomie pojedyncze teksty rozsypują się, sprawiają wrażenie o-błędnego kolażu przypadkowych słów, dziwiących się sobie związków frazeologicznych.

---

[13] Zob. C. Norwid: *Pielgrzym*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 36. BN I, 271.

[14] F. Kujawiński, T. Tabako: *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*. Przeł. T. Kunz, T. Tabako. W: *Życie w przekładzie*. Red. H. Stephan. Kraków 2001, s. 91. Zob. *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. Red. J. Sławiński, M. Głowiński. Wrocław 1982. *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. LVIII; K. Jaspers: *Filozofia i nauka* (s. 288–303); *Filozofia i sztuka* (s. 304–318). W: Idem: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyb. S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, posł. D. Lachowska, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz. Warszawa 1992. Theodor W. Adorno konstatował: „Filozofia i sztuka konwergują w swej zawartości prawdy i rozwijająca się wciąż prawda dzieła sztuki to nic innego jak prawda filozoficznego pojęcia. […] Metafizyka sztuki dzisiaj krystalizuje się wokół pytania, w jaki sposób coś duchowego, co jest zrobione, w języku filozofii »tylko ustanowione«, może być prawdziwe” (T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 239, 240).

[15] E. Kuźma: *Kto mówi w „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza?* W: *Podziemne wniebowstąpienie…*, s. 156 (uprzednio w tomie *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996).

Te dłuższe niosą z sobą nawet jakiś posmak nadrealizmu (co ewokować może kwestię awangardowego przypadku – wytworzonego bezpośrednio lub pośrednio)[16]. Oczywiście, próba ich deszyfracji w ramach obecności „cząstkowej" może być podjęta, jednakże odcięcie nici oryginałów, kalek i kopii, wyrwanie z tytułowanych rozdziałów, pozbawi nas możliwości uczestniczenia w długiej grze. Odkrywając, w ramach skomponowanej całości *Odwróconego światła*, kolejne pola, poeta pokazuje, iż nie ma granic językowej spójności i semantycznej wytrzymałości tekstu, kruszy językowy system, by zestawiać – przy zachowaniu reguł składniowych – rozrzucone słowa w obrębie lingwistycznych mikroświatów wyobraźni[17]. Powiedzmy – systemów i podsystemów kolejnych:

ASYMETRYCZNA RÓWNOLEGŁOŚĆ
prześwitywanie nieobecnych
nie ma światła na tym miejscu
stoi niekonieczny błysk przeznaczenia
(OŚ, s. 23)

[16] Chodzi o spontaniczność aktu tworzenia oraz niepewność kształtu efektu finalnego lub tworzenie niebędące „rezultatem ślepej spontaniczności w obchodzeniu się z materiałem, lecz wręcz, jak najdokładniejszej kalkulacji. Kalkulacja ta obejmuje jednak wyłącznie środki, dlatego wynik pozostaje w wysokim stopniu nieprzewidywalny" (podkr. PM). Wspomina o tym Peter Bűrger w książce *Teoria awangardy*. Przekład J. Kita-Huber. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2006, s. 82–87.

[17] Analizując poetykę tekstu, Joanna Mueller wymieniała m.in. „nieuchwytny ruch anamorfoz i przekształceń (pękanie idiomów, migotliwe prześwity nowych znaczeń, mgnienie lustrzanego odbicia homonimów i etymologii, proteuszowe różnicowanie się metonimii i metafor, momentalne odwrócenia chiazmów, skręty sylleps)", wreszcie „skostniałą idiomatykę języka potocznego" (J. Mueller: *Lektura jako trop. O „Odwróconym świetle" Tymoteusza Karpowicza*. „FA-art" 2003, nr 1–2). Balcerzan zauważał, iż Tymoteusz Karpowicz chętnie wykorzystywał formułę personifikacji, a w *Odwróconym świetle* uczynił z niej „centralną figurę" stylistyczną i kompozycyjną (E. Balcerzan: *Kto się boi…*, s. 362). Dodawał: „Czym dla awangardy z lat dwudziestych była metafora, tym dla Karpowicza jest personifikacja. Nigdzie dotychczas w polskiej liryce uosobienie nie uzyskało tak imponującej »mocy przerobowej«; poszerzenie granic personifikacji jest trwałym osiągnięciem Karpowicza" (s. 366).

Do „niekoniecznego błysku przeznaczenia" dołączy „niepisana gwiazda przeznaczenia":

rozstrzelane w środku śpiewu
organy nocy
na jaworowe drzewo wokół jego ust
siada już głuszec zamknięcia
w rozłożystych domenach oddechu
twardnieje niepisana gwiazda
przeznaczenia
(OŚ, s. 312)

Powiadał Karl Jaspers o bezpośredniości filozoficznego przekazu i pośredniości przekazu sztuki, gdyż „jest ona naocznością, której nie sposób wyrazić jasno w myśli"[18]. Karpowicz jest tego świadomy. Strefa mroku i strefa światła, obecność i nieistnienie – łatwo byłoby w tak klarownych przeciwstawieniach posługiwać się pewnikami egzystencjalnej refleksji, lecz on porzuca pewność i ufność, a komponując obrazy asonansowe poszukuje właśnie „migotań", „prześwitów", kodów rzeczywistości. W odcieniach i półtonach:

odrastająca po mówieniu cisza
na mineralnej ikonie powietrza
z nadciętej wargi roni
zamyśloną kroplę krwi
(OŚ, s. 10)

Wszystko wymyka się tutaj ze strefy istnienia i spełnienia, zarówno cisza, jak i dźwięk („nieobecny dźwięk", uciekający śpiew), wszystko miałoby się spełnić „pod warunkiem". Karpowicz buduje – pseudonimizując i ekwiwalentyzując – metafory somatyczne, nie stroni przy tym od wprowadzania obrazów brutalnych:

[18] K. Jaspers: *Filozofia i sztuka*. W: Idem: *Filozofia egzystencji…*, s. 305.

INSTRUMENTACJE
cisza ten krzyk na smyczy
trzymanej w zaciśniętych zębach
oczodołu słuchu i śliny z dotyku
słowem pięć zmysłów na ostrzu
nie znanego dotychczas kierunku
wbija swe szable w twą krtań aż po uszy
na brakującym bólu jesteś wynoszony
ze stygnącej w brzegach małżowiny
(OŚ, s. 388)

Czy często wprowadzane „jest" oznacza pewnik? Wszak sąsiaduje z nim „bezjęzyczność", „odłamane ramię słowa":

bo poza wielką wargą mowy jest jeszcze
synaj znaku i tablice ruchu bezjęzyczna
wypuklina świtu i to odłamane ramię słowa
po słowie aby żaden jakub na drabinie
mowy nie powiedział stoi na gołębiu gołąb
(OŚ, s. 374)

wiekuisty jest sens milczenia
kamiennego proroka
jego konkretny język
podważa teraz wszystkie
wniebowstępujące organy
na żyworodnej ścianie
zbiorowego grzechu
pęcznieje żyła skupienia
(Ś, s. 10)

W *Odwróconym świetle* świat (świat-świat/tło) wyłania się z obszaru zaprzeczeń i negacji, odwróceń lingwistycznych wzorów, ba – ujmowany jest w języku, w którym słowo *istnienie* zawiera aż dwa morfemy przeczące. Stąd w czasie lektury ponawiane będą pytania o relacje słowo-rzecz, podobieństwo i tożsamość, o referencje:

gdy zorkiestruje czas ramiona
[……..]
wtedy jest jeszcze czas by na d**nie**
do głębi już **nie** ist**nie**jącej
rzeki odnaleźć też **nie** ist**nie**jącą
fujarkę którą usta dziecka
ukryły w śpiewającej korze
i zagrać także w **nie**obecnym
dźwięku tamtego zmartwychwstania
z ciszy na ustach porzuconych
za śpiewem też uciekającym
(OŚ, s. 6, podkr. PM)

„Każde nazwanie okazuje się unicestwieniem rzeczy, jej negacją, zamknięciem w sztucznym, skażonym subiektywnością konstrukcie mowy. Wyrażanie jest zakłamywaniem" – pisała Joanna Grądziel[19] (z tym mierzył się Karpowicz w *Odwróconym świetle* i *Rozwiązywaniu przestrzeni*). Kluczem do „stwarzającej wyobraźni" staje się światło, przenikające sieć zaprzeczeń, „paralaks":

czego tu nie karczujecie
nie karczujemy światła
w oku pańskim zadrzewionego
(OŚ, s. 134)

W podmiotowej rozgrywce natrafić można na powierzchnię odbicia, od-blasku:

ZNAK ODBLASKOWY
przelśniewający mój morderca
w moim świetle niewiele
ma szans na jedyne
samoolśnienie
(OŚ, s. 373)

[19] J. Grądziel: *Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru"*. „Kresy" 1999, nr 1.

A „odwrócenia" – w obszarze semantycznym „jakby" – mogą nosić znamię obrazoburczego spektaklu. Pamiętamy, iż w literaturze młodopolskiej chętnie replikowano monumentalne sceny ukrzyżowania, teraz – „w zbiorowym oknie patrzenia" – została skończona gra:

NA THEATRUM DANE
wybity pałką ze snu
staję w zbiorowym oknie patrzenia
a jednak nie jest tak ciemno

nad golgotą już po wszystkim demontują
wzgórze wynoszą drabiny
wylewają resztki octu czyszczą
włócznie porośnięte krwią

chrystus zdjęty z krzyża za łapówkę
zbiera gwoździe do chusty weroniki
zaraz odmówi jedno jasne

żyje także dwóch łotrów oto w ćwierć objęci
patrzą na magdalenę ale nic zdrożnego
nie są w stanie pomyśleć
ona im zaprzecza

wyprzedzającym skinieniem nisko w dole
centurion toczy beczkę po wypitym winie
a więc grzmi i powstaje jakby zarys burzy
(OŚ, s. 356)

„Moderniści z równą namiętnością odrzucali krzyż Golgoty, widząc w nim znak mortalistyczny, promieniujący śmiercią, jak i przybijali swych bohaterów do krzyża marzeń, by, jakby na przekór Pasji Chrystusa, odkryć perwersyjny smak indywidualistycznego cierpienia"[20]. Nie ma tu miejsca na kolejne wcielenia „Chrystusa miasta", Chrystusa-robotnika, Chrystusa-

[20] W. Gutowski: *Motywika pasyjna w świecie młodopolskiej wyobraźni*. W: Idem: *Mit – eros – sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999, s. 194–195.

-posłannika, pozostaje sztuka i… sztuczność. Nie ma, dającego nadzieję, Chrystusa-światłości[21].

Ostatni *oryginał* to PIĘKNO NIEOBECNOŚCI. *Kopię artystyczną* rozpoczyna PORANNY DIALOG, kolejne kalki logiczne natomiast: ORZECZNIK ZEROWY, ORZECZNIK HETEROSEMANTYCZNY, ORZECZNIK INICJACYJNY. Pojawiają się tutaj blask, ciemność, słońce, świecenie, promień. I ustawione naprzeciw siebie lustra – obraz przypominający o poznawczym wątku powtórzenia, powielenia:

ale żyjąca w dwójnasób z miejsca
żądasz odżylnie zachwytu
nacelowujesz dwa lustra na lustro
poprzeczne od zagadek dokąd
zaszedłbym czesząc twoje włosy
siecznym promieniem wzroku
(OŚ, s. 404)

Kopia artystyczna, z której wywiedziony został tytuł całego tomu, należy do oryginału *Nibelungi w chlewie jako pulsary*, kończy się czterowersem:

to wszystko było przecież moim odwróconym światłem
paliło się gdy gasło i gasło się paląc
ale kiść narodu na sercu sunęła wciąż w górę
krwi za którą ciągle nie widziałem słońca
(OŚ, s. 402)

Podróż łódką, brzeg i spojrzenie na „wszystkie zachody światła" – to obrazy już „oswojone". W tej sugestywnej *kopii*, uruchamiającej synonimiczną lawinę, znów mowa o śmierci

[21] Panoramiczne ujęcie zagadnienia „literackiej obecności" Jezusa Chrystusa przyniósł tom *Chrystus w literaturze polskiej*. Red. P. Nowaczyński. Lublin 2001. Zob. Z. Zarębianka: *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego*. W: Eadem: *Tropy „sacrum" w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz 2002, s. 41–73.

i życiu, ale też otwiera ona inną perspektywę rozrachunku – pokoleniowego[22]. Rozrachunku – „na ustach porzuconych".

4. Wyprzedzenie?

Po latach Tymoteusz Karpowicz powie o podejmowanych przez siebie próbach holistycznych: „*Odwrócone światło* było pewną próbą syntezy, ujęcia całościowego opartego na strukturze ewangelicznej. Zorientowałem się jednak, że oparłem całość na jednym micie narodzin, męczeństwa i śmierci. Tymczasem to dopiero początek przygody człowieka, której historia ta absolutnie nie wyczerpuje"[23]. Powie wtedy również, że *Rozwiązywanie przestrzeni* jest „najdalszą próbą holistycznego widzenia, które na pewno skończy się poznawczą klęską"[24]. Pomimo takich przeczuć, podejmuje wyzwanie gigantycznych projektów „poematowych", musi więc jednak snuć – jakże modernistyczną – nadzieję, że na kilku frontach artystycznych rozstrzygnięć (wobec systemu języka, mitów kultury, historii i współczesności) po prostu mu się powiedzie.

Nie, *Odwrócone światło* nie będzie rozchwytywane w księgarniach i nie zbłądzi pod strzechy – bynajmniej nie z powodu budowania opowieści w przestrzeni jednego mitu. A jednak, w ostatniej dekadzie, przyznać trzeba, jego dzieło powróciło w specjalistycznych badaniach filologów i… deklaracjach młodych poetów, zafascynowanych poezją lingwistyczną (tak jak nie byłoby Karpowicza bez Peipera, tak „hermetycznych" młodych lingwistów bez autora *Odwróconego światła*)[25]. „Wyprzedził"

[22] To „»spowiedź (polskiego) dziecięcia wieku«. […] to polskie dziecię wieku ciągle umiera na ołtarzu ojczyzny […] jak Gunter i Hagen, jak Gunnar i Högni, ale odradza się też Baldar, żyje jak pulsary, umiera i zmartwychwstaje jak mesjasz […]" – pisze Erazm Kuźma, interpretując *oryginał*, *kopię artystyczną* i *kalki logiczne Nibelungów* (E. Kuźma: *Kto mówi w „Odwróconym świetle"…*, s. 151–155).

[23] M. Spychalski, J. Szoda: *Mówi Karpowicz…*, s. 68.

[24] Ibidem.

[25] Zob. m.in. K. Krasoń: *Sztuka aluzji literackiej w twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Szczecin 2001; *Podziemne wniebowstąpienie…*; tematyczny numer „Toposu" *Gdzie umieścić Karpowicza* (2006, nr 4, tu m.in. rozmowy

pod tym względem choćby Zbigniewa Bieńkowskiego i Witolda Wirpszę (z okresu lat sześćdziesiątych)[26]. A czyta się dziś Karpowicza z olbrzymim bagażem lektur teoretycznoliterackich, kulturoznawczych, filozoficznych – pamiętając o Heraklicie, Zenonie z Elei, Platonie, Bergsonie, Heideggerze, Wittgensteinie, ale i z tekstami Lacana, czy Derridy[27].

Pytaliśmy na początku niniejszego szkicu o Karpowiczowskie „jarzmo", pytajmy dalej:

> Kto to jest Tymoteusz Karpowicz?
> […] Może Tymoteusz
> Karpowicz okaże się jeszcze poetą kultowym?
> Może dostanie nagrodę Nobla? Może jakiś starszy
> od niego poeta emeritus poświęci mu wiersz
> „Do Tymoteusza Karpowicza, poety"? Może ktoś
> mu zorganizuje huczne stulecie? Może Pierwsza
> Dama zaprosi go do Belwederu a premier
> wyśle do niego list gratulacyjny? Może Ojciec Święty
> jeszcze będzie go cytował podczas swoich pielgrzymek
> do ojczyzny poezji? […]

---

o Karpowiczu i listy autora *Trudnego lasu* do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana z lat 1962–1967); K. Latawiec: *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*. Kraków 2007 (tu rozdział *Dramaty Tymoteusza Karpowicza – poetycko zorganizowane myślenie*, s. 147–191).

[26] Inna sprawa, że w ostatnich latach licznymi książkami przypomniany został ostatni z wymienionych poetów: *Nowy podręcznik zażywania narkotyków przez ludzi* (Poznań 1995), *Spis ludności* (Mikołów 2005), *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze* (Mikołów 2005), *Faeton* (Mikołów 2006), *Liturgia* (Mikołów 2006), *Utwory ostatnie* (Mikołów 2007), *Gra znaczeń. Przerób* (Mikołów 2008); *Polaku, kim jesteś?* (Mikołów 2009); *Traktat skłamany* (Mikołów 2010). Pośród rozpraw zob. J. Grądziel-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001; D. Pawelec: *Wirpsza wielokrotnie*. Mikołów 2013.

[27] Filozofom pojawiającym się w tekstach samego Karpowicza przyglądają się m.in. K. Krasoń: *Sztuka aluzji literackiej…* oraz B. Małczyński: *Poetyckie re-lektury dyskursów filozoficznych w „Rozwiązywaniu przestrzeni" Tymoteusza Karpowicza (rekonesans)*. W: *Podziemne wniebowstąpienie…*, s. 204–228.

