

Teresa Wilkoń

 <https://orcid.org/0000-0001-8267-5682>

 teresa.wilkon@op.pl

UNIwersytet śląski w Katowicach

 <https://ror.org/0104rcc94>

Między nadmiarem a elipsą — o języku katastrofistów

 <https://doi.org/10.15633/tes.11106>

ABSTRAKT

Między nadmiarem a elipsą — o języku katastrofistów

Autorka artykułu potwierdza tezę postawioną w tytule, że w poezji wielu wybitnych twórców występuje zespół przeciwstawnych wartości poetyckich, wyrażanych przez określony zespół kontrastów semantycznych i formalnych oraz dążenie do wyzwolenia poezji z rządzących nią antynomii. Wbrew powszechnej opinii, że w poezji lat trzydziestych XX wieku twórcy na ogół unikają poetyzmów (z wyjątkiem poetyzmów młodopolskich), autorka udowadnia, że są one obecne i występują często w powiązaniu z polszczyzną potoczną i ze stylami przeszłości literackiej. Funkcjonują one jako ważny składnik mowy poetyckiej i są wyrazem poszukiwań artystycznych poszczególnych poetów. Podkreśla, że cechą języka poetów Trzeciego Wyrazu była dość wyraźna demokratyzacja języka poetyckiego i samej literatury, daleko idąca nobilitacja kolokwializmów, udział słownictwa i frazeologii ze wszystkich odmian polszczyzny. Język poetycki polskich twórców katastroficznych lat trzydziestych XX wieku ukazuje wielość odmian stylistyczno-językowych oraz pojawienie się tendencji, którą można by określić wyobraźnią wyzwoloną, wzorowaną na nadrealistycznej poezji francuskiej.

SŁOWA KLUCZOWE: język, poezja, stylistyka, katastrofizm, pokolenie 1910



ABSTRACT

Between excess and the ellipsis — on the language of catastrophists

The paper reveals the coexistence of specific sets of semantic and formal contrasts in many poetry collections. More than that, it exposes an attempt to liberate poetry from ruling antinomies. Contrary to the common opinion that poets of the 1930s generally avoid poeticisms (with the exception of the “Young Poland” poeticisms), the author unravels their presence and coexistence within everyday Polish language and literary traditions. Poeticisms represent an important component of poetic expression that reflects artistic exploration. A characteristic feature of the language of Trzeci Wyraz poets was a noticeable democratization of poetic language and literature with an emphasis on colloquialisms, vocabulary and phraseology from all varieties of the Polish language. The great, unprecedented intensity of the language of Polish poets from the catastrophic 1930s within the realm of poetic texts reveals many stylistic and linguistic variations and an emerging tendency best described as liberated imagination, inspired by French surrealist poetry.

KEYWORDS: language, poetry, stylistics, catastrophism, 1910s generation



W poezji XX wieku dominuje liryka, intelektualna dywagacja i medytacja, a nie epika z jej rozwiniętymi opisami, narracją i dialogami. Twórców zajmowały różnorodne kataklizmy, począwszy od wojny i rewolucji, po upadek kultury i cywilizacji, załamanie się w sferze etyki, idei, poglądów filozoficznych i pragmatycznych wartości, takich jak prawda, dobro, piękno, mądrość, tolerancja, wolność, pokój społeczny i międzynarodowy. Największą jednak klęską współczesnego świata był dla poetów upadek kultury i jej walorów, które nieustannie tworzyły centrum humanistycznej cywilizacji oraz podstawę duchowych właściwości religii. Przejawem porażki było oderwanie się kultury europejskiej od tradycji i jej ciągłości, ksenofobia i nacjonalizm, szerzenie się prymitywnego ateizmu, kryzys w dziedzinie metafizyki, brak prawdziwego postępu w sztuce i literaturze, dewaluacja wyznawanych wartości. Wiek XX stał się czasem wielkiego kryzysu i zbliżającej się zagłady. Mimo to poezja zdołała wykształcić kilka ważnych dla niej koncepcji katastrofizmu, przekształcając go w nurt literacki, mający swoje odrębne i oryginalne cechy artystyczno-poznawcze.

Po doświadczeniach z lat 1930–1939 można mówić o różnych odmianach katastrofizmu: poetyckim, prozatorsko-fikcyjnym, faktograficzno-naukowym oraz religijnym. Wynikają one z faktu, że w poezji, w eseistyce i w niektórych powieściach XX wieku ważną rolę zaczęła pełnić filozofia Oswalda Spenglera, José Ortegi y Gasseta, Floriana Znanieckiego, Mariana Zdziechowskiego i wielu innych filozofów, historyków kultury czy socjologów, przewidująca ostateczną zagładę świata. Pod ich wpływem zaczęły kształtować się grupy literackie i światopoglądowe, oddziałujące na postawę literacką wielu utalentowanych twórców. Krzysztof Dybciak w swojej wypowiedzi z 1974 roku, w artykule zatytułowanym *Poezja mitu katastroficznego* napisał:

Nie ma dziś wątpliwości, jakie dwa nurty okresu międzywojennego wywarły największy wpływ na działalność artystyczną i świadomość estetyczną polskiej poezji ostat-

nich kilkudziesięciu lat. Mowa oczywiście o Awangardzie Krakowskiej i Awangardzie Lubelsko-Wileńskiej lat trzydziestych¹.

Trudno się z tym nie zgodzić, należy jednak dodać, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego działały w zasadzie trzy formacje poetyckie, których wpływ na poezję tych czasów był znaczny. Jerzy Kwiatkowski² i Wiesław Paweł Szymański³ dali tym grupom nazwy:

1. Pierwszy Wyrz (poezja skamandrytów lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku).
2. Drugi Wyrz, poezja Awangardy Krakowskiej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, z Tadeuszem Peiperem na czele.
3. Trzeci Wyrz, poezja lat trzydziestych XX wieku, tzw. poezja pokolenia 1910 (w ujęciu Kazimierza Wyki), zwana też poezją katastroficzną, tworzona przez takich poetów, jak Czesław Miłosz, Józef Czechowicz, Władysław Sebyła, Konstanty Ildefons Gałczyński, Mieczysław Jastrun, Józef Łobodowski, Marian Czuchnowski, Jerzy Zarębski, Aleksander Rymkiewicz i innych. Ta najmłodsza formacja dwudziestolecia, debiutująca w okolicy 1930 roku, tworzyła nowe artystyczne pokolenie poetyckie, wnoszące do literatury polskiej nowe wartości i idee, poszukujące własnych środków wyrazu. Dzięki wybitnym talentom literackim stanowiła ona Trzeci Wyrz, trzeci nurt, prąd literacki, przeciwstawiający się zarówno awangardystom krakowskim, jak też skamandrytom.

Niektórzy poeci katastrofiści czuli się jednak bardziej związani z Awangardą Krakowską (jak np. Józef Łobodowski czy Stefan Flukowski, czasami też Józef Czechowicz), inni byli bliżsi poezji skamandryckiej (jak np. Zuzanna Ginczanka, Teodor Bujnicki, Aleksander Rymkiewicz czy Jerzy Putrament). Do tej formacji artystycznej należeli także poeci wybitni, jak Czesław Miłosz, Mieczysław Jastrun czy Konstanty Ildefons Gałczyński.

Poczucie odrębności poetów pokolenia 1910 było już silne w początkach lat trzydziestych. Powodów było kilka. Po pierwsze: zbyt wiele istotnych różnic dzieliło Czechowicza i Miłosza od Peipera czy Przybosia, aby można było twórczość tych pierwszych wywodzić z praktyk poetyckich poprzedników. Nie jest też rzeczą przypadku, że nurt klasycyzujący uzyskiwał z biegiem czasu

¹ K. Dybiak, *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość” 1974 nr 3, s. 76.

² J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 1990, s. 164.

³ W. P. Szymański, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 114.

przewagę nad nurtem awangardowym, czego przykładem jest poezja Jerzego Zagórskiego, a nawet Józefa Łobodowskiego, Mariana Czuchnowskiego czy Władysława Sebyły. Poeci tej generacji mieli wolny wybór, zwłaszcza jeśli chodzi o konwencje artystyczne, style i gatunki poetyckie. Podobnie było też z prozaikami. Natomiast twórcy Awangardy Krakowskiej, podobnie jak i futuryści, mieli dość rygorystycznie określone i wyznaczone programy, co prowadziło między nimi do różnych konfliktów. Śmiało można powtórzyć, iż poeci Trzeciego Wyrazu poszukiwali własnej, indywidualnej drogi twórczej. Po drugie: poczucie niezależności programowej pokolenia 1910 było skutkiem oddalenia się poetów debiutujących około 1930 roku od obu, wcześniej wymienionych pokoleń starszych, akcentujących swoją wiarę w przyszłość i optymizm. Krytycyzm i pesymizm twórców Trzeciego Wyrazu nasilał się wówczas jakby równomiernie do kryzysu polityczno-gospodarczego. Kryzys ten wywarł duży wpływ na wyraźne pogorszenie się warunków i możliwości publikacji utworów literackich zarówno w prasie, jak i w wydawnictwach.

Jeśli chodzi o pojęcie Drugiej Awangardy (powstałe w latach trzydziestych), używali go poeci lubelscy skupieni wokół Czechowicza. Rychło stało się nazwą także dla innych grup. Miłosz pisał:

Pojęcie drugiej awangardy jest umowne; można by wymienić wiele nazwisk i ugrupowań, ale ich roszczenia do pewnej solidarności opierały się raczej na swego rodzaju klimacie intelektualnym, niż na jakichś wspólnych programach. Wszystkie zajmowały pozycję w pewnej mierze niezależną zarówno od Skamandra, jak i od awangardy krakowskiej, i wszystkie szukały nowych rozwiązań⁴.

Chodziło więc nie tyle o podkreślenie – poprzez nazwę – przynależności artystycznej młodych poetów Lublina czy Wilna do liczącej się formacji awangardowej, ile o zaistnienie na mapie „drugiej” poezji polskiej, czyli kolejnej ważnej grupy nowoczesnych poetów.

Sam termin był jednak mylący. Szczególnie błędne i przesadne wydaje się nazywanie grupy wileńskich poetów Awangardą Wileńską, a zarazem całość pokolenia 1910 Awangardą Wileńsko-Lubelską, a to dlatego, że wileńscy poeci byli bardziej klasyczni od lubelskich.

4 C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków 1997, s. 464.

Janusz Kryszak pisał:

Termin Druga Awangarda [...] nadal pozostaje wprawdzie terminem nieostrym i budzi z tego powodu zastrzeżenia, ale też ponieważ wbrew możliwym kontrowersjom bywa coraz częściej przywoływany jako wyróżnik nazewniczy w licznych pracach⁵.

Nie sądzę jednak, aby o użyciu tak ważnego pojęcia, nazywającego jedną z najciekawszych polskich formacji poetyckich, dążących do debiutu w okolicach 1930 roku do odrębności i niezależności, należało utożsamiać *par force* z wcześniejszą i odmienną grupą krakowską. Nie było przy tym bliżej katastrofistom z lat trzydziestych do Awangardy, niż do Skamandra. Jarosław Iwaszkiewicz w latach 1932–1934 pisał wiersze katastroficzne, tworzył bowiem wraz z innymi poetami Skamandra grupę literacką, czuła na zmiany i innowacje, swobodę i aktualne tendencje w liryce oraz w satyrze. Natomiast bliski skamandrytom Władysław Broniewski napisał w 1938 roku apokaliptyczny wiersz *Krzyk ostateczny*.

Z perspektywy czasu odrębność poetów należących do pokolenia 1910 polegała też na tym, że jak żadne inne było cenione przez poetów następnej generacji, należących do pokolenia 1920, zwanego też pokoleniem Kolumbów lub – z poetycka – pokoleniem Apokalipsy spełnionej. Pokolenie to było w historii literatury polskiej i europejskiej jednym z nielicznych pokoleń, które odnosiło się pozytywnie do swych poprzedników. Jakie były zatem główne różnice między poezją Awangardy Krakowskiej a poezją Trzeciego Wyrazu?

Można je pokazać na zasadzie opozycji:

Lp.	Awangarda Krakowska (Drugi Wyras)	Poci lat trzydziestych (Trzeci Wyras, katastrofiści)
1.	Afirmacja współczesnej cywilizacji, urbanizacja, rozwój techniki, aktywność mas (pochwala trzech m: miasta-masy-maszyny)	Niewiara w przyszłość, krytyczny stosunek do urbanizacji, techniki, tłumu, nastroje katastroficzne, pesymistyczna wizja współczesności i przyszłości
2.	Spółeczna koncepcja człowieka i kultury	Metafizyczna i personalistyczna koncepcja jednostki i kultury
3.	Waga formy i cech estetycznych poezji	Waga treści i cech semantycznych
4.	Ideał pełnej innowacyjności utworu	Innowacyjność, ale i tradycja
5.	Racjonalizm, intelektualizm i logiczność	Intuicja, podświadomość, poetyka snu

5 J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1985, s. 175.

Lp.	Awangarda Krakowska (Drugi Wyras)	Poeci lat trzydziestych (Trzeci Wyras, katastrofiści)
6.	Metaforyzacja wiersza	Stosowanie metafor, symboli, alegorii, personifikacji
7.	Spójna i linearna składnia utworu	Swobodny układ zdań
8.	Wyobraźnia kontrolowana przez intelekt	Swobodny tok kojarzeń, ekspresyjność
9.	Jednolitość i jednoznaczność tekstu	Stylizacyjne zróżnicowanie tekstu
10.	Odrębność języka poetyckiego od mowy potocznej	Nawiązania do mowy potocznej
11.	Odrębność języka poezji od języka prozy	Zbliżenie języka poezji do języka prozy
12.	Zamknięta struktura tekstu poetyckiego	Otwarta struktura tekstu poetyckiego

Cechami specyficznymi poetów Trzeciego Wyrazu były: (1) nawiązania do kultury kresów, (2) nawiązania do folkloru wiejskiego (Czechowicz, Piętak), (3) kadencja zdań mających sprzeczne napięcia muzyczne, (4) metafizyka pejzażu i obrazu, (5) mitologizacja prowincji, (6) symbolika religijna i reliktyw kulturowych. Przynosiło to pewne pierwiastki oryginalności, nietuzinkowości i odmienności, wynikające ze struktur wierszowych. Sprzyjał temu regionalizm, co widać u poetów wołyńskich, w twórczości których można zaobserwować pewne poszerzenie środków poetyckich wywodzących się z poezji ukraińskiej. Także obecność folkloru, wysoko cenionego przez Czechowicza, miała niemałe znaczenie dla otaczających go młodych poetów⁶.

Głównym zwolennikiem nazwania poezji lat trzydziestych Drugą Awangardą był Józef Czechowicz. To on, po przeprowadzeniu się z Lublina do Warszawy w 1933 roku, chciał kierować ruchem awangardowym w Polsce. Zorganizował Wieczór Najazdu Poezji Awangardowej, któremu patronował tygodnik „Państwo Prawa”. Zjazd odbył się w marcu 1934 roku. Brali w nim udział: Józef Czechowicz, Henryk Dembiński, Józef Łobodowski, Teodor Bujnicki, Józef Maśliński, Czesław Miłosz, Jerzy Putrament, Jerzy Zagórski, Jan Brzękowski, Marian Czuchnowski, Jalu Kurek, Stanisław Piętak, Julian Przyboś, Adam Ważyk (jeden z reprezentantów Warszawy), Bronisław Ludwik Michalski, Konrad Bielski. Jednak usilne starania zintegrowania poetów awangardowych, przede wszystkim Czechowicza i Łobodowskiego, nie dały oczekiwanych rezultatów. Wzorce poetyckie różnych ugrupowań awangardowych (szczególnie ideał nowoczesności i częstotliwości niektórych środków oraz form artystycznych) były mniej ważne od tego, co ich dzieliło, pomimo pewnego otwarcia propozycji teoretycznych i stylistycznych Przybosia czy Brzękowskiego.

6 T. Kłak, *Józef Czechowicz a folklor*, w: *Z zagadnień twórczości ludowej*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1972, s. 94.

Zjazd warszawski przyniósł pewne zbliżenie twórców wileńskich i lubelskich. Poeci ci byli wyraźnie nastawieni na tworzenie poezji wielkich tematów, idei i wartości, utworów oddających wzrastające niepokoje czasów współczesnych. Podziały zostały więc pogłębione tym bardziej, że wystąpiły tendencje katastroficzne, które odegrały dużą rolę w oddalaniu się poetów Lublina czy Wilna od Awangardy Krakowskiej.

[Poezja pokolenia 1910] zamysł konstrukcji awangardy lat dwudziestych zastąpiła dążeniem do koordynacji środków poetyckich i ich kompozycji całościowej, zbudowanej na innych zasadach. Dały tu znać o sobie wpływy nadrealistów francuskich, z ich koncepcją płynnej wizji toczącej się wedle spoiwa, jakie tworzyły ciągi wypowiedzeń skojarzonych. Zamiast motywów techniczno-urbanistycznych, do poezji wkraść się sen i fantazja. Zasadę tę widać w *Reporterze* róż Mariana Czuchnowskiego, gdzie poeta uruchomił kilka ciągów procesowych determinujących człowieka⁷.

W nowej poezji wraz z koordynacją środków i treści nastąpiła wyraźna humanizacja przeżyć i wyobrażeń podmiotu lirycznego, który stał się postacią złożoną, wielowarstwową i otwartą na wszelkie poszukiwania artystyczno-poznawcze. Zrazu miał to być bohater liryczny, uwrażliwiony na sferę idei i spraw społecznych, ale rychło stał się osobistością metaforycznych pytań i poszukiwań Boga w świecie, który jakby od niego się oddalił.

To był istotny efekt przemiany, z początku nieoczekiwany przez młodych. Ich lewicowość bowiem była głęboko podszyta humanistycznymi wartościami, a stąd był już tylko jeden krok do metafizyki i eschatologii. Nie musiały one mieć korzeni religijnych, ale też dalekie były od laicyzacji świata, jaką proponowali we Francji czy Rosji lewicowi poeci.

Młodzi poeci pokolenia 1910 posiadli dość szybko wrażliwość etyczną i metafizyczną, która w sposób istotny zaczęła ich odróżniać od poetów Awangardy Krakowskiej. Z reguły było tak, że pierwsze debiutanckie tomiki miały jeszcze piętno awangardowej poetyki, ale już następne – przynosiły zmiany bardzo ważne dla poezji polskiej. Pokolenie to pojawia się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, przynosząc daleko idące przemiany w zakresie poezji i sztuki. Za istotne cechy tego pokolenia Jerzy Kwiatkowski uznał zmianę podstawowych ideałów i wątków światopoglądowych, takich jak odrzucenie optymizmu, zarówno spod znaku Skamandra, jak i Awangardy Krakowskiej,

7 J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający*, s. 201.

oraz progresywizmu i wiary w postęp. Pokolenie to odrzuciło także kult cywilizacji, miasta, techniki, a wraz z tym motywy urbanistyczne w opisach i krajobrazach poetyckich. Gdybyśmy użycie wątków katastroficznych wywodzili, jako technikę literacką, z dekadentyzmu i pesymizmu Młodej Polski, z poezji Tetmajera i Kasprowicza, to należałoby czynić tak podobnie w stosunku do innych prądów i epok literackich, na przykład wywodząc romantyzm z sentymentalizmu oświecenia. Rzeczywiście, modernizm polski ma sporo cech wspólnych z poezją i prozą lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, wspólna jest ogólna aura pesymizmu i niektóre wizje, jak np. wizja pochodzącego świata w poezji Jana Kasprowicza (por. *Ginącemu światu*), jednak katastrofizm tego okresu był zjawiskiem wyrazistym i odrębnym od dekadentyzmu. Odnosił się on bowiem do dramatycznych i autentycznych spraw tego świata, do zagrożeń realnych i bliskich. Zagórski pisał:

My, idące pokolenie, zapatrzeni w siebie, urzeczeni sobą nawzajem, przy wszystkich animozjach wzajemnych i zachwytach, jesteśmy własną swą nadzieją, alfą i omegą⁸.

Na obrazowość utworu poetyckiego składają się różnorodne środki; w zakresie słownictwa ważną rolę odgrywa słownictwo konkretne, nazywające przedmioty, cechy przedmiotów i relacje z innymi przedmiotami. W teorii poetyki i stylistyki od dawna ważną funkcję przypisywano przymiotnym epitetom, w tym szczególnie określającym kolory oraz kształty rzeczy i zjawisk opisywanych. Obserwację tę trzeba jednak poszerzyć: ważne są wszystkie typy wyrazów, w tym też czasowniki i przysłówki, które oprócz kolorów i kształtów wyrażają też zbliżanie i oddalanie opisywanych zjawisk, np. burzy, wschodu słońca, wypełnianie się ulicy miasta kolorowym tłumem itp. Ważną rolę spełniają te leksemy, które określają przestrzeń: ramy przestrzeni-obrazu, charakter przestrzeni, widoki ziemi, wody, nieba, typ pejzażu (np. pejzaż jednolity, pejzaż synkretyczny). Jeśli chodzi o rzeczowniki, bardzo często wystarczy użycie tych wyrazów, które nazywają przedmioty, właściwości zjawiska, procesy mające określoną barwę, jak np. puszysty śnieg, falująca łąka, kaczenie na łące, kwitnąca jabłoń itd. Są poeci, którzy niechętnie stosowali przymiotnikowe nazwy kolorów, wychodząc z założenia, że dany przedmiot, np. łąka, zawiera kolor zielony, brzoza — biały, niebo — niebieski...

8 J. Zagórski, *Szkice*, Kraków 1958, s. 392.

W kształtowaniu werbalnego obrazu uczestniczą więc: rzeczowniki konkretne, przymiotniki konkretne, czasowniki konkretne, przysłówki konkretne. Leksemy te służą kształtowaniu figur i tropów stylistycznych, złożonych z połączenia dwu lub więcej wyrażań, np. „w tumanie kurzu jak zadymiony topaz” (J. Zagórski, *Rzeźba*). Obraz poetycki składa się często z ciągu typu wyrażań, tworzących zdania opisowe, fragment lub całość tekstu. Poszczególne składniki są oczywiście ujednolicone i poddane określonym mechanizmom spójnościowym, przeciwdziałającym chaosowi i przypadkowości w doborze składników.

Niezwykle ciekawie kształtowały się cechy artystyczno-stylistyczne poetów wileńskich (Teodor Bujnicki, Czesław Miłosz, Józef Maśliński). Chodzi przede wszystkim o zmienność, a nawet silną kontrastowość używanych środków stylistycznych i semantycznych:

- przyspieszanie lub opóźnianie tempa narracji, m.in. poprzez stosowanie wersów wydłużonych, wielosylabowych i wersów krótkich;
- stosowanie abstrakcyjnej retoryki przeciw zmysłowemu wizjom;
- brak porządku we wprowadzanych obrazach i wizjach świata, przy zachowaniu pewnego ładu historii;
- częste stosowanie antytez i oksymoronów;
- postulat wiersza nie tyle „nowoczesnego”, ile misteryjnego;
- stosowanie różnego rodzaju metafor, różnicujących ich znaczenie i funkcje;
- częste załamywanie toku mowy.

Wydaje się, że do tego zestawienia opracowanego przez Andrzeja Zieniewicza⁹ należy dodać:

- wahanie, niepewność, poczucie rozdroża w opisie duchowej kondycji poety, stąd widzenie świata poprzez układ antytez, przeciwieństw, paradoksów;
- nakładanie się na siebie różnych wizji, wyrażających wydarzenia dziejące się w różnych czasach i miejscach, mieszanie się teraźniejszości z czasami przeszłymi.

Zieniewicz pisał, że „Wilnianie kochają się w nazwach geograficznych, magii podróży, egzotyce historycznego szczegółu, patosie, amarantach, flagach i zeppelinach”¹⁰. Tę cechę spotkamy jednak też u skamandrytów, więc nie jest ona wyróżnikiem pokoleniowym. Należy podkreślić, że podróże Wilnian

9 A. Zieniewicz, *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, Warszawa 1987, s. 100.

10 A. Zieniewicz, *Idące Wilno*, s. 100.

są podszyte nie zachwytem, lecz niepokojem. Żagaryści naprawdę uwierzyli w zbliżający się koniec świata. Kiedy równocześnie działy się wydarzenia różne, relacje o nich stawały się chaotyczne. I tak dzieje się w katastroficznym wierszu *Jak? Zagórskiego*¹¹:

Po kostki kroczy my w dniach.
Łuny nad Azją, dymy nad Europą.
Pni
lasów powalonych przez groźne orkany
nie przeliczyć na rzekach pełnych.
Ocean idzie z szumem przez pola Nikaragui.
To lądy powstają nowe.
To Atlantyk się żagwi.
Ameryka pęka na dwie równe połowy.
W jakie zakłąć was możliwości,
jaką pieśnią nad wami urosnąć,
Dni?
Arteriami miast buzuje tłum: „Chleba, filmów, bawełny!”
Państwa jak bąble z ropą
pękają pod przyptywem.
Arteriami miast filozof złotogrzywy,
strach.
W kosmos organy
W skrach
Grzmią.
Jak dotrzymać kroku dniom?

Karl Popper pisał, że „główną siłą napędową ewolucji i postępu jest różnorodność materiału, który może stać się przedmiotem selekcji”¹². Można – jak sądzę – w tej formule ewolucji pomieścić i różnorodność, i dążność do monolityczności. Język nie toleruje zarówno nadmiaru form (ich zbędnego bogactwa), jak i ubóstwa form. Wielość umożliwia wybór, ubóstwo z kolei zmierza do wariantywności.

11 J. Zagórski, *Ostrze mostu*, Wilno 1933.

12 K. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Warszawa 1999, s. 156.

Poeci-katastrofiści swobodnie posługiwali się różnymi konwencjami i odwoływali się do różnych estetyk, co „dało w efekcie niespokojną magmę polimorficznych elementów nakładających się na siebie, uderzających niezwykłością zestawień, łączących się w najbardziej zaskakujących związkach i konfiguracjach”¹³. Ambiwalencja emocji, myśli, idei, postaw i stanów duchowych jest bodaj nadrzędną cechą poezji pokolenia 1910, jest też źródłem wewnętrznych niepokojów i lęków większości poetów tej formacji. Na pozór nagłe zmiany tonacji, nastrojów i refleksji są cechą istotną poezji, która niejako ze swej lirycznej natury jest ambiwalentna. W przypadku poetów wileńskich czy lubelskich, a także samotników, jak Jastrun i Gałczyński – „drżenie słów i serca” oraz gwałtowne przeskoki emocji i myśli mają charakter motywów obsesyjnych, znacznie przekraczających zwykłe skłonności człowieka do zmiany. Można powiedzieć, że stan ambiwalencji stał się u tych poetów czymś stałym, niepokojąco silnym i domagającym się jakby poetyckiego uzewnętrznienia. Wzrastała w tej poezji liczba kontrastów i oksymoronów, tez i antytez, zaskakujących zmian obrazów i wersji, rodzajów wypowiedzi i cech gatunkowych tekstu. Poezja stawiała się niekiedy przesadnie kapryśna. Poeta atakował odbiorcę silnie skonstrastowanymi wersami (wielosylabowymi lub króciutkimi), budową zdań, konstrukcją sensów. Stawał się jakby kimś zniecierpliwionym układaniem uporządkowanych zdań, nie kończył motywów, części wiersza, urywał tekst bez pointy, zrywał ogniwa spójności poszczególnych segmentów utworu.

Elementy te znalazły się także w poezji Juliana Tuwima czy Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego czy Władysława Broniewskiego. W latach trzydziestych pojawiły się u tych poetów akcenty i motywy katastroficzne, które – jak dowodzi tomik wierszy Iwaszkiewicza pt. *Lato 1932* (zwłaszcza jego druga część) – przeradzały się w ważny składnik poezji ciemnej, orfickiej, wprowadzającej nawet elementy funeralne i cmentarne. Śmiało zatem można stwierdzić, że w połowie lat trzydziestych nastąpiło zbliżenie między poezją starszej generacji, szczególnie poetów Skamandra, a poezją pokolenia następców, tj. pokolenia 1910, w której zaczynały dominować akcenty klasycyzujące, bardziej stosowne w odniesieniu do tradycji katastroficznych i powagi narastających w Europie zagrożeń nową wojną. Okazało się, że dotychczasowi entuzjaści optymizmu, postępu i niedawni piewcy natury, piękna i witalności musieli ulec presji wydarzeń i głęboko zaniepokoić się wzrastającą falą nienawiści i nietolerancji, w której pogrążała się Europa. Otwierały się tutaj nowe możliwości

13 S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990, s. 87.

poetyckie, jak np. wprowadzenie pewnej swobody w budowie wiersza, nadrealistycznego obrazowania czy problematyki śmierci. Przyniosło to wyraźne otwarcie poezji skamandryckiej w stronę ciemnych nurtów poezji Miłosza czy Czechowicza. Iwaszkiewicz zbliżył się do Miłosza, z kolei Miłosz do Iwaszkiewicza i innych poetów klasycznych, szczególnie – romantycznych. Mamy więc do czynienia – i jest to niewątpliwie bezpośredni efekt narastającej ambiwalencji – z procesem obustronnych zbliżeń między generacjami. Nastąpiły też pewne zmiany w kręgu Awangardy, szczególnie u poetów takich, jak Brzękowski czy Kurek, gotowych zmienić urbanistyczne metafory i obrazy Peiperowskie na ludowość, przypominające wiejski nurt poezji autentystów. W istocie rzeczy poezja lat trzydziestych XX wieku po pierwotnych ustnych podziałach i odrębnościach zaczynała przypominać system naczyń połączonych, system poetyk i stylów wzajemnie się łączących pod naciskiem wydarzeń. W procesie kształtowania tych związków katastrofizm odegrał niezwykle ważną rolę.

Jeśli chodzi o cechy formalne w zakresie języka, stylistyki, poetyki, wersyfikacji, centralnym zagadnieniem był daleko idący synkretyzm wymienionych form, prowadzący w poezji Dwudziestolecia międzywojennego do głębokich przemian. Zmiany spowodowane przez synkretyzm dotyczyły struktur i manifestowały się poprzez:

- częste wprowadzanie wersów wydłużonych do 20 i więcej sylab, co zbliżało tekst poetycki do prozy;
- zmiany w strukturze rytmicznej i syntaktycznej wiersza na zasadzie silnych kontrastów między wersami krótkimi i długimi;
- rezygnację z wprowadzania rymów, które w wersach wydłużonych nie spełniałyby swojej funkcji;
- częste sięganie po formę poematu, ze względu na możliwość dzielenia tekstu na części zróżnicowane formalnie i semantycznie;
- chętnie łączenie ze sobą bardzo odmiennych form, wprowadzanie stylizacji i znaczących figur graficznych;
- całkowicie otwartą strukturę wiersza czy jego części, co dawało poecie wielką swobodę w zakresie werbalizacji i kompozycji tekstu, ale też wprowadzało czynnik manieryzmu, który starano się usuwać, różnicując wersy od strony semantycznej i figur zdaniowych;
- nagromadzenia tropów i figur, w tym szczególnie symboli, które do pewnego stopnia ograniczyły homeryczne góry metafor w wierszach postawangardowych; prowadziło to do bardziej naturalnej składni wierszy. W miejsce wiersza „rozkwitającego”, w którym metafory zaplatały się

jedne na drugich, powstawały wypowiedzi płynne, parataktyczne, sprzyjające budowie wypowiedzi pobocznych, dodatkowych, wtrąconych.

Takie modyfikacje stylistyczne szły naprzeciw zmianom, jakie niósł ze sobą katastrofizm. Chodziło o system ambiwalencji i kontrastów, częstych zmian opisu i narracji, refleksji i różnych dodatków, ale też o wielość słów, jakie katastrofizm przywoływał, a także o pewną demonstrację swobody w sposobie gospodarowania nimi. Z jednej strony nastąpiło „poluzowanie” organizacji wiersza klasycznego, z drugiej katastrofiści uwolnili się od nadmiaru metafor i figur kompozycyjnych, na przykład imitujących, obecnych w poezji Przybosa.

Niektóre gatunki w latach trzydziestych zaczęły robić wręcz karierę. Chodzi o groteskę nadrealistyczną i groteskę surrealistyczną, a w liryce – o poemat, a właściwie o 3–5-częściowe, dość obszerne monologi liryczne, które stosowali niemal wszyscy poeci. W poematach wykorzystywano style publicystyczne: reportażowe, sprawozdawczo-opisowe, nawiązujące do form dzienników prasowych i radiowych. Ważną cechą tych poematów były stylizacje na gatunki, takie jak dziennik, pamiętnik, wspomnienie z dzieciństwa i młodości. Przeważnie były to poematy synkretyczne. Poszczególne części poematu różniły się od siebie, realizując jakże starą zasadę *varietas*. Wkroczyła ona we wszystkie składniki poetyckie, od wersyfikacji po sferę idei, przyczyniając się do segmentacji całości poematu i kształtowania stylu poetyckiego fragmentarycznego, otwartego. Nie były to poematy długie, co wiązało się z ogólną tendencją czytelniczą, polegającą na poszukiwaniu form małych, zwłaszcza w poezji. Tendencja ta szła w parze z awangardową zasadą zwięzłości, którą głosił na przykład Julian Przyboś.

Jednocześnie nastąpił kres epiki poetyckiej, przeważały natomiast krótkie, dramatyczno-liryczne formy zajmujące przestrzeń od trzystu do pięciuset wersów, z przewagą elementów opisowych i refleksyjnych. Edward Balcerzan wyróżnił trzy zasadnicze warianty stylów poetyckich: klasycystyczny, postromantyczny, awangardowy¹⁴. Wszystkie warianty miały charakter funkcjonalny. Jeśli chodzi o dwa warianty: klasycystyczny i awangardowy, nie budzą one wątpliwości: są wyraziste i zasadniczo dzielą one poezję pierwszej dekady dwudziestolecia na poezję grupy skamandryckiej i Awangardy Krakowskiej. Trzecim stylem, który ujawnił swoje zalety i cały szereg konkretnych spraw, był styl mieszany, klasycystyczno-awangardowy. Powstał jednak nie na drodze epigońskiego naśladownictwa, ale w wyniku wyborów, które zmieniły zarówno poezję

¹⁴ E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 2000, s. 80.

klasycystyczną, jak i awangardową. Jest to styl żagarystów wileńskich, niektórych poetów Kwadrygi, poezji Czechowicza i innych twórców pokolenia 1910.

Styl postromantyczny był ważną odmianą stylów poetów „klasycznych” (por. na przykład wpływy Mickiewicza na poezję Miłosza). Silny był też wpływ Słowackiego i Norwida. Ten drugi był też ważny z innych powodów: był przykładem twórcy tradycji, która miała cały szereg nowatorskich składników i odkryć.

Styl klasycystyczny miał wiele odmian. Oprócz wariantu romantycznego, czy ściślej neoromantycznego, silną odmianę tworzyły stylizacje na poezję ludową (np. w poezji autentystów) w utworach Tytusa Czyżewskiego i Józefa Czechowicza. W okresie dwudziestolecia wystąpiły też nawiązania do baroku i rokoka, a także do poezji oświecenia, z którego brano pewne wzorce retoryczno-publicystyczne, racjonalizm, dążenie do jasności i przestrzegania zasad czystości gatunków. Nieobce też były wzorce satyryczne Ignacego Krasickiego czy scjencyczne ody Stanisława Trembeckiego. Oczywiście, wszystkich pisarzy przeszłości przesłoniły osobowości wielkich romantyków. Ważny tutaj był też wpływ Stanisława Wyspiańskiego, który był uosobieniem wielkości polskich tradycji kulturowych.

Kolejnym stylem, który przysłonił zarówno awangardyzm, jak i klasycyzm, był styl nadrealistyczny. Oddziaływał on na poezję wybitnych młodych poetów: Miłosza, Czechowicza, Gałczyńskiego (*Bal u Salomona*). Ma on dla nas szczególne znaczenie, bowiem wpłynął w dużym stopniu na katastrofistów lat trzydziestych. W zasadzie można tu mówić o wzajemnym oddziaływaniu, a więc też o wpływie katastrofizmu na poetów wyobraźni i wizji.

U progu swojego debiutu (około 1930 roku) pokolenie 1910 nie zostało przyjęte przez krytykę entuzjastycznie. Stefan Napierski pisał: „Mam prawo, mimowolny specjalista, mówić o upadku poezji w Polsce niepodległej. Nigdy jeszcze nie przeżywaliśmy takiego zalewu rymowanych uczuć, tyle partactwa i prostactwa, tyle jałowej wirtuozerii, tyle śpiewnych rudymentów i w piórka jaskrawie zapożyczonych przystrojonych anarchizmów. Wobec francuskiej, rosyjskiej, a nawet angielskiej lub młodszej niemieckiej poezji jesteśmy katarzyniarzami”¹⁵. W istocie było inaczej. Polska poezja (a po części też proza i dramat) lat trzydziestych niosły ze sobą nie upadek, lecz rozwój nowej, oryginalnej i znacznie ciekawszej literatury niż literatura niemiecka czy angielska, a także rosyjska (lata trzydzieste w Rosji sowieckiej to już faza pierwsza realizmu socjalistycznego!).

15 S. Napierski, *Poeticism*, „Wiadomości Literackie” 1931 nr 37, s. 12.

Nie zawsze też młodzi twórcy doceniali artystyczne i poznawcze osiągnięcia swoich rówieśników, co było skutkiem dużego rozrzutu indywidualnych poszukiwań i ogólniejszych różnic w zakresie poetyk i idei pokolenia 1910. O poezji Kwadrygi pisał Teodor Bujnicki: „Nie chcemy Kościoła bez Boga, kładziemy nacisk na posiadanie przez poetę mocnego pionu ideowego”¹⁶. Na „posiadaniu tego pionu” najgorzej wyszli pisarze i artyści tamtych czasów, ale o tym mieli się przekonać dopiero po 1939 roku. Na szczęście w latach 1930–1939 nie odegrał on aż tak znaczącej roli. Jest to, generalnie rzecz ujmując, okres poszukiwań i dużej wolności w tym zakresie, okres oryginalnych propozycji i wielkich tematów. Nie sądzę, aby rację miał Artur Sandauer piszący, że był to „antyartystowski okres utraty wiary w sztukę”¹⁷. W moim przekonaniu programy poetyckie twórców pokolenia 1910 cechowały się bogactwem i oryginalnością. „Złożyły się na to: otwartość na różne poszukiwania i propozycje poezji po roku 1918, przekonanie o kreatywnej funkcji poezji i jej wartościach poznawczych, głoszenie ideału ambiwalencji w sposobie opisu świata, wprowadzenie licznych wartościowych innowacji do budowy i semantyki wiersza. Ważną cechą poezji «trzeciego wyrazu» stanowiła zasada nieograniczania wartości artystycznej utworu do wybranych figur, tropów czy struktur wersyfikacyjno-syntaktycznych”¹⁸.

Poezja Czechowicza, Miłosza czy Gałczyńskiego wносиła więcej wartości artystycznych do poezji polskiej, niż poezja twórców głoszących programowo ideał sztuki dla sztuki, estetycznego piękna i wirtuozerii formy. W debiutach z początku lat trzydziestych ujawniają się wyrażenie takie wartości, jak:

- ostrożny, krytyczny stosunek do współczesnych konwencji i wzorów literackich,
- pogłębiony stosunek do tradycji i twórczości wybitnych poetów (jak Mickiewicz czy Norwid),
- szerzenie się ideału łączenia wysokiego arcyzmu z wartościami poznawczymi i etycznymi poezji,
- odnalezienie okresu wspólnego, tj. okresu debiutów od indywidualnego okresu wyboru własnej, indywidualnej drogi literackiej,
- niepokój o losy świata i kultury, przyjmujący postać **katastrofizmu**.

16 T. Bujnicki, *Ostatnia kwadra Kwadrygi*, „Żagary” 1931 nr 4, s. 7.

17 A. Sandauer, *Czy koniec awangardy?* *Antynomie*, „Polityka” 1977 nr 27, s. 6.

18 T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016, s. 226.

Poprzestając choćby na ogólnych właściwościach literatury lat trzydziestych, z łatwością zauważymy, że wyżej wymienione cechy nadawały młodej generacji literackiej tego krótkiego okresu charakter formacji przełomowej, tj. takiej, która stała się zdolna do wytyczania nowych dróg polskiej literaturze oraz sztuce współczesnej. Twórczości tego pokolenia nie można zamknąć w ciasnych ramach poetyki awangardowej, ponieważ wszystkie jej najważniejsze właściwości zaprzeczały teorii i pragmatyce twórców Awangardy. To zbliżało pokolenie poetów 1910 raczej do twórców Skamandra, lecz (z niewielkimi wyjątkami, jak np. stosunek Miłosza do poezji Iwaszkiewicza) nie oznaczało to potrzeby utożsamiania się z wyborami i poszukiwaniami, jakie upowszechniali skamandryci.

Poezja lat trzydziestych XX wieku, po pierwotnych ustnych podziałach i odrębnościach, w istocie rzeczy zaczynała przypominać system naczyń połączonych, system poetyk i stylów wzajemnie łączących się pod naciskiem wydarzeń. W procesie kształtowania tych związków katastrofizm odegrał niezwykle ważną rolę. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o osiągnięciach dwudziestolecia międzywojennego, stwierdził, że był to okres silnych indywidualności poetyckich, czas, który w stosunku do poezji lat późniejszych odegrał wielką rolę. Katastrofiści-wizjonerzy znaleźli kontynuatorów natychmiast: mowa o zjawiskach tak wybitnych, jak twórczość Baczyńskiego i Gajcego, Czechowicz z kolei wpłynął na poetykę Różewicza¹⁹. Nasuwa się więc myśl bodajże najważniejsza: wszyscy oni dostrzegali różnorodność wizji świata i refleksji dotyczących jego zagłady, co uwrażliwiło ich na wiele zjawisk dotąd niezauważalnych, rzadkich lub na pozór niezmiennych. Korzystali z wielu dostępnych środków stylistyczno-językowych oferowanych przez poetykę, stylistykę i wersyfikację. Dawało to wrażenie niepospolitej wyobraźni, bogactwa oraz obfitości w sposobach poetyzacji.

19 Por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, s. 164.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Przez znaki*, Poznań 2000.
- Bereś S., *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.
- Bujnicki T., *Ostatnia kwadra Kwadrygi*, „Żagary” 1931 nr 4, s. 8.
- Dybciak K., *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość” 1974 nr 3, s. 76–88.
- Kłak T., *Józef Czechowicz a folklor*, w: *Z zagadnień twórczości ludowej*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1972.
- Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1985.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków 1997.
- Napierski S., *Poeticisms*, „Wiadomości Literackie” 1931 nr 37, s. 12.
- Popper K., *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Warszawa 1999.
- Sandauer A., *Czy koniec awangardy? Antynomie*, „Polityka” 1997 nr 27, s. 9–12.
- Szymański W. P., *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998.
- Wilkoń T., *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016.
- Zagórski J., *Jak?*, w: *Ostrze mostu*, Wilno 1933, s. 20.
- Zieniewicz A., *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, Warszawa 1987.