



**UMCS**

UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ  
W LUBLINIE

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

Dziedzina: **Filologia polska**

Dyscyplina: **literaturoznawstwo**

**Justyna Teterwak**

nr albumu: 278287

**Twórczość Konrada Bielskiego**  
**(The Writings of Konrad Bielski)**

Rozprawa doktorska przygotowywana pod kierunkiem naukowym  
dr. hab. Aleksandra Wójtowicza,

Promotor pomocniczy: dr Przemysław Kaliszuk

w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa

LUBLIN, 2025



## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	<b>3</b>
<b>Rozdział 1. „Jeszcze Konrad jest niemy”. Juwenilia Konrada Bielskiego</b> .....	<b>12</b>
Materialność archiwum .....	20
Sygnatury .....	23
Juwenilia Bielskiego w perspektywie krytyki genetycznej .....	35
Czym są młodzieńcze zapiski Bielskiego?.....	48
Myszy .....	58
<b>Rozdział 2. Przełom awangardowy po lubelsku</b> .....	<b>63</b>
Poezja Konrada Bielskiego w międzywojniu.....	77
Retrospekcje i ucieczki. Proza Konrada Bielskiego .....	104
Wieloautorskość i kultura popularna – <i>Szopki Reflektora</i> .....	113
<b>Rozdział 3. „Czarna mapa musi być czerwoną”. Twórczość Konrada Bielskiego w latach 50.</b> .....	<b>126</b>
„Droga do socjalizmu jest jedna” .....	131
„Krwawa linia życia” .....	143
„Recykling” twórczy ( <i>Legenda</i> ).....	156
Między dyskursem politycznym a lokalnością. Publicystyka po 1956 roku.....	160
<b>Rozdział 4. Między Lublinem a Kazimierzem Dolnym. Twórczość Konrada Bielskiego w latach 60.</b> .....	<b>164</b>
Złudzenia i wspomnienia.....	173
Miasto-palimpsest .....	176
„Portrety i pejzaże” .....	185
<b>Rozdział 5. Prawo – archiwum – literatura. Teksty kryminalne Konrada Bielskiego</b> .....	<b>198</b>
„Z notatnika obrońcy” .....	204
Sprawa kawiarni „U Aktorów” .....	207
<i>Pseudo „Serce”</i> .....	217
„Rzecz będzie o karze śmierci” .....	228
<b>Zakończenie</b> .....	<b>239</b>
<b>Aneks</b> .....	<b>242</b>
<b>Wykaz ilustracji</b> .....	<b>375</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>376</b>

## Wstęp

Konrad Bielski (1902-1970) był adwokatem, poetą, prozaikiem, publicystą i redaktorem, a jednocześnie jedną z ważniejszych postaci życia literackiego Lubelszczyzny w okresie międzywojennym i powojennym. Choć jego debiutancka książka (*38 równoleżnik*) ukazała się w 1954 roku, to przez kilka wcześniejszych dekad Bielski był obecny na scenie literackiej Lublina. Rezultaty jego działalności twórczej ukazywały się na łamach prasy, w antologiach bądź w publikacjach wieloautorskich. Jednak znaczna część jego dorobku artystycznego nie przekroczyła progu publikacji – zachowała się natomiast w obszernym archiwum pisarza. Niniejsza rozprawa dotyczyć zatem będzie dorobku autora, który pełnił ważną rolę jako animator życia literackiego, a jednocześnie rzadko publikował, mimo że pisał stosunkowo dużo. Omówienie jego twórczości wymaga więc uwzględnienia nie tylko tekstów, które ukazały się drukiem, ale też odsłonięcia jego archiwum i przedstawienia skali zaangażowania autora w życie kulturalne i społeczne Lublina.

Bielski swoje pierwsze teksty drukował na łamach pisma „Młodzież” w 1920 roku – od tamtego momentu angażował się w życie kulturalne, przede wszystkim wydawnicze, Lublina. Aktywność ta w późniejszych latach łączyła się z jego związkiem z grupą Reflektor. Działalność literacka Bielskiego rozpoczęła się wraz z przełomem nowoczesnym w literaturze polskiej<sup>1</sup>, wobec czego wchłonęła w siebie wiele jego cech. W twórczości tej uwidaczniają się zarówno wpływy wczesno-modernistyczne, jak i awangardowe, zauważalne są jednocześnie inspiracje literaturą francuską, włoską oraz wschodniosłowiańską. Różnorodność taka charakterystyczna jest dla twórczości peryferyjnej, która, absorbując elementy pochodzące z centralnych, dominujących nurtów i estetyk, wytwarza własną, lokalną specyfikę kulturową.

O ile Bielski tworzył przede wszystkim utwory poetyckie, o tyle szukając własnego języka wrażliwości, próbował pisać także prozę oraz sięgał po gatunki związane z kulturą popularną. Wcielał się przy tym w różne role – w tym poety melancholika, sięgającego po wczesnomodernistyczne tropy, autora zaangażowanego w poczynania lewicy literackiej<sup>2</sup>, awangardowego poety, ale też twórcy chcącego uczestniczyć w kształtującej się wówczas

---

<sup>1</sup> J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 71-72.

<sup>2</sup> Zob. A. Karpowicz, *Kolorowe spodnie, kolorowe twarze. Awangarda jako pierwszy underground*, [w:] *Awangarda/Underground: idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parafinowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018, s. 207-223; P. Strożek, *Chaplinaada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, s. 288-305; A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 58-63.

„kulturze przemysłowej”<sup>3</sup>. Wszystkie te role odgrywane były na lokalnej scenie, stąd Bielski często postrzegany jest jako animator życia kulturalnego Lublina. Jego działalność wykraczała przy tym poza twórczość literacką – obejmowała również organizowanie wydarzeń artystycznych, akcji promocyjnych oraz współdziałanie przy inicjatywach wydawniczych (pism oraz książek wydanych przez Bibliotekę Reflektora).

W pierwszych latach po wojnie Bielski wcielił się w rolę działacza, co widać zarówno w przypadku wspomnianego debiutu książkowego, jak również w licznych tekstach publicystycznych oraz w zaangażowaniu w lokalne życie polityczne oraz artystyczne (współtworzenie grupy „Załoga nr 1”, objęcie funkcji prezesa Zawodowego Związku Literatów Polskich, oddziału w Lublinie). W latach 60. natomiast skupił się na twórczości prozatorskiej – wydał wówczas trzy zbiory tekstów o charakterze wspomnieniowym: *Most nad czasem* (Lublin 1963), *Spotkania z Kazimierzem* (Lublin 1965), *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. *Z notatnika obrońcy* (Lublin 1970).

Zarysowany tutaj pokrótce przebieg kariery tego autora stanowi przykład nieustannego poszukiwania tożsamości literackiej i strategii pisarskich. Bielski sięgał po różnorodne formy wypowiedzi, które wiązały się z twórczością zaangażowaną (w tym ideologicznie, włączając się w dyskurs polityczny) lub usytuowane były w orbicie kultury popularnej. Tak zróżnicowany dorobek pozwala postrzegać jego działalność jako dynamiczny proces autoformacji, w trakcie której autor wcielał się w rozmaite role: poety socrealistycznego, działacza społeczno-kulturowego, intymisty rekonstruującego swoją biografię, kronikarza środowiska artystycznego oraz miasta, a także autora tekstów adresowanych do szerokiego grona odbiorców – w tym szopek satyrycznych czy utworów o tematyce kryminalnej. Znamienne w tym kontekście jest to, że Bielski był twórcą peryferyjnym. Jego nieustanne poszukiwania tożsamości twórczej, osadzone w kontekście prowincjonalnego Lublina, sprzyjały tworzeniu hybrydycznych form i łączeniu konwencji. Wiązać to można również z silniejszą potrzebą dostosowywania się do aktualnych oczekiwań płynących z centrum, co przekładało się na próbę uzgodnienia sprzecznych postaw i tendencji. W konsekwencji dorobek literacki Bielskiego ujawnia napięcie między potrzebą stabilizacji stylu, a jednocześnie jego nieustannej renegocjacji.

Zasygnalizowana przeze mnie złożona dynamika pomiędzy centrum a peryferiami<sup>4</sup> jest fundamentalnym zagadnieniem, które wyznacza ramy tej rozprawy. Bielski, związany był

---

<sup>3</sup> H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 25-26.

<sup>4</sup> Zagadnienie relacji między centrum a peryferiami omówione jest między innymi w: M. Mikołajczak, *Naród – region – literatura: miejsca wspólne*, „Postscriptum Polonistyczne” 2019, nr 1, s. 29-43; M. Mikołajczak, *Studia*

przez znaczą część swojego życia z Lublinem, lecz nie były mu obce ambicje udziału w ogólnopolskim polu literackim. Ujęcie jego dorobku z perspektywy regionalnej pozwala zatem nie tylko dostrzec specyfikę twórczości zakorzenionej w lokalnym środowisku, ale także prześledzić, w jaki sposób Bielski odnosił się do dominujących trendów, które docierały z rodzimych (pod wieloma względami również peryferyjnych) centrów kulturowych jak Warszawa czy Kraków. Przy tym problem centrum i peryferii zostaje tutaj potraktowany nie jako kategoria wartościująca, wiążąca się z wtórnością, a jako narzędzie służące do pokazania alternatywnych modeli tożsamości i tworzenia wobec głównego nurtu polskiej literatury XX wieku.

Mimo długoletniej obecności w literackim krajobrazie Lublina twórczość Bielskiego oraz pozostawione przez niego archiwum nie doczekały się dotąd monograficznego opracowania. Autor jest rzadko wzmiankowany w literaturze przedmiotu dotyczącej środowiska literackiego Lublina. Powstały głównie prace prezentujące biografię Bielskiego<sup>5</sup>, zaś teksty literackie omówione zostały przez badaczy głównie w kontekście działalności twórców z kręgu Reflektora<sup>6</sup>. Piotr Sendeki natomiast w obszernym artykule prześledził karierę zawodową Bielskiego, przybliżając wybrane sprawy sądowe, w których pisarz uczestniczył – swoje sądy opierał w dużej mierze o tytułowy tekst zamieszczony w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*<sup>7</sup>. Oprócz tego wskazówki interpretacyjne oraz biograficzne odnaleźć można w recenzjach pisa-

---

*i szkice poświęcone literaturze lubuskiej*, Zielona Góra 2011; M. Mikołajczak, *Między mimikrą a rebelią, Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 283-305; J. Madejski, *Przeciw kategorii „pogranicza”*, [w:] *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 50-71; *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, Kraków 2016; T. Zarycki, *Peryferie. Nowe ujęcia zależności centro-peryferijnych*, Warszawa 2006; *Polska jako peryferie*, red. T. Zarycki, Warszawa 2016; E. Rybicka, *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Lingwistyczne” 2021, nr 19, s. 81-105; *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2002

<sup>5</sup> Najszerzej to zagadnienie ujęły Urszula Gierszon i Ewa Łoś. Zob. U. Gierszon, *Konrad Bielski 1902-1970. Życie i twórczość*, Lublin 2017; E. Łoś, *Konrad Bielski. W dziesiątą rocznicę śmierci. Katalog wystawy*, Lublin 1980. Oprócz tego opublikowano artykuły Zob. I. Bieniaszkiewicz, *Konrad Bielski, jaki był (1902-1970)*, [w:] *90-lecie Izby Adwokackiej w Lublinie. Szkice o dziejach adwokatury lubelskiej*, red. P. Sendeki, Lublin 2009; M. Gawarecka, *Lubelscy bibliofile*, [w:] „Kalendarz Lubelski” 1977; M. Gawarecka, *Życie literackie Lublina w latach 1918-1939*, [w:] *Dzieje Lublina*, t. 2, red. S. Krzykała, Lublin 1975; A. Kamińska, *Przyjaźnie poetyckie. O Moście nad czasem*, [w:] *też*, *Jeden z grzechów pięknych*, Lublin 1967; A. Redzik, *Konrad Bielski (1902-1970)*, [w:] *90-lecie Izby...* dz. cyt.; J. Zięba, *Konrad Bielski*, „Kalendarz Lubelski” 1973. Poza tym informacje o Bielskim znajdują się również w *Słowniku biograficznym miasta Lublina* (zob. [hasło:] *Konrad Bielski*, [w:] *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, Lublin 1993).

<sup>6</sup> Zob. S. Czernik, *Nad wierszami Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1960, nr 18, s. 5-6; A. Grychowski, *Lublin I Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich. Od średniowiecza do 1968 roku*, Lublin 1974; T. Kłak, *Czasopisma awangardy, część I: 1919-1931*, Wrocław 1978; T. Kłak, *Drogami Awangardy*, Lublin 2013; T. Kłak, *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918-1939*, Tarnów-Lublin 2001; T. Kłak, *Pustka, żal i serdeczna pamięć*, „Kamena”, 1970, nr 15, s. 3; A. Notkowski, *Prasa lubelska na tle czasopiśmiennictwa polskiego Drugiej Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1983, nr 4, s. 5-51; A. Wójtowicz, *Energie „Reflektora”*. *Awangarda lubelska (1923-1931)*, t. 1, Lublin 2024.

<sup>7</sup> Zob. P. Sendeki, *Konrada Bielskiego przypadki i tajemnice...*, „Palestra” 2014, nr 9.

<https://palestra.pl/pl/czasopismo/wydanie/9-2014/artukul/konrada-bielskiego-przypadki-i-tajemnice> [dostęp: 10.05.2024]

nych przez osoby związane ze środowiskiem lubelskim oraz w tekstach wspomnieniowych (m.in. Wacława Gralewskiego oraz Kazimierza Andrzeja Jaworskiego)<sup>8</sup>.

Prace edytorskie, które ukazały się w ostatnich latach, stanowią ważny punkt wyjścia do intensywniejszych badań nad twórczością Bielskiego. Odślaniają nieznany dotąd wymiar jego twórczości związanej z praktykami pisania kolaboratywnego oraz wykształcającą się wówczas kulturą przemysłową<sup>9</sup>. W tym kontekście specyfika i zawartość archiwum Bielskiego zachęcają do dalszych badań w tym kierunku. Pozwoli to stworzyć całościowy obraz twórczości oraz działalności Bielskiego. Celem rozprawy jest zatem analiza poszczególnych aspektów twórczości tego autora – zarówno w oparciu o teksty, które ukazały się drukiem, jak i te, znajdujące się w archiwum pisarza. Takie ujęcie umożliwi nie tylko lepiej przyjrzeć się samemu Bielskiemu, lecz także rzucić nowe światło na dzieje awangardy lubelskiej – z uwzględnieniem wiedzy o organizacji życia artystycznego i ruchu wydawniczego, które zasługują na uwagę ze względu na swój specyficzny, lokalny charakter.

Problemy badawcze niniejszej rozprawy skupiają się wokół zagadnień związanych z kształtowaniem się twórczości Bielskiego. Analiza kolejnych jej etapów – od juveniliów do publikowanej w latach 60. prozy – umożliwi ukazanie tego, jak na przestrzeni kilku dekad testował on różne języki artystyczne: od estetyki wczesnomodernistycznej, przez awangardę, socrealizm, aż po prozę nostalgiczną, wspomnieniową i kryminalną.

Duże znaczenie ma również pytanie o źródła tej zmienności, która nie pozwoliła autorowi na wypracowanie własnego stylu. Twórczość Bielskiego to nieustanne poszukiwanie form i tematów, co rozpatrywać można również w kontekście doświadczeń pisarza funkcjonującego na peryferiach. Lublin jako ośrodek oddalony od literackiego centrum sprzyjał for-

---

<sup>8</sup> W. Gralewski, *Ogniste koła*, Lublin 1963; W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968; K. A. Jaworski, *Koniec seansu*, Lublin 1970; K. A. Jaworski, *Wywoływanie cieni*, Lublin 1968; W. Gralewski, *Konrad Bielski „38 równoleżnik”*, 1955 nr 1-2, s. 82-83; S. Czernik, *Nad wierszami Konrada Bielskiego*, 1960 nr 18, s. 5-6; T. Kłak T., *Pustka, żal i serdeczna pamięć*, 1970 nr 15, s. 3; Mikulski Z., *Taki był Konrad*, 1970 nr 15, s. 3; K. A. Jaworski, *Do Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1970 nr 16, s. 5; Z. Mikulski, *Posjdon. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1975 nr 13, s. 7; Z. Mikulski, *W 10 rocznicę śmierci. O Konradzie Bielskim*, „Kamena” 1980 nr 13, s. 3; Z. Mikulski, *W 15-lecie śmierci Konrada Bielskiego. Wierny życiu*, „Kamena” 1985 nr 13, s. 3; K. Janicki, *Dostałem wino poezji*, „Kultura i Życie” 1966, nr 43, s. 4; Z. Mikulski, *Blisko pamięci i serca*, „Kultura i Życie” 1965, nr 50, s. 4; W. Gralewski, *Literaci lubelscy w u progu nowego okresu pracy*, „Kultura i Życie” 1953, nr 7, s. 1.

<sup>9</sup> K. Bielski, *Rewolucja: (Obrazek jakich wiele)*, oprac. J. Cymerman, „Akcent” 2018, nr 1, s. 196-200; J. Teterwak, A. Wójtowicz, *Pomnik Józefa Czechowicza*, „Akcent” 2021, nr 4, 162-166; J. Teterwak A. Wójtowicz, „Praca zbiorowa”. *O rękopisie Pierwszej Szopki Reflektora*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2, s. 149-158; *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018; *Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Teterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2020. Poza tym część wyników badań przeprowadzonych w ramach niniejszej rozprawy opublikowane zostały na łamach czasopism naukowych: J. Teterwak, *W poszukiwaniu autorskiej sygnatury. O wczesnych rękopisach ze zbiorów Konrada Bielskiego i Józefa Czechowicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 2; J. Teterwak, *Między Młodą Polską a awangardą. Juwenilia Konrada Bielskiego*, „Akcent” 2024, nr 1; J. Teterwak, „Przeglądam wszystko, co do tej pory napisałem”. *O notatkach z lat 191-1924 Konrada Bielskiego*, „Sztuka Edycji” 2025 (w druku).

mowaniu się specyficznej tożsamości twórczej – osadzonej lokalnie, mającej jednak aspiracje sięgające centrum; otwartej na płynące stamtąd wzorce i dość swobodne ich modyfikowanie. W takim rozumieniu ciągle poszukiwania własnego języka twórczego może być postrzegane jako element związany z peryferyjnością, w której wspomniane wpływy kulturowe ulegają rozmyciu, granice między konwencją a eksperymentem stają się bardziej płynne.

W pracy podejmę również problem relacji między twórczością literacką a aktywnością kulturalną oraz zawodową Bielskiego. Postaram się odpowiedzieć na pytanie o to, w jakim stopniu teksty te można traktować jako wyraz spójnej (lub niespójnej) strategii artystycznej realizowanej w lokalnym środowisku. Dodatkowym kontekstem interpretacyjnym jest problem pamięci i autokreacji, które stanowią istotne kategorie porządkujące twórczość autobiograficzną Bielskiego. Nakładają się w nich porządki faktograficzne i fikcjonalne, co prowokuje do refleksji nad granicami literatury osobistej, wiarygodnością przekazu autobiograficznego oraz nad zmyśleniem jako elementem tworzącym obraz pisarza w oczach odbiorcy.

Materiał badawczy stanowią zarówno teksty opublikowane przez Bielskiego, jak i te znajdujące się w archiwach. Różnorodność ta skłania do próby stworzenia syntetycznego ujęcia twórczości poety, skonstruowanego w zgodzie z założeniami przyświecającymi kulturowej teorii badań literatury, która interesuje się nie tylko dziełem, lecz także szerszym kontekstem, z jakiego ono wyrosło. Ważnym aspektem pracy staną się badania archiwalne, prowadzone w oparciu o metodologię wypracowaną w ramach zwrotu archiwalnego (D. Ulicka<sup>10</sup>). Materialne spojrzenie na znaleziska z dokonanych kwerend otwierają przed badaczami literatury nowe perspektywy. Umożliwia ono uchwycenie dynamiki procesu twórczego, odtworzenie faktów biograficznych oraz niekiedy nowe odczytania tekstów.

Uwzględnienie obszernych zasobów archiwalnych skłania do badań inspirowanych genetyką tekstu i krytyką genetyczną<sup>11</sup> – dziedzin, które zajmują się analizą i interpretacją rękopisów nowożytnych. Wypracowane na ich gruncie narzędzia i procedury badawcze staną się użyteczne w tej części pracy, która opierać się będzie na materiałach archiwalnych. W

---

<sup>10</sup> D. Ulicka, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273-302; D. Ulicka, *Zwrot archiwalny: jak ja go widzę*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2, s. 159-164.

<sup>11</sup> Pracami związanymi z tymi dyscyplinami, po które będę sięgać w rozprawie są między innymi: M. Antoniuk, *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst*, red. A. Bielak, Lublin 2015; O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007; S. Jaworski, *Krytyka genetyczna we Francji*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 189-195; Z. Mitosek, *Krytyka genetyczna*, [w:] *też*, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998; P. Bem, Ł. Cybulski, *Genetyka tekstów Pierre’a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, [w:] *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017; P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. M. Prussak, F. Kwiatek, Warszawa 2015; M. Wilczak, *Archiwum procesu twórczego – podejście genetyczne w badaniach dzieł sztuki*, „Autobiografia” 2019, nr 2; A. Dziadek, *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library (wstęp)*; [w:] A. Wat, *Notatniki*, oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa-Kraków 2015.

przypadku dociekań na temat twórczości Bielskiego ten kierunek badań ma na celu zrekonstruowanie w oparciu o bogate zbiory archiwalne „laboratorium pisarskiego” (P.-M. de Biasi)<sup>12</sup> pisarza działającego na przełomie różnych technologii zapisu oraz w obrębie kilku różnych modeli kultury. Warto zaznaczyć - posługując się terminami zaadaptowanymi do analizy rękopisów przez Mateusza Antoniuka<sup>13</sup> z prac George’a Bornsteina<sup>14</sup> - że w kontekście badanych autografów istotny jest nie tylko kod lingwistyczny, lecz także bibliologiczny: materialna postać dokumentów, w tym obecne w nich elementy graficzne.

Większość materiałów archiwalnych znajduje się w archiwum Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie (fila Muzeum Narodowego w Lublinie). Zostały one przekazane do zbiorów muzealnych po śmierci autora, zgodnie z wolą wyrażoną w testamentie<sup>15</sup>. Zbiory zgromadzone tam obejmują materiały od 1918 roku aż do ostatnich umów wydawniczych zawieranych przez poetę w latach 60. Przechowywane w Muzeum dokumenty dotyczą przede wszystkim aktywności literackiej autora, niemniej znajduje się wśród nich wiele dokumentów poświadczających udział w życiu artystycznym miasta oraz zaangażowanie w kwestie społeczne. Zachowały się również materiały związane z jego życiem osobistym i zawodowym. Część materiałów związanych z biografią Bielskiego znajduje się również w: Archiwum Państwowym w Lublinie, Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, Bibliotece Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz w Miejskiej i Powiatowej Bibliotece Publicznej w Krasnymstawie. Zbiór dokumentów dotyczących ostatniego etapu twórczości Bielskiego przechowywany jest w Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, w delegaturze w Radomiu. Wśród tych materiałów znajdują się akta sprawy sądowej prowadzonej przez Bielskiego i opisanej w zbiorze *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*.

Niniejsza rozprawa jest monografią twórczości Bielskiego. Struktura pracy została zdeterminowana przez kolejne etapy jego aktywności twórczej, które w następujących po sobie dekadach przybierała różne formy. W pierwszym rozdziale skupię się na temacie juweniliów zachowanych w archiwum autora. Najwcześniejsze, w większości niepublikowane, zapiski Bielskiego dają sposobność do uchwycenia procesu kształtowania się osobowości twórczej pisarza dorastającego na prowincji w czasie ważnych przekształceń na gruncie społeczno-politycznym (odzyskanie niepodległości, wojna polsko-bolszewicka, kryzys ekono-

---

<sup>12</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. M. Prussak, F. Kwiatek, Warszawa 2015

<sup>13</sup> Antoniuk M., *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39-66.

<sup>14</sup> Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 7-37.

<sup>15</sup> E. Łoś, dz. cyt., s. 29.

miczny) oraz artystycznym. Juwenilia, czyli młodzieńcza twórczość, charakteryzująca się eksperymentalnością i nakierowana na poszukiwanie własnego języka, stanowią fundament wrażliwości twórczej piszącego, a przy tym często pozostają w bezpiecznej przestrzeni rękopisu. Tak też wygląda sytuacja wczesnych utworów Bielskiego, który zgromadził je w dwóch zeszytach. Stanowią one świadectwo szeroko zakrojonych poszukiwań tożsamości artystycznej – dotyczyły one zarówno wypracowania własnego języka wrażliwości, jak i autorskiego podpisu. Proces ten odbywał się głównie poprzez mechanizm naśladowania i przekształcania zastanych wzorców oraz nowych prądów literackich, które docierały do Lublina z centrów kulturowych, zaś w przypadku projektowania sygnatury autorskiej – polegał na przetwarzaniu osobistego podpisu Józefa Czechowicza.

Drugi rozdział będzie dotyczyć przełomu awangardowego w realiach. Bielski w tym etapie swojej twórczości porzuca wczesnomodernistyczne wzorce na rzecz innego języka artystycznego. Współtworzył wówczas grupę Reflektor, która wzorowała swoją działalność na aktywności innych polskich literackich formacji międzywojnia. Bielski był nie tylko członkiem tej grupy, lecz także animatorem życia kulturalnego – podobnie jak wielu twórców zaangażowanych w tego typu inicjatywy. Aktywizacja autora w tej sferze nie wiązała się jednak ze wzmożonym publikowaniem – w międzywojniu Bielski drukował wyłącznie na łamach lokalnych pism literackich, zresztą często tych, przy których wydawaniu sam współpracował. W tej części pracy mowa będzie także o związkach awangardy lubelskiej z kulturą popularną, czego sygnałem jest działalność satyryczna członków grupy, a jej przejawem – powstałe w dwudziestoleciu szopki. Inicjatywa ta jest istotna ze względu na jej kolaboracyjny charakter, co było ważne dla twórców awangardowych<sup>16</sup>. *Szopki Reflektora* były zresztą inspirowane szopkami warszawskimi.

W rozdziale trzecim uwagę skupiam na kolejnym wcieleniu pisarskim Bielskiego – autora zaangażowanego w socrealizm. Podobnie jak w międzywojniu uczestniczy w życiu literackim w ramach aktywności grupowej, przy czym już nie w grupie awangardowej, a w „Załodze nr 1”, której członkowie tworzyli kolektyw tłumaczy przekładających teksty socrealistyczne z innych krajów. W tym okresie Bielski dużo uwagi poświęcił także publicystyce, w której propagował dyskurs władzy z perspektywy lokalnego działacza, widzącego prowincję jako przestrzeń domagającą się naprawy. Kolejnym aspektem zaangażowania w bieżące sprawy polityczne był wydany w tym czasie debiutancki tom poetycki. *38 równoleżnik* (1954) to książka komentująca wojnę w Korei, która została napisana na zamówienie władz. Poeta

---

<sup>16</sup> J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991, s. 24.

odrzucał w niej zdobycze poetyckie międzywojnia, a mimo to sięga po swoją wcześniejszą twórczość, przekształcając ją i wprowadzając w nowy układ odniesień.

Dwa ostatnie rozdziały poświęcone będą powojennej prozie wspomnieniowej Bielskiego, która związana jest z dyskursem autobiograficznym, tożsamościowym, dotyczy także kultury lokalnej. Ponieważ teksty te należy rozpatrywać w kategoriach twórczości autobiograficznej, ważnymi inspiracjami interpretacyjnymi będą tu prace Philippe'a Lejeune'a<sup>17</sup> oraz Małgorzaty Czerwińskiej<sup>18</sup>. W rozdziale czwartym mowa będzie o *Moście nad czasem* (1963) oraz o *Spotkaniach z Kazimierzem* (1965), czyli o tekstach, które ściśle wiążą się z kategoriami miejsca oraz nostalgii. Prowincja i przeszłość są w tych książkach przedmiotem idealizacji. Przypominanie sobie, a tym samym niejako ponowne przeżywanie opowiadanych historii przez autora stworzyło mu możliwość do mitologizowania zarówno działalności międzywojennych grup literackich, w tym Reflektora, ale też przestrzeni, co szczególnie widoczne jest w *Spotkaniach z Kazimierzem*. W tekstach zgromadzonych w tym zbiorze autor opisuje miejscowość, akcentując jej niezwykłość i sielankowość. Ostatnia część pracy natomiast poświęcona będzie *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* (1970). Trzeci zbiór tekstów Bielskiego również ma charakter wspomnieniowy. Nie wiąże się jednak z nostalgią i idealizacją przestrzeni. Jest kolejną próbą autora skierowania się ku twórczości popularnej – utwory zebrane w książce sytuują się na przecięciu literatury faktu oraz kryminału. Poruszana w nich tematyka z kolei dotyczy dyskursu moralnego, wiąże się z zagadnieniami winy i kary.

Opowieść o twórczości Bielskiego jest także opowieścią o przemianach epoki widzianych z prowincjonalnej perspektywy. Na kolejnych etapach aktywności Bielskiego prowincja znaczy zresztą co innego. W juveniliach dostrzec można postrzeganie jej jako miejsca odosobnienia odległego od centrum kulturowego. Teksty publikowane w momencie zaangażowania Bielskiego w działalność Reflektora wiązały się z nakierowaniem na centrum i aspiracjami twórców grupy by wyjść poza to, co prowincjonalne. Twórczość z lat 50. sytuuje peryferia jako miejsce na politycznej mapie odbudowującego się po wojnie świata. W prozie autobiograficznej natomiast przestrzeń ta oglądana jest przez „różowe okulary młodości”<sup>19</sup>, a więc wiązać ją należy z kategorią nostalgii.

---

<sup>17</sup> Ph. Lejeune, *Dziennik: geneza pewnej praktyki piśmiennej*, „Wielogłos” 2019, nr 1, s. 77-94; Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001

<sup>18</sup> M. Czerwińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987; M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo wyznania i wyzwania*, Kraków 2000; M. Czerwińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

<sup>19</sup> W taki sposób Bielski pisze o wspomnianym przez siebie Kazimierzem Dolnym. K. Bielski, *Portrety i pejzaże*, [w:] tegoż, *Spotkania z Kazimierzem*, Lublin 1965, s. 61.

Opisana powyżej struktura pracy wiąże się z metaforą „myszkowania” organizującą myślenie o aktywności twórczej Bielskiego, jak i obejmującą badawczy wysiłek poszukiwania, porządkowania oraz odczytywania jego rozproszonego dorobku. Jednym z impulsów do zaproponowania tej kategorii stała się obecność rysunków myszy, odnaleziona w jednym z młodzieńczych zeszytów pisarza, o których mowa będzie w pierwszym rozdziale rozprawy. Te z pozoru nieistotne szkice gryzoni w pewnym stopniu nakłoniły do myślenia o nich jako swego rodzaju autocharakterystyki (humorystycznej lub nie w pełni uświadomionej) poety. Motyw myszy i zachowań z nią kojarzonych stał się znakiem dla określania charakteru pracy twórczej Bielskiego, który „myszkował” po twórczości innych autorów, szukając wzorców; po własnych zapiskach, dokonując relektur, zmian, eksperymentując w bezpiecznej przestrzeni rękopisów lub wyciągając fragmenty z własnych tekstów w celu poddania ich „recyklingowi” twórczemu.

W sensie badawczym natomiast metaforę tę wiązać należy z faktem, że Bielski nie opublikował wiele, a był autorem płodnym. W związku z tym większość jego dorobku zachowała się w postaci rękopisów i maszynopisów, a to stwarza konieczność „myszkowania” po archiwum. Co więcej – materiały zgromadzone w teczkach archiwalnych mają charakter nieoczywisty i nieusystematyzowany. Znajdują się w nich zarówno czystopisy, jak i brudnopisy, ale też prywatne, codzienne zapiski autora czy dokumenty urzędowe i sądowe oraz związane z działalnością kulturową i społeczną. Ich rozproszenie (w tym instytucjonalne) i niejednorodność wpłynęło na wymóg długotrwałego „myszkowania” w archiwum, podążania tropem marginaliów, notatek, wariantów publikowanych i niepublikowanych tekstów, a także wątków „niedopowiedzianych” w zebranych w archiwum Bielskiego. Eklektyczny charakter badanej twórczości natomiast sprawia, że kategoria „myszkowania” staje się również metaforą samego modelu badania literatury peryferyjnej – takiej, która nie tylko powstawała poza głównymi ośrodkami życia literackiego, ale i której recepcja, archiwizacja oraz obieg były warunkowane lokalnym charakterem.

## Rozdział 1

„Jeszcze Konrad jest niemy”<sup>1</sup>

Juwenilia Konrada Bielskiego

Tematem niniejszego rozdziału jest juvenilna twórczość Konrada Bielskiego. Jej cechą charakterystyczną jest to, że pozostaje rozproszona w rękopisach. Zbiór archiwaliów Bielskiego, do którego przynależą interesujące mnie dokumenty, jest dość obszerny i zawiera materiały o różnym charakterze i pochodzeniu. Składa się z rękopiśmiennych i maszynopisowych wersji publikowanych tekstów, a także fragmentów twórczości, które nie ukazały się drukiem i do tej pory pozostają w większości nieopracowane. Obok nich odnaleźć można również notatki, które nie były tworzone z myślą o opublikowaniu, oraz inne materiały – wiążące się z aktywnością kulturalną oraz zawodową autora, a także życiem prywatnym (fotografie, dyplomy, odznaczenia). Duża część z tych dokumentów stanowi materialny ślad pracy pisarza, który może odsłonić nie tylko jego twórczość, ale też wypełnić luki związane z jego biografią oraz aktywnością lubelskiej formacji awangardowej.

To, co może dotyczyć częściowo wyżej wspomnianych zagadnień, a co związane jest jednocześnie z twórczością juvenilną Bielskiego, zebrane zostało w dwóch teczkach podpisanych jako „utwory młodzieńcze z lat 1919-1924” i „wiersze Konrada Bielskiego i innych”. Zgromadzone w nich autografy stanowią warty uwagi materiał badawczy ze względu na swój specyficzny charakter, który daje wgląd w proces krystalizowania się osobowości twórczej młodego, prowincjonalnego twórcy. Zanim jednak przejdę do zdefiniowania tego, co się w nich znajduje, konieczne będzie określenie tego, czym właściwie są juwenilia. Pozwoli to lepiej zrozumieć znaczenie najwcześniejszych rękopisów Bielskiego w obrębie jego archiwum oraz ich potencjalną wartość badawczą.

Juwenilia zwykle się uważa za utwory powstałe we wczesnym okresie twórczości danego autora. Określenie to wiązane jest z cechami artystycznymi twórczości młodego pisarza, typowymi na początkowym etapie drogi literackiej – „niedojrzałością” stylu i powiązaną z tą kwestią skłonnością do eksperymentowania w zakresie poetyki. Tym samym juwenilia stanowią okres poszukiwania tożsamości twórczej. W kontekście konstruowania i wykorzystywania indywidualnych narzędzi ekspresji artystycznych wiek piszącego jest cechą dystynktywną również w przypadku domykania rozmaitych wątków wypracowanych przez cały

---

<sup>1</sup> K. Bielski, *Introdukcja*, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza, sygn. MC 162R (zob. *Aneks*, s. 292).

okres aktywności twórczej – wówczas mamy do czynienia z seniliami. Są to utwory powstające pod koniec życia artysty, gdy ten jest skłonny do rozmaitych podsumowań<sup>2</sup>.

Określając, czym są juvenilia, warto również sięgnąć po ustalenia Christine Alexander, brytyjskiej badaczki, zajmującej się młodzieńczą twórczością Charlotte Brönte i Jane Austen. Uczona ta zaproponowała, by twórczość tego typu postrzegać jako oddzielny gatunek, przy czym dookreśliła go jako gatunek pierwotny, pojawiający się w twórczości niezależnie od płci i narodowości artysty czy okresu literackiego, w którym powstaje dzieło: „Mamy wyraźnie definiowalny zbiór tekstów, który obejmuje obie płcie, potencjalnie wszystkie narodowości, wszystkie okresy literackie oraz wszystkie gatunki – lub podgatunki literackie, ponieważ z perspektywy paradygmatycznej juvenilia są gatunkiem podstawowym”<sup>3</sup>. Ponadto juvenilia, co udowadnia Ben Hutchinson na przykładzie dzieł Rainera Marii Rilkego, rozpatrywać należy jako swego rodzaju fundament dla późniejszej twórczości – można w nich dostrzec załążki wrażliwości artystycznej pisarza<sup>4</sup>. Moment ich powstawania jest zatem etapem niedojrzałym, ale koniecznym dla każdego autora. Podobny związek wczesnych tekstów z późniejszym dorobkiem wskazali także badacze zajmujący się twórczością Jarosława Iwaszkiewicza oraz Tadeusza Micińskiego. W przypadku pierwszego z poetów Andrzej S. Dyszak zauważył, że już w pierwszych próbach poetyckich Iwaszkiewicza mówić można o jego szczególnej wrażliwości na barwy<sup>5</sup>. Jerzy Trynecki wskazał, że w juveniliach Micińskiego – poza eksperymentami z formą, a także dbałością o rygor wersyfikacyjny – dostrzegalne są elementy zapowiadające istotne cechy jego dojrzałej twórczości<sup>6</sup>.

Kwestią znamioną, związaną z określeniem tego, czym w zasadzie jest młodzieńcza twórczość, jest to, że aktywność ta nie jest nastawiona na produkt końcowy, czyli tekst. Na-

---

<sup>2</sup> Obie te kategorie zestawia ze sobą Wojciech Lizęga, wskazując na ich charakterystyczne cechy, związane z nastawieniem twórcy na obu wskazanych etapach drogi twórczej: „Juvenilia przerzucają pomost łączący żarliwość, szlachetne oczekiwania, szczerą wyznani – do senilii, w których odczytujemy frazy nakreślone pewną ręką, rozważania niezależne od presji aktualnego czasu, zapisy doświadczenia, sądy ugruntowane przez dojrzały namysł. O ile młodzieńcza twórczość pragnie wejść w kontakt z konkretnymi rzeczami i otwierać się na odgadwaną przyszłość, o tyle pisarstwo dojrzałe poszukuje dystansu wobec spraw aktualnych i przemijających, wędruje ku czasom minionym, ale nade wszystko, przekraczając granice poznawalnego, tworząc wyobrażenia ‘innej przestrzeni’, podejmuje medytacje o rzeczach ostatecznych”. W. Lizęga, *Zielony zeszyt. O Juweniliach i Seniliach Leszka Elektorowicza*, „Konteksty Kultury” 2013, nr 3, s. 360.

<sup>3</sup> „We have distinctly definable body of writing, one that is inclusive of both sexes, potentially all nationalities, all literary periods and all literary genres – or sub-genres as they become from the paradigmatic view of Juvenilia as the primary genre.” Ch. Alexander, *In search of Literary Juvenilia: A Survey of the Birth, Childhood and Growth of a New Genre*, [w:] *Home and Away: The Place of the Child Writer*, ed. D. Owen, L. Peterson, Newcastle upon Tyne 2016, s. 14.

<sup>4</sup> B. Hutchinson, *Rilke Poetics of Becoming*, New York, 2006, s. 35-38.

<sup>5</sup> Zob. A. S. Dyszak, *Z badań leksyki barw w poetyckich juveniliach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Studia Językoznawcze” 2020, T. 19, s.

<sup>6</sup> Zob. J. Trynecki, *Juvenilia poetyckie*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1971, nr 27, s. 269-270.

kierowana jest za to na sam proces związany z kształtowaniem własnego stylu przez pisarza. Przyglądanie się juveniliom pozwala zatem dostrzec moment stawania się „Ja”, co odbywa się często w przestrzeni rękopisu, a nie w utworach, które autor oddał do druku. Zagadnienie to jest istotne z tego względu, że to w prywatnych zapiskach pisarz w bardziej swobodny sposób jest w stanie budować swój warsztat artystyczny oraz osobowość twórczą.

Jedną z najistotniejszych cech juveniliów, która umożliwia obserwowanie tego, jak autor kształtował swój styl, jest eksperymentalność<sup>7</sup>. Istotnym aspektem w tym wypadku jest imitowanie oraz przekształcanie wybranych i zastanych przez piszącego wzorców<sup>8</sup> – strategia taka jest podstawowym mechanizmem napędzającym młodzieńczą twórczość. Pisarz budując swoje autorskie „ja”, inspiruje się lub całkowicie powtarza rozwiązania wypracowane w tradycji literackiej przez innych artystów. Poprzez sięganie po te elementy nie tylko jest w stanie budować własny warsztat pisarski, ale też prowadzić gry intertekstualne, łącząc poszczególne motywy, chwytły, niekiedy również fragmenty tekstów innych twórców na zasadzie gry intertekstualnej. Alexander zaznacza, że za sprawą tego działania dochodzi do „kolonizowania”/oswajania świata dorosłych<sup>9</sup>. To z kolei służy młodemu autorowi do budowania własnego języka wrażliwości, który mógłby określić jako dojrzały. Co jednak należy zaznaczyć – sięganie po sposoby wyrazu innych twórców, hasła charakterystyczne dla konkretnych nurtów na etapie stawania się „Ja” autorskiego ma charakter zaledwie deklaracyjny – w posługiwaniu się tym elementem braku autentyzmu<sup>10</sup>, co wiązać należy ze wspomnianym już z naśladowaniem zastanych wzorców. Samą przestrzeń pierwszych prób literackich określić z kolei należy za miejsce bezpieczne, służące do eksperymentu, w którym autor pozwala sobie na błędy. Rękopisy, utwory znajdujące się w zbiorach prywatnych twórcy, są zatem, korzystając z określenia Virginii Woolf, czymś w rodzaju „poligonu doświadczalnego”<sup>11</sup>, w którym pisarz dokonując różnych zabiegów, może wykreować własną tożsamość twórczą. Zawarte w tych materiałach teksty nie muszą mieć zatem charakteru „skończonego”, mają jednak zawsze związek z procesem budowania warsztatu przez pisarza.

W kontekście kategorii juveniliów ważne jest ich miejsce w polu literatury, czy też to, jaki wyłania się z nich stosunek autora do tradycji. Aspekty te uwidaczniają się już ze wspomnianego wątku imitowania innych pisarzy przez młodego twórcę. Jayme Stayer, badacz

---

<sup>7</sup> Zob. Ch. Alexander, dz. cyt., s. 3.

<sup>8</sup> Zob. Ch. Alexander, dz. cyt., s. 3; J. Stayer, dz. cyt., s. 10-11

<sup>9</sup> Ch. Alexander, dz. cyt., s. 3, 22-24.

<sup>10</sup> O takiej właściwości pisze zarówno Hutchinson, jak i Stayer. Zob. B. Hutchinson, dz. cyt., s. 38-39; J. Stayer, *Becoming T. S. Eliot: The Rhetoric of Voice and Audience*, Baltimore 2021, s. 10.

<sup>11</sup> „This book has now got to be a kind of testing ground, where I come to try my new pens” cyt. za K. Dalsimer, *Virginia Woolf. Becoming a writer*, New Haven & London, 2001, s. 58.

zajmujący się dorobkiem T. S. Eliota, wskazał, że juvenilia zawsze kojarzyć należy z wartościami i wzorcami odziedziczonymi, związanymi ze środowiskiem rodzinnym i kulturowym<sup>12</sup> oraz z tymi odkrytymi przez początkującego pisarza. Od pierwszej z tych grup autor rozpoczyna pracę nad własnym stylem i to ona początkowo warunkuje pierwsze kroki artysty na literackiej drodze. Następnym krokiem w rozwoju pisarza jest odnajdywanie inspiracji w nowych wzorcach, które pomagają mu modyfikować wpływy poprzednich lub zrywać z nimi zupełnie. Ta druga grupa elementów wpływających na młodzieńczą twórczość, w przeciwieństwie do pierwszej, podlega selekcji przez autora. Działanie to ukierunkowane jest na efekt, jaki twórca chce osiągnąć, pracując nad własnym stylem:

W przeciwieństwie do różnorodnych wpływów kształtujących jego dojrzały głos, młodzieńczy Eliot opiera się wyłącznie na poważnych wzorcach literackich, pomijając gwarę ulic St. Louis, język ulotek i gazet oraz idiomy ragtime'u i kultury popularnej. Chociaż głosy niższych i średnich warstw społecznych rozbrzmiewają wokół niego, nie potrafi ich jeszcze wprowadzić do swojej poezji – nie ze względu na sposób, w jaki pojmuje samą koncepcję głosu, lecz ze względu na swoje wyobrażenie o „literackiej” publiczności i powadze, jaką ona implikuje.

[...] Zatem, choć przed zetknięciem się z twórczością Laforgue'a, Eliot czytał Davidsona i innych poetów, to poezja kolokwialna, podobnie jak inne popularne źródła, znajdowała się poza kręgiem wpływów, które dopuszczał w swoich młodzieńczych utworach<sup>13</sup>.

Asymilacja „innych głosów” (zarówno tych związanych z zastaną tradycją, jak i tych samodzielnie odkrytych przez młodego twórcę) służy ponadto do przekazania własnych doświadczeń. Te z kolei często przybierają kształt wyznań o charakterze autobiograficznym<sup>14</sup>. Twórczość juvenilna ma być zatem narzędziem do porządkowania rzeczywistości i osvajania emocji<sup>15</sup>. Wiązać ją ponadto można z próbą radzenia sobie z wydarzeniami trudnymi, często traumatycznymi<sup>16</sup>, co dostrzec można w zapiskach Woolf, ale też w tekstach Leszka Elektro-

<sup>12</sup> „Juvenilia to dzieło posłusznego nastolatka, który nie wykazuje skłonności do kwestionowania odziedziczonych wartości domowych, kulturowych i religijnych” („The juvenilia are written by a compliant adolescent who shows little inclination to question the domestic, cultural, or religious values he has inherited”). J. Stayer, dz. cyt., s. 1.

<sup>13</sup> „In contrast to the varied influences of his mature voice, the voices that the adolescent Eliot adopts are based only on serious literary models rather than the argot of St. Louis streets, the discourse of broadsheets and newspapers, or the idioms of ragtime and popular culture. Even though such low- and middlebrow voices are heard around him, he has no way of bringing them into his poetry yet, not because of how he conceives of voice but because of how he conceives of a “literary” audience and the solemnity it implies.

[...] So while Eliot had been reading Davidson and others before his encounter with Laforgue, colloquial verse, as with other popular sources, fell outside the bounds of influences he admitted into his juvenilia”. Tamże, s. 13.

<sup>14</sup> Tak o juvenilnej twórczości Virginii Woolf pisze Katherine Dalsimer, uznając aspekt biograficzny za jeden z zasadniczych wątków tej twórczości): „And there are autobiographical writings. In writing one narrative of her earlier life, she was herself a young woman whose adult life had yet to shape itself; in another, she was a mature woman, looking back toward the end of her life on those earlier years, now from a very different vantage point.” K. Dalsimer, *Virginia Woolf. Becoming a writer*, New Haven & London, 2001, s. 10.

<sup>15</sup> K. Dalsimer, dz. cyt., s. 59.

<sup>16</sup> Zob. K. Dalsimer, dz. cyt., s. ; A. Zając, „Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre”. *Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juvenilia i Niespokojni*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2, s. 1-

rowicza. Przykład zresztą drugiego z autorów jest o tyle interesujący, że w tym wypadku głos młodego pisarza wpisywał się w dyskusję dotyczącą doświadczenia niejednostkowego: „W tym cyklu indywidualne realizacje poetyckie wchodzi w dialog z głosem zbiorowym artystów słowa tamtego czasu, gdyż wspólne jest przeżywanie traumy przemocy i zniewolenia, wspólne lamentacje nad klęską oraz tworzenie kodeksu patriotycznych obowiązków”<sup>17</sup>. Adaptację języka autorytetu i twórczość młodzieńczą w ogóle kojarzyć należy więc nie tylko z rozwojem artystycznym czy intelektualnym, ale również psychologicznym<sup>18</sup>.

Kluczowym elementem związanym z sięganiem po wzorce jest ustawianie się początkującego pisarza w polu literackim. W fazie budowania własnego sposobu komunikowania młody artysta buntuje się wobec zastanej tradycji lub współuczestniczy w wytworzonym do tej pory dyskursie<sup>19</sup>. Sprawą istotną, częściowo również związaną ze sprzeciwem początkującego autora wobec autorytetu, jest kwestia wirtualnego czy też wyobrażonego odbiorcy. Na problem ten wskazał Stayer, udowadniając, że wpływ czytelnika (ukształtowanego w myślach pisarza) determinuje kształt utworów – zwłaszcza tych, które pisarz tworzy w celu ich upublicznienia. Wobec tego autor z jednej strony szuka takiego sposobu wyrazu, aby móc trafić do odbiorcy, komunikować się z nim. W takim wypadku sięgnąć musi po „inne głosy”, by wyrazić cokolwiek: „Lękając się o własny autorytet jako pisarza, a jeszcze bardziej lękając się autorytetu swojej publiczności, młody poeta musi przywłaszczyć sobie wiarygodność cudzych stylów literackich, aby w ogóle móc cokolwiek powiedzieć”<sup>20</sup>. Z drugiej strony, wraz ze wzrostem pewności siebie pisarza, zmniejsza się wpływ odbiorcy na akt twórczy („Po-

---

21; M. Libich, A. Zając, „Dziękuję za niepokój”. *Odnalezione juvenilia Leo Lipskiego – próba lektury*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2022, nr 1, s. 247.

<sup>17</sup> W. Lizęga, dz. cyt., s. 360.

<sup>18</sup> „Ten proces asymilacji — transformacja eksternalizowanych, autorytatywnych dyskursów w wewnętrznie przekonujący dyskurs — jest tym, co Bachtin nazywa «ideologicznym stawaniem się». Późniejsze rozumienie stawania się przez Eliota nie jest tak dalekie od Bachtina. Jako element samokształcenia, Eliot twierdzi, że «szerokie czytanie... jest cenne, ponieważ w procesie bycia pod wpływem jednej potężnej osobowości po drugiej, przestajemy być zdominowani przez kogokolwiek lub przez jakąkolwiek małą grupę. Bardzo różne poglądy na życie, współistniejące w naszych umysłach, wpływają na siebie nawzajem, a nasza własna osobowość utwierdza się i daje każdemu miejsce w pewnym układzie właściwym dla nas samych». Podobnie jak Bachtin, rozumienie przez Eliota samoautorstwa opisuje nie tylko rozwój artystyczny lub intelektualny, ale także osobiste, psychologiczne dojrzewanie.” („This process of assimilation—the transformation of externalized, authoritative discourses into an internally persuasive discourse—is what Bakhtin terms «ideological becoming.» Eliot’s own, later understanding of becoming is not so far from Bakhtin’s. As an element of self-education, Eliot argues, «wide reading... is valuable because in the process of being affected by one powerful personality after another, we cease to be dominated by any one, or by any small number. The very different views of life, cohabiting in our minds, affect each other, and our own personality asserts itself and gives each a place in some arrangement peculiar to ourself.» Like Bakhtin’s, Eliot’s understanding of self-authorship describes not only artistic or intellectual development but personal, psychological maturation”). J. Stayer, dz. cyt., s. 13.

<sup>19</sup> Ch. Alexander, dz. cyt., s. 3, 15.

<sup>20</sup> „Anxious of his own authority as a writer and even more anxious of the authority of his audience, the young poet must appropriate the credibility of others’ literary styles in order to say anything at all”. J. Stayer, dz. cyt., s. 13.

dwójna niepewność wynikająca zarówno z braku pewności siebie «Ja», jak i z dominacji «Ty» zakłóca wyobraźniową konstrukcję tej publiczności. Jednak mimo swojej nadrzędności tożsamość publiczności nie jest wcale bardziej stabilna niż tożsamość «Ja»<sup>21</sup>). Co istotne, i o czym również wspomina badacz, lęk przed wirtualnym odbiorcą powoduje pozostawianie utworów wśród archiwalnych prób literackich lub nawet niszczenie kart, na których fragmenty zostały napisane. W późniejszych latach może zresztą również prowadzić do niechęci w stosunku do swojej wczesnej twórczości u już dojrzałego autora. Stayer, opisując moment budowania tożsamości twórczej przez Eliota, wskazał na fakt wyrzucenia lub zniszczenia części z wczesnych utworów. Badacz wskazał, że wynikało to zapewne z obawy przed reakcją matki oraz wirtualnego odbiorcy, którego młody autor wyobrażał sobie jako „wrogię”<sup>22</sup>. Działania takie widoczne są również w materiałach Bielskiego. Mowa o nich będzie w dalszej części rozdziału, zaznaczyć jednak w tym miejscu warto, że przybierają one postać nie tylko niekompletności zeszytów, ale też skreśleń i towarzyszących im adnotacjom, zdradzających stosunek autora do poszczególnych tekstów. Są one o tyle istotne, że ukazują artystę niepewnego siebie, wrażliwego na krytykę i odczuwającego lęk nie tyle przed samym odbiorcą, co przed dyskursem literackim, w który próbuje się włączyć.

Opisana przez Stayera relacja z odbiorcą w dużej mierze wiąże się z faktem, że większość juvenilnej twórczości pozostaje w prywatnych zbiorach autorów. Łączyć należy to również z tym, że w momencie, w którym młody autor pisze z nastawieniem wyłącznie na siebie samego, charakter tej twórczości ulega zmianie. Zdjęty jest wówczas z niej ciężar oczekiwań wynikającego z lęku przed dyskursem, czy jak określa to badacz, przed wymagowanym odbiorcą: „Dorastające «Ja», niedostatecznie rozwinięte w spójną osobowość, może być niedojrzałe i niezdarne, ponieważ poczucie własnego «Ja» jest ściśle związane z wpływem odbiorców oraz okoliczności. Nastolatek czuje się niezręcznie w towarzystwie innych, ale nie w zaciszu własnej sypialni”<sup>23</sup>. Zapiski prowadzone zatem przez młodego twórcę bez zamiaru upubliczniania ich mogą być rozpatrywane jako swego rodzaju manifestacja tożsamości nie tyle twórczej, co również psychologicznej („Solidny, oprawiony w skórę notes był fizycznym przejawem pewnej psychologicznej rzeczywistości: podwójnym potwierdzeniem, że takie eksperymenty muszą być kontynuowane i że muszą być ukryte przed wzro-

---

<sup>21</sup> „The double hesitance engendered by the insecurity of the «I» and the dominance of the «you» troubles the imaginative construction of that audience. Yet, in spite of its supremacy, the identity of the audience is no more solid than the identity of the «I.»”. Tamże, s. 16.

<sup>22</sup> Tamże, s. 14-15.

<sup>23</sup> „The adolescent self, insufficiently sussed out into a coherent personality, can be immature and gawky because the sense of self is tied to a sense of audience and occasion. The teenager is awkward with others, not in the privacy of the bedroom”. Tamże, s. 11.

kiem”<sup>24</sup>). W przestrzeni rękopisu autor nie tylko zatem dokonuje eksperymentu, szuka swojego języka wyrazu, ale też wypowiada się w sposób nieskrępowany, co z kolei służy początkującemu pisarzowi do samopoznania. Wobec takiego skomplikowania młodzieńczych zapi-sków warto je czytać, korzystając z kategorii wypracowanych na gruncie genetyki tekstu i krytyki genetycznej. Narzędzia te przenoszą uwagę z dzieła i z tego, co ukazało się drukiem na przebieg aktu twórczego. Jest to o tyle istotne, że, jak zaznaczałam na początku rozdziału, juvenilia mają charakter niefinalny, procesualny – pozwalają konstytuować się „Ja”. Ujęcie genetyczne będzie zatem istotnym elementem analizy archiwum pozostawionego przez Bielskiego, do czego wrócę w dalszej części rozdziału.

Kwestią istotną w świetle badania archiwum młodego twórcy jest dostrzeżona przez Stayera analogia, w której notatnik Eliota przypomina w pewnym sensie warsztat, w którym młody pisarz organizuje własną twórczość, przegląda i zarządza nią w przestrzeni rękopisu („Eliot początkowo używał notatnika do zapisywania skończonych, a z czasem zaczął go używać jako miejsca do wymyślania, poprawiania i edytowania”<sup>25</sup>). Notatnik w takim wydaniu przestaje być tylko miejscem, w którym autor pisze – procesom tworzenia towarzyszą czynności redakcyjne dotyczące fragmentów już napisanych i wprowadzonych do zeszytu (zbieranych/kolekcjonowanych w nim) oraz tych, które dopiero powstawały (badacz sugeruje, że te odróżnić można po innym, mniej starannym charakterze pisma autora<sup>26</sup>). Sprawa ta jest warta odnotowania w kontekście badanego archiwum, ponieważ opisane działania dokonywane przez Eliota w przestrzeni własnego notatnika dostrzegalne są również w materiałach Bielskiego. Lubelski autor z tekstami zebranymi w młodzieńczych notesach postępuje w sposób analogiczny – zwłaszcza w jednym z nich. Poeta gromadzi w nim swój dotychczasowy dorobek, organizuje go w przestrzeni rękopisu oraz dokonuje na zebranych fragmentach operacji, mających pomóc artyście ułożyć klarowny obraz, reprezentujący jego tożsamość twórczą. Co więcej, dostrzec można znaczącą różnicę w dukcie pisma – pierwsze teksty wpisywane do notesu utrwalone zostały w staranny sposób. Ostatnia część zeszytu zapisana została natomiast już dużo mniej ozdobnym charakterem pisma, sugerującym, że część tekstów nie tyle została do zeszytu przeniesiona, co być może powstała w nim. Zanim jednak będzie możliwe ukazanie tego, w jaki sposób Bielski pracuje na swoich tekstach, konieczne jest zaryso-

---

<sup>24</sup> „The sturdy, leather-bound notebook was a physical manifestation of a psychological reality: the double acknowledgment that such experiments needed to continue and that they needed to be hidden from view”. Tamże, s. 47.

<sup>25</sup> „Eliot at first used the notebook to record finished poems and eventually came do use it as a place to invent, revise, and edit”. Tamże, s. 8.

<sup>26</sup> Tamże.

wanie materialnego kształtu zbiorów pozostawionych przez autora w interesującej mnie części archiwum.

### **Materialność archiwum**

Autografy, którym poświęcona będzie uwaga w tym rozdziale, rozłożone są na dwie teczki<sup>27</sup>. Porządek taki najpewniej zaproponowany został przez archiwistę i w pewnym stopniu komplikuje pracę nad rękopisami. Warto przyrzeć się materialnej warstwie tych dokumentów. Opis taki pozwoli w lepszy sposób zrozumieć nie tylko po jakie inspiracje sięgał młody poeta, ale też to, jak planował własną pracę w przestrzeni rękopisu w formie zarówno tekstowej, jak i wizualnej. Prześledzenie kart z archiwum Bielskiego pod tym kątem pozwoli również dostrzec ich szczególne cechy świadczące o procesie budowania własnej tożsamości twórczej autora, a tym samym wskazać na działania towarzyszące prowadzeniu codziennych zapisków oraz komponowaniu i poprawianiu poszczególnych fragmentów o charakterze literackim. Ważnymi materiałami, które uzupełnią rozważania nad młodzieńczą twórczością i samym procesem stawania się autora we wczesnym etapie jego aktywności literackiej, są również listy między Bielskim a Stanisławem i Józefem Czechowiczami<sup>28</sup> oraz odpisy wierszy Bielskiego wykonanych ręką młodszego Czechowicza<sup>29</sup>.

Wykonane przez Bielskiego zapiski zebrane w dwóch pierwszych ze wspomnianych teczek pochodzą z lat 1918-1925. Na kolekcję tę składają się dwa zeszyty w twardych oprawkach, notes z wrywanymi kartkami oraz dwadzieścia dwie luźne karty zapisane jedno- i dwustronnie (trzy z nich znajdują się w teczce 167R, pozostałe natomiast opatrzone są sygnaturą 168R). Na autografy te warto spojrzeć nie tylko pod kątem notatek i utworów literackich, w nich zapisanych. Kwestią, której należy poświęcić uwagę przy opisywaniu tych archiwaliów jest również ich materialność. Aspekt ten jest niezwykle istotny z perspektywy procesów zachodzących w rękopisach. W przypadku dokumentów omawianych w tym rozdziale przyglądam się nie tylko ich tekstowym cechom, ale za równie istotne uznaję ich cechy fizyczne. Takie podejście pozwoli lepiej unaocznic pewne mechanizmy i zabiegi, związane z momentem budowania warsztatu pisarskiego przez młodego twórcę.

Pierwszy zeszyt jest w znacznym stopniu uszkodzony – brakuje tylnej części okładki; kilkanaście kartek włożono luźno do dokumentu; niektóre z nici spajających dokument zostały rozerwane; część kart jest zagięta w dolnej części; brzegi kart zafarbowano na czerwono.

---

<sup>27</sup> Zostały one kolejno opisane sygnaturami MC 167R i MC 168R.

<sup>28</sup> Materiały te znajdują się w teczce opisanej sygnaturą MC 173R.

<sup>29</sup> Autografy te odnaleźć można pod sygnaturą MC 14R.

Dokument pisany był różnymi narzędziami – widoczne są ślady po ołówku, piórze i długopisie. Duża część tekstów jest pokreślona lub zamazana. Oprócz fragmentów o charakterze literackim Bielski zawarł w nim również rysunki, wypisy i tłumaczenia tekstów, notatki z bieżących wydarzeń oraz inne pomocnicze wpisy. Część zeszytu zapisana została po rosyjsku. Od jego końca zapisany został fragment prozy (*Fale morza*). Ponadto znalazło się w nim kilkanaście tekstów (*Głos, Chusta Weroniki, Ponowa, Spoczynek, Scherzo, Humoreska, Fraszka, Trucizny, Ballada, Deszcz, Sen czerwcowy*) przeniesionych do drugiego z zeszytów. To w tym drugim nośniku Bielski, podobnie jak Eliot, zbierał swoje utwory, a następnie dokonywał na nich różnych operacji – głównie porządkujących lub uzupełniających.

Od opisanego wyżej zeszytu odseparowane zostały najpewniej karty, które włożone oddzielnie<sup>30</sup>. Można przypuszczać, że ten fragment notesu odłączył się od całości samoistnie, ze względu na zły stan materiału, a następnie omyłkowo oddzielone zostały od pozostałych wczesnych zapisków Bielskiego. Karty te, podobnie jak zeszyt, z którego pochodzą, są w złym stanie. Widoczne są na nich uszkodzenia mechaniczne w postaci wielokrotnych zagięć oraz rozdarć. Część kart połączona jest ze sobą nićmi. W rękopisach tych także znajdują się wersje tekstów przeniesionych do raptularza (*Rewolucja, Morfina, Spowiedź, Pocałunki, Leninstwo i Majaki*). Wśród tych materiałów obecna jest także karta, na której zapisany został tekst [*Mówiłaś mi...*] (również przeniesiony do innego nośnika)<sup>31</sup>.

Oprócz tych autografów zachowały się jeszcze trzy luźne karty włożone do teczki o sygnaturze MC 167R. Na pierwszej z nich<sup>32</sup> zapisany został utwór bez tytułu dotyczący odzyskiwanej przez Polskę niepodległości. Kolejny autograf jest niewielkim fragmentem papieru<sup>33</sup>, na którym autor zanotował utwór Andrzeja Czyżowskiego *Żołnierskie zaduszki*. Utwór ten został opublikowany w „Dzienniku Białostockim” dopiero w numerze 304 z roku 1936 roku – karta ta najpewniej omyłkowo została dołączona do młodzieńczych materiałów przez archiwistę. Ostatnią luźną kartą umieszczoną w teczce MC 167R jest urwany fragment afiszu,

---

<sup>30</sup> Znajdują się w teczce 168R razem z autografami Józefa Łobodowskiego i Kazimierza Andrzeja Jaworskiego.

<sup>31</sup> Dokument ten pochodzi najprawdopodobniej z wyrywanego notesu, znajdującego się w teczce 167R, na co wskazuje zadrukowanie pożąłkłego papieru w kratę identyczną, jak we wspomnianym nośniku, jej rozmiar, jak i zaokrąglone dolne krawędzie karty oraz poszarpany górny brzeg karty.

Sam notes, z którego pochodzi wyżej opisana karta, jest w znacznym stopniu zdekomponowany. Kartki były wyrywane zarówno z przodu, jak i od końca. Na samym łączeniu zachowały się tylko trzy – wszystkie zapisane są przy użyciu ołówka i pióra z czarnym atramentem. Jedna z kart została ponadto przycięta od dołu o 5 cm.

<sup>32</sup> Papier złożony był wielokrotnie oraz uległ znacznym uszkodzeniom mechanicznym, zwłaszcza na liniach zgięć. Tekst wiersza znajduje się na prawej części karty recto i prawej stronie karty verso – kartka zapewne była złożona na pół, gdy autor zapisywał treść, stąd taka postać zapisu.

<sup>33</sup> Kartka zapisana została dwustronnie czarnym atramentem na pożąłkłym papierze w kratę. Pochodzi ona najpewniej z wyrywanego notatnika – jej dolna część ma nieregularny kształt, który powstał w wyniku wyrwania jej z notesu; górne krawędzie są zaokrąglone; prawy róg jest zagięty po skosie.

na którym Bielski zapisał piórem tłumaczenie tekstu *Wyspy Jeana Cocteau*<sup>34</sup>. Po drugiej stronie kartki, między zadrukowaną przestrzenią Bielski nieczytelnie zapisał fragment wiersza.

Dokumentem, któremu w tym rozdziale poświęcę najwięcej uwagi, jest zeszyt również znajdujący się w teczce 167R, który opatrzony został przez Bielskiego tytułem „raptularz”. Nośnik ten zachował się dużo lepiej od wcześniej wspomnianego notatnika – jest kompletny<sup>35</sup>. Poszczególne strony raptularza zostały przez Bielskiego ponumerowane<sup>36</sup>. Możliwe, że paginacja odautorska wykonana została przed rozpoczęciem pracy nad samym raptularzem – na to wskazywałaby jej obecność na kartach niezapisanych oraz fakt znajomości przez pisarza położenia utworów na poszczególnych stronach w momencie dokonywania zabiegów redakcyjnych. Raptularz prowadzony był przez Bielskiego starannie, mimo że na ostatnich kilkunastu stronach dukt pisma stopniowo się zmienia (staje się ono mniej ozdobne). Łącznie w zeszycie znajduje się 112 tekstów. Przy znacznej części z nich Bielski zapisał informacje dotyczące miejsca i daty stworzenia utworu, przy niektórych pojawiają się także wzmianki o publikacji w czasopiśmie<sup>37</sup> (adnotacją taką nie oznaczył trzech tekstów – *Obrazka na pudełku tytoniu*, *Erotyku* i *Erotyku jesiennego*), przepisaniem tekstu do czyjś albumu lub dedykacji. Notatki zawierające dodatkowe treści zazwyczaj wykonywane były ołówkiem tak, jak fragmenty zapisane od tyłu zeszytu. Ta cecha wskazywać by mogła, że uzupełnienia wprowadzone zostały jakiś czas po przepisaniu utworów do raptularza (te utrwalone zostały za pomocą pióra), być może w momencie relektury raptularza.

Zapiski prowadzone przez Bielskiego w obu zeszytach i na luźnych kartkach mają charakter heterogeniczny – obok tekstów literackich (utworów poetyckich oraz fragmentów prozy, m. in. *Snu czerwcowego* oraz *Fal morza*) pojawiają się notatki dziennikowe. W dużej mierze są to relacje z wyjazdów i bieżących wydarzeń oraz refleksje przybierające formę sentencji czy aforyzmów. Ponadto znalazły się tutaj wpisy mające charakter „pomocniczy” (obli-

<sup>34</sup> Ze względu na cienki papier czarny atrament przebił się na drugą stronę. Arkusz został złożony ośmiokrotnie. Na zgięciach widoczne są niewielkie naderwania papieru.

<sup>35</sup> Ciemnozielona okładka zeszytu nosi znamiona licznych uszkodzeń mechanicznych, zwłaszcza jej tylna część, na której znajduje się zabrudzona naklejka (koloru białego) zawierająca nieczytelne napisy, wykonane najprawdopodobniej ręką autora. Na dokument składają się 134 karty (zadrukowane w niebieskie linie poziome, dwie czerwone w dolnej części kart i 9 czerwonych linii wydrukowanych pionowo), z czego zapisanych (jedno- i dwustronnie) jest 90, natomiast 44 karty pozostały puste. Raptularz prowadzony przez Bielskiego był od karty 1 do 89.

<sup>36</sup> Paginacja odautorska wykonana została ołówkiem i umieszczona w górnej części stron. Została skreślona przez archiwistę (tylko na stronach recto) – wprowadzono nową, również zapisaną ołówkiem, numerującą już karty, a nie poszczególne strony zeszytu.

<sup>37</sup> Spośród wszystkich tekstów zawartych w raptularzu Bielski opublikował zaledwie dziewięć liryków: *Sonet wstępny* i *Sonet pijany* („Młodzież” 1920, nr 1), *Kłeska* (Młodzież 1920, nr 2), *Dytyramb szatański* („Lucifer” 1921, nr 1), *Polityka* („Reflektor” 1924, nr 1), *My!* („Reflektor” 1925, nr 2) oraz wiersze niepodpisane przez Bielskiego jako opublikowane *Obrazek na pudełku tytoniu* (drukowany pod pseudonimem Tomasz Ptak w „Nowym Życiu” z 15 czerwca 1925 roku, nr 2-3), *Erotyk* (K. Bielski, *Wczoraj i przedwczoraj*, Lublin 1966) i *Erotyk jesienny* („Kamena” 1938, nr 3-4).

czenia, tabelki, zestawienia wyrazów, które najpewniej były metodą odnajdywania odpowiednich rymów dla Bielskiego) oraz notatki będące znakiem tego, że zapiski te towarzyszyły Bielskiemu przy intelektualnej aktywności i w trakcie pracy twórczej. Związane są z tym dwujęzyczne fragmenty (są one śladem po podejmowanych przez poetę próbach translatorskich oraz towarzyszące zapoznawaniu się pisarza z twórczością rosyjskich artystów), wypisy z aktualnie czytanych tekstów, tłumaczenia pojedynczych utworów (Aleksandra Błoka, Jana Cocteau i Katullusa) oraz zestawienia w tabelach nazwisk autorów i tytułów ich dzieł. Notatki te dają wgląd w literackie fascynacje Bielskiego, a co za tym idzie, też to co mogło wpływać na rozwój jego wrażliwości artystycznej, jak i to, z czym poeta wiązał swoje utwory (co uwiadcza się zwłaszcza w przypadku mott dopasowanych przez Bielskiego do poszczególnych fragmentów w raptularzu).

Niektóre z wpisów są związane z funkcją memoryzacyjną i w ich przypadku mówić można o problemie dwujęzyczności – Bielski w kilku miejscach pozostawił zestawione w dwóch wersjach językowych słowa (tłumaczone z rosyjskiego na polski; w obu przypadkach wyrazy zapisywane były alfabetem łacińskim). Notatek takich jest niewiele. Zastanawiającą grupą wpisów w pierwszym z zeszytów poety są fragmenty zapisane cyrylicą. Część z nich stanowią wypisy z lektur i odpisy (niektóre z nich są podpisane), część natomiast może być autorstwa Bielskiego. Sprawą istotną wydaje się fakt, że pisarz wydzielił ten element od reszty zeszytu, notując cyrylicą na poprzedzającej go karcie imię i nazwisko rosyjskiego pisarza, Igora Siewierianina.

Duża grupa wpisów, które znalazły się w obrębie omawianego zeszytu, związana jest już ściśle z motywacją twórczą. Są to zatem notatki wykonywane zapewne w trakcie zbierania materiałów i szukania inspiracji: wypisy z lektur, tabele, w których pisarz starał się uporządkować treści i plany, notatki dotyczące poszukiwania odpowiedniego leksemu czy formy wyrazu do tekstu (choćby w postaci poszukiwania rymu), ale też pierwsze szkice. Dominującą grupą wpisów są jednak utwory literackie, które Bielski w zeszycie gromadzi w celu pracy nad nimi, w niektórych przypadkach być może również ze względu na chęć posiadania kopii lubianego utworu w osobistych zapiskach. Prawdopodobnie tak jak w przypadku raptularza przeniósł je z innych nośników do notesu, na co wskazuje brak chronologii poszczególnych wpisów – większość tekstów poetyckich, które Bielski wprowadził do tego dokumentu, pochodzą z 1921 roku i są wplecione między fragmenty z lat późniejszych. Obecność wymienionych elementów (wypisów, notatek, szkiców, utworów) stwarza możliwość opisanego

dokumentu w kategorii kroniki pracy twórczej<sup>38</sup>, która dla pisarza stanowić może jednocześnie warsztat, laboratorium ale też archiwum twórcze, w którym gromadzi pomysły, refleksje, obserwacje do wykorzystania w przyszłych dziełach oraz w którym zbiera pierwsze (i niekiedy późniejsze) wersje utworów<sup>39</sup>. Rękopisy w tym wypadku były zatem dla Bielskiego z jednej strony „poligonem doświadczalnym”, gdzie młody twórca budował swój warsztat, pozwalając sobie na nieskrępowaną swobodę twórczą w momencie kształtowania własnego stylu. Z drugiej strony omawiane notesy miały także charakter użytkowy, służący do planowania i notowania.

Przedstawiony powyżej zbiór autografów jest na tyle zróżnicowany, zarówno pod względem treściowym, jak i materialnym/wizualnym, że sprawia wyraźny problem w przypadku próby określenia ich w sposób jednoznaczny. Wobec tego poszczególne elementy prowadzonych przez pisarza zapisków warto prześledzić, przyglądając się im z różnych perspektyw. W pierwszej kolejności warto zastanowić się nad tym, czym te materiały są i do czego miały one służyć poecie. Ułatwi to późniejszą analizę poszczególnych elementów rękopisów Bielskiego przy użyciu narzędzi wypracowanych przez francuską szkołę krytyki genetycznej, a także w perspektywie historycznoliterackiej, co będzie tematem drugiego rozdziału rozprawy. Pozwoli to uzyskać jak najpełniejszy obraz młodego poety, który w swoich zapiskach stworzył swego rodzaju projekt tożsamościowy, próbując w nim utrwalić spójny obraz własnej osoby.

## Sygnatury

Obok podejmowanych przez młodego artystę eksperymentów i codziennych notatek, w młodzieńczych materiałach Bielskiego widoczne są często także jego wczesne fascynacje, niekiedy (nie)świadome naśladownictwa, wpływy innych autorów wyrażone również w wizualny sposób. Dodać to tego również należy wątek relacji towarzyskich i wzajemnych inspiracji twórców, który wiązać należy z momentem zawiązywania się środowiska artystycznego w Lublinie. Kwestia ta zdaje się istotna w kontekście tego, co znajduje się w omówionych do tej pory autografach, ale także tego, co łączy je z innymi materiałami pochodzącymi z archiwum pisarza (listami otrzymanymi od Józefa Czechowicza – przechowywane są w teczce o sygnaturze MC 62R) oraz dokumentami ze zbiorów Czechowicza (odpisami młodzieńczych utworów Bielskiego wykonanych ręką autora *nuty człowieczej* – rękopisy te znajdują się w teczce

---

<sup>38</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 41.

<sup>39</sup> P. Rodak, *Czas dzienników*, „Znak” 2012, nr 2  
<https://www miesiecznik.znak.com.pl/6812011pawel-rodakczas-dziennikow/> [Dostęp: 28.10.2022]

o sygnaturze MC 14R). Wymienione materiały odsłaniają nie tylko sam proces kształtowania się znajomości dwóch poetów, ale też to, jak splatały lub też niekiedy rozchodziły się ich ścieżki artystyczne czy też to, jak formowały się ich osobowości twórcze.

Ważnym elementem obecnym we wszystkich wyżej wymienionych autografach są sygnatury poetów. Ten, zdawać by się mogło, niepozorny ślad pozostawiony w przestrzeni rękopisu przez artystę (najczęściej pod utworem) jest znakiem szczególnym, odsyłającym do rzeczywistości (w postaci realnego pisarza) oraz łączącym się z kwestiami prawnymi (z kategoriami autorstwa, autentyczności oraz tożsamości). Tomasz Dalasiński, korzystając z koncepcji Philippe'a Lejeune'a, wskazał również, że podpis jest elementem wiążącym podmiot piszący z językową przestrzenią tekstu:

W klasycznych koncepcjach literatury autobiograficznej [...] sygnatura autorska oznaczała nazwisko w językowej przestrzeni tekstu tożsame nazwisku twórcy oraz użyte w aspekcie autobiograficznym. Ta fundamentalna definicja wynikała z szerszego przeświadczenia literaturoznawców – mającego swoje źródło w filozofii analitycznej – o odpowiedności między imieniem a jego nosicielem, jeszcze szerzej – odpowiedności między językiem a bytem. Zgodnie z tym przeświadczeniem, tematyzując swoje istnienie przez jego nazwanie stwierdzamy to istnienie, łącząc je z prawdą, tzn. odnosimy czyste *signifiant* do jednostkowego bytu przejawiającego się jako samoidentyfikacyjne *cogito*<sup>40</sup>.

Sygnatura autorska, rozumiana jako podpis twórcy pod dziełem, silnie zakotwicza tekst w rzeczywistości pozaliterackiej, a także legitymizuje status prawny między autorem i dziełem; zarazem poświadcza przynależność tekstu do świata literatury czy sztuki w ogóle. Podpis taki pozwala zaistnieć autorowi w przestrzeni publicznej, wchodząc w obieg literacki, co widoczne jest tym bardziej w XX wieku. Pisanie, postrzegane jako profesja, sposób na karierę i uczestnictwo literatów w życiu kulturalnym sprzyjało rozwojowi rynku, ale też bezpośredniemu kontaktowi odbiorcy z autorem. W ramach tego zjawiska mówić można zatem o mechanizmach autokreacyjnych, które wyrażają się poprzez projektowanie własnego podpisu i wielokrotne ćwiczenie.

W materiałach z archiwów Bielskiego i Czechowicza uwyraźnia się wspomniana sytuacja, związana z próbą stworzenia swojej autorskiej sygnatury, a także ćwiczenia jej przez Bielskiego. Poeta ten, choć był już po debiucie prasowym<sup>41</sup>, był jeszcze młodym artystą, który planował swój sukces na polu literatury, stanowiąc jednocześnie dla młodszego kolegi wzór do naśladowania (Czechowicz określał go mianem „budziciela”). Obaj poeci w momencie zapoznania dopiero kształtowali swoje osobowości twórcze. Elementem istotnym na tym etapie, związanym ściśle ze stwarzaniem siebie był właśnie proces wymyślenia sygnatury

<sup>40</sup> T. Dalasiński, *Syllepsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*, „Tekstura” 2013, T. 1, s. 150.

<sup>41</sup> Bielski debiutował na łamach „Młodzieży” w 1920 roku.

autorskiej. Zanim zatem przejdę do analizy obecnych w rękopisach podpisów, przybliżę tło biograficzne, wyłaniające się ze wspomnień spisanych przez Bielskiego (*Most nad czasem, Z niepowrotnej przeszłości*) oraz z korespondencji (do archiwum trafiło tylko pięć listów, jedynie zresztą tych, kierowanych przez Czechowicza do Bielskiego<sup>42</sup>).

Warto zacząć od rekonstrukcji pierwszego spotkania literatów. Zaważyło ono na początkowym charakterze ich relacji, opierającej się o sprawy okołoliterackie. Wydarzenie to opisane zostało przez Bielskiego oraz Wacława Gralewskiego<sup>43</sup>. Zaaranżował je starszy brat Czechowicza, Stanisław, który poprosił przyjaciół o ocenę twórczości Józefa.

Młody Czechowicz na spotkanie przyniósł dwa zeszyty swoich wierszy. Bielski i Gralewski nie ocenili ich wysoko: „Stach miał rację. Typowe młodzieńcze wzloty na bardzo słabych skrzydełkach, w najlepszym razie chudziutka młodopolszczyzna”<sup>44</sup>. Ich zdaniem wiersze Czechowicza nie miały oryginalnego wyrazu. Inaczej jednak prezentowała się sprawa twórczości prozatorskiej Józefa. Gralewski zwrócił uwagę na to, że choć widoczne były w niej wciąż wpływy młodopolskie, to jednak „szereg fragmentów miało dużą siłę wyrazu. A i temat mógł zaszokować ludzi wychowanych w tradycyjnej dziewiętnastowiecznej moralności”<sup>45</sup>.

Materialnym śladem długoletniej przyjaźni między Czechowiczem a Bielskim jest korespondencja poetów. Pierwszy (chronologicznie) z zachowanych listów napisany został prawdopodobnie w okolicach 1922 roku, wkrótce po poznaniu się poetów. Jego treść jest dość lapidarna:

Nie mogę Pana nigdy zastać w domu, a o umówieniu się, co do godzin przyjęć Staszka nie ma mowy wobec tego, że Pan milczy. Gotów jestem przypomnieć Kochanowskiego (czego milczycie Panie Kondracie...)

Zostawiam Panu *Nowatora* i żegnam. Kiedy usłyszę Błoka?<sup>46</sup>

Choć zacytowana wiadomość jest krótka, można wyczytać z niej stosunkowo dużo na temat tego, jaki charakter miała wówczas relacja młodych poetów. List napisany został językiem oficjalnym, lecz nie wolnym od aluzji literackich – Czechowicz zawarł w wiadomości nawiązanie do tekstu Jana Kochanowskiego (*Na Konrata*). Ważne wydaje się również wspo-

---

<sup>42</sup> Nie uwzględniam kartki wysłanej przez Czechowicza do Bielskiego, W. Gralewskiego oraz K. Miernowskiego z Paryża – zawiera ona pozdrowienia ze stolicy Francji oraz informacje o powrocie poety do Lublina.

<sup>43</sup> Zob. K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 110-111; W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, Warszawa 1968, s. 37-43, 47, 53-55.

<sup>44</sup> W. Gralewski, *Stalowa...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>45</sup> Tamże, s. 41.

<sup>46</sup> List do Konrada Bielskiego (prawdopodobnie z 1922 lub 1923 roku), w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 62R.

mniane pośrednictwo Stanisława w aranżowaniu spotkań poetów. O sytuacji pisał Bielski w *Moście nad czasem*:

Do mnie zbliżyła go oczywiście poezja. Byłem szczęśliwym posiadaczem pełnego zbioru poezji Błoka, który wtedy niełatwo było dostać. Czechowicz początkowo przychodził do mnie na wspólne czytanie. Potem mu kolejno pożyczałem poszczególne tomy. Wbrew ogólnie panującym zwyczajom książki zwracał, a przy okazji zawsze mi podrzucał przekład najulubieńszych wierszy. Od Błoka przeszliśmy do naszych własnych. Zaczęły się długie i poważne rozmowy<sup>47</sup>.

Wspomnienia Bielskiego sugerują, że wspólne spotkania zbliżyły do siebie artystów. Jeśli jednak wierzyć listom Czechowicza – wyglądało to nieco inaczej. Pewien dystans sugerowałby również oficjalny ton wynikający z nieprzełamanej jeszcze przez poetów konwencji komunikacyjnej<sup>48</sup>. Niemniej jednak zacytowany fragment pokrywa się, przynajmniej częściowo, z wiadomością autora *nuty człowieczej*. Brak silnej więzi wyartykułowany został zresztą bezpośrednio w drugim (w kolejności chronologicznej) z zachowanych listów (1923 rok). Na podstawie tego autografu wywnioskować można, że Czechowicz zaczął postrzegać Bielskiego jako przyjaciela po nieco ponad roku od pierwszego spotkania:

Teraz jednak staje się ten cud, że proszę o zgodę i serdeczność. Bo przyznasz, że mimo pozory i zwierzenia, nigdyśmy przyjaciółmi nie byli. Zawsze był między nami, wyczuwany zapewne i przez ciebie, szklany kwadrat – niedostępność dusz.

I gdybyś wiedział, co sprawiło, że nagle zachciałem zostać twym przyjacielem! Drobnostka, leciutki ton w słowach, któreś mi kilka dni temu powiedział o Staszku, że dobrze z nim i że wróci [starszy brat Józefa chorował na gruźlicę – przyp. J.T.]. Ten nieuchwytny niemal *timbre* prawdziwego uczucia, jakim Staszka wspomniałeś, rozgrzeszył cię w moich oczach.

Dotychczas znałem cię z wierzchu i spontanicznych uczuć nie widziałem u ciebie nigdy. Spoza twojego fraka nigdy nie wystawał przegowany ogon takich rudych chimer<sup>49</sup>.

W świetle tej wiadomości przyczyną znacznego zbliżenia się poetów nie były wyłącznie sprawy artystyczne, ale te związane z kwestiami osobistymi. Dotychczasowa relacja między literatami z perspektywy Czechowicza była pozorna. O zmianie sytuacji można było natomiast mówić dopiero w momencie, gdy Bielski „objawił się” Czechowiczowi jako osoba zdolna do okazywania emocji – wydał się młodszemu z poetów przez to autentyczny.

O bardziej familiarnych stosunkach między poetami można mówić też na podstawie sposobu, w jaki sformułowany został list. Czechowicz zwracał się w znacznie bardziej otwarty sposób do Bielskiego. Adresat nie był już dla nadawcy „Panem Konradem”, a „Drogim Konradem”. Takie skracanie dystansu przy użyciu zwrotu do adresata zaobserwować można przeglądając kolejno listy. W pierwszym z nich Czechowicz zwraca się do Bielskiego oficjal-

<sup>47</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 110.

<sup>48</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, [w:] *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, T. IX, Lwów 1938.

<sup>49</sup> List do Konrada Bielskiego z 1923 roku, dz. cyt.

nie „Panie Konradzie”, kolejne dwa listy rozpoczynają się od słów „Drogi Konradzie”, co ostatecznie przechodzi do bardzo poufalej postaci „Drogi Końdziu!”. Wyraźne są tu zatem zmiany zachodzące w relacji artystów, która powoli staje się coraz mniej oficjalna.

Przełożyło się to również na sposób podpisywania listów. Pierwszy z nich sygnowany jest w charakterystyczny dla Czechowicza sposób, którym posługiwał się w bardziej oficjalnych kontaktach (inicjał imienia przecinający pierwszą literę nazwiska i pełny zapis nazwiska), zapis ten powtórzony został w kolejnym liście z dopiskiem „twój”, co, choć nieznacznie, skraca dystans. Kolejne listy podpisane zostały „Druh”, „Twój J”, „Józek”. Uznać należy, że formy te świadczyć mogły o zbliżeniu się poetów, którzy zaczęli odnosić się do siebie w bardziej swobodny sposób.

Nie jest możliwe ustalenie tego, jak sytuacja widziana była wówczas przez Bielskiego – nie dysponujemy pisaną przez niego korespondencją. Możliwe zresztą, że odpowiedź na omawiany list nigdy nie powstała<sup>50</sup>. Po latach Bielski przedstawił jednak inną wersję na temat więzi łączącej go z Czechowiczem. W artykule *Z niepowrotnej przeszłości*, z którego pochodzi wcześniej cytowany fragment, Bielski zawarł obszerny wyimek z omawianego listu. Fragment wybrany przez pisarza związany był z rolą, jaką autor *Mostu nad czasem* odegrał na początku drogi poetyckiej Czechowicza. Pisząc więc o relacji, która ich łączyła, miał wiadomość od przyjaciela przed sobą. Pominięcie fragmentu listu, związanego z opisem relacji dwóch poetów widzianej przez młodszego z nich, jest dość zagadkowe i skłania do zastanowienia się nad tym czy była do świadoma decyzja autora (podjęta w celu zachowania pozorów i miana „budziciela”), czy zwykłe przeoczenie<sup>51</sup>.

O ile w pierwszej części<sup>52</sup> analizowanego listu Czechowicz skupia się raczej na kwestiach osobistych, o tyle w dalszej części zdaje Bielskiemu relację z lektur tekstów przyjaciela. Zwraca przy tym uwagę na to, jak oddziałują one na jego własną wyobraźnię twórczą. Cytuje fragmenty z dwóch liryków. Pierwszym z nich jest *Erotyk jesienny* („W pasiece pszczołodzwonnej, w leszczynie, krzewinie...”). Przytaczając ten tekst Czechowicz przyznał się do naśladowania specyficznego rytmu wiersza Bielskiego. Poeta sięga również po *Kołysankę*, co

---

<sup>50</sup> Czechowicz w korespondencji ze Stanisławem Czernikiem napisał, że na wiele wiadomości wysłanych do Bielskiego otrzymał tylko dwie odpowiedzi (zob. J. Czechowicz, List do Stanisława Czernika, [w:] *Listy*, oprac. T. Kłak, Lubin 2011, s. 317); Bielski przyznawał się natomiast, że nie należał do najlepszych epistolografów (zob. K. Bielski, *Z niepowrotnej przeszłości*, „Kamena” 1959, nr 19-20, s. 2).

<sup>51</sup> Podobna sytuacja pojawia się w przypadku innego cytowanego przez Bielskiego fragmentu z listu przyjaciela – pomija on umieszczony przez Czechowicza w wiadomości wers z jego własnego wiersza, *Nocnej kawiarni* (zob. K. Bielski, *Most...* dz. cyt. s. 110-111; List do Konrada Bielskiego z 1923 roku, dz. cyt.).

<sup>52</sup> Autor listu podzielił go na trzy części – w pierwszej głównym tematem było wyznanie poety, w drugiej wypowiedź wiązała się z wrażeniami Czechowicza dotyczącymi jego lektur, natomiast w trzeciej umieścił odpisy dwóch swoich wierszy: [*Spotkać Cię gdzie...*] i *III ballady Chopina*.

prawdopodobnie czynił z pamięci, ponieważ przywoływany przez niego wers odbiega od tego, jak wygląda on w rękopisach Bielskiego<sup>53</sup>. Cytat z *Kołysanki*, jak zaznaczył poeta, towarzyszył mu przez długi czas, „prześladując go”. Wyparty jednak został przez „sny Robinsona” (tj. *Opowieść o nowym Robinsonie*<sup>54</sup>). Zaznacza przy tym, że proza Bielskiego wpłynęło na niego w momencie planowania podobnego utworu (opowieści o Hiramie)<sup>55</sup>. Z jego relacji wynika, że podczas pracy twórczej główną trudnością była ilość pomysłów i nieumiejętność połączenia ich przez artystę w logiczną całość. W efekcie Czechowicz odroczył prace nad dziełem. Co zdaje się istotne – literat opisując własne problemy z twórczością prozatorską, zauważa to, co łączy go w tym aspekcie z Bielskim: „Chcę aby się to wszystko tak wyklarowało, jak barwy w starym winie, już to wspólną chyba naszą jest cechą, że tak długo nosimy się z planami”<sup>56</sup>.

Wartą uwagi wiadomością od Czechowicza jest list z ostatniego dnia 1923 roku. Impuls do wysłania wiadomości stanowiła wcześniejsza rozmowa z Bielskim. Intencją Czechowicza była próba nakłonienia przyjaciela do poczynienia swego rodzaju bilansu swojej dotychczasowej twórczości i zwrócenie mu uwagi na to, że skłania się zbyt do „perwersji intelektualnych”<sup>57</sup>, zamiast do tego, co codzienne i bliskie, co wpływa na wartość jego wierszy. Zarzuca mu nieumiejętność czy też niechęć do sięgania do „drugiej i trzeciej świadomości”<sup>58</sup>, do miejsca, z którego dobywa się „głos melancholii”<sup>59</sup>. Ocena dokonana przez Czechowicza zbliżona jest do tego, co o juveniliach młodego poety mówili wcześniej Bielski i Gralewski. Autor *Kamienia* wzywa w liście przyjaciela do odzyskania roli „budziciela”, nie jednak wobec niego, ale wobec samego siebie: „Słuchaj siebie, odrzuć wobec samego siebie to wszystko, czym się od innych zasłaniasz. Ja chcę, żebyś się stał budzicielem samego siebie”<sup>60</sup>. Przytoczone słowa Czechowicza uznać można za sygnał zmiany dynamiki relacji dwóch poetów. Bielski traci pozycję autorytetu. Z kolei Czechowicz staje się osobą mającą pomóc przyjacielowi w znalezieniu nowej drogi twórczej.

Sporo o umacniającej się więzi między poetami, jak i o dalszych trajektoriach ich dróg poetyckich, mówią dwa ostatnie listy: pierwszy z nich napisany z okazji imienin Bielskiego

---

<sup>53</sup> Czechowicz podaje wersję: „smutny, piszę dla ciebie tęską kołysankę”, u Bielskiego natomiast wers ten brzmi: „Senny tworzę dla ciebie smutną kołysankę”.

<sup>54</sup> Utwór prozatorski Bielskiego, który drukiem ukazał się tylko częściowo – autor zagubił pierwszy rozdział, co w następstwie zniechęciło go do kontynuowania pracy nad tekstem.

<sup>55</sup> Tekst ten ostatecznie nie powstał.

<sup>56</sup> List do Konrada Bielskiego z 1923 roku, dz. cyt.

<sup>57</sup> List do Konrada Bielskiego z 31 XII 1923 roku, sygn. MC 62R.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Tamże.

(19 II 1924 roku), drugi natomiast wysłany został podczas pobytu Czechowicza u siostry w Brodach (16 VII 1925 roku). Oba cechują się wyraźną poufałością wobec adresata, ale też oba głównie związane są z tematyką dotyczącą literatury i procesów twórczych.

W wiadomości zapisanej na imienninowej kartce pojawia się ton zbliżony do wcześniej omówionego listu. Czechowicz uczulał tu Bielskiego, by nie dał się zaślepić „trzydniowym lub dwugodzinnym teoriom życiowym pod hasłem urbanizmu, praktykowanym w speluncie i hotelu”<sup>61</sup>, ponieważ zabijają one w nim poetę. Ostatni z zachowanych listów wykorzystany został przez Bielskiego w artykule z 1959 roku<sup>62</sup>, w celu ukazania rozterek towarzyszących Czechowiczowi w procesie „poszukiwania manieri własnej”. Bielski streszczając ówczesne zmagania artysty, dystansuje się w pewnym stopniu od tego procesu. Czechowicz jednak opisując swoje rozterki, uwzględnił w nich przyjaciela: „Szczerze ci się przyznam, że chociaż idziemy obaj na lewo to jednak wagmanostwo zadowolić nas nie może (wybacz, że mówię za obydwoh...), najlepszym zaś dowodem tego okres jasięszczyzny, dekoracyjnej, patetycznej i bluffowej”<sup>63</sup>. Wartym uwagi wątkiem jest zdecydowanie wspomnienie przez Czechowicza wzorów ściśle związanych z dwoma stylami pisania awangardowego. Kwestia zaznaczenia tego problemu w liście przez Czechowicza jest wyraźnym znakiem tego, że zainteresowania taką poetyką pojawiły się wśród lubelskich twórców i co istotne – fascynacje, ale też jednocześnie rozterki młodych pisarzy, szukających swojego „Ja” twórczego przeszły z osobistych notatek, tekstów nieprzeznaczonych do publikacji, do korespondencji. Temat poszukiwań własnego języka wyrazu staje się zatem w pewnym stopniu spoiwem wspólnoty twórczej, staje się ważnym wątkiem w postrzeganiu nie jednostkowym a grupowym.

Materiałem, który prowokuje do stawiania dalszych pytań o relacje młodych twórców, nie dając przy tym jednoznacznych odpowiedzi, jest zbiór kilku tekstów Bielskiego przepisanych ręką Czechowicza. Zachowały się cztery karty, na których Czechowicz odpisał dwu- i jednostronnie kilka wierszy przyjaciela: *Do przyjaciół*, *Erotyk jesienny*, *Fraszka* i *Rewolucje*. Teksty te pochodzą z lat 1921-1923<sup>64</sup>.

Uwagę w tych autografach przykuwają sygnatury – Czechowicz podpisał teksty w imieniu przyjaciela. Zrobił to w sposób wariantywny, zawsze jednak łącząc inicjał imienia z nazwiskiem Bielskiego, wobec czego powstały trzy formy zapisu: „KBielski”; „KBielski.”

---

<sup>61</sup> Cytat ten stanowi aluzję do listu Bielskiego napisanego do Stanisława: „Miłości dwugodzinne, jedno- i dwudniowe nie są jednakie tem do czego się dąży, ale przychodzić muszą, one dają złudzenia chwili, «to co najważniejsze»”. List do Stanisława Czechowicza, 15 X 1923, w zbiorach archiwum Muzeum im. J. Czechowicza, sygn. MC 172R, k. 7v-8r.

<sup>62</sup> K. Bielski, *Z niepowrotnej...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>63</sup> List do Konrada Bielskiego z 16.07.1924, sygn. MC 62R.

<sup>64</sup> Dwa z utworów zostały opublikowane: *Do przyjaciół* – w „Reflektorze” 1923 i w „Kamienie” w 1985 roku (a więc po śmierci Bielskiego); *Erotyk jesienny* – w „Kamienie” 1938 rok.

(gdzie K zapisane zostało tak, jakby Czechowicz rozpoczął pisanie od litery J lub H); „K. Bielski”. Sygnatury obecne na tych odpisach są w zasadzie tożsame z tym, w jaki sposób Bielski podpisywał się w późniejszych latach. Niewykluczone zatem, że starszy z poetów zasugerował się formami z tych kart, które zaproponował Czechowicz.

W tym miejscu należałoby jednak przede wszystkim zapytać o przyczynę powstania tych autografów. Czy zostały one sporządzone w wyniku prośby Bielskiego o przepisanie jego utworów i być może o dokonanie na nich korekty (co jest raczej mało prawdopodobną perspektywą)? A może poeta przepisywał liryki Bielskiego na własny użytek, czego powodem był podziw wobec starszego kolegi na początku ich znajomości? W końcu wśród tekstów wybranych do skopiowania pojawił się *Erotyk jesienny* – utwór, który obecny jest także w omówionej korespondencji. Być może wreszcie Czechowicz stworzył odpisy, by je komuś podarować – choćby właśnie Bielskiemu, na co wskazywać może obecność sygnatury twórcy i skreśleń na karcie z utworami *Do przyjaciół* i *Erotyk jesienny*<sup>65</sup>. Najbardziej prawdopodobną opcją jest po prawdzie przepisanie utworów Bielskiego przez Czechowicza ze względu na zwykłą sympatię do autora i chęć zachowania jego wierszy dla siebie.

Warto przy tym odnotować, że wiersze w odpisach Czechowicza nie są identyczne z tymi, które zachowały się w autografach Bielskiego, czy też z tymi wersjami, które ukazały się drukiem. Pierwszym elementem, który rzuca się w oczy podczas porównywania tekstów zapisanych ręką Czechowicza z oryginałami rękopiśmiennymi/maszynopisowymi lub wierszami, jakie ukazały się drukiem, jest interpunkcja. Znaczna część zmian polega na pominięciu znaków interpunkcyjnych kończących wersy, co być może wynikało z przeoczenia lub własnych przyzwyczajęń autora *Kamienia*. Możliwe, że stąd wynikał zapis ostatniej strofy *Do przyjaciół*, w której Czechowicz rozbija zdanie przez wstawienie wykrzyknika: „Lecz wierzę, coś się stanie na ziemi czy morzu/Coś co przyjdzie jak piorun, jak wichur zaśwista!/Że któryś z nas, nareszcie na nieprawem łożu/ Potwornego nad ranem spłodzi antychrysta”. Zmiany, których dokonał Czechowicz polegają na zapisie przecinków zamiast kropek i odwrotnie lub stawianiem w ich miejscu wykrzykników – są to jednak modyfikacje nieliczne i raczej nie ingerujące mocno w rytm czy sens. Większość znaków interpunkcyjnych, z tych, które Czechowicz postanowił zapisać w swoich wersjach, jest zgodna z zapisem Bielskiego. Znaczna ich część została jednak przez poetę pominięta.

Poza modyfikacjami, które uznać należy za omyłkę przepisującego, wskazać można na kilka zmian interpunkcyjnych, niosących ze sobą wyraźne konsekwencje. Te pojawiają się

---

<sup>65</sup> Skreślenie to może sugerować status tekstu – został on „wykorzystany”. Oba teksty oddane zostały do druku: pierwszy w „Reflektorze”, drugi w „Kamieniu”.

w odpisie *Rewolucji* kilka razy. Tego typu interwencja w wyraźny sposób zmienia rytm dwuwersu. W utrwalonej w raptularzu wersji Bielskiego brzmi on: „Dziś wieczorem – Drżą usta i trzęsą się ręce,/Gorączka nieustanna, trwoga przyczajona”, w wersji Czechowicza natomiast te dwie linijki prezentują się tak: „Dziś wieczorem. Drżą usta i trzęsą się ręce./Gorączka nieustanna. Trwoga przyczajona.”. Czechowicz wykorzystał kropki. Oddzielił nimi poszczególne elementy, co wpłynęło na rytm utworu. To z kolei wpłynęło na nastrój tego fragmentu, czyniąc go bardziej niepokojącym. Z kolei w innym miejscu przeniósł myślnik łącząc dwa zdania, tym samym w miejsce myślnika u Bielskiego wstawiając przecinek, zmienił organizację drugiego z wersów, zmieniając go w wyliczenie, podczas gdy u autora „Uczone szpargały” zdają się być po prostu drugim określeniem na to samo. U Czechowicza dwuwiers ten brzmi: „Walą się pod naporem tłumy biblioteki –/Zatęchła, stara mądrość, uczone szpargały.”, u Bielskiego natomiast: „Walą się pod naporem tłumów biblioteki./Zatęchła, stara mądrość – Uczone szpargały.”. Co więcej, w zapisie Czechowicz rezygnuje z zapisu słowa „Uczone” wielką literą. Podobna sytuacja widoczna jest w ostatnim wersie utworu: w wersji Bielskiego „Tylko Ciebie nie było tam Galilejczyku!!!!!!”, natomiast u Czechowicza pojawił się zapis „Tylko ciebie nie było tam galilejczyku.” – poeta zrezygnował nie tylko z rozwiązania interpunkcyjnego, jakie zastosował Bielski, ale również z majuskuły, co jest już charakterystyczną cechą jego późniejszych tekstów, tak samo jak brak znaków przestankowych.

Modyfikacje pojawiły się nie tylko w związku z interpunkcją czy zapisem wielką lub małą literą, ale też w innych zabiegach wykonanych przez Czechowicza, które postrzegać można już jako działania redakcyjne na tekstach Bielskiego – takie jak choćby poprawienie zapisu „Wychodowali” na „Wyhodowali”, „niesie” na „znosi”. Wskazać można również na zmianę w kolejności wyrazów z: „I na placach publicznych chce tańczyć bolero” na: „I na placach publicznych tańczyć chce bolero”. Zabieg ten zapewne wynikał ze względu na rytm<sup>66</sup>.

Część ze zmian, które pojawiły się w wersji Czechowicza, a które nie pokrywają się z rękopisem Bielskiego, zdają się być pomyłkami powstałymi w efekcie nierozczytania pisma autora („To” – „Ta”; „męczzone” – „zmęczzone”; „Nóg tysiące” – „Nóg tysiącem”; „rymach” – „rynnach”) lub wynikające ze starej pisowni („lodowatem” – „lodowatym”). Podobna sytuacja występuje zresztą w *Erotyku jesiennym*, w którym oprócz zmian interpunkcyjnych, które polegają wyłącznie na pominięciu znaków, pojawiły się przeinaczenia prawdopodobnie wy-

---

<sup>66</sup> Mogło wynikać to jednak z pomyłki – podświadomie wersja ta mogła brzmieć lepiej dla poety, więc ją zapisał.

nikające z pomyłki piszącego przy wykonywaniu kopii tekstów („leczczynie-krzewinie”/”leszczynie-krzewiny”; „Upojonej”/”Upojone”; „dziewczyński”/”dziewczynię”).

Warto zatrzymać się na chwilę przy utworze *Do przyjaciół*. Nie zachował się on wśród materiałów Bielskiego w postaci rękopisu, a w formie maszynopisu (nie wiadomo jednak czy powstał on przed odpisem, czy już po; sam zresztą maszynopis może nie być wersją utrwaloną przez Bielskiego). Utwór ten został dwa razy opublikowany – w „Reflektorze” (1923) i w „Kamienie” (1985). Każdy z wymienionych przekazów razem z odpisem Czechowicza jest nieco inny, co daje cztery warianty jednego wiersza. Różnią się one poszczególnymi elementami. Sama kwestia interpunkcji zmusza do wydzielenia czterech wariantów. Zmiany w leksyce powodują natomiast jeszcze większe zróżnicowanie – samego odpisu nie da się sprowadzić do tylko jednej wersji tekstu Bielskiego<sup>67</sup>. Autograf Czechowicza zatem w tym wypadku jest pewnego rodzaju kontaminacją wersji pochodzącej bezpośrednio od Bielskiego oraz opublikowanej w „Reflektorze”, co tym bardziej utrudnia określenie kiedy mógł powstać, ale sugeruje też, że mogły istnieć jakieś wersje pośrednie tego utworu, z których mógł korzystać poeta.

O ile obecność sygnatur w korespondencji nie powinna dziwić, o tyle opisane przeze mnie wcześniej podpisy wykonane ręką Czechowicza na odpisach są zastanawiające. Jak dodamy do tego kolejne podpisy, które znajdują się w zapisach Bielskiego, wówczas sprawa staje się zawiła, a przez to bardziej interesująca. W autografach tych obok sygnatur Bielskiego (o różnych formach) znalazły się także wykonane przez niego zapisy charakterystycznej ligatury Czechowicza (nachodzące na siebie litery „J” i „C”). Zagadkowa obecność tych elementów, niekiedy zresztą skreślonych lub całkiem zamazanych, jak i różnych form podpisu Bielskiego, wynikała zapewne z ćwiczenia przez literata własnej sygnatury. Szukanie autorskiej sygnatury przez twórcę rozpoczęło się przypuszczalnie jeszcze przed podpisami złożonymi na odpisach przez Czechowicza i miało swoje miejsce w pierwszym z zeszytów Bielskiego, który ma postać brudnopisu.

Zmagania pisarza w tej materii rozpoczynają się już od pierwszych stron tego notatnika – trzy pierwsze karty noszą ślady różnych prób. Na pierwszej stronie poeta zapisał ołówkiem „Konrad Bielski”. Na kolejnej karcie pisarz skraca już imię i nazwisko do inicjałów – co

---

<sup>67</sup> Na podstawie zmian pod kątem leksyki wyróżnić można co najmniej trzy odmiany wiersza Bielskiego: (1) w odpisie i publikacjach obecny jest wers zapisany w postaci: „Niezrównane i sprośne kawały”, natomiast w maszynopisie: „Wierszowanie wesołe i sprośne kawały”; (2) zmiana jednego leksemu w piątej strofie sprawia, że powstały trzy wersje jednej linijki tekstu: w odpisie i maszynopisie „nieznane”; w „Reflektorze” „dalekie”; w „Kamienie” „pustynne”, (3) pojawia się również zmiana, wynikająca pewnie z później przeprowadzonego uwspółcześniania języka w tekście: w odpisie i „Reflektorze” występuje zapis – „nieprawem”; w maszynopisie i w „Kamienie”: „nieprawym” co sugeruje, że maszynopis został najprawdopodobniej wykonany później niż czechowiczowski odpis.

robi delikatnie, kreśląc ołówkiem podpis. Podczas tej próby skupił się na ozdobnikach, które sprawiły, że zapis stał się nieczytelny, co prawdopodobnie było powodem do niezadowolenia. Bielski tę próbę skreślił. Karta 3 to już wyraźniejszy zapis, w którym pisarz skupił się na imieniu (dokonał 4 różnych prób), akcentując w nim litery „d” i „K”, próbując zapisać je w sposób dekoracyjny. W jednym tylko z tych podpisów próbuje wkomponować nazwisko, pisząc „KonradBie” – poniechał jednak, „urywając” nazwisko w połowie. Prawdopodobnie i ta wersja go nie zadowalała.

Pierwsze podpisy mające imitować ligaturę Czechowicza pojawiają się na karcie szóstej, oba jednak zostały niemal całkiem zamazane, zaś skreślenia wykonane zostały z dużym naciskiem. Może więc w momencie, gdy Bielski postanowił sięgnąć po podpis młodszego kolegi, traktując go jako wzór, uznał ten pomysł za nie do końca trafny. Stało się tak prawdopodobnie z kilku przyczyn. Za jedną z nich uznać należy to, że poeta zdawał sobie sprawę z tego, że o ile połączenie J i C było stosunkowo łatwe i w zasadzie zapis taki nasuwał się w sposób naturalny, wyglądał estetycznie, o tyle litery K i B nastroczały już problemów z kompozycją (nałożenie jednego znaku na drugi powoduje zlanie się liter). Jako inny powód rozpatrywać można rezygnację z zapisu opartego o inicjały w celu powrotu do wersji poprzednich podpisu. Odrzucenie tego wzorca mogło również wynikać z tego, że Bielski po prostu nie chciał naśladować Czechowicza, czując się niekomfortowo, korzystając zresztą z dość osobistego elementu, jakim bez wątpienia jest sygnatura autorska. W końcu to Bielski był postrzegany jako budziciel przyjaciela, a wzorowanie się na podpisie Czechowicza mogło w jakiś sposób wpływać na postrzeganie jego osoby jako poety. Co więcej, mogło chodzić także o to, że Bielski chciał mieć coś własnego, nie wynikającego z naśladownictwa, zwłaszcza młodszego kolegi, dla którego odegrał tak istotną rolę.

Kolejne dwie sygnatury Czechowicza zapisane ręką Bielskiego znajdują się już na następnej karcie. W przeciwieństwie do poprzednich nie zostały skreślone. Warte uwagi jest jednak to, że Bielski podpisy te zapisał ołówkiem w sposób niemal niewidoczny – są przez to prawie niezauważalne na tle tekstu i licznych skreśleń mu towarzyszących. Podobna sytuacja obecna jest na odwrocie tej karty – Bielski podpisał się na niej w sposób niewyraźny. W zapisie tym rozpoznać można jedynie litery „K” i „B”. Wariant sygnatury, o którym mowa jest jednak zdecydowanie ozdobny. Po wyraźnie zapisanych dwóch znakach pisarz resztę podpisu zamarkował kilkoma pętelkami, mającymi imitować zapis nazwiska. Następnie poprowadził linię w dół, rysując ozdobny wąs pod podpisem zakończony kolejną pętlą. Taki zapis jest już nieco bliższy temu, który pojawił się w późniejszych dokumentach sygnowanych przez Bielskiego.

Kopie ligatury Czechowicza pojawia się w zeszycie jeszcze trzy razy – na 10 karcie *recto* (zapisane wyraźnie na marginesie trzy razy pochyłym pismem, przy czym Bielski uzupełnił te zapisy, umieszczając za nimi kropki), na karcie 12 *recto* oraz na karcie 35 *recto*. Ten z karty 12 wykonany został w dość interesujący sposób – Bielski zapisał go nie odrywając ręki od papieru, rozpoczynając zapis od litery J, przez co litera C przybrała spiralny kształt, przypominający nieco „@” (łac. *at*). Jest to o tyle ważne, że dwie kolejne próby wymyślenia sygnatury przez Bielskiego opierają się właśnie o tego typu formę, w którym autor umieszcza literę „B” (k 13 r, k 34 v). Zapewne uznał ten podpis za mało czytelny, ale też być może niezbyt wygodny w zapisie.

Ligatura na karcie 35 *recto* znów jest zamazana, może więc tymczasowo Bielski odrzucił chęć wzorowania się na przyjacielu, zwłaszcza, że na kolejnych kartach pojawia się powrót do zapisu „KBielski” (co zostało przykryte inicjałami WH – prawdopodobnie będące to nawiązaniem do pseudonimu Wicher-Huraganowicz, używanego przez literata przy publikacji *Dytyrambu szatańskiego* w „Luciferze”), ale też nieco dalej w zeszycie pojawia się eksperyment z literą pochodzącą z cyrylicy – „Б”, w łacińskim alfabecie odpowiadającej B. Próba ta również została przekreślona.

Warto zatrzymać się nad dwiema stronami, które są niemal w całości pokryte skreśleniami. Da się na nich wyróżnić wiele istotnych elementów, w tym wersję podpisu używaną przez Bielskiego w kolejnych latach. W centralnej części karty pojawiły się zapisy inicjałów Bielskiego – to one zapisane są najwyraźniej. Jednak ilościowo na tych stronach przeważa zapis, w którym autor łączy pierwszą literę imienia z nazwiskiem. Uznać można, że to do takiego zapisu Bielski był najbardziej przekonany, zwłaszcza, że więcej sygnatur w badanym notesie się już nie pojawiło.

Prześledzenie prób, które pojawiły się na kartach odłączonych od zeszytu, prowadzi w zasadzie do takich samych wniosków. Widoczna jest w nich również tendencja Bielskiego do podpisywania się za pomocą inicjałów – na tych kilku kartkach pojawiają się one zapisane w sposób wariantywny („KB”; „K.B.”; „KB.”). Widoczne jest również podobne jak w zeszycie zapisanie ligatury Czechowicza w sposób sugerujący, że piszący kreśli je w pewnym sensie niechętnie (są niemal niewidoczne na papierze). Nakreślona została ołówkiem bez mocniejszego dociskania narzędzia do papieru, tak jakby autor chciał ukryć wzorowanie się na przyjacielu, czy nawet jakby nie miał ochoty przyznawać się do tej inspiracji (może i nawet przed sobą). Na ostatniej z kartek natomiast widoczny jest już zapis „KBielski” z charakterystycznym elementem ozdobnym, dużym stopniem pisma w widocznym miejscu. Ten ostatni podpis obecny jest w raptularzu na stronie tytułowej. Zapis taki (w postaci wariantywniej), przy-

ponnijmy, był też wykorzystywany przez Czechowicza do podpisywania tekstów przyjaciela. Zdaje się jednak, że wersja z samymi inicjałami bardzo pociągała Bielskiego – zanotował ją ponownie na trzeciej stronie okładki notesu.

Sygnatura wypracowana w brudnopisie, a może i zasugerowana przez Czechowicza w odpisach, pozostała z poetą na lata choć w nieczytelnej i uproszczonej wersji, co widoczne jest choćby w umowach wydawniczych z lat 70. czy w dedykacji złożonej w tomiku *Siedem dawnych wierszy*, podarowanym Marii Bechczyc-Rudnickiej w 1960 roku. Dodać przy tym należy, że późniejsze podpisy Bielskiego charakteryzują się nieco zmienionym duktem pisma, co wiązać należy oczywiście z wiekiem autora. Jest to kwestia o tyle istotna, bo pokazująca, że przyglądanie się nawet tak drobnemu śladowi pozostawionemu przez pisarza, pozwala zwrócić również uwagę na jego kondycję fizyczną – w tym wypadku na podeszły wiek autora. W kontekście powyższych ustaleń kluczowe jest jednak to, że ten pozornie mało ważny element jest w istocie znakiem kształtowania się osobowości twórczej, nad którym twórca pracował od pierwszych stron zeszytów prowadzonych w młodzieńczym wieku. Sam proces ćwiczenia podpisu wiązać z kolei należy ze świadomością dotyczącą tego, że w przyszłości wypracowana sygnatura autorska może stać się ważną częścią funkcjonowania pisarza w świecie literatury.

### **Juwenilia Bielskiego w perspektywie krytyki genetycznej**

Na bruliony, które stanowiły dla Bielskiego przestrzeń warsztatową, w której miał sposobność do wypowiedzenia się w różnych formach, warto również spojrzeć inaczej, korzystając z ustaleń krytyki genetycznej i genetyki tekstu<sup>68</sup>, czyli sięgając do metodologii użytecznych w badaniach zbiorów archiwalnych. Obie wspomniane dziedziny dążą wspólnie do odtworzenia procesów twórczych, tego, w jaki sposób przebiega akt pisania i co się na niego składa. Pierwsza z nich stawia sobie za zadanie analizę, klasyfikowanie, odszyfrowywanie rękopisów

---

<sup>68</sup> Tego typu zwrot w badaniach uwidocznił się jeszcze w latach 20.-30. XX wieku w pracach między innymi Gustava Lanson'a, Gustava Rudlera i Pierre'a Audianta. W ich propozycjach odnaleźć można pierwsze próby ukazania procesów myślowych pisarza i krystalizowania się finalnej wersji utworu w oparciu o badania materiałów rękopiśmiennych, poprzedzających tekst opublikowany. Tego typu podejście zostało rozwinięte jednak dopiero w latach 70. XX wieku. Założone zostało wówczas, w 1974 roku, centrum analizy rękopisów (Centre a'analyse des manuscrits) przez Louisa Hay'a, które od 1982 roku działa pod nazwą Instytutu Tekstów i Manuskryptów Współczesnych (Institut des Textes et Manuscrits moderne – ITEM). W efekcie w ramach działalności tego instytutu wykształciła się francuska szkoła krytyki genetycznej – w jej kontekście należy wyróżnić dwie dziedziny: genetykę tekstu i krytykę genetyczną. Zob. M. Antoniuk, *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 31-63; O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007, s. 6-14 ; S. Jaworski, *Krytyka genetyczna we Francji*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 189-195; Z. Mitosek, *Krytyka genetyczna*, [w:] *tejsze, Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 364-382.

i ich ewentualną publikację. Działania w obrębie tej metodologii opierają się o *dossier* genezy, czyli o materialny zbiór dokumentów odnoszących się do dzieła, które jest studiowane. W tym ujęciu archiwum postrzegane jest jako (zazwyczaj) nieuporządkowany zbiór dokumentów znaczących i dotyczących badanej twórczości, w którym zawiera się geneza dzieła (rozumiana jako pamięć/historia tekstu)<sup>69</sup>. Kierunek badań jest więc w tym wypadku niejako retrospektywny – jest odwrotny od procesu pisania, ujmuje ten akt od dzieła do działań, które je poprzedziły<sup>70</sup>.

Zgrupowane materiały w archiwum uzależnione są jednak nie tylko od swojej zawartości (na którą składać się mogą z punktu widzenia czysto materialnego: pliki, karty, kartki, strony zapisane na papierze o różnym formacie i o różnej gramaturze – zapisane choćby w pośpiechu na serwetkach, skrawkach wyrwanych z gazety lub innych materiałach, które pisarz miał pod ręką), ale też od badacza, który w swoich dociekaniach ustala to, jaki kształt przybierze analizowany zbiór świadectw pracy pisarza. To na nim spoczywa zatem odpowiedzialność (etyczna)<sup>71</sup> za to, jak materiał zostanie ukształtowany oraz co wysunięte będzie na pierwszy plan – również w późniejszych pracach interpretacyjnych.

Dokumenty genezy, które w procesie porządkowania przez badacza zapisków i innych materiałów autora zyskały miano przed-tekstu<sup>72</sup>, są (jak i wyniki analiz przeprowadzonych przez genetykę tekstu) przedmiotem interpretacji, którą zajmuje się krytyka genetyczna<sup>73</sup>. Dziedzina ta przygląda się dokładnie kolejnym etapom pracy twórczej pisarza. Zwraca przy tym szczególną uwagę na to, co wynika z metamorfoz zachodzących w procesie artystycznej kreacji. Badacz skupia się zatem już nie tylko na kodzie bibliologicznym, czyli na materialnej postaci *dossier*<sup>74</sup>, ale przygląda się również przemianom samego tekstu w czasie, wszelkim skreśleniom oraz znaczeniom, jakie te składniki pisania ze sobą niosą.

Na plan pierwszy w tego typu dociekaniach wysuwają się nie rękopisy „piękne” (wykaligrafowane odpisy, czystopisy wysyłane do wydawnictwa), które interesują tekstologa, a rękopisy „robocze” – czyli wszelkie dokumenty poświadczające pracę twórczą, czasowy wy-

---

<sup>69</sup> Zob. P. Bem, Ł. Cybulski, *Genetyka tekstów Pierre’a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, [w:] *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017, s. 23; P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. M. Prussak, F. Kwiatek, Warszawa 2015, s. 52-53; M. Wilczak, *Archiwum procesu twórczego – podejście genetyczne w badaniach dzieł sztuki*, „Autobiografia” 2019, nr 2, s. 10.

<sup>70</sup> Zob. Z. Mitosek, dz. cyt., s. 377

<sup>71</sup> A. Dziadek, *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library (wstęp)*; [w:] A. Wat, *Notatniki*, oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa-Kraków 2015, s. 14.

<sup>72</sup> Przed-tekst (*avant-texte*) w rozumieniu Pierre’a-Marca de Biasiego to rezultat pracy badacza, który powstał w wyniku przekształcenia zespołu nieuporządkowanych elementów archiwum w przejrzysty zbiór dokumentów związanych z genezą i znaczących, mogących już podlegać interpretacji. Zob. P.-M. de Biasi, dz. cyt., s. 53-54

<sup>73</sup> P.-M. de Biasi, dz. cyt., s. 45-46.

<sup>74</sup> G. Bernstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 9.

miar powstawania badanych materiałów<sup>75</sup>. Autograf taki jest rozumiany jako dokument zawierający wysiłek intelektualny oraz twórczy piszącego. W centrum zainteresowania znalazły się wobec tego bruliony, brudnopisy, notatki i inne materiały wiążące się z transformacjami tekstu na różnych etapach jego genezy, które często ukazują nie tylko sam proces tworzenia, ale też fakt, że jest on otwarty, nieprzewidywalny i niemożliwy do jednoznacznej interpretacji<sup>76</sup>. Co istotne, w dokumentach tych badacze nie doszukują się efektu finalnego, gotowego utworu, a metod twórczych wypracowanych przez pisarza, tego, jak przebiegał sam akt twórczy. Dążą zatem do ukazania ewolucji, traktując rękopisy jako świadectwa pracy<sup>77</sup>, a nie tylko jako zapisy wersji poprzedzających wydanie drukiem lub okazję do ustalenia najwłaściwszej wersji, na co kładzie nacisk tekstologia<sup>78</sup>. Metodologia ta jest zatem nieoceniona w przypadku analizy również dzieł „nieskończonych”<sup>79</sup> oraz osobistych zapisów pisarza, ukazujących niekoniecznie proces powstawania dzieła, a, jak w przypadku Bielskiego, „przestrzeń warsztatową” budowaną dopiero przez młodego poetę i służącą mu do wypracowania własnych metod, repertuaru form, stylu czy osobowości twórczej w ogóle. Pozwala spojrzeć na działania pisarza, które odznaczają się jego świadomością przy wprowadzaniu kolejnych zmian, kreśleniu potencjalnych form zapisu, jako że omawiane dyscypliny za cel stawiają sobie uwzględnienie jak największej liczby wersji zapisu, a nie jedynej – „najwłaściwszej”<sup>80</sup>. Praca nad archiwum przy użyciu metod zaproponowanych przez francuską szkołę krytyki genetycznej daje zatem niemal intymny wgląd w procesy twórcze artysty. Metodologia ta pozwala dostrzec wahania artysty, niekiedy wewnętrzne zmiany pisarza w trakcie pracy, które zostały utrwalone w warstwie tekstowej za pomocą skreśleń, dopisków pojawiających się za sprawą zabiegów redakcyjnych czy dzięki indywidualnym sposobom oznaczeń różnych fragmentów i ich porządkowaniu.