To już frazy – „zawiedzionego" recepcją *Słojów zadrzewnych* – Zbigniewa Macheja z *Kwestionariusza Karpowiczowskiego*[28]. Machej przedstawił w groteskowym ujęciu formy oficjalnej, pewnej administracyjnej celebracji, poetę spoza „mainstreamu". Poetę, który w nowych zarysach historycznoliterackich – powtórzmy – odgrywa jednak rolę coraz istotniejszą. Twórcę – by wykorzystać formułę z czasów wielkich przedsięwzięć zwłaszcza rocka progresywnego – „concept albumu" z utworami, które skazane są (utopijnie?) na współistnienie. Twórcę awangardowego dzieła totalnego.

---

[28] Z. Machej: *Kwestionariusz Karpowiczowski*. W: Idem: *Wspomnienia z poezji nowoczesnej*. Wrocław 2005, s. 20, 31–32 (tekst sygnowany rokiem 2002, dopisek z *Legendą*, *Podziękowaniem*, *Uwagami dla Wydawcy* i *Uwagami dla Czytelnika* z 2003).

O *Dwóch rozmowach (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)* Tymoteusza Karpowicza, Andrzeja Falkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej

1

Krystyna Miłobędzka zanotowała (zanotować musiała?) uwagę, która powinna nas od razu zainteresować: „Najkrócej – te dwie rozmowy tak się różnią, jak różny jest sposób wyrażania siebie przez rozmawiających. Ale Karpowicza słychać w nich całego. Łączy nas troje w tych rozmowach jedno, tylko różnie powiedziane, przekonanie o nieskończonych możliwościach Istnienia. Istnienia, ale czy zapisu?"[1]. I dalej we wprowadzeniu *To bardzo mało* do tomu dokumentującego intelektualne powinowactwa i rozmieszczenie „kontrapunktów" zastanawiała się:

> Jak nazwać te listy? Dokumentem ludzkiej i pisarskiej przyjaźni, która nie tak często się zdarza? Przyjaźń to przecież to samo co różnica. To inna nazwa różnicy. A może świadectwem minionej epoki listów przesyłanych sobie na papierze. Dla epistolografa jednym z ostatnich jej wybryków?
>
> (DR, s. 9)

To oczywiste: księgi rozmów/korespondencji – Jarosława Borowca z Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem, Tymoteusza Karpowicza z Miłobędzką i Falkiewiczem, Karpowicza z Heinrichem Kunstmannem układają się w obszerny zbiór szkiców

[1] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka: *Dwie rozmowy. (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie K. Miłobędzka. Oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec. Wrocław 2011, s. 9 (dalej w tekście wprowadzam akronim DR i numer odpowiedniej strony).

autoportretowych, intrygujące świadectwo owych przyjaźni-różnic i różnic-przyjaźni[2].

Otrzymujemy oto epistolograficzną kompozycję do uważnego zestawiania rozmaitych wątków „życia i twórczości": listy Karpowicza do Miłobędzkiej, obszerny list (recenzja? esej?) Karpowicza do Falkiewicza i odpowiedź autora książki *O polskiej poezji*, list z 29 pytaniami do Miłobędzkiej oraz odpowiedzi poetki. Przedrukowano rozprawę *Metafora otwarta*[3], odnajdziemy wybór wierszy Miłobędzkiej (swego rodzaju miniantologię, przygotowaną przez autora *Słojów zadrzewnych*). By jednak powrócić do początku tych układankowych części – na ścieżki socjologiczno-biograficzne i interpretacyjne kierują nas przedruki rozmów utrwalonych przez Jarosława Borowca (w *szarym świetle*) i Joannę Roszak (z książki *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*)[4], wprowadzające informacje kontekstowe oraz wątki bezpośrednio obecne już w samych listach, w rozbudowywanych sekwencjach.

2

Warto przypomnieć konstatację Theodora W. Adorna (zapisałem ją wcześniej w rozdziale poświęconym *Odwróconemu światłu*), która właściwie mogłaby stać się mottem debaty prowadzonej przez ocean:

> Filozofia i sztuka konwergują w swej zawartości prawdy i rozwijająca się wciąż prawda dzieła sztuki to nic innego jak prawda filozoficznego pojęcia. […] Metafizyka sztuki dzisiaj krystalizuje się wokół pytania, w jaki sposób coś duchowego,

[2] J. Borowiec: *szare światło. rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009; T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka: *Dwie rozmowy…*; *Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. Listy 1959–1993*. Oprac. i do druku podał M. Zybura. Wrocław 2011.

[3] Przedruki w „Dzienniku Portowym" 2001, nr 1 oraz „Pomostach" 2004, t. IX.

[4] J. Borowiec: *„W cieniu czarnoksiężnika"*. W: Idem: *szare światło…*, s. 130–133; J. Roszak: *„Tymek odwrotny"*. W: Eadem: *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*. Wrocław 2000, s. 81–85.

> co jest zrobione, w języku filozofii »tylko ustanowione«, może być prawdziwe. […] Ze wszystkich paradoksów sztuki najgłębiej sięga zapewne ten, że jedynie przez wykonawstwo, przez wytwarzanie szczególnych, specyficznie przetworzonych w sobie dzieł, a nie przez bezpośrednie spojrzenie na nie, natrafia na to, co nie jest czymś wykonanym, na prawdę[5].

I wątki filozoficzne, i właśnie: „metafizyka sztuki", będą powracały w ogłoszonych listach i publikowanych w różnych miejscach szkicach, notatkach interesujących mnie pisarzy. Cóż bowiem utrwalają (ujawniają) wymienione książki, gromadzące tę częściej lub rzadziej prowadzoną korespondencję? Oczywiście: zostaną utrwalone portrety i autoportrety, momenty szczerych, serdecznych trosk i informacji, wyrazy pokrewieństwa i ślady stanowisk odrębnych.

Karpowicz często powraca do ukochanego ogrodu, w liście z 28 listopada 1997 opisuje zniszczenia dokonane przez wandali, którzy „połamali, zadeptali krzewy przepięknych azalii. […] W ubiegłą wiosnę pomiażdżyli […] niepospolite japońskie piwonie, rosnące ufnie wzdłuż chodnika". Dodaje: „Teraz wprowadzam głóg. Niech kłuje i kwitnie. Dziko. Dla dziczy. A jest piękny, bo nie zapomniał polnych kamienistych miedz, skarp, skrajów lasów, nie – syntetycznych pszczół, tylko do bzykania […]" (DR, s. 53). W liście z 15 lutego 1999 roku dość szczegółowo pisze o chorobie żony, o rakotwórczych bakteriach i swojej operacji jelita grubego (DR, s. 123). To ścieżka jedna. Ale też śledzić będziemy erudycyjne momenty „godzin myśli" współuczestników epistolarnych spotkań, momenty (niech celowo zabrzmi to dwuznacznie) popisowych autoprezentacji erudytów, rozprawiających o ideach i przesłaniach dzieł, projektujących kolejne publikacje.

Karpowicz pisze swój list-szkic w listopadzie i grudniu 1997, kończy w styczniu i lutym 1998 roku; Falkiewicz odpowie w lutym. Nadawca pierwszego listu był pod wrażeniem książki *Istnienie i metafora*, wyrazu – jak napisze – „hermeneutyki

[5] T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 239, 240, 241.

zjawisk tożsamościowych" (DR, s. 65), zdaje więc relację ze **swoich** wrażeń, w charakterystycznej formie – akcentując **swoje** przeświadczenia, przekonania o naturze bytu, statusie rzeczywistości, podmiotowości, aksjologii. W jednym z fragmentów pięć fundamentalnych zasad matematycznych (wg Michaela Guillena zmieniające świat zasady Newtona, Bernoulliego, Faradaya, Clausiusa, Einsteina) opisuje doświadczenie naszej egzystencji, naszej duchowości (DR, s. 79). Falkiewicz z kolei ustosunkowywał się – w związku z zainteresowaniem Karpowicza – do kategorii potencjalności, możności zdarzeń w świecie: „tym właśnie jest Pana i moja potencjalność – możnością zaistnienia nowych stanów rzeczy, możnością powodowania nowych stanów rzeczy" (DR, s. 88). To jeden z aspektów ich zainteresowań, inne dotyczyły – na przykład – „przestrzeni jako formy pamięci", „świata w fizycznej przestrzeni" (DR, s. 94), języka sztuki i języka nauki (DR, s. 98).

Falkiewicz wyraża chęć spotkania:

> Podyskutujmy o filozofii, fizyce, teatrze […]. Ale bądźmy też świadomi faktu, że nasze życie i nasze dzieło także filozofują, filozofują za nas i bez nas, i zazwyczaj przynoszą takie odpowiedzi, których między sobą, w akademickich dyskusjach nie znajdziemy; które przesądzają to, co w dyskursie bywa… musi być nierozstrzygnięte. To właśnie po te odpowiedzi warto mi przekroczyć Wielką Wodę […]. Jeśli o mnie chodzi, jest Pan jednym z nielicznych twórców zasługujących na takie zabiegi i taką podróż.
>
> (DR, s. 87)

Karpowicz liczył na przyjazd Falkiewicza do Oak Park, na rozmowę i jej zapis (wolał stenograficzny aniżeli magnetofonowy). Jarosław Borowiec, co naturalne i przez czytelnika oczekiwane, zapytał autora *Mitu Orestesa* o pierwsze spotkanie z Karpowiczem, o „rodzaj kontaktów", zadając – bez wątpienia z myślą o wszystkich korespondencyjnych debatach – pytanie ważne: dlaczego nie pojechał na rozmowę „twarzą w twarz" do Oak Park w Chicago? To oczywiste – pytanie, które projektuje odpowiedź-charakterystykę. Falkiewicz oznajmił wówczas:

> On nie szukał partnera do rozmowy, tylko tematów do dyskusji. Cieszyłem się bardzo na rozmowę, a on przysłał mi listę pytań, na które miałem odpowiadać. I to mnie przeraziło, nie pojechałem. […] Zamiast rozmowy dwóch starych, doświadczonych ludzi, czekał mnie trudny egzamin. Zdawany przez dyletanta wobec dyletanta. Bo tak rozległej wiedzy, jak jego wiedza, nie można posiąść inaczej niż jako dyletant.
>
> (DR, s. 23–24)

I jeszcze:

> Wymarzyłem sobie właśnie, że to będzie taka rozmowa. Spotkało się dwóch rabinów, usiadło naprzeciw siebie i siedziało w milczeniu. A uczniowie i wyznawcy na to patrzyli. W końcu spytali: „Dlaczego nic nie mówicie?". „Bo on wie wszystko i ja wiem wszystko. To o czym będziemy mówić?"
>
> (DR, s. 29)

Pójdźmy zatem dalej tym tropem. W kontekście przewrotnych i prowokujących przecież uwag o rozległości wiedzy, „dyletanctwie" i milczeniu, przypomniałbym słowa Karpowicza z jego innej, niewielkiej książki „mówionej i pisanej" o tym, że: „Przecież wiedzieć to znaczy wziąć na siebie jarzmo, wziąć na siebie ciężar tego, co się wie. To nie jest zabieg ułatwiający życie. Jeżeli natomiast udałoby się wyćwiczyć w sobie postawę typu »nie wiem tego? to wspaniale!« […] można by spokojnie iść dalej w głąb świata, nie odczuwając zagrożenia z tego powodu"[6]. Tak, czytamy utrwalony dwugłos o wiedzy i intelektualnej wędrówce, przez każdego współtworzony we właściwy sobie sposób, ale jednocześnie – w meandrach wywodu prowadzącego nas, ruchem konika szachowego, między dziesiątkami filozofów, matematyków, fizyków, pisarzy – wyczujemy intelektualne pokrewieństwo rozmówców.

---

[6] M. Spychalski, J. Szoda: *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 57. Dla programu TVP 2 autorzy zrealizowali film *Tymoteusz Karpowicz* (1994), a okoliczności wejścia do „chicagowskiej samotni" Mirosław Spychalski przybliża w części pierwszej *Off the Record* (s. 7–17).

Zbyt przesadne byłoby może uznanie tych tekstów za – przede wszystkim na polu filozoficznym – jakieś świadectwo „starcia", ale Falkiewicz, znany z polemicznego temperamentu, zaznaczy swoją sytuację „niezgadzania się" z Karpowiczem, wynikającą z chęci „dopowiedzenia Jego rzeczy od innej strony" (DR, s. 97).

3

Wspomniałem, że Karpowicz „przepytuje" Miłobędzką w liście poprzedzającym pracę nad tekstem o jej poezji. To szczególna metoda badacza (krytyka) – „testowanie" pisarza przed stworzeniem o nim studium. Bezpośrednie poznanie zapatrywań na literaturę, preferencje, miejsca odwiedzane i miejsca porzucane, te realne tutaj i realne w przestrzeniach wyobraźni. Czy lepiej mierzyć się z samymi tekstami, odzyskiwać znaczenia bez obciążeń? Korzyścią jest konfrontacja wyznań, być może niebezpieczeństwem – potencjalne poddanie się sugestiom. Pozostaje jednak dokument, punkt odniesienia. W liście z 15 lutego 1999 roku Karpowicz informował, iż wyodrębnił w jej wierszach 202 hasła tematyczne, a ok. 30 wpłynęło na sformułowanie pytań (DR, s. 123). Są one stosunkowo długie, Miłobędzka odpowiada raczej lakonicznie, ale konkretnie.

Nakazywał niegdyś twórcom Tadeusz Peiper: „marzyć o celach złożonych i środkach wyrafinowanych; […] być wykwitem i wykwintem kultury"[7]. Kim jest tutaj pytający twórca? Kim pytana? Pamiętajmy, pyta i pisze szkic o Miłobędzkiej autor *Odwróconego światła*. Wspomniane wyliczenie Peipera pasuje do lirycznych spełnień Karpowicza. Oto precyzja matematycznej kompozycji, form, w które poeta wyrafinowanie „wtłoczy" gry wyobraźni, dramatycznie przypadkowe asocjacje, które stają się zadaniem do rozwiązania. Peiper powiadał jeszcze, że

[7] T. Peiper: *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: Idem: *Pisma: Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Oprac. i red. tekstu T. Podoska. Kraków 1972, s. 366.

> Rozwój poezji nie jest możliwy bez rozwoju sposobów poetyckich; poezja zmienia się zmianami sposobów mówienia.
>
> Zmiana sposobów mówienia wywodzi się z przemiany, dokonanej w wyższej od nich idei o pisarstwie poetyckim, w idei poetyckiej.
>
> Każdorazowa idea poetycka, mimo iż jest sprawą sposobów, nie jest nią wyłącznie; mówi ona co najmniej tyle, co tzw. treść utworów poetyckich.
>
> Zawsze odnawia mówienie wielki poeta; losem poetów przeciętnych jest niemoc wyjścia poza sposoby poetyckie, stworzone przed nimi. […]
>
> Nie ma wielkiego okresu poezji bez nowej idei poetyckiej i bez nowych sposobów poetyckich[8].

Karpowicz miał „nową ideę poetycką" i na „nowych sposobach poetyckich" bardzo mu zależało, Miłobędzka także skutecznie wybrała ideę swoją. Teraz, na początku, padać więc musiały pytania o awangardowe fascynacje, o ocenę tych, którzy nie pozwolili na postój/zastój/regres sztuki słowa i nieustanne repetycje (wymienia futuryzm, imażynizm, dadaizm, nadrealizm, poezję konkretną). Poetka nie tworzy długiego spisu patronackiego: „Podziwiam dadaistów, te »programowe«, wyrafinowane dzieci, za tworzenie własnych, chwilowych języków, za zdanie się na przypadek, na »widzi mi się«, za synchroniczne odczuwanie świata, brak zawiązków przyczynowych. Podziwiam też poezję konkretną, tworzącą przedmioty ze słów […]. I dada, i poezja konkretna coś robią z językiem, ze słowami, a nie tylko zestawiają gotowe obok siebie" (DR, s. 131). Tyle: dadaizm i konkretyzm. Na pytanie o Przybosia odpowie, że „wydaje się kostyczny, sztuczny", wybiera Leśmiana (DR, s. 135). Padają dalej pytania o Heideggera, Wittgensteina, o „bardzo nikłą, jeżeli nie żadną, obecność lingwistycznych i filozoficznych koncepcji macierzyństwa bogini (kontrowersyjnej) ruchu feministycznego" (DR, s. 139). Ale i konkretnie – o twórczość, w której strukturze dostrzegał dominację czasowników, rolę przyimków. Zapytał o pustość i „fascynujące pojęcie zbioru

[8] T. Peiper: *Poeci bez idei poetyckiej*. W: Idem: *Pisma: Tędy…*, s. 277.

pustego". W sprawie tej ostatniej kwestii Miłobędzka znów nie popadnie w wielosłowie: „Nigdy nie zastanawiałam się, czym jest to puste, nie znam matematyki. Czymkolwiek jest, jest przerażające" (DR, s. 157).

Karpowiczowi zależało na przekładzie wierszy Miłobędzkiej i napisaniu szkicu. Wybrał do tłumaczenia przez Franka Kujawińskiego z Uniwersytetu Illinois 28 wierszy, spośród nich 10 ukazało się w piśmie „2B" (DR, s. 116)[9]. W numerze pojawiła się jego *Metafora otwarta*. Punktem wyjścia i podstawowym punktem odniesienia stała się tutaj *Nowa róża* Juliana Przybosia, której pierwsze cztery wersy autor przytacza:

> Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –
> aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
> aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej łodydze,
> aby zaczęła się mowa nieznana, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim,
> […][10]

Powiadał o nałożeniu się na siebie „materii i jej projekcji myślowej", wywodząc stąd właśnie formułę metafory otwartej (inaczej określił ją mianem pozatekstowej, katalektycznej, niedokonanej). To miała być „odskocznia dla Miłobędzkiej w odkrywaniu jej własnych poetyckich trampolin" (DR, s. 197).

---

[9] „To BE: 2B" 1999, nr 14. Na okładce zapowiedź obecności – między innymi – Pierre`a Bourdieu, Stefana Chwina, Reginalda Gibbonsa, Tymoteusza Karpowicza, Clare Cavanagh, Ewy Lipskiej, Olgi Tokarczuk, Tomasa Venclovy.

[10] Utwór ukazał się w „Piórze" 1938, nr 1. Przedruk w *Równaniu serca* z tego samego roku (cykl *Pióro z ognia*). W numerze znalazły się również *Tezy* oraz *Niewidzialni* (w książkowym cyklu pod tytułem *Niedowidzialni*). Karpowicz pisze o numerze „pierwszym […] i ostatnim zarazem", jednak numer drugi „Pióra" został przygotowany. Reprint zawiera edycja *Archiwum Literackie*. T. XXIV: *Źródła do historii awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1981, s. 313–450. Uwaga edytora uwzględnia informację o przypuszczeniach, że numer wydrukowany był tuż przed wojną i nie znalazł się w księgarniach, nakład zaś uległ we wrześniu 1939 r. zniszczeniu; wskazuje też inny wariant – wybuch wojny uniemożliwił odbicie całego nakładu „Pióra" (s. 170).

4

W *Dwóch rozmowach* słyszymy głosy i po/głosy wynikające, co naturalne, ze zgody lub różnic w mierzeniu się z „najlepszym z możliwych światów". Po ukazaniu się książki Joanna Roszak zanotowała, iż „Tymoteusz Karpowicz kreślił do […] Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza listy-rzeki smutku i listy--akty strzeliste"[11]. To widzimy: smutki przeplatały się ze strzelistością – w takim samym stopniu.

Andrzej Falkiewicz zrezygnował z podróży do Chicago. Tymoteusz Karpowicz pojawił się w Puszczykowie… dwa razy.

---

[11] J. Roszak: „Falkiewicz, Karpowicz, Miłobędzka: dwie rozmowy", http://www.dwutygodnik.com/artykul/3182-falkiewicz-karpowicz-milobedzka-dwie-rozmowy.html; dwutygodnik.com strona kultury [dostęp: 06.10.2014].

Struktury, modele, konstelacje. Józefa Bujnowskiego systematyka doświadczeń poezji konkretnej

1

> Z pewnością wielu, albo większość Czytelników podniesie brwi wziąwszy do ręki ten zeszyt POEZJI. Co to właściwie jest ta „poezja konkretna"? Szalbierstwo, banialuka, zabawa znudzonych inteligentów, czy może ma to głębszy sens? Od czasu, kiedy się dowiedziałem, że poezją „konkretną" zajmują się ludzie z tytułami profesorów uniwersytetu – przestałem z niej dworować. Owszem, w wielu „tekstach" umiem dostrzec inteligencję, dowcip, zdolność wyrażania treści w sposób najbardziej skrótowy z możliwych etc. Poza tym nie znam się na tym w ogóle.

– pisał Bohdan Drozdowski, redaktor naczelny przywołanego miesięcznika[1]. Choć po latach Stanisław Dróżdż, konsekwentny animator ruchu konkretystycznego, powie, iż publikacja ta chyba nie miała znaczenia „pozaśrodowiskowego"[2], to jednak wydaje się, że pomimo ograniczonego odbioru (hermetyczność? brak pisarzy z kanonu? artystyczne marginalia?) był to ważny

[1] B. Drozdowski: *Nota*. „Poezja" 1976, nr 6, s. 4 okładki. Przy cytatach z tego czasopisma umieszczam literę P i numer strony.

[2] *Jestem tradycjonalistą…* Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski. „Opcje" 1998, nr 3. Fragmenty dotyczące warsztatu twórcy (P. Majerski – S. Dróżdż: *Fragment rozmowy / Fragment of a Conversation* oraz *Fragment eines Gesprächs / Fragment of a Conversation*) w edycjach: S. Dróżdż: *początekkoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry*. Ed. E. Łubowicz. Wrocław 2009 s. 217, 279; S. Dróżdż: *anfangenden. Begriffsgestalten, Konkrete Poesie. beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Arbeiten / Works 1967–2007*. Red. E. Łubowicz. Wrocław 2011, s. 227, 290.

numer tematyczny, ze względu na zestaw tekstów teoretyczno-krytycznoliterackich, jak i bogaty – właściwie antologijny – zbiór reprodukowanych prac autorów polskich i zagranicznych. Dwa lata później ukaże się konkretystyczna antologia opracowana przez Dróżdża, zestawiająca wyłącznie prace autorów z kraju, zawierająca dość obszerny rejestr wskazówek bibliograficznych[3].

Charakterystyczne jest owo zdziwienie Drozdowskiego, że zajęli się zjawiskiem ludzie z tytułami profesorskimi; charakterystyczne będzie dostrzeżenie „w tym wynalazczym gatunku sporo sztampy, schematów, plagiatów, uproszczeń, łatwizny etc.", identycznych „wad i grzechów, jakie obserwujemy w poezji »normalnej« (?)…"[4]. Andrzej K. Waśkiewicz już kilka lat wcześniej przestrzegał przed łatwością powtarzania formalnych rozwiązań[5]. Interesujący mnie tutaj numer „Poezji" otwierał „profesorski" szkic Józefa Bujnowskiego, ukazujący różnorodność i intrygującą „światowość" zjawiska.

2

To była kolejna odsłona możliwości Józefa Bujnowskiego pracującego w swoim „laboratorium systemów". Alicja H. Moskalowa przypominała, iż studium ogłoszono w Anglii, Holandii,

---

[3] *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*. Zebrał i oprac. S. Dróżdż. Wrocław 1978 (bibliografia podmiotowo-przedmiotowa na stronach 74–93, zob. rejestr wystaw indywidualnych i zbiorowych oraz bibliografię autora *Klepsydry* w: S. Dróżdż: *początek koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. Red. E. Łubowicz. Wrocław 2009, s. 229–238). Potem tekstów przybywało. Pod jego redakcją ukazywały się tomy dokumentujące sesje poświęcone konkretyzmowi, cenny dziś zbiór materiałów: *Poezja konkretna. I Sesja Teoretycznoliteracka*. Wrocław 1979; *Poezja konkretna. III Ogólnopolska Sesja Teoretycznoliteracka*. Dąbrowa Górnicza 1981; *Poezja konkretna a tradycyjna. IV Sesja Teoretyczno-Krytyczna*. Wrocław 1983; *Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*. Sławków 1990.

[4] B. Drozdowski: *Nota…*

[5] A.K. Waśkiewicz: *Polska poezja konkretna*. „Twórczość" 1969, nr 7.

Polsce[6]. W tekście wspomnieniowym ujmowała naukowo-poetycką praktykę Bujnowskiego w pięciopunktowym rejestrze, zwracając uwagę, iż analizował teksty „pod kątem ich wartości estetycznych, pod kątem ich struktury", unikając bezwzględnej oceny[7].

Rozważamy tu ustalenia badacza, pamiętamy o obecności poety i prozaika. Widząc, co go intrygowało, interesowało i skłaniało do opisu, pomyślimy o innych formach obecności autora. W posłowiu do *Kół w mgławicach* Wojciech Ligęza notował: „Czytelnik wierszy Bujnowskiego rozpozna zapewne wiele pokrewieństw z techniką poetycką tego artysty: awangardowe zdynamizowanie rzeczywistości, fascynacje geometrią linii, płaszczyzny i bryły, »kosmiczną« wyobraźnię, kontrapunkty delikatnego liryzmu i gwałtownej ekspresji, szkice z natury, wrażliwość malarską i muzyczną"[8]. W innym miejscu zauważył: „[…] w tomach o skrajnie eksperymentalnym charakterze *Rysy na pustce* (1953) oraz *Odsyłacz w bezsens* (1955) wyraźnie ujawnia się problem wzajemnej przystawalności słów i rzeczy oraz kwestia powołania pisarza-nowatora"[9]. Czytelnik tekstów naukowych i krytycznoliterackich, które wyszły spod pióra Bujnowskiego, obowiązkowo przeczytać musi, w różnych miejscach rozpraw, noty o wczesnoawangardowych doświadczeniach futurystów, dadaistów, nadrealistów, letrystów i konsekwencjach innych nowatorskich poszukiwań[10].

---

[6] A.H. Moskalowa: *Poeta i naukowiec. Józef Bujnowski (1910–2001)*. W: *Archiwum emigracji. Studia, szkice, dokumenty*. Toruń 2001, z. 4 (poświęcony pamięci Tymona Terleckiego), s. 262.

[7] Ibidem, s. 261. Zob. A. Kremer: *Poezja konkretna: zjawisko i pojęcie*. W: Eadem: *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*. Warszawa 2015, s. 89–90.

[8] W. Ligęza: *Fantasmagoryczny dziennik żołnierza*. W: J. Bujnowski: *Koła w mgławicach*. Posłowiem opatrzył W. Ligęza. Kraków 1993, s. 140.

[9] Idem: *Wakacje Józefa Bujnowskiego*. W: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*. Studia i szkice pod red. Z. Andresa, J. Wolskiego. Rzeszów 2003, s. 95.

[10] Charakterystyczny jest pod tym względem szkic *O liryce Tadeusza Różewicza na tle prądów panujących w literaturze światowej*. „Poezja" 1982, nr 5–6 (z fragmentami: *Szczególności futuryzmu włoskiego*, *Dalsze następ-*

Jak wiadomo, Bujnowski chętnie przyglądał się „młodej poezji", notując – co dla niego szczególnie ważne w rozleglejszych przeglądach i „próbach scaleń" – iż „nowatorstwo […] biegnie w kilku kierunkach"[11]. Jako jedną z tendencji wymienia „przeobrażenia morfologiczne", a więc „rozbijanie słów na niezależne cząstki morfologiczne i przeorganizowywanie ich w nowe zrosty lub pozostawianie w rozbiciu"[12]. Przykładem są wiersze Mirona Białoszewskiego i Stanisława Swena Czachorowskiego. O utworach pierwszego z nich, którego „patronat" w przypadku konkretystów będzie widoczny, napisze, iż „najkrótsze nawet […] ujawniają strukturę *opracowaną* z inżynieryjną dokładnością i intelektualną precyzją"[13]. „Przeorganizowywanie", „rozbijanie", „pozostawianie w rozbiciu", „ujawnianie struktury" – myśl o badawczym laboratorium Bujnowskiego nasuwa się nieustannie. Oczywiście, gdy analizujemy tutaj reguły i zasady, chodzi o awangardowy rygor „tak w rozbiciu jak i w budowie nowych zespołów morfologicznych i składniowych"[14]. Do związków awangardowych poetyk, nawiązań i zerwań przyjdzie jeszcze powrócić.

Co jednak ważne w obszarze opisu teorii i praktyki konkretyzmu: gdy badacz przedstawiał będzie w pokongresowym tomie z 1988 roku studium o liryce krajowej, o – jak rzecz nazywa – „wzorcach" Przybosia i Różewicza, o poezji lingwistycznej, zauważy: „W nurt tzw. »poezji konkretnej«, popularnej już na Zachodzie, włączył się nie bez inicjatywy »emigracyjnej« […] – Stanisław Drożdż [sic!]"[15]. W przypisie do tej uwagi przypomni, że „wprowadził go na »wystawę« poezji konkretnej

stwa futurystycznego przewrotu, *Druga twarz futuryzmu*, *Poszukiwanie „jedynego" słowa*, *Freud wyprowadza dadaizm ze ślepego zaułka*).

[11] J. Bujnowski: *Geneza i właściwości najnowszych struktur poetyckich. (Wykład pierwszy).* W: Idem: *Przemiany we współczesnej poezji polskiej. (Trzy wykłady).* Londyn 1968, s. 10.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem, s. 22.

[14] Ibidem.

[15] J. Bujnowski: *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*. W: *Literatura polska na Obczyźnie*. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988, s. 57.

w Amsterdamie w 1970 roku". W artykule o wystawie wymieniał reprezentowane kraje i zaznaczał, że „skromny kącik z pięcioma planszami miał młody poeta z Polski"[16]. Doceniał twórcę (i w artykule z „Wiadomości", i w „Poezji") za „bardzo pomysłowy" termin *pojęciokształty*, będący szyldem utworów, które Dróżdż prezentował od 1968 roku, a więc – dopowiedzmy – od swojej pierwszej wystawy indywidualnej. Takie „wprowadzanie" ma w życiu literackim swoją tradycję. Przywołując szkic Bujnowskiego *Poesia concreta* z 1970 roku[17], Małgorzata Dawidek Gryglicka zaznaczyła w autorskiej monografii, iż „był to prawdopodobnie jedyny wówczas dostępny materiał na temat kondycji polskiej poezji konkretnej, jakim dysponował zachodni czytelnik"[18].

---

[16] Idem: *Wystawa poezji konkretnej w Amsterdamie*. „Wiadomości" 1971, nr 9 (1300). W publikacji reprodukowane były dwie prace Dróżdża: *było/jest/będzie* oraz *zapominanie*. Kontakt Dróżdża z Bujnowskim miał charakter wyłącznie listowny (zob. M. Dawidek Gryglicka: *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi. A piece of poetry. Conversations with Stanisław Dróżdż*. Kraków–Warszawa 2012, s. 95).

[17] Zob. Idem: *Poesia concreta (z badań nad poezją współczesną)* w: *Kongres Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie, Londyn, 9–12 września 1970*. T. 1: *Zgłoszone prace przed 1 marca 1970*. Red. M. Sas-Skowroński. Londyn 1970, s. 265–279.

[18] M. Dawidek Gryglicka: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków–Wrocław 2012, s. 209. Por. *Korespondencja Józefa Bujnowskiego do Mieczysława Grydzewskiego*. Zbiory Archiwum Emigracji UMK w Toruniu, kolekcja: *Korespondencja redakcyjna „Wiadomości", osoby: Buen-Bund*, Sygn. AE/AW/XXVIII, teczka nr 2: *Bujnowski Józef 1946–1979*. Można się dziś zastanowić, jak wyglądałaby promocyjna rola Bujnowskiego, gdyby uruchomił profesjonalne wydawnictwo. Marek Pytasz notuje: „Z zebranych przeze mnie relacji wynika jednoznacznie, że pomysł Józefa Bujnowskiego na założenie wydawnictwa promującego literaturę wywodzącą się z nurtów przedwojennych awangard oraz literaturę młodych został zduszony przez władze ZPPnO nieomal w zarodku i ambitny plan przekształcił się w niezalegalizowaną drukarenkę, która oprócz akcydensów w zasadzie firmowała tylko tomiki Bujnowskiego" (M. Pytasz: *Niechciane instytucje: polityka? konkurencja?* W: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana*…, s. 11).

3

W definicjach poezji konkretnej podstawowe uwagi wiążą się z graficznym tworzywem i znakową autokomunikacją[19]. Spójrzmy na trzy przykłady wybrane z publikacji polskich: „Przymiotnik konkretna ma wskazywać na typ tekstu poetyckiego, mającego być autokomunikacją, pozbawionego odniesień zewnętrznych, będącego układem autoznaków – konkretem" (Jacek Wesołowski), „Sama poezja konkretna jest szczególnym stanem skupienia tekstu wizualnego (czasem o przewadze wartości dźwiękowych), zapisem, słowem – sprowadzonymi do funkcji znaku, który wskazując na formujący go język, informuje o sobie samym" (Piotr Rypson), to „prąd poetycki […], w którego utworach pisarze akcentowali przede wszystkim aspekty graficzne i wizualne drukowanego tekstu (lub wokalno-brzmieniowe), łącząc je w strukturalną całość ze świadomie ograniczoną semantyką i składnią konwencjonal-

[19] W obfitym rejestrze definicji słownikowych zob. m.in.: J. Wesołowski: *Konkretna poezja*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1974, z. 2 (por. Idem: *Poezja konkretna*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 550–551); mg [M. Głowiński]: *Poezja konkretna*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 317–318 (w wydaniu drugim poszerzonym i poprawionym z 1988 roku hasło opracowane przez js [J. Sławińskiego], s. 371–372); P. Rypson: *O tym, jak słowo stało się ciałem*. W: Idem: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989, s. 301–357; M. Hopfinger: *Poezja konkretna na tle literatury wizualnej*. W: Eadem: *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993, s. 86–133; G. Gazda: *Poezja konkretna*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 462–469; P. Majerski: *Poezja konkretna*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000, s. 41. Oczywiście, autorzy szkiców, rozpraw, książkowych syntez (by z polskich badaczy i komentatorów wymienić choćby Stefanię Skwarczyńską, Sewerynę Wysłouch, Wojciecha Pogonowskiego, Sergiusza Sternę-Wachowiaka, Piotra Rypsona, Tadeusza Sławka, Zbigniewa Klocha, Macieja Zweiffela, Małgorzatę Dawidek Gryglicką, Aleksandrę Kremer, Piotra Bogaleckiego), analizując zjawisko przy wykorzystaniu rozmaitych narzędzi metodologicznych, konstruują kolejne próby definicyjnych scaleń.

nych użyć tworzywa językowego" (Grzegorz Gazda). Bujnowski, rezygnując na początku z konstruowania podobnie „konkretnych" definicji, zapowiada spojrzenie na teksty. Z bardzo bogatym zapleczem lektur zagranicznych, rozpocznie jedynie od uwagi o „aparacie teoretycznym", który wykorzystywany jest przy budowie definicji – zbytnie komplikowanie sprawy przez literaturoznawców niemieckich, prostsze podejście badaczy anglosaskich. Czytamy: „Z analizy […] różnego pochodzenia sformułowań teoretycznych, wypowiedzi autorskich, a głównie samych utworów, można wyprowadzić zasadnicze dla tej poezji założenia i pokazać najbardziej charakterystyczne modele stosowanych w niej struktur" (P, s. 3). Słowa „modele" i „struktury" są badawczymi kluczami Bujnowskiego nie tylko w tym wprowadzeniu, będzie ich w poszukiwaniach ładu bądź znamion artystycznej destrukcji nieco więcej. Istotne jest także sygnalizowanie awangardowej „tradycji"[20].

Autor *Poezji konkretnej* – ujmując rzecz najkrócej – analizuje rozmaite aspekty funkcjonowania nurtu wizualnego i fonicznego, rozpatruje sytuacje molekuł słowa w grafice, układy czcionek, cyfr, znaków przestankowych, literowe układy alfabetyczne, konkretystyczne palindromy i anagramy, kompozycje linearne, tudzież przestrzenne. Zasadnicze bloki tekstu to: *Poezja konkretna jako wyodrębniony kierunek literacki*, *Główne cechy poezji konkretnej: charakterystyka ogólna*, *Poezja konkretna wizualna: charakterystyka szczegółowa*, *Główne cechy poezji wokalnej: charakterystyka ogólna*, *Poezja konkretna wokalna: charakterystyka szczegółowa*, *Próba systematyki* (i *Uwagi końcowe*). Za segment równie ważny uznać trzeba prawie dziesięciostronicową część przypisową z rozbudowanymi przywołaniami tłumaczeń, odnośnikami bibliograficznymi, komentarzami do opracowań.

[20] Jeden z – mimo wszystko wartościujących – przykładów: „Połączeniem struktury linearnej z konstelacją przestrzenną jest […] utwór Dom Sylvester Houédarda […]. »Chmury« z pierwszej części tekstu wizualnie mało przekonywające, choć, zdaje się, zamierzone. Sam »deszcz« (»strumienie deszczu«) jest idealnie wizualny poprzez rozpad słowa na »atomy« literowe, idea zresztą nie nowa (*II pleut* Apollinaire`a)" (P, s. 25).

W kolejnych partiach szkicu „przegląda stanowiska", by wpisywać je – w ramach każdego z wymienionych bloków – do podgrup. Bujnowski wyjaśnia, iż podstawą systematyzacji jest

> stosunek materiału, którym [poezja konkretna – przyp. PM] operuje, do słowa […] oraz stosunek przyjętych przez nią struktur do struktury poezji konwencjonalnej […]. Z tego wynika między innymi ograniczenie pola naszych badań: kończy się ono tam, gdzie słowo zatraca swój charakter, a w jakiś sposób zatomizowane staje się tylko materiałem do konstrukcji graficznych lub muzycznych, albo też staje się materiałem podporządkowanym syntaktyczno-logicznemu porządkowi tradycyjnych struktur. […] Próba usystematyzowania tutaj przyjęta jest integralnie literacka, nie zapożyczona z żadnych dyscyplin sąsiednich, które w wielu wypadkach wprowadzają zamęt w badania literackie […].
>
> (P, s. 35)

Bujnowski od początku chętnie sięga na przykład do prac Maxa Bensego, wprowadzając obszerne cytaty i podsumowanie o poezji, „która redukuje swój język prawie całkowicie do momentów strukturalnych i semiotycznych, a więc do bezpośrednich materialnych funkcji mowy i lingwistycznych danych" (P, s. 6), ale w kluczowym momencie odrzuca wielozasadowość podziałów (np. Bensego i Reinharda Dölha podział na litery i znaki, gdyż „w zakresie grupy drugiej mieści się bez reszty grupa pierwsza" – P, s. 35). Autor zamyka swój szkic klamrą: na początku pisał ogólnikowo o literaturoznawczych podejściach do konkretystycznego zagadnienia, bardziej lub mniej „przeciążonych", teraz – pisząc o „konkretnym tekście" i „konkretnym poemacie" – oznajmia, że „tradycyjna poetyka jest bezsilna wobec zjawisk nowych w poezji, zwłaszcza gdy nowość jest zarysowana tak ostro jak w poezji konkretnej" (P, s. 40–41). Zestawiając liczne głosy badawcze, dokonał próby systematyzacji mającej ułatwić poruszanie się „między znakami".

W tego rodzaju szkicu jak *Poezja konkretna* nie było oczywiście miejsca na zestawianie większej ilości prac, które mogłoby pokazać – w planach realizacji indywidualnych – generowanie

przez autorów, konfigurowanie nowych, czy też modyfikowanie, dzieł. Nie takie było zamierzenie. Otrzymujemy obraz współzależności w szerokiej skali i może szkoda, że Bujnowski nie podjął wcześniej lub później – zapewne wieloletniej, cząstkowej, wieloetapowej – próby takiego konsekwentnego opisywania najważniejszych, bądź z rozmaitych powodów charakterystycznych, dzieł. Interesujące mnie tutaj konstatacje Bujnowskiego, szkicujące panoramę światową, uzupełnijmy na marginesie – z myślą o sygnalizowanych sprawach odrębności i niezależności eksperymentów konkretystycznych, a także ze względu na przywołanie Maxa Bensego (Bensego oraz Siegfrieda J. Schmidta Bujnowski określa zresztą mianem „wybitnych teoretyków" – P, s. 43) – uwagą Sergiusza Sterny-Wachowiaka:

> W manifestach i programach konkretyzmu polskiego […] uderza, rozmaicie formułowane, wspólne przekonanie o rozgrywaniu się poezji konkretnej w przestrzeniach szerszych, niżeli przestrzenie artystowskiego absolutu Maxa Bensego. […] O ile Bense przeniósł (czy dosłowniej: „przełożył") wewnętrzne napięcia i struktury materiału i tworzywa na całokształt dzieła sztuki, o tyle konkretyści polscy „przełożyli", przenieśli owe napięcia i struktury jak gdyby jeszcze dalej, piętro wyżej, instalując je już nie pomiędzy słowem a obrazem (jak to ma miejsce w relacjach materialnych) i także nie pomiędzy dystrybucją koegzystującą a konsekutywną (jak to ma miejsce w relacjach wewnątrzartystycznych), lecz wprost pomiędzy wierszem konkretnym a rzeczywistością pozaliteracką. To polskie miejsce zadomowienia poezji konkretnej jest całkowicie oryginalne; […] konkretyzm polski kontaktuje się […] z imponderabiliami i wartościami życia społecznego, z rzeczywistością narodową, która miała wpływ na jego genezę i wobec której nie pozostaje obojętny, nawet wówczas, gdy wyniośle o niej milczy[21].

[21] S. Sterna-Wachowiak: *Poezja konkretna w świetle estetyki nieufności*. W: *Poezja konkretna a tradycyjna…*, s. 78–79, zob. też szkic: *Archetypy i konkrety. Świat Znak*. W: Idem: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*. Poznań 1986, s. 91–123.

Uwagi o narodowej (politycznej, społecznej) specyfikacji konkretyzmu można potraktować jednak z pewnym dystansem.

4

Początki poezji konkretnej wiążą się z działalnością brazylijskiej grupy Noigandres (1952 rok), wystąpieniami Eugena Gomringera, Öyvinda Fahlströma (1953 rok). Bujnowski przytacza niemiecki przekład ważnego *Programu poezji konkretnej*, zaznaczając, że „ferment […] musiał się był zacząć w okolicach 1950 roku" (P, s. 41). Grzegorz Gazda, by sięgnąć do jednej z odnotowanych już syntez słownikowych, wskazuje moment finalny: „Powszechnie się uważa, że burzliwy rozwój poezji konkretnej kończy się wraz ze zorganizowaną przez Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1970 r. wystawą pn. Concrete Poetry, która przedstawiała jej historię i dokonania"[22]. Wiele lat wcześniej informował o tym zakończeniu „z bliska" Bujnowski, w szkicu *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*, odsyłając czytelników do swoich publikacji[23].

Strukturyzując i systematyzując, był faktografem dbającym o rejestry publikacji związanych z konkretyzmem, dat przedsięwzięć artystycznych (następstwa i zależności wydarzeń) oraz publikacji naukowo-krytycznych. Małgorzata Dawidek Gryglicka, powróciwszy do jednego z felietonów Jerzego Kwiatkowskiego o konkretyzmie, przypominała, że krytyk cenił „gruntowną wiedzę i obiektywizm uczonego [tj. Józefa Bujnow-

[22] G. Gazda: *Poezja konkretna…*, s. 468. Monografistka słusznie zaznaczy, iż wystawa ta „rzekomo podsumowywała i zamykała światowy ruch" (M. Dawidek Gryglicka: *Historia tekstu wizualnego..*, s. 209, podkr. PM), wszak wiemy, jak wiele jeszcze miało się wydarzyć. O niebezpieczeństwach mitologizacji artystycznego pierwszeństwa, ról pierwszoplanowych, drugoplanowych piszą B. Cobbing, P. Mayer: *Niektóre mity o poezji konkretnej*. Przeł. A. Szuba. „Literatura na Świecie" 2006, nr 11–12.

[23] J. Bujnowski: *Przemiany we współczesnej poezji polskiej. (Trzy wykłady)…*, s. 62. Chodzi o teksty: *Poesia concreta…* oraz *Wystawa poezji konkretnej w Amsterdamie…*

skiego – przyp. PM] opracowującego ten temat”[24]. Chodziło przede wszystkim o dostarczanie wiadomości ze świata, o informacje dotyczące najnowszych zjawisk, „tam” prowadzone, wśród trudno dostępnych w kraju publikacji, lekturowe porządki.

Stanisław Dróżdż mówił o ograniczonym zasięgu monograficznego numeru „Poezji”. Ważne, iż szkic Józefa Bujnowskiego poświęcony tekstom wizualnym nie zniknął z pola widzenia kolejnych komentatorów i „bibliografów” eksperymentów przestrzennych.

---

[24] J. Kwiatkowski: *Felieton poetycki*. „Twórczość” 1972, nr 10 (por. *Poezja konkretna?* W: Idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 104–106). Zob. M. Dawidek Gryglicka: *Historia tekstu wizualnego…*, s. 94.

Bibliografia

Podmiotowa

Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński. Wybór i przygot. tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978. BN I, 230.

Antologia polskiej poezji rewolucjnej 1918–1939. Oprac. M. Stępień. Wrocław 1982, s. LVII. BN I, 243.

Czyżewski T.: *Wiersze i utwory teatralne*. Wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz. Gdańsk 2009.

Elin M., *Wachlarz z białych kwadratów*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A.K. Waśkiewicz. Warszawa 1974. „Generacje" seria IV, t. 6.

Elin M., *16 wierszy*. Zebrał i oprac. A.K. Waśkiewicz. Gdańsk 1999.

Gajcy T.: *Pisma. Juwenilia – Przekłady – Wiersze – Poematy – Dramat – Krytyka i publicystyka literacka – Varia*. Przygot. oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski. Kraków 1980.

Gajcy T.: *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. S. Bereś. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992. BN I, 283.

Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej. Red. J. Kornhauser, K. Siewior. Kraków 2014. Seria *awangarda / rewizje*.

Grędziński S.: *Parabole*. Lublin 1926. *Biblioteka „Reflektora"*; http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=1111 (14.08.2018).

Grędziński S.: *Parabole*. Wprowadzenie J.F. Fert. Red., posł. oraz komentarz edytorski M. Piech. Lublin 2015.

Grędziński. S.: *„Zielony reflektor" (wybór)*. Oprac. M. Sikora. „Artes Humanae. Problemy i perspektywy badawcze humanistyki" 2017, vol. 2, http://journals.umcs.pl/arte/article/view/6387/4483 (14.08.2018).

Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. Listy 1959–1993. Oprac. i do druku podał M. Zybura. Wrocław 2011.

Jasieński B.: *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpr. M. Ogonowska. Gdańsk 2008.

Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K.: *Dwie rozmowy. (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie

K. Miłobędzka. Oprac. i przygot. materiałów do druku J. Borowiec. Wrocław 2011.

Karpowicz T.: *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, zob. edycje: *Utwory poetyckie (wybór)*. Wstęp i oprac. B. Małczyński. Wrocław 2014. BN I, 321 (tu: *Odwrócone światło*, s. LVII–LXXXIV oraz *Objaśnienia do triad semantycznych z „Odwróconego światła"*, s. 234–264), *Dzieła zebrane*. T. 2. Red. J. Stolarczyk. Wrocław 2012.

Peiper T.: *Pisma: O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939*. Przedm., komentarz, bibliografia S. Jaworski. Oprac. tekstu T. Podoska. Tłum. pierwodruków czeskiego, francuskiego, hiszpańskiego A. Włodek, S. Jaworski, G. Makowiecka, J. Zych. Red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1974.

Peiper T.: *Pisma: Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, komentarz A.K. Waśkiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac. i komentarz S. Jaworski. Red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1979.

Piwowar L.: *Wiersze i wybór publicystyki*. Oprac. i wstępem opatrzyła R. Lubas. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978. *Zagłębie Dąbrowskie w dokumentach literackich*. T. 3. Red. W. Szewczyk.

Piwowar L.: *Sztuka na gorąco. Szkice literackie*. Zebrał, oprac. i wstępem poprz. T. Kłak. Katowice 1987.

Przedmiotowa

[Ankieta, wypowiedź A.K. Waśkiewicza]. W: *Post scriptum. Almanach*. Red. J. Leszin-Koperski. Warszawa 1966, s. 68.

Adorno T.W.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994.

akw [A.K. Waśkiewicz]: *Tadeusz Peiper 1891–1969*. „Orientacja" 1970, nr 10.

Araszkiewicz F.: *Wielowymiarowość poetyckich możliwości („Parabole" Stanisława Grędzińskiego)*. „Ziemia Lubelska" 26 X 1926, s. 4, por. F. Araszkiewicz: *Parabole Stanisława Grędzińskiego*. W: Idem: *Refleksje literackie. Studia, szkice, notatki*. Lublin 1934, s. 173–175. *Biblioteka Lubelska*, nr 2; http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=1377 (01.10.2018).

Archiwum literackie. T. XX: *Materiały do dziejów awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1975.

Archiwum Literackie. T. XXIV: *Źródła do historii awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1981.

Balcerzan E.: *Bruno Jasieński: „Słowo o Jakubie Szeli". (Prolog)*. W: *Czytamy wiersze*. Wybór, oprac. i wstęp J. Maciejewski. Wyd. 2 uzup. i popr. Warszawa 1972, s. 157–164.

Balcerzan E.: *Kto się boi „Odwróconego światła"?* W: Idem: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik – Badacz – Tłumacz – Pisarz*. Kraków 1982, s. 353–367.
Balcerzan E.: *O nowatorstwie*. Gdańsk 2004, *Wykłady Schopenhauerowskie*, nr 1. Przedruk w Idem: *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*. Mikołów 2013, s. 119–138.
Baluch A.: *Artystyczna „dwujęzyczność" Tytusa Czyżewskiego* [s. 33–37]; *O „Pastorałkach" Tytusa Czyżewskiego na tle formizmu* [s. 38–42]. W: Eadem: *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000.
Baluch A.: *Wstęp*. W: T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. Baluch. Wrocław 1992, s. V–LXXXII. BN I, 271.
Bartelski L.M.: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków–Wrocław 1985.
Bartelski L.M.: *Wstęp* [s. 5–32]; *Posłowie* [s. 551–559]. W: T. Gajcy: *Pisma. Juwenilia – Przekłady – Wiersze – Poematy – Dramat – Krytyka i publicystyka literacka – Varia*. Przyg. oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski. Kraków 1980.
Bereś S.: *Gajcy. W pierścieniu śmierci*. Wołowiec 2016.
Bereś S.: *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Waszawa 1992.
Bereś S.: *Wstęp*. W: T. Gajcy: *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. S. Bereś. Wrocław 1992, s. III–CXXI. BN I, 283.
Bolecki W.: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*. „Teksty Drugie" 2002, nr 4.
Borowiec J.: *szare światło. rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009.
Brasse R.: *Metaforyczny realizm. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Kraków 2020.
Brasse R.: *Poetyka doświadczenia duchowego w liryce Tadeusza Gajcego*. Toruń 2018.
Broniewski W.: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 4 .
Brzękowski J.: *Poezja integralna [1933]*. W: Idem: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Wyd. 2. Kraków 1976, s. 7–51.
Bujnicki T., Stępień M.: *Rozwój pojęcia „literatura proletariacka" w krytyce dwudziestolecia międzywojennego*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN" 1964, t. 2, s. 31–82.
Bujnicki T.: *Polemika o funkcje „proletariackiej poezji". (Władysława Broniewskiego, „Przyjacielu los nas poróżnił (…)". Analiza)*. W: Idem: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978, s. 98–115.
Bujnicki T.: *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1992. *Biblioteka Analiz Literackich*, t. 72.
Bujnowski J.: *Geneza i właściwości najnowszych struktur poetyckich. (Wykład pierwszy)*. W: Idem: *Przemiany we współczesnej poezji polskiej. (Trzy wykłady)*. Londyn 1968, s. 5–28.

Bujnowski J.: *O liryce Tadeusza Różewicza na tle prądów panujących w literaturze światowej*. „Poezja" 1982, nr 5–6.
Bujnowski J.: *Poesia concreta (z badań nad poezją współczesną)*. W: *Kongres Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie, Londyn, 9–12 września 1970*. T. 1: *Zgłoszone prace przed 1 marca 1970*. Red. M. Sas-Skowroński. Londyn 1970, s. 265–279.
Bujnowski J.: *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*. W: *Literatura polska na Obczyźnie*. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988, s. 43–64.
Bujnowski J.: *Wystawa poezji konkretnej w Amsterdamie*. „Wiadomości" 1971, nr 9 (1300).
Bűrger P.: *Teoria awangardy*. Przekł. J. Kita-Huber. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.
Chrystus w literaturze polskiej. Red. P. Nowaczyński. Lublin 2001.
Cieślak-Sokołowski T.: *W „wąwozie awangardy". Lech Piwowar, Mila Elin*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2011, s. 357–377.
Cobbing B., Mayer P.: *Niektóre mity o poezji konkretnej*. Przeł. A. Szuba. „Literatura na Świecie" 2006, nr 11–12.
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.
Cywińska M.: *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*. Warszawa 2007.
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 (17.08.2018).
Czernik S.: *Poeci Lubelszczyzny*. „Kamena" 1934, nr 1, http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/9340/kamena%201(11)_1934.pdf (17.08.2018).
Dauksza A.: *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. Kraków 2013.
Dawidek Gryglicka M.: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków–Wrocław 2012.
Dawidek Gryglicka M.: *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi. A piece of poetry. Conversations with Stanisław Dróżdż*. Kraków–Warszawa 2012.
Elin M.: *Tadeusz Peiper i jego „Raz"*. Głos Poranny" 1930, nr 120. Fragment w: T. Peiper: *Pisma: Poematy i utwory teatralne…*, s. 673.
Eustachiewicz L.: *Dwudziestolecie 1919–1939*. Wyd. 2 popr. Warszawa 1990. *Biblioteka „Polonistyki"* pod red. B. Farona.
Falkiewicz A.: *„Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?"* W: T. Karpowicz: *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*. Wrocław 1999, s. 334–342.
Fazan J.: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010.

Gazda G.: *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* [tu część: *Wobec prymitywu i poezji ludowej*]. W: Idem: *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 74–124.
Gazda G.: *Katarynka* [s. 208–210]; *Reflektor* [556–557]. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
Gazda G.: *Modernizm*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 310–314.
Gazda G.: *Poezja konkretna*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 462–469.
Gazda G.: *Sztuka – życie – działanie* [s. 75–165]; *Awangarda wobec tradycji* [s. 166–201]. W: Idem: *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź 1987.
Grądziel J.: *Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru"*. „Kresy" 1999, nr 1.
Grądziel-Wójcik J.: *„Drugie oko" Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010.
Grądziel-Wójcik J.: *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Kraków 2016.
Grela K.: *Bowiem nie spoczną, dopóki lecą*. W: Eadem: *Kształt słowa. Szkice o poezji współczesnej i jej tradycjach*. Warszawa 1986, s. 15–21.
Grochowski G.: *Emblematy zbawienia – emblematy zagłady. „Przejście" Tadeusza Gajcego*. „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1.
Grochowski G.: *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych*. W: Idem: *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*. Warszawa 2018, s. 115–141.
Grodzki B.: *Świadomość na rozdrożu. „Przejście" Tadeusza Gajcego*. „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1.
Gutowski W.: *Młodopolskie transformacje postaci Chrystusa*. W: Idem: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 25–49.
Gutowski W.: *Motywika pasyjna w świecie młodopolskiej wyobraźni*. W: Idem: *Mit – eros – sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999, s. 155–212.
Hopfinger M.: *Poezja konkretna na tle literatury wizualnej*. W: Eadem: *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993, s. 86–133.
Hulka-Laskowski P.: *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 1.
J.J.: *Zapiski literackie*. „Głos Narodu" 1925, nr 127, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/178750/edition/170017/content?ref=desc (01.10.2018).
Jacniacka M., Szlaga J.: *Drzewo życia*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. IV: *Docent-Ezzo*. Red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz. Lublin 1983, s. 253–255.

Jarosiński Z.: *Społeczna utopia awangardy* [s. 5–106]; *Oczekiwanie na „literaturę proletariacką"* [s. 184–198]. W: Idem: *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1983.

Jasiński A.: *Paruzja* [w Biblii, s. 1386–1387]; Góźdź K.: *Paruzja* [w teologii, s. 1387–1388]. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*. Red. E. Gigilewicz. Lublin 2012.

Jaspers K.: *Filozofia i nauka* [s. 288–303]; *Filozofia i sztuka* [s. 304–318]. W: Idem: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyb. S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, posł. D. Lachowska, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz. Warszawa 1992.

Jaworski K.: *Kronika polskiego futuryzmu*. Kielce 2015.

Jaworski K.: *Najmłodsi 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 (17.08.2018).

Jaworski K.: *Niechciani futuryści. Najmłodsza awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego*. W: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*. Red. K. Jaworski, P. Rosiński. Kielce 2011, s. 219–244.

Jaworski S.: *„Piszę, więc jestem". O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993.

Jaworski S.: *Awangarda*. Warszawa 1992. *Biblioteka »Polonistyki«*, pod red. B. Farona.

Jaworski S.: *Co dzisiaj znaczą teksty awangardowe (Tadeusz Peiper)*. W: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*. Red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz. Warszawa 2010, s. 363–370.

Jaworski S.: *Odnajdywanie świata*. Kraków–Wrocław 1984.

Jaworski S.: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. 2 przejrzane i uzup. Kraków 1980.

Jestem tradycjonalistą… Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski. „Opcje" 1998, nr 3.

Karasek K.: *Awangardysta jako kolędnik*. W: T. Czyżewski: *Poezje*. Oprac. i przedmową opatrzył K. Karasek. Warszawa 1987, s. 5–25.

Kareński-Tschurl M.: *„Ty kartka papieru, którą ja zapiszę". Erotyka w poezji Tadeusza Peipera*. W: *Między słowem a ciałem. Materiały z VI Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity", Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2001.

Kareński-Tschurl M.: *Czy dlatego, że my się „par example" nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*. „Teksty Drugie" 2000, nr 1.

Kisiel J.: *Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego*. W: Eadem: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 19–44.

Kisiel M.: *Literatura, czyli świat. O krytyce Andrzeja K. Waśkiewicza*. W: *W literackich konstelacjach. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*. Red. B. Małczyński, J. Warońska, R. Włodarczyk. Częstochowa 2013, s. 239–247. Wersje poszerzone w Idem: *Critica varia*. Katowice 2013, s. 131–144 oraz w: *Andrzej. Andrzej K. Waśkiewicz we wspomnieniach*. Zebr. i oprac. A. Sobecka. Gdańsk 2017, s. 49–66.

Kluba A.: *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004.

Kluszczyński R.W.: *Sztuka i realne istnienie*. W: Idem: *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź 1997, s. 48–62.

Kłak T.: *Czasopisma awangardy*. Cz. 1: *1919–1931*. Wrocław 1978; cz. 2: *1931–1939*. Wrocław 1979.

Kłak T.: *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918–1939*. Tarnów 2001.

Kłak T.: *Peiper i jego odbiorcy*. „Pamiętnik Literacki" 1990, nr 4.

Kłak T.: *Poeta „Reflektora" i „Nowej Sztuki"*. W: Idem: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 24–45.

Kłak T.: *Przypomnienia (Grędziński – Michalski – Rzeczyca)*. „Kresy" 1995, nr 3 (23), http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=85248&from=publication (01.10.2018). Przedruk w: Idem: *Drogami Czechowicza*. Lublin 2010, s. 161–179.

Kłak T.: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984.

Kłak T.: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*. Kraków 1993.

Kłak T.: *Sztuka na gorąco. Sylwetka Lecha Piwowara*. W: Idem: *Drogami Awangardy*. Lublin 2013, s. 141–170.

Kłak T.: *Wstęp* [5–43]; *Nota edytorska* [45–47]. W: *Poezja religijna 1918–1939*. Wybór, wstęp, komentarz T. Kłak. Lublin 2004. *Biblioteka Utworów Religijnych*, t. 4.

Kłak T.: *Wstęp*. W: J. Czechowicz: *Wybór poezji*. Wyd. 2 uzup. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1985, s. III–CXL. BN I, 199.

Kłak T.: *Z Zagłębia do Starobielska. Droga Lecha Piwowara*. Katowice 1991. *Spotkania z literaturą*, t. 9.

Korespondencja Józefa Bujnowskiego do Mieczysława Grydzewskiego. Zbiory Archiwum Emigracji UMK w Toruniu, kolekcja: *Korespondencja redakcyjna „Wiadomości", osoby: Buen-Bund*, Sygn. AE/AW/XXVIII, teczka nr 2: *Bujnowski Józef 1946–1979*.

Kremer A.: *Poezja konkretna: zjawisko i pojęcie*. W: Eadem: *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*. Warszawa 2015, s. 69–129.

Kryszak J.: *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*. Warszawa 1984.

Kryszak J.: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*. Łódź 1981.

Kurek J.: *Zmierzch natchnienia*. W: Idem: *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*. Kraków 1976, s. 11–13.

Kwiatkowski J.: *Klucze do wyobraźni*. Wyd. drugie poszerz. Kraków 1973.

Kwiatkowski J.: *Poezja konkretna*. W: Idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 104–106.
Kwiatkowski J.: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Kraków 1972.
Lee S.R.: *„Najsilniejszym poetą rewolucji jest najlepszy poeta rewolucji"* [s. 345–355]; *Wiara w jednego ojca awangardy* [s. 356–364]; *Druga Awangarda* [s. 254–379]. W: Idem: *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa 1982.
Ligęza W.: *Fantasmagoryczny dziennik żołnierza*. W: J. Bujnowski: *Koła w mgławicach*. Posłowiem opatrzył W. Ligęza. Kraków 1993, s. 139–143.
Lipski J.J.: *Tytus Czyżewski*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria szósta: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 3. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993, s. 7–40.
Literatura polska wobec rewolucji [tu: Z. Jarosiński: *Awangarda i rewolucja*, s. 370–410; I. Jarosińska: *Topos rewolucji w literaturze polskiej*, s. 514–556]. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. Janion. Warszawa 1971.
Lubas R.: *Wstęp*. W: L. Piwowar: *Wiersze i wybór publicystyki*. Oprac. i wstępem poprzedziła R. Lubas. Wrocław 1978, s. 5–47.
Maj B.: *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992.
Majerski P.: *Poezja konkretna*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000, s. 41.
Majerski P.: *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001.
Majerski P.: *„W poezji nie można powracać". Notatki o wierszach Lecha Piwowara*. W: Idem: *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze regionów*. Katowice 2016, s. 13–28.
Małczyński B.: *Wstęp*. W: T. Karpowicz: *Utwory poetyckie (wybór)*. Wstęp i oprac. B. Małczyński. Wrocław 2014, s. V–CLIX. BN I, 321.
Marx J.: *„Wywiodę noc wiosenną przed zwalony dom…"*. W: Idem: *Dwudziestoletni poeci Warszawy*. Warszawa 1994, s. 201–262.
mg [M. Głowiński]: *Poezja konkretna*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 317–318 [w wydaniu drugim poszerzonym i poprawionym z 1988 roku hasło opracowane przez js (J. Sławińskiego), s. 371–372].
Michalski H.: *U awangardzistów*. „Kultura" 1938, nr 32.
Miczka T.: *Futuryzm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 231–235.
Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim. Red. D. Wasilewska. Kraków 2017.
Moskalowa A.H.: *Poeta i naukowiec. Józef Bujnowski (1910–2001)*. W: *Archiwum emigracji. Studia, szkice, dokumenty*. Toruń 2001, z. 4.

Możejko E.: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie" 1994, nr 5–6.
Mueller J.: *Lektura jako trop. O „Odwróconym świetle" Tymoteusza Karpowicza*. „FA-art" 2003, nr 1–2.
Napierski S.: *U poetów*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 29.
Nawarecki A.: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993.
Nowaczyński P.: *Ciemny anioł Lieberta*. W: Idem: *Studia z literatury XX wieku*. Lublin 2004, s. 151–166.
Nycz R.: *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 110.
O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice. Red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz. Katowice 1983.
Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej. Red. J.M. Ruszar, D. Siwor. Bielsko-Biała–Kraków 2019.
Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze. Red. R. Nycz. Kraków 1998.
Orska J.: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004.
Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie. Red. P. Rypson. Warszawa 2015.
Pękala T.: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000.
Piech M.: *Bibliografia*. W: S. Grędziński: *Parabole*. Wprowadzenie J.F. Fert. Red., posł. oraz komentarz edytorski M. Piech. Lublin 2015, s. 141–143.
Piech M.: *Grędziński Stanisław*. W: *Słownik biograficzny miasta Lublina*. T. 4. Red. P. Jusiak, M. Sioma, J. Ternes. Lublin 2014, s. 69–71.
Piech M.: *Stanisław Grędziński – poeta skończenie zapomniany?* W: *Studia i materiały lubelskie*. T. 17. Red. Z. Nasalski. Lublin 2013, s. 195–214.
Piechal M.: *O poezji i czymś więcej. Szkice literackie*. Warszawa 1988.
Piwowarowie. Materiały z konferencji poświęconej Rodzinie Piwowarów, zorganizowanej z okazji 70. rocznicy śmierci Adama i 100. rocznicy urodzin Lecha. Red. D. Micur. Dąbrowa Górnicza 2009.
Pleşu A.: *Doświadczenia, badania, lektury*. W: Idem: *O aniołach*. Przeł. T. Klimkowski. Kraków 2010, s. 131–188.
Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza. Red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller. Wrocław 2006.
Poezja konkretna a tradycyjna. IV Sesja Teoretyczno-Krytyczna. Red. S. Dróżdż. Wrocław 1983.
Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna. Red. S. Dróżdż. Sławków 1990.
Poezja konkretna. I Sesja Teoretycznoliteracka. Red. S. Dróżdż. Wrocław 1979.

Poezja konkretna. III Ogólnopolska Sesja Teoretycznoliteracka. Red. S. Dróżdż. Dąbrowa Górnicza 1981.
Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977. Zebrał i oprac. S. Dróżdż. Wrocław 1978 (bibliografia podmiotowo-przedmiotowa na stronach 74–93).
Pollakówna J.: *Formiści*. Wrocław 1972.
Pollakówna J.: *Formizm („Formiści" 1919–1921)*. Notę i bibliografię oprac. M. Pokrasenowa, J. Stradecki. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria szósta: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. Kraków 1979, s. 143–158.
Pollakówna J.: *Przedmowa*. W: T. Czyżewski: *Poezje wybrane*. Wyboru dok. i oprac. J. Pollakówna. Warszawa 1979, s. 5–15.
Polska liryka religijna [tu: H. Filipkowska: *Poezja religijna Młodej Polski*, s. 301–339; A. Hutnikiewicz: *Motywy religijne w polskiej poezji lat międzywojennych*, s. 457–486]. Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński. Lublin 1983. *Religijne tradycje literatury polskiej*, t. 1.
Porębski M.: *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław 1965.
Przyboś J.: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1–2. Kraków 1959.
Przyboś J.: *Przypomnienie Lecha Piwowara*. „Przegląd Kulturalny" 1961, nr 23.
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.
Pytasz M.: *Niechciane instytucje: polityka? konkurencja?* W: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*. Studia i szkice pod red. Z. Andresa, J. Wolskiego. Rzeszów 2003, s. 8–12.
Rawiński M.: *„Słowo o Jakubie Szeli" Brunona Jasieńskiego wobec folkloru*. „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1.
Roszak J., http://www.dwutygodnik.com/artykul/3182-falkiewicz-karpowicz-milobedzka-dwie-rozmowy.html; dwutygodnik.com strona kultury (06.10.2014).
Roszak J.: *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*. Wrocław 2000.
Rybicka E.: *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna*. W: Eadem: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 181–227.
Rypson P.: *O tym, jak słowo stało się ciałem*. W: Idem: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989, s. 301–357.
Sienkiewicz B.: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007.
Skorupa E.: *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie twórczości poetów młodopolskich*. W: *Rewolucja lat 1905–1907.*

Literatura – Publicystyka – Ikonografia. Red. K. Stępnik, M. Gabryś. Lublin 2005, s. 115–126. *Obrazy Kultury Polskiej*.
Sławek T.: *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*. Wrocław 1989.
Sławiński J.: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998.
Smaga A.: *Formizm w poezji z perspektywy podmiotu kreującego*. W: Eadem: *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*. Warszawa 2010, s. 75–171.
Sobieraj S.: *Mentalność artystyczna poety-malarza* [s. 26–89]; *Liryka* [s. 90–183]. W: Idem: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce 2009.
Soczyńska A.: *„Czy widziałeś oczy błazna?". Autokreacja w formistycznych wierszach i autoportretach Tytusa Czyżewskiego*. W: Eadem: *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*. Warszawa 2006, s. 22–76.
Spychalski M., Szoda J.: *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005.
Stern A.: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964.
Stern A.: *Wiersze zebrane*. T. 1–2. Oprac. A.K. Waśkiewicz. Kraków 1985–86.
Sterna-Wachowiak S.: *Archetypy i konkrety. Świat Znak*. W: Idem: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*. Poznań 1986, s. 91–123.
Sterna-Wachowiak S.: *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński. (Szkice o futuryzmie)*. Bydgoszcz 1985.
Stępień M.: *Polska lewica literacka*. Rozdz. *Dwie literatury* napisał K. Woźniakowski. Warszawa 1985.
Stępień M.: *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*. Kraków 1974.
Szaruga L.: *„Odwrócone światło" – próba czytania*. „Nurt" 1974, nr 10.
Szymański W.P.: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973.
Świeściak A.: *„Kochajcie elektryczne maszyny". Naturokultura Tytusa Czyżewskiego* [s. 67–80]; *Tytus Czyżewski w epoce postprodukcji* [s. 265–281]. W: Eadem: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*. Kraków 2019.
Tauber-Ziółkowski A.: *„Siwa młodość". (Portret Tadeusza Gajcego*. W: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu"*. Praca zbiorowa pod red. J. Tomaszkiewicza. Warszawa 1983, s. 179–262.
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.
Torbus W.: *Droga twórcza Lecha Piwowara*. W: *Prace Historycznoliterackie I. Z historii i teorii literatury*. Red. S. Zabierowski, B. Łopatkówna. Katowice 1969, s. 203–229.

Uniłowski K.: *Granice nowoczesności*. W: Idem: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 7–43.
Waśkiewicz A.K.: *Poezja, wciąż dwudziestego wieku. (Książeczka dla przyjaciół i tych, co chcą mnie jeszcze czytać)*. Gdańsk 2008.
Waśkiewicz A.K.: *Polska poezja konkretna*. „Twórczość" 1969, nr 7.
Waśkiewicz A.K.: *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*. Łódź 1973.
Waśkiewicz A.K.: *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003.
Waśkiewicz A.K.: *W kręgu „Zwrotnicy". Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Kraków 1983.
Wesołowski J.: *Konkretna poezja*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1974, z. 2 (por. Idem: *Poezja konkretna*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 550–551).
Wiek awangardy. Red. L. Bieszczad. Kraków 2006.
Wiorko E.: *Psalm*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. XVI: *PORPORA – REPTOWSKI*. Red. nacz. E. Gigilewicz. Lublin 2012, s. 814–816.
Wójtowicz A.: *Nowa sztuka. Początki (i koniec)*. Kraków 2017. Seria awangarda / rewizje.
Wroński M.: *Życie literackie Józefa Czechowicza. Na marginesie wiersza „We czterech"*. „Roczniki Humanistyczne: Literatura polska". T. 48, z. 1. Lublin 2000, s. 179–185.
Wspomnienia o Julianie Przybosiu. Oprac. i wstępem poprzedził J. Sławiński. Warszawa 1976.
Wyka K.: *„Pastorałki" Tytusa Czyżewskiego*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. drugie rozsz. Warszawa 1977, s. 23–29.
Wyka K.: *Krzysztof Baczyński*. Kraków 1961.
Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna. Red. J. Sławiński, M. Głowiński. Wrocław 1982. *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. LVIII.
Wysłouch S.: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
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: Eadem: *Tropy „sacrum" w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz 2001, s. 41–73.
Zaworska H.: *Formizm* [tu część: *Tytus Czyżewski*, s. 143–158]. W: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1: *Literatura polska 1918–1932*. Warszawa 1975.
Zaworska H.: *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*. Warszawa 1963.

Zięba J.: *Stanisław Grędziński*. W: Idem: *Pięćdziesiąt lat życia literackiego lubelszczyzny*. Lublin 1982, s. 43.

Żrałko D.: *Inspiracje folklorem w twórczości artystów awangardowych na przykładzie „Pastorałek" Tytusa Czyżewskiego z drzeworytami Tadeusza Makowskiego*. „Literatura Ludowa" 2001, nr 1.

Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce. Red. K. Arciszewska, U. Patoka-Sigłowy. Gdańsk 2018.

Nota bibliograficzna

Zamieszczone w książce szkice, z wyjątkiem jednego, ukazały się w tomach współautorskich. Teksty zostały przejrzane, a materiały bibliograficzne poszerzone o nowe adresy.

Jak „zrozumieć wszechbyt"? Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego. W: *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*. Red. J.M. Ruszar, D. Siwor. Bielsko-Biała–Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Instytut Myśli Józefa Tischnera 2019, s. 81–101.

Erotyki Peipera. O lekturze Andrzeja K. Waśkiewicza. W: *Płeć awangardy*. Red. M. Baron-Milian, A. Kałuża, K. Szopa. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2019, s. 133–146. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach" nr 3897.

Mila Elin. Jeszcze raz o stażystce Tadeusza Peipera. W: *Czytanie Dwudziestolecia IV*. T. 1. Red. J. Warońska, E. Wróbel. Częstochowa: Wydawnictwo Akademii im. J. Długosza 2016, s. 149–168.

„Miażdż czaszki trybami maszyn". O Bogu i buncie w „Psalmie" Stanisława Grędzińskiego. W: *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*. Red. J. Pasterski. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2019, s. 34–64.

„Budować. Burzyć! Tworzącym skinieniem…". O krwi, ogniu i dymie w liryce Lecha Piwowara. „Śląskie Studia Polonistyczne" 2020, nr 2 (16).

Poetycka summa Tadeusza Gajcego. Wprowadzenie do interpretacji wiersza „Schodząc". W: *Liryka polska XX wieku – analizy i interpretacje*. Pod red. W. Wójcika, przy współudz. E. Tutaj. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1994, s. 39–50. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach" nr 1447.

Concept album. O „Odwróconym świetle" Tymoteusza Karpowicza. W: *Interpretować dalej. 34 najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. Kałuża, A. Świeściak. Kraków: Universitas 2011, s. 271–283.

O „Dwóch rozmowach (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)" Tymoteusza Karpowicza, Andrzeja Falkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria druga*. Red. B. Szałasta-Ro-

GOWSKA. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2016, s. 471–478. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach" nr 3163.
Struktury, modele, konstelacje. Józefa Bujnowskiego systematyka poezji konkretnej. W: *Zesłania i powroty. Twórczość Józefa Bujnowskiego*. Red. W. LIGĘZA, J. PASTERSKA. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2014, s. 43–50.

Indeks osobowy

Adam zob. Piwowar Adam
Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 160, 172, 194
akw zob. Waśkiewicz Andrzej Krzysztof
Andres Zbigniew 183, 202
Andrzej zob. Waśkiewicz Andrzej Krzysztof
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki) 90, 187
Aragon Louis 114
Araszkiewicz Agata 65
Araszkiewicz Feliks 86, 194
Arciszewska Katarzyna 132, 205

Bachelard Gaston 65, 141
Bachórz Józef 97, 202
Baczyński Krzysztof Kamil 142, 143, 204
Balbus Stanisław 60
Balcerzan Edward 51, 60, 85, 97, 130, 155, 157, 161, 168, 194, 195
Ball Hugo 28
Baluch Alicja 17, 26, 27, 31–32, 37, 195
Bałus Wojciech 28
Baniecka Ewa 59
Barad Karen 21
Baron-Milian Marta 59, 60, 207
Bartelski Lesław Marian 11, 141, 143, 193, 195
Bense Max 188–189
Bereś Stanisław 11, 40, 139, 140, 147, 149–153, 193, 195
Bernoulli Daniel 174
Białoszewski Miron 29, 184
Biedrzycki Krzysztof 92, 204
Bielski Konrad 89–90
Bieńkowski Ludomir 103, 197
Bieńkowski Zbigniew 168
Biesiada Jacek 66, 105
Bieszczad Lilianna 9, 58, 204
Błażejewski Tadeusz 40
Błok Aleksandr Aleksandrowicz 97
Błoński Jan 65
Bocheński Tadeusz 89
Bogalecki Piotr 186
Bolecki Włodzimierz 9, 195
Borkowska Grażyna 71
Borowiec Jarosław 171, 172, 174, 194, 195
Borowski Jarosław 59
Bourdieu Pierre 178
Brasse Rafał 144, 148, 195
Braun Jerzy 90
Brodzka Alina 205
Broniewski Władysław 116, 130–131, 195
Brucz Stanisław 91
Brzękowski Jan 8, 46, 52, 59, 61, 78, 80, 113–114, 135, 195
Brzozowski Jacek 59
Brzozowski Korab Stanisław 68
Brzozowski Tadeusz 59

Buck Andrzej 40
Buck-Morss Susan 72
Bujnicki Tadeusz 80, 117, 130–132, 195, 201
Bujnicki Teodor 80, 125
Bujnowski Józef 8, 12, 181–185, 187–191, 195–196, 199–201, 208
Bukowski Tadeusz 78
Burek Tomasz 39
Bürger Peter 51, 161, 196

Casas Carlos Marrodan 44
Cavanagh Clare 178
Chlebnikow Wielemir (właśc. Wiktor Władimirowicz Chlebnikow)
Chmielewska Iwona 70
Chopin Fryderyk 17
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Chudak Henryk 65
Chwin Stefan 178
Chwistek Leon 16, 19
Cieślak-Sokołowski Tomasz 57, 58, 71–72, 196
Clausius Rudolf 174
Cobbing Bob 196
Cudak Romuald 102, 106, 196
Cyankiewicz Magdalena 119
Cywińska Marta 196
Czachorowski Stanisław Swen 184
Czachowska Jadwiga 118
Czechowicz Józef 13, 79–80, 85, 86, 89, 90, 94, 110–111, 196, 199, 204
Czernik Stanisław 88, 196
Czuchnowski Marian 79, 80, 115–116, 118, 124, 125, 134, 135, 199
Czyżak Agnieszka 60
Czyżewski Tytus 10, 15–18, 21–22, 25–32, 34–36, 56, 59, 92, 193, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207

Ćwikliński Krzysztof 70

Dante zob. Dante Alighieri
Dante Alighieri 17
Dauksza Agnieszka 58, 64, 72, 78, 196
Dawidek Gryglicka Małgorzata 185, 186, 190–191, 196
Delaperrière Maria 13, 29, 58
Derrida Jacques 168
Deutscher Isaac 77
Dölh Reinhard 188
Drozdowski Bohdan 181–182
Dróżdż Stanisław 181–182, 184–185, 191, 196, 198, 201–202
Drożdz zob. Dróżdż Stanisław
Dulęba Henryk 137
Dziadek Adam 58

Einstein Albert 174
Eliade Mircea 48
Elin Mila 46, 55–58, 60–62, 64–67, 69, 71–80, 193, 196, 207
Elinówna zob. Elin Mila
Estreicher Karol 16
Eustachiewicz Lesław 78, 196

Fahlström Öyvind 190
Faleński Felicjan 94
Falicka Krystyna 71
Falkiewicz Andrzej 12, 158, 171–174, 176, 179, 193, 195, 196, 203, 207
Faraday Michael 174
Faron Bolesław 196, 198
Fazan Jarosław 43, 59, 196
Fedewicz Maria-Bożenna 71
Fert Józef Franciszek 83, 86, 91, 160, 193, 201
Feuerbach Ludwig Andreas 52, 92
Fijałkowska-Janiak Irena 132
Fik Ignacy 135
Filipkowska Hanna 106, 202
Fita Stanisław 94, 204
Fleischer Michael 119

Franciszek, św. 144
Frankiewicz Stefan 109
Freud Sigmund 43, 184

Gabryś Monika 128, 203
Gacki Stefan Kordian 85, 91
Gajcy Tadeusz 10, 11, 139–146, 148–151, 153–154, 193, 195, 197, 200, 207
Gazda Grzegorz 10, 29, 37, 51, 90, 96, 97, 186–187, 190, 197, 202, 204
Gibbons Reginald 178
Gigilewicz Edward 97, 104, 198
Ginczanka Zuzanna (właśc. Zuzanna Polina Gincburg) 64–65
Głowiński Michał 71, 160, 186, 200, 204
Gomringer Eugen 190
Góra Stefan 43, 194
Góźdź Krzysztof 108, 198
Graf Paweł 60
Gralewski Wacław 84
Grądziel Joanna zob Grądziel-Wójcik Joanna
Grądziel-Wójcik Joanna 43, 59, 69, 72, 73, 164, 168, 197
Greco El (właśc. Dhomịnikos Theotokọpulos) 32
Grela Katarzyna 143, 197
Grędziński Stanisław 10, 56, 83–92, 97–99, 101, 104, 106–107, 109, 111, 193, 194, 199, 201, 203, 205, 207
Grochowiak Stanisław 168
Grochowski Grzegorz 98, 153, 197
Grodzki Bogusław 153, 197
Grydzewski Mieczysław 185, 199
Gryglewicz Feliks 103, 197
Guillen Michel 174
Gutowski Wojciech 30, 165, 197

Halina z Czechowskich zob. Piwowarowa Halina
Hartwig Julia 43
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 36, 92
Heidegger Martin 13, 168, 177
Heraklit z Efezu 89, 168
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 80, 201
Hopfinger Maryla 186, 197
Houédard Dom Sylvester 187
Hulewicz Jerzy 19
Hulka-Laskowski Paweł 116–117, 197
Hurnik Elżbieta 52, 199
Husarski Karol 89
Hutnikiewicz Artur 97, 105, 186, 200, 202

Iłłakowiczówna Kazimiera 65, 105
Iwanowski Bronisław 91
Iwaszkiewicz Jarosław 57, 65, 78

J.J. 89, 197
Jacniacka Maria 103, 197
Jamrozik Bogdan 118
Janion Maria 35, 43, 127, 200
Jankowski Jerzy 56, 84–85, 89, 90, 203
Jarema Józef 118
Jarosińska Izabela 128, 200
Jarosiński Zbigniew 24, 25, 37, 50, 84, 101, 104, 117, 127, 193, 198, 200
Jasieński Bruno (pierwotnie Wiktor Zysman) 25, 50, 56, 59, 85, 89, 90, 100–101, 115, 129–130, 193, 194, 199, 202
Jasiński Andrzej 108, 198
Jaspers Karl 160, 162, 198
Jaworski Kazimierz Andrzej 89
Jaworski Krzysztof 59, 60, 91, 198
Jaworski Stanisław 41–43, 44, 46, 49, 51, 55, 58, 61, 62, 77, 78, 80–81, 115, 119, 158, 176, 186, 194, 198
Jentysówna Aleksandra 137
Jeziorowski Tomasz 44

Jezus Chrystus 27, 29–31, 92, 100, 103, 104, 107–108, 144, 146, 159, 165–166, 196, 197, 204
Jezus zob. Jezus Chrystus
Józef z Nazaretu 30
Józef zob. Józef z Nazaretu
js zob. Janusz Sławiński
Julianek zob. Przyboś Julian
Jusiak Paweł 83, 201

Kałuża Anna 59, 207
Karasek Krzysztof 27–28, 36–37, 157, 198
Kareński-Tschurl Mateusz 50, 51, 198
Karpiński Światopełk 73
Karpowicz Tymoteusz 12, 155–162, 164, 167–169, 171–179, 193, 194, 196, 201, 202, 203, 207
Kasprowicz Jan 28, 94
Kądziela Jerzy 202
Kiec Izolda 64–65
Kierkegaard Søren 106
Kisiel Joanna 22, 24–25, 198
Kisiel Marian 52, 199
Kita-Huber Jadwiga 51, 161, 196
Klatka Urszula 59
Klimkowski Tomasz 122, 201
Kloch Zbigniew 186
Kluba Agnieszka 58, 199
Kluszczyński Ryszard Waldemar 116, 199
Kłak Tadeusz 56, 57, 58, 60, 62, 77, 78, 79, 83, 84, 86, 88–90, 92, 94, 99, 107, 113, 114, 118, 119, 121, 178, 194, 199
Kmiecik Michalina 59, 60
Kochanowski Jan 96, 99, 105
Konicka Hanna 75
Kopaliński Władysław (właśc. Władysław Jan Stefczyk) 34
Kopeć Zbigniew 60
Koperski Jerzy 39, 40, 55, 56, 194
Koprowska Karolina 65
Kornhauser Jakub 17, 114, 193
Korzeniowski Lucjan 74
Kostkiewiczowa Teresa 186, 200
Kostyrko Teresa 16
Kowalczyk Andrzej Stanisław 58, 119, 198
Kowalczykowa Alina 97, 202
Kozicka Dorota 57, 196
Krasoń Katarzyna 167, 168
Kraushar Aleksander 94
Kremer Aleksandra 183, 199
Kruczkowski Leon 88, 118, 137
Krynicki Ryszard 40
Kryszak Janusz 16, 18, 22, 27, 44, 56, 115, 123, 125, 130, 193, 199
Krzemień Wiktoria 71
Krzemieniowa Krystyna 160, 173, 194
Kucówna Zofia 55
Kujawiński Frank 160, 178
Kulikowska Marcelina 128
Kunstmann Heinrich 12, 171, 193, 194
Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 8, 52, 57, 59, 61, 78–80, 92, 127, 199
Kurzawa Eugeniusz 40
Kuźma Erazm 160, 167
Kwiatkowska Agnieszka 60
Kwiatkowski Jerzy 13, 61, 126, 142, 146, 190–191, 199–200, 202

Lacan Jacques 168
Lachowska Dorota 160, 198
Lam Andrzej 186, 200
Lange Antoni 128
Latawiec Bogusława 168
Latawiec Krystyna 168
Lech zob. Piwowar Lech
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 65
Lee Stephen Richard 113, 134, 200
Legèr Fernand 8

Legeżyńska Anna 41
Len Rafał (właśc. Rafał Lichtensztejn) 74
Lentas Beata 44, 50, 60, 100, 193
Leszin-Koperski Jerzy zob. Koperski Jerzy
Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 94, 177
Leśnodorski Zygmunt 78
Lichodziejewska Feliksa 130
Liebert Jerzy 109–110
Ligęza Wojciech 59, 183, 200, 208
Lipska Ewa 178
Lipski Jan Józef 200
Lubas Regina 113, 119, 121, 134, 136, 194, 200

Łazińska Barbara 59, 121
Łobodowski Józef 124
Łopalewski Tadeusz 91
Łopatkówna Barbara 121, 203
Łubowicz Elżbieta 181, 182
Łukasiewicz Małgorzata 71
Łukaszyk Romuald 103, 197

Machej Zbigniew 169
Maciejewska Irena 200
Maciejewski Janusz 130, 194
Madonna Tronująca zob. Maria, matka Jezusa
Madonna zob. Maria, matka Jezusa
Madyda Aleksander 70
magdalena zob. Maria Magdalena
Maj Bronisław 143, 200
Majakowski Władimir Władimirowicz 44, 89
Majerski Paweł 9, 13, 16, 20, 22, 39, 47, 59, 62, 69, 114, 115, 118, 131, 135, 137, 161, 164, 181, 186, 188, 190, 198, 200
Makowiecka Gabriela 42, 194
Makowski Tadeusz 28, 205
Malewska Hanna 57
Malinowski Bronisław 57
Małczyński Bartosz 52, 156, 159, 168, 194, 199, 200, 201
Marchewka Anna 132
Marciniak Hanna 59
Maria Magdalena 165
Maria zob. Maria, matka Jezusa
Maria, matka Jezusa 27, 30, 31, 32
Marinetti Filippo Tommaso 58
Markowski Michał Paweł 13
Marx Jan 200
Marzęcka Beata 118
Maśliński Józef 80
Matka Boża zob. Maria, matka Jezusa
matka Jezusowa zob. Maria, matka Jezusa
Matuszewski Ryszard 7, 84
Mayer Peter 196
mg zob. Głowiński Michał
Michalski Bronisław Ludwik 56, 83, 84, 199
Michalski Hieronim 11, 200
Miciński Tadeusz 89
mickiewicz zob. Mickiewicz Adam
Mickiewicz Adam 17, 20
Micur Danuta 119, 201
Miczka Tadeusz 91, 98, 200
Mikurda Kuba 156, 201
Milewska Monika 34–35
Miller Jan Nepomucen 62
Miłobędzka Krystyna 12, 171–172, 176–179, 193–194, 195, 203, 207
Miłosz Czesław 57, 80, 123
Młodożeniec Stanisław 85
Molęda Edyta 59
Morawińska Agnieszka 71
Moroń Jadwiga 40
Moskalowa Alicja Helena 182–183, 201
Możejko Edward 201
Mrozowski Wacław 84
Mueller Joanna 156, 161, 201

Napierski Stefan (pierwotnie Stefan Marek Eiger) 87–88, 201
Nasalski Zygmunt 83, 201
Nawarecki Aleksander 65, 201
Newton Isaac 174
Nietzsche Friedrich 92
Norwid Cyprian Kamil 73, 119, 120–121, 144, 159–160
Nowaczyński Piotr 97, 109–110, 166, 196, 201, 202
Nycz Ryszard 9, 157

Ogonowska Małgorzata 50, 100, 193
Okoń Ludwik Jan 84
Okopień-Sławińska Aleksandra 186, 200
Olejniczak Józef 59
Opacki Ireneusz 102, 196
Orska Joanna 10, 58, 75, 201
Ostaszewski Jan 74
Ostrowska Bronisława 65

Panas Władysław 59
Papier Sylwia 65
Pasterska Jolanta 208
Pasterski Janusz 59, 207
Patoka-Sigłowy Urszula 132, 205
Pavera Libor 56
Pawelec Dariusz 168
Pawlicka Urszula 27
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 64, 65, 70, 78
Peiper Tadeusz 8, 11, 13, 39–44, 46–53, 55, 56, 59, 60, 61, 66, 69, 71–72, 73–75, 77–78, 80–81, 114, 115, 117, 118, 119, 125, 134, 158, 159, 176, 177, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 207
Perse Saint-John 159
Pękala Teresa 9, 201
Piech Monika 83, 88, 94, 98, 193, 201
Piechal Marian 55, 58, 60, 73–74, 201
Piechota Wojciech 144
Piętak Stanisław 124, 132
Pietruszewska-Kobiela Grażyna 69
Pietrych Krystyna 59
Pilecki Antoni 94
Pitagoras 89
Piwowar Adam 118–119, 202
Piwowar Lech 10, 58, 113–120, 122–126, 130–137, 196, 199, 200, 202, 204, 207
Piwowarowa Halina, z Czechowskich 119
Piwowarowie, rodzina 119, 201
Platon 168
Pleşu Andrei 122, 201
PM zob. Majerski Paweł
Podgórni Łukasz 27
Podoska Teresa 42–43, 115, 158, 176, 194
Podraza-Kwiatkowska Maria 68
Poe Edgar Allan 88
Pokrasenowa Maria 200, 202
Pogonowski Wojciech 186
Pollak Seweryn 84
Pollakówna Joanna 15, 37, 202
Porębski Mieczysław 13, 202
Pronaszko Zbigniew 118
Przyboś Julian 11, 12–13, 22, 25, 46, 52, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 126, 156, 177, 178, 184, 201, 202, 204
Pustkowski Henryk 96, 97, 202
Putrament Jerzy 80
Pytasz Marek 91, 185, 200, 202
Pyzik Tomasz 59

Ratajczak Józef 66, 106
Rawiński Marian 130, 202
Rej Mikołaj 28
Robespierre Maximilien François Marie de 21, 32–35
Rogoziński Julian 61
Rojek Przemysław 59

Rosiek Stanisław 43
Rosiński Piotr 91, 198
Roszak Joanna 156, 172, 179, 202
Różewicz Tadeusz 183–184, 196
Ruszar Józef Maria 30, 201, 207
Rybicka Elżbieta 22, 123, 202
Rygielska Małgorzata 60, 121
Rymkiewicz Aleksander 124
Rymkiewicz Jarosław Marek 168
Rypson Piotr 27, 44, 186, 201, 202
Rzeczyca Artur (właśc. Abram Buksbaum) 56, 83, 199
Rzepliński Czesław 118

Šajtar Drahomír 56
Šajtarová Květa 56
Štoll Ladislav 114
Saner Hans 160, 198
Sas-Skowroński Mieczysław 185, 196
Sawicki Stefan 97, 202
Schiller Leon 28
Schmidt Siegfried Johannes 189
Schopenhauer Arthur 51, 92
Sebyła Władysław 22
Sendyka Roma 65
Sienkiewicz Barbara 13, 58, 75, 202
Sieradzki Ignacy 71
Siewierianin Igor (właśc. Igor Wasiljewicz Łotariew) 87
Siewior Kinga 114, 193
Sikora Monika 83, 193
Sioma Marek 83, 201
Siwor Dorota 20, 30, 201, 207
Skibiński Ziemowit 61
Skorupa Ewa 128, 202
Skręt Rościsław 13, 61
Skurtys Jakub 27
Skwarczyńska Stefania 106, 186
Sławek Tadeusz 9, 186, 203
Sławiński Janusz 40, 61, 160, 186, 200, 203–204
Słonimski Antoni 92
Słowacki Juliusz 35
Smaga Agnieszka 26, 37, 60, 203
Sobecka Anna 40, 53, 199
Sobieraj Sławomir 31, 36–37, 59, 60, 203
Soczyńska Agata 37, 59, 203
Sowiński Kazimierz 73
Spychalski Mirosław 155, 167, 175, 203
Staff Leopold 94, 128
Staff Ludwik Maria 65, 121
Stanisław zob. Grędziński Stanisław
Stanuch Stanisław 75, 78
Stelmaszczyk-Świontek Barbara 61
Stephan Halina 160
Stern Anatol 7–8, 29–30, 50, 59, 69, 74–75, 78, 85, 86, 89, 101, 115, 122, 199, 203
Sterna-Wachowiak Sergiusz 55, 56, 90–91, 97, 98, 111, 186, 189, 203
Stępień Marian 113, 117, 135, 193, 195, 203
Stępień Wojciech 27
Stępnik Krzysztof 128, 203
Stola Krzysztof 132
Stolarczyk Jan 159, 194
Stradecki Janusz 202
Strożek Przemysław 58
Strzemiński Władysław 63, 77, 79
Szałagan Alicja 118
Szałasta-Rogowska Bożena 207
Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 156, 203
Szczęsny Aleksander 65
Szela Jakub 129, 194, 202
Szewczyk Wilhelm 113, 194
Szkudlarek Ewa 132
Szlaga Jan 103, 197
Szoda Jarosław 155, 167, 175, 203
Szołochow Michaił Aleksandrowicz 118
Szopa Katarzyna 59, 207
szopen zob. Chopin Fryderyk

Szuba Andrzej 196
Szymański Wiesław Paweł 48–49, 148, 203

Śniecikowska Beata 28–29, 37, 58, 69
Śnieżko Dariusz 41, 160
Świeściak Alina 21, 27, 204, 207
Świrszczyńska Anna 57

Tabako Tomasz 160
Tatarkiewicz Anna 65
Tauber-Ziółkowski Andrzej 204
Teige Karel 114
Terlecki Tymon 183
Ternes Jerzy 83, 202
Tetmajer Kazimierz Przerwa 128
Timofiejew Grzegorz 74
Tokarczuk Olga 178
Tomaszkiewicz Jerzy 204
Tomkowski Jan 94–95, 204
Torbus Wacław 121, 204
Trznadel Jacek 200
Tutaj Ewa 207
Tuwim Julian 65, 73, 78
Tymek zob. Karpowicz Tymoteusz
Tynecka-Makowska Słowinia 96, 186, 202, 204
Tyrowicz Stanisław 160, 198

Uniłowski Krzysztof 9, 204

Venclova Tomas 178

Walczak-Delanois Dorota 59
Walis Mieczysław 28
Warońska Joanna 52, 199, 207
Waryński Ludwik 137
Wasilewska Diana 17, 28, 201
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 7, 10, 16, 27, 29, 39–46, 48, 51–53, 55–57, 58, 61, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 86, 91, 193, 199, 204, 207
Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 59, 115, 194
Ważyk Adam (pierwotnie Ajzyk Wagman) 52, 57, 59, 85
Wesołowski Jacek 186, 204
Węgrzyniakowa Anna 60
Wheelwright Philip 71
Wieliczko-Paluch Karolina 132
Wierzyński Kazimierz 22
Wilkoszewska Krystyna 51, 161, 196
Wiorko Ewa 97, 204
Wirpsza Witold 168
Wiśniewska Lidia 51, 198
Wit Juliusz 115
Witkacy zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz
Witkiewicz Stanisław Ignacy 64, 132
Wittgenstein Ludwig 168, 177
Wittlin Józef 65, 102, 106, 196
Włodarczyk Ryszard 52, 199
Włodek Adam 42, 194
Wojda Dorota 65
Wolski Jan 183, 202
Wołkowicz Anna 160, 198
Woźniakowski Krzysztof 113, 203
Woźnik Władysław 121
Wójcik Tomasz 58, 119, 198
Wójcik Włodzimierz 207
Wójtowicz Aleksander 204
Wroński Marcin 86, 204
Wróbel Elżbieta 207
Wujek Jakub 107
Wyczańska Irena 202
Wygodzki Stanisław (pierwotnie Szaja Wygodzki) 77
Wyka Kazimierz 28, 143, 146, 204
Wyka Marta 57
Wysłouch Seweryna 186, 204

Yankowski Yeży zob. Jankowski Jerzy

Zabierowski Stanisław 121, 203
Zagórski Jerzy 80, 124, 125
Zahorska Stefania 118
Zalewski Ludwik, ks. 84, 110, 196
Zapasiewicz Zbigniew 40
Zarębianka Zofia 30, 92, 166, 204
Zawiszewska Agata 60
Zawodziński Karol Wiktor 117
Zaworska Helena 17, 22, 37, 50, 84, 116, 193, 204
Zenon z Elei 168
Zieniewicz Andrzej 58, 119, 198
Zięba Jan 205
Ziomek Jerzy 96, 99–100
Zweiffel Maciej 186
Zybura Marek 193, 194
Zych Jan 42, 194
Żółkiewski Stefan 17, 205
Żrałko Dorota 28, 205
Żurawska-Włoszczyńska Aleksandra 66, 105

Paweł Majerski

Modern writers
Constellations of imagination

Summary

In the debates on literary modernism, a map of trends and tendencies, crystallized writing projects, established programme positions ultimately influencing ideological and artistic (non)consequences was created. These included, among others, the confrontational fields of avant-garde and classicism, such as the indication and classification of places of expressionism, futurism, dadaism and other literary trends of the 20th century.

The author of the book is interested in the state of "insatiability" – in the escape from creative stabilisation, in the imprisonment of the schema, in the desire to be constantly "before", and never in the annihilating individuality of the row. In the superordinate dimension, this state means searching for aesthetic and ethical solutions in skirmishes with the material world of our contemporary times, marking paths in hidden passages of imagination and creating our own (ready to break) forms of expression. The selected writers wanted to be artists of the new era who take up, of course "on their own account", eternal and universal problems: they ask about God, existence, the limits of cognition; they create surreal transcodes or generate equivalents, look for epiphany traces, sometimes choose paths of ideological engagement, confront (see concrete poets) with the flicker and uncertainty of the sign presence. They follow their own paths, they often seem to say: "and, by the way, this can be solved differently"; they are sometimes consistent, they get lost in hermetic messages, they are torn between the certainty of elitist individualism and the idea of democratisation and popularization of art.

First of all, Tytus Czyżewski – a painter poet, co-participant in the offensive of the Polish avant-garde, author of primitive stylized pastorals – has been referred to with the idea of his "transformational" attempts to go beyond the matter of reality, the reality of experience and the experience of reality. Next, the reading of Tadeusz Peiper's erotic poems is analysed, which in standard approaches (problems of the "genre variety" and "awareness") was proposed by Andrzej K. Waśkiewicz – an editor and a valued expert in the interwar avant-garde, interested in literature, programmes, strategies of the Futurists and the poets associated with the "Zwrotnica" magazine. In Peiper's masterful sphere of influence, one can place Mila Elin, a person outside the anthological "canon", a poet who also designs an erotic code.

Two more writers of the interwar period will appear: Stanisław Grędziński, the author of *Parabola*, and Lech Piwowar with the volumes *Raj w nudnym zajeździe*, *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, *Co wieczór. Poezje*. In the sketches devoted to them we return to futuristic poetics, the moment of activating the potential of expressionist lyricism and the so-called engaged poetry, the work of social expression. In Grędziński's *Psalm*, as interpreted here, it is ultimately about rebellion in a metaphysically understood dimension, depicting a pre-catastrophic fear. The text draws attention to the subjective presence of the rebel, prepared for the judgments of fate, daring to speak out and ready to "talk to God" (we return to such a "communication situation" when reading a poem by Tadeusz Gajcy). While reading Piwowar's works, questions about the avant-garde imagination annexing the proletarian gesture of discord will arise. The poet was associated, among others, with the Krakow Writers' Club (1929–1930), and with the literary and artistic circles "Litart" (1931–1935) and "VOLTY" (1935–1937), since 1933 he cooperated with the "Cricot" Artistic Theatre. Perceived in the Peiper school, he was to be – in Hieronim Michalski's term – "an ardent pupil", according to Julian Przyboś – a "faithful and fanatical" pupil. The research has focused on works using – ideologically functionalized – explosive images, the motifs of blood and fire.

Between the pre-war and post-war texts ("interepoch"?) there is a poem entitled *Schodząc* by Tadeusz Gajcy. The diagnostic characteristics drawn up by Stanisław Bereś hits the mark: "Deep subjectivity, intimacy and the internalisation of all deliberations characterise the poet's entire output. Representing a sensitivity of the traumatic type, a neurotic and, despite all appearances, lonely personality, he made his poetry a kind of lyrical testament, a constant dialogue with himself and transcendence […]. Gajcy's poems, in spite of their obsessiveness, are testimony to extremely interesting and spectacular experiments of imagination". He is the poet we need. True, he declaredly refused to accept the conceit and intellectualism of Peiper's circle, and the bankruptcy of the poets of the Skamander group was a fact for him. "Catastrophic vision", his "shades, spots, throws" (these "throws" and "afterimages", seem particularly sense-making) become an inflammatory spark of the writer's imagination and of whoever tries to break through the swamps and open spaces of vision.

The next part is devoted to the work *Odwrócone światło* by Tymoteusz Karpowicz, talks and correspondence by Jarosław Borowiec with Krystyna Miłobędzka and Andrzej Falkiewicz, Karpowicz with Miłobędzka and Falkiewicz, Karpowicz with Heinrich Kunstmann, and concrete poetry classifications of Józef Bujnowski. In *Dwie rozmowy* one can follow the erudite "hours of thought" of the co-participants in the debates, who discuss the ideas and messages of the works, devising forthcoming publications. The subject of the description is an epistolographic composition, a set for arranging parts

of "life and work" with difficult instructions of "metaphysics of art". One of the two sentences preceding the volume was written by Falkiewicz: „…nasze życie i nasze dzieło także filozofują, …filozofują za nas i bez nas…" ["…our life and our work also philosophise, …they philosophise for us and without us…"]. We listen (=read), we do not peek – after all, everything has been put into letters which form an intriguing testimony of intellectual "friendship-differences". "Everything", and "letters", and "put" can be taken in inverted commas, and thus treated as a challenge to contextual considerations, a call for – often laboratory – trials and errors of our ratio. In the book's closing text, an attempt is made to recall the systematising findings of Józef Bujnowski, concerning concrete poetry. His research key words are "models" and "structures" – methodologically validated in text analyses of the locations of visual and phonic works, systematisation of groups and subgroups of artistic combinations, juxtaposed factography.

The author of *Modern writers…* is intrigued by "updating the past", not only in the sense of archival blowing of dust from books. Mieczysław Porębski closed his work entitled *Granica współczesności* with a sentence: „Nie postąpimy […] kroku dalej, póki z twardej łupiny przekazanego nam mitu nie wyłuskamy do końca ziaren ukrytej tam, a dla nas ciągle istotnej inicjującej informacji". ["We shall not take […] a step further until we have fully extracted from the hard shell of the myth the grains of the initiating information hidden there, and still important to us"]. The Great Avant-garde - let us cut out the words of Józef Czechowcz from the text and context – 'has entered the myth'. The book is a story about imagination, about choices, not only the aesthetic ones, about the necessity of calling into existence a poem that draws words into a centrifuge of multiplied meanings and semantic battles, a story presented with conviction about the value of experiment and having the power of deconventionalising text configurations of the "new art".

Paweł Majerski

Auteur(e)s modernes
Constellations de l'imagination

Résumé

Dans les débats consacrés au modernisme littéraire, on créait une carte de courants et de tendances, de projets d'écriture cristallisés, de points de vue de programme influençant, en définitive, les points de vue idéologiques et les (manques de) conséquences artistiques. Il s'agissait entre autres des champs confrontatifs de l'avant-garde et du classicisme, donc l'indication et la classification de la place de l'expressionnisme, du futurisme, du dadaïsme et d'autres tendances littéraires du XX^{e} siècle.

Ce qui intéresse l'auteur, c'est l'état d' « inassouvissement » – fuir la stabilité créatrice et la prison de schéma, désirer incessamment se situer « avant » et jamais dans un rang qui annihile l'individualité. Dans la dimension supérieure, cet état signifie la recherche des solutions esthétiques et éthiques dans les escarmouches avec le monde matériel de notre contemporanéité, le tracement des chemins dans les passages cachés de l'imagination et la création des formes d'expressions individuelles (prêtes à être violées). Les écrivains choisis ont voulu être artistes d'une nouvelle époque, qui abordent, bien sûr à « leur compte », des problèmes immémoriaux et universels : ils s'interrogent sur Dieu, l'existence, les limites de la connaissance ; ils forment des transcodes surréels ou génèrent des équivalents, ils recherchent des traces épiphanes, parfois ils choisissent des chemins de l'engagement idéologiques, ils affrontent (cf. les concrétistes) la nature vacillante et l'incertitude d'une présence symbolique. Ils suivent leur propre chemin, ils semblent dire souvent : « tout de même, on peut le faire autrement » ; ils sont parfois conséquents, ils se perdent dans des communiqués hermétiques, ils sont déchirés entre la certitude d'un individualisme élitaire et l'idée de la démocratisation, de la popularisation de l'art.

D'abord, on a évoqué Tytus Czyżewski – poète-peintre, coparticipant de l'offensive de l'avant-garde polonaise, auteur des pastourelles stylisées dans l'esprit du primitivisme – tout en pensant aux traces de ses tentatives « transformystiques » de sortir en dehors de la matière de la réalité, du réel de l'expérience et de l'expérience du réel. Ensuite, on analyse la lecture des textes érotiques de Tadeusz Peiper, laquelle, dans les conceptions de modèle (problèmes de la « variante générique » et de la « conscience »), a été proposée par Andrzej K. Waśkiewicz, éditeur et expert reconnu de l'avant-garde de

l'entre-deux-guerres, s'intéressant à la littérature, aux programmes, aux stratégies d'action des futuristes et des poètes appartenant au groupe littéraire lié à la revue cracovienne « Zwrotnica ». Dans la zone magistrale d'influence de Peiper, on peut situer Mila Elin, personnage extérieur du « canon » anthologique, poétesse établissant un chiffre érotique.

Apparaîtront aussi deux autres écrivains de l'entre-deux-guerres : Stanisław Grędziński, auteur de *Parabole* (*Paraboles*), et Lech Piwowar avec les recueils *Raj w nudnym zajeździe* (*Le Paradis dans une auberge ennuyeuse*), *Śmierć młodzienca w śródmieściu* (*La Mort d'un jeune homme au centre-ville*) et *Co wieczór. Pozezje* (*Tous les soirs. Poésies*). Dans les essais qui leur sont consacrés, on revient aux poétiques futuristes, au moment de l'activation du potentiel de la lyrique expressionniste ainsi qu'à la soi-disant poésie engagée, création de l'expression sociale. Dans *Psalm* (*Psaume*) de Grędziński, analysé ici, il s'agit de la révolte dans la dimension comprise métaphysiquement, de la présentation d'une angoisse précatastrophique. Le texte dirige l'attention sur la présence subjective du rebelle préparé aux verdicts du destin, osant prendre la parole et étant prêt à « parler avec Dieu » (on revient encore à une telle « situation de communication » dans le poème de Tadeusz Gajcy). Au cours de la lecture des ouvrages de Piwowar apparaissent des questions sur l'imagination avant-gardiste s'appropriant le geste prolétaire de désaccord. Le poète était lié, entre autres, avec Krakowski Klub Literatów (1928–1930), avec les cercles littéraires et artistiques « Litart » (1931–1935) et « Volta » (1935–1937), depuis 1933 il coopérait avec Teatr Plastyków « Cricot ». Rencontré à l'école de Peiper, il aurait été – selon la définition de Hieronim Michalski – « un élève assidu », d'après Julian Przyboś – un élève « fidèle et fanatique ». Au centre de l'intérêt analytique se sont trouvés les ouvrages employant – idéologiquement fonctionnalisées – les images explosives, les motifs de sang et de feu.

Entre les textes d'avant et d'après-guerre (« entre-époque » ?) a été placé le poème *Schodząc* (*En descendant*) de Tadeusz Gajcy. La caractéristique diagnostique effectuée par Stanisław Bereś touche juste : « Une subjectivité profonde, l'intimité et l'intériorisation de toutes réflexions caractérisent l'œuvre entière du poète. En représentant la sensibilité de type traumatique, la personnalité névrotique et, malgré toutes les apparences, solitaire, il a fait de sa poésie une sorte d'un testament lyrique, un dialogue incessant avec lui-même et la transcendance […]. Les poèmes de Gajcy, malgré leur caractère obsessionnel, sont le témoignage des expériences de l'imagination extrêmement intéressantes et impressionnantes ». C'est un poète dont nous avons besoin. Il est vrai qu'il ne consentait pas à l'outrecuidance et à l'intellectualisme du cercle de Peiper, et la faillite des membres arbitraires du groupe poétique « Skamander » était pour lui une évidence. « La vision catastrophique », ses « nuances, taches, jets » (ces « jets » et « post-images » semblent particulièrement être générateurs de sens), devient une étincelle enflammant l'imagina-

tion aussi bien de l'écrivain que de celui qui tentera de passer à travers les marais et les espaces ouverts de la vision.

La partie suivante est consacrée à *Odwrócone światło* (*Lumière détournée*) de Tymoteusz Karpowicz, aux conversations et à la correspondance de Jarosław Borowiec avec Krystyna Miłobędzka et Andrzej Falkiewicz, de Karpowicz avec Miłobędzka, de Karpowicz avec Heinrich Kunstmann, aux classifications concrétistes de Józef Bujnowski. Dans *Dwie rozmowy* (*Deux conversations*), on peut suivre les « heures de pensées » érudites des participants aux débats, discutant des idées et des messages des œuvres, projetant de nouvelles publications. Ce qui est l'objet de la description, c'est la composition épistolographique et un ensemble d'éléments destiné à arranger les parties « de la vie et de la création artistique », accompagné d'une instruction difficile de « la métaphysique de l'art ». Une de deux phrases précédant le volume a été écrite par Falkiewicz : « …notre vie et notre œuvre philosophent aussi, …ils philosophent au lieu de nous et sans nous… ». Nous écoutons (= nous lisons), nous ne guignons pas, puisque tout a été présenté grâce aux lettres qui s'arrangent en un témoignage intrigant des « amitiés-différences » intellectuelles. Et « tout », et les « lettres », et la « présentation », nous pouvons les mettre entre guillemets de citation, et de les traiter par là même comme un défi aux réflexions contextuelles, un appel aux tentatives et aux erreurs – assez souvent laboratoires – de notre *ratio*. Dans le texte clôturant le livre, on a tenté de rappeler les constatations systématisatiques de Józef Bujnowski, concernant la poésie concrète. Ses mots-clés de recherche sont « modèles » et « structures » – méthodologiquement validées dans les analyses des placements textuels des ouvrages visuels et phoniques, de la systématisation des groupes et des sous-groupes de combinaisons artistiques, de la factographie assemblée.

L'auteur de la présente publication s'intéresse à l' « actualisation du passé », mais non seulement dans le sens de souffler de façon archivistique la poussière des livres. Mieczysław Porębski a terminé sa *Granica współczesności* (*Frontière de la contemporanéité*) avec la phrase : « Nous n'avancerons ni d'un pas tant que, de la coquille dure du mythe qui nous a été véhiculé [souligné par P.M.], nous n'extrairons pas les grains de l'information initiatrice, qui y est cachée et qui est toujours essentielle pour nous ». La Grande Avant-garde – extrayons du texte et du contexte les paroles de Józef Czechowicz – « est entrée dans le mythe ». Le livre est un récit sur l'imagination, sur les choix non seulement esthétiques, sur la nécessité d'écrire un poème qui absorbe les mots dans une centrifugeuse de sens multipliés et de batailles sémantiques, un récit présenté avec la conviction de l'importance de l'expérience et ayant le pouvoir de déconventionnaliser les configurations textuelles de l' « art nouveau ».

Павел Маерски

Современные
Плеяда воображения

Резюме

В дебатах, посвящённых модернизму в литературе, была создана карта течений и тенденций, кристаллизованных писательских проектов, сформировавшихся программных позиций, в конечном итоге влияющих на идейные позиции и художественную (не)последовательность. Речь шла, в частности, о конфронтационных полях авангардизма и классицизма, по крайней мере, об указании и классификации места экспрессионизма, футуризма, дадаизма и других литературных тенденций XX века.

Автора книги интересует состояние «ненасыщенности» – в бегстве от творческой стабилизации, оков схематизма, в желании постоянно быть «впереди», никогда в уничтожающей индивидуальность группе. На высшем уровне это состояние означает поиск эстетических и этических решений в сражениях с материальным миром нашей современности, определение путей, скрытых в пространстве воображения, и создание собственных (готовых к изменению) форм выражения. Избранные писатели хотели быть творцами новой эпохи, которые затрагивают, конечно, «на свой страх и риск», вечные и универсальные проблемы: они задают вопрос о Боге, бытии, границах познания; создают сюрреалистические транскоды или генерируют эквиваленты, ищут следы Епифании, иногда выбирают пути идеологического участия, борются (см. конкретисты) с неустойчивостью и непостоянством знакового присутствия. Они идут своим путём, как будто часто говоря: «а вообще, можно это решить по-другому»; бывают последовательными, теряются в герметичных сообщениях, разрываются между уверенностью элитарного индивидуализма и идеей демократизации, массовизации искусства.

Сначала упоминается Титус Чижевски – поэт-художник, участник польского авангарда, автор пасторалей в стиле примитивизма – имеются в виду следы его «трансформистских» попыток выйти за пределы материи действительности, реальности опыта и опыта реальности. Затем анализируется интерпретация любовных стихотворений Тадеуша Пейпера, которую в модельных подходах (проблемы «жанровой разновидности», а также «сознания») предлагал Анджей К. Васькевич

– редактор и признанный знаток межвоенного авангарда, заинтересованный литературой, программами, стратегиями действия футуристов и поэтов, собранных вокруг журнала «Zwrotnica». В сферу влияния мастера Пейпера можно включить Милу Элин, личность вне антологического «канона», поэтессу, также оперирующую эротическим кодом.

Появится ещё двое писателей Межвоенного периода: Станислав Грендзиньски, автор сборника *Parabole*, а также Лех Пивовар со сборниками *Raj w nudnym zajeździe*, *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, *Co wieczór. Poezje*. В очерках, им посвящённых, мы возвращаемся к футуристической поэтике, моменту активации потенциала экспрессионистской лирики и т.наз. поэзии, провозглашающей передовые идеи, к творчеству общественного выражения. В интерпретируемом здесь произведении Грендзиньского *Psalm* в конечном счёте речь идёт о бунте в метафизическом измерении, изображении докатастрофической тревоги. В тексте обращается внимание на субъектное присутствие бунтаря, подготовленного к приговорам судьбы, осмеливающегося высказаться и готового «поговорить с Богом» (к такой «коммуникативной ситуации» возвращаемся ещё раз, читая стихотворение Тадеуша Гайцы). При чтении произведений Пивовара появляются вопросы, касающиеся авангардного воображения, анектирующего пролетарский жест несогласия. Поэт был связан, например, с краковским Клубом литераторов (1929–1930), с литературно-художественными кружками «Litart» (1931–1935) и «Volty» (1935–1937), с 1933 года сотрудничал с Театром Художников «Cricot». Выделяющийся в школе Пейпера, он был, по мнению Геронима Михальского, «усердным учеником», согласно Юлиану Пшибосю, – учеником «верным и фанатичным». В кругу его исследовательских интересов находятся произведения, использующие с идеологической функцией взрывные образы, мотивы крови и огня.

Между довоенными и послевоенными текстами («межэпоха»?) находится стихотворение Тадеуша Гайцы Schodząc. Представляется точной диагностическая характеристика, составленная Станиславом Бересем: «Глубокий субъективизм, интимность и глубокое внутреннее проникание всех рассуждений характеризуют творчество поэта. Обладая чувствительностью травматического типа, будучи невротической личностью и, несмотря на создаваемую видимость, также одинокой, он использовал свою поэзию как своего рода лирическое завещание, непрекращающийся диалог с самим собой и транценденцией […]. Стихотворения Гайцы, несмотря на свою навязчивость, являются свидетельством чрезвычайно интересных и удачных экспериментов воображения». Это поэт, в котором мы нуждаемся. Хотя он решительно не соглашался на гордыню и интеллектуализм круга Пейпера, очевидным для него было банкротство своевольных поэтов-скамандритов. «Катастро-

фическое видение», его «оттенки, пятна, проекции» (эти «проекции» и «послеобразы» кажутся особенно смыслосозидающими) становятся искрой воображения пишущего и того, кто предпримет попытку проникнуть через болото и открытое пространство видения.

Следующая часть посвящена поэме *Odwrócone światło* Тимотеуша Карповича, разговорам и переписке Ярослава Боровеца с Кристиной Милобендзкой и Анджеем Фалькевичем, Карповича с Милобендзкой и Фалькевичем, Карповича с Генрихом Кунстманом, конкретистским классификациям Юзефа Буйновского. В книге *Dwie rozmowy* можно проследить эрудирующие «часы размышлений» участников дебатов, обсуждающих идеи произведений и разрабатывающих очередные публикации. Предметом описания является эпистолографическая композиция, набор для составления частей «жизни и творчества» со сложной инструкцией «метафизики искусства». Одно из двух предшествующих тому предложений было написано Фалькевичем: «…наша жизнь и наше произведение тоже философствуют …они философствуют за нас и без нас…». Мы слушаем (=читаем), мы не подглядываем – ведь всё написано буквами, которые составляют интригующее свидетельство интеллектуальных «согласий-разногласий». И «всё», и «буквы», и «интерпретацию» можем взять в кавычки, тем самым рассматривать их как вызов для контекстных обсуждений, призыв к нередко лабораторным попыткам и ошибкам нашего разума. В тексте, завершающем книгу, предпринимается попытка напомнить систематизационные утверждения Юзефа Буйновского, касающиеся конкретной поэзии. Ключевые слова его исследований – это «модели» и «структуры», методологически обоснованные текстовыми анализами расположения визуальных и звуковых произведений, систематизации групп и подгрупп художественных комбинаций, сопоставляемой фактографии.

Автора *Современных…* интригует «актуализация прошлого» не только в том смысле, что архивист сдувает с книг пыль. Мечислав Порембски завершил свою работу Granice współczesności фразой: «Мы не передвинемся […] ни на шаг, пока не очистим полностью от твёрдой скорлупы переданного нам мифа [выделение РМ] зёрна информации, спрятанной там, а для нас всё время существенной». Великий авангард – удалим слова Юзефа Чеховича из текста и контекста – «вошёл в миф». Книга представляет собой рассказ о воображении, выборах, не только эстетических, о необходимости создать стихотворение, втягивающее слова в устройство для отжима умноженных значений и семантических сражений, рассказ, представленный с убеждением в ценности эксперимента и текстовых конфигураций «нового искусства», которые имеют силу деконвенционализации.

Redaktor
Michał Noszczyk

Projekt okładki
Michał Noszczyk

Korekta
Marzena Marczyk

Łamanie
Marek Zagniński

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.12.2021
Copyright © 2020 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzyjamy otwartej nauce. Od 1.01.2022 publikacja dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl.

https://orcid.org/0000-0002-4150-6257
Majerski, Paweł
Nowocześni i nowoczesne : konstelacje wyobraźni / Paweł Majerski. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020

https://doi.org/10.31261/PN.4004
ISBN 978-83-226-3950-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3951-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 14,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 11,5.
Papier Munken Lynx 100 g. PN 4004. Cena 29,90 zł (w tym VAT).

Paweł Majerski – ur. 30 grudnia 1968 roku. Historyk literatury, krytyk literacki.

Doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego. W latach 2002–2005 wicedyrektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, 2003–2013 kierownik Pracowni Życia Literackiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, 1999–2003 sekretarz Zarządu Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Katowicach. Opublikował książki: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001), *Hybrydy. O „młodej poezji" z lat sześćdziesiątych* (2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* (2016), *Lektury w czasie* (2018).





Bujnowski • Czyżewski
Mila Elin • Falkiewicz
Gajcy • Grędziński
Karpowicz • Krystyna
Miłobędzka • Peiper
Piwowar • Waśkiewicz





Cena 29,90 zł (w tym VAT)
ISBN 978-83-226-3951-1
9 788322 639511

Więcej o książce

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO