

mu wyzwolenie, Wyspiański natomiast w swoim *Wyzwoleniu* wzywa romantyczną przeszłość Polski, uosobianą przez Mickiewicza, na Wawel, dawny zamek królewski, zatraskuje wrota i woła: „Poezjo, precz! Jesteś tyranem”. Ten rodzaj symboliki ma silnie futurystyczny charakter; Wyspiański mimo to pozostaje nadal w więzach poezji i przeszłości.

Potężny wpływ Przybyszewskiego zbladł, ale nie znikł całkiem, można powiedzieć, że spowodował wielkie przewartościowanie energii, które jak narodowy zryw przenikały polską literaturę i polskie sceny.

Pokrewny mu duch, Żeromski, uczeń pozytywizmu i realizmu, czerpał z serca narodu. Wyspiański w swych utworach „wstrząsał dumą narodu”, Żeromski natomiast upominał się o nędzę, udrękę i cierpienia ludzkości. Gdy taki pisarz przechodzi od niedoli społecznej do patriotycznej, zabliznione rany poczynają znów krwawić, wedle jego własnych słów. W *Ludziach bezdomnych* Żeromski opisuje ofiarność i odwagę buntowników r. 1905, kiedy to w Rosji wybuchła rewolucja socjalistyczna. Współczesnymi Żeromskiego są duchowo z nim spokrewnieni Sieroszewski i Daniłowski, wszyscy oni już przeczuwali wojnę światową i jej skutki. Wraz z rewolucją 1905 r. na scenę wkroczyła nowa siła: polski robotnik, któremu literatura nie poświęcała dotąd dostatecznej uwagi. Brzozowski, wybitny pisarz, krytyk i publicysta, jako pierwszy nadał rangę temu tematowi w *Legendzie Młodej Polski*. Wszystkie dotychczasowe hasła i frazesy opatrzone zostają niepokojącym znakiem zapytania i poddane bezlitosnej rewizji. Umysł Brzozowskiego, szkolony na Kancie, Fichtem, Nietzschem, Marksie, Labrioli i Sorelu, obwieszcza nowy, własny pogląd na pracę i wolność. Pisarską karierę zaczął jako rzecznik Przybyszewskiego, broniąc jego elementarnej koncepcji życia. Pisma etyczne i krytyczne Brzozowskiego poziomem dorównują Lessingowi. Wraz z Brzozowskim powraca poniekąd do literatury pozytywizm, ale uszlachetniony i wzbogacony neoromantyzmem.

W następstwie wojny światowej i wyzwolenia Polski zaznaczył się wyraźny rozdział między literaturą dawną a najnowszą. Naczelny dotychczas temat polskiej poezji, odzyskanie niepodległości, rozwiął się, większość wspomnianych twórców od dawna nie żyła. Tylko Żeromski w swoim ostatnim dziele, *Przedwiośniu*, ostrzegał Polskę przed nadciągającymi konfliktami społecznymi, a nawet z całą swobodą i otwarcie podejmował zagadnienie komunizmu w Polsce.

Nowemu pokoleniu przypadło po wojnie trudne zadanie stworzenia nowej polskiej literatury. Ich aktywność ogranicza się, jak dotąd, do nabożnego epigoństwa i nawiązuje przede wszystkim do Brzozowskiego, którego tezy⁵ o pracy społecznej dziś zresztą ponownie wysuwają się na pierwszy plan.

W niniejszym artykule mogliśmy uwzględnić tylko tak zwaną poezję polityczną: szczupłe ramy tej pracy nie mogły, niestety, pomieścić wielu wybitnych autorów. Bismarck miał powiedzieć drwiąco, że Polacy politykują w poezji i uprawiają poezję w polityce. Słuszne to czy nie – Polska żywi nadzieję, że jej „polityczna poezja” pozostanie dla całego świata jedną z najpiękniejszych i najbardziej interesujących.

Z niemieckiego przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

¹ W oryginale niem.: „Apotheke der derben Männlichkeit”, co chyba należy uznać za błąd odczytania – „Apotheke” zamiast „Apotheose”.

² Z. K r a s i ń s k i, *Psalm miłości*. W: *Psalmy przyszłości [...]*. Oprac. M. K r i d l. Kraków 1928, s. 15. BN I 107.

³ A. A s n y k, *Miejmy nadzieję!* W: *Pisma*. Wyd. nowe, zupełne. W układzie i z objaśnieniami F. H o e s i c k a [...]. T. 3. Warszawa 1924, s. 288.

⁴ W oryginale niem. tak właśnie: „*Poem*”.

⁵ W oryginale: „*Themen*” – może błędne odczytanie słowa „*Thesen*” lub „*Theorien*”.

KAROL IRZYKOWSKI

LITERATURA POWOJENNA W POLSCE

ODPREŻENIA I NOWE NAPIĘCIA

1

Jeden z ostatnich duchowych przywódców narodu, wielki powieściopisarz i piewca polskiej walki podziemnej, Stefan Żeromski, w odczycie z czasu wojny (1915 r.) dał wyraz radości, że po odrodzeniu polskiego państwa polscy pisarze nie będą musieli już strzec świętego ognia, zagrzewać narodu do czynu albo do wytrwania, lecz – uwolnieni od patriotycznej służby – będą mogli się w swojej twórczości swobodnie poświęcić problemom ogólnoludzkim. Odczyt ten stał się w Polsce sensacją i obudził protesty, jednakże trafił w sedno. Było wówczas wprawdzie trochę liryki i nowelistyki wojennej, sławiącej polskie legiony, ale w głębi torował sobie już drogę inny nurt. Moment wskrzeszenia Polski w końcu 1918 r. wywołał w świadomości ogółu nie tyle uczucie triumfu – mieli je, owszem, wojskowi i ludzie podziemnej roboty wywrotowej – ile raczej ulgę, odprężenie: więzień wychodził z lochu, rozprostowywał członki i radośnie witał nowy, nie znany sobie świat. Najmniej skłonny był rozpamiętywać okres uwięzienia.

Już przed wojną Wyspiański i Brzozowski uczyli myślenia w kategoriach nowej, realnej Polski. W słynnej *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski mówił o konieczności zerwania z „polskim Oberammergau”, o „wyprzedzący starych zabawek”. W roku 1918 ze strony najmłodszej generacji odezwało się echo pod znamiennym tytułem *Herostrates*. Występujący w szatach Greka młody polski obrazoburca nawoływał, by zwalić najcenniejszy zabytek starej Warszawy, Łazienki Królewskie, pałac ostatniego króla Polski, a szewca Kilińskiego, bohatera narodowego, który w 1794 r. przeprowadził polskiemu powstaniu w Warszawie, gdyby miał ukazać się gdzieś na Starym Mieście – zabić. „Ja nie chcę nic innego, [...] / [...] / [...] latem niech się słońce przegląda w motylach, / A wiosną – niechaj wiosną, nie Polskę, zobaczę”. Po co to wszystko? Ponieważ chciałby zobaczyć, „gdy przeszłość wyżeniem, / Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę”¹.

Ale, powie ktoś, wszystko to przecież takie... futurystyczne! Istotnie, wszystkimi porami, z Francji, Włoch, Niemiec, a zwłaszcza z Rosji, przenikały wtedy do polskiej literatury futurizm, ekspresjonizm, dadaizm, formizm, jednakże pod pośrednim wpływem zasadniczo nowej sytuacji Polski zmieniały oblicze. Radość, buta, ciekawość, zuchwalstwo, humor, lekkomyślność, beztraska – oto uczucia, które wyładowywały się w obrębie tych przejętych form. Przede wszystkim w pierwszych latach obserwujemy niesłychaną obfitość zjawisk i talentów literackich, tomiki wierszy, jednodniówki, wieczory autorskie następują sobie na pięty, coraz to nowe zawiązujące się grupy poetyckie głoszą coraz to nowe hasła i programy,

które zawsze najgodniej i najwierniej mają reprezentować najnowszą poezję. Gdy przedtem polska literatura liczyła się na dęby, potężne, ale samotne, teraz stała się podobna do wiosennej łąki, na której rosną bujnie najróżniejsze kwiaty. Uprawia się głównie lirykę, bo ten gatunek rozwija się najłatwiej i najszybciej, na ostatnim miejscu jest dramat. Zupełnie nowi ludzie szturmują na czele tego polskiego *élan vital*, lecz w nowej atmosferze dojrzewają także dzieła wielu autorów starszych, na które przed wojną nie było miejsca.

Autor *Herostratesa*, Jan Lechoń, należał do grupy młodych, bardzo utalentowanych poetów (prócz niego jeszcze Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński), którzy w czasie politycznego przełomu w Warszawie w udekorowanej futurystycznie mleczarni „Pod Pikadorem” – bykiem, któremu napędzali stracha, była mianowicie publiczność – deklamując poważne i satyryczne wiersze zarabiali pieniądze, następnie założyli pismo „Skamander”* (stąd określenie „skamandryci”), przez dłuższy czas wiodli prym w poezji i wywierali ogromny wpływ. Przykład niech pokaże, jak bardzo różni się ta nowa cyganeria od młodopolskiej.

Wówczas cyganowano namiętnie, była *morbidezza*, zgnilizna duszy, bujnie rozwijały się Baudelaire’owskie kwiaty zła. Znany wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera, naczelnego poety dawnej młodej Polski, zaczyna się jawnym wyznaniem: „Melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie / są treścią mojej duszy... Z skrzydły złamanemi / myśl ma [...] / włóczy się jak zbarczone żurawie, po ziemi”².

Całkiem odmiennym tonem odzywa się przedstawiciel najmłodszych, Wierzyński, w tomiku *Wiosna i wino*:

Jestem jak szampan, lekki, doskonały³

– albo wręcz:

Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną,
[.]

Obnoszę po ludziach mój śmiech [...]

[...] jestem radosną

Wichurą zachwytu i szczęścia poety,

Co zamiast człowiekiem, powinien być wiosną⁴.

Albo:

Błaznować chce się i ludziom

Do nosa przykładac pięście,

Na głowie chodzić i krzyczeć

I łykać z powietrza szczęście⁵.

A w zbiorze *Wróble na dachu* Wierzyński ogłasza następujący *Manifest szalony*:

Precz z poezjami! Z duszą tromtadrata!

Niech żyją bzdurstwa, bujdy, banialuki!

Dosyć rozsądku! Wiwat trans wariata!

Życie jest wszystkim! Nie ma żadnej sztuki!⁶

* Nie jest to bynajmniej arbitralny egzotyzm. W fantastycznym dramacie Wyspiańskiego *Akropolis* mający hybryda ze snów: krakowski Wawel utożsamiony jest z Troją, a Skamander staje się płynącą u stóp wawelskiego wzgórza Wisłą („Skamander połyska, wiślaną świetlac się falą”).

Podobną młodzieńczą siłą tchną wiersze Tuwima, który szczylił się, że jest pierwszym polskim futurystą, i rzeczywiście jako pierwszy słauił nowoczesne życie wielkomijskie, np. wyolbrzymiając według swej „poetyckiej geometrii” w nieskończoność architekturę i ulice Warszawy. Tuwim toruje także drogę eksperymentom poetyckim, uprawia wszystkie techniki wersyfikacyjne i w tej mierze jest mistrzem polszczyzny, która pod jego piórem nie tylko odmładza się i wzbogaca, ale niejako nawraca do swych prapoczątków i wyrusza na poszukiwania nieznanego. Słynne są zwłaszcza jego *Słopiewnie*, pięć krótkich utworów złożonych z całkiem nowych, choć autentycznie polskich słów, na dobrą sprawę niezrozumiałych, a więc nieprzetłumaczalnych; wielu czytelnikom jednakże się podobały, a Karol Szymanowski skomponował do nich muzykę. Jeśli to dadaizm, w tych wierszach lśni jak brylant najczystszej wody.

Ukochanie słowa jest u Tuwima zresztą tylko najwyższym wykładnikiem nowego ukochania świata rzeczy w ogóle. Tak więc w wierszu *Barwistan* poeta podaje w słowach coś na kształt ekwiwalentu tego, co byłoby widać, gdyby zmieszać wielobarwny czarodziejski napój z flakonów o rozmaitym szlifie. Ale Tuwim, podobnie jak pozostali skamandryci, tworzy też osobistą, subiektywną lirykę w dawnym stylu. Natomiast inni poeci, jeśli pominąć wierszowane manifesty albo felietony, unikają skrętnie liryki osobistej, a ich upajanie się światem rzeczy nie jest już ani trochę realizmem, raczej ekstazą, kolorystyczną i metaforyczną energią, albo też, jak wyraża to teoretyk i eksperymentator futuryzmu, ceniony poeta Anatol Stern: sensualizmem, zmysłowością. Spośród rzeczy najczęściej pojawiają się aeroplany, śmigła, reflektory, działa armatnie, w ogóle maszyny. Erotyka w tych utworach jest sprawą czysto fizjologiczną, Gauguin sprzymierza się tu z Marinettim. Mimo znacznych różnic w założeniach twórczości oraz w ujęciu tematu i formy do sensualistów wolno zaliczyć także Bolesława Leśmiana, poetę starszej generacji, który dogonił młodych, mianowicie w przepięknym zbiorze *Łąka*, gdzie panteistyczne umiłowanie przyrody łączy się ściśle ze zwierzęcą niemal zmysłowością.

Te literackie przemiany ciekawości odpowiadają zresztą rzeczywistemu rozszerzeniu polskich horyzontów. Tak wielu Polaków doświadczyło wojny i niewoli, zjezdziło obce kraje, a ponadto Polska uzyskała dostęp do morza. Radosny okrzyk: „*Thalatta! Thalatta!*”, mógł po raz pierwszy w Polsce zabrzmieć bez politycznego rozgoryczenia. Aktu duchowego objęcia w posiadanie polskiego morza dokonał największy kolos literatury, Żeromski, w prozatorskim utworze *Wiatr od morza*. Ferdynand Goetel wrócił z rosyjskiej niewoli z bagażem doświadczeń i obserwacji zebranych w Azji Środkowej i wykorzystał je w wielu przykuwających nowelach, powieściach oraz opisach kraju i ludzi; Stanisław Baliński przywiózł z Persji doskonały formalnie tom wierszy zatytułowany *Wieczór na Wschodzie*⁷; dalej – poza powszechnie znanym Ossendowskim – wymienić należy Jerzego Bandrowskiego, Lepeckiego i innych. O format powieściowy pokusił się też młody poeta, uprawiający lirykę natury Jerzy Braun; w oryginalnej powieści *Hotel na plaży* przedstawia dramat trzech mężczyzn i kobiety, którzy początkowo nie są świadomi swego sekretne go pochodzenia od żywiołów, aż na koniec stają się wodą, ogniem, powietrzem i ziemią i rozgrywają między sobą kosmiczną walkę gigantów.

W całej nowoczesnej polskiej liryce bogato reprezentowany jest pierwiastek fantastyczny, ale fantastykiem *par excellence* tej epoki jest Stefan Grabiński, no-

welista umiejący znakomicie wywoływać nastrój grozy. W cyklu *Demon ruchu* nie mamy do czynienia z futurystyczno-lirycznym wielbieniem niepowstrzymanego pędu, lecz z konkretną formą opowiadań kolejowych: ślepy tor ujawnia się jako akumulator niewykorzystanych, działających bez żadnych reguł sił, które na koniec porywają skład pociągu w nieznaną; potem znów po szynach pędzi „błądny pociąg”, wjeżdża na stację i przelatuje bez oporu przez zwykły pociąg, tak że widać obracające się koła i miganie świateł, aby wyłonić się z drugiej strony i zniknąć, nie wyrządziwszy żadnych szkód materialnych, tyle że podróżni normalnego pociągu popadli w obłąd. W cyklu *Księga ognia* widzimy zmagania między poskromicielami ognia a niesfornymi, zbuntowanymi żywiołakami albo zamieszkującego komin opuszczonego młyna „białego wyraka”. Wrogie nastawienie natury do człowieka w gruncie rzeczy nie pasuje do radosnej nowoczesności i faktycznie Grabiński, choć zaczął publikować dopiero po wojnie, zalicza się do starszych pisarzy. W jego sąsiedztwie umieścić można Aleksandra Wata, który po próbach liryki programowo nonsensownej okazuje się w tomie nowel *Bezrobotny Lucyfer* solidnym intelektualistą. Lucyfer bada nowoczesne wynalazki, metody i teorie (w tym freudyzm) i dochodzi do przekonania, że został z kretesem przelicytowany.

Z kolei poezja sama stała się przedmiotem ciekawości i nigdy przedtem w Polsce teoria sztuki poetyckiej nie kwitła tak bujnie jak w tej epoce. Wyjątkowe znaczenie ma pytanie o stosunek treści i formy, przy czym na ogół pierwszeństwo przyznaje się formie, jak to zwykle bywa, gdy zanika pewien rodzaj treści, a nowy jeszcze się dostatecznie nie wyklarował i nie zadomowił. Wśród teoretyków wyróżnia się Tadeusz Peiper, redaktor „Zwrotnicy”, zarazem sam należący do eksperymentatorów w poezji. Jego tezy o wymogu maksymalnego dystansu między obrazem a elementem porównywanym w metaforze albo o „układzie rozkwitania” w wierszu na wielu oddziaływały zapładniająco. Jednak najwybitniejszym teoretykiem jest Stanisław Witkiewicz syn, fanatyk „czystej formy”, którą nie tylko uzasadniał w długich rozprawach, ale też sam uprawiał jako malarz, dramaturg i powieściopisarz. Jego obrazy sprawiają wrażenie fantastycznego splątania maszkar, które wydobywają się z chaosu, przy czym artysta nie uznaje fantastyki *à la* Grabiński, traktuje treść tylko jako sposobność do przedstawienia wszelkiego rodzaju „idei formalnych”, które mu się nasuwają w natchnieniu, jak melodie kompozytorowi. Czy malarz maluje kobiecą łydkę, czy też podobnie ukształtowaną butelkę, to wszystko jedno, jeśli tylko czyni zadość idei formy. Witkiewicz napisał około 20 dramatów, z czego niektóre odniosły nawet sukces teatralny. Zdarzają się tam oryginalne, szalone sytuacje: ludzie padają trupem, a zaraz potem znów ożywają; król Ryszard, męczennik przywiązany do pala, w chwilę potem popija kawę i dyskutuje; wśród postaci dramatu występuje ucieleśnienie zasady kobiecej pod nazwą „Kobieton” (literalnie: „*Weibon*”); dialog usiany jest filozofemami oraz boskimi i bezbożnymi grubiaństwami – wszystko razem groteskowe, dziwaczne, ogólnie niezrozumiałe, ale bujne, mnożące się w oczach, nieobliczalne, frapujące – na granicy, gdzie spoza pozornej bredni wyziera moc niezwykłego przekonania. Autor sądzi, że „czysta forma” jest „drzemiącą Bestią”, którą trzeba „rozpętać” i „zobaczyć, co ona robi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić”⁸. Witkiewicz to polski Grabbe, jego bohaterowie, jak Tumor Mózgowicz (po niemiecku mniej więcej tyle co „*Schwulsthart Hirnmeier*”), Multiflakopulo (zartobliwe łacińsko-polsko-nowogreckie miano, które można by przetłumaczyć

np. jako „*Polykaldaunopulos*”), Wścieklica („*Tollhund*”), mają format kolosalny, ale w ujęciu autora wyglądają jak posągi, które ktoś rozbił na kawałki, aby je następnie bezładnie lub według jakiegoś sekretnego ładu posklejał.

W każdym razie nie uświadczysz w tych dramatach ani śladu dawnego patosu. Witkiewicz potępia go jako zbędną, nieartystyczną „bebechowość”; zarazem ów brak patosu albo odżegnywanie się od patosu charakterystyczne są dla naszych nowych argonautów poezji. Wszak również Waław Grubiński, dramaturg starszego pokolenia, usiłował niedawno dowodzić, że tragedia jest dziś już niemożliwa, bo każdy konflikt można rozwiązać komediowo. Triumfuje humor, nawet za cenę humbugu. Niemal wszyscy skamandryci są wybornymi humorystami. Nic dziwnego, że w tej atmosferze Tadeusz Żeleński (pseudonim: Boy), autor mnóstwa jeszcze przed wojną ułożonych frywolnych piosenek kabaretowych (w tym np. kpiny z manii urządzania jubileuszy), zażywa szczególnych splendorów i wielkiej popularności. Splendory te nie są zresztą od rzeczy, jako że Boy wprowadził sam już nie tworzy, ale za to przetłumaczył znakomicie około 200 dzieł literatury francuskiej, w tym całego Moliera i Balzaka; ponadto błyszczy jako krytyk teatralny niezawodnym dowcipem i trzeźwym zdrowym rozsądkiem na polu, gdzie dotąd rozlegały się tylko patos i bałwochwalstwo.

Do tego barwnego grona zaliczyć należy również Juliusza Kadena-Bandrowskiego, który wprowadził nie jest „poetą” w wąskim sensie, ale przecież pisarzem pięknoduchem; uchodzi za odnowiciela polskiej prozy. Walczył na froncie pod Piłsudskim i napisał wiele książek ku czci polskich legionów. Po wojnie opublikował dwie wspaniałe powieści: *Luk* i *Generał Barcza*. *Luk* opowiada historię zamężnej kobiety, która w czasie wojny, opuszczona przez męża, już to ulega naciskom zewnętrznym, popychającym ją do wiarołomstwa, już to grzeszy powodowana własnym bujnym temperamentem, *Generał Barcz* opisuje historię powojennej kariery generalskiej. W obu powieściach życie w Polsce podczas wojny i po wojnie, tak jak się ono przedstawia pod względem wojskowym, politycznym, literackim i społecznym, ukazane jest w sposób, który jedni wiążą z ekspresjonizmem, inni nadal z impresjonizmem, w stylu przeladowanym, obfitującym jednak w soczyste i trafne metafory i definicje. Również Kaden wywodzi się ze szkoły wielkiego cierpiętnika Żeromskiego – ale jakże się zmienił! Żadnego sentymentu nie ma w tych książkach, panuje w nich ów niefrasobliwy brak pietyzmu, jaki mógł się zrodzić właśnie tylko w pierwszych latach po wskrzeszeniu państwa, na tle wiary w pewność gruntu pod sobą, czyli, jak mówi autor, na tle „radości z odzyskanego śmietnika”⁹⁹. Porównanie takie jak to, że trzy oprószone śniegiem metalowe trumny na wojskowym pogrzebie, widziane z góry, podobne są do kandyzowanych śliwek, byłoby w Polsce przedwojennej zgrozą. Sposób, w jaki Kaden wprowadza do swoich powieści bieżące życie Polski, znamionują bez troska i niedyskrecja; w pierwszej chwili robią wrażenie satyry, potem miałyby się ochotę mówić o pamflecie, a na koniec nie widać, ku czemu to wszystko zmierza, bo każda wyraźniejsza tendencja musiałaby załamać się pod masą nagromadzonego życia: w tych powieściach przelewa się życie, bezbrzeżne, bezwstydne, ale świeże i pełne witamin. Wielkie przedsięwzięcia mieszają się z małością, troska, by tę nową Polskę urządzić jak najlepiej albo – jak mówi generał Barcz – by nadać jej proste i surowe ramy, idzie ręka w rękę z chytrymi machinacjami, są tu kompromisy i kompromitacje, wielkie i drobne intrygi, powojenne interesy, drożyzna

i protekcje, urażona ambicja, intelektualna gra rozmaitych haseł, dogmaty i duchowe wybiegi, szpiegostwo od wewnątrz i z zewnątrz, różnego rodzaju komedianstwo, erotyczne uniesienia i perwersje, przede wszystkim zaś fabryka sławy, a jednak, wedle słów autora, „zdrowie, [...] twórczość działająca w żywych sercach, w materii, w błocie wszystkich dróg, we wszystkich szlamach codzienności”¹⁰. Generał Barcz, który do czynu i sławy dąży uporem i sprytem, energią i cynizmem, wbrew przeciwnościom zgotowanym przez wrogów – a niektórych przysparza mu własna niezręczność i nieprzemyślane usuwanie na bok ludzi, którzy przypadkiem stanęli mu w drodze – ostatecznie zdobywa sobie naszą sympatię. Przypomnijmy słowa Wyspiańskiego, wypowiedziane dwadzieścia lat wcześniej w dramacie *Wyzwolenie*: że nie chce Polski mesjanistycznej, Polski świętych, lecz Polski żywych ludzi, Polski realnej.

Kaden-Bandrowski nie należy do żadnej z nowych szkół poetyckich; jako autor przedwojenny tworzy na podstawie innych przesłanek, a jednak jego *Barcz* ze swoim rozmachem, z pełnią anonimowych, rwących się naprzód zarodków polskiego życia jest reprezentatywnym dziełem całego okresu: Kaden-Bandrowski osiągnął szczyt, na który nie zdołali się wspiąć pracujący zbyt drobnymi instrumentami futuryści.

2

Dotychczas rozpatrywaliśmy głównie takie literackie zjawiska i procesy, które z mniejszą czy większą słusznością można podciągnąć pod kategorię radosnego witalizmu, jakże zasadnego w pierwszych latach po wskrzeszeniu państwa. Pod ogólnym hasłem „życia”, „irracjonalizmu” podpisują się wszyscy wymienieni autorzy, nie tylko najmłodszy (Tuwim intonuje nową *Marsylianę* „*Le jour de la vie est arrivé*”), ale również starsi. Ten nurt burzy i naporu zaznaczał się bardzo intensywnie przez kilka lat, potem nastąpił odwrót, poeci „ustatkowali się”, jednak i dziś powstają jeszcze nowe grupy „najmłodszych”, dla których na przykład skamandrycy są „paseistami” i klasykami.

Lecz w literaturze powojennej jednocześnie, choć mniej intensywnie, działał prąd odmienny, który oczywiście z tamtym wciąż się spletał, ale po części nawet antagonistycznie względem niego się zachowywał. Znowu wymienimy tu obok siebie autorów i dzieła, którym przyświecają wprawdzie odmienne założenia, które wszelako łączy jedno: fakt „życia” uznaje się tu za punkt wyjścia i teraz chodzi o to, jaki cel, kierunek czy treść temu życiu nadać. Przedtem omówiony prąd ujęliśmy pod nazwą „odprężenie”, ten określimy mianem „nowe napięcia”. Zrozumiałe, że w grę wchodzi przede wszystkim starsi autorzy, czynni jeszcze przed wojną i teraz poszukujący sposobu rozwiązania nowych polskich problemów. Jednak szereg ten otwiera grupa młodych ekspresjonistów, którzy jeszcze w czasie wojny skupili się wokół „Zdroju”, wydawanego w Poznaniu i wzorującego się na „Action” Pfemferta. Byli pod wpływem niemieckiego ekspresjonizmu, uznającego, jak wiadomo, nie życie, ale ducha, który życiem kieruje. W „Zdroju” ukazywały się jedyne powstałe wówczas polskie wiersze pacyfistyczne. Ten polski ekspresjonizm był blisko spokrewniony z mistycyzmem, od czasów Towiańskiego i Mickiewicza nigdy w Polsce nie wygasł. W przeciwieństwie do przedtem omawianych grup poetyckich ekspresjoniści ze „Zdroju” kładli większy nacisk na treść

niż na formę. Wybija się w tej grupie Jerzy Hulewicz, autor kilku symbolistycznych dramatów: jeden traktuje o dywanie, którego zawiliły wzór nagle objawia swoją treść; inny o Kainie, prześladowanym przez tłum z Ablem na czele za to, że głosił kult ducha. W „Zdroju” publikował wiersze także Witold Hulewicz, brat Jerzego, tłumacz Rilkego; ostatnio napisał przepojone entuzjazmem dzieło o Beethovenie, zatytułowane *Przybłęda Boży*. Za ekspresjonizmem opowiadał się też Przybyszewski, objaśniając we własnej broszurze jego znaczenie jako wydechu po okresie wdechu, czyli impresjonizmu.

Nie brakowało zatargów między poznańskim „Zdrojem” a powstałym znacznie później warszawskim „Skamandrem”, ale spory te nie miały formy zasadniczej polemiki, ponieważ w środowisku skamandryckim nie było żadnego teoretyka. W rywalizacji o dusze czytelników zwyciężył organ stołeczny; wkrótce potem „Zdrój” przestał się ukazywać. W pierwszych latach Warszawa wysysała ogół intelektualnych sił Polski; potem zaznaczył się ruch decentralistyczny. Kraków, Poznań, Lwów, Wilno, Zakopane chcą ambitnie być samodzielnymi ośrodkami życia duchowego. Największy rozgłos zyskała „beskidzka” szkoła poetycka (Beskidy są częścią Karpat), a jej wybitnym przedstawicielem jest Emil Zegadłowicz, przedtem współpracownik „Zdroju”. W przeciwieństwie do urbanizmu poetów warszawskich i w ogóle do futurystów poeci beskidzcy sławią spokój życia wiejskiego i prostych ludzi, a w etyce na pierwszym miejscu stawiają nie aktywną siłę, lecz miłość. W przedmowie do zbioru ballad *Powsinogi beskidzkie* Zegadłowicz pisze: „mądrość kwiatów jest wzniosła ponad wszelką nędzę aparatów i maszyn, mądrość ptaka tysiącokrotnie nieomylniejsza od skrzydła samolotu, wielki akord lasów brzmi poważniej od więziennego zgiełku miast: pojęcie cywilizacji jest niedorzecznością, pojęcie kultury kłamstwem”¹¹. Bohaterami jego ballad są wędrowni rzemieślnicy, druciarz, szklarz, zajmujący się sezonowo sadownik, zdun, kamieniołuk, świątkarz, którzy skromnym życiem i zbożną pracą sami wreszcie osiągnęli świętość. Ukochanie przyrody Zegadłowicza nie jest sensualizmem Leśmianowskiej *Ląki*, lecz zawiera w sobie moment religijny. Jego liryka, choć zdarzają się tu porywające ustępy, zbytnio jest jednak rozlewna i mglista; w imię autentyczności uczucia poeta pozwala nieść się natchnieniu, zamiast je formować. Tym bardziej zdumiewa, że dramaty Zegadłowicza są solidnie skonstruowane i po części miały nawet sukces sceniczny. Między innymi napisał on, nie znając zresztą dramatu Hofmannsthal’a pod tym samym tytułem, nową *Alcestę*, gdzie Herkules przedstawiony jest na kształt beskidzkiego powsinogi, który włóczy się po świecie, aby pomagać ludziom i naprawiać zło. Dramat *Glaz graniczny* kończy się pochwałą wyrzeczenia, które ziemską miłość przemienia w miłość wyższego porządku. Niedawno Zegadłowicz ukończył wielką pracę, mianowicie przekład całego *Fausta*; sam mówi, że „spolonizował”, usłowiańszczył dzieło, i faktycznie znajdujemy tu na każdym kroku charakterystyczne dowolności, o które można by się z tłumaczem spierać.

W sąsiedztwie Zegadłowicza wymienić trzeba Leopolda Staffa, obok Kasprowicza najwybitniejszego liryka Młodej Polski, na którego wierszach, doskonałych formalnie, wychowywała się cała generacja poetów wkraczających na scenę literacką około r. 1918, co sami obojczy przyznają. W ubiegłym roku z okazji publikacji nowego, przepojonego głębokim uczuciem religijnym zbioru *Ucho igielne* Staff został uhonorowany nagrodą państwową.

Z pochwałą chrześcijańskiej miłości wystąpił też Karol Hubert Rostworowski,

bardzo utalentowany dramaturg, który przed wojną zbierał oklaski za *Kaligulę* i *Judasza z Kariothu*. Teraz w alegorycznym misterium *Miłosierdzie* nawiązał do rewolucji bolszewickiej: żebracy zdzierają królowi purpurowy płaszcz, kłócą się o zdobycz, zwycięzca zostaje ukrzyżowany, na koniec wybucha klęska głodu, zażegnwana jedynie operową¹² miłością bliźniego. W dramacie *Zmartwychwstanie* Mickiewicz zstępuje ze swego krakowskiego pomnika i wędruje między biedakami, upominając i nauczając. Dramat *Straszne dzieci* niesie ideę, że wszyscy ludzie są w rzeczywistości dziećmi, które knąbrnie sprzeciwiają się Bogu Ojcu i na koniec podpalają świat, ale Boże miłosierdzie jest wielkie. W Krakowie Rostworowski uznawany jest za polskiego Claudela. Warszawa odrzuca jego kaznodziejski patos. Patos ten jednak współbrzmi z istotą ekspresjonizmu, do którego przynajmniej Rostworowski – ekspresjonizm godzi się z tendencyjnością.

Bez alegorycznych pretekstów wprowadza bolszewizm na scenę Żeromski, który mimo początkowej radości, że w Polsce dokona się teraz zmiana tematów literackich, nie mógł zaprzeczyć się siebie i, zatroskany losem nowej Polski, do szeregu wcześniejszych utworów, które Brzozowski mienił „świętymi księgami”, dołączył jeszcze jeden, ostatni – powieść *Przedwiośnie*. Jakże różni się ta powieść od tchnącego optymistyczną szczerością *Generała Barcza!* *Przedwiośnie* też niczego nie ukrywa, ale pełne jest tragicznej troski o przyszłość. Cezary Baryka, syn polskiego zesłańca, karmi się na obczyźnie wiarą w utopijną Polskę, potem przechodzi przez piekło rosyjskiej rewolucji, powraca do Polski, przeżywa gnuśne godziny miłości w swoich, ale sybarytycznych dworach szlacheckich, potem poznaje różne mroczne strony polskiego życia, styka się z komunistami i pewnego pięknego przedwiosennego ranka ciągnie na czele zrewoltowanych robotników na Belweder (historyczny pałac w Warszawie, rozstawiony atakiem polskich spiskowców na rezydującego tam rosyjskiego namiestnika, wielkiego księcia Konstantego w r. 1830, dziś siedziba Piłsudskiego). To zakończenie wywołało oburzony protest; komuniści nie omieszkali naturalnie zaanektować powieści dla siebie, przeciwko czemu z kolei oponował gwałtownie autor, obiecując, że w drugiej części, zatytułowanej *Wiosna*, wyjaśni swoje stanowisko. Śmierć nie pozwoliła mu dokończyć dzieła, które ostatecznie, nie tylko z racji wysokiego arcyzmu, ale także dzięki swojej niezłomnej uczciwości ideowej, pośród utworów całej powojennej literatury polskiej zyskało największe uznanie.

Drugi ze starych mistrzów polskiej literatury, Wacław Sieroszewski, który swego czasu dał poetycki obraz losu polskich zesłańców na Syberii i pisał znakomite powieści egzotyczne, po wojnie stworzył obok powieści *Dalaj-Lama* mocny dramat *Bolszewicy*, przedstawiający typową sytuację – rosyjski napad na polski dwór na Kresach. Jeden z bolszewickich przywódców, Żyd, rozwija w rozmowie ze swoją żądną krwi towarzyszką, również Żydówką, ideologię zemsty na świecie nieżydowskim; ta scena wywołała oskarżenia o antysemityzm, które autor jednak odpiął.

Trzeci z wybitnych lewicowych powieściopisarzy okresu przedwojennego, Andrzej Strug, piewca podziemnej Polski z r. 1905, napisał wielką powieść *Pokolenie Marka Świdry*. Bohaterem jest młódzież, która w wojnie światowej walczy w legionach, a potem wyrusza na wojnę polsko-bolszewicką 1920 roku. Ta ostatnia wojna ma dla Polski jeszcze większe znaczenie niż pierwsza. Mówi o tym ranny, leżący w szpitalu żołnierz: „Niech będzie błogosławiony najazd, pożoga,

zniszczenie! Błogosławiony rozlew młodej krwi... Łzy tysięcy matek... Potrzebne były wszystkie te nowe mogiły, co do jednej! [...] Dopiero teraz posiadliśmy ojczyznę, bośmy ją obronili... Sami jedni, samotni na świecie w obliczu wroga. Nareszcie okupiona jest wolność w tym pokoleniu”¹³.

Pokolenie, które wzięło udział w wojnie, z trudem i za cenę tragicznych konfliktów dopasowuje się do stosunków Polski powojennej. Strug demonstrowa ten tragizm. W innej powieści, *Zakopanoptikum* (tytuł jest żartobliwie zuchwałym skrótem „panoptikum Zakopanego”), daje cierpką satyrę na obóz prawicowy, natomiast Józef Weyssenhof, z pozycji prawicowej, wypuszcza satyrę na ducha próżniactwa, które rzekomo grozi Polsce wskutek szerzenia się idei socjalistycznych (*Cudno i ziemia cudzeńska*).

Krytykom kultury w dzisiejszej Polsce ugotowała drogę działalność zmarłego przed wojną Stanisława Brzozowskiego, filozofa pracy. Jego myśli, mimo zmienionych warunków, nadal są aktualne, jako że w Polsce na każdym polu toczy się pełną parą rozbudowa i wytężona praca. Do Brzozowskiego nawiązuje młody krytyk Jan Nepomucen Miller, który w głośniejszej książeczce *Zaraza w Grenadzie* tępi pozostałości romantyzmu i usiłuje wprowadzić hasło „uniwersalizmu”. Zwalcza „egotyzm” i „konfesjonalne mazgajstwo”¹⁴, wzywa poetów do rzeczowości. Po atakach na epopeję Mickiewicza *Pan Tadeusz*, tak drogą polskim sercom, pobił Miller rekord polemik.

Na przeciwnym biegunie stoi krytyk Stanisław Baczyński (*Sztuka walcząca, Losy romansu*). Zarzuca Millerowi, że ciąży „ku nienormalnym tradycjom przeszłości”¹⁵, o Brzozowskim mówi, że „zahipnotyzował intelekt polski dialektyką filozofii pracy” i „znieważył kryteria estetyczne”¹⁶. Podczas gdy Miller wita w *Generale Barczu* nową etykę i estetykę, triumf „wartości względnej” i melioryzmu jako prawdziwego „demiurga dziejów”, Baczyński uważa Kadena-Bandrowskiego za „epigona literatury społecznikowskiej”¹⁷ oraz wytyka mu powierzchowność obserwacji i werbalizm stylu. W sporze tych dwóch krytyków trafnie wyraża się dialektyka momentu terażniejszego w polskiej literaturze, gdyż obaj przemawiają w imię wszystkich najnowocześniejszych ideałów.

Roman Jaworski w wielkiej groteskowej powieści *Wesele hrabiego Orgaza* rzuca hasło nie pracy, ale twórczości. Sam zawarł tamże całą paradoksalną filozofię, rozważał wszelkie możliwe problemy kultury, ale wskutek swego trudnego stylu nie doczekał się większego uznania.

Ceniony przedwojenny autor Waław Berent, który w swej twórczości trzyma się reguły „*nonum prematur in annum*”, opublikował po wojnie napisaną jeszcze w czasie wojny książkę *Żywe kamienie*, gdzie przedstawia średniowiecznych wędrownych poetów, którzy budzą w filistrach duchowe tęsknoty. Pacyfistyczna uboczna wymowa utworu: apoteoza poety i myśliciela, tego, co w Niemczech zowie się człowiekiem ducha, nie jest dość wyraźnie zarysowana, brak też odpowiedniego kontrastu. Natomiast książka ta kontynuuje dawny polski idealizm, przeciwstawiający ciało i ducha, kiedyś znajdujący dla siebie pożywkę w sytuacji politycznej, dziś jednak cieszący się niewielkim uznaniem. Oryginalnie archaizujący język i styl oraz alegoryczność utworu użyczają mu rysów delikatnej i dumnej powściągliwości¹⁸; piękny pogrzeb poety w zakończeniu powieści ma jednak raczej koloryt pożegnania minionej epoki niż powitania nowej.

Okultystyczną odmianę idealizmu głosi omawiany już w innym kontekście

fantastyk Stefan Grabiński w powieściach *Salamandra* i *Cień Bafometa*. Filozoficznie Grabiński jest uczniem Przybyszewskiego; ten ostatni na krótko przed śmiercią wydał pierwszy tom wspomnień (*Moi współcześni*), gdzie raz jeszcze wyklada swoją teorię „nagiej duszy” i sił okultystycznych. Te manifestacje godne są wzmianki, jako że w Polsce literatura okultystyczna jest równie bogata jak gdzie indziej.

Ferdynand Goetel, także wymieniony już wcześniej, stworzył oryginalne w formie dzieło *Z dnia na dzień*. Jego bohater pisze powieść z okresu swojej niewoli, częściowo *in extenso* włączoną do książki; jednocześnie prowadzi pozornie bezładny dziennik i stopniowo wątki fabuły powieściowej i zdarzenia relacjonowane w dzienniku przenikają się; do głosu dochodzą pomijane dotychczas milczeniem problemy etyczne, przedstawia się ich wpływ na powstającą właśnie powieść i dalsze konsekwencje, itd. – swoista ilustracja teorii Brzozowskiego o czynniku etycznym w formie literackiej. Jest to subtelna i poważna książka, która mimo to miała duże powodzenie.

Niektóre z wymienionych utworów beletrystycznych (w tym *General Barcz*) zasługują na miano „polskiej powieści założycielskiej”: ten rodzaj powieści poświęcony jest dziełom, projektom i marzeniom nowej Polski, jak również jej krytyce. Typ ów reprezentuje najczyściej powieść Zygmunta Kisielewskiego *Błąd*, gdzie przedstawiono los założonego w Polsce utopijno-kolektywistycznego osiedla robotniczego, które, z jednej strony, musi walczyć z nieświadomością ludu, z drugiej strony – z bolszewickimi intrygami.

Ideę pacyfizmu jako pierwszy głosił w Polsce Józef Wittlin w zbiorze *Hymny*. Potem opublikował pacyfistyczne rozważania pod tytułem *Wojna, pokój i dusza poety*. Zabarwienie rewolucyjne ma pacyfizm Władysława Broniewskiego, wyniesiony z ciężkich doświadczeń wojennych. W wierszach Broniewskiego (ze zbioru *Wiatraki*) tętni krok zbuntowanych żołnierzy, którzy idą do ataku, by odmienić oblicze świata.

Intelektualne podłoże ma pacyfizm wybitnego skamandryty Antoniego Słonimskiego, poety i krytyka, budzącego postrach kąśliwym dowcipem. Pośród jego pacyfistycznych wierszy najbardziej znamienity jest dialog, gdzie kosmopolityczna pogoda „Josepha” (chodzi o Polaka Józefa Konrada Korzeniowskiego, który w młodości wyemigrował do Anglii i jako Joseph Conrad stał się cenionym angielskim powieściopisarzem) przeciwstawia się smętnemu patriotyzmowi „Stefana” (Żeromskiego). W okresie „Pikadora” Słonimski napisał mocno bolszewizującą *Carماغноłę*, nie deklarując jednak solidarności z jej wymową, lecz przyjmując pozycję obserwatora; potem replikował na wiersz czołowego poety bolszewików, Majakowskiego, zatytułowany *Lewą marsz*, palinodią pod tytułem *Kontrmarsz*, gdzie mowa o tym, że świat wprawia się w ruch nie nogami, jak piłkę futbolową, ale głową:

Nie wytrzymasz spojrzenia,
Gdy Kipling krzyknie: Stój!
Za mną jest całe plemię,
Goethe jest mój!

[.]

Za mało jest ryczeć z talentem:
Trzeba mieć rozum.
Spiżowy posąg wolności
Mądrymi się kuje miotami:
Nie wyrzeźbi oblicza ludzkości dynamit¹⁹.

Uznaniem cieszyła się niedawno inscenizacja jego dramatu *Wieża Babel*. Po wojnie ludzkość wznosi nową wieżę Babel jako symbol solidarności i światowej potęgi. Ale wśród pracujących przy budowie robotników, niezadowolonych, że wieża ma być jeszcze wyższa, wybucha waśń, zabijają naczelnego inżyniera, jedyne go, który umiał ocalić wieżę przed trzęsieniem ziemi. W chwili katastrofy związek, dotąd solidarny, rozpada się i każdy ma na myśli znowu tylko swoje prywatne sprawy; w ten sposób autor przetwarza biblijny motyw pomieszania języków.

Gdy w 1922 r. nowo obrany prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, Narutowicz, został zastrzelony przez prawicowego malarza Niewiadomskiego, rozegrał się niezwykle spektakl literacki, mianowicie coś w rodzaju samorzutnego turnieju poetyckiego w wierszach, wyrażających żal, oburzenie, zgromę, pożegnanie ze zmarłym, itd. Wzięli w nim udział także Tuwim i Słonimski, ale na nagrodę zasłużył Wittlin, za tchnące przebaczeniem i pokojem podzwonne dla zamachowca, na którym wykonano wyrok śmierci przez rozstrzelanie.

Polską literaturę pacyfistyczną wzbogaciła też Zofia Nałkowska, już przed wojną bardzo ceniona autorka powieści. Po wojnie opublikowała najpierw subtelne szkice pt. *Charaktery*, w których w zapożyczonych od La Bruyère'a formie opisuje zbiór fikcyjnych charakterów; następnie opowiadanie *Romans Teresy Hennert*, osnute wokół kwestii, co w czasach pokoju dzieje się z ową militarną aktywnością mężczyzny, która na wojnie prowadziła do bohaterских czynów. Jej ostatnie opowiadanie, *Choucas*, rozgrywa się na gruncie międzynarodowym, w szwajcarskim kurorcie, gdzie po zakończeniu wojny i takich czy innych rewolucjach spotykają się przybyli z różnych stron świata inteligenci i wymieniają myśli i odczucia.

Wielokrotnie już wspominałem wcześniej o polskim dramacie. Lepiej przedstawia się komedia, mająca w historii polskiego teatru dawną i świętą tradycję. Czerpie z materiału, którego obficie dostarcza życie w powojennej Polsce, a zatrąca przy tym także o poważne zagadnienia. O losach niezamożnej inteligencji po wojnie traktują Włodzimierz Perzyński, dziś jeden z najwybitniejszych polskich komediopisarzy, oraz Bruno Winawer, z zawodu inżynier i przyrodnik. Ten pierwszy w *Uśmiechu losu* przedstawia inteligenta, który napatrzywszy się wielu nieuczciwym sposobem zdobytym po wojnie majątkom, ulega deprawacji do tego stopnia, że gotów jest na najgorszą podłość, tyle że nie umie wziąć się do rzeczy; ten drugi w *Księdze Hioba* pokazuje uczonego, który z tych samych powodów zamierza zabić w sobie intelekt i zrównać się z największym głupcem. Bezradnym oburzeniem inteligenta kończy się komedia Kazimierza Wroczyńskiego *Dzieje salonu*; sztuka ta zawiera też wyborny portret zarozumiałego posła chłopskiego. W ogóle chłop, niegdyś nadzieja narodu, opiewany przez wieszczów, teraz, po wojnie, gdy osiągnął pewną pozycję polityczną, staje się przedmiotem gryzącej satyry, uprawianej zwłaszcza przez ludzi miasta w teatrach i kabaretach.

Za perełkę sceny komediowej uchodzi *Przepióreczka* Żeromskiego, gdzie autor, który po wojnie sięgnął po formę dramatu, zdołał ulubioną swoją ideę ofiarności i poświęcenia ubrać w szatę melancholijnego żartu, na jaki pozwala sobie bezinteresowny polski „organicznik”, duchowy inspirator regionalnej wszechniczy ludowej, przekonując ambitnych kolegów, że to im zależy na urzeczywistnieniu tego dzieła, podczas gdy on sam je lekceważy.

Na koniec jako charakterystyczny objaw tego przełomowego czasu trzeba podkreślić rozrost literatury wspomnieniowej. Najbardziej interesujący dla niemieckiej publiczności byłby pierwszy tom wzmiankowanych już wspomnień Przybyszewskiego, zatytułowany *Wśród obcych* (drugiego tomu nie było mu dane ukończyć); znajdujemy tu godne uwagi charakterystyki i anegdoty z czasu pobytu w Niemczech; Przybyszewski mówi z sympatią o Dehmelu, Schlafie, Scheerbarcie, Oli Hanssonie, z pogardą o Strindbergu i Ibsenie. Wiele książek przedstawia losy spustoszonych przez nawałę bolszewicką polskich dworów (wyróżnia się zwłaszcza *Pożoga* Zofii Kossak-Szczuckiej). Omawiany już przedtem Juliusz Kaden-Bandrowski zebrał wspomnienia z dzieciństwa w trzech książkach (cykl *Miasto mojej matki*). Nawet młody skamandryta Jarosław Iwaszkiewicz wplata do swoich utworów prozatorskich wspomnienia z młodości na Ukrainie (w powieści *Hilary, syn buchaltera*), za co spotyka go pochwała z ust Żeromskiego. Maria Dąbrowska zdobyła uznanie *Uśmiechem dzieciństwa*. Osobiste wspomnienia spożytkowuje w *Poranku* Zygmunt Kisielewski. We wszystkich tych utworach „zmyślenie” jawnie miesza się z „prawdą”. Widocznie jest w atmosferze duchowej coś, co skłania do rekapitulacji czy do zamykania rachunków z przeszłością. Jest to również jakby oznaka głębszego kryzysu; początkowe motory, które nadawały rozmach literaturze powojennej, przestały działać, a nowe są jeszcze nie określone.

Z niemieckiego przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

[Od tłumaczki: niektóre ustępy i sformułowania przeniosłam wprost ze szkicu K. Irzykowskiego *Polska literatura powojenna. Próba syntezy* (w: *Pisma rozproszone*. T. 2: 1923–1931. Kraków 1999, s. 409–413).]

¹ J. Lechoń, *Herostrates*. W: *Karmazynowy poemat*. Wyd. 2. Toruń 1922, s. 10.

² K. Przerwa-Tetmajer, *Zamyślenia II*. W: *Poezje*. Wyd. 4. T. 2. Warszawa 1906, s. 149.

³ K. Wierzyński, *Jestem jak szampan*. W: *Wiosna i wino*. Wyd. 3. Warszawa 1921, s. 24.

⁴ K. Wierzyński, *Zielono mam w głowie*. W: *iw.*, s. 22.

⁵ K. Wierzyński, *Nie umiem tego powiedzieć*. W: *iw.*, s. 18.

⁶ K. Wierzyński, *Manifest szalony*. W: *Wróble na dachu*. Warszawa 1926, s. 9.

⁷ W oryginale niem.: „*Orientalischer Teppich*”, czyli ‘Orientalny/Wschodni dywan’; chodzi jednak zapewne o *Wieczór na Wschodzie* (1928), jedyny opublikowany przed wojną tomik wierszy S. Balińskiego.

⁸ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. W: „*Teatr*” i inne pisma o teatrze. Oprac. J. Degler. Warszawa 1995, s. 42. *Dzieła zebrane*. [T. 4]. Pierwodruk: „Skamander” 1920, z. 1–3.

⁹ J. Kaden-Bandrowski, *General Barcz. Powieść*. Warszawa 1923, s. 140.

¹⁰ *Ibidem*, s. 157.

¹¹ E. Zegadłowicz, *Powsinogi beskidzkie*. Wyd. 2. Gorzeń Górny – Kraków – Warszawa 1925, s. 7. Irzykowski skrócił i zmienił ten fragment, nie zachowując charakterystycznego układu. Oto ten cytat w pełnej wersji:

„– zaiste mądrość kwiatów jest wzniosła ponad wszelką nędzę aparatów i maszyn –
– a mądrość skrzydła ptasiego tysiącokrotnie nieomylniejsza od zawodnej śmigły samolotu –
– a mądrość drzewa współbrzmiącego w wielkim akordzie lasów o ileż dalsza i rozważniejsza od rojnego, zdyskwalfikowanego do ostatka więziennego popłochu miast –
– a pojęcie cywilizacji jest niedorzecznością –
– a pojęcie kultury kłamstwem –”.

¹² W oryginale niem.: „*opermutige Nächstenliebe*” – „*opermutige*” może być zniekształceniem „*operartige*” ‘operowa’.

¹³ A. Strug, *Pokolenie Marka Świdry*. Warszawa 1925, s. 156.

¹⁴ J. N. Miller, *Zaraza w Grenadzie*. Warszawa 1926, s. 34.

¹⁵ S. B a c z y ń s k i, *Losy romansu*. Warszawa 1927, s. 9.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s. 129.

¹⁸ W oryginalnej niem.: „*die Wesensart einer zarten und stolzen Scheu*”.

¹⁹ A. S ł o n i m s k i, *Kontrmarsz*. W: *Godzina poezji*. Warszawa 1923, s. 89.

A b s t r a c t

KAROL IRZYKOWSKI'S FORGOTTEN ARTICLES: “POLISH LITERATURE IN THE LAST CENTURY,”

“POSTWAR LITERATURE IN POLAND, RELAXATIONS AND NEW TENSIONS”

It is the first publication of Karol Irzykowski's two sketches of Polish literature written in German and published in 1928 in the German periodical “*Völkermagazin*” under the common title *Poland's Spiritual Life (Das geistige Leben Polens)*. In the former article Irzykowski outlines Polish 19th century literature which includes Romanticism, Positivism and Young Poland. In the latter, referring to postwar literature, the author discusses the new literary trends which spread from other countries and reached Poland but changed their nature due to the new situation in Poland after the First World War. Irzykowski surveys the literary activity of postwar poets, novelist, and dramatists, starting with the Skamander Poets, then moves to novel and drama and stops at pacifistic and memoir literature.