

OSMAN FIRAT BAŞ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

**„NO DOBRZE, ALE CZYŻBY WSZYSTKIE DZIECI POLSKIE BYŁY  
NIEGRZECZNE” PERCEPCJA LOSÓW WOJENNYCH POLSKI  
I POLAKÓW W TURECKIEJ POEZJI LAT CZTERDZIESTYCH  
XX WIEKU**

**„Polska znowu płakała”**

Turcja nie przystąpiła do drugiej wojny światowej. Zdolała zachować neutralność do ostatnich miesięcy konfliktu zbrojnego, stąd w społeczeństwie tureckim odczuwalne były jedynie jego skutki uboczne – czyli ubóstwo niższych klas, coraz bardziej pogłębiające się w warunkach niedoboru towarów, rosnących cen i ograniczonego handlu zagranicznego, a także powszechny pesymistyczny nastrój wywołany ciągłym zagrożeniem napaścią ze strony III Rzeszy i Związku Radzieckiego. Oczywiście stanowiło to nieznaczące koszty w porównaniu z poniesionymi przez narody, którym przyszło bezpośrednio doświadczyć straszliwych konsekwencji zawieruchy tamtych lat. Dlatego w tureckiej prozie wydarzenia w świecie ogarniętym wojną służyły przeważnie jako tło i pretekst do ukazania biedy warstw niższych, działań spekulantów i wyzyskiwaczy oraz antysemityzmu i faszystowskich przekonań panujących w niektórych kręgach<sup>1</sup>. Przykładowo, globalny konflikt zbrojny, będący jedną z przyczyn wielkiego ubóstwa i głodu narratora-bohatera noweli Faika Bay-sala (1922–2002) *Terlikler* (Kapcie), pojawia się nagle w nagłówkach gazet przejrzanych w kiosku, a potem błyskawicznie znika z narracji:

<sup>1</sup> Zob. A. S. Uğurlu, *Türk Romancısının Gözüyle II. Dünya Savaşı* (Druga wojna światowa oczyma tureckich powieściopisarzy), „Turkish Studies” 2009, z. 1/2, s. 1742–1747. Wyjątek stanowić mogą tytuły: *Bu Harbin Romanı. Varşova Yanarken...* (Powieść tej wojny. Gdy Warszawa płonie...) Vedata Örfiiego Bengü (1900–1953), wydany w 1945 r. w Stambule, oraz *Ölüm ve Korku Günleri* (Dni śmierci i trwogi) Cengiz Dağcı (1919–2011), pisarza pochodzenia krymskotatarskiego tworzącego w języku tureckim, opublikowany w r. 1962 w Stambule. Bohaterka pierwszej książki, Sevim, jest studentką medycyny w Warszawie. W drodze powrotnej do Polski z odwiedzin u wuja, leczącego się w Budapeszcie, dowiaduje się w pociągu, że wybuchła wojna. Pomimo tego postanawia kontynuować podróż, aby znaleźć siostrę, uczęszczającą do konserwatorium w Warszawie. Zastaje tam piekło. Dağcı zaś w swoim utworze przedstawia walkę o przetrwanie pod niemiecką okupacją z perspektywy młodej warszawianki. Autorowi udaje się nakreślić zaskakująco realistyczny obraz okupowanej stolicy, co zawdzięcza przede wszystkim świadectwom małżonki Barbary Reginy Kleszko. Dlatego C. Dağcı w przedmowie do książki (*Ölüm ve Korku Günleri*, Wyd. 9. İstanbul 2022, s. 9) zaznacza, iż powieść w rzeczywistości wyszła spod pióra żony. Zob. także G. Zając, *Stowo o Cengizie*. „Przegląd Tatarski” 2012, nr 3, s. 27.

Niemcy szybko posuwali się w głąb radzieckich stepów. Piąta kolumna szalała w naszym kraju. Teraz dobrze nie pamiętam, ale chyba Smoleńsk padł. Polska znowu płakała. Mniejszości i zamożni Turcy uciekali<sup>2</sup> ze Stambułu<sup>3</sup>.

Niemniej, krótkie wieści, przypadkowo usłyszane w radiowym biuletynie informacyjnym lub przeczytane na pierwszych stronach gazet, narastając już echem w wyobraźni A. Kadira<sup>4</sup>, zamieniają się w wiersz:

I tu nagle Warszawa.  
Śnieg aż po kolana.  
Na rogach ulic stoją na warcie wrogowie.  
Rżący koń pociągowy jest tu niemile widziany.  
Ludzie są wrogami warkotów silnika<sup>5</sup>.

Dzieci, bracie, dzieci,  
są tak chude, że stapać nie mogą po ziemi  
z powodu chudości<sup>6</sup>.

Wers „Rżący koń pociągowy jest tu niemile widziany” odnosi się zapewne do wozów konnych przewożących zwłoki warszawskimi ulicami, natomiast „warkoty silnika” – do niemieckich ciężarówek wojskowych, jakie po łapankach transportowały ludzi na egzekucje bądź do obozów.

Zatem najsilniejsza, a zarazem niemalże natychmiastowa reakcja antywojenna

<sup>2</sup> W roku 1941, kiedy to Bułgaria przystąpiła do państw Osi i zaczęła się okupacja Grecji, ludność opuszczała Turcję, ponieważ wojska niemieckie dotarły już do granic kraju.

<sup>3</sup> F. Baysal, *Terlikler*. W: *Elleri Sesinin Rengindeydi* (Miał głos o tej samej barwie, co jego ręce). İstanbul 1998, s. 71. Należałoby tu dodać, że Baysal, będący jednocześnie poetą, w niektórych fragmentach opowiadania eksponował obrazy wojny. Przykładowo, odległy krzyk kogoś obwieszczonego „Niemcy weszli do Charkowa!” przywołuje – przed oczami osłabionego z głodu, półprzytomnego, leżącego na chodniku bohatera-narratora – obrazy dzieci i kobiet, całych we krwi, uciekających przed czołgami i bombowcami ulicami miasta (*ibidem*, s. 39). Wszystkie przekłady, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

<sup>4</sup> Właśc. İbrahim Abdülkadir Meriçboyu (pseud. A. Kadir; 1917–1985) – lewicujący poeta pokolenia '40. Znany jest też jako znakomity tłumacz Homera, C. Rumiego i P. Éluarda. Zob. M. Łabęcka-Koecher, *Poezja współczesna*. W: S. Płaskowicka-Rymkiewicz, M. Borzęcka, M. Łabęcka-Koecher, *Historia literatury tureckiej. Zarys*. Red. nauk., wprowadz. T. Majda. Wrocław 1971, s. 265–266. Dalej do tego opracowania odsyłam skrótem Ł. Ponadto stosuję skrót S = H. Sa z y e k, *Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Garip Hareketi* (Ruch „Garip” w poezji tureckiej okresu republikańskiego). Wyd. 2., rozszerz. Ankara 1999. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>5</sup> Por. z epitetem „furgony porąbanych ludzi” z wiersza *Ocalony* T. Róże wicza (w: *Wybór poezji*. Wstęp, oprac. A. Skrendo. Wrocław 2016. BN I 328, s. 18).

<sup>6</sup> A. Kadir, *Han Odasında* (W izbie gospody). W: *Mutlu Olmak Varken. Bütün Şiirleri* (Kiedy można było być szczęśliwym. Wiersze zebrane). Wyd. 4. İstanbul 2012, s. 104. Cyt. za: M. A. Erzen, *Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Savaş (40 Kuşağı)* (Postrzeganie wojny w socrealistycznej poezji tureckiej (pokolenie '40)). Praca doktorska napisana pod kierunkiem Z. Taştana. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi 2018, s. 126. *Nb.* nietrudno się domyślić, że poeta widział zdjęcia przedstawiające dzieci, zwłaszcza w okolicach warszawskiego getta. Kadir napisał wiersz *Han Odasında* w 1944 roku, kiedy przebywał na zesłaniu w Konyi. Debiutancki tomik *Tebliğ* (Komunikat), w którym zgromadził antywojenne wiersze, został skonfiskowany przez rząd, a autor otrzymał 4-letni wyrok zesłania. Jak można wnioskować z przedmowy, pierwodruk utworu ukazał się w pierwszym wydaniu zbioru *Mutlu Olmak Varken* w Stambule w 1968 roku.

i antyfaszystowska nadeszła ze strony poezji, która zawsze i wszędzie stanowi najszybszy sposób przekazywania najintensywniejszych emocji.

Wojna przyniosła również polityczne reperkusje dla Turcji: w obliczu rosnącego niezadowolenia społecznego spowodowanego trudną sytuacją ekonomiczną turecki rząd coraz bardziej skłaniał się ku autorytarnej polityce inspirowanej reżimem nazistowskich Niemiec (Ł 261). Ów rząd prowadzący ukrytą proniemiecką i antyradziecką politykę zagraniczną aż do momentu, kiedy klęska Niemiec stała się już pewna, w kraju represjonował intelektualistów o poglądach socjalistycznych i antywojennych, którzy występowali w roli rzeczników szerokich mas ludzi uciskanych w złych warunkach ekonomicznych i sprzeciwiali się proniemieckiej polityce państwa (S 6). Młodzi twórcy, urodzeni w czasie pierwszej wojny światowej, podążali drogą urotowaną przez starszego od nich o pokolenie i odsiadującego od r. 1938 karę 28 lat więzienia poetę Názima Hikmeta Rana – romantycznego komunistę. Wielkim nowatorstwem Hikmeta, pozostającego pod silnym wpływem rosyjskiego futuryzmu, który z determinacją wprowadzał do liryki tureckiej od lat dwudziestych XX wieku, była literatura odrzucająca rygory tureckiej poezji klasycznej – w formie wolna od systemów metrycznych, gdzie rytm i dynamizm osiągało za pomocą metody „schodków”, a w treści – zaangażowana w koncepcje lewicowe (S 251–252)<sup>7</sup>. Młodzi pisarze lat czterdziestych, kontynuujący poetykę stworzoną przez Hikmeta, z czasem podzielili się na dwa główne nurty: gdy jedni, zrzeszający się pod znakiem nurtu realizmu społecznego lub realizmu krytycznego, pozostawali wierni tematyce społecznej, określonej przez mistrza, drudzy – aczkolwiek nie byli obojętni na problemy społeczne – zainicjowali odrębny ruch awangardowy, charakteryzujący się przede wszystkim indywidualizmem, dowcipem i ironią (S 15).

Realizowali różne koncepcje literackie, ale łączył ich fakt, że niemalże każdy z nich zobrazował wojnę rozpoczętą 1 IX agresją Niemiec na Polskę. W artykule tym zamierzam przybliżyć polskiemu czytelnikowi – choćby we fragmentach – wiersze tureckich poetów lat czterdziestych, inspirowane wojennym losem Polski i Polaków.

### „...tysiące zabitych w Warszawie”

Pierwsi wypowiedzieli się trzej awangardziści, którzy odnosili się z rezerwą do upolitycznionej, zaangażowanej w wielkie sprawy sztuki, czyli: Orhan Veli Kanık (1914–1950), Oktay Rifat (1914–1988) i Melih Cevdet Anday (1915–2002)<sup>8</sup>.

Już na smym początku wojny powstał wiersz *Masto* (*Tereyağı*) Kanıka – pośmiertnie wydany w dzienniku „Vatan [Ojczyzna]”<sup>9</sup>. Utwór przyjął formę liściku

<sup>7</sup> Zob. M. Łabęcka-Koecherowa, wstęp w: N. Hikmet, *Wiersze i poematy*. Wybór, przekł., wstęp M. Łabęcka-Koecherowa. Warszawa 1973, s. 15.

<sup>8</sup> Z tym że tematyka wojny w dziełach M. C. Andaya pojawia się z lekkim opóźnieniem, w 1941 r., w wierszu *Zavallı Balıklar* (〈Biedne ryby〉 „Gün [Dzień]” 1941, nr z 24 V, s. 8) i w utworze *İkinci Harbi Umumi* (〈Druga wojna powszechna〉). W: O. V. Kanık, O. Rifat, M. C. Anday, *Garip* (〈Dziwoląg〉). İstanbul 1941, s. 21) napisanym wspólnie z O. V. Kanikiem i O. Rifatem. – Zob. też S 137, 223.

<sup>9</sup> O. V. Kanık, *Masto*. W: *Takie jest życie. Hayat Böyle Zaten*. Wybór, przekł., oprac. J. Tulisow. Warszawa 2018. Pierwodruk: O. V. Kanık, *Tereyağı*. „Vatan” 1952, nr z 16 XI. Zob. też

zaadresowanego przez chłopczyka do „wujka Hitlera”. Dziecko zapraszało go – będącego ze swoją armią w drodze do podbojów – do siebie, żeby matka mogła zobaczyć z bliska jego słynną „grzywkę i wąsik”, proponując mu w zamian za krótką wizytę masło podkradzione z szafki kuchennej. Bo po co ludzie mieli się zarzynać, skoro mogli się dzielić po bratersku jedzeniem?

Natomiast w październiku tegoż roku w periodyku „Varlık [Byt]” ukazał się utwór *Goździk (Karanfil)*:

Masz rację, te tysiące zabitych w Warszawie  
To nie jest wdzięczny temat,  
To nawet wulgarnie.  
Co się liczy, to „goździk w ustach ukochanej”  
Nie kolumny pancerne.  
Fuj, co za dysonans.

Wrzesień 1939<sup>10</sup>

Z całym szacunkiem dla tłumacza ośmielam się stwierdzić, iż wersy czwarty i piąty polskojęzycznego przekładu wymagają nieco więcej przemyśleń, a może nawet drobnej korekty. Zarówno tytuł utworu, jak i wizja goździka w ustach ukochanej to cytaty z wiersza symbolisty tureckiego Ahmeta Haşima (1885–1933). W piątej linijce zaś Kanik sparafrazował fragment innego wiersza *O belde* (Ta kraina) (S 137) – u Haşima stoi: „*O belde / Hangi bir küt'a-i muhayyelde?* [Na którym wynionym lądzie jest ta kraina?]”<sup>11</sup>, a u Kanika: „*Bir motorlu kuta...* [Kontyngent zmotoryzowany...]”<sup>12</sup>. W tytule oraz w owych dwóch wersach kryje się sarkazm<sup>13</sup>, wymierzony oczywiście nie w samego Haşima, zmarłego w 1933 r., ale we współczesnych naśladowców jego poetyki zbliżonej do muzyki<sup>14</sup> – w twórców piszących w zaciszu domowym wiersze miłosne w wyszukany styl, przepełnione bogactwem symboli i wzniosłymi uczuciami, którzy przymykają oko na brutalną rzeczywistość. Trzeba zatem od nowa przełożyć także otwierający wers i odmienić czasownik przez drugą osobę liczby mnogiej: „Macie rację...” Podmiot liryczny zdaje się mówić: „Wy! Poeci największego kunsztu poetyckiego, poeci najbardziej

A. Bezirci, *İlk Şiirler* (Pierwsze wiersze). Rec.: O. V. Kanık, *Bütün Şiirleri*. İstanbul 1951. „Papurüs [Papyrus]” 1967, nr 8 (styczeń), s. 13.

<sup>10</sup> O. V. Kanık, *Goździk*. W: *Takie jest życie*. Pierwodruk: O. V. Kanık, *Karanfil*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Zob. S 137, 223.

<sup>11</sup> „*Küt'a-i muhayyel*” – izafet perski.

<sup>12</sup> Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że słowo „*kuta*” lub „*küt'a*”, etymologicznie – arabskie, odziedziczone z języka osmańskiego, ma trzy znaczenia: 1) kontynent, ląd; 2) kontyngent, jednostka wojskowa, oddział; 3) zwrotka, strofa.

<sup>13</sup> Z czego zdaje sobie sprawę też Tuliśow (w: Kanık, *Takie jest życie*, s. 143, przypis 9), dlatego opatrzył przekład następującym komentarzem: „Dla Polaka to jeden z najbardziej przejmujących wierszy w tym zbiorze. Stojąca pod nim data, wrzesień 1939, nie pozostawia wątpliwości, czego dotyczy. Do przetłumaczenia jest dość trudny, między innymi ze względu na pobrzmiewające w nim echa ówczesnych polemik literackich. Szokujący w danym kontekście *passus* o goździku to cytat z utworu tureckiego symbolisty Ahmeta Haşima (1885–1933). Mój przekład określiłbym jako wolny”.

<sup>14</sup> Jak pisze Łabęcka-Koehler (Ł 251): Haşim „uważał za istotę poezji nie treść, ale formę, nie przejrzystość wypowiedzi, lecz jej »tajemniczość«, nie znaczenie słów, lecz ich brzmienie jako cel sam w sobie”.

przejmujących wierszy miłosnych! Pewnie macie rację... Czym przecież są tysiące zwłok leżących pod gruzami zbombardowanej Warszawy w porównaniu z waszą wymagowaną miłością?”

W październikowym numerze „Varlık” opublikowano także dwa utwory innego autora z tej samej grupy literackiej, wspomnianego już Oktaya, które dotyczą Polki i Polaków. Pierwszy z nich nosi tytuł *Yaramaz Çocuklar* (Niegrzeczne dzieci). Kończy się pytaniem, mającym jednak charakter oznajmujący, sformułowanym z gorzką ironią:

Dzieci łobuzujące.  
Zamykają je w komórce na węgiel,  
Oddają złodziejom,  
Wieszają do góry nogami u sufitu.  
No dobrze, ale czyżby wszystkie  
Dzieci polskie były niegrzeczne<sup>15</sup>.

Drugi wiersz nosi tytuł *Şehitlik* (Cmentarz poległych)<sup>16</sup>. W utworze widma ofiar wojny odwiedzają nocami pokój poety i opowiadają mu własne historie. Aby jednak go nie przestraszyć, ukazują mu się najpierw w postaci jego zmarłych krewnych: szeregowca floty pozbawionego oczu, gdyż wyjadły je ryby, oraz innych poległych żołnierzy, a wśród nich polskiego starszego sierżanta... Odnalazł on w rajcu córeczkę, o której śmierci nie wiedział za życia. Eksplozja bomby pozbawiła ją ręk. Dziecko jest jeszcze tak małe, że nie potrafi pojąć, jak można je stracić – wciąż myśli, że po prostu zostawiło je w Warszawie przez zapominalstwo:

Miałem pięcioletnią córeczkę,  
Też nie żyje – teraz jesteśmy razem.  
Ale nudzi się tutaj.  
Rączek zapomniała w Warszawie  
Obrećcy toczyć<sup>17</sup> już nie może<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> O. Rif at, *Yaramaz Çocuklar*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Cyt. za: S 137, 223. Wiersz ten wszedł w skład innego zbioru poety (*Bütün Şiirleri I* [Wiersze wszystkie I]. İstanbul 2020) pod zmienionym tytułem: *Polskie dzieci* (Polonyalı Çocuklar).

<sup>16</sup> O. Rif at, *Şehitlik*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Cyt. za: S 137, 223. Utwór zawiera trzy ponumerowane części: każda z nich została opublikowana oddzielnie, w innym czasie. Słowo „*şehitlik*” oznacza ‘miejsce pochówku osoby/osób poległych’. Ewentualnie może mieć znaczenie *abstractivum*: ‘męczeństwo’, ‘bycie szehidem (poległym w słusznej sprawie)’.

<sup>17</sup> Toczenie obrećcy było popularną zabawą dziecięcą w okresie międzywojennym. Polegała ona na popychaniu obrećcy prętem metalowym.

<sup>18</sup> Jest to druga część wspomnianego utworu, o nazwie *Şehitlik I* (w: Kanık, Rif at, Anday, *op. cit.*). Utwór ten wraz z 20 innymi wierszami trzech poetów zebranych w ich wspólnym debiutanckim tomiku *Garip*, wydanym w 1941 r., przetłumaczyły moje studentki Joanna Smoleńska, Jana Lucheska, Natalia Rosiak, Beata Wawryków, Milena Ciach, Julia Wasiak, Dominika Wykret i Greta Strzelecka w ramach warsztatów translatorskich prowadzonych przeze mnie w 2021 r. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wymieniona grupa trzech poetów zainicjowała w tureckiej liryce tzw. pierwszą nową falę, która zaczęła być nazywana „Garip”, od tytułu ich tomiku. Taki właśnie tytuł zaproponował kolega owych poetów, literat Cavit Yamaç. Użył tego określenia ze względu na fakt, że jego przyjaciele pisali dziwaczne, ekscentryczne, surrealistyczne wiersze. Słowo „*garip*” znaczy również ‘biedak, sierota, wygnaniec, osamotniony na obczyźnie’. Zob. S 41.

Raj w wyobraźni Rifata nie okazuje się niebem muzułmanów<sup>19</sup>, chrześcijan, żydów czy buddystów; jeśli w ogóle istnieje, powinien stanowić miejsce, do którego po śmierci trafiają tylko niewinni. W rzeczywistości nie można nawet nazwać go rajem, ponieważ nie da się uzyskać w nim rekompensaty za piekło, jakiego doświadczyli za życia ludzie przybywający do nieba. Dziewczynka pozostaje tam wiecznie 5-letnim dzieckiem, które w Warszawie straciło rękę<sup>20</sup>, a ojcu nic już nie złagodzi bólu spowodowanego na ziemi utratą ukochanej córeczki, jej przedwczesną i straszną śmiercią, mimo że niby są znów razem. Dlatego, jak powiedziała na koniec pierwszej części wiersza jedna ze zjaw wypełniających pokój autora, nie może istnieć ani raj, ani piekło prócz świata: „To wszystko jest kłamstwem, / Nie wierzcie im, nas nie ma”.

W utworze *Polonyalı Hemşire* (Polska sanitariuszka) Mehmeda Kemala (1921–1998), młodego poety piszącego w duchu realizmu społecznego<sup>21</sup>, do czytelnika przemawiają już nie polegli żołnierze, lecz pacjenci szpitala polowego – ocaleli, ale pragnący śmierci. Czują, że na to zasługują, ponieważ żaden z nich nie jest żołnierzem z prawdziwego zdarzenia, każdy ma inną profesję, mogącą coś znaczyć jedynie w cywilizowanym świecie, który, wydaje się, jakby istniał tysiące lat temu. Ci pacjenci to pianista bez palców, mknących kiedyś po klawiszach fortepianu, malarz, pozbawiony wzroku, i poeta, który stracił nogi i nie doświadcza już radości życia – a przy ich łóżkach pojawia się czuwająca nad nimi dziewczyna:

To ja – polska sanitariuszka  
 Walczyłam przez wiele dni w okolicach Warszawy  
 Widziałam i oddających ducha na moich rękach,  
 i zmartwychwstających  
 Opatrywałam rannych  
 Widziałam i śmiejących się we śnie,  
 i płaczących  
 [ . . . . . ]

To ja – polska sanitariuszka  
 Walczyłam aż do końca w okolicach Warszawy  
 Wróg w dzień wkroczenia do miasta odebrał mi cnotę  
 Zachowałam ją dla mego narzeczonego,  
 był on silny jak dąb<sup>22</sup>

<sup>19</sup> „Şehit [męczennik]”, etymologicznie wywodzący się z arabskiego słowa „*shahid*” to honorowy tytuł muzułmanina, który oddał życie za wiarę.

<sup>20</sup> Gdyż „umarłe dzieci nie rosną” – jak N. Hikmet napisał w utworze *Zmarła dziewczynka* (*Ölü Kızcağız*) (w: *Wiersze i poematy*, s. 25), dedykowanym Sadako Sasaki (1943–1955), która „w wieku 2 lat przeżyła wybuch bomby atomowej, zrzuconej 6 sierpnia 1945 roku na Hiroszimę. [...] W wieku 11 lat zdiagnozowano u niej białaczkę będącą wynikiem napromieniowania. Sadako, wierząc japońskiej legendzie, postanowiła złożyć origami z tysiąca papierowych żurawi (symbolu długowieczności), aby wyzdrowieć. Dziewczynka zmarła rok później, do czasu śmierci złożyła 644 żurawie. Przyjaciele dokończyli jej dzieło, a tysiąc papierowych ptaków złożono do grobu razem z nią” (*Sadako Sasaki*. Hasło na stronie: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Sadako\\_Sasaki](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sadako_Sasaki) (data dostępu: 22 IV 2024)).

<sup>21</sup> Mehmed Kemal Kursunluoğlu był również dziennikarzem, dlatego wyróżniał się wśród rówieśników-poetów swoistym „publicystycznym ujęciem” problemów społecznych. Zob. Ł 268.

<sup>22</sup> *Polonyalı Hemşire* znalazł się w debiutanckim tomiku M. Kemala (*Birinci Kilometre* (Pierwszy kilometr). İstanbul 1945, s. 32–33. Cyt. za: Erzen, *op. cit.*, s. 156, 421).

Wśród wierszy o tematyce wojennej napisanych przez tureckich poetów pokolenia '40 istnieje jeszcze taki, którego datę powstania można określić z niemal absolutną dokładnością. Utwór ten *Utanyorum Yaşamaktan* (Wstyd mi, że żyję) Cahita Irgata (1916–1971), aktora dramatycznego i jednego z najbardziej płodnych poetów nurtu realizmu społecznego w latach 1942–1950 (Ł 267), musiał zostać stworzony tuż po 19 VIII 1944, gdyż jego wersy poświęcone są powstańcom warszawskim<sup>23</sup> i paryskim<sup>24</sup>:

Biją się bracia moi,  
W Warszawie, Paryżu  
Konwojami konwojowani, konwojowani  
Bracia moi – rozstrzeliwani  
Bądź przy murze,  
Bądź na samym środku placu<sup>25</sup>.

Naziści karali Polskę za opór, systematycznie niszcząc jej stolicę od początku wojny, a ostatecznie całkowicie zrównując ją z ziemią podczas powstania warszawskiego w 1944 roku. Miasto nie odzyskało jeszcze w pełni dawnej świetności, kiedy 10 lat później odwiedził je Hikmet<sup>26</sup>:

O miła moja,  
gdzie i kiedy walczyła wolność,  
a na jej pierwszej linii nie było Polaka?

[ . . . . . ]

Warszawa spłonęła, o mój paku róży,  
Warszawa spłonęła.  
Śmierć ze swoją swastyką wkroczyła do Paryża  
i stanęła u bram Moskwy<sup>27</sup>.

## Mur

W roku 1939 Hikmet zaczął pracować w więzieniu nad utworem *Kuvâyi Milliye Destanı* (Epopcja o siłach narodowych), znanym także jako *Kurtuluş Savaşı Destanı*

<sup>23</sup> Powstanie warszawskie: 1 VIII – 2 X 1944.

<sup>24</sup> Powstanie paryskie lub bitwa o Paryż: 19–25 VIII 1944.

<sup>25</sup> C. I r g a t, *Utanyorum Yaşamaktan*. W: *Irgatin Türküsü. Bütün Şiirleri* (Pieśń parobka. Wiersze zebrane). İstanbul 1991, s. 37. Utwór ukazał się pierwotnie w 1945 r. w debiutanckim zbiorze C. I r g a t a *Bu Şehrin Çocukları* (Dzieci tego miasta).

<sup>26</sup> Poeta po 12 latach więzienia wyszedł na wolność w związku z amnestią w 1950 roku. Aby jednak uniknąć dalszych prześladowań, potajemnie opuścił Turcję w 1951 r. i osiedlił się w Moskwie. Został pozbawiony obywatelstwa tureckiego. Dzięki temu, że w jego żyłach płynęła krew polskiego emigranta, Konstantego Borzęckiego, otrzymał w r. 1952 polskie obywatelstwo. Jako członek Światowej Rady Pokoju odbywał liczne podróże z polskim paszportem, kilkakrotnie odwiedzał także Polskę. Zob. Ł 255. – W. S z a b ł o w s k i, *Nâzum*. W: *Zabójca z miasta moreli. Reportaże z Turcji*. Wołowiec 2010, s. 15–41.

<sup>27</sup> N. H i k m e t, *Lehistan Mektubu* (List z Lechistanu). W: *Şiirler*. [T.] 6: *Yeni Şiirler (1951–1959)* (Liryki. [T.] 6: Nowe wiersze <1951–1959>). Ed. M. F u a t. Wyd. 2. İstanbul 1989, s. 30–31. Fragment wiersza spolszczył J. I w a s z k i e w i c z (zob. N. H i k m e t, *List z Polski*. W: *Wiersze*. Wybór, przekł., wstęp M. Ł a b e c k a - K o e c h e r o w a. Warszawa 1968).

(Epopcja o wojnie wyzwoleniczej). Wiadomość o tym zainspirowała początkującego poetę Attilę İlhan (1925–2005) – uznającego Hikmeta za swojego mistrza – do napisania epopcji o drugiej wojnie światowej. Autor początkowo zamierzał opublikować wiersze o tej tematyce w odrębnym tomiku *şafak vakti dünnya* (świat o świecie), ale ostatecznie część z nich została włączona jako osobny rozdział do jego debiutu książkowego *duvar* (mur), który ukazał się w 1948 roku<sup>28</sup>. W utworach tych przemawia do czytelnika młody poeta, zaliczający siebie do pokolenia wojennego, mimo że pochodzi z kraju niedotkniętego bezpośrednio konfliktem zbrojnym:

w *duvar* zawarte są wiersze młodzieńca będącego dzieckiem wojny, który być może nie doświadczył wojny z pierwszej ręki, a jednak „poczuł jej okrucieństwo i zło na własnej skórze” [...], wszędzie wojna była wokół nas; morze wyrzucało trupy żołnierzy na nasze brzegi, czuliśmy na każdej jego fali zapach prochu i ognia z bombardowanych miast, wszystkie pierwsze strony gazet podawały wielkimi czcionkami nazwy utraconych krajów, wysadzonych w powietrze przyczółków, zatopionych krążowników<sup>29</sup>.

Nazwa „*duvar*” ma tutaj trzy metaforyczne znaczenia. Pierwsze z nich można łatwo rozszyfrować za pomocą dedykacji umieszczonej nad wierszem tytułowym, „napisanym z myślą o wszystkich murach świata, które zostały zdruzgotane smutkiem”<sup>30</sup>. Adresatem dedykacji są ściany, uczynione w trakcie wojny murami egzekucyjnymi i więziennymi. Bezradnie i ze wstydem oglądając katowanie i rozstrzelanie przed nimi ludzi, pograżyły się w wiecznej żałobie. To jest zarazem ściana celi tortur, odgradzająca tureckich pisarzy i poetów od świata podczas „polowania na czarownice” wszczętego przez jednopartyjny reżim przeciwko lewicowej opozycji<sup>31</sup> w latach czterdziestych XX wieku, czyli w okresie nazwanym przez İlhan „ciemnością '40”<sup>32</sup>. Wreszcie to solidny mur przekazywanego ustnie dziedzictwa tureckiej poezji ludowej, istotny dla autora. W tomiku *duvar* İlhan czerpał wiele z tradycyjnych, regionalnych składowi, słownictwa i fonetycznych środków stylistycznych. Tym samym z jednej strony nawiązał do kierunku literackiego, reprezentowanego także przez jego najwybitniejszego twórcę, Hikmeta<sup>33</sup>, a z drugiej – stworzył poetykę na przeciwległym biegunie koncepcji trzech awangardzistów<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Zob. A. İlhan, *meraklıstı için notlar* (notatki dla ciekawskich). W: *duvar*. İstanbul 2015, s. 187–188. *Nb.* poeta miał zwyczaj dołączania do swoich tomików wyjaśnień w postaci epilogu – dla czytelników, którzy mogliby chcieć dowiedzieć się więcej o idei przewodniej lub wydarzeniu leżącym u podstaw poszczególnych wierszy, zawartych w danym zbiorze. Wyjaśnienia w *duvar* zostały napisane w Izmirze w 1973 roku. Należałoby również dodać, że İlhan w tomikach nie używał wielkich liter (i znaków przestankowych – z wyjątkiem myślnika).

<sup>29</sup> A. İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı* (na początku zawsze byli poeci). Przedmowa w: *duvar*, s. 9–10. Przedmowa pierwotnie ukazała się w drugim wydaniu *duvar* z 1959 roku.

<sup>30</sup> A. İlhan, *duvar*. W: jw., s. 88.

<sup>31</sup> Rząd turecki lat wojennych prowadził ukrytą politykę zagraniczną – proniemiecką i antyradziecką. W kraju natomiast represjonował opozycyjną inteligencję, zwłaszcza pisarzy i poetów o poglądach socjalistycznych i antywojennych. Nacjonalistyczno-konserwatywna inteligencja zaś doświadczyła podobnych prześladowań dopiero pod koniec wojny, kiedy klęska Hitlera stała się już pewna. Zob. S 6.

<sup>32</sup> İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı*, s. 10.

<sup>33</sup> W latach trzydziestych XX w. powstał nowy nurt w poezji – jedna z jego cech charakterystycznych stanowiło nawiązywanie do tradycji liryki ludowej. Zob. Ł 252.

<sup>34</sup> İlhan był pierwszym z młodych autorów lat czterdziestych, który przywrócił poezji jej „poetyckość”, wygnaną przez trzech awangardzistów. Zob. B. Asiltürk, *Atilla İlhan Şiirinde Görsellik*

Ci ostatni nie zostali objęci dotkliwymi represjami reżimu monopartyjnego<sup>35</sup>, dzięki unikaniu klarownej wypowiedzi ideologicznej. Według İlhana ich pisarstwo nie znaczyło więcej niż imitacja europejskiej liryki i „rymowanka”<sup>36</sup>.

Wiersz *yollarda karanlık karanlıkta insanlar* (na drogach ciemność w ciemności ludzie), opublikowany pierwotnie w 1946 r. w czasopiśmie literackim „Gün”, wszedł w skład zbioru *duvar* pod zmienioną nazwą: *düştü polonya kalesi* (padła polska twierdza)<sup>37</sup>. Jak sugeruje tytuł, Polska stała się twierdzą kresową przeciw faszyzmowi, a Polacy – obrońcami cywilizowanego świata. Esencjonalnie wiersz stanowi poetycka, bardzo bogatą w obrazowość, rejestrację momentu rozpoczęcia wojny i następujących po nim kilku pierwszych dni.

İlhan był wielkim miłośnikiem kina, zajmował się także pisaniem krytyk filmowych oraz scenariuszy seriali telewizyjnych i długometrażowych filmów fabularnych<sup>38</sup>. To medium odcisnęło piętno na jego twórczości, co zresztą często podkreślał: „Zwłaszcza filmy Carné<sup>39</sup>. [...] Zawsze mówiłem, że kino to miało pośredni, lecz niezaprzeczalny wpływ na konstruowanie mojego poetyckiego uniwersum”<sup>40</sup>. Wykorzystywał w wierszach technikę montażu filmowego, co można odczytać także jako kolejną inspirację jego mistrzem Hikmetem<sup>41</sup>. Na akt w wielu utworach İlhana składają się – podobnie jak w filmie – sekwencje, których odpowiednikami w liryce są obrazy poetyckie, powiązane ze sobą jakby dynamicznymi przeskokami kamery filmowej. Wiersz *düştü polonya kalesi* należy również do tych, w których poeta, tak jak montażysta, łączył poszczególne ujęcia, co pozwalało zamknąć długi utwór o charakterze epickim w trzech uderzających sekwencjach.

Pierwsza scena: granica polsko-niemiecka. W otwierającym ujęciu początkowej

---

*ve Sinematografi* (Wizualność i kinematografia w poezji Attilâ İlhana). „Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi [Czasopismo Studiów nad Kulturą Turecką]” 2017, nr 36, s. 184.

<sup>35</sup> W okresie 1923–1944 Republikańska Partia Ludowa sprawowała rządy jednopartyjne. Ustrój wielopartyjny został wprowadzony dopiero po zakończeniu drugiej wojny, w 1946 roku.

<sup>36</sup> İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı*, s. 11. Należy tutaj podkreślić, że owe krytyczne uwagi İlhana pod adresem trzech tureckich awangardzistów zapewne są zbyt surowe, a nawet niesprawiedliwe. Zostały sformułowane pod wpływem niezwykle polaryzacji środowiska politycznego i literackiego tamtych lat. Zarówno zagadnienia poruszane w ich utworach, jak i ich teoretyczne rozprawy na temat relacji między poezją a społeczeństwem pokazują, że reprezentanci nowej fali nie byli snobami, którzy pisali jedynie wierszowane żarciki, nieświadomymi sprzeczności klasowych oraz problemów ludzkości i tureckiego społeczeństwa. Poszukiwali oni innych środków literackich do wyrażania tych kwestii. Przykładowo, O. Rifat w artykule *Ölümsüz Sanatçı* (Artysta nieśmiertelny), opublikowanym w r. 1949, stwierdził, iż artysta pragnący osiągnąć nieśmiertelność nie może być obojętny w swoich utworach na „wielkie sprawy, rzeczywistość i problemy społeczeństwa” (cyt. za: S 74).

<sup>37</sup> Zob. Erzen, *op. cit.*, s. 365, przypis 1044. W dalszej części artykułu wszystkie cytaty z wiersza *düştü polonya kalesi* pochodzą z przywoływanego już tu tomu *duvar*.

<sup>38</sup> Zob. Asiltürk, *op. cit.*, s. 181.

<sup>39</sup> Marcel Carné (1906–1996) – francuski reżyser i scenarzysta filmowy, przedstawiciel nurtu realizmu poetyckiego.

<sup>40</sup> A. İlhan, *sisler bulvarı* (bulwar mgieł). Ankara 1997, rozdz. *meraklısı için notlar* (notatki dla ciekawskich), s. 153. Warto też dodać, iż siostra poety Çolpan İlhan (1936–2014) i jej mąż Sadri Alışık (1925–1995) byli bardzo popularnymi aktorami filmowymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

<sup>41</sup> Hikmet stosował technikę „scenariusza filmowego”. Zob. Ł 254. – Asiltürk, *op. cit.*, s. 180.

sceny wita czytelnika panorama kawałka świata obserwowanego z punktu widzenia młodego żołnierza stojącego na warcie. Kamera wykonuje orbitowanie, pokazując całe otoczenie. Zbliża się świt, jednak wciąż panuje absolutna ciemność, pada ulewny deszcz, chłopak nuci pieśń ludową. W „nefrytowo-zielonym łonie” lasu czai się śmierć... i niespodziewanie się wyrывa. Niemiecka artyleria rozpoczyna ostrzał! Mrok jeszcze bardziej gęstnieje, mimo że wybuchy pocisków spadających jeden po drugim oświetlają wszystko dookoła. Aż wreszcie cały świat znika z oczu młodego żołnierza:

naziści ostrzeliwują granicę polska  
wciąż ta sama pieśń przyczepiona do ust wartownika  
za włosy on deszcz chwyta  
dostaje gęszej skórki – szczeka się zaciska  
krew w jego skroniach – ciałem wstrząsa  
nie widzi – krew go zaślepiła  
nie widzi – cóż – już nie widzi  
ani wolności ani pieśni ani człowieka  
niech zagrają trąbki – niech całemu światu obwieszczają  
ofensywa przeciwko polsce dziś rano się rozpoczęła

Od razu należy tu podkreślić uderzające pokrewieństwo imaginacyjne İlhana z wybranymi rówieśnikami-poetami, którzy doświadczyli całego okrucieństwa i zła wojny. Motywy ciemności, utraty zdolności widzenia czy zniknięcia świata pojawiają się także np. w wierszach Tadeusza Różewicza: w *Ocalonym* podmiot liryczny szuka „nauczyciela i mistrza”, dzięki któremu mógłby odzyskać wzrok i oddzielić „światło od ciemności”, a w *Lamencie* – jest on „narzędziem tak ślepy jak miecz” i, „okaleczony”, przez „sześć lat” nie widzi „ani nieba ani róży / ptaka gniazda drzewa / Świętego Franciszka / Achillesa i Hektora”<sup>42</sup>.

Druga scena: Warszawa. Czarne chmury zasnuwają niebo nad miastem. Kamera wykonuje jazdę w dół i zatrzymuje się na błękitnych oczach dziewczynki, śledzących „całą kawalkadę” bombowców, które powracają, gdyż ukończyły „swe dzieło zniszczenia”:

nad warszawą unoszą się chmury śmierci  
w powietrzu – zapach benzyny – ulice płoną  
dzieci konające na chodnikach  
mała warszawianka – oszalała  
z błyskawicami nienawiści w jej błękitnych oczach  
patrzy na oddalające się bombowce

Ujęcie finałowe: czarny orzeł – godło III Rzeszy, metafora niemieckich bombowców – z szeroko rozpostartymi skrzydłami leci nad Wisłą, rzucając cień na polską ziemię, a tam na dole, w mroku jego cienia, odbywa się masowy przemarsz ludności cywilnej, uciekającej przed nalotami, które zostawiają za sobą zrujnowane miasta:

na drogach ciemność w ciemności ludzie  
znów z ludźmi krzyżują się nasze ścieżki

<sup>42</sup> T. Różewicz: *Ocalony; Lament*. W: Różewicz, *op. cit.*, s. kolejno 18, 8. Oba wiersze ukazały się w wydaniu w r. 1947 tomie *Niepokój*.

przesuwają się powoli kolumny uchodźców  
 [ . . . . . ]  
 orzeł rozpostarł skrzydła ku wiśle  
 leci i okupuje niepodległe niebiosy  
 cień jego rozciąga się po polskiej ziemi  
 [ . . . . . ]  
 oto nowi ludzie wychodzą naprzeciw nam  
 mają serce rozdarte krwawiące  
 brody długie oczy głębokie

Pewne wiersze İlhan, napisane jako części epopei o drugiej wojnie światowej, weszły w skład jego późniejszych tomików. Jednym z nich jest utwór *yeraltı ordu-su* (armia podziemna) z książki *sisler bulvarı*, opowiadający o akcjach sabotażowych przeprowadzanych przez podziemne organizacje ruchu oporu oraz o terrorze i represjach okupanta w postaci telegramów wysyłanych z zajmowanych przez Niemców miast europejskich – z Pragi, Marsylii, Antwerpii i Warszawy:

kreska  
 kropka:  
 [ . . . ]  
 – ... wiadomość z warszawy  
 znowu rozstrzelali piętnaście osób  
 nie było wśród nich ani jednego partyzanta  
 sami starcy  
 i dzieci  
 na ustach z hymnem – zginęli<sup>43</sup>

### Piece nienasycone

Charakter i zakres zbrodni popełnionych w obozach koncentracyjnych, z których największy działał na ziemiach polskich, stawały się po r. 1945 stopniowo coraz bardziej znane światowej opinii publicznej – zwłaszcza w krajach, którym udało się trzymać z dala od wojny. Przyczyniły się do tego procesy norymberskie, ale przede wszystkim filmy i utwory literackie o obozach zagłady i Holokauście. W tu-reckiej poezji znowu İlhan jako pierwszy odwołał się do nich w swoim debiutanc-kim tomiku:

owszem, chcę, żeby grzmiały jak wielkie armaty  
 przeciwko prześladowaniom i obozom koncentracyjnym  
 wersy nieustannie wołające: wolność – wolność<sup>44</sup>

A bohater liryczny wiersza *exodus* czuje nieustanny lęk przed „krótkowzrocznymi Żydami”, bo widzi w każdym z nich „grób gotowy, wciąż otwarty od zakończenia wojny”<sup>45</sup>.

Jeszcze innym przykładem, w którym pojawia się motyw obozów koncentrac-yjnych, jest utwór *Nazi Gecesi* (Noc nazistowska) Hasana İzzettina Dinama

<sup>43</sup> A. İlhan, *yeraltı ordusu*. W: *sisler bulvarı*, s. 73.

<sup>44</sup> A. İlhan, *sabaha kadar* (do rana). W: *duvar*, s. 125.

<sup>45</sup> A. İlhan, *exodus*. W: *yasak sevişmek* (zakaz kochania się). İstanbul 2011, s. 40. Wyd. 1: 1962.

(1909–1989), opublikowany w 1976 roku: „Piece Auschwitz, Majdanka, Buchenwaldu, Dachau / Pochłoneły miliony ludzi, a najeść się nie mogły”<sup>46</sup>.

### Konkluzje

Omawiane w niniejszym artykule wiersze wskazują na fakt, iż wielu tureckich poetów lat czterdziestych, podejmujących w swoich utworach tematykę wojny, nawiązywało do wojennych losów dzieci. Rzecz jasna, zagadnienie „wojna i dziecko” jest samo w sobie poruszające ze względu na bezradność tych najniewinniejszych i najbardziej bezbronnych (obok zwierząt) istot w krwawym konflikcie dorosłych. Niemniej zawiera ono w sobie także humanistyczne przesłanie, które – hipotetycznie – powinni rozumieć wszyscy niezależnie od dzielących ich różnic językowych, wyznaniowych, rasowych, płciowych i światopoglądowych, ponieważ każdy był dzieckiem, zanim stał się kimś: komunistą, faszystą, żołnierzem czy wielkim wodzem, który jednym rozkazem posyła miliony istot na śmierć. Nawet sam Hitler, choć wygląda na to, że zapomniał o tym, ale – jak przedstawia go Wiśława Szymborska w wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera*<sup>47</sup> – zanim stał się Hitlerem, był dzieckiem oglądającym świat ciekawymi oczyma i oczekującym od swojego otoczenia tylko dobroci i miłosierdzia.

Znajdziemy w owej poezji także wiele wersów poświęconych bohaterstwu narodu polskiego oraz męczeństwu ludności cywilnej. Wojska niemieckie wkroczyły na terytorium Polski 1 IX 1939, ale Polacy nie poddali się i – jak donoszą tureckie dzienniki z tamtego okresu – bohatersko stawiali opór faszystom: w Warszawie i w jej okolicach. Pomimo intensywnych bombardowań okupanta, walczyli na barykadach i w okopach aż do 28 IX, a następnie – podczas powstania w getcie warszawskim (1943) i w powstaniu warszawskim (1944), nie wspominając już o leśnej partyzantce. Wszystko to znalazło swoje odbicie w tureckiej liryce.

Zaskakujący jest wysoki poziom empatii İlhana – jako młodego poety z kraju dalekiego od działań zbrojnych – wobec swoich rówieśników, którym przyszło przeżyć całe okrucieństwo wojny. Motywy z jego wierszy, czyli ciemność, brak zdolności widzenia, zaniknięcie świata, występują także np. w wierszach *Ocalony* czy *Lament Różewicza*, twórcy powojennej generacji w Polsce, tzw. pokolenia Kolumbów. „Utrata wzroku” była niewątpliwie tylko metaforą, w rzeczywistości dla członków tego pokolenia świat, do którego przygotowali się wkroczyć, zaniknął raptem wraz z wartościami wpajanymi im w szkołach, meczetach, kościołach i synagogach jako jego filary. To pokrewieństwo imaginacyjne przypuszczalnie, jak İlhan to ujmuje, wiąże się z jego własnymi – również ciężkimi – doświadczeniami żywymi<sup>48</sup>: poeta, kiedy miał 16 lat, w lutym 1941, został aresztowany za cytaty z zakazanej twórczości Hikmeta zawarte w liście wysłanym do koleżanki

<sup>46</sup> H. İ. Dinamo, *Nazi Gecesi*. W: *Gecekondundan Şiirler* (Wiersze z mego domku w slumsach). İstanbul 1976. Cyt. za: Erzen, *op. cit.*, s. 586.

<sup>47</sup> Wiersz wydany w 1986 r. w tomiku *Ludzie na moście*.

<sup>48</sup> İlhan, *meraklısı için notlar*, s. 184.

szkolnej. Po 3-tygodniowym przesłuchaniu w siedzibie tajnej policji znanej z tortur odbył dwa miesiące kary pozbawienia wolności i został wydalony ze szkoły<sup>49</sup>.

Względnie małej liczby odwołań do obozów koncentracyjnych i Holokaustu w tureckiej poezji tamtych lat nie należy – wydaje się – przypisywać antysemityzmowi tureckich autorów: nie dlatego, że nastroje antysemickie nie występowały wówczas w niektórych kręgach społeczeństwa (bo występowały i nadal występują), lecz dlatego, że żaden z wymienionych w tym tekście poetów nie mógł mieć żadnego związku z jakąkolwiek formą rasizmu, o czym świadczy humanizm pojawiający się w ich utworach. Chyba lepiej wyjaśnić pozostawienie tych dwóch zagadnień nieco na drugim planie w tureckiej poezji lat czterdziestych ograniczoną wiedzą twórców na ich temat. Rzeczywistość obozowa stanowiła tak specyficzne doświadczenie, iż z pewnością bardzo trudno było o niej pisać tylko na podstawie strzępków doniesień prasowych.

---

Abstract

OSMAN FIRAT BAŞ Adam Mickiewicz University, Poznań  
ORCID: 0000-0001-9303-1604

**“NO DOBRZE, ALE CZYŻBY WSZYSTKIE DZIECI POLSKIE BYŁY NIEGRZECZNE  
[WELL, BUT ARE ALL POLISH CHILDREN NAUGHTY]” PERCEPTION OF WARTIME  
FATE OF POLAND AND POLES IN TURKISH POETRY OF THE 1940s**

This paper presents the reflections of Poland's and Poles' wartime fate during WWII in the Turkish poetry of the 1940s, thereby bringing closer to the Polish reader—even in fragments—some pieces by Turkish poets whose works have never before been translated into Polish. The first version of the text was a presentation prepared for the 10<sup>th</sup> Conference of Turkology organised by the Chair of Turkish Studies of the Jagiellonian University in Cracow, on 10–11 October 2024. The text and particularly the translations of the poems were edited by the Polish writer Andrzej Juliusz Sarwa.

---

<sup>49</sup> D. Yılmaz, *Attilâ İlhan. Yaşamı ve Yapıtları* (Attilâ İlhan. Życie i twórczość). „Azizm Sanat E-Dergi [Organizacja Artystyczna »Azizm« – E-Czasopismo]” 2017, nr 1, s. 41.