Mimo, że takie podejście do badań literaturoznawczych skupia się więc głównie na pokazaniu dynamiki procesu twórczego, pozwala ono przy tym na finalne zerwanie z mitem twórcy natchnionego<sup>81</sup>, którego dzieła powstają z pominięciem wszystkich poprzedzających je tak naprawdę etapów i błędów pojawiających się w trakcie pisania, niekiedy także w ode-

---

<sup>75</sup> Z. Mitosek, dz. cyt., s. 368, 372, 374; G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge – New York 2001, s. 396-397.

<sup>76</sup> D. Ferrer, S. Slote, A. Topia, *Introduction*, [w:] *Renascant Joyce*, ed. D. Ferrer, S. Slote, A. Topia, s. 4-5; G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, 2001, s. 338.

<sup>77</sup> Tamże, s. 6

<sup>78</sup> O. Dawidowicz-Chymkowska, dz. cyt., s. 8-9.

<sup>79</sup> Zob. G. Genette, dz. cyt., s. 398.

<sup>80</sup> D. Van Hulle, *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London 2013, s. 214.

<sup>81</sup> Z. Mitosek, dz. cyt., s. 372.

rwaniu od tego, co kultura już wytworzyła, a z czego pisarz korzystał. W tym ujęciu autor przestaje być idealizowany i nie jest już doceniany wyłącznie za ostateczny efekt swojej pracy. Krytyka genetyczna pozwala na ukazanie charakterystyki artysty niezdecydowanego, poszukującego i popełniającego błędy. Metody wypracowane przez nią są zatem niezwykle cenne – dzięki włączeniu do badań materiałów niepublikowanych, często również wiążących się z codziennością lub pracą, z której finalnie nie powstało dzieło, możliwe jest dostrzeżenie sylwetki autora z innej perspektywy.

Młodzieńcze zapiski Bielskiego są pod tym względem wartymi uwagi materiałami. Dzięki swojemu specyficznemu charakterowi dają sposobność do zaobserwowania podjętego przez Bielskiego wysiłku intelektualnego, wynikających z pracy twórczej procesów oraz kształtowania przez poetę osobowości artystycznej. Starania te pisarz utrwalił w postaci zapisków, które podlegały następnie ponownej lekturze oraz szeregowi zabiegów redakcyjnych.

Relektury wykonywane przez pisarza są elementem bardzo istotnym. Stanowią one w tym wypadku integralną część prowadzenia wpisów przez poetę. Warto odwołać się do ustaleń Lejeune'a, który czynność ponownego czytania podzielił na cztery typy: te czynione z bliska, z dystansu, z dystansu z dopiskami na marginesie oraz na relektury systematyczne<sup>82</sup>. Efektem takiego działania w materiałach Bielskiego są skreślenia i dopiski. Relektury przeprowadzane przez tego pisarza zaliczyć można wobec tego przynajmniej do dwóch z wymienionych przez francuskiego badacza typów – relektury czynionej bezpośrednio po zapisaniu (czemu niekiedy towarzyszyła korekta) oraz tej z dystansu, z komentarzami obok tekstu.

Ślady przeglądania zapisków przez Bielskiego występują głównie w sąsiedztwie tekstów literackich, co w większości przybrało postać skreśleń i zakreśleń, rzadziej natomiast komentarzy<sup>83</sup> czy innych paratekstowych elementów, takich jak: dedykacje, motto oraz notatki dotyczące miejsca publikacji kilku z utworów w lubelskiej prasie. Zapisy te są efektem celowych działań, które posłużyły pisarzowi do: podsumowywania i oceny tekstów; oznaczania fragmentów do późniejszego wykorzystania lub tych o statusie już użytych (przeniesionych do innego nośnika/opublikowanych); wprowadzania zmian w utworach lub wykreślenia ich.

Istotną pozostałością po czynionych przez Bielskiego relekturach jest jedna z wcześniejszych wypowiedzi pisarza. W październiku 1919 roku młody poeta zapisał:

---

<sup>82</sup> Cyt. za R. Lubas-Bartoszyńska, *Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, Historia pewnej praktyki „Un journal a soi”*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 274.

<sup>83</sup> Między innymi przy poszczególnych fragmentach prozatorskiego utworu *Sen czerwcowy* pisarz pozostawił krótkie adnotacje: „b. ładnie”, „cudnie”, „o tak!” oraz kilka pytań.

To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie. Trąca mię w ramię, a ja się nie odwracam. W rękę trzymam ołówek i piszę wiersz – *Erotyk*. Trochę uczuć, które miałem i którym kłamałem ciągle, i teraz kłamię. I biorę swój bilet wizytowy, przekreślam nazwisko i po drugiej stronie piszę wiersz po raz wtóry. A potem przeglądam wszystko, co dotąd napisałem. Ja nie znam tego. To jest obce i dziwne. To jest życie inne minione. To jest wiersz napisany po drugiej stronie biletu wizytowego – to jest przekreślone nazwisko – i nie poznaję tego co się działo przed dwoma dniami. Biorę znów czysty arkusz papieru i piszę:

„To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie, trąca mnie w ramię, ja się odwracam, a on ma twarz kobiety”<sup>84</sup>.

Metarefleksja Bielskiego uzmysławia, że sama praktyka twórcza poety nie ograniczyła się wyłącznie do powtarzalnej czynności pisania. Jej kolejnym etapem, który uzupełnia poprzednią czynność, jest lektura. W przypadku Bielskiego łączyła się z mechanicznym zaznaczeniem tego działania w postaci wcześniej wspomnianych zapisów lub, co również jest niewykluczone, z niszczeniem poszczególnych kart<sup>85</sup>. Procesualność prowadzenia brulionu polega na współwystępowaniu śladów czynności pisania oraz czytania, jak i nanoszeniu ewentualnych poprawek, a zatem na praktykach redaktorskich. Sytuacja pisarza sięgającego ponownie po swoje zapiski, pozwala w tym wypadku odsłonić rolę, w jakie się wciela sam autor, stając przed swoimi tekstami. Jest to szczególnie widoczne na poszczególnych etapach pracy, kiedy Bielski przyjmuje różne postawy wobec własnej twórczości – występuje nie tylko jako autor, lecz także jako czytelnik, a niekiedy również jako redaktor. Zagadnienie to poruszała Zofia Mitosek, zwracając uwagę na jedność procesu pisania i czytania: „Rękopisy czytają faktycznie dwaj osobnicy: badacz-analityk, podmiot zewnętrzny wobec aktu pisania, deszyfrujący jego ślady, oraz sam piszący – skryptor; w momencie nanoszenia zmian, w chwili ostatecznej akceptacji tekstu jest on czytelnikiem swojego zapisu”<sup>86</sup>. Twórca jest więc nie tylko osobą komunikującą, ale również odbiorcą – zresztą pierwszym – swojego tekstu. Na uwagę zasługuje również przeciwstawienie figury piszącego i mówiącego – praca pierwszego, jak zaznacza Mitosek, jest równoznaczna z tworzeniem sensu, nie zaś wypowiedzianiem znaczeń gotowych, jak w drugim przypadku<sup>87</sup>.

Interakcja pisarza z tekstami w postaci ponownej lektury jest w tym wypadku szczególnie ważna. Czytanie własnych utworów czy notatek nie pełniło tu jedynie funkcji memoryzacyjnej. Działanie to nie było także wyłącznie etapem związanym z planowaniem publikacji. Relektura stanowiła dla poety narzędzie samopoznania. Pisarz, dokonując tej czynności, odrzucił

---

<sup>84</sup> K. Bielski, *Garść wspomnień*, zob. *Aneks*, s. 337-338.

<sup>85</sup> Jeden ze wspomnianych notatników Bielskiego jest uszkodzony – brakuje w nim tylnej okładki oraz części kart, niektóre natomiast są luźno włożone do zeszytu lub odłączone i umieszczone oddzielnie. Nie dysponujemy informacjami o tym dlaczego fragment nośnika uległ zniszczeniu. Niewykluczone jednak, że pewne elementy mogły zostać usunięte celowo przez poetę.

<sup>86</sup> Z. Mitosek, *Krytyka genetyczna*, [w:] *tejez*, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 371.

<sup>87</sup> Tamże.

jednak to, co znalazł w swoich zapiskach. W czytanej próbce tekstu Bielski nie odnalazł te-  
rażniejszego siebie, wobec czego odczuł dystans do tego, co minione.

Gest dystansowania się autora od własnej twórczości może być rozumiany jako po-  
wtórzenie deklaracji wyartykułowanych przez wczesnych modernistów zafascynowanych  
symbolizmem. Dostrzegali oni bowiem problem Ja, które dla samego autora staje się tajemni-  
cą; *mare tenebrarum*, którego poznanie nie jest możliwe w pełni<sup>88</sup>. W takim ujęciu Ja jest  
rządzone przez nieznanne, mroczne siły. Staje się ono wartością płynną, zmienną w czasie i  
zależną od ciemnych impulsów nieświadomego, a zatem tego, co irracjonalne i prymitywne<sup>89</sup>.  
Próba samopoznania, zrozumienia własnego toku myślenia jest zatem niemożliwa lub w  
znacznym stopniu utrudniona przez nieświadomione, a tym samym przez to, co niekiedy  
bywa nieuchwytnie.

W przytoczonym fragmencie pisarz zaznaczył dwukrotnie wątek odseparowywania się  
od własnej twórczości: „Ja nie znam tego. To jest obce i dziwne”; „nie poznaję tego, co się  
działo przed dwoma dniami”. Bielski nie odczuwał dystansu tylko w stosunku do czytanych  
fragmentów – zaznaczył go również wobec samego siebie oraz uczuć, które towarzyszyły mu  
w trakcie pisania. Poeta zresztą dwukrotnie podkreślił osadzenie w przeszłości elementów  
odległych od tego, z czym się utożsamiał. Wskazał przy tym, że to, co zostało utrwalone  
przez niego na papierze, należy do sfery niemożliwej do odtworzenia. Być może wpływ czasu  
przyniósł zapomnienie i niemożność rekonstrukcji ulotnego stanu zapisanego wierszem. Ta  
nieświadomiona praca umysłu pozostała zatem w przeszłości, a jej wyniki stały się nieroz-  
poznawalne, niedostępne dla świadomości pisarza. Ponadto, brak akceptacji podświadomych  
procesów myślowych, które zmanifestowały się w czytanim przez Bielskiego fragmencie,  
każe sądzić, że odrzucił on pozycję pisarza pełniącego funkcję medium dla nieświadomości.  
Uznać należy zatem, że pisarz negował to, co stanowiło dla symbolistów metodę poszukiwa-  
nia źródła prawdziwej sztuki, o czym pisał choćby Arthur Rimbaud w swoim *Liście jasnowi-  
dza*<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Maurice Maeterlinck w taki sposób mówił o tym, co skrywa ludzki umysł, przekonując przy tym, że to, co  
przynosi nieświadomość, nie jest możliwe do kontrolowania, niekiedy nawet do wyrażenia: „Jest w nas morze  
wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze, nie dające się ani ująć w dźwięki, ani  
opisać; to zaś, co uda się nam wypowiedzieć, zapala w nim niekiedy coś, jakby odbicie gwiazdy na tle tak czar-  
nym i burzliwym” (cyt. za: Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i  
powszechnej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, T. 1, Warszawa 1967, s. 289).

<sup>89</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Antologia przekładów*,  
red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 103-106.

<sup>90</sup> Zob. A. Rimbaud, *List jasnowidza*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, [w:] tegoż, *Wiersze. Sezon w piekle.  
Iluminacje. Listy*, oprac. A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 301.

Zastanawiającym elementem wypowiedzi Bielskiego jest samooskarżenie o kłamstwo. Być może to właśnie uchylanie się od szczerości – w dodatku nie wobec osoby obcej, a wobec samego siebie – wzmogło odczuty dystans i udaremniło próbę odpowiedzenia na pytanie: „kim jestem?”. Poeta miał świadomość, że pisząc, tłumi treści, których być może się obawiał lub wstydził, co w następstwie rozszczepiło rolę Bielskiego-pisarza i Bielskiego-czytelnika, a co za tym idzie, pozwoliło ujawnić pęknięcie, sprzeciw wobec obcego, nieznanego w nim samym. Próba zwerbalizowania prawdziwych uczuć, pojawiających się w trakcie aktu twórczego, była więc dla poety czymś niewykonalnym w danym momencie. Mimo tej porażki Bielski ponownie starał się stworzyć zapis, z którym mógłby się finalnie identyfikować: „Biorę znów czysty arkusz papieru i piszę”. Artysta penetrował zatem skrywane pokłady nieświadomości, podejmując kolejną próbę pisania i zrozumienia siebie. Powodzenie tej czynności zweryfikowane mogło zostać natomiast dopiero podczas relektury nowego tekstu przez pisarza.

Poeta nie ograniczył się jednak wyłącznie do tworzenia w nadziei na odnalezienie siebie. Bielski podjął trud lektury, wyboru, niekiedy także uporządkowania i poprawienia zgromadzonych fragmentów literackich. Nie porzucił zatem obszernego materiału, który zebrał w zeszytach – spróbował z niego wyselekcjonować to, w czym poznawał samego siebie. Działania mające temu służyć są zauważalne w obu omawianych notatnikach pisarza, a także na odłączonych od pierwszego z nich luźnych kartach. Poeta przepisywał do raptularza i układał w nim wybrane przez siebie utwory i fragmenty literackie, przy czym znaczna część przeniesionych tekstów pochodzi z poprzedniego zeszytu. Dokonując tej czynności, pisarz pozostawił liczne ślady, głównie przybierające postać dodatkowych adnotacji oraz skreśleń.

Sam proces tworzenia raptularza przebiegał na kilku poziomach: (1) selekcji tekstów i wprowadzaniu w nich zmian; (2) organizowaniu treści w obrębie raptularza, z którym wiązały się niekiedy dalsze korekty, wybieranie fragmentów literackich na motta oraz oznaczanie utworów na wcześniejszych nośnikach jako wykorzystanych; (3) przekształcaniu wstępnego porządku w zeszycie, powstałego w trakcie wprowadzenia tekstów do raptularza, czemu towarzyszyły takie działania jak przesunięcia, rozdzielanie wprowadzonych treści na mniejsze części, kasowanie oraz dokonywanie kolejnych zmian w utworach; (4) relektury, w wyniku których powstały komentarze oraz inne, graficzne ślady aktywności pisarza, takie jak skreślenia.

Pierwszy z wyróżnionych poziomów, wiążący się z dokonywaniem zmian w wybranych utworach, następował jednocześnie z relekturą lub już w czasie przepisywania utworu z jednego nośnika do drugiego. Wyraźnym przykładem tego działania są karty, na których

Bielski zanotował *Rewolucję* – utwór pisany wierszem i sklasyfikowany przez pisarza jako obrazek (przy tytule zapisany został podtytuł *Obrazek jakich wiele*). Wersja tekstu obecna na kartach odłączonych od pierwszego z notatników uległa kilku poprawkom, które mogły nastąpić po lekturze świeżo zapisanego tekstu – zarówno on, jak i korekta zapisane zostały ołówkiem. Część zmian (skreśleń przesuujących i kasujących<sup>91</sup>) mogła zresztą nastąpić nawet w trakcie pisania. Utwór przekreślony został na wszystkich dziewięciu kartach pionowymi liniami, co jest znakiem wykorzystania – w tym wypadku przeniesienia tekstu do raptularza. Najciekawsze wydają się jednak działania wykonane przez Bielskiego w momencie przepisywania *Rewolucji* do późniejszego z zeszytów, a więc skreślenia niewidoczne. Ich obecność staje się dostrzegalna dopiero w momencie porównywania dwóch wersji utworu<sup>92</sup>. Bielski, przenosząc go, wykonał cztery takie skreślenia. Korekta ta nie wpłynęła w znacznym stopniu na sens i budowę utworu. Wszystkie zmiany można określić jako równorzędne, ponieważ pisarz wyraźnie zadbał o to, by liczba sylab w nowych elementach była zgodna z uprzednio istniejącymi w brudnopisie. Zmiany te są wyraźnym znakiem dokonanej przez pisarza ponownej lektury odłożonej w czasie, a zatem, sięgając do przytoczonej wcześniej typologii Lejeune’a, nie była to reлектura bezpośrednia.

Przeniesiony do raptularza liryk *Scherzo* stanowi natomiast interesujący przykład rezygnacji z utworu na skutek ponownego czytania, oceny tekstu odbywającej się podczas tej czynności, a następnie odrzuceniu go w wyniku autokorekty zamierzeń i celów twórczych. Oprócz skreślenia przecinającego cały tekst pisarz obok tytułu dodał słowo „poronione”. Zarówno przekreślenie, jak i dopisek pełnią w tym wypadku funkcję kasującą. Możliwe, że oba elementy powstały bezpośrednio po zapisaniu tekstu i korekcie, którą widać w dwóch ostatnich strofach utworu – skreślenie oraz adnotacja wykonane zostały tym samym narzędziem. Warto wspomnieć, że wiersz zachował się również w pierwszym z zeszytów. W tej wersji tekst nie został przekreślony tylko raz. Bielski skreślił go wielokrotnie, być może już po podjęciu decyzji o usunięciu utworu z raptularza. Pisarz musiał zatem wrócić do wcześniejszego autografu i wykreślić również tę wersję. Możliwe zresztą, że powrót do poprzedniego notosu wzbudził w poecie większe uczucie niezadowolenia ze *Scherzo*, na co wskazywać może fakt, że strona, na której został zapisany liryk jest pokryta wieloma liniami przecinającymi się

---

<sup>91</sup> Składniki pisma tego typu występują u Bielskiego w czterech wariatach – (1) mechanicznego zakrycia fragmentu, którego pisarz nie chciał zachować w przestrzeni dokumentu; (2) w postaci prostych linii (jednej lub kilku) przechodzących przez cały utwór, często w taki sam sposób, jak w przypadku tekstów wykorzystanych; (3) w postaci próby zamazania elementu lub (4) nie przeniesienia wersji w stanie niezmiennym z poprzedniego nośnika. Co więcej, w raptularzu skreśleniom kasującym towarzyszą dopiski, które również pełnią funkcję kasującą.

<sup>92</sup> Zob. Tabela 1, *Aneks*, s. 243.

w dość chaotyczny sposób, przy czym pisarz wykonując te skreślenia, mocno docisnął ołówek do papieru.

Kolejnym poziomem organizowania przestrzeni raptularza było ustalenie pewnego, próbnego jeszcze, porządku wybieranych fragmentów. Działanie to nie jest typowe dla poety, który dokonuje wyłącznie korekty pojedynczych tekstów. Pojawia się tu już element planowania większej całości, którą postrzegać można jako zarys do późniejszej publikacji. Przybiera on postać swego rodzaju makiety. Pisarz ustawiał na niej poszczególne fragmenty wedle celu, jaki chciał osiągnąć. Uwagę zwraca jednak przekreślony komentarz pisarza, umieszczony na 2 karcie recto: „Układ chaotyczny jaki tu zastosowałem jest bezsensowny, ma jednak dla mnie pewne, bardzo nawet wielkie znaczenie”. Notatka ta może świadczyć o tym, że początkowo Bielski nie zakładał tworzenia zbioru wedle ustalonego wcześniej planu, a jego zamiarem było gromadzenie w zeszycie tekstów, co miało mieć charakter tylko przyrastający. Pisarz nie zakładał być może działań porządkujących, a sama adnotacja miała niejako usprawiedliwiać czynność „chaotycznego” zbierania przez Bielskiego twórczości w brulionie. Wykreślenie komentarza sugeruje jednak, że stanowisko pisarza zdezaktualizowało się w wyniku rewizji własnych zamierzeń twórczych i rozpoczęcia ustalania w raptularzu „roboczego” porządku treści wprowadzonych do zeszytu. Na uwagę zwraca fakt, że Bielski rozdzielił w raptularzu utwory na trzy główne części: pierwszą, zawierającą teksty z lat 1918-1921, podzieloną wewnątrz na dwa cykle (*Sonety wojenne* i *Nastroje*)<sup>93</sup>; drugą, w której zamieścił liryki oraz fragmenty dziennika z 1921 roku oraz trzecią z materiałami z lat 1921-1924. W kontekście tego podziału ważne są wykonane przez pisarza karty tytułowe<sup>94</sup>. Pierwsza z nich odnosi się do całego dokumentu. Znalazł się na niej podpis Bielskiego oraz tytuł nadany zeszytowi, co może wskazywać na to, że początkowo teksty miały zostać wpisane ciągiem – bez rozdzielania ich na części. Możliwe też, że pisarz chciał podzielić je na mniejsze cykle, jak w przypadku wspomnianych *Sonetów wojennych* i *Nastrojów*.

Wyraźny podział na większe sekcje materiału wprowadzony został dopiero na karcie tytułowej drugiej części. W celu odseparowania dotychczas wpisanych tekstów od tych późniejszych, pisarz zdecydował się na mechaniczne rozdzielenie ich poprzez zakrycie jednej kartki (już zapisanej), inną, pełniącą funkcję strony tytułowej. Na doklejonej karcie inicjującej znajdują się dwa dodatkowe elementy – cytat z Nietzschego („Żem wygnańcem jest z dzie-

---

<sup>93</sup> Między tymi dwiema sekcjami materiału jest kilka pustych kart – możliwe, że Bielski planował uzupełnić pierwszą z nich kolejnymi tekstami.

<sup>94</sup> Zob. Ilustracje 11-13, *Aneks*, s. 252, 304, 342.

dzin wszelkiej prawdy/Szaleniec tylko!/ Tylko poeta!”<sup>95</sup>) oraz autokomentarz Bielskiego do własnej twórczości, zgromadzonej w obu częściach („Utwory powstałe po wyraźnym przełomie wewnętrznym”)<sup>96</sup>. Oba te fragmenty potraktować należy jako wyraz budującej się samoświadomości młodego pisarza, który dostrzega różnice między tekstami zawartymi w pierwszej części i późniejszymi. O ile utwory w drugiej części zbliżone są obrazowaniem do tych z pierwszej, o tyle można w tych tekstach wskazać na elementy odmienne w stosunku do wcześniejszych, które świadczą o rozwoju pisarza. Między innymi Bielski w późniejszych lirykach porzucił wątek powrotu do przeszłości; sięgał do twórczości Tadeusza Micińskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Juliana Tuwima; wypełnił swoje teksty innymi niż do tej pory sylwetkami bohaterów zaczerpniętych z mitologii, Biblii, legend, baśni i podań czy tych, znanych z twórczości wyżej wymienionych poetów.

Słowa niemieckiego filozofa nie zostały zapisane na karcie w postaci ozdobnika. Cytat ten wystąpił w charakterze wzmocnienia autokomentarza Bielskiego. Tym też sposobem pisarz wyraźniej zaznaczył granicę między tym, co jego zdaniem wówczas uchodziło za rodzaj „wprawki”, a chwilą, w której uznał siebie za artystę już ukształtowanego. Bielski zdefiniował wobec tego swoją twórczość z wydzielonej sekcji oraz dowartościował siebie jako poetę słowami Nietzschego.

Ostatnia karta tytułowa jest już pozbawiona tego typu diagnoz. Jest na niej widoczny cytat z utworu Aleksandra Błoka [*Skroś mokrą noc...*]<sup>97</sup>, przełożony przez Karola Husarskiego, co Bielski oznaczył w postaci przypisu na dole strony. Obecność słów tego autora nie jest szczególnie zaskakująca, skoro w latach 1921-1924 środowisko lubelskie było zafascynowane rosyjskim symbolistą, o czym pisali w powojennych wspomnieniach między innymi właśnie Bielski czy Kazimierz Andrzej Jaworski<sup>98</sup>.

Jasnym sygnałem, że Bielski waloryzował swoje teksty są również symbole obecne przy większości z nich. Założyć można, że utwory oznaczone X mają charakter intymny, osobisty („X – os”), natomiast teksty, które pisarz opatrzył O („O – *pro arte*”)<sup>99</sup> – mogą mieć wymiar artystyczny, być może nie wiążący się w wyraźny sposób z biografią pisarza. Jest to jednak tylko wstępne założenie, wynikające z próby rozwinięcia skrótu przy symbolu X oraz

<sup>95</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1908, s. 374.

<sup>96</sup> Zob. II. 12, *Aneks*, s. 304.

<sup>97</sup> Ze względu na niedostępność pełnego tłumaczenia, które przytoczył Bielski, incypit podaję za przekładem wykonanym przez Józefa Czechowicza (zob. A. Błok, [*Skroś mokrą noc...*], tłum. J. Czechowicz, [w:] A. Błok, A. Achmatowa, B. Pasternak, W. Majakowski, S. Jesienin, *Pięciu poetów*, Warszawa 1975, s. 96). Zob. II. 13, *Aneks*, s. 342.

<sup>98</sup> Zob. K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 110; K. A. Jaworski, *Szczyty poezji rosyjskiej (Lermontow – Fet – Błok – Jesienin – Majakowski)*, [w:] tegoż, *Pisma*, T. 10, Lublin, 1973, s. 120-121.

<sup>99</sup> Zob. II. 5, *Aneks*, s. 248.

kierowania się tłumaczeniem łacińskich słów. Trudno rozstrzygnąć tę kwestię, zwłaszcza, że przy tekstach, które w teorii wiązałyby się najbardziej z pierwszym z symboli, czyli przy fragmentach prozy, oznaczenia te nie występują. Można wobec tego zastanawiać się czy Bielski wykluczył prozę o charakterze autobiograficznym z tego wartościowania, nie mogąc przypisać jej fragmentów do jednej z dwóch wyróżnionych kategorii lub domyślnie traktując te utwory za należące do pierwszej z nich, a co za tym idzie – nie wymagające takiego dookreślenia. Nie jest to niestety możliwe do ustalenia. Można jednak przypuszczać, że wprowadzone przez pisarza oznaczenia miały na celu stworzenie pewnego rodzaju klasyfikacji własnych utworów. Ciekawą sprawą jest również to, że opisane symbole występują przy lirykach Bielskiego wspólnie. Interpretować to można jako niemożność podjęcia decyzji co do jednoznacznego statusu poszczególnych utworów lub jako sytuację, w której teksty opatrzone znakami łączą w sobie cechy obu wyróżnionych przez Bielskiego kategorii. Możliwe, że pisarz nanosząc te oznaczenia ołówkiem, odkładał tym samym myśl o podjęciu ostatecznej decyzji co do statusu utworu – ślad po narzędziu mógł usunąć w dowolnym momencie.

Opisane ustalanie wstępnego porządku treści, które Bielski przeniósł do raptularza, świadczyło o budowaniu większej całości. W konstrukcji tej pisarz nie tyle próbował szukać siebie, co chciał stworzyć siebie lub opowieść o sobie, czyniąc to poprzez dokonanie wyboru i opatrzenie tekstów różnymi suplementami (mottami, komentarzami, dopiskami, symbolami). Raptularz w tym wypadku jest więc swego rodzaju autonarracją czy też manifestem tożsamości narracyjnej Bielskiego. Stanowi próbę wyselekcjonowania z materiału utworów czy innych fragmentów literackich, które w jakimś stopniu odzwierciedlały proces szukania „dorosłego” głosu przez poetę. Taki zamiar poświadczać może to, że pisarz zdecydował się na uwzględnienie w raptularzu swoich pierwszych prób literackich, wydzielając je w pierwszej części – uznał je zatem za ważny składnik procesu poszukiwania własnego wyrazu artystycznego. Zwracającym uwagę elementem prowadzenia przez Bielskiego opowieści o samym sobie są w tym wypadku parateksty (czy też niekiedy ich brak), którymi autor wzbogaca wprowadzane do zeszytu zapisy. Szczególnie widoczne jest to w wypadku wspomnianego już autokomentarza z karty tytułowej drugiej części, w którym pisarz dookreślił własne położenie w trakcie poszukiwania wrażliwości artystycznej. Poeta utwierdził się za pomocą tej konstatacji w tym, że poziom jego warsztatu pisarskiego może być już uznany za dojrzały. Znamienne staje się jednak brak tego typu deklaracji w trzeciej części, wprowadzonej już zresztą do zeszytu mniej ozdobnym pismem – być może więc wpisanej do raptularza po odłożeniu tego dokumentu na dłuższy czas przez Bielskiego. Poza kilkoma komentarzami przy fragmen-

tach *Snu czerwcowego* oraz informacji o publikacji wiersza *My!*<sup>100</sup> w „Reflektorze” w 1925 roku czy tych dotyczących dedykacji lub wpisu do czyjegoś albumu, w tej partii materiału utwory zostały wpisane ciągiem, bez adnotacji o innym charakterze. Można więc interpretować to jako potwierdzenie, że autor uznał jakość tych tekstów za wysoką. Bielski nie dookreślił zatem tej części materiału, uważając ją za dojrzałą, niewymagającą dodatkowych uwag.

Po ustaleniu przez pisarza „roboczego” porządku, który odzwierciedlać miał to, jak postrzegał on własną twórczość i siebie samego jako artystę, Bielski podjął kolejną próbę porządkowania materiału. Możliwe, że ten etap pracy miał utrwalić ostateczny kształt raptularza. Pisarz chciał osiągnąć pożądaną efekt poprzez przesuwanie poszczególnych fragmentów w obrębie zeszytu. Ciekawymi przykładami tekstów w ruchu są dwa związane ze sobą wiersze. Pierwszy z nich, *Szatan*, został przekreślony na skos z dopiskiem w tej samej linii co tytuł: „patrz «Dytyramb szatański» str. 130”. Skreślenie to pełni jednocześnie funkcje usuwającą oraz przenoszącą. Pisarz zrezygnował z ponad połowy tekstu, jednak na podstawie zachowanych fragmentów, stworzył *Dytyramb szatański*<sup>101</sup>. W miejsce usuniętych elementów dodał strofy o postaciach biblijnych. Zmiany te wpłynęły zatem nie tylko na samą strukturę utworu, ale również na jego sens. Zamiast szalonego tłumy, który w swoim pochodzie niszczy zdobycze cywilizacji i kultury, co kojarzy się raczej z twórczością futurystów, pisarz skupił się na biblijnych sylwetkach, przedstawiając je w obrazoburczy sposób zbliżony już raczej do lucyferyzmu Micińskiego. Co więcej, zachowane fragmenty pisarz zmodyfikował – wprowadził skreślenia niewidoczne, będące zmianami równorzędnymi: zamiast „Śpiewali dzikie pieśni i pili szampana” – „Śpiewali dzikie pieśni – hulali do rana”; znaczna część interpunkcji uległa zmianie – większość znaków przestankowych została wykreślona, na ich miejsce pojawiły się wykrzykniki; widoczne jest również przesunięcie – w *Szatanie*: „Pełen wina”; w *Dytyrambie*: „Wina pełen”.

Innym tekstem, który pisarz postanowił przesunąć, jest *Finale*. Sposób postępowania jest jednak odmienny niż w przypadku *Szatana*. Zachowany został cały wiersz, a funkcję skreślenia przenoszącego pełni tu dopisek: „Wiersz ten powinien się znajdować na stronnicy 60<sup>ej</sup>”. Zabieg ten ma sens o tyle, o ile utwór w nowym układzie znalazł się za *fragmentem* z „*Pieśni Mocarza*”, co istotne jest z tego względu, że teksty te korespondują ze sobą. Podobne relacje zachodzą również między innymi wierszami, co tym bardziej skłania do myślenia,

---

<sup>100</sup> W tym kontekście adnotacje dotyczące druku poszczególnych tekstów również są istotne. Uwagi te świadczą o tym, że Bielski nie jest był poetą przed debiutem i może pochwalić się dorobkiem, nawet jeśli w chwili zakończenia prowadzenia raptularza było to zaledwie dziewięć wierszy z omawianego zeszytu.

<sup>101</sup> Zob. Tabela 2, *Aneks*, s. 243.

że poszczególne fragmenty nie były przepisywane do raptularza losowo. Bielski stworzył cykle wykraczające poza strukturę pojedynczych utworów. Dokonał tego, wydzielając *Sonety wojenne* i *Nastroje* oraz układając obok siebie teksty, które wyraźnie się ze sobą wiążą, jak w przypadku *Finale* i *fragmentu z „Pieśni Mocarza”*, ale też liryków *Preludium* i *Ukojenie* – z których pierwszy kończy się obrazem nocy i łąką w oku podmiotu („Noc, a na oku łąka”<sup>102</sup>), drugi natomiast rozpoczyna się od zbliżonego opisu, będąc niejako kontynuacją dla *Preludium* („Po srebrzystym promieniu miesiąca,/Po łące, która z oczu spływa drżąca/Zeszło w głębie duszy mej/ Ukojenie”<sup>103</sup>).

Czynnością towarzyszącą procesowi tworzenia raptularza na różnych jego etapach były relektury, przede wszystkim te, poprzedzające wprowadzanie tekstów do zeszytu, ale też te, wykonywane już po wstępnym uporządkowaniu treści oraz już po zakończeniu pracy nad kompozycją. Ponowne czytanie utworów było więc nieodłącznym elementem opisanych przeze mnie wcześniej działań pisarza na zgromadzonym przez niego materiale. Poszczególne przeprowadzane przez Bielskiego relektury pozwalały mu mieć lepszy ogłąd na powstającą konstrukcję, kształtowanie przestrzeni raptularza względem założonego celu. Warto zwrócić przy tym uwagę, że poeta po korektach i ustaleniu położenia utworów w przestrzeni rękopisu powrócił do notesu, aby ponownie przeczytać wybór ze swojej twórczości. Śladem pozostawionym przez pisarza po kolejnej lekturze są wspomniane już graficzne działania takie jak skreślenia, ale też komentarze, które były formą śledzenia dalszych losów opublikowanych utworów oraz tych zapisanych w albumach bliskich osób, niekiedy także wyrazu zadowolenia z własnej pracy, jak w przypadku uwag pozostawionych przy prozatorskim utworze *Sen czerwcowy*. Praktyka czytania własnych zapisków, zakładając, że była wykonywana z pewnego dystansu czasowego, umożliwiała zatem poecie również na wykorzystywanie raptularza w funkcji memoryzacyjnej. Dawała mu też szansę na ocenę własnego, jeszcze budującego się warsztatu twórczego. Dzięki zamieszczeniu w raptularzu utworów, które powstawały na różnym etapie poszukiwania własnego wyrazu artystycznego, Bielski mógł weryfikować swoje postępy w kształtowaniu swojej wrażliwości i metod pracy nad słowem. Fakt, że poeta zdecydował się na zamieszczenie w notatniku najwcześniejszych ze swoich prac, skłania do myślenia, że ujmował on proces budowania osobowości twórczej całościowo, bez pomijania żadnego etapu, nawet jeśli te pierwsze teksty w późniejszym czasie nie przystawały do wypracowanego sposobu ekspresji artysty.

---

<sup>102</sup> K. Bielski, *Preludium*, *Aneks*, s. 260.

<sup>103</sup> K. Bielski, *Ukojenie*, *Aneks*, s. 261.

## Czym są młodzieńcze zapiski Bielskiego?

Specyficzny, fragmentaryczny sposób zapisu i heterogeniczny charakter notatek skłania do spojrzenia na nie przez pryzmat praktyk piśmiennych, takich jak dzienniki osobiste, a więc formy, która swój początek miała jeszcze w XVI wieku, a wynikającej z ewolucji raptularzowych notat<sup>104</sup>. Oba sposoby zapisu przy tym „nie są całościami zorganizowanymi wedle pewnych określonych reguł, nie rządzi nimi porządek fabularny, [...] nie mają charakteru ciągłego i jednolitego, stanowią [...] «formę bez formy», dla której punktem odniesienia jest porządek dat historycznych”<sup>105</sup>. Zarówno więc raptularz, jak i dziennik składają się z notatek dotyczących różnych dziedzin życia, wpisywanych w porządku dyktowanym przez następstwo dni<sup>106</sup>. W dzienniku data jest natomiast elementem niezmiernie istotnym, na co wskazuje Philip Lejeune, określając ciąg wpisów diarystycznych mianem „serii datowanych śladów”<sup>107</sup>. Jego zdaniem owy paratekstowy znacznik staje się przejawem „okiełznywania czasu”<sup>108</sup>, czyli porządkowania i organizowania oraz zarządzania nim. Dziennik jest czymś w rodzaju spersonalizowanego kalendarza<sup>109</sup>, w którym dochodzi do połączenia osoby z historią poprzez czynność zapisywania i datowania zapisu<sup>110</sup>, a zapiski charakteryzują się momentalnością, nieciągłością, dynamizmem, materialnością i kontekstowością.

W tradycyjnie pojmowanych raptularzach zapisywano sprawy najważniejsze. Wpisy dotyczyły wobec tego bieżących spraw z życia rodzinnego, towarzyskiego, publicznego oraz zawierały informacje konieczne dla prowadzenia gospodarstwa. Z kolei dziennik, który ewoluował ze wspomnianej formy, nie zmusza piszącego do dokonywania uprzedniej selekcji treści<sup>111</sup>. Jest również formą pisania fragmentarycznego, lecz ciąży w stronę ujmowania wymiaru pamięci jednostkowej<sup>112</sup>. Dodać jednak należy, że aspekt utrwalania punktu widzenia społeczności także bywa obecny w dziennikach – zwłaszcza w tych, pisanych w trudnych

---

<sup>104</sup> M. Kaczmarek, *Wstęp*, [w:] *Antologia pamiętników polskich w XVI wieku*, red. R. Pollak, oprac. S. Drewniak, M. Kaczmarek, Wrocław 1966, s. XXIII.

<sup>105</sup> P. Rodak, *Dziennik osobisty i historia*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 1, s. 91.

<sup>106</sup> R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001, s. 141.

<sup>107</sup> P. Lejeune, *Dziennik osobisty – wprowadzenie do rozumienia pewnej praktyki*, [w:] tegoż, „*Drogi zeszyte...*”, „*Drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 36.

<sup>108</sup> Tamże, s. 38.

<sup>109</sup> P. Rodak, *Dziennik osobisty i historia*, dz. cyt., s. 92

<sup>110</sup> Tamże.

<sup>111</sup> R. Krzywy, dz. cyt. s. 141.

<sup>112</sup> Zob. J. Patryka, *Rękopiśmienne księgi szlacheckie – źródła i inspiracje*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1990, s. 78; H. Dziechcińska, „*Podróż*” w *druku i w rękopisie*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1990s. 119; H. Dziechcińska, *Świat i człowiek w pamiętnikach trzech stuleci: XVI-XVII-XVIII*, Warszawa 2003, s. 17-18.

momentach historycznych<sup>113</sup>. Dziennik, zyskujący popularność w kręgach szlacheckich i mieszczańskich jeszcze w II połowie XVIII, stopniowo tracił charakter kroniki, mającej w zwięzły sposób utrwalac kwestie najważniejsze. Na dalsze przekształcenia omawianej formy wpływ miała z pewnością potrzeba osobistej ekspresji, która w znacznym stopniu zaznaczyła swoją obecność w XIX wieku. Dziennik stawał się narzędziem do samopoznania, tworzonym przez piszącego dla własnego użytku. Lidia Łopatyńska określiła prowadzenie dziennika jako „sztukę introspekcji prowadzonej systematycznie”. Badaczka, co trzeba zaznaczyć charakteryzowała diariusze nowoczesne, czyli te, spisywane w XIX i XX wieku<sup>114</sup>. Zapisywanie dziennych notat miało wobec tego za zadanie utrwalic losy jednostki, poprzez swobodne zapisywanie myśli, często nie powiązanych ściśle ze sobą, z czego wynika, jak pisze Michał Głowiński, obecny w tej formie wypowiedzi brak sensu globalnego oraz występująca w niej politematyczność<sup>115</sup>. Same zapiski z kolei nie mają narzuconego z góry kształtu (wpływ mają na nie jednak konwencje językowe<sup>116</sup>) – wpis dziennikowy może być zatem wszystkim, jego forma jest dowolna, o czym pisał Lejeune:

Wreszcie forma zapisów jest dowolna: rozważanie, opowieść, poezja, wszystko jest możliwe, podobnie zresztą jak wszelkie poziomy języka i stylu, w zależności od tego, czy notuje się po to, by pomóc swojej pamięci, czy też z intencją, by to, co napisane, podobało się komuś. Jedyne wyróżniki formalne, które odnajdujemy wszędzie, wynikają z zaproponowanej tu definicji: rozczłonkowanie tekstu i powtarzalność. Dziennik to przede wszystkim **lista dni**, rodzaj przekładni, która pozwala zakotwiczyć się w czasie<sup>117</sup>.

Dziennik osobisty to jednak przede wszystkim rodzaj praktyki piśmiennej (Ph. Lejeune, P. Rodak) „rozumianej jako działanie, którego istotnym korelatem jest nadawanie pewnym przedmiotom materialnym podwójnego znaczenia: jako narzędzi działania i jako nośników tekstu powstającego w ramach tego działania”<sup>118</sup>. Literackość tej formy zapisu jest wtórna w stosunku do jej performatywnego, funkcjonalnego i pragmatycznego charakteru<sup>119</sup>. W centrum uwagi znajduje się motywacja piszącego, funkcje pełnione przez dziennik oraz jego

<sup>113</sup> Zob. P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>114</sup> L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, Seria VIII, Łódź 1950, s. 270.

<sup>115</sup> M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, T. II, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 67-69.

<sup>116</sup> Tamże, s. 73.

<sup>117</sup> Ph. Lejeune, *Dziennik osobisty...*, dz. cyt., 38. Wyróżnienie w tekście oryginalne.

<sup>118</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>119</sup> Warto zaznaczyć, że Lidia Łopatyńska (*Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*) kładzie nacisk na rozumienie dziennika jako rodzaju literackiego: „I nie ulega wątpliwości, że dziennik ten [Marii Baszkirczew] jest jednym z najciekawszych dzieł literackich tej epoki (właśnie dzieł literackich!), podczas gdy postawa autorki wyrażona w przedmowie znaczy wyraźny etap w rozwoju dziennika jako rodzaju literackiego”. L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty...*, dz. cyt., s. 276.

materialność. Ostatnia z wymienionych cech jest niezwykle istotna, ponieważ dzienniki ze względu na swoją materialność są silnie skontekstualizowane – istnieją nie tylko w wymiarze tekstualnym, który utrwała ewentualna publikacja diariusza<sup>120</sup>.

Opisane na początku rozdziału notatniki Bielskiego można spróbować omówić, odwołując się do zaproponowanej przez Pawła Rodaka typologii dzienników<sup>121</sup>. Badacz wyróżnił trzy kategorie. Pierwszym jest dziennik prywatny. W jego przestrzeni pojawiają się głównie zapisy o typie świadectwa lub wyznania<sup>122</sup>. Przy czym dominuje w nim druga z wymienionych postaw autobiograficznych opisanych przez Małgorzatę Czermińską, związana z poszukiwaniem siebie, prezentacji przeżyć wewnętrznych<sup>123</sup>. Pisany jest bez zamiaru publikacji, a zatem ma dla autora wartość ściśle użytkową. W tym przypadku brak integralności tekstowej, obecna jest natomiast integralność materialna. Ze względu na wielość dodatkowych elementów wprowadzanych przez diarystę w obręb dziennika (takich choćby jak zdjęcia, fragmenty wycięte z pism, rysunki, suszone kwiaty, pokwitowania, wizytówki, znaczki itp.), dokumenty tego typu często opisywane są jako archiwum czy kolekcje, a nie tylko rękopiśmienny nośnik<sup>124</sup>. Wobec tego badanie ich wyłącznie w kategoriach tekstualnych jest niemożliwe.

Dziennik pisarski prowadzony jest przez diarystę dla siebie samego, dopuszczana jest w tym wypadku jednak możliwość późniejszej publikacji. Z wcześniej wspomnianych postaw autobiograficznych wyraźne stają się tu postawy świadka i wyznania, przy czym dominuje ta pierwsza pozycja, charakteryzująca się tym, że piszący skupiony pozostaje na opisie doświadczenia, oddając tym samym otaczający go świat<sup>125</sup>. Dziennik ten nie jest już tylko miejscem do zapisywania spraw prywatnych. Towarzyszy on również pisarzowi przy pracach nad dziełem, stanowi w pewnym stopniu zapis krystalizowania się jego osobowości twórczej. Pojawia się tu również praktyka przepisywania dziennika, przeważnie z rękopisu do manuskryptu, co jest o tyle istotne, że w zabiegu tym zanika indywidualizacja i intymne doświadczenie pisania, wynikające z pisma odręcznego, a pojawia się standaryzacja i obiektywizacja zapisu, które nadają tekstom status literacki<sup>126</sup>. Przepisywaniu towarzyszą operacje redaktorskie na przenoszonych tekstach.

---

<sup>120</sup> Przeniesienie takiego dokumentu do sfery druku nadaje zapisom dziennikowym linearności, jednolitości; zachodzi wówczas również proces dekontekstualizacji i dematerializacji (P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 45.). W konsekwencji wydanie dziennika w znaczący sposób zmienia jego status – przenosi codzienną praktykę piśmienną w stronę literatury poprzez dokonywane zabiegi właściwe już nie dla użytkowych form, służących i nakierowanych na pisanego, ale tekstów literackich, które mają oddziaływać na odbiorcę.

<sup>121</sup> Tamże, s. 46-48.

<sup>122</sup> Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 19-25.

<sup>123</sup> Tamże, s. 21-22.

<sup>124</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>125</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, dz. cyt., s. 19-22.

<sup>126</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 43.

Inaczej rzecz ma się w przypadku dziennika literackiego. Sama nazwa sugeruje już jego przeznaczenie – pisany jest z myślą o druku, często wydawany jest zresztą jeszcze za życia pisarza w czasopiśmie, a następnie w postaci książkowej. Zapiski związane z życiem prywatnym schodzą na dalszy plan. Ustępują one miejsca refleksjom dotyczącym sprawom związanym z życiem literackim, kulturalnym czy niekiedy społecznym i politycznym, wobec czego prawie zupełnie nie pojawiają się postawy świadka i wyznania. W pozycji dominującej znajduje się postawa wyzwania, która skierowana jest w stronę czytelnika, często mająca charakter prowokacyjny<sup>127</sup>. W takim wypadku diarysta prowadzi swego rodzaju grę z odbiorcą<sup>128</sup>. Nośnikiem, na który najczęściej decydują się pisarze w tym przypadku, są luźne karty – są one po wielokroć poprawiane, przepisywane na nowo. Praca nad tego typu zapisami dziennikowymi przypomina już proces tworzenia dzieła, niż prywatne notatki. W przeciwieństwie do sytuacji dziennika pisarza, którego kopia i oryginał są przechowywane przez diarystę, poprzednie wersje redagowanego wpisu w dzienniku literackim często nie są zachowywane.

Lektura zapisków Bielskiego w odwołaniu do wymienionych za Rodakiem typów, nie jest kwestią oczywistą. Sam badacz pisze zresztą, że zaproponowana przez niego typologia jest w pewnym stopniu uproszczeniem, jako że „praktyki dziennikowe pisarzy nigdy nie przynależą w prosty sposób do jednego z wyróżnionych typów”<sup>129</sup>. Niemniej podział ten będzie przydatny do opisanie i uporządkowania materiałów pozostawionych przez poetę. Warto na początku zauważyć, że między opracowywanymi materiałami zarysowuje się znacząca różnica, która wiąże się z funkcjami, jakie pełniły te nośniki dla autora. Część z nich (głównie ta, obecna w brudnopisie) jest osobista – dotyczy bieżących wydarzeń z życia pisarza. Jest ich niewiele – w zachowanym fragmencie pierwszego z zeszytów pojawia się tylko kilkanaście wpisów zapisanych jednym ciągiem od 21 października 1923 roku do 7 listopada 1923 roku. Opisane zostały w nich spotkania i rozmowy z przyjaciółmi. Ich imiona i nazwiska Bielski zapisuje skrótami, zdrobnieniami lub inicjałami, co skłania do myślenia, że teksty te były przeznaczone na użytek osobisty. Tego typu zapis być może wynikał z pośpiechu; niewykluczone też, że celowo utrudnił identyfikacje osób, nie chcąc by ktoś nieupoważniony był w stanie rozszyfrować personalia. W tym wypadku Bielski posłużył się dziennikiem w funkcji rejestracyjnej – wyraźna staje się tu chęć pozostawienia po sobie i świecie, w którym uczestniczył śladu, wobec czego uwidacznia się w tych zapisach postawa świadka.

---

<sup>127</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>128</sup> Tamże, s. 23-24.

<sup>129</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 48.

Wyjątkowo ciekawe wśród tych zapisków są tabele. Nie tylko świadczą one o zainteresowaniach artystycznych pisarza, ale są także śladem tego, w jaki sposób zarządzał on czasem i pamięcią. W pierwszym z brulionów (w brudnopisie) Bielski umieścił dwie tego typu tabele<sup>130</sup> – w pierwszej (k8v) podzielił utwory Maksyma Gorkiego na trzy kolumny (wyróżnił w nich dramaty, prozę oraz wiersze); w drugiej (k10r) natomiast wydzielił twórczość pięciu autorów: Leonida Andriejewa, Jewgienija Nikołajewicza Czirikowa, Semyona Solomonowicza Yushkevicha (Bielski zapisał jego nazwisko jako Juszkiewicz), Stepana Gawriloviča (Skitalca). Utwory w niej również podzielił jednak nie w tak przejrzysty sposób, jak w przypadku poprzedniej tabeli. W pierwszej kolumnie Bielski wpisał dramaty, w dwóch pozostałych natomiast znajdują się tytuły tekstów prozatorskich. Bielski głównie posługiwał się w niej alfabetem łacińskim, zapisując fonetycznie tytuły utworów Gorkiego. Druga z tabel jest jednak pod tym względem bardziej zróżnicowana. Część z elementów zanotowana została cyrylicą, część – alfabetem łacińskim. Niektóre elementy zapisane zostały przez Bielskiego przy użyciu obu systemów zapisu, co mogło być wynikiem tego, że pisarzowi jednocześnie nasuwały się na myśl oba języki, a co za tym idzie obie formy zapisu, w wyniku czego powstały słowa trudne do odszyfrowania. Niewykluczone, że zestawienia te służyły pisarzowi do porządkowania przyswajanych treści, własnych zbiorów lub do czynienia planów translatorskich. Nie można jednoznacznie stwierdzić, w jakim celu poeta stworzył omówione tabele.

Pozostawione przez Bielskiego ślady aktywności translatorskiej są dość skromne. Niewielki dorobek w tej sferze każe sądzić, że porzucił on myśl o zostaniu tłumaczem, choć po II wojnie światowej wrócił do tego zajęcia. Niemniej jednak znamienny jest w tym wypadku dobór autorów przez Bielskiego. Większość autorów wymienionych w tych wykazach należało do rosyjskiej grupy literackiej Sreda. Ponadto, kilka stron dalej pisarz oddzielił rosyjskojęzyczną część, na którą być może złożyły się przeniesione do zeszytu teksty Siewierianina. Jeszcze dalej w zeszycie wpisane zostały przez Bielskiego również przełożone już utwory Aleksandra Błoka. Być może lubelski literat chciał wypełnić luki translatorskie – przypuszczać można, że zeszyt zapisywany był przez Bielskiego stopniowo od 1918 roku. Przekłady utworów wymienionych pisarzy nie były jeszcze bardzo rozpowszechnione, a możliwość zapoznania się z ich twórczością była najłatwiejsza właśnie w języku rosyjskim. Sama możliwość dotarcia do oryginałów też nie była łatwa, o czym Bielski pisał w powojennych wspomnieniach<sup>131</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że wschodni literaci byli popularni wśród śró-

---

<sup>130</sup> Zob. Il. 1 i 2, *Aneks*, s. 244-245.

<sup>131</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 48.

dowiska artystycznego w Polsce. Szczególną fascynacją zresztą darzyli ich twórcy lubelscy, o czym pisał nie tylko Bielski, ale też Jaworski<sup>132</sup>.

Przygotowania poety do przekładania poszczególnych utworów widać na przykład w wypisach z tekstów Siewierianina – widoczne są na nich zabiegi mające na celu przystosowanie interpunkcji do polskiej wersji lub pozbycia się jej w ogóle. Innymi, choć nieczęstymi, elementami widocznymi na tych kartach są słowa dopisywane na marginesach, których być może poeta nie znał lub starał się w ten sposób dopasować jak najodpowiedniejszy wyraz do planowanego tłumaczenia. Zapisywał je więc przy utworze tak, by w trakcie pracy mógł mieć przy sobie potrzebne notatki pomocnicze.

Mimo widocznych przygotowań do podjęcia kariery tłumacza, Bielski zrezygnował z tej ścieżki w międzywojniu. W zapiskach pisarza z dokończonych przekładów obecne są pojedyncze utwory Aleksandra Błoka, Katullusa, Jeana Cocteau, przy czym nie ma pewności, przynajmniej jeśli chodzi o niektóre teksty Błoka, czy przekłady te zostały wykonane przez Bielskiego. Co więcej, żadne z tych tłumaczeń nie ukazało się drukiem. Warto przy tym wspomnieć, że otoczenie literackie Bielskiego słynęło z naprawdę dobrych przekładów – zwłaszcza Józef Czechowicz, Józef Łobodowski oraz Kazimierz Andrzej Jaworski. Ich przekłady, w tym pisarzy, którymi zafascynowany był Bielski, pojawiały się w latach 20. i 30. w lubelskich periodykach. Artystycznie były one lepsze, od tych obecnych w zapiskach Bielskiego. Mogło być zatem tak, że Bielski, zniechęcony sukcesami i poziomem translatorskim swoich przyjaciół, zrezygnował wówczas z kariery tłumacza.

Innym ważnym aspektem opisywanego zeszytu jest jego graficzny wymiar – objawia się on poprzez liczne skreślenia (nie tylko tekstów, ale i pustych stron) oraz rysunki. Jest to kwestia o tyle ciekawa, że pisarz decyduje się na nieprzenoszenie tych elementów do raptularza, w późniejszych z zachowanych materiałach również raczej nie pojawiają się tego typu formy ekspresji.

Przestrzeń rękopisu, w której znalazły się omówione notatki, stanowiła dla Bielskiego miejsce do czynienia codziennych zapisków, ale też tych literackich i okołoliterackich. Zaznaczyć przy tym trzeba, że heterogeniczny charakter notatek Bielskiego jest właściwy dla tego rodzaju dokumentów, co więcej – współgra on z faktem, że notatniki, o których mowa w tym rozdziale, towarzyszyły autorowi w procesie młodzieńczych poszukiwań. Zawarte w zeszytach fragmenty i utwory służyły zatem przede wszystkim swobodzie twórczej oraz gromadzeniu elementów bardziej lub mniej przydatnej w późniejszej pracy. Przeplatanie się sfery osobistej pisarza z jego życiem literackim, a także obecność rysunków w większości niezwią-

---

<sup>132</sup> K. A. Jaworski, *Szczyty poezji rosyjskiej*, dz. cyt., s. 120-121.

zanych z warstwą tekstualną są kwestiami problematycznymi w przypadku próby dopasowania tych autografów do tylko jednego z typów dzienników wyróżnionych przez Rodaka. Bez wątplenia jednak zapiski Bielskiego łączą w sobie cechy dziennika prywatnego oraz dziennika pisarza.

Na tle omówionych materiałów raptularz wyróżnia się na pierwszy rzut oka ze względu na lepszy stan fizyczny oraz dukt pisma. Bielski pisze w nim starannie, podczas gdy w poprzednich autografach jego wpisy w wielu przypadkach są nieczytelne. Różnica widoczna jest także pod względem użytych przez pisarza narzędzi. Niemal wszystkie „raptularzowe” zapiski wykonane są piórem, ołówkiem zapisywane były później dodawane przez poetę adnotacje. Ta różnica w narzędziu uznać należy za ślad po powrotach Bielskiego do zeszytu. Notatki we wcześniejszych dokumentach były z kolei prowadzone wieloma narzędziami, głównie jednak Bielski wykorzystywał ołówek. Co więcej – jak już sygnalizowałam, w późniejszym nośniku nie pojawiają się elementy graficzne. Zeszyty te nie różnią się jednak od siebie tylko pod względem materialnym. W przypadku tego, omówionego wcześniej, mówić można o dzienniku prywatnym czy o dzienniku pisarza. Z kolei raptularz łączy w sobie cechy dziennika pisarza i dziennika literackiego. Świadczy o tym choćby przenoszenie tekstów do tego nośnika w celu stworzenia pewnej całości, w której każdy element ma swoje określone miejsce i przeznaczenie.

Sama nazwa, jaką Bielski nadał temu dokumentowi, jest znacząca. Świadczy o tym, że pisarz zdawał sobie sprawę z faktu, że karty tego notatnika, jak też i zresztą poprzednich autografów, są przestrzenią roboczą. Interesującą kwestią jest też to, że Bielski sięga po nazwę do tradycji literackiej, prawdopodobnie nie do końca wiedząc jak nazwać prowadzone przez siebie zapiski. Jednocześnie wykorzystuje raczej potoczne znaczenie raptularza, a więc nie rozumie go jako formy zapisu pamiętnikarskiego popularnego wśród szlachty w XVI-XVII wieku, ale jako taką, która w doborze materiałów charakteryzowała się zasadą *varietas*. Raptularz był dla młodego artysty swego rodzaju warsztatem, który wykorzystał jako pole do konstruowania swojego stylu; bezpieczną przestrzenią, w której pisarz dał sobie przyzwolenie do poszukiwań, czyli do budowania późniejszego repertuaru środków i form literackich. Z drugiej strony raptularz sam w sobie stanowił przestrzeń do gromadzenia spraw najważniejszych drogą selekcji treści. Zeszyt stanowił zatem dla Bielskiego miejsce do zbierania istotnych dla niego materiałów w postaci wypisów z lektur, dokonywania wyboru z własnej twórczości oraz do planowania – a tym samym do doskonalenia własnych umiejętności.

Teksty umieszczone w raptularzu znalazły się w nim raczej w celu utrwalenia wybranych przez Bielskiego fragmentów i ułożenia z nich zadowolającej go kompozycji. Po wpisa-

niu ich do notatnika, autor nie kontynuował raczej pracy nad większością utworów. W obrębie raptularza zauważalne zatem są zabiegi redaktorskie, korektorskie właściwe dla literatury. Podobną sytuację, o czym była mowa na początku rozdziału, opisywał Stayer na przykładzie Eliota. Według badacza aktywność taka miała przede wszystkim służyć młodemu twórcy budować swój warsztat. Warto jednak dodać, że działania takie mają również pozwolić poecie stworzyć jakąś większą całość, w przypadku Bielskiego związaną także z pewnym projektem tożsamościowym, skupiającym się na próbie określenia siebie jako autora. Pracę nad raptularzem rozpatrywać należy już raczej w kategoriach „pisania” niż „prowadzenia”<sup>133</sup> dziennika.

Co istotne – Bielski wracając do raptularza, dopisując do niego kolejne teksty, nie wykreśla swoich pierwszych prób poetyckich. Nie usuwając ich z zeszytu, uznaje je zatem za ważny składnik poszukiwania własnego wyrazu artystycznego przez początkującego pisarza. Dokonuje jednak selekcji utworów, zresztą wielokrotnej – tworzenie tego dokumentu było procesem rozłożonym w czasie. Przepisywanie i projektowanie raptularza jest bezsprzecznie czynnością mającą służyć kreowaniu i poszukiwaniu siebie. Wiąże się z rewizją własnych osiągnięć twórczych, oceną poszczególnych etapów dotychczasowej aktywności oraz wzorów, po które sięgał młody pisarz (o czym mogą świadczyć motta, niekiedy dopisywane przez autora podczas ponownych lektur zebranych w raptularzu tekstów). Dziennik jest zatem w tym wypadku towarzyszem Bielskiego w procesie krystalizowania tożsamości twórczej.

Chwył retoryczny zastosowany przez autora w jednym z fragmentów obecnym w raptularzu odczytywać można w pewnym stopniu jako chęć podzielenia się autora swoimi zapiskami – zwraca się on bezpośrednio do czytelnika: „Myślicie zapewne, że przyzywane przeze mnie chwile przeżyte tłoczą się do pamięci z niezwykłą wyrazistością”<sup>134</sup>. W porównaniu do wcześniej omówionego notatnika mówić można o innych funkcjach zapisu. Wyrażna różnica widoczna jest przede wszystkim, jeśli chodzi o wpisy dotyczące zdarzeń, w których pisarz brał udział. W raptularzowych zapiskach Bielski unika odnoszenia się do bieżących sytuacji – jeśli już tego dokonuje, to z dystansu czasowego (zazwyczaj kilku miesięcy). Swoje wypowiedzi utrwala w formie prozy wspomnieniowej, w której dostrzec można tendencje egotystyczne (eksponuje wyższość intelektualną nad innymi, zdolności do dokładnego obserwowania otoczenia i zachowań ludzkich) oraz stany psychiczne (głównie tęsknotę, smutek i nudę). Co więcej, pojawiają się one bez szerszego kontekstu – Bielski nie dookreśla miejsc (za wyjątkiem Żytomierza), skupia się w tekstach na oddaniu obrazów natury; nie opisuje szerzej sytuacji, nie podaje zatem informacji na temat tego, z czego konkretnie wynikają jego stany

---

<sup>133</sup> P. Rodak, *Dziennik pisarza...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>134</sup> K. Bielski, *Garść wspomnień, Aneks*, s. 337.

psychiczne. Fragmenty refleksyjne, jeśli już się pojawiają, przybierają z kolei postać sentencji lub aforyzmów, zgrupowanych na dwóch stronach – elementy te w żaden sposób nie wiążą się ze sobą; przypominają czynione we wcześniejszym nośniku wypisy z lektur, które nie układają się w żaden ciąg myślowy. Uznać należy, że zebrane w raptularzu fragmenty prozatorskie pełnią funkcje charakterystyczne dla juveniliów – miały służyć jako narzędzie do poznawania rzeczywistości i osvajania emocji. W przypadku Bielskiego prowadzone w młodości notatniki miały być też miejscem autokreacji, bezpieczną przestrzenią, w której autor mógł stworzyć swój własny obraz niewynikający z oczekiwań wirtualnego odbiorcy.

Warto zatrzymać się przy fragmentach, które miały już raczej literacki niż tylko użytkowy charakter. Odsłaniają one autobiograficzne aspekty twórczości Bielskiego, charakterystyczne dla juveniliów. Mówiąc o wczesnej prozie autora, zaznaczyć należy, że w zasadzie cała ta twórczość ma naśladować wpisy dziennikowe lub nawiązywać w jakiś sposób do przeżyć młodego literata. Poszczególne utwory nie tylko ułożone są w zeszytach achronologicznie (daty zapisane pod fragmentami wskazują nieliniowy układ), w większości przypadków nie występuje również między nimi wyraźny związek przyczynowo-skutkowy – nawet w przypadku fragmentów ułożonych w większe całości. Proza ta imitować ma zatem sposób zapisu diarystycznego, prowadzonego doraźnie, mającego utrwalić losowe wydarzenia lub przemyślenia. Figura narratora wobec tego również jest ściśle związana z autorem – można odnieść wrażenie, że w tekstach tych Bielski stara się niejako kreować swój obraz względem tego jak sam widzi siebie lub jak chciałby być postrzegany. Ma to związek ze wspomnianym eksponowaniem siebie jako jednostki wrażliwej, refleksyjnej.

W procesie szukania swojego głosu i kreowania osobowości twórczej Bielski w swoich młodzieńczych tekstach imituje różne wzorce. Metoda taka, na co zwracałam uwagę na początku rozdziału, jest ściśle związana z juveniliami, stanowiąc podstawowy mechanizm w pierwszych próbach literackich młodego autora. Zjawisko to uwidoczniło się między innymi we wczesnej prozie Bielskiego. Pisarz stylizuje te fragmenty na dziennikowe wpisy, nawiązuje do prozy wspomnieniowej. Łączy to również z inspiracją twórczością wczesnomodernistyczną oraz awangardową – ta ostatnia w momencie tworzenia prozy dopiero pojawiła się w polu zainteresowań autora. Dzięki sięgnięciu po taką wielość wzorców Bielski zarysował różne wcielenia „Ja” – często ze sobą sprzeczne. Można to odczytać jako przejaw strategii „myszkowania” – nieustannego poszukiwania, sprawdzania różnych form ekspresji, stylów i postaw twórczych, a zarazem pozostawiania ich w przestrzeni rękopisu, czyli w miejscu bezpiecznym i schowanego przed oceniającym spojrzeniem odbiorcy.

W tekstach tych język eskapistyczny, charakterystyczny dla obrazowania młodopolskich twórców, zestawiony został z hasłami nawiązującymi do awangardowego aktywizmu czy skamandryckiego witalizmu. Poeta, szukając siebie w tych wzorcach, balansuje między wycofywaniem się z rzeczywistości, podejściem kontemplacyjnym a pragnieniem czynnego udziału w na nowo tworzącym się świecie. Warto przy tym zaznaczyć, że Bielski wykorzystując płynące z obu nurtów idee, posługuje się nimi w sposób deklaracyjny, co również jest właściwe dla twórczości juvenilnej. Dostrzegalny w raptularzowych tekstach stan zawieszenia między jedną epoką a drugą, różnymi możliwościami, przed którymi stał młody autor, jest ważnym elementem ukazującym proces stawania się osobowości twórczej Bielskiego. To w tych fragmentach zauważyć można załączki późniejszego stylu pisarza, który w przestrzeni rękopisu rozważał, w którym kierunku chce iść.

Dodać również należy, że podobnie jak dla wspomianej wcześniej Virginii Woolf, pisanie dziennika, ale też w przypadku Bielskiego tekstów, które mają imitować tę formę, stanowi niejako narzędzie do oswojania swoich emocji, poznawania rzeczywistości, ale też radzenia sobie z traumą, jaką dla Bielskiego okazały się doświadczenia wojenne. W tekstach tych autor stara się wykreować przestrzeń bezpieczną, która kojarzy mu się ze zbyt szybko zakończonym dzieciństwem i beztrąską, która się z nią wiązała. Zaznaczyć przy tym należy, że wspomnienia czy też wizje ukazywane przez autora są w znacznym stopniu wyidealizowane i wiążą się z chęcią oderwania się mówiącego od teraźniejszości, a jednocześnie są to próby zapomnienia o bolesnej przeszłości (w tym celu Bielski sięgał po utrwalone już w tradycji motywy ucieczki od świata zurbanizowanego w kierunku natury przedstawianej w sposób sielankowy).

Prześledzone powyżej zmagania młodego twórcy w przestrzeni rękopisów w jasny sposób pokazują, że zapisków z archiwum Bielskiego nie da się jednoznacznie określić – przedstawione rękopisy miały dla autora różne funkcję, od tych raczej użytkowych, po te, związane z ekspresją i kształtowaniem własnej tożsamości jako autora. Mimo to powyższe rozważania pozwoliły nieco przybliżyć charakter treści zawartych przez poetę w zapiskach w omówionych notatnikach. Pomogły również na uporządkowanie ich, co przydatne będzie przy dalszym opracowywaniu juveniliów poety. Przyjrzenie się tym materiałom w pewnym stopniu unaocznilo to, w jaki sposób wśród prywatnych notatek i często pozornie nieistotnych wpisów kształtowała się osobowość twórcza autora. Rękopis więc uznać należy za przestrzeń bezpieczną dla młodzieńczych eksperymentów i poszukiwań; stanowi swego rodzaju dokumentację „myszkowania” autora, który dopiero budował swój warsztat twórczy. Teksty zapisane na kartach notatników przez Bielskiego nie powstały z nastawieniem na publikację, lecz

na sam proces budowania osobowości twórczej przez młodego autora. Te szeroko zakrojone poszukiwania, co należy zaznaczyć, nie kończą się na tekstualnej materii opierającej się o różne formy wypowiedzi i inspiracje innymi autorami. Dotyczą również warstwy graficznej oraz materialnej.

## Myszy

W budowaniu przez Bielskiego własnej tożsamości twórczej istotną rolę odgrywała nie tylko warstwa tekstualna zeszytów, lecz także ich warstwa ikoniczna. Wizualnym śladem budowania siebie przez pisarza w przedstawianych brulionach są między innymi autoredakcyjne działania Bielskiego, takie jak skreślenia i symbole, o których mowa była wcześniej. Wszystkie te poprawki i próba konstruowania jakiejś całości, w postaci choćby raptularza, są pewnego rodzaju wykładnikami procesu stwarzania siebie, pisanania siebie na nowo, charakterystycznego dla kategorii juveniliów.

Istotnymi elementami zapisków Bielskiego, które również należą do wymiaru graficznego, a w tym wypadku już pozatekstowego, są wspomniane na początku moich rozważań rysunki. Te ślady aktywności pisarza wskazać mogą kolejne interpretacje badanej twórczości, obok której się znalazły, co zauważa Adam Dziadek, proponując swoją koncepcję semiografii rękopisu<sup>135</sup>. Badacz zaznacza, że elementy wizualne w przestrzeni rękopiśmiennej często nie są przypadkowymi „bazgrołami” czy „gryzmołami”, a istotnymi składnikami procesu myślowego i emocjonalnego pisarza. Z perspektywy krytyki genetycznej rysunki określa się jako *doodles*. Przy czym literatura dotycząca tych przejawów aktywności pisarza jest dość skromna. Dziadek zauważył, że wynikać to może z faktu, że tego typu elementy graficzne stanowią:

przedmiot [...] wyjątkowo niestabilny i wymyka się skutecznie pragmatycznemu opisowi, ciąży często ku interpretacji, domaga się od czytelnika przede wszystkim interpretacji i to takiej, która nie może być całkowicie pewna i transparentna (opis opiera się wówczas na partykule „jakby”, preferuje zasadę podobieństwa, a nie przyległości, uprzywilejowuje więc metaforę)<sup>136</sup>.

Badając rękopisy warto jednak zwrócić uwagę na te elementy zapisków pisarza. Mogą one ujawniać nieświadome aspekty twórczości (wizualizacje pojawiają się czasami jeszcze zanim ubrane zostaną przez autora w odpowiednie słowa). *Doodles* dla niektórych autorów ponadto stanowią większą część archiwum prywatnego – rysunki te następnie przekształcane

---

<sup>135</sup> A. Dziadek, *Semiografia rękopisu*, „Teksty drugie” 2020, nr 6, s. 216-235.

<sup>136</sup> Tamże, s. 217.

są niejako na tekst<sup>137</sup>. Elementy graficzne mogą zatem niekiedy świadczyć o sposobie komponowania utworów, nastrojach autora, ale też o jego inspiracjach. Są one również temporalnym znacznikiem<sup>138</sup>, który może być sygnałem tego, że autor oderwał się od pisania, z jednej strony chcąc odpocząć od danego aktu twórczego, z drugiej natomiast – poszukując pomysłu do dalszej pracy.

Niewielkich rozmiarów rysunki Bielskiego nie powstały w celach publikacyjnych, należą do prywatnej części archiwum pisarza. Obecne są wyłącznie w pierwszym z opracowywanych zeszytów i przedstawiają kształty głów rysowanych z profilu w sposób karykaturalny (najczęściej z nienaturalnie powiększonymi nosami lub podbródkami), kwiaty i owady (takie zestawienie pojawia się na górnym marginesie pierwszej karty, na której zapisany został *Sen czerwcowy* – elementy te korespondują z tekstem) oraz myszy. Dwa pierwsze elementy wiązać można z terminem użytym przez Bożenę Shallcross – z rysopisaniem<sup>139</sup>. Czyli z czynnością łączącą ze sobą dwie obecne w określeniu aktywności, co w tym wypadku wiązać można po prostu z faktem, że graficzne elementy, o których mowa, nie tylko towarzyszą poszczególnym tekstom, ale też ich tematyka koresponduje z treścią fragmentów. Rysunki głów być może warto wiązać z fragmentami dziennikowymi, przy których niekiedy występują, te z kolei, na których wyróżnić można motywy florystyczne znajdują się w na tej samej karcie, na której Bielski rozpoczął pisanie *Snu czerwcowego* – fragmentów prozatorskich, w których wątkiem istotnym są ucieczki narratora w naturę.

Inaczej sprawa wygląda w przypadku myszy. Rysunków tych jest niewiele – zaledwie pięć na dwóch kartach. Jeden z nich narysowany został w dolnej części karty 41 *verso*. Nad wizerunkiem myszy obecne są trzy lub cztery postacie (jeśli jedną z pofalowanych linii uznać za próbę nakreślenia kształtu głowy), z czego tylko jedna ma dorysowany fragment sylwetki. Właśnie ostatnia z nich zdaje się głaskać nienaturalnie dużego gryzonia, który został umieszczony na koniu<sup>140</sup>. Obok rysunku Bielski dopisał, dość zresztą niewyraźnie, „Don Kichot”. Cztery pozostałe gryzonie naszkicowane zostały na karcie 48 *recto*<sup>141</sup>, z czego jeden został ledwie zaczęty – widoczny jest jedynie zarys postaci wyłaniającej się z norki, bez dorysowanych oczu, noska czy wąsów. Dwie inne myszy pojawiające się na tej stronie są dość podobne – oba rysunki przedstawiają łebki zwierząt, tak, jakby wychylały się z norek i obserwowały pisarza przy pracy. Tylko przy jednym zwierzęciu element ten został dorysowany w formie

---

<sup>137</sup> Ch. Adak, B. B. Chaudhuri, *Extraction of Doodles and Drawings from Manuscripts*, „Kalyani Government Engineering College” 2013, s. 515-520.

<sup>138</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 222-223.

<sup>139</sup> B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 53.

<sup>140</sup> Zob. Il. 3, *Aneks*, s. 246.

<sup>141</sup> Zob. Il. 4, *Aneks*, s. 247.

czarnego okręgu, z którego wygląda rysunkowa postać, wspierając się na łapkach i wpatrując się w osobę zaglądającą do notesu. Ostatni mysi wizerunek naszkicowany został natomiast w kapeluszu z szerokim rondem, z wąsami – ale nie zwierzęcymi, a takimi, które przypominały raczej te, noszone choćby przez Salvadora Dalego. Ponadto mysz na tylnych łapkach nosi buty, natomiast w łapkach trzyma jakiś przedmiot, którego kształt przypomina książkę.

Obecność mysich towarzyszy procesu twórczego jest intrygująca, ponieważ trudno wyjaśnić ją powiązaniem warstwy tekstowej z graficzną, tak jak czynił to Dziadek w przypadku szkiców wykonanych przez Aleksandra Wata<sup>142</sup>. Porządek obrazu w tym wypadku nie wchodzi w relację z tekstualnym, niemniej jednak mówi o samym pisarzu, który nie do końca wiedząc co napisać, zaczyna rysować lub bezcelowo kreślić w wolnych przestrzeniach brulionu. Samo szkicowanie stanowi momenty oderwania się poety od pisania, „przerwy potrzebne na namysł nad słowami, nad układem całego tekstu, odnalezieniem najważniejszego w danej frazie czy wersie słowa”<sup>143</sup>. Jednocześnie rysowanie stanowi również czynność, która silniej może zaangażować twórcę – może pozwolić autorowi skupić się na własnych procesach myślowych na głębszym poziomie<sup>144</sup>. W przypadku rysunków Bielskiego warto zwrócić uwagę na niestaranny charakter naszkicowanych wizerunków. Znalazły się one w zeszycie, który sam w sobie był brudnopisem. Forma tego, w jaki sposób autor w nim pisał, odpowiada temu, w jaki sposób kreślił również rysunki. W tym wypadku uznać można, że charakter obu przekazów – tekstualnego i wizualnego – w pewien sposób do siebie przystają. Wynika to najpewniej z faktu, że autor nie czuł się w ramach tego notatnika zobowiązany do prowadzenia zapisków w sposób staranny i spójny. Zeszyt ten był narzędziem do nieskrępowanego wyrażania siebie. Dopiero przy relekturach następowała selekcja do kolejnego zeszytu, co wiązało się z rezygnacją nie tylko z części tekstów, ale też z graficzną formą ekspresji autora.

Mimo zaznaczonej przeze mnie rozbieżności, warto sięgnąć po ustalenia badacza, który przekonuje, że miejscem powstawania rysunków w pierwszej kolejności jest wyobraźnia. Obrazy wydobywające się z nieświadomości, będącej nieodłącznym komponentem pracy twórczej, odsyłają do osobowości kreślącego, jako że, „rysunek, podobnie jak pismo, jest śladem niepowtarzalnej tożsamości”<sup>145</sup>. Antropomorficzne myszy Bielskiego, przypominające być może te z utworów dla młodego czytelnika dostępnych na początku XX wieku na polskim rynku wydawniczym (jak choćby *Dziadek do orzechów*), mogą stanowić zatem pracę

---

<sup>142</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 216-235.

<sup>143</sup> Tamże, s. 223.

<sup>144</sup> Zob. J. Andrade, *What Does Doodling Do?*, „Applied Cognitive Psychology” 2009, nr 1, s. 100-106.

<sup>145</sup> Tamże, s. 226.

nieświadomego<sup>146</sup> i uznać je można za ekwiwalent osobowości pisarza. Jeśli dokonamy w przypadku Bielskiego zestawienia tego, jaki obraz siebie poeta próbował zbudować w raptularzu, tego, co pozostawił we wcześniejszym brulionie w postaci mysich wizerunków oraz tego, ile finalnie utworów z tych zgromadzonych w zeszytach faktycznie ukazało się drukiem, to okazuje się, że tworzony przez Bielskiego gmach tożsamości ostatecznie upada pod olbrzymim ciężarem nieopublikowanych tekstów, których poeta zresztą sam nie wypuścił w obieg literacki. Jednocześnie myszy te można w pewnym stopniu potraktować jako swego rodzaju graficzne oddanie specyfiki twórczości juvenilnej, która, co widać na przykładzie tekstów Bielskiego, ma przede wszystkim charakter przyrastający, a jej większość pozostaje w bezpiecznej przestrzeni prywatnych zapisków, ze względu na swoją niesatysfakcjonującą postać. Odczytać je także można jako szczególną pozycję, w której znajduje się młody autor wkraczający w świat literatury, poszukujący, czy może adekwatniej – „myszkujący” wśród różnych nurtów artystycznych, szukając tego właściwego dla siebie.

Prześledzenie młodzieńczych zapisków Bielskiego pozwoliło ukazać to, co można zobaczyć w archiwum, jeśli nie będziemy na nie patrzeć tylko w kategoriach przed-tekstu, czyli jeśli nasza uwaga nie będzie skupiona wyłącznie na tym, co poprzedziło efekt końcowy rozumiany jako dzieło. W przypadku przedstawionych materiałów znacznie istotniejszy jest ich specyficzny, w dużej mierze użytkowy charakter; to, że przestrzeń rękopisów zapisanych przez Bielskiego posłużyła mu właśnie jako bezpieczna przestrzeń do ekspresji; miejsce do budowania własnego warsztatu, czy za swego rodzaju za „laboratorium pisarskie”, którego nieodłącznym aspektem jest dokonywanie eksperymentów, prób, gromadzenie bardziej lub mniej potrzebnych materiałów, a także odrzucanie części z nich – co zresztą wpisuje się również w opisaną przez Alexander kategorię gatunku pierwotnego. Autografy Bielskiego same w sobie są ciekawe właśnie z tego względu, że tylko nieliczne z młodzieńczych utworów, włączonych w obręb raptularza zostały ogłoszone drukiem lub pojawiały się w późniejszych rękopisach i maszynopisach pisarza. Dla nich zeszyt ten był przystankiem na drodze do kolejnych modyfikacji, a niekiedy także do publikacji. Większość z tekstów przepisanych do raptularza nie przechodziła jednak dalszych korekt, pozostały one zatem poza szerszym obiegiem literackim, w bezpiecznej przestrzeni osobistych zapisków Bielskiego. Dokument ten, tak jak i pozostałe pochodzące z wczesnych autografów poety, jest wobec tego wyraźnym przykładem materialnego świadectwa pracy nad tekstem, którego celem ostatecznym nie było stworzenie dzieła, a kontynuacja artystycznych poszukiwań podjętych przez Bielskiego.

---

<sup>146</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 227.

Zgromadzone i przekazane przez Bielskiego do Muzeum Czechowicza juvenilia uznać można za szeroko zakrojony projekt tożsamościowy, który nie musi być tworem zakończonym, by twórca mógł z niego czerpać. Tak samo jak nie musi zresztą mieć charakteru wyłącznie literackiego – może przybrać postać użytkowej praktyki, jaką jest dziennik oraz zawierać oprócz form tekstowych także graficzne. Prześledzenie młodzieńczych, archiwalnych materiałów przy użyciu narzędzi autobiograficznych oraz tych wypracowanych na gruncie krytyki genetycznej pozwoliło nie tylko podejrzeć same procesy twórcze; to jak powstawały poszczególne teksty, ale bez wątpienia dały też możliwość odsłonięcia niezauważalnego do tej pory rysu sylwetki Bielskiego jako młodego poety z prowincji, będącego na początku swojej drogi twórczej i budującego dopiero swoją samoświadomość artystyczną.

## Rozdział 2

### Przełom awangardowy po lubelsku

Konrad Bielski debiutował w momencie przełamywania się dwóch epok. Widać to dobrze w omówionej w poprzednim rozdziale twórczości juvenilnej, która polegała na powielaniu wzorów młodopolskich i włączaniu do nich niektórych wątków związanych z nowymi poetykami<sup>1</sup>. Fakt sięgania po inspiracje związane z minioną epoką i uzupełniania ich rozwiązaniami kojarzącymi się raczej z twórczością awangardową, wiązać można z przeniesieniem się poety do Lublina z Żytomierza<sup>2</sup> w 1919 roku. Poeta wraz z rodziną opuścił wówczas drugie z miast, uciekając przed działaniami wojennymi. Przyjazd Bielskiego do Lublina zbiegł się z momentem budowania się lokalnego środowiska młodoliterackiego. W procesie tym brał czynnie udział już w kolejnym roku, gdy został włączony w prace nad ogólnoszkolnym piśmie „Młódzież”.

Moment, w którym Bielski trafił do Lublina był też chwilą kształtowania się sceny literackiej. Tadeusz Kłak zauważył, że przed 1918 rokiem w zasadzie środowisko takie nie istniało<sup>3</sup> – można było wskazać poszczególnych jego przedstawicieli, których jednak nie wiązały mocniejsze więzy. Starsze pokolenie poetów lubelskich reprezentowała w późniejszych latach Franciszka Arnsztajnowa. Artystka ta w międzywojniu sprzyjała budującej się nowej scenie i w pewnym stopniu uczestniczyła w życiu nowego środowiska literackiego<sup>4</sup>. Czas, w którym nowe pokolenie rozpoczęło aktywność twórczą, był znamienity. Po I wojnie światowej zainteresowanie dużej części młodych, debiutujących twórców skupiło się na nowych tendencjach w sztuce – te docierały do centrów kulturowych, następnie również na prowincję, w tym do Lublina, gdzie w sposób szczególny wiązały się ze sposobem wyrazu kojarzonym z Młodą Polską.

Przemiany, które związane były z poszukiwaniami nowego języka wrażliwości, odbyły się wcześniej poza granicami Polski. Zapowiadały je utwory Charlesa Baudelaire’a i Artura

---

<sup>1</sup> Widoczne jest to zwłaszcza w tekstach włączonych do drugiej i trzeciej części raptularza.

<sup>2</sup> W mieście tym Bielski przebywał od 1915 roku – przeniósł się tam z rodziną po pożarze ich domu w Piątydniach na Wołyniu. Zaznaczyć należy, że Bielski uczęszczał do Lublina do szkoły jeszcze przed wybuchem I wojny światowej – rodzice posłali go do Szkoły Lubelskiej, ponieważ nie chcieli aby pobierał nauki w rosyjskiej placówce. Zob. U. Gierszon, *Konrad Bielski 1902-1970. Życie i twórczość*, Lublin 2017, s. 11-12.

<sup>3</sup> T. Kłak, *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918-1939*, Lublin 2001, s. 5.

<sup>4</sup> Wraz z Czechowiczem w 1934 roku opublikowała tomik *Stare kamienie*, a jeszcze wcześniej ogłosiła artykuł wstępny w dodatku literackim do „Ziemi Lubelskiej” (1930), w którym nie tylko przybliżyła sylwetki twórców skupionych w grupie Reflektor, ale też pozytywnie wypowiadała się na temat ich aktywności.

Rimbauda – wyłaniał się z nich postulat bycia nowoczesnym<sup>5</sup>. Przeformułowanie dotychczasowych modeli wiązać należy również ze zmianą optyki zasugerowaną przez Stépšana Mallarmégo w *Kryzysie wiersza* (1897). Opowiedział się w nim za „zniknięciem poety”. Zmiana ta miała umożliwić twórce „wcielenie się w rolę alchemika, którego misją było wypełnienie bieli strony atramentem i oddanie inicjatywy słowom”<sup>6</sup>. Spostrzeżenia tych artystów poprzedziły propozycje Filippa Tommasa Marinettiego, Jakoba van Hoddisa, Tristana Tzary i André Bretona. Wyrażone w ich manifestach poglądy stworzyły podstawy dla nowych tendencji w sztuce. Przełom ten wiązał się z silną potrzebą buntu wobec tradycji i autorytetów oraz niezłomnym nieskrępowanej wolności twórczej, zrywał z pojęciami metafizyki i transcendencji<sup>7</sup>. Dążenia artystów przybrały postać śmiałych eksperymentów i skrajnych poczynań artystycznych<sup>8</sup>, mających na celu przekraczanie granic z jednej strony, z drugiej – służących stworzeniu takiego języka, który mógłby pomóc w odnalezieniu sposobu mówienia oddającego doświadczenie rzeczywistości. Zaznaczyć przy tym trzeba, że poszukiwania takie nie były wyłącznie podejmowane przez twórców awangardowych. Podobne próby, też zresztą związane z eksperymentalnym charakterem, dostrzegalne były w XIX wieku – wiązały się one również z chęcią opisanego przeżywanego przez twórców świata oraz wyrażenia niewyraźnego. Stąd też warto odwołać się do stwierdzenia Joanny Orskiej, która pisząc o przełomie awangardowym, wskazuje, że „awangardy od modernizmu oddzielić się nie da. [...] awangarda jest najdalej posuniętą modernizmu konsekwencją; swoistą jego chorobową radykalizacją”<sup>9</sup>.

Nowa formuła sztuki miała odpowiadać na inne niż dotychczas doświadczenia, wynikające z dynamicznych przemian modernizacyjnych na początku XX w. (rewolucja technologiczna, rozbudowa miast, gwałtowna industrializacja, emancypacja społeczna i obyczajowa). Zjawiska te wyznaczały ramy przełomu nowoczesnego w literaturze. Dotarł on do Polski z niemal dziesięcioletnim opóźnieniem, na co wpływ miały dwa następujące po sobie konflikty zbrojne (I wojna światowa, wojna polsko-bolszewicka): „Na Zachodzie pierwsza wojna światowa osłabiła wiarę w możliwości przekształcenia zbiorowości za pomocą sztuki, w Polsce sztuka nadal była imperatywem społecznym, co decydowało o jej sensie i znaczeniu”<sup>10</sup>. Z tego względu częstym zarzutem wobec awangardy, pojawiającym się przeciw nowym prądom

---

<sup>5</sup> M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Katowice 2004, s. 13.

<sup>6</sup> A. Kukuryk, *Nowe formy poetyckie w literaturze francuskiej XIX i XX wieku*, „Humanities and Cultural Studies” 2022, nr 3, s. 36.

<sup>7</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 13-15.

<sup>8</sup> J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 71-72.

<sup>9</sup> Tamże, s. 71.

<sup>10</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 23.

zyskującym popularność w Polsce był ich plagiatory charakter<sup>11</sup>. Wskazać jednak można fakt, że choć istnieje wiele punktów stykowych z rozwiązaniami zachodnimi, to w Polsce przybrały one nieco inny kształt wynikający z nieco odmiennych doświadczeń. Samo natomiast określenie „awangarda” nie było spopularyzowane – polscy artyści dużo chętniej sięgali po nazwę „Nowa Sztuka” w odniesieniu do owoców swojej aktywności twórczej i kulturalnej<sup>12</sup>.

Wspomniane przemiany wyznaczyły nowy rytm życia, oddziałując na wyraźną separację pracy od czasu wolnego, zdominowanego przez rozrywkę<sup>13</sup>. Ta z kolei stawała się masowa, komercyjna. Wyłaniający się w XX wieku model rozrywki Łukasz Biskupski określa jako „kulturę atrakcji”, włączając w nią „literaturę sensacyjną, ogródki rozrywkowe, kabarety, variété, muzea osobliwości i panoptika, atrakcje jarmarczne, panoramy, fotoplastykony i salony iluzji optycznych, zabawy ogrodowe i sport”<sup>14</sup>. Utożsamiana zaczęła być z uczestnictwem w wieczornym i nocnym życiu miasta<sup>15</sup>, korzystania z unowocześnianej przestrzeni miejskiej oraz lokali usługowych, takich jak kawiarnie, cukiernie czy sale kinowe. Procesy modernizacyjne odcisnęły silne piętno nie tylko na życiu społecznym czy politycznym, ale także artystycznym. Wpłynęły na to, że, tak jak postulowali przede wszystkim futuryści, w dużej mierze na plan pierwszy wysunęła się teraźniejszość i przyszłość, miasto i postęp technologiczny.

Przemiany te miały także wpływ na kształtowanie się nowej pozycji pisarza w podlegającym modernizacji świecie sztuki. Autor został włączony w proces tworzenia nowego modelu sztuki poprzez zaangażowanie go w powstający przemysł filmowy, muzyczny<sup>16</sup>. Pisarz ze swoją działalnością wszedł do sfery publicznej dzięki radiu, kabaretom i kawiarniom<sup>17</sup>, co wiązać należy z odmiennym niż wcześniej kontaktem z odbiorcą oraz zerwaniem z dotychczasowymi wzorcami estetycznymi<sup>18</sup>. „Artysta stawał w obliczu kultury masowej, którą

---

<sup>11</sup> Zob. K. Irzykowski, *Plagiatory charakter przełomu literackiego w Polsce*, [w:] tegoż, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 27-60; S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929.

<sup>12</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 17-40.

<sup>13</sup> A. Wójtowicz, *Wprowadzenie*, [w:] J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Gralewski, *Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Teterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2021, s. 8.

<sup>14</sup> Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym w Łodzi*, Warszawa 2013, s. 20.

<sup>15</sup> W. Ch. Sharpe, *New York Nocturne: The City after dark in literature, painting, and photography, 1850-1950*, Princeton 2008, s. 177.

<sup>16</sup> Zob. H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 25-26.

<sup>17</sup> K. Dmitruk, *Z problemów życia literackiego w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria II, red. H. Krichner, Z. Żabicki, Wrocław 1974, s. 55.

<sup>18</sup> A. Wójtowicz, *Wprowadzenie*, dz. cyt. s. 9.

chciał godzić z własnym z konieczności elitarnym nowatorstwem”<sup>19</sup>, a z którą jednocześnie musiał rywalizować o odbiorcę<sup>20</sup>. W tym kontekście sprawą bez wątpienia istotną jest sytuacja literatury, która w stosunku do rozrywek, takich jak choćby kino<sup>21</sup>, w oczach odbiorców stała się mało atrakcyjną alternatywą spędzania wolnego czasu<sup>22</sup>.

Proces kształtowania się nowego modelu sztuki nie ominął Lublina. Przybrał on jednak specyficzną postać modernizmu peryferyjnego, kształtującego się na przecięciu dyskursów centralnych i lokalnych oraz różnych nurtów, które zaznaczyły swoją obecność na mapie ówczesnej literatury. Różnorodność inspiracji lokalnych twórców zaowocowała wytworzeniem własnej, oryginalnej specyfiki kulturowej. Środowisko artystyczne Lublina kształtowało swoje strategie działania i sposoby wyrazu z daleka od centrów kulturowych, przy czym chłonęło jednocześnie płynące z nich hasła, postulaty i idee. Co jednak warto wskazać – w momencie, w którym w Warszawie i Krakowie rozpoczęła się już działalność programowo-teoretyczna<sup>23</sup>, w Lublinie wciąż odczuwalne było zagrożenie, wynikające z konfliktu na wschodniej granicy. Wyraźnym znakiem specyficznej atmosfery, wiążącej się ze wspomnianą sytuacją wojenną, były choćby pisma wydawane wówczas w mieście i to, jak na ich łamach przenikał się język związany z militarnym kręgiem skojarzeń i tym, wyrażającym entuzjizm wobec nowo budującej się rzeczywistości po I wojnie światowej<sup>24</sup>. Z opóźnieniem do Lublina dotarły również przemiany modernizacyjne, o których mowa była wcześniej – dopiero po 1920 roku część z lokali oraz głównych lubelskich ulic oświetlano elektrycznie; starano się wówczas także o budowę elektrowni komunalnej<sup>25</sup>. Inicjatywy wiążące się z wejściem twórców w obręb kultury popularnej pojawiły się natomiast jeszcze przed końcem I wojny światowej w ramach działalności Czarnego Kota oraz od 1918 roku pisma „Śmiech”<sup>26</sup>. Poszukiwanie formuły nowego języka sztuki nałożyło się na moment oczekiwania na energię elektryczną w mieście<sup>27</sup>.

---

<sup>19</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 24.

<sup>20</sup> K. Dmitruk, dz. cyt., s. 55.

<sup>21</sup> Wątkiem ciekawym, opisanym przez Harro Segeberga, jest związek literatury i radia – na okoliczność audycji, zaplanowanych, tak aby można było połączyć aktywność twórczą pisarzy z programem radiowym, powstawały specjalnie krótsze utwory poetyckie lub prozatorskie (zdarzały się także prezentacje powieści w odcinkach). Współpraca tych dwóch płaszczyzn sztuki słowa przebiegała zatem w sposób bezkonfliktowy, umożliwiając słuchaczom czerpnąć nowych wrażeń z obcowania z literaturą, nie tylko czytaną, ale niekiedy również uzupełnianą warstwą muzyczną. Zob. H. Segeberg, dz. cyt., s. 26-28.

<sup>22</sup> H. Segeberg, dz. cyt., s. 18.

<sup>23</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 23.

<sup>24</sup> A. Wójtowicz, *Awangarda lubelska. Prolegomena*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2024, nr 2, s. 6.

<sup>25</sup> Tamże, s. 8.

<sup>26</sup> A. Wójtowicz, *Energie „Reflektora”*. *Awangarda Lubelska (1923-1931)*, T. 1, Lublin 2024, s. 166.

<sup>27</sup> A. Wójtowicz, *Awangarda lubelska...*, dz. cyt., s. 6.

Ważnym aspektem, który wyłonił się z zarysowanych do tej pory przemian, była działalność kolaboratywna literatów, czego jednym z najważniejszych przykładów były właśnie licznie powstające w Polsce periodyki oraz inne aktywności mające zbierać lokalne środowiska artystyczne (często pod postacią formacji literackich lub kabaretów). Warto podkreślić, że początek dwudziestolecia stanowił moment znacznego rozwoju czasopiśmiennictwa. Wydawnictwa te były odbiciem przemian zachodzących w życiu artystycznym, dojrzewających przed odzyskaniem niepodległości nowych tendencji w sztuce<sup>28</sup>. Twórcy sięgali po tę formę, wykorzystując ją do eksperymentu zarówno na poziomie poszczególnych tekstów, jak i samej formy pism<sup>29</sup>. Co więcej, publikowane w międzywojniu pisma uznać należy za swego rodzaju centra formacyjne, w których kumulowała się energia młodego, debiutującego po wojnie pokolenia. To często wokół nich zawiązywały się grupy literackie, stwarzały okazję do współpracy między pisarzami nie tylko w ramach lokalnych środowisk. Kolaboracja twórców z różnych formacji w pewnym stopniu pozwalała osiągnąć zespołom redakcyjnym postulat syntezy sztuk. Dobrym przykładem była współpraca „Zwrotnicy” z artystami związanymi z „Blokiem”<sup>30</sup> mająca na celu łączenie w jednym wydawnictwie („Zwrotnicy”) twórczości literackiej z malarską.

Pisma, które powstawały z inicjatywy awangardzistów miały jednak dość krótki żywot – często ze względów finansowych<sup>31</sup>. Zjawisko takie zauważalne jest choćby na przykładzie krakowskich pism „Formiści” i „Zwrotnica”, warszawskich periodyków „Almanach Nowej Sztuki” oraz „Blok” czy lubelskiego „Reflektora”, który przestał wychodzić po czterech numerach. Zakończenie działalności pisma nie zawsze było jednak równoznaczne z zakończeniem współdziałania twórców w ramach formacji, które się wokół nich utworzyły<sup>32</sup>.

Pierwszą powojenną inicjatywą w Lublinie, która stworzyła okazję do zebrania się lokalnych literatów rozpoczynających aktywność twórczą, było utworzenie pisma „Młodzież” (1920). Środki na nie zapewniła Organizacja Młodzieży Narodowej (OMN). Do pracy nad

<sup>28</sup> T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część 1: 1919-1931*, Wrocław 1978, s. 12.

<sup>29</sup> Najwyraźniejszym tego przykładem są publikacje futurystów, będące „nadzwyczajnymi dodatkami do nieistniejącego dziennika”. Tamże, s. 12.

<sup>30</sup> Tamże, s. 28-30.

<sup>31</sup> Kłopoty tego typu nie dotyczyły jedynie redakcji pism – trudna sytuacja finansowa odbiła się na całym społeczeństwie, stąd inwestowanie w różnego rodzaju wydawnictwa nie było częstą praktyką, zwłaszcza wśród robotników i chłopów. Warto jednak zaznaczyć, że w nieco lepszym położeniu znajdowały się gazety (zwłaszcza te, które miały na celu informowanie o bieżących sprawach), niż książki (jeśli już były one kupowane przez wymienione grupy, były to raczej poradniki, nie zaś literatura piękna). Zakupione egzemplarze z kolei często krążyły na wsiach, pożyczane kolejnym czytelnikom. Niewielki popyt na wydawnictwa literackie (także w środowisku inteligentkim, które również było zmuszone do oszczędzania) składał się z pewnością na sytuację braku funduszy na kontynuowanie wydawania pism. Zob. M. Rakoczy, *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda*, Kraków 2022, s. 107-108.

<sup>32</sup> J. Cymerman, A. Wójtowicz, *Wprowadzenie. Urwana Ścieżka Nowej Sztuki*, [w:] *Reflektor. Materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 6.

projektem zaproszono uczniów z lokalnych szkół<sup>33</sup>. W działalność tę włączony został również Bielski. Poznał wówczas Wacława Gralewskiego i Tadeusza Bocheńskiego – łączyła go z nimi współpraca w późniejszych latach w ramach publikowania późniejszych pism („Lucifer” i „Reflektor”) oraz innych aktywności angażujących budujące się u progu drugiej dekady XX wieku środowisko artystyczne.

Na łamach „Młodzieży” podejmowano tematy związane ze sprawami bieżącymi, zwłaszcza tymi, które dotyczyły oświaty i jej reformy. Periodyk miał charakter liberalny i postępowy, przy czym wszyscy członkowie komitetu redakcyjnego (poza Bielskim) należeli do OMN – ugrupowania związanego z ruchem legionowym. Zaangażowanie osób skupionych wokół pisma w działalność o charakterze politycznym wiąże się bezpośrednio z popularnością takich formacji w drugiej dekadzie XX wieku<sup>34</sup> oraz z ich zainteresowania funkcjonowaniem instytucji oświatowych jako ważnych narzędzi biopolityki. Dostrzeżono wówczas potencjał szkolnictwa, podjęto próby umasowienia go, w celu walki z analfabetyzmem<sup>35</sup>. Jednocześnie szkoły służyć miały jako miejsce kształcenia „dzieci, jak być dobrym poddanym i obywatelem”<sup>36</sup>. Ważnym kontekstem dla przemian zachodzących w edukacji jest jej wcześniejsze zaangażowanie w propagandowe działania zaborców – były kanałem dystrybucji obcej kultury. Po odzyskaniu niepodległości skupiono się na kształceniu młodych z myślą o celach społecznych i politycznych. Podejście takie zakładało zatem nie tylko nauczanie, ale też wychowanie w charakterze propaństwowym i mające funkcje tożsamościowe, kładąc nacisk na kolektywne zaangażowanie w życie społeczne<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Na zebraniu, które odbyło się w gmachu Szkoły Realnej Zrzeszenia Nauczycieli im. Hetmana Jana Zamojskiego lub w lokalu przy ulicy Chopina (rozbieżność ta wynika z niezgodności między wspomnieniami spisanyymi przez Bielskiego i Gralewskiego – pierwszy z nich podaje, że spotkanie miało miejsce w lokalu, który prawdopodobnie służył za pomieszczenia urzędnicze; Gralewski wskazał z kolei na budynek Szkoły Realnej Zrzeszenia Nauczycieli im. Hetmana Jana Zamojskiego), wybrano nie tylko tytuł periodyku i komitet redakcyjny. Do komitetu tego należeli uczniowie różnych lubelskich szkół: Czesław Bobrowski i Stanisław Pliszczyński (Szkoła Lubelska), Piotr Typiak i Wacław Gralewski (Szkoła Realna Zrzeszenia Nauczycieli im. Hetmana Jana Zamojskiego) oraz Konrad Bielski (Państwowe Gimnazjum im. Stanisława Staszica). Na spotkaniu ustalono, że redaktorem naczelnym zostanie Gralewski. Po odczycie tekstów przygotowanych wcześniej przez twórców ustalono także zawartość pierwszego numeru, a na jego redaktora wybrano Gralewskiego. Bielski na tę okazję przyniósł kilka wierszy, które napisał rok wcześniej: *Sonet wstępny*, *Sonet pijany* i *Kłeskę*. Prezentacja przyniosła oczekiwany przez autora skutek – utwory opublikowane zostały jako cykl *Sonetów wojennych*. Teksty zaprezentowane przez Bielskiego na zebraniu znajdują się na pierwszych stronach omawianego w pierwszym rozdziale raptularza, w części zatytułowanej tak samo, jak cykl opublikowany w „Młodzieży”.

<sup>34</sup> K. Dmitruk, dz. cyt., s. 34, 52-53.

<sup>35</sup> Marta Rakoczy zaznacza, że walka z analfabetyzmem miała długą, bo oświeceniową tradycję, która w drugiej połowie XIX wieku i w pierwszych dekadach XX wieku „staje się [...] jednym z niewielu przedmiotów pełnego konsensu społecznego” (M. Rakoczy, *Władza liter...*, dz. cyt., s. 59-71). Krzysztof Dmitruk natomiast podaje dane statystyczne (choć, co autor zaznacza, raczej orientacyjne), wskazujące na znaczne nierówności w dostępie do edukacji i innych dóbr, a tym samym w procesie włączania się do życia literackiego (zarówno jako odbiorców, jak i artystów) różnych grup społecznych (zob. K. Dmitruk, dz. cyt., s. 53-54).

<sup>36</sup> M. Rakoczy, *Władza liter...*, dz. cyt., s. 83.

<sup>37</sup> Tamże, s. 87-94.

Aktywna postawa młodych wobec spraw bieżących wybrzmiała w tekstach publicystycznych „Młodzieży”. Ich autorzy wskazywali w nich jasno, że szkolnictwo wymaga reform, ponieważ w zastanej formie zmusza uczniów do samodzielnego tworzenia organizacji i związków, mających na celu wszechstronny rozwój młodego pokolenia<sup>38</sup>. Podjęcie tematu reformy oświaty wiąże się ściśle z hasłami, które manifestowały się wśród młodzieży w momencie ukazywania się pisma<sup>39</sup>. Początek lat 20. był czasem ciągłych napięć w sferze politycznej, ekonomicznej i społecznej, które na Lubelszczyźnie dawało się mocno odczuć<sup>40</sup>. Odzyskanie niepodległości dało jednak powód do entuzjazmu. Zaowocował on inicjatywą młodzieży, którą postrzegać należy jako próbę wyeksponowania przez twórców pisma idących ze sobą w parze kategorii młodości oraz czynu, ale też wyczekiwanych przez społeczeństwo zmian<sup>41</sup>. O szczególnej atmosferze po pierwszej wojnie Modris Esksteins pisał: „Po wszystkich gwałtach zadanych ludzkiemu ciału podczas «wielkiej wojny» w świecie powojennym było ono celebrowane. Po koszmarze okopów to ciało stało się zwornikiem renesansu życia, jego afirmacji”<sup>42</sup>. Motywy, które były wobec tego szczególnie obecne, nawiązywały silnie do witalizmu i odrodzenia<sup>43</sup>. Młodzi, skupieni wokół pisma, posługiwali się zatem wyraźnie językiem epoki, w swoich wypowiedziach odnosząc się do procesów odbywających się u progu odzyskania niepodległości, ale też zawierając klisze kulturowe, wiążące się z przekonaniem czy funkcjonowaniem społecznym w ogóle.

Kategoria młodości pojawia się często w języku epoki obok innych haseł kluczowych: aktywności, energii czy witalizmu w ogóle (ta ostatnia wyrażana z kolei była za pomocą odniesień do wiosenności, motywów słońca oraz poranku<sup>44</sup>). Wartość ta wiązała się zresztą z dyskursem publicystycznym, opozycyjnym układem sił zauważalnym w momencie ścierania się nowego, młodego pokolenia ze starym. Realizowało się to często w układzie czyn-inercja, dekadencja-zaangażowanie oraz postępowość-zachowawczość<sup>45</sup>. Wagę takiego kontrastowe-

<sup>38</sup> Zob. Apr. *Szkola a wychowanie*, „Młodzież” 1920, nr 1, s. 3.

<sup>39</sup> W podobnym duchu pisane były jednodniówki Uniwersytetu Lubelskiego, które ukazały się w 1922 roku i 1923 roku – przy drugiej z nich swój współudział mieli również Bielski i Gralewski (zob. „Jednodniówka Bratniej Pomocy Studentów Uniwersytetu Lubelskiego”, Lublin styczeń 1922; „Jednodniówka Bratniej Pomocy Studentów Uniwersytetu Lubelskiego”, Lublin styczeń 1923).

<sup>40</sup> Zob. R. Litwiński, *Lublin międzywojenny – miasto i jego mieszkańcy*, „Res Historica” 2022, nr 53, s. 363-402.

<sup>41</sup> Sprawa ta wybrzmiała również w innych pismach dwudziestolecia. W publikowanym w 1923 roku w „Zwrotnicy” tekście Tadeusz Peiper postulował „oczyszczenie [...] atmosfery krajowej z sztucznych woni i środków usypiających, które już wtedy raniły prawdę zdrowych płuc”. T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 4-6, s. 164.

<sup>42</sup> M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2015, s. 139.

<sup>43</sup> Zob. M. Rakoczy, dz. cyt., s. 215.

<sup>44</sup> Zob. M. Rakoczy, dz. cyt., s. 215-216; S. Kukurowski, *Dziecko i młodzież w literaturze polskiej, czyli raz jeszcze tematologicznie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2010, nr 8, s. 103.

<sup>45</sup> Zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy...*, dz. cyt., s. 20.

go ujmowania wskazanych kategorii u młodego pokolenia dostrzec można w wyróżnionych w artykule Gralewskiego elementach, które charakteryzują generację wcześniejszą: „stare, spleśniałe poglądy na świat i życie”, „stan bezwładu, gnuśności i uśpienia”<sup>46</sup>. Obraz pokolenia Młodej Polski staje się negatywnym punktem odniesienia, „przedstawia się jakby społeczny monolit: inteligencja, arystokracja, kwiaty z końca XIX-go wieku”<sup>47</sup>; generacja, która nie prowadzi już dyskusji o założenia programowe, „stać ją [...] tylko na poświęcenie się porachunkom osobistym i «antagonizmom personalnym»”<sup>48</sup>. Do zespołu cech charakteryzujących młodzieńczość uchwyconego przez redakcję „Młodzieży” należy przede wszystkim duch rewolucyjny, buntowniczy, dążenia burzycielskie, destrukcyjne wobec starego porządku<sup>49</sup>. Hasła, którymi posługiwali się młodzi autorzy zbliżone były do tych, które pojawiały się wówczas w odezwach polityków. Wiązało się to z zaangażowaniem zespołu redakcyjnego w działania OMN. Z drugiej jednak strony sięgnięcie po język związany z tą sferą komunikacji wynikał z wszechobecności i wagi przekazu politycznego, wyrażającego realną sprawczość i powodowanie zmiany społecznej<sup>50</sup>.

Integralną częścią pisma był dział literacki. Najwięcej miejsca przeznaczono na działalność artystyczną zajął w pierwszym numerze debiut poetycki Bielskiego – cykl *Sonetów wojennych* (*Sonet wstępny*, *Sonet pijany*, *Kłęska*). W drugim z kolei przestrzeń tę zajął w dużej mierze *Rejtan*. Dodać przy tym warto, że Bielski w ramach prac przy „Młodzieży” skupił się właśnie przede wszystkim na jej warstwie literackiej – choć podpisany był jako redaktor drugiego numeru pisma<sup>51</sup>. Poza nim na łamach pisma debiutował również Gralewski utworem *Dzwony* (w drugim numerze). Na jego łamach publikowany został również anonimowo fragment prozy *Nad wiślanym brzegiem*. Mimo, że wydawnictwo tworzone przez uczniów prezentować miało to, co przyniosły przemiany w życiu społecznym oraz w sferze estetycznej, potencjał ten nie przełożył się jednak w znacznym stopniu na aktywność artystyczną prowadzoną na łamach pisma. Tej zresztą nie było też zbyt dużo, prawdopodobnie dlatego, że profil „Młodzieży” od początku miał mieć przede wszystkim charakter polityczno-

---

<sup>46</sup> W. Gralewski, \*\*\*, „Młodzież” 1920, nr 1, s. 5.

<sup>47</sup> S. Czernik, *Problem trzech pokoleń*, „Fantana” 1938, nr 2, s. 1.

<sup>48</sup> K. Dmitruk, dz. cyt., 48.

<sup>49</sup> Zob. Redakcja, [bez tytułu], „Młodzież” 1920, nr 1, s. 1-2.

<sup>50</sup> Te strategie z kolei w późniejszych latach przejmowane były przez twórców awangardowych, często w celu przedrzeźniania języka politycznego, a przez to „czyniąc [go] autotelicznym i pokazując jego małą skuteczność między deklaracją a rzeczywistością społeczno-polityczną”. A. Karpowicz, *Kolorowe spodnie, kolorowe twarze. Awangarda jako pierwszy underground*, [w:] *Awangarda/Underground: idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parafinowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018, s. 215-216; zob. też A. Karpowicz, *Co słyhać w manifestach*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 2, s. 31-47.

<sup>51</sup> Zob. K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 46-47.

niepodległościowy<sup>52</sup>. Wyrażna wobec tego staje się tu antynomia czyn-literatura. Pismo, mimo swojego charakteru, przysłużyło się jednak w procesie zawiązywania się środowiska młodoliterackiego w Lublinie. Pozwoliło zdobyć doświadczenie redaktorskie oraz dość wcześnie zadebiutować dwóm z aktywniejszych lubelskich twórców – Bielskiemu oraz Gralewskiemu.

Kolejnym etapem zawiązywania się środowiska młodoliterackiego w Lublinie było powołanie do życia czasopisma „Lucifer”. Inicjatorem narodzin miesięcznika był Gralewski. Redakcja pisma znajdowała się przy ulicy Bernardyńskiej 18/7, a drukowana była w Drukarni Udziałowej przy placu Litewskim 1. Opiekę nad projektem objął Stanisław Wójcik, który zgodził się drukować miesięcznik na kredyt<sup>53</sup>. Do współpracy włączyli się również między innymi: Konrad Bielski, Dziewanna Włodarska (podpisana była jako wydawca i redaktor „Lucifera”), Jan Wydra (wykonał okładkę pisma), Stanisław Grudziński i Czesław Bobrowski. Pierwszy z wyżej wymienionych pełnił funkcję redaktora oraz opublikował w pierwszym numerze pisma *Dytyramb szatański*, który odegrał istotną rolę w skandalu obyczajowym związanym z periodykiem. Tekst Bielskiego podany został jako jedna z przyczyn konfiskaty pisma – taką też informację Bielski umieścił w swoim raptularzu pod utworem.

Bez wątpienia „Lucifera” uznawać można jako kontynuację „Młodzieży” – tak zresztą widział to Bielski w swoich powojennych wspomnieniach<sup>54</sup>. Do takiej interpretacji skłania również fakt, że nazwa nadana poprzedniemu pismu związana była bezpośrednio z wartościami związanymi z kategorią młodości. „Lucifer” wpisuje się w tę samą linię interpretacyjną, co poprzedni tytuł, ewokując energię buntu ściśle związaną z tym, z czym wiązać należy młodzież. Twórcy, nadając periodykowi nazwę, sięgnęli po bohatera będącego jednym z kluczowych postaci w twórczości młodopolan. Czołowa badaczka Młodej Polski, Maria Podraza-Kwiatkowska, pisze o niej jako o jednym z symboli-mitów epoki<sup>55</sup>. Poprzednia generacja dostrzegała w Lucyferze, przede wszystkim symbol niezależności, buntu; jednostkę, która w zamian za chęć zachowania własnej woli, skazana została na cierpienie<sup>56</sup>. O ile zatem postać wybrana do reprezentowania pisma rezonowała z atmosferą poszukiwań, przemian dotychczasowego modelu sztuki, o tyle uznać należy, że jest ona łącznikiem z tym co minione.

Powstaniu „Lucifera”, o czym już była wzmianka, towarzyszył skandal obyczajowy. Pismo jeszcze przed ukazaniem się, uległo konfiskacie<sup>57</sup>, na co wpływ miał nie tylko kontro-

---

<sup>52</sup> W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, dz. cyt., s. 120.

<sup>53</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 95-96.

<sup>54</sup> Tamże, s. 91.

<sup>55</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 174.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Ocalono jednak część egzemplarzy, które ukrył Stanisław Wójcik (właściciel Drukarni Udziałowej; podjął się opieki nad projektem – zgodził się drukować wydawnictwo na kredyt), co pozwoliło na pokrycie kosztów wy-

wersyjny tytuł miesięcznika (według redakcji związany przede wszystkim z symboliką światła<sup>58</sup>), lecz opublikowany na jego łamach utwór Bielskiego – *Dytyramb szatański*<sup>59</sup>. Być może zespołowi redakcyjnemu chodziło właśnie o sprowokowanie do silnej reakcji władz i części społeczności lubelskiej<sup>60</sup>. Zresztą „strategia skandalu”<sup>61</sup> stanowiła istotną metodę stosowaną głównie przez futurystów. Skandal, w którym wyładowała się młodzieńcza aktywność literatów, był z pewnością elementem budowania legendy lokalnej społeczności artystycznej, przysłonił jednak jednocześnie prawdziwą istotę zjawisk związanych z zawiązywaniem się środowiska literackiego i budowania się jego świadomości.

Retoryka, po którą sięgali twórcy pisma, wyraźnie związana jest z dążeniem młodych do zmian. Wybrany przez redakcję tytuł dyktował zresztą metafory, po które sięgano w tekstach publikowanych na łamach „Lucifera”<sup>62</sup>. Głównym motywem było światło jako element związany z postacią patronującą pismu, kojarzący się z odrodzeniem i objawianiem tego, co nowe, tajemnicze, ale także niebezpieczne<sup>63</sup>. W „Luciferze”, podobnie jak w „Młodzieży”, dostrzec można więc dążenie do zmian, ale też wyraźnie rysującą się opozycję między starym i nowym, wiążące się tu z rewolucyjną, burzycielską energią młodych, dążących do zerwania z tradycją. Sposób ekspresji wyrażony na łamach „Lucifera” w jasny sposób pokazuje ciągłość postulatów z tymi, obecnymi w „Młodzieży”, ale też ich zbieżność z hasłami funkcjonującymi w epoce wśród różnych grup<sup>64</sup>. O ile więc wykorzystana przez redakcję strategia skandalu pozwoliła na zaciekawienie odbiorców nowym wydawnictwem, o tyle wskazać można na typowość prezentowanych treści dla okresu, w którym były one publikowane.

Bielski i Gralewski porzucili prace nad „Luciferem” po opublikowaniu pierwszego numeru. Osoby wchodzące w skład zespołu redakcyjnego pierwszego numeru poróżniło po-

---

druku i odłożenie funduszy na kolejny numer. Zob. W. Gralewski, *Dytyramb szatański*, [w:] *Ogniste koła*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1963, s. 54.

<sup>58</sup> W. Gralewski, *Dytyramb...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>59</sup> Zakładać można, że przedstawiony w utworze obrazoburczy wizerunek Chrystusa uznany został za nie do przyjęcia w sferze obyczajowej, co faktycznie mogło skłonić władze do podjęcia decyzji o wycofaniu nowego periodyku ze sprzedaży. Sam utwór na skonfiskowanym egzemplarzu jest zresztą podpisany jako przyczyna działania władz. Do sytuacji konfiskaty pisma Bielski wrócił zresztą w późniejszym tekście, opublikowanym w „Reflektorze” (*My!*): „Maszyny z sykiem tworzą papier czcionkami zzarty./Czerwone i czarne nasze kwiaty” – autor komentuje, przywołując przewrotnie utwór Stendhala *Czerwone i czarne*, który znalazł się na indeksie ksiąg zakazanych. Bielski konfiskatę „Lucifera” stawia niejako na równi z tym co spotkało francuskiego pisarza.

<sup>60</sup> W. Gralewski, *Dytyramb...*, dz. cyt., s. 52. Sprawa ta odbiła się echem poza Lublinem – dotarła do warszawskiego „Głosu”, paryskiego „La Vie Des Lettres” i, jak podaje Gralewski (co jednak jest prawdopodobnie zmyśleniem autora), do dodatku literackiego w amerykańskim „New York Times”.

<sup>61</sup> E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968, s. 93; P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypu odbioru*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 80.

<sup>62</sup> Zob. Redakcja, „Lucifer” 1921, nr 1, s. 1.

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Świetnym przykładem głoszenia takich hasel może być również *Futuryzm* Tadeusza Peipera. Zob. T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, dz. cyt., s. 162-172.

dejsście do publikacji kolejnego – Bielski i Gralewski przed wydaniem nowego chcieli zebrać wartościowy materiał do druku, natomiast pozostali chcieli powtórzyć sukces pierwszego numeru przy pomocy tej samej strategii, dysponując, zdaniem Gralewskiego, przeciętnej jakości tekstami<sup>65</sup>. Niedługo po zakończeniu współpracy redakcyjnej przy „Luciferze” założyli pismo „Reflektor”. Przy periodyku skupiła się grupa literacka o tej samej nazwie. Tytuł ten w okresie międzywojennym zajmowało miejsce najważniejszego pisma o charakterze awangardowym w Lublinie<sup>66</sup>.

Pierwszy zeszyt był nienumerowany oraz nosił podtytuł „pismo literacko-artystyczne”<sup>67</sup>. Został on rozprowadzony prawie wyłącznie w Lublinie. W numerze tym ukazała się deklaracja (autorstwa Gralewskiego i Jaworskiego) zbliżona w pewnym stopniu do manifestów wygłaszanych przez futurystów, a jednocześnie nie określająca w pełni programu, jakim miało iść pismo<sup>68</sup>. Kolejne zeszyty numerowane były od początku, co wynikało z próby ponownego otwarcia i zmiany kierunku obranego przez redakcję na bardziej awangardowy, przede wszystkim ku literaturze francuskiej. Wzmoczona działalność zespołu redakcyjnego przypadła na lata 1924-1925 i przerwana została ponownie przez kłopoty finansowe. Przez ten czas jednak reflektorzyści zdążyli nawiązać istotne kontakty w polskich centrach kulturowych oraz za granicą. Zaowocowało to tym, że w „Reflektorze” publikowali autorzy znani z kręgu Nowej Sztuki, między innymi: Jan Brzękowski, Stefan Kordian Gacki, Stanisław Młodziejewicz, Julian Przyboś, Anatol Stern, Adam Ważyk<sup>69</sup>. Eklektyczny charakter pisma, który zespół redakcyjny zdecydował się utrzymać, sprawił, że łamy „Reflektora” były przestrzenią, w której nowe zjawiska literackie zderzały się z tym, co wciąż trwało w prowincjonalnej twórczości<sup>70</sup>. Od wznowienia tytułu minęło półtora roku – nastąpiło wówczas kilka szczególnych wydarzeń dla czasopiśmiennictwa. „Skamander” umocnił swoją pozycję jako pismo istotne, „Zwrotnica” tymczasowo zakończyła swoją działalność. W Warszawie z kolei utworzono „Almanach Nowej Sztuki” oraz „Blok”. Lubelscy literaci mieli zatem okazję na włączenie się do rozwijającego się ruchu awangardowego poprzez współpracę i podjęli się tego wyzwania, nawiązując bliższe kontakty z „Almanachem” oraz z „Błokiem”<sup>71</sup>. Pierwsze z

---

<sup>65</sup> Zob. W. Gralewski, *Ogniste kola*, dz. cyt., s. 59-60.

<sup>66</sup> Redakcja periodyku tak jak poprzednio znajdowała się w Drukarni Udziałowej, a Wójcik ponownie zgodził się drukować pismo na kredyt (w ilości tysiąca egzemplarzy)<sup>66</sup> – tym razem jednak, mimo że sprzedano cały nakład, fundusze nie zwróciły się wydawcy ze względu na inflację. Zob. W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, dz. cyt., s. 133.

<sup>67</sup> Kolejno zmieniał się jednak podtytuł „Reflektora” – w 1924 roku opisany był jako „miesięcznik literacki”, a od 1925 (dwa ostatnie numery) jako „czasopismo literackie”.

<sup>68</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 136.

<sup>69</sup> A. Wójtowicz, *Energie „Reflektora”*, dz. cyt., s. 53.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 80.

pism nie uważało się za konkurencję „Reflektora”, a za „sojuszników w walce o nową sztukę”<sup>72</sup>. Bielski określa je zresztą jako „bratni organ”<sup>73</sup>. Twórcy skupieni wokół „Almanachu” nadsyłali do „Reflektora” swoje teksty oraz tłumaczenia, a na łamach warszawskiego pisma publikowane były teksty Bobrowskiego. Na współpracę między pismami wskazywać by mógł również zbliżony układ typograficzny okładek periodyków – „Reflektor” od zeszytów wydawanych w drugiej serii znacząco zbliża się graficznie do projektu „Almanachu”. Wynikać to jednak mogło również z samych kwestii ekonomicznych. Pamiętać należy przy tym, że materialność jest ważnym elementem pism awangardowych, co wiązać należy z kategorią „energii czasopism”, określoną tak przez Pawła Grafa<sup>74</sup>.

Finalnie do zespołu tworzącego pismo należeli: Józef Czechowicz, Konrad Bielski, Wacław Gralewski, Czesław Bobrowski, Tadeusz Bocheński oraz Kazimierz Andrzej Jaworski. Obok twórców należących do redakcji w „Reflektorze” publikowali pisarze związani z różnymi grupami (Awangarda Krakowska, futuryści, lewica literacka), m. in.: Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Stanisław Młodożeniec i Anatol Stern. Ponadto na jego łamach ukazywały się tłumaczenia tekstów poetyckich (często przesyłane przez pisarzy współpracujących z periodykiem) takich autorów jak: Guillaume Apollinaire, Reiner Maria Rilke czy Max Jacob. Ten swego rodzaju wielogłos wiązał się z tym, że lubelskie wydawnictwo z założenia miało mieć charakter eklektyczny. Sam zresztą dorobek Bielskiego opublikowany na łamach „Reflektora” był dość zróżnicowany – nie tylko pod kątem tematów, po które sięgał autor. W jego poezji pojawiały się wątki autotematyczne, związane z aktywnością podejmowaną przez lewicę literacką, ale też fascynacje egzotyką i osiągnięciami technicznymi nowoczesności, zwłaszcza kina. Wśród drukowanych w piśmie tekstów znalazły się również fragmenty jego eksperymentalnej prozy.

Sama nazwa wydawnictwa zaproponowana została przez Kazimierza Andrzeja Jaworskiego<sup>75</sup>. Tytuł pisma stał się jednak kwestią dyskusyjną, co widoczne jest najlepiej w listach Karola Husarskiego<sup>76</sup> do Bielskiego. W korespondencji tej proponował nazwy kojarzące się z językiem poprzedniej epoki („Runo”, „Ruń”, „Gontyna”) – zmianę taką sugerował, zakładając, że „Reflektor” może być negatywnie odebrany przez środowisko artystyczne. Różnice w nastawieniu do wybranego tytułu pisma ujawniły podział między artystami – Bielski oraz

<sup>72</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 170.

<sup>73</sup> Tamże, s. 194.

<sup>74</sup> P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018, s. 101.

<sup>75</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 134.

<sup>76</sup> Autor ten współpracował tylko przy pierwszym numerze. Swoje wątpliwości co do wybranego tytułu przez redakcję formułował w korespondencji kierowanej do Bielskiego. Zob. *List Karola Husarskiego do Konrada Bielskiego, 5 października 1924 roku*, [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 59.

Gralewski inspirowali się Apollinaire'em i Majakowskim, a Husarski „bez reszty tkwił w symbolizmie”<sup>77</sup>. Sytuacja ta pokazuje jak „świadomi eklektycy”<sup>78</sup>, dążący do „zaangażowania jak najliczniejszych artystów, zwłaszcza młodych”<sup>79</sup>, zmuszeni są, wypracować wspólny profil pisma w nielicznym gronie, a następnie kontynuować współpracę w zbliżonym składzie.

W przypadku lubelskiej grupy nie chodziło jednak wyłącznie o zerwanie z młodopolską tradycją i skierowanie się ku nowoczesności, czego sygnałem miał być tytuł pisma. „Reflektor” kojarzyć należy oczywiście z elektrycznością, rozwojem cywilizacyjnym i energią jak w przypadku poprzednich wydawnictw, o tyle w wymiarze metaforycznym pokrywał się symboliką światła z „Luciferem”. Zabieg ten wiązać można z chęcią utrzymania ciągłości w stosunku do poprzednich wydawnictw. W nich wszystkich powraca kategoria energii – w „Młodzieży” dotyczy młodości, w „Luciferze” buntu, „Reflektor” z kolei kojarzy się już ściśle z nowoczesnością.

Wyeksponowana w „Reflektorze” kategoria młodości stoi w opozycji do tego co stare, przebrzmiałe. Co więcej – zestawiona została z poczuciem unikalności nowego pokolenia. To z kolei związane było z kwestią budowania świadomości artystycznej lubelskich twórców oraz z zawiązywaniem się społeczności o szczególnym charakterze: „Zjawiamy się nagle, młodzi i inni niż Wy, wśród gwaru targowiska kupców, faryzeuszy, straganiarzy – gromadka dzikich mustangów bez ust i wędzideł”<sup>80</sup>. Dążność do zmian wyrażana przez zespół redakcyjny stoi jednak tym razem w opozycji do idei czynu. Odrzucono wobec tego retorykę nawiązującą do mów politycznych i aktywności o tym charakterze. Wartością kluczową stała się wolność twórcza, a obok niej – zabawa i eksperyment, związane z witalizmem i nowością: „Dla Was, wielcy ludzie, mamy uśmiech wesoły i figę zieloną w zanadrzu”; „Chcemy życie chwycić na gorącym uczynku, chcemy je w nową, nieznaną formę przelać”<sup>81</sup>. Zrywanie z tradycją i sprzeciw wobec elit realizuje się w rewolucyjnym geście o charakterze atawistycznym („Zjadacze chleba bić w mordę, jeśli ich w aniołów przerobić nie można!”<sup>82</sup>) oraz w wychyleniu w przyszłość, co wyrażone zostało w sposób bardzo zbliżony do tego, obecnego w „Młodzieży”<sup>83</sup>. Ten sam postulat w „Reflektorze” wyrażony został podobnie: „Cwałujemy, Bucefale przyszłości”<sup>84</sup>. Z kolei motyw światła oraz inne młodopolskie klisze, obecne były w „Lucife-

<sup>77</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 170.

<sup>78</sup> Redakcja, [bez tytułu], „Reflektor” 1924, nr 1, s. 2.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Redakcja, „Reflektor” 1923, s. 1.

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> W tekście od redakcji pierwszego numeru szkolnego pisma możemy przeczytać: „Chcemy się stać bojownikami przyszłości”. Redakcja, [bez tytułu], „Młodzież” 1920, nr 1, s. 1-2.

<sup>84</sup> Redakcja, „Reflektor” 1923, s. 2.

rze”, zostały powtórzone w „Reflektorze”. Sięgnięcie po tego rodzaju metaforykę należy postrzegać nie tylko jako element budowania samoświadomości twórców, lecz także jako próbę zachowania ciągłości między kolejnymi projektami wydawniczymi.

Zaprzestanie wydawania pisma w 1925 roku nie oznaczało zakończenia działalności. Grupa literacka Reflektora utworzona została w 1924 roku – więc rok po powołaniu do życia periodyku – i istniała do 1927. W środowisku tym przewijały się osoby różnej profesji – od sędziów przez aktorów, po ludzi o nieokreślonym bliżej zawodzie. W skład grupy weszli: Józef Czechowicz, Konrad Bielski, Wacław Gralewski, Stanisław Grędziński i Czesław Bobrowski (jako teoretyk i autor wystąpień programowych), przejściowo również Kazimierz Andrzej Jaworski i Tadeusz Bocheński. Twórcy ci podejmowali się razem różnych działalności. Jedną z nich było utworzenie Biblioteki Reflektora<sup>85</sup>, w której ukazały się *Parabole* Grędzińskiego i *Kamień* Czechowicza. W jej ramach ukazać się miała również publikacja Bielskiego *Krew i whisky*, co jednak nie doszło do skutku. Urządzane przez grupę spotkania (zarówno te poetyckie, jak i dyskusyjne) miały swój rozgłos głównie wśród lokalnych artystów i miłośników sztuki. Do wydarzeń takich należała między innymi akademii żałobna na cześć Jana Kasprowicza, w której wzięli udział, zwani przez Bielskiego, „młodzi”, czyli Paweł Lewicki (stawiający pierwsze kroki jako pianista w Lublinie) oraz Janina Zagrobska, która wyrecytowała utwory Kasprowicza.

Dodatek literacki, który ukazał się w 1930 r. (w ramach działalności „Ziemi Lubelskiej”) poświęcony był w pełni Reflektorowi. Redagowany był przez Franciszkę Arnsztajnową i to ona napisała artykuł wstępny. W publikacji znajdowały się sylwetki autorów, jak i pochwała formacji, która zyskała miano „grupy bohaterów”<sup>86</sup>. Na krótko po ukazaniu się dodatku Reflektor zawiesił swoją działalność – literaci poszli odmiennymi drogami: „Bobrowski wyjechał najpierw na studia za granicę i odszedł od literatury na zawsze; Czechowicz i Grędziński przenieśli się na stałe do Warszawy.”<sup>87</sup>, a Jaworski osiadł w Chełmie i tam założył „Kamenę”. Bielski z kolei skupił się na karierze adwokackiej. Wciąż angażował się jednak w działania kulturalne lubelskiego środowiska – w 1932 roku był jednym z pierwszych członków lubelskiego Związku Literatów założonego przez Czechowicza oraz Arnsztajnową; w

---

<sup>85</sup> Analogiczną inicjatywę rok wcześniej rozpoczęło środowisko „Almanachu Nowej Sztuki” – od 1925 roku ukazało się sześć tomów Biblioteki Nowej Sztuki. Dzięki temu projektowi trzech poetów miało możliwość zadebiutowania publikacjami książkowymi (Stanisław Brucz, Jalu Kurek, Adam Ważyk), trzej inni mieli z kolei możliwość wydania swoich następnych tomików (Anatol Stern, Stefan Kordian Gacki, Bronisław Iwanowski). Zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy...*, dz. cyt., s. 65.

<sup>86</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 211.

<sup>87</sup> Tamże.

Krasnymstawie organizował wieczorki poetyckie dla osób należących do Związku<sup>88</sup>; jego utwory włączone zostały do pierwszej antologii lubelskich poetów wydanej przez ks. Ludwika Zalewskiego<sup>89</sup>.

Zarysowana tu działalność lokalnego środowiska artystycznego, które budowało się po wojnie, a w którym bez wątplenia w dużym stopniu miał swój udział także Bielski, wpłynęła na kojarzenie jego nazwiska raczej z organizowaniem życia kulturalnego w Lublinie, niż z twórczością literacką. Sam opublikowany dorobek pisarza jest stosunkowo skromny. Warto poświęcić mu jednak uwagę, by uchwycić to, jak poeta funkcjonujący w dość wąskim, lokalnym środowisku, potrafił w niewielkiej ilości utworów „zgrupować” spory zasób elementów charakterystycznych dla wczesnej fazy nowoczesności. Zagadnienia związane z twórczością literacką Bielskiego rozwinięte zostaną w kolejnych podrozdziałach.

### **Poezja Konrada Bielskiego w międzywojniu**

Początkowo „Reflektor” miał stanowić miejsce do prezentacji dorobku miejscowych pisarzy. Drukowali w nim więc również poeci tworzący w zgodzie ze wzorcami modernistycznymi czy skamandryckimi. Ta różnorodność w czerpaniu z wielu wzorców przez artystów Reflektora daje się zauważyć dzięki punktom stycznym między twórczością reflektorzystów a działalnością Skamandra, „Almanachu Nowej Sztuki”, futuryzmem czy „Zwrotnicą”.

W połowie lat 20. lubelscy poeci dopiero poszukiwali sposobu na zestrojenie awangardowych postulatów z indywidualną wrażliwością. Dowodzi tego artykuł teoretyka grupy – Czesława Bobrowskiego – *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*<sup>90</sup>. Tekst ten stanowi próbę podsumowania dokonań członków formacji, ale także innych publikujących w piśmie poetów (Jaworskiego oraz Bocheńskiego). Najbardziej krytyczną opinię wydał na temat twórczości Gralewskiego. Bez wątplenia spośród członków grupy był on twórcą najmniej płodnym i bardzo zbliżonym do młodopolskich wzorców. Niewielka liczba utworów poetyckich Gralewskiego nie pozwala jednoznacznie określić charakteru jego twórczości, przez co prawdopodobnie już przez Bobrowskiego uznawany był za mało wyrazistego. Pozytywnie natomiast Bocheński wypowiedział się na temat Grędzińskiego oraz Czechowicza. W przypadku pierwszego z autorów chwalił wartości konstrukcyjne jego wierszy i związane z nimi eksperymen-

---

<sup>88</sup> W zorganizowanym 6 listopada 1932 roku spotkaniu udział wzięli oprócz Bielskiego również Czechowicz, Jaworski, Witold Kasperski, Józef Nikodem Kłosowski, Józef Łobodowski i Antoni Madej. Ta sama grupa uczestniczyła w wieczorze zorganizowanym w Chełmie kilka dni później (zob. J. Zięba, *50 lat życia literackiego Lublina*, [w:] *Lublin literacki 1932-1982. Szkice wspomnienia*, red. W. Michalski, J. Zięba, Lublin 1984, s. 19.

<sup>89</sup> Zob. *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, oprac. ks. L. Zalewski, Lublin 1939, s. 29-34.

<sup>90</sup> Zob. Cz. Bobrowski, *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925, nr 8.

ty. Z kolei w twórczości Czechowicza dostrzegł wyraźną ewolucję, która doprowadziła poetę do rozwiązań nowoczesnych.

Sporo uwagi Bobrowski poświęcił twórczości Bielskiego:

Znacznie wyraźniejszy [od Gralewskiego] jest Bielski, który nadzwyczaj wcześnie, bo już w utworach drukowanych bezpośrednio po debiucie, znalazł swój ton. Jak dotychczas największe rezultaty osiągnął Bielski w dziedzinie ekspresji wiersza, opartej o burzliwy, patetyczny liryzm. W poszukiwaniu siły wyrazu nie cofa się nawet przed brutalnością. Podkreślić należy świeżość i bogactwo metafory i obrazu. [...] Braki Bielskiego leżą w dziedzinie konstrukcji: nie ma w jego wierszach oszczędności, budowa nie dorównuje innym ich stronom<sup>91</sup>.

Przytoczona diagnoza dość jasno wskazuje na cechy charakteryzujące liryki Bielskiego. Bez wątpienia w pierwszych, publikowanych w „Młodzieży” i „Luciferze” utworach dostrzegalne jest ukierunkowanie twórcy w stronę poetyki ekspresjonistycznej, co pojawiała również w późniejszych tekstach. Zaznaczyć jednak należy, że sięganie po nią nie wykluczyło innych inspiracji twórczych. Temu wątkowi przyjrę się w tym rozdziale, próbując ukazać trajektorię przemian w stylu pisarza. Twórczość poetycką Bielskiego, która ukazała się w międzywojniu, rozpatrywana musi być w pewnym stopniu w powiązaniu z publikowanymi wówczas pismami. Porządkując zatem rozważania na temat poezji Bielskiego sięgnę najpierw po utwory publikowane w „Młodzieży” i „Luciferze”. Dużo miejsca poświęcę tym utworom, które opublikowane zostały w „Reflektorze”. To w nich zauważalne jest bowiem wyraźne przejście Bielskiego do innych tematów oraz inspiracji literaturą francuską, mniej rosyjską czy wczesnomodernistyczną. Ważne będą dla mnie również utwory publikowane w innych pismach (w „Nowym Życiu” i „Barykadach”), mianowicie *Obrazek na pudełku tytoniu* oraz *Oda*. W tekstach tych w bardziej zdyscyplinowany sposób autor realizuje postulaty wynikające z francuskich wzorców. W opracowaniu tym sięgnę również po materiały archiwalne, które uzupełnią rozważania o szerszy kontekst związany z przemianami zauważalnymi w toku wypracowywania przez autora własnego warsztatu twórczego. Zaproponowane przeze mnie ujęcie pozwoli zaprezentować linię rozwoju poety w chwili, w której był on najaktywniejszy w okresie międzywojennym. Wątkowi temu przyjrę się w tym rozdziale, skupiając się na tym, jak wygląda trajektoria rozwoju pisarza. Z tego też względu międzywojenną twórczość poetycką Bielskiego rozpatrywać będę w dużym stopniu w powiązaniu z wcześniej opisanymi czasopismami wydawanymi w Lublinie – przemiany widoczne w poszczególnych pismach związane były z nowymi wątkami i technikami, po które sięgał autor.

Utwory poetyckie Bielskiego ogłoszone na łamach „Młodzieży” zajęły większość miejsca przeznaczonego w piśmie na twórczość literacką. Wyrażna staje się jednak pewna

---

<sup>91</sup> Tamże.

rozbieżność między tymi wierszami a publicystyką. Artykuły postulowały dążenie do tego co nowe, komentowały bieżące problemy uczniów. Debiut Bielskiego w postaci cyklu *Sonetów wojennych* natomiast w dużej mierze był powtórzeniem wzorców młodopolskich. W tekstach tych można jednak dostrzec również tęsknotę za Nowym, o którym pisano na łamach pisma. O drukowanych w „Młodzieży” utworach poeta z perspektywy czasu pisał dość krytycznie:

Jaki wkład przynosiłem, czyli innymi słowy, jaką wartość przedstawiały te moje wiersze? Z perspektywy czasu nietrudno je ocenić. Była to poezja w konwencji młodopolskiej, pod wyraźnym wpływem Staffa, rzecz poprawna i nawet nie pozbawiona pewnej inwencji twórczej, ale już wtedy przestarzała. Na szczęście dla mnie do Lublina prądy nowe jeszcze nie dotarły, bo i w Warszawie dopiero nieśmiało torowały sobie drogę<sup>92</sup>.

Ocena taka wynikała zapewne ze sposobu obrazowania, który dominuje w sonetach Bielskiego. Słowa te oddają wyżej wymieniony stan zawieszenia między starym a nowym, które było charakterystyczne dla całej ówczesnej literatury Lublina. Rzeczywiście więc teksty Bielskiego zakorzenione są w estetyce wczesnego modernizmu. Pojawiają się w nich oniryczne stany świadomości<sup>93</sup>. Ponadto obok oniryzmu w utworach Bielskiego widoczny tu jest repertuar słów (otchłanie, tęsknice, nuda, bezkresne przestworza); motywów (otaczającego, przytaczającego mroku, okrętu, podróży bez celu) i symboli (najczęściej w postaci kwiatów odnoszących do znaczeń już ustalonych) należących do minionej epoki. Idea młodości i dążenia rewolucyjne wyrażone w publicystyce były zatem silniejsze niż potencjał estetyczny, realizujący się w twórczości literackiej, co przełożyło się na korzystanie z języka uznawanego w latach 20. za zmanierowany<sup>94</sup>.

Zdobycze poetyckie epoki docierały do Polski z opóźnieniem w stosunku do pozostałych krajów europejskich, a jeśli sięgano do nich przed I wojną światową, to były one częściej przekształcane zgodnie z doświadczeniami polskich pisarzy, niż przekładane. Stąd na przykład jeśli chodzi o założenia futurystów to polscy publicyści „woleli przedstawić własną wersję włoskich haseł, podkreślając głównie – bo takie były rodzime potrzeby – ich narodowy charakter”<sup>95</sup>. To w konsekwencji wiązało się z futuryzmem zmieszonym z młodopolszczyzną,

---

<sup>92</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 42. Nieco odmienną opinię o recepcji wierszy Bielskiego przedstawił Gralewski: „Z kolei Bielski odczytał trzy wiersze – sonety, którymi chciał zadebiutować jako poeta. Miały niewątpliwie charakter dekadentki i odbiegający silnie od tonu, który, w mniemaniu głównych organizatorów pisma, powinna mieć «Młodzież». Szczególnie wiersz zatytułowany *Sonet pijany* wywołał kontrowersje. Zaczęła się dyskusja, która obecnych podzieliła na dwie grupy: jedna zwalczała sonety i była przeciwna ich wydrukowaniu, a druga udzieliła im poparcia. Przeciwnicy nie krytykowali wartości artystycznych, tylko wysuwali obiektywne uwagi społeczne.” (zob. W. Gralewski, *Stalowa...*, dz. cyt. s. 122).

<sup>93</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambule: (o młodopolskiej konwencji onirycznej)*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 70.

<sup>94</sup> Zob. A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Warszawa 1982, s. 360-362; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 47-48.

<sup>95</sup> G. Gazda, *Rosyjskie inspiracje polskiej awangardy*, „Litteraria Humanitas”, 2003, s. 167.

widocznym w twórczości Jerzego Jankowskiego<sup>96</sup>. Ponadto ze względu na to, że do 1918 roku znaczna część ziem polskich znajdowała się w obszarze wpływu imperium rosyjskiego, kultura zaborcy oddziaływała w dużym stopniu na życie artystyczne. W utworach poetów międzywojennych wyraźne są zatem inspiracje wschodnimi pisarzami, między innymi Jesieninem, Siewierianinem<sup>97</sup>. Wspólnym mianownikiem natomiast, który dotyczył poezji po odzyskaniu przez Polskę niepodległości była kategoria witalizmu, odnosząca się do twórczości nawiązującej do odzyskania wolności tak skamandrytów, jak i awangardzistów<sup>98</sup>.

Bielski, publikując w „Młodzieży”, sięgnął po gatunek kojarzony z liryką młodopolską. W *Sonecie wstępny* „ja” konstatuje, że sonet jest już formą wyeksploatowaną („I zerwać chcę sonetu misterną budowę,/I tworzyć rzeczy wielkie potężne i nowe”; „Ale chwila natchniona przemija niestety/I znów piszę sonety, sonety, sonety”). Mimo to pozostaje w kręgu wyobrażeń poprzedniej epoki, przez co dostrzegalny staje się kontrast między czynem a inercją:

Lecz czasem ogień święty serce mi przepala  
I zerwać chcę sonetu misterną budowę,  
I tworzyć rzeczy wielkie potężne i nowe,  
Gromy, których blask tylko grody, siola spala,  
Ale chwila natchniona przemija niestety  
I znów piszę sonety, sonety, sonety

Akt twórczy stał się zatem czymś zawieszonym między ideą czynu, a tematem często pojawiającym się w sonetach współczesnych, o którym Adam Dziadek pisze jako o „swoistym *ennoui* – a więc znużenie, znużenie [...] formą, czy też swoista melancholia *artificialis*, ukryta pod powierzchnią tekstu i często dostrzegalna w nieświadomości tekstu”<sup>99</sup>. Rozdarcie to było również czymś charakterystycznym dla poezji poprzedniej epoki.

Z kolei w przypadku *Sonetu pijanego* „ja” znajduje się w stanie upojenia<sup>100</sup>. Kondycja podmiotu wiąże się z motywem podróży bez celu (również istotnego toposu młodopolskie-

<sup>96</sup> Zob. P. Graf, *Automobil...*, dz. cyt., s. 55-57.

<sup>97</sup> G. Gazda, *Rosyjskie...*, dz. cyt., s. 168.

<sup>98</sup> A. Niewiadomski, *Dwudziestolecie versus dwudziestolecie? O przypadkach poezji najnowszej z perspektywy historyka literatury*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 95.

<sup>99</sup> A. Dziadek, *Fenomen sonetu*, [w:] *Różne głosy: prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków 2013, s. 96.

<sup>100</sup> Motywy alkoholowe wiązać można bez wątpienia z młodzieńczym poematem *Statek pijany* Artura Rimbauda. Podobnie jak w utworze francuskiego twórcy podmiot doświadcza wrażeń niedostępnych dla zwykłego poznania, dla których istotna jest warstwa zmysłowa; przeżywając podróż (bez celu), przemieszcza się w zbliżony sposób do podmiotu *Statku pijanego*. Lubelski poeta sięgnął bez wątpienia po technikę montażu (rozbita składnia, odrealnienie świata opisywanego, wydarzenia prezentowane w kolażowy sposób – nie występuje między nimi ciąg przyczynowo-skutkowy) wykorzystaną przez Rimbauda, naśladowując ją.

go<sup>101</sup>), uczuciem zagubienia w przestrzeni. Same niedookreślenia, które pojawiają się w utworze wiązać można z kategorią sugestii, która przez Bielskiego była chętnie wykorzystywana we wczesnej twórczości. Podmiot odczuwa bezradność wobec przebiegu wędrówki – nie ma na nią wpływu. „Gdzieś leci” – tak jakby podmiot rzucany był przez los w różne przestrzenie: do świątyni, lasu czy na krwawe morze. Nie przechodzi przy tym między miejscami w sposób płynny – po prostu się w nich pojawia. Ten rodzaj dezorientacji przestrzennej oraz psychicznej, połączony z wrażeniem odurzenia, przywodzi na myśl *Statek pijany* Arthura Rimbauda – utwór, w którym podmiot jest pozbawiony kontroli nad kierunkiem i sensem podróży, dryfuje poza granicami rzeczywistości. Podobnie w *Sonecie pijanym* Bielski posługuje się chaotycznym obrazowaniem i językiem emocjonalnego rozchwiania, by oddać stan graniczny.

W omawianych sonetach dostrzec można niepokoje związane z niestabilnym okresem, w którym zostały stworzone. *Sonet pijany* oraz *Kłęska* w modelowy niemal sposób pokazują nastroje jakie towarzyszyły społeczeństwu w momencie zakończenia jednego konfliktu i przejścia w kolejny. Pierwszy z nich rozpoczyna się od słów „Świat się kręci...”, co przywołać może na myśl utwór Kazimierza Wierzyńskiego, rozpoczynający się od zbliżonego incipitu<sup>102</sup>. W *Sonecie* anafora ta nie jest jednak okrzykiem radości. Jest ona pierwszym (po tytule) „znakiem” sygnalizującym kondycję podmiotu. „Ja” doświadcza wizyjnej serii – widzenia następują jedno po drugim, budzą uczucie lęku i dezorientacji. Stan, w jakim znalazł się podmiot, dostarcza mu nie tylko wyraźnych wrażeń wizyjnych, ale także zmysłowych<sup>103</sup>. Złudzenia, które niepokoiły „ja”, doprowadziły do stanu szaleństwa, który podmiot pragnie przerwać, mimo że do wspomianej w utworze „zabawy” sam nawoływał.

Autor w ostatnim wersie drugiej strofy wyraźnie nawiązuje do sytuacji zakończenia I wojny światowej i odzyskania niepodległości: „Wolniśmy!”. Radość podmiotu wywołana nową sytuacją jest gwałtowna. Uczucie to skłania „Ja” do nawoływania do wspólnej zabawy

---

<sup>101</sup> Zob. H. Filipowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

<sup>102</sup> Tekst Skamandryty ukazał się zresztą w 1919 roku w tomie *Wiosna i wino*, możliwe więc, że Bielski miał z nim styczność (zob. K. Wierzyński, *Hej! Świat się kręci...*, [w:] tegoż, *Wiosna i wino*, Warszawa 1921, s. 13). Słowa łączące utwory obu poetów wykorzystane zostały przez Bielskiego ponownie w 1921 roku w liryku *Taniec*. W tym wypadku autor nie tylko sięgnął po przywołany fragment, ale również i po szereg motywów znanych z twórczości Wierzyńskiego (afirmacja życia i zabawy, postać sowizdrzała). Uwagę warto zwrócić na to, że w juveniliach Bielskiego dość często da się dostrzec inspiracje twórczością skamandrytów – zwłaszcza Wierzyńskiego i Juliana Tuwima. Szczególnie uwidacznia się to w archiwalnych tekstach jak *Fraszka*, [*Mówiłaś mi...*], *Spoczynek*. Co więcej, wiele utworów w pierwszej (kilka również w drugiej) części raptularza zestawione zostały z wyimkami z ich twórczości.

<sup>103</sup> Poznanie zmysłowe jest wątkiem mocno zauważalnym w innych utworach poetyckich Bielskiego z tego czasu. Bardzo dobrym przykładem jest sonet *Strażnik*, który Bielski umieścił w raptularzu (w części zatytułowanej *Sonet wojenne*; jest to jeden z pierwszych utworów, który poeta wpisał do zeszytu). Tytułowy bohater utworu pełni służbę w nocy, a jego percepcja ogranicza się w dużej mierze do tego, co usłyszy, w mniejszym stopniu natomiast do tego co zobaczy, jako, że jego widzenie ograniczone jest przez otaczający go mrok.

– ta kończy się dla podmiotu utratą zmysłów, szaleństwem, a jednocześnie zaowocowała czymś w rodzaju „migawki” ze wspomnień lub zapowiedzi tego co nastąpi. Szczęście, którego doświadczyło „Ja” było chwilowe – pojawiła się nowa sytuacja i pewność o dopiero odzyskanej wolności zagrożona została kolejnym konfliktem: „A dzisiaj mnie zbudziły grzmotem złote rogi...”. Wyraźne staje się tu balansowanie pomiędzy energią nowego, próbie budowania rzeczywistości powojennej a reminiscencjami starego, wojennego i przedwojennego porządku, który ukształtował podmiot.

Drugi ze wspomnianych utworów (*Klęska*) rozpoczyna się natomiast od obrazu spustoszenia i skupienia uwagi na sylwetce konającego żołnierza. Sytuacja ewokuje silnie moment historyczny, który tkwił we wspomnieniach ostatnich wydarzeń doświadczonych przez generację, do której należał Bielski. Przeżycia związane z konfliktami zbrojnymi bez wątpienia oddziaływały na wyobraźnię poetycką twórców i warunkowały posługiwanie się metaforą związaną ze światem wojny. Doszło to do głosu w tekście Bielskiego poprzez odmalowanie pola bitwy, na którym spoczywa żołnierz, mimo klęski śpiewający zwycięski hymn. Pieśń bohatera może być rozpatrywana na dwa sposoby: jako zapowiedź późniejszej wygranej, a jednocześnie chęć dodania otuchy walczącemu w oddali wojsku lub jako ironiczny komentarz do jego położenia.

Rozpoznawalność na scenie literackiej Lublina zagwarantował Bielskiemu *Dytyramb szatański* drukowany na łamach „Lucifera”<sup>104</sup> pod pseudonimem Wicher-Huraganowicz. Moment ten należy uznać za kolejny etap w jego twórczości i zaangażowaniu się w życie lokalnej społeczności. W przypadku tego pisma, w przeciwieństwie do tego, jak wyglądało to przy publikowaniu „Młodzieży”, Bielski był zaangażowany nie tylko w warstwę artystyczną, ale też organizacyjną. Decydował razem z resztą zespołu redakcyjnego o tym, jak pismo ma wyglądać. Wiersz, który Bielski postanowił opublikować w „Luciferze”, co istotne, znalazł się w drugiej części raptularza, o czym mowa była w pierwszym rozdziale. Świadczy to o tym, że utwór ten był przez autora postrzegany już jako dojrzały w momencie oddania go do druku. Podobnie jednak jak w przypadku sonetów, w liryku tym zauważalne są głównie wpływy wczesnomodernistyczne, poeta ponownie sięgnął po słownictwo i motywy popularne wśród młodopolan. Wiersz Bielskiego opiera się na odwróceniu znanych motywów biblijnych – Chrystus nie umiera, lecz odrzuca swoją rolę, a jego miejsce zajmuje Judasz, który zmartwychwstaje i objawia się uczniom. Zamiast żalu po śmierci Zbawiciela pojawia się atmosfera

---

<sup>104</sup> K. Bielski, *Dytyramb szatański*, „Lucifer” 1921, nr 1, s. 3.

szaleństwa, zabawy i dionizyjskiej rozpusty, całkowicie kontrastująca z chrześcijańskim obyczajem.

Na tradycję antyczną wskazuje zresztą nazwa gatunku przywołana w tytule przez Bielskiego – dytyramb kojarzony był głównie jako pieśń pochwalna ku czci Dionizosa i stanowił istotną część obchodów. Utwór wykonywał chór – ważnymi dla tej czynności były taniec, akompaniament fletu oraz spożywanie wina, czyli napoju ściśle związanego z postacią Dionizosa. Bielski sytuację taką oddał w swoim liryku – zawarł w niej motywy śpiewu/gry na instrumencie („W wieczniku zebrała się miejska hołota,/Śpiewali dzikie pieśni – hulali do rana”; „Niech zabrzmiały tympany!”<sup>105</sup>), tańca („Będziemy pisać”; „Patrz! Nawet stare słońce cieszy się i tańczy”; „Tan wasz dziki, obłądny piekła nie zatrwoży”; „Niech wasz taniec zbudzi Galileę!”<sup>106</sup>) oraz picia alkoholu („Wina pełen roztruchan podały mu czarty”; „Sam Bóg jest pijany!”; „W górę kielich! /[...] /W wieczniku już przecie uczują pijacy!”<sup>107</sup>).

Bielski sięga po motywy charakterystyczne dla literatury polskiej tego czasu<sup>108</sup>. Zbliżenie to jest szczególnie widoczne między utworem Bielskiego a *Wiosną* Juliana Tuwima<sup>109</sup>. Tekst Skamandryty, tak samo jak *Dytyramb szatański*, dzięki operacji metajęzykowej wskazuje na gatunek klasyczny – poeta zawarł jego nazwę w podtytule. Tym co jednak przykuwa uwagę, jako cecha łącząca oba utwory, jest wyeksponowanie uczestniczących w dionizjach (bez Dionizosa), co, zdaniem Edwarda Balcerzana, czyni z *Wiosny*, a zatem także z utworu Bielskiego, antydytyramb<sup>110</sup>. W obu przypadkach świętujący przybierają postać dzikiego tłumu, z którego jednak w tekście Bielskiego wyodrębnione zostały postaci biblijne pochodzące z Nowego Testamentu. Są one zapraszane do współdziałania w obchodach przez podmiot, a następnie włączane do grupy świętujących.

Wątek tłumu jest zresztą kluczowy – kojarzy się z twórczością nie tylko Tuwima, ale też futurystów; wiąże się z energią rewolucyjną, witalizmem. Temat, jak i środki wykorzystane przez Bielskiego w tekście, eksponowanie obrazoburczego wątku, wiązać należy ze strategią skandalu przyjętą w tamtym czasie przez literatów. Prowokacyjny charakter w tym wypadku został jednak osiągnięty przez poetę w bardziej zachowawczy sposób. W przypadku

---

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> Tamże.

<sup>107</sup> Tamże.

<sup>108</sup> E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918-1928*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, Seria II, red. Kirchner H., Żabicki Z., Wrocław 1974, s. 163.

<sup>109</sup> Liryku z tomu *Sokrates tańczący* z 1919 roku – tomik ukazał się przed publikacją Bielskiego, możliwe więc że podobieństwo, o którym będzie mowa, była świadomą decyzją poety.

<sup>110</sup> Zabieg taki, według badacza, wiąże się z jedną ze strategii twórczych, polegających na wykorzystywaniu zastanego (zamkniętego) zasobu form i sytuacji komunikacyjnych i przeistaczaniu ich w gatunki „negatywne”. Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 166-184.

dytyrambu Bielskiego wartości te realizowane są w motywach ludycznych, które w utworze niejako wynikają z Nietzscheańskiego przeświadczenia, że Boga nie ma, tak samo jak kategorii dobra i zła<sup>111</sup> – obecny natomiast jest człowiek („Ja jestem”<sup>112</sup>). Uznać zresztą można, że to, co uznawane za boskie w wierszu zrównane zostało z tym, co ludzkie – w obu warstwach pojawia się analogiczny wątek szaleństwa („Nawet stare słońce cieszy się i tańczy,/Niebiosy oszalały! Sam Bóg jest pijany!”<sup>113</sup>), choć, co istotne, „całun obłąkańczy” na sferę ludzką opadł z nieba („Na ziemię z nieba upadł całun obłąkańczy”<sup>114</sup>). Można zatem przypuszczać, że za stan obu sfer odpowiada w tym wypadku wiara. Wobec nieobecności Boga piekło zostało „odwołane” w perspektywie śmierci, żyjącym pozostaje zatem jedynie korzystanie z życia, wyrażanie afirmacji chwili bieżącej, przy rezygnacji z moralnych wartości („Przeklinajcie miłość cnotę i pokorę!”<sup>115</sup>).

Mimo zbliżenia się Bielskiego do twórczości Tuwima, przypuszczać można, że inną, ważną inspiracją dla poety były teksty Tadeusza Micińskiego<sup>116</sup>, co znów pozwala dostrzec swego rodzaju stan zawieszenia między tym, co nowoczesne a tym, co wiązało się z poetyką młodopolską. Podobieństwa do dorobku drugiego z autorów dostrzec można szczególnie w kreacji Jezusa – tak jak wielu bohaterów wierszy młodopolskiego twórcy, wizerunek Chrystusa ma cechy lucyferyczne, buntownicze. Wskazać ponadto można wątek kenotyczny, który przez Micińskiego chętnie wykorzystywany jest w obrazowaniu postaci<sup>117</sup>. Chrystus Bielskiego, podobnie jak choćby tytułowa bohaterka *Meduzy* Micińskiego, odrzuca boskość i swoje powołanie. Wątkiem głównym jednak, który wyłania się z twórczości obu poetów, jest wspominany już motyw szaleństwa. O ile jednak w przypadku starszego z poetów jest on szczególnie związany z niepokojem, przecuciami wobec zagrożenia, o tyle w przypadku Bielskiego wiązać go należy przede wszystkim ze stanem upojenia alkoholowego, ekstatycznych wrażeń. Te z kolei prowadzić mają do głębszego, egzystencjalnego poznania („Z tajemnic już spada zasłona!”<sup>118</sup>) – jest to kwestia o tyle istotna, że stanowi dość stały motyw w twórczości pisarza, który wyraźniej objawia się już w utworach opublikowanych na łamach „Reflektora”.

---

<sup>111</sup> A. Łyskawka, *Człowiek Nietzscheański po „śmierci Boga”*, „Człowiek w Kulturze” 2005, nr 17, s. 187.

<sup>112</sup> K. Bielski, *Dytyramb szatański*, dz. cyt.

<sup>113</sup> Tamże.

<sup>114</sup> Tamże.

<sup>115</sup> Tamże.

<sup>116</sup> O inspiracjach tym twórcą w lirykach Bielskiego pisał zresztą Stanisław Czernik, określając poetę powojennym Micińskim (zob. S. Czernik, *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena” 1934, nr 1, s. 4).

<sup>117</sup> Zob. W. Gutowski, *Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)*, [w:] tegoż, *W splecionej tkaninie stuleci... O literaturze polskiej kulturowego przełomu*, Białystok 2020, s. 117.

<sup>118</sup> K. Bielski, *Dytyramb szatański*, dz. cyt.

Zachował się również inny wariant wiersza w raptularzu Bielskiego<sup>119</sup>. Przed stworzeniem tego tekstu powstał jednak wzmiankowany w poprzednim rozdziale utwór *Szatan*<sup>120</sup> – no na jego bazie powstał *Dytyramb*. Specyficzna relacja między tymi dwoma utworami możliwa jest do uchwycenia po zapoznaniu się z materiałami archiwalnymi i polega na niepełnym odrzuceniu wcześniejszego tekstu na rzecz drugiego. Ważne przy tym wydaje się to, że o ile gdyby nie powstał pierwszy z wierszy, *Dytyramb* mógłby nigdy nie powstać, o tyle *Szatan* nie tylko pozostał w bezpiecznej przestrzeni rękopisu (Bielski nigdy go nie opublikował), ale też został z niej wykreślony. Wcześniejszą wersję swojego pomysłu uznał zatem być może za nieudany eksperyment, który przepracował i opublikował w innej postaci.

Wiersz z rękopisu również jest reinterpretacją historii biblijnej. Bielski przywołał postaci z Nowego Testamentu; sytuacja również przybiera postać bliską opisanych wcześniej dionizji. Ponadto w centrum uwagi znów znajduje się tłum uczestników obrzędu. W tej wersji jednak podmiot nie zaprasza biblijnych bohaterów do wspólnej zabawy – przywołuje ich sylwetki w celu zobrazowania odwrotnego przebiegu zdarzeń. Pojawiająca się w utworze postać Chrystusa również ma charakter lucyferyczny („Na Boga! Cóż się stało? – Chrystus śmiał się z krzyża”<sup>121</sup>), co jednak istotne, wątek kenotyczny, obecny w *Dytyrambie*, nie pojawia się w *Szatanie* – uwaga skierowana została tu na tytułowego bohatera utworu.

Uwagę przykuwają już dwie pierwsze strofy *Szatana*. Wypowiada się w nich podmiot, zdradzając własne przeżycia i opowiadając o wykonywanych czynnościach. Fragment ten pozwala sądzić, że Bielski starał się w utworze wyjść poza poetykę wczesnomodernistyczną. Tytułowy bohater odpowiada drugiemu – tytanicznemu – wzorcowi postaci, obecnemu w twórczości Micińskiego<sup>122</sup>. Jest wewnętrznie rozdarty między tym, co chce pokazać, jakim pragnie się widzieć/wykreować („ironiczny uśmiech, drwiące słowo”<sup>123</sup>), a tym, co mimowolnie zdradza („W oczach cynizm bezradny”<sup>124</sup>). Podjął się jednak zanegowania elementów często obecnych w poezji epoki minionej, wiążących się z jej słowami kluczowymi. Bohater Bielskiego odrzuca zatem: samotność i ideę jednostkowości („I rzuciłem samotni mej milczącej ściany”<sup>125</sup>), smutek, sen oraz tęsknotę, wiążące się z postawą introspektywną oraz bierną

---

<sup>119</sup> Wersje różnią się kilkoma zmianami interpunkcyjnymi, które nie wpływają na warstwę znaczeniową; późniejsze przedruki w „Kamienie” (1972, nr 15) oraz powojennym tomie poezji (*Wczoraj i przedwczoraj*) zmodyfikowane zostały pod kątem znaków przestankowych, układu tekstu. Wymienione w tych przedrukach zostały także słowa „jurne” na „jędne” (w 11 wersji) oraz „zagroź” na „zagróż” (wers 20).

<sup>120</sup> K. Bielski, *Szatan*, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 167R, k. 40v-41r. Zob. *Aneks*, s. 307.

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> Model taki dostrzec można choćby w *Kolosseum, Czarnym Xięstwie, Kainie*. W. Gutowski, dz. cyt., s. 117.

<sup>123</sup> K. Bielski, *Szatan*, dz. cyt.

<sup>124</sup> Tamże.

<sup>125</sup> Tamże.

(„A odpędziłem smutek, co osiadł na czole,/O głązy roztrzaskałem snów upojonych czarę.”, „Szalony, kto dziś jeszcze kocha swą tęsknotę!”<sup>126</sup>). Przemiana podmiotu istotna jest z punktu widzenia zakończenia utworu. „Ja” staje się częścią tłumu, będąc jednocześnie inicjatorem dążeń rewolucyjnych:

W świątyni Salomona zabijemy strażę,  
Na szczycie góry Synai bić będziemy w gongi.  
Pozdieramy obrazy, zniszczymy ołtarze  
I kałem obryzgamy spiżowe posągi.

Hej! Tańczmy Carmagnole w zaduchu i smrodzie  
Bud karczemnych. Rozwalić ściany z wielkim gestem.  
Nie ma złotych pałaców – zamki są na lodzie  
Bogów niema, zła nie ma, nas niema! – Ja jestem<sup>127</sup>

Zapowiadane przez podmiot działania burzycielskie ewokują futurystyczne postulaty zrywania, czy nawet niszczenia tradycji w trakcie zrywu nieokiełznanego tłumu. Przy czym podmiot przywołuje Carmagnole (taniec i utwór pochodzący z okresu Wielkiej Rewolucji Francuskiej). Wobec tego, kierując się ku zniszczeniu i zbezczeszczeniu starego porządku („Pozdieramy obrazy, zniszczymy ołtarze/I kałem obryzgamy spiżowe posągi”), odwołuje się do tradycji, a co za tym idzie, planowany przewrót nie może się dokonać w pełni, jako że w budowanej na nowo rzeczywistości, wciąż pozostawałyby w niej elementy starej. Jednocześnie odwołanie to wiązać można ze skierowaniem uwagi na sprawy ogółu (społeczne), co z kolei odbiega od sytuacji przedstawionej w sonetach Bielskiego. Utwór nie koncentruje się już na „Ja”, jak w przypadku wcześniejszych tekstów, a na zbiorowości, która dąży do rewolucji.

Warto zwrócić uwagę na ostatni wers utworu: „Bogów nie ma, zła nie ma, nas nie ma! – Ja jestem”. Podobnie jak w przypadku *Dytyrambu*, fragment ten wiązać należy z filozofią Nietzschego. Co jednak zdaje się istotne, słowami tymi podmiot sytuuje się jako przede wszystkim inicjator zdarzeń. Decyduje się wobec tego jednak na wyłączenie samego siebie z tłumu dokonującego rewolucji. W efekcie zbiorowość tę należy dzielić na „Wy” (ci co słuchają poleceń) oraz na „Ja” – postać nadrzędną.

Prześledzenie obu prób Bielskiego, powstałych w momencie współpracy przy „Luciferze”, pozwoliło wyeksponować różne pola inspiracji, z jakich mógł korzystać poeta podczas poszukiwania własnej wrażliwości. Oba utwory w jasny sposób zdradzają, że Bielski swobodniej czuł się poruszając się w obrębie poetyki epoki minionej, jednocześnie jednak w bezpiecznej przestrzeni rękopisu, chętnie kierował się ku rozwiązaniom awangardowym. Co jed-

---

<sup>126</sup> Tamże.

<sup>127</sup> Tamże.

nak ważne w tym momencie twórczości poety – wracał ostatecznie do form mocno osadzonych w tradycji.

Kolejnym krokiem Bielskiego w stronę nowoczesnej poetyki były wiersze publikowane w „Reflektorze”. Dużo o zmianach w trajektorii rozwoju twórczego autora można wynioskować podczas lektury *My!*<sup>128</sup> – wiersza opublikowanego razem ze *Złotym osłem* w 1925 roku w 3. numerze pisma. Warto zaznaczyć, że w lirykach opublikowanych w przedostatnim numerze „Reflektora” zauważalne są wyraźne zmiany w stosunku do wcześniejszych tekstów – w wierszach Bielskiego od 1925 roku zaobserwować można odejście od regularnej budowy w stronę form nieregularnych. Wielosłowie, które w twórczości Bielskiego wskazał Bobrowski, nadal było charakterystyczną cechą wierszy autora. Ujawniało się ono przede wszystkim poprzez nagromadzenie epitetów i rzeczowników oraz częste sięganie po tropy retoryczne mające służyć wyolbrzymieniu. Ostatnią kwestię można traktować jako swoiste pokrewieństwo twórczości Bielskiego z futuryzmem<sup>129</sup>.

Wyraźnie zaakcentowaną przez Bielskiego sferą leksykalną w *My!* jest ta, wiążąca się z nowoczesnością: miasto, maszyny, młoty, latarnie, bruk. Atrybuty urbanistyczne, które obecne są już w pierwszej strofie *My!*, wykorzystane zostały do zbudowania niepokojącego, nieprzyjaznego człowiekowi otoczenia, któremu nie sprzyja ani natura („słońce żółte pluje gorzką śliną”<sup>130</sup>), ani przestrzeń miejska („okna stugębnych domów”, „miasto oczy zasłania parszywą łysiną”<sup>131</sup>) oraz do unaocznienia przyspieszonego tempa życia („Jak młoty, wałą w nas dnie”<sup>132</sup>). Bielski, budując obraz miasta, sięgnął po rozwiązania charakterystyczne dla poetyki ekspresjonizmu. Wskazane wcześniej elementy, wiążące się z przestrzenią miejską, podlegają animizacji oraz personifikacji, co służyć ma ontologicznemu rozchwianiu rzeczywistości.

Miasto zarazem przeraża i pociąga. Bielski w utworze wyraźnie dowartościowuje rolę uczestnictwa w nocnym życiu miasta, które odbywa się w lokalach – w tym wypadku w knajpie. Sama przestrzeń, wybrana jako miejsce odpoczynku i rozrywki, jest kluczowa z punktu widzenia ugrupowań literackich, które zaczęły gromadzić się już nie w salonach, a w kawiarniach, knajpach, kabaretach. Akt twórczy przenosi się zatem do miejsc ogólnodostępnych, bliższych odbiorcy, ale też do tworzonych przez poszczególne formacje platform, które przybrały postać pism literackich. Do tego wątku zresztą Bielski również nawiązał w liryku –

---

<sup>128</sup> K. Bielski, *My!*, „Reflektor” 1925, nr 2, s. 44-45.

<sup>129</sup> A. K. Waśkiewicz, „*Irrealna gwiazda*”: o poezji Anatola Sterna, „Pamiętnik Literacki, 1979, nr 4, s. 169.

<sup>130</sup> K. Bielski, *My!*, dz. cyt.

<sup>131</sup> Tamże.

<sup>132</sup> Tamże.

przywołał działalność wydawniczą, w którą był uwikłany w momencie publikowania *My!*, zaznaczając przy tym rolę, jaką odgrywa ona dla budowania środowiska artystycznego.

Kluczowe w wierszu są właśnie wątki autotematyczne, które wyłaniają się z tytułu i dedykacji (utwór poświęcony został Gralewskiemu) oraz te, bezpośrednio się z nimi wiążące, a dotyczące idei współdziałania i wspólnotowości. Zaznaczyć tu należy, że sam autotematyzm był kwestią popularną w twórczości awangardzistów<sup>133</sup>, a istotną być może szczególnie dla środowiska lokalnego ze względu na silną potrzebę identyfikacji. Pojawiające się w dalszych partiach tekstu atrybuty nowoczesności, odnoszą się do prasy i działalności wydawniczej oraz literackiej obu poetów. Wątek współpracy w tym wypadku nie odnosi się do wspólnoty ludycznej, znacznie wyraźniejsze w niej jest poczucie siły, predestynacji do wielkich czynów oraz dążenia rewolucyjne w sferze kulturowej.

Funkcjonowanie w pędzącym świecie („Jak młoty wał w nas dnie”) narzuca przyspieszony rytm życia. „Ja” przemierza miasto „żelaznym krokiem”, manifestuje siłę, podporządkowuje sobie przestrzeń. Upodabnia się tym samym do maszyny. Z drugiej strony natomiast reprezentuje zachłanność możliwą do przypisania tylko człowiekowi („Co noc żłopie my wińsko i żremy świńskie gnaty”<sup>134</sup>). Podmiot postępuje podobnie jak pożerające papier czcionki, a więc podbijające, zdobywające przestrzeń, w której funkcjonują. Wątek pożerania sam w sobie stanowi charakterystyczny motyw w twórczości futurystów. Wiąże się bezpośrednio z prymitywizmem, który z kolei sprawia, że, jak pisze Maria Delaperrière, „człowiek futurystyczny staje się nowoczesnym dzikusem”<sup>135</sup>. Bielski, sięgając po ten trop, nie posuwa się jednak do widocznych przede wszystkim w twórczości Sterna wątków kanibalistycznych. Ograniczył się też wyłącznie do płaszczyzny ludzkiej, a nie kosmicznej, jak ma to miejsce w twórczości warszawskiego poety<sup>136</sup>.

Przywołane w utworze przez podmiot „Czerwone i czarne kwiaty” wiążą się z konfiskatą „Lucifera”. Stanowią one jedną z dwóch aluzji do działalności wydawniczej Bielskiego i Gralewskiego. W kolejnej strofie pojawia się „Express”<sup>137</sup>. Sięgnięcie po wątek autobiograficzny w tym wypadku służy nie tylko osadzeniu samego siebie przez „ja” w wydarzeniach bieżących, ale też do projektowania bliżej nieokreślonej przyszłości – celem jest dotarcie do centrów kulturowych. Dalsze dążenia „ja” zaowocować mają licznymi przedsięwzięciami, z czego każda jednostka składająca się na podmiot zbiorowy ma zarządzać własnym projektem

<sup>133</sup> J. Grądziel-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 111.

<sup>134</sup> K. Bielski, *My!*, dz. cyt.

<sup>135</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 117.

<sup>136</sup> Tamże, s. 118.

<sup>137</sup> Wzmiankę tę uznać można za nawiązanie do „Expressu Lubelskiego”, w którym Gralewski pełnił od 1923 roku funkcje redaktora i sekretarza, Bielski natomiast publikował w nim teksty w kolumnie sportowej.

(„każdy artykuł wstępny da”<sup>138</sup>), co wpłynąć ma niejako na zmonopolizowanie i zorganizowanie olbrzymiego środowiska kulturowego. Uznać zatem należy, że podmiot w pewnym stopniu swoimi działaniami próbuje skolonizować świat wydawniczy.

Aktywności podmiotu towarzyszy wrzący tłum, z którego „ja” jest jednak wyłączone. Obraz nacierającej na miasto zbiorowości przez swój anarchizujący charakter kojarzy się z wczesną twórczością Tuwima (*Chrystus miasta*), zwłaszcza pod względem brutalności opisu, jak i włączenia biblijnego elementu w miejską przestrzeń:

Wyleje się twardy tłum na wrzący bruk granit,  
Będą się bić po mordach, krwawić żylaste kułaki.  
Buchnie zażarta fala na miasto, jak dynamit,  
Przemówią gorejące krzaki.<sup>139</sup>

Na przewidywane przez „ja” dążenia rewolucyjne nie można spojrzeć bez odwołania się do perspektywy religijnej („przemówią gorejące krzaki”), co silnie wiązało się ówczesnym przekonaniem o nieuchronności nadchodzących zmian<sup>140</sup>. Obecność chrześcijańskiego symbolu jest z kolei dość istotna – sugeruje, że zapowiadane wydarzenia nie wynikają jedynie z ludzkiej potrzeby, a mają uzasadnienie w bezpośrednim zetknięciu się perspektywy boskiej i ziemskiej. Tym samym więc interwencja siły ponadludzkiej niejako ustanawia konieczność zbliżających się zmian, poprzedzonych opisanymi przez „ja” drastycznymi czynami o charakterze atawistycznym.

Sięgnięcie przez poetę po kategorię sugestii w ostatniej strofie („Ktoś czarną ręką wycisnie sok z winogrodu/Rozdzieli w szklanki napoje”<sup>141</sup>) zaznacza wizyjny charakter przepowiedni podmiotu, niekonkretność w szacowaniu kolejnych wydarzeń („A za rok –/A za dwa”<sup>142</sup>). Natomiast ramą przemian jest spożywanie wina, o którym mowa była w strofie przedstawiającej podmiot zbiorowy („Co noc żłapiemy wińsko i żremy świńskie gnaty”) oraz w tej, kończącej utwór („Staniemy na koturnach wobec wścieklej gromady,/Będziem pić/Zdrowie swoje!!!”<sup>143</sup>). Przy czym, jak zauważył Kłak, alkohol występuje w twórczości Bielskiego w funkcji metaforycznej – jest wyrazem transformacji świata, przekształceń, ukazywania tajemnicy<sup>144</sup>, a co za tym idzie, stanowi wyraz oczekiwanych zmian, za które w omawianym utworze odpowiedzialny jest podmiot zbiorowy. Zapowiadane osiągnięcie celu

---

<sup>138</sup> K. Bielski, *My!*, dz. cyt.

<sup>139</sup> Tamże.

<sup>140</sup> A. Wójtowicz, *Od futurysty do mocarstwowca. Przypadek Stanisława Grędzińskiego*, „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 291.

<sup>141</sup> K. Bielski, *My!*, dz. cyt.

<sup>142</sup> Tamże.

<sup>143</sup> Tamże.

<sup>144</sup> T. Kłak, *Czasopisma...*, dz. cyt., s. 76.

musi zostać uczczone znów pić wina, co z kolei sugerować może, że tak naprawdę metamorfozy są stałą świata, który zawsze będzie dążył do kolejnych rewolucji.

Idea wspólnotowości wyeksponowana została również w innym, wcześniejszym wierszu, którego tytuł ma formę dedykacji – *Do przyjaciół*<sup>145</sup>. Liryk ten bez wątpienia ma wiele wspólnego z wierszami z tomu *Wiosna i wino* Kazimierza Wierzyńskiego<sup>146</sup>. Poeta w utworze zerwał z motywami romantyczno-modernistycznymi, w ich miejsce włączając przestrzeń urbanistyczną, atrybuty nowoczesności związane z rozwijającą się kulturą popularną. Nie odwołuje się w nim też do treści podniosłych. W punkcie centralnym usytuowano zabawę oraz zbiorowość.

Podmiot prezentuje, w ślad za przemianami zachodzącymi w literaturze w dwudziestym wieku, już inny model poety, a tym samym kolejne wcielenie „ja” – jest nim *homo ludens*. Staje się on uczestnikiem życia codziennego, miejskiego. Nie jest już jednostką kontemplacyjną, która ucieka od społeczeństwa na łono natury lub uznawany jest za jednostkę wybitną. „Ja” występuje jako beztroski, autoironiczny, radosny inicjator gier, wydarzeń; osoba nakłaniająca (przyjaciół) do wspólnej zabawy. Wyartykułowanie postawy i światopoglądu ludycznego zdaje się kluczowe jako wartość tłumiona u progu niepodległości, która w największym stopniu znalazła ekspresję w twórczości właśnie Wierzyńskiego<sup>147</sup>.

Jednak z postawą tą w utworze połączone zostały elementy dekadentki, będące łącznikiem z minioną epoką, ale też z wczesną twórczością Brunona Jasińskiego, który choćby w *Do futurystów* zarysował wyraźnie wizerunek poety zrywającego z tradycją, znużonego jednocześnie nowoczesnością („Już nas znudzili Platon i Plotyn,/i Czarlie Chaplin i czary czapel –”<sup>148</sup>). W podobny sposób wczesnomodernistyczne klisze przenikają do utworu Bielskiego. Znużenie teraźniejszością poeta eksponuje już w pierwszej strofie wiersza („Po nocy nieprzespanej i dni szarych znoju –/Widzę wasze zmęczone i cyniczne twarze”<sup>149</sup>), w dalszej jego części natomiast ukazuje wynikającą z niego niemożność twórczą („My jesteśmy dalekie i jałowe lądy./Wiatry chłodne i mroźne w światów zawierusze”; „Włosami kobiecemi zasłaniamy oczy,/Niezdolni do niczego, krom jednej pieszczoty”<sup>150</sup>). Mimo to podmiot zachęca do

<sup>145</sup> Sergjusz Ziemic [K. Bielski], *Do przyjaciół*, „Reflektor” 1923, s. 29.

<sup>146</sup> Uwagę na to zwrócił już Tadeusz Kłak. Zob. T. Kłak, *Czasopisma...*, dz. cyt., s. 76.

<sup>147</sup> K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław 1991, s. XIX.

<sup>148</sup> B. Jasiński, *Do futurystów*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 51.

<sup>149</sup> Sergjusz Ziemic [K. Bielski], *Do przyjaciół*, dz. cyt.

<sup>150</sup> Tamże.

współdziału w zabawie, co z kolei stanowi coś w rodzaju zawiązywania przez niego ludycznej wspólnoty<sup>151</sup>:

Więcej śmiechu z miłości i z samego siebie,  
a soboty i piątki będą jak niedziele!  
Więcej kwiatów na ziemi, więcej gwiazd na niebie,  
więcej łągarstwa i kpiarstwa, młodzi przyjaciele!<sup>152</sup>

Aktywność ludyczna zaproponowana w liryku zasadza się na poczuciu spontanicznej swobody i nieograniczonych możliwości, założeniu, że wszystko należy „obśmiać”. Egzystencja staje się wobec tego wartościowa, interesująca tylko wtedy, gdy postrzegana jest w kategoriach humorystycznych. Sama natomiast swoboda, która przyświeca nastawieniu podmiotu, idzie w parze z usiłowaniami niszczycielskimi („chłostajmy”, „biczujmy”), co również jest punktem stycznym z wczesną twórczością Wierzyńskiego. Zaznaczyć należy, że obiektem żartów „młodych przyjaciół”<sup>153</sup> mają być nie tylko treści zewnętrzne wobec wydzielonej przez podmiot grupy, ale też oni sami. Wezwania do aktywności (auto)satyrycznej w dużej mierze przypominają hasła futurystyczne widoczne w twórczości Jasińskiego, Wata oraz Sterna. Przetwarzane są one w utworze Bielskiego w sposób zbliżony do tego, jak wykorzystywane były one przez twórców z kręgu Katarynki Warszawskiej<sup>154</sup>, którzy z „kpiarstwem i łągarstwem” łączyli w wyraźny sposób retorykę przesady, w tym wypadku sięgając po grandilokwencję.

Mimo skupienia podmiotu na zabawie i byciu sprawcą bezsensownych działań, w ostatniej strofie wyartykułowana jest dążność do zmian. Rewolucja w tym wypadku nie jest zapowiadana – podmiot wyraża jedynie nadzieję, że rzeczywistość, w której żyje, ulegnie gwałtownym przekształceniom niemożliwym do bliższego określenia. Wiara w te przemiany podobnie jak w przypadku *My!* ujmowana jest w kontekście religijnym: „Że któryś z nas narzeczcie na nieprawem łożu/ Potwornego nad ranem spłodzi antychrysta”<sup>155</sup>. Sięgnięcie po język religijny jest swego rodzaju prowokacją, w której odbijają się młodopolskie echa. Tak jak w *Dytyrambie* szatan, tak tutaj postać antychrysta ma uderzyć w sferę obyczajową.

---

<sup>151</sup> Motywem takim Wierzyński zakończył tom *Wiosna i wino* oraz rozpoczął następny – *Wróble na dachu*.

<sup>152</sup> Sergjusz Ziemic [K. Bielski], *Do przyjaciół*, dz. cyt.

<sup>153</sup> Określenie to potraktować można jako odniesienie do *Ody do młodości* Adama Mickiewicza, który identyczne słowa włączył w obręb swojego tekstu, nawołując do wspólnego, wielkiego czynu – w tym kontekście słowa użyte przez Bielskiego uznać można za parodiowanie wcześniejszego utworu

<sup>154</sup> A. Wójtowicz, „Najgenialniejsza genialność geniuszów XX wieku” – na marginesach polskiego futuryzmu, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017, s. 162.

<sup>155</sup> Sergjusz Ziemic [K. Bielski], *Do przyjaciół*, dz. cyt.

Przy okazji omówionych utworów, warto wspomnieć również o wierszu, który w „Kamieniu” opublikowany został dekadę później również pod tytułem *Do przyjaciół*<sup>156</sup>. Entuzjazm i apologia zabawy, które Bielski zawarł w tekście z „Reflektora”, tak samo jak poczucie sił twórczych i sprawczości z *My!*, zostały w późniejszym liryku rozliczone. Postawa podmiotu uległa drastycznej przemianie – przekształciła się w znużenie poety, który mimo wieloletniej działalności na scenie poetyckiej nie osiągnął zakładanych celów, a dalsza twórczość wiązała się z wysiłkiem.

Kluczowe zdaje się to, że na pierwszy plan również wysunięta jest wspólnotowość. Podmiot stara się ukazać siebie i osoby należące do grupy jako pokolenie zdobywców, które było w stanie przejść proces poszukiwań nowego języka artystycznego („ci co szli z nami zostali w tyle/niewielu już przed nami”<sup>157</sup>). Z osiągnięć tych pozostały jednak tylko wspomnienia, uczucie nostalgii („nam pociągi skandują minione chwile/huczają motory pieśnią upojenia/ a nasze spojrzenia wciąż za gwiazdami”<sup>158</sup>). Spajający grupę ludyczny charakter działań artystycznych znikł – akt twórczy przerodził się w pracę, która nie gwarantowała spełnienia autorom. Entuzjazm, który towarzyszył poetom nie tylko bezpośrednio po debiutach, ale też tuż po odzyskaniu niepodległości, w dużej mierze się wyczerpał. Poczucie bezsilności częściowo mogło być spowodowane ogólnymi nastrojami panującymi w rozczarowanym sanacyjnym państwie społeczeństwie<sup>159</sup>, ale również z niespełnionych oczekiwań autorów wobec własnych dzieł. Mimo że „ja” wyartykułowało zmęczenie obecną sytuacją, wciąż akcentuje chęć stworzenia czegoś nowego („tworzymy nową treść nowe formy/siły mierzymy na zamiary/mamy wytknięte cele”<sup>160</sup>). Kategoria czynu, dążenie do przemian zatem wciąż były w tekście Bielskiego nośne.

Powraca tu modelowa dla poezji Bielskiego sytuacja utknięcia między starym porządkiem („a nasze spojrzenia/wciąż za gwiazdami”; „ciągle mamy utkwione oczy/ w szlak ponad miastem”; „wciąż ścigają nas przeszłości mary”<sup>161</sup>) a nowym, co zdaje się być również wyczerpane lub niedostępne („piszemy książki i gazety/a kiedy wyjdziem na ulicę/ widzimy, że zamknięte jeszcze okiennice/i wciąż daleko do mety”<sup>162</sup>). Patos nowoczesności zderzony jest z nostalgią podmiotu. Bielski gra w utworze na różnych rejestrach poetyckich, które opierają się na odmiennej skali emocji. Z jednej strony pojawiają się tutaj atrybuty cywilizacji tech-

---

<sup>156</sup> K. Bielski, *Do przyjaciół*, „Kamena” 1934, nr 4, s. 65-66.

<sup>157</sup> Tamże, s. 65.

<sup>158</sup> Tamże.

<sup>159</sup> A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Lublin 2010, s. 23.

<sup>160</sup> K. Bielski, *Do przyjaciół*, dz. cyt., s. 65

<sup>161</sup> Tamże.

<sup>162</sup> Tamże.

nicznej (sejsmograf, maszyny, motory, pociągi, stalowe konie), z drugiej podszyta metafizycznym lękiem tęsknota. To w ostatecznym rozrachunku wpływa na niemożność zerwania z tradycją kulturową.

palcami anten przebiegamy nieba klawiaturę  
szukamy w głębi ziemi z różdżką w dłoni  
w morzach zanurzamy stalowe łodzie  
hukiem motorów płoszymy chmury  
mamy miliony stalowych koni  
i wszystko na przeszkodzie<sup>163</sup>

Wyeksponowany w przytoczonej strofie obraz zawiera elementy wyobraźni poetyckiej kierującej się już w stronę ekspresjonizmu; osiąga rozmiary gigantyczne. Rozwój cywilizacyjny pozwala na skolonizowanie całej przestrzeni zarówno tej dostrzegalnej (niebo), jak i tej ukrytej pod wodą, ziemią i za chmurami.

W ostatnim wersie tekstu pojawia się nawiązanie do *ballady z tamtej strony* Czechowicza: „my wciąż czekamy aż nas oświeci/głos z tamtej strony”. Młodszy kolega Bielskiego w momencie opublikowania analizowanego wiersza piął się coraz wyżej po szczeblach kariery literackiej, będąc już w Warszawie. W tekście Bielskiego widać dialog z *balladą*, co sugerowałoby zbieżność toposów i tematu. Oba wiersze uznać należy za medytację na temat nicości i przemijania, wyeksponowane w nich zostały motywy czerni i rzeki zapomnienia, którą zresztą podmiot tekstu Bielskiego chce przebyć. W *balladzie* natomiast „ja” nawiedzają sny zza rzeki, które przynoszą przecucia związane ze śmiercią. Ciekawym motywem jest natomiast czerń. W utworze Czechowicza pojawia się w kontekście okien oraz powiek, co wiąże się dalej ze snem wiecznym, nicością. Czerń Bielskiego zdaje się być jednak czymś złowrogim: „sejsmografy notują drżenie wśród czerni”<sup>164</sup>.

W kontekście rozważań o twórczości poetyckiej Bielskiego wartym uwagi lirykiem jest *Polityka*<sup>165</sup> drukowana na łamach „Reflektora” w 1924 roku. Utwór ten wyraźnie współbrzmi z wczesną twórczością Juliana Tuwima, zwłaszcza z tekstami *Wiosna* oraz *Chrystus miasta*. Kluczowym wątkiem podjętym w liryku jest temat aktualny. Wyraźne jednak w nim są zastosowane przez Bielskiego chwytły ekspresjonistyczne (wykrzyknienia, kontrasty, patos), lecz inaczej niż w przypadku poprzedniego wiersza, zostały użyte do opisanie sytuacji na wskroś aktualnej<sup>166</sup>. U progu lat 20. tytułowa polityka była w Polsce zjawiskiem nowym, opi-

---

<sup>163</sup> Tamże.

<sup>164</sup> Tamże, s. 66.

<sup>165</sup> K. Bielski, *Polityka*, „Reflektor” 1924, nr 1, s. 3.

<sup>166</sup> W autografie tekst opisany został datą 25 kwietnia 1921 roku, przypuszczać można, że dotyczył on pierwszego rządu Wincentego Witosa. Niemniej jednak tekst wyraźnie współbrzmi z sytuacją ekonomiczną w Polsce (hiperinflacja i kryzys gospodarczy w 1923 roku) w trakcie drugiego rządu tego polityka. Niewykluczone, że

sywanym nie tylko w trybie publicystycznym, ale również literackim (na przykład w rozkwitającej wówczas „powieści politycznej”<sup>167</sup>). W dyskursie politycznym dominowała przy tym deziluzja, która wynikała z dysonansu między nadziejami zrodzonymi u progu niepodległości, a tym, co przyniosły kolejne lata. Wyrażone jest to w wierszu Bielskiego:

Wielka mądrość życiowa zawarta w gazecie.  
Poemat erotyczny zamknięty w depeszy.  
Komiczna pantomima w stołecznym balecie.  
Tłum kupców, który wiecznie na pociąg spieszy.  
Uśmiech drwiący noszony w czarnym szapokłaku  
i wytworna obłuda, która zdobi usta.  
Walc tańczony na balu w pożyczonym fraku.  
Kieszeń w nowym surducie dziurawa i pusta<sup>168</sup>.

Fragment został zbudowany na opozycjach. Nowoczesność jawi się tutaj jako epoka kontrastów, które unieważniają stary porządek, a jednocześnie odsłaniają mankamenty współczesności, o czym podmiot pisze ze sporą dozą dystansu. Bielski sięga tutaj po topikę charakterystyczną dla krytyków nowoczesności, choć – co znamienne – deklaratywnie w tym czasie uważa się za awangardzistę.

W kolejnej strofie wspomniany dystans przekłada się w wyraźnie zakreśloną granicę między politykami a resztą społeczeństwa. Motyw załamania się iluzji budowanej przez obóz władzy („Sztuczna pompa opuszcza wielkie przedsięwzięcie”<sup>169</sup>), prowadzi do wyostrenia opozycji rząd-społeczeństwo. Tłum portretowany jest w kategoriach ekspresjonistycznych: „bezczelna gawiedź miejska”, „tłumy oszalałe”, „motłoch dziki, wraży”<sup>170</sup>. Są to obrazy analogiczne do tych, jakie pojawiały się w ówczesnej poezji, nie tylko u części Skamandrytów, ale także futurystów. Witalizm, energia tłumu zostaje zestawiona ze słabymi, cynicznymi politykami. Działacz nie tylko „rzuca czece komunały”<sup>171</sup>, lecz stara się również ukryć własny strach za uśmiechem i hasłami, w które sam nie wierzy. Natomiast tłum jest czystą energią zmiany – dąży do obalenia starego porządku i wprowadzenia nowego. Przedstawiona przez Bielskiego wizja koresponduje z zaproponowanym przez Marshalla Bermana postrzeganiem nowoczesności jako doświadczania życia w „wirze”, gdzie zmiana, ciągły ruch i przekształcanie się rzeczywistości są naturalną kolejną rzeczą<sup>172</sup>.

---

zbieżność ta skłoniła Bielskiego do opublikowania utworu w pierwszym po wznowieniu tytułu numerze „Reflektora”.

<sup>167</sup> Zob. K. Zalewska, *Styl popularnej powieści politycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011, s. 399-412.

<sup>168</sup> K. Bielski, *Polityka*, dz. cyt.

<sup>169</sup> Tamże.

<sup>170</sup> Tamże.

<sup>171</sup> Tamże.

<sup>172</sup> Zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o Doświadczeniu Nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2002, s. 158-159.

W tym samym numerze, w którym ukazał się liryk *My!*, opublikowany został również *Złoty osioł*<sup>173</sup>. Bielski eksperymentuje w nim z awangardową formą wiersza, o czym świadczą: rozluźnienie struktury wiersza i jego nieregularna budowa (poszczególne wersy różnią się często długością), odstępstwa od rymu.

Tytuł utworu nawiązuje do *Metamorfoz albo Złotego osła* Aplejusza. Rzymski pisarz przedstawia losy osła przeistoczonego w kupca korynckiego. Ośli bohater w wyniku przemiany otrzymał wszystkie ludzkie cechy za wyjątkiem głosu, dzięki czemu świadomie mógł uczestniczyć w świecie codziennych spraw osób, które spotykał na swojej drodze.

Fragmentaryczna budowa wiersza oparta została na zestawieniu dwóch planów – obrazu głodujących ludzi oraz uczestników bogatej uczy. „Ja” przenika w obie sfery niepostrzeżenie, niczym tytułowy złoty osioł, dzięki czemu jest w stanie scharakteryzować obie płaszczyzny. Bielski pisze tutaj o głodzie, czyli afekcie, na który wskazywał Adam Ważyk, zaznaczając podział na „sytych i innych”<sup>174</sup> oraz na powracające w ówczesnej poezji wątki jedzenia czy wręcz obżarstwa. Pojawiały się one w twórczości futurystów i według pisarza stanowiły odbicie dziecięcych doświadczeń piszącego wówczas pokolenia (które dotknęły polskie społeczeństwo podczas konfliktów zbrojnych w drugiej dekadzie XX wieku). Jednak Bielski – inaczej niż Wat, Stern czy inni twórcy z kręgu „lewicy literackiej”<sup>175</sup> – nie występuje w roli obrońców słabych i wykluczonych, nie składa też deklaracji poetyckiego zaangażowania. Od samego początku podkreśla natomiast swój dyskurs:

Nie dla was moich wierszy chude, szare karty  
I słowa białe przy srebrnych lamp ognisku  
Ale podam wam papier piórem zdarty  
Do serc  
Jak pieczeń na półmisku<sup>176</sup>

Sformułowanie to oparte jest na wielowymiarowej opozycji między „ja” a „wy”, „głód” – „sytość”, idea – czyn. Szczególnie istotna jest ta ostatnia, ponieważ podkreśla charakterystyczną dla całej ówczesnej lewicy literackiej antynomię podmiotu, który jednocześnie przygląda się sytuacji z dystansu oraz próbuje się w nią zaangażować. W rezultacie operuje emocjonalnie nacechowanymi sformułowaniami oraz kliszami:

Oto stół, jak plac wielki, obrus wino plami,  
Piętrzą się owoce, miękie i srebrne potrawy.

<sup>173</sup> K. Bielski, *Złoty osioł*, „Reflektor” 1924, nr 2, s. 42-43.

<sup>174</sup> A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy...*, dz. cyt., s. 340-341.

<sup>175</sup> Zob. A. Karpowicz, *Kolorowe spodnie...*, dz. cyt. s. 207-223; P. Strożek, *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, s. 288-305; A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka...*, dz. cyt., s. 58-63.

<sup>176</sup> K. Bielski, *Złoty osioł*, dz. cyt.

Oto siedzicie, jak święci z wypchanymi brzuchami  
Nad szklanką czarnej kawy.  
Tłuste karki kłaniają się talerzom białym,  
Białe zęby się szczerzą do sosów i ryb.  
Usta łakome gniotą miąższ chleba dojrzały  
Perełki tłuszczu zdobią szklaną taflę szyb<sup>177</sup>.

Zarysowana sytuacja ucztowania uderza obrazem obfitości. Uczestnicy biesiady zdają się należeć do innego porządku („święci z wypchanymi brzuchami”). Podział na sytych i innych zaakcentowany został w ostatnim wersie zacytowanego wyżej fragmentu. Szyba, na której osadzają się krople tłuszczu, może być postrzegana jako okno restauracji, przez które widoczni są biesiadnicy – znajdują się w przestrzeni niedostępnej, oddzielonej szklaną taflą.

Nierówność społeczna wyartykułowana w pełni została jednak w kolejnej części wiersza, gdzie zarysowany został obraz głodujących. Przestrzeń „sytych”, bogatych zderzona zostaje z tą, która przynależna jest „głodnym”. W obu przypadkach uderza natomiast zachłanność zarówno biesiadników, jak i ubogich. U jednej z grup wynika ona z chciwości, u drugiej natomiast z głodu. Można tu dostrzec zbieżności z *Europą* Sterna, opublikowaną w ostatnim zeszycie „Reflektora”<sup>178</sup>. Stern stawia podobną diagnozę nowoczesności polegającej na konsumowaniu, pożeraniu, o czym pisze Adam Dziadek: „Jednym z najważniejszych słówkluczy w tym tekście jest «żarcie», w Europie końca lat dwudziestych już nie można po prostu jeść, trzeba żreć, ale też doświadczać głodu”<sup>179</sup>. W obu tekstach obecne są ponadto zbliżone motywy: słowa zestawione są na równi z pokarmem („wpychają nam do gardła/pokarm dla ducha!/500 stronicowe trychniny powieści/wyblakłe tasiemce gazet/słodkie zjadliwe/bakcyle słów”<sup>180</sup>); zarzuty stawiane są sytym („obżarte bractwo/ literaciąt/ prezydentów/ ministrów oświaty”<sup>181</sup>). Wątki animalistyczne są w utworze Sterna również przypisywane najuboższym: „o bodajbyśmy byli/ rojowiskiem proletarjackim szczurów/ moglibyśmy/ gryźć/ białe/ mięsiste/ palce”. W obu tekstach wyraźnie zaznacza się kontrast ekonomiczny, jaki miał miejsce na ziemiach polskich po odzyskaniu niepodległości, realizujący się jako pogoń za pieniądzem i karierowiczostwem oraz hiperbolizacja głodu.

W kolejnych partiach *Złotego osła* Bielski wraca do motywów wiążących się z obżarstwem. Wyolbrzymia przepych („Czerwone półcie mięsa wiszą u ścian jatek,/Piętrzą się grząskie piramidy ciast”<sup>182</sup>), wskazuje też na uniwersalny wymiar pożerania: „Dzieci ssają mleko

---

<sup>177</sup> Tamże

<sup>178</sup> A. Stern, *Europa*, „Reflektor” 1925, nr 3, s. 99-101.

<sup>179</sup> A. Dziadek, *Atopia – stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 241.

<sup>180</sup> A. Stern, *Europa*, dz. cyt. s. 99.

<sup>181</sup> Tamże.

<sup>182</sup> K. Bielski, *Złoty osioł*, dz. cyt.

z piersi matek,/Pożera się dzień biały wśród miast”<sup>183</sup>. Tak samo jak w utworze Sterna (w jego poemacie wyliczone są najważniejsze miasta nowoczesnej Europy), ma ono miejsce wszędzie, sama czynność nosi znamiona autokanibalizmu w wymiarze cywilizacyjnym, kulturowym. Bielski jednak nie podąża konsekwentnie w tym kierunku. Z jednej strony bowiem podejmuje jeden z charakterystycznych dla ówczesnej młodej poezji tematów, z drugiej natomiast zachowuje do niego spory dystans, o czym świadczy zakończenie wiersza:

To nic.  
To tylko w ogrodzie  
Niedziela tłum odświętny i głośny przyniosła –  
To tylko słońce o wschodzie  
Błysło na zadku złotego osła<sup>184</sup>.

Puenta wiersza wprowadza wyraźnie zmianę perspektywy. Temat społeczny oraz zaangażowanie poetyckie zostały przekreślone przy pomocy frazy, która w intencji podmiotu miała być zapewne tyleż prowokacją, co wskazaniem na błahy charakter podjętego tematu. Zarysowany tutaj dystans podmiotu jest swoistą metapoetycką deklaracją, która stawia na indywidualizm artysty. Mimo formalnej innowacyjności wiersz ten jest mocno zanurzony w systemie wartości poprzedniej epoki poetyckiej.

Bielski szukał inspiracji także gdzie indziej. Był zainteresowany ówczesną literaturą francuską, która przykuwała uwagę rodzimych awangardzistów. Jej popularność utrwaliła się przede wszystkim w międzywojennych czasopiśmie. Ukazujące się od 1921 roku pismo „Formiści” publikowało przekłady tekstów poetów francuskich reprezentujących najnowsze nurty w sztuce (m.in. Apollinaire’a, Pierre’a Reverdy’ego oraz Paula Éluarda). Ponadto obok reprodukcji obrazów Tytusa Czyżewskiego, pojawiły się ilustracje sporządzone przez Francuzów (m.in. André Deraina, Pabla Picassa)<sup>185</sup>. Uwzględniono również głosy dochodzące z zewnątrz granicy, wydzielając rubrykę „Korespondencja z Paryża”. Podobny trop podjął Tadeusz Peiper w „Zwrotnicy”, choć twórcę tego bardziej pociągała literatura hiszpańska i latynoamerykańska, czego dowodem jest artykuł *Nowa poezja hiszpańska* oraz liczne przekłady utworów, które zdominowały drugi zeszyt „Nowej Sztuki” (poeta przy nim współpracował<sup>186</sup>). Znaczną część miejsca przeznaczonego w piśmie na reprodukcje prac malarskich zajęły dzieła francuskich kubistów i surrealistów (m. in. Fernanda Légera, Jeannereta, Ozenfanta). Analogicznie do „Formistów” w „Zwrotnicy” również gościła poezja francuska, a elementem stałym do

---

<sup>183</sup> Tamże.

<sup>184</sup> Tamże.

<sup>185</sup> Zob. P. Strożek, *Pismo „Formiści” i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919-1921)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2013, T. XXXVIII, s. 80.

<sup>186</sup> Zob. „Nowa Sztuka” 1922, nr 2; T. Kłak, *Czasopisma...*, dz. cyt., s. 17.

numeru 6. w piśmie były „Listy z Francji”, wśród których opublikowano między innymi wypowiedź Tristana Tzary *Dada*<sup>187</sup>. Wyraźną fascynację literaturą francuską zdradzały również warszawskie pisma „Nowa Sztuka” oraz późniejszy „Almanach Nowej Sztuki”. Wiele miejsca poświęcono w nich na przekłady tekstów takich twórców, jak: Apollinaire, André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Reverdy oraz Blaise Cendrars. Warto przy tym dodać, że trzeci numer „Almanachu”, który ukazał się w 1925 roku poświęcony był właśnie nowej sztuce francuskiej. W ten sam sposób wyraz swojej fascynacji chcieli dać lubelscy poeci z „Reflektora” – czwarty numer pisma planowany był jako zeszyt skupiający się na twórczości francuskiej<sup>188</sup>. Inicjatywa ta się nie powiodła, jednak zainteresowanie literaturą z tego kraju widoczne jest w poprzednich numerach, Umieszczono w nich przekłady tekstów Apollinaire’a, Cendrarsa, Jacoba, Cocteau oraz Charles’a Vildraca.

W archiwum Bielskiego zachowało się tłumaczenie *Wysp* Jeana Cocteau – utwór ten wcześniej ukazał się w przekładzie Kazimierza Bukowskiego w „Nowej Sztuce”<sup>189</sup>. Niewykluczone, że tekst ten przygotowywany był przez Bielskiego, w celu opublikowania go w zapowiadanej numerze francuskim „Reflektora”. Widoczną na pierwszy rzut oka rozbieżnością między tłumaczeniami jest interpunkcja – w pierwszym z tekstów została dodana przez pisarza, w drugim natomiast Bukowski z niej zrezygnował. Trzy pierwsze strofy utworu są niemal zbieżne, z tą znaczącą różnicą, że Bielski zdecydował się dokonać pełnego spolszczenia – Bukowski zachował francuską nazwę „d’Baléares”, lubelski poeta wymienia ją na „Baleary”. Duża różnica między wersjami widoczna jest jednak w przedostatniej strofie. W tłumaczeniu Bukowskiego przybrała ona kształt:

Markizo Karolino  
Twe imię na karcie  
Wyryj moje w drzewie  
W pobliżu huśtawki<sup>190</sup>

W przekładzie Bielskiego natomiast:

Markizy, Karoliny –  
Wyspy wy na mapie.  
Ja swe imię chyba

---

<sup>187</sup> Zob. T. Tzara, *Dada*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 76.

<sup>188</sup> Wątek francuski „Reflektora” śledzić można również w archiwum pisma. Potwierdzają go otrzymane przez Bielskiego listy od Haliny Izdebskiej, będącej korespondentką ze stolicy Francji. W wiadomościach tych obecne są, obok relacji z artystycznego życia Paryża, utwory własne adresatki oraz przekłady tekstów literackich. Z nadesłanych tłumaczeń redakcja opublikowała w drugim numerze wiersz *Piosnka* Vildraca. Co również istotne – w świetle tej korespondencji mówić można też o planach, dotyczących spolszczenia utworów między innymi Cocteau, Jacoba oraz Philippe’a Soulpalta. Zob. List Haliny Izdebskiej do Konrada Bielskiego, Paryż, 5 stycznia 1925 roku, [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 70.

<sup>189</sup> J. Cocteau, *Wyspy*, tłum. K. Bukowski, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1, s. 22

<sup>190</sup> Tamże.

Na drzewie wypiszę<sup>191</sup>.

O ile dwie pierwsze linijki przytoczonej strofy w wersji Bielskiego bliższe są oryginałowi, o tyle pozostałe odbiegają w znacznym stopniu od tekstu Cocteau oraz tłumaczenia Bukowskiego, które w tej części są zbieżne. Mimo różnic między poszczególnymi wersjami tekstu, wynikających być może z błędnej interpretacji lub z chęci połączenia swojego stylu pisania z tłumaczonym wierszem, próba translatorska Bielskiego rzuca ciekawe światło na jego własną lirykę, jak również na patronujące jej inspiracje. Miejsce młodzieńczej fascynacji poetami rosyjskimi zajmuje twórczość awangardzistów francuskich, do których w tym samym mniej więcej czasie zaczął odwoływać się Czechowicz.

Wprowadziło to do poezji Bielskiego nowe jakości. Świadczy o tym najlepiej napisany w 1924 roku *Obrazek na pudełku tytoniu*<sup>192</sup>. W utworze tym poeta porzucił bliskie mu do tej pory tendencje ekspresjonistyczne na rzecz innej tonacji. Punktem odniesienia stał się przedmiot życia codziennego – pudełko po tytoniu – co zbliża znów pisarza do poetyki skamandrytów, którzy w swojej twórczości wracali do opisywania konkretności<sup>193</sup>. Koncentrując się na przedmiocie i opowiadając widoczny na nim obrazek, poeta tworzy utkaną ze stereotypów wizję:

Dziewczęta bardzo ładne, powabne hurysy,  
chodzą z twarzą zakrytą jedwabnym woalem  
[...]  
siedzi Turek brodaty, mądry jak Mahomet.  
Oczy modre, jak Bosfor, fajka na kolanie  
[...]  
Nad miastem wschodzi zwolna księżyc na młodziku,  
dwa tysiące księżyców spogląda mu w oczy  
[...]  
Turek zbiera w ogrodzie tytoniowe kwiaty  
i szepce mądrym głosem wersety Koranu.

Opis przybiera postać szeregu obrazów, które zdają się naśladować możliwości, jakie stwarzał kinematograf. Korzystając z podziału na strofy wprowadzonego przez poetę, wydzielić można coś w rodzaju czterech planów. Pierwszy skupiony jest na przedstawieniu postaci. Kolejny dzięki zwrotowi wskazującemu: „A tam w chacie drewnianej”, przenosi czytającego do innej przestrzeni, przy czym zabieg ten przypomina przesunięcie kamery z jednego kadru na drugi. W tym obrazie przedstawiony jest kolejny bohater – Turek, któremu w utworze poświęcono najwięcej uwagi. Trzeci plan służy zarysowaniu szerszego krajobrazu („Nad mia-

<sup>191</sup> J. Cocteau, *Wyspy*, tłum. K. Bielski, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza, sygn. MC 167R.

<sup>192</sup> Tomasz Ptak [K. Bielski], *Obrazek na pudełku tytoniu*, „Nowe Życie 1925, nr 2-3, s. 6.

<sup>193</sup> Zob. A. Lisowska, *Rola konkretności w poezji Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1., s. 5-65.

stem wschodzi zwolna księżyc na młodziku”<sup>194</sup>), co znów być może miało naśladować pracę kamerą (poszerzenie kadru, przez oddalenie się). Dzięki obecności tej samej postaci oraz ciągłości czynności przez nią wykonywanych („siedzi Turek brodaty”, „Turek powstaje”, „bezszelestnie kroczy”<sup>195</sup>), przedstawiona w tym fragmencie sytuacja koresponduje z poprzednią strofą. W ostatniej części wiersza natomiast zarysowane dotychczas obrazy nakładają się na siebie – w planie tym strofa pierwsza wiąże się z trzecią („Dziewczęta w białym blasku zdejmują swe szaty,/księżyc sączy poświęcę z niebieskiego kranu”<sup>196</sup>) na koniec dołączony jest wątek z drugiej zwrotki, poprzez przywołanie bohatera („Turek zbiera w ogrodzie tytoniowe kwiaty/i szepce mądrym głosem wersety Koranu”<sup>197</sup>). Zabiegi widoczne w takim organizowaniu wypowiedzi przywodzą na myśl chęć odwzorowania przez poetę możliwości stwarzane przez kino – symultanizmu i dynamiki przekazu. Dostrzegalne jest to zwłaszcza w przypadku ostatniej strofy, w której obrazy nachodzą na siebie, istnieją jednocześnie, pozostając przy tym w sensie logicznym odrębne. Zastosowana przez Bielskiego metoda opisu, imitująca dynamikę filmowego montażu, przybliżyła go do rozwiązań charakterystycznych dla kubizmu, służących tworzeniu otwartych i dynamicznych struktur składających się z przeplatających się wiązek obrazów, sprawiających wrażenie przypadkowych<sup>198</sup>. „Ja” w *Obrazku* ukrywa się za opisywanym przedmiotem – wyraźny brak perspektywy podmiotowej z kolei zbliży wiersz Bielskiego do postulatów futurystycznych<sup>199</sup>. Ta wyraźna zmiana w sposobie wyrazu poety poświadczają jego zmagania z sięganiem po język wczesnej awangardy.

W inny sposób do literatury francuskiej Bielski nawiązał w wierszu *Oda*. Utwór po raz pierwszy ukazał się w „Ziemi Lubelskiej” w 1927 roku<sup>200</sup>, pod zmienionym tytułem (*oda do*

---

<sup>194</sup> Tomasz Ptak [K. Bielski], *Obrazek...*, dz. cyt.

<sup>195</sup> Tamże.

<sup>196</sup> Tamże.

<sup>197</sup> Tamże.

<sup>198</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 227 – 232.

<sup>199</sup> Zob. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 111-112; E. Ranocchi, *Pro-roctwa Marinettiego i Jasińskiego. Rzecz o awangardzie (po)nowoczesności*, [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, 2014, s. 51-70

<sup>200</sup> K. Bielski, *Oda*, „Ziemia Lubelska” 1927, nr 283, s. 6.

Tekst otrzymał ten sam tytuł w zachowanym w Muzeum im. Józefa Czechowicza maszynopisie (sygn. MC 150R) oraz w tomiku *Wczoraj i przedwczoraj* (Lublin 1966, s. 25-27). Wskazać jednak warto, że wersja, która pochodzi z międzywojennego pisma uzupełniona została mottem „in vino veritas”, które nie pojawiło się w archiwalnym dokumencie, ani w przedrukach z 1932 roku („Barykady” 1932, nr 1, s. 12-13) i 1966 roku. W powojennym tomiku miejsce motta zajęła dedykacja Stefanowi Jaraczowi, sam tekst z kolei datowany jest na rok 1931. O dedykacji i samym powodzeniu, jakim cieszył się tekst Bielski wspomina w *Moście nad czasem*, sugerując, że utwór krążył przed publikacją w wielu odpisach między literatami (zob. K. Bielski, *Most...*, dz. cyt. s. 197) – możliwe zatem, że informacja o tym, komu tekst został poświęcony zachował się w jednej z niezachowanych kopii lub została ona dodana po latach. Zastanawiające jest również to, że za wyjątkiem tytułu wersja maszynopisowa zbieżna jest z tą, drukowaną w „Barykadach” – w obu wersjach nie wykorzystano wersalików ani znaków interpunkcyjnych (za wyjątkiem nawiasów i imitujących je w maszynopisie ukośników). Podobny zapis

wina) tekst przedrukowany został na łamach redagowanego przez Józefa Łobodowskiego pisma – „Barykady” w 1932 roku. O inspiracji twórczej podczas tworzenia wiersza poeta napisał wprost w swoich wspomnieniach:

Właśnie wtedy napisałem swoją *Ode*, która była poniekąd syntezą naszych ówczesnych przeżyć alkoholowo-knajpiarsko-poetyckich. Nie przeczę, że patronował mi wielki Apollinaire. Jego *Alkohole* upajały mnie silniej niż realna wódka i koniach. *Strefę* umiałem na pamięć w oryginale oraz po polsku w świetnym przekładzie Ważyka<sup>201</sup>.

Bielski zapoznał się z twórczością francuskiego poety w latach 1924-1925. Zaadaptowanie wątków i środków obecnych w *Strefie*, posłużyło Bielskiemu ukazaniu ludycznych elementów odnoszących się do „dołu materialno-cielesnego”<sup>202</sup>, będącego istotnym aspektem twórczości futurystów, dążących do zabawy, przekraczania tabu, przeciwstawiania tego, co poważne, wysokie, temu, co błahe, absurdalne, prymitywne. Wysoki gatunek, kojarzący się z nastrojem podniosłym i wyszukany układem stroficznym, wyraźnie kontrastuje z podjętymi przez pisarza tematami, jak i z samą budową wiersza. Można zatem stwierdzić, że Bielski nie tyle sięga po *ode* w celu wykorzystania jej jako szkieletu dla własnego utworu, co trywializuje ją poprzez treść, jaką wlewa w jej ramy.

Samo przetwarzanie komponentów zaczerpniętych ze *Strefy* przybrało natomiast specyficzną formę naśladownictwa, kojarzącą się z działalnością „Warszawskiej Katarynki” – grupy młodzieży szkolnej, określanej też mianem „najmłodszych futurystów warszawy”<sup>203</sup>. W działalności pisarzy z tego kręgu wzorowanie się czy wręcz kopiowanie artystów krakowskich oraz starszych kolegów ze stolicy było podstawą metody twórczej zarówno na poziomie nazewnictwa<sup>204</sup>, jak i wykorzystywania środków poetyckich czy całych utworów, które przekształcane były w parodystyczny sposób lub, co sugeruje Krzysztof Jaworski, zbliżały się już do plagiatu<sup>205</sup>. Wątek ten jest o tyle ciekawy, że „plagiatowy charakter” zarzucany był awangardzie między innymi przez Karola Irzykowskiego i Stefana Żeromskiego<sup>206</sup>, którzy wska-

---

obecny jest w „Ziemi Lubelskiej”. Poszczególne linijki rozpoczynają się jednak od majuskuł, widoczne są również zmiany w układzie tekstu – przedostatnia strofa rozszczepiona została na pojedyncze wersy. Podobnie układ tekstu prezentuje się w *Wczoraj i przedwczoraj* – ta sama strofa przedstawiona została w analogiczny sposób, ponad to wers wieńczący tekst „do dna” włączony został do wcześniejszej zwrotki. Zapis majuskułą i minuskułą natomiast uzależniono w tej wersji od wprowadzonej do tekstu interpunkcji.

<sup>201</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt. s. 197. Przekład *Strefy* oraz *Nocy kwietniowej 1915* Adama Ważyka, którymi zresztą literat debiutował jako tłumacz, ukazał się w 1925 roku w „Almanachu Nowej Sztuki” (nr 1, s. 16-21).

<sup>202</sup> A. Karpowicz, *Kolorowe spodnie...*, dz. cyt., s. 220.

<sup>203</sup> K. Jaworski, „Najmłodszy futurysta warszawski”, czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu, „PL.IT / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2016, nr 7, s. 22.

<sup>204</sup> Tamże, s. 20.

<sup>205</sup> Tamże, s. 21.

<sup>206</sup> Zob. K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przelomu literackiego w Polsce*, [w:] tegoż, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 27-60; S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929.

zywali na to, że polskie środowisko literackie międzywojnia kopiuje zdobycze literackie ze Wschodu i Zachodu, a czasami nawet rodzime<sup>207</sup>.

W zbliżony sposób postępuje Bielski, przejmując wątki i środki poetyckie wykorzystane przez Apollinaire'a. Nie tyle próbuje wypracować swój styl, co chce stworzyć imitację języka poetyckiego innego twórcy. *Odę* Bielskiego uznać należy w tym wypadku za jedną z praktyk hipertekstowych, polegającą na naśladowniczej relacji wobec utworu wcześniejszego oraz wspomnianego już trybu ludycznego<sup>208</sup>.

W *Strefie* wyraźny jest zachwyt nowoczesną rzeczywistością, mimo że rozpoczyna się od deklaracji, że wszystko to, co wiązało się ze starożytnością już się przejada. Symbole nowoczesności jak wieża Eiffla czy samochód również zaczynają się dezaktualizować („Pasterko wieżo Eiffla nad ranem mostów pobekują stada”, „Tutaj starzyzną trąci już nawet widok samochodu”<sup>209</sup>). Krajobraz, w którym znajduje się najbardziej nowoczesna budowla XIX wieku w ujęciu Apollinaire'a jawi się jako obraz pochodzący z sielanki – gatunku już dawno przebrzmiałego.

Nowoczesna rzeczywistość nie jest jednak obiektem fascynacji dla Bielskiego. Miasto i jego atrybuty wywołują negatywne odczucia psychiczne i fizjologiczne: „męczy nas ucisk ulic i miasta strojne planty/stuk tysiąca taksisów czkawka szklistych placów/ostrołuki pałaców rzucają spleenu race”<sup>210</sup>. Krajobraz zarysowany w utworze kojarzy się raczej z wyobrażeniem o przestrzeni silnie rozwiniętego miasta, na każdym kroku oferującego rozrywkę, bombardujące przechodnia obfitością przekazów, zmuszając do odbierania różnych bodźców („nudą rzygają żółte afiszów płachty”, „krzykliwi sprzedawcy gazet jakże męczą oko i ucho”<sup>211</sup>). Zarysowany wobec tego obraz miasta w *Odzie* przystaje bardziej do oddanego w *Strefie* Paryża, niż do międzywojennego Lublina. Stanowi pewne wyobrażenie prowincjonalnego twórcy na temat przestrzeni wielkomiejskiej.

Na plan pierwszy Bielski wysuwa alkohol i wiążący się z nim w dalszych partiach tekstu erotyzm. Wprowadzenie do tekstu pierwszego z elementów nawiązuje wyraźnie do wyeksponowanego przez Apollinaire'a w *Strefie* wątku religii, pojawiającego się już w czwartym wersie poematu: „Religia się jedna została nowsza nad wszystko/[...]O chrześcijaństwo ty jedno w Europie zakwitasz świeżo”<sup>212</sup>. W jej miejsce Bielski odwołuje się do „przeżyć alkoholowo-knajpiarsko-poetyckich”, o których wspominał w przytoczonym wcześniej frag-

<sup>207</sup> K. Irzykowski, *Plagiatowy...*, dz. cyt., s. 35-36.

<sup>208</sup> G. Genette, *Palimpsesty*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 34-35.

<sup>209</sup> G. Apollinaire, *Strefa*, tłum. A. Ważyk, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Kraków 1975, s. 37.

<sup>210</sup> K. Bielski, *Oda do wina*, „Barykady”, dz. cyt.

<sup>211</sup> Tamże.

<sup>212</sup> G. Apollinaire, dz. cyt., s. 37.

mencie prozy. Doświadczenia te określone zostały mianem religii („jedynie co nam zostało to religia alkoholu”<sup>213</sup>). Motyw ten, podobnie jak w poprzednich analizowanych utworach, kojarzyć znów należy z próbą dotarcia do tajemnic życia („a nam którzy na wylot znamy życia tajniki”<sup>214</sup>).

Pastiszowy ton utworu Bielskiego widać najlepiej w zapożyczonych środkach. Dużą rolę w przytoczonym fragmencie odgrywa jukstapozycja, po którą Bielski również sięgnął inspirując się *Strefą. Oda*, tak samo jak utwór Apollinaire’a, dzięki zastosowaniu tej techniki nie rozwija się w aspekcie linearnym, przyczynowo-skutkowym. Podobnie jak Apollinaire, Bielski wprowadza obrazy surrealistyczne we wspomnieniach z przeszłości. Element ten wybrzmiewa najmocniej we fragmencie dotyczącym czasów dziecięcych. Oniryczny charakter wspomnienia przybiera w utworze Bielskiego jednak postać niepokojącej wizji, bliskiej koszmarom: „butelki z których złote wznosiły się zapachy/zamieszkiwały larwy czerwonoookie strachy/modre źrenice śliwek pływały w spirytusie”<sup>215</sup>. U Apollinaire’a z kolei przeszłość jawi się jako oniria, w której splątane są różne elementy świata, elementy grozy nie są w nich tak dostrzegalne. W obu utworach dostrzec ponadto można zderzenie świadomości jednostki z rzeczywistością wielkiej metropolii, co zresztą towarzyszy twórcom francuskim od XIX wieku (wątek ten obecny był już w *Kwiatach zła* Baudelaire’a). Bohater poematu Apollinaire’a błąka się po Paryżu, jednocześnie przemieszcza się po wszystkich najważniejszych miastach nowoczesnego świata<sup>216</sup>. W utworze przemieszane są porządki przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, tak samo jak wspomnienia, marzenia i wizje. Identyczną technikę symultanimizmu wprowadza w *Odzie* Bielski.

Bielski tworzy w *Odzie* własną mapę i przebieg podróży skupia się na miejscach egzotycznych (Niagara, Dahomej) i konwencjonalnych atrybutów z nimi związanymi (baobaby, murzyńska królowa) lub na rozrywkach związanych z nocnym życiem miejskim („oto siedzisz już w zgiełkliwej knajpie przy tobie błada dziewczyna”; „przed tobą wszystko otwarte

---

<sup>213</sup> K. Bielski, *Oda do wina*, dz. cyt.

<sup>214</sup> Tamże.

<sup>215</sup> Tamże.

<sup>216</sup> Obaj poeci zabiegami tymi wskazują na wszędobylskość nowoczesnego człowieka. Lokacje pozaeuropejskie obecne są również u francuskiego poety, pojawiają się one jednak w zakończeniu tekstu: „Idziesz w kierunku Auteuil do domy wracasz pieszo/Spać między fetyszami Australii i Gwinei”. Wskazanie na te przestrzenie, jak i następujący po przytoczonym dwuwiersiu fragment („To innych wiar Chrystusowie którzy inaczej się mierzą/ Są to niżsi Chrystusowie niejasnej nadziei”) pozwalają przypuszczać, na co wskazywał Jerzy Kwiatkowski, że poeta ostatecznie odchodzi od chrystianizmu, „ku nieokreślonej, prymitywnej sferze *sacré*, lub – po prostu – ku sztuce [...], która ukazuje się pod postacią egzotycznego prymitywizmu: rzeźb-fetyszów afrykańskich i australijskich”<sup>216</sup>. Kierunek taki i wycofanie się z wątków chrześcijańskich potwierdzać mogą ostatnie słowa poematu: „Żegnaj Żegnaj/ Słońce szyjo ścięta”. Wyraźny jest w nich motyw dekapitacji, sugerujący odejście Boga.

jak drzwi publicznego domu”<sup>217</sup>). W ujęciu tym doświadczenie rzeczywistości ma polegać na czerpaniu przyjemności z oferowanych przez nią możliwości związanych głównie z konsumpcją, sam podmiot natomiast przejawia stosunek kolonialny człowieka z Europy wobec reszty świata. Samo określenie „strefy” Bielski sprowadza natomiast do miejsc, które umożliwiają spełnienie takiego podejścia do życia: „kobiety wszystkich stref podają ci piersi nabrzmiące/z maleńkich sutek w kieliszki sączy się wino białe”<sup>218</sup>. Motyw alkoholu ujawnia uwikłanie poezji Bielskiego w dwa różne kody literackie. Z jednej strony nawiązuje bowiem stylem, tematyką oraz atmosferą do poezji wczesnego modernizmu, odwołując się do atmosfery bohemy artystycznej, zadymionych knajp oraz artystycznych outsiderów. Z drugiej natomiast zapożycza od Apollinaire’a – autora *Alkoholi* – inny krąg skojarzeń, wiodący w stronę afirmacji życia oraz oszałamiającego charakteru nowoczesności. W ten sposób podmiot *Ody* jest jednocześnie młodopolskim outsiderem oraz twardo zanurzonym w potoku współczesnego życia, o którym jednak – co znamienne – nie potrzeba pisać tu inaczej aniżeli w trybie publicystycznym.

### **Retrospekcje i ucieczki. Proza Konrada Bielskiego**

Podobne napięcia widoczne są w jego twórczości prozatorskiej. Choć poszukiwania awangardzistów odbywały się przede wszystkim na terenie poezji, to większość z nich pisała w latach dwudziestych utwory prozatorskie (nowele, opowiadania, powieści). Towarzyszyły temu różnorodne wypowiedzi programowe<sup>219</sup>. Sytuacja prozy po 1918 roku była skomplikowana, zwłaszcza jeśli chodzi o powieść. Kierowano wobec tego gatunku zarzuty związane z jej formą oraz zawartością, oskarżano o rozwlekłość nadmierną szczegółowość oraz przewidywalność i banalność w sferze fabularnej. Diagnozy te zaowocowały uznaniem powieści za gatunek, który wymaga reformy, aby był atrakcyjny dla nowego odbiorcy i adekwatny do czasu, w jakim powstaje<sup>220</sup>. Propozycje przemian pojawiły się w wypowiedziach zagranicznych twórców, ale też polskich artystów należących do Pierwszej Awangardy, którzy wcześniej diagnozowali problem powieści. Mimo zastrzeżeń do prozy autorzy skupieni wokół tej formacji sięgali po prozę – starając się jednocześnie wprowadzić postulowane przez nich zmiany.

---

<sup>217</sup> K. Bielski, *Oda do wina*, dz. cyt.

<sup>218</sup> Tamże.

<sup>219</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Cogito...* dz. cyt., s. 16-18.

<sup>220</sup> Tamże.

W podobnym kierunku zmierzały poszukiwania Bielskiego i Czechowicza. Pierwsze próby prozatorskie Bielskiego znalazły się w omawianych w pierwszym rozdziale materiałach. Odślaniają one nie tylko autobiograficzne korzenie jego twórczości. Wczesne fragmenty zapisane w raptularzu dają jednak obraz tego, przed jakimi problemami stawał literat, kształtujący dopiero swój warsztat pisarski. Znamienne jest tutaj to, że omawiane zapiski pochodzą z lat 1918-1925, a więc ich powstawanie przypadło na okres bezpośrednio po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, na czas trwania wojny polsko-bolszewickiej oraz kryzys ekonomiczny. Te zazębiające się okoliczności, związane z burzliwą młodością odradzającego się kraju, spłotyły się zatem z sytuacją Bielskiego – artysty poszukującego indywidualnego języka<sup>221</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że świadomość literacka Bielskiego formowała się na prowincji, wpływ na nią miały nieco inne czynniki niż na literatów tworzących w większych ośrodkach.

Bielski śledził (mimo pobytu na prowincji) zjawiska literackie. Śladem takich lektur jest motto do *Garści wspomnień*, na które wybrał słowa Ardenga Sofficiego – włoskiego poety i malarza związanego z futuryzmem. Wykorzystał wyimek z *Ironii i życia* – tekstu, który przetłumaczony został w 1921 roku przez Wincentego Rzymowskiego. Uzupełniony słowami Sofficiego fragment pochodzi z tego samego roku. Niewykluczone, że książka Włocha mogła zainspirować Bielskiego. Podobnie jak w *Ironii i życiu* wpisy prozatorskie w raptularzu są afabularne, heterogeniczne – część stanowi swego rodzaju zwierzenia (co widoczne jest zwłaszcza w zbiorze kilku krótkich notatek podpisanych jako „fragmenty z dziennika”), inne przybierają formę aforyzmów i sentencji, a jeszcze inne stanowią zapisy wspomnień i fikcyjnych sytuacji, których wizyjny charakter przywodzi na myśl preferowany sposób opisu (zwłaszcza przestrzeni) przez Sofficiego: „Kłaść słowa, jak malarz kładzie barwy i widzieć jak świat rozwija się w blasku”<sup>222</sup>.

Warto tu przytoczyć wybrane przez Bielskiego motto: „Powieść, nowela, dramat – są to formy mieszańcze, przejściowe, które muszą zniknąć, ustępując pola czystemu liryzmowi. I autobiografii”<sup>223</sup>. Wyimek ten naprowadza na problematykę twórczości prozatorskiej po 1918 roku. Futurysta w cytowanym przez Bielskiego dziele podejmuje wątek prozy i dramatu jeszcze raz, skupiając się na przedstawieniu ich niedoskonałości:

Gdybym miał czas, pokusiłbym się o wykazanie konieczności rychłego upadku powieści, noweli i teatru. Ustalmy kilka punktów. – Są to rodzaje nawarstwione; historia, psychologia i liryka, a przecież ani pierwsza, ani druga, ani trzecia. – Rozmaite zdarzenia, podszyte poezją, która z konieczności ulega-

<sup>221</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu...*, dz. cyt., s. 59-70.

<sup>222</sup> A. Soffici, *Ironia i życie*, przeł. W. Rzymowski, Warszawa 1921, s. 23.

<sup>223</sup> Tamże, s. 18.

jąc wymogom fabuły, ztraca swą źródlaną przejrzystość. – Żywioty przygodne, uwarunkowane kompozycją: opisy środowiska, opisy momentów dziejowych, ujmowanych nie w ich charakterystycznej rzeczywistości lirycznej, lecz jako scenariusze i tła akcji zmyślonej i niejednolitej z powodu różnaitości stanowisk i dystansów, z jakich czyniono spostrzeżenia w czasie i przestrzeni. – Anegdotyzm, podstawowy fałsz tkwiący w każdej osnowie opowieści lub dramatu. – Fragmenty wrażeń spojone cementem balastu. – Tezy i retoryka obowiązkowe. – Literatura przyjemnościowa, dla spędzenia czasu.

Książki przyszłości: Zbiory czystych zwierzeń lirycznych, autobiografie, listy i dzienniki postrzeżeń psychologicznych<sup>224</sup>.

Zbliżone stanowisko wybrzmiało również wśród polskich artystów. Na temat ten wypowiedzieli się Jalu Kurek, Bruno Jasiński, Tadeusz Peiper i Jan Brzękowski. Diagnozując problem powieści, wskazali na jej rozmiar jako jeden z mankamentów, uznając, że długie utwory są nieadekwatne do tempa współczesnego życia (i do potrzeb odbiorców). Słabym punktem tego gatunku, była według awangardzistów także tendencja do nadmiernej szczegółowości, w wyniku której treści ważne stawały się niemal niezauważalne na tle spraw drobnych. Elementem, który również uznano jako słabą stronę powieści, była przewidywalność fabuły<sup>225</sup>. Wszystkie wymienione zarzuty kierowane w stronę powieści prowadziły ostatecznie do uznania jej za gatunek nudny, konieczny do przekształcenia w taki sposób, by mógł podać doświadczenie rzeczywistości atrakcyjnie dla współczesnego czytelnika. Odpowiedzią na ten kryzys stać się miało skrócenie rozmiaru powieści<sup>226</sup>, tworzenie tekstów heterogenicznych stylistycznie<sup>227</sup>, fragmentarycznych<sup>228</sup>, wprowadzenie składników autobiograficznych (w tym figury *syллеpsis*)<sup>229</sup>, wariantywności, mającej wpływać na porządek przyczynowo-skutkowy<sup>230</sup>. Ciekawym zabiegiem realizującym ostatni z postulatów było uwzględnienie przez Brzękowskiego w tworzeniu dzieła (*Psychoanalitik w podróży*) udziału odbiorców, poprzez oddanie czytelnikom prawa do zadecydowania o jego zakończeniu, za pomocą odpowiedzi na ankietę zamieszczoną w piśmie (pozwalała ona na wybór jednej z dwóch opcji)<sup>231</sup>.

Dylematy te przeniknęły również do prozy Bielskiego. Jego proza przyjmuje postać zapisów diarystycznych, prowadzonych przez pisarza doraźnie, niekoniecznie w celu utrwalenia własnych rozważań dotyczących konkretnego problemu czy przebiegu jakiegoś zdarzenia. Bielski ukazuje raczej losowe sytuacje (jak w przypadku wspomnianych wcześniej nota-

---

<sup>224</sup> Tamże, s. 52.

<sup>225</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Cogito...*, dz. cyt., s. 18-20.

<sup>226</sup> B. Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 1966, s. 17; J. Kurek, *Andrzej Panik. Morderca Amudsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna*, Kraków 1931, s. 6.

<sup>227</sup> J. Brzękowski, *Psychoanalitik w podróży*, Warszawa 1929, s. 71.

<sup>228</sup> T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*, [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 91-94; T. Peiper, *O krótkościach i skróceniach*, [w:] *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 229-231.

<sup>229</sup> A. Wójtowicz, *Cogito...*, dz. cyt., s. 18-19, R. Nycz, *Język modernizmu...*, dz. cyt., s. 108.

<sup>230</sup> J. Brzękowski, dz. cyt., s. 73.

<sup>231</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Cogito...*, dz. cyt., s. 18.

tek podpisanych jako „fragment z dziennika”) lub retrospekcje („[Wspomnienia przywołuje] jakieś słowo niebaczne, wiersz zapomniany lub melodia przebrzmiałej piosenki”<sup>232</sup>; „[Wspomnienie] Przyszło jak zwykle – niewołane i nieproszone”<sup>233</sup>; „myśli moje, które się czynią coraz bardziej nieznośne i natarczywe, i nad którymi zapanować już nie jestem w stanie”<sup>234</sup>; „myśli jak złe muchy natrętne”<sup>235</sup>). Przypomnieć natomiast trzeba również, że raptularz, w którym fragmenty prozy się znalazły, był dla autora przede wszystkim przestrzenią warsztatową. Wobec tego teksty te należy traktować jako swego rodzaju „wprawki”, które posłużyły Bielskiemu do eksplorowania możliwości, jakie stwarzało sięganie po inne niż do tej pory wzorce.

Bielski eksperymentuje też z figurą narratora. Do głosu dochodzi w tym wypadku figura „ja” sylleptycznego<sup>236</sup>, co wynika z faktu, że w omawianej prozie narrator jest ściśle związany z osobą autora. Partie autobiograficzne splatają się z fikcją.

Kolejną cechą młodzieńczej prozy Bielskiego jest aktywizm. Najwyraźniejszym sygnałem tego zjawiska są słowa: „Dlaczego my mamy się przystosować do istniejących warunków życia? Czyż nie byłoby o wiele słuszniej, abyśmy te warunki zmienili odpowiednio do naszych potrzeb?”<sup>237</sup>. Język, którym posługuje się Bielski, jest charakterystyczny dla młodego pokolenia, dla którego lata wojny oraz następujące po niej lata i doświadczanie przekształceń w wielu sferach życia było elementem codzienności. Wiązała się z tym potrzeba czynnego uczestnictwa w przemianach współczesnego świata. Entuzjazm związany z doświadczeniem nowoczesności stanowił integralny czynnik zainteresowania twórców nowymi mediami, między innymi: filmem, prasą popularną i reklamą. Część awangardy zwracała się ku kulturze popularnej i masowemu odbiorcy. Szczególny wpływ na artystów miało kino i możliwości jakie oferowało. Za jego pomocą możliwe stało się stworzenie takiej formy widowiska, które zgodne byłoby z ideami awangardy o sztuce-syntezie, nieuzależnionej od jakiegokolwiek jednolitego tworzywa<sup>238</sup>. Inspirujące dla nich były zwłaszcza cechy strukturalne filmu: dynamika i ruch w obrębie obrazów oraz akcji, możliwości montażu, symultanimizm zda-

---

<sup>232</sup> K. Bielski, *Garść wspomnień*, zob. *Aneks*, s. 336.

<sup>233</sup> Tamże.

<sup>234</sup> Tamże, s. 337.

<sup>235</sup> Tamże, s. 348.

<sup>236</sup> O „ja” sylleptycznym pisał Ryszard Nycz: „to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”.

R. Nycz, *Język modernizmu...*, dz. cyt., s. 108.

<sup>237</sup> Zob. *Aneks*, s. 226.

<sup>238</sup> R. Nycz, *Język modernizmu...*, dz. cyt., s. 238.

rzeń. Sztuka filmowa pozwoliła na ukazanie przestrzeni w sposób dynamiczny, tak, jakby powstawała na oczach widza. Odpowiedni montaż z kolei wiązać należy z możliwością ujęcia czasu nieempirycznego – stał się on czasem zsubiektywizowanym<sup>239</sup>.

Cechy te dostrzegł również Bielski. Wykorzystał cechy seansu i wrażenia jakie mu towarzyszyły, w celu opisanego pracy umysłu podczas bezwiednego przypominania sobie minionych zdarzeń:

Szybko, jednostajnie, równomiernie płynie to przed memi oczyma, jak film kinematograficzny. Coraz to nowe zdarzenia, coraz to nowe nastroje. Twarze bardzo znajome wychylają się z pomroczy. Oczy wspomniane patrzą coraz baczniej, coraz uporczywiej. I oto ni stąd, ni zowąd przychodzi nastrój miniony, przychodzą marzenia rozwiane. A oczy patrzą a mnie coraz bardziej natrętnie. Niewzruszenie bez mrugnienia powiek. Wreszcie poznaję wszystko. Tak to jest moje wspomnienie<sup>240</sup>.

Metafora filmu w przytoczonym wyżej passusie posłużyła Bielskiemu jako swoisty wehikuł czasu skierowany w przeszłość, opisywaną już w sposób nie awangardowy, a młodopolski. Afirmacja kontemplacyjnej, introspekcyjnej postawy jeszcze dobitniej została wyrażona w tekstach poprzedzających zacytowany wyżej fragment – w tym wśród notatek.

Optymizm cywilizacyjny, skupienie na teraźniejszości oraz fascynacja miastem awangardzistów nie znalazły odzwierciedlenia w omawianych tekstach Bielskiego. Poeta nie tylko ucieka od codzienności, spraw bieżących w przeszłość. Zwraca się ku naturze, która dostarcza mu wrażeń zmysłowych, jest fascynująca i stwarza możliwość oddania się fantazjom. Ucieczka od obszarów zurbanizowanych daje poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Obrazy natury stają się z kolei projekcją odpowiadającą stanom emocjonalnym poety. Przestrzeń miejska natomiast jawi się jako szara, nudna, zwykła; zdobycze cywilizacji z kolei budzą w nim niepokój („A pociąg pędzi w dal i huczy na zakrętach złowrogo, i rzuca bardzo wiele iskier czerwonych”<sup>241</sup>). Bielski dystansując się od przestrzeni miejskich, wykonuje gest, który był charakterystyczny dla twórców młodopolskich<sup>242</sup>.

Warto zauważyć, że sama natura pełni często funkcję medium, za pomocą którego poeta ucieka od teraźniejszości i wraca do wspomnień – zwłaszcza tych najwcześniejszych:

Tu stał niegdyś mój dom. Wielkie konary rozłożystego klonu pochylają się nisko, jak gdyby chciały objąć ruinę. Dokoła dziwne zielone zniszczenie. Gęsta trawa porośla dookoła, powcisnęła się w szczeliny między pęknięciami muru i pokryła wszystko szmaragdową falą. Krzaki bzu, akacji i jaśminu obsiadły ruderę. Suchy żwir i małe kamyki leżące na plancie, przechodzącej obok linii kolejowej, zdają się omdlewać od gorąca. Tutaj dzieckiem będąc, przebiegłem aleje ogrodu. Wspomnienia odległego dzieciństwa cisną się do duszy. Widzę jasne obrazy minionej przeszłości. Dobry uśmiech złotego słońca nappełnia dziwnym czasem me serce. O chwilę dzieciństwa jasne i niedorzeczne. O szczęście czyste płynące z dziecinnych uciech i zabaw. Przypominam chwilę minioną. Cieszę się jak małe dziecko. Smutek i

<sup>239</sup> Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji...*, dz. cyt., s. 54-58.

<sup>240</sup> K. Bielski, *Garść wspomnień*, zob. *Aneks*, s. 337.

<sup>241</sup> Tamże.

<sup>242</sup> U. M. Pilch, *Światło wielkiego miasta w liryce Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6, s. 637-638.

zniszczenie – nie działają na mnie zupełnie. Pieszczę się wspomnieniami i śmieję się jak dawniej beztroskim dziecinny śmiechem. Radość wśród ruin<sup>243</sup>.

Wizje pozwalają dotrzeć do chwil spokojnych – często do dni dziecięcych, możliwie wyidealizowanych, znajdujących się poza czasem. Bielski ucieka w bezpieczne wspomnienie, do chwil „jasnych” i „niedorzecznych”, „wspomnień odległego dzieciństwa” i „szczęścia czystego płynącego z dziecinnych uciech i zabaw”. Zanurzanie się we wspomnieniach uznać można za próbę ucieczki przed światem realnym.

W innym fragmencie Bielski skupia się na opisie traumy wojennej, przywołując konkretnie moment opuszczania okolic Włodzimierza Wołyńskiego. Wspomnienie nabiera znamion sennej wizji, zbliżonej do koszmaru – młody autor znajduje się pomiędzy uciekającymi w panice mieszkańcami miasta. Przestrzeń jawi się jako pułapka wypełniona wojennymi odgłosami, wywołując tym samym dodatkowe poruszenie wśród ewakuujących się mieszkańców.

O ile wizja opisana przez poetę jest dość niewyraźna, fragmentaryczna i chaotyczna („Przeszłość przedstawia się jak księga z zatartymi głoskami”<sup>244</sup>), o tyle uczucie otępienia, dezorientacji i niepokoju związanego z oczekiwaniem pozostało w nim żywe: „ludzie pospiesznie zewsząd uciekali, a ja siedziałem sam i czekałem na coś nieokreślonego”; „Siedzę sam i patrzę tępo przed siebie”<sup>245</sup>.

Bielski, sięgając do rozpoznawalnych, ustalonych w tradycji motywów, ale też i tych nowych, jak w przypadku nowych mediów, które fascynowały awangardę, czy korzystając z różnych stylistyk i rejestrów, jest rozdarty między językiem wczesnego modernizmu, a tym, który kształtowany był przez współczesnych mu twórców. W pierwszych tekstach prozatorskich Bielskiego pojawiają się napięcia, widoczne chyba najbardziej w sprzecznych postawach, które prezentuje. W zapiskach tych wyraźne stają się zmagania młodego prowincjonalnego artysty, który dopiero komponuje swój warsztat i swoją osobowość twórczą.

W późniejszych tekstach ucieka od wątków autobiograficznych w stronę twórczości fabularyzowanej. Z fragmentów tych dostępne są jedynie trzy rozdziały planowanej powieści – *Opowieści o nowym Robinsonie*. Dwa z nich opublikowane zostały na łamach „Reflektora” (*Wiatr południowy, Ludożercy*). Trzeci natomiast, *Fale morza*<sup>246</sup>, zachował się w dwóch rękopiśmiennych wersjach. Niemożliwym natomiast jest określenie, jak zaawansowany był stopień realizacji projektu – nie dysponujemy materiałami, które pomogłyby choć w przybli-

---

<sup>243</sup> Zob. *Aneks*, s. 295.

<sup>244</sup> Tamże.

<sup>245</sup> Tamże.

<sup>246</sup> Utwór ten do niedawna jeszcze pozostawał w rękopisie. W 2018 wydobyty został przez Jarosława Cymermana i Aleksandra Wójtowicza i opublikowany w wydawnictwie *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*.

zeniu ustalić stan prac nad utworem. Można zakładać, że *Wiatr południowy*, choć niepodpisany numerem rozdziału, stanowił trzeci fragment powieści; *Ludożercy*, opublikowani w kolejnym zeszycie „Reflektora” to rozdział czwarty, natomiast w rękopisie, nad tytułem *Fale morza* autor zanotował „V”<sup>247</sup>.

Warto przyjrzeć się tytułowi planowanej powieści oraz jej rozdziałów. W przypadku pierwszego wybór wskazuje na postać znaną z tradycji literackiej. Epitet znajdujący się jednak przed imieniem bohatera wskazuje na osadzenie postaci już nie w XVII-wiecznej rzeczywistości, opisaną przez Daniela Defoe, ale w tej, współczesnej lubelskiemu autorowi, w dodatku nie na bezludnej wyspie. Znamienne przy tym jest to, że bohater do przestrzeni tej (w tym wypadku do świata własnego) pragnie uciec, a nie się z niej wydostać: „Uciec, uciec stąd jak najprędzej. Po krętych schodach, po wezbranych falach wpływam do mojej wyspy”<sup>248</sup>.

Sama kategoria nowości (i nowatorstwa) określająca bohatera, stanowiła punkt centralny rozważań awangardzistów, z których wyprowadzane były dalsze wartości organizujące myślenie o współczesności i o działaniach artystycznych nowego pokolenia (wojowniczość, bezkompromisowość, rewolucyjność, skutkująca przewartościowaniem tradycji)<sup>249</sup>. Niewykluczone zatem, że dookreślenie bohatera tytułowego w ten sposób, wiązało się z klarującym się wówczas spojrzeniem na rzeczywistość, zwłaszcza, że wskazana wartość była siostrzana względem młodości. Na tę kategorię z kolei nacisk położyło środowisko lubelskie w pierwszych podejmowanych aktywnościach wydawniczych – zarówno tych bliżej publicystyki („Młodzież”), jak i następnie sztuki („Lucifer”, „Reflektor”). Była ona zatem od początku obecna w podejmowanych przez Bielskiego inicjatywach wydawniczych oraz w jego własnej twórczości.

Uwagę zwraca również początek tytułu, wskazujący na konkretną formę wypowiedzi. Przypuszczać można, że odnosić się miała nie do gatunku rozpowszechnionego w XIX wieku (utworu prozatorskiego o nieokreślonej bliżej objętości<sup>250</sup>), a do form oralnych, co widoczne się staje w toku lektury rozdziałów powieści. Proza Bielskiego naśladować miała dynamikę snucia opowieści ustnej, która jest z natury dygresyjna, wielowątkowa. Oddać ma, obok do-

---

<sup>247</sup> Zastanowić się można nad tym, dlaczego poeta postanowił rozpocząć publikację dzieła nie od pierwszego fragmentu. Możliwe, że z początku powieści był niezadowolony i miał zamiar wprowadzić w niej zmiany. Inną opcją jest to, że być może Bielski chciał pochwalić się stopniem zaawansowania prac nad dziełem. Znakiem tego może być dopisek w „Reflektorze” zamieszczony pod tytułem: „Rozdział z przygotowanej do druku powieści”. Informacja ta miała zatem wręcz charakter marketingowy – mogła sugerować odbiorcy, że utwór Bielskiego jest już niemal gotowy do złożenia w wydawnictwie i ukaże się w niedługim czasie w księgarniach.

<sup>248</sup> K. Bielski, *Fale morza*, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. 60R, k 3.

<sup>249</sup> I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, *Teorie awangardy – wstępne rozpoznania*, [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków 2021, s. 7.

<sup>250</sup> Zob. Z. Jelonek, *O wybranych odmianach gatunkowych prozy Kornela Filipowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3-4 s. 79-80.

świadczeń, także trajektorię myśli oraz uczuć bohatera opisującego jednocześnie świat zewnętrzny, jak i wewnętrzny. To z kolei sprawia, że nie da się jednoznacznie określić miejsca, w którym on się znajduje, co wskazywać by mogło na próbę sięgnięcia przez Bielskiego po technikę symultaniczną<sup>251</sup>.

W jej centrum znalazła się metafora kalejdoskopu. Element ten nasuwa na myśl nie tylko widzenie fragmentaryczne, ale też złożone z licznych obrazów nakładających się na siebie w dynamiczny sposób. Bohater jest jednocześnie za kurtynami, na teatralnej scenie, patrzy przez okno swojego pokoju, przemieszcza się przez miasto (jedynie za pomocą wszytkowidzącego spojrzenia), znajduje się w buduarze oraz w ogrodzie z dziecięcych czasów. Znajduje się jednocześnie w terażniejszości, przeszłości, ale też zwraca się ku przyszłości. Zachwiany porządek czasowy i przestrzenny, przenikanie się elementów rzeczywistych i tych, pochodzenia wewnętrznego, niejasność wynikająca z tego, że nie do końca daje się określić to, do której wersji Robinsona (dziecięcego czy dojrzałego) należały pragnienia i zamiary zbliża zastosowany opis do zabiegów wykorzystanych w *Odzie*. Podobnie jak w utworze, w którym Bielski naśladował techniki Apollinaire'a<sup>252</sup>, bohater znajduje się wszędzie. Miejsca realne, o których mowa w poszczególnych rozdziałach (teatr, knajpa, apteka), stanowią dla Robinsona punkt wyjścia dla wędrówki wewnętrznej, a ta wiązała się ściśle z próbą ucieczki od świata rzeczywistego.

Sposób, w jaki Bielski organizował wypowiedź, ma dużo wspólnego z filmową techniką opowiadania. Efekt taki pisarz zdecydował się wzmocnić zdynamizowaną składnią wykorzystuje zdania telegraficzne oraz „widzenie kalejdoskopowe” (np.: „Wchodzimy wszyscy razem. Mam śnieg na podszwach, więc ślizgam się po gładkiej posadce. Wita nas huragan oklasków.[...] Oklaskom wtórują śmiechy. Kłaniam się ciągle. Śnieg nieżnośny wykrzywia nogi. Tracę równowagę i opieram się mocno o stół”<sup>253</sup>). Wyraźne staje się również sięganie przez autora po wątki ludyczne. Potwierdza to choćby fragment, który zawiera w sobie wątki romansowe i awanturnicze (popularne również w twórczości Apollinaire'a i Cendrarsa<sup>254</sup>), w

---

<sup>251</sup> Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 235.

<sup>252</sup> Sięganie przez Bielskiego po techniki wykorzystywane wcześniej w swoich lirykach nie jest zjawiskiem odosobnionym. W procesie wypracowywania nowego języka współczesnej sztuki relacja między poezją a prozą była raczej jednostronna – ta druga wzbogaciła się o elementy poetyckie, takie jak: „aforystyczność, skłonność do wyrażania się za pomocą krótkich, silnie zmetaforyzowanych zdań, a także przypisanie szczególnej roli metaforze i innym środkom poetyckiego obrazowania”. A. Wójtowicz, *Cogito...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>253</sup> K. Bielski, *Ludożercy*, „Reflektor” 1925, nr 3, s. 91.

<sup>254</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Cogito...*, dz. cyt., s. 141.

ostatniej jego części przywodzący na myśl komedię slapstickową, dość wówczas popularną wśród twórców<sup>255</sup>.

Tytuły rozdziałów powieści wyraźnie wiążą się z dziełem Defoe – dotyczą przygody morskiej oraz postaci z pierwowzoru. Wart uwagi jest również ich związek z motywami obecnymi wcześniej w twórczości Francuzów (Apollinaire’a i Cendrarsa), na początku międzywojnia pojawiającymi się również w tekstach polskich literatów, głównie tych, skupionych wokół „Almanachu Nowej Sztuki” (m. in. w tekstach Brzękowskiego i Ważyka). Wątek przygody i egzotyizmu daje się odczytać z tytułów poszczególnych fragmentów powieści. Wiatr południowy kojarzyć trzeba z ciepłym powiewem nadchodzącym z Afryki<sup>256</sup>. Zauważyć warto, że metaforyka akwaticzna wykorzystana została przez poetę we wszystkich zachowanych fragmentach powieści (zwłaszcza w *Ludożercach*), w celu ukazania żywiołu, jakim staje się w utworze tłum. Masa ludzka zalewa miasto („Morze głów wylało się na ulicę”<sup>257</sup>) i zmusza bohatera do przemieszczania się zgodnie z torem jego ruchu („Wiatr żyłastą ręką popychał z tyłu”<sup>258</sup>; „I bałwan olbrzymi i siny porwał moją łódkę i rzucił w bramie restauracji”<sup>259</sup>). Tytuł środkowego fragmentu także odnosi się do zbiorowości, jednak tej z najbliższego otoczenia bohatera, w którym przebywa. Jej tożsamość jako ludożerców ujawniana jest na sam koniec rozdziału:

Ogarnia mnie smętek i patos sentymentalny. O, Coletto, piękna niewiasto ze złotymi włosami, zostałaś na dalekim brzegu, a łódka moja wyrzuciła mnie na wyspę, gdzie uczują dzicy. Rwą kawały surowego mięsa mocnymi zębami i przy dźwięku piszczałek tańczą koło ogniska. Ognisko dymi, czad i swąd mnie owiewa. Tłumi zapach twych dłoni, które pieściłem niedawno.

Leżę na piasku, ukryty za skałą i słyszę jeno krzyki i gruchotanie kości w mocnych szczękach. Zdaje mi się, że to moje członki trzeszczą pod zębami ludożerców. A piasek jest żółty i niebo pogodne. Morze szumi scicha i biała piana łaskocze skronie łaskawie. Sen zaczyna obejmować mnie miłośnie. Liście szeleszczą i krzyczą dzicy.

Nagle jeden z nich wybiega, chwytając mnie za nogi i rzuca z góry. W oczach gwiazdy wszystkich światów. Lecę w dół czarny przy akompaniamencie hałaśliwej polki, a towarzystwo spod „Trzech księżyców” stoi u góry i śmieje się przeraźliwie i beczelnie<sup>260</sup>.

---

<sup>255</sup> Początki takiego obrazowania, zapowiadającego sięganie po tego typu inspiracje Marshall Berman dostrzegł już w twórczości Baudelaire’a: „U Baudelaire’a punkt kulminacyjny, w którym aureola zsuwa się bohaterowi z głowy i toczy po błocie – zamiast zostać zerwana w jakimś *grande geste*, jak i Marksa (albo Burke’a, Blake’a czy Szekspira) – przywodzi na myśl wodewil, slapstick, metafizyczne upadki Chaplina i Keatona. Zapowiada stulecie, którego bohaterowie pojawiać się będą w przebraniu antybohaterów; stulecie, w którym chwile najgłębszej prawdy będą nie tylko opisywane, ale i faktycznie doświadczane jako błazenada, estradowy skecz rodem z musicalu albo klubu nocnego. M. Berman, „*Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006, s. 206.

<sup>256</sup> Warto zaznaczyć, że przestrzeń ta była obiektem szczególnej fascynacji Cendrarsa. Zob. E. Kalinowska, *Afryka w twórczości Blaise’a Cendrarsa: kontrowersje wokół murzyńskich bajeczek dla dzieci białych ludzi*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 181-192.

<sup>257</sup> K. Bielski, *Wiatr...*, dz. cyt., s. 51.

<sup>258</sup> K. Bielski, *Ludożercy*, dz. cyt., s. 91.

<sup>259</sup> Tamże.

<sup>260</sup> Tamże, s. 94.

Postawę bohatera natomiast wiązać należy z nastawieniem artysty młodopolskiego wobec wspomnianej grupy, ale też z eskapizmem. Uczucie braku przynależności, silnego indywidualizmu skłania Robinsona do ciągłej ucieczki do własnej przestrzeni (pokoju), ale też od rzeczywistości – przemieszcza się zatem w wyobraźni na wyspę, czyli do miejsca wykreowanego na miarę potrzeb. Ten sam element, który dla bohatera książki Defoe stanowił przestrzeń, z której chciał się wydostać do ludzi z jego kręgu kulturowego, dla Robinsona z *Opowieści* stanowi miejsce kojarzące się z bezpieczeństwem i wytchnieniem. Staje się dla niego w pewnym sensie azyl. Bohater Bielskiego nie chce opuszczać swojej wyspy. Wątek eskapistyczny wynika silnie z poczucia bycia jednostką osamotnioną, wyalienowaną, silnego poczucia indywidualizmu. Ucieczkom tym towarzyszy jednak swego rodzaju ambiwalencja. Mimo wyraźnej chęci odłączenia się od zbiorowości, bohater odczuwa potrzebę stworzenia relacji (także o charakterze erotycznym), nawiązania więzi i bycia zrozumianym.

Widoczne w omówionych fragmentach wycofywanie się z rzeczywistości<sup>261</sup>, wyłączanie się ze społeczeństwa oraz bierne nastawienie, wykluczające ideę czynu są wyraźnym pomostem między twórczością prozatorską opublikowaną w „Reflektorze”, a tą znajdującą się w prywatnych zapiskach. Pisarz sięgnął po motywy i środki, wiążące się z procesem reformy gatunku powieściowego, pozostawał silnie we wpływach wczesnomodernistycznych, dominujących w jego młodzieńczej twórczości. Warte uwagi jest natomiast to, że zdecydował się pozostawić w swoim „laboratorium” to, co oryginalne, indywidualne i trudne, związane z traumatycznymi doświadczeniami. Odrzucił wówczas swoje fascynacje autobiograficznym, diarystycznym trybem pisania, które zaszczepiła w nim lektura *Ironii i życia* Ardenga Sofficiego. To, co postanowił opublikować nie tylko powtarza zużyte już klisze młodopolskie, wykorzystane zresztą we wcześniejszych, dziennikowych wpisach, ale też wyraźnie kieruje się ku motywom oraz zabiegom uwidaczniającym się w twórczości nowego pokolenia literackiego w Polsce.

### **Wieloautorskość i kultura popularna – Szopki Reflektora**

Międzywojenna twórczość Bielskiego miała także inny, o wiele bardziej aktualny oraz popularny charakter. Pod koniec lat 20. pisał rewię, której prolog zachował się w postaci rękopisu. Ustalenie czy praca nad utworem została zakończona nie jest jednak możliwe. W tym samym

---

<sup>261</sup> Zabiegi służące uciekaniu od rzeczywistości dotyczą również oddanych przez Bielskiego we fragmentach powieści snów i stanów szaleństwa, które symbolizowane są w sposób analogiczny, do tego, jak autor ujmował je w we wcześniej pisanej prozie zachowanej w zeszytach. Śladem tych działań są wspomniane przez bohatera maki oraz przywoływana kilkakrotnie barwa czerwona.

czasie Bielski brał udział również w wieloautorskim projekcie (razem z Janem Arnsztajnem i Wacławem Gralewskim), która zaowocowała trzema szopkami satyrycznymi, komentującymi bieżącą rzeczywistość lubelską. Sytuacja taka uniemożliwia jednoznaczną analizę tych tekstów pod kątem stylu i pomysłów pojedynczego autora – wyodrębnienie fragmentów wymyślonych tylko przez jednego z pisarzy jest niemal niewykonalne, do czego wrócę w dalszej części rozdziału.

Szopki to najmniej znany epizod działalności Reflektora – przypadł on na moment osłabienia związków między członkami grupy (1927-1931). Szopki są sygnałem związku grupy awangardowej z kulturą popularną, co było charakterystyczne dla ówczesnych formacji literackich i wiązało się z zakładaniem kabaretów, kolaboratywnym tworzeniu utworów, często zresztą związanych z rozwijającym się przemysłem rozrywkowym. Pomysł napisania przez kolektyw poetycki szopek nie był w międzywojniu odosobniony. Adaptacja tego gatunku była ważnym zjawiskiem w XX wieku.

Geneza szopki ma charakter religijny – powstała w kościele katolickim i miała obrazować historię narodzin Chrystusa. Ściśle związana była ponadto ze średniowiecznym misterium. Sam zwyczaj zainicjowany był przez Franciszka z Asyżu na przełomie XII i XIII wieku<sup>262</sup>. Widowiska te zostały jednak w 1741 roku zakazane w wyniku dekretu biskupa warszawskiego Teodora Czartoryskiego<sup>263</sup>. W efekcie szopki zaczęły pojawiać się w przestrzeni prywatnej (w domach i warsztatach), następnie również na ulicach. Relokacja ta wpłynęła wyraźnie na ewolucję gatunku, który zyskał popularność jako atrakcja już nie kościelna, a jarmarczna. Doprowadziło to do powolnego procesu odrywania gatunku od pierwotnego środowiska<sup>264</sup>. W szopkach coraz częściej wybrzmiewały akcenty aktualno-polityczne, lokalne, satyryczne; wprowadzono w ich obręb nowe postaci.

Niemal całkowite oderwanie od tradycji misteryjnej przyniósł wiek XX. Religijna tematyka wyparta została przez satyrę i polityczność, a sam gatunek otrzymał miano „satyrycznej” bądź „literackiej”. Początkowo przybierał formę literacko-publicystyczną, dopiero później szopka zaczęła funkcjonować jako widowisko teatralne (najczęściej kukiełkowe). W

---

<sup>262</sup> Początkowo szopka przybierała materialną postać niewielkiej budowli z nieruchomymi figurami<sup>262</sup> otaczającymi ołtarz, przenośnego teatrzyku lalkowego lub przedstawienia o tematyce bożonarodzeniowej, do którego angażowano aktorów, stąd nazywano ją również jasełkami, żłobkiem lub dookreślano jako kolędową, betlejemską (później także jako ludową, tradycyjną). R. Wierzbowski, *Kształtowanie się poglądów na dzieje szopki*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*, oprac. M. Waszkiel, Łódź 1990, s. 23.

<sup>263</sup> Uznano wówczas, że postaci pojawiające się w tych instalacjach lub występach nie przystawały do katolickich wartości.

<sup>264</sup> W „prywatnych” szopkach od XVIII wieku dostrzec można było przemieszanie tematyki religijnej, misteryjnej ze świecką, co jeszcze bardziej doszło do głosu w następnym stuleciu w twórczości między innymi Teofila Lenartowicza (*Szopka*), Marii Konopnickiej (*Jasełka*), Lucjana Rydla (*Betlejem polskie*). R. Wierzbowski, *Z szopką. Rozterki belenisty*, [w:] tegoż, *O szopce...*, dz. cyt. s. 130.

utworach zaczęły pojawiać się wizerunki osób związanych z życiem publicznym, portretowanie tych postaci polegało na ukazaniu ich w sposób karykaturalny.

Kluczowym momentem dla ukształtowania się satyrycznej odmiany gatunku, było powstanie szopek „Zielonego Balonika” (1905-1912) na początku XX wieku. Był to pierwszy w Polsce kabaret artystyczno-literackim<sup>265</sup>, który inspiracje czerpał z wypracowanych we francuskiej formacji „Chat Noir” form spotkań, polegających na spontanicznej zabawie literatów, malarzy, aktorów i innych osób skupionych wokół sceny artystycznej<sup>266</sup>. Spotkania grupy organizowane były w Jamie Michalikowej (wcześniej nazywającej się Cukiernią Lwowską). Prezentowany w ich trakcie program był częściowo improwizowany. W repertuarze znalazły się wobec tego między innymi monologi, parodie, kuplety, kurdesze, a także szopka, którą Dorota Fox określiła jako „rodzimą formę estradową”<sup>267</sup>.

Głównym kręgiem zainteresowań twórców skupionych w „Zielonym Baloniku” były bieżące sprawy Krakowa, przede wszystkim dotyczące środowisk artystycznych i inteligentkich. Obiektem drwin były natomiast konserwatywne kręgi mieszczaństwa krakowskiego<sup>268</sup>. Pisaniem szopek zajmowali się Witold Nosowski (pierwsza z nich wyszła spod jego pióra w 1906 roku) Tadeusz Żuk-Skarszewski oraz Tadeusz Boy-Żeleński (1907, 1908, 1911 i 1912). Autorzy ci chętnie sięgali po różne formy literackie (m. in. parodia, pastisz, trawestacja, parafraza), które pozwoliły na uzyskanie satyryczno-humorystycznego wydźwięku. Równie istotnym elementem tej działalności były jego materialne komponenty, na które składały się dekoracje, a przede wszystkim kukiełki, mające oddawać portretowane osobistości ze sceny społecznej i politycznej.

Szczyt popularności szopek przypadł na dwudziestolecie międzywojenne. Do gatunku tego sięgnęli wówczas twórcy związani z periodykami „Skamander”, „Wiadomości Literac-

---

<sup>265</sup> Chwilę po rozpoczęciu działalności „Zielonego Balonika” zaczęły powstawać kolejne formacje kabaretowe, które jednak nie zdobyły takiego rozgłosu. W 1906 roku w Krakowie utworzone zostały „Figliki” sięgające po staropolską tradycję humoreski i satyry. W Warszawie natomiast do życia powołano w 1908 roku kabaret artystyczno-literacki „Momus”, który funkcjonował do 1912 roku. Obie formacje funkcjonowały jednak w oparciu o wcześniej ustalony i opracowany program, w przeciwieństwie do „Zielonego Balonika”, w którym ważną rolę odgrywała spontaniczna zabawa. Działalność tych kabaretów, jak i tych, które utworzyły się jeszcze pod koniec I wojny światowej („Czarny Kot”, „Argus”, „Sfinks” i „Miraż”), sprawiły, że w występach coraz istotniejsze stawały się elementy teatralne i widowiskowe; w repertuarach popularne były takie gatunki jak: wodewil, miniatura sceniczna, jednoaktówka, krótka operetka, a wykonywane były one przez wyspecjalizowanych w tych formach artystów. Ten sposób działalności kabaretowej przyczynił się do komercjalizacji, a następnie profesjonalizacji i skonwencjonalizowania. Zob. D. Fox, *Polski kabaret – tradycja i współczesność*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 128.

<sup>266</sup> D. Fox, *Polski kabaret...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>267</sup> Tamże.

<sup>268</sup> J. Mikołajczyk, *Na antypodach (artystycznego) kabaretu. Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców gatunkowych – rekonesans*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1, s. 107.

kie”, „Cyrulik Warszawski”, „Szpilki”<sup>269</sup>. Kabaretem poetów, który pragnął wznowić tradycję „Zielonego Balonika”, była zorganizowana na wzór działalności rosyjskich futurystów kawiarnia Pod Pikadorem (funkcjonująca w latach 1918-1919 w Warszawie), której patronowali Skamandryci. Jej działalność miała znamiona procesu demokratyzacji kultury – w kawiarni popularyzowano twórczość poetycką o nowych jakościach (promowano wzór poety uczestnika<sup>270</sup>) i odmienne niż do tej pory sposoby komunikacji artystów z odbiorcami, opierające się o masowy i bezpośredni przekaz.

Wieczory literackie organizowane przez grupę miały przede wszystkim charakter reklam – prezentacja twórczości poetyckiej miała pozwolić na zaistnienie przed szerszą publicznością<sup>271</sup>, ale opierała się też o satyrę polityczną<sup>272</sup>. Ta druga kwestia wybrzmiała w szopkach, które ukazywały się w latach 1922-1931 w „Cyruliku Warszawskim”. Teksty pisane były przez Juliana Tuwima, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego i Mariana Hemara. Wieloautorskość szopek przełożyła się na ich niejednolity charakter pod względem artystycznym i politycznym. Premiery przed publicznością przybierały natomiast postać spotkań towarzyskich – początkowo organizowanych dla środowiska artystycznego, następnie, gdy teksty skamandrytów sięgały coraz bardziej po tematy aktualne, również politycznego<sup>273</sup>. Warto wspomnieć, że autorzy, mając kontakty wśród rządzących, byli dobrze zorientowani w bieżących sprawach, znali kulisy wydarzeń niedostępnych szerszemu gronu obywateli<sup>274</sup>.

Widowiska skamandryckie były istotną inspiracją dla lubelskich twórców, których teksty ukazywały się w zbliżonym czasie (pierwszy powstał w 1927, ostatni natomiast w 1931 roku). Choć szopki funkcjonowały na marginesie działalności literackiej autorów, odbijały się w Lublinie szerokim echem, czego dowodem są liczne wzmianki w lokalnej prasie o wysta-

---

<sup>269</sup> R. Wierzbowski, *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 122.

<sup>270</sup> D. Fox, *Polski kabaret...*, dz. cyt., s. 128.

<sup>271</sup> Tamże.

<sup>272</sup> J. Mikołajczyk, dz. cyt., s. 108.

<sup>273</sup> Pożywką dla szopek skamandryckich była niestabilna sytuacja polityczna i kwestie z nią związane (zmiany rządów, zamach stanu przeprowadzony przez Piłsudskiego, wprowadzenie cenzury, likwidacja opozycji i proces brzeski). Wydarzenia komentowane przez autorów ukazywały rzeczywistość w krzywym zwierciadle, przy czym często wykorzystywano do tego znane już publiczności teksty kultury. Sprawiało to, że teksty skamandryckie były łatwiejsze do zapamiętania, a następnie do przekazywania dalej, co sprawiło, że kąśliwe uwagi autorów były nie do zatrzymania dla obozu władzy. Wiadomo jednak o ingerencji cenzury w treści publikowane przez skamandrytów, co widoczne jest zwłaszcza w ostatniej z prezentowanych szopek, której powstanie przypadło na moment aresztowań opozycji w 1930 roku oraz proces brzeski w 1931 roku. 30 czerwca 1931 roku ostatni raz wystawiono w Qui Pro Quo szopkę Pikadora. Gatunek ten stał się dla opcji rządzącej niebezpieczny. T. Januszewski, *Wstęp*, [w:] M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki 1922-1931 Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2013, s. 10.

<sup>274</sup> T. Januszewski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 12.

wianiu ich na deskach Teatru Miejskiego<sup>275</sup> (doniesienia o nich odnaleźć można było głównie w „Expressie Lubelskim” i w „Ziemi Lubelskiej”).

Inicjatorem napisania szopek był nienależący do grupy Jan Arnsztajn, bliski przyjaciel dwójki pozostałych autorów – Bielskiego i Gralewskiego – który miał wcześniejsze doświadczenie z pisaniem piosenek kabaretowych<sup>276</sup>. Impulsem do rozpoczęcia prac były natomiast właśnie obejrzone przez Arnsztajna i Bielskiego występy skamandrytów<sup>277</sup>. Gralewski dołączył do tego projektu później, zaproszony głównie ze względu na znajomość lokalnej sceny politycznej, co było atutem przy pisaniu fragmentów związanych z tematami bieżącymi<sup>278</sup>. Gralewski uczestniczył jednak w pracach nad szopkami tylko na początku. Dwie późniejsze, z lat 1930 i 1931, napisane zostały już tylko przez Bielskiego i Arnsztajna. O tym jak przebiegał ten wieloautorski proces twórczy wnioskować można wyłącznie na podstawie materiałów archiwalnych oraz wspomnień spisanych przez Bielskiego i Gralewskiego. Nie zachowały się tworzone na potrzeby inscenizacji kukielki, wykonane przez Juliusza Kurzątkowskiego oraz Władysława Daszewskiego<sup>279</sup>, przez co zwizualizowanie tych widowisk jest w zasadzie niemożliwe.

Wzmianki o wstępnych ustaleniach, dotyczących dzielenia pracy przy pisaniu pierwszej szopki, znajdują się powojennych publikacjach obu reflektorzystów. Pierwsze spotkanie odbyło się w kawiarni, z której literaci przenieśli się do mieszkania Arnsztajna<sup>280</sup> (tam też zresztą poeci umawiali się już później by wspólnie doskonalić pisane przez nich fragmenty). Sporządzona wówczas została przez nich lista nazwisk rozpoznawalnych dla lubelskiej społeczności, które autorzy następnie podzielili między sobą zgodnie z preferencjami:

Więc znowu pewnego wieczoru zeszlśmy się u Arnsztajna, zjedli, wypili, po czym ustalili listę osób, które w tej pierwszej szopce miały występować. Lista była długa i różnorodna. Wchodziły tu w grę nie tylko te osoby, które zajmowały czołowe miejsca w hierarchii urzędniczej lub układzie politycznym, lecz również tak zwane typki, to jest postacie popularne z innych powodów [...].

Po sporządzeniu listy głównych bohaterów, podzieliliśmy ich między sobą. Każdy miał tych, którzy mu najbardziej odpowiadali [...]. Teksty piosenek miały być omówione na następnym zebraniu. Schowaliśmy więc do kieszeni swoje notatki, pogadałiśmy jeszcze, podowcipkowali i poszli do domów<sup>281</sup>.

Wspomnienia Bielskiego i Gralewskiego nie pozwalają sformułować wniosków co do kolejnych etapów pracy nad utworami tekstami szopek. Podobnie zresztą jak zróżnicowany

<sup>275</sup> Dziś jest to Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

<sup>276</sup> Kilka piosenek napisanych przez Arnsztajna zamieszczono w antologii *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć*, oprac. A. Roliński, Kraków 1989, s. 172, 175, 180.

<sup>277</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 241.

<sup>278</sup> Zob. K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., 242; W. Gralewski, *Odloty*, [w:] tegoż, *Ogniste...*, dz. cyt., 18.

<sup>279</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 259.

<sup>280</sup> W. Gralewski, *Odloty*, dz. cyt., s. 16.

<sup>281</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 243-244.

materiał, w którym zachowały się poszczególne szopki (rękopis, maszynopis, tekst ogłoszony drukiem), nie pozwala na jednoznaczne określenie, w jakich okolicznościach wprowadzane były zmiany dotyczące całości oraz poszczególnych części. Pod kątem śledzenia tych zależności niezwykle interesujący jest autograf pierwszej szopki. W przeciwieństwie do maszynopisu drugiej szopki<sup>282</sup> rękopis z 1927 roku pozwala na zrekonstruowanie niektórych etapów pracy autorskiego tria. Działaniem następującym bezpośrednio po podzieleniu pracy między pisarzy zgodnie ze spisana listą nazwisk, było samodzielne przygotowanie piosenek przez poszczególnych twórców. Te następnie przynoszone były przez nich na spotkania odbywające się w mieszkaniu Arnsztajna<sup>283</sup>. Drugi etap wiązał się zatem z wprowadzaniem zmian. Poszczególne części szopki ulegały w trakcie spotkań nie tylko modyfikacjom, ale też reorganizacjom i uzupełnieniom. Ostatni etap mający wciąż miejsce w przestrzeni tego rękopisu polegał na ostatecznym uporządkowaniu fragmentów i stworzeniu spójnej kompozycji. Nie można przy tym wykluczyć, że praca plastyków nad tworzeniem kukiełek trwała już w trakcie pisania dzieła. Scenariusz taki sugeruje obecność Kurzątkowskiego jako bohatera szopki w trzecim akcie, jak i komentarze dotyczące jego wysiłków twórczych. W jego pierwszej scenie do artysty zwraca się Bielski słowami:

Witam oziębłe autora szopkowych figurek.  
Mam do mistrza pretensje,  
Bowiem jestem tak do siebie podobny  
Jak do gruszki przydrożnej ogórek kwaszony<sup>284</sup>.

Zarówno teksty, jak i późniejsze działania redaktorskie twórców są śladem pracy wieloautorskiej o szczególnym charakterze, której dynamika opierała się o wzajemnej ocenie poszczególnych tekstów, wspólnym działaniu przy wprowadzaniu korekt oraz być może spisywaniu niektórych tekstów na gorąco w trakcie spotkań. Tak rysująca się współpraca w pewnym stopniu odpowiada sytuacji ówczesnych ugrupowań artystycznych, przez Nicolasa Donina i Daniela Ferrera określonych mianem „kolektywu aksjologicznego”<sup>285</sup>, który nie tyle skupiał się na wytwarzaniu dzieł, co opierał się o wzajemną lekturę i stanowił dla twórców laboratorium<sup>286</sup>. Do hipotezy takiej skłaniać mogłoby to, że grupa Reflektora, w ramach której powstały omawiane teksty, działała w sposób analogiczny do innych formacji awangar-

<sup>282</sup> Jej tekst był publikowany fragmentami po premierze w 1930 roku w „Ziemi Lubelskiej” w numerach: 276, 277, 284, 286, 316, 331. Maszynopis całego utworu natomiast znajduje się w zbiorach Biblioteki im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie (sygn. 2156).

<sup>283</sup> Taki scenariusz sugerowałby brak zagięć na kartkach zapisanych ręką Arnsztajna. Arkusze pokryte charakterami pisma dwóch pozostałych autorów zostały złożone (czasami wielokrotnie), co prawdopodobnie miało ułatwić napisany materiał na umówione spotkanie.

<sup>284</sup> J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Gralewski, *Pierwsza Szopka Reflektora*, [w:] *Szopki Reflektora*, dz. cyt., s. 68.

<sup>285</sup> Zob. N. Donin, D. Ferrer, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. D. Jarząbek-Wasył, „Wielogłos” 2019, s. 48-49.

<sup>286</sup> Tamże, s. 49.

dowych tego okresu – podejmowała się różnych przedsięwzięć (założenie pisma, organizowanie wieczorów poetyckich, utworzenie serii wydawniczej). Szopkowe widowiska sytuowały się jednak z drugiej strony na marginesie twórczości *stricte* literackiej, tym bardziej eksperymentalnej. Działalność ta aspirowała raczej do miana rozrywkowej, co związane było z wytwarzającym się nowym modelem kultury popularnej.

Ludyczna twórczość Reflektora, wzorowana na szopkach warszawskich, miała wymiar lokalny, czego znakiem była choćby wspomniana lista sporządzona przez autorów, która uwzględniała postaci znane lubelskiej społeczności. W spisie tym znalazły się głównie nazwiska postaci, które w różny sposób zaistniały w świecie społecznym i artystycznym Lublina (w tym autorów szopek, osób związanych z teatrem i prasą). Obok tych osobistości znalazły się również inne sylwetki, określone przez Bielskiego mianem „typków”. Pisarze uwzględnili więc także osoby, które niekoniecznie udzielały się w życiu publicznym, a były po prostu kojarzone w lubelskim środowisku. Postaciami takimi byli bez wątpienia Leon Krajas, nazywany „Gałą” i utrzymujący się z wykonywania różnych usług oraz Aleksander – kelner, który pracował w kawiarni Rutkowskiego (lokalu często odwiedzanego przez autorów szopki). Obydwojgu bohaterom autorzy dali szczególne zadania. Pierwszy z nich pełnił funkcję inspicjenta, drugi natomiast konferansjera<sup>287</sup>. Zwrócić uwagę warto zdecydowanie na drugą z postaci, która pełniła w pierwszej szopce obowiązki wymagające od niej zorientowania w bieżącej sytuacji. Wybór do tej roli kelnera jest wartym uwagi zabiegiem – w codziennym życiu osoba o takiej profesji nie pojawia się na pierwszym planie, odgrywa rolę raczej świadka odbywających się w jego obecności wydarzeń, jednocześnie mając w pewnym stopniu panować nad powierzoną jej przestrzenią, zarządzać nią. Figura dobrze doinformowanego kelnera sprawdziła się zatem świetnie w roli konferansjera, który musi „o wiele więcej wiedzieć, aniżeli mówi... w przeciwieństwie do tych, którzy więcej mówią, aniżeli wiedzą”<sup>288</sup>.

Tematyka *Szopek Reflektora*, tak samo jak w przypadku innych wspomnianych dzieł o tym charakterze, skupiała się na wydarzeniach aktualnych, które miały jednak zasięg regionalny. Autorzy w krzywym zwierciadle pokazali lokalną scenę polityczną, przybliżyli również atmosferę towarzyszącą cyganerii artystycznej; zarysowali problemy, z którymi się zmagają. Wątkiem wysuwającym się na plan pierwszy lubelskich szopek były przekształcenia wynikające ze zmian politycznych.

---

<sup>287</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 244.

<sup>288</sup> D. Fox, *Konferansjer – persona (non) grata kabaretu współczesnego*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa?*, red. D. Fox, J. Mikołajczak, Katowice 2015, s. 66.

Ważnym tematem, który autorzy szopki również zdecydowali się podnieść była modernizacja miasta i kłopoty finansowe, które były z nią związane. Lublin nie był zresztą w nich odosobniony – problemy te obecne były w całym kraju. Procesy dotyczące unowocześniania miasta dotyczyły głównie rozbudowy systemu wodociągowego, utworzenia elektrowni i rzeźni – w tym celu podpisana została umowa z nowojorskim przedsiębiorstwem Ulen&Company. Żaden z zakładanych efektów nie został zrealizowany w satysfakcjonującym stopniu, co w pierwszej szopce sygnalizuje przywołanie przez twórców sylwetki Anny Zydrańskiej – osoby znanej w mieście ze składania skarg do władz i wysyłania listów do prasy lokalnej w sprawie stanu kanalizacji w okolicy bramy Grodzkiej i ulicy Podzamcze. Ponadto w związku z kłopotami finansowymi nastąpiły liczne zwolnienia osób zatrudnionych przez amerykańską firmę; ulenowskie pożyczki osiągały olbrzymie kwoty, które nie były współmierne z rezultatami. Sytuacja ta w efekcie doprowadziła do zamieszek pod magistratem, które poprzedziły przewrót majowy (odbyły się 6-7 kwietnia 1926 roku)<sup>289</sup>. Drwiący ton autorów szopki jest wyraźny w wypowiedzi Aleksandra zapowiadającego Czesława Szczyńskiego – byłego prezydenta Lublina, który odpowiedzialny był za podpisanie umowy z Ulenem. Uzyskane efekty wynikające z modernizacji na kredyt, zestawione zostały z abstrakcyjną wizją, sugerującą nietrwałość powziętych akcji („Wybudował dworek z razowego ciasta”).

Echa finansowych tarapatów dostrzegalne są również w piosence śpiewanej przez Romana Nurowskiego, pełniącego funkcję naczelnika Wydziału Gospodarczego:

Ma wprowadzona być tu  
Kanalizacja, stąd alteracja, stąd irytacja,  
Do czegoś prowadzi ta innowacja,  
Ta demokracja, ta sanacja  
Któż to miasto przyozdobi,  
Któż to lepiej jak ja zrobi?  
Ma być pono nam wygodnie,  
Lecz ładniejsze me pochodnie  
Jeszcze będzie sto lat z górą  
Jeździć fura ma za furą  
I rozsiewać zapach trupi

Sportretowana w szopce sylwetka urzędnika, podobnie jak w przypadku wcześniej wspomnianej Rady Miejskiej, prezentuje niechętną postawę wobec innowacji; stanowiła uosobienie zastoju w lokalnym środowisku, które nie akceptowało zmian mających miejsce w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości.

---

<sup>289</sup> Zob. Z. Landau, *Pożyczki ulenowskie*, „Najnowsze Dzieje Polski: Materiały i Studia z Okresu 1918-1939” 1958, t. 1; M. Sioma, *Zajścia przed magistratem w Lublinie w dniach 6-7 kwietnia 1926 roku*, „Res Historica” 2002, z. 15, s. 81-99.

W kłopoty finansowe popadł również Teatr Miejski, na którego deskach wystawiane były szopki Reflektora. Konieczność przeznaczania olbrzymich kwot na spłacanie ulenowskich kredytów, wpływała w znacznym stopniu na niemożność pozyskania funduszy na lepsze funkcjonowanie instytucji kulturowych. Za nienajlepszą sytuację finansową instytucji odpowiadała również niska frekwencja widowni, gustującej raczej w operetkach. W momencie, w którym powstawała pierwsza szopka, Teatrem kierowała Stanisława Wysocka z pomocą Ryszarda Wasilewskiego – również oni zostali przez twórców sportretowani w utworze. Kwestia niedofinansowania placówki podniesiona w utworze została przez Wasilewskiego, który usilnie starał się pozyskać na nią środki:

Prosiłem ich jak na kweście,  
aby dali, dali mi nareszcie  
trochę floty  
na kłopoty.  
bom dyrektor-dziad.  
Ale oni mi nie dali,  
od Grodnickich wymyślali.

Wątkiem wartym uwagi jest również autoironia twórców, sugerująca obiektywizujący dystans pisarzy. Autorzy napisali piosenki na swój temat, które obok żartobliwych komentarzy w kierunku twórcy szopkowych kukiełek, zajęły większość trzeciego aktu. Teksty dotknęły przede wszystkim Arnsztajna oraz Gralewskiego. Wypowiedź pierwszego z pisarzy napisana została jego ręką – w wyraźny sposób wyolbrzymia w niej swoje zalety jak i osiągnięcia; przedstawia siebie jako osobę znaną, wszechstronnie utalentowaną, mającą uznanie i powodzenie wśród kobiet. Nagromadzenie tylu cech pozytywnych wzmaga komizm i oddaje sytuację przechwalania się doktora. Przerywa to wypowiedź Bielskiego, sprowadzającego Arnsztajna niejako na ziemię, kolejne zarzuty kierując do Kurzątkowskiego:

Cóż tak drogi Janku,  
Śpiewasz bez ustanku?  
Nie myślisz azaliż,  
że zbyt się chwalisz?  
[...]  
Witam oziębłe autora szopkowych figurek.  
Mam do mistrza pretensje,  
Bowiem jestem tak do siebie podobny  
Jak do gruszki przydrożnej ogórek kwaszony.

Zapisana ręką Bielskiego piosenka Gralewskiego jest zdecydowanie bardziej zrównoważona pod względem zalet i wad bohatera, choć i w tym wypadku zostały wyjaskrawione, w celu uzyskania humorystycznego efektu. Katalog cech, zainteresowań czy osiągnięć zaprezentowanych w tekście w dużym stopniu pokrywały się z rzeczywistością, prezentując listę działań podejmowanych przez literata, jego predyspozycje sportowe, fascynację sztuką hipnozy

(co zresztą wiązało się w żartobliwy sposób z wydaną w 1925 roku broszurką wydaną przez Gralewskiego pod tytułem *Jak zostać hipnotyzerem?*<sup>290</sup>) czy ambicje redaktorskie:

Jam jest król recenzentów,  
Protektor talentów.  
Nic mi nie jest obce, na wszystkim się znam:  
I na filozofii,  
I na teologii,  
Ja tu nawet w *Szopce* pierwsze skrzypce gram.  
[...]  
Bardzo lubię sporty,  
Noszę białe szorty.  
Jestem w dobrej formie, chociaż mało jem.  
Urządzam seanse,  
Mam u kobiet szanse.  
Czasem tworze wiersze i dobrze mi z tem.

Ostatni wers pierwszej z przytoczonych strof może być odczytany zarówno jako ironiczny komentarz do niewielkiego wkładu Gralewskiego w tworzenie tekstów<sup>291</sup> lub aluzją do doskonałej znajomości politycznej sceny Lublina.

Obok swoich autoportretów autorzy odmalowali w szopkach obraz Lublina, tworząc mapę międzywojennych lokali oraz ich klienteli, co znów wiązało się z atrakcjami miasta, uczestnictwem w jego nocnym życiu. Wątek ten, bez przywołania lokalnych kontekstów i sięgnięcia do źródeł historycznych jest nieczytelny dla współczesnego odbiorcy – zwłaszcza jeśli chodzi o ówczesne życie towarzyskie, wiążące się ściśle z kawiarniami i knajpami, czy o samym funkcjonowaniu tych lokali. Szopki zawierają swego rodzaju mapę, która sugerowała, jak wyglądały te zależności, stąd wskazać można na przykład na rywalizację dwóch restauracji znajdujących się po sąsiedzku: Radzymińskiego położonej przy Krakowskim Przedmieściu 56 oraz Dłubaka – na tej samej ulicy pod numerem 40. W pierwszym z nich nie obowiązywały podziały na partie, z czego wynikała jego popularność wśród miejscowych działaczy politycznych. Innym lokalem, w którym z kolei można było spotkać zarówno Aleksandra, Leona Krajasa, jak i samych autorów szopek, była kawiarnia „U Rutka”, również znajdująca się na Krakowskim Przedmieściu. Z utworu wynika, że było to miejsce, w którym można było się dużo dowiedzieć o kwestiach bieżących, zwłaszcza tych związanych z życiem politycznym Lublina. Na zarysowanym przez pisarzy planie miasta wyraźnie widoczna jest również Victoria – hotel ściśle związany z sanacją. W budynku tym powołano rząd Ignacego Daszyńskiego, a jego gościem często był Józef Piłsudski. Przywołanie tego prestiżowego lokalu po-

---

<sup>290</sup> Zob. Dr Rafael Mabuze [W. Gralewski], *Jak zostać hipnotyzerem?*, Lublin 1925.

<sup>291</sup> We wspomnieniach powojennych Bielskiego jak i Gralewskiego pojawia się informacja o tym, że poeta nie wzbogacił pierwszej szopki o zbyt wiele piosenek, choć paradoksalnie większość kart zapisanych zostało jego ręką.

służyło zresztą twórcom szopki do kąśliwego komentarza, wycelowanego w Rettingera, dotyczącego karierowiczowskiego charakteru poczynań adwokata:

I znowu chodzę w glorii,  
Wśród młodych rzesz,  
Z Concordii do Victorii,  
Pod strzechę też.  
Nie będę już ministrem,  
Nie zrobią posłem mnie.  
Lecz jestem ho-no-rowym filistrem  
I szczycę się.

Szopki satyryczne, tak samo jak inne gatunki, które bazują na komentarzu do bieżących wydarzeń, szybko się dezaktualizują. W przypadku tekstów o zasięgu regionalnym problem ten jest jeszcze wyraźniejszy – zarówno lokalny kontekst społeczno-polityczny, jak i kwestie związane z przestrzenią uległy zatarciu, konieczny jest więc przy omawianiu utworu rozległy komentarz, który współczesnemu odbiorcy umożliwiłby poprawne odczytanie treści. Niemniej jednak w momencie wystawiania szopek na deskach Teatru Miejskiego szybko zmieniająca się sytuacja polityczna i społeczna była tematem pożądanym, zwłaszcza do podania w formie satyrycznej, która mogłaby poddać krytyce aktualne wypadki. *Szopki Reflektora*, o ile wyrażały poparcie wobec obozu władzy, o tyle bawiły zarówno zwolenników sanacji, jak i endecji, czego dowodem był fakt, że na premierach pojawiały się również osoby będące pierwowzorami bohaterów karykaturalnie uwiecznionych przez autorów. Stanowiło to zresztą dodatkowy atut inscenizacji – publiczność mogła bowiem skupiać się nie tylko na występach, ale także na żywych reakcjach „ofiar” satyry. Budując zatem obraz ówczesnego Lublina – miasta prowincjonalnego, do którego wydarzenia historyczne i polityczne docierają w „małych dawkach” – autorzy opisali wydarzenia polityczne, jednocześnie kładąc nacisk na wspólnotowość. W optyce szopek skupienie na niej uchronić by miało przed definitywnym skłóceniem lokalnej społeczności. Kwestia ta wyraźnie zaakcentowana została w piosence Radzymińskiego kończącej drugą szopkę. Fragment ten miał wyraźnie przynieść załagodzenie sporów o charakterze politycznym. Restaurator zaprasza w niej wszystkich, niezależnie od poglądów, do swojej restauracji:

Cni panowie, piękne damy  
Zamykamy, zamykamy.  
Kończę szopkę, stawiam kropkę.  
Na kolację przyszedł czas  
Po Majewskim, Bryle, Lelku  
Radzę wstąpić do handelku.  
Na koniaczki i na flaczki  
Radzymiński prosi was.  
[...]  
Kto na troski i zmartwienia

Znajdzie u mnie pocieszenia  
Przy likierku mówi szczerze  
Wolny staje się od blag  
Cekawista fraki ściska  
Endek krzyczy „dajcie pyska”  
I za stołem wszyscy społem  
Zaśpiewają tak:

W Radzyminie, w Radzyminie  
Partia zginie i przeminie złość  
Precz różnice w polityce, nie ma zwad  
Kochajmy się, żyjmy w zgodzie 100 lat.

Międzywojenne utwory Bielskiego skupiły w sobie wiele konwencji i inspiracji, wywodzących się zarówno z tradycji młodopolskiej, jak i awangardowej. Fakt, że badana twórczość jest eklektyczna z jednej strony sprawia, że nie da się jednoznacznie określić jej charakteru. Z drugiej strony natomiast przyjrzenie się jej od juveniliów po teksty pisane do „Nowego Życia” i „Barykad” pozwoliło prześledzić trajektorię rozwoju pisarza i moment poszukiwania autorskiego „ja”. Uwidacznia się to w przede wszystkim w odmiennych charakterach kolejno podejmowanych prób literackich – widać w nich wahania autora, który zastanawia się, jaką strategię obrać. Pierwsze publikowane w „Młodzieży” utwory silnie nawiązują do podniosłej estetyki młodopolskiej, w te natomiast, które ukazały się w „Lucyferze” i w nie-numerowanym zeszycie „Reflektora” mają elementy nawiązujące do postulatów głoszonych przez ekspresjonistów, futurystów i Skamandrytów. Proza i poezja drukowane w kolejnych numer drugiego z wymienionych wyżej pism w pokazują autora w jeszcze innym świetle – jako poetę, który próbuje być zaangażowany społecznie na wzór lewicy literackiej (*Polityka*, *Złoty osioł*), ale jednocześnie sięga po najnowszy dorobek literatury francuskiej i atrybuty nowoczesności (*Opowieść o Nowym Robinsonie, My!*) Twórczość o charakterze satyrycznym odsłania kolejne wcielenie pisarza – tym razem jako pisarza wkraczającego w przemysł rozrywkowy, a jednocześnie poruszający kwestie aktualne. Wątek ten obecny był już wcześniej zarówno w poezji Bielskiego, jak i w jego prozie. Wynikał on jednak z innych powodów i wiązał się z autobiografizmem. W przypadku wczesnej prozy, zlokalizowanej w raptularzu, ważny jest ich juvenilny charakter. Młodzieńcza twórczość bowiem niekiedy pełni funkcję soczewki – często włącza w swoją materię wydarzenia bieżące, nastroje społeczne oraz sam otaczający pisarza świat, wobec czego juvenilia są stanowią wyraz zależności kulturowych, społecznych i historycznych, niejednokrotnie także autobiograficznych. Odwołanie do własnych przeżyć miały jednak inny charakter w tekstach poetyckich, w których uwagę kierował na kolektyw artystyczny. W tym wypadku Bielski wystąpił jako osoba, która niejako rozpoczęła już wtedy budować legendę lokalnego środowiska literackiego, a do czego wrócił w

ostatnim etapie swojej twórczości, już po II wojnie światowej. Autotematyzm ten, charakterystyczny dla twórczości awangardowej, miał szczególne znaczenie dla grupy, która działała na prowincji. Opowiadanie o niej miało ją dowartościować i przedstawić jako aktywną, ambitną formację, która ma szansę wyjść poza lokalne ramy i dotrzeć do centrów kulturowych.

Wielość pól inspiracji, z których mógł korzystać młody poeta, pozwoliła zatem Bielskiemu na sprawdzenie swojego warsztatu w wielu scenariuszach. Żadnego z nich jednak nie wybrał, nie decydując się na ostateczny kształt swojej osobowości twórczej. Międzywojenny dorobek literacki Bielskiego pozwolił jednak ukazać portret poety niekompletnego, wciąż poszukującego swojego twórczego „ja” i nie tyle nowoczesnego, co wpatzonego w nowoczesność. Wrażenie to wzmaga wahanie pisarza, które widoczne jest nie tylko w obrębie pojedynczych tekstów (jak w przypadku fragmentów prozy zgromadzonych w raptularzu), ale też w relacji między utworami, czego sztandarowym przykładem jest przypadek *Dytyrambu Szatańskiego* i *Szatana*. Autor chętnie sięgał po to co innowacyjne. Wycofywał się jednak często z tych nowych wzorców, na rzecz tego co znane i bezpieczne, eksperymenty zachowując w przestrzeni rękopisu.

### Rozdział 3

„Czarna mapa musi być czerwoną”<sup>1</sup>

Twórczość Konrada Bielskiego w latach 50.

Milczenie artystyczne Bielskiego trwało niemal dwadzieścia lat. Ostatnie opublikowane teksty, nie będące przedrukami, ukazały się w pierwszej połowie lat 30. Niewiele wiadomo o tym, jak wyglądała jego działalność literacka, kulturalna czy nawet zawodowa w trakcie wojny. Do aktywności publicystycznej autor powrócił w latach 40., natomiast do poezji dopiero w kolejnej dekadzie. W opublikowanej w latach 60. prozie wspomnieniowej Bielski zdaje się unikać tematyki związanej z tym okresem, a zwłaszcza z II wojną światową. Wyjątkiem jest zbiór tekstów *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, gdzie zdradza kulisy pracy obrońcy sądowego osób podejrzewanych o dokonanie czynów zakazanych w okresie międzywojennym i wojennym.

Wiadomo jednak, że pierwsze lata wojny pisarz spędził w Krasnymstawie, gdzie od lat 30. prowadził praktykę adwokacką. W 1941 roku został przez Niemców zmuszony opuścić zajmowane z żoną (Krystyną Bielską) mieszkanie w Krasnymstawie<sup>2</sup>. Przeniósł się do Lublina – niedługo potem jednak nowe lokum zostało zniszczone podczas bombardowania<sup>3</sup>. Resztę wojny spędził u rodziny w Kraśniku<sup>4</sup>. Jak wspominał Bielski – mógł liczyć tam na względne bezpieczeństwo, zarówno za sprawą mniejszych nacisków ze strony okupanta, ale też dzięki możliwości pracy w aptece prowadzonej przez stryja<sup>5</sup>. W Lublinie natomiast Bielski wraz z żoną prowadził dość ryzykowną jak na czasy okupacji działalność, zwłaszcza, że żona poety była pochodzenia żydowskiego<sup>6</sup>. Mianowicie prowadzili wówczas restaurację „Kropelka”<sup>7</sup> oraz nielegalny handel. Zaraz po wojnie pisarz wrócił na stałe do Lublina.

---

<sup>1</sup> Cytat stanowi tytuł artykułu Bielskiego opublikowanego na łamach „Kamena” w 1955 roku. K. Bielski, *Czarna mapa musi być czerwoną*, „Kamena” 1955, nr 1-2.

<sup>2</sup> K. Iwańczyk-Fowler, *Mało pamiętany, przez niektórych nieznany*, „Nestor” 2008, nr 4, s. 17.

<sup>3</sup> A. L. Gzella *Książka jak wino...*, „Kurier Lubelski” 1969, nr 227, s. 3.

<sup>4</sup> U. Gierszon, *Konrad Bielski 1902-1970. Życie i twórczość*, Lublin 2017, s. 171.

<sup>5</sup> K. Bielski, *Niewinnemu krzywda się nie stanie*, [w:] tegoż, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970, s. 132.

<sup>6</sup> U. Gierszon, dz. cyt., s. 172.

<sup>7</sup> Ta, według ustaleń Urszuli Gierszon, znajdowała się w okolicach Grand Hotelu, na ulicy Narutowicza. Autorka książki o pocie zaznaczyła przy tym, że Bielski przemilczał kwestię swojego związku z lokalem – informacje na ten temat można jednak znaleźć w tytułowym opowiadaniu ze zbioru *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. Pisarz jako główną zaangażowaną w prace restauracji podał jako współwłaścicielkę swoją żonę („Potem poszliśmy na kolację do takiej maleńkiej knajpki, która nazywała się «Kropelka» i którą chwilowo prowadziła moja żona z jedną panią, żoną sędziego” zob. K. Bielski, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, [w:] tegoż, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970, s. 17-18). O wspomnianej aktywności Bielskiego sporo można także przeczytać z jednego z opowiadań Gralewskiego umieszczonego w *Biegu nad krawędzią* – opisuje on sytuację zwią-

Pierwsze artykuły drukował na początku lat 50. na łamach lokalnych pism – „Kamenny” i „Sztandaru Ludu”. Podobnie debiut książkowy poety (*38 równoleżnik*) ukazał się dopiero w 1954 roku. Działalność literacka oraz kulturalna (ale też praca zawodowa) Bielskiego odbywała się już zatem w zupełnie innych realiach od tych, w których poeta funkcjonował przed wojną. Zaangażowanie literata w sprawy związane z adwokaturą oraz te, dotyczące życia artystycznego i kulturalnego po wojnie wykluczało samodzielną aktywność – konieczna była przynależność do związków zawodowych i towarzystw, które zostały upaństwowione i często scentralizowane.

Kolejny rozdział twórczości Bielskiego otworzył się w momencie istotnych przemian społeczno-politycznych. Podobnie jak w przypadku lat 20., w latach 40. impulsem twórczym były czynniki pozaartystyczne – odzyskanie niepodległości po wojnie oraz procesy modernizacyjne, choć za drugim razem okoliczności były całkiem inne. Długa przerwa, bo trwająca od połowy lat 30. aż do połowy lat 40. (w przypadku poezji aż do 1952 roku) zakończył ten sam czynnik, który pobudził poetę do pisania na samym początku jego aktywności artystycznej, czyli budowa nowego, powojennego świata.

Pookupacyjny Lublin stanowił przez pewien czas ośrodek, w którym zebrała się grupa artystów<sup>8</sup>. Wśród literatów tych znaleźli się m. in. Adam Ważyk, Julian Przyboś, Jerzy Putrament, Lucjan Szenwald i Leon Pasternak. W mieście, ponownie działał Związek Zawodowy Literatów Polskich (w międzywojniu funkcjonował w latach 1920-1939, w 1944 wznowiono jego pracę), ustalając Lublin jako tymczasową jego siedzibę. Według ustaleń Tymczasowego Zarządu Związku, miał skupiać poetów, powieściopisarzy, nowelistów, publicystów, tłumaczy oraz krytyków literackich. Głównym zadaniem instytucji było stworzenie struktury reprezentującej literatów i zajmującej się ich interesami względem wydawnictw i państwa. Praca związku natomiast rozdzielona miała zostać na poszczególne oddziały terenowe/lokalne. Te z kolei niekiedy dzieliły się na mniejsze kluby literackie<sup>9</sup>. Lokalni literaci nie mieli dużego wpływu na wygląd życia kulturalnego w Lublinie w okresie powojennym, co było wynikiem zdominowania sceny artystycznej przez twórców, którzy przybyli do miasta.

W latach okupacji kształtowała się tutaj jednak nowa grupa młodych pisarzy lubelskich, będąca znakiem wymiany pokoleniowej – byli to twórcy, których w większości lata

---

zaną z pojawieniem się w lokalu niemieckiego agenta, a także to, jak wyglądała praca małżeństwa w ramach prowadzenia restauracji. Podobne ujęcie tematu odnaleźć można w artykule Mirosława Dereckiego. Zob. M. Derecki, *Przypadki „Kondzia”*, „Gazeta w Lublinie” 1994, nr 7, s. 3; U. Gierszon, dz. cyt., s. 173; W. Gralewski, „Kropelka”, [w:] tegoż, *Bieg po krawędzi*, Lublin 1974, s. 152-157.

<sup>8</sup> J. Zięba, *50 lat życia literackiego Lublina*, [w:] *Lublin literacki 1932-1982. Szkice i wspomnienia*, red. W. Michalski, J. Zięba, Lublin 1984, s. 26-29.

<sup>9</sup> Tamże, s. 29.

nastoletnie przypadły na trzecią dekadę XX wieku. Młodzi literaci zaprezentowali się przed publicznością w trakcie poranku autorskiego 3 września 1944 roku. Po wystąpieniu Juliana Przybosia sposobność taką mieli Julia Hartwig, Anna Kamińska, Zygmunt Mikulski i Jerzy Pleśniarowicz. Wydarzenie to opisane zostało w „Rzeczypospolitej” a młodzi literaci określani zostali jako „zwarta grupa poetów lubelskich”<sup>10</sup>, sprawozdawca wskazał przy tym, że inspiracją występujących była twórczość Przybosia i Czechowicza. Z wymienionych literatów jedynie ostatni miał za sobą debiut tomikiem poetyckim *Śpiew pierwszy* (1939)<sup>11</sup>. Tworzące się wówczas środowisko młodych autorów pozostawało jednak przez pierwsze lata po wojnie w cieniu wielkich wydarzeń politycznych oraz historycznych, wiążących się z procesem reaktywacji struktur instytucji kulturalnych i innych działań podejmowanych w Lublinie przez pisarzy z zewnątrz. Zawiazali oni jednak grupę literacką – Lubelskich filomatów. Mikulski przy tym zaznaczał, że nie była to formacja o takim samym charakterze jak te międzywojenne, które łączyła wspólnota postaw artystycznych<sup>12</sup>. Oprócz czwórki wymienionych wcześniej literatów, wiązać z nimi trzeba również Zygmunta Kałużyńskiego oraz Igora Sikiryckiego.

W Lublinie władze rozpoczęły działalność wydawniczą już w 1944 roku. Pierwsze tomy poetyckie opublikowane w tym okresie<sup>13</sup>, drukowane były w Zamościu ze względu na niedostatki lubelskich placówek<sup>14</sup>. Ponadto w Lublinie do końca 1944 roku koncentrowała się działalność prasowa. Założono wówczas dzienniki: „Gazetę Lubelską”, „Robotnika”, „Głos Ludu”, a także tygodniki, w tym dwa literackie – „Odrodzenie”, „Zielony Sztandar” (organ Stronnictwa Ludowego) oraz „Trybunę Wolności” (związana z PPR)<sup>15</sup>. W kolejnych latach, gdy literaci zrzeszeni w Lublinie zaczęli wracać do większych ośrodków, rozpoczęto wydawanie „Zdroju” (w 1945 z inicjatywy Józefa Nikodema Kłosowskiego), „Sztandaru Ludu” oraz w 1946 „Światła”. Na łamach literackiego dodatku do „Sztandaru Ludu” („Kultura i Życie”) publikować mogli lokalni twórcy. Redakcja prezentowała w nim przede wszystkim literaturę rosyjską oraz teksty o tematyce produkcyjnej. Warto wspomnieć, że literaci skupieni wokół ZZLP nieczęsto gościli na łamach „Kultury i Życia”, co, jeśli wierzyć słowom Biel-

---

<sup>10</sup> *Poranek Młodych Poetów Lubelskich*, „Rzeczypospolita” 4 września 1944 roku, nr 33, s. 4.

<sup>11</sup> J. Zięba, *50 lat życia...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>12</sup> Z. Mikulski, *Lubelscy filomaci*, „Sztandar Ludu” 1986, nr 195, s. 4.

<sup>13</sup> Wydano wówczas pięć książek: *Póki my żyjemy* Przybosia, *Wojna i wiosna* Putramenta, *Serce granatu* Adama Ważyka, *Godzina strzeżona* Mieczysława Jastruna oraz *Wybór wierszy poetów lubelskich*, w którym ukazały się teksty wcześniej wspomnianych lokalnych twórców, a także Zbigniewa Piotrowskiego, Igora Sikiryckiego i Stanisławy Zakrzewskiej.

<sup>14</sup> J. Zięba, *50 lat...*, dz. cyt., s.

<sup>15</sup> K. Pokorna-Ignatowicz, *Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch” w polskim systemie medialnym*, Kraków 2016, s. 16.

skiego, wynikało z odrzucania znacznej części utworów napisanych przez poetów Związku, dużych ingerencji zespołu redakcyjnego w nadsyłane teksty i nieokreślenia w zadowalającym stopniu zadań, które miałyby spełniać dodatek (w tej kwestii Bielski sugeruje, by współpraca z pismem opierała się o składanie konkretnych zamówień u literatów przez redakcję). Ważniejszym powodem, o czym również wspomniał Bielski w artykule *Cel mamy przed sobą jeden*, był fakt, że literaci chętniej składali swoje teksty do wznowionej przez Kazimierza Andrzeja Jaworskiego „Kameny”. Pismo to stanowiło główny organ prasowy lubelskiego oddziału związku:

Współpraca ta żywsza, lub słabsza nie kształtowała się nigdy w sposób zadowalający obie strony. Winę za to zrzucali jedni na drugich. Literaci, że im odrzucają wiele prac, że czasami adiustacja jest zbyt drobniawą zmieniającą zasadniczy tekst. Redakcja „Sztandaru Ludu”, że literaci nie dają im najlepszych utworów, że nie piszą aktualnych reportaży i że w ogóle pisują rzadko. [...] Sprawa zaogniła się z chwilą wznowienia „Kameny”. Szczupłym naszym kadrom literackim trudno obsługiwać w dostatni sposób oba pisma<sup>16</sup>.

Istotną rolę w organizowaniu wyżej wspomnianej działalności odegrało założenie Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” w 1944 roku. Powstała ona z inicjatywy Jerzego Borejszy i formalnie nie stanowiła organu żadnej partii, w praktyce powiązana była jednak z PPR. W roku następnym redakcje prasowe oraz siedzibę PAP przeniesiono do Łodzi, a w drugiej połowie 1945 roku – do powojennej Warszawy<sup>17</sup>. Według deklaracji założyciela „Czytelnik” miał zajmować się podnoszeniem poziomu oświaty i rozwojem kultury. Jednak w praktyce miał przekazywać treści propagandowe:

Celem Spółdzielni jest działalność wydawnicza i propagandowa, oparta na zasadach demokratycznych i postępowych, dla podniesienia ogólnego poziomu wiedzy społeczno-politycznej w Polsce, oraz udostępnienie najszerszym masom obywateli Rzeczypospolitej korzystania z pism codziennych, periodycznych i wszelkiego rodzaju wydawnictw o treści politycznej, społecznej, ekonomicznej i literacko-artystycznej i popularnonaukowej.

Dla osiągnięcia tych celów Spółdzielnia będzie wydawać pisma codzienne i periodyczne, własne popularne wydawnictwa, organizować ich kolportaż, otwierać kioski, księgarnie i biblioteki, zakładać drukarnie, organizować propagandę czytelnictwa, zaopatrywać członków w pomoce naukowe, organizować odczyty, koła samokształceniowe, kursy i t. p.<sup>18</sup>

Wykorzystywanie instytucji mających zapewnić przekaz informacyjny oraz kulturowy (prasa i radio), a także samej sztuki jako narzędzia do osiągnięcia celów politycznych wynika-

---

<sup>16</sup> K. Bielski, *Cel mamy jeden przed sobą jeden*, „Kultura i Życie” dodatek do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 9, s. 3.

<sup>17</sup> K. Pokorna-Ignatowicz, *Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza...*, dz. cyt.

<sup>18</sup> *Spółdzielnia wydawnicza „Czytelnik”*, „Rzeczpospolita” 1 października 1944 roku, nr 59, s. 4 (w cytacie zachowano oryginalną pisownię).

ło z podjętych działań, których celem było podporządkowanie aktywności związanych z każdą sferą życia propagandzie:

W pierwszych latach powojennych odnotowujemy więc: przejęcie przez władzę kontroli nad przemysłem poligraficznym (m.in. zajęcie papieru), tworzenie państwowych oficyn, nowe plany wydawnicze, a przy tym rewizje księgozbiorów (spisy książek, które należało wycofać z bibliotek), no i oczywiście powołanie cenzury. Poza zmianami w polityce wydawniczej odnotujemy likwidację niektórych instytucji kulturalnych, naukowych czy oświatowych – i tworzenie w ich miejsce urzędów „centralnych”. Ale co najważniejsze – w sferze polityki – przechodzenie od „demokracji” („demokracji ludowej”) do socjalizmu, czyli przejmowanie kontroli nad życiem publicznym przez PPR, a w efekcie lansowanie opracowanego przez tę partię programu polityki kulturalnej<sup>19</sup>.

Same struktury, w ramach których organizować się miało życie literackie, podporządkowane były polityce partii, aby realizować jej cele. Instytucja ta od 1948 roku podlegała Wydziałowi Kultury, ten z kolei powstał przy Komitecie Centralnym PZPR. Działania podejmowane przez pisarzy w jej ramach<sup>20</sup> prowadziły nie tylko do upolitycznienia roli pisarza w społeczeństwie, ale też do znacznych zmian w sferze literatury oraz z uznaniem socrealizmu w 1949 roku jako jedynej uznawanej metody twórczej.

Według Mariusza Zawodniaka przed wprowadzeniem socrealizmu odbywał się długi „okres przygotowawczy”, zwieńczony zjazdem Związku Literatów w 1949 roku. Za rozpoczęcie tego procesu badacz uznał powrót do Polski pisarzy wcześniej przebywających w Związku Radzieckim (byli to m. in. Adam Ważyk, Jerzy Putrament, Mieczysław Jastrun, Jerzy Borejsza)<sup>21</sup>. Powracający ze Wschodu twórcy, przede wszystkim ci, przed wojną określani mianem awangardzistów, byli najpilniejszymi rzecznikami wprowadzanej przez władzę doktryny, czego przykładem była wysoka pozycja, jaką miał Adam Ważyk<sup>22</sup>.

Zrodzona w Związku Radzieckim doktryna socrealizmu<sup>23</sup> została przeniesiona na twórczość polską i przybrała kształt zbliżony, do tego, jak uformowana była w Rosji. W centrum znalazły się funkcja dydaktyczna, tendencyjność, aktywny stosunek do świata (polegający nie na odwzorowywaniu rzeczywistości, jak wymagał tego XIX-wieczny realizm, a na przekształcaniu jej poprzez interpretację i ocenę)<sup>24</sup>, a także wiara w triumf klasy robotniczej.

<sup>19</sup> M. Zawodniak, *Zaraz po wojnie, a nawet przed... O przygotowaniach do socrealizmu*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1-2, s. 145.

<sup>20</sup> Organizowane przez nią były posiedzenia sekcji twórczych, kursy (mające prowadzić do wykształcenia podstawy ideologicznej szczególnie u twórców nowego pokolenia), wyjazdy terenowe oraz zjazdy, podczas których prezentowane były teksty programowe. Zob. T. Markiewicz, *Wstęp*, [w:] *Polski Socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, red. L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, Warszawa 1988, s. XXIV.

<sup>21</sup> M. Zawodniak, dz. cyt., s. 144.

<sup>22</sup> Tamże, s. 147.

<sup>23</sup> Na temat socrealizmu w ZZSR zob. T. Markiewicz, *Wstęp*, dz. cyt., s. V-XXXI; B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Warszawa 2010.

<sup>24</sup> W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny*, [w:] tegoż, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1991, s. 8-10

Ekspozowany był optymizm, który pojmowano jako „wyraz poglądów ideowych twórcy i odzwierciedlenie jego pozycji klasowej”<sup>25</sup> oraz podstawę do projektowania pomyślnych diagnoz przyszłościowych. Tematyką preferowaną z kolei były wątki aktualne oraz te, wiążące się z pracą. Drugie z zagadnień było szczególnie uprzywilejowane, silnie wiążąc się z kategorią wysiłku kolektywnego, zwłaszcza robotników. Ten z kolei zrównywany był z rozwojem duchowym człowieka<sup>26</sup>.

### **„Droga do socjalizmu jest jedna”<sup>27</sup>**

W budowanie nowego ładu włączył się również Bielski i angażował się w nie do końca życia. Od 1952 roku należał do Związku Zawodowego Literatów Polskich (oddział lubelski)<sup>28</sup>, w którym pełnił stanowisko prezesa w latach 1952-1955 i 1960-1970. Sprawował również funkcje radnego WRN, przewodniczącego Komisji Kultury (1952-1954) oraz w 1970 roku prezesa Towarzystwa Miłośników Lublina. Podobnie jak w międzywojniu Bielski angażował się znacząco w życie wydawnicze Lublina – należał do kolegium redakcyjnego „Kameny” (1952-1970), był członkiem założycielem Lubelskiej Spółdzielni Wydawniczej, a po jej przekształceniu w Wydawnictwo Lubelskie w 1961 roku został członkiem Rady Programowo-Wydawniczej (1961)<sup>29</sup>.

Z punktu widzenia prowadzonych tutaj rozważań ważne było zaangażowanie Bielskiego w prace „Załogi nr 1”, do której należał w latach 1950-1952. Grupa ta zajmowała się przekładami tekstów autorów odwołujących się w utworach do wartości aprobowanych przez doktrynę socrealistyczną. Tłumaczenia te publikowane były na łamach „Tygodnia Literackiego” (dodatku do „Sztandaru Ludu”) w 1950 roku. Do tekstów przełożonych i opublikowanych przez grupę należały *Wielki los* Anatola Surowa, *Trzy razy nie* Włodzimierza Dychowiczego i Michaiła Słobodoskoja. W archiwum znajduje się również maszynopis tłumaczenia *Opowieści o Turcji* Nazima Hikmeta – poety i dramaturga tureckiego<sup>30</sup>. Do grupy tej należały osoby, które organizowały życie artystyczne Lublina w międzywojniu: Bielski, Gra-

<sup>25</sup> Tamże, s. 10.

<sup>26</sup> W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny, czyli o utopii estetycznej*, [w:] tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009, s. 22.

<sup>27</sup> K. Bielski, *Historia jednej ścieżki*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1952, nr 23, s. 2.

<sup>28</sup> Założony on został oficjalnie 5 maja 1945 roku, kiedy grupa członków ogólnopolskiego ZZLP zorganizowała własny oddział. Funkcjonował on równolegle do Klubu Literackiego, który powstał wcześniej. Obie organizacje od roku 1945 roku posiadały wspólny zarząd, stopniowo sytuacja ta doprowadziła do zdominowania Klubu przez lokalny oddział ZZLP. Zob. J. Zięba, *50 lat...*, dz. cyt., s. 36-38.

<sup>29</sup> E. Łoś, *Konrad Bielski. W dziesiątą rocznicę śmierci. Katalog wystawy*, Lublin 1980, s. 13.

<sup>30</sup> Na podstawie nielicznych poprawek przypuszczać można, że utwór był niemal gotowy do publikacji. Wybór treści do tłumaczenia pokazywał już, w jakim kierunku szła wówczas aktywność literacka i kulturowa Bielskiego oraz pozostałych członków zespołu tłumaczy.

lewski i Jaworski. Ponowne spotkanie w ramach kolektywnej aktywności poetów wcześniej już ze sobą pracujących pokazuje swego rodzaju ciągłość lokalnego środowiska literackiego związanego jeszcze w dwudziestoleciu. Do tej trójki dołączyli Feliks Araszkievicz (w trakcie okupacji nauczyciel zaangażowany w organizowanie tajnego nauczania w Lublinie) oraz Maria Bechczyc-Rudnicka (przybyła do Lublina po powstaniu warszawskim i objęła wiele znaczących funkcji w powstających bądź odbudowujących się po wojnie instytucjach kulturalnych).

Aktywność literatów, podobnie jak w przypadku tej, uprawianej w międzywojniu, wiążącej się z awangardowością, przebiega w kolektywie. Nazwa formacji jednak tym razem odwołuje się już ściśle do kręgu skojarzeń charakterystycznego dla retoryki socrealistycznej – „załogę” kojarzyć należy z ideą budowy (nowego świata po wojnie) – co sugeruje rezygnację ze swobody artystycznej na rzecz podporządkowania środowiska literackiego propagandzie i związanej z nią metodzie twórczej. O ile zatem międzywojenna grupa Reflektor miała przede wszystkim charakter literacki, o tyle „Załoga nr 1” wkraczała swoją działalnością już w sferę ideologiczną, polityczną.

Hasła takie pobrzmiwały w ówczesnej publicystyce Bielskiego, która drukowana była na łamach „Kamieny” i dodatku do „Sztandaru Ludu” („Kultura i Życie”). Nie ma tych tekstów wiele, niemniej jednak Bielski podejmuje w nich głównie problemy życia literackiego i instytucji kulturalno-oświatowych, ale też te dotyczące ogółu społeczeństwa oraz regionu. W pierwszym z opublikowanych po wojnie artykułów – *Historii jednej ścieżki* – tematem jest niesprawiedliwość dotykająca klasę chłopską i robotniczą ze strony zamożniejszych obywateli oraz instytucji w międzywojniu. Autor dotyka tu również postulatu kolektywizacji wsi, który był jedną z kluczowych zmian wprowadzanych w życie przez ówczesną władzę, zaś w ujęciu Bielskiego pełniła rolę „drogi do socjalizmu”<sup>31</sup>. Autor wypowiada się nie tyle jako literat, a raczej jako adwokat, broniący interesu wsi i wygłaszający mowę oskarżycielską pod adresem burżuazji.

Uwagę w tekście przykuwa wyeksponowane mocno przez Bielskiego napięcie między wsią a dworem, które posłużyło do zbudowania opozycji między bohaterami pozytywnymi (chłopami) a wrogiem klasowym (burżuazją):

We wsi Surhów antagonizm między wsią i dworem był specjalnie widoczny. We dworze rezydował dzierżawca, który uważał istnienie okolicznych chłopów za dopust boży i szukał tylko okazji, by ich pognębić, dokuczyć im. Każdy najdrobniejszy spór kończył się w sądzie. Powieści całej jest wart spór o miedzę i parę arów gruntu między dworem a wsią. Wielki obszar procesował się aż do ostatniej in-

---

<sup>31</sup> K. Bielski, *Historia jednej ścieżki*, dz. cyt.

stancji z biedakami o kawałek ziemi, nie przedstawiającej dla niego żadnej wartości. Aby nie ustąpić, aby pognębić przeciwnika<sup>32</sup>.

Ujmowanie rzeczywistości w dychotomiczny sposób było charakterystyczne dla dyskursu socrealistycznego. Na ukształtowanie wypowiedzi Bielskiego wpływ miała nowomowa – język propagandowy, jednowartościowy, rytualny i arbitralny, nie będący językiem kompromisu i służący manipulacji, a nie komunikowaniu się ze społeczeństwem i wymianie wartości, idei lub koncepcji<sup>33</sup>. Służyła także budowaniu obrazu świata, w którym wyraźne były opozycje my-oni, dobro-zło, nowe/młode-stare<sup>34</sup>. „My” w tym wypadku reprezentuje grupę wyodrębnioną przez system. „Oni” natomiast są uosobieniem zła, figurą wroga, którym staje się każdy po przeciwnej stronie<sup>35</sup>. Wskazywanie przeciwników i skupienie na negatywnym ich opisie w tekstach<sup>36</sup> miało, tak samo, jak kreowanie pozytywnych bohaterów (odgrywających rolę wzoru czy też „instrumentu wychowawczego oddziaływania na odbiorcę”<sup>37</sup>), pełnić funkcję dydaktyczną. Wyraźna w analizowanym artykule jest także opozycja nowe-stare; to drugie, reprezentowane przez „burżuazję”, blokowało drogę nowemu, co obrazuje metaforyczne użycie przez autora sytuacji zagradzania ścieżki przez mieszkańców dworu, tak aby chłopci nie mogli z niej korzystać. Finalnie wprowadzenie ustroju socjalistycznego, wynikającej z niego kolektywizacji wsi i pozbawienie burżuazji sposobu oddziaływania na kwestie społeczno-polityczne wpłynęło nie tylko na zniwelowanie utrudnień wynikających z działań wcześniejszych elit, ale też na znaczną poprawę sytuacji społecznej, gospodarczej i kulturalnej: „Ścieżki już dawno nie ma./ Jest natomiast droga. Szeroka i prosta. Droga do socjalizmu”<sup>38</sup>.

Język propagandy przeniknął również do artykułów związanych z kulturą. Widoczne jest to w tekście, który stanowi skrót przemówienia wygłoszonego na zjeździe Wojewódzkiego Komitetu Frontu Narodowego w Lublinie (12 kwietnia 1953 roku). Zaznaczyć przy tym należy, że gatunek ten stanowił istotną formę wypowiedzi w socrealizmie, ze względu na potencjał, jaki za sobą niósł. Wiąże się ściśle z wykorzystywaniem języka magicznego – jednej

---

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Zob. M. Głowiński, *Nowomowa*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2014, s. 173-182; W. Pisarek, *W sprawie języka IV RP*, [w:] *Język IV Rzeczypospolitej*, red. M. Czerwiński, P. Nowak, R. Przybylska, Lublin 2010, s. 439-442.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Nowomowa*, dz. cyt., s. 174.

<sup>35</sup> W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny, czyli o utopii estetycznej*, dz. cyt., s. 17.

<sup>36</sup> W samym artykule Bielskiego można wychwycić wiele określeń pejoratywnych portretowanej warstwy społecznej, jak choćby: „samolubna burżuazja”, „wyzyskiwacz”, „obszarnik”.

<sup>37</sup> W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny*, [w:] tegoż, *Słowo...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>38</sup> K. Bielski, *Historia...*, dz. cyt.

z właściwości nowomowy<sup>39</sup> – do zagwarantowania sprawczości przemawiającego. Jest to gatunek o charakterze rytualnym, który ma wyznaczać nową, stającą się w trakcie mówienia rzeczywistość<sup>40</sup>. Drukowany na łamach „Kultury i Życia” artykuł *Musimy tak pracować, aby rósł wkład naszego narodu do ogólnoludzkiej skarbnicy kultury*<sup>41</sup>, miał przybrać postać wypowiedzi programowej, wobec czego autor prawdopodobnie zdecydował się na skorzystanie w sposób echolaliczny<sup>42</sup> z „tekstów-matryc”<sup>43</sup>, jakimi były wystąpienia ówczesnych polityków. Metoda taka skutkowałą ujednoczeniem przekazu w sferze semantycznej, ale też pod kątem nadużywania sformułowań, funkcjonujących jako klisze w języku propagandowym. Korzystanie z tego typu rozwiązań było powszechne – wzorowanie się na wypowiedziach polityków dominowało w wystąpieniach literatów, krytyków i badaczy, zabierających głos na organizowanych w ramach działalności Związku Literatów zjazdach. Działanie takie widoczne jest przede wszystkim w tekstach najbardziej aktywnych członków ZZLP, a więc między innymi Jerzego Borejszy, Adama Ważyka i Kazimierza Wyki.

W tekście Bielskiego ważną rolę odgrywa wskazanie na kolektywizm środowiska artystycznego, nie tylko poprzez sięgnięcie do kategorii grupy reprezentującej „my” („my pisarze”; „my wszyscy”), ale też odnoszenie się do wspólnego wysiłku, poczucia konieczności i wspólnoty celu („Pałac ten, górujący nad nową, socjalistyczną stolicą, powinien być dla nas symbolem naszych obowiązków. Musimy pracować tak, aby cały nasz kraj stał się nie tylko bogaty materialnie, ale i kulturalnie, aby rósł wkład naszego narodu do ogólnoludzkiej skarbnicy kultury”) oraz przez zaznaczenie przynależności („Nasza partia, nasz rząd”; „nasz naród”; „nasz kraj”).

Uwagę zwraca wspomniany przez autora wątek warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki. Budowla ta funkcjonowała w sferze symbolicznej obozu władzy jako znak nowych, lepszych czasów. Pałac, o którym mowa, w momencie publikacji tekstu był w trakcie budowy – rozpoczęto ją w 1952 roku, oddano do użytku natomiast w 1955. Wypowiedź Bielskiego ukazała się niecały rok od pierwszych prac nad realizacją projektu. Powstająca w stolicy konstrukcja budziła nie tylko zainteresowanie i entuzjazm, ale też optymistyczną wizję przyszło-

---

<sup>39</sup> M. Głowiński, *Nowomowa*, dz. cyt., s. 175.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> K. Bielski, *Musimy tak pracować, aby rósł wkład naszego narodu do ogólnoludzkiej skarbnicy kultury*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1953, nr 15, s. 1.

<sup>42</sup> O echolalicznym charakterze wypowiedzi tego typu pisze Jerzy Smulski, choć badacz zwraca uwagę na rolę tego zjawiska w kontekście krytyki i samokrytyki literackiej. Badacz zauważa, że celem tych tekstów jest powtarzanie i zgadzanie się z założeniami wcześniej opublikowanymi, będącymi zbieżne z poglądami obozu rządzącego. Zob. J. Smulski, *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej*, [w:] tegoż, *Od Szczecina do... Października*, Toruń 2002, s. 43-62.

<sup>43</sup> M. Głowiński, *Nowomowa*, dz. cyt., s. 176.

ści, która wraz z zakończeniem budowy miała stać się faktem. Pałac stanowił dowód wpływu Związku Radzieckiego na kształtowanie życia politycznego, społecznego a także kulturalnego w powojennej Polsce. Zaznaczyć przy tym trzeba, że w okresie socjalizmu inwestycje dotyczące urbanistyki i architektury stanowiły ważny składnik prac zaplanowanych przez elity rządzące i miały na celu oddać potęgę będącego u władzy obozu politycznego, ale też utrwalenie jego dominacji w przestrzeni symbolicznej<sup>44</sup>. Warszawski pałac wizualnie przybrał charakterystyczną dla socrealizmu postać – monumentalnej budowli oddającej w materialny sposób ideologię<sup>45</sup> i mającą „przekształcić «szare place w żyjące muzeum», rozpocząć proces przeobrażania miasta przemysłowego w miasto-ogród, być fundamentem położonym przez nowe społeczeństwo pod budowę nowej arkadii”<sup>46</sup>. Jak zauważa Wojciech Tomasiak, „literatura zawsze pozostawała w kontakcie z architekturą”<sup>47</sup>, co w okresie socrealizmu przedstawiało się w szczególnie wyraźny sposób.

Realizowanie planu propagandy monumentalnej w sferze architektury czy dzieł rzeźbiarskich i plastycznych pojawiających się w przestrzeni miejskiej, współistniało ze zwrotem literatów w stronę form epickich, czego przykładem jest debiutancki tom poetycki Bielskiego, do którego wróć w dalszej części rozdziału.

Przywołana również przez Bielskiego została postać Stalina – wzmianka o nim pojawia się już na początku artykułu, w formie uczczenia pamięci zmarłego już wówczas dyktatora:

W chwilach ciężkich, przełomowych zwykliśmy robić przegląd dotychczasowego dorobku, oceniać „dziś” i uświadamiać sobie perspektywy dalszej drogi. Niewątpliwie śmierć Józefa Stalina była taką przełomową chwilą. Zmusiła ona wielu z nas do poważniejszego spojrzenia wokół siebie i w samych siebie, do głębszego zastanowienia się nad naszym „wczoraj, dziś i jutro”. Z dumą stwierdzamy wszyscy, że pomoc Stalina i narodów radzieckich legła u podstaw wszystkich naszych dotychczasowych osiągnięć. Z dumą mówimy o setkach nowych fabryk, budowli, o ogromnych osiągnięciach gospodarczych<sup>48</sup>.

Kluczowy wydaje się tutaj wątek zaangażowania Stalina w odbudowę Polski i wynikająca z niego poprawa infrastruktury oraz sytuacji gospodarczej. Co jednak istotne, w dalszej części artykułu, autor przenosi uwagę na kwestie związane ze sferą kulturalną, której, co Bielski wyraźnie zaznacza, fundamentem także stała się myśl polityka. Postać Stalina zarysowana została w charakterystyczny dla epoki sposób. Typowość przedstawiania dyktatora, tak jak w

<sup>44</sup> Zob. M. Kędziński, *Architektura i urbanistyka manifestem władzy w PRL*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” t. 22, nr 2, s. 1-11; W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Toruń 2016, s. 42-43.

<sup>45</sup> H. Grzeszczuk-Brendel, *Poznański „Okrągłak” oraz warszawski Pałac Kultury – ideologiczne paradoksy architektury po II wojnie światowej*, „Slavia Occidentalis” 2018, nr 2, s. 81.

<sup>46</sup> W. Tomasiak, *Inżynieria dusz...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>47</sup> Tamże, s. 42.

<sup>48</sup> K. Bielski, *Musimy tak pracować...*, dz. cyt.

przypadku wspominanych wcześniej „tekstów-matryc”, wiązała się z sięganiem po konkretne klisze językowe, w ramach których wizerunek Stalina był już utrwalony (w zgodzie z celami propagandowymi) i gotowy do powielenia:

Nie kto inny jak właśnie Stalin, budowniczy państwa radzieckiego i kierowana przez niego partia bolszewików w najtrudniejszych nawet chwilach rewolucji nie zapominali o sztuce i literaturze. Nie kto inny a właśnie Stalin przychodził z pomocą artystom i pisarzom w wyzbywaniu się formalistycznych mieszczańskich naleciałości, z cierpliwością tłumaczył błędy, przestrzegał przed błędnymi kierunkami, naprowadzał na właściwe pozycje.

Obecnie po stracie wielkiego człowieka, którego szeroki zakres wiedzy i zainteresowań wszyscy podziwialiśmy, który stworzył w swoim państwie warunki do nieograniczonego wzlotu myśli ludzkiej, powinniśmy zdać sobie sprawę, że i u podstaw naszych osiągnięć w tym zakresie była jego myśl.

Winniśmy zrobić wszystko, aby zasłużyć na to wyróżnienie jakim obdarzył naszą sztukę i kulturę Towarzysz Stalin – ofiarowując nam Pałac Kultury i Nauki<sup>49</sup>.

Wizerunek Stalina sugeruje ponadprzeciętność oraz przemożny wpływ na kształtującą się po wojnie świat. Świadczy o tym choćby określanie go mianem „budowniczego” i „wielkiego człowieka”, co wiązać można z ukazywaniem Stalina jako „realnego stwórcę rzeczywistości”<sup>50</sup>, czy nawet „boskiego stwórcy”<sup>51</sup>. Z punktu widzenia zbiorowości reprezentowanej przez autora artykułu (środowisko artystyczne) jest wizerunek dyktatora jako osoby światłej oraz zaangażowanej w sprawy kultury, odgrywającej rolę „drogowskazu”, który uzmysławia „właściwy” kierunek aktywności twórczej.

Bielski postrzegał pracę literatów w kontekście budowy nowego ustroju: „Wydaje mi się, że nieco za mało mówimy o tej wielkiej pracy jaką włożył nasz naród w okresie Polskiej Ludowej w rozwój kultury i oświaty”<sup>52</sup>. Aktywność twórcza postrzegana jest tutaj jako obowiązek w służbie dla kraju, sam efekt końcowy z kolei jest „skarbem”, powstającym nie tylko dzięki wysiłkowi pisarza, ale też instytucji wydawniczych (te określane są przez autora jako „pałace”, co znów każe wrócić do sfery skojarzeń związanej z budowlą w stolicy). Literat w takim kontekście stanowi więc część większej sieci tworzonej przez aparat państwa. Znaczące zdaje się przy tym zestawienie aktu twórczego, procesów wydawniczych z działalnością produkcyjną:

Wystarczy przypomnieć sobie pierwsze dni po wyzwoleniu tu w Lublinie i tych kilku zapaleńców, którzy w prymitywnych warunkach wydawali pierwsze broszury, aby właściwą miarę przyłożyć do obecnych pałaców prasy, do milionowych nakładów książek wydawanych przez tegoż „Czytelnika”, przez Państwowy Instytut Wydawniczy, „Książkę i Wiedzę”, „Ossolineum” itd. Te wielkie fabryki dają pro-

---

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> B. Groys, dz. cyt., s. 74.

<sup>51</sup> Tamże, s. 87.

<sup>52</sup> K. Bielski, *Musimy tak pracować...*, dz. cyt.

dukt, bez którego nie moglibyśmy tak szybko przebudowywać naszego życia, naszego społeczeństwa. Fabryki te dają nam milionowe nakłady skarbów naszej literatury<sup>53</sup>.

Myslenie o procesie wydawniczym w kategoriach produkcji i funkcjonowania fabryk jest w tym wypadku znamienne. Zastosowana przez Bielskiego metafora w sposób wzorcowy przystaje do postrzegania przez socjalistów aktywności artystycznej jako „działalności produkcyjnej”<sup>54</sup>. Pisarz staje się w tym ujęciu „inżynierem dusz ludzkich”<sup>55</sup>, wpływającym na projektowanie „nowego obywatela”.

Mówiąc o publicystyce Bielskiego, nie można jednak zapominać, że większa część jego artykułów powstała w momencie, kiedy pełnił stanowisko prezesa lubelskiego oddziału ZZLP. Nacisk kładł zatem głównie na kwestie związane z organizacją życia literackiego, integrowaniem środowiska lokalnego i spełniania przez nie roli, jaką socrealizm przydawał literatom. Ostatnia kwestia wiązała się nie tylko z tworzeniem treści propagandowych przez zrzeszonych w Związku pisarzy, ale też z aktywnością na rzecz kształcenia społeczeństwa. Wyrażało się to przede wszystkim w próbie upowszechnienia czytelnictwa, z czego sprawozdanie Bielski składał w artykule *Ludzie i książki*. Do tematu tego Bielski wracał także w kilku innych tekstach: *Literaci uczą się z dyskusji przedzjazdowej*<sup>56</sup> („Kultura i Życie” dodatek do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 10, s. 2), *Czarna mapa musi być czerwona*<sup>57</sup> („Kamena” 1955, nr 1-2, s. 1-3), *Pod strzechy – to mało*<sup>58</sup> („Kamena” 1955, nr 3-4, s. 1-4) oraz *Proszę przeczytać*<sup>59</sup> („Kamena” 1956, nr 1, s. 4-7). Pierwszy z tekstów opublikowany został w niewielkim odstępie czasowym do *Ludzie i książki*. Bielski zwraca też uwagę na brak instytucji, mających zapewnić możliwość sprawniejszego dostępu do kultury. Wskazuje na zaniedbania w tym zakresie: „Ciągle jeszcze pokutują echa dawnych poglądów, że sprawy kultury – to sprawy nawiasowe w naszej rzeczywistości, że są problemy ważniejsze i pilniejsze. Są to poglądy mylne i szkodliwe”<sup>60</sup>; „Lecz zagadnienie tak istotne, jak wychowanie nowego widza dla tego teatru, co łączy się najściślej z pracą kulturalno-oświatową w domach kultury, świetlicach, zespołach amatorskich itp. nie może jakoś doczekać się należytej rangi i stać się przedmiotem żywych rozważań i gorących sporów”<sup>61</sup>. Do tego zagadnienia jeszcze wrócę, przy omawianiu

---

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> T. Markiewicz, dz. cyt., s. XVI.

<sup>55</sup> Tamże, s. XVII.

<sup>56</sup> K. Bielski, *Literaci uczą się z dyskusji przedzjazdowej*, „Kultura i Życie” dodatek do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 10, s. 2.

<sup>57</sup> K. Bielski, *Czarna mapa musi być czerwona*, „Kamena” 1955, nr 1-2, s. 1-3.

<sup>58</sup> K. Bielski, *Pod strzechy – to mało*, „Kamena” 1955, nr 3-4, s. 1-4.

<sup>59</sup> K. Bielski, *Proszę przeczytać*, „Kamena” 1956, nr 1, s. 4-7.

<sup>60</sup> K. Bielski, *Pod strzechy – to mało*, dz. cyt. s. 3.

<sup>61</sup> K. Bielski, *Proszę przeczytać*, dz. cyt., s. 4.

publicystyki Bielskiego po roku 1956, jako, że jest ono elementem związanym z dokonującą się stopniowo zmianą w sposobie mówienia autora o pewnych problemach i ich przyczynach, na które zwracanie uwagi możliwe było dopiero w momencie odrzucania doktryny socrealistycznej.

Bielski eksponując problem czytelnictwa, sięgnął do zasady typowości obowiązującej w realizmie socrealistycznym<sup>62</sup>. Sprawę tę ukazał jako sytuację właściwą dla całej kształtującej się nowej rzeczywistości:

W związku z Dziesięcioleciem Polski Ludowej chciałem przedstawić dorobek naszego województwa w dziedzinie upowszechniania czytelnictwa, szczególnie na wsi. Należy jednak podkreślić, że zagadnienia, jak również zdarzenia i fakty, które opiszę, są typowe i poruszając się w terenie województwa lubelskiego nie możemy ani na chwilę tracić sprzed oczu obrazu wielkiej rewolucji kulturalnej i tych trwałych przemian, które się dokonały w całym kraju<sup>63</sup>.

Relacjonując osiągnięcia wynikające z inicjatywy podjętej przez lokalne środowisko literatów, zwrócił uwagę na znaczącą poprawę sytuacji – zestawia dane statystyczne dotyczące liczby wypożyczeń książek na Lubelszczyźnie i pochodzące z lat międzywojennych, okresu okupacyjnego i bezpośrednio powojennego:

Przed wojną istniał termin „lektura wagonowa” dla określenia najniższego poziomu, które się wyrzuca po przeczytaniu. Do niedawna nie zwracałem uwagi na tych czytelników ani na ich lektury. Aż pewnego wieczoru byłem świadkiem jak młodziutki podporucznik o mało nie przejechał stacji, na której miał wysiąść. Z zażenowaniem tłumaczył się towarzyszącej mu dziewczynie, że tak go pochłonęła treść czytanej książki, iż zapomniał o wszystkim. Była to powieść współczesna polskiego autora: *Obywatele* K. Brandysa.

Widziałem młodego człowieka, jak się później okazało, robotnika jednej z lubelskich fabryk, który stojąc w korytarzu w dużym tłoku, potrącany i popychany przez wsiadających i wysiadających, ani na chwilę nie wypuszczał z ręki *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego.

Jasne głowy wiejskich kobiet pochylają się nad Orzeszkową, Prusem, Sienkiewiczem.

Studenci zapamiętali czytają Balzaka, Tołstoja, Zolę.

Literatura wagonowa to dziś najlepsi pisarze polscy i zagraniczni. Odbiorcy tej literatury to szerokie rzesze naszego społeczeństwa.

[...] Ręce zgrubiałe od fizycznej pracy sięgały często po dzieła głębokie i trudne z pełną świadomością wyboru. Niejednokrotnie zdarzali się tacy, co po kupnie jednej książki nie mogli odejść od stoiska i oderwać wzroku od okładek, jakby chcieli wszystkie te tomy zabrać ze sobą<sup>64</sup>.

Większość wymienionych autorów to twórcy, których łączyło skłanianie się ku prozie utrzymanej w konwencji realizmu. Znacząca jest wzmianka dotycząca powieści *Obywatele* Kazimierza Brandysa, która opublikowana została w 1954 roku i uznana została za „arcydzieło socrealizmu”<sup>65</sup>. Wskazane przez Bielskiego dzieła były lekturami „bezpiecznymi”, takimi,

<sup>62</sup> Zob. W. Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, [w:] tegoż, *Słowo...*, dz. cyt., s. 7-8.

<sup>63</sup> K. Bielski, *Ludzie i książki*, „Kamena” 1954, nr 4, s. 4.

<sup>64</sup> Tamże, s. 3-4.

<sup>65</sup> A. Lam, [Rec. *Obywatel*], „Twórczość” 1954, z. 6, s. 165.

które można było wpisać w perspektywę walki o „lepsze”, socrealistyczne jutro, stając się tym samym nowym kanonem<sup>66</sup> stworzonym na potrzeby kształcenia obywatela przez kontakt z literaturą.

W przytoczonym wyimku wyraźnie jest eksponowana kategoria młodości – w tamtym czasie o ryzykownym nacechowaniu aksjologicznym. Wiązało się ono z postrzeganiem młodych jako tych, którzy „nie zdołali nasiąknąć «wrogimi» nurtami, stanowili podatną glebę do indoktrynacji w duchu socrealistycznym”<sup>67</sup>. Twórcy z obozu „starych” nie mogli cieszyć się takim zaufaniem ze strony rządu, ponieważ byli „obciążeni wpływami drobnomieszczańskiej estetyki i nawet ich gorliwy neofityzm wydawał się podejrzany”<sup>68</sup>. W przypadku młodego pokolenia cechy dla niego odpowiednie (aktywność, dążność do zmieniania rzeczywistości i entuzjazm w stosunku do nowej sytuacji) były chętnie wykorzystywane<sup>69</sup>, co jednocześnie wiązać można z tendencją do manipulacji ze strony władzy, która na poziomie językowego przekazu budowała obraz świata adekwatny do swoich potrzeb.

„Starym” w tym propagandowym przekazie przypisana była inna rola. Wzmianki dotyczące „młodych” wiążą się z działalnością wcześniejszego pokolenia, które miało za zadanie ich zaktywizować, zadbać o ich dostęp do literatury, zwłaszcza tej aktualnej („czeka na nas i na nasze słowo młodzież”<sup>70</sup>), ale też dotyczą ukazywania młodzieży jako istotnej i ogromnej grupy odbiorczej, będącej stałym bywalcem księgarni oraz instytucji oświatowych („Nieodparte wzruszenie zawsze ogarnia nas literatów starszego pokolenia na widok tych witryn księgarskich [...], stoisk ulicznych wypełnionych mnóstwem tomów, loterii książkowych i licznych tłumów oglądających i nabywających, wśród których dominuje młodzież”<sup>71</sup>). O ile jednak na poziomie abstrakcyjnym, retorycznym kategoria młodości była pożądana, o tyle, gdy w grę wchodziła współpraca między starym a młodym pokoleniem, dostrzec można wyraźne napięcie międzygeneracyjne na froncie walki o nową przyszłość.

Dochodzi to do głosu w dwóch tekstach Bielskiego: *Praca z młodymi*, *Chcemy by po nas przyszli lepsi*. Poeta przeprowadza w nich wyraźną krytykę „nowego” pokolenia, prezentując sprawę jako problem ogólnopolski:

---

<sup>66</sup> Zob. P. Dakowicz, *Walka ideologiczna z Norwidem i o Norwida (1944-1948)*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2, s. 5.

<sup>67</sup> T. Markiewicz, dz. cyt., s. XXIV.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> W. Tomasik, *Realizm socjalistyczny, czyli o utopii estetycznej*, dz. cyt., s. 23-24.

<sup>70</sup> K. Bielski, *Musimy tak pracować...*, dz. cyt.

<sup>71</sup> K. Bielski, *Pod strzechy...*, dz. cyt., s. 1.

W styczniu br. odbyły się w Lublinie dwudniowe narady Komisji Młodzieżowej Zarządu Głównego, z udziałem opiekunów Kół Młodych wszystkich oddziałów w Polsce pod przewodnictwem Igora Nowerlego. [...]

Rozważano wiele zagadnień wszechstronnie i głęboko. Dowiedzieliśmy się wtedy, że troska, która nas gnębi, jest troską ogólną. Nawet tak potężne środowisko jak Warszawa ma nie mniejsze kłopoty. Koła Młodych egzaminu nie zdały<sup>72</sup>.

Głównymi zarzutami, jakie autor kieruje w stronę twórców należących do podległego lubelskiemu ZZLP Koła Młodych, są: pewność siebie (wynikająca z dostania się do organizacji) lub niskie ambicje („Pewna ilość młodych wstąpienie do koła uważała za uzyskanie już rangi pisarza i przestała pracować nad sobą, uważając każdy swój płód za doskonały, inni poszli na łatwiznę, byle upłynnić swe remanenty w «Artosie», radio lub mniej wymagających dziennikach”<sup>73</sup>), niedostateczna jakość prezentowanej przez nich twórczości („mierne na ogół osiągnięcia”<sup>74</sup>; „wprawdzie poczta przynosi co pewien czas nowe zgłoszenia, lecz poparte są one tak słabym materiałem, że mimo najłagodniejszej oceny nie można ich uwzględnić”<sup>75</sup>) oraz opieranie swojej aktywności wyłącznie na talencie nie wspartym przygotowaniem ideologicznym („Bez wielkiej pracy nad sobą, bez znajomości zasadniczych prawideł rzemiosła, bez głębokiego podkładu ideologicznego nie osiągnie się również nic, sam talent nie wystarczy”<sup>76</sup>). W ramach diagnozy Bielski zasygnalizował, że organizacja sprawuje opiekę finansową, pomoc w udoskonalaniu warsztatu pisarskiego i zapewnia miejsce do spotkań. Początkujący literaci mogą również liczyć na przychyłność ze strony państwa, a co za tym idzie – „nieznaną przed wojną łatwość startu”<sup>77</sup>:

Trzeba stwierdzić, że państwo nasze czyni wszystko, by zapewnić młodym opiekę, pomoc i możliwość startu. Nigdy chyba początkujący literat nie miał tak znakomitych warunków jak obecnie. Toteż więcej niż mierne na ogół osiągnięcia na tym polu są dziś poważną troską ludzi, dla których ten stan rzeczy nie może być obojętny<sup>78</sup>.

W celu poprawienia sytuacji Związek wyraził zgodę na swobodę twórczą młodych (w kwestii wyboru form pracy) i umożliwił im uczestnictwo w spotkaniach sekcji twórczych, na których poruszano zagadnienia związane z literaturą współczesną oraz sprawami warsztatowymi. W ich ramach przeprowadzano także „szkolenie ideologiczne”<sup>79</sup>. Nie cieszyły się jed-

---

<sup>72</sup> K. Bielski, *Praca z młodymi*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 13, s. 2.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> K. Bielski, *Chcemy by po nas przyszli lepsi*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 17, s. 2.

<sup>78</sup> K. Bielski, *Praca z młodymi*, dz. cyt.

<sup>79</sup> Tamże.

nak one zainteresowaniem, krytykowano zwłaszcza ich niski poziom, co wymagało w ówczesnej sytuacji pewnej dozy odwagi<sup>80</sup>.

W dalszej części wywodu Bielski ostatecznie kieruje się w stronę samokrytyki. Zaznaczyć przy tym trzeba, że była ona znaczącym elementem dla socrealistycznego modelu komunikacji, która miała swoje miejsce zarówno w życiu literackim, ale też społecznym<sup>81</sup>. Kwestią istotną w tym wypadku jest jej eholaliczny charakter względem przeprowadzanej wcześniej krytyki<sup>82</sup>. Bielski nie może jej jednak ostatecznie dokonać, ponieważ nie jest w stanie dostrzec w działalności instytucji przeszkód, które miałyby negatywnie wpłynąć na rozwój młodego pokolenia pisarzy. Próba oceny własnych działań przerodziła się z powrotem w ocenę aktywności młodzieży i poskutkowała skierowaniem w ich stronę pouczenia<sup>83</sup>:

Najłatwiej powiedzieć: my jesteśmy w porządku, to Zarząd winien, że się za mało nami opiekuje. Nie zachwycamy się ilością wieczorów autorskich i publikacji w prasie. Tu przecież chodzi o poziom. O siłę startu, o rozmach i pasję twórczą. Jak czego potrzeba – należy żądać, domagać się. A nie czekać aż się poprowadzi za rączkę. No i więcej samokrytyki. Nie tak: wiemy o swych brakach i chcemy się uczyć. Ale jakie to są braki i wskutek czego powstały i jak je usunąć. A jeśli potrzebna przy tym pomoc starszych kolegów zwrócić się należy do nich bezpośrednio, a na pewno pomogą. No i trochę więcej taktu i właściwej oceny cudzej pracy. My, starsi odejdziemy. Lepiej czy gorzej spełnialiśmy swe zadania. Po nas przyjdą młodzi i dlatego nie jest dla nas obojętne kto i kiedy nas zastąpi. Chcielibyśmy aby po nas przyszli ludzie lepsi<sup>84</sup>.

Jeśli mowa o samokrytyce warto natomiast przyjrzeć się ponownie artykułowi *Cel mamy przed sobą jeden*. Tekst jest odpowiedzią na krytykę ze strony redakcji „Sztandaru Ludu”. Wypowiedź tę Bielski potraktował jako okazję do przybliżenia roli literatów (ich pracy, zadań oraz celów), w świetle wymagań stawianych przez Zarząd Główny. Zaznaczył przy tym, że „głównym i zasadniczym celem literata jest pisanie i wydawanie książek”<sup>85</sup>, a „miarą wartości środowiska i jego żywotności jest ilość i jakość wydanych książek”<sup>86</sup>. Poruszenie tej kwestii z kolei stworzyło autorowi sposobność do przedstawienia sprawozdania z prac Związku Literatów z lat 1953-1954.

Wyeksponowanymi w ramach tego bilansu osiągnięciami były publikacje książkowe (38 *równoleżnik* Bielskiego, *Czarna wiosna* Józefa Nikodema Kłosowskiego, *Opowiadania indyjskie* Jerzego Krzysztonia i *Wiersze z Lublina* Stefana Wolskiego), pozycje zaplanowane

---

<sup>80</sup> Zob. K. Bielski, *Chcemy by po nas przyszli lepsi*, dz. cyt.

<sup>81</sup> J. Smulski, *O polskiej socrealistycznej...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>82</sup> Tamże, s. 54.

<sup>83</sup> Młodzi w odpowiedzi na pierwszy artykuł, *Praca z młodymi*, skierowała własne zażalenia wobec starszych kolegów ze Związku. Opublikowane one zostały również w „Kulturze i Życiu” i były powodem, dla którego Bielski powrócił do problemu Koła na łamach dodatku literackiego.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> K. Bielski, *Cel mamy...*, dz. cyt.

<sup>86</sup> Tamże.

do druku (umowy wydawnicze podpisane zostały z Kazimierzem Andrzejem Jaworskim, Ryszardem Liskowackim i Eugeniuszem Gołębiowskim), wspomniano także o aktywności translatorskiej Anny Jakubiszyn-Tatarkiewicz oraz teatralnej działalności Marii Bechczyc-Rudnickiej. Dowartościowanie osiągnięć członków instytucji oparte było o współpracę z konkretnymi wydawnictwami („Czytelnik”, „Pax”, Biblioteka Kameny), które dawały w oczach autora pewność w kwestii jakościowej publikowanych tekstów („O wartości tych książek zdecyduje odbiorca i krytyka, jednak wydanie ich przez poważne wydawnictwa mówi już samo za siebie”<sup>87</sup>).

Wyliczenie efektów pracy służyć miała zaznaczeniu, że mimo niewielkiego grona literatów skupionych w Związku („10 członków rzeczywistych i 12 kandydatów”<sup>88</sup>), lokalne środowisko osiąga znaczące sukcesy. Służyć miała także odrzuceniu krytyki redakcji, zarzucającej Związkowi mały wkład w rozwój kultury. Bielski nie przyjmuje uwag kierowanych w stronę lubelskich pisarzy, odpierając je stwierdzeniem, że komentująca ich aktywność redakcja nie jest dostatecznie zorientowana w działaniach Związku.

Choć Bielski odrzucił stanowisko redakcji pisma, co do działalności Związku, to decyduje się dokonać samokrytyki z pozycji prezesa lubelskiego oddziału instytucji. Zwraca w niej uwagę na niedostatki w sferze twórczej, ale też organizacyjnej, wynikającej z funkcjonowania „Kameny”. Aby uchylić zarzuty, Bielski zasłania się założeniami doktryny socrealistycznej:

Samokrytycznie należy stwierdzić, że za mało mamy utworów o tematyce współczesnej, niedostateczną ilość reportaży, słabą publicystykę i prawie zupełny brak krytyki literackiej. W tym kierunku toczą się u nas ożywione dyskusje, by stanąć i tutaj na wysokości zadania. Pewne rezultaty już widać, sądzimy że i te trudności będą pokonane. [...]

Lubelski Oddział Związku wydaje również „Kamień”, kwartalnik społeczno-literackich. [...] Istnieje zagadnienie, czy „Kamena” spełnia w sposób właściwy postawione sobie zadanie.

Zarówno redakcja kwartalnika, jak i Zarząd Oddziału zdają sobie sprawę, że „Kamena” jest jeszcze daleka od wzoru. Redagowanie tego rodzaju pisma nie jest łatwe. [...] Wiemy z jak surową krytyką spotkała się „Twórczość”, która ma do dyspozycji duże środki materialne i pisarzy z całej Polski. A „Nowa Kultura”? „Kamena” posiada minimalne środki i duże trudności do przewyciężenia. W środowisku naszym toczą się poważne dyskusje i rozważa się szereg projektów, by znaleźć właściwy ton dla „Kameny” i postawić ją na należytych poziomach. Na styczniowym posiedzeniu Zarządu Głównego, gdzie debatowano na temat „Kameny”, usłyszeliśmy dużo ocen krytycznych, jak również cennych rad i wskazówek. Słabą stroną „Kameny” jest ciągle niedostateczne powiązanie z terenem oraz brak aktywności pozazwiązkowej, który się dopiero tworzy. Po przewyciężeniu tych i innych trudności bliskie nam się staną szerokie perspektywy, jakie przed „Kamieną” roztoczył na wyżej wspomnianym posiedzeniu prezes Kruczkowski – pisma, które by zasięgiem swych wpływów objęło prawy brzeg Wisły<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> K. Bielski, *Cel mamy...*, dz. cyt.

Bielski przedstawia skrót programu realizmu socjalistycznego, wskazując na jego główne postulaty w sferze twórczej, ale i wady dotyczące aktywności wydawniczej. Jednocześnie zapowiada, że postulowane zmiany są w trakcie wdrażania – buduje zatem pozytywny obraz przyszłości, w której nastąpi obiecywana poprawa. Akceptacja zaleceń pochodzących z centralnego ośrodka jest znamieną – w jasny sposób pokazuje ona podporządkowanie literatów względem obowiązującej metody twórczej i tym samym ujednolicenie treści „produkowanych” w celach propagandowych<sup>90</sup>.

Teksty Bielskiego z lat 50. są uwikłane w dyskurs socrealistyczny. Skupienie na sprawach społecznych i kulturalnych wynikało z pełnionej przez niego funkcji prezesa lubelskiego oddziału Związku Literatów. Niemniej mogło się wiązać również z tym, że autor widział siebie w roli eksperta. Podejście takie widoczne jest przede wszystkim w stawianiu siebie (oraz innych literatów z pokolenia poety) w roli autorytetu dla młodych, czy w zaplanowaniu dalszych prac, wynikających ze złożonej samokrytyki i mających poprawić funkcjonowanie Związku.

### **„Krwawa linia życia”<sup>91</sup>**

W latach 50. Bielski był nie tylko działaczem oraz publicystą. Powrócił również do twórczości poetyckiej. Choć socrealizm odnosił się do całej literatury, to w praktyce najczęściej realizowany był na gruncie prozy. Decydowała o tym łatwość w dostosowywaniu tej formy do postulatów wysuwanych przez doktrynę socrealistyczną. W kontekście twórczości zaangażowanej społecznie, wspomnianą właściwość w perspektywie liryki zanegował Kazimierz Wyka w artykule opublikowanym na łamach „Odrodzenia”:

Doświadczenie chwili obecnej wskazuje, że mimo wielkiej chłonności na poezję, liryka nie zdoła spełnić tych potrzeb rozumienia świata, rozsupłania ideologicznych i społecznych motywów obecnej rzeczywistości, jakiego domaga się słusznie instynkt moralny każdego z nas. Poezja tylko opiewa i zapowiada, lecz nie daje wiedzy. Dziś nade wszystko chcemy wiedzieć, w ludzki sposób rozumieć. Wchodzimy zapewne w okres przewagi prozy, ściśle powieści. [...] realizm, jeżeli go wmawiać liryce, gotów doprowadzić ją do milczenia, jeżeli natomiast postulować go wobec powieści, jest tylko naprowadzeniem gatunku na drogi, które zawsze były dla niego najbardziej owocne<sup>92</sup>.

Choć wypowiedź Wyki (jak i inne jego teksty z tego okresu), podkreślała, że „liryka nie może być «realistyczna»”<sup>93</sup>, a co za tym idzie – nie była przydatna dla pisarzy tworzących

---

<sup>90</sup> Tamże.

<sup>91</sup> K. Bielski, *Trzydziesty ósmy równoleżnik*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, Warszawa 1954, s. 15.

<sup>92</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, „*Twórczość*” 1945, z. 3, s. 110-111.

<sup>93</sup> kjw [K. Wyka], *Zmęczona poezja. Szkoła krytyków*, „*Odrodzenie*” 1947, nr 35.

w zgodzie z doktryną socrealistyczną. Formułowano także opinie przeciwne, Julian Przyboś stwierdził, że poezja nie powinna podlegać doktrynie – nie jednak przez jej nieużyteczność wobec postulatów realizmu socjalistycznego, a ze względu na jej szczególny charakter. Wskazywał, że istotą twórczości poetyckiej jest „odnowa, niepoprzestawanie na osiągniętym już zasobie poetyckiego gospodarstwa, wynalazczość, ciągły ruch, nieustanne nowatorstwo”<sup>94</sup>, niemożliwe wobec tego stałoby się odrzucenie „ogromnych odkryć poetyckich ostatnich stu lat, nie wolno zatrzymać się na romantykach”<sup>95</sup>, jako, że to doprowadziłoby do regresu lub zupełnego unicestwienia liryki<sup>96</sup>.

Kluczowy w takim podejściu jest wcześniejszy udział działalności awangardy opiewającej odbudowę świata po wojnie, przejścia „od przedstawiania świata ku jego przekształcaniu”<sup>97</sup>, a zatem głoszenia idei kształtowania na nowo rzeczywistości, która miałaby w zupełności podlegać „nowemu człowiekowi”<sup>98</sup>. Awangarda zresztą często wylała się w relacje polityczne. W Rosji jej przedstawiciele (m. in. Włodzimierz Majakowski, Osip Brik, Mikołaj Asijew, Wsiewołod Meyerhold) związani byli z partią bolszewicką, a ich twórczość współgrała z celami politycznymi. Autorzy ci za ważny element twórczy uznawali świadome zaangażowanie sztuki w politykę. Za cel stawiali sobie negację dawnego porządku społecznego<sup>99</sup>, a jednocześnie przy użyciu środków sztuki dążyli oni do wytwarzania dóbr użytkowych i bezpośredniej organizacji produkcji i życia codziennego”<sup>100</sup>.

Związek awangardy z polityką, sięganie po wątki społeczne, retorykę związaną z odbudową świata i entuzjazm z nim związany dostrzegalne są także w literaturze polskiej. Zaangażowanie w bieżącą sytuację w kraju dostrzec można choćby w omówionych w drugim rozdziale rozprawy *Szopkach Reflektora*, ale też w twórczości Anatola Sterna, Tadeusza Peipera, Brunona Jasińskiego czy Przybosia<sup>101</sup>. W przypadku ostatniego z wymienionych poetów tematyka tworzenia nowej rzeczywistości, wizji świata jako przestrzeni aktywności „nowego człowieka”<sup>102</sup> wybrzmiewa już w latach 20. w jego dwóch pierwszych tomach poetyckich: *Śruby* (1922) i *Oburącz* (1926). Część z zamieszczonych tam utworów znalazła się w powojennym zbiorze poezji *Miejsce na ziemi* Przybosia, wydanej w Lublinie, co nie spotkało

---

<sup>94</sup> J. Przyboś, *Na linii poetyckiej*, „Odrodzenie” 1946, nr 7, s. 6.

<sup>95</sup> Tamże.

<sup>96</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 48.

<sup>97</sup> B. Groys, dz. cyt., s. 27.

<sup>98</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 31-36.

<sup>99</sup> T. Załęska, *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12, s. 109.

<sup>100</sup> B. Groys, dz. cyt. s. 40.

<sup>101</sup> Zob. A. Pietryga, *Timor, ira, despectio. O postsekularnej retoryce międzywojennej awangardy*, „Res Rhetorica” 2022, nr 3, s. 5-24.

<sup>102</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 34.

się z aprobatą pisarzy, krytyków i działaczy zaangażowanych w proces tworzenia nowej literatury<sup>103</sup>. Zresztą stanowisko krakowskiego poety, podobnie jak jego twórczość (posądzany był o formalizm i niezrozumiałość, obecność w jego tekstach drobnomieszczańskich naleciałości, którym ówczesna krytyka literacka oraz sama władza nie były przychylnie<sup>104</sup>), były kontrowersyjne<sup>105</sup> i wpłynęły w znacznym stopniu na ograniczenie możliwości publikowania przez niego w późniejszych latach<sup>106</sup>. Niemniej odegrał on znaczącą rolę w literackim życiu oraz miał wpływ na pokolenie pisarzy, którzy tworzyli nowe środowisko artystyczne w Lublinie:

Dla większości debiutujących tuż po wojnie poetów był Przyboś prawdziwym Mistrzem. Upostaciowione w jego osobie idee artystycznej awangardy stanowiły tę tradycję, do której poszukując estetycznego wyrazu dokonującej się rewolucji społecznej, odwoływali się oni w pierwszej kolejności. Pod wpływem Przybosiowej poezji rozpoczynali młodzi poeci z Lublina (m. in. Julia Hartwig, Anna Kamińska, Zygmunt Mikulski, Jerzy Pleśniarowicz), Krakowa (Adam Włodek czy – w co trudno uwierzyć – Władysław Machejek), Warszawy (Roman Bratny). Również najgłośniejszy debiut poetycki tego czasu – Tadeusza Różewicza, odbył się pod auspicjami Przybosia<sup>107</sup>.

Nowe pokolenie poetów lubelskich nie miało dużych możliwości publikacyjnych. Większość z młodych literatów mogła drukować jedynie na łamach czasopism, tomy poetyckie wydawali dopiero po odwilży październikowej w 1956 roku. Wyjątkiem była Anna Kamińska, która w okresie socrealizmu opublikowała trzy tomiki wierszy (*Wychowanie* 1949, *O szczęściu* 1952, *Bicie serca* 1954). Byli oni ponadto wplątani w bieżące dyskusje polityczne. Wspomniany wcześniej poranek autorski (3 września 1944) z udziałem krakowskiego poety, na którym młodzi twórcy mieli okazję się zaprezentować, spotkało się z krytyką na łamach „Odrodzenia”. Mieczysław Jastrun w artykule *Poezja i poetyczność* zarzucił prezentującym powielanie międzywojennych wzorców<sup>108</sup>.

Warto przy tym zauważyć, że w przeciwieństwie do nowego pokolenia twórców, pisarze zrzeszeni ZZLP w większości skupili się na prozie, o czym była mowa w przytaczanym wcześniej artykule Bielskiego (*Cel mamy jeden przed sobą*), gdzie pisarz prezentował bilans osiągnięć Związku za lata 1953-1954. Jedynie trzech z wymienionych przez niego twórców (łącznie z nim samym) publikowało wówczas poezję, a umowy wydawnicze również dotyczyły głównie utworów prozatorskich. Wskazać też można sporadyczne przedruki międzywojennych utworów literatów wcześniej należących do grupy Reflektora, które ukazywały się

<sup>103</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>104</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>105</sup> G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL...*, dz. cyt., s. 49-50.

<sup>106</sup> Tamże, s. 67-73

<sup>107</sup> Tamże, s. 46-47.

<sup>108</sup> M. Jastrun, *Poezja i poetyczność*, „Odrodzenie” 1944, nr 8-9, s. 9.

między innymi w „Kamenie”, „Tygodniu Literackim” oraz w „Kulturze i Życiu”. Jednym nich był wiersz Wacława Gralewskiego, opublikowany na łamach „Kameny” – *Nad mogiłką Ludwika Wawrzyńskiej*. Utwór ten poświęcony został pamięci nauczycielki, która w trakcie pożaru uratowała czwórkę dzieci – zmarła w wyniku odniesionych w trakcie bohaterskiego czynu obrażeń. W tym samym okresie ukazały się także wiersze Wisławy Szymborskiej (*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*) i Leopolda Staffa (*Uratowała z ognia dzieci czworo*), dotyczące tego samego tematu. Wszystkie trzy liryki nie tylko były reakcją na aktualne wydarzenie, ale też przede wszystkim pochwałą bohaterskiej postawy Wawrzyńskiej.

Niewielki udział twórczości poetyckiej w dorobku literackim autorów należących do ZZLP wyraźnie pokazuje, że w przeciwieństwie do epoki minionej, w której awangardziści w pozycji uprzywilejowanej stawiali lirykę, w okresie socrealizmu proza zajmowała pozycję centralną. Pomimo wszystko Bielski publikuje jednak książkę poetycką – *38 równoleżnik*.

Debiut książkowy Bielskiego z 1954 roku poprzedzony został publikacją jego fragmentów na łamach „Kameny” razem z tekstem *Z wierszy o Kazimierzu* napisanym jeszcze w międzywojniu (w tomie *Wczoraj i przedwczoraj* pod utworem widnieje data roczna 1934). Poeta do druku wybrał wówczas cztery z dwunastu tekstów, które składają się na książkę.

Tytuł odwoływał się do spraw bieżących, czyli rozdzielenia Korei na Południową i Północną. Wiązało się ono z odmiennymi ustrojami wprowadzonymi po wyborach w 1948 roku. Na północy władzę objęli komuniści, południe natomiast „opowiedziało się” za utworzeniem republiki demokratycznej. Granica przebiegała przez 38 równoleżnik i od 1953 roku rozdzielała Półwysep Koreański na dwie części. Powstanie Koreańskiej Strefy Zdemilitaryzowanej poprzedził konflikt zbrojny rozpoczęty w 1950 roku, wynikający z inwazji przeprowadzonej przez Kim Ir Sena pod pretekstem zjednoczenia narodu koreańskiego<sup>109</sup>. Znaczna przewaga wojsk północnokoreańskich oraz wsparcie ze strony ZSRR i Chińskiej Republiki Ludowej sprowokowały włączenie się do konfliktu wojsk ONZ-u. To z kolei poskutkowało podpisaniem w Panmunjeon porozumienia w sprawie zawieszenia broni na trzy lata<sup>110</sup>. Wyślana przez międzynarodową organizację armia niemal w całości składała się z żołnierzy amerykańskich<sup>111</sup>, co stanowi istotny wątek poruszany w utworach zamieszczonych w *38 równoleżniku*.

---

<sup>109</sup> Zob. B.R. Myers, *Najczystsza rasa – propaganda Korei Północnej*, tłum. B. Hlebowicz Warszawa 2011, s. 33

<sup>110</sup> Zob. W. J. Dziak, *Korea – pokój czy wojna?*, Warszawa 2003, s. 120-121; W. Potocka, M. Surdecki, *Perspektywy zjednoczenia Korei po szczycie w Phenianie*, „Azja-Pacyfik” 2000, nr 3, s. 16-27.

<sup>111</sup> Zob. A. Leszczyński, *Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku*, „Przegląd Historyczny” 1995, nr 1, s. 51.

Wybrany przez Bielskiego tytuł postrzegać można jako deklarację, ale także jako symbol podziału świata – dosłownie na północ i południe, a więc na świat komunistów i imperialistów, ale także w perspektywie horyzontalnej, również odpowiadającej wspomnianej ustrojowej dychotomii, Wschód-Zachód, co autor uwyraźnił w utworach zebranych w tomie. Ważne jednak w tym wypadku stają się aspekty związane z zaangażowaniem armii poszczególnych krajów, reprezentujących na ówczesnej mapie polityki globalnej kapitalizm (wojska amerykańskie wysłane do Korei przez ONZ) oraz komunizm (ZSRR i Chińska Republika Ludowa). Wyeksponowanie ich udziału w sporze wiązało się ściśle z ukazywaniem obrazu Ameryki zgodnie z retoryką socrealistyczną. Prezentowany w nim obraz świata – co należy zaznaczyć – kapitalistycznego, utrwalany był jako zły, zdominowany przez figurę wroga klasowego<sup>112</sup>.

Przebieg wspomnianego konfliktu zbrojnego jest istotny z punktu widzenia kompozycji tomu. Pomyślany on został tak, aby wprowadzić czytelnika w temat wojny koreańskiej. Warto przy tym jednak wspomnieć, że temat ten polskiemu odbiorcy nieco wcześniej przedstawili Marian Brandys w powieści *Dom odzyskanego dzieciństwa*<sup>113</sup> oraz Kazimierz Brandys w *Obywatelach*<sup>114</sup>. Obaj autorzy eksponowali wyraźnie postawę antyimperialistyczną, skupiając się na obrazowaniu żołnierzy pochodzących zza oceanu w negatywny sposób<sup>115</sup> przy pomocy klisz językowych popularnych w retoryce socrealistycznej. Zbliżone cele przyświecały Bielskiemu w *38 równoleżniku*.

W twórczości Bielskiego istotnym wątkiem jest refleksja nad rolą sztuki w kontekście powojennej odbudowy i nowego zagrożenia militarnego. Tego rodzaju tematyka kieruje jego lirykę ku epice, co podkreśla sięgnięcie po inwokację – formę typową dla tego rodzaju. W okresie socrealizmu przesunięcie w stronę epiki było charakterystyczne dla poezji, podobnie jak upodobanie do form podniosłych (oda, panegiryk) oraz satyrycznych (pamflet, paszkwil), służących gloryfikacji ustroju lub krytyce jego przeciwników<sup>116</sup>.

W pierwszych utworach tomu poeta (wypowiadający się jednak w imieniu zbiorowości) wprowadza temat koreański (*Inwokacja, Zamiast wstępu*). Opowieść zniekształca prawdę

---

<sup>112</sup> J. Smulski, *Obraz Stanów Zjednoczonych w polskim reportażu socrealistycznym. Casus Eddy Werfel*, [w:] tegoż, *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*, Toruń 2015, s. 41.

<sup>113</sup> W paradokmentalnym tekście Brandysa wyeksponowany został wątek koreańskich dzieci osieroconych w wyniku działań wojennych, które na czas wojny, podobnie jak inne państwa bloku wschodniego, przyjęła Polska.

<sup>114</sup> Temat walk w na Półwyspie Koreańskim stanowił dla wydarzeń powieści tło, sugerujące zaangażowanie Polski w politykę na stopniu międzynarodowym i wiarę w triumf ustroju komunistycznego.

<sup>115</sup> M. Piekara, *Ameryka i polski socrealizm, czyli coca-cola czy cukier trzcinowy*, [w:] *Literatura polska obu Ameryk: studia i szkice. Seria druga*, red. B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2016, s. 456.

<sup>116</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 149-

historyczną, rozpoczyna się od podkreślenia niesprawiedliwej, zdradzieckiej napaści (*W Pusanie, W Phenianie*). Kolejne teksty sytuują te wydarzenia w szerszej, światowej perspektywie (*Trzydziesty ósmy równoleżnik, Mówią Chiny, Rozgłośnia „Świat”, Chonson Mansei*), nie tylko, aby pokazać solidarność z walczącymi żołnierzami północnokoreańskimi, ale także by ukazać odwrócenie porządku świata, mające miejsce w czasie wojennym (*Dni koreańskie, Noce koreańskie*).

Książka Bielskiego – zgodnie z tradycjami przedwojennej awangardy – zawiera dialog tekstu z obrazem. Wiersze zostały uzupełnione ilustracjami Izaaka Celnikiera – malarza i grafika, zaangażowanego w działania na rzecz pokoju i sprzeciwu wobec totalitaryzmu<sup>117</sup>. Przed wojną był on wychowankiem Domu Sierot prowadzonego przez Janusza Korczaka, na początku lat 40. przebywał w getcie białostockim (gdzie zginęła większa część jego rodziny). Pod koniec wojny, więziono go kolejno w obozach: Stutthof, Auschwitz, Sachsenhausen i Flossenburg<sup>118</sup>. W drugiej połowie lat 40. kształcił się w Pradze w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej pod opieką Emila Filli<sup>119</sup>. Na początku lat 50. powrócił do Polski – zamieszkał w Warszawie, gdzie silnie angażował się w życie artystyczne, w swoich pracach dając przede wszystkim świadectwo Holocaustu i okrucieństwa wojennego. W latach 60. natomiast wyemigrował do Paryża – we francuskim okresie swojej twórczości również powracał do tematu martyrologii Żydów i doświadczeń wojennych<sup>120</sup>.

W tomie znalazło się osiem szkiców węglem wykonanych przez niego na potrzeby publikacji, które następnie posłużyły artyście do zrealizowania dużego projektu na płótnie (*Korea, 1954*) – powstał on w niedługim czasie po ukazaniu się tomu<sup>121</sup>. Włączenie się Celnikiera w prace nad tomikiem, czy w ogóle sięgnięcie po problematykę koreańską, rozpatrywać można, zdaniem Zuzanny Benesz-Goldfinger, jako próbę utożsamiania się z losem ofiar wojny na Wschodzie. Wątek ten współgrał z głoszoną od 1948 roku narracją, w której porównywano opresję nazistowską z systemem kolonialnym i ukazywano je jako przejawy imperializmu<sup>122</sup>. Wspomnieć przy tym należy o inspiracjach ilustratora pracami Pabla Picassa (*Masa-*

---

<sup>117</sup> W 1955 roku był jednym z organizatorów 5. Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale.

<sup>118</sup> R. Gozdecka, *Obrazy wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska: Artes, Sectio L”, 2014, T. 12, s. 118.

<sup>119</sup> Z. Benesz-Goldfinger, *Niewielkie resztki z Solnej. Izaak Celnikier wobec doświadczenia Zagłady*, [w:] *Niewielkie resztki z Solnej. Izaak Celnikier wobec doświadczenia Zagłady*, red. Z. Benesz-Goldfinger, Warszawa 2023, s. 42-44.

<sup>120</sup> R. Gozdecka, dz. cyt.

<sup>121</sup> Z. Benesz-Goldfinger, dz. cyt., s. 46.

<sup>122</sup> Tamże, s. 44.

*kra w Korei*, 1951) oraz Fransisca Goi (*3 maja 1808*, 1814)<sup>123</sup>. W znacznym stopniu techniki wykorzystane przez artystów wpłynęły na charakterystyczny dla Celnikiera, ale też dla socrealizmu, sposób ujmowania świata za pomocą kontrastu. Cecha ta dostrzegalna jest przede wszystkim w szkicach oddających obie strony konfliktu dzięki czemu artysta był w stanie oddać okrucieństwo wojenne i wiążącą się z nim niesprawiedliwość.

Współpraca Bielskiego z Celnikiere wpisuje się w postulat syntezy sztuk, realizowany w międzywojniu przez różne środowiska artystyczna. Choćby z tego względu warto zatem poszczególne utwory w nim zamieszczone rozpatrywać w powiązaniu z ilustracjami wykonanymi przez malarza – pozostają one bowiem w wyraźnej relacji ze sobą.

Kompozycja tomu odsłania intencje autora. Książka rozpoczyna zapisana kursywą *Inwokacja*, co stanowi typowy sposób wyeksponowania tekstu w pozycji inicjującej. Utwór ten naprowadza na trop klasyczny – zarówno ze względu na tytuł, wiążący się z gatunkiem wysokim i kojarzącym się z epiką, ale też przez obecną w tekście rozbudowaną apostrofę do Muzy. Wykorzystanie przez Bielskiego inwokacji służyć miało szczególnym celom, wynikającym z jej tradycji literackiej, a więc z jej silnego powiązania z eposem. Bielski uwagę kieruje na rozważania o roli poety w nowej rzeczywistości i na jego problemy w procesie wypracowywania języka odpowiedniego do jej przedstawienia oraz wypełniania obowiązków wobec czytelników jego dzieł:

Jakim zaklęciem, jaką mocą  
Wydobyć słowo – twórcze, żywe,  
Co by świeciło słońcem nocą,  
Było jak stal nieustępliwe;  
By ludziom w świecie rozproszonym  
Rozpromieniało gęstwą cieniów,  
Było pobudką i zapłonem;  
Było sztandarem – zawołaniem,  
Nagrodą w pracy, siłą w boju,  
Wielkiego jutra zwiastowaniem,  
Tęsknotą ludów do pokoju<sup>124</sup>.

Przemyslenia podmiotu kierują go głównie w stronę poszukiwań odpowiedniej metody twórczej, co stanowiło ważny dylemat poezji nowożytnej. „Ja” skupia się na początku na rozważaniach metapoetyckich. Szuka języka, który umożliwiłby nieskrępowaną ekspresję. Koniec przytoczonego fragmentu z kolei kojarzy się już mocno z hasłami socrealistycznymi.

<sup>123</sup> O inspiracjach artystycznych Celnikiera zob.: D. Jarecka, *Od Getta do Korei. Rekonstrukcje pamięci Izaaka Celnikiera*, [w:] *Niewielkie resztki z Solnej...*, dz. cyt., s. 242-259; M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Lublin 2013, s. 220-222, 229-237; M. Wosnitzka-Kowalska, *Czarne obrazy. Celnikier – Goya*, [w:] *Żydzi Białostoccy: od początków do 1939 roku*, „Żydzi wschodniej Polski” Seria VI, red. J. Ławski, K. K. Pilichiewicz, A. Wydrycka, Białystok 2018, s. 315-325.

<sup>124</sup> K. Bielski, *Inwokacja*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, Warszawa 1954, s. 5.

Bielski przerzucił zatem pomost między tymi kwestiami i wplątał poezję w sprawy związane z ideologią. W utworze wcielił się w opisywaną przez Edwarda Balcerzana rolę agitatora<sup>125</sup>, łącząc funkcję estetyczną z celami propagandowymi, mającymi wpływać na odbiorcę<sup>126</sup>.

Motyw wzywania do boju łączy się z ważnym dla twórczości okresu socrealizmu tematem walki o pokój („Tęsknotą ludów do pokoju”<sup>127</sup>). W *Równoleżniku* punktem odniesienia dla pisarza, podobnie jak wiąże się z tym kluczowy element retoryki socrealistycznej, czyli wspólnotowość bojowników o przyszłość, czyli „wielkiego jutra zwiastowanie”<sup>128</sup>. Optymistyczne wizje przyszłości również wpisywały się w ramy marksistowskiego zmu<sup>129</sup>. W epoce tej nie ma miejsca dla tradycyjnie postrzeganej Muzy stąd podmiot zwraca się do „Muzy nowej”:

Muzo dzisiejsza, Muzo nowa,  
Która zrodziłaś się w dział dymie,  
Rewolucyjnej walki mowach,  
Gdy wywołuję twoje imię –  
Mityczne kształty ucieleśnij,  
Rozpłomień liście lazuruowe,  
Żyj w gniewnych strofach moich pieśni –  
Uczynź piorunem każde słowo<sup>130</sup>.

Po *Inwokacji* znalazł się utwór, który swoim tytułem sugeruje powtórne otwarcie publikacji: *Zamiast wstępu*. W początkowych partiach tekstu podmiot w przywołuje dzieciństwo („Pamiętam,/Byłem małym chłopcem,/Lat siedem czy osiem dopiero”<sup>131</sup>) oraz czasy szkolne („A nawet później, w szkole”<sup>132</sup>). Sprawą ciekawą, bo powiązaną z twórczością międzywojenną Bielskiego, jest skupienie uwagi na codziennym przedmiocie – w tym wypadku na albumie ze znaczkami. Zbliżony zabieg poeta wykorzystał w analizowanym w poprzednim rozdziale *Obrazku na pudełku tytoniu*, gdzie, podobnie jak w tamtym przypadku, przyglądanie się ilustracjom pozwala dotrzeć za sprawą pracy wyobraźni w inne zakątki świata („Album ze znaczkami – most na świat/Przepustka do krainy marzeń”<sup>133</sup>). W *Obrazku*, tak w późniejszym tekście ilustracje, którym przyglądał się w dzieciństwie podmiot, pozwalają w pewnym stopniu na przeżycie substytutu egzotycznej przygody („Przez kolorowe witraże/oglądałem naj-

<sup>125</sup> Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I...*, dz. cyt., s. 164-180.

<sup>126</sup> Tamże, s. 146-149.

<sup>127</sup> K. Bielski, *Inwokacja*, dz. cyt.

<sup>128</sup> Tamże.

<sup>129</sup> W. Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, dz. cyt., s. 9.

<sup>130</sup> K. Bielski, *Inwokacja*, dz. cyt.

<sup>131</sup> K. Bielski, *Zamiast wstępu*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, dz. cyt., s. 6.

<sup>132</sup> Tamże, s. 7.

<sup>133</sup> Tamże, s. 6.

skrytsze tajniki./Byłem Sindbadem Żeglarzem/Na okręcie filatelistyki”<sup>134</sup>), a obrazowanie opierało się na stereotypowym postrzeganiu obcych przestrzeni i kultur:

Indie – lotosu kwiat,  
Grecja – marmurowe ołtarze.  
Bizonów stada na preriach,  
Krzysztofa Kolumba żagle.  
Świat cały w kolorowych seriach  
Otwarty na oścież i nagle<sup>135</sup>.

Wymieniane tu miejsca leżą na 38 równoleżniku (lub w jego okolicy). W dalszej części nastąpiło zachowanie tego schematu:

I tylko znaczek – Korea,  
Był nieprzystępny, daleki.  
Jakież Korei są dzieje,  
Lasy, zatoki, rzeki?  
Kto tamtą ziemię zaludnia,  
Jakie tam miasta i stany?  
Tajemnicy głęboka studnia,  
Rebus nierozwiązany<sup>136</sup>.

Podmiot rozwiązuje ów „rebus” przy użyciu metod wypracowanych na gruncie socrealizmu. W wyniku tej operacji Korea nie tylko przestała być, jak na początku utworu podmiot zaznaczał, obca. Stała się za to „kochana i bliska/Jak ściany własnego domu”<sup>137</sup>.

Z ujęciem tym koresponduje ilustracja Celnikiera, ukazująca żołnierzy ładujących pocisk do armaty. Zajmuje większość przestrzeni karty, na której się znajduje, co, razem z podwojonym wystrzałem, sugerować może impet, z jakim wieści z Korei uderzyły w zbiorową świadomość innych krajów o ustroju komunistycznym. Siła ta wyeksponowana została przez Bielskiego w ostatniej strofie wiersza: „Uderzył w nas, na kształt gromu”<sup>138</sup>.

Przesunięcie z wątków egzotycznych i awanturnicznych, fascynacji innością w stronę wyobrażenia o międzynarodowej współpracy, braterstwie jest znaczące. W tym kontekście sięgnięcie po temat koreański natomiast wiązać należy nie tylko z tym, co odbywa się na innej półkuli, ale jest ważne dla zaangażowanego „po właściwej stronie historii” podmiotu.

Kolejne wiersze prezentują przebieg konfliktu zbrojnego. Są to: *W Pusanie*, *W Phenanie*, *Trzydziesty ósmy równoleżnik*. Pierwszy z nich skupiony jest na początkowej fazie kon-

---

<sup>134</sup> Tamże.

<sup>135</sup> Tamże.

<sup>136</sup> Tamże, s. 6-7.

<sup>137</sup> Tamże.

<sup>138</sup> Tamże.

fliktu. Na terenie, który Bielski przywołał w tytule wiersza, od 1950 roku stacjonowały wojska ONZ, które wycofały się do Pusanu w trakcie intensywnych walk z komunistami,

Bielski nie do końca trzyma się w utworze chronologii wydarzeń – moment rozdzielenia Korei na Północną i Południową, który nastąpił w 1948 roku, zestawiony jest z rozpoczęciem wojny i z chwilą włączania się w walkę wojsk ONZ. Zaangażowanie strony amerykańskiej w sytuację na Wschodzie zaprezentowane w wierszu miało w utworze miejsce jeszcze przed początkiem otwartego konfliktu. Możliwe zatem, że przez takie przestawienie elementów historycznych logika wydarzeń przedstawiona przez poetę wiąże się wyraźnie z przedstawianiem ich językiem propagandy, w którym fakty nie stanowią domyślnego punktu odniesienia. W efekcie zdarzenia układają się w obraz niesprawiedliwej napaści Południa na Północ oraz udziału w spisku zagranicznych sił (mimo że początek konfliktu zbrojnego miał miejsce w wyniku agresji wojsk północnokoreańskich na tereny Korei Południowej, a wojska ONZ-u włączyły się do niego dopiero w 1950 roku<sup>139</sup>). Wyraźny w utworze staje się obraz jednostek przebywających w cieniu („Czekały już limuzyny./Milczące uściski rąk./Żadne słowo nie padło./Zniknęli w mroku ulic”<sup>140</sup>; „W zamkniętym, dużym pokoju/Nad stołem schylone głowy./Na stole barwna mapa./Błądzące, suche ręce”; „Czerwona strzałka na północ./Nasza droga./Dziś./I nic więcej”<sup>141</sup>). Ofiarą – zgodnie z retoryką socrealizmu – stał się „wolny człowiek” („Głowę swą do snu kłonił/Po pracy chwile wytchnienia/Gdy noc spokojna –/Huk bomby sen spędził z powiek”<sup>142</sup>). Dla wyeksponowania „niesprawiedliwości dziejowej” Bielski, posługując się kontrastem, rysuje granicę między tym co złe, wiążące się z (nie)spodziewanym wybuchem wojny, a (s)pokojem, będącym jedną z istotniejszych wartości wśród tych, akcentowanych przez poetę w tomie. Koresponduje to z pracą Celnikiera, który, ilustrując utwór obrazem kobiety trzymającej niemowlę, osłaniającej je przed siłą uderzenia wybuchającej w tle bomby, używa jednego z najbardziej rozpowszechnionych wizualnych kodów pokazujących okrucieństwo wojny. Bielski w tekście stworzył zgodny z propagandowym przekazem obraz Ameryki. Poeta nie posługuje się jednak bezpośrednio nazwą kraju – sięga po określenia, mające jednoznaczny wydźwięk, aby ukazać Amerykanów jako uosobienie zła.

Przeniesienie uwagi z wroga na poszkodowanego w zakończeniu utworu łączy tekst *W Pusanie* z kolejnym, zamieszczonym w tomie lirykiem. W *Phenianie* podmiotem jest mieszkaniec Korei Północnej, zwolennik wprowadzanego ustroju politycznego. Ważną rolę odgry-

---

<sup>139</sup> W. Potocki, M. Surdecki, dz. cyt., s. 16.

<sup>140</sup> K. Bielski, *W Pusanie*, 38 *równoleżnik*, s. 8.

<sup>141</sup> Tamże.

<sup>142</sup> Tamże.

wa przywołana tutaj sytuacja narodu koreańskiego podczas II wojny światowej – Znajdował się on wówczas pod okupacją japońską („Ojczyznę naszą piękną,/Wydartą obcej przemocą”<sup>143</sup>), która zakończyła się w 1945 roku. Opis sytuacji powojennej, wprowadzonej przez autora, wiązać można także z rzeczywistością bliżej znaną polskiemu odbiorcy („Rozcięto na połowę/Drapieżnym, ostrym mieczem”<sup>144</sup>). Rozdzielenie przestrzeni kojarzyć można z podziałem w 1949 roku Niemiec na Federalną Republikę Niemiec oraz Niemiecką Republikę Demokratyczną. Wspomniane wyparcie wojsk japońskich z terytorium Korei ukazane jest jako impuls do odbudowy kraju („Wolności fundamenty/Wznosimy na północy/W znojnym żywota trudzie, Wśród ofiar i wyrzeczeń”<sup>145</sup>).

Figura wroga w postaci armii amerykańskiej i samej Ameryki powraca w wielu innych tekstach zebranych w *38 równoleżniku*. W tytułowym utworze zbioru Bielski sięga po hiperbolę, a więc po środek stylistyczny popularny w twórczości socrealistycznej i powiązany z nowomową<sup>146</sup>. Dzięki niej poeta konstruuje obraz zła dostrzeganego w imperialistycznym świecie Ameryki oraz figury przeciwnika, przedstawionej jako uosobienie destrukcyjnej siły – dążącej do zawłaszczenia cennych zasobów naturalnych i niosącej spustoszenie wszędzie tam, gdzie się pojawia:

Trzydziesty ósmy równoleżnik owija kulę ziemską żywym pierścieniem  
Przechodzi przez Iran, gdzie w ropodajną ziemię wsiąka krew  
umęczonego ludu,  
Gdzie wyłamują sobie zęby żarłoczne paszcze walczących  
imperializmów<sup>147</sup>.

Podmiot powtarza zawarty w pierwszej strofie utworu wątek chciwości wynikającej z zepsucia moralnego imperialistów i wiążące się z nim zagrożenie dla świata („nienasycony imperializm”<sup>148</sup>; „czciciele dolara grożą światu/widmem pożogi wojennej i zagłady”<sup>149</sup>; „Po jednej stronie spisek bankierów i gangsterów,/strategia ludobójców, przemoc i niewola,/najemne żołdactwo i Li Syn-man [właśc. Rhee Syng-man, pierwszy prezydent Korei Południowej – J.T.]”<sup>150</sup>). Korzystając częściowo ze słów kluczowych, służących w epoce na określenie głównie Ameryki i jej mieszkańców, Bielski rysuje obraz „współczesnego barbarzyń-

<sup>143</sup> K. Bielski, *W Phenianie*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, dz. cyt., s. 11.

<sup>144</sup> Tamże.

<sup>145</sup> Tamże.

<sup>146</sup> W. Tomasiak, *Realizm socjalistyczny*, dz. cyt., s. 23.

<sup>147</sup> K. Bielski, *Trzydziesty ósmy równoleżnik*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, Lublin 1954, s. 14.

<sup>148</sup> Tamże.

<sup>149</sup> Tamże.

<sup>150</sup> Tamże.

cy”<sup>151</sup>, dążącego do zysku niezależnie od niszczenia wartości kulturowych – wojna prowadzona z chciwości odbywa się również na „ziemi starożytnej kultury”<sup>152</sup>. Nie różni się ona znacząco od wydarzeń mających miejsce w trakcie II wojny światowej, wynikających z działań nacjonalistów. Bielski zestawiając dwa zjawiska, przywołał wątek Białego Terroru w Hiszpanii i okresu dyktatury Francisca Franca:

Biegnie przez Hiszpanię, przez miasto Kordobę,  
przez kraj pobożowisk-pomników,  
zaciekłych bojów awangardy wolności z lawiną faszyzmu,  
przez miasto, gdzie w obozach koncentracyjnych umierają  
hiszpańscy patrioci<sup>153</sup>.

Bielski stawia tu znak równości między zbrodniami faszyzmu hiszpańskiego i nazizmu niemieckiego, a tym, co w Korei robią Amerykanie. Jest to zestawienie ideologiczne, mocno zrośnięte ze specyfiką ówczesnych przekazów propagandowych. Autor przeniósł wątek wojny koreańskiej na większy, ogólnoswiatowy plan, uwidaczniając konflikt o charakterze globalnym. Zarysowując przestrzeń geograficzną, która obejmuje okrąg (Iran – Ateny – Kordoba – Waszyngton – Korea), na zło, mające swoją „siedzibę” w zachodniej części globu, jednocześnie jednak przesuwającej się na wschód – pojawiając się zarówno w Europie, jak i w azjatyckiej części świata (gdzie stawiany jest mu jednak wyraźny opór). Przesunięcie zagrożenia bliżej państw bloku wschodniego, które poeta zasugerował w utworze, miało za zadanie wzbudzić niepokój, co wiązać można ze szczególnym rodzajem strategii, mającej utrzymać społeczeństwo w stanie ciągłego napięcia, wywołanego uczuciem zagrożenia<sup>154</sup>. Jednocześnie zabieg ten wiąże się z podjęciem przez poetę aktualnego tematu. Tom w tym wypadku widzieć można również jako próbę wezwania do czujności względem tego, co wówczas miało miejsce w Europie.

Warto zwrócić uwagę na materialność tekstu, ułożonego tak, aby poszczególne wersy układały się w następujące po sobie hasła, które przypominają tyleż tytuły prasowe, co partyjne slogany. Bielski posługuje się tu chwytem charakterystycznym dla awangardy. Na uwagę zwracają w tym kontekście ostatnie cztery wersy tekstu. Zostały one wyróżnione typograficznie, poprzez zapis z wyraźnymi odstępami:

---

<sup>151</sup> Tamże.

<sup>152</sup> Tamże.

<sup>153</sup> Tamże.

<sup>154</sup> B. Groys, dz. cyt., s. 69-70, 85-86.

Krwawa linia życia.

Niezwyciężona barykada wolności.

Krzyczące sumienie świata.

Trzydziesty ósmy równoleżnik<sup>155</sup>.

Awangardowym tropem, na który również warto wskazać, jest sięgnięcie przez Bielskiego po formę śpiewu zbiorowego. Wypowiedź mająca oddawać wykonywanie pieśni przez określoną grupę w dwudziestoleciu związane było przede wszystkim z budowaniem powojennej rzeczywistości w nowoczesny sposób. Wątek taki można odnaleźć w twórczości między innymi Jalu Kurka (tom *Śpiewy o Rzeczypospolitej*, 1930), Brunona Jasińskiego (*Śpiew maszynistów*) czy Tadeusza Peipera (*Chorał robotników*)<sup>156</sup>. Same tytuły wymienionych tekstów awangardzistów nasuwają już podmiot zbiorowy, którym stały się masy pracujące na rzecz budowy nowego, powojennego świata. Podmiotem w liryku Bielskiego *Śpiew koreańskich żołnierzy*, jest zbiorowość żołnierzy „walcząca o lepsze jutro”:

My – złote wolności pochodnie,  
Zwycięstwa czerwone sztandary.

Nie trafi nas strzała zatruta.  
Nie zdusi uścisku zła matnia –  
Ostoi się nasza reduta  
I wojna ta będzie ostatnia<sup>157</sup>.

W ostatnim tekście zbioru (*Mówi poeta*) prezentuje wynik swoich starań o przychylność Muzy. W tej konwencjonalnej sytuacji najważniejszy jest gest. Podobnie jak w przypadku *Inwokacji*, w *Mówi poeta* sam tytuł zapowiada tekst o charakterze metapoetyckim. Kluczowym w nim staje się odrzucenie Muzy, jako że nie pomogła podmiotowi („Muzo, dzisiejsza i nowa,/wzywałem cię uroczyście. I pusta jest moja mowa –/rzucony o ścianę groch,/Kwilenie niemowlęcia,/Porwane na wietrze liście”; „Nie dałaś, Muzo, sił,/By gasić wierszem pożary,/Nie dałaś strofom mocy/Z gruzów podnosić miasta”<sup>158</sup>). Zaznaczyć jednak trzeba, że podmiot kierując swoje słowa do bogini wypowiada się językiem klasycznym, podniosłym („A tutaj trzeba mocy,/A tutaj trzeba z dna/Oślepiac błyskawicą,/Kuć Hefajstosa młotem,/By przerwać mroki mocy,/Rozjaśnić oblicze dnia,/By od podmuchu pieśni/Walił się wróg pokotem”). Towarzyszy temu przejście od indywidualizmu do kolektywizmu, który

---

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> A. Pietryga, *Timor, ira, despectio...*, dz. cyt., s. 17-22.

<sup>157</sup> Tamże, s. 20-22.

<sup>158</sup> K. Bielski, *Mówi poeta*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, dz. cyt., s. 30.

dominował w socrealizmie, oraz wątek „ostatniej wojny”. Druga kwestia pojawiała się w ówczesnej twórczości – wojna stanowiła punkt odniesienia dla budowy nowej, socjalistycznej rzeczywistości. Przedstawiana była z jednej strony jako tragiczne doświadczenie, ale z drugiej jako moment przełomowy oraz konieczny dla narodzin nowego ładu społecznego, tym samym zburzenia burżuazyjnego porządku.

Nieżyteczność klasycznej Muzy, nieadekwatność kategorii natchnienia w obecnej sytuacji oraz nieprzystawalność międzywojennych fascynacji, wspomnianych w *Zamiast wstępu*, przyczyniły się do uznania realizmu socjalistycznego za jedyną skuteczną metodę twórczą do oddania czasów współczesnych. Jedynym utworem klasycyzującym w tomie pozostaje wobec tego *Inwokacja*, która jednocześnie stanowi finalny gest odrzucenia tradycji i ostateczne zaakceptowanie socrealizmu.

### **„Recykling” twórczy (*Legenda*)**

Odrzucanie osiągnięć poetyckich dwudziestolecia stanowiło istotny element dowartościowywania realizmu socjalistycznego<sup>159</sup>. Zauważyć warto jednak, że w mimo tego gestu poeta w *38 równoleżniku* tak naprawdę wraca do zabiegów i wątków awangardowych, ale też bezpośrednio do swojej międzywojennej twórczości. Czyni to w taki sposób, że dla czytelnika, który nie śledził jego drogi poetyckiej, odbywającej się głównie na łamach lokalnych czasopism, może to być nieuchwytnie, poza widoczną zmianą tonacji. Bielski w ramach pracy twórczej nad *38 równoleżnikiem* zdecydował się na wykorzystanie fragmentów *Legendy*, która opublikowana była w 1933 roku w Warszawskim „Zecie”<sup>160</sup>.

Bielski wybrał ze wspomnianego poematu dwie strofy i wplótł je w strukturę dwóch tekstów: *W Pusanie* i *W Phenianie*. Wykorzystane z *Legendy* wersy poeta zmodyfikował. Przeredagowanie wykorzystanych przez Bielskiego wyimków nie wpłynęło na ich znaczenie. Warto dodać, że korekta wprowadzona podczas pracy nad *38 równoleżnikiem* miała znaczenie dla późniejszego druku *Legendy* w zbiorze *Wczoraj i przedwczoraj*. W wyniku tych zmian w tomiku z 1966 roku Bielski stworzył pośrednią wersję między tą międzywojenną, przekształconą na potrzeby *38 równoleżnika*. Zabieg ten przywodzi na myśl opisywane w pierwszym rozdziale dysertacji działania pisarza, związane „myszkowaniem” w swoich zbiorach – powracaniem do wcześniejszych zapisków dokonywaniem reлектur oraz planowaniem większej

---

<sup>159</sup> J. Orska, *Socrealizm-surrealizm*, [w:] *Polityki/awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, Kraków 2021, s. 435.

<sup>160</sup> Był to jeden z trzech tekstów, których druk najprawdopodobniej umożliwił Bielskiemu Czechowicz. Autor *nuty człowieczej* redagował wówczas w piśmie „Kolumnę poetów”, w ramach której ukazały się wiersze: *Dom naróżny*, *Legenda* i *Przygoda*.

całości w ramach pracy nad raptularzem. W obu przypadkach Bielski dokonał selekcji wcześniej utworzonego materiału oraz jego reorganizacji.

Przeniesione do powojennych tekstów fragmenty Bielski rozdziela do poszczególnych utworów, strofa rozpoczynająca *Legendę*, stała się początkiem również dla *W Pusanie*; druga z wybranych zwrotek wpisana została jako przedostatnia w wierszu *W Phenianie*. Wykorzystanie międzywojennego tekstu, ale też sięgnięcie po sam gatunek legendy, wiąże się ze wspomnianym już zwrotem ku epice w twórczości poetyckiej oraz z dydaktyzmem i charakterem wychowawczym, które były istotne w socrealizmie. Ta druga cecha wybrzmiewa w omawianym już obrazie Ameryki, który Bielski zarysował *38 równoleżniku*.

Wybrany przez poetę fragment otwierający *W Pusanie* łączy się wyraźnie z tytułem utworu i naprowadza na miejsce oraz czas opisywanych wydarzeń historycznych:

Do portu zawinął okręt.  
Stał trzy dni.  
Nadymił i pojechał dalej.  
Legendą dymu żyła woda i wybrzeże.  
Po domach, knajpach, zaułkach  
Ludzie do ucha szeptali  
Tajemne, zduszone słowa.  
Nikt nie chciał wierzyć<sup>161</sup>.

Zaprezentowana w pierwszej strofie sytuacja stanowi zapowiedź późniejszych zdarzeń, które stały się tematem tomu Bielskiego. Pogłoski jednak, wynikające z atmosfery poprzedzającej konflikt zbrojny, funkcjonowały jako opowieści, w które nie chciano wierzyć. Mimo to okazały się one prawdą. Samą legendę można zatem rozpatrywać na dwóch płaszczyznach – sposobu wypowiedzi poety oraz negatywnego komunikatu, który przybiera postać już nie tyle gatunku literackiego, co plotek, krążących wśród zaniepokojonej zbiorowości („Po domach, knajpach, zaułkach/Ludzie do ucha szeptali/Tajemne, zduszone słowa”).

Druga ze strof, którą Bielski wplótł w utwór ze zbioru (*W Phenianie*), posłużyła do ukazania dynamiki wojennej codzienności w przestrzeni miejskiej, poruszenia wynikającego z napływu informacji, niesionych różnymi mediami (prasa, gigantofony, radio, przekaz ustny na ulicach), ale też samego nastroju, towarzyszącego mieszkańcom w początkowej fazie konfliktu zbrojnego:

Rozległe ulice miasta zalały tłumy fale.  
Przez place płynęły groźne, skłębione ludzkie rzeki.  
Miliony drobnych liter wybijał stalowy walec

---

<sup>161</sup> K. Bielski, *W Pusanie*, [w:] tegoż, *38 równoleżnik*, dz. cyt., s. 8.

I czarne czcionki w oczy kłuły jak ostre ćwieki.  
Na dachach szalały anteny, pijane nawałem wieści.  
Trąby gigantofonów rzucały w dal wezwanie.  
Krzyczały okna drukarni,  
Jazgotał zgiełk niewieści,  
Wrzały ulice gniewem, buntem, zapamiętaniem.

Wybrany przez Bielskiego fragment wyróżnia się na tle całego utworu, ale też całego tomu poetyckiego. Wyimek, ze względu na rozbudowany opis, przypomina utwory Bielskiego z międzywojnia, w których brak było „oszczędności”<sup>162</sup>. Wplecenie tak odmiennego wyimka w dość stonowany w pozostałych partiach tekst, miało, w intencji autora, zapewne służyć ukazaniu dramatycznej sytuacji, chaosu wynikającego z konfliktu zbrojnego. Zamiar ten z dużym powodzeniem poecie udało się zrealizować poprzez sięgnięcie po rozwiązania kojarzące się z poetyką ekspresjonistyczną. Widoczne w tym tekście zabiegi są swego rodzaju aktualizacją międzywojennych zdobyczy literackich i sfunkcjonalizowaniem ich w zupełnie innej rzeczywistości historyczno-kulturowej.

Warto przyjrzeć się *Legendzie* w kontekście wyrażonego w *Zamiast wstępu* deklaratywnego odwołania fascynacji, które towarzyszyły Bielskiemu w międzywojniu. Podobnie jak w tekstach z lat 20. (*Oda do wina*, *Obrazek na pudełku tytoniu*), w których dostrzec można inspirację literaturą francuską, tak w nieco późniejszym utworze zauważalny jest egzotyzm, przywoływany za pomocą stereotypów<sup>163</sup> („W dalekich, gorących miastach błękitnych, egzotycznych/ludzie są czarni jak smoła,/ptaki barwne jak kwiaty/na zielonych ścianach lian pękają kule mistyczne,/dno morza świeci księżycem/ziemia pachnie latem”<sup>164</sup>), które przełamane zostały atrybutami nowoczesności (aeroplany, hydroplany, kino, reflektory, telefony, radio) oraz tymi wiążącymi się topiką militarną (armaty, torpedy, strzał, pancerniki).

Utopijny obraz obfitości nieznanego świata kojarzyć się może z krainą obecną w średniowiecznej legendzie o Kukanii – Bielski w sposób bardzo zbliżony kształtuje przestrzeń wyobrażoną jako krainę cudowną, pełną dostatku nie tylko naturalnego, ale też materialnego („z rozrosłych konarów drzew kapie wino i mleko,/w olejnych gęstych jeziorach pływają perłopławy”; „Dookoła leżało złoto, na drzewach rosło złoto/i taczki pełne złota pchali czarni niewolnicy/Po piersiach bladej córki smutnego kapitana/spływały sznury pereł, we włosach drżały diamenty./[...]Nogi tonęły w dywanach”). Znaczące wydaje się to, że już w pierwszej części tekstu (podzielonego na cztery nierówne fragmenty) podmiot dostrzega, że marzeniom

---

<sup>162</sup> Cz. Bobrowski, dz. cyt.

<sup>163</sup> Identyczne obrazowanie Bielski wprowadził także w *Zamiast wstępu*, co sygnalizowałam w poprzednim podrozdziale („Indie – lotosu kwiat,/Grecja – marmurowe ołtarze./Bizonów stada na preriach,/Krzysztofa Kolumba żagle”).

<sup>164</sup> K. Bielski, *Legenda*, „Zet” 1933, nr 15, s. 3.

o obcym bogactwie towarzyszy udział wyzysku jako mechanizmu jego pozyskiwania. Ten akcent w pewnym stopniu zapowiada późniejsze wyłamania się w tekście poza klisze kolonialne, czego przykładem jest obraz: „taczki pełne złota pchali czarni niewolnicy”.

W kontraście do wyobrażonej wizji obcego lądu oraz perspektywy dostatniego życia, które przynieść miała wyprawa, samą podróż wiązać należy nie z popularnym w latach 20. wątkiem awanturczym i idealizacji podbojów morskich (o których Bielski wspominał także w *38 równoleżniku*), a z dużym ryzykiem oraz z mało ekscytującą codziennością na pokładzie statku, której częścią jest pogorszenie zdrowia fizycznego i psychicznego.

Powrót do *Legendy* w czasach stalinizmu mógł wynikać z kilku przyczyn. Przede wszystkim poeta uznać mógł, że język mówienia o kryzysie w poprzedniej epoce wciąż jest aktualny, a tym samym właściwy do opisu sporu politycznego i wynikającego z niego bezpośrednio konfliktu zbrojnego. Przyznać trzeba, że sięgnięcie po wskazane wcześniej fragmenty z utworu pozwoliły Bielskiemu na dość czytelne zabiegi, które wpisane w nowy układ odniesień nabierają uniwersalnego charakteru. Warto jednak zaznaczyć, że przekaz mający przybierać postać interwencyjnej wypowiedzi, angażującej się w sprawy społeczne oraz polityczne w dwóch wskazanych momentach historycznych funkcjonowały całkiem inaczej. Socrealizm narzucał wypowiedzi o charakterze zaangażowanym, które legitymizowałyby działalność obozu władzy, co wpłynęło na znaczącą instytucjonalizację aktywności literackiej. Innym wątkiem, również ważnym dla tworzenia języka wypowiedzi literackiej w drugiej z epok, jest kierowanie tekstów do innej grupy odbiorczej, przede wszystkim do mas robotniczych. Przekaz miał zatem być bezpośredni i czytelny. Kwestię tę wiązać należy z tonem niemal całego *38 równoleżnika* – jedynymi elementami, odstającymi od postulowanej prostoty są włączone w jego obręb fragmenty międzywojennego tekstu, zwłaszcza ten, charakteryzujący się wyraźnym ekspresjonistycznym obrazowaniem. O ile zatem wyimki wykorzystane przez Bielskiego umożliwiły mu zrealizowanie określonego celu, o tyle język kryzysu ekonomicznego, który poeta wypracował w międzywojniu, zdaje się być nieprzystawalny do sposobu opisu rzeczywistości socrealistycznej.

Mało prawdopodobną, ale możliwą perspektywą, jest również chęć zatrzymania elementów poprzedniej estetyki przez poetę, mimo obecnej w *38 równoleżniku* wyraźnej deklaracji o zrywaniu z nią. Co jednak istotne (i co już sygnalizowałam), poeta w żaden sposób nie zaznaczył sięgania po międzywojenną twórczość – wykorzystane fragmenty nie zostały opisane ani wyróżnione, co skłania do myślenia, że nawet jeśli Bielski planował wciąż korzystać z rozwiązań wypracowanych przez siebie wcześniej, niekoniecznie chciał się do tego przy-

znawać, prawdopodobnie nie tylko ze względu na niechęć do awangardy wyrażoną po II wojnie światowej przez twórców, krytyków i rządzących<sup>165</sup>.

Sięgnięcie po *Legendę* wynikać mogło również ze zwyczajnej zbieżności wątków, które wywołane i skrytykowane zostały w międzywojennym tekście oraz w powojennym tomie, czyli fascynacji egzotykiem i wiążącego się z nim motywu przygody, ale też tematów społecznej nierówności. Wykorzystanie fragmentów wcześniejszego poematu mogło zatem mieć na celu zaakcentowanie ciągłości zaangażowanej postawy literata w sprawy aktualne i istotne ze społeczno-politycznego punktu widzenia. Negatywne nastawienie do wątków egzotycznych i zrywanie z nimi w tomiku przybrało jednak nieco odmienną postać – nie tylko uznano ją za właściwą niedojrzałemu postrzeganiu świata (co wyrażone zostało w *Zamiast wstępu*), ale też zastąpiona została kategorią uniwersalności, co zawiera się w kategorii „My”, którą podmiot mówiący w *38 równoleżniku* rozciąga na kraje azjatyckie i europejskie. Tym samym mówić można o swego rodzaju figurze typowości i wspólnotowości – poeta nie skupia się w opisie na tym, co geograficznie czy kulturowo wyróżniałoby odległą przestrzeń. Kładzie natomiast nacisk na wartości i dążenia, które łączą wszystkich zgromadzonych w ramach zbiorowości.

### **Między dyskursem politycznym a lokalnością. Publicystyka po 1956 roku**

Po odwilży pojawiły się nurty krytykujące oraz parodiujące socrealizm i jego głównych propagatorów<sup>166</sup>. Od 1956 roku teksty Bielskiego odnaleźć można jedynie na łamach „Kamień”. Pisarz nie odwołał w wyraźny sposób swojego stanowiska, choć, co widoczne będzie w później omawianych tekstach, mówić można o stopniowym odwracaniu się od doktryny. W publicystyce od tego okresu wyraźny jest u Bielskiego również zwrot ku temu, co lokalne – wiąże się zresztą to z tym, że publikuje właśnie w piśmie regionalnym (jego debiut poetycki ukazał się nakładem Czytelnika, który od 1945 roku miał siedzibę w Warszawie). Autor odwraca się przy tym od perspektywy uniwersalnej. Powraca za to do zagadnień związanych ze sztuką na prowincji oraz spraw funkcjonowania instytucji odpowiadających za upowszechnianie kultury, o czym pisał też na początku lat 50.

Tę samą problematykę Bielski podejmuje w nieco odmiennym tonie w tekście opublikowanym kilka lat później, w 1960 roku, zatytułowanym *Stanowczo za mało*. Choć – podobnie jak we wcześniejszych artykułach – przedstawia ją jako zagadnienie ogólnopolskie, tym

---

<sup>165</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II...*, dz. cyt., s. 31-52.

<sup>166</sup> P. Czaplinski, *O realizmie antysocrealistycznym*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1, s. 32-33.

razem wyraźniej akcentuje jej wymiar regionalny. Można to wiązać z częściowym wycofaniem się z ogólnonarodowej narracji o walce o nową rzeczywistość socrealistyczną, charakterystycznej dla wcześniejszych tekstów poświęconych m.in. czytelnictwu, młodzieży czy działalności Związku Literatów Polskich, oraz z równoczesnym zwrotem ku tematyce lokalnej – tendencją, która najmocniej ujawni się w jego późniejszej twórczości o charakterze wspomnieniowym.

Wątkiem istotnym, o którym Bielski miał okazję wspomnieć jako osoba pełniąca funkcję w strukturach organizacji kulturalnych, jest możliwość wglądu w plany inwestycyjne. Choć Bielski dostrzega osiągnięcia w innych sferach, które wynikały z działalności podjętej przez obóz rządzący – nie identyfikuje jednak o jakie sukcesy chodzi: „Co tu dużo mówić. Przez piętnaście lat Polski Ludowej, przy tylu osiągnięciach i zdobyczach w naszym województwie, w dziedzinie inwestycji placówek kulturalnych niewieleśmy uzyskali i nie bardzo mamy się czym pochwalić”<sup>167</sup>. Autor dostrzega zatem problem nieproporcjonalności osiągnięć na polu kulturalnym z tymi, mającymi miejsce w wymiarze choćby gospodarczym. To z kolei stwarza niebezpieczeństwo popadnięcia w anachronizm w sferze kulturalnej. Istotne jest przy tym to, że Bielski w tej perspektywie rezygnuje z optymizmu, a tym samym projektowania pozytywnego obrazu przyszłości, czym charakteryzowały się jego wcześniejsze teksty publicystyczne:

Otóż muszę na wstępie moich czytelników rozczarować, by się za dużo nie spodziewali, gdyż plan ten przedstawia się nad wyraz skromnie i nie realizuje prawie żadnych kluczowych postulatów. Nawet dla nas, ludzi, którzy z racji zajmowanych funkcji społecznych staliśmy bliżej tych spraw i zagadnień i nie oczekiwaliśmy zbyt wiele – ostateczny bilans był zaskakująco mizerny<sup>168</sup>.

Rozczarowanie działaniami rządzących lub brakiem ich aktywności, mającej zaspokajać potrzeby społeczeństwa w różnych sferach wiąże się z krytyką państwa i jego instytucji. Idzie również w parze z przeniesieniem ciężaru na figurę lokalnego działacza i wspólnoty, która potrafi brać sprawy we własne ręce:

Ludzie są niecierpliwi. Skoro brak inicjatywy odgórnej i pomocy z zewnątrz, rodzi się czyn społeczny. Nie czekając na zezwolenie, na dokumentację techniczną, własnymi siłami, własną pracą, z materiałów przemyślnie zdobytych, kosztem osobistych wyrzeczeń – zaczynają budować świetlicę w swojej wsi<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> K. Bielski, *Stanowczo za mało*, „Kamena” 1960, nr 3, s. 1.

<sup>168</sup> Tamże.

<sup>169</sup> K. Bielski, *Czarna mapa musi być czerwona*, „Kamena” 1955, nr 1-2, s. 2.

W późniejszym tekście, *Proszę przeczytać*, Bielski również akcentuje aktywność lokalnej społeczności w rozwiązywaniu problemów związanych z przestrzeniami kultury – takimi jak teatry, domy kultury, świetlice czy miejsca przeznaczone dla zespołów amatorskich – w których miało następować kształtowanie nowego pokolenia aktorów.

W ostatnim artykule z roku 1960 Bielski już bezpośrednio przypisuje niespełnienie postulatów, wysuwanych przez niego we wcześniejszych tekstach, obozowi władzy. Wynikało to przede wszystkim z niewystarczających funduszy przekazywanych na rozbudowę prowincjonalnych placówek kulturowych. Zauważa w mocno krytycznym tonie, że rząd nie spełnia „najelementarniejszych potrzeb”<sup>170</sup> obywateli. Zwraca też uwagę na to, że nie należy się spodziewać zmian pod tym kątem, choć w ostatnim akapicie znów kieruje słowa do obozu władzy, chcąc go skłonić do współpracy. Apeluje jednocześnie do czytelników „Kamery” zارعząc przy tym dalszą aktywność swoją oraz redakcji pisma, prosząc odbiorców o włączenie się do działań mających pomóc tworzeniu i funkcjonowaniu nowych instytucji kulturalnych.

Kwestią istotną w wyeksponowanym przez Bielskiego problemie jest wspomniany przez niego kompleks niższości, doskwierający mieszkańcom wsi (którą autor określa jako „wciąż zacofaną”) oraz mniejszych miast. Wiąże tę sytuację z poziomem lokalnego teatru oraz stanem samej instytucji („w samym Lublinie teatr mieści się w budynku przestarzałym, szczupłym i nadgryzionym zębem czasu, że operetka jest bezdomna i korzysta z gościnnego, chwilowego przytuliska, że Filharmonia posiada pomieszczenie dalekie od najskromniejszych wymagań”<sup>171</sup>), brakiem kina i niedostosowaniu placówek do współczesnych wymogów, co wiązało się zatem z niedostępnością nowoczesnej rozrywki („nie ma ani jednego nowoczesnego kina, tak niezbędnej sali widowiskowej”<sup>172</sup>). Zarysowana tu sytuacja stagnacji wymienionych ośrodków poskutkowała tym, że podstawą życia kulturalnego i społecznego pozostawała w dalszym ciągu karczma („wiele jeszcze w naszym województwie istnieje miasteczek i osiedli, w których jedynym przybytkiem kulturalnym jest karczma, w dzisiejszych czasach zwana łagodnie – gospodą. I to w tym samym czasie, gdy na innych odcinkach możemy odnotować niecodzienne osiągnięcia”<sup>173</sup>).

Bielski po wojnie na przestrzeni kilkunastu lat wcielał się w różne role, które rezonowały z przemianami mającymi miejsce w Polsce. Powrót do pisania wiązał się z figurą działacza, agitującego w sprawie zmian powojennych, co wyrażało się w publicystyce publiko-

---

<sup>170</sup> K. Bielski, *Stanowczo za mało*, dz. cyt., s. 1.

<sup>171</sup> Tamże.

<sup>172</sup> Tamże.

<sup>173</sup> Tamże.

wanej do 1956 roku. Inną odsłoną aktywności twórczej Bielskiego było wejście w rolę poety uwikłanego w socrealizm, który aktualizuje dokonania awangardy w nowym kontekście. W ostatnich tekstach publicystycznych, drukowanych w drugiej połowie lat 50., Bielski wyowiada się już jako rozczarowany działacz, który wykonuje gest odejścia z frontu walki o lepszą przyszłość i skupia się na sprawach lokalnych. Kwestia przekierowania uwagi na region zresztą wybrzmiała najbardziej w prozie wspomnieniowej autora, której poświęcone będą kolejne rozdziały rozprawy.

## Rozdział 4

### Między Lublinem a Kazimierzem Dolnym Twórczość Konrada Bielskiego w latach 60.

Ostatnia część twórczości Bielskiego jest związana z dyskursem autobiograficznym i tożsamościowym, które integralnie łączą się z tematyką lokalną i regionalną. W okresie powojennym to właśnie te kwestie zajmowały jego uwagę. Zaowocowało to opublikowaniem trzech książek: *Most nad czasem* (1963), *Spotkania z Kazimierzem* (1965), *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. *Z notatnika obrońcy* (1970)<sup>1</sup>. Bielski w tych książkach skupił się na swojej aktywności artystycznej oraz zawodowej. *Most nad czasem* stanowi próbę przybliżenia jego biografii, która sięga do 1911, czyli do sytuacji pierwszego zetknięcia się z Lublinem. Centralna część książki dotyczy głównie pierwszej połowy międzywojnia. Sięgając pamięcią lat 30., Bielski zatrzymuje się na momencie wystawiania *Trzeciej Szopki Reflektora* i na publikacji *Ody do wina* w „Barykadach” (1932). Bielski relacjonowanie zdarzeń zakończył w tym momencie prawdopodobnie dlatego, że w kolejnych latach skupiony był na prowadzeniu praktyki adwokackiej w Krasnymstawie. Przywołując wydarzenia z pamięci, Bielski starał się ukazać i też uporządkować dzieje lubelskiego środowiska artystycznego, szczególnie tego, skupionego wokół „Reflektora”.

Praktyka wracania do przeszłości w postaci spisywania wspomnień była dość popularna nie tylko w Lublinie (książki o takim charakterze opublikowali także: Waław Gralewski, Kazimierz Andrzej Jaworski oraz Waław Mrozowski). Próby scalenia doświadczeń z okresu międzywojennego podjęli się również inni poeci związani z awangardą – Jan Brzękowski, Adam Ważyk, Jalu Kurek, Anatol Stern oraz Aleksander Wat<sup>2</sup>. W procesie „przypominania

---

<sup>1</sup> Wydanie tych zbiorów poprzedził druk fragmentów w „Kamieniu” już od początku lat 60., w efekcie czego niemal cały *Most nad czasem* oraz *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”* ukazały się w mniejszych częściach na łamach pisma przed publikacjami książkowymi. Część z drukowanych wcześniej wyimków funkcjonuje pod tytułami zmienionymi względem tych, obecnych w zbiorach tekstów, co być może miało związek z działaniami redakcyjnymi. W przypadku *Spotkań z Kazimierzem* Bielski przed wydaniem książki opublikował w „Kamieniu” zaledwie pięć jej fragmentów. Co ciekawe jeden z wyimków, poświęcony sylwetce Jana Wydry, zamieścił wcześniej w *Moście nad czasem*. Autor wykorzystał zatem, podobnie jak w przypadku omawianej w poprzednim rozdziale *Legendy*, napisany wcześniej tekst, na rzecz kolejnego. Tym razem jednak Bielski postanowił ten fakt odnotować w posłowie do pierwszej książki, zapowiadając przy tym opublikowanie kolejnych wspomnień – zarówno tych dotyczących Kazimierza nad Wisłą, jak i tych, dotyczących pracy adwokackiej. Warto przy tym zaznaczyć, że te, których tytuły odbiegają od nowych, zawartych w książkach, nie są uzupełnione adnotacjami dotyczącymi tworzenia przez Bielskiego większych całości – publikowane są one jako felietony (zob. K. Bielski, *Tak to w teatrze bywało*, „Kamena” 1961, nr 21, s. 3, 10; K. Bielski, *Stare Miasto w Lublinie*, „Kamena” 1962, nr 3, s. 3, 10; K. Bielski, *Byłem sprawozdawcą sportowym*, „Kamena” 1962, nr 14, s. 7).

<sup>2</sup> A. Wójtowicz, *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 204.

awangardy”<sup>3</sup> wzięli udział również badacze – prace historyczno-literackie pisane na jej temat nie miały już na celu ukazać dwudziestolecia jako okresu w sztuce, będącego negatywnym punktem odniesienia dla socrealizmu. Czynności przypominania i spisywania dziejów awangardy nie tylko pozwoliły na uzupełnienie przez literatów luk faktograficznych. Służyły opowiedzeniu historii awangardy na nowo<sup>4</sup> oraz, co uwyraźniło się w tekstach literatów lubelskich, także do mitologizowania międzywojnia, do czego wrócę w dalszej części rozdziału.

W kolejnych książkach Bielski uwagę skoncentrował na innej tematyce. W *Spotkaniach z Kazimierzem* pisarz skupił się na wspomnieniach dotyczących tytułowej miejscowości, która była wówczas ważnym ośrodkiem kulturalno-artystycznym. Historiom opowiedzianym przez Bielskiego w tym tomie towarzyszą ilustracje wykonane przez Zenona Kononowicza – malarza związanego w międzywojniu z Lubelszczyzną; malował głównie pejzaże i martwe natury. Szkice zamieszczone przez artystę to przede wszystkim portrety osób wspomnianych przez autora. Wśród nich znalazła się praca z wizerunkiem Bielskiego, Jana Karmańskiego, niepodpisana podobizna oraz autoportret artysty, a także obrazy ukazujące lokacje, o których mowa jest w tekstach ze *Spotkań z Kazimierzem*, w tym rysunki ukazujące: stary dąb (funkcjonujący niegdyś jako pomnik przyrody), rynek kazimierski, dawną bożnicę oraz widok z brzegu na dryfującą po Wiśle łódkę. Podobnie więc, jak w przypadku poprzedniej współpracy z malarzem (Izaakiem Celnikiem) przy tworzeniu publikacji książkowej (*38 równoleżnik*), warstwa graficzna uzupełnia przekaz tekstowy. Tym razem jednak ilustracje wykonane na potrzeby zbioru nie pełnią funkcji dodatkowego elementu wzmacniającego przekaz propagandowy. Mają one nawiązywać do treści opowiadanych historii, obrazować i podkreślać wyjątkowość przestrzeni opisywanej przez pisarza oraz przedstawiać niektóre postaci z nią związane.

Ostatnia z książkowych publikacji Bielskiego (*Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*) wydana została po śmierci autora. Złożyły się na nią historie dotyczące pracy zawodowej, Bielski opowiada w nich o głośnych sprawach, w których uczestniczył w roli obrońcy sądowego w międzywojniu i po II wojnie światowej. Książka ta w znaczny sposób odbiega od wcześniejszych publikacji. Ze względu na szczególną tematykę i zabiegi, po które sięgnął w niej autor, więcej uwagi poświęcę jej w kolejnym rozdziale rozprawy.

Zwrot Bielskiego z lat 60. zapowiadały teksty publicystyczne drukowane w poprzedniej dekadzie. Ukazywały się one od 1955 roku, poczynając od tekstu *Lubelskie żywe kamie-*

---

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.

nie<sup>5</sup>, w którym Bielski skupia się na lokalnej tradycji kulturowej oraz obiektach z nią związanych. Autor kieruje uwagę na udział rządzących w restaurowaniu Zamku Lubelskiego. Bielski wskazuje jednak, że przywrócenie budynku do użytku lokalnej społeczności było długo wyczekiwane i związane z utrzymaniem jego roli jako więzienia („Wyzwolone państwo polskie jeden z najcenniejszych zabytków w starodawnym grodzie oddaje pod opiekę nie konserwatorom i artystom, lecz administracji więziennej”<sup>6</sup>; „Długo czekaliśmy na realizację tej uchwały. Bardzo długo. Niecierpliwość nasza, która wzrastała z biegiem czasu, była całkowicie usprawiedliwiona. Nie uspokajały miarodajne zapewnienia, że już, że niedługo”<sup>7</sup>). Symbol dawnej przeszłości został zatem zamieniony w więzienie, a potem oddany społeczeństwu, wciąż stanowiąc centralną budowlę Lublina. Podjęcie tego tematu łączyć można ze wspomnianym w poprzednim rozdziale przesunięciem od spraw globalnych do lokalnych, choć warto zwrócić uwagę, że kwestię Zamku Lubelskiego autor umieszcza na tle innych polskich zabytków.

Strategia pisarska Bielskiego wiąże się z palimpsestowym ukazywaniem przestrzeni (po taki zabieg Bielski wielokrotnie sięga w późniejszych tekstach, opisując Lublin oraz Kazimierz Dolny). Przedstawienie budowli polega na ukazaniu go jako „symbolu żywego”<sup>8</sup>, który nie jest zabytkiem „skończonym”<sup>9</sup> i dla którego „nurt historii nie zatrzymał się ani na chwilę”<sup>10</sup>. Opisywany przez autora obraz miejsca składa się z nakładających się na siebie wspomnień, wyobrażeń wynikających z przeczytanych w młodości informacji i wizji, w tym tej przedstawionej przez Czechowicza w jego twórczości (Bielski cytuje w artykule fragmenty jego tekstów). Klisze z zapisem tych obrazów w tekście przesuwają się niechronologicznie, nakładają się na siebie, przy czym dominują te, pochodzące z dwudziestolecia i to one autorowi wydają się najżywsze, bo związane są nie tylko z przywoływaniem wspomnień, ale też ze sferą afektywną:

Dziwna zawsze mieszanina uczuć opanowywała mnie podczas tych odwiedzin. Szczęk kluczy, skrzypienie żelaznych zawiasów u drzwi, dokoła uzbrojeni dozorczy i te rozmowy w komnatach, gdzie zewsząd mówi historia, z ludźmi, którzy już wówczas byli współtwórcami nowych rozdziałów historii naszego kraju<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> K. Bielski, *Lubelskie żywe kamienie*, „Kamena” 1955, nr 8-9, s. 30-31.

<sup>6</sup> Tamże, s. 30.

<sup>7</sup> Tamże, s. 31.

<sup>8</sup> Tamże, s. 30.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 31.

Wspomnienie Bielski zestawia ze współczesnością<sup>12</sup>. Jest to pierwszy powojenny tekst, w którym pisarz, wracając pamięcią do przeszłości, nie podejmuje się krytyki międzywojnia w świetle wydarzeń najnowszych, co we wcześniejszych artykułach było dość częstą praktyką, a o czym mowa była przy okazji mówienia o bilansach czynionych przez autora<sup>13</sup>. Uznać to należy za symptom głębokiej zmiany w jego pisarstwie.

Mówiąc o powojennych tekstach Bielskiego o charakterze autobiograficznym, zauważyć należy pewną różnicę między nimi a prozą młodzieńczą z pierwszej połowy lat 20., która miała wydźwięk melancholijny<sup>14</sup>. Ten charakterystyczny dla literatury wczesnego modernizmu eksapizm zaowocował postawą bierną, wykluczeniem ze społeczeństwa i skierowaniem się w stronę natury.

Teksty z lat 60. wiązały się z powrotami do przeszłości, ale nie spełniały tych samych funkcji, co fragmenty z juveniliów. Dojrzałą twórczość Bielskiego można zatem kojarzyć z dyskursem nostalgicznym<sup>15</sup>; powracaniem do wspomnień i pozytywnych (ale też, choć rzadko, negatywnych<sup>16</sup>) emocji związanych z przeżyтыми doświadczeniami, skojarzeniami oraz wyobrażeniami, które nierzadko dzielone były przez określoną grupę ludzi<sup>17</sup> (w tym wypadku osób obracających się w kręgu Reflektora i związanych z artystycznym środowiskiem Kazimierza Dolnego).

---

<sup>12</sup> Nawiązuje do więźniów osadzonych w międzywojniu na Zamku, których przed wojną bronił, a którzy byli działaczami Komunistycznej Partii Polski i mieli wkład w odbudowę kraju po 1945 roku – autor nie precyzuje jednak o kogo dokładnie chodzi.

<sup>13</sup> Zob. K. Bielski, *Ludzie i książki*, dz. cyt.; K. Bielski, *Cel mamy przed sobą jeden*, dz. cyt.;

<sup>14</sup> Susan Sontag na przykładzie tekstów Waltera Benjamina wskazuje, że melancholię wiązać należy z poczuciem samotności, która pociąga za sobą tendencję do uciekania w świat wewnętrzny oraz obserwowania otoczenia („To samotność przechodnia, który może swobodnie marzyć, obserwować, rozmyślać, krążyć ulicami”; „melancholik może starać się podtrzymywać stany fantasmagoryczne, takie jak sny, albo próbować osiągnąć stan zwiększonej koncentracji za pomocą narkotyków”; „Potrzeba samotności – i towarzyszące jej rozgoryczenie – to typowa cecha melancholika”); łatwość w mówieniu o sobie poprzez wspomnianie, a nie odnoszenie się do terażniejszości („Benjamin potrafi pisać o sobie w sposób bardziej bezpośredni wtedy, gdy porusza temat wspomnień, nie zaś bieżących doświadczeń, a więc gdy pisze o sobie w dzieciństwie”); „poczucie wyższości, niedopasowania, bezradności, nieumiejętności zdobycia, a nawet trafnego (lub konsekwentnego) nazwania tego, czego się pragnie”. Właściwości, które badaczka dostrzegła w tekstach Benjamina dostrzegalne są także we wczesnej twórczości Bielskiego, na co wskazywałam w pierwszym rozdziale rozprawy.

S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, [w:] tejsze, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 118-136.

<sup>15</sup> Mówiąc o nostalgii Svetlana Boym, charakteryzuje ją jako tęsknotę za domem, który już nie istnieje lub nigdy nie istniał. Wiązać ją należy z uczuciem straty, ale też z żywą fantazją wspominającego (lub wyobrażającego sobie scenariusze możliwe, ale niezrealizowane – jako przykład takiej formy nostalgii badaczka podaje utwór Baudelaire’a *Do przechodzącej*, w którym poeta zarysował sytuację, do której nie doszło, a której wyobrażenie wywołało uczucie tęsknoty). S. Boym, *Future of nostalgia*, New York 2001, s. XIV-XV, 20-21.

<sup>16</sup> O nieprzyjemnych odczuciach wobec przeszłości mówić można u Bielskiego w stosunku do najwcześniejszych, przytaczanych przez niego wydarzeniach, dotyczących pobytu w Żytomierzu (okres ten kojarzył się autorowi nie tylko z przebyta wówczas chorobą, ale też z dojmującą biedą, trudnościami z powrotem do Polski) oraz z problemami wynikającymi z konieczności powrotu do szkoły (negatywne odczucia wciąż w Bielskim wzbudzały egzaminy, które musiał zdać, by móc rozpocząć kształcenie, po wcześniejszym pobieraniu nauk w szkole żytomierskiej). Zob. K. Bielski, *Most nad czasem*,

<sup>17</sup> S. Boym, *Future of nostalgia*, dz. cyt., s. XVII.

Powroty takie mogą mieć wymiar utopijny, a wspomnienia wykraczają poza kategorie czasu i przestrzeni<sup>18</sup>, co w przypadku Bielskiego uwidacznia się choćby w nakładających się obrazach z przeszłości i terażniejszości oraz wizji wynikających z lektur tekstów historycznych i literackich. Analogiczna technika pisarska pojawiać się będzie w książkach, które opisyją Lublin i Kazimierz Dolny. W opisach takich dominują dwie figury narratora – *flâneura* i turysty, o czym będzie mowa w dalszej części tego rozdziału.

Zwrot w stronę nostalgii jest tym ciekawszy, że pierwsze lata aktywności twórczej po wojnie upłynęły Bielskiemu pod znakiem zaangażowania w budowanie nowego, socrealistycznego świata. Przełożyło się to na zmiany w wartościowaniu struktury temporalnej. Opozycja „teraz-kiedyś” nie wiązała się już z ukazywaniem okresu międzywojennego jako negatywnego punktu odniesienia względem odbudowującego się po wojennej zawierusze kraju. Od tego rodzaju wartościowania Bielski oddalił się w momencie, kiedy w jego tekstach zaczęło pobrzmiewać rozczarowanie efektami działań władz państwowych. Schodząc z frontu walki o socrealistyczne jutro, Bielski nie tylko skupia się na tym co lokalne, ale zaczyna spoglądać w przeszłość, na sytuacje i tematy, które dotyczą jego samego oraz kręgu osób, którymi się otaczał. Wracał więc nie tylko do momentów związanych z aktywnością artystyczną, ale też do tych, które kojarzyły się ze swobodą twórczą.

W publicystyce podróże do przeszłości Bielskiego miały miejsce najczęściej w artykułach wspomnieniowych bliskich poetyce nekrologu bądź portretu, w których przywoływał wspomnienia związane ze zmarłymi już literatami. Niekiedy przybierały one formę rozbudowanych anegdot mających przypomnieć historie krążące wśród mieszkańców miasta i okolic, dotyczyły one postaci rozpoznawalnych w lokalnym środowisku (*Diabelski sygnet, Zasłyszane i podysłyszane*). Warto zatrzymać się przy gatunku portretu – stanowi on bowiem ważny element twórczości powojennej Bielskiego zarówno tej publicystycznej, jak i wspomnieniowej. Portret literacki w jego ujęciu przybiera postać nie tylko charakterystyki fizyczno-psychologicznej (z zarysowaniem szczegółów takich jak gesty, słownictwo czy wygląd), ale wiąże się ściśle z próbą rekonstrukcji atmosfery. Z tego też powodu prezentując poszczególne osoby, Bielski wskazuje na szczególne sytuacje związane z życiem artystycznym Lublina lub takie, które autor dodatkowo uniezwykła. Jednocześnie gatunek ten pełni w tym wypadku funkcję dokumentującą (i stanowi projekt estetyczny), w której nie tyle istotna jest osoba portretowana, co sposób jej przedstawienia, ton emocjonalny czy relacja, jaka wiązała ją z autorem. W tekstach wspomnieniowych Bielskiego portret służy nie tylko zachowaniu pamięci o

---

<sup>18</sup> Tamże, s. XV.

jednostkach, ale też kreowaniu zbiorowego obrazu środowiska artystycznego i społecznego Lublina. Portretowana postać staje się nie tylko przedmiotem opisu, ale też nośnikiem wartości, uczestnikiem wydarzeń kulturowych i politycznych. Tradycja tego gatunku, co warto dodać, łączy środki i formy, które są charakterystyczne dla sylwy i eseju oraz szkicu biograficznego, jest zatem usytuowana na pograniczu genologicznym<sup>19</sup>. Wpisuje się w literacki model pamiętnikarskiego zapisu, w tym wypadku osób ważnych z punktu widzenia wspólnoty literackiej czy szerzej – regionalnej.

Bielski przywołuje przede wszystkim sylwetki osób, które związane były z Lublinem. Opowiadając o nich skupia się głównie na momencie zawiązania znajomości, który często mitologizuje. Bielski w tych tekstach cofa się, podobnie jak w artykule o Zamku Lubelskim, głównie do międzywojnia. Opisuje zatem Lublin – tworząc tym samym mitologię „miasta poetów” – jako ważnego miejsca dla kształtowania się talentów artystycznych (do takiego wniosku Bielski dochodzi pisząc wspomnienia o Józefie Czechowiczu<sup>20</sup> oraz Tadeuszu Bocheńskim<sup>21</sup>) oraz to, z którym autor związany jest „nicią nierozzerwalnego sentymentu”<sup>22</sup>.

Kluczowe w tej perspektywie staje się przedstawianie atmosfery miasta. Szczególnie ciekawym pod tym względem tekstem jest *Zasłyszane i podysłyszane*, gdzie Bielski sięga po krążące wśród jego najbliższych plotki o osobach, z którymi nie miał nigdy styczności. Jedyłą szansą było zatem przytoczenie historii usłyszanych przy okazji spotkań towarzyskich z młodości:

Moją dokumentacją jest własna, dobra pamięć, która, jak dotychczas, działa niezawodnie, no i autorzytet tych, którzy opowiadali, oraz ciężar gatunkowy ich słów.

Ileż to razy, jeszcze jako uczeń, później młody student, byłem uczestnikiem raczej biernym, ale za to bardzo uważnym, ciekawych gawęd, świetnych anegdot i pasjonujących sporów dookoła postaci wybitnych lubliniaków. Jak na taśmie magnetofonowej utrwaliło się to wszystko w mojej głowie: teraz pragnę na razie małą część tej taśmy nagrać i odtworzyć. Czy tak było naprawdę, czy to, co napiszę odpowiada rzeczywistości? Sądzę, że tak, bo choć opieram się w zasadzie tylko na plotce i zasłyszanej anegdocie i polegam na prawdopodobności tych, którzy je przekazali, to jednak opowiadanki te posiadają tyle rumieńców życia i tak świetnie mieszczą się we właściwym czasie – że nie mogą być zmyślone<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> J. Tomkowski, *Wstęp*, [w:] *Polski esej literacki. Antologia*, oprac. J. Tomkowski, Wrocław 2017, s. XLII-XLVII.

<sup>20</sup> Ukazały się dwa teksty z okazji rocznicy śmierci Czechowicza: *Z niepowrotnej przeszłości* („Kamena” 1959, nr 19-20, s. 2, 9) i *Z moich wspomnień. Z okazji 29 rocznicy śmierci Józefa Czechowicza* („Kamena” 1968, nr 16, s. 1, 4) – drugi z tekstów w dużej mierze pokrywa się ze wspomnieniami spisany w *Moście nad czasem*. W archiwum Bielskiego zachował się również jeden niepublikowany artykuł o autorze *nuty człowieczej – Jeszcze o Czechowiczu* (w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 171R).

Zob. K. Bielski, *Z niepowrotnej przeszłości*, „Kamena” 1959, nr 19-20, s. 2, 9; K. Bielski, *Z moich wspomnień. W 29. rocznicę śmierci Józefa Czechowicza*, „Kamena” 1968, nr 16, s. 1, 4.

<sup>21</sup> Zob. K. Bielski, *Ignis Ardens*, „Kamena” 1963, nr 2, s. 6.

<sup>22</sup> K. Bielski, *Diabelski sygnet*, „Kamena” 1967, nr 10, s. 8.

<sup>23</sup> K. Bielski, *Zasłyszane i podysłyszane*, „Kamena” 1969, nr 7, s. 1.

Sformułowany w metaliterackim trybie wywód odsłania strategię pisarską narratora, który konstruuje całość z wielu elementów o różnym charakterze. Z jednej strony mowa tutaj o aspektach, które są gwarancją prawdziwości przekazu, czyli o „dokumentacji”, „taśmie magnetofonowej”. Są to metafory, które mają nadać tekstowi waloru autentyczności, nawet jeśli komplikuje to fakt, że Bielski często relacjonuje historie zasłyszane od innych. Z drugiej strony autor polega na tym, co „zasłyszane”, a więc niekoniecznie zgodne z prawdą.

Impulsem do napisania przytoczonego powyżej tekstu była lektura książki Augusta Grychowskiego *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich* (1965). Zdaniem Bielskiego rzeczowość badacza, który swoją pracę oparł „na gruntownych studiach i bogatym materiale dowodowym”, powinna być uzupełniona o wymiar anegdotyczny. Wobec tego zdecydował się na opublikowanie felietonu niejako „na marginesie książki”<sup>24</sup> Grychowskiego, tworząc swoisty suplement do pracy naukowej. Ograniczył się do postaci, o których mowa we wspomnianej w książce, mianowicie do opowiedzenia o: Andrzeju Strugu, Gustawie Dolińskim i Zdzisławie Piaseckim. Historie przytaczane przez Bielskiego zostały zapowiedziane w *Diabelskim sygnecie* – artykule o podobnym charakterze, opublikowanym dwa lata wcześniej:

Opowiedziałem dopiero jedną historię i limit wyznaczony przez redaktora „Kamień” już się wyczerpał. A tyle jeszcze mam do napisania. Kim była i jak się nazywała cudna pani Kazia, w której się kocha Andrzej Strug i o czym pisał książkę „Dzieje jednego pocisku”? Jakie fraszki i epigramaty improwizował dr Doliński, które nigdzie nie są zapisane, a żyją w tradycji naszej rodziny i pokutują w mojej pamięci? Jakie facecje wyczyniał mój wuj Maciej Czerwiński i z jakich dziwactw zasłynął mecenas Piasecki – i dużo jeszcze innych opowiadań. Ale to już kiedy indziej<sup>25</sup>.

Zapowiedź, którą Bielski zamieścił w akapicie kończącym *Diabelski sygnecet*, postrzeżać można jako swoiste działanie marketingowe. „Towarem” miały być prywatne oblicza portretowanych postaci (plotki i anegdoty zdaniem Bielskiego powinny „ożywić”<sup>26</sup> biograficzne opisy) oraz specyfika czasów, w których żyły („choć polegam w zasadzie tylko na plotce i zasłyszanej anegdocie i polegam na prawdomówności tych, którzy je przekazali, to jednak opowiadanki te posiadają tyle rumieńców życia i tak świetnie mieszczą się we właściwym czasie – że nie mogą być zmyślane”<sup>27</sup>). Sięgnięcie po plotkę w tym wypadku (zarówno w postaci implikowania sensacyjnych informacji w zapowiedzi artykułu, jak i w publikowanym później felietonie) również było działaniem obliczonym na konkretny efekt. Zabieg ten

---

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> K. Bielski, *Diabelski sygnecet*, „Kamena” 1967, nr 10, s. 9.

<sup>26</sup> K. Bielski, *Zasłyszane i podsłyszane*, „Kamena” 1969, nr 7, s. 1.

<sup>27</sup> Tamże.

sugerować miał zdradzenie sekretów, czy nawet wpłynięcie na warstwę emocjonalną czytelnika, jako że forma, o której mowa, zakłada odbiorcę „aktywnego”<sup>28</sup>.

Poza artykułami związanymi z pracą Związku Literatów oraz wspomnieniami o pisarzach Bielski nie poświęca w swojej twórczości wiele miejsca kwestiom związanym z literaturą. Wśród opublikowanych po wojnie tekstów znaleźć można jedynie dwa – *Kaprysy Kilo*<sup>29</sup> oraz *Wracając do Żeromskiego*<sup>30</sup>. Pierwszy dotyczy rosyjskiej poetki Maryny Cwietajewej, a raczej spisanych przez nią wspomnień o wuju – Dymitrze Iwanowiczu Iłowajskim (historyku, autorze negatywnie wspominanych podręczników dla uczniów szkół podstawowych i średnich). Autor przedstawia fakty biograficzne, o samej twórczości pisze natomiast niewiele.

W drugim z wymienionych artykułów uwagę kieruje na zagadnieniu relektury *Popiołów* oraz swojej młodzieńczej fascynacji postacią. Dominantą relektury jest przeniesienie punktu ciężkości z historii na przestrzeń. Mowa tu o podróży śladami bohatera powieści. Naprowadza to na dość popularną współcześnie gałąź turystyki kulturowej, jaką jest turystyka literacka. Ten sposób zwiedzania wiąże się z biograficzną warstwą życia twórcy, poszukiwaniem miejsc opisanych w utworze, a także konfrontacją literackich plenerów z realną przestrzenią<sup>31</sup>. Figura turysty łączy się z opublikowanym rok później zbiorem tekstów o Kazimierzu. Z kolei młodzieńczy plan Bielskiego, zakładający odbycie podróży śladami Rafała z *Popiołów*, wyraźnie wpisuje się w ramy turystyki literackiej:

I wtedy właśnie zrodził się pomysł odbycia czegoś w rodzaju pielgrzymki – wycieczki szlakiem Rafała. Na razie na podstawie scenariusza z pierwszego tomu *Popiołów*. Choć nie miałem jeszcze wtedy żadnych danych, to jednak intuicyjnie wyczuwałem, że te wszystkie miejscowości muszą mieć odpowiednik w rzeczywistym krajobrazie. Trzeba tylko je zidentyfikować, a potem znaleźć na mapie i w terenie. Tym bardziej, że autor ułatwił zadanie, czyniąc miejscem akcji pewne autentyczne miasta, wsie i osady.

Wyobrażałem sobie tę podróż w następującej kolejności. Najpierw Wyrwy wujaszka Nardzewskiego i Puszcza Jodłowa. O tam trzeba by się zatrzymać nieco dłużej. Wyjść na szczyt Łysicy. Pokręcić się pośród wiekowych jodeł. Zabłądzić, zgubić ścieżkę. Poszukać tego starego buku, pod którym Rafał czatował na koziołka.

A następnie Tarniny. Wtedy nie wiedziałem, że ich odpowiednikiem jest realnie istniejąca wieś Chorzany. A potem, potem już drogą, którą jechał wypędzony z domu do brata do Wygnanki; i koniecznie wiosną – w pierwszej połowie maja.

A więc Derśławice. Odnaleźć to miejsce i zidentyfikować. Przecież musi być kuźnia i obszerny dwór, utopiony w gęstwie starodrzewia i kwitnących sadów. [...] Dalsza droga powiedzie przez Staszów i gdzieś tam wśród łągów i lasów poszukać trzeba tego miejsca, gdzie nocą w gęstych kępach olszyny śpiewały Rafałowi setki słowików. [...]

Ominiemy Chęciny, ale dostatecznie blisko, by napatrzeć się na ruiny Zamku i będziemy się kierować na Włoszczową, bo w tamtych stronach przecież umieścił Żeromski „Wygnankę” no i „Grudno”.

<sup>28</sup> M. Bilińska, *Plotka jako gatunek mowy i tekstu*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemu i analizy językoznawcze” 2009, T. 3, s. 95.

<sup>29</sup> K. Bielski, *Kaprysy Kilo*, 1968 nr 16, s. 5, 11.

<sup>30</sup> K. Bielski, *Wracając do Żeromskiego...*, „Kamena” 1964, nr 24, s. 4, 7.

<sup>31</sup> A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, [w:] *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczkowska, A. Mikos von Rohrscheidt, Poznań 2009, s. 228.

Na zakończenie spacer tą słynną aleją, gdzie tak przejmująco szumiały drzewa w czasie pogrzebu „dobrego brata Piotra” i gdzie zakochany obłądnie Rafał wieczorami śledził i wypatrywał przejeżdżającą konno księżniczkę Elżbietę<sup>32</sup>.

Obszerny plan podróży nie został ostatecznie zrealizowany – dążenia te przerwały wydarzenia historyczne, które zmusiły autora do wyjazdu do Żytomierza. Zamiary te po latach przedstawił jednak w trakcie wycieczki w 1964 roku w okolicach Łysicy. Efektem tego była sugestia ze strony kustoszki Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, aby plany Bielskiego zrealizować w postaci zbiorowej wyprawy śladami bohatera *Popiołów*. Co jednak istotne, plan zwiedzania zarysowany przez Bielskiego wiązać można również z dyskursem nostalgicznym – z próbą zwiedzania nie tyle przestrzeni, co przeszłości, oscylowania między teraz a kiedyś.

Kwestią istotną, w kontekście relektur i planów Bielskiego, które wyłaniały się z czytania utworu Żeromskiego, są jego rozważania na temat materialności nośnika, na jakim utrwalał tekst. Duże znaczenie dla autora artykułu w procesie odbioru powieści miało wydanie *Popiołów*. Po okresie okupacji Bielski sięgnął po nową edycję utworu opublikowaną nakładem „Czytelnika” w opracowaniu Kazimierza Wyki, „Na bardzo lichym papierze, brzydką czcionką, w nieładnej okładce”<sup>33</sup>. Nowe wydanie nie tylko nie wzbudziło w czytającym dawnych odczuć względem utworu, ale doprowadziło także do frustracji<sup>34</sup>. Nowa edycja zestawiona została ze starą, kojarzoną z młodością przez autora, co znów należy wiązać z kategorią nostalgii:

Niestety. Tym razem proza Żeromskiego nie miała już dla mnie tego uroku, nie urzekła tak jak kiedyś, nie zniewalała aktualnego czytelnika. To zjawisko gniewało mnie i niepokoiło. Nie zmienił się przecież uwielbiany niegdyś pisarz. [...] „Popioły” odłożyłem na półki biblioteczne, umieściłem je na honorowym miejscu, między Sienkiewiczem i Prusem i przez dłuższy czas nie zaglądałem do nich wcale. I znów przeszło szereg lat<sup>35</sup>.

Ponowna lektura, tym razem w pierwszym wydaniu („Trzy tomy małego formatu oprawione w płótno angielskie granatowego koloru. Papier i czcionka «Tygodnika Ilustrowanego» – oczywiście Gebethner i Wolff”<sup>36</sup>), pozwoliła autorowi na przypomnienie sobie wrażeń, które towarzyszyły mu w trakcie czytania powieści w młodości:

---

<sup>32</sup> K. Bielski, *Wracając do Żeromskiego...*, dz. cyt., s. 4.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Przemysław Czaplinski wskazuje na wagę artefaktu dla nostalgika – nie tylko wiąże się on z samym wspomnieniem, ale też z nagromadzonymi emocjami; przedmiot w tym wypadku staje się niejako medium, które wyzwala sferę emocjonalną i prowadzi do wspomniania. Zob. P. Czaplinski, *Wzniosłe tęsknoty: nostalgii w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 30.

<sup>35</sup> K. Bielski, *Wracając do Żeromskiego...*, dz. cyt., s. 4.

<sup>36</sup> Tamże.

I rzecz nie do wiary! Lektura tych tomików zaabsorbowała mnie tak bardzo, że poczułem się nagle jak za dawnych, dawnych lat. Znajomy papier i druk okazały się znakomitym katalizatorem i odczynnikiem przywracającym dawno nieodczuwane wzruszenie. Najwidoczniej odmłodziły moje oczy i serce<sup>37</sup>.

Diagnostując to zjawisko, Bielski zauważa, że „Treść i nastrój dobrej książki wiąże się nierozłącznie z jej szatą zewnętrzną”<sup>38</sup>, wobec czego tekst, w tym wypadku młodopolski, czytać należy w oprawie charakterystycznej dla epoki, o również czym wspomina autor:

nie czytajcie Tetmajera w dzisiejszych edycjach, lecz w wąskich granatowych tomikach z lat dziewięćsetnych, wydanych nakładem Gebethnera i Wolffa. Wczesny Staff jakżeż inaczej się prezentuje odczytywany z pięknych książek też w granatowej [...] okładce z wyzłacanymi literami nakładem „Księgarni Polskiej” B. Polonieckiego we Lwowie. [...] Będą zupełnie inaczej smakowały, jak to wino w odpowiednim szkle<sup>39</sup>.

Rozważania pisarza na temat materialnego wymiaru literatury, nie tylko zdradzają bibliofilskie podejście do kontaktu z książkami, ale też na samą świadomość edytorską Bielskiego. To z kolei wiązać można z doświadczeniem, wynikającym ze współpracy przy inicjatywach wydawniczych w międzywojniu, ale też z gromadzeniem pięknych wydań książek już od dwudziestolecia międzywojennego i uczestnictwem w spotkaniach Lubelskiego Towarzystwa Miłośników Książki, w ramach którego gromadzili się lubelscy bibliofile<sup>40</sup>. To co jednak również wiązać należy ze stawianiem w tym wypadku w pozycji wręcz uprzywilejowanej starych wydań, jest nie tyle związane z kwestiami jakościowymi, tęsknotą za tym, co było. Chwila ponownego zetknięcia się z artefaktem (książką) przywoływała zatem konkretne odczucia i wspomnienia.

### **Złudzenia i wspomnienia**

Rozpoczęte w publicystyce powroty do przeszłości Bielski kontynuował w publikacjach książkowych. Ważnym elementem spisywanych przez niego wspomnień są fragmenty, w których określał własną postawę względem przywoływanych zdarzeń, miejsc i osób. Strategię opisał w metaliterackim fragmencie *Mostu nad czasem*:

Moje wspomnienia mają formę typowej gawędy. Opisywaną przeszłość podaję tak, jak mi się przed oczami rozwija. [...] Nie przestrzegam dokładnej chronologii, ani też ścisłego następstwa faktów; mam

---

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże, s. 7.

<sup>40</sup> E. Łoś, *Konrad Bielski. W dziesiątą rocznicę śmierci. Katalog wystawy*, Lublin 1980, s. 11.

jednak wrażenie, że mimo to całość jest dość przejrzysta. Właściwie jedynym źródłem, z którego czerpałem bez żadnych ograniczeń, jest moja pamięć, która – jak dotychczas – funkcjonuje jeszcze nienagannie. Zresztą muszę zaznaczyć, że to wypływało z konieczności. To, co posiadam sam z dawnych pamiętek – to zawartość jednej szuflady. Kilkanaście listów, trochę wycinków z gazet, parę książek, broszur i wyblakłych fotografii. Wszystkie moje zbiory i wcale nie najgorszą bibliotekę czas wojny unicestwił. [...]

Dlatego też proszę mi wybaczyć pewne nieścisłości i drobne pomyłki, które niewątpliwie się znajdują. Sądzę, że nie będą zbyt liczne. Kwestie bowiem sporne i wątpliwe, których nie mogłem sprawdzić i skontrolować, starałem się pominąć, o ile dało się to zrobić bez szkody dla całości<sup>41</sup>.

Rdzeniem tej deklaracji są dwa elementy: odwołanie do gawędy oraz podkreślenie autentyzmu. Pierwsza cecha przywołuje gatunek zrodzony w poprzednim stuleciu, a w XX wieku na różne sposoby przetwarzany. Bielski jest wierny jego poetyce, którą rządzi logika wspomnień oraz mocno wyeksponowana figura opowiadającego. Z tym wiąże się druga cecha, czyli wiara we własną pamięć i gwarancja autentyczności.

„Powroty do przeszłości” były jednak z reguły bardziej skomplikowane. Twórcy stawali się „jednocześnie recenzentami i kronikarzami swoich niegdysiejszych poczynań”<sup>42</sup>. Dodawali na ich marginesie przemyślenia, które powstały dzięki dystansowi czasowemu, ale też informacje uzupełniające, mające uporządkować opowiadaną historię, a niekiedy także ją modyfikować<sup>43</sup>. Nie zawsze trzymali się ściśle faktografii, traktując spisywane wspomnienia przede wszystkim jako dzieło literackie, niepretendujące do miana rzetelnego źródła historycznego. Poświadczenie tego odnaleźć można nie tylko w przytoczonej wyżej wypowiedzi Bielskiego („Nie pisałem monografii ani pracy o charakterze historycznym i pretensjach naukowych. Moje wspomnienia mają formę typowej gawędy”<sup>44</sup>), ale też w tym, jak swoją twórczość prozatorską określał inny pisarz z kręgu Reflektora, Gralewski, który nazywał je „dokumentacją psychologiczno-plastyczną”<sup>45</sup>, „witryną przeszłości”<sup>46</sup>. Powojenna proza wspomnieniowa wymyka się ramom czystej faktografii. O ile autor *Stalowej tęczy* intencjonalnie i otwarcie wiąże ze sobą pakt powieściowy z paktami autobiograficznym i referencjalnym<sup>47</sup>, o tyle Bielski w *Moście nad czasem* deklaruje odwoływanie się do faktycznych wydarzeń.

W *Moście nad czasem* dominuje postawa świadka, co zbliża momentami tę publikację do literatury faktu. We fragmentach książki łatwo wskazać można też na postawę wyznania, manifestującą się poprzez prezentowanie świata wewnętrznego i zewnętrznego przez pryzmat własnego doświadczenia. W *Moście nad czasem* stanowi ona element ukryty za zapewnie-

<sup>41</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 265-266.

<sup>42</sup> A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka...*, dz. cyt., s. 205.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 266.

<sup>45</sup> W. Gralewski, *Bieg po krawędzi*, [w:] tegoż, *Bieg po krawędzi*, Lublin 1974, s. 305.

<sup>46</sup> W. Gralewski, *Witryna przeszłości*, w zbiorach archiwum Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 124R.

<sup>47</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Lubas-Bartoszyńska R., przeł. Grajewski W., Jaworski S., Labuda A., Lubas-Bartoszyńska R., Kraków 2001, s. 47.

niami autora o autoweryfikacji publikowanych treści („Kwestie bowiem sporne i wątpliwe, których nie mogłem sprawdzić i skontrolować, starałem się pominąć, o ile dało się to zrobić bez szkody dla całości”<sup>48</sup>) oraz zastrzeżeniem, że ewentualne błędy wynikają z niedostępności materiałów lub działania nieintencjonalnego („Dlatego też proszę mi wybaczyć pewne nieścisłości i drobne pomyłki, które niewątpliwie się znajdują”<sup>49</sup>). Narrator Bielskiego stylizuje się zatem bardziej na świadka i kronikarza, nie problematyzuje kwestii złożonych relacji, o jakich była mowa wcześniej.

Inaczej sprawa wygląda w książce opublikowanej dwa lata po *Moście nad czasem*. W *Spotkaniach z Kazimierzem* pojawiają się trzy wyróżnione przez Czermińską postawy<sup>50</sup>, przy czym ta ostatnia, wyzwania, wiąże się ściśle ze współwystępowaniem paktu autobiograficznego z paktem powieściowym:

Pisząc te wspomnienia odświeżam w pamięci dawne dzieje i w ten sposób jakoby przeżywam po wtórnie swą młodość, a jednocześnie z przykrością stwierdzam, że to już dużo lat minęło od tej młodości. I z jednej strony oddaję się złudzeniom, a jednocześnie obchodzę jakieś bardzo osobiste jubileusze i rocznice.

Zamierzałem właśnie pisać o Kazimierzu nad Wisłą i zaraz przypomniałem sobie, że to już właśnie mija przeszło czterdzieści lat, jak zawarłem znajomość z tą uroczą miejscowością. Nie mogę się tu postrzymać od banalnej pozornie deklaracji, że wtedy już Kazimierz mnie urzekł i do dziś dnia jestem pod jego czarem<sup>51</sup>.

Uleganie złudzeniom Bielski usprawiedliwia postawą afektywną, czyli spoglądaniem „przez różowe okulary młodości”<sup>52</sup>. Jednocześnie przyznaje się do „upiększania”<sup>53</sup> opowieści, poprzez sięganie po historie krążące pośród lokalnej społeczności „oparte na swoistej mitologii i pełne poezji”<sup>54</sup>. Woli zagłębiać się w gawędy i anegdoty, świadczące o lokalnym kolorycie, niż kierować uwagę na prawdę historyczną: „Ja osobiście przyznam się, że wolę wierzyć w to, co od nich [przewoźników – przyp. J.T.] słyszałem o królu Kazimierzu i Esterce, niżeli to, co historycy piszą”<sup>55</sup>. Deklaracja taka sytuuje się na antypodach pisania faktograficznego, narrator nie zajmuje się już rzetelnym rekonstruowaniem przeszłości, ponieważ zaczyna dostrzegać, że to, co najważniejsze znajduje się między tekstem a rzeczywistością, czyli w opowieści.

---

<sup>48</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 266.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 19-25.

<sup>51</sup> K. Bielski, *Zagubiona barwa czasu*, [w:] tegoż, *Spotkania z Kazimierzem*, Lublin 1965, s. 5.

<sup>52</sup> K. Bielski, *Portrety i pejzaże*, [w:] tegoż, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> S. 14.

<sup>55</sup> Tamże.

## Miasto-palimpsest

Centralnym elementem w omawianej prozie jest kategoria miejsca i sposób jego opisu. Mówiąc o Lublinie i o Kazimierzu Dolnym Bielski w swoich tekstach tworzy swego rodzaju mapy<sup>56</sup>. W obu przypadkach jednak przeniesienie realnych przestrzeni na zapis tekstowy wiąże się z ich wartościowaniem oraz współistnieniem różnych perspektyw czasowych. Proces mapowania obu miejscowości przebiega z uwzględnieniem różnych punktów widzenia. Miejsca przywoływane w *Moście nad czasem* autor opisuje jako mieszkaniec Lublina, poruszający się (spacerujący) po nim swobodnie i znający nie tylko samą przestrzeń, ale i historię miasta. Mówi o tym sam, przywołując swoje pierwsze wspomnienia: „Były to najsilniejsze ważenia i przeżycia mego dzieciństwa związane oczywiście z Lublinem. Moja dokładna i szczegółowa znajomość miasta, pamiątek i zabytków, ulic i zaułków, a także jego historii, datuje się od tych czasów”<sup>57</sup>. Miasto w *Moście nad czasem* ukazane jest jako miejsce, w którym czas wolny spędzało się na przechadzkach po peryferiach i głównych ulicach. Choć ówczesny Lublin trudno określić mianem metropolii, doświadczenie jakie wynika z opisów Bielskiego powiązać można z figurą *flâneura* – spacerowicza, który podziwiał „krajobraz zbudowany z samego życia”<sup>58</sup>:

Zaraz po powrocie ze szkoły i skromnym obiadku już leciałem na umówione spotkanie, po drodze szykując i gromadząc argumenty, którymi zamierzałem pognać adwersarza lub olśnić rozmówcę. Najwytrwalszymi moimi partnerami byli Bobrowski i Gralewski. Nigdy nam nie zabrakło tematów, zawsze był dla nas dzień za krótki. Biesiady te toczyły się przeważnie na świeżym powietrzu w czasie niekończących się spacerów, bez względu na pogodę, toteż sami zwaliśmy się „klubem szlajców”, coś tak jakby współczesnych perypatetyków<sup>59</sup>.

W niedzielne południe inni ludzie spacerowali po Krakowskim Przedmieściu, inni po Krochmalnej lub Lubartowskiej<sup>60</sup>.

Snute w trybie nostalgicznym wspomnienia idealizują nie tylko młodość, ale także lubelską przestrzeń, która jawi się jako sceneria szczęśliwego dzieciństwa. Podobnie jak w przypadku *Lubelskich żywych kamieni* dostrzegalne jest nakładanie się obrazów miasta, które utrwaliły się w pamięci na różnych etapach życia autora. Najwcześniejsze wspomnienia (z

---

<sup>56</sup> Elżbieta Rybicka zaznacza, że mapa nie tylko jest nośnikiem wiedzy o świecie, ale też tekstem kulturowym, który nie tylko ma za zadanie przedstawiać rzeczywistość, co ją stwarzać – stanowi bowiem sposób wyobrażenia, artykułowania i porządkowania ludzkiego obrazu świata. Pozwala nie tylko nazywać, lokalizować, prowadzić narrację, ale również oceniać i hierarchizować. Zob. E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 30-31.

<sup>57</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 34.

<sup>58</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 462.

<sup>59</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 52.

<sup>60</sup> Tamże, s. 233.

1911 roku) wiąże się z zachwytem młodego chłopca, przyjeżdżającego z Piatyndni, czyli wsi leżącej pod Włodzimierzem Wołyńskim, do miasta:

Ówczesny Lublin był miastem ładnym, lecz bardzo cichym i nieruchomym. Posiadał olbrzymie i bogate zaplecze rolnicze i minimalny, na tym zapleczu oparty, przemysł. Śliczne stare miasto, zaczątek nowego i duże, brudne przedmieścia, zamieszkałe przeważnie przez biedotę polską i żydowską. Kilka-naście okazałych, starożytnych kościołów, teatr, dwie kawiarnie, które przetrwały do dnia dzisiejszego, i zmieniający jeno nazwę są nadal ulubionym miejscem spotkań lubliniaków.

Tak, ale dla mnie, chłopca przybyłego z dalekich kresów, był to ekstrakt wielkowiejskości. Wszystko mi się podobało, wszystko mnie ciekawiło<sup>61</sup>.

Fragment ten zawiera modelowe dla literatury nowoczesnej zderzenie prowincji oraz metropolii. Spojrzenie młodego chłopca wiązało się nie tylko z fascynacją nowym miejscem. Podobny obraz powraca w opisie Lublina z 1918 roku, zwracając jednak uwagę na wyraźne podziały: „Mieszkaniec śródmieścia rzadko i niechętnie zapuszczał się w dzielnice proletariackie, żydowski drobny kupiec lub rzemieślnik odwiedzał centralne dzielnice tylko w interesie i czym prędzej wracał do swoich. Każda dzielnica miała swoje osobliwości, innych ludzi, inne sklepy, domy i knajpy”<sup>62</sup>. Wskazanie kontrastów nie wpłynęło na zmianę perspektywy opisu miasta, przedstawianego przez pryzmat narracji mitologicznej, która unieważniała różnice społeczne, ekonomiczne oraz kulturowe. Widać to także w opisie Starego Miasta, które „w ciągu jednej doby zmieniało kilkakrotnie swój koloryt i charakter”<sup>63</sup>:

Za dnia [Stare Miasto – przyp. J.T.] niczym specjalnie nie wyróżniało się. Było tylko bardziej brudne i zaniedbane. Liche sklepiki, zaśmiecone uliczki, ściany przeważnie odrapane, porysowane i naciekle wilgocią. Ludność uboga, szara – przeważnie żydowska. Różniła się jednak od tej z Lubartowskiej. Nie kipiała gwarem i życiem dzielnicy handlowej, lubelskiej City. Tu panował spokój i cisza. No i specyficzna woń przegniłych śmietników, bijąca z głębokich bram i nigdy chyba nie sprzątanym podwórek. Trudno było w takich warunkach zachwycać się cudami architektury.

Skoro jednak zapadał mrok, wylaniało się zupełnie inne miasto. Josziwara – dzielnica miłości.

[...]

Wszystkie tam ulice – Szambelańska, Jezuicka, Olejna, Rybna – były usiane mnóstwem maleńkich zamtużików. [...]

Rzadko policja zapuszczała się w staromiejskie zaułki. Bo to i sukces kryminalny niewielki i nadzieje na łapówki znikome. Toteż mimo że prawo potępiało oficjalnie ten preceder, rozwijał się on bezpiecznie i spokojnie wśród murów wiekowych domów od zmierzchu do godziny jedenastej. O tej bowiem porze zamykano bramy. Jeszcze jakaś zabłąkana para, jeszcze jakiś spóźniony przechodzień, lecz już około północy wszystko nikło i milkło. Stare Miasto pogrążało się w mroku i ciszy. I znów następowała kolejna metamorfoza.

[...] Wszystko co było szpetne za dnia w kształcie czy zapachu rozplywało się wtedy jak dym. Zostawało same piękno<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 34.

<sup>62</sup> Tamże, s. 233.

<sup>63</sup> Tamże, s. 232.

<sup>64</sup> Tamże, s. 233-234.

Mankamenty wynikające z dziennego i wieczornego życia zdaje się rekompensować ostatnia przemiana, co wiązało się z kwestiami towarzyskimi oraz artystycznymi („Ileż to razy samotnie i w towarzystwie przyjaciół przemierzał te uliczki i zakamarki w mrokach i urokach nocy”<sup>65</sup>). Integralnym elementem tej opowieści są dzieje bohemy lubelskiej. Jej głównym bohaterem był Józef Czechowicz. Bielski wykorzystuje niemal każdą możliwą okazję, która pozwalała na wspomnienie poety, jego tekstów czy biografii. Odwołania takie zauważyć można zarówno w publicystyce<sup>66</sup>, jak i w prozie wspomnieniowej – szczególnie w tomie *Spotkania z Kazimierzem*, do czego wrócę w dalszej części rozdziału. W tekstach umieszczonych w tej książce narrator nie odnosi się do wydarzeń, w których uczestniczyli obaj poeci, wykorzystuje jednak fragmenty twórczości Czechowicza, w celu zarysowania przestrzeni niezwyklej w jego oczach (Bielski przytacza słowa *Poematu o mieście Lublinie* oraz przywołuje *Muzykę ulicy Złotej*<sup>67</sup>).

Na obrazy przedwojennego i międzywojennego Lublina Bielskiemu nakłada się współczesny pejzaż miasta:

Stare Miasto w Lublinie jest piękne. Wśród różnych kataklizmów dziejowych, jakich w przeszłości los nam nie szczędził, lubelska starówka szczęśliwie zachowała dużo ze swego odwiecznego kształtu i urody. Mimo licznych pożarów i wojen, dawne mury się ostały. Pełne uroku uliczki i zaułki, fasady sędziwych kamienic, trybunał, kościół Dominikanów – to wszystko czaruje turystów i poetów, bo rdzenni Lublinianie, jak zwykle bywa, już tego na co dzień nie dostrzegają.

Dzisiaj, gdy rany zadane przez bomby hitlerowskie się zabiły, miasto stare pięknie odbudowane oddano do użytku, jako część wielkiego Lublina<sup>68</sup>.

Ważnymi miejscami na literackiej mapie Lublina są te, które wyznaczały życie towarzyskie i nocne miasta. Autor poświęcił dużo miejsca kawiarniom, restauracjom i knajpom, które odgrywały istotną rolę w mitologicznej opowieści o lokalnych artystach. Zaznaczyć przy tym trzeba, że, podobnie jak z powyższym opisem Starego Miasta, zaznaczanie poszczególnych lokali na odmalowywanej przez Bielskiego mapie, wiązało się z wartościowaniem ich, ale też z próbą oddania atmosfery w nich panującej i środowisk w nich goszczących.

---

<sup>65</sup> Tamże, s. 235.

<sup>66</sup> Dostrzegalne jest to zwłaszcza w artykułach, które miały być „pamiętką” po zmarłym poecie (zob. *Z niepowrotnej przeszłości*, „Kamena” 1959, nr 19-20, s. 2, 9; *Z moich wspomnień. W 29 rocznicę śmierci Józefa Czechowicza*, „Kamena” 1968, nr 16, s. 1, 4.), ale też w tych, dotyczących Lublina (zob. *Lubelskie żywe kamienie*, 1955 „Kamena”, nr 8-9, s. 30-31; *Stare Miasto w Lublinie*, „Kamena” 1962, nr 3, s. 3, 10.) oraz w tekście, w którym Bielski komentuje twórczość innego poety, Mariana Czuchnowskiego – Czechowicz był nim zafascynowany, co autor eksponuje, chcąc niejako uzasadnić to, dlaczego decyduje się na pisanie o twórcy, będącym w owym czasie na emigracji (zob. *Reporter róż na rozdrożu*, „Kamena” 1971, nr 5, s. 1, 6-7.)

<sup>67</sup> Zob. K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 234-235.

<sup>68</sup> Tamże, s. 232.

Istotną rolę w prozie wspomnieniowej Bielskiego odgrywają portretowane przez niego postacie. Głównym celem, jaki stawiał sobie w dwóch pierwszych publikacjach (*Moście nad czasem* i *Spotkaniach z Kazimierzem*) było oddanie atmosfery towarzyszącej życiu kulturalnemu i artystycznemu, a w przypadku tekstów o Lublinie – również życiu akademickiemu. Stąd też uwagę autor skierował w stronę środowisk, w których często sam aktywnie działał, aż do wyjazdu z Lublina. Granica czasowa, którą autor sobie wyznaczył wiąże się natomiast z odsunięciem od środowiska artystycznego, co wynikało z przeprowadzki do Krasnegostawu oraz skupienia się na praktyce adwokackiej. Bielski zarysowuje sylwetki głównie tych osób, z którymi miał styczność w pierwszym dziesięcioleciu międzywojnia i tworzy prywatną mitologię tego okresu.

Dużo miejsca w przypadku fragmentów poświęconych środowisku szkolnemu oraz akademickiemu autor przeznaczają na zarysowanie sylwetek nauczycieli oraz pracowników naukowych – Gimnazjum im. Staszica w Lublinie oraz Uniwersytetu Lubelskiego. Opisuje ich w sposób podobny, do tego, który pojawił się w publicystyce (*Zasłyszane i podsłuchane, Diabelski sygnet*), a polegał na wykorzystaniu zasłyszanych anegdot (co z kolei sprzeczne jest z sygnalizowaną postawą świadka). Dobrym przykładem jest tu postać dyrektora gimnazjum, Gracjana Chmielewskiego. Wspominając go autor skupił się na ukazaniu go jako bohatera pozytywnego, wskazując na jego wyrozumiałość wobec swoich podopiecznych zarówno w kwestiach finansowych („chętnie zwalniał z opłaty czesnego, a zaległe bardzo opieszale egzekwował”<sup>69</sup>), jak i obyczajowych<sup>70</sup>. Jest to przykład modelowy dla prowadzonej w książce narracji, w którą wplecione zostały sylwetki osób z prowincjonalnego środowiska, a jednocześnie przesądzające o jego kolorycie – który Bielski odmalował z dużą pieczołowitością.

Warto się zatrzymać przy wątku lubelskiego uniwersytetu. Bielski wskazuje go jako alternatywę dla uczelni warszawskiej ze względu na kwestie ekonomiczne. W ten sposób wy-

---

<sup>69</sup> Tamże, s. 38.

<sup>70</sup> „Wyrozumiałość dyrektora na wszelkie wybryki młodzieży była też bardzo wielka. Nikt nigdy ze szkoły nie został usunięty, pomimo licznych i poważnych kawałów.

Na tym tle nabierze specjalnego smaku następująca anegdota. W kronikach szkolnych szczególnie zapisał się uczeń Judeyko, którego pomysłów figle i zaskakujące kawały w podziw wprowadzały kolegów, a w osłupienie grono nauczycielskie. Bezpośrednio po wojnie grono byłych uczniów, przeważnie jeszcze w mundurach, odwiedziło szkołę i dyrektora. Toczyły się rozmowy i wspominki. Jeden z umundurowanych dryblasów pyta dyrektora czy go poznaje.

- Twarz jakby znajoma, mój drogi, ale nazwiska twego sobie nie przypominam.

- Ale taki łobuz, taki duch niespokojny, z którym nikt nie mógł sobie poradzić.

- Mało to było łobuzów, mało duchów niespokojnych? – Nie, nie przypominam sobie.

- Ale taki najgorszy z najgorszych, jaki kiedykolwiek był w szkole.

Dyrektor rozłożył ręce i po chwili namysłu:

- No to już chyba Judeyko.

I był to on rzeczywiście”, K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 38.

kształciło się lokalne środowisko akademickie na niedawno utworzonej uczelni, którą w znacznej części tworzył „proletariat inteligencji”:

Klasowo to tak wyglądało, że ponieważ nauka była droga (uniwersytet prywatny) oraz perspektywy uzyskania państwowego dyplomu bardzo mgliste, chłopskich dzieci było bardzo niewiele. Po prostu rodzice nie chcieli ryzykować wkładania ciężko zapracowanych pieniędzy w niepewny interes. Bogatsi znów lokowali się w pełnoprawnych uniwersytetach, przeważnie w Warszawie. Większość więc studentów stanowili bądź tacy, co sami na siebie i naukę potrafili zapracować, lub dzieci urzędników państwowych, ludzi którzy wówczas mało zarabiali i musieli się z groszem liczyć. Taki proletariat inteligencji. Było też stosunkowo dużo kobiet. Niewiasty korzystały z uzyskanego niedawno uprawnienia do nauki<sup>71</sup>.

Dużo miejsca w opisie akademickiego życia Bielski poświęca wspomnieniom o Stanisławie Czechowiczu. Zarysowując sylwetkę przyjaciela, autor zwrócił uwagę zarówno na życie rodzinne i warunki, w jakich żył, ale też na jego szczególne uzdolnienia oraz silną więź, która ich łączyła. Niewiele postaci, które autor przywołuje zostały opisane w tak szczegółowy sposób, jak miało to miejsce w przypadku starszego z braci Czechowiczów. Bielski najmniej pisze o osobach, z którymi pracował najwięcej. Niewiele z *Mostu nad czasem* można się zatem dowiedzieć o Gralewskim, Jaworskim, Bobrowskim. Nieco więcej, choć wciąż zdawkowo Bielski pisze o Grędzińskim oraz Józefie Czechowiczu. Uczestnictwo tych osób w opisywane na łamach książki inicjatywach autor często jedynie odnotowuje, unikając jednocześnie ocen w stosunku do ich twórczości. Na plan pierwszy zdecydowanie wysuwała się zdarzeniowość, nie szczególne cechy portretowanych.

Dużo dowiedzieć się można natomiast na temat Karola Hussarskiego, Jana Arnsztajna czy Józefa Grodnickiego. Przypuszczać można, że unikanie komentowania twórczości czy bliższego przedstawiania sylwetek osób z najbliższego kręgu znajomych przez Bielskiego wynikało z faktu, że część z nich wciąż żyła i tworzyła (jak Gralewski i Jaworski). Możliwe, że Bielski unikał dłuższych opisów na temat tych twórców z obawy, że ewentualne nieścisłości lub celowe zmyślenia autora mogą prowadzić do problemów ze strony zainteresowanych – zasadność takiego podejścia potwierdza się w sprostowaniach w stosunku do książki Bielskiego, które Gralewski zamieścił we własnej prozie wspomnieniowej<sup>72</sup>.

Sprawą istotną jest natomiast fakt, że dość dużo uwagi Bielski poświęca osobom, o których niewiele wiadomo z innych źródeł, co utrudnia ewentualną weryfikację informacji, (jednocześnie potencjalnie ich dostarczając). Szczególnym przykładem jest przywołanie przez

---

<sup>71</sup> Tamże, s. 79.

<sup>72</sup> Zob. W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, dz. cyt., s. 122.

autora postaci Jana Arnsztajna, któremu obok Józefa Grodnickiego, autor poświęca najwięcej uwagi.

Podobnie jak w przypadku wcześniej wspomnianego Stanisława Czechowicza, Bielski dokonując charakterystyki, wskazuje przede wszystkim na szczególne uzdolnienia i zainteresowania portretowanego oraz na jego przeszłość oraz sytuację rodzinną. Zwrócił zatem uwagę na jego predyspozycje sportowe i zaangażowanie w działania lokalnego klubu „Lublinianka” (na to składał się udział Arnsztajna w pracach organizacyjnych, finansowanie inicjatyw związanych z działalnością tej instytucji), doświadczenie wynikające z kariery wojskowej, a także kwestie związane z praktyką lekarską. Ponadto zarysował niejako przy okazji sylwetki rodziców przyjaciela: Marka, którego przedstawił jako istotnego dla lubelskiego społeczeństwa lekarza działającego *pro publico bono*<sup>73</sup> oraz Franciszki – poetki tworzącej w konwencji Młodej Polski, która zarówno przez autora *Mostu nad czasem*, jak i przez Gralewskiego uznawana była za niezwykle istotną postać dla środowiska literackiego Lublina<sup>74</sup>. Kluczowa kwestia, na którą we wspomnieniach o przyjacielu Bielski wskazał, wiązała się z jego ambicjami wobec podjęcia kariery literackiej, co autor bezpośrednio wiąże ze stałym obcowaniem Arnsztajna z pisarzami oraz poezją („Marzeniem jego ukrytym była kariera literacka, a właściwie poezja. Syn znanej poetki, w której domu tyle się mówiło o poezji i tylu bywało poetów, ze swoich tęsknot nie zdradził się nawet przed matką. Pisał wiersze w absolutnej tajemnicy”<sup>75</sup>). Ważnym punktem opowieści o Arnsztajnie jest moment jego artystycznych poszukiwań – został on wyeksponowany przez Bielskiego, ponieważ, podobnie jak w przypadku Józefa Czechowicza, uważał, że miał duży udział w procesie kształtowania się stylu przyjaciela („O ile oczywiście przyczyniłem się do unicestwienia jego marzeń o poezji, to z kolei pomogłem mu wlanie do wyżycia się literackiego na innym polu”<sup>76</sup>). Uwagi, które skierował do niego, po skutkowały decyzją Arnsztajna o skierowaniu się ku satyrze i przełożyło się na z późniejszą kolaborację jego i Bielskiego przy tworzeniu *Szopek Reflektora*:

---

<sup>73</sup> „Doktor Marek Arnsztajn należał do gatunku tych dziewiętnastowiecznych lekarzy-społeczników, o których już tylko wiemy z książek lub ze wspomnień starych ludzi. Zawód swój – medycynę uważał przede wszystkim za okazję do niesienia pomocy biednym i cierpiącym. Był świetnym lekarzem rozrywany przez chorych, lecz nie było wypadku, by odmówił komukolwiek swej pomocy. Iluż biedaków wspomagał i leczył. Dziś w państwie socjalistycznym, w epoce zorganizowanej należycie i uspołecznionej służby zdrowia, mało kto już zdaje sobie sprawę, czym była taka żywa kasa chorych w postaci znanego lekarza, który odwiedzał bezinteresownie siedliska najskrajniejszej nędzy. Wszędzie niósł pomoc i otuchę. Było wtedy w Lublinie sporo takich lekarzy, dr Marek Arnsztajn szedł wśród nich w pierwszym szeregu. A przy tym serdeczny, towarzyski, zawsze pogodny i uśmiechnięty”.

<sup>74</sup> Zob. K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 239-238; W. Gralewski, *Odloty*, [w:] tegoż, *Ogniste koła*, dz. cyt., s. 6-10.

<sup>75</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 239.

<sup>76</sup> Tamże, s. 240.

Znacznie, znacznie później, w czasie nocnej biesiady, przy którymś tam kieliszku, gdy nadszedł czas zwierzeń, wypowiedział się ze swoich tęsknot i marzeń. Powiedział mi wtedy, że to on chytrze po umieszczeniu pod pseudonimem swego wiersza w gazecie chciał sprowokować naszą ocenę i wierzył, że będzie przychylna i że właśnie ta moja bezlitosna krytyka oraz reakcja kolegów takie na nim zrobiły wrażenie, że po powrocie do domu spalił wszystkie swoje płody i nie tylko przestał pisać, ale nawet myśleć o poezji. I że to jest wyłącznie moją zasługą, czy też winą.

[...] Temperament pisarski Arnsztajna szukał sobie ujęcia i znalazł je w innym rodzaju twórczości literackich. Z tych łez i alkoholu urodził się pomysł napisania wspólnie lubelskiej szopki politycznej<sup>77</sup>.

Szczególną uwagę Bielski poświęcił sprawom związanym z sytuacją lubelskiego teatru oraz postaciom związanym z tym środowiskiem<sup>78</sup>. Zainteresowanie to wiązać należy również z faktem, że w późniejszych latach autor miał styczność ze środowiskiem teatralnym ze względu na to, że żona Bielskiego była aktorką, a sam Bielski często podejmował się obrony osób z tej grupy (szerzej o tym mowa będzie w rozdziale następnym). Przybliżając tę problematykę Bielski przede wszystkim omawia kwestie organizacyjne – dużo miejsca autor poświęca na przedstawienie osób zarządzających Teatrem Miejskim, w tym, wspomnianego już przeze mnie, Józefa Grodnickiego. Przywołany przez Bielskiego dyrektor instytucji (stanowisko to zajmował w latach 1921-1926 i 1927-1930) był osobą, na której temat w lokalnym środowisku krążyło wiele plotek, stawiających go w negatywnym świetle:

Dużo o tym człowieku mówiło się w swoim czasie w Lublinie i przeważnie źle. Krążyło także wiele anegdot, które ukazywały go w świetle dwuznacznym. Szczególnie pikantne były te o wyłudzeniach i nie płaconych wekslach, o zatrzymywaniu należności pracownikom i autorom, o stosunku do aktorów, a w szczególności do aktorek. Gadki te specjalnie przybrały na sile, gdy się już załamał, zbankrutował i musiał na zawsze opuścić Lublin. [...]

W końcu, już jako adwokat, występowałem w obronie Grodnickiego, zresztą skutecznie, w różnych sprawach karnych, jakie mu wytaczano. Znałem więc go bardzo dobrze i oceniam po swojemu. Chciałem jednak w tych swoich wspomnieniach pokazać go w działaniu, a niechaj czytelnik już sobie pomyśli co chce<sup>79</sup>.

W zacytowanym wyżej fragmencie uwagę zwrócić należy przede wszystkim na fakt, że, jak sam autor wspomniał, miał okazję pełnić obowiązki obrońcy sądowego w sprawach dotyczących działalności Grodnickiego. Rozpoczęcie tekstu od postaci dyrektora i kwestii związanych z plotkami, zmyśleniami co do jego aktywności można wiązać z konstrukcją cha-

---

<sup>77</sup> Tamże, s. 239-240.

<sup>78</sup> Zainteresowanie tym tematem, co autor zaznaczył, wynikało jeszcze z jego nastoletnich fascynacji: („Znane mi więc były: woń specyficzna garderób teatralnych, atmosfera kulis, światła rampy i reflektorów. Takich przeżyć nie zapomina się przez całe życie. Resztę uzupełniania wyobraźnia i ogromna masa literatury”; „Toteż przechodząc koło znajomego gmachu [Teatru Miejskiego – przyp. J.T.], a trasa moja zawsze tędy musiała przebiegać, starałem się choć zerknąć do wnętrza, poczytać afisze lub obserwować udających się do pracy aktorów”) i chęci „poznania z bliska i dokładnie prawdziwego teatru”. K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 113.

<sup>79</sup> Tamże, s. 117.

rakterystyczną dla mowy obrończej<sup>80</sup>, z której zresztą Bielski korzystał zarówno w późniejszym zbiorze tekstów, dotyczących jego praktyki adwokackiej, jak i w tych mowach, które zachowały się w archiwum poety<sup>81</sup>. Ze wspomnianym gatunkiem wiązać również należy ostatnie zdania przytoczonego wyimku – które choć skłaniają czytelnika do samodzielnego wyciągnięcia wniosków z przedstawianych wydarzeń, to jednak sugerują, że autor mówi w tym wypadku z pozycji świadka lub uczestnika zdarzeń. Uznać zresztą można, że portretując w książce Grodnickiego, Bielski kontynuuje podjętą w międzywojniu obronę dyrektora. Pokazując bohatera „w działaniu”, wielokrotnie usprawiedliwia podejmowane przez niego decyzje wynikające z trudnej sytuacji finansowej teatru w międzywojniu:

Każdego dyrektora, a Józefa Grodnickiego tym bardziej, dręczyły wówczas jednakże problemy, aktualne dla wszystkich teatrów prowincjonalnych, a bliskie nawet i stołecznym.

Dyrektor był przedsiębiorcą, prowadził interes, który powinien przynieść mu dostateczną ilość pieniędzy, aby starczyło na wszystkie wydatki związane z prowadzeniem teatru i nadwyżkę, jak największą w zamierzeniach i marzeniach, która stanowiła czysty zysk i jego własny zarobek. Ale jednocześnie trzeba było sobie zdawać sprawę, że teatr nie jest zwykłym przedsiębiorstwem handlowym, lecz, jak to nazywają niektórzy nader patetyczni, „świątynią sztuki”. A każda świątynia ma swoje bóstwo, kapłanów mniejszych i większych oraz szerokie rzesze wyznawców. Trudno było równocześnie służyć bóstwu, zadowolić kapłanów i wyznawców, a jednocześnie zapełniać własne kieszenie. Ta służba wymagała pewnych ofiar<sup>82</sup>.

Wspomniane przez Bielskiego „ofiary” polegały na konieczności kompromisu ze strony dyrektora, który nie mógł wystawiać często sztuk ambitnych – nie przyciągały one bowiem publiczności: „Wystawić sztukę wartościową z repertuaru klasycznego lub współczesnego – przeważnie koszta duże, a frekwencja minimalna. Pochwały i komplementy nie pokryją poważnych deficytów”<sup>83</sup>. W celu pozyskania środków finansowych ustalany repertuar składać się musiał przede wszystkim z operetek. Z tego, jak wyglądał program teatru wynikały jednak konsekwencje: „Dać bombę, płaską i wesołą, schlebić najniższym gustom publiczki – będzie pełna widownia i pełna kasa, ale jednocześnie niesmak, no i ogólnie wyśmianie od krytyków i lepszej publiczności”<sup>84</sup>. Z trudnościami tymi początkowo Grodnicki sobie radził – Bielski wskazał na różnorodność w programie teatralnym<sup>85</sup> oraz na talent organizatorski dy-

---

<sup>80</sup> J. Lubocha-Kruglik, *Strategie komunikacyjne w dyskursie prawniczym (na materiale mów obrończych F. Plewaki)*, „Lingwistyka Stosowana” 2017, T. 21, s. 71-81; A. Wojciechowska, S. Nowak, *Mowy obrończe Eugeniusza Śmiarowskiego w perspektywie genologicznej*, „Język Polski” 2023, nr 2, s. 110-122.

<sup>81</sup> Zob. [Pisma i dokumenty związane z pracą zawodową i społeczną K. B.], sygn. MC 177R.

<sup>82</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, dz. cyt., s. 121-122.

<sup>83</sup> Tamże, s. 122.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże, s. 123.

rektora zarówno pod względem kompletowania obsady<sup>86</sup>, jak i pod kątem zdobywania funduszy w trakcie spotkań towarzyskich<sup>87</sup>.

Sprawą wartą uwagi jest wykorzystywanie przez Bielskiego fragmentów szopek literackich Reflektora. Robił to, aby uzupełnić opisy prezentowanych postaci oraz zbudować szerszy kontekst, dodawał także wyimki międzywojennych tekstów, wzbogacając dygresje. Najczęściej autor wykorzystywał teksty piosenek, wspominając osoby związane z ówczesną sceną polityczną, nawiązywał za ich pomocą między innymi do działań Adama Majewskiego, Józefa Kanarowskiego oraz Feliksa Moskalewskiego. Po zabieg taki sięgnął również w przypadku przedstawiania losów Grodnickiego:

Po premierze często Grodnicki organizował znakomite kolacje, na które zapraszał przede wszystkim wszechpotężnych magistrackich dygnitarzy. Jeżeli się sztuka (no i kolacja) podobała, można było uzyskać dodatkowe subwencje i to wypłacane z góry.

I znów przypominam szopkę lubelską i fragment piosenki Grodnickiego:

*Pomnę świetności sny niewysłowione,  
Pączek, Dylewski – przyjaciół grono.  
Sztuczki cudowne, girlsy czarowne  
Subwencje z góry zawsze płacono...*<sup>88</sup>

Fragmenty szopek pomogły zarysować międzywojenny Lublin. Zabieg ten jest częścią strategii kompozycyjnej związanej z heterogenicznym charakterem *Mostu nad czasem*. Bielski komponuje wspomnienia, wykorzystując różne elementy – fragmenty szopek, plotki, anegdoty, utwory liryczne swoje i innych autorów, źródła z archiwum, tworząc z nich całość opatrzoną wspomnieniowym komentarzem. „Myszkuje” w różnych źródłach, gromadzi materiały, a także dobiera formy wypowiedzi i umieszcza je w pewnym kontekście. Uznać można, że częściowo powtarza swoją praktykę prowadzoną w raptularzu, w którym zbierał elementy, porządkował je w przestrzeni nośnika, niekiedy uzupełniał o różne parateksty, mające objaśniać niejako fragmenty umieszczone w zeszycie. W analogiczny sposób Bielski włącza poszczególne teksty czy ich części w obręb swoich wspomnień, niektóre traktując jako uzupełnienie do własnych przemyśleń.

---

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Tamże, s. 133.

<sup>88</sup> Tamże, s. 119.

## „Portrety i pejzaże”<sup>89</sup>

Bielski *Most nad czasem* zakończył informacją kierowaną bezpośrednio do czytelników jego prozy. W posłowniu zdradził przyczynę wykluczenia z książki tekstu opublikowanego w „Kamienie”, dotyczącego Kazimierza Dolnego – ogłosił w nim, że wspomnienia o nadwiślańskiej miejscowości staną się tematem kolejnego zbioru tekstów: „Pragnę jeszcze poinformować wielbicieli Kazimierza nad Wisłą, którzy tyle zainteresowania wykazali moimi fragmentami wspomnień, drukowanymi w Kamienie, że rozdział dotyczący Kazimierza został z tej książki wyłączony, a rozbudowany i uzupełniony, stanie się przedmiotem oddzielnej publikacji”<sup>90</sup>.

Kazimierz stanowił obiekt zainteresowania wielu artystów już od końca XIX wieku. Stał się wówczas modny jako miejscowość wypoczynkowa. Od tego czasu w Kazimierzu powstawały wille i ośrodki letniskowe, które przyciągały turystów – w tym artystów zafascynowanych przede wszystkim jego scenerią i okolicami. Krajobraz miasteczka uznany został za atrakcyjny element jako, że odznaczał się na tle innych miejscowości wypoczynkowych na mapie Polski. Opisywane przez Bielskiego we wspomnieniach miejsce, ze względu na swoje naturalne zasoby oraz zastosowane rozwiązania architektoniczne, nie mogło być rozpatrywane w kategorii reprezentatywności na tle innych polskich miasteczek – Kazimierz często kojarzony był z terenami śródziemnomorskimi lub, co Bielski wyeksponował przezornie w swojej publikacji, czarnomorskimi.

W Kazimierzu powstała kolonia artystyczna – wątek ten Bielski poruszył we wspomnieniach, portretując twórców, którzy w dwudziestoleciu zbierali się w miasteczku. Najwięcej miejsca poświęcił plastynom, zwłaszcza tym, którzy w swoich dziełach utrwalali specyficzny krajobraz miejscowości i okolic. Jedną z najbardziej znaczących postaci wspomnianych w tym kontekście przez Bielskiego jest Tadeusz Pruszkowski, którego autor określił mianem „«Kolumba» Kazimierza, który go zdobył i rozślawił po wsze czasy”<sup>91</sup>, ponieważ to jego wyjazdy „na plener” z uczniami z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przyczyniły się znacząco do zawiązania się środowiska artystycznego w Kazimierzu. W dalszej perspektywie poskutkowało to przyciągnięciem innych zainteresowanych malarzy, a później także plastyków i literatów<sup>92</sup>.

Ważne miejsce w zarysowywanym przez Bielskiego środowisku zajmowały także osoby, tworzące szczególną atmosferę miasteczka oraz jego unikatową architekturę. Autor

---

<sup>89</sup> Cytowany fragment jest tytułem jednego z tekstów z omawianego tomu (zob. K. Bielski, *Portrety i pejzaże*, [w:] tegoż, *Spotkania z Kazimierzem*, Lublin 1965, s. 43.

<sup>90</sup> K. Bielski, *Most...*, dz. cyt., s. 267.

<sup>91</sup> K. Bielski, *Portrety...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>92</sup> Tamże, s. 44.

szczególnie wyróżnił postać Karola Sicińskiego, który „ochronił od zagłady szereg zabytków i pobudował najładniejsze domy w Kazimierzu”<sup>93</sup>. Przy okazji wspomnienia postaci konserwatora kazimierskich zabytków, pisarz zwrócił uwagę na destrukcyjne działania wcześniej wzmiankowanego Pruszkowskiego oraz Lecha Niemojewskiego, którym Siciński nie zapobiegł: „I ci dwaj zasłużeni artyści [Tadeusz Pruszkowski i Lech Niemojewski – przyp. J.T.] odpowiedzialni są za to paskudztwo, które stoi po dziś dzień. Miało to być pomyślane jako pendant do ruin zamku, ale całkiem nie wyszło”<sup>94</sup>. Mimo to przestrzeń powstała w wyniku ingerencji dwóch artystów stanowiła dla Bielskiego i innych istotne miejsce widokowe, w którym podziwiać można było nocny krajobraz miasteczka. Kwestia zachowywania Kazimierza w stanie nienaruszonym (szczególnie pod kątem modernizacji) jest istotnym wątkiem wyłaniającym się ze wspomnień Bielskiego, do której wrócę w dalszej części tego rozdziału.

Znamienny jest fakt, że dużo mniej miejsca w *Spotkaniach z Kazimierzem* Bielski poświęca literatom. Jeśli już o nich wspominał to albo o tych, którzy kiedyś mieszkali w miejscowości i ich nazwiska można kojarzyć z konkretnymi adresami, zmienionymi w miejsca pamięci o tych twórcach (jak w przypadku Marii Kuncewiczowej), albo o tych, którzy zdecydowali się umieścić akcję opisywanych przez siebie wydarzeń w kazimierskim krajobrazie (Bielski mówi ogólnie o twórczości Kuncewiczowej, Stefana Żeromskiego, Stanisława Przybyszewskiego i Wacława Berenta). Wątek ten wiązać można zatem z wcześniej poruszaną w publicystyce przez autora kwestią turystyki kulturalnej, dla której ważnymi elementami były właśnie muzea literackie, ustalanie wędrówek śladami artysty czy bohatera powieści.

Sprawę tego typu rozrywki i poczucie potrzeby upamiętniania twórców w ten sposób uznać należy zresztą za istotną i co wiązać można z zaangażowaniem Bielskiego pod koniec lat 60. w działania mające służyć otwarciu Muzeum im. Józefa Czechowicza oraz postawienia pomnika poety w 1969 roku – z tej okazji wygłosił zresztą przemówienie na uroczystości odsłonięcia monumentu<sup>95</sup>. Wspominając o innych literatach związanych z Kazimierzem, Bielski wskazał również na osoby ze swojego najbliższego otoczenia, z którymi jeździł do miasteczka lub z którymi spotykał się na miejscu (wspominał między innymi Czesława Bobrowskiego, Anatola Sterna, Józefa Czechowicza i Karola Hussarskiego). Korzysta przy tym z twórczości Czechowicza do opisów Kazimierza, czego przykładem może być już przytaczana sytuacja podziwiania nocnego krajobrazu przez poetę. Chcąc zobrazować doznania temu towarzyszące, Bielski przytoczył spory fragment wiersza *provincia noc* młodszego poety, a więc tekstu,

---

<sup>93</sup> K. Bielski, *Ostatnie bastiony*, [w:] tegoż, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>94</sup> K. Bielski, *Portrety...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>95</sup> Zob. J. Teterwak, A. Wójtowicz, *Pomnik Józefa Czechowicza*, „Akcent” 2021, nr 4, s. 162-163.

w którym autor nawiązywał do krajobrazu miasteczka obserwowanego nocą. W *Spotkaniach z Kazimierzem* Bielski podobnie jak w *Moście nad czasem* sięga po technikę kolażową. Również tu nadała ona tekstom heterogeniczny charakter, czemu dodatkowej różnorodności dodają ilustracje Kononowicza.

Sięganie przez autora ponownie po gatunek portretu literackiego (przede wszystkim plastyków), skupianie się na szczególnych cechach przedstawianych osób i ich dzieł, wiązać można z tym, jak tę samą przestrzeń Bielski starał się utrwalić w tekstach włączonych do *Spotkań z Kazimierzem*. Na pierwszy plan w opisach tych wysuwa często akcentowaną przez siebie „malowniczość historyczną i krajobrazową”<sup>96</sup>, zasoby naturalne Kazimierza. W obrazowaniu tym, co należy zaznaczyć, Bielski wielokrotnie sięga po to, jak w poprzednich latach miejscowość ta ukazywana była przez innych twórców<sup>97</sup>. Narrator wspomnień o Kazimierzu nie wychodzi zatem daleko poza ustalone już klisze.

Narrator bywa także obserwatorem procesów kulturowych związanych zarówno z obserwowaną przestrzenią, jak i ludźmi ją zamieszkującymi oraz odwiedzającymi. Dokonuje podziału analogicznego do przeprowadzonego przez Kuncewiczową w *Dwóch księżycach*. Oboje autorzy zwrócili uwagę na różnicę w postrzeganiu bogactw naturalnych oraz korzystaniu z nich, wskazują na to, że w ramach społeczności kazimierskiej funkcjonują dwie grupy: ludzi przyjeżdżających do miasteczka z zewnątrz, najczęściej z większych miast (artyści i turyści) oraz miejscowych (Bielski zwraca szczególną uwagę na rybaków, przewoźników oraz rzemieślników wyplatających kosze z wikliny). Na to jak każda z grup w inny sposób patrzy na przestrzeń i inaczej z niej korzysta. Pierwsza przede wszystkim patrzy na krajobraz jako na czynnik inspirujący do aktywności twórczej („Nie dziwota, że na ten widok co najznamienitsi malarze wpadali w zachwyt i chwyтали niezwłocznie za palety”<sup>98</sup>; „To wszystko prosi o pędzel i paletę”<sup>99</sup>). Miasteczko dla artystów staje się przestrzenią dla nieograniczonych możliwości twórczych („I jak tu nie wierzyć, że w Kazimierzu jest wszystko możliwe, co ma związek ze sztuką”<sup>100</sup>). Miejscowość oraz otaczająca ją przyroda służą przy tym, analogicznie do tego jak ukazała to Kuncewiczowa w *Dwóch księżycach*, do teatralizacji życia kulturalnego; „sam Kazimierz Dolny i jego okolice stanowią scenę dla popisów przybyłych z

---

<sup>96</sup> T. Kłak, *Legenda Kazimierza w twórczości Marii Kuncewiczowej*, [w:] *W stronę Kuncewiczowej... Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice 1988, s. 103–104.

<sup>97</sup> Tamże.

<sup>98</sup> K. Bielski, *Zagubiona barwa czasu*, [w:] tegoż, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>99</sup> K. Bielski, *Rzeka*, [w:] tegoż, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>100</sup> K. Bielski, *Ostatnie...*, dz. cyt., s. 75.

miasta wczasowiczów”<sup>101</sup>. Taki związek środowiska artystycznego z miejscem prezentuje także Bielski:

Wchodzę na Rynek. Jest pusty i milczący. Kamienny kwadrat obramowany nie byle jaką ornamentacją. Ktoś już trafnie powiedział, zdaje się Kuncewiczowa, że wygląda obecnie jak scena wielkiego teatru po przedstawieniu, na której pozostały jeszcze monumentalne dekoracje, lecz zeszli już aktorzy i nic się nie dzieje. Ci aktorzy, których ja pamiętam i którzy życiem i gwarem napelniali scenę – odeszli już na zawsze<sup>102</sup>.

Również w kontekście tego aspektu w twórczości Bielskiego uwidacznia się wątek nostalgii i wiążącego się z nią postrzegania czasu i przestrzeni, co dostrzec można też we wcześniej prezentowanych opisach Lublina jako miasta-palimpsestu. Narrator mówiąc o przestrzeni oraz o związanym z nią środowiskiem artystycznym, zaznacza swoją tęsknotę za minionymi czasami. Nakłada przy tym ponownie wspomnienia o tym, co jest niemożliwe do odzyskania, na wizje miejsc widzianych przez siebie współcześnie.

Charakteryzując drugą z grup osób związanych z Kazimierzem, Bielski wskazuje przede wszystkim na to, że życie jego mieszkańców w dużej mierze uzależnione jest od zasobów naturalnych (wikliny, ryb, zboża, owoców). Ważnym aspektem ich egzystencji było zatem dostosowanie się do praw rządzących przyrodą, a samo korzystanie z dóbr natury pozwalało zapewnić jedynie konieczne minimum (nie zawsze zresztą: „Ileż to razy wszystko się zapowiadało znakomicie, wszelkie znaki na ziemi i na niebie wróżyły powodzenie, a rezultat całonocnej pracy – drobne śmiecie rybne, na które poważny kupiec nawet nie spojrzy”<sup>103</sup>). Podział ten uwidacznia zatem dwa podejścia do natury – dla pierwszej z grup ma ona charakter ozdobny, objawia się jako barwne, pachnące kwiaty, porastające polany krzewy i widoki na kołyszące się na rzece łódki; dla drugiej to przede wszystkim elementy, które są użyteczne, możliwe do spożycia lub wykorzystania w innym, najczęściej zarobkowym, celu<sup>104</sup>. To z kolei wiązać można z utrwaloną w tradycji literackiej opozycją kultury i natury. Ta w tekstach Bielskiego zaznacza się również w samym podziale przestrzeni na tę zamieszkałą, zagospodarowaną dla pięknej architektury, nad której spójnością w ramach całego starego miasta czuwał konserwator („Konserwator, gdy tylko zauważył narodziny jakiejś budowli mieszkalnej lub użytkowej, która nie harmonizowała ze stylem Kazimierza i kłóciła się swym wyglądem z

---

<sup>101</sup> B. Szymczak-Maciejczyk, *Ludzie w otoczeniu przyrody. O Dwóch księżyczkach Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2018, s. 262.

<sup>102</sup> K. Bielski, *Dwa dęby...*, [w:] tegoż, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 102.

<sup>103</sup> K. Bielski, *Rzeka*, dz. cyt., s. 39.

<sup>104</sup> Dużo o takim widzeniu Kazimierza nad Wisłą w twórczości Kuncewiczowej pisze Barbara Szymczak-Maciejczyk. Zob. B. Szymczak-Maciejczyk, *Ludzie w otoczeniu przyrody. O Dwóch księżyczkach Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2018, s. 253-265.

otoczeniem – wkraczał na plac i stanowczym «nie pozwalam» kładł kres budowie<sup>105</sup>) oraz tę dziką, tajemniczą, należącą do pola działalności przyrody, niemożliwej do okiełznania przez człowieka („[Wisła] Podlega własnym prawom, nie znosi przeszkód i zapór, płynie tak jak chce i tam gdzie chce. Do tej pory człowiek jej nie ujarzmił<sup>106</sup>”).

O ile Bielski dostrzega napięcie pomiędzy grupą przyjezdnych a gronem osób zamieszkujących w Kazimierzu, utrzymujących się z rzemieślnictwa lub łowiectwa, sam należy do pierwszej z nich. Ekspozuje zatem głównie walory estetyczne, kategorię „przydatności” odnotowując niejako przy okazji. Widoczne jest to przede wszystkim w opisach poświęconych wiklinie, porastającej brzeg rzeki, będącej kluczowym elementem zdobiącym krajobraz zarysowany przez Bielskiego<sup>107</sup>:

Ciekawą osobliwością brzegów Wisły są wikliny. Ta wierzba karłowata nie jest podobna do żadnych znanych krzewów ani drzew. Coś pośredniego między oczerem, gęstą trawą, a zwartym zagajem leszczynowym. Brzegi rzeki, na których powódź osadziła gęsty il, a wypłukała piasek – porastają wikliną w nieprawdopodobnie szybkim tempie. [...] Ten gąszcz przypomina swą dzikością i niedostępnością dżunglę. W jakiejś książce podróżniczo-myśliwskiej czytałem o olbrzymich zaroślach porastających brzegi niektórych rzek azjatyckich i cały czas myślałem o naszych kazimierskich wiklinowych chaszczach. Tylko że tam zamieszkuje mnóstwo dzikiego ptactwa i zwierza, nierzadko pojawiają się nawet tygrysy – a nasza rodzima dżungla nie jest w faunę tak bogata. [...]

Posuwanie się naprzód jest bardzo trudne, trzeba się formalnie przedzierać, narażając ustawicznie na szwank garderobę. Lecz w nagrodę za pokonanie tych przeszkód docieramy do jednego z licznych ukrytych tam jezior. I tu niespodzianka.

Nieoczekiwany wybuch zieleni, krzyczącej, soczystej, która porasta brzegi, a właściwie ogarnia całość, bo lustro pokryte jest gęstym kożuchem rzęsy i raczej pod nią należy domyślać się wody. Dokoła unoszą się – radość oczu – granatowe i zielone jętki, panny wodne, latające klejnoty. Jeszcze jakieś muszki seledynowe, pajęczki srebrzyste. Wszystko skąpane w słońcu dymi gorącym zmysłowym aromatem.

A z głębi, z samego dna tej gęstej, zielonej cieczy rozlegają się pojedyncze, silne dźwięki o niskim, matowym tonie. Kum-kum, kum-kum. Jakby dzwony, lecz z dzwonnicy ukrytej gdzieś głęboko. To soliści rodu żabiego próbują siłę głosu przed wieczornym miłosnym koncertem. Dokoła cisza, zapachy, słońce. I te tajemnicze odgłosy jak spod ziemi. Przypomina się muzyka Debussy’ego – „Zatopiona katedra”.

[...]

Wikliny posiadają również wartość użytkową. Dla wielu mieszkańców Kazimierza stanowią przedmiot specjalnego rzemiosła i niezłe źródło dochodu. Wszystkie gatunki karłowatej wikliny są znakomitym surowcem do różnorodnych wyrobów koszykarskich.

Późną jesienią zaczynają się żniwa wiklinowe. Tak jak na polach ze zbożem wycina się całe przestrzenie i pozbawione liści łodygi układa się w stosy. A potem zwozi się do stodół i szop. Przez długie zimowe dni i wieczory na prymitywnych aparatach, przy pomocy zwykłych ostrych noży ludzie obdzierają z kory, wygładzają, heblują elastyczne wici aż w końcu stają się przydatne dla przeróżnych wyrobów<sup>108</sup>.

W zaprezentowanym, obszernym fragmencie dostrzec można, że punkt widzenia grupy, do której Bielski nie należy, pojawia się jedynie jako niedługa wzmianka, zapisana na

<sup>105</sup> K. Bielski, *Ostatnie...*, dz. cyt., s. 80.

<sup>106</sup> K. Bielski, *Rzeka*, dz. cyt., s. 28.

<sup>107</sup> Tamże, s. 41.

<sup>108</sup> Tamże, s. 30-32.

marginesie tego, co dla autora było najważniejsze, czyli estetycznych, sensualnych wrażeń. Na uwagę zasługuje przywołanie w kontekście okolicznej flory i fauny skojarzenia z krajobrazem azjatyckim. Kwestia ta otwiera inny wątek, który choć pojawia się zaledwie kilka razy w *Spotkaniach z Kazimierzem*, wart jest odnotowania. Skojarzenie przez Bielskiego lokalnej przestrzeni, która była mu stosunkowo bliska z tą odległą, której nigdy osobiście nie miał okazji doświadczyć, wiąże się, z obserwowaną w jego wcześniejszej twórczości, fascynacją egzotyką. Autor nie zestawia jedynie opisywanego krajobrazu z azjatyckimi wyobrażeniami o roślinności, znajduje również punkt styczny z terenami czarnomorskimi, co istotne – powołuje się przy tym na stanowiska badaczy:

Wczesną wiosną na stokach wzgórz pokazują się anemony niezwyklej wielkości, o subtelnych, kremowo-przezroczystych kielichach. Nieco później można podziwiać w pełnym rozkwicie dziko rosnące caprifolium. Pokryte są nimi wszystkie wzgórza i wąwozy, a ostry zapach roznosi się po całym mieście.

Profesor Sławiński, przyrodnik i też wielbiciel Kazimierza, mówił mi, że tu znajdują się rzadkie okazy flory czarnomorskiej, niespotykanej nigdzie poza tym w Polsce. Tak się złożyło, że osobiście mogłem się o tym przekonać.

Jest w Kazimierzu pewna osobliwa roślina, pnąca się dokoła drzew i krzewów jak liany. Rozprzestrzeniła się tylko dokoła ruin zamku i baszty. Kwitnie białe w końcu lata, przeważnie w drugiej połowie sierpnia, płatki ma niewielkie, o słabym zapachu.

Otóż kiedyś w dalekiej Bułgarii zwiedzałem dawną stolicę, stare Tyrnowo. I proszę sobie wyobrazić, że właśnie dokoła ruin zamku carów bułgarskich ujrzałem to samo ziele, spowijające zewsząd kamienie ruin, akurat w pełnym rozkwicie, bo było to w pierwszych dniach września. Powołuję na świadka panią Alinę Centkiewiczową, znaną podróżniczkę i pisarkę, która wtedy również to widziała<sup>109</sup>.

Sięgnięcie po nazwiska badaczy (Aliny Centkiewiczowej i prawdopodobnie Witolda Sławińskiego) wiązać można nie tyle z samą chęcią wzbogacenia przez autora swojego tekstu o walor naukowy, co uzasadnienie tego, dlaczego postrzega Kazimierz Dolny jako miejsce niezwykle, a przede wszystkim, w tym wypadku, również niepowtarzalne w Polsce, a więc w pewnym sensie jako enklawę innej przyrody. Sprawą ciekawą jest natomiast fakt, że tę wyjątkowość na tle innych polskich krajobrazów Bielski wskazuje wyłącznie pod kątem występującej w okolicach miasteczka roślinności. Nie kojarzy natomiast samych rozwiązań architektonicznych z tymi, dostrzegalnymi we francuskim Montmartre oraz we włoskich miasteczkach w Toskanii. Warto przypomnieć, że to szczególne zainteresowanie autora otaczającą go przyrodą i znacznie mniejszy nacisk na ukazywanie architektury uobecniło się w już w jego młodzieńczej twórczości, zachowanej w notatnikach omawianych w pierwszym rozdziale rozprawy<sup>110</sup>. Podobieństwo między tekstami dotyczącymi Kazimierza a tymi wcześniejszymi,

<sup>109</sup> K. Bielski, *Portrety...*, dz. cyt., s. 59-60.

<sup>110</sup> Przykładem jest tekst *Lublin* zachowany wśród młodzieńczych tekstów Bielskiego:  
„Bramy Krakowskiej szare, ochlapane mury,  
I szpiczasta budowla Trynitarzkiej wieży,  
Smutek mgieł rozpostarty na ulicach leży,

często związanymi z Żytomierzem, wyraźne jest również w kwestii sił natury, które nie tylko są niemożliwe do ujarznienia przez człowieka: „Wierzchołki krzaków i konary drzew zagładają do okien i grożą wtargnięciem do wewnątrz, a ludzie bronią się dyskretnie i poddają stopniowo despotycznej przemocy przyrody”<sup>111</sup>. Strategia egzotyzacji wpisuje się w tendencję do ukazywania Kazimierza Dolnego w ramach ujęcia mitologicznego.

Bielski, opowiadając o Kazimierzu Dolnym, nie mówi o sobie jako o miejscowym, który zna każdy zakątek miasteczka. W *Spotkaniach z Kazimierzem* narrator staje się przede wszystkim turystą, który mówi o procesie odkrywania nowych miejsc. Tym samym sposób tworzenia mapy Kazimierza przebiega nieco inaczej niż w przypadku tej samej czynności widocznej w *Moście nad czasem*. Autor pozwala sobie na intencjonalne „gubienie się”, wychodzi poza teren, który już poznał. Wędrowki te wiązały się ze swego rodzaju „przygodą”, polegającą na odkrywaniu nowych, pięknych, a przede wszystkim niezwykłych i tajemniczych zakamarków, czego przykładem jest przytoczony wcześniej fragment dotyczący spaceru przez wiklinowy las. Odkrywanie pustych dotąd miejsc na mapie nie polegało na planowanym działaniu, jak miało to miejsce w omawianym wcześniej artykule *Wracając do Żeromskiego*. Aktywność ta była spontaniczna, a jej efekty – nieoczekiwane, a jednocześnie zaspokajające potrzeby estetyczne turysty, jego ciekawość oraz chęć obcowania z przyrodą:

Gdy po raz pierwszy, schodząc bocznymi ścieżkami od baszty, zbłądziłem pod „Anioła”, stanąłem przed drewnianą bramą, gdzie zwracała uwagę przybita tabliczka z wykaligrafowanym napisem: zły pies. Spojrzałem w głąb. W cieniu rozłożystych dębów, na murawie, pasła się łaciata krowa – dokoła żywego ducha. W nagrzanym czerwcowym powietrzu cichy brzęk pszczół i drobnych muszek. Poza tym cisza. Oczywiście ze wszystkich stron prześwitywała błękitna wstęga rzeki. Po pewnym czasie na tle tego krajobrazu ukazała się smukła postać czarnowłosej kobiety, która się przesuwała w kierunku studni. Przystanęła ciągnąć wodę wciąż patrząc w ślad za spuszczonego wiadrem. A studnie w Kazimierzu są tajemnicze, przepaściste. Nigdy nie wiadomo, co się na dnie zobaczy. Wszystko to razem wyglądało jak tło obrazu Jacka Malczewskiego<sup>112</sup>.

Warto zwrócić uwagę na kwestię tajemniczości, którą zresztą wiązać można z przywołaną tu twórczością Jacka Malczewskiego. Bielski cechę tę akcentował dość często w kontekście Kazimierza (wątek ten obecny jest też w innych cytowanych już wyimkach). Sięgnięcie po tę kategorię wiązać należy z postrzeganiem wypraw po miejscowości i jej okolicach jako

---

Posępne kamienice piętrzą się do góry,  
Wody małe kałuże na nierównym bruku,  
Po wąskich trotuarach przechodzący ludzie;  
Wszystko wśród monotonii kołowego stuku,  
Dziwi się wiecznie swojej szarości i nudzie.”

K. Bielski, *Lublin*, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza, sygn. MC 163R.

<sup>111</sup> K. Bielski, *Ostatnie...*, dz. cyt., s. 71.

<sup>112</sup> Tamże, s. 70.

przygody („Jeździło się często, lecz na krótko. Dawało to posmak przygody”<sup>113</sup>); ale też ma służyć uniezwykleniu przestrzeni. Atmosferę niesamowitości w Kazimierzu Bielski stara się oddać prezentując również sylwetki znakomitych artystów, którzy w miasteczku tworzyli i którzy organizowali tamtejsze życie kulturalne.

Narrator sięga po okoliczne legendy, gawędy, przesady i inne elementy kultury (często związane z zamieszkującymi miasteczko Żydami). Jego działania nad tym materiałem ponownie wpisują się w typową dla Bielskiego praktykę „myszkowania” – zbierania śladów lokalnej pamięci, rekonstruowania świata z rozproszonych, w tym wypadku pozakanonicznych źródeł, które bardziej odpowiadały wizji autora niż faktografia. Tego rodzaju fragmentaryczne tropy posłużyły mu nie tyle do odtworzenia historycznej prawdy, ile oddania specyfiki miejsca oraz jego kulturowego nastroju. Znamienne jest jednak to, że część opowieści, które autor przywołuje w swojej książce, przytacza na podstawie własnej pamięci, wyczytanych informacji lub prezentuje je, powołując się na rozmowy podsłuchane („Opowiadano mi podsłuchaną raz pewnego przemowę jednego z takich przewodników, znanego powszechnie Jankła, do grupy zasłuchanych turystów”<sup>114</sup>) oraz te przeprowadzone intencjonalnie<sup>115</sup>. Wcieliła się wówczas w rolę już nie turysty, a raczej reportera, chcącego przygotować ciekawy materiał dla potencjalnego odbiorcy.

Narrator przeistacza się czasem w przewodnika. Strategia taka doszła do głosu we wcześniej cytowanym fragmencie opisującym przeprawę przez wierzbowy las. Warto przy tym zwrócić uwagę, że odgrywając rolę osoby oprowadzającej po Kazimierzu, Bielski postępuje analogicznie, jak uczynił to w przypadku Lublina w *Moście nad czasem*, zarysowując mapę lokali, które odwiedzał. Podobnie zresztą decyduje się na ocenę poszczególnych miejsc:

Berens – to też specjalna karta Kazimierza. To już nie była knajpa, restauracja, to była instytucja<sup>116</sup>.

„Pod Jeleniem” to bar dość obskurny, uczęszczany przeważnie przez pijaków autochtonów<sup>117</sup>.

Załatwiam sobie nocleg w hotelu (też dawny Berensa), lecz na obiad zamyślam pójść gdzie indziej, a to nie tylko dlatego, że kuchnia w Esterce jest bardzo podła [...]. Kroki swoje skierowałem na Góry planując, że po drodze w willi Floryda zjem obiad, a może i spotkam tam znajomych, zresztą odpocznę wśród pięknego otoczenia, gdyż widok stamtąd na Wisłę jest nadzwyczajny<sup>118</sup>.

<sup>113</sup> K. Bielski, *Portrety...*, dz. cyt., s. 52.

<sup>114</sup> K. Bielski, *Zagubiona...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>115</sup> „Tak mówi do mnie jeden z tych już nielicznych poławiaczy sandacza i leszcza. Gawędzimy na podwórku, przed domem, siedząc na przewróconej do góry dnem łodzi [...]. Mój rozmówca pali fajeczkę i naprawia sieci” (K. Bielski, *Rzeka*, dz. cyt., s. 40); „siedziałem przy czarnej kawie u Antoniego Michalaka na swobodnej pogawędce. Właściwie to ja słuchałem, a gawędził ciekawie i obficie sam gospodarz na tematy interesujące i mało znane, o Kazimierzu i jego ludziach” (K. Bielski, *Ostatnie...*, dz. cyt., s. 62).

<sup>116</sup> K. Bielski, *Portrety...*, dz. cyt., s. 58.

<sup>117</sup> K. Bielski, *Dwa dęby*, dz. cyt., 108-109.

<sup>118</sup> Tamże, s. 111.

Dodać należy, że sama potrzeba rozrysowania przestrzeni w miasteczku, manifestująca się głównie przez wskazanie miejsc spotkań (przede wszystkim knajp), wiązało się z wagą tego rodzaju sfer dla środowisk artystycznych. W omawianych książkach Bielskiego lokale wymienione przez autora kojarzone były ze spędzaniem wolnego czasu: w przypadku wspomnień o Lublinie stanowiły ważny element nocnego życia miasta, w tekstach o Kazimierzu natomiast gromadziły artystów chwilowo odrywających się od funkcjonowania w przestrzeni miejskiej i zmieniających się w letników, jednocześnie stając się namiastką tego co znane, czyli rozrywki dostępnej w miastach, z których przyjechali.

Kwestią istotną, wyłaniającą się zarówno z postrzegania samego miasteczka, jak i jego okolic, jest fakt, że prezentację tego, jak autor zapamiętał przestrzeń oraz samą zdarzeniowość (tę, która miała miejsce w przeszłości, ale też tę odbywającą się w teraźniejszości), wiązać należy z próbą przedstawienia Kazimierza w sposób wyidealizowany, zbliżający się do konwencji sielanki. Narrator skupia się przede wszystkim na ukazaniu miejsca jako miasta artystów, do którego, twórcy udają się (będąc osobami z zewnątrz) albo w celach poszukiwania inspiracji, albo wypoczynkowych. Pobyt w Kazimierzu wiązał się wyraźnie z pozytywnymi wrażeniami, skojarzeniami i wydarzeniami – natura zawsze była urzekająca, tajemnicza; chłopcy pomocni i rozmowni, dzielący się chętnie nie tylko informacjami na temat bieżących spraw, którymi żyło miasteczko, ale też snujący opowieści lokalne, które więcej miały wspólnego z fikcją niż z prawdą historyczną. Obca dla autora kultura żydowska stanowiła dla niego element egzotyczny i fascynujący. Autor wspomnień sam siebie umieszczał w grupie przyjezdnych artystów, którzy zachwycali się prowincjonalnością, a samą przestrzeń i jej mieszkańców idealizowali. Elementy nieprzystające do tej wizji miasteczka z kolei albo były pomijane, albo odrzucane wprost, wyłączane z wyobrażeń o Kazimierzu.

W obrazowaniu takim wyraźnie widoczna staje się nostalgia, która każe autorowi patrzeć na miasteczko jako na miejsce zastygłe w czasie. Stąd na uwagę zasługuje wątek nasuwających się na siebie perspektyw czasowych, co wiąże się z podobnym jak w przypadku *Mostu nad czasem* spoglądaniem na przestrzeń przez nakładające się na siebie obrazy z różnych okresów. Uwidacznia to wyeksponowana zwłaszcza w ostatnim tekście zbioru opozycja stare-nowe, podszyta tęsknotą autora do tego, co minione. O ile kwestie te przewijają się w całej książce, o tyle w jej zakończeniu (*Dwa dęby*) stanowią główny wątek. Narrator skupia się w nim na temacie dwóch dębów, pierwszy z nich wiązał się nie tylko ze wspomnieniami Bielskiego, urósł do rangi pomnika przyrody, który włączany był w lokalne opowieści o królu Kazimierzu:

Dąb rzeczywiście był szacowny i niewątpliwie bardzo stary. Trudno mu lata policzyć, lecz majestat i dostojność służyła z szerokich pokręconych konarów. Pień był już w wielu miejscach zmurszały, plombowany cementem, podmurowany i spinany żelaznymi obręczami, niektóre gałęzie uschły – ale całość była jeszcze imponująca. Szumiał wspaniale i stał sam, bez otoczenia innych drzew, w miejscu wyjątkowo eksponowanym – a widok stamtąd był rozległy i daleki.

Oczywiście około starego drzewa krążyła mnóstwo legend i bajek. Że go sadził sam król Kazimierz (jakby trzeba było sadzić drzewa sześćset lat temu wśród bezkresnych puszczy), a jeśli już nie sadził, to pod nim sprawował sądy, że tam spotykał się z Esterką i tym podobne. Jednym słowem królewskie drzewo łączono w tradycjach z królem<sup>119</sup>.

Opisane drzewo zostało zniszczone w trakcie II wojny światowej (choć już w latach 30. uschło w wyniku działań jednego z mieszkańców<sup>120</sup>). Obok pozostawionego fragmentu pnia zdecydowano się posadzić kolejny dąb, mający niejako zastąpić ten poprzedni. Zmiana ta wiązała się z wyraźnym sprzeciwem pisarza:

Wewnątrz ogrodzenia posadzono drzewko. Właśnie dąb. Nikły, chudy dąbek, wzrostu człowieka piął się zuchwale, a nawet, jak mi się wtedy zdawało, bezczelnie ku górze. Było coś bardzo śmiałego, wyzywającego w tym zawładnięciu miejscem, na którym wprawdzie nic nie rosło, ale które przesycone było tradycją starego dębu i gdzie sterczał teraz tragiczny kikut – grobowiec<sup>121</sup>.

We fragmencie tym pojawia się uczucie alienacji. Wynikało ze świadomości przemijającego czasu (Cóż pozostało nam, starszym panom? Gdzież jest miejsce na wspominki i niewczesne rozważania?<sup>122</sup>), z drugiej strony z uznawania nowości jako elementu („chyba”<sup>123</sup>) nieprzystającego do zabytkowej przestrzeni Kazimierza i ze swego rodzaju leku przed zmianą. Wyobrażenie to widać zwłaszcza we fragmentach, gdzie narrator opisuje wejście w siełankową przestrzeń Kazimierza muzyki popularnej, którą komentuje w sposób negatywny. Niedawny awangardzista staje się w takich przypadkach konserwatywnym stróżem przeszłości, o której pisze w sposób nostalgiczny („mają jakiś instrument, chyba akordeon. Przy jego dźwiękach łączą się w pary i zaczynają tańczyć. Pośrodku Rynku. Twist. W obliczu starych murów i renesansowych kamienic. Zestawienie oryginalne, choć nieco groteskowe”<sup>124</sup>; „Jest to muzyka na wskroś nowoczesna, nie licująca z otoczeniem i z tym co się dotychczas działo – jakiś spotworniały twist, czy też rock and roll”<sup>125</sup>). Mimo braku entuzjazmu do zarysowanej

---

<sup>119</sup> Tamże, s. 103.

<sup>120</sup> *Ważą się losy dębu króla Kazimierza*, <https://kazimierzdolnynaweekend.pl/waza-sie-losy-debu-krola-kazimierza/> [data dostępu: 20.06.2023 r.]

<sup>121</sup> K. Bielski, *Dwa dęby*, dz. cyt., s. 104.

<sup>122</sup> Tamże, s. 114.

<sup>123</sup> Tamże.

<sup>124</sup> Tamże, s. 113.

<sup>125</sup> Tamże, s. 117.

kwestii Bielski zaznacza jednak, że „Trzeba się poddać i ustąpić”<sup>126</sup> wobec odbywających się przemian:

Podchodzę bliżej i zdumionym moim oczom ukazuje się pięknie wyrosnięte drzewo. To ten mały dęb-  
czak, z którego istnieniem nie mogłem się pogodzić kilkanaście lat temu, tak wyrósł i spotężniał.  
Przedwczoraj jeszcze mizerny krzaczek sięgający mi ledwo do ramion, a dziś rozłożyste drzewo, paro-  
krotnie przewyższające mnie swym wzrostem. Wprawdzie jego gałęzie nie są jeszcze konarami, ale już  
w ich cieniu nikłe szczątki starego dębu dziwnie zmałyły i wyblakły. Na pewno każdy turysta lub prze-  
chodzień, który zapragnie odpocząć w cieniu drzewa i popatrzeć stąd na cudny krajobraz, nie będzie  
wiedział, co oznacza kawałek zacementowanego pnia<sup>127</sup>.

Pogodzenie z nieuchronnym wiązać należy z faktem, że zasadzenie nowego drzewa  
było niejako kontynuacją pewnej tradycji, której do tego towarzyszył specjalnie wymyślony  
na okazję sadzenia drzewa obrządek: „Najpierw postarano się o odpowiednią sadzonkę. [...] Na to święto sadzenia zaproszono dziatwę ze wszystkich miejscowych szkół. [...] Gdy więc  
już drzewo umieszczono w uprzednio wykopanym dole i przysypano ziemią – podlane zosta-  
ło przez dzieci zawartością paruset flaszek”<sup>128</sup>. To, co wyłamywało się z próby pielęgnowania  
pamięci związanej z tym, co jest niemożliwe do przywrócenia lub utrzymania w takiej samej  
formie (zwłaszcza w kwestiach krajobrazu), wciąż budziło w autorze sprzeciw (ten widoczny  
jest w niemal każdym tekście obecnym w zbiorze). Wyrażna niechęć wybrzmiewa zatem w  
stosunku do nowych rozwiązań. Fragmentami miasta, na które w tym kontekście Bielski  
zwraca uwagę, są rozdzielone wiaduktem i wąwozem cmentarze (stary i nowy), co już samo  
w sobie symbolizować może granicę między przeszłością a teraźniejszością. Ten nowy, zda-  
niem autora, choć położony jest w malowniczym miejscu, to nowsze rozwiązania, wykracza-  
jące poza sielankowe wyobrażenia o Kazimierzu, szpecą przestrzeń, w której się znalazły  
(„wszystko psują potwornie brzydkie i banalne nagrobki i pomniki. Po prostu trudno sobie  
wyobrazić, żeby w tym cudownym Kazimierzu w jednym miejscu znajdowało się tyle szpeto-  
ty”<sup>129</sup>).

Kwestia ingerencji w krajobraz i środowisko była dla Bielskiego istotna – zwłaszcza  
pod kątem modernizacyjnym, związanym z industrializacją. Te, w kontekście Kazimierza  
Dolnego i okolic, opisywane były w sposób negatywny. Pisząc o tym, wybiega również poza  
granice Kazimierza i skupia uwagę na przemianach społeczno-ekonomicznych oraz ekolo-  
gicznych. Widać to w opisie Wielkich Zakładów Azotowych w Puławach, których budowę

---

<sup>126</sup> Tamże, s. 114.

<sup>127</sup> Tamże, s. 105.

<sup>128</sup> Tamże, s. 106.

<sup>129</sup> Tamże, s. 105.

rozpoczęto w 1960 roku, a które do użytku oddano w 1966 roku (a więc rok po opublikowaniu *Spotkań z Kazimierzem*):

Rybacy zawodowi, którzy żyją z rzeki, w Kazimierzu nigdy nie byli zbyt liczni. Wbrew pozorom Wisła na tym odcinku nie obfitowała w ryby i dawała mierne połowy. Nie mówiąc już o dzisiejszych czasach, gdy wody są zatrutowane ściekami z przeróżnych fabryk, ale i dawniej, gdy były jeszcze niepokalane, nie obfitowały w mnogość rybiego rodu. [...]

[Rybacy – przyp. J.T.] Mówią, że nie warto sprzętu unowocześniać, inwestować znaczne sumy, że to się nie opłaca. Że w mieście przynajmniej żyć i łatwiej zarobić, że już pod Puławami, a więc tuż tuż, powstaje wielka fabryka, która gościnnie przytuli wszystkich potrzebujących pracy i pieniędzy. I że te „Azoty” puławskie swymi ściekami znów zabijają miliony ryb, a szczególnie łososi, które idą w górę rzeki pod prąd, ale jednocześnie staną się dla wielu pewną przystanią, gdzie żyć można spokojnie i dostatnio.

Tak mówi do mnie jeden z tych już nielicznych poławiaczy sandacza i leszcza<sup>130</sup>.

W przytoczonym fragmencie istotna wydaje się strategia mówienia o kwestii powstającego zakładu. Z jednej strony autor wskazuje na negatywne skutki działających już fabryk, zanieczyszczających środowisko („Nie mówiąc już o dzisiejszych czasach, gdy wody są zatrutowane ściekami z przeróżnych fabryk”), z drugiej – wcielając się w rolę reportera, przytacza stanowisko miejscowego rybaka, który w ambiwalentny sposób odnosił się do powstającego w pobliżu Kazimierza i oddziałującego na miasteczko kompleksu. Otwarcie „Azotów” stanowiło jeden z elementów istotnych zmian na Lubelszczyźnie, polegających na przekształceniu jej z regionu agrarnego w przemysłowy. O ile w przytaczanych przez autora słowach rybaka dostrzec można wspomniany pozytywny aspekt, wiążący się z poprawą sytuacji majątkowej obywateli, o tyle wskazany jest również negatywny stosunek, odnoszący się do prognozowanych skutków uruchomienia zakładu. Choć w wypowiedzi ta druga kwestia została tylko zaznaczona, zdaje się istotniejsza, ponieważ stawia pytania o koszty oraz ofiary modernizacji, które narrator również postrzega w sposób ambiwalentny. Ponadto, znaczące jest wskazanie w wypowiedzi konkretnie na łososia – Bielski poświęca w tekście temu gatunkowi sporo uwagi, zaznaczając, że stanowi on szczególne bogactwo Kazimierza. Wspomnienie o tym gatunku ryb i wpływie powstającego zakładu w Puławach na nie można zatem także rozpatrywać jako postrzeżenie nowego (związanego w tym wypadku nie tylko ze zmianami kulturowymi, ale z nowoczesnością industrialną) w kategoriach destrukcyjnych, burzących w tym wypadku już nie tyle tradycyjny, co naturalny porządek.

Przytoczenie stanowiska rybaka, podobnie jak w przypadku powołania się przez Bielskiego na autorytety naukowe w kontekście flory występującej w okolicach miasteczka, służyć miało nie tyle wzbogaceniu samego tekstu o dodatkowy głos w dyskusji, co o wzmocnienie zdania autora na temat prezentowanego problemu. Niechęć w stosunku do powstających

---

<sup>130</sup> K. Bielski, *Rzeka*, dz. cyt. s. 39.

wówczas „Azotów” wiązać można z negatywnym stosunkiem wobec wszelkich modernizacji wprowadzanych w przestrzeń Kazimierza. Można odnieść wrażenie, że wyłaniająca się z tekstów Bielskiego wizja miejsca, należąca do jego wspomnień, powinna pozostać nienaruszona. Miała więc wciąż mieć status przestrzeni peryferyjnej, nie objętej modernizacją. Ucieczki do niej wiązały się dla autora nie tylko z przeniesieniem się w inne miejsce, ale też w przeszłość. Symbol industrializacji, którym był powstający zakład w Puławach, ale też nowe środowisko młodych, spotykających się na rynku i reprezentujących niezrozumiałą dla autora kulturę, zmiany architektoniczne, które burzą wyidealizowany obraz Kazimierza, jako enklawy wypisanej spod praw działania historii.

Teksty z lat 60. to kolejny etap w twórczości Bielskiego, który poszukuje formuły do opisu swojego zaangażowania w przemiany współczesności. O ile w międzywojniu przedstawiał się jako żyjący sprawami bieżącymi awangardzista, o tyle po wojnie przeistoczył się w bojownika o pokój oraz krytyka imperializmu, czyli – mówiąc inaczej – poetę doktrynera. Natomiast w latach 60. do jego twórczości wkraczają nowe figury – turyści, przewodnika, gawędziarza – zaś ich wspólną cechą jest skupienie uwagi na tym, co lokalne i związane z przeszłością. Narrator w tych tekstach wydaje się być zmęczony współczesnością, dlatego szuka azylu w Kazimierzu Dolnym lub w opowieściach o czasach minionych spędzonych w Lublinie.

Omówione książki stanowią z jednej strony wyraz zainteresowania regionalizmem i miejscami istotnymi z punktu widzenia dziedzictwa kulturowego, a jednocześnie wyraźnie wiążą się z kategorią nostalgii, tęsknoty za minionym (postrzeganym jako lepszym) i już niedostępnym. Podróże do przeszłości, oddane w sposób zresztą charakterystyczny dla nostalgików i melancholików w postaci nielinearnego opisu zdarzeń<sup>131</sup>, częściowo miały pomóc autorowi uporządkować okres międzywojnia. Wyraźnie jednak można dostrzec, że we wspomnieniach o Lublinie Bielski pełnił funkcję miejscowego przewodnika, który objaśniał nie tylko ówczesne realia, ale też przybliżył samą przestrzeń oraz ludzi znanych przez lokalną społeczność. W tekstach o Kazimierzu Dolnym poeta wcielał się w rolę turysty, który częściowo znał opisywaną przestrzeń, był natomiast dobrze obeznany ze środowiskiem artystycznym. Dzięki temu mógł zaprezentować życie towarzyskie prowadzone przez literatów, malarzy i plastyków. Ponadto (częściowa) znajomość topografii pozwoliła i w tym wypadku wcielić się w przewodnika, który jednocześnie eksploruje przestrzeń i gubi się w niej wraz z czytelnikiem.

---

<sup>131</sup> P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty...*, dz. cyt., s. 27, 32.

## Rozdział 5

Prawo – archiwum – literatura

Teksty kryminalne Konrada Bielskiego

Autobiograficzna twórczość Bielskiego miała jeszcze jeden aspekt. Wiązał się on z jego doświadczeniem zawodowym, o którym autor pisał w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*. W książce tej znalazły się cztery teksty – trzy z nich dotyczą spraw kryminalnych, w których Bielski pełnił funkcję obrońcy sądowego (tytułowa *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, *Pseudo „Serce”* oraz *Przeciw śmierci*). Ostatni z utworów – *Niewinnemu krzywda się nie stanie* – stanowi wspomnienie pośmiertne postaci istotnej dla lubelskiego sądownictwa, czyli o prokuratora Jerzego Sawickiego, którego z autorem łączyła wieloletnia przyjaźń. Tekst jest połączeniem trzech publikowanych wcześniej w „Kamieniu” utworów: *Zamiast epitafium*, *Niezwykły prokurator. Wspomnienia o Jerzym Sawickim*, *Niewinnemu krzywda się nie stanie (drugie wspomnienie o Jerzym Sawickim)*<sup>1</sup>. Po złączeniu wymienionych fragmentów tytuł drugiego z nich – *Niewinnemu krzywda się nie stanie* – został ponownie wykorzystany. Struktura tego tekstu jest podobna do publikowanych we wcześniejszych książkach i w prasie nekrologów i portretów literackich, co omówione zostało w poprzednim rozdziale, wobec tego w tej części dysertacji mowa będzie o trzech pozostałych tekstach, włączonych w skład *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*.

W utworach tych w przeciwieństwie do wcześniej opublikowanych książek o charakterze autobiograficznym (*Most nad czasem*, *Spotkania z Kazimierzem*) – autor nie skupia się na zaprezentowaniu lokalnego środowiska artystycznego, lecz na swojej pracy zawodowej i konkretnych sprawach, nad którymi pracował w dwudziestoleciu i po wojnie. Bielski wyraźnie odsunął się w nich od tej części swojej biografii, która wiązała się z działalnością artystyczną, nie wspominał też wiele o swoim życiu prywatnym. Punkt ciężkości położony został natomiast na tematykę kryminalną, która w tym czasie zyskiwała coraz większy rozgłos.

Kryminał jako element kultury popularnej zaczął kształtować się w Polsce już pod koniec XIX wieku. Teksty często publikowane były w prasie w odcinkach, ale też w postaci

---

<sup>1</sup> Podobnie wygląda sytuacja innego tekstu z omawianej książki – *Przeciw śmierci*. Utwór, który znalazł się w zbiorze, jest połączeniem dwóch, które również ukazały się w „Kamieniu” (*Przeciw śmierci* i *Wspomnienia obrońcy. Strzały przez ścianę*). Wróć jednak do tego wątku przy dalszej analizie poszczególnych tekstów zebranych w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*.

zeszytów<sup>2</sup>. Rodzimi pisarze wzorowali się przede wszystkim na autorach zachodnich<sup>3</sup>. Wspomnieć też warto, że początkowo teksty o tematyce kryminalnej nie były pozytywnie odbierane przez krytyków i traktowane były jako twórczość gorsza, drugorzędna o niskim poziomie stylistycznym<sup>4</sup>, czy nawet jako „ucieczka od literatury”<sup>5</sup>.

Zresztą nie tylko krytyka literacka negatywnie odnosiła się do powieści kryminalnej. Przed pierwszą wojną światową oraz w okresie międzywojennym działacze lewicowi uważali ją za część rozrywki wytworzoną na gruncie kapitalizmu i dystrybuującą jego system wartości<sup>6</sup>. Ponadto przypuszczano, że mogą być one inspiracją realnych zbrodni, zwłaszcza tych, których dopuszczała się młodzież<sup>7</sup>. Sytuacja nie uległa zmianie w PRL-u: „Literatura «burżuazyjna», a za taką uznano powieść kryminalną (także romans), była teraz systematycznie krytykowana z ideologicznego punktu widzenia. Społeczeństwo nie miało ekscytować się tanią sensacją jak w krajach kapitalistycznych, ale czytać literaturę czerpiącą ze słusznej doktryny”<sup>8</sup>. Gwałtowny wzrost popularności kryminałów wiązać należy z możliwościami, jakie niosła ze sobą rewolucja technologiczna w drukarstwie. Przyczyniła się ona zresztą upowszechnienia masowej produkcji książek pod koniec XIX wieku, wpłynęła na alfabetyzację społeczeństwa i utworzenie się nowej grupy odbiorców, sięgającej chętnie po mniej absorbujące utwory:

Pojawia się [pod koniec XIX wieku – przyp. J.T.] – szybko rosnąca – armia czytelników, którzy choć nie posiadają wyższego ani tym bardziej klasycznego wykształcenia, spragnieni są lektury. Lektury, która przyniesie im określony pożytek, wiarygodną wiedzę o świecie – wszystko to jednak w łatwej do przyswojenia, atrakcyjnej formie. Poszukujący lektury, której ważną funkcją jest zaspokojenie głodu rozrywki, wypełnienie części wolnego czasu<sup>9</sup>.

Na początku powieść kryminalna pełniła przede wszystkim funkcje ludyczną, o czym wspomina Tadeusz Cegielski w przytoczonym wyżej fragmencie. Z biegiem czasu sytuacja zaczęła się zmieniać, po roku 1945 teksty te miały znaczenie już nie tylko rozrywkowe, a także propagandowe (o czym dokładniej mowa była w rozdziale trzecim). Zmiana jest szczególnie widoczna w tekstach z pierwszej połowy lat 50. w inicjatywach podejmowanych wówczas

<sup>2</sup> B. Marcinkowska, *Książka-ulicznica, czyli początki powieści kryminalnej w Polsce*, „Kwartalnik Opolski” 2017, nr 4, s. 50

<sup>3</sup> O inspiracjach kryminałami zachodnimi, zob. T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa 2015, s. 18-50; S. King, *Kryminały jako literatura światowa*, przeł. A. Tomczyk, „Forum Poetyki” 2018, nr 13, s. 48-59; D. Skotarczak, *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Szczecin – Warszawa 2019, s. 20-23.

<sup>4</sup> B. Marcinkowska, dz. cyt., s. 51.

<sup>5</sup> T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów...*, dz. cyt., s. 33-34.

<sup>6</sup> Tamże, s. 38.

<sup>7</sup> B. Marcinkowska, dz. cyt., s. 49-52.

<sup>8</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 26.

<sup>9</sup> T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów...*, dz. cyt., s. 16.

przez instytucje państwowe, między innymi przez: Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (konkretnie Wydział Prasowy funkcjonujący przy Ministerstwie), Komendę Główną Milicji Obywatelskiej, a także zaangażowania Państwowego Wydawnictwa „Iskry”<sup>10</sup>, Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej oraz „Czytelnika” (publikował on takie popularne serie wydawnicze, jak: „Ewa Wzywa O7”, „Z Jamnikiem”, „Klub Srebrnego Klucza”, „Labirynt”)<sup>11</sup>. Instytucje te dbały o współpracę z pisarzami, ale też organizowały konkursy na polskie kryminały, umożliwiały też przekaz wielomedialny (prasa, radio, telewizja), wyznaczano zespół „recenzentów milicyjnych”<sup>12</sup>. Ich zadaniem było zapoznawanie się z tekstami, wydawanie opinii odnośnie do tego, „co w danej powieści sprzeczne było z realiami i warsztatem służb śledczych”<sup>13</sup>. Nie doczekało się to jednak odpowiedniej realizacji. Wybrani „eksperti” przekraczali swoje kompetencje, chcąc wpływać na tematy literackie i egzekwować wprowadzanie w teksty daleko idących zmian. Prowadziło to w dalszym rozrachunku do propagowania w kryminałach obrazu sprawiedliwości społecznej oraz nieomyślności aparatu ścigania, w szczególności Milicji Obywatelskiej. Działania te, przede wszystkim od drugiej połowy lat 60. wynikały z podjęcia próby polepszenia wizerunku Milicji Obywatelskiej i jej funkcjonariuszy w oczach społeczeństwa, a to z kolei przyczyniło się do powstania wielu audycji radiowych oraz programów telewizyjnych, w tym tych dla młodego widza (na przykład *Przygody psa Cywila* reż. Krzysztof Szmagier, 1970)<sup>14</sup>.

Działania odgórne sprawiły, że powieści kryminalne nie tylko implikowały treści „właściwe”. Przedstawiały obraz świata bardziej postulowany niż realny, co w znaczący sposób wpłynęło też na schematyzację fabuł. Funkcjonariusze milicji przywracali ład społeczny, przedstawiani byli jako nieomylni<sup>15</sup>. Motyw zbrodni odmalowywany był jako wynaturzenie, element obcy dla społeczeństwa PRL; dopuszczali się jej w tych powieściach przedstawiciele „wolnych zawodów”, prywaciarze lub osoby z marginesu społecznego<sup>16</sup>. Zaznaczyć jednak trzeba, że taki kształt przyjmowały przede wszystkim utwory pisane przed odwilżą oraz te autorstwa osób współpracujących z wcześniej wspomnianymi instytucjami.

---

<sup>10</sup> Wydawnictwo to, publikując kryminały chciało przede wszystkim dotrzeć do młodego czytelnika, w celu kształtowania wśród młodzieży pozytywnego obrazu Milicji Obywatelskiej. Zob. U. Kowalewska, I. Łabiszewska, „Iskry” (1952-1992) – oficyna wydawnicza kreująca upodobania czytelnicze młodzieży, [w:] *Oświatowe i edukacyjne aspekty działalności wydawniczej w XX i pierwszych latach XXI wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2016, s. 285-286.

<sup>11</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., 19, 35-37.

<sup>12</sup> Tamże, s. 15.

<sup>13</sup> W. P. Kwiatek, *Ideologiczne kryminal tango*, „Tygodnik Solidarność” 1993, nr 32, s. 16.

<sup>14</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 15.

<sup>15</sup> Zob. S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, Wrocław 2017, s. 366-369; S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe* [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975, s. 270-326.

<sup>16</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 15.

Zmieniło się to po 1955 roku<sup>17</sup>. Wówczas formuła tego gatunku kształtowała się na nowo, co wynikało z większej swobody twórczej i dostępności do literatury światowej (zwłaszcza zachodniej)<sup>18</sup>, ale też z możliwości bardziej otwartego komentowania rzeczywistości społeczno-politycznej<sup>19</sup>.

W centrum nadal znajdowały się jednak teksty, które realizowały zamówienia władzy, a które przez Zbigniewa Kubikowskiego zostały określone jako szczególna pododmiana gatunku – „powieść milicyjna”<sup>20</sup>. Termin ten upowszechniony i szerzej zdefiniowany został przez Stanisława Barańczaka<sup>21</sup>. Tego typu twórczość spotkała się w PRL-u z krytyką wspomnianego pisarza, ale też innych mu współczesnych autorów i komentatorów literackich<sup>22</sup>, który w swojej ocenie akcentował przede wszystkim to, że powieść kryminalna, tworzona na zamówienie obozu władzy, charakteryzowała się operowaniem banałem, nudą oraz dydaktyzmem i nawet w oczach odbiorców stanowi „niepełnowartościowy”<sup>23</sup> substytut prawdziwej powieści kryminalnej. Barańczak poświęca również dużo uwagi związkom tej twórczości z interesem państwa, określając powieści milicyjne mianem „grafomanii z państwową pieczętą”:

Co zmieniło się w tej dziedzinie po 1944 – wie każdy. Prawa rynku zastąpione zostały w ciągu kilku lat monopolistycznym państwowym „mecenatem”; między pisarza a czytelnika wtłoczono wieloogniowy szereg instancji kontrolujących, z cenzurą prewencyjną i redakcjami wydawnictw na czele. Chwalcy socjalistycznej polityki kulturalnej wierzyli – niektórzy zapewne całkiem szczerze – że poza korzyściami natury ideologicznej zapewni to również wyeliminowanie kiczu, grafomanii, literatury gońiącej za tanim efektem i łatwym zyskiem. Cóż za złudzenie! Istotnie nie było już teraz mowy o tym, aby jakiś amator rozgłosu zjawił się u wydawcy z maszynopisem pod pachą i w ciągu kilku tygodni opublikował – choćby własnym sumptem – szmirowaty romans z życia sfer wyższych lub tomik koślawych sonetów. Amatorska, żywiołowa grafomania została istotnie wyrugowana z literackiego obiegu. Puste miejsce po niej zajęła jednak nie tyle wartościowa literatura (ta, jeśli powstaje, istnieje i tak na uboczu, a państwowy mecenat bardziej jej przeszkadza, niż pomaga), ile właśnie nowa jakość: grafomania z państwową pieczętą<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Dorota Skotarczak wskazuje na przedział czasowy 1955-1961. Tamże, s. 68.

<sup>18</sup> Tamże, s. 34-36.

<sup>19</sup> Zob., T. Cegielski, *Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. W. Brylla, M. Ruszczyńska, Zielona Góra 2021, s. 165-167; R. Dudziński, *Tajemnice PRL-u. Wczesna powieść milicyjna wobec tradycji literatury kryminalnej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, dz. cyt., s. 201-219; D. Skotarczak, dz. cyt., s. 68.

<sup>20</sup> T. Cegielski, *Pod lupą...*, dz. cyt., s. 166.

<sup>21</sup> S. Barańczak, *Odbiorca...*, dz. cyt., s. 348.

<sup>22</sup> Krytyka powieści kryminalnych (tych powstających w ramach wspomianej wcześniej współpracy z wydawnictwami czy instytucjami rządowymi) nie była mile widziana przez obóz władzy, co wiązało się z cenzurowaniem wypowiedzi negatywnych. Przykładem takiego działania jest zatrzymanie wydawania rubryki, *Książki najgorsze* publikowanej na łamach pisma „Student” od 1975 roku (wznowiona została w „Biuletynie Informacyjnym” w 1976 roku). W artykułach tam zamieszczanych pojawiały się recenzje nowości książkowych, w tym kryminałów. Zob. S. Barańczak, *Zamiast wstępu*, [w:] tegoż, *Książki najgorsze*, Łódź 2009, s.6-8.

<sup>23</sup> S. Barańczak, *Odbiorca...*, dz. cyt., s. 347-348.

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Zamiast wstępu*, dz. cyt., s. 10.

Znacząca przy tym jest sprawa samego problemu grafomanii. Po 1944 roku kojarzyła się nie tylko z ludycznością, lecz wiązała się z wymiarem ideologicznym<sup>25</sup>. Zaprojektowany przez ówczesny obóz władzy model polityki kulturalnej, charakterystyczny już dla państw totalitarnych, miał wszelkie zasoby, aby wyeliminować grafomanię dzięki kontrolowanemu obiegowi literackiemu. Nie uczyniono tego jednak, a faworyzując dzieła ideologicznie zgodne z założeniami systemu, utworzono szczególne warunki, w których twórczość taka miała idealne warunki rozwoju, jednocześnie w skuteczny sposób legitymizując działania rządu<sup>26</sup>.

Istotny wydaje się fakt, że literatura ta (nie tylko powieści milicyjne, ale twórczość kryminalna w ogóle), o czym wcześniej wspomniałam, uznawana była przez krytyków literackich za gatunek gorszy. Wielu pisarzy decydowało na publikowanie swoich kryminałów pod pseudonimami, często sugerującymi, że tekst został napisany przez zagranicznego (najlepiej zachodniego) twórcę. Przykładami takich autorów są Joe Alex, czyli Maciej Słomczyński, Tadeusz Kostecki, który ukrywał się pod pseudonimami Krystyn T. Wand oraz W.T. Christine, a także Barbara Gordon, czyli Larysa Zajączkowska-Mitzner<sup>27</sup>. Ukrywanie się za anglobrzmiającymi pseudonimami miało sugerować również przeniesienie akcji poza obręb Polski, a co za tym idzie, wiązać się z innym (bo nie milicyjnym) bohaterem – z prawdziwym detektywem<sup>28</sup>. Miało także oferować wyjście poza to, co związane z rodzimym kontekstem, co z kolei miało zaspokoić w pewnym stopniu fascynację egzotyką<sup>29</sup>. Posługiwanie się pseudonimami miało zresztą też dla wielu autorów funkcję „ochronną” – niektórzy woleli nie podpisywać się nazwiskiem pod literaturą uznawaną za mniej ambitną lub nie łączyć w wyobrażeniu odbiorcy tego rodzaju twórczości z inną, też przez nich uprawianą<sup>30</sup>.

Powieść kryminalna stanowiła istotny element kultury masowej, obok funkcji propagandowej, zaspokajała również potrzeby rozrywkowe dużego grona odbiorców. Stanowiła część szerszego fenomenu literatury popularnej, która w okresie socrealizmu zajmowała miejsce literatury wysokiej, często ograniczanej przez cenzurę. Powieść kryminalna odpowiadała na potrzeby czytelnicze społeczeństwa, wypełniając nie tylko przestrzeń literacką kontrolowaną przez władze. Swoimi funkcjami fikcja detektywistyczna, co zauważa Joanna Chłosta-

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 11.

<sup>26</sup> Tamże, s. 10.

<sup>27</sup> S. Barańczak, *Odbiorca...*, dz. cyt., s. 347-348; D. Skotarczak, dz. cyt., s. 21-22.

<sup>28</sup> B. Marcinkowska, dz. cyt., s. 46.

<sup>29</sup> S. King, dz. cyt., s. 49-51.

<sup>30</sup> S. Barańczak, *Odbiorca...*, dz. cyt., s. 348.

Zielonka, stopniowo wypierała powieść obyczajową<sup>31</sup>, jako, że w przypadku obu form wypowiedzi celem autora jest określenie stanu świadomości współczesnego społeczeństwa<sup>32</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy powieść kryminalna stanowi też źródło historyczne<sup>33</sup>, które pozwala dostrzec zależności społeczno-polityczne, realia życia w PRL-u oraz mentalność ówczesnego społeczeństwa. Ale warto dodać, że autorzy od samego początku korzystali z archiwum<sup>34</sup>. Rafał Szczerbakiewicz zauważa, że takie połączenie fikcji literackiej z kategorią archiwum w szczególny sposób zaspokaja „obietnicę autentyzmu”<sup>35</sup>, która wiąże się z popularnością twórczości kryminalnej: „to, co dotychczas mieściło się w granicach prawdopodobieństwa, teraz otrzymało sankcję dokumentalną”<sup>36</sup>. Zaznaczyć jednak przy tym należy, że pomysł łączenia paktu powieściowego z referencjalnym nie zrodził się w przypadku powieści kryminalnej w XXI wieku. Inspiracji pisarzom zachodnim dostarczały już w XIX i XX wieku publikowane jeszcze od drugiej połowy XIX wieku biuletyny „The Newgate Calendar”, które „spisane w sposób atrakcyjny dla czytelnika, dowcipnie, ale z umoralniającym morałem [...] pełniły funkcję ludyczną (poczytność zapewniały im sensacyjność i komizm, czytelnik odczuwał «wojerystyczną przyjemność» obcowania ze zbrodnią i karą), ale i dydaktyczną (opowieści o grzesznikach służyły za pouczające exempla)”<sup>37</sup>. W Polsce z kolei sięganie po historie autentyczne w twórczości przybierało zarówno postać dziennikarstwa kryminalne-

---

<sup>31</sup> Joanna Chłosta-Zielonka na ten temat pisze: „powieść kryminalna pisana jest współcześnie zamiast powieści społeczno-obyczajowej, nierzadko zamiast powieści środowiskowej, z zachowaniem jej podstawowych cech gatunkowych. Najważniejsza z nich to konwencja realistyczna potrzebna do zilustrowania świata przedstawionego. Związane z nią są: faktograficzność, szczegółowy opis środowiska, czerpanie ze współczesnego życia społecznego i, co najważniejsze, narrator wszechwiedzący. [...] składnikiem niezbywalnym dla tej literatury jest konwencja realistyczna, staje się ona szczegółowym świadectwem kulturowym czasów, w których powstaje. Jest wielką narracją o społeczeństwie”. J. Chłosta-Zielonka. *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 91-92.

<sup>32</sup> J. Chłosta-Zielonka, dz. cyt., s. 92.

<sup>33</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 18.

<sup>34</sup> Korzystanie z zapisów akt sądowych, notatek osób biorących udział w rozprawach i śledzenie samych historii o realnych zbrodniach, a następnie przetwarzanie lub wręcz próba ich rekonstrukcji w dziełach literackich, stało się obecnie dość popularną formą plasującą się na pograniczu powieści kryminalnej i reportażu (Zob. I. Adamczewska, *True crime novel – pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem*, [w:] *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy*, red. A. Kłosińska-Nachin, E. Kobyłecka-Piwońska, Łódź 2016, s. 91-115; B. Darska, *Współczesny polski reportaż wobec kryminalnego śledztwa. Na wybranych przykładach*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 1, s. 425-441; R. Szczerbakiewicz, *Archiwistyczny reportaż kryminalny. Retrokryminalna paraliteratura*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia” 2018, nr 2, s. 61-78). Znakiem zainteresowania czytelniczego tego typu treściami są choćby publikowane serie wydawnicze „Na F/aktach” (przez oficynę Od deski do deski) i „Prawdziwe zbrodnie” (przez wydawnictwo Agora). W ramach obu serii pisarzom udostępniono materiały archiwalne, które stanowiły punkt wyjścia dla procesu twórczego.

<sup>35</sup> R. Szczerbakiewicz, dz. cyt., s. 64.

<sup>36</sup> Tamże, s. 65.

<sup>37</sup> I. Adamczewska, dz. cyt., s. 96. Zob. też T. Cegielski, *Detektyw w krainie...*, dz. cyt., s. 25-26.

go/sądowego (w międzywojniu zajmowali się nim między innymi Krzysztof Kąkolewski i Lucjan Wolanowski) oraz reportażu sądowego (Barbara Seidler)<sup>38</sup>.

### „Z notatnika obrońcy”<sup>39</sup>

Podobne akcenty pojawiły się w prozie Bielskiego. W niektórych tekstach autor zarysował własne doświadczenia w roli obrońcy sądowego. Punkt ciężkości położony został przede wszystkim na konkretnych sprawach kryminalnych, losach oskarżonych, których Bielski bronił. W zebranych w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* tekstach eksponuje zatem wątek kryminalny oraz realia pracy zawodowej. Miejsce autobiografisty zajmuje twórca tekstów kryminalnych, który wychodzi poza pakt autobiograficzny i referencyjny w stronę fikcji.

W kontekście zarysowanego wcześniej rozwoju prozy kryminalnej w Polsce na uwagę zasługuje połączenie wątków kryminalnych z opisem źródeł archiwalnych, dotyczących realnych spraw. Dokumenty, po które Bielski sięgał podczas redagowania tych wspomnień, były różnego pochodzenia. Część z nich uzyskał w trakcie prowadzenia postępowania do wglądu, były to: akty oskarżenia, zeznania świadków złożone przed przyjęciem sprawy przez obrońcę, korespondencja i inne. Dysponował archiwum skomplikowanym pod kątem charakteru materiałów i ich pochodzenia. Ten drugi rodzaj dokumentów sugeruje podtytuł zbioru – *Z notatnika obrońcy*. Spisane przez Bielskiego wspomnienia, wsparte realnymi materiałami archiwalnymi, zbliżają je do literatury faktu, mimo obecności w nich pierwiastka fikcji literackiej. Podstawą dla tych tekstów jest wobec tego kwestia referencyjności<sup>40</sup> ich wobec wydarzeń opisanych przez autora oraz przekaz informacyjny łączony z technikami narracyjnymi<sup>41</sup>. Autentyzmu w tej sferze w przypadku utworów Bielskiego nadawać mają nawiązania do dokumentów wykorzystanych w procesie pisania (wspomniane notatki adwokackie, ale też akta spraw, relacje świadków i oskarżonych). Strategia, którą opracował w tym wypadku autor, współgra również z postulatem dokumentarności i w pewnym stopniu rzetelności<sup>42</sup>, mimo że teksty te są niekiedy osobiste (zwłaszcza w przypadku *Przeciw śmierci*) oraz stanowią interpretację zebranych materiałów i doświadczeń dokonaną przez narratora.

O ile w tytule zbioru (*Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*) wyraźnie wyeksponowany jest aspekt skojarzeń dotyczących kryminału (tajemnica zawarta w tytule sugeruje obietnicę

<sup>38</sup> R. Szczerbakiewicz, dz. cyt., s. 68.

<sup>39</sup> Cytat stanowi podtytuł omawianego w tym rozdziale zbioru tekstów Bielskiego: *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. *Z notatnika obrońcy*.

<sup>40</sup> P. Zajas, *O naturze owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2029, nr 5, s. 45.

<sup>41</sup> Tamże, s. 41.

<sup>42</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 13-14.

zagadki, tak istotną dla tego rodzaju twórczości<sup>43</sup>), o tyle wskazany w podtytule artefakt każe myśleć o praktykach piśmiennych kojarzących się z dziennikami. Jest to istotne z kilku powodów – przede wszystkim wiąże się z profesjonalizacją zapisków w nim zawartych. Zabieg ten można łączyć ze stylizacją tekstów na autentyk, próbę uwiarygodnienia opowiadanych historii, nawet jeśli narrator decyduje się na wplecenie w nie fikcji literackiej. Zaznaczyć przy tym należy, że wprowadzenie figury narratora zaangażowanego w sprawę lub korzystającego z oficjalnych raportów jest dość powszechnie wykorzystywanym wątkiem w tekstach o charakterze kryminalnym. Pojawił się między innymi w *The ABC Murders*, gdzie Agatha Christie stylizowała wypowiedzi detektywa Poirot na zapiski prowadzone podczas śledztwa, natomiast w *Sherlocku Holmesie* Arthura Conana Doyle’a narracja Watsona przybiera niekiedy postać jego zapisków, w których dokumentowane są szczegóły spraw. Analogiczne zabiegi pojawiają się w polskich kryminałach okresu międzywojennego i powojennego między innymi w utworach Anny Kłodzińskiej (w serii o poruczniku Szczęsnym), Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego (*Umarli mówią, Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię*), czy w tekstach wspomianej wcześniej Barbary Seidler, która do pisania reportażu sądowych wykorzystywała samodzielnie sporządzone zapiski. Podobnie jak w przypadku tekstów Bielskiego, w twórczości wymienionych autorów odwoływanie się do własnoręcznie prowadzonych notatek przez bohaterów, sięgania przez nich do materiałów dotyczących spraw oraz próby odwzorowywania technik związanych z prowadzeniem dokumentacji na temat śledztwa, miało na celu nadanie autentyczności przedstawianej w tekście sytuacji.

Z drugiej strony zaakcentowanie wykorzystywania własnych zapisków sugeruje warsztatowy (niegotowy) charakter, który „przekładany” jest następnie na formę literacką. To z kolei przywodzi na myśl pierwsze zapiski Bielskiego omówione w pierwszym rozdziale. Podobnie jak w nich, autor musiał do tekstów zebranych w *Tajemnicy* wyselekcjonować konkretne sprawy i materiały z nimi związane, aby móc na ich podstawie stworzyć większą całość. Zakładać bowiem można, że nie każdy wpis z tytułowego notatnika był uwzględniany w trakcie tworzenia tekstów, co zresztą sugeruje konstrukcja podtytułu książki – „Z” rozpoczynające ten element pozwala domyślać się, że z notatnika zostały przeniesione jedynie niektóre fragmenty do twórczości literackiej, a nie jego całość. „Notatnik” w tym wypadku należy zatem traktować jako niekompletne, niegotowe zapiski o charakterze warsztatowym, które dopiero w momencie uporządkowania i uzupełnienia mogą stać się tekstem literackim. Bielski

---

<sup>43</sup> T. Cegielski, *Detektyw w krainie...*, dz. cyt., s. 41.

potwierdza to zresztą, gdy pisze o pracy adwokata: „Udałem się do hotelu i cały wieczór porządkowałem i układałem notatki”<sup>44</sup>.

W archiwum Bielskiego dostępna jest część materiałów, z których korzystał przy pracy. Tytułowy notatnik wśród tych dokumentów się nie zachował – brak również luźnych, odręcznych notatek. W materiałach są znajdują się natomiast inne dokumenty związane z interesującą mnie w tym rozdziale działalnością pisarza<sup>45</sup>. Wśród nich znalazły się, obok nagród za pracę kulturalno-oświatową, korespondencji z dyrekcją Teatru Miejskiego i informacjami związanymi z zaangażowaniem Bielskiego w funkcjonowanie lokalnych instytucji, również dokumenty nadesłane z Ministerstwa Sprawiedliwości i Naczelnej Rady Adwokackiej związane z przebiegiem kariery adwokackiej Bielskiego. W kontekście omawianej prozy najważniejsze jednak są fragmentarycznie zachowane pisma dotyczące spraw, w których Bielski uczestniczył jako obrońca.

Część z dokumentów wiązać należy z wątkiem rozliczeń powojennych, które dotyczyły osób podejrzewanych o współpracę z okupantem (materiały związane z Orszą-Łukasiewiczem i Czarneckim). Procesy karne w tych sprawach odbywały się już od 1944 roku – 31 sierpnia 1944 roku ogłoszony został Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, który w życie wszedł 13 września<sup>46</sup>. Zapisy, które pojawiły się w tym dokumencie obejmowały katalog zbrodni wojennych oraz przestępstw przeciwko ludzkości, a także ustalenia związane z karami za wymienione w dekreście czyny. Jednak w ramach prawa funkcjonującego w odbudowującym się po wojnie państwie przepisy te były dość nieścisłe: „Granice tego co powojenny wymiar sprawiedliwości prawnie definiował jako «działania na rękę władzy okupacyjnej niemieckiej», były jednak płynne, orzecznictwo niekonsekwentne, a priorytety prawodawców – zmienne”<sup>47</sup>. Temat rozliczeń powojennych był niezwykle istotny z perspektywy społecznej, co widać po tonacji ówczesnych artykułów prasowych, które informowały nie tylko o sprawach, które odbywały się w danej miejscowości, ale opisywały procesy norymberskie. Dużo wiadomości o tych postępowaniach publikował na przykład radomski „Dziennik Powszechny” – odnaleźć w nim można informacje na temat jednej sprawy, którą

---

<sup>44</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, [w:] tegoż, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970, s. 86.

<sup>45</sup> Materiały te znajdują się w archiwum Muzeum im. Józefa Czechowicza w teczce opisanej jako „pisma i dokumenty związane z pracą zawodową i społeczną Konrada Bielskiego” (sygn. MC 177 R). Warte uwagi autografy, dotyczące omawianego zbiorku Bielskiego, znajdują się również w teczce zawierającej korespondencję przychodzącą do autora w sprawie jego twórczości o charakterze kryminalnym w „Kamienie” (sygn. MC 173R).

<sup>46</sup> Zob. Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 31 sierpnia 1944 r. o wymiarze kary dla faszystowsko-hitlerowskich zbrodniarzy winnych zabójstw i znęcania się nad ludnością cywilną i jeńcami oraz dla zdrajców Narodu Polskiego, Dz.U. 1944 nr 4 poz. 16.

<sup>47</sup> M. Duch-Dyngosz, M. Waligórska, *Wąskie widzenie: granice kolaboracji w świadomości świadków w procesach sierpniowych. Biłgoraj i Izbica jako studia przypadku*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2023, nr 19, s. 327.

zajmował się Bielski, a którą autor opisał i tekst o niej umieścił w omawianym zbiorze opowiadań (*Pseudo „Serce”*).

Sprawa rozliczeń powojennych stała się centralnym wątkiem dwóch pierwszych tekstów zamieszczonych w zbiorze *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. Wracając w swoich utworach do wątku współpracy z niemieckim okupantem, Bielski zaznaczył silną potrzebę dociekania winy i wymierzania kary dochodzi do głosu w lokalnych środowiskach. Teksty pisane były z pewnego dystansu czasowego, co też wpływa na postrzeganie kwestii rozliczeń powojennych, o czym mowa będzie w dalszej części tego rozdziału.

### **Sprawa kawiarni „U Aktorów”**

Z wymienionych wyżej materiałów, najobszerniejsze są te, dotyczące sprawy Jana Mieczysława Orszy-Łukasiewicza. Był on współzałożycielem kawiarni „U Aktorów”, która działała w okupacyjnym Lublinie w latach 1940-1944. Następnie od 1944 prowadził w Warszawie lokal o nazwie „Flips”. Bielski pełnił funkcję jego obrońcy w latach 1948-1949. Zachowane w archiwum dokumenty dotyczą zatem sprawy związanej z tytułowym opowiadaniem zbioru, którego bohater oskarżany był o poważne przewinienia wyróżniane we wcześniej wspomnianym Dekrecie Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 1944 roku. Oskarżany był o współpracę z gestapo, udział w działaniach wymierzonych w polskie podziemie niepodległościowe, w tym – wskazywanie osób zaangażowanych w działalność konspiracyjną. Zarzuty te Bielski przedstawia w utworze, przytaczając akt oskarżenia:

- I. W okresie okupacji niemieckiej w Lublinie i w Warszawie brał udział jako konfident, w przestępczej organizacji Geheime-Staats-Polizei, powołanej przez władze państwa niemieckiego;
- II. Na początku lutego 1941 roku, w Lublinie, idąc na rękę władzy państwa niemieckiego, działał na szkodę osób prześladowanych ze względów politycznych przez to, że jako konfident Gestapo wskazał gestapowcowi Fischoterowi – czynnego działacza politycznego – Józefa Wieniaszkiewicza, na skutek czego Wieniaszkiewicz został aresztowany i zamordowany na Majdanku;
- III. W czerwcu lub na początku lipca 1941 roku, w miejscu, okolicznościach i warunkach wyżej opisanych, wskazał Gestapo kurierkę, rozwozącą tajną prasę, polskiej organizacji podziemnej – Marię Szczęsną, powodując jej aresztowanie w Piotrkowie i wywiezienie do obozu w Ravensbrück<sup>48</sup>.

W archiwum Bielskiego zachowały się związane z tą sprawą dokumenty: fragment aktu oskarżenia; złożone wraz z aktem oskarżenia zeznania świadków; wiadomość z dnia 17 grudnia 1948 roku od żony oskarżonego (Janiny Łukasiewicz), zawierająca listę osób mogą-

---

<sup>48</sup> Akt oskarżenia przeciwko Janowi Mieczysławowi Orszy-Łukasiewiczowi, w zbiorach archiwum Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 177R. Przytoczone wyżej oskarżenia powtórzone zostały przez Bielskiego w opowiadaniu.

cych zeznawać na korzyść Orszy; dwa wnioski o powołanie świadków kierowane przez Bielskiego do sądu (jeden z dnia 9 grudnia 1948 roku, drugi z 20 grudnia 1948 roku; były to albo wersje wstępne dokumentów, albo kopie); fragment zeznań Bielskiego w sprawie (autor był bez swojej wiedzy oraz zgody przesłuchiwany, już po wszczęciu postępowania w 1944 roku); uniewinniający wyrok sądu i sentencja wyroku; dwa wyciągi z protokołów posiedzeń – jeden ze wspólnego posiedzenia niejawnego (zgrupowało się by omówić przypadek oskarżonego) oraz drugi, dotyczący rozpoczęcia postępowania dyscyplinarnego wobec Bielskiego (dotyczyło ono oskarżenia o zeznawanie na niekorzyść Orszy przed podjęciem się obrony oskarżonego).

Dokumenty te dają wgląd w zawodowy warsztat Bielskiego (adwokata, a nie literata). Uwagę zwracają nieliczne dopiski na marginesach poszczególnych kart, skreślenia, podkreślenia i zakreślenia. Przypuszczać można, że powstały one podczas analizy dokumentów, w trakcie przygotowywania się adwokata do sprawy lub już po latach, przy pracy nad pisaniem utworu<sup>49</sup>. Zbiór tych maszynopisów i rękopisów można rozpatrywać w świetle genetyki tekstu i potraktować jako dokumenty genezy (*dossier* genezy), czyli jako „materialny zbiór świadectw i rękopisów odnoszących się do procesu pisania dzieła, które zamierzamy studiować”<sup>50</sup>; „rezultat pracy przygotowawczej”<sup>51</sup>. Zachowane dokumenty pozwalają na prześledzenie, jak warsztat pracy adwokata stopniowo staje się warsztatem pisarza. Dają też podstawę do analizy tego, jak poszczególne elementy archiwum korespondują z kolejnymi częściami opowiadania.

Uruchomiły one grę różnych perspektyw. Pierwsza wiązała się z opinią publiczną na temat Orszy, jest obecna w archiwum pod postacią aktu oskarżenia oraz zeznań świadków. W jej obręb Bielski włączył opis wydarzeń oraz oceny, niekorzystne dla oskarżonego wypowiedzi, plotki, które narrator również przywołuje w tekście.

Kolejnym punktem widzenia jest perspektywa oskarżonego. W opowiadaniu Orsza dochodzi do głosu w rozbudowanym fragmencie. W archiwum natomiast stanowisko to obecne jest pod postacią listu od Janiny Łukasiewicz. W tekście Bielskiego mowa jest również o spisanych własnoręcznie przez oskarżonego zeznaniach („kazałem mu to wszystko spisać i

---

<sup>49</sup> Podobne ślady noszą na sobie materiały zgromadzone w Instytucie Pamięci Narodowej. Na licznych kartkach zeznań świadków w sprawie Tadeusza Gazdy i samego oskarżonego znajdują się pomocnicze notatki. Możliwe, że zostały one wykonane przez Bielskiego, na co wskazywałby dukt pisma. (zob. [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu (delegatura w Radomiu), sygn. IPN Ra 108/1, IPN Ra 108/2, IPN Ra 108/4).

<sup>50</sup> P. M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 52.

<sup>51</sup> Tamże.

ten obszerny elaborat znajduje się do dziś w aktach sądowych”<sup>52</sup>) – nie zachowały się one jednak archiwum.

Ostatnią warstwę wiązać należy z tytułowym notatnikiem. Wyróżnić w niej trzeba dwie części: wypowiedzi, mające przybliżyć stanowisko narratora przed wglądem w akta sprawy i bezpośrednim zetknięciem się z oskarżonym oraz na tę, w której opowiadający zbiera dokumenty i zapoznaje się z kolejnymi faktami dotyczącymi sytuacji oskarżonego. Jest to o tyle istotne, że wprowadzenie perspektywy adwokata ma przede wszystkim walor analityczny, co wiąże się z procedurami prawnymi, porządkowaniem materiału dowodowego i próbą pogodzenia dwóch sprzecznych ze sobą perspektyw (społeczeństwa reprezentowanego przez oskarżyciela i samego oskarżonego) na badaną sprawę. Narrator stara się kierować logiką – nawet przed zapoznaniem się ze sprawą już jako obrońca sądowy Orszy – jak sam deklaruje – oceniać wydarzenia w sposób racjonalny. Ponadto w części pierwszej oceny Bielskiego bliskie są tej, wystawionej przez społeczeństwo. Początkowo nie jest przekonany do niewinności Orszy, ale jednocześnie ma wątpliwości co do zarzutów kierowanych w stronę oskarżonego.

Wskazana różnica wydaje się istotna z dwóch powodów. Z jednej strony zaznaczenie jej pozwoliło na przeprowadzenie diagnozy społeczeństwa w trakcie wojny i bezpośrednio po niej wojnie, kiedy opierano się przede wszystkim na pogłoskach oraz plotkach:

Mówiono: uciekł z Lublina, bo ziemia paliła mu się pod nogami. Nikt jednak się nie zastanowił, że w takiej sytuacji przecież nie ucieka się z mniejszego miasta do większego, nie otwiera się publicznego lokalu, w którym się pokazuje ludziom codziennie, nie rozgłasza się o każdym swoim kroku. Nikt też nie pomyślał, że skoro organizacja [AK – przyp. J.T.] tak łatwo wykończyła barmana, to dziwne, dlaczego oszczędzono głównego organizatora i właściciela lokalu, który się przecież nie ukrywał.

Polacy wtedy myśleli gniewnie i prędko, nie mieli czasu na drobiazgowo rozważania<sup>53</sup>.

Kwestia społecznej komunikacji w trakcie wojny, poruszana przez Bielskiego w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* i *Pseudo „Serce”*, jest ważnym aspektem w obu tekstach. Znaczącą rolę w tym procesie odgrywała plotka, co wynikało z zawłaszczenia oficjalnych kanałów komunikacji przez okupanta (od 1939 roku obowiązywał zakaz posiadania odbiorników radiowych oraz cenzura prasowa)<sup>54</sup>. Intensywna propaganda i wspomniane ograniczenia sprawiły, że plotka, choć często pozbawiona jednoznacznej weryfikacji, stała się alternatywnym źródłem informacji, ponieważ krążyła w obiegu nieformalnym, poza kontrolą nie-

---

<sup>52</sup> K. Bielski, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, [w:] tegoż, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970, s. 26.

<sup>53</sup> Tamże, s. 19-20.

<sup>54</sup> Zob. M. Ferenc-Piotrowska, F. Zakrzewski, *Wstęp*, [w:] tychże, *Prasa getta warszawskiego: wiadomości z nasłuchu radiowego*, (Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy T. 22), Warszawa 2016, s. XV-XVII.

mieckich władz. W ten sposób ludzie zyskiwali dostęp do wiadomości o sytuacji na froncie, działaniach ruchu oporu czy planach represji<sup>55</sup>. W opowiadaniach Bielski wielokrotnie zaznaczał, że informacje między innymi o łapanekach na lubelskich ulicach przekazywane były nieoficjalnymi drogami komunikacji. Plotka umożliwiała też wyrażanie postaw antyokupacyjnych, stanowiła zatem swoisty akt oporu i formę budowania tożsamości zbiorowej. Problem porozumiewania się w sytuacji poznawczo niejasnej, jaką jest wojna, staje się jednym z ważniejszych tematów opowiadań kryminalnych Bielskiego. Perspektywa adwokata, który ma za zadanie dekonstruować powszechne przekonania, wykształcone na skutek niekoniecznie poprawnych informacji przekazywanych w plotkach, w szerszym wymiarze wiąże się zatem z próbą porządkowania i wyjaśniania wydarzeń z okresu wojennego.

Przytoczony wcześniej wyimek pokazuje, w jaki sposób pisarz sfunkcjonalizował archiwum. Pisząc tę część opowiadania, wykorzystywał wypowiedzi świadków, które dołączone zostały do aktu oskarżenia przeznaczonego do wglądu adwokata. Przywołany osąd dotyczący wyjazdu Orszy z Lublina do Warszawy w niemal identycznej formie wybrzmiał w zeznaniach Leona Schillera: „Z początkiem roku 1944 Orsza, któremu – jak mówiono – ziemia paliła się w Lublinie pod nogami, przeniósł się do Warszawy i na ulicy Kruczej założył bar, kosztownie urządzonej”<sup>56</sup>. Tego typu kryptocytatów jest w opowiadaniu więcej – dotyczą one głównie zarzutów wobec oskarżonego i pochodzą ze wspomnianych zeznań świadków, wiążą się również z listem Janiny Łukasiewicz (odnośnie do poszukiwań osób mogących Orszy pomóc).

Autor połączył różne gatunki i formy wypowiedzi (zeznania, plotka, list, akt oskarżenia). Zastanawiać się można jednak nad tym, dlaczego włączył w obręb utworu fragmenty zgromadzonych tekstów w postaci niemal niezmienionej. Mogło to wynikać z tego, że zebrane dokumenty były już prostym do przetworzenia materiałem, zwłaszcza dla osoby, która potrafiła posługiwać się językiem urzędowym bez większych przeszkód. Z drugiej strony taki sposób pracy nad tekstem, zbliżającym się w pewnym stopniu do literatury faktu, można wiązać z chęcią zachowania wiarygodności, autentyczności.

Uwzględnienie opinii społeczeństwa pozwoliło opisać jego stosunek do okupanta. Jest on zbliżony do obrazu „wroga”, który Bielski zarysował w debiutanckiej książce poetyckiej (*38 równoleżnik*). Podobnie jak w poprzedniej publikacji okupanci ukazani są jako zwierzęta

---

<sup>55</sup> M. Górny, *Czas kłamstw. Wielka wojna i cyrkulacja plotek*, „Przegląd Historyczny” 2021, z. 1, s. 57-68; M. Ferenc-Piotrowska, *All those rumors occupy people's thoughts...*. *On the relationship between rumors and knowledge about the Holocaust in the Warsaw ghetto*, „Rocznik Antropologii Historii” 2018, nr 11, s. 142.

<sup>56</sup> Zeznania dostarczone do aktu oskarżenia, 20 listopada 1948, w zbiorach archiwum Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 177R, k. 10.

(„Przecież każdy musiał sobie zdawać sprawę, że ci elegancyści panowie, popijający smacznie czarną kawę i uśmiechający się do dam, jeszcze przed kilkoma godzinami bili i torturowali naszych ludzi [...]. Ale tutaj byli grzeczni i dobrze wychowani, jak oswojone drapieżne zwierzęta”<sup>57</sup>) lub inne nieludzkie postaci<sup>58</sup>.

Pojawia się tu dyskurs ofiary i kata, który w momencie rozrachunków po II wojnie światowej odgrywał kluczową rolę w kształtowaniu pamięci społecznej i narracji historycznej<sup>59</sup>. Rozrachunki koncentrowały się przede wszystkim na identyfikacji sprawców, osób kolaborujących z okupantem. Odnalezienie winnych miało doprowadzić do aktu moralnego oczyszczenia oraz przywrócenia sprawiedliwości<sup>60</sup>. Figura ofiary wyrażała doświadczenie cierpienia, heroizmu oraz przetrwania (niekiedy jednak również w wyniku poświęcenia wartości moralnych, co w tekście obrazują losy Orszy). W tekście Bielskiego narrator eksponuje przede wszystkim to, że Niemcy byli okrutni i bezwzględni, czerpali przyjemność z przewagi, jaką mieli nad swoimi ofiarami. W przypadku jednak drugiej strony narrator jest znacznie uważniejszy przy ocenie różnych postaw. Zwraca uwagę na szczególne okoliczności, w których pewne czyny były koniecznością w celu przetrwania, a więc były możliwe do usprawiedliwienia lub przynajmniej zrozumienia.

Kluczowym motywem dwóch pierwszych opowiadań jest spisek, który wiąże się z niesłusznymi oskarżeniami o kolaborowanie z okupantem. Nastroje te zachowały się jeszcze wiele lat po wojnie, czego dowodem jest opisane przez narratora domaganie się przez społeczeństwo rozliczenia „zdrajców narodu”. W tym kontekście ważna staje się sytuacja aktorów, którzy często podejrzewani byli o bliższe kontakty z okupantem:

Właściwie władze zasypywano listami i donosami [...]. Pisma te przeważnie były anonimowe, lecz zdarzały się podpisane, i to przez poważne osoby.<sup>61</sup>

Właśnie między innymi powołana została komisja weryfikacyjna dla aktorów, której celem było badanie zachowania i postawy podczas okupacji tych ludzi, co do których zachodziło podejrzenie, że bądź to współpracowali z okupantem, bądź wysługiwali się mu w sposób niegodny Polaka. W Lublinie też po-

---

<sup>57</sup> K. Bielski, *Tajemnica...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>58</sup> Bielski w tekście przytacza anegdotę związaną z jednym z gestapowców, który był gościem kawiarni „U Aktorów”, Willy’ego Stöffela: „Na ten temat krążyła po Polsce następująca anegdota: oficer gestapo podczas jakiejś obławy schwytał ukrywającego się Żyda. Oczywiście zamierzał go natychmiast zastrzelić. Żyd błagał o darowanie życia. Niemiec w dobrym humorze, bo solidnie podpity, powiada «Dobrze. Daruję ci życie pod jednym warunkiem. Mam jedno sztuczne oko, arcydzieło Zeissa, niczym się nie różni od prawdziwego, jak poznasz je, to wygralesz». Żyd patrzy ostrożnie i badawczo i mówi: «lewe». Gestapowiec zdumiony: «Trafiłeś, ale musisz powiedzieć, w jaki sposób do tego doszedłeś». Na to Żyd po chwili nieśmiało: «Ono takie ludzkie»”. K. Bielski, *Tajemnica...*, dz. cyt., s. 12-13.

<sup>59</sup> Zob. M. Szczepaniak, *Wojna (nie)opisana*, „Tematy i Konteksty” 2019, nr 9, s. 744-750.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> K. Bielski, *Tajemnica...*, dz. cyt., s. 20.

wstała taka komisja, współpracująca ściśle z warszawską centralą, i, oczywiście przede wszystkim na warsztat wzięła kawiarnię „U Aktorów”.<sup>62</sup>

Wątek śledztw i procesów przeciwko aktorom podejmował też Kazimierz Brandys. W *Jak być kochaną* opisał sytuację podobną do tej, przedstawionej przez Bielskiego. Podobnie jak w przypadku bohatera *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*, bohaterka Brandysa nie tylko związana była ze środowiskiem artystycznym, pracowała w kawiarni dla aktorów, zmagając się też z niesłusznymi oskarżeniami o kolaborację. Niewykluczone, że opisana przez Brandysa historia wpłynęła na decyzję Bielskiego o opisanu i upublicznieniu sprawy Orszy. Jednak temat rozliczeń powojennych i procesów aktorów był autorowi bliski, ponieważ jego żona należała do tego środowiska. Bielski w swoich wspomnieniach zaznacza, że to ona ostatecznie skłoniła go do podjęcia się obrony Orszy: „Naradzałem się ze swoją żoną, która oczywiście gorąco mnie namawiała do wzięcia w obronę opuszczonego i nieszczęśliwego człowieka”<sup>63</sup>.

Kontrastowe zestawienie punktu widzenia ogółu społeczeństwa i narratora uznać można za próbę wprowadzenia do tekstu figury detektywa, który nie daje się ponieść emocjom i w osądzie bazuje na logicznym myśleniu<sup>64</sup>. Taka strategia wyznacza ramy całego zbioru z tą różnicą, że rolę śledczego przejmuje obrońca. Adwokat w twórczości o charakterze kryminalnym przedstawiany był często jako postać negatywna, której zadaniem jest oczyszczenie z zarzutów. Lecz – w tym przypadku – nie stał po stronie oskarżyciela, w pewnym stopniu występuje przeciwko aparatowi państwa.

Bielski posługuje się figurą adwokata inaczej, próbuje pokazać sam proces od strony osoby oskarżonej i obrońcy sądowego. Rolą adwokata jest bronienie klienta przed niesprawiedliwym wynikiem rozprawy. Warto przywołać kontekst ówczesnej powieści kryminalnej. Charakterystyczną cechą tekstów z tego okresu jest to, że często zagadka rozwiązywana jest kolektywnie – na przykład przez konkretny posterunek milicji. Zaangażowanych w sprawę jest zatem kilku milicjantów, czasami prywatny detektyw współpracujący z milicją<sup>65</sup>. W przypadku tekstów Bielskiego brak takiej relacji – sukces jest wynikiem działania jednostki oraz sprzyjających jej okoliczności. Narrator to nie tylko obrońca sądowy, wciela również w rolę śledczego.

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 22.

<sup>63</sup> Tamże, s. 24

<sup>64</sup> Zob. T. Cegielski, *Detektyw w krainie...* dz. cyt., s. 46; D. Skotarczak, dz. cyt., s. 55.

<sup>65</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 12.

Warto to skonfrontować z materiałami archiwalnymi. W aktach zachowanych w archiwum pojawia się wątek współpracy autora z żoną Orszy – Janiną Łukasiewicz<sup>66</sup>. Odpowiadała ona głównie za nawiązywanie kontaktów z osobami, które mogły pomóc w sprawie męża („zgłosiła się do mnie żona Orszy, Janina, która okazała mi wielką pomoc, szukając po całej Polsce utraconych z dawna kontaktów. Ona też obiecała ustalić miejsce zamieszkania Pelagii W.”<sup>67</sup>). Wspomniane poszukiwania zaowocowały zachowanym w archiwum listem, w którym znalazł się spis potencjalnych świadków wraz z informacjami dotyczącymi tego, co oni mogą wnieść do sprawy. Lista kontaktów przekazana Bielskiemu została wykorzystana do spisania podania do sądu o powołanie nowych świadków w sprawie. Szczególnie istotne stało się odnalezienie jednego z nich, który odgrywał kluczową rolę. Trudność tkwiła w tym, że działając w podziemiu, osoba ta ukrywała się pod dość popularnym pseudonimem – „Czarny”. Zachowane w archiwum dokumenty każą sądzić, że do poszukiwanego świadka dotarła najpierw żona Orszy, ponieważ dopiero kilka dni później Bielski złożył podanie o włączenie do rozprawy trzech kolejnych świadków, przy czym wszystkie te osoby wskazane były w otrzymanej od niej wiadomości:

„Czarny” – Kazimierz Leski, znajduje się w obozie pracy we Wronkach, skazany za W. I. N., w sprawie Rzepeckiego. – Jest obecnie w tym stanie zdrowia, że może być przywieziony na rozprawę. Zeznawać będzie na pewno na korzyść. Jest to jedyny właściwie człowiek, który cały czas był w kontakcie z mężem i jest on [-] wszystkich spraw. Przypuszczam, że te dane, które podaję, wystarczą by go odnaleźć i sciągnąć, wyszukanie dokładniejszych personalji zajęłoby mi za dużo czasu, gdyż musiałaby szukać jego siostry, której adresu dokładnego nie znam. Kwestii owego pisma anonimowego nie wyjaśniłam, niektórzy twierdzą, że „Czarny” nie wiedział o aresztowaniu męża; inni, że mógł podać informacje, gdyż we Wronkach (obóz pracy) reżim jest łżejszy i ma możliwość komunikowania się 2 razy w tygodniu z rodziną. W każdym razie wszyscy zgadzają się na jedno, że jest to świadek b. ważny i należałoby koniecznie domagać się sprowadzenia go na rozprawę<sup>68</sup>. –

Z kolei narrator w opowiadaniu opisuje własne trudy związane z poszukiwaniami, które rozwiązane zostały z jednej strony za sprawą przypadku, z drugiej – dzięki jego dobrej intuicji, brak wzmianki o tym, że informacje o „Czarnym” otrzymał w liście od Łukasiewicz:

W oczekiwaniu sprawy niejedną wieczór zastanawiałem się, co tu jeszcze można zrobić i spokoju mi nie dawały te pseudonimy szefów okupacyjnych Orszy: „Oskar”, „Czarny”, kim byli ci ludzie? Odgadnąć bardzo trudno. Łatwiej trafić na wygrany los w loterii. Bo na pewno wśród wielkiej armii konspiracyjnej setki ludzi nosiło identyczne pseudonimy. „Czarny” – sam znałem ich kilkunastu, ale żaden

---

<sup>66</sup> Śladem tego jest list nadesłany przez Janinę Łukasiewicz, w którym wskazała osiem osób, z którymi warto skontaktować się w sprawie. Ponadto opisała w jaki sposób mogą być one pomocne. W większości wskazane zostały też adresy świadków. Zob. List Janiny Łukasiewicz do Konrada Bielskiego z dnia 17 XII 1944 roku, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 177R

<sup>67</sup> Tamże, s. 39

<sup>68</sup> List Janiny Łukasiewicz do Konrada Bielskiego z dnia 17 XII 1944 roku, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 177R.  
Zachowano oryginalną pisownię

nie był tym, którego szukałem. Aż tu pewnego dnia, przeglądając zbierane przeze mnie wycinki z gazet, dotyczące głośnych procesów politycznych, natknąłem się na jednego z „Czarnych”, który z uwagi na zakres działalności w okupacyjnym podziemiu pasował dla mnie jak ulał. W procesie Rzepeckiego otrzymał wyrok siedmiu lat za przynależność do WIN. Był to inżynier Kazimierz L. Jak później ustaliłem, odbywał karę więzienia we Wronkach.

Od razu postanowiłem zaryzykować i strzelić na ślepo. Złożyłem do sądu podanie z prośbą o przesłuchanie w więzieniu tego człowieka w drodze pomocy prawnej i zadania mu pytań, czy był bezpośrednim przełożonym Orszy w czasie okupacji i co wie o jego działalności.

Strzał był – jak zaznaczyłem – oddany na ślepo, ale trafiłem w dziesiątkę. Ten „Czarny” okazał się bardzo jasną plamą na ciemnym tle procesu<sup>69</sup>.

Nie można wykluczyć, że dotarł do świadka przed otrzymaniem listu od żony Orszy. Jednak fakt, że podanie Bielskiego o uzupełnienie listy świadków wystosowane zostało kilka dni po dacie widocznej na korespondencji oraz to, że uzasadnienie podane przez adwokata<sup>70</sup> przypomina w dużym stopniu opis stworzony przez Łukasiewicz, pozwala przypuszczać, że informacja ta dotarła najpierw do nadawczyni listu. Domyślać się można, że, przytoczony wyżej fragment prozy, stanowi element fikcji, służyć miał być może pokazaniu, jak skomplikowana może być praca obrońcy (do tego wątku narrator zresztą wraca w kolejnym opowiadaniu). Przy okazji zaś narrator pokazał siebie jako osobę dociekliwą, zdeterminowaną, polegającą na własnej intuicji. Pseudonimy przywołane przez autora i wątek poszukiwania tożsamości wiązać można z elementem tajemnicy, który jest typowy dla literatury sensacyjnej<sup>71</sup>. Podobne zabiegi obecne były również w międzywojennej twórczości Adama Nasielskiego, Stanisława Wotkowskiego czy Romana Dąbrowskiego, czyli autorów, którzy spopularyzowali literaturę o charakterze kryminalnym<sup>72</sup>. U Bielskiego, tak jak i u wymienionych pisarzy, dostrzec można sięganie do wątków sensacyjnych, elementów powieści szpiegowskich, a także wątki przygodowe.

Prezentując punkt widzenia Orszy, narrator wspomina, że korzystał z jego wypowiedzi. Przytaczana opowieść przekazana została Bielskiemu dwukrotnie – najpierw ustnie (i tę

---

<sup>69</sup> K. Bielski, *Tajemnica...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>70</sup> W podaniu wystosowanym przez Bielskiego możemy przeczytać:

„Kazimierz Leski, pseudo Czarny – przebywa obecnie w więzieniu we Wronkach, skazany w sprawie Rzepeckiego.

Świadek ten był bezpośrednim przełożonym oskarżonego w robocie podziemnej w okresie okupacji /kontrwywiad A.K./ i jest właściwie jedynym człowiekiem, który cały czas okupacji był w kontakcie organizacyjnym z oskarżonym, wydawał mu polecenia, przyjmował raporty, był powiadamiany o każdym posunięciu Orszy i będzie mógł Sądowni to wyjaśnić i wytłumaczyć”

Podanie o powołanie świadków w sprawie Orszy z dnia 20 grudnia 1948, w zbiorach archiwum Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 177 R.

<sup>71</sup> Odwołanie do tego typu twórczości powróci zresztą później, w przytaczanej przez Bielskiego wypowiedzi Orszy (wątek wykradania tajnych dokumentów z mieszkania oficera gestapo) czy wspomnienie przez autora podejrzeń co do jednego z gestapowców, który być może był podwójnym agentem, działającym w ramach brytyjskiego wywiadu.

<sup>72</sup> B. Marcinkowska, dz. cyt., s. 46.

wersję stara się oddać we wspomnieniach), potem pisemnie – po prośbie adwokata o spisanie szczegółowych zeznań:

Mówił dużo, prędko, dość chaotycznie, lecz treść była tak fascynująca, że nie przerywałem mu toku myśli zbędnymi pytaniami i wysłuchałem z dużym zainteresowaniem wszystkiego do końca. Trwało to dobrych parę godzin. Potem kazałem mu to wszystko spisać i ten obszerny elaborat znajduje się do dziś w aktach sądowych<sup>73</sup>.

Wspomniane zeznania nie zachowały się, nie można mieć zatem pewności czy Bialski faktycznie korzystał ze spisanych przez Orszę zeznań, czy opowieść oskarżonego przywoływał z pamięci. Co jednak jest istotne, autor zdradził się z faktem ingerencji w to, w jaki sposób przedstawione zostały losy bohatera, w tym wypadku zaznaczając, że miał na celu skrócenie trwającej kilka godzin wypowiedzi. Przemodelował ją tak, aby była czytelna dla odbiorcy: „Postaram się teraz w ogromnym skrócie zreferować to jego słowami, aby od razu wprowadzić czytelnika w sedno sprawy”<sup>74</sup>; „Takie wyjaśnienie złożył mój klient owego wieczoru. Oczywiście, to nie było tak gładko wypowiedziane i tak zwarte. Postarałem się jego wieczorną relację streścić. Ale sens i zawartość zostały ujęte rzetelnie”<sup>75</sup>. Przytoczoną wypowiedź Orszy można potraktować jako próbę wypełnienia pustych miejsc w historii, które we wcześniejszej części tekstu zajęły pogłoski krążące wśród mieszkańców wojennego Lublina.

Ukazując punkt widzenia społeczności narrator rozpoczął od chwili założenia kawiarni „U Aktorów”. Analogicznie robi to, przedstawiając punkt widzenia Orszy. Sprawą kluczową zdaje się w historii bohatera przypadek, który wpłynął na pojawienie się gestapowców w lokalu. Jeden z aktorów, będący jednocześnie współlnikiem Orszy, został zwolniony z aresztu po pomocy w tłumaczeniu zeznań innych świadków na język niemiecki. Z wdzięczności zaprosił najwyżej postawionego oficera wraz z jego współpracownikami do lokalu. Od tego momentu okupanci stali się stałymi gośćmi kawiarni – Orsza z kolei przez cały okres wojenny był mimowolnie z nimi powiązany. Wydarzenie to pociągnęło za sobą kolejne – sytuacja w lokalu przykuła uwagę organizacji podziemnej, która zmusiła bohatera do zaangażowania się w jej działalność bez możliwości wycofania się:

Gry po pewnym czasie w godzinach rannych, kiedy kawiarnia jeszcze stała pustką, zgłosił się do mnie pewien pan, prosząc o dłuższą chwilę ściśle poufnej rozmowy – pomyślałem sobie: „to już teraz”. Jegomość ten bez żadnych wstępów i zastrzeżeń oznajmił mi wprost, że jest przedstawicielem podziemnej organizacji [...], że od dłuższego czasu lokal nasz jest pod czujną obserwacją, że wiedzą wszystko o tym, co się tu odbywa, i że... przyszedł w imieniu tejże organizacji polecić mi, abym te

---

<sup>73</sup> K. Bielski, *Tajemnica...*, dz. cyt., s. 26.

<sup>74</sup> Tamże, s. 26.

<sup>75</sup> Tamże, s. 34.

przyjacielskie stosunki z gestapowcami kontynuował i zacieśniał, a w swoim czasie otrzymam rozkazy od odpowiednich ludzi, w jaki sposób te kontakty mają być wykorzystane. Dodał jeszcze, że nie pyta mnie o zgodę, gdyż sprawa w odpowiednim gronie została już przemyślana i przesądzona, natomiast wszelkie z mej strony nieposłuszeństwo, zdrada tajemnicy lub chęć pracy na dwie strony pociągnie za sobą odpowiednie i natychmiastowe konsekwencje. [...]

Tak to zupełnie przypadkowo i mimo woli stałem się członkiem podziemnej organizacji<sup>76</sup>.

Konstruując punkt widzenia Orszy, Bielski zaprezentował jednostkę zagubioną i bezsilną wobec sytuacji tak nadzwyczajnej jak wojna. Bohater zostaje wykluczony ze społeczności. Z drugiej strony włączenie bohatera w operację organizowaną przez AK i konieczność dochowania tajemnicy wywołała jeszcze więcej plotek i spotęgowała jego alienację. Orsza, chcąc polepszyć swój wizerunek i poprawić sytuację finansową innych artystów poprzez organizowanie wydarzeń kulturalnych w kawiarni, również naraził się na zarzuty o współpracę z Niemcami:

Dodać jeszcze muszę parę słów o tak głośnej swego czasu działalności artystycznej w naszym lokalu. To była wyłącznie moja inicjatywa. I nic nie miała wspólnego z organizacją. Korzystając z cichego przyzwolenia gestapowców, zapraszałem do lokalu na występy wybitnych pracowników polskich scen. Odgrywały tu rolę tylko względy osobiste. Chciałem pomóc im finansowo i w ten sposób pozyskać ich wdzięczność i sympatię, a jednocześnie dać polskim widzom rzadką w tych czasach dobrą strawę artystyczną i tym samym poprawić moją opinię. Jak się później okazało, żadnego z tych celów nie osiągnąłem<sup>77</sup>.

Narrator wyeksponował nieprzystawalność różnych perspektyw. Wydzielenie w ramach utworu kilku punktów widzenia, kojarzy się z chwytami, z jakich korzystali autorzy *nouveau roman*, którzy dążyli do rozbicia tradycyjnych zasad narracji, zrywając z typową strukturą fabularną, kładąc przy tym nacisk na subiektywizm narratora oraz bohaterów<sup>78</sup>. Podobne podejście do snucia opowieści zaczęło pojawiać się również w twórczości kryminalnej (zwłaszcza w kryminale *noir*)<sup>79</sup>. Wprowadzenie innych punktów widzenia, jak uczynił to Bielski, sprawia, że utwór przybiera formę gry, w której czytelnik zmuszony jest do przetwarzania różnych perspektyw. W takim układzie zatem odbiorca stawał się również detektywem. Zastosowanie przez Bielskiego takiej techniki wiązać można z próbą przedstawienia złożoności rzeczywistości powojennej, gdzie dominuje stan nieufności, który pozostał po wydarzeniach sprzed kilku lat. Punkt widzenia ogółu społeczeństwa w tym wypadku uwidacznia złożoność systemu wartości, mechanizmów związanych z wymiarem sprawiedliwości w realiach powojennych. Zarysowując z kolei perspektywę oskarżonego narrator pozwala czytelnikowi

---

<sup>76</sup> Tamże, s. 27-28.

<sup>77</sup> Tamże, s. 30.

<sup>78</sup> Zob. M. Głowiński, „*Nouveau roman*” – problemy teoretyczne, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 2, s. 285-312.

<sup>79</sup> K. Żyło, *Świat we mgle i świat za mgłą. Egzystencjalizm, realizm poetycki i amerykański film noir*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2018, nr 1, s. 97.

na poznanie innego punktu widzenia. Usytuowanie figury adwokata niejako w centrum – bo pomiędzy tymi dwiema perspektywami – wiązać należy z podjęciem próby scalenia obu, sprzecznych ze sobą wizji i dotarcia do prawdy. Ten imperatyw etyczny jest najważniejszym aspektem opowiadania, którego autor sięga po konwencję kryminalną, a jednocześnie podejmuje jeden z istotniejszych dla polskiej kultury tematów.

### ***Pseudo „Serce”***

Zbliżonym tekstem do *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* jest *Pseudo „Serce”*. Utwór dotyczy losów Tadeusza Gazdy, który, podobnie jak Orsza, był oskarżony o kolaborację. Postępowanie w jego sprawie, w którym Bielki uczestniczył jako obrońca sądowy, miało miejsce w 1946 roku. Zanim otrzymał akta sprawy, oskarżonego bronił inny adwokat (również z Lublina).

W *Pseudo „Serce”* również pojawiają się wzmianki o korzystaniu z własnych zapisków oraz dokumentacji sądowej: „W moim opowiadaniu opieram się jedynie na aktach sprawy G., które znajdują się w Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Warszawie, oraz na moim notatniku i własnej pamięci”<sup>80</sup>. W archiwum Bielskiego nie zachowało się jednak wiele śladów związanych z tą sprawą. W zbiorach znaleźć można jedynie dwa listy nadesłane przez Euzebię Górską. Nie dotyczyły one bezpośrednio prowadzonego w 1946 roku dochodzenia, stanowią odpowiedź na publikowane w odcinkach opowiadanie, które w 1969 roku ukazywało się na łamach „Kamieny”<sup>81</sup>. Ponadto sądowe akta sprawy, które przekazane zostały do wspomnianej przez autora Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Warszawie, po przekształceniu jej w Instytut Pamięci Narodowej, zostały przeniesione i obecnie przechowywane są w filii tej instytucji w Radomiu<sup>82</sup>.

Poza wymienionymi materiałami, warto zwrócić uwagę również na wątek miejscowej prasy. Bielski wspomina o niej parokrotnie, powołując się na nią w celu nakreślenia ówczesnych nastrojów społecznych. W regionie Radomia i Kielc wydawano wówczas jedną gazetę codzienną – „Dziennik Powszechny”. Redakcja tego pisma zajmowała się w dużej mierze wiadomościami związanymi z kwestiami rozliczeniowymi – informowała o postępach w Procesach Norymberskich, toczących się sprawach związanych z kolaborantami w Polsce i na

---

<sup>80</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 110.

<sup>81</sup> Teksty ukazały się w numerach od 18. do 23.

<sup>82</sup> W zbiorach tych znajdują się zeznania świadków i oskarżonego, protokoły z postępowania przeciw Gazdzie oraz materiały związane z jego pobytami w więzieniu (w tym raport spisany po ucieczce oskarżonego z instytucji). [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu (delegatura w Radomiu), sygn. IPN Ra 108/1, IPN Ra 108/2, IPN Ra 108/4.

świecie oraz o wykonywanych wyrokach śmierci. Tytuły zamieszczanych w dzienniku artykułów, które dotyczyły wspomnianych kwestii, często w sposób bardzo sugestywny zapowiadały treść tekstów. Jest to o tyle istotne, że Bielski w *Pseudo „Serce”* wyeksponował tę właściwość:

Były to wycinki z prasy miejscowej z ostatnich dni. Wszystkie, oczywiście, dotyczyły wiadomej nam sprawy. Czegoż tam nie napisano! Jakie nagłówki, jaka treść! Dziś już odwykliśmy od tego tonu. Obecnie dziennikarze, sprawozdawcy sądowi, przeważnie fachowcy, piszą na ogół ostrożnie, nie przesądzają wyroku sprawy przed jego ogłoszeniem. Ale wtedy? Wystarczy przytoczyć same tytuły: „Ohydny zdrajca przed Sądem”; „Nikczemny Judasz wydał w ręce oprawców swoich kolegów i przyjaciół”; „Potworny zbrodniarz przyczynia się do zagłady całego oddziału partyzantów”, itd.<sup>83</sup>

Przytoczone tytuły mają zbliżony charakter do tych, obecnych we wspomnianym wcześniej dzienniku. Zaznaczyć przy tym należy, że tych, które przytoczył narrator, nie można odnaleźć w numerach wychodzących w okresie, kiedy trwało dochodzenie i odbywały się rozprawy. W gazecie są jednak wzmianki o Tadeuszu Gaździe. W 1945 roku opublikowano trzy teksty o oskarżonym – jeden z 24 czerwca, dotyczy rozprawy Gazdy, mającej odbyć się kolejnego dnia<sup>84</sup>; drugi z 27 czerwca, streszczający przebieg procesu (zeznania świadków były niewystarczające – sprawę odroczone)<sup>85</sup>. Obok tych krótkich not ukazał się również artykuł *T. Gazda – por. „Serce” przed Sądem Specjalnym w Radomiu*. Opublikowany został 26 czerwca, a więc dzień po rozprawie. Tekst ma charakter informacyjny – odnaleźć można w nim nazwiska sędziego decydującego w sprawie, prokuratora, ale też obrońcy (wówczas sprawą nie zajmował się jeszcze Bielski). Streszczono w nim przebieg rozprawy oraz jej wynik – została przerwana w celu powołania nowych świadków. Co jednak istotne, w artykule zaznaczono kwestię społecznego zainteresowania sprawą, co porusza również Bielski w swoim tekście i Euzebia Górską we wspomnianej wcześniej korespondencji (wstęp na procesy Gazdy był biletowany<sup>86</sup>): „Proces wzbudza ogromne zainteresowanie wśród społeczeństwa radomskiego, ze względu na interesujące tło sprawy. W doszczętnie wypełnionej publicznością sali zobaczyć można było osoby ze sfer wojskowych, miejskich, sądowych i innych”<sup>87</sup>. Sprawa Gazdy w artykule przedstawiona została dość obiektywnie – autor streszczając wo-

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 52-53.

<sup>84</sup> *Rozprawy przed Sądem Specjalnym*, „Dziennik Powszechny” z dnia 24 czerwca 1945 roku, nr 39, s. 4.

<sup>85</sup> *Odroczenie procesu T. Gazdy*, „Dziennik Powszechny” z dnia 27 czerwca 1945 roku, nr 42, s. 4.

<sup>86</sup> Pisze o tym zarówno Bielski w swoich wspomnieniach („W tych warunkach sąd postanowił wpuszczać publiczność na salę tylko z biletami wejścia, które wydawał sekretariat i których liczba została znacznie ograniczona”, K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 87), jak i Euzebia Górską w swoim liście do autora („A co było w sądzie i przed sądem. Bilety na salę sprzedawano. Ja dostałam się dzięki znajomości z jednym z Milicjantów”, list Euzebii Górskiej z dnia 7 września 1969 r., w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 173R).

<sup>87</sup> (ch), *T. Gazda – por. „Serce” przed Sądem Specjalnym w Radomiu*, „Dziennik Powszechny” z dnia 26 czerwca 1945 roku, nr 41, s. 3.

jenne losy Gazdy oraz zeznania świadków, nie ocenia oskarżonego w sposób zgodny z poetyką artykułu prasowego:

Akt oskarżenia zarzuca T. Gazdzie vel Weissowi pseudonim «Serce», że w czasie okupacji, idąc na rękę władzom niemieckim, jako urzędnik 'arbeitsamtu' zadeklarował przynależność do narodu niemieckiego, działał na szkodę ludności cywilnej, biorąc udział w przymusowym wywożeniu ludności polskiej do Niemiec, następnie oskarżony jest Gazda o to, że wydał swoich kolegów szkolnych Krakowiaka i Zajacę w ręce gestapo, a jako członek A. L. na terenie powiatów radomskiego, iłżeckiego i kozienickiego informował okupantów o działalności partyzanckich oddziałów, wydając na śmierć i powodując osaczenie oddziałów<sup>88</sup>.

Podobny charakter miały teksty publikowane rok później: *Kto zna Tadeusza Gazdę ps „Serce”?*<sup>89</sup> i *Sprawa Gazdy znów odroczone*<sup>90</sup>. Pierwszy z nich drukowany był dwa razy i nadesłany został do redakcji przez wiceprokuratora. Ten krótki tekst dotyczył wszczęcia postępowania i miał raczej charakter informacyjny. Przekazane w nim do wiadomości publicznej zostało to, że poszukiwane są osoby, które mogą wzbogacić dotychczasowe ustalenia i ewentualnie zostać powołane na świadków, co świadczy o tym, że prasa w tym wypadku jedynie pośredniczyła w przekazie informacji, a nie stawiała oskarżenia. Sytuację tę również należy rozpatrywać jako sygnał tego, że sprawa „stanęła w miejscu” ze względu na brak wiarygodnych świadków, o czym zresztą pisze Bielski w tekście, ale też co poświadczają zgromadzone w Instytucie Pamięci Narodowej akta. Spora część zeznań opierała się na domysłach, pogłoskach, niesprawdzonych informacjach, które przekazywali przesłuchiwanym. Większość świadków składających zeznania zaznaczało, że nie znało oskarżonego ani nie brało udziału w opisywanych zdarzeniach. Drugi tekst ukazał się już po skierowaniu sprawy do sądu i dotyczył przesunięcia rozprawy rozstrzygającej postępowanie.

Domyślać się można, że Bielski w przytoczonym wcześniej wyimku nie tyle przywołał prawdziwe tytuły artykułów, co skorzystał z ich retoryki w celu przedstawienia stosunku społeczności radomskiej do kwestii rozliczeń po wojnie<sup>91</sup>. Zabieg taki miał zarysować już na początku różnicę między punktem widzenia większej części społeczeństwa a wizji wydarzeń przedstawianej przez oskarżonego oraz osób, które go bliżej znały (matka i partyzanci działający razem z Gazdą w trakcie wojny). Bielski zaznacza przy tym w tekście swoje sukcesy –

---

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> p. o. Wiceprokurator, S. S. K., *Kto zna Tadeusza Gazdę ps „Serce”?*, „Dziennik Powszechny” z dnia 2 stycznia 1946 roku, nr 39, s. 4; p. o. Wiceprokurator, S. S. K., *Kto zna Tadeusza Gazdę ps „Serce”?*, „Dziennik Powszechny” z dnia 12 lutego 1946 roku, nr 43, s. 3.

<sup>90</sup> *Sprawa Gazdy znów odroczone*, „Dziennik Powszechny” z dnia 29 sierpnia 1946 roku, nr 237, s. 1.

<sup>91</sup> „Znowu miasto przeżywało swój gorący dzień. A przeciwnicy i zwolennicy oskarżonego już jawnie skakali sobie do oczu. Do władz bezpieczeństwa płynęły anonimowe ostrzeżenia, że pewna grupa ludzi chce odbić więźnia, gdy będzie on przewożony do sądu. Były również gadki, że są i tacy, którzy chcą dokonać samosądu – bo takiego zbrodniarza powinno się ukarać od razu”, K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 87.

im więcej oskarżeń podczas rozpraw było odpieranych i wyjaśnianych na korzyść Gazdy, tym mniej sensacyjne były relacje z postępowania w prasie: „Przede wszystkim prasa wypowiadała się oszczędniej i ostrożniej. Zrezygnowano z efektownych tytułów i przedwczesnego osądzania oskarżonego. Jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej ucichły wszelkie spory i namiętności”<sup>92</sup>. Działania narratora doprowadziły więc do uspokojenia nastrojów społecznych w sprawie Gazdy, ale też do bardziej racjonalnego niż emocjonalnego podejścia osób niezwiązanych bezpośrednio z sytuacją.

Choć Bielski pisze tutaj o wpływie na opinię publiczną, to jej perspektywa została wyeksponowana w sposób mniejszy niż w omawianym wcześniej utworze. Wynikało to z tego, że autor nie obracał się w środowisku, w którym powstawały plotki na temat Gazdy, jak miało to miejsce w przypadku tekstu o Orszy. Do dyspozycji miał jedynie te pogłoski, które poznał w trakcie prowadzenia sprawy oraz podczas lektury prasy lokalnej. Znacznie więcej uwagi poświęcił temu, jak sytuacja widziana była przez stronę oskarżonego i obrońcy. Wizja wydarzeń, która wyłaniała się z wypowiedzi świadków zeznających na niekorzyść Gazdy plotki<sup>93</sup>, czy przekazy prasowe stanowią raczej wtrącenie do narracji prowadzonych przez obrońcę oraz tej, przedstawiającej dokładniej losy oskarżonego. Wersja wydarzeń uznawana przez radomską społeczność nie została wydzielona w tym tekście w taki sposób jak w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*. To już samo w sobie pokazuje, że narrator jest osobą, która nie pochodzi z opisywanego środowiska i nie miała wcześniej styczności z historią Gazdy. Początkowo głównym źródłem informacji dla niego była matka oskarżonego, która zgłosiła się w imieniu syna do adwokata z prośbą o pomoc. Dopiero potem narrator miał okazję zapoznać się z Gazdą, opinią publiczną i nastrojami społecznymi panującymi w Radomiu, wiążącymi się wyraźnie z oczekiwaniami wobec trwających procesów w sprawie osób kolaborujących z okupantem.

Przyniesiony przez matkę oskarżonego plik dokumentów i wycinków z gazet, o których mowa była powyżej, były pierwszym kontaktem obrońcy z opisem sytuacji Gazdy. Jest to ważne z tego względu, że stwarza okazję do przyjrzenia się temu, w jaki sposób przekształcało się nastawienie adwokata w stosunku do klienta i sprawy; od wątpliwości co do tego, czy

---

<sup>92</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 101

<sup>93</sup> Bielski również w tym utworze poruszył temat dwojakiego charakteru plotki. Zaznaczył jej znaczącą rolę w komunikacji społeczeństwa podczas okupacji, związanej z informowaniem o zagrożeniach i przebiegu walk na froncie: „Wreszcie przyszła [matka] i już od progu zaczęła opowiadać najświeższe, niezbyt pomyślnie wiadomości. Oczywiście – o kolejnych sukcesach militarnych Niemiec, o ostatnich aresztowaniach i innych niemiłych sprawach. W końcu dodała, że ją ostrzegano przed wielką łapanką czy też czymś podobnym, co się ma odbyć w dniu dzisiejszym w mieście. Ponieważ wiadomości te pochodzą z poważnego źródła, nie życzy sobie, aby syn wychodził i najlepiej będzie, jeśli przez cały dzień, do wieczora pozostanie w domu”, K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 60.

sprawę przyjąć, przez ciekawość i coraz większą chęć rozwiązania zagadki, aż po pełną determinację w doprowadzeniu sprawy do końca.

Oprócz wymienienia prawdopodobnie zmyślonych tytułów z lokalnej prasy, w tekście przytoczony został główny oraz dodatkowy akt oskarżenia, a także plik wycinków z gazet, które dostarczyła adwokatowi matka Gazdy:

«Oskarża się Tadeusza G. o to, że 1) w czasie od lutego 1940 r. do 15 czerwca 1940 r. w Radomiu jako pracownik Arbeitsamtu, po zadeklarowaniu się na volksdeutscha i przybraniu nazwiska Weiss, działał na szkodę ludności polskiej, biorąc udział w przymusowym wywożeniu do Niemiec, 2) w czerwcu 1940 r. oskarżył przed gestapo – tu następują nazwiska wielu młodych ludzi – powodując ich aresztowanie, 3) od marca 1944 r. do 15 stycznia 1945 r. na terenie powiatów radomskiego, iłżeckiego i kozienickiego działał na szkodę partyzantów AL, do których należał, informował władze niemieckie o miejscach pobytu, kierował obławami, wydając swych towarzyszy w ręce wroga i powodując ich śmierć».

Jakby tego było mało, sporządzono dodatkowy akt oskarżenia, który zawierał dwa, ale nie byle jakie zarzuty, a więc primo, że osobiście zabił bez powodu niejakiego Jana S. oraz że działał na szkodę Heleny M., biorąc udział wraz z dwoma gestapowcami w aresztowaniu jej i znęcaniu się podczas badań, bijąc i kopiąc w celu wymuszenia zeznań<sup>94</sup>.

Zarówno treść tych dokumentów, jak i sugestywnie przedstawiana sytuacja w prasie, oraz fakt, że inni adwokaci nie chcieli przyjąć sprawy, wpłynęły na wyraźną niechęć narratora do podjęcia się obrony. Bezpośrednio po wojnie praca nad sprawami osób kolaborujących z wrogiem była kwestią ryzykowną i dość trudną dla prawnika, wobec czego prawdopodobieństwo przegrania takiej sprawy było wysokie:

Wcale się już nie dziwiłem radomskim kolegom, że żaden z nich nie chciał nawet dotknąć tej sprawy przy takich akcesoriach i takich nastrojach. I mnie też, przyznam, odbiegła ochota kłaść przysłowiowy kij w to kipiące mrowisko, mimo że nie należę do ludzi zbyt płochliwych, a przeszkody i trudności raczej mnie podniecają i zachęcają do podjęcia się zadania. Ale w tej sprawie wszystko było takie ponure i beznadziejne<sup>95</sup>.

Na ostatecznej decyzji narratora zaważyła nieustępliwość matki oskarżonego („Ona nie prosiła, ale po prostu żądała, bym spełnił jej życzenia”), ale też – co nawet istotniejsze w kontekście tego, w jaki sposób Bielski starał się sportretować samego siebie w tekście – ciekawość i determinacja w dążeniu do rozwikłania zagadki, które charakterystyczne są dla figury detektywa:

Zostałem sam i jeszcze nie zdawałem sobie dokładnie sprawy, że w ten sposób podjąłem się obrony młodego człowieka, którego nawet jeszcze nie widziałem, obarczonego wyjątkowo ciężkimi zarzutami, w sprawie trudnej, zawilej i przewlekłej; że proces będzie obfitował w wiele zaskakujących niespodzianek i wymagać ode mnie nie tylko sporej odwagi cywilnej, ale również dociekliwości detektywa i

<sup>94</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 51.

<sup>95</sup> Tamże, s. 53.

ogromnego wkładu pracy. Rozwiązanie zagadki, a nawet wielu trudnych zagadek i zakończenie sprawy – to była już kwestia mojej ambicji i uporu<sup>96</sup>.

W przypadku wspomnień o sprawie Gazdy narrator w o wiele bardziej zauważalny sposób wciela się w rolę detektywa, niż robił to w przypadku *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”*. Nie tylko wyeksponował w tekście etap pozyskiwania dokumentów, porządkowania notatek, ale też aktywności związane z prowadzeniem śledztwa. Pokazuje to fragment badania dowodów, które stanowiły duże obciążenie dla obrony, ale też które, jak domyślał się adwokat, mogły zostać spreparowane:

Otóż w aktach znajdowały się dwa pisma – nie wiadomo przez kogo i kiedy złożone, pisane specjalnym kodem, stanowiące jakąś część korespondencji między oddziałami partyzantów. Ustalenia w nich zawarte godziły mocno i bezpośrednio w oskarżonego. [...]

Nad tymi dwoma kartkami papieru, które miałem przed sobą w idealnym odpisie, zapisanymi zagadkową treścią, przesiadziałem chyba całą noc. Badając skrupulatnie każdą literkę i cyfrę, wytrwale szukałem jakiegoś klucza, który tu musiał być. Wystarczy powiedzieć, że wypaliłem prawie setkę papierosów i w obłokach dymu, jak ten legendarny Sherlock Holmes, medytowałem nad rozwikłaniem problemu. Bo byłem głęboko przekonany, że tu ukrywa się jakaś mistyfikacja. No bo jakże? Obie kartki papieru, z których jedna miała za sobą prawie pięć lat, a druga trzy, musiały wędrować po różnych kieszonkach, kryjówkach, archiwach – wyglądały tak, jakby je wczoraj ktoś zakupił w sklepie. Potem starannie uważał, by nie popłamić i nie zabrudzić, a następnie wypełnił pismem.

Drugi problem nastroczała maszyna do pisania. Nie wiem, czy w oddziałach leśnych i partyzanckich używano maszyn. Zastanawiałem się nad tym poważnie, ale skoro stwierdziłem, że oba dokumenty, choć powstały w różnym czasie – były pisane na tej samej maszynie – utwierdziłem się w swych podejrzeniach. A o tym, że pisma wyszły spod jednej maszyny, przekonałem się analizując oryginały.

[...]

„Serce” – powtórzyłem bezmyślnie. I w tym momencie nastąpiło olśnienie. Dostrzegłem nareszcie to, na co patrzyłem tyle godzin nic nie rozumiejąc i co się z niczym nie chciało skojarzyć. A przecież od początku było takie proste.

Dokument pierwszy posiadał ściśle sprecyzowaną datę: 24-10-42, a więc 24 października 1942 roku. W treści swej zawierał agentów gestapo – między innymi Tadeusza G. vel „Serce”. Poza sporem był fakt, że pseudo „Serce” nadano Tadeuszowi G., gdy wstąpił do partyzantki na wiosnę 1944 roku. A więc albo autor dokumentu był jasnowidzem przewidującym drobne zdarzenia – które mają nastąpić za dwa lata – albo dokument ten, jak również drugi, zostały sfałszowane i podrzucone przez kogoś, komu musiało zależeć na skazaniu G. i to jako agenta gestapo<sup>97</sup>.

Rozbudowany opis badanych dokumentów, jak i zarysowanie procesów myślowych towarzyszących narratorowi, miało służyć przedstawieniu procedur związanych z dociekaniami prawdy i próbie odparcia zarzutów wobec oskarżonego. Zabieg taki miał pozwolić na przedstawienie obrońcy, wcielającego się w rolę detektywa, rozwiązującego zagadki towarzyszące śledztwu w sprawie kryminalnej. Przy czym dość humorystycznie porównuje proces dedukcji do tego, którym kierował się bohater powieści Arthura Conana Doyle’a. Podobnie jak Sherlock Holmes narrator podejmuje wytrwałe, analityczne śledztwo oparte na obserwacji

---

<sup>96</sup> Tamże, s. 53-54.

<sup>97</sup> Tamże, s. 97-100.

szczegółów materialnych, by wykryć fałszerstwo i podważyć wersję wydarzeń wynikających z badanych dokumentów.

Przedstawianie kolejnych etapów pracy adwokata obejmuje większość fragmentów, w których wypowiada się narrator-obrońca. Przeprowadza czytelnika przez fazy pracy nad sprawą – od przyjęcia zlecenia, przez rozmowy z oskarżonym i zbieranie materiałów oraz sporządzanie notatek, następnie ich porządkowanie, analizowanie i przygotowywanie wniosków do przedstawienia przed sądem, aż do faktycznego udziału w rozprawie i zakończenia sprawy. Uznać można, że tekst ten stanowi zaproszenie czytelnika do warsztatu zawodowego Bielskiego, czy nawet coś w rodzaju instrukcji dotyczącej między innymi tego, w jaki sposób skutecznie planować obronę klienta. Jest to widoczne zwłaszcza w tej części tekstu, gdzie narrator przedstawiał strategię, jaką obrał na pierwszą z rozpraw. Porządkując materiały i przywołując poszczególne oskarżenia z akt sądowych, narrator w swoim wywodzie zawarł szkic planu obrony do realizacji. Zaznaczył przy tym, że w trakcie obrony należy rozpoczynać od zarzutów, które łatwo wyjaśnić, aby utorować sobie drogę do tych trudniejszych:

W pierwszym rzędzie należało się rozprawić z zarzutami mniejszego kalibru, a po odrzuceniu tego balastu przejść do tych najważniejszych<sup>98</sup>.

Rozmyślnie przechodzę teraz do zarzutów dodatkowego aktu oskarżenia, najważniejsze punkty zostawiając na koniec<sup>99</sup>.

Tak więc i ten fragment sprawy był już poza mną. Mogłem z całym skupieniem przystąpić do tego punktu oskarżenia, który był najważniejszy i najtrudniejszy do obalenia, a od którego zależało wszystko<sup>100</sup>.

Wątek procedur prawnych został wpisany w szerszy kontekst przepisów, jakie obowiązywały w kraju po wojnie. Narrator przedstawia ówczesne zmiany w zakresie prawodawstwa oraz wskazuje, w jakim stopniu wpłynęły one na sprawę:

Pewnego dnia po otrzymaniu rannej poczty i pobieżnym rzucie oka na ostatni Dziennik Ustaw dowiedziałem się, że sądy specjalne zostały zniesione. Sprawy podlegające ich kompetencji przekazane mają być sądom okręgowym według właściwości. Stawiało to sprawę G. w zupełnie nowym i bardzo korzystnym położeniu.

Przede wszystkim wyeliminowany został sędzia, który jak upiór nas dotąd straszył. Ponadto procedura w sądzie okręgowym była bardziej sprzyjająca dla oskarżonego. Dawała mu znacznie większe możliwości obrony i swobodę w przedstawianiu dowodów. Od niepomyślnego wyroku istniała możliwość odwołania się jeszcze do Sądu Nadzwyczajnego. Wprawdzie była to instancja wyłącznie kasacyjna, sąd nad wyrokiem – nie oskarżonym, ale zawsze pozostawała nadzieja na poprawienie uchybień i zwrócenie sprawy do ponownego rozpoznania. No i, co bardzo ważne, jeszcze zyskiwaliśmy na czasie<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Tamże, s. 91.

<sup>99</sup> Tamże, s. 93.

<sup>100</sup> Tamże, s. 95.

<sup>101</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 88-89.

Przedstawianie obrońcy jako bohatera aktywnego, a jednocześnie eksperta jest węzłowym elementem koncepcyjnym tekstu. Narrator to osoba, która ma obowiązek dotrzeć do prawdy, ale zapoznaje też czytelnika z kwestiami legislacyjnymi, porządkiem procedur prawnych oraz opisuje strategię pracy nad dokumentami i na sali sądowej, występuje zatem z pozycji autorytetu w kwestiach prawnych.

Wątkiem ciekawym, związanym z ustalaniem porządku rozpraw i tego, kto będzie w nie zaangażowany, jest opis wydarzeń wojennych z perspektywy osoby przebywającej na emigracji. Temat ten pojawia się w kontekście przywołania nowych zasad, według których odbywać miała się kolejna rozprawa:

Sędzia N. był człowiekiem sumiennym, obdarzonym błyskotliwą inteligencją, dociekliwy i odważny. Czegóż więcej można wymagać. Wiedzieliśmy, że na pewno dołoży wszelkich starań i nie cofnie się przed żadnymi trudnościami, aby sprawę zbadać dogłębnie i wyświetlić całkowicie. Jedno tylko można było mieć zastrzeżenie. Sędzia N. wrócił niedawno z Zachodu, całą okupację przeżył poza krajem, nie znał więc z autopsji tego wszystkiego, co przeżywaliśmy na co dzień. Ale było to, moim zdaniem, jednocześnie momentem pozytywnym, gdyż miał spojrzenie absolutnie obiektywne, z pewnej dość odległej perspektywy i nie przyjmował, oczywiście, pewnych sugestii i gotowych schematów ani też powodował się głosem opinii publicznej bez rzetelnego i bezstronnego zbadania jej źródeł<sup>102</sup>.

Mimo, że wątek emigracyjny wspominany jest w zasadzie nieco obok tego, jak sytuację widziały obie strony zeznające w sprawie oraz adwokat, uznany został on za istotny dla losów oskarżonego. Narrator jest spoza lokalnej, radomskiej społeczności. Ma jednak za sobą doświadczenia związane z przeżyciem wojny na ziemiach polskich. Zupełnie inaczej perspektywa wyglądała z punktu widzenia wspomnianego w wyimku urzędnika. Sędzia powołany do tej sprawy przebywał w trakcie wojny na emigracji – z tego powodu doświadczenie wynikające z życia w okupacyjnym kraju były dla niego obce, co też zauważył narrator: „nie zna z autopsji tego wszystkiego, co przeżywaliśmy na co dzień”<sup>103</sup>. Bielski zaznacza wyraźny dystans między różnymi perspektywami oglądu wojny. Mimo wymienienia zalet urzędnika, jego „obiektywnego spojrzenia” i „patrzenia z pewnej odległej perspektywy” narrator sugeruje, że orzekający w sprawie jest osobą z zewnątrz i o ile w tym konkretnym wypadku działa to na korzyść oskarżonego, o tyle nie jest on w stanie w pełni pojąć sytuacji powojennej w Polsce.

Przeniesienie uwagi na opowieść o samym oskarżonym przybrało formę zbliżoną do tej z poprzedniego tekstu. W tym przypadku jednak narrator nie oddaje głosu bohaterowi, losy Gazdy przedstawia jego adwokat, tłumacząc przy tym jego zachowania. Fragment doty-

---

<sup>102</sup> Tamże, s. 89-90.

<sup>103</sup> Tamże, s. 90.

czący historii oskarżonego, podobnie jak w tekście o Orszy, oparty został na wypowiedziach bohatera, które, jak autor zaznacza, zostały przeredagowane w celu nadania zeznaniom charakteru literackiego. Bielski przedstawiając materiały związane ze sprawami, dokonuje na nich zatem zabiegów, których jako adwokat nie mógł stosować, a dzięki którym faktograficzny tekst przesuwają się w stronę literacką:

Mój podopieczny, jak to przeważnie bywa, wysławiał się nienadzwyczajnie – za niego mówiła niezwykłość jego losów. Dzielę się teraz przeżyciami młodego człowieka. Opowiadanie jest ubrane w formę literacką i ułożone według ustalonych zasad kompozycji, treść jednak istotną zachowuję nieskalaną i fakty odtwarzam ściśle<sup>104</sup>.

W historii Gazdy, podobnie jak w przypadku Orszy, wszystkie oskarżenia zapisane w aktach sądowych są wynikiem nieszczęśliwego przypadku. Bohater został zmuszony do pełnienia roli tłumacza gestapo podczas dokonywanych aresztowań; został pomyłony z pracującym w Arbajtsamcie Niemcem (Weissem), przez co uznano, że wpisał się na volkslistę; jako jedyny ocalał z oddziału zwiadowczego, co wiązano z jego kolaboracją w wyniku której zdradził pozycję jednostki stacjonującej w leśniczówce. Podobnie więc jak bohater *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* przestawiony został raczej jako ofiara, jednostka wplątana w chaos wojny. Gazda jednak chciał brać aktywny udział w działaniach organizacji podziemnej (Armii Ludowej): „Tadeusz poważnie myślał, chcąc ocalić swoją opinię by wstąpić do partyzantki”<sup>105</sup>, choć na drodze do dołączenia do oddziału partyzantów stała niechęć społeczna wynikająca z plotek na jego temat („Nawet starał się nawiązać rozmowy na ten temat z ludźmi, o których wiedział, że tam należą. Nikt jednak nie chciał z nim się spotykać, a tym bardziej mówić o tak intymnych i niebezpiecznych sprawach”<sup>106</sup>). Dopiero pod koniec wojny (w 1944 roku) udało mu się dołączyć do AL, gdzie spotkał się z dużą nieufnością: „Myślał, że teraz to mu się już uda. Zła opinia o nim po ostatnich zdarzeniach nieco przycichła i znacznie poprawiła się. Znalazło się jednak wielu nieprzejednanych, którzy nawet ten fakt, że uniknął śmierci, tłumaczyli zaangażowaniem się po stronie hitlerowców”<sup>107</sup>. Bielski przepisuje tu materiał w oparciu o schematy literackie, przerzuca pomost między salą rozpraw a życiem społecznym. Korzysta przy tym z charakterystycznej dla ówczesnej prozy (i filmu) konwencji fabularnej, która przedstawia bohatera wplątanego w wydarzenia historyczne, których sensu

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 58.

<sup>105</sup> Tamże, s. 66.

<sup>106</sup> Tamże, s. 66.

<sup>107</sup> Tamże, s. 72.

nie jest w stanie pojąć<sup>108</sup>. Jego biografia rozpada się na szereg epizodów zdominowanych przez okoliczności, nad którymi nie ma żadnej kontroli. Dobrze obrazuje to film *Zezowate szczęście* w reżyserii Andrzeja Munka. Postać głównego bohatera – Jana Piszczyka stanowi ironiczną diagnozę pokolenia uwikłanego w historyczne i ideowe napięcia XX wieku. Jako oportunistą bez głębszych przekonań, dążył do życiowej stabilizacji i akceptacji otoczenia, wybierając powierzchowne symbole przynależności. Szczególnie wyraziście ujawnia się to w scenie, w której Piszczyk, próbując z jednej strony przypodobać się dwóm obozom politycznym, z drugiej – działać, jak twierdzi, w obronie własnej, skanduje na przemian hasła obu grup<sup>109</sup>. Bohater Munka, podobnie jak sportretowany przez Bielskiego Orsza, jest zagubiony w rzeczywistości – w tym wypadku jednak nie tylko wojennej, ale też międzywojennej.

Narrator przedstawia oskarżonego tak, aby wzbudzić w czytelniku sympatię. Jednym z aspektów, mającym wywołać w odbiorcy pozytywne odczucia, czy wręcz współczucie wobec bohatera, było zarysowanie jego pochodzenia. Wątek ten pojawia się na początku opowiadania, w wypowiedzi matki oskarżonego. Element ten powtarza się w bardziej rozbudowanej formie na początku referowania przez narratora historii Gazdy:

– Tadeusz to mój syn. Mam wprawdzie jeszcze dwoje dzieci, ale oni już poza domem na swoim chlebie. On był cały czas przy mnie. Dobre dziecko. Jego ojciec, a mój mąż, robotnik zginął. Po jego śmierci dawaliśmy sobie jakoś radę, dopóki nie przyszło pierwsze nieszczęście. Chcę teraz, aby pan go bronił<sup>110</sup>.

Ojciec Tadeusza zginął na początku okupacji w fabryce. Cała rodzina znalazła się w bardzo ciężkich warunkach materialnych. Ale sobie jakoś radzili, zjadając oszczędności i zapasy przedwojenne. Tadeusz przed wojną chodził do szkoły. Uczył się dobrze, lubiany przez nauczycieli i kolegów, miał wielu przyjaciół. Właśnie skończył szkołę handlową i zamierzał pójść na studia, gdy wybuchła wojna.

Wszystko nagle się skończyło, nauka i spokojne życie, a śmierć ojca jeszcze skomplikowała sytuację. Musiał pracować, choć za pracę wówczas płacono grosze, w przeciwnym wypadku łatwo mógł trafić na listę młodzieży wywożonej do Niemiec<sup>111</sup>.

Listy Euzebiei Górskiej zachowane w archiwum Bielskiego naświetlają sprawę Gazdy z innej perspektywy. Dodać należy, że autorka wiadomości była przed wojną silnie związana z oskarżonym:

Otóż Tadeusza Gazdę, bo przecież o niego tu chodzi, znam dobrze, bo na długo przed wojną, bo jeszcze w sztubackich czasach, chodziłam z nim przez 2 ½ roku. Byłam, jakby to się dziś określiło – jego dziewczyną i naszą sielankę przerwał wybuch wojny. Co więcej, jest on ojcem mego syna, który dziś ma 29 lat, jest żonaty i dzieciaty. Znam więc dobrze i Tadka i jego rodzinę, która wówczas składała się

<sup>108</sup> Zob. E. Maj, *Źródłowe badanie dziejów Polski Ludowej: przypadek fabularnej twórczości filmowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica” 2013, nr 132, s. 3-21.

<sup>109</sup> K. Bielski, *Pseudo „Serce”*, dz. cyt., s. 18.

<sup>110</sup> Tamże, s. 50.

<sup>111</sup> Tamże, s. 58.

z ojca – Franciszka, matki Katarzyny, dużo starszej od Tadeusza zameżnej siostry Julii i żonatego brata Władysława. Tadek był najmłodszym synem, uczęszczającym wówczas do Szkoły Handlowej. Miał nie-dobłą opinię wśród sztubackiej młodzieży, ponieważ usuwany był już z 2 radomskich szkół i wiele wycierpiałam w domu, gdy się dowiedziano, że z nim chodzę. Jednak jak już wspomniałam, chodziłam przez prawie 3 lata<sup>112</sup>.

Obie wiadomości są reakcją na poszczególne części tekstu Bielskiego opublikowane na łamach „Kameny”. Pierwszy list (z dnia 7 września 1969 roku) odnosi się do początkowych partii *Pseudo „Serca”*, który dotyczył losów Gazdy przed wojną i w czasie okupacji. Autorka wskazała w nim na liczne nieścisłości czy przekłamania:

Znając więc dobrze i Tadeusza i jego rodzinę, ze śmiechem czytałam we wspomnieniach Pana o nim, jako o biednym sierocie, mieszkającym w suterenie („w której słońce zalewało całą izbę” – a ja myślałam, że w suterenie słońce nigdy nie zagląda). Otóż ojciec jego zmarł w połowie okupacji nie na skutek nieszczęśliwego wypadku w fabryce, gdyż pracował na kolei, ale na jakiś atak sercowy, czy wylewowy, gdy Tadeusz Gazda został aresztowany przez Niemców. Pewno Pan o tym też nie będzie pisał, gdy osadzony przez Niemców w więzieniu, prowadzony na sprawę, próbował ucieczki. Podobno wydano na niego wtedy wyrok śmierci i nagle, niespodziewanie znalazł się na wolności. Wtedy to, zaczęto mówić, że został niemieckim konfidentem.

A co do zamieszkania w suterenie, to każdy kto zna Gazdę, wie, że do dziś w Radomiu na ul. Lubońskiego 10 stoi dom murowany z ogródkiem, wybudowany dawno, przed wojną, który był wówczas własnością rodziców a dziś, po ich śmierci i śmierci córki, zajmuje go wnuczka Irena Baran. Znam to wszystko dobrze, bo do 42 r. odwiedzałam ich, jako niedoszłych teściów, ze swoim małym synkiem, który urodził się w maju 40 r. Dopiero po 42 r. kontakt z nimi zerwałam.

Dziwi mnie również dlaczego Pan Mecenase, za datę procesu, podaje jesień 46 roku, kiedy proces rozpoczął się już w lipcu 1945 r. To też znam dokładnie, ponieważ chodziłam na sprawy. [...] Jak na pierwszy odcinek, to jednak sporo nieścisłości, ciekawa jestem, co będzie dalej<sup>113</sup>.

Korespondencja zaprzecza wizerunkowi Gazdy prezentowanemu w utworze, burząc tym samym zbudowany przez Bielskiego obraz skromnego, ubogiego młodzieńca, który znalazł się w trudnym położeniu. W drugim z listów (z dnia 23 października 1969), który nadesłany został przez Górską po zapoznaniu się ze wszystkimi częściami utworu oraz w ramach odpowiedzi na wiadomość zwrotną do jej poprzedniego listu, wskazuje, że obrońca prawdopodobnie dał się zmanipulować oskarżonemu, stąd w jego tekście ukazany został tak pozytywny obraz Gazdy: „Po prostu, Pan Panie Mecenase, uwierzył w jego niewinność i zrobił z niego bohatera na miarę Klossa. A, że inni mają o tym inny sąd, to cóż z tego”<sup>114</sup>. Pojawia się tutaj także wątek nieprzystawalności między literaturą a faktami; pierwsza zniekształcała, drugie przenosiły w domenę fikcji: „Pisze Pan, że wydaje Pan książkę, w skład której wejdą odcinki o «Sercu». Na pewno będzie to książka ciekawa i ciesząca się poczytnością wśród młodszych ludzi, bo dziś jest moda na bohaterów wojennych, a jeszcze bardziej na tych, któ-

<sup>112</sup> List Euzebii Górskiej do Konrada Bielskiego z dnia 7 września 1969 roku, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 173R

<sup>113</sup> Tamże.

<sup>114</sup> List Euzebii Górskiej z dnia 23 października 1969 roku, w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza, sygn. MC 173R

rzy występowali w podwójnej roli”<sup>115</sup>. Zarzut ten godził nie tyle w warsztat pisarski, co w kompetencje Bielskiego-adwokata. Krytyka tekstu literackiego była w rzeczywistości krytyką jego rzetelności zawodowej.

Mimo otrzymanych wiadomości od Górskiej treść utworu nie uległa zmianie w przedruku w zbiorze *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”* (za wyjątkiem drobnych poprawek redakcyjnych). Nie jest jednak jasne czy stało się tak ze względu na to, że autor był zadowolony z rezultatu, postanowił nie zmieniać zaprezentowanej historii (być może zdając sobie sprawę z potencjału wątków sensacyjnych), czy dlatego, że autor nie zdołał tego utworu zmienić (książka ukazała się już po śmierci autora). Dodać trzeba, że Bielski sięgając po sensacyjność, pomija jednocześnie pewne elementy historii Gazdy, jak na przykład jego ucieczkę z więzienia w 1945 roku, co zostało udokumentowane<sup>116</sup> i w co wgląd miał autor, korzystając z akt sądowych. Bielski umyślnie zatem zarysował sylwetkę Gazdy w jednoznacznie pozytywny sposób, pomijając te fragmenty jego historii, które mogłyby budzić wątpliwości, co do oceny moralnej bohatera.

Zaprezentowany fragment korespondencji jest jednak istotny z tego względu, że choć Bielski w tekście ukazuje sprawę jako już wyjaśnioną, rozstrzygniętą ostatecznie przez sąd z wynikiem uniewinniającym dla Gazdy, to materiały epistolarne ze zbiorów autora oraz te, znajdujące się w Instytucie Pamięci Narodowej budzą wątpliwości.

### **„Rzecz będzie o karze śmierci”<sup>117</sup>**

W tekstach z *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* pojawił się jeszcze jeden ważny temat – kary śmierci. Kwestia ta obecna była w opowiadaniach o Orszy i Gazdzie, jednak na wątku tym autor skupił się w kolejnym tekście o sugestywnym tytule – *Przeciw śmierci*. Został on zbudowany z dwóch wcześniej opublikowanych utworów: *Przeciw śmierci* („Kamena” 1969, nr 9) i *Wspomnienia obrońcy. Strzały przez ścianę* („Kamena” 1969, nr 10). Bielski połączył je, dokonując niewielkich zmian redakcyjnych.

Tytuł pierwszej części został zapożyczony z dzieła amerykańskiego pisarza i filozofa (współzałożyciela nurtu filozoficznego określanego jako „Nowa Myśl”) – Prentice’a Mulforda: „Tytuł ukradłem od Mulforda, do tego przyznaję się od razu, choć sądzę, że niewielu już ludzi czytało i pamięta tę uroczą książkę, przepelnioną najszlachetniejszym, dziwiętnasto-

---

<sup>115</sup> Tamże.

<sup>116</sup> Zob. [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu (delegatura w Radomiu), sygn. IPN Ra 108/1.

<sup>117</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, [w:] tegoż, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970, s. 112.

wiecznym, dziś mocno anachronicznym optymizmem”<sup>118</sup>. Tekst ten pierwszy raz ukazał się w polskim tłumaczeniu na początku XX wieku i, jak zaznacza Bielski, zyskał dużą popularność („w swoim czasie zachwycali się [nim] Bolesław Prus, Tadeusz Rittner i inni”<sup>119</sup>). Szkice zebrane w *Przeciw śmierci* dotyczą przede wszystkim tematyki związanej z duchowością. Autor wskazuje między innymi na sprawczą moc myśli w życiu jednostki, zastanawia się, w jaki sposób pozytywne lub negatywne myślenie wpływa na człowieka. Nawołuje przy tym do połączenia się z naturą, która jest „żywą myślą Boga”<sup>120</sup>, ponieważ dzięki niej możliwe jest dotarcie do wiedzy umożliwiającej „wzniesienie się ponad cierpienie i śmierć ziemskiego ciała”<sup>121</sup>. Mulford sprzeciwia się postrzeganiu śmierci w kategoriach ostatecznych – sugeruje aby traktować ją jako część większego cyklu duchowego<sup>122</sup>. Bielski „kradnąc” tytuł od Mulforda, nie odwołał się jednak do tych wątków: „Wprawdzie tam śmierć występuje w zupełnie odmiennym kontekście, ale jestem przekonany, że tutaj ten tytuł pasuje i dlatego go użyłem”<sup>123</sup>.

Fragmenty publikowane w „Kamienie”, a następnie przedrukowane do *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* można potraktować jako głos w sprawie dyskusji na temat kary śmierci, która trwała od dwudziestolecia międzywojennego zarówno w środowisku prawniczym, na łamach ówczesnej prasy i w literaturze<sup>124</sup>. Bielski wypowiadał się w niej jako literat, ale też jako adwokat ze sporym doświadczeniem zawodowym, który zetknął się z tym tematem bezpośrednio w ramach własnej praktyki:

Nie wiem, czy to na skutek ostrożności w wyborze przyjętych obron, czy dzięki życzliwemu i przychylnemu zbiegowi okoliczności, czy też może z innych powodów – choć miałem praktykę bardzo dużą i pokaźną liczbę klientów, tylko w trzech wypadkach zetknąłem się z karą śmierci. Orzeczoną i wykonaną. Orzeczonych było wiele, ale wykonanych tylko trzy<sup>125</sup>.

---

<sup>118</sup> Tamże.

<sup>119</sup> Tamże.

<sup>120</sup> P. Mulford, *Przeciw śmierci*, przeł. S. Michalski, Warszawa 1910, s. 41.

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> „Duch ten przez miliony lat wskroś niezliczone ciała i formy bytu dojrzał do swego dzisiejszego stopnia świadomości i zużył wiele młodych ciał, jakby ubrań. A to co nazywamy «śmiercią» jest tylko brakiem uzdolnienia do utrzymania naszej cielesnej odzieży na zawsze, do odradzania naszego ciała za pomocą życiotwórczych pierwiastków ciągle napowrót. Im starszy, im dojrzałszy duch, tym zdolniejszy jest to opanowania ciała, do jego przemiany podług swej woli” P. Mulford, dz. cyt., s. 12.

<sup>123</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 112.

<sup>124</sup> Temat kary śmierci poruszany był dość ostrożnie, jako, że dla ówczesnej władzy stanowiła ona narzędzie do walki z „wrogami systemu”. Artykuły odnośnie tego problemu pojawiały się przede wszystkim w pismach prawniczych i naukowych (m. in. „Państwo i Prawo”, „Gazeta Prawnicza”, „Nowe Drogi”, „Problemy Kryminalistyki”), ale pojawiały się również w pismach o bardziej kulturalnym charakterze (m. in. „Więź”, „Twórczość”, „Przegląd Kulturalny”, „Tygodnik Powszechny”).

<sup>125</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 123.

Nie mam zamiaru rozważać i przytaczać argumentów przeciw. Zrobili to już przede mną inni i znacznie lepiej, choć z miernym skutkiem. Ograniczę się jedynie do pokazania dwóch faktów z długoletniej praktyki w zawodzie obrońcy [...]. Niech one mówią za siebie, tym bardziej, że przedstawiam je ze skrupulatną dokładnością<sup>126</sup>.

Drugi z przytoczonych fragmentów wiązać należy z gatunkami tekstów, z którymi Bielski miał styczność w pracy zawodowej, przede wszystkim z mowami obrończymi. Sięgnął w nim po chwyt retoryczny charakterystyczny dla struktury takich wypowiedzi. Jednym z takich zabiegów jest odwołanie się do własnych doświadczeń, czym sugeruje, że wypowiada się z pozycji eksperta. Podkreśla również swój obiektywizm, zaznaczając, że fakty przedstawiane są przez niego „ze skrupulatną dokładnością”. Jednocześnie odrzuca polemikę z przeciwnikami, uznając ją za nieskuteczną, unikając przy tym ewentualnej dyskusji. Zacytowany wyimek z tekstu Bielskiego, ma funkcję perswazyjną – retoryczne zabiegi w nim użyte mają na celu zbudowanie wiarygodności w oczach odbiorcy, którego chce przekonać do swoich racji.

W tekście wyraźnie dostrzegalne są chwyt retoryczny, które pozwalają na utożsamianie narratora z adwokatem, ten pierwszy wyraźnie dystansuje się od takiej roli:

Nie będę pisał pod kątem fachowych inwagacji. Bardziej jako świadek, człowiek czujący i literat – najmniej jako prawnik – choć mam za sobą wiele lat praktyki w zawodzie.  
Rzecz będzie o karze śmierci<sup>127</sup>.

Narrator nie został w tym utworze przedstawiony przede wszystkim jako adwokat pracujący nad sprawą, a jako „świadek, człowiek czujący i literat”, a więc humanista, który przy okazji opowiadania o sprawach kryminalnych, snuje refleksje na temat systemu prawnego. W utworze tym dominuje afektywna postawa narratora, który opowiada się po stronie humanitarnych rozwiązań w ramach systemu prawnego.

W *Przeciw śmierci* również pojawia się wątek detektywistyczny. Temat ten związany jest z dociekaniem motywu dokonanej zbrodni, co konieczne było dla efektywnej pracy adwokata. W drugiej części tekstu narrator zaznacza wyraźniej emocjonalną warstwę, jaka wiązała się z udziałem w procesie: „Sprawa była pozornie prosta, choć tragiczna w skutkach. Zawierała jednak taki ukryty i potężny ładunek niezwykłego uczucia, tyle trudnych do zbadania zakamarków psychiki człowieka, że zaliczam ją do jednej z najciekawszych w mojej bogatej praktyce”<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Tamże, s. 112.

<sup>127</sup> Tamże.

<sup>128</sup> Tamże, s. 123.

Wspomniane przez narratora „dwa fakty”, które mają „mówić za siebie”, to historie związane z problemem kary śmierci. Pochodzą one z dwóch różnych okresów – jedna z nich miała miejsce w dwudziestoleciu międzywojennym, następna – po drugiej wojnie światowej. Zestawienie to jest ważne z tego względu, że likwidacja kary śmierci była procesem długotrwałym, który zakończył się dopiero w 1997 roku wykreśleniem jej z kodeksu karnego<sup>129</sup>. W międzywojniu do kodeksu karnego wprowadzona została 11 lipca 1932 roku<sup>130</sup> i stanowiła możliwy wyrok za popełnienie czterech przestępstw o charakterze politycznym (za zamach na niepodległy byt państwa, zamach na życie lub zdrowie Prezydenta RP, zdradę wojenną, dezercję) oraz jedno przestępstwo pospolite – zabójstwo<sup>131</sup>. Po wojnie kodeks karny ustalony w 1932 roku wciąż obowiązywał. Znaczące przemiany społeczno-polityczne od 1944 roku nie ominęły prawa karnego, w którym znacząco rozszerzono listę przestępstw podlegających karze pozbawienia wolności lub śmierci<sup>132</sup>:

Prowadziłem sprawy tylko karne, a w tych czasach powojennych, czasach tworzenia się ustroju socjalistycznego i zrębów nowego państwa, kiedy zewsząd groziło realne niebezpieczeństwo i należało również rozsypywać i czyścić pozostałe brudy pookupacyjne – przestępstw zagrożonych karą śmierci było bez liku. Prawie każda poważniejsza sprawa mogła się tak skończyć, a niektóre dawały podsądnemu tylko jedną alternatywę: śmierć lub uniewinnienie<sup>133</sup>.

W roku, w którym ukazały się opowiadania Bielskiego na łamach „Kameny” (w numerach z kwietnia i maja 1969), wprowadzono zmiany w przepisach (19 czerwca 1969 roku<sup>134</sup>), w rezultacie których kara śmierci nie znajdowała się już w katalogu kar zasadniczych – została jednak wydzielona i zapisana jako kara o charakterze wyjątkowym<sup>135</sup>.

Bielski zestawia wydarzenia z dwóch różnych okresów w jeden tekst, konfrontuje historie dwóch klientów, z którymi pracował jako obrońca. Bohaterów tych łączy zbrodnia, której się dopuścili (zabójstwa, w wyniku których w obu przypadkach zginęło kilka osób) oraz wyrok, który otrzymali – kara śmierci. Już więc pod tym względem tekst ten różni się od dwóch poprzednich, opowiadających o losach oskarżonych postrzeganych przez adwokata jako niewinnych.

---

<sup>129</sup> KG, *Ostatnia egzekucja skazanego na karę śmierci*, <https://muzhp.pl/kalendarium/ostatnia-egzekucja-skazanego-na-kare-smierci> [data dostępu: 29.12.2024].

<sup>130</sup> M. Melezini, *Środki karne jako instrument polityki kryminalnej*, Białystok 2013, s. 36-37.

<sup>131</sup> R. Balicki, *Zniesienie kary śmierci w Polsce*, [w:] *Aktualne wyzwania ochrony wolności i praw jednostki. Prace uczniów i współpracowników dedykowane Profesorowi Bogusławowi Banaszakowi*, red. M. Jabłoński, S. Jarosz-Żukowska, A. Bisztyga, Wrocław 2014, s. 17.

<sup>132</sup> Tamże.

<sup>133</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 122.

<sup>134</sup> Zob. ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks karny (t.j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 94, z późn. zm.); ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks postępowania karnego (t. j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 96, z późn. zm.); ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks karny wykonawczy (t.j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 98, z późn. zm.).

<sup>135</sup> R. Balicki, dz. cyt., s. 18.

Pierwsza sprawa wiązała się z początkiem praktyki adwokackiej Bielskiego<sup>136</sup>, a więc miała miejsce najprawdopodobniej w drugiej połowie lat dwudziestych, kiedy autor dopiero przyuczał się do zawodu obrońcy<sup>137</sup>. Sprawę Antoniego O. otrzymał od swojego przełożonego: „Do obrony wyznaczono mego patrona, który z kolei te obowiązki zlecił mi. Nie powiem, abym się zbytnio ucieszył. Do sprawy czułem obrzydzenie, musiałem przewyciężyć ciężkie opory, aby *sine ira et studio* się nią zająć”<sup>138</sup>. Bohater został oskarżony i skazany za zabójstwo trzech osób – starszego małżeństwa oraz przygarniętej przez parę dziesięcioletniej dziewczynki. Drugi bohater – Józef O. – w wyniku swoich działań zabił trzy osoby i ranił ciężko trzy kolejne.

Narrator przedstawia się jako osoba doświadczona, o czym pisze następująco: „Śmierć zadawaną ludziom widziałem już nieraz. Przeżyłem rewolucję na Ukrainie, widziałem pogromy petlurowskie, byłem na wojnie”<sup>139</sup>. Warto zaznaczyć, że konstatacja ta opiera się na założeniu, że śmierć należy łączyć przede wszystkim z burzliwymi wydarzeniami historycznymi oraz wojną. Natomiast w realiach pokojowych oraz podczas pracy zawodowej narrator nie stykał się z nią często: „choć miałem praktykę bardzo dużą i okazałą liczbę klientów, tylko w trzech wypadkach zetknąłem się z karą śmierci. Orzeczoną i wykonaną. Orzeczonych było wiele, ale wykonanych tylko trzy”<sup>140</sup>.

W sprawach Orszy i Gazdy ważny był wątek akt sądowych i notatek obrońcy. W przypadku *Przeciw śmierci* kwestia ta wygląda inaczej. W materiałach po Bielskim nie zachowały się żadne dokumenty dotyczące opisywanych w opracowywanym tekście spraw. Natomiast w samym utworze narrator nie odnosi się do własnoręcznie sporządzonych notatek. Wzmianki o aktach sądowych dotyczą z kolei jedynie dostępu do nich w trakcie postępowań, a nie, tak jak w przypadku wcześniej omówionych tekstów, także podczas pracy nad utworem („W aktach sprawy znajdował się makabryczny dowód rzeczowy. Liczne fotografie pomordowanych dziewcząt. Młode, zgaszone życie. I na to przez cały czas rozprawy patrzyli sędziowie”<sup>141</sup>). Brak materialnych śladów związanych ze sprawami oraz fakt, że autor nie wspomina wiele o dokumentacji sądowej (jak to miało miejsce w przypadku tekstów o Orszy

---

<sup>136</sup> „Historia pierwsza wydarzyła się wiele lat przed wojną, gdy rozpocząłem dopiero swą praktykę. Byłem jeszcze aplikantem u znanego adwokata. W tym czasie w województwie popełniono ohydny zbrodnie, która dosłownie wstrząsnęła społeczeństwem”, s. 112-113.

<sup>137</sup> Opisana w tekście akcja miała miejsce najpewniej przed latami 30. – wskazuje na to fakt, że narrator w momencie prowadzenia sprawy miał przełożonego, u którego się kształcił w zawodzie. Na początku lat 30. Natomiast prowadził już własną praktykę w Krasnymstawie. Zob. U. Gierszon, dz. cyt., s. 84.

<sup>138</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 116.

<sup>139</sup> Tamże, s. 119.

<sup>140</sup> Tamże, s. 123.

<sup>141</sup> Tamże, s. 129.

i Gazdzie), sygnalizuje, że sprawy opowiada z perspektywy świadka, który opiera się na własnej pamięci. Sugeruje to tytuł drugiego fragmentu utworu (opublikowanego pierwotnie w „Kamienie”) – *Wspomnienia obrońcy*. Ponadto w stosunku do opowiadań o Orszy i Gazdzie, w opisach spraw w *Przeciw śmierci* zauważyć można, że narrator unika szczegółowych opisów, wskazywania miejsc. Przedstawiane przez narratora rekonstrukcje wydarzeń odbywają się za każdym razem w podlubelskich/okolicznych wsiach. Jedynym określonym miejscem jest więzienie na Zamku Lubelskim, gdzie odbyła się egzekucja Antoniego J. Unika również wymieniania osób z imienia i nazwiska, bądź inicjałów – poza oskarżonymi, w tekście pojawia się jedynie przełożony narratora (Mecenas Z.) oraz przydomek kata, który pełnił tę funkcję w dwudziestoleciu: „Pan Maciejewski (taki pseudonim nosił ówczesny kat)”<sup>142</sup>. Co więcej – same imiona oskarżonych zostały zmienione na potrzeby tekstu: „Nazwijmy go Antonim J.”<sup>143</sup>; „nazwijmy go Józefem O.”<sup>144</sup>. Braki te mogą wynikać zarówno z tego, że Bielski nie chciał podawać zbyt wielu szczegółów (co mogłoby być odebrane jako brak profesjonalizmu), jak również z faktu, że tematyka tekstu koncentruje się wokół innych kwestii – czyli szerszego problemu, jakim jest zagadnienie kary śmierci.

W porównaniu z wcześniej omawianymi tekstami w *Przeciw śmierci* autor zrezygnował z przedstawiania sytuacji z różnych punktów widzenia. Wiązać to należy z faktem, że jeden z oskarżonych nie był zdolny przedstawić swojej perspektywy, drugi z kolei nie chciał się podzielić swoją historią:

Im bardziej i dokładniej wgłębiałem się w sprawę [Antoniego J. – przyp. J.T.], tym mocniej upewniałem się, że mam do czynienia z człowiekiem niespełna rozumu. Wizyta w więzieniu jeszcze mnie utwierdzała w tym przekonaniu. Spędziłem tam przeszło dwie godziny i nic się nie dowiedziałem. Oskarżony coś bredził, coś głądził. Mówił bardzo niezrozumiałym bełkotem; tłumaczył, że działał we własnej obronie, co w zestawieniu z trupem 10-letniej dziewczynki brzmiało niesamowicie<sup>145</sup>.

Przez cały przeciąg śledztwa [Józef O. – przyp. J.T.] milczał jak grób. Poddano go badaniu psychiatrycznemu. Dwaj młodzi lekarze odbyli z nim szeroką rozmowę. Badany wprawdzie odmówił podania motywu zbrodni, lecz na wszystkie pytania i tzw. testy udzielał odpowiedzi rozsądnych, przemyślanych i logicznych [...]

Skoro już przystąpiłem do obrony, z miejsca natknąłem się na przeszkodę zdawałoby się nie do pokonania – była nią postawa oskarżonego. Chyba nawet kompletny laik zrozumie, że tutaj dla obrony pozostawała jedyna droga – ustalenie motywów czynu i udowodnienie, że oskarżony działał pod wpływem silnego wzruszenia. Bez jego czynnego współdziałania i wydatnej pomocy, jakżeż trudno było to osiągnąć. A tymczasem oskarżony się zaciął i stanął okoniem<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> Tamże, s. 121.

<sup>143</sup> Tamże, s. 114.

<sup>144</sup> Tamże, s. 123.

<sup>145</sup> Tamże, s. 117.

<sup>146</sup> Tamże, s. 124.

Wydarzenia, które doprowadziły do oskarżenia obu bohaterów, nie mogły zostać przytoczone z ich wypowiedzi. Zresztą w opowiadaniu prawie nie pojawia się perspektywa lokalnej społeczności, poza drobnymi uwagami sąsiadów, dotyczącymi raczej oceny charakteru lub inteligencji oskarżonych<sup>147</sup>. Nacisk położony został zatem na to, jak sytuacja widziana była oczami obrońcy. Opowiadając o losach swoich klientów, narrator dokonuje rekonstrukcji wydarzeń, która wynikała z akt, jakie otrzymał podczas pracy nad sprawami, ale też, ze śledztwa, które postanowił przeprowadzić w sprawie Józefa O.:

Wobec tego zacząłem prowadzić małe dochodzenie na własną rękę. Trochę wydobyłem z akt sprawy, coś niecoś dowiedziałem się od rodziny, sporo od sąsiadów, których specjalnie zaprosiłem na pogawędkę, i ostatecznie oczom moim przedstawił się obraz tak ciekawy i niesamowity, że wprost trudno było w to wszystko uwierzyć. Tym bardziej, że intryga, akcja i bieg zdarzeń w tej sprawie – to zjawisko tak dalece nietypowe dla tego środowiska<sup>148</sup>!

Rekonstrukcje zdradzają nie tylko nastawienie obrońcy do jego klientów (wyraźną niechęć do pierwszego z oskarżonych, skrajnie negatywne oceny wobec niego; fascynację drugim skazanym oraz próbę zrozumienia i usprawiedliwiania jego czynów). W obu przypadkach narrator próbuje zarysować wyraźne portrety sprawców, uwzględniając ich pochodzenie, kondycję fizyczną i psychiczną oraz zachowania, które zdradzały ich charakter<sup>149</sup>. O ile w poprzednich opowiadaniach najważniejszym kontekstem była wojna, a więc doświadczenie zbiorowe, o tyle tutaj dochodzi do głosu perspektywa indywidualna. Zamiast zbrodni przeciw wspólnocie pojawia się zbrodnia motywowana zupełnie innymi przesłankami. Dlatego narrator zmienia strategię: w przypadku oskarżonych o kolaborację przedstawiał ich losy jako ciąg nieporozumień bądź fatalnych zbiegów okoliczności, natomiast tutaj rozbudowuje portrety psychologiczne. Bielski w tym wypadku sięgnął po elementy prozy psychologicznej – zwrot taki jest dość częsty w przypadku twórczości o charakterze kryminalnym<sup>150</sup>. Zabieg ten moż-

---

<sup>147</sup> „Adwokat dla spokoju sumienia podniósł kwestię poczytalności podsądnego i sąd wezwał na rozprawę dwóch młodych lekarzy, którzy [...] orzekli, że jest on najzupełniej normalny. To wszystko uzupełniła opinia sąsiadów, która brzmiała mniej więcej tak: mądry to on nie był, ale też nie tak całkiem głupi”, s. 118; „Eksperci bez chwili wahania uznali go za człowieka zupełnie normalnego, poczytalnego obecnie i w chwili inkryminowanego czynu”, K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 124.

<sup>148</sup> Tamże, s. 125.

<sup>149</sup> „Był to mężczyzna czterdziestoparoletni, ale już bardzo wyniszczony fizycznie, jak to się często zdarza u ludzi ze wsi, ciężko pracujących, przy niedostatecznym odżywianiu. Wzrost średni, blondyn, o rysach przeciętnych, niczym się nie odznaczający. Tylko opuszczone kąciaki ust, przekrwione, niespokojne latające oczy i jakiś tik w okolicach lewej skroni świadczyły o wielkiej pobudliwości i dużym napięciu nerwowym. Mimo to jednak panował nad sobą. Mówił spokojnie, powoli, z rozmysłem. Czy był inteligentny? – na swoje warunki – raczej tak. Wyrażał się poprawnie, dobrym językiem.” K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 124-125.

<sup>150</sup> V. Wróblewska, *Kryminal – między sztuką (słowa) a kiczem*, [w:] *Kryminal – gatunek poważ(a)ny?: Kryminal a medium (literatura – teatr – film – serial – komiks)*, Tom 1, red. T. Dalasiński, T. Sz. Markiewka, Toruń 2015, s. 36.

na uznać za próbę przedstawienia obu skazanych w sposób wiarygodny, ale przede wszystkim za chęć wyeksponowania ludzkiego pierwiastka przeciwstawionemu systemowi prawnemu.

Bielskiego interesuje też natura oraz mechanizmy zła. W pierwszej z historii dalsze czyny sprawcy wynikały z chciwości i zostały zaplanowane z premedytacją:

Kłopoty te powodowały mnóstwo niemiłych sytuacji – a to panna robiła mu przykrości, koledzy się śmiali, wesele odwlekało się i w ogóle młody człowiek czuł się upokorzony w specyficznym pojętej męskiej dumie. Wtedy to właśnie w jego głowie zrodził się zamysł, który stopniowo dojrzewał do realizacji<sup>151</sup>.

Zbadał dokładnie teren i okoliczności, przemyślnie ułożył plan działania. Za współnika dobrał sobie koleżkę [...]. Wtajemniczył go w swe plany zdobycia pieniędzy i przystąpił do działania<sup>152</sup>.

Natomiast w przypadku drugiego z bohaterów stara się usprawiedliwiać zbrodnię dokonaną przez niego pod wpływem emocji:

Drugą przeszkodą nie do przewyciężenia okazała się okoliczność, że oskarżony po karabin szedł tak daleko i że przez te dwie godziny powinien ochłonać, uspokoić się. Nie działał więc pod wpływem wzruszenia, lecz z premedytacją. Pogląd niesłuszny, albowiem nie ma odmierzonego czasu na wygasanie wzruszenia. Trwa ono w tej samej sile nieraz nie tylko przez szereg godzin, ale nawet dni. Sąd był jednak odmiennego zdania<sup>153</sup>.

Podobnie narrator w tekście przedstawił dwie kontrastujące ze sobą postawy wobec kary za dokonane zbrodnie. W tym kontekście interesuje go reakcja jednostki na karę, sposób w jaki zachowuje się w momencie wykonania wyroku. W przypadku Józefa O. eksponowane jest pogodzenie się bohatera z losem, który go czekał, zwłaszcza, że był gotowy na śmierć – rozumiał wagę swojego czynu; egzekucję przeszedł spokojnie, co narrator tłumaczył tym, że oskarżony nim został aresztowany, planował popełnić samobójstwo

W zupełnie inny sposób w sytuacji granicznej zareagował Antoni J. Zarysowany obraz egzekucji zdaje się być istotny nie tylko ze względu na opis zachowania skazanego, ale też ze względu na próbę ujęcia przeżyć wewnętrznych narratora – sprawa Antoniego J. była jego pierwszym zetknięciem się z karą śmierci w karierze zawodowej<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 113.

<sup>152</sup> Tamże, s. 114.

<sup>153</sup> Tamże, s. 129.

<sup>154</sup> „Patron mój, mecenas Z., był nie tylko utalentowanym obrońcą, ale również człowiekiem mądrym i doświadczonym. Wręczył mi ten papierek i na moje pytanie, co mam robić – odpowiedział: – Obecność obrońcy przy wykonywaniu wyroku nie jest konieczna, jeśli nie chodzi o jakieś wyjątkowe wypadki [...]. Ja kolegi nie namawiam, ani też nie odradzam, żeby tam pójść. Myślę jednak, że dla młodego człowieka, który wstępuje na trudną drogę obrońcy pożyteczne być może na własne oczy zobaczyć jak to wygląda. Takie przeżycie może pogłębić jego stosunek do wykonanego zawodu” K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 118.

W opisie egzekucji narrator poświęca dużo uwagi postaci kata – określa ją mianem „najważniejszej osoby”<sup>155</sup>. Zabiegiem istotnym jest ukazanie go, jako osoby nie wyróżniającej się. Wizerunek „człowieka w średnim wieku, średniego wzrostu, o rysach pospolitych”<sup>156</sup> zaburza stereotypowe wyobrażenie o kacie – Bielski ukazał go w sposób „zwyczajny”, bez patosu, jako osobę pozbawioną indywidualnych cech, znaną bardziej z nadanego pseudonimu („Pan Maciejewski”) niż z imienia i nazwiska. Zabieg taki sprawia, że wykonawca wyroku jest anonimowy, co z kolei ma charakter symboliczny – identyfikować go należy jako część większej całości, którą jest system.

Zajęcie „Pana Maciejewskiego” wzbudziło w narratorze opór – unikał z nim kontaktu fizycznego, odmawiając uścisku dłoni. Zachowanie adwokata w tym kontekście uznać można za, z jednej strony, próbę zdystansowania się od osoby, która wywoływała w narratorze określone emocje, z drugiej strony – gest ten uznać można za wyraz niezgody lub buntu wobec zaistniałej sytuacji.

Opis samej egzekucji – przeprowadzonej nocą, w szopie, przy użyciu prowizorycznej szubienicy – uwidacznia stopień dehumanizacji oskarżonego. Skazany zostaje ukazany jako „worek wypełniony kośćmi i mięsem”<sup>157</sup>, sprowadzony został zatem do cielesnej obecności. To brutalne obrazowanie pokazuje, w jaki sposób funkcjonowanie systemu prawnego i wynikająca z niego przemoc systemowa sprowadza jednostkę do poziomu biologicznego istnienia.

Krzyk skazańca, który tuż przed wykonaniem wyroku woła: „Ratunku, policja!”<sup>158</sup>, wprowadza wyraźny dysonans. Osoba, która dopuściła się morderstwa, wzywa na pomoc policję, a więc zwraca się przy tym o pomoc do instytucji, która wykonuje na niej wyrok. Absurd sytuacji wzmagają teatralne gesty kata oraz prowizoryczna sceneria, w której doszło do egzekucji. Końcowa scena, w której kat rozdaje obecnym kawałki sznura – rzekomo mającego przynosić szczęście<sup>159</sup> – pogłębia wrażenie groteskowości. Gest ten wiązać należy z rytualizacją przemocy systemowej oraz relatywizowaniem śmierci. W tym kontekście kara śmierci jako się jako akt wpisany w logikę absurdu .

Forma przeprowadzenia egzekucji (prowizoryczność i teatralność) nie tylko mocno wstrząsnęła narratorem – wzbudziła w nim sprzeciw. Bycie świadkiem i uczestnikiem zda-

---

<sup>155</sup> Tamże, s. 119-120.

<sup>156</sup> Tamże, s. 119.

<sup>157</sup> Tamże.

<sup>158</sup> Tamże, s. 120.

<sup>159</sup> „Była jednak i pointa, i to jaka – odpowiednia do całości. W pewnym momencie Pan Maciejewski (taki pseudonim nosił ówczesny kat) podszedł do nas trzymając w ręku mocny, konopny sznur: - Sznur wisielca przynosi szczęście, pozwolą panowie, że im ofiaruję po kawałku. Pociął nożyczkami na mniejsze odcinki i wręczył każdemu z nas. Mnie też. Wsunąłem machinalnie ten prezent do kieszeni kamizelki i z takim talizmanem opuściłem mury więzienia”. Tamże, s. 121.

rzenia skłoniło go do refleksji nad zasadnością kary, która mimo charakteru, wydawała się narratorowi niewspółmierna: „Przez cały ten czas starałem się plastycznie uprzytomnić sobie ohydny zbrodnię, którą popełnił stracony, jakoś jednak ten obraz pod wpływem silnych wrażeń ciągle się zacierał”<sup>160</sup>. Relacja z udziału w egzekucji jest świadectwem egzystencjalnego niepokoju, wynikającego z postawienia narratora w sytuacji granicznej, jaką jest obcowanie ze śmiercią (nie w metafizycznej postaci, a realnej, fizycznie dokonującej się na oczach opowiadającego). Zdarzenie to uruchomiło pytania o sens egzekucji jako aktu służącego sprawiedliwości oraz o miejsce jednostki wobec opresyjnego systemu. W duchu Camusa kara śmierci jawi się jako najbardziej absurdalny akt władzy nad człowiekiem, nie naprawia jednocześnie zbrodni, ani nie „uczy” już ukaranego<sup>161</sup>. Opisy egzekucji, w których Bielski zaakcentował jej teatralność i prowizoryczność, wiąże się właśnie z takim postrzeganiem kary ostatecznej.

Narrator nie stara się racjonalizować, usprawiedliwiać aktu egzekucji. Doświadczenie wiążące się z obecnością podczas niej poskutkowało silnym rozchwianiem aksjologicznym – nie jest zdolny do „plastycznego uprzytomnienia sobie zbrodni”<sup>162</sup>, mimo zapoznania się wcześniej ze wstrząsającym materiałem dowodowym; poddaje się poczuciu absurdu. Temat egzekucji okazał się być trudny nawet w rozmowie między adwokatami. Ograniczyła się ona do zdawkowego pytania i jeszcze krótszej odpowiedzi: “- Był kolega? - Byłem.”<sup>163</sup>. Milczenie to jest symptomatyczne. Obrazuje niemożność pojęcia kary śmierci, która zostaje dokonana przy pełnej instytucjonalnej aprobacie.

W postawie narratora dostrzegalne jest wahanie – między koniecznością zawodową a osobistą niezgodą. Uwidacznia to dramat człowieka wciągniętego w tryby instytucji, która, przy zachowaniu zgodności z obowiązującym prawem, dokonuje zabójstwa. Jego doświadczenie śmierci staje się osobiste – bez miejsca na dialog, czego obrazem była niemożność wejścia w dyskusję z przełożonym. Opis ten ilustruje sytuację ograniczoności człowieka wobec systemu. Jednocześnie jednak narrator nie podejmuje jednoznacznej oceny – nie formułuje oskarżenia. Pytania wyłaniające się z relacji z egzekucji pozostają bez odpowiedzi.

Kolejna i ostatnia już odsłona twórczości prozatorskiej Bielskiego zdradza ambicje autora do tworzenia literatury popularnej. Co jednak należy zaznaczyć – teksty zebrane w *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* wiązać wciąż należy z wątkiem autobiograficznym. Pisarz chciał uzupełnić niejako swój autoportret rozpoczęty przy okazji publikowania *Mostu nad czasem* i *Spotkań z Kazimierzem*. Jednocześnie kryminalna tematyka tych tekstów doprowa-

---

<sup>160</sup> Tamże, s. 121.

<sup>161</sup> A. Camus, *Rozważania o gilotynie*, Kraków 1991, s. 22-23.

<sup>162</sup> K. Bielski, *Przeciw śmierci*, dz. cyt., s. 121.

<sup>163</sup> Tamże, s. 122.

dziła go do fundamentalnych pytań na temat zbrodni, kary oraz bezdusznego charakteru systemu prawnego. Lublin w tekstach z ostatniej książki Bielskiego nie jest już przestrzenią, którą idealizuje – staje się mroczniejszym miejscem, w której dochodzi do tragicznych sytuacji. Do wizerunku artysty i regionalisty z nostalgią patrzącego na minione lata, dodał adwokata, który kieruje się kompasem moralnym i logicznym myśleniem, potrafiąc jednocześnie odczuwać empatię wobec oskarżonych i, w przypadku tytułowego utworu oraz *Pseudo „Serce”*, potrzebujących. Prezentuje w tekstach doświadczenie zawodowe na dwa sposoby – opisując dynamikę śledztwa, dochodzenia do prawdy, sięgając po schemat gatunkowy powieści kryminalnej oraz, w przypadku *Przeciw śmierci*, w formie eseju opartego na wspomnieniach i poruszającego fundamentalne zagadnienia winy i kary.

Utwory o charakterze kryminalnym Bielskiego poprzez swój silny związek z materiałami archiwalnymi oraz fakt, że spisane zostały przez osobę znajdującą się za kulisami opisanych procesów, stanowią ciekawe źródło wiedzy o międzywojennym, a przede wszystkim powojennym stanie prawodawstwa. Kwestią znamioną w tych tekstach, porządkujących niejako wiedzę o okresie powojennym, jest fakt, że w przypadku *Tajemnicy kawiarni „U Aktorów”* i *Pseudo „Serce”*, jest to nawiązanie do prezentowanych sytuacji po ponad dekadzie od momentu, w którym miały one miejsce. Odczekanie kilkunastu lat przed ponownym zabranieniem głosu w sprawie swoich klientów, czy w ogóle kwestii rozliczeń powojennych, pozwoliło autorowi na wypowiedzenie się w chwili, w której nastroje społeczne się uspokoiły, procesy w sprawach podobnych zeszły na dalszy plan, a sama zdarzeniowość okresu wojennego zaczęła być badana z mniejszym naciskiem na subiektywne aspekty.

Refleksja nad systemem prawnym, w tym wątpliwości i sprzeciw autora wobec określonych rozwiązań, w pewnym stopniu pozwoliła na ukazanie przemocy systemowej oraz tego w jak skomplikowana była rzeczywistość podczas wojny i po niej, a dalej – do jakich dramatycznych konsekwencji doprowadzić może pozostawienie spraw Gazdy i Orszy niewyjaśnionych drogą sądową.

## Zakończenie

Opowieść o twórczości Konrada Bielskiego to w szerszym wymiarze opowieść o przemianach tożsamościowych, jakie stały się udziałem pisarza, który renegecjował nieustannie swój styl i szukał miejsca w dynamicznie zmieniającym się polu literackim. Proces ten był w dużej mierze wynikiem doświadczenia przeobrażeń politycznych, kulturowych i społecznych XX wieku, obserwowanych z perspektywy peryferyjnej. Wymusiły one adaptację do przekształcających się warunków i oczekiwań – zarówno tych związanych z instytucjami kultury, jak i z nowymi modelami odbioru literatury.

Zmienność stylistyczna, gatunkowa i tematyczna, jaką charakteryzują się utwory Bielskiego, wynikała z potrzeby odnalezienia własnego stylu, ale była też związana ściśle z szerszym problemem literatury w XX wieku, czyli z koniecznością wypracowania języka, który mógłby w adekwatny sposób opisać nową rzeczywistość, być odpowiedzią na kolejne historyczne „teraz” wymuszające przesuwanie akcentów, zmianę tonu czy form wyrazu.

Niejednolitość w twórczości Bielskiego wyrażała się poprzez wcielanie się w różne role: melancholika, poety zaangażowanego, działacza tworzącego w zgodzie z doktryną socrealistyczną, autora literatury popularnej i lokalnego komentatora. Taka adaptacyjna elastyczność mogła być świadomą strategią, służącą odnalezieniu miejsca w pejzażu literackim. Takie wrażenie sprawia przede wszystkim aktywność wydawnicza Bielskiego, ale też jego międzywojenna poezja i proza publikowana w prasie, w której sięgał po wątki kojarzące się z twórczością awangardową (fascynacja egzotyką i kinem, motywy urbanistyczne), ale też twórczość kolaboratywna, w którą się angażował (*Szopki Reflektora*). W podobnym kontekście rozpatrywać można jego prozę wspomnieniową oraz teksty o tematyce kryminalnej, które w latach 50. i 60. zyskiwały dużą popularność.

Na peryferiach przemiany literackie mają inną dynamikę niż w ośrodkach centralnych. W przypadku twórczości Bielskiego uwidacznia się to w postaci przyswajania nowych wpływów w sposób wybiórczy i (niekiedy) reinterretowania ich w odwołaniu do lokalnego kontekstu. Mechanizmy te widoczne były na różnych etapach działalności Bielskiego i wiązały się z różnymi realiami, a przyjrzenie się im pozwoliło uchwycić dynamikę przeobrażeń estetycznych w warunkach peryferyjnych. W przypadku obecnego w jego młodzieńczej twórczości wahania między tym co nowoczesne i pochodzące z centrum a tym, co bliskie jest wczesnomodernistycznej poetyce, wiązać należy z procesem kształtowania własnego języka wrażliwości przez początkującego pisarza. Łączyć to należy jednak nie tylko z eksperymentalnym charakterem juveniliów, ale też z presją, którą odczuwał młody autor. Przypuszczać można,

że to był powód, dla którego Bielski decydował się publikować teksty nawiązujące do tego, co utrwalone było już w tradycji literackiej. Te związane z nowatorskimi nurtami, a tym samym mogące budzić kontrowersje, pozostawiał z kolei w bezpiecznej przestrzeni rękopisu (widać to przede wszystkim w przypadku tekstów *Szatan* i *Dytyramb szatański*).

Inną odsłoną adaptowania wzorców z centrum były *Szopki* – ich autorzy sięgnęli po gatunek związany z kulturą popularną, który wcześniej wykorzystywali literaci z Krakowa i Warszawy. Nie skopiowali jednak w pełni „zasad” tworzenia szopek satyrycznych przez inne grupy, skupili się na lokalnej scenie politycznej, artystycznej i sytuacji społeczno-ekonomicznej. W podobny sposób Bielski tworzył zresztą po wojnie – jego aktywność publicystyczna, teksty poetyckie i prozatorskie wiązały się ściśle z tym, co ważne z regionalnego punktu widzenia, choć formy i tematy często zapożyczał z ogólnopolskiego obiegu literackiego.

Ambicje związane z chęcią dotarcia do centrum również były jednak dostrzegalne w twórczości i aktywności kulturowej Bielskiego. W międzywojniu wiązało się to z włączaniem się wraz z innymi autorami z kręgu Reflektora we współpracę z innymi środowiskami literackimi (zwłaszcza z pisarzami skupionymi wokół „Almanachu Nowej Sztuki”) oraz z twórczością kolaboratywną. Takie aspiracje Bielski zdradzał zresztą w twórczości poetyckiej – wybrzmiało to w utworach *My!* i *Do przyjaciół* publikowanych w „Reflektorze”. Po wojnie natomiast wydał swoją debiutancką książkę (*38 równoleżnik*) w Warszawie. Podejmował w niej już nie lokalne tematy, a wątki socrealistyczne w bardziej uniwersalny sposób.

Balansowanie między oczekiwaniami czytelników lokalnych a ogólnopolskich, między literackim eksperymentem a przemysłem rozrywkowym, nowoczesnością a nostalgią, stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych rysów pisarstwa Bielskiego. Jej niejednoznaczność, rozpiętość i tym samym zmienność pozwalają lepiej zrozumieć, jak autor funkcjonujący poza centrum, wypracowuje własne strategie twórcze, adaptuje najnowsze tendencje do lokalnych realiów, ale też jak odnajduje się w zmiennych kontekstach estetycznych, ideologicznych i społecznych. Ujęcie twórczości Bielskiego w kategoriach peryferyjności pozwala dostrzec jej znaczenie mimo funkcjonowania poza głównym nurtem literackim – w tym wypadku zarówno przez jej lokalny charakter, jak i fakt, że duża część dorobku poety nie została opublikowana, zachowała się natomiast w archiwum.

Uchwycenie tych cech twórczości nie byłoby możliwe bez sięgnięcia do materiałów archiwalnych. Znajdują się wśród nich nie tylko rękopisy utworów, ale też osobiste zapiski, korespondencja czy dokumenty związane z pracą zawodową autora, które również okazały się pomocne przy analizowaniu ostatniego etapu twórczego Bielskiego (*Tajemnicy kawiarni* „U

*Aktorów*”). Analiza materiałów archiwalnych wprowadza dodatkowy poziom złożoności do odczytywania twórczości Bielskiego. Choć opublikowana część jego dorobku nie tworzy spójnego obrazu stylistycznego ani gatunkowego, daje się w niej zauważyć pewien kierunek rozwoju. Z kolei dokumenty rękopiśmienne odsłaniają procesualność tej drogi – ujawniają wahania autora oraz fakt, że przemiany w jego twórczości nie następowały poprzez proste zastępowanie jednych elementów przez inne.

Znaczenie archiwum w tym wypadku nie ogranicza się jedynie do roli źródła informacji o etapach pracy nad utworami. Badanie materiałów po Bielskim pozwoliło również w pewnym stopniu prześledzić momenty związane z kształtowaniem się tożsamości twórczej autora. Zachowało się to w postaci zapisanych w rękopisach tekstów, dostrzegalnych w nich inspiracjach, ale zmaterializowało się też w innej formie – rysunków i sygnatur. Te ostatnie uświadamiają, jak istotna w badaniach archiwalnych jest materialna postać dokumentów oraz że pozornie nieistotne drobiazgi znajdujące się na marginesach, w prywatnych notatkach, mogą czasami być warte uwagi bardziej niż starannie napisany w czystopisie wiersz. W przypadku wczesnych rękopisów Bielskiego to właśnie te nieliczne rysunki obecne w brudnopisie wpłynęły na percepcję tych zbiorów oraz sposób interpretacji jego późniejszej aktywności literackiej.

Kategoria „myszkowania”, która wprowadzona została na początku rozprawy, w tym kontekście stała się nie tylko trafnym określeniem na metodę badań, która polegała na podążaniu za tym co ukryte w archiwum, zapisane na marginesach, rozproszone czy przykryte za nieliteracką formą części z zapisków. Stała się również doskonałą nazwą na praktyki pisarskie Bielskiego, który po zgromadzeniu swoich tekstów, sam po nich „myszkował”, dokonując relektur, zmian, eksperymentując w przestrzeni rękopisów. Przy czym to, co Bielski wypracował na kartach zeszytów pozostawało często ukryte wśród jego zapisków. Warto również wspomnieć, że to, jak autor szukał inspiracji również wiązać można z tą kategorią. Wielość i niestabilność wzorców dostrzegalna zarówno w jego tekstach opublikowanych, jak i tych zachowanych w archiwum, pozwala sądzić, że w pewnym sensie Bielski „myszkował” również po literaturze, przy prawie żadnym „znalezisku” jednak nie zatrzymując się na dłużej. Praca badacza i praca Bielskiego w tym kontekście zaczynają się przenikać – obie polegają na cierpliwym szukaniu i przyglądaniu się temu, co udało się wydobyć z zebranych materiałów.

## Aneks

Niniejszy aneks zawiera teksty i elementy, o których mowa była w pierwszym rozdziale rozprawy. Pierwszą część stanowią tabele – te, które Bielski sporządził w swoim brudnopisie oraz zestawienie *Szatana* i *Dytyrambu*, a także wyimki z dwóch wersji *Rewolucji*. W drugiej części znalazł się raptularz, który poprzedzony został obszernym komentarzem dotyczącym materialnego kształtu nośnika oraz jego zawartości. Element ten wzbogacony został o ilustracje – zarówno w opisie brulionu, jak i między przeniesionymi do pracy utworami. Ostatnią część aneksu są odpisy utworów Bielskiego wykonane ręką Józefa Czechowicza.

Przepisane teksty zostały zmodernizowane w zgodzie z obowiązującymi normami językowymi, na przykład: ‘j’, ‘y’ do ‘i’ („melodja” do „melodia”, „historja” do „historia”), ‘y’ do ‘e’ („zatym” do „zatem”) i ‘e’ do ‘y’ („ośnieżonemi” do „ośnieżonymi”). Wyjątkiem były wyrazy, które wpływają na rytm lub znajdują się w klauzulach. Poddano również modernizacji pisownię łączną i rozłączną wyrazów (bez wyjątków).

Komentarze dopisywane przez autora ołówkiem przy tekstach przeniesione zostały do przypisów. Tam gdzie było to możliwe zapis miejsca i daty napisania utworu zostały ujednolicone. Z tekstów wyeliminowano ewentualne błędy zapisu, a wyrazy niemożliwe do rozczytania oznaczono jako [-], gdzie myślnik odpowiada jednemu słowu. Wyrazy obce, motta wykorzystane przez Bielskiego oraz dedykacje zapisane zostały kursywą.

**Tabela 1.** Zmiany w *Rewolucji* widoczne między wersją z brudnopisu a tą, obecną w raptularzu

Luźne karty z teczki 168R:	raptularz:
Porywy – ideały – trociny – otręby [k 13 v]	Porywy, ideały – klęski dziewczosłębny. [k 50 v]
Wykrzywia suche usta spiekłe od męczenia – [k 14 r]	Wykrzywia suche usta spiekłe od zmęczarni. [k 51 r]
<u>Wychodowali zemstę z lodowatym czołem</u> – O nie bój się. Strach jest śpiący i pijany [k 14 v]	<u>O, zemsto barbarzyńska z lodowatym czołem.</u> Nie lękajcie się. Strach jest śpiący i pijany. [k 51 v]
Sam się zdziwił, że ktoś się do niego uśmiecha [k 15 r]	Zadziwił się, że ktoś się do niego uśmiecha [k 52 r]

**Tabela 2.** Zestawienie *Szatana* i *Dytyrambu szatańskiego* (wersja z raptularza)

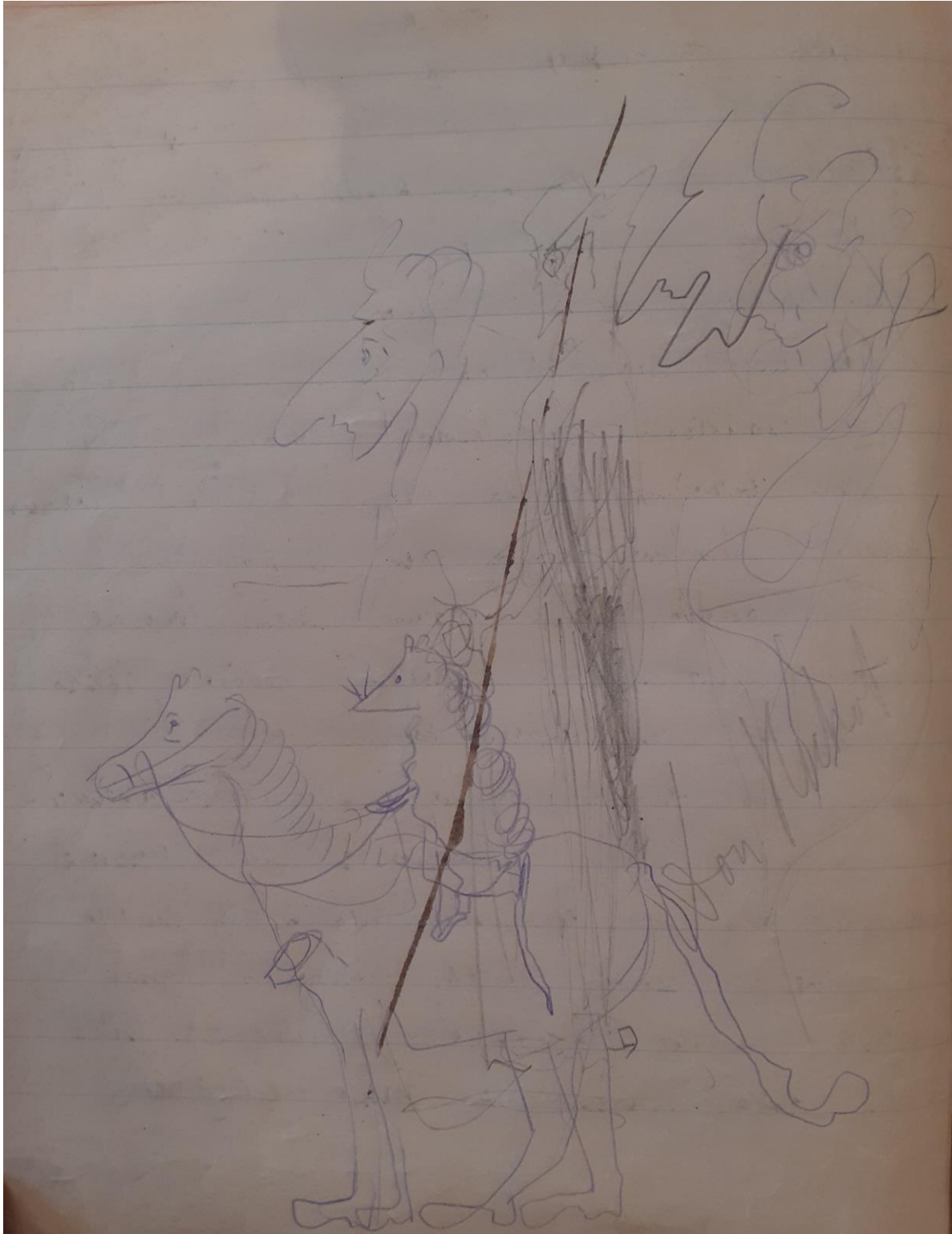
<i>Szatan</i>	<i>Dytyramb szatański</i>
Opasałem swe lędźwie gałęzią laurową I rzuciłem samotni mej milczące ściany. Na ustach ironiczny uśmiech, drwiące słowo, W oczach cynizm bezradny, w ręku krzyż złamany.	Patrz! Oto idą tłumy znowu na Golgotę! Na Boga! Cóż się stało? Chrystus śmiał się z krzyża!
A odpędziłem smutek, co osiadł na czole, O głązy roztrząsałem snów upojnych czarę. I do sakwy schowałem moją dobrą wołę, I otrułem cykutą moją wielką wiarę.	Trwogą zdjęci uczniowie zanosili skargi Do Ojca. Piotr przerażon zaparł się raz czwarty. Łotr na krzyżu odwilżyć chciał spieczony wargi, Wina pełen roztruchan podały mu czarty.
Patrz! oto idą tłumy znowu na Golgotę. Łza z oczu uroniona człowieka poniża, Szalony, kto dziś jeszcze kocha swą tęsknotę! – Na Boga! Cóż się stało? – Chrystus śmiał się z krzyża.	Trzeciego dnia zmartwychwstał Judasz Iskarjota I poszedł do Emmaus, gdzie chciał spotkać Pana. W wieczerniku zebrała się miejska hołota, Śpiewali dzikie pieśni – hulali do rana .
Trwogą zdjęci uczniowie zanosili skargi Do Ojca. Piotr przerażon zaparł się raz czwarty, Łotr na krzyżu odwilżyć chciał spieczony wargi, Pełen wina roztruchan podały mu czarty.	Magdalena swe piersi jurne w błędnym szale Krwawiła, skruczę czyniąc u stóp Kaifasza, A Tomasz nawet wtedy nie chciał wierzyć wcale I sprawdzał siną pręgę na szyi Judasza.
Trzeciego dnia zmartwychwstał Judasz Iskarjota I poszedł do Emaus, gdyż chciał spotkać Pana. W wieczerniku zebrała się miejska hołota, Śpiewali dzikie pieśni i pili szampana .	Na ziemię z nieba upadł całun obłąkańczy. Hejże! Będziemy płaszać! Niech zabrzmią tympany! Patrz! Nawet stare słońce cieszy się i tańczy Niebiosza oszalały! Sam Bóg jest pijany!
Na ziemię z nieba upadł całun obłąkańczy. Hejże! Będziemy płaszać, niech zabrzmią tympany. Patrz! Nawet stare słońce cieszy się i tańczy. Niebiosza oszalały. Sam Bóg jest pijany!	Zbudź się Piotrze! Z tajemnic już spada zasłona! Zagroź wrokiem zamglonym bezmyślnie i wiernie. Uwierz wreszcie Tomasz! Patrz! Chrystus nie kona! Wyrwał gwoździe i z głowy swojej zrzucił ciernie.
W świątyni Salomona zabijemy strażę, Na szczycie góry Synai bić będziemy w gongi. Pozdieramy obrazy, zniszczymy ołtarze I kałem obryzgamy spiszowe posągi.	Śmiej się Matko Bolesna! Tak jak Syn się śmieje! Józefie! W górę kielich! Porzuć warsztat pracy! Niewiasty! Niech wasz taniec zbudzi Galileę! W wieczerniku już przecie uczują pijacy!
Hej! Tańczmy Cazmagnole w zaduchu i smrodzie Bud karczemnych. Rozwalić ściany z wielkim gestem. Nie ma złotych pałaców – zamki są na lodzie Bogów niema, zła nie ma, nas niema! – Ja jestem	Magdaleno! Rozpłomień pocałunków żary! Wylej na biesiadników wonności amforę. Rzesze, tłumy, uczniowie – szalejcie bez miary, Przeklinajcie miłość cnotę i pokorę!
	Tan wasz dziki, obłądny piekła nie zatrwoży, Nie zagrozi Duch święty światła manifestem. Nie zagrzmi wam Jehowa. Nie zbawi Syn Boży! Bogów niema – zła niema – nas niema – Ja jestem.

<u>Ja</u>	<u>St</u>	<u>Pow</u>	<u>W</u>
<u>Sauwki</u>		Król który wysoko	Zużycie
<u>Wagi</u>		dierynny	Powany
<u>Ostatni</u>		standard	Sobalca
		<u>Cw</u>	Królestwo niedow
		Republika Franja	<u>Sot daty</u>
		Jeden z królów	
		niezadowolony	
		<u>Matka</u>	
		tycie wronki	
		niepotrzebne	
		<u>Sporiedzi</u>	
		<u>Kato</u>	

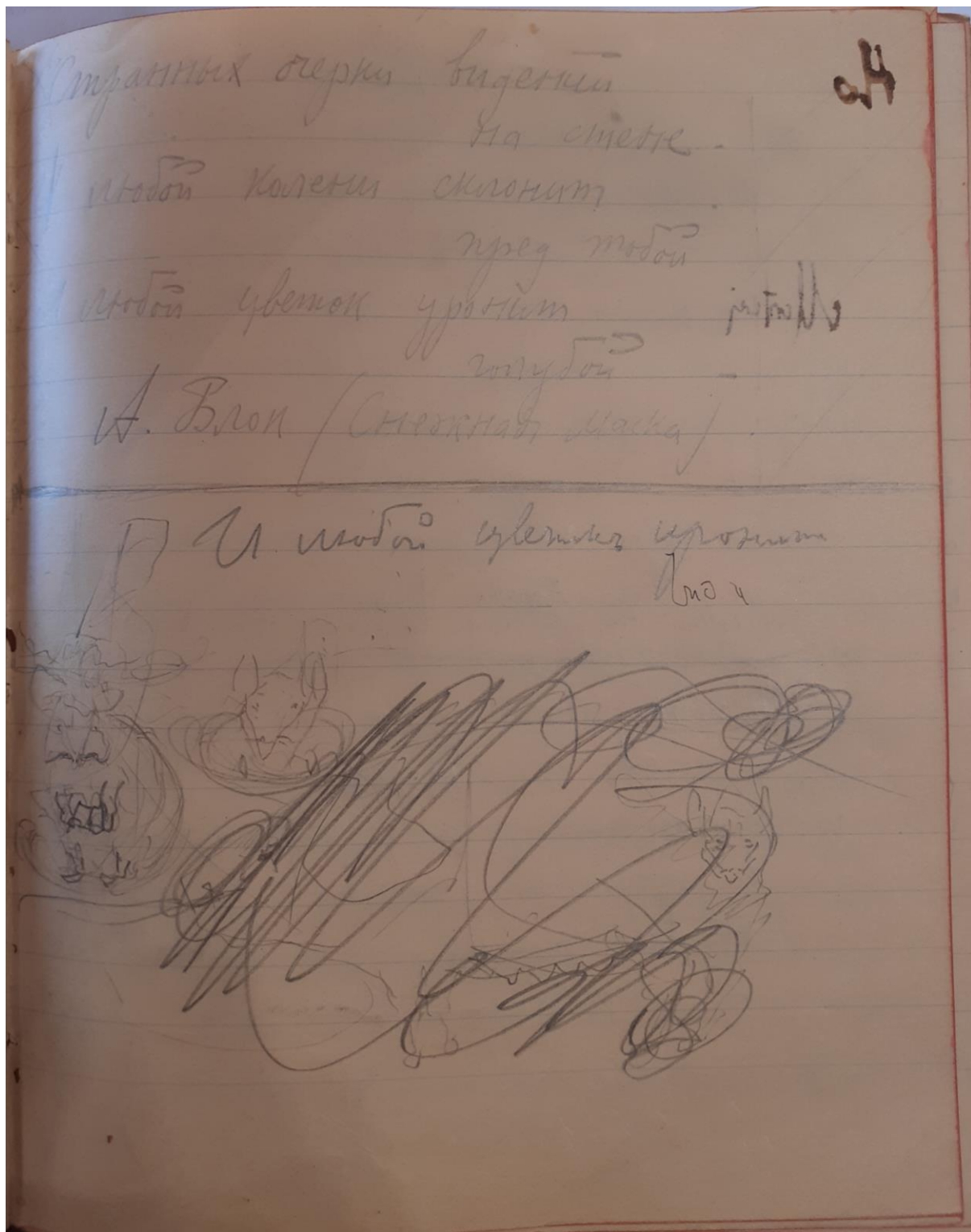
II. 1. Tabela zapisana w brudnopisie Bielskiego na karcie 8 verso

<u>Undygen</u>		Vn
<u>K zbrzgaus</u>	<u>Medmu povernych</u>	<u>Chnisi pane</u>
<u>Cap-rodog</u>	herony smiech	Ulrok
<u>Zycie wrowek</u>	Moje pamietniki	na alarm dusma
<u>Unatma</u>		z tajemnej dali
<u>Infisa</u>	<del>Infisa</del>	Jak bylo
		Gubernator
		Sawra
		Syn wionicy
		Wlasci bioniecy
<u>Zydu</u>	<u>Cypunob</u>	
<u>Wymu</u>		Towary
		Wymu
		na prugu yca
<u>Zynar</u>	<u>Zuorkewin</u>	
<u>Lura Tarank</u>	Prolog	
<u>Steer pazypancy</u>	<u>Stitalee</u>	<u>Suet</u>
	Ogarki	Oumaba
		Thropara
	<u>Woinbrudis</u>	Smiech
		Glepy
		On Adne
		Persona grata
		W drodze

II. 2. Tabela zapisana w brudnopisie Bielskiego na karcie 10 verso



II. 3. Rysunek myszy na koniu z dopiskiem „Don Kichot”



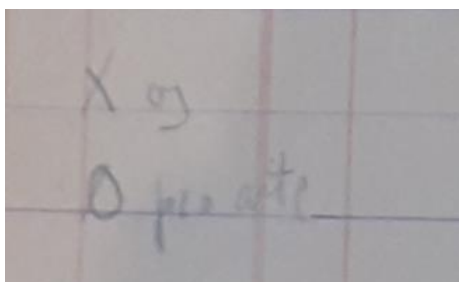
II. 4. Karta z myszami z brudnopisu Bielskiego

## Raptularz – komentarz

Raptularz zapisany został w brulionie o wymiarach 17,5 x 20,5 cm w twardej oprawie (koloru ciemnozielonego). Okładka nosi znamiona licznych uszkodzeń mechanicznych – zwłaszcza tylna część, na której znajduje się naklejka z nieczytelnymi napisami, wykonanymi ręką autora. Na dokument składa się 134 kart (zadrukowanych w niebieskie linie poziome, dwie czerwone w dolnej części kart i 9 czerwonych pionowo), z czego 90 jest zapisanych (jedno- i dwustronnie), natomiast 44 pozostało pustych. Łącznie w brulionie znajduje się 112 tekstów (łącznie z tymi, zapisanymi od końca notatnika).

Pierwsza karta ma charakter strony tytułowej. Autor zapisał po skosie „K. Bielski” ołówkiem, pod spodem czarnym atramentem dopisał „Raptularz” – napisy prawdopodobnie nie powstały w tym samym momencie.

Raptularz został zapisany ciągiem od karty 1 do 89. Do karty 68 był pisany starannie – na kolejnych kartach dukt pisma stopniowo się zmienia, staje się mniej czytelne. W brulionie obecne są nieliczne skreślenia (przekreślone zostały dwa wiersze, karty 69 i 70 zostały sklejone, co uznać można również za skreślenie; pojawiają się pojedyncze poprawki tekstów), notatki wykonane ołówkiem – najczęściej dotyczą one publikacji poszczególnych utworów, paginacji odautorskiej<sup>1</sup> oraz komentarzy do tekstów, a także symboli (X – os; O – *pro arte*), które autor wprowadził na karcie 2 verso, a które stosował następnie do każdego z tekstów (czasami stawiając oba przy danym utworze):



II. 5. Symbole stosowane przez Bielskiego w raptularzu

Raptularz podzielony jest na trzy główne części:

1. Część pierwsza – nie została podpisana jako taka. Możliwe, że początkowo treści zawarte w brulionie miały być niepodzielone. Karty od 7 recto do 8 recto są niezapisane.

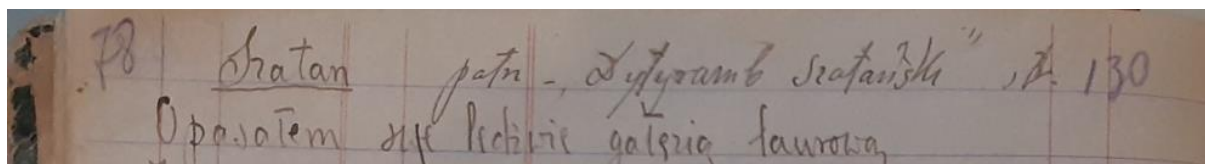
Część ta jest wewnętrznie podzielona na *Sonety wojenne* (k 3 recto – k 6 verso) i *Nastroje* (k 8 verso – k 35 verso). Na karcie 34 recto znajduje się utwór *Finale*, który przeniesiony został przez autora na „stronę 60” czyli na kartę 31 verso (za utwór Z „*Pieśni mocarza*”). W tej czę-

<sup>1</sup> Ta została przekreślona przez archiwistę. W archiwum nadano nową numerację kart.

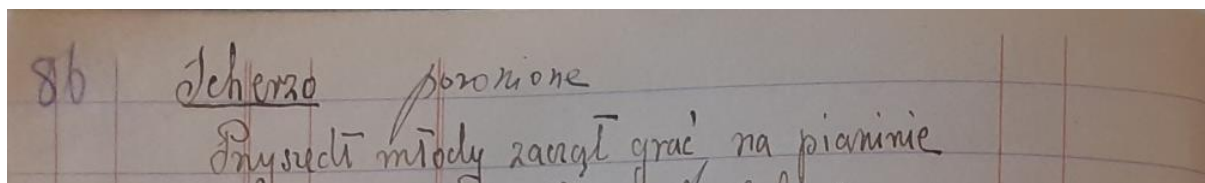
ści *Raptularza* znajdują się teksty z lat 1918-1921 napisane w: Chełmie, Lublinie, Żytomierzu, Biskupiczkach, Piwniku, Warszawie i w Kowelu oraz na froncie białoruskim. Trzy teksty z niej oznaczone zostały jako opublikowane – wszystkie w „Młodzieży” w numerze 1 z lutego 1920 roku. Łącznie część ta zawiera 53 teksty, z czego 41 to wiersze, 12 to fragmenty prozy oraz dziennika.

2. Część druga – „Utwory powstałe po zdecydowanym przełomie wewnętrznym”.

Część ta znajduje się na kartach od 36 recto do 67 recto (na 67 verso jest wakat). Na kartach 40 verso – 41 recto i 44 verso – 45 recto zapisane są dwa skreślone utwory: *Szatan* i *Scherzo*. Nad pierwszym z wierszy widnieje notatka: „patrz - «Dytyramb szatański» str. 130” co jest istotne, ponieważ teksty częściowo się pokrywają. Można więc uznać *Szatana* za pierwszy szkic *Dytyrambu*. Przy drugim tekście autor ołówkiem zapisał „poronione”.



II. 6. Fragment karty 40 verso z utworem *Szatan*

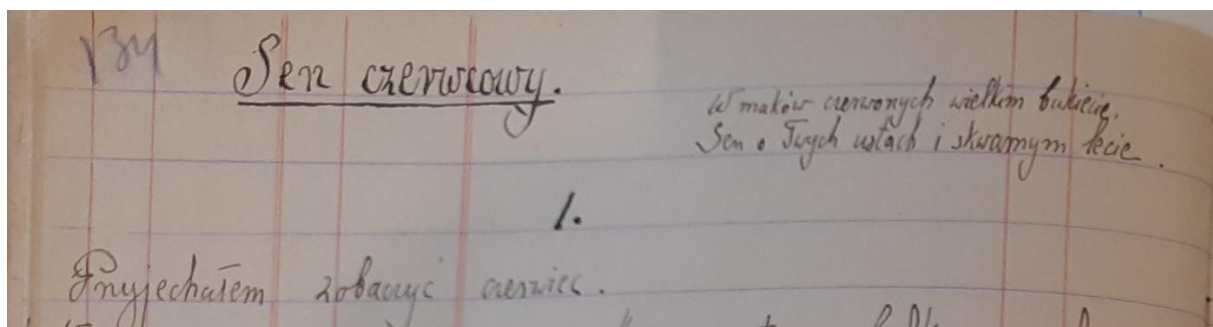


II. 7. Fragment karty 44 verso z utworem *Scherzo*

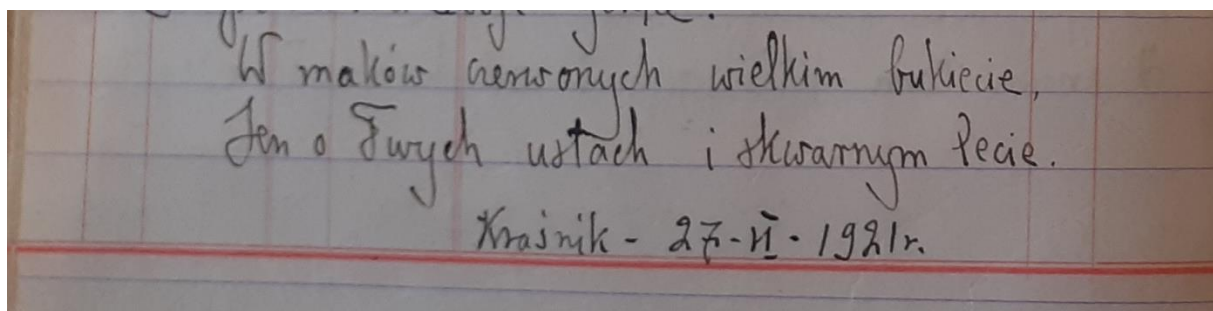
W części drugiej znajdują się 33 utwory z czego 30 to wiersze, natomiast trzy to fragmenty prozy. Spośród liryki opublikowane zostały dwa utwory: *Polityka* (w 1 numerze „Reflektora” w 1924 roku) oraz *Dytyramb szatański* (w 1 numerze „Lucifera” z 1921 roku). Teksty z tej części powstały w 1921 roku w: Lublinie, Kraśniku i Łosieniu. 6 utworów znajduje się również na luźnych kartach (w teczce o sygnaturze 168 R), które mają charakter brudnopisu. Są to: *Rewolucja*, *Morfina*, *Spowiedź*, *Pocałunki*, *Lenistwo*, *Majaki*

3. Część III

Część ta znajduje się na kartach 68 recto – 88 verso i jest to najmniejszy objętościowo element *raptularza*. Autor zawarł w niej 24 teksty – 21 wierszy, 3 fragmenty prozy i z dziennika. Jako motto do *Snu czerwcowego* użył fragment własnego utworu (*Pocałunki* k. 54 verso): „W maków czerwonych wielkim bukicie/ Sen o Twych ustach i skwarnym lecie”.



II. 8. Fragment karty 68 verso z utworem *Sen czerwcowy*



II. 9. Fragment karty 54 verso z utworem *Pocałunki*

2 utwory są przekładami z Aleksandra Błoka (k. 78 verso – 79 recto). Cztery wiersze z tej części zostały opublikowane: *Erotyk*<sup>2</sup>, *Erotyk jesienny*<sup>3</sup>, *Obrazek na pudełku tytoniu*<sup>4</sup>, *My!*<sup>5</sup>. Bielski zaznaczył jednak publikację tylko przy utworze *My!*, który ukazał się w 1925 roku na łamach „Reflektora”. Można więc założyć, że jest to przybliżony czas, w którym Bielski zakończył pracę nad raptularzem – w 1938 roku w „Kamieniu” wydrukowany został *Erotyk jesienny*, czego autor już nie uwzględnił w notatkach czynionych przy utworach. Teksty zapisane w tej części materiału pochodzą z lat 1921-1924 i zapisane zostały w Łosieniu, Lublinie i Kraśniku. Tekst [*Mówiłaś mi...*] obecny jest również w teczce o sygnaturze 168 R – zapis ten ma charakter brudnopiśmienny.

Istotny wydaje się fakt, że autor nie numerował części w taki sam sposób – pierwsza nie ma „strony tytułowej”, natomiast druga i trzecia numerowane są inaczej: słownie i cyfrą rzymską. Sugeruje to, że teksty nie były spisane za jednym razem i możliwe, że w trakcie tworzenia raptularza Bielski układał utwory, decydował, które są istotne dla niego i w jaki sposób (taki stan rzeczy potwierdzałyby przesunięcia tekstów, skreślenia i komentarze do tekstów, np. do *Finale*, *Szatana*, *Scherzo* oraz symbole, którymi opatrywał kolejne teksty – prawdopodobnie zresztą po ustaleniu struktury całego dokumentu, ponieważ są one kreślone ołówkiem, same utwory natomiast zapisane zostały czarnym atramentem).

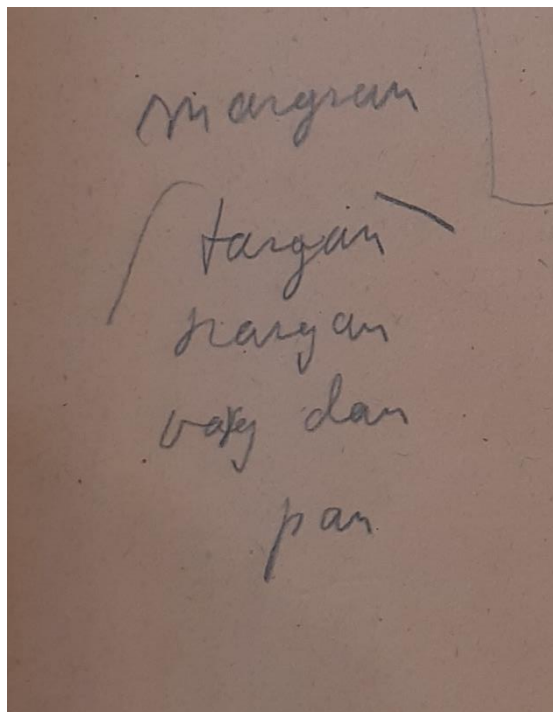
<sup>2</sup> Zob. K. Bielski, *Wczoraj i przedwczoraj*, Lublin 1966, s. 7.

<sup>3</sup> Zob. „Kamena” 1938 nr 3-4, s. 36.

<sup>4</sup> Tomasz Ptak [K. Bielski], *Obrazek na pudełku tytoniu*, „Nowe Życie” 1925, nr 2-3, s. 6.

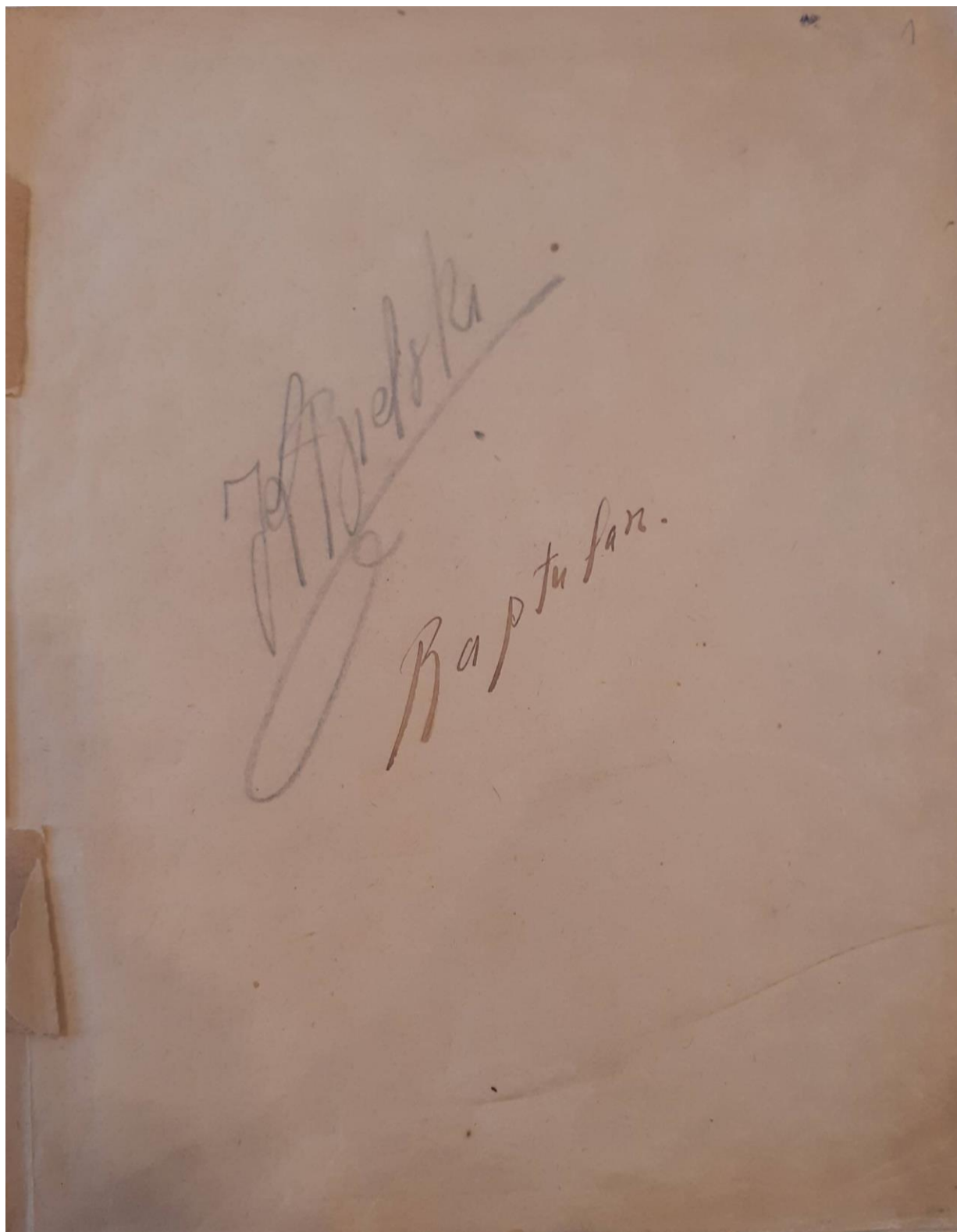
<sup>5</sup> Zob. „Reflektor” 1925 nr 2, s. 44-45.

„Nieoficjalna”, czwarta część („brudnopiśmienna”) zawiera dwa nieczytelnie zapisane wiersze (k 133 recto i verso) oraz na 3 stronie okładki i na karcie 134 recto notatki z obliczeń autora, różnych zapisów daty (4 marca 1924) oraz prawdopodobnie zabiegu szukania rymu:



**II. 10.** Fragment karty 134 recto, na której Bielski zapisywał notatki pomocnicze

## Raptularz



II. 11. Strona tytułowa raptularza

## Sonety wojenne

### Sonet wstępny<sup>6</sup>

Zgorzkniały, nienawidząc, świata, siebie, ludzi.  
Borykając się z bólem, co mi duszę targa,  
I bacząc, by nie wyszła z mych ust żadna skarga,  
Piszę chłodno spokojnie, choć rozpacz gniew budzi.  
    Jęku cichego moja nie szeptała warga,  
    Kto chce wyrwać mi z serca krzyk-darmo się trudzi;  
    Samotność kocham tylko – chłód co pierś mi studzi,  
    Sonet, w którym zamykam uczuć moich larga.  
Lecz czasem ogień święty serce mi przepala  
I zerwać chcę sonetu misterną budowę,  
I tworzyć rzeczy wielkie potężne i nowe,  
    Gromy, których blask tylko grody, sioła spala,  
    Ale chwila natchniona przemija niestety  
    I znów piszę sonety, sonety, sonety

Chełm, 26 XII 1919 r.

---

<sup>6</sup> Drukowany w „Młodzieży” (nr 1, 1920).

## Sonet pijany<sup>7</sup>

Świat się kręci... Gdzieś lecę tak długo... otchłanie...  
Czemu w głowie mej huczą rozszalałe dzwony?  
Modliłem się, a kapłan przeklął mnie z ambony...  
Polska, Polska powstała, dziejowe zaranie!

Krew, krwią broczę – to serce pękło mi w świtanie!  
Hej! Śmiejemy się, niech pieśni zabrzmia huczne tony!  
Dość! Dość! Już tracę zmysły; wre taniec szalony!  
Wolniśmy! W oczach ciemno... krew widziałem w ranie.

Wczoraj wieczór słyszałem brzęczące kajdany,  
A dzisiaj mnie zbudziły grzmotem złote rogi...  
Chwyciłem broń – wróg leży martwy, pokonany!  
Co roję? W las zaszedłem, oplotły mnie głogi.  
Świat się kręci... Gdzieś lecę... Wokół krwawe morze...  
Zwyciężyłem... Zwycięzę... Tak mi pomóż Boże!!!

Chełm, 21 XII 1919 r.

---

<sup>7</sup> Drukowany w „Młodzieży” (nr 1, 1920).

Dzień dzisiejszy

Tysiące pułków przeszło w walki huraganie...  
Tysiące ludzi padło i wstało tysiące...  
Wpatrzeni w blaski stali, w słońca gorejące,  
Idziem pijani szczęściem przez krwawe otchłanie.

Cześć tym, którzy polegli wierząc w zmartwychwstanie!  
Cześć tym, których szeregi idą w bój milczące!  
Precz sprzed oczu zapory złote blaski ćmiące!  
Idziemy zetrzeć wszystkich kto przeciw nam stanie!

Oto tytanów armie na boje mocarne  
Idą z pieśni zwycięskiej niemilknącym chórem...  
Powstaje co potężne, przepada co marne!  
Idziemy nieprzepartym, niezwalczonym murem,  
Przy dźwiękach hurm bojowych, upojeni sławą...  
...To o czym śnili czasem dziś się stało jawą!!!

Lublin, 23 I 1920 r.

## Strażnik

Oparty o karabin trwam na stanowisku,  
Z okiem wiecznie utkwionym w mroczne przestrzenie.  
I wzrokiem przebijając przeszkody i cienie,  
Czuwam, czyli nie ujrzę wroga w ogni błysku.

W każdym drzewa szeleście, w nietoperza pisku  
Słyszę trwożne okrzyki, czuję jak wiatr żenie  
Zeschłe liście, drażnią mnie wiotkich trawek drzenie,  
I z zapartym oddechem trwam na stanowisku.

A jeśli się ukazesz ty hardy i śmiały,  
Co nie bacząc na warty, bagnety i strzały  
Zechcesz godzić w me życie pod nocy całunem,  
Pierwej, niż ostrza stali, pierwej nim pociski,  
Ugodzą cię potężne moich źrenic błyski  
I upadniesz zabity ocz moich piorunem!

Lublin, 3 II 1920 r.

## Homunculus

Patrzcie! On pięścią swoją chce rozmiażdżyć globy,  
Gdy się w srogich katuszach beznadziejnie miota!  
Szalony! Chce, by jego paląca tęsknota  
Wzruszyła starą ziemię, otworzyła groby!

I dla szczęścia naościęz swe otwiera wrota,  
By w nim wiecznie gościło poznać chce sposoby.  
Ha! Wydiera się z ukrycia tajnie naszej doby  
I stawia sobie pomnik ze spiżu i złota!

Dotąd tylko krwi całe powytaczał rzeki,  
Ale czynu godzina jeszcze nie wybiła,  
Jeszcze dzień przesilenia i zwycięstw daleki.  
    Idzie czas! I potężna niemożna siła  
    Słabe dotąd zarzewia porozpala ułuny.  
    Zaprawdę, wiele może... w piersi ma pioruny.

Lublin, 8 II 1920 r.

## Klęska<sup>8</sup>

Zmęczony, pokonany padł żołnierz wśród pola...  
Zmilkły wdali armaty rozbite przez wroga...  
W czarnym płaszczu pomiędzy wojskiem przeszła trwoga,  
I smutno uśmiechnęła się żołnierska dola.

Parę łez uroniła schylona topola...  
A tam hen! Gdzieś daleko, gdzie ta polna droga,  
Tam wrzała jeszcze walka zacięta i sroga,  
Lecz wśród kurzu i dymów płynęła niedola.

Zbladłe usta szeptały pieśni pogrzebowe,  
Nad jakimś trupem wrona szyderczo się śmiała.  
Załkały głucho strzały, zapłakały działa.  
Kruki w dal zawodziły gdzieś pieśni grobowe...  
Pobojowisko łkało z zawodu i klęski,  
A żołnierz konający śpiewał hymn zwycięski.

Żytomierz, 22 VII 1919 r.

---

<sup>8</sup> Drukowany w „Młodzieży” (nr 1, 1920).

Nietknięty  
w albumie R. Ż.

Nie zegnę swojej głowy pod naciskiem losu  
I nie załam w życiowej srogiej zawierusze.  
W niewzruszonej do końca zostanę otusze  
I nie wydam z swych piersi skarg, ni jęków głosu.

Jak skała granitowa z powodzi chaosu  
Niewzruszona zostaje, tak ja zostać muszę.  
I nie będę się w piersi bić w bezsilnej skrusze,  
I nie będę z swej głowy rwać w rozpacz włosy.

Łza nie błysnie w mym oku, choć pierś ból przetrawi.  
Jak salamandra wyjdę ja z wraźych płomieni  
I smutek na mym czole piętna nie zostawi,  
I stalowego serca mego nic nie zmieni,  
Chociaż świat cały we krwi i we łzach się pławi  
I choć z dala krok słyszę idącej jesieni.

Żytomierz, 18 VI 1919 r.

## Bitwa

Hej! Skoczne weselisko! Radosna zabawo!  
Pójdźcie zmęczeni nudą – Życia niewolnicy!  
Niech sprzed oczu wam pierzchnie cień żrącej tęskninicy  
I porwie was swym wirem orgia walki krwawa.

Nowych światów przed wami się otworzy nawa,  
Ogień armat rozświetli mroki tajemnicy,  
W oczy struchlałe zajrzy upiór trupiolicy  
Szaleni nie poznacie czy to sen, czy jawa.

I pójdziecie ze śmiercią, trwogą i obłędem  
W szalony dziki taniec wszystkie naraz pary.

Lublin, 20 XII 1920 r.

## Nastroje

### Zmierzch

W ciemnych mrokach wieczoru toną drzew krawędzie,  
Idzie noc i w koronki czarne świat ubiera.  
Dziwnie, dziwnie sen dzisiaj się o tobie przędzie...  
Płyną mary, ostatni blask słońca umiera.  
    Przędzie się sen o latach dawnych i o tobie  
    I sączy w serce moje kropelki goryczy...  
    Płacze gorzko na świeżo wzniesionym ktoś grobie,  
    A biały anioł stoi i łyzy jego liczy.  
W zmierzchy ciche zamglone tonie serce moje,  
Płacząc cicho, jak drzewa dziwnie rozelkane.  
I wspominam swe bóle, troski, nieukoje,  
Chłonąc duszą wieczoru pieśni rozegrane.

Lublin, 5 III 1920 r.

Preludium

*w albumie J. H.*

Siedzę i dumam, a myśli moje  
Gdzieś ulatują w dal...  
I płyną do mnie wspomnień roje...  
Siedzę i dumam, mkną myśli moje,  
A w sercu rośnie żal.  
Oparłem głowę o swoje dłonie  
I opuściłem wzrok.  
W duszy mej dźwięczy ton po tonie,  
Oparłem głowę o swoje dłonie.  
Dokoła pada zmrok.  
Zamknąłem oczy, zda się przede mną  
Zabłyśła jasna skra.  
Rozdarła ona oponę ciemną...  
Otwarłem oczy, a przede mną  
Noc, a na oku łza.

Żytomierz, 24 IV 1919 r.

## Ukojenie

Po srebrzystym promieniu miesiąca,  
Po łzie, która z oczu spływa drżąca,  
Zeszło w głębie duszy mej

Ukojenie.

Błogi spokój dokoła rozlało,  
Serce do snu mi ukołysało,  
Pełne siły i słodczy swej,  
Jak marzenie.

I poczułem się jak w niebo wzięty,  
Znikły mroki i życia odmęty,  
Zniknął cały gdzieś ten świat  
W oddali.

I ujrzałem niebiańskie lazury,  
Usłyszałem archanielskie chóry  
W zapomnieniu krzywdy dawnych lat  
W życia fali.

I piosenką szczęścia kołysany,  
Dziwnym czarem dokoła owiany,  
Zapomniałem mroki nocy złej  
I cierpienie.

Po srebrzystym promieniu miesiąca,  
Po łzie, która z oczu spływa drżąca  
Zeszło w głębie duszy mej  
Ukojenie.

Żytomierz, 18 IV 1919 r.

## Kwiaty

Wiosenne świeże kwiaty z tęsknoty do słońca  
Ku ziemi pochylily omdlałe kielichy.  
I senne płatki lecą i lecą bez końca,  
A pieśczożliwe wonie chłonie wieczór cichy.  
    W serce płyną wspomnienia, jak powiędłe kwiaty,  
    Tak cicho delikatnie i niedostrzeżenie,  
    Tonę w nich omdlewając, jak dawnemi laty  
    I cały się roztapiam w półsennie marzenie.

Lublin, 5 III 1920 r.

## Przebudzenie

W szarym mroku, w szarym cieniu  
Pogrążony siedzę.  
Serce bije jakoś dziwnie,  
A okiem mgły śledzę.  
Zapomniałem o istnieniu  
I świata, i ludzi.  
Siedzę w mroku, siedzę w cieniu,  
Duch się ze snu budzi.  
Śniłem, śniłem przez czas długi  
Marzyłem rozkosznie.  
Jasne zorze, słońca smugi  
Świeciły mej wiosnie,  
Lecz zbudziłem się z uśpiania  
Na nowo do życia  
I wróciły znów cierpienia.  
Trwożne serca bicie.

Żytomierz, 15 V 1919 r.

W albumie H. Z.

Wszystko przemija na ziemi

Jak sen ulata...

Jak sen...

I chwile smutne z jasnymi

Także znikają na ziemi

Gdzieś hen...

Na krańcach świata,

Gdzieś hen.

Zostaje tylko czasami

Na serca dnie.

Siwemi osłane mgłami,

Zostaje tylko czasami

Jak gdyby po śnie

Jasnym...

Jakby po śnie

Wspomnienie.

Żytomierz, 30 IV 1919 r.

Z „Fantazji”

Czasem, gdy słyszę żołnierzy śpiew,  
Owiewa mnie dziwna tęsknota.  
W żyłach mi wolniej pulsuje krew,  
A serce bije na kształt młota,  
A myśl ze śpiewem leci w dal  
Gdzieś hen daleko w bezkres przestworza,  
A w sercu buduje się krwawy żal,  
Taki bezdenny, jak fale morza.

Żal mi ludzi, którzy giną.  
Żal mi łez tych, które płyną.  
Żal mi marzeń co gdzieś błędzą pośród życia fal.  
Żal mi kraju [-]  
Żal mi szczęścia minionego.  
I tej pieśni co umilkła niewymownie żal.

Żytomierz, 22 IV 1919 r.

## Sen

Ach! Snem było to wszystko, co się zdało jawą.  
Pryśła mojego szczęścia złota wiotka nić,  
A serce nie przestaje w piersiach trwożnie bić,  
I cały świat oglądam przez gęstą mgłą łzawą.

Konieczność zapisała los mój w księdze krwawo.  
Przeminęło złudzenie – Jak tu teraz żyć?  
A serce dusza pragnie jeszcze śnić i śnić...  
Nieubłagany losie. Opuszczona nawo!

Wyciągam ręce – Czuję jeszcze serca drgnienie.  
Szukam w przestrzeni pustej, dokoła milczenie...  
I przypominam chwile tych rozkosznych scen.

Jeszcze widzę przed sobą ciche oceany,  
Pluskają pieszczotliwie skronie me bałwany  
Lecz to był sen.

Chełm, 18 XI 1919 r.

## Elegia

Któż nie pamięta uśmiechów jesieni,  
Gdy w dal odchodzi smutna i milcząca?  
I lasy, krzewy złoci i czerwieni?  
    Złociste słońce śle resztki gorąca  
    I stroi ziemię we blaski i tęcze.  
    Ciszy prawdziwej żaden szmer nie zmaça.  
Wloką po niebie się nitki pajęcze,  
Płyną żurawie obłąkańczym sznurem  
Na lasy, łąki, pola i przełęczce.  
    Smutno! Pod starym zapleśniałym murem  
    Ostatnich kwiatów wyrosła gromada  
    I wioną jeszcze dawnej wiosny chórem.  
A szron co ranek na ich główki pada,  
I coraz smutniej chylą swe kielichy  
Ku ziemi, która we mgle stoi blada  
    O duszo moja! Już krok śmierci cichy  
    Słysząc... Na chore żółkłych pól przestrzenie...  
    Schodzi śmierć.....

Lublin, 26 XII 1919 r.

Echa wiosenne

Przybądź wiosno w nasze senne ogrody!  
Przybądź wiosno na pól nasze kobierce!  
Niech zakwitnie białym kwieciem sad młody!  
Niech zakwitnie białym kwieciem nam serce!

Niechaj czady pól rozkwitłych i wonie  
Kwietnych gajów wiatr unosi w przestrzenie,  
Niech w nich cała nasza dusza zatonie,  
Niech nam w serce słodki powiew ich żenie.  
Dzisiaj szare, senne nasze wyrody,  
Burdym śniegiem pól pokryte kobierce;  
We śnie jeszcze pogrążony sad młody,  
Serce płacze w wiecznej z sobą rozterce.

Zasnucone nagie dębów konary.  
Gorzko łkają wierzby w wodę wpatrzone...  
Przyjdź! Niech pierzchną nam sprzed oczu złe mary  
I świat ubierz w jasną kwiecia koronę.  
Niech nam czoła już nie palą płomienie,  
I niech serce więcej bólu nie chłonie.  
Niechaj czachy kwietnych sadów wiar żenie,  
Niech w nich cała nasza dusza zatonie.

O, przyjdź wiosno w nasze senne ogrody!  
Przybądź wiosno na pól szare kobierce!  
Niech zakwitnie białym kwieciem gaj młody!  
Niech zakwitnie białym kwieciem nam serce.

Luboml, 6 IV 1920 r.

Życie ludzkie jest to jedna z faz ewolucji duszy, dążącej do nieskończonej doskonałości. Człowiek jest twórcą własnego życia i od niego tylko zależy czy będzie ono lichą komedią, czy też wspaniałym poematem. Życ musimy, a więc starajmy się żyć pięknie. Życie ludzkie jest wtedy piękne, gdy przypomina fajerwerek – płonie krótko i wspaniale. Długi i słaby ogień pozostawia po sobie tylko woń spalenizny. Gdy widzę kwitnące róże cieszę się nimi, nie bacząc, że zwiędną niebawem. Radości i szczęścia nie powinniśmy mieć refleksję i przeczucia. Gdy mnie ono pozostanie, mam przynajmniej jasne wspomnienie. Analiza uczucia – zabija radość. Społeczeństwo jest to stado ludzkie, które zgromadza się w tym celu, aby lepiej móc się nawzajem oszukiwać. Człowiek wyższy zajmuje w stosunku do ludzi stanowisko widza – stanowisko o tyle wygodne, że nie jest wówczas aktorem w komedii ludzkiej. Największą miłość okazemy wtedy bliskim, kiedy ich zostawimy w spokoju. Ojczyzna to wielkie słowo, użyteczne do celów utylitarnych. Filozofia o tyle niżej stoi od dobrego aforyzmu, że jest znacznie dłuższa, a mniej treściwa. Kobieta tyle jest warta ile jest piękna. Piękna kobieta wnosi w nasze otoczenie pierwiastek boski.

Pisałem w grudniu 1920 roku w Lublinie

Dlaczego my mamy się przystosowywać do istniejących warunków życia? Czyż nie byłoby o wiele słuszniej, abyśmy te warunki zmienili odpowiednio do naszych potrzeb. Kocham tylko wspomnienie, one bowiem jedne pozwalają mi chwile przeżyte ubierać w szaty fantazji i piękna. Kiedy kocham nie mówię nic o kobiecie, gdy nie kocham, mówię dużo i źle.

Lublin, 20 I 1921

## Marzenia wieczorne

1.

Nad moją głową przeszły już burze  
Niejeden upadł grom.  
W moim ogrodzie powiędły róże,  
Pochylił się mój dom...  
Wiatr jak szalony po polu lata,  
Zawodzi u mych bram...  
Głucha i pusta dziś moja chata,  
W zadumie siedzę sam.  
Ten wiatr tak dziwnie dmie przez szczeliny,  
Że aż przejmuję dreszcz,  
Jakoś tak smutnie w liść osiczyny  
Pluszcze jesienny deszcz...  
Świerszcz tak zawodzi gdzieś pod podłogą,  
Wiatr hula u mych bram...  
Widma jesienne w dal poszły drogą,  
A ja tu siedzę sam.

2.

Gruntu skały w purpurze płoną  
Przy krwawym świetle zorz...  
Głowa Chrystusa z cierni koroną  
Patrzy na krzak mych róż...  
Uśmiech ozdabia jej blade lica  
Słaby, jak przebłysk dnia,  
Ach! W tym uśmiechu taka tęsknica  
I taka rozpacz drga

3.

Wiatr głucho wyje i mara blada  
Znika, znów jestem sam.  
Przede mną ludzi wielka gromada,  
Ja im na fletni gram.  
W dźwięki melodii wkładam swą duszę,  
Tęsknotę ból i gniew.  
Marzę, że lud swą pieśnią poruszę...  
W dal płynie smętny śpiew.

4.

Wraz z pieśnią giną wiosenne wonie.  
Kwitnących sadów czad.  
Jakaś zaduszna myśl moją chłonie,  
Na serce smutek padł;  
Pod moim oknem mary jesienne  
Szalony wiodą tan,  
Patrząc na pustki w sercu bezdenne  
I krew co broczy z ran.

5.

Gdzieś jest? Widziałem ciebie przed chwilą  
I zgasłaś jak ten żar.  
Czyś się odziała w szatę motylą?

Czyś znikła pośród mar?  
Widziałem ciebie – słyszałem ciebie  
I miałem blisko tak...  
Czyś uleciała po jasnym niebie,  
Jak ten niebieski ptak?

6.

Po oceanu burzliwej fali płynie,  
Lecz nie wiem gdzie.  
Ogniem zachodu niebo się pali,  
Falą za falą mknie.  
I niebo morze, i niebo morze,  
I łódki wolny bieg.  
Świat się roztapia w mglistym wieczorze  
I niknie gdzieś mój brzeg.

7.

Na niebo gwiazda za gwiazdą wschodzi  
I głuchy idzie szum.  
Ja ciągle płynę na swojej łodzi,  
Słuchając morza dum.  
I w takt refrenów dobywam dźwięki,  
Muskając grzbiety fal:  
Wiatr gdzieś ponosi słowa piosenki.  
I płynę, płynę w dal.

8.

Po morzu przeszły wielkie bałwany  
I biją wciąż o ster.  
Zerwały burze się, huragany  
I wiatry górnych sfer.  
Gromowa chmura za chmurą goni.  
Na wodę rzuca kir...  
Zatonął okręt w przepastnej toni,  
Porwał go skalny wir.

9.

Naprzeciw usiadł ktoś tak mi znany  
I patrzy prosto w twarz.  
Tyle mnie mówi ten gość kochany,  
Trzymając przy mnie straż.  
Tyleż mnie mówi jego milczenie.  
I dziwny w oczach blask.  
Takie w nich widać cierpienie  
I dziwnych uczuć brzask.

10.

Wicher zawodzi słowa modlitwy,  
Szaleńcy płacz i śpiew...  
Przychodzi żołnierz wprost z pola bitwy,  
Z piersi mu płynie krew.  
Wyciąga do mnie swoje ramiona,  
Zwraca swój błędny wzrok...  
Ach! Coś takiego w oczach mu kona!...  
Dokoła pada zmrok.

11.

Gdzieś jest? Ja szukam ciebie dokoła  
I nigdzie nie ma cię.  
O przyjdź! Dłoń połóż mi swą u czoła,  
Bo ja niezdrowo śnię.  
O przybądź jasna! Połóż swe dłonie,  
Słysz jak me serce drga,  
Ogniem zmęczona głowa ma płonie,  
Powieki piecze łza.

12.

Jakaś muzyka z dal do mnie płynie...  
Czy to mój własny śpiew?  
Gdzieś ją słyszałem w jakiejś krainie...  
Z żołnierza płynie krew...  
Okręt zatonął w przepastnej toni,  
Świat się rozplywa w mgle,  
Fala wzburzona za falą goni,  
A ja tu szukam cię.

13.

Pamiętam dawno... ach! Bardzo dawno,  
Wiosenny, jasny czas...  
Jaką melodię wiatr gra zabawną,  
Jak dziwnie płacze las!  
Pamiętam chwile minionie, złote...  
Jak serce w piersiach drga...  
Pomnę..., lecz po cóż budzić tęsknotę?  
Czyż nie dość, że świat łka?

14.

Nad moją głową przejdą znów burze,  
Niejeden spadnie grom,  
W moim ogrodzie powiędną różę,  
Pochyli się mój dom.  
I życie przejdzie burzliwą falą,  
Koło mych pustych bram,  
Wichry bałwany gdzieś się oddalą,  
A ja zostanę sam.

Żytomierz, 13 IX 1919 r.

Leżałem długie godziny patrząc w słońce.  
Woń fiołków jak mgła błękitna płynęła dokoła.  
Z rozkwitłych jabłoni jarzył się niewidzialny czar.  
Szczyty drzew otulała zieleń pajęcza – Wiosna kładła na mych ustach pocałunek. I stał się cud.  
Pochyliłem się i całowałem zbożnie ziemię wilgotną pełną szczęścia i woni.

Luboml, 9 IV 1920 r.

Na dworze jasny letni zmierzch.  
W pokoju na stole wazon rozkwitłych nasturcji, dziwna mgła marzeń o szczęściu – i Ty.  
Patrzę na kwiaty – w Twoje oczy i znowu na kwiaty.  
Ostatni słońca blask zamiera na zachodzie – kona dzień.  
Dziwna woń wieczoru płynie przez otwarte okno.  
Kwiaty ku ziemi chylą swe kielichy zadumane i senne. Tęsknią.  
Patrzę na Ciebie. Nie mówię nic. Marzę.  
I oto do duszy mojej wżera się świadomość, że te oto kwiaty zwiędną i omdlałe płatki posypią się dokoła i cicho upchną pod Twe stopy.  
I zdaje mi się, że te oto kwiaty są symbolem szczęścia.  
I żał mnie kwiatów. Tak mi żal.  
Łagodny zmrok kładzie się po pokoju. W dziwnej ciszy głos Twój rozbrzmiewa miękko i pieściwie.  
W wazonie kwiaty pochylają swe główki zadumane i senne.

Żytomierz, VIII 1919 r.

Przyszedłem do Ciebie w wieczór zimowy.  
Mróz ozdobił szyby w kwiaty szronu i pokój Twój wyglądał jak czerwona kraina. Księżyc srebrzył framugi okien. Ogień trzaskał wesoło.  
Było dziwnie ciepło i miło.  
Rzekłem Ci: „odjeżdżam” – odpowiedziałaś: „szkoda”...  
I nic już więcej nie mówiliśmy.  
Tylko w mym sercu zaczęła dzwięczeć jakaś dziwnie smutna i marząca piosenka.

Żytomierz, I 1919 r.

W albumie H. R.

Jeżeli kiedy z nudów, albo z beczynności,  
Będiesz tego albumu przerzucać stronnice,  
Wspomnisz wtedy zapewne lata swej młodości  
I naszego Wołynia „plotkarską stolicę”.  
A jeśli to wspomnienie zawsze jasnym będzie  
I o starych znajomych nie zapomni Hania,  
To myślę, że w pamięci pozostanie wszędzie  
Między innymi także „krytyk z powołania”

Żytomierz, I 1919 r.

Śnieg padał. Wielkie białe płaty leciały na ziemię z wzrastającą szybkością. Dachy, drzewa, płoty i druty telegraficzne zasłane były białym puchem. Na ulicach było względnie pusto. Szedłem przed siebie bez określonego celu. Lekki wiatr od czasu do czasu zrywał się, podnosił tumany śniegu, wirował niemi w powietrzu i znów przycichał i wtedy ciszę mącił tylko turkot dorożki lub stuk tramwaju i znów było cicho jak w kościele. Miękkie płatki, otulały trotuary, futryny, ściany, leciały na moje oczy, twarz, chwilami zasłaniały mi widok, lecz rozpedzone lekkim wiatkiem ukazywały znowu ubielony świat. W miarę jak się zbliżałem do środka miasta ruch wzrastał. Zakapturzeni ludzie prędko biegli po ośnieżonych trotuarach, tu i tam jakiś stróż gorliwy zamiatał chodniki, gdzieś ukazywała się dorożka. Całe miasto w białym sennym świetle wyglądało jak śpiące. Z wierzy kościoła seminaryjnego zerwało się stado wron i z donośnym krukiem przeleciało nad domami, żeby znów upaść na dachy i podwórza.

Doszedłem do bulwarów. Machinalnie prawie skręciłem na prawo i znalazłem się pod ośnieżonymi drzewami. Zwolniłem trochę kroku. Ośnieżone drzewa wyglądały dziwnie fantastycznie i uroczyście. Jakby jakieś dziwolągi chyliły się jedne ku drugim, naginały się nad drogą, odpychały się wzajemnie, lub trwały w zimnym i beznamiętnym uścisku. Czasem wiatr lekko dotykał ich gałęzi, a wtedy wielkie białe płaty zlepionego śniegu leciały powoli na ziemię jak lzy. Wypogodziło się. Słońce, chylące się ku zachodowi rzucało na drzewa krwawy blask, w którego świetle spadające płaty śniegu zdawały się być kroplami świeżej krwi. Szedłem zwolna dalej. Myśli moje błąkały się koło domów i ulic, przypominały sobie minione chwile, to znowu zdawały się rozmawiać z ośnieżonymi drzewami. W oddali jakby przez mgłę gęstą widziałem jakieś twarze znajome i uśmiechały się one do mnie, mówiły słowa, znaczenie których na próżno chciałem zrozumieć. To znowu podnosiłem wzrok do góry i nad gęstą kopułą ośnieżonych konarów, uśmiechało się do mnie niebo, takie dziwne zadumane i sennie. Robiło się ono coraz więcej szafirowe, przechodząc w ciemny granat. Doszedłem do końca bulwarów i stanąłem nad przełomem rzeki. U stóp mych Teterew szumiał i grzmiał. Jego ołowiana, gdzieś tylko spieniona, woda, wyraźnie się odbijała od białych brzegów. Dalej ciągnęły się śnieżne pola, przeplatane ciemnymi smugami lasów, a między spiętrzonymi zwałami skał, wypływały spienione fale i pędziły gdzieś w dal przed siebie. Na prawo widniała część miasta. Domy, gmachy, wieże, kościoły, dziś pokryte grubymi warstwami śniegu, wyglądały jak srebrne góry. Padał zmierzch. W miejscu, gdzie słońce zaszło, widniała tylko krwawa luna, przechodząc powoli w amarant szafir i ciemny granat. Zaspy śniegu zabarwiły się na fioletowo. Ciemne linie lasów pokryła sina mgła i zbliżała się powoli ku rzece, której fale chwilami odbijały blaski zachodu i znów ciemniały w dali. Było cicho i przyjemnie. Stałem w dal patrząc. A w tejże chwili wyszedł księżyc i zmienił krajobraz w jakąś fantastyczną krainę. Czarna rzeka stała się srebrną, a otaczające ją skały, czuwające nad jej brzegiem wyglądały jak śpiący rycerze. Śnieżne obszary skryły się i mieniły, jak pola diamentów. A miasto czerwieniało. Zabłyśły tysiączne światła i odbite w grubych warstwach śniegu roztaczały dookoła czerwony blask. Naokoło ciemne losy drzemały w sienie mgły, skały wielkie czuwały nad rzeką, a srebrne pola kapały się w promieniach księżycy. Tylko na białym tle, jak krwawa plama, odbijał się stary Żytomierz.

Żytomierz, XII 1918 r.

Żytomierz

Szary mrok rozpostarty na ulicach miasta  
Kładzie do serca piętno dziwnej tajemnicy...  
W niezwykły czasem nastrój w duszy mi wrasta  
Ciche i władcze piękno Puszczyńskiej ulicy.  
    Cicho! Niech śmiech ironii ust mi nie wykrzywia!  
    ... Z wiosną drzewa rozkwitłe świat w woni skąpały...  
    A oko me dziewczyny kształt boski podziwia  
    I brzegów Teterewa przepaściste skały.

Żytomierz, VIII 1919 r.

Ze „Spowiedzi” fragment

... Szukałem wreszcie – nie znalazłem wcale,  
Wołałem – ginął głos w mogilnej ciszy,  
Chciałem spokoju – broczyłem w krwi stale.  
I nikt już mego głosu nie usłyszy,  
I nie znalazłem nigdzie ukojenia.  
Chciałem tak wiele – i los mnie przeklina,  
Chciałem tak wiele – jednego promienia  
Jasnego. Wina moja, wielka wina.

Żytomierz, 26 VII 1919 r.

„W imię potęgi” fragment

... Ha, ha, ha, ha... I poszedł, wybiła godzina,  
Ha, ha, ha, ha, i życie już nowe zaczyna,  
Miecz do ręki, róg do ust, dziejowe zaranie,  
Przez boje i zwycięstwa – w otchłanie, w otchłanie.  
Ha, ha, ha, ha. – myśl wielka, czyn wielki i sława.  
Na ich się będzie barkach wspierać ludów nawa!  
Do boju z mieczem w ręku, za nami miliony,  
I poszedł. Ha, ha, ha, ha. Szalony, szalony!

Żytomierz, 28 VI 1919 r.

A czasem przychodziły chwile straszne i dziwne. Chwile słabości czy też zupełnego zaniku woli i energii, łamania się ducha i strasznej jakiejś apatii i zniechęcenia. Tęsknota omotywała duszę moją i ból gorzki wżerał się głęboko. Nie odczuwałem wtedy zda się nic z bodźców zewnętrznych, trwałem w jakimś odrętwieniu lub półśnie długie godziny. Nie znałem przyczyn ani powodów mego nastroju, nie wiedziałem o niczym i nie chciałem wiedzieć. Dziwne nieokreślone dni. Jakiś ciężar szalony przygniatał mnie do ziemi, mgła ciemna przysłaniała oczy, a w głowie szumiało głucho. Jakieś mary dawno niewidziane tańczyły koło mnie tan swój dziki i urągały moim smutkom i cierpieniom. Dzieje klęsk minionych stawały mi jasno przed oczami – dzieje stare, jak świat, a smutne, jak uśmiech chorego. Ciemne mar korowody płynęły cicho w przestrzeni i poznawałem w nich twory mej duszy, poznawałem własne żądze i bóle, i cierpiałem stokroć bardziej.

Ciche letnie zmierzchy. Woń z pól i sadów płynie cicho i powoli, jak dymy z kadzielnic. Błękit nieb, ciemny i tajemniczy, złocony w zachodzie roztapia się w mgliste obłoki. Gwar oddalony brzmi jak dziwna muzyka i leje trzy ukojenia do duszy. A potem cisza. Cisza taka, że słyszy się jak miłość kona w piersi ludzkiej, jak łzy padają na ziemię i jak się kładzie złamany i powiędły kwiat. Symfonia woni bije w pogodne niebiosy. Od ziemi idzie dech wilgotny i siwy tuman. Mgła tak stąpa lekko i delikatnie, że niepostrzeżenie otula ziemię całą białym całunem. I nie widać już nic tylko mgłę. Mgła łzawa na oczach, mgła pod oczami, wszystko tonie w po[wo]dździ długich cieniów, miękkich i uspokajających, jak sen... jak sen...

Żyтомierz, VI 1919 r.

## Smutek

*Lecz jeszcze smutniej później będzie,  
Gdy smutny sen się skończy.  
L. Staff*

1.

Jesienne liście lecą z drzew  
I toną w wodzie szklanej.  
Prowadzi lekki wiatru wiew  
Ich taniec obłąkany...  
I dalekich krajów miałem iść  
Ku tobie jako święty...  
Rdzawo-czerwony leci liść  
I pada w wód odmęty.

2.

Wlecze się długi szereg mar  
Przez załzawione pola...  
Mojego serca gaśnie żar.  
Oj! Dolaż, twarda dola.  
Wlecze się długi szereg mar  
I życie klnie tułacze.  
Klnie ból, tęsknotę, smutek, żal,  
I płaczę, płaczę, płaczę.

3.

Podają wielkie deszczu łzy,  
W tumanie gdzieś świat ginie.  
W przestrzeni kędyś piosenka brzmi  
O wiosnie i dziewczynie.  
Radosnej pieśni słodki dźwięk  
O chore serca trąca...  
Zda się zawodzi cichy jęk  
Tęsknota dusze żrąca.

4.

Płynie przez pola szara mgła  
Na lasy i na rzeki.  
Zaćmiła słońce, jak ta łza  
I skryła świat daleki.  
Sunie powoli lub gdzieś hen!  
Wśród gęstych drzew przepada,  
I jak o tobie w duszy mej sen,  
Po polu błądzi blada.

5.

Dziwnie rozbrzmiewa wiatru śpiew,  
W łzach deszczu szyby mokną,  
Nagie konary umarłych drzew  
Stukają w moje okno.  
Pośród mych marzeń cichych fal  
Przychodzisz znowu do mnie...

W serce ostrożnie wkrada się żal  
I smutno mi ogromnie.

6.

Wspomnienia złota pajęcza nić  
Zerwała mi się nagle.  
Nie będziem płynąć w łodzi śnić,  
Skoro porwane żagle.  
Smutek w mym sercu na dnie siadł,  
Łza piecze pod powieką.  
Z róż białych płatek senny spadł,  
Wiatr poniósł go daleko.

Pisałem na froncie białoruskim w październiku 1920 r.

Szarzało. Stałem oparty o bramę i patrzyłem na ulicę. Szare masy żołnierstwa ciągnęły bez przerwy. Zachryple, przepite głosy zawodziły jakieś nieokreślone pieśni. Od czasu do czasu padał strzał. Tramwaje, formalnie oblepione, skrzypiały ciężko po obślizgłych tocząc się szynach. Stałem długo, a jednak nie miałem jeszcze dosyć widoku. Patrzyłem tylko na twarze. Jedne głupie, bezmyślne, to znów chytre i przemyślane, oczy dzikie, krwiożercze, smętne, głupkowate, pijane, jakaś ogromna różnorodność, jakież bogaty materiał psychologiczny dla bacznego spostrzegacza. Starłem się rozpoznać charaktery „synów Ukrainy”, patrząc na ich fizjonomię. Tłumy płynęły po ulicach, popychając przechodniów, zachodząc do sklepów żydowskich, strzelając z karabinów, śmiejąc się i śpiewając po pijanemu. Cała ta rzecz zaczynała mnie trochę nudzić. Wróciłem do siebie. W pokoju przez mętne szyby padał słaby blask, dolatywały śpiewy, krzyki i strzały. Łomotania do drzwi, brak tłumnych szyb nie podniecały mojej uwagi, a tylko powiększały nudę. Spałbym, gdybym mógł. Siadłem w mroku i przypominałem dawne lata. Obrazy chwil minionych przesuwało się zwolna przed moimi oczami z dziwną wyrazistością. Zapomniałem o wszystkim i pogrążyłem się w zadumie.

Było mi dobrze. Szum i zgiełk w mieście, jednostajny, monotony kołysał mnie; szary mrok zapadał dookoła, jakiś przyjemny, miękki. Rozlewał się po całym pokoju, mgłą siwą otaczał sprzęty, pieścił łagodnie suche konary drzew. Jak na zakłęcie przywołane znajome postacie uśmiechały się do mnie jak dawnymi czasy, rozmawiały ze mną, śmiały się. Jedne z nich niknęły w szarym mroku, to znów ukazywały się drugie i ustępowały miejsca znowu innym. Dolatywały dźwięki tęsknych piosenek i melodii, zasłyszanych gdzieś bardzo dawno. Słyszałem głosy pieśni melodyjnej i tęsknej, która tłumiała zgiełk dzikiego żołdactwa. Dano znać, że robią rewizje w sąsiednim domu. Nie podniosłem się nawet. Śledziłem sennym okiem gnące się wierzchołki drzew, tłumy ptactwa, przelatujące z gałęzi na gałąź, siwe chmury, skłębione fantastycznie i tajemniczo. Owiewała mnie ciepła, przyjemna atmosfera wspomnień, otulał mnie szary mrok, kołysał szum wiatru i zgiełk ulic i popadałem zwolna w błogi półsen.

A miasto grmiało i przeżywało trwożne chwile.

Żytomierz, XII 1918 r.

Baśń o królowej róży

Baśń o królowej róży i beztroski śmiech szczerzy,  
Coś z słodczy wieczoru i poranku jaśni,  
Zda się, że w zwiewnym tańcu płyną bajadery  
Przy czarownej muzyce, jak to zwykle w baśni.

Gwoździki, georginie, tojady, szaleje,  
Patrzą na mnie dziś jeszcze z uśmiechem miłości,  
Przypominając dawne, bardzo dawne dzieje,  
Gdy świat się kąpał w słońcu, a serce w radości.

Lublin, VI 1920 r.

## Chryzantemy

Ilekoć w moje okno zajrzy kwiat wiosenny  
I w oczy mi spogląda omdlały i niemy,  
Ogarnia mnie podówczas jakiś półmrok senny,  
I przypominam białe, wielkie chryzantemy.  
    Dokoła jak mój uśmiech smutna brzmi piosenka,  
    I śni mi się sad dziwny, zielenią bogaty...  
    Patrzę chichy z oddali, jak twa biała ręka,  
    Podnosi z ziemi senne, rozmarzone kwiaty.

Lublin, V 1920 r.

Fragment z dziennika

Żytomierz, II 1919 r.  
Niedziela

Wieczorek w żeńskiej szkole.

Jeśli H. Z. posiada piękno wewnętrzne – to ja to dziś widziałem.

„Zadumy szara godzina” nie jest w stanie jednak pokonać dziwnego nastroju smutku i tęsknoty.

Wszystko jest piękne, jeśli na to spojrzeć z estetycznego punktu widzenia.

H. Z. należy jednak do tego typu kobiet, które można kochać, nie będąc przez nie kochanym – wystarcza w tym wypadku pewne zadowolenie estetyczne i nastrój pokrewny tęsknocie.

Dziwne jak myśli nie chcą mi się układać w logiczne rozumowanie. Ciągle brzmia mi w uszach końcowe słowa piosenki, którą słyszałem przed chwilą.

A jeśli to co mówił J. K. przed chwilą można zastosować do mnie?

Nie rozumiem nic. Jestem niepoczytalny.

Poniedziałek

Dzień drugi. Wszystko to, co napisałem o H. jest nieprawdą!

Błądzą w pewnym kole zaczarowanym, ani kroku dalej poza pewne granice. Jest mi jednak z tym dobrze. Smutek połączony z marzeniem daje pewną rozkosz. Jeżeli kocham, to czynię szaleństwo.

Szaleństwa dają życiu naszemu charakter piękna.

Wtorek

Wieczorek u W. Za dużo wrażeń. Może będę o tem pisał jeszcze – gdy się nieco uspokoję. Pewne czyny niebaczne mogą się na nas jednak mścić przez całe życie.

Środa – popielcowa

Przebudzenie ze snu przenosi nas z krainy marzeń w krainę wspomnień.  
Cóż jednak jest lepsze, marzenia czy wspomnienia?

Niedziela

*Ach! Jak mi żal, jak żal. (K. Tetmajer)*

Przekonanie, że dla mnie szczęście nie istnieje jest idiotyczne, doświadczam go jednak teraz. Nie wierzę w to, narzuca mi się jednak ciągle.

Smutek połączony z bólem stanowi wyszukane cierpienie. W danej chwili jest mi wszystko obojętne. Jest mi jak gdybym spadł w jakąś przepaść ciemną.

Boli mnie tylko świadomość, że istnieję.

## Piosenka smutku

Tak mi jest smutno bez ciebie dziewczyno,  
Że mi się trumną wydaje dom pusty.  
Dnie takie głupie, monotonne płyną,  
Słońce zakryły chmur szerniałe chusty.  
    Wiecznie ta sama zwrotka dźwięczy w pieśni,  
    Wiecznie łza oczom zasłania dal siną,  
    Marzenia złote, też w końcu prześni,  
    A mnie tak smutno bez ciebie, dziewczyno.

Lublin, 26 I 1921 r.

*Obrosły mnie poniosły wiosną drzewa,  
Rozlegam się jak widok otwarty po mieście.  
Nic nie ma piękniejszego nad brzeg Teterewa  
I malusieńkich ptasich jajeczek w agrestie.  
Bzy szaleją na płotach, jak lila dziewczęta,  
Słońce siadło na cerkwiach i [-] z nich pyłem.  
Jest mi jak gdyby były nadzwyczajne święta,  
Na które tu nie wiedząc nic o nich przybyłem.  
K. Wierzyński.*

Tak jasno! Słońce już zachodzi, ale ostatnie jego pasma oświetlają ziemię złotym przyjemnym blaskiem. Wieczór już idzie: czuć go z oddali, ale tymczasem promienie złote igrają w pyłkach kurzu, pomiędzy gałęziami świeżej zieleni i złocą świat cały ostatnimi promieniami. Niebo błękitne, ciche, jakby nie wiosenne, ale rozkwitłe krzaki bzu i świeża zieleń dookoła przypomina, że to wiosna w całej pełni i rozkwicie wszystkich kras. Tak lekko radośnie na duszy. Wyzłacane trotuary zdają się być jakąś czarodziejską drogą, a zwykłe stare mury też takie inne i miłe. Tak mi wesoło, jak nigdy dawniej. Burza bzów zwisa nad szarą ścianą płotów – radość rozlewa się dokoła wraz z promieniami słońca i suchym, ciepłym wiatrem wiosennym. Śpiewałbym duszą całą i zdają mi się śpiewać ze mną roześmiane sady i szare ulice. Słońce płynie zwolna po błękitnym niebie i jest już nisko, ale teraz właśnie promienie jego przybierają kolor złota i świat cały ubierają w złotą koronkę. A niebo jest tak szafirowe, że kontury drzew i domów odbijają się od niego wyraźnie i odziewają się subtelną, zielonkawą tkanką, która miejscami zupełnie zlewa się z kolorem nieb. Idę i czuję jakby mnie ktoś unosił tak mi lekko i dobrze. Nucę sobie piosenkę wiosenną, a urywane dźwięki melodii wiatr unosi w dal.

Ale już jestem u celu. Tu kasztany wielkie, pokryte świeżym listowiem, nachylają się nade mną uroczyście i cicho. Wchodzę – drzwi mi otwarto i zostaję sam. Owiewa mnie cisza i spokój. Promienie zachodzącego słońca igrają wprawdzie jeszcze na szybach otwartych okien, ale boją się wniknąć do chłodnego i spokojnego pokoju. Z drugiego pokoju słychać dźwięki fortepianu, za oknem gwar wesołych tłumów – zresztą cisza. Cisza i powaga. Pokój cały tonie w jakimś świetle ciemno-błękitnym. Zda się, że to niebo odbija się od ścian i podłogi. Dźwięki fortepianu milkną, za to rozlega się wesoły śpiew niewieści. Ściany pokoju napełniają się miękkimi marzącymi dźwiękami. Jak mi lekko, dobrze i przyjemnie. Trwam tak jakiś czas. W chwilę potem drzwi się otwierają i do pokoju wchodzi Hania. W tej chwili słońce robi się jaśniejsze, gałązka akacji delikatniejsza i zieleńsza, bez wonniejszy i piękniejszy, cały pokój napełnia się złotym blaskiem i wonią. Radość napływa do duszy mojej gorącą falą.

Patrzę na ciemną główkę dziewczyny, na jej delikatny profil – jest mi tak dobrze. Wiatr figlarny kołysze lekko otwarte okna, wstrząsa gałązką akacji, kwiatami w wazonie, donosi zgiełk ulicy i w dal ulatuje, a wtedy robi się tak cicho, że w ciszy tej rozbrzmiewają tylko nasze głosy. Wydają mi się tak śmieszne wszystkie poprzednie troski i cierpienia. Czyż warto było? Świat taki piękny, a ludzie tacy kochani!

Słońce schyla się coraz niżej, ze złotego robi się czerwone i pęki zieloności, dachy, ściany, drzewa przybierają czerwony kolor. I pokój nasz napełnia się złotą czerwienią. Powódź światła ubiera główkę Hani w złotą aureolę; ona tego zda się nie widzieć, ale ja widzę i podziwiam. Lecz czas mija i oto słońce zapada i gaśnie. Woń wprawdzie wiosenna potężnieje i unosi się w przestrzeni. Żegnaj się, wychodzę upojony – idę na brzeg rzeki – kładę się na cieplej, wilgotnej trawie i długie godziny śnię, czekając przyjscia nocy.

Żytomierz, 30 IV 1919 r.

Na przełomie

– Trzeba życie ukochać miłością prawdziwą –  
Tak Nietzsche Zaratustry poucza ustami.  
Synowie Apollina krwią piszemy żywą,  
A nasze boskie słowa tłum szyderstwem płami.  
    Żywot tu beznadziejny bojownicy pędzą,  
    Jak stronnicy Spartaka, gdy szli na arenę.  
    Życie ludzkie na ziemi jest jedynie nędzą,  
    A więc trzeba się sprzedać za największą cenę.

Lublin, 28 I 1921 r.

Uśmiech

*Jeno radości, radości, radości*  
*K. Wierzyński*

...Wielki pęk twoich włosów spięty w tyle głowy  
I usta roześmiane, jak pogodne rano.  
Zdajesz mi się dziewczyno, jakby kwiat wiśniowy,  
Taką bajecznie jasną, złotą i kochaną.  
Niechaj maj mi posypie miękko z sadów płaty,  
W sercu niechaj szeroko wiosna się rozgości,  
A oczy rozradują białej róży kwiaty,  
Bo cały jestem tworem szczęścia i radości...

Warszawa, 2 V 1920 r.

## Introdukcja

A może, może jeszcze dzisiaj śpiewać będę,  
Tylko o czym? Me życie takie smutne szare –  
Nie stać mie na wesołą beztroską kolędę,  
Ani nawet na głupią rozgłośną fanfarę.

Chcecie pieśń mego życia? Dobrze przyjaciele,  
Ale jeszcze tej pieśni nie była godzina,  
Jeszcze Konrad jest niemy. Nim czasu niewiele  
Przeplynie, dajcie kielich i butelkę wina.

Lublin, 15 I 1921 r.

Z „Pieśni mocarza”

*...A gwiazdy na kształt muzykalnych znamion  
Chwyta i w głosach tu ziemskich wyraża,  
Tworząc już nie Pieśń Sen, lecz Pieśń Mocarza  
J. Słowacki*

Drwię z czerni, która czasem wściekle krzyki miota,  
Bo ich bronią są krzyki tu w tym walk Erebie.  
Chcą, bym im swojej mocy dał i sił żywota,  
Ja mam serce otwarte, lecz tylko dla siebie.  
    Gardzę niemi, bo czyn ich jeszcze jest w uśpieniu,  
    Może kiedyś się zbudzi i dokona wiele.  
    Lecz dzisiaj tylko bluźnić mogą w zaślepieniu,  
    A skryte przed ich okiem są wysokie cele.  
Ja zdam się być szczęśliwym, upajam się mocą,  
I czasami w zadumie przepędzam dni parne.  
Lubię patrzeć jak dłonie me wrogów druzgocą  
I odnosić zwycięstwa płonami ciężarne.  
    Lubię długie godziny leżeć odrętwiały,  
    Albo patrzeć na słońce z poranną godziną  
    Lub upajać się orgią zwycięstw w polu chwały,  
    Wiedząc, że czyny moje nigdy nie przeminą.  
Śmieję się, kiedy słyszę płacz słabych i jęki.  
Śmieję się, gdy wróg martwy u stóp moich leży.  
Lubię szumy bojowe, nie ciche piosenki  
Albo hejnał poranny, gdzieś z wysokiej wieży.  
    Lubię rzeczy wesołe, bo jestem wesoły.  
    Lubię rzeczy potężne, bo jestem potężny.  
    Jednym ruchem druzgocę swe nieprzyjacioły  
    I zwolna sobie wznoszę pomnik niebosiężny.

## Przesłanie

Przed nikim nie otwieram bramy mego domu,  
Bo byłoby nieznośne ludzkie istnienie.  
Dziś płakałem... Na Boga! Nie mówcie nikomu,  
Lecz patrzcie łzy me cięższe są niżli kamienie.

Lublin , 12 I 1920 r.

Pamiętam chwile, gdy wszystkie dzwony miasta były na trwogę, gdy huk ich rozgłośnym echem powtarzały ściany miasta, ludzie pośpiesznie zewsząd uciekali, a ja siedziałem sam i czekałem na coś nieokreślonego. Czarna posępna noc. Wiatr wyje długo i przeciągle. Zda się, że śmierć w czarnym płaszczu wyciąga swe kościste ręce – po pewną ofiarę. Słysząc głuchy turkot uciekających taborów, miarowy stukot maszerujących żołnierzy, strzały oddalone i wrzaski uciekających. A nad wszystkim górują dzwony. Dźwięk ich rozdziera rozpaczliwym lamentem wnętrza duszy i napełnia sobą każdą cząstkę przestrzeni. Tak gra śmierć. Siedzę sam i patrzę tępo przed siebie. Koniec już. Myśl leniwie przebiega lata minione. Przeszłość przedstawia się jak księga z zatartymi zgłoskami. Obrazy wspomniane widać mętnie i niewyraźnie. Wyraźnie za to słysząc rozełkane, nieukojone dzwony. I znów płyną wojska pod oknami i wozy. Trzask strzałów tak rzadki i cichy, a łuny wielkie i jaskrawe. Pod oknem dźwięczny bróń, ale milczą pieśni. Zda się orszak pogrzebowy ciągnie naprzód za trumną. Deszcz już przeszedł. I oto słońce czyni cuda. Przegląda się w małych kałużach wody, załamuje się i błyszczy w każdej kropli rosy i napełnia wszystko złotem i radością. Życie tryska dokoła. Światło przegląda się w sperlonych liściach i oślizgłych pniach. Niebo odbija się od tysiącznych kropel wody i oto wszystko dokoła tonie w delikatnej niebieskiej atmosferze. Zda się, że szczęście błękitne idzie na wprost mnie z otwartymi ramionami. Nie! To tylko HH. Po drugiej stronie ulicy uśmiecha się do mnie.

Włodzimierz Wołyński, 24 VI 1920 r.

Tu stał niegdyś mój dom. Wielkie konary rozłożystego klonu pochylają się nisko, jak gdyby chciały objąć ruinę. Dokoła dziwne zielone zniszczenia. Gęsta trawa porosła dokoła, powcisnęła się w szczeliny między pęknięciami muru i pokrywa wszystko szmaragdową falą. Krzaki bzu, akacji, jaśminu obsiadły rudere. Suchy żwir i małe kamyki, leżące na plancie, przechodzącej obok linii kolejowej, zdają się omdlewać od gorąca. Tutaj dzieckiem będąc przebiegałem aleje ogrodu. Wspomnienia odległego dzieciństwa cisną się do duszy. Widzę jasne obrazy minionej przeszłości. Dobry uśmiech złotego słońca napełnia dziwnym czarem me serce. O chwilę dzieciństwa jasne i niedorzeczne. O szczęście czyste płynące z dziecinnych uciech i zabaw. Przypominam chwile minione. Cieszę się jak małe dziecko. Smutek i zniszczenie – nie działają na mnie zupełnie. Pieszczę się wspomnieniami i śmieje się jak dawniej beztruskim dziecinnym śmiechem – Radość wśród ruin.

Piwnik, 25 VI 1920 r.

Jasny letni dzień. Suche przejrzyste powietrze – Radość rozlana w pyłkach złota w promieniach słońca – w mojej duszy. Radość szalona – oszałamiająca, od której krew leniwo płynie w żyłach, a ciało pogrąża się w rozkosznym omdleniu. Leniwe płatki spadających kwiatów. Senny uśmiech pogodnych niebios. Nieprzytomny stan ekstazy.

Snuje się, snuje złoty sen, wonny jak kwiaty leśne i nieuchwytny, jak szczęście.

Biskupiczki, 26 VI 1920 r.

Błądziłem jak pijany w pośrodku ogromnego ogrodu.

Wchłaniałem wonie oszałamiające skoszonych ziół.

Podnosiłem z ziemi rozsiane kwiaty lipy.

Gładziłem ręką aksamit traw, spijałem krople rosy z świeżych liści. Wśród gęstwi młodego berberysu i dereniu znalazłem krzak kwitnący białej róży. Fala wspomnień wionęła w serce moje. Szalona radość napełniła całe moje jestestwo. Zdało mi się, że cię widzę. Nieprzytomny od szczęścia rwałem świeże kwiaty. Bawiłem się nimi jak dziecko. Przypinałem je sobie do piersi i do czapki. Dotykałem nimi swych ust i skroni. Gorąca fala szczęścia zdała się mnie pochłaniać w słoneczny letni dzień, ciężarny wonią skoszonego siana i rozkwitłych lip.

Kałusów, 27 VI 1920 r.

Kowel

Ochryły i ponury świst lokomotywy  
Tworzy ostry dysonans z jasną atmosferą,  
Z wiatrem wonnym, co igra lekki i szczęśliwy  
I z roześmianą duszą beztroską i szczerą.  
    Stokroć lepszy jest łoskot wagonów miarowy,  
    Ten bowiem moje ucho łagodnie kołysze,  
    Nie mąci cudnych myśli przepięknej posnowy  
    I zdaje mi się wówczas, że twe imię słyszę.

Kowel, 23 II 1920 rok

Lublin

Bramy krakowskiej szare, obdrapane mury  
I szpiczasta budowla Trynitarzkiej wieży,  
Smutek mgieł rozpostarty na ulicach leży,  
Posępne kamienice piętrzą się do góry.

Wody małe kałuże na nierównym bruku,  
Po wąskich trotuarach przechodzący ludzie.  
Wszystko wśród monotonii kołowego stuku  
Dziwi się wiecznie swojej szarości i nudzie.

Lublin, 8 I 1921 rok

## Finale<sup>9</sup>

*Niech gardzi sytem szczęściem, kto nie jest sprzedajny*  
*L. Staff*

Zgorzkniały chylę głowę – łza w oku mię pali,  
Jakaś pogarda wielka w moim sercu wzbiera,  
Ach, nic!... to tylko szczęście chciało przyjść z oddali,  
Lecz wzgardziłem nim, teraz samotnie umiera.

Zgorzkniały chylę głowę – gdzie me sny, marzenia?

Gdzie miłości porywy, pieśni rozegrane?

Przeszły i już nie wrócą – drą serce westchnienia,

Płacz suchy i cierpienia we krwi wykąpane.

Zgorzkniały chylę głowę... nic już mnie nie wzruszy,

Czekam, co mnie przyniesie życie w swej kruży,

Jeżeli zapomnienie, przyjmę je do duszy,

Jeśli szczęście – pogardzę marą, która nuży.

Lulin, 8 V 1920 rok

---

<sup>9</sup> Pod utworem znajduje się adnotacja: „Wiersz ten powinien znajdować się na stronie 60tej”.

\*\*\*

Nigdy nie dziwię się niczemu,  
Dla ludzi jasność mam spojrzenia,  
Kocham poezję i marzenia  
I jest mi dobrze żyć samemu.  
    Jak rozśpiewana pieśni zwrotka,  
    Życie mnie nęci swoim czasem,  
    Lubię się paść tłumów gwarem  
    I wierzę, że mnie szczęście spotka.

Lublin, 15 I 1921 rok

## Kołysanka

Jestem senny. Framugi okien wiatr kołyszę,  
Ogień czy floresy na me ściany.

Tak mi smutno. Samotny siedzę, zadumany  
I żal mnie, żeś odeszła kiedyś w dal i ciszę.

Zmęczona głowę lekko oparłem na dłonie:  
Czemu złotego wina wychyliwszy szklanekę  
Tęsknię jeszcze za tobą? Nie wiem. Ogień płonie.  
Senny tworzę dla ciebie smutną kołysankę.

Lublin, 6 II 1921 rok

## Jesień

Szeleściły mi jesienne liście  
Jakaś cudną zapomnianą baśń.  
Cichym szeptem, dziwnie uroczyście,  
Szeleściły mi jesienne liście  
Wiatrem tęsknot gnane w złotą jaźń.  
Wiatr kołysał szerniałe badyle  
I konary półumarłych drzew,  
Cichą [-] wtórzyły badyle  
I zamierał obłąkańczy śpiew.  
W długie parku starego aleje  
Lecą liści rdzawo-żółte łyzy,  
Cichy smutek z zeschniętej trawy wieje.  
W długie parku starego aleje  
Idą moje niewyśnione sny.

X 1920 rok

Na marginesie

Z otwartych kartek książki bije smutek wielki.  
Mróz ozdobił me szyby w przecudne liście.  
Ostatnie wysączyłem już krople z butelki  
I na twoje przybycie czekam uroczyście.  
    W przestrzeni kędyś biją dzwony modlitewne...  
    Wiem, że nie przyjdiesz do mnie jasny szczęścia gońcu,  
    Więc czytam po raz drugi owe zwrotki śpiewne,  
    O tym rycerzu, który się zakochał w słońcu.

Lublin, 21 II 1921 rok

## Dzieciństwo

Świat cudami bogaty, rojeń mało-wiele.  
Piosenka złotousta, przzerwana za wcześnie.  
Śni mi się sad spokojny i senne grążele,  
Białym, wonnym okwiatem płynące czereśnie.  
Śnią mi się złote kury, siedzące na grzędzie,  
Kraśne maki i zwiędła niezapominajka.  
Ogród ptaszą muzyką ustawicznie gędzie,  
Snuje się niedorzeczna, nieskończona bajka.

59  
36

## Część druga

Wtóry powstaje po zdecydowanym przeżyciu wewnętrznych

Zem wygnaniem jest z dziedzin wszelkiej prawdy  
Stratami tylko!  
Tylko poeta!  
Nietche - Zarathustra.

II. 12. Karta tytułowa drugiej części raptularza

## Koło życia

Zaprawdę, żem zbyt długo patrzył w wasze twarze!  
Dzisiaj tego żałuję, lecz spóźniona pora,  
Moja twarz obłąkana, dziwnie smutna, chora.  
Nikommu już dokoła kochać nie rozkażę.  
    Czemu patrzysz bezmyślnie wciąż na mnie? Skończona  
    Już ta głupia komedia choć bez epilogu.  
    Szaleniec się powiesił dziś w kościoła progu  
    Z myślą, że Bóg wpuści w świątynię, nim skona.  
Więc rzuciłem królestwo bólu i ciemności,  
Lecz do mojej samotni przyszły jakieś mary.  
Przyniosły mi szerniałe męczenników kości,  
Amarantowo-białe porwane sztandary,  
    Nie chciały odejść długo, szepcząc jakieś skargi,  
    Na moje barki kładąc przeogromne winy,  
    Lecz je przeraził w końcu dziki śmiech mej wargi  
    I piołunowa gorycz z krwią zmieszanej śliny.  
Wraz z sercem roztrzaskałem pozłacane kruże,  
Bo mnie kielich goryczy wiecznej obmierzył w końcu.  
Stoczyłem się w otchłanną żywota kałużę,  
Szalony zanuciłem fałsz ziemi i słońcu.  
    Szukałem ciągle nowej, nieodkrytej drogi  
    I w dalekich wędrówkach wiecznie zabłąkany.  
    Spotykałem jedynie zapomniane bogi,  
    Śpiące królewne, karły, bezduszne bałwany.  
I stoję na rozdrożu... z śmiertelną martwością.  
Otoczyły mnie wkoło liczne drogowskazy,  
Błyszczą mi przed oczyma okszukańcze złoto,  
Jak sen odurzając upojne wyrazy.  
    I stoję na rozdrożu, jak zawsze pijany  
    Opętańczą piosenką, co głosi zwycięstwo.  
    I czekam aż uderzy grom niespodziewany  
    I z piersi wydobędzie ostatnie przekleństwo.

Lublin, 22 II 1921 r.

## Taniec

Puściłem się w łupince pokracznej z orzecha  
Na oceanu życia wesołe przestwory.  
Słońce dziwnie figlarnie do mnie się uśmiecha,  
Stary dobry sowizdrzał do zabawy skory.  
    Świat się kręci dokoła od szalonej jazdy,  
    Oko mgłą się pokrywa, mąci mi się w głowie –  
    Z rozgłośnym śmiechem w wodę lecą srebrne gwiazdy,  
    Wiatr beztroski odgarnia włosy na mej głowie.  
Fala swawolna bawi się moją łupiną,  
Płasa skocznie, jak delfin niosący Ariona.  
Raz jeden spójrz mi w oczy odważnie dziewczyno!  
Brzegi nikną w oddali, Komedia skończona!  
    Gdzieś tam wyskoczył korek z butelki szampana,  
    Gdzieś ktoś upadł na ziemię martwy czy pijany!  
    Nie dbam o nic, drwię z wszystkich, świat tańczy kankana,  
    Moją małą łupinkę ominą bałwany!  
Z oceanem zawarłem dziś pacta conventa,  
    Radosną tajemnicę zwierzyłem mym ścianom.  
    Spieszę na uroczyste zapomniane święta  
I w nos bańki mydlane puszczam don-żuanom.  
A potem gram na flecie, jak satyr brodaty,  
Nagim nimfom do tańca skocznie i wesoło.  
Ubrałem swą łupinę w wielobarwne kwiaty.  
Lecz cóż to? Z głupią falą kręcę się wciąż wkoło!  
    Gdzież się podział towarzysz, pijany arlekin?  
    Dlaczego mnie opuścił wesoły Figaro?  
    Rzuciłem w mętłą wodę swój ostatni cekin  
    I znudziłem kochankę tą piosenką starą.  
To nic! Chociaż instrument na ćwierci strzaskany,  
Na jednej strunie jeszcze umiem zagrać w tłumie!

Moją małą łupinkę ominą bałwany!  
Szczęśliwy, kto dziś jeszcze mnie zazdrościć umie!!

Lublin, 26 II 1921 r.

## Elegie

### I.

W komnacie mojej kurz osiadł na stole.  
Kosmate muchy toną w atramencie.  
Kamienna дума błąka się na czole.  
Posępnej myśli bolesne poczęcie.

Bezsenna świeca smutnie się dopala,  
Tańczą na ścianach fantastyczne cienie.  
Bezczelna radość wiosny się oddala,  
Po kątach smutek pajęczyny żenie.

A za oknami świat do snu się kładzie.  
Skrzydła Ikarą zamknięte w szufladzie!  
Melodia cicha, nigdy nie słyszana,  
I niedopity kieliszek szampana.

Podarte w strzępy zwierzenia najszczęszone,  
Melancholiczne, zniechęcone wiersze.

Lublin, 1 IV 1921 r.

### II.

Gość rzadki do mej duszy wdziera się zuchwale.  
Cień długi padł na ściany milczące w podziwie.  
Śniłem miłość ogromną, której niema wcale  
I miałem chwile, kiedy tęskniłem prawdziwie.

Na oknach stare wspomnień zawisły firanki  
Jakiś grajek bez skrzypiec i skrzypce bez grajka.  
Nudne, jak pocałunek ust wiernej kochanki.  
Cicho! Nie mówmy o tym, to już będzie bajka.

Dziś zwracają się ku mnie starej księgi karty,  
Lecz się cofam z przestraczem, szepcze sprośne żarty.

Czyjeś głupie łzy pragną kres położyć męce.  
Odrywam od swych skroni dobroczynne ręce.

Skradzione komuś szczęście złożyłem w ofierze.  
Wkładam maskę cynizmu, śmieję się nieszczerze.

3 IV 1921 r.

### III.

Niepewną, drżącą ręką kreślę na papierze  
Małe krzywe literki, jakby haft na kapie.  
Wczoraj z myślą o tobie spałem na operze,  
Świat jest senny i głupi, na dworze deszcz chłapie.

Możesz myślą się przenieść do mojej komnaty,  
Jeśli mnie w danej chwili chcesz zakłócić ciszę.  
U mnie smutno i brudno. Wyrzuciłem kwiaty,  
Ze ścian zdarłem obrazy, a teraz list piszę.

I codziennie wybieram się w daleką drogę.  
Co dzień pragnę zapomnieć i zasnąć nie mogę.

Zresztą wszystko jednak snuje się i przędzie,  
Jeno nie wiem czy jutro deszcz, czy słońce będzie.

Znudziła mi się słońca, a w słońce nie wierzę,  
Niepewną drżącą ręką kreślę na papierze list.

3 IV 1921 r.

### IV.

Podarłem dzisiaj w strzępy list dawnej kochanki.  
Starannie okurzyłem moje sprzęty stare.  
Patrzę w okno. Wieczory ciche, mroźne ranki.  
Tylko wszystko dokoła coraz bardziej szare.

Czekam. Głowę oparłem na miękkiej poręczy,  
Wyszarzonej, jak żebrak stary i garbaty.  
Kiedy oko bezmyślną zabawą się zmęczy  
Powracam znów do stołu i szklanki herbaty.

I wtedy na ulicę więcej już nie patrzę.  
I nudzę się, jak lokaj na sztuce w teatrze.

I myślę, że zapewne trochę przykro będzie,  
Kiedy w moim pokoju natrętny zmierzch więdnie  
I zbytecznymi łzami zaproszy się rzęsa.

Mówią, że po ulicach smutek się wałęsa.

6 IV 1921 r.

Opasałem swe lędźwie gałęzią laurową  
I nuciłem samotni mej milczące ściany.  
Na ustach ironiczny uśmiech, drwiące słowo,  
W oczach cynizm bezradny, w ręku krzyż złamany.  
A odpędziłem smutek, co osiadł na czole,  
O głazy roztrzaskałem snów upojnych czarę.  
I do sakwy schowałem moją dobrą wolę,  
I otrułem cykutą moją wielką wiarę.  
Patrz! Oto idą tłumy znowu na Golgotę.  
- Łza z oczu uroniona człowieka poniża,  
Szalony, kto dziś jeszcze kocha swą tęsknotę! –  
Na Boga! Cóż się stało – Chrystus śmiał się z krzyża.  
Trwogą zdjęci uczniowie zanosili skargi  
Do Ojca. Piotr przerażon zaparł się raz czwarty,  
Łotr na krzyżu odwilżyć chciał spieczone wargi,  
Pełen wina roztruchan podały mu czarty.  
Trzeciego dnia zmartwychwstał Judasz Iskariota  
I poszedł do Emmaus, bo chciał spotkać Pana.  
W Wieczerniku zebrała się miejska hołota.  
Śpiewali dzikie pieśni i pili szampana.  
Na ziemię z nieba upadł całun obłąkańczy.  
Hejże! Będziemy płaszać, niech zabrzmiały tympany.  
Patrz! Nawet stare słońce cieszy się i tańczy.  
Niebiosy oszalały. Sam Bóg jest pijany!  
W świątyni Salomona zabijemy strażę,  
Na szczycie góry Synai nie będziemy w gongi.  
Pozdzieramy obrazy, zniszczymy ołtarze  
I kałem obryzgamy spiżowe posągi.  
Hej! Tańczymy Carmagnolę w zaduchu i smrodzie  
Bud karczemnych. Rozwalić ściany z wielkim gestem.  
Nie ma złotych pałaców – zamki są na lodzie.  
Bogów nie ma, zła nie ma, nas nie ma! – Ja jestem.

Lublin, 14 IV 1921 r.

## Muchy

Są czarne, niecierpliwe i po stołach łążą.  
Zaniedbanych pokoi niespokojne duchy.  
Zajmują się niezwykle zniechęconą twarzą  
I zmarszczkami na czole. Mówią, że to muchy.  
    Obsiadają obrazy, szkaplerze, różańce,  
    Wszędzie wejdą, jak robak, który drzewo toczy.  
    Na włosach potarganych sprawują swe tańce  
    Albo impertynencko zaglądną w oczy.  
Są ostrożne, choć nieraz siadają na lepie:  
Monotonne nieznośne rozbrzmiewa brzęczenie.  
Głupota się panoszy, jak przechodnie w sklepie.  
Na sufitach i ścianach małe, żywe cienie.  
    Wykrzywione ironią uśmiechy najpierwsze,  
    Grubiańskie przekleństwa, niecierpliwe ruchy,  
    Niedośpiewane zwrotki, nieskończone wiersze,  
    O! ileżem wam winiem czarne, wstrętne muchy.

Lublin, 9 IV 1921 r.

## Elegia V

Stara żebraczka w łachman przyodziana zgniły  
Pod oknem kawiarnianym pacierze mamrocze.  
Bije w drzwi półotwarte wiatr wonią opity,  
Parny upajający, jak miłości noce.

Wiosna całuje bruki i domy Warszawy.  
Na chodniki deptane zwiędłe kwiaty rzuca.  
Przez smutną niedopitą szklankę czarnej kawy  
Widzę wizję czerwoną, jak wyplute płuca.

Męczą wzrok figurki z czarnego hebanu.  
Sączę przez długą słomkę krople mazagramu.

W beznadziejnej apatii długie białe palce  
Na blacie marmurowym bębnią stare walce.

Na fotelach spłowiących nuda się rozpiera.  
W pamięci pokutują wiersze Baudelaire'a.

Lublin, 1 V 1921 r.

## Polityka<sup>10</sup>

Wielka mądrość życiowa zawarta w gazecie,  
Poemat erotyczny zamknięty w depeszy,  
Komiczna pantomina w stołecznym balecie,  
Tłum kupców, który wiecznie na pociąg się spieszy,  
Uśmiech drwiący noszony w czarnym szapoklaku  
I wytworna obłuda, która zdobi usta.  
Walc tańczony na balu w pożyczonym fraku,  
Kieszeń w nowym surducie dziurawa i pusta.

— — —  
Wiwat rząd! Wiwat naród! Wiwat wszystkie stany!  
Orkiestra oszalała, tłum łaknie wesela.  
Wybaczenie! Wczoraj byłem wieczorem pijany  
I we śnie zobaczyłem profil Machiavella.  
    O! szanowni panowie! Nie powiem nikomu!  
    Jeno śmiechu dodajcie do swej Marsylianki.  
    Serdeczni przyjaciele goszczą w waszym domu,  
    Na oknach zawiesili dwubarwne firanki.  
O! szanowni panowie. W waszym parlamencie  
Od niejakiego czasu niedobrze się dzieje.  
Sztuczna pompa opuszcza wielkie przedsięwzięcie,  
Krzeselka tańczą w sali, galeria się śmieje.  
    Bezczelna gawieź miejska zaległa bulwary.  
    W okna waszych salonów kamieniami żoną.  
    Piękne damy rzuciły białe buduary.  
    Sztandary na ulicach się śmieją, spójrz jeno.  
Wyjdź na balkon! Uspokój tłumy oszalałe!  
Rzucaj czeze komunały w motłoch dziki, wraży!  
Pokaż w głupim uśmiechu swoje zęby białe  
I ukrywaj starannie trupa błądów twarzą!  
    Uwierz w swe słowa, w swoje hasła! Prędeż!  
    Póki czas! Śmieć się głośno z gestem Fryderyka!  
    Nie żałuj czasu, siły, krwi ludzkiej, pieniędzy!  
— — —  
Oto idzie potężna, nowa polityka!

Lublin, 25 IV 1921 r.

---

<sup>10</sup> Drukowana w „Reflektorze” nr 1 grudzień 1924.

## Zegar

Mój zegar nie jest wcale symbolem wieczności.  
Jest to raczej kapryśna, przekorna dziewczyna.  
Ustawicznie się psuje w nim stara sprężyna,  
Wskazówka niedomaga, wahadło się złości.  
    Kiedy bije godziny zachrypły, pijany,  
    Przedrzeźniając melodie i fałszując nuty,  
    Biała złość mnie porywa na ten sprzęt zepsuty  
    I pragnąłbym go potłuc o milczące ściany.  
W nocy spać mi nie daje, we dnie mąci ciszę,  
Sykiem szyderstw wypłasza wspomnienia kochanki,  
Drwi ze mnie, kiedy czytam lub wypróżniam szklanki  
I śmieje się bezczelnie z wierszy, które piszę.  
    Młodzieniec zblazowany, zniechęcony, chory  
    Po nocach skrzypi długo, jak stare żelastwo,  
    Budzi wspomnień natrętnych świergotliwe ptactwo  
    I zatruwa spokojne, wiosenne wieczory.  
Starzec nudny i zrzędny, demagog fałszywy  
Przeklina niecierpliwie, przeraźliwie syka.  
Męczy mnie monotonna, chrapliwa muzyka,  
Nudzi mnie ton jednaki, głupi i kłamliwy.  
    I przekląłbym maszynę, którą każdy słyszy.  
    Połamałbym sprężyny zachrypłe od krzyku,  
    Pokruszył twoje kółka bezczelny cyniku  
    I wyrzucił na śmietnik –  
        – lecz się lękam ciszy

Lublin, 3 V 1921 r.

Scherzo<sup>11</sup>

Przyszędł młody zaczął grać na pianinie  
W rozbawionej wielkiej Sali balowej  
O pijanej i spóźnionej godzinie,  
Kiedy wino uderzało do głowy.  
Wielka niechęć wśród zebranych już wzbiera  
I niepokój ich nurtować zaczyna,  
Z rycerskimi akordami Wagnera,  
Z demonicznym dysonansem Skriabina.

— — —  
Drogi Panie! Cóż muzyka ta znaczy?  
Po cóż mącić nam pogodną zabawę?  
Czy nie umiałby pan zagrać inaczej?  
Chcemy walca – porzuć pieśni te krwawe!  
Miękki puder bladych panien skrył twarze.  
Wielkie oczy pograżyła tęsknota.  
Długie palce upuściły wachlarze.  
Sam dyrygent już zapomniał fox-trotta.  
Oleandry dziś nie będą spać wcale.  
Flirt się przerwie i ucichnie rozmowa.  
Po posadźce się rozsypią korale.  
Wstyd fałszywy za wazonem się schowa.

— — —  
Uśmiech sennych ust – śmiertelnie znudzony,  
Bładolice, drwiące światło magnezji,  
Wielkie palmy mrugające lampiony,  
Nierozcięty tom najnowszej poezji.  
Kalejdoskop, majolika, mozaika,  
Pocałunki, długie cienie i blaski –  
Świt zaspany, straszny sen, straszna bajka –  
Spazmatyczne, niemilknące oklaski.

Lublin, 25 V 1921 r.

---

<sup>11</sup> Tekst został skreślony na obu stronach przez autora. Obok tytułu Bielski dopisał słowo „poronione”.

## Ogród miejski

Nuda, przesyta. Leniwe grzeją się kobiety  
Na słońcu, które ciała ich subtelnie pieści.  
Pył złoty się przemyca przez długie sztachety.  
Niedorzeczny i głupi jest koniec powieści.

Pod rozłożystym cieniem starego platanu  
Barwna gromadka dzieci bezmyślnie się kręci.  
Gubię się sennym okiem wśród krzewów bukszpanu,  
Odgrzebuję minione zdarzenia z pamięci.

Marzą mi się na balach tańczone kadryle,  
Gorące pocałunki namiętnej dziewczyny.  
O wspomnienia! Nieznośne jak nocne motyle!  
Popołudniowe długie bezczynne godziny!

Lublin, 18 IV 1921 r.

## Elegia VI

Smutek natrętny znów przyszedł do mnie,  
Bowień drzwi moje wiecznie otwarte.  
Szeptał mi słowa głupie ogromnie,  
Już zapomniane i już wytarte.

Dym z papierosów, jak kurz na drodze,  
Dziś mnie zasłonił wszystkie portrety.  
Sam po pokoju, jak pielgrzym chodzę  
I tworzę bardzo nudne sonety.

Wieczór szarzynę włóczy wśród miasta.  
Natrętna broda wciąż mi wyrasta.

Jestem zmęczony i niecierpliwy,  
Całą noc roję przeróżne dziwy.

A gdy nadejdzie pochmurnie rano,  
Oglądam w lustrze twarz zblazowaną.

Kraśnik, 12 VI 1921 r.

## Humoreska

Z listów paczki porzuconych gdzieś w kącie,  
Z książki starek, którą zdobi złocenie  
I z mundurem, którym nosił na froncie  
Przyszło do mnie lat ubiegłych wspomnienie.  
Jakżeż śmieszne! I podobno prawdziwe!  
Jak z papieru wycinani żołnierze.  
A subtelne jak całunki pieściwe.  
Patrzę słucham. Śmiech szalony mnie bierze.

— — —  
Białe palce czyjeś pieszczą mi włosy.  
Drżące usta szepczą słowa czerwone.  
Jam wesoły, szklanki brzęczą jak osy.  
Młody człowiek śpiewa włoską canzone.  
    Przed oczyma suną blade obrazy,  
    Przez woalkę się przyglądam dziewczynie.  
    Dramat strojny w ametysty, topazy  
    Oglądamy w kabarecie lub kinie.  
    Młodość moja, jak kochanka niewierna  
    Głośnym śmiechem dawne chwile przyzywa.  
    I przegląda się w butelce falerna.  
    Roześmiana, napółdrwiaca, leniwa.  
        Starej lampy klosz obnaża niebieski  
        W abażurze niedyskretna bibułka.

— — —  
Chciałbym pisać jeno wciąż humoreski!!  
Pięknym paniom puszczać w nos dymu kółka!!!

— — —  
Słońce pełza po błyszczącym asfalcie  
I odwiedza południowych snów niszę.  
Lato chodzi w popielatym swym palcie  
I kasztanów wielkie liście kołysze,  
    Woń następną sączą wielkie akacje,  
    Tłum rubaszny depcze długie aleje.  
    Wiem, że tylko ja jedyny mam rację!!  
    I sam z siebie ustawicznie się śmieję.

Lublin, 29 V 1921 r.

## Wspomnienie

### I

Pogasły mej radości ostatnie żarówki.  
Główki wdzięczne kobiece – uśmiechy dziewczyny,  
Maliny purpurowe, jak usta dziewczyny,  
Jedyny promień szczęścia gaśnie, jak żarówki.

Cicho brzęczą mi wspomnień dalekie podkówki,  
Makówki otuliły nitki pajęczyny,  
Mandoliny śpiew pieśni szare pajęczyny,  
Dziewczyny oczy iskry sypią jak podkówki.

W długie noce bezsenne tęsknota się stwarza,  
Przeraża, przed oczyma suną blade cienie,  
Drzenie liści i zimna martwota cmentarna.

Jestem sam, z papierosem zgasło mi marzenie  
I żenie wiatr z poźółkłych kartek kalendarza  
Mocny, odurzający narkotyk – wspomnienie.

### II

Dalekich ulic miasta płyną do mnie gwary.  
Mary pozapuszczały w pokoju rolety,  
Stary skostniały kaktus skrył się za rolety.  
[-] wody zabrakło – za oknami gwary.

Z roztwartej księgi wspomnień czytam, jak z gazety.  
Balety przypominam i czerwcowe żary,  
Kobiety uśmiechnięte, pocałunków żary,  
Sztandary purpurowe, podarte gazety.

Daleko mi w pamięci brzęczą pieśni pszczole,  
Żyrandole pogasły zapomnienia zwiasty –  
Niewiasty błądy zmarszczki rzeźbią mi na czole.

Rozłożyłem papieru arkusze na stole,  
Zasłuchany w melodii konającej pieni.  
Mole marzeń mnie niosą – ubiegłe wspomnienie.

Rewolucja  
Obrazek jakich wiele

1.

W kularach sejmowych goście grają w karty,  
Marszałem zaś przemawia do trwożnej gromady.  
Prezydent niespokojny szepcze głupie żarty  
I nabija na szpilki zmęczone owady.  
Sztandary purpurowe niesie lud roboczy,  
Telegramy gazety przynoszą bez przerwy.  
Niedomówione słowa, latające oczy,  
Krótki śmiech histeryczny, potargane nerwy.  
Na ulicach i skwerach tłumy niespokojne  
Do uszu szepczą cicho jakieś straszne wieści,  
Stare, obdarte baby przeklinają wojnę,  
Sztandar w strzepy porwany na wietrze szeleści.  
Dziś wieczorem – Drżą usta i trzęsą się ręce,  
Gorączka nieustanna, trwoga przyczajona,  
Niekiełznane porywy, instynkta zwierzęce.  
Ileż można! Krew na bruku – Chwila oznaczona.  
Nóg tysiącem deptane kamienne chodniki!  
O męko spracowanych rąk, szerniałyłch twarzy!  
Hej! Wojsko na ulicach! Spazmatyczne krzyki.  
Strzały karabinowe. Bunt się w oczach żarzy.  
Krzywdy niezapłacone, przytłumione skargi,  
Grzech włóczyony po mieście – duma podeptana.  
O, zapadnięte piersi, popękane wargi!  
Bando dzika, szalona! Zgrajo obłąkana!

2.

Pankracy przyszedł blady w spłowiałym smokingu  
Ze szpilką poślacaną w czerwonym krawacie.  
Pono przemawiał długo na jakimś mitinku  
I do żebraka starca chciał powiedzieć: bracie.  
Śmiał się krótko, nerwowo – widział barykady,  
Pisał długie odezwy zamknięty w pokoju.  
Porwane jakieś druki schował do szuflady.  
Zasłonił wszystkie okna, zachęcał do boju.  
Z mieszkań chłodnych i mrocznych wyszli dziwni ludzie,  
Domorosłe Maraty, krwawi Robespierzy.  
Siedzą między gawiedzią w zaduchu i brudzie.  
Czekają chwil stosownych, by zrobić karjery.  
W pustych halach fabrycznych włóczą się widziadła:  
Wyschniętych robotników suchotnicze płuca.  
Na wyniosłych trybunach demagogja siodła  
W tłumy buntem pijane proklamacje rzuca.

3.

Tłuką szyby w pałacach. Ciesz się Messalino!  
Oto idzie wesele z pieśnią głośną, szczerą.  
Tłum pijanych złoczyńców sączy mocne wino  
I na plecach publicznych chce tańczyć bolero.

Rozigrały się śpiewnie złote instrumenty,  
W roześmiane niebiosą grzmiące dną fanfary.  
W szkołach, w sądach, więzieniach tańczą wszystkie sprzęty.  
Kajdany i łańcuchy brzęczą jak gitary.

Na bulwarach, w ogrodach szumią wielkie drzewa,  
Popękały zawory, bramy i sztachety.  
Chór w kościołach i cerkwiach Marsylianę śpiewa  
I oddają się wszystkim szalone kobiety.

Walą się pod naporem tłumów biblioteki.

Zatęchła stara mądrość – uczone szpargały.

Złe psy drą na ulicach urzędnicze teki.

Latarnie w strój wisielców pysznie się ubrały.

Szał, radość, obłąkanie, wielki dom wariatów.

Bezsenna noc – pijana godzina poranna.

Powódź sztandarów, drinków, transparentów, kwiatów,

Zwycięstwa i wesela. Hosanna! Hosanna!!

4.

Hrabia Henryk samotny wspomina swe dzieje.

Prześniony sen o szpadzie w pustych rynnach płacze.

Bardzo głupie marzenia, zwichnięte nadzieje.

Zgięte karki motłochu – olbrzymy – rozpacze –

Melodie staroświeckie dzwonią drżące zęby.

Oślizgłe nagie mury – czerwone stokrocie.

Porywy, ideały – kłęski dziewosłęby.

Hrabia Henryk – samotny, marzy o szafocie.

5.

Chodzą wieści wśród ludzi niepewne, niepewne.

Chodzą wieści i smutkiem oblekają twarze.

Podejrzane osoby szepczą słowa gniewne.

Zbierają potłuczone kościelne witraże.

Na krańcach miasta były straszne samosady.

Masowe egzekucje, okrutne rozstrzały.

Na ulice wypełzły szydercze przesady,

Złowróbnymi litery znacząc papier biały.

6.

Rząd! Samochód pancerny od spiekłej krwi czarny.

Rząd! Czaszki rozbijane kolbami żołdactwa.

Ciemny kaskiet żelazny, wściekłością ciężarny,

Wielkie stada na ścierwo zachłannego ptactwa.

Prawo! Bagnet wbijany po rękojęść w brzuchy.

Prawo! Krwiożercze bomby, ponure armaty.

Skopane ludzkie ciała, konwulsyjne ruchy,

Obelżywe przekleństwa i rzemieńne baty.

Trwoga głucha się skrada z otwartymi oczy

I obłądne spojrzenia rzuca na koszary.

Nerwowo ścisną klamki wśród sennych pomroczy.

Na barykadach zwija rozwiane sztandary.

Papiery i odezwy chowa pod ubranie,

Wykrzywia suche usta spiekłe od męczarni:

Niespokojna, niepewna co się jeszcze stanie

Skostniałe krwawe ciała znosi do trupiarni.

7.

Wyhodowali zemstę i wyrosła wielka.  
O niechaj się panoszy na zgliszcza i piargi  
Ta matka obłąkana, wielka rodzicielka –  
Gaś zarzewie pożarów chłodem swojej wargi –  
O, zemsto barbarzyńska z lodowatym czołem!

– – –  
Nie lękajcie się. Strach jest śpiący i pijany.  
Wczoraj jeszcze wam groził trupim oczodołem.  
Dziś pobity, zmęczony, w więzieniu schowany.  
Jeno cisza jest szara – Umilkły maszyny.  
Kłamano! Nikt nie śpiewał, na ulicy pusto.  
Podobno... Żołnierz młody śmiał się do dziewczyny  
I pragnął ją zabawić wódką i rozpustą.  
Nie wiercie!!! Jest wesele i jest ogień w oku.  
Jest radość niekiełznana. Jest wina butelka –  
I jest trochę krwi skrzepłej w plugawym rynsztoku.

– – –  
Wyhodowali zemstę i wyrosła wielka!

8.

Wyszedł blady urzędnik – stanął na balkonie.  
I mówił bardzo wiele o rozdany gruncie.  
O splamionych sztandarach – zdruzgotanym tronie,  
O amnestii wspaniałej i zdławionym buncie.  
Spoglądał szklanym okiem na ludzkie mrowisko.  
Zadziwił się, że ktoś się do niego uśmiecha  
I tając lęk wyszeptał półgłosem nazwisko,  
A później – sam przeraził się słów własnych echa.  
Wyszła wielka procesja, by uczcić dzień wielki,  
Szła wraz z niemi martwota i śmiertelna nuda.  
Potraçała nogami rozbite butelki  
I bezmyślnie się śmiała z tych, co wierzą w cuda.  
A wylękle i puste były kamienice,  
Z dawna już w nich zdławiono smutek i wesele.  
Bezczelnie obnażyły wszystkie tajemnice  
Aż Chrystus zawstydzony ukrył się w kościele.

9.

A wagony uniosły bohaterów gminu,  
Śpiewając ustawicznie im piosenki żalne.

– – –  
Konnica podeptała gałęzie wawrzynu –  
I było jedno wielkie południe upalne.  
Były słowa szeptane z ust do ust po cichu.  
Rozdawano żołnierzom niezależne odznaki –

– – –  
Sztandary zakrwawione leżały na strychu –  
A we wszystkich ogrodach kwitły kraśne maki. –  
I było uroczyste pompatyczne święto –  
Tysiące zachwyconych zachrypło do krzyku –

Różnobarwne proporcje na wiatr rozwinięto –

– – –  
Tylko Ciebie nie było tam Galilejczyku!!!!

Lublin-Kraśnik, V-VI 1921 r.

## Majaki

Są rzeczy całkiem nowe, których wy nie znacie.  
Zjawiska niepojęte, o których nie wiecie:  
Długie noce bezsenne, świerszcz trzeszczy w mej chacie  
I robaki brunatne łożą po tapecie.

Ucho moje jest czułe na najłżejsze szmery,  
Każdy łoskot dwuznaczny wyczuwa i słyszy:  
W moim biurku ohydnie szeleszczą papiery,  
Gryzą deski podłogi gospodarcze myszy.

Stare moje ubranie na kołku – przeraża.  
Fantastyczne desenie stwarzają wieszaki.  
Ktoś zerwał wszystkie kartki z mego kalendarza  
I ómy w ciemnym pokoju są wielkie, jak ptaki.

A poduszka jest twarda, jak deski sosnowe,  
Papieros mdły i mocny, jak szklanka likieru,  
Nieznane dawno myśli męczą chorą głowę,  
Niežnośnie ziębi czoło lufa rewolweru

Kraśnik, 7 VII 1921 r.

## Morfina

Błądzących szklanych oczu bezsenne męczarnie,  
Nostalgia chorych zmysłów, przeczulone nerwy,  
Dławiących długich nocy gazowe latarnie  
Z wylęklą biciem serca płaczą się bez przerwy.  
Podupadłych kamienic smutne wyczerpanie.  
Muchy siadły na ścianach pod białych ciem strażą.  
Apatyczne cygara palą blade panie  
I o grzechach młodości po cichutku gwarzą  
    Melancholijnie jęczą dziury w starym bucie  
    I skrzętnie rozdeptują piasek na asfalcie.  
    Łoskot ulic usypia moje chore czucie  
    Sen lubieżny zagnieździł się w znoszonym palcie.  
Już się wyzbyłem gniewu rozpaczy i złości,  
W mej duszy pokutuje udręka bez winy  
I nawiedza mnie tysiąc nieproszonych gości.  
Marzę o upojeniu, o dawce morfiny.

Kraśnik, 25 VI 1921 r.

## Spowiedź

Siedzi stary pogięty mnich w konfesjonale,  
A do niego przychodzą zmęczeni grzesznicy,  
Szepczą słowa cichutkie w wielkiej tajemnicy  
I przynoszą swe grzechy, zmartwienia i żale.  
W wychudłe drżące piersi biją w wielkiej skrusze,  
Odpędzają wspomnienia wesołej rozpusty,  
Modlitwy długie szepczą zwiotczalymi usty,  
Paciorkami różańca oczyszczając duszę.  
Odchodzą zachwyceni, cisi, wniebowzięci –  
Nie chcą widzieć nikogo, bo są tylko sami.  
Wylękli patrzą trwożnie czy ich kto nie splami  
I modlą się za bliźnich swoich – ludzie święci.  
Składają na ołtarzach swe wielkie rozpacze,  
Przebaczają pragną wszystkim – Kościół w mroku tonie.  
Konfesjonał ponury urąga ambonie  
I znowu tam ktoś jęczy i wzdycha i płacze.

## Pocałunki

1.

Zbieram starannie swe wielkie żale,  
Jak rozsypane Twoje korale,  
I chowam skrzętnie je w duszy na dnie.  
Tęsknoty mojej nikt nie odgadnie.  
    Spieka czerwcową czoło mi pali,  
    Jak porzucone sznury koralu  
I wspomniane w zawrotnym szale  
Ust Twych gorących krwawe korale.

2.

Zwid mi dokucza zawsze jednaki,  
Ciemną purpurą płonące maki.  
    Na polną drogę rzuć płaty,  
    Amarantowe skrwawione kwiaty.  
Szmery kwietniane na sennej łące  
I pocałunki Twoje gorące.  
    W maków czerwonych wielkim bukiecie,  
    Sen o Twych ustach i skwarnym lecie.

Kraśnik, 27 VI 1921 r.

## Fraszka

Pan z Łęczycy jest zawsze pijany,  
Zwykł swawolić w opuszczonej wierzbie.  
Po kryjomu wielkie spełnia dzbany,  
A nocuje na słomie i mierzwie.  
Pokrzykuje, babom tłucze garnki,  
Straszy dzieci wśród krzewów i ziela.  
Zwiedza karczmy, gospody, jarmarki –  
Zawsze pełen życia i wesela.  
Pan z Łęczycy nie lubi żalości.  
Smutnych pieśni śpiewać nie pozwoli.  
Gdy kto płacze – on się tylko złości  
I beztróska śmieje się, swawoli.  
Upojny weselem i trunkiem,  
Wiecznie kipi w nim duma i buta –  
Stare wierzby darzy pocałunkiem –  
On radośnik – on diabeł Boruta.

31 V 1921 r.

I

Winy moje są wielkie, a skrucha gorąca,  
Jeno nie mam ochoty pokutować za nie.  
Męczarnią wyszukaną – szmer co ciszę zmaça,  
Ostoją sennych marzeń – wygodne posłanie.  
Wielkim dla mnie wysiłkiem są powolne ruchy,  
Znam słodkie tajemnice spuszczonej rolety.  
Katusze mi zadają niecierpliwe muchy,  
Słońce rozkosznej pieścić umie, niż kobiety.  
Myśl gwałtowna nie drażni uspiętej pamięci,  
Powieki ołowiane zwisają w beczynie.  
Ciało nieme ekstazy ustawicznie świeci,  
Krew ciężka i gorąca w żyłach zwolna płynie.  
Ukochałem samotność w spokoju dosycie,  
Obcą jest mi tęsknota – smutek mój uspiiony.  
I dłonią ociężała błogosławię życie.  
– Marzą mi się lenistwa rozkoszne demony.

II

W pierwszorzędnej kawiarni zaciszę ustronne,  
Szmer rozmów przyciszonych – senne wodotryski.  
Kieliszków i karafek dyskretne podzwonne  
I dzień którego nie ma, ale jest już bliski.  
Miłosne tajemnice zwierza wiolonczela,  
Pojednawczym się tonem pianino odzywa.  
Chodzą wyschłe szkielety zmarłego wesela,  
Przeglądają się w kufkach złotawego piwa.  
Wypoczynek po pracy, której nie ma wcale,  
Dobroczyenne władanie leniwej rozkoszy.  
Pienisty żółty napój chłonie stare żale,  
Uśmiechnięte próżniactwo w sali się panoszy.  
O, chwile najlaskawsze, chwile niepojęte!  
Godziny dobrotliwe spędzane szczęśliwie,  
Gdy wiem tylko, że życie jest wielkie i święte,  
I że myśli natrętne utopiłem w piwie.

III

Jest to piękna kobieta w sennych mar orszaku,  
Która czarne, obfite rozpuściwszy włosy,  
Po nocy nieprzespanej spoczywa w hamaku  
I czyta nudną książkę, pałac papierosy.  
Są to w wielkich fabrykach południa święteczne,  
Nadzieje wypoczynku, łagodne uśmiechy,  
Nieskończone knowania – strejki niebezpieczne.  
Są to w myśli poczęte i spełnione grzechy.  
O, sofy, otomany, kanapy, fotele!  
Krzeselka wyplatane – ławeczki samotne!  
O święta uroczyste, beztroskie niedziele!  
O drzemki poobiednie w dnie szare i słotne!

Myślą biegnę za wami, strudzoną beczynem.  
Dobroczynny araku rozlany w herbacie!  
Marzę słodkie uśpienia, upojony winem  
I w mocnych papierosów ginę aromacie.

Kraśnik, 11 VII 1921 r.

Erotyk zgorzkniały

*Nienawiść jest najwyższym stopniem miłości*

Gorzki jak migdał – karty te dla Ciebie piszę  
Krwia i żółcią. Przeczytaj je i śmieję się ze mnie.  
Bowiem chciałem zapomnieć o Tobie daremnie  
I dziś na każdym kroku imię Twoje słyszę.  
Przeto jestem bezsilny. Zlituj się nade mną.  
Własna bowiem ironia zabija mnie duszę.  
Jesteś dla mnie otchłanią przepastną i ciemną,  
I przeto nienawidzę Cię – że kochać muszę.

Erotyk sowizdrzalski

Erotyk sowizdrzalski piszę w upominku  
Dla was, którzy kochacie niepoznane dreszcze.  
Tańczyłem, jak szalony dziś na środku rynku,  
Bowiem kochanka rzekła, że mnie kocha jeszcze.  
Lecz jeśli jutro zdradzi mnie dziewczyna pusta,  
Zwracając w inną stronę swój uśmiech niestały,  
Jak andrus włożę palce w półotwarte usta  
I wygwizdzę swe płuca, a z niemi ból cały.

Lublin, II 1921 r.

Mgła się wspina ku górze, jak majtek na maszcie,  
Włóczy się po ulicach siny dym z komina.  
Mów ciszej! Dziś podobno w tego zamku baszcie –  
Snuje się motyw ballad z ksiąg Siewierianina.  
    Mrok ponurych kamienic za klamki się trzyma,  
    Po kątach chodzi cisza wiecznie zadumana.  
    Woda w ściekach szeleszcze jakiś wiersz Tuwima  
    I wesoły radosny poemat Whitmana.  
Wsluchaj się! Stare mury także o czymś gwarzą.  
Zwierzają tajemnice o wielkim pustkowiu,  
O człowieku, co chodził z zasępioną twarzą,  
O pocie zgorzkniałym, jak księżyc na nowiu.  
    Na śmietnikach wśród stosów szerniałych rupieci  
    O wieczornej godzinie także się cud święci  
    Zabawki połamane skarżą się na dzieci.  
    Noc się snuje, jak wielki poemat z pamięci.  
Z głębi ulic ziewają półotwarte wrota.  
Zapuszczona roleta chroni tajemnicę.  
Tam się skryła podobno strwożona tęsknota,  
Bowiem dzisiaj lękała się wyjść na ulicę.  
    Wiatr psotny rozplómienia gazowe latarnie  
    I goni długie cienie przez milczące mury.  
    Ku wilgotnym zaułkom szary chłód się garnie  
    I cichutko ostrożnie wspina się do góry.  
Przenikliwie się śmieją samotne mieszkania,  
Gdy spóźniony przechodzień bezsilnie się złości.  
I przy bramie zamkniętej alarm wydzwania.  
Wspomnienie Przysieckiego nuci śpiew w ciemności.  
    Podejrliwość się budzi i smutki najpierwsze –  
    W czeluść ciemną wzrok bystry spuszcza się jak sonda,  
    Lęk dziwaczny wygłasza ulubione wiersze.  
    Zamknij książkę!! Zły księżyc przez ramię spogląda.

Lublin, 13 IV 1921 r.

## Trucizny

O, milczące flakony zabójczej trucizny!  
W cieniu półek ukryte kamienne słoiki.  
Dyskretne, jak zapachy kobiecej bielizny.  
Uśpione flaszki opium, blade arseniki.

O kasetki, tajnego pełne aromatu,  
Które długo zostają w zmęczonej pamięci.  
Szuflady tajemnicze, proszki sublimatu,  
Te kwasy złoto-żółte, barwne sole rtęci!

Trupią główką znaczone wąskie etykiety.  
(Melancholja poczynań, smutek zniechęcony)

Ukojeń błogich wyspa, nieznane podniety.

Grudki cyjanku potasu, krople belladony.

Gdy smutek, gość wieczorny skrada się zdradziecko,  
W długie zmierzchy jesienne w mroku mej komnaty,  
Cieszę wtedy się wami i bawię, jak dziecko

— — —  
Jedyne jakie znałem – kwiaty moje – kwiaty!

Kraśnik, 19 VII 1921 r.

## Barkarola

Woda wiślana przezczysta,  
Śpiewna, dyskretna, senliwa,  
Szumi, szeleszcze i śwista,  
Pieści, omdlewa, odpływa.  
Szmery [-] księżycyca.  
Marzą marzenia marzące –  
Poi, usypia, zachwyca  
Błękit wodniany na łące.  
Wioseł całunki pieściwe.  
Smutek tęskniony daleki –  
Łkania tajemne gniewliwe.  
Łzawe spuszczone powieki.  
Czysta, przezczysta, srebrzysta,  
Żalna, błagalna i cicha,  
Szumi, szeleszcze i śwista,  
Pieści, omdlewa i wzdycha.

Kazimierz nad Wisłą, 26 VII 1921 r.

## Deszcz

Smutek siadł do dorożki brudnej jednokonnej  
I pojechał w dal deszczu popędzany biczem.  
Wiatr wplątany w akordy pieśni monotonnej  
Wiódł przydługie rozmowy, jak zwykle o niczem.  
    Niebo pokryła szara poplamiona chusta.  
    Rynny łkały, jak ludzie posępni i dzicy.  
    Chodniki otula ziemia grząska, tłusta  
    I pijane dżdżu krople biegły po ulicy.  
Oślizgłe parasole i lśniące kalosze  
Tłumiły się na rogach, gdzie tramwaj przystaje.  
Sklepikarze chowali zamoczone kosze.  
Rynsztoki przybierały, jak górskie ruczaje.  
    Szedł wieczór [-], tajemniczy, senny,  
    Ciężarny źle ukrytym żalem i rozpaczą.  
    Po płaskich dachach domów hulał deszcz jesienny,  
    A mnie się wciąż zdawało, że to oczy płaczą.

### Elegia III

Elegii łzawych smętne narzekania  
Grają na szybach przeciągłe nokturny.  
Smutek chrapliwe godziny wydzwania,  
Łzą plami papier dzień szary i chmurny.

Łamie drzew mokrych wykrzywione palce  
Roni dokoła wyznania w pośpiechu.  
Na [-] polach tańczy walce  
Z oczu zmęczonych kradnie widmo śmiechu...

A ja radosny dzisiaj śpiewać będę.  
Na zakurzonej starej sofie siędę.

Bo połamałem wszystkie w domu pióra,  
Aby w poczęciu szczyła myśl ponura

I że swój smutek zmożłem tak zdradziecko,  
Ucieszon figlem, śmieję się jak dziecko.

Kraśnik, VIII 1921 r.

1.

Mówiono tyle już o nim i tak nadużywano tego słowa, że dziś stało się prawie liczmanem. Dla mnie jednak posiada zawsze pewien czas. Bowiem w stosunku do mnie okazało się bardzo łaskawe i bardzo zajmujące.

Myślicie zapewne, że przyzywane przeze mnie chwile przeżyte tłoczą się do pamięci z niezwykłą wyrazistością. Że w chwilach uświęconych, otoczony kłębam dymu tytoniowego, rozparty na starym fotelu – przeżywam po raz wtóry zdarzenia minione. Że przychodzi do mnie wtedy kiedy zechcę.

Bynajmniej.

Jakieś słowo niebaczne, wiersz zapomniany lub melodia przebrzmiałej piosenki.

I oto przed oczami mymi zaczynają się przesuwac obrazy i sceny, do uszu mych dolatują słowa i dźwięki, na ustach swoich czuję pieszczoty i pocałunki.

Szybko, jednostajnie, równocześnie płynie to przed mymi oczyma, jak film kinematograficzny... Coraz to nowe zdarzenia, coraz to nowe nastroje. Twarze bardzo znajome wychylają się z pomroczy. Oczy wspomniane patrzą coraz baczniej, coraz uporczywiej. I oto ni stąd, ni zowąd przychodzi nastrój miniony, przychodzą marzenia rozwiane. A oczu patrzą na mnie coraz bardziej natrętnie. Niewzruszenie bez mrugnięcia powiek. Wreszcie poznaję wszystko. Tak to jest moje wspomnienie.

Przyszło jak zwykle niewołane i nieproszone.

Tylko dotąd zawsze było szare i mgliste, a dziś miało twarz kochanej kobiety.

A jutro?

Tego już wiedzieć nie mogę, czekam więc cierpliwie urocznej godziny.

2.

Jest pociąg, który huczy po wołyńskiej drodze, jest noc ciemna i chmury iskier za oknem i ja jadę podobno z wygnania do kraju. Jest kilku ludzi obcych w wagonie – jest mrok. Naprzeciw mnie siedzi blada, zmęczona, ładna dziewczyna, którą kochałem – podobno i na którą patrzę teraz. Może ostatni raz. Jest mi to obojętne. Zresztą pociąg huczy i dudni na zakrętach, śmiejąc się przeraźliwie z ławych sentymentów zamglonych pól. Ot i wszystko. A ja nie mogę oderwać wzroku od dziewczyny dlatego, że jestem leniwy i dlatego, że ona patrzy na mnie.

Nie wiem dlaczego rodzi się mnóstwo myśli i wspomnień. Jakież to wszystko głupie!

... Ot taki błękit, błękit szarych ulic i zamkniętych pokoi. Śmiechy ciche, strwożone, łagodne i senne twarze. Twarze bardzo dobre, smutnie uśmiechnięte.

Liście kasztanów leżą na stole, a wazon jest pusty, bo nasturcje wyrzuciłem przez okno na ulicę. A teraz żal mi ich bardzo. Więc biorę liście i przykładam je do czoła, gdyż są chłodne i z tem jest mi dobrze. W drugim pokoju ktoś śpiewa cicho – ktoś mi znany rzeczy bardzo znane. Biorę wielkie liście kasztanów, przykładam je do czoła i myślę o nasturcjach. Tak, tylko o nasturcjach.

To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie. Trąca mię w ramię, a ja się nie odwracam. W rękę trzymam ołówek i piszę wiersz – *Erotyk*. Trochę uczuć, które miałem i którym kłamałem ciągle i teraz kłamię. I biorę swój bilet wizytowy, przekreślam nazwisko i po drugiej stronie piszę wiersz po raz wtóry. A potem przeglądam wszystko, co dotąd napisałem. Ja nie znam tego. To jest obce i dziwne.

To jest życie inne, minione. To jest wiersz napisany po drugiej stronie biletu wizytowego – to jest przekreślone nazwisko – i nie poznaję tego, co się działo przed dwoma dniami. Biorę znów czysty arkusz papieru i piszę:

„To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie, trąca mnie w ramię, ja się odwracam, a on ma twarz kobiety”.

— — —  
I jakżeż to wszystko nudne i głupie!

A pociąg pędzi i huczy na zakrętach złowrogo i rzuca bardzo wiele iskiei czerwonych. A ja nie mogę oderwać wzroku od dziewczyny, dlatego, że jestem leniwy i dlatego, że ona patrzy na mnie. (IX 1919 r.)

3.

Drżącą ręką wyjąłem kopertę wykochaną. Upieściłem oczy swoje widokiem liter dalekich, kołysany rytmem dużych, wieczornych liści kasztanów. Upieściłem pamięć swoją wspomnieniem chwil minionych. Wyczarowałem zapach włosów jedynych – ocyganiłem myśli swoje tęsknioną ćwiartką papieru.

We włosy płowe zanurzyłem palce i czytałem, czytałem.

Całowałem usta dalekie, pieściłem ręce piszące.

Tańczyłem tańce prześnione, szeptałem słowa subtelne.

Pisałem wiersze natchnione, w gałęzie jaśminu zdobiąc łzawe sentymenta. Widziałem siebie jasnym, odległym, zakochanym chłopcem.

I zapomniałem zupełnie, że się powinien uśmiechać ironicznie. Zupełnie zapomniałem.

4.

Wiosenny zmierzch, szary, jak zwykle. Płacze mgłami, włóczy się po zaułkach i ulicach, osiada z wilgotnym powiewem na piersiach i budzi strasznie stare tęsknoty, bardzo głupie żale. Dzień – nieco pracy i gorzycy. Wieczór należy do mnie.

Papieros zgasł, herbata niedopita, wiersze niezaczone i uporczywa myśl wiecznie o jednym i tym samym. Zresztą myślę gdzie spędzę wieczór, wiedząc z góry gdzie pójdę. Myśli bywają czasem mętne i niejasne, a człowiek chory i zmęczony. Jednakże musi wspomnieć ubiegłe dni. Jakżeż to nieznośne! Kładzie się ręce na dłoniach i myśli, myśli ciągle o tym samym.

Postanawiam coś w głębi duszy i pragnę zataić przed sobą. Napływa jednak wciąż do pamięci.

Walczę. Poniosę klęskę. Zwykły uśmiech ironiczny.

Żdziebko gorzycy – tyle ile pozostało herbaty niedopitej w szklance. Uderzenie godziny. Pośpiech nieuzasadniony. Zwolna się wlekę jedną z ulic w oznaczonym kierunku – trochę nadziei – dużo ironii i śmiechu z samego siebie.

... I już jestem tam. Pokój duszy ozdobnie umeblowany. Błady towarzysz moich nocnych włóczęg, o twarzy inteligentnej, cynicznej nieco, klosz niebieski od lampy i kobieta, patrząca na mnie trochę nieufnie i bardzo ciekawie. Jak gdyby pierwszy raz!!

No i myśli moje, które się czynią coraz bardziej nieznośne i natarczywe, i nad którymi zapamiętać już nie jestem w stanie. Rozmowa zwykła taka ciekawa i taka nudna zarazem. Ładna dziewczyna podnosi wielkie oczy i patrzy z wzrastającą ciekawością na mnie. Stoję oparty niedbale o poręcz krzeselka i mówię rzeczy bardzo mądre spokojnym głosem. Mój towarzysz, pochylony nad stosem nowych książek odpowiada mi półgłosem. Niewiasta siedzi bokiem od brata – nie spuszczać ze mnie oczu zaczyna się bawić jakimś przedmiotem leżącym na stole. Nie widzę jej, czuję tylko wzrok.

Jest mi głupio, jest mi nieznośne. Urywam w połowie zdania. Mój towarzysz spojrział zdziwiony na mnie i znów się pogrążył w poszukiwaniu zgubionej książki. I znów to samo. Światło przyćmione, rozmowa cicha, poważna. Od czasu do czasu słowo obce, wymówione dźwięcznym głosem kobiecym, które mnie rozdrażnia niewymownie.

... Żart przelotny i śmiech. Rozmowa się czyni bardziej ogólną i bardziej wesołą. Krótka chwila – spojrzenie moje przenoszę na dziewczynę i spotykam się z jej wzrokiem. I wtedy jakby po raz pierwszy widzę kolor jej oczu i włosów, rysunek ust i twarzy. Jakby po raz pierwszy! Coś mnie ściska za gardło i szumi w uszach. O, dnie pracy i wieczory nad książką! O włóczęgi nocne po mieście, dyskusje bezbrzeżne, nudne i męczące. O wiersze nienapisane! O usta, usta! Takie gorycze głupie i samotne. Takie marzenia powszednie i smutne. Takie pocałunki dane z łaski i niezapomniane nigdy. Jałmużna spojrzeń i uściśnień ręki. Słowa skrwawione, słowa przebrzmiałe. Śmieszna małość rzeczy wielkich! Dałbym życie za jeden pocałunek!!!

... I znów to samo... Światło przyćmione, rozmowa poważna. I myśli jak złe muchy natrętne. A potem długa włóczęga po mieście. (13 IV 21 r.)

5.

Było to jednego z letnich miesięcy. Po krótkim niewidzeniu spotkałem się z moim towarzyszem włóczęg nocnych. Noc była ciepła i cicha. Leżeliśmy na łózkach w małym pokoju drewnianej willi, ćmiąc papierosy jeden po drugim. Rozmowa żywa i przyciszona trwała już przeszło godzinę. Gdy wtem padło te kilka słów. Tak obojętnie mimochodem, jakby ta rzecz nic mnie nie obchodziła. Co to było?

Dziś sobie zdaję dokładnie sprawę, że to była smutna wieść. Chciałem coś mówić. Słowa uwięzły mi w gardle. Papieros zgasł. Za oknem pluskał po kamieniach swarliwy strumień. Była jasna, cicha noc. (25 VII 21 r.)

6.

Dwór nieco zniszczony i obszerny. Jest wrzesień. Z drzew lecą liście rdzawo-żółte, a przed domem stoi kwitnący oleander. W dnie słoneczne patrzę w błyszczące oczy ładnej kobiety. Jestem otoczony niewiastami. Wieczór miesięczny wyczarowuje zapach włosów, dotknięć rąk miękkich i marzeń darowanych. A niedziele jasne, jak włosy najładniejszej przychodzą ze śmiechem. Później już słyszeć śmiech jeno beztroski – A oczy widzą usta krwawe, które się śmieją. I oczy śmieją się również. Jasne, niebieskie oczy. Błyszczące, roześmiane. W tajemnicy liści rdzawych, lecących z drzew kryje się baśń daleka. Złotym płynem w przejrzystej butelce przywołuje się pieśni zapomniane. Oddalone i smutne sny kładą się cicho na szarej trawie i nie trwają nawet krótkiej chwili. Dwa konie szybko niosą po polach rozwieczne, mgławicowe marzenia. Jest księżycowo, jasno i pogodnie. Budzą się słowa ukryte i nieznanne. Po rozdrożach i drogach pól srebrno-szarych w srebrno-białą godzinę nocną. I później głowę senną, pełną szumu, zamętu, włosów jasnych i oczu pieściwych, składam na dłoniach gorących. Leżę półsenny i palę papierosy. Marzę znużony – usypiam. I śni mi się kwitnący oleander. (24 IX 21 r.)

VIII-IX 1921 rok

## Spoczynek

Po dniach włóczęgi, smutki i znoju  
Jedyną chwilę spoczywam sobie.  
Siedzę milczący i nic nie robię  
Długie godziny w szarym pokoju.  
    Chwile są senne – pieśni są żalne  
    I jedną myślą cieszę się tylko,  
    Że będę pisał listy banalne,  
    Będę rozmawiał z Hanką, Marylką,  
I papierosy kupię w sklepiku,  
By palić wiele w długie wieczory,  
Że pozornie, jak człowiek chory,  
Z dala od miasta, gwaru u krzyku,  
    Że się rozstanę przecie na długo  
    Z pracą bezsenną i głupim szalem,  
    I małej lampki świetlaną smugą.  
    Zapomnę o tem, co napisałem.

Łosień, 10 IX 1921 r.

Dytyramb szatański<sup>12</sup>

Patrz! Oto idą tłumy znowu na Golgotę!

— — —  
Na Boga! Cóż się stało? Chrystus śmiał się z krzyża!  
Trwogą zdjęci uczniowie zanosili skargi  
Do Ojca. Piotr przerażon zapał się raz czwarty.  
Łotr na krzyżu odwilżyć chciał spieczone wargi,  
Wina pelen roztruchan podały mu czarty.  
Trzeciego dnia zmartwychwstał Judasz Iskarjota  
I poszedł do Emmaus, gdzie chciał spotkać Pana.  
W wieczniku zebrała się miejska hołota,  
Śpiewali dzikie pieśni – hulali do rana.  
Magdalena swe piersi jurne w błędnym szale  
Krwawiła, skruchę czyniąc u stóp Kajfasza,  
A Tomasz nawet wtedy nie chciał wierzyć wcale  
I sprawdzał siną pręgę na szyi Judasza.  
Na ziemię z nieba upadł całun obłąkańczy.  
Hejże! Będziemy płaszać! Niech zabrzmiały tympany!  
Patrz! Nawet stare słońce cieszy się i tańczy  
Niebiosy oszalały! Sam Bóg jest pijany!

— — —  
Zbudź się Piotrze! Z tajemnic już spada zasłona!  
Zagroź wzrokiem zamglonym bezmyślnie i wiernie.  
Uwierz wreszcie Tomaszu! Patrz! Chrystus nie kona!  
Wyrwał gwoździe i z głowy swojej zrzucił ciernie.  
Śmieje się Matko Bolesna! Tak jak Syn się śmieje!  
Józefie! W górę kielich! Porzuć warsztat pracy!  
Niewiasty! Niech wasz taniec zbudzi Galileję!  
W wieczniku już przecie uczują pijacy!  
Magdaleno! Rozpłomień pocałunków żary!  
Wylej na biesiadników wonności amforę.  
Rzeszę, tłumy, uczniowie – szalejcie bez miary,  
Przeklinajcie miłość, cnotę i pokorę!  
Tan wasz dziki, obłądny, piekła nie zatrwoży,  
Nie zagrozi Duch Święty światła manifestem.  
Nie zagrzi wam Jehowa. Nie zbawi Syn Boży!  
Bogów nie ma – zła nie ma – nas nie ma – Ja jestem.

Lublin – 1921 r.

---

<sup>12</sup> Pod tekstem Bielski dopisał: „Drukowany w „Luciferze” (Lublin – I – XII – 21). Nakład skonfiskowany za bluźnierstwo”.

Cześć III.

W burzaniu, da w tumanie  
 Baż - Chrysta wydasz rad.  
 Za krowe ciotowanie  
 Za ssący maku kwiat -  
 A. Błok. x)

x) Przekład. K. Hulsarskiego.

II. 13. Karta tytułowa trzeciej części raptularza

1.

Przyjechałem zobaczyć czerwiec.

Wszedłem po raz pierwszy na obszerny taras balkonu, zalany złocistością południowego słońca. Drewnianą balustradę otaczała gęstwa pelargonii – ciemno-czerwonych pelargonii. Szyby okien, stokrotniejące odbłaskiem jasnych promieni osłaniały wnętrze mroczne i chłodne. Drewniana i wymyta podłoga lekko ugiwała się pod naszymi krokami.

I szła cicha obietnica zjaw niespodzianych – radości słonecznej. Ja widziałem tylko pelargonie: kiście czerwone zasłaniały sztukaterię balustrady, biły w oczy krasną luną szczęścia, zwiślały ponad zielenością ogrodu.

Szalejące radością niepodzielną, pijane oszołomną wonią lata – biły we mnie tchem przeczuć nieznanym, mocnym winem wesela i zapachem słońca. Wszedłem do pokoju. Na stole stał wielki dzban jagód czerwonych.

2.

Oplątywała mnie niewidzialną nicią życzliwość ludzka. Mówiono o mnie z uśmiechem, patrzono na mnie z uśmiechem, zwracano się do mnie z tą dziwną pogodą, jaką się obdarza ludzi bliskich i miłych. Łagodna, dobra ręka zwracała głowę moją ku światłu. Subtelnie, miękko uśmiechano się ze mną. Bezkreśnie, szczerze cieszą się ze mną. Cierpliwe oczy wskazywały mi radość cichą.

Dziwiłem się i cieszyłem bez ustanku. Poznałem władcze szczęście niepamięci, senną rozkosz dobrych wspomnień. Wysnuwałem z błękitnych dymów nieprawdopodobne historie i mocnym winem cieszyłem się, jak dziecko.

Marzyły mi się muchomory w brzozowych zagajnikach.

Dnie były takie jasne, kwiaty – czerwone, a nowiny tak pomyślne, że zacząłem się śmiać.

I byłem pewien, że wszyscy się śmieją ze mną.

3.

Jednej nocy przyśniła mi się niewiasta ze znajomą twarzą i czerwoną różą w czarnych włosach. Patrzyła na mnie trochę nieufnie i bardzo ciekawie, i podawała kajet szary moich wierszy. Otworzyła z szelestem białe kartki i znalazła – elegie.

Czytałem. Wiersze wyciśnięte goryczą i smutkiem na papierze. Męczeńska ironia, cudownie powykrzywiana groteska pieściła myśli moje z wyrafinowanym okrucieństwem. Uśmiechnąłem się dobrotliwie. Cichym szeptem, nie chcąc budzić snu, zapytałem: „Gdzież ja tu jestem?”. A niewiasta spojrzała na mnie ze zdziwieniem jeszcze większym, prawie z trwogą i potrząsnęła czarnymi włosami. Czerwona róża rozsypała się. Miękkie płatki osypały bujne loki i jak deszcz szczęścia spadały na białe kartki, na moje ręce, włosy, wiersze. Zawirowały mozaiką przed oczami. Uciecha niepojęta rozradowała myśli moje. Zaśmiałem się radośnie. Szezeł sen. Białe promienie światła wchodziły nieśmiało do pokoju.

4.

Niewysłowny cichy lęk mną owładnął, gdym otworzył szklane drzwi biblioteki. Niewyrażona trwoga przed czymś nieuchwytnym, przeczuwanym. Stałem nieśmiały i czekam, aż słońce ozłoci szare pyły. Wyjąłem książkę pierwszą z brzegu. Pożółkłe, grube kartki – czerwona zakładka, ostry profil Ronsarda. I oczy zatrzymały się na wierszach podkreślonych czerwonym ołówkiem: „*Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie*”. Słoneczność wielka owładnęła całą moją istotą. Słoneczność wielka. Pogoda złota rozlała się dokoła w powodzi światła i oslepił mnie snop promieni bijących z okien furią nieokiełznaną.

Przymknąłem oczy i rwałem różę.

5<sup>13</sup>.

Nalałem złotego płynu z przezroczystej butelki. Za moją radość piję! Cisza wielka wtórowała słowom moim: zdało się, że słycać szelest promieni słonecznych o szkło. Zarzucony pękami kwiatów pokój wionął słonecznością skoszzonej trawy. Rzewność upojna szła świetlaną smugą przez otwarte okna. Śnie złoty, serdeczny, wykochany! Zakołysały się kłosa różne srebrzystą [-]. Roześmiał się wichrzyciel kiści zielonych i kwiatów miedzianowłosych. Rozpieścił wonejące oddale – upieścił blade-[-] storczyki. Usta kraśne wtulały się w miękkie mchy, rozgniatając czarne jagody. Zakołysały się myśli moje i kwietnych lip wierzchołki. Taniec leciutkich stóp i szmaragdowych płatków. Taniec świecących pyłków i pijanych liści. Wreszcie wieża kościelna zatoczyła się szeroko, aby trącić mój kieliszek. Podniosłem rękę. Rozległ się suchy dźwięk i diamentowe okruchy szkła wirowały mi przed oczami radośnie długo.

6.

Dzień każdy przynosił złote pasmo światła na stęsknione szyby i w dzień jasny poznałem dziewczynę słoneczną. Dobra znajoma, spojrzeń przelotnych na skrzyżowaniu ulic w tajemnym, cichym przemijaniu, wspomnień dobrych obudzonych wzrokiem zatrzymanym na mnie – stanęła przede mną na podwórku zadrzewionym z wyciągniętą dłonią. Oczy jasne patrzyły na mnie ze spokojnym oczekiwaniem i włosy jasne, związane niedbale czerwoną chustką, hulały śmiechem po skroniach. Ująłem dłoń miękką w swoje ręce. W oczach moich rozkołysały się srebrne płoty, oszalała burza pelargonii na balkonie, rozsypały się korale zawieszzone na szyi, zawirowały, zatańczyły lipy okwiecone. Subtelna rozkosz upieściła moje źrenice, nieokiełznana radość napełniła całe jestestwo, rozszumiała krwią gorącą w żyłach i wybuchła – w słowach powitania. Miękkie kroki skierowaliśmy w gęstwie zieleni.

7.<sup>14</sup>

- Widzisz te światła jaskrawe na zachodzie? Czerwone i złote. Prawda, że woda w sadzawce jest też czerwona i złota? Jak twoje usta. O, łąki nie widać, tylko pole zielone i maki, maki. Bardzo wiele maków. Cieszysz się?

- Cieszę. Czerwone, złociste. Jutro mi przyniesiesz maki. Taki duży czerwony bukiet, ogromny jak kochanie. A wiesz co to miłość?

- To twoje usta.

- I twoje oczy.

- Nie. To taka woda świecąca, złota, czerwona. I dal niebieska. I pole zielone, płonące kwiatami, a łąki to wcale nie widać. I niebo pożarne jak twoje usta.

- I tyle radości...

- Radości, słońca i wesela.

- A jutro?

- Jutro ci przyniosę maki. Taki duży czerwony bukiet, jak krew.

8.

Nad kraśnym makiem pochyliłem drżące dłonie. Łanu ciemno-zielony kobierzec, nabijany purpurowymi ćwiekami kwiatów.

O zjawo, stań się! Otrząsnąłem z rosy rozognione kiście. Purpurowy bukiet rósł w moich oczach. Pochylone włosy pieściły kłosa drżące. Rozchylone usta hołubiły płatki krwawe. Białe palce łamały pochylone źdźbła. I myśl nienasytna rozhulała się orgią fantazji. Ogarnęła morze srebrno-czerwone kwiatów, rozpała jasno, na dalekim wschodzie, wybuchła pieśnią w zadumanych ustach, wyczarowała marzeń zjawy nieuchwytnie. Ręce moje spotykały ręce pieściwe, włosy moje wyczuwały złoto zwichrzone, oczy widziały śmiech w rozblasku źrenic i usta gorące i suche, przylgnęły do moich warg nienasyconych.

<sup>13</sup> Pod tą częścią tekstu znajduje się po lewej stronie karty dopisek ołówkiem „b. ładnie”.

<sup>14</sup> Przy ostatnim wersie fragmentu 7. dopisane zostało ołówkiem słowo „cudnie”.

Radość nieokielznana, pijana świadomością swego istnienia, rozsadzała czaszkę milionem myśli niepojętych, szalała zwiewnym tańcem w rozstłonecznionych dalach pól porannych. Wśród krwawych ziaren koralu, ognistej burzy pelargonii, czerwonej zadumy jagód i szaleńczej purpury maków – całowałem usta gorące krwi nadmiarem i upajałem się haszyszem swej radości<sup>15</sup>.

9.

Gdy kocham nie mówię nic o kobiecie, gdy nie kocham, mówię źle i dużo.

-----

Sypią się korale na liście przejasne, krwawią się jagody w słońcu. Szaleje burza kwiatów na złocistej balustradzie, czerwieni się, jaśniej, pała. Czerwiec odurza, jak prawdziwa radość życia, która się upaja i ciszy nawet cierpieniem. Sypią się korale na liście przejasne, płoną maki. Pamiętam tylko chwile radosne w moim życiu, czym więcej się oddalają, tym bardziej je kocham. Jutro jest moje niepodzielne upojenie. Sypią się płatki złoto-czerwone, sypią Poezję kwiaty, jak życie, które się samo stwarza i jak usta dzisiaj całowane.

10.

Wieczór złoto-różowy, niebo blado-niebieskie, seledynowo-żółte. Przez szyby syczy się blask zachodu. W wazonach kwiaty pomarańczowe, kraśne, niebieskie, białe. Dzbany jagód, kosze wiśni, czereśni. Humoreski, żarciki, figle przelotne – myśli moje. Nieskończone, porzucone, zaczęte. Mięsz wiśni, soczystość jagód purpurowych, czerwonych, czarnych. Specyficzne oświetlenie wieczoru. Srebrzystość, senność. I w tym świetle owoce i liście, ściany ubrane zielenią, sprzęty, szyby, bukiety.

Biała kartka niezapisana wcale.

11.

Jakżeż jest piękna klęska moja!

Oto idę na pole pełen pieśni i szczęścia. Cieszę się wszystkim co mnie otacza dookoła. Oto ozdabiam swe włosy w kwiaty i liście. Ogarniam wzrokiem oddali jasne seledyny. Pełen wyśniewanej rozkoszy przeglądam się w oczach ładnej kobiety. Marzę o ustach pieszczocie. Upajam się kolosem kwiatów jaskrawych, odurzam wonią lata – oszalamiam się radością wielką i miłością słoneczną.

Jestem wielki rozmachem swej radości!

Potężny szczęścia ogromem!

O, jakież piękne zwycięstwo moje!!

12.

I cóż się stało?

Radowałem się, cieszyłem, śmiałem.

Rwałem kwiaty czerwone, czytałem wiersze słoneczne.

Pijany, wesół włóczyłem się po polach i rozłogach.

Nie mogłem się napatrzeć i nadziwić niczemu.

Całowałem usta gorące.

I dokonał się we mnie ogrom przeistoczeń – uzyskałem jasne, dalekie.

I po raz pierwszy poczułem się nieskończenie wolny i szczęśliwy. A przecie nic się nie stało, jeno prześniłem swój sen czerwcowy.

Wspominając czerwiec 1921 roku, pisałem w Łosieniu w grudniu 1921 roku.

---

<sup>15</sup> Przy słowie radości dopisano ołówkiem „o tak!”.

## Ponowa

Pod nogami memi chrzęści śnieg.  
Idę wsparty o swój kij wiśniowy.  
Pod nogami memi chrzęści śnieg,  
Mokre płaty sypią się na głowy.  
    Wszak zasiałem za ogrodem łąn,  
    Nie pojmuję swej troski przyczyny.  
    Wszak zasiałem za ogrodem łąn.  
    Dziś daremnie szukam oziminy.  
Zabłądziłem pośród znanych pól,  
Nieraz przecie już chodziłem tędy.  
Zabłądziłem pośród znanych pól...  
W uszach dzwonią dalekie kolędy.  
    W uszach dzwoni dawnych wspomnień śmiech.  
    Tańczą małe, swawolne dziewczynki.  
    W uszach dzwoni dawnych wspomnień śmiech,  
    Wigilijne zielone choinki.  
Myśl przechodzi łagodna, jak śnie,  
Że się chwila roześmiana zbliża.  
Myśl przechodzi łagodna, jak śnieg,  
Że narodził się przecie dla krzyża.

Łosień, XI 1921 r.

Ciemne liście bzu, wielkich róż szkarłaty,  
Szlakiem pośród pól, zakwitł krwawy mak.  
Wbiłem w piersi nóż, całowałem kwiaty  
Sennych róż purpurę, kraśnych maków szlak.  
    Czarnych jagód dzban na dębowym stole,  
    Siostró, przyjmij dom, nie zamykaj drzwi.  
    Troską wyrzeźbiła zmarszczki na mym czole  
    Z ukochanych ust piłem krople krwi.  
Rozmajał sen szczęście niepojęte.  
Lniany obrus twój splamił złoty miód.  
Znałem rzeczy wielkie, znałem rzeczy święte.  
Uwierzyłem w zbrodnie, uwierzyłem w cud.  
    I znalazłem mak na piaszczystej drodze,  
    Pocałunków żar, utajoną moc –  
    I spotkałem zwid na słonecznej drodze,  
    I czerwcowy sen, śnił mi się co noc.  
Ciemne liście bzu – Było to w południe.  
Zczezł czerwcowy sen, zmierzchnął słoneczny czas,  
Potem tylko maki zakwitły cudnie  
I jaśniało lato pełnią wszystkich kras.  
    Próżny jest mój żal, puste moje troski.  
    (Nagich piersi biel, dziki w oczach błysk)  
    Zdarłem z pustej ściany obraz Matki Boskiej  
    U sosnowej belki zawiesiłem dysk.  
Zbyłem ciężar win, klątwy swej nie zmażę,  
Obce mi są słowa dalszych, żalnych ech.  
Jedna chwila zła zburzyła ołtarze.  
Odnalazłem radość, odnalazłem śmiech.  
    Siostró, przyjmij w dom, jam śmiechem bogaty,  
    Dawnych moich win zagubiłem znak.  
    Całowałem usta, całowałem kwiaty  
    Sennych róż purpurę, kraśnych maków szlak.

Łosień, 29 IX 1921 r.

## Erotyk

Dla ust mych oczy twoje są nieodgadnione –  
Chciałbym marzeń twych barwnych poznać cudną tęczę –  
Wierszem pustym i chłodnym jak zła mucha brzęczę  
Marzeń jasnych i barwnych tęczy nie pochłonę.

Tajemnie twych nie zgadną usta moje chciwe,  
Myśli twych nie obejmą głodnych ramion sploty –  
Bawię cię anegdotą miłosnej tęsknoty,  
Opowiadam ci bajki, jak sen niegodziwe.

Znam piękniejsze historie, ale je nie zwierzę,  
Potrafię nawet płakać, ale dziś nie będę.

Kto inny ci opowie cudowną legendę,

Kto inny ciebie w piórka kolibra ubierze.

Żal mój jest beztreściwy, jak butelka pusta,  
Z której radość bezczelną w kieliszki uciekła.

Raj straciłem od dawna – nie zdobyłem piekła,  
Nienawistną mi cnota – obcą jest rozpusta.

I coraz częściej winem ocyganiam głowę,

Lecz do szałów pijanych dni białych nie nagnę.

I jeśli czegoś jeszcze najgoręcej pragnę –

To, by poznać twych myśli rojenia tęczowe.

Łosień, 1 X 1921 r.

\*\*\*

I dawniej były wiosny wonne, lata parne.  
Kochałem oczy jasne, włosy czarne.  
    Całowałem ust granaty gorące.  
    Miałem myśli, jak krew w żyłach tętniące.  
Czarowały dłonie białe, jak sady,  
Nawiedzały pragnień psotnych gromady.  
    Bzu gałęzią wczesną rosą spryskaną.  
    Obudzony się żegnałem co rano.

Wiersz pogański

Wzwiedzieli się żem nigdy tobie nie był bratem,  
Żem pożałował cię bardziej, niż wiosny złocenie.  
Zagrozili mi klątwą i czerwonym katem,  
Pogardy litościwej rzucając kamienie.  
    Kiedym wyszedł na pola bezkresnie zbłąkany,  
    Wspominając zwycięzcy plugawe żrenice,  
    Rozkrwawiły się we mnie przebolesne rany  
    I oczy me świeciły, jak kraśne żarnice.  
Wyzłociło się pole, zapłonęły maki,  
Blaskami fioletu mroczniejszej dali.  
Dławiły piersi moje bezkształtne majaki,  
W przekrwionych oczach drżały chłodne kople stali.  
    Rozpłakał się, rozjęczał chruśniak malinowy,  
    Przepojony czerwienią i słonecznym niebem  
    I mówił mi o tobie ciemny stół dębowy –  
    Dziewczyno, złotem miodem pachnąca i chlebem.  
I mówiły o tobie opale przezroczy,  
W których kwiaty powiędłe krwią zaskrzepłą święcą,  
Żem oszalał z tęsknoty za wonią warkoczy  
I modlił się do jabłek co z drzew nocą lecą.  
    Śniły mi się twe ręce, jak po ciele błędzą.  
    Paliły czarne włosy, pokrętny pierścieniem,  
    Napełniały mi usta purpurową żądzą.  
    Ssałem białą krew maków, darzącą uspieniem.  
— — —  
Jesienieję. Wiatr jabłka z drzew otrząsa gradem,  
Wrzosa kwitną z uśmiechem smutku i łagody.  
Stary żal zapomnienia obrósł winogradem,  
Polały się, sperliły złotopłynne miody.  
Smagały się szarugi tarnią i agrestem,  
Zastygły wrogie usta w wzgardliwym uśmiechu.  
I nikt ciszy nie mącił niesfornym szelestem –  
– Przestałem nawet myśleć o spełnionym grzechu.

Łosień, 14 X 1921 r.

## Chusta Weroniki

Wywyższyli go nad ludy, nad trony.  
Obnosili po szerokim, po świecie.  
Kolor dali mu krwi bratniej – czerwony.  
Poszarpali, wyrzucili na śmiecie.  
    Przyszli drudzy, całowali ze łzami.  
    Zdjęli czapki i obuwie swe zzuli.  
    Okadzali go wonnemi dymami.  
    Całowali, podeptali i pluli.  
Nie wyrosną mu czerwone stokrocie,  
Nie zakwitną polne maki, byliny.  
Pozostanie rozkrzyżowan na płocie.  
Długie chwile, długie lata, godziny.  
    Przyjdzie Chrystus, odzian w szaty pątnicze,  
    O swej męce, o swej chwale pomarzy,  
    Otrze boskie, uznojone oblicze,  
    Lecz nie znajdzie tam odbicia swej twarzy.

Łosień, 28 XI 1921 r.

## Głos

Szandary purpurowe jak kochanki usta  
Będą szaleć i płonąć, jak wielkie świtanie.  
Utuli, uspokoi ziemia grząska, tłusta.  
Przyjdą żniwa jesienne, krwawe winobranie.  
    Szarych, znużonych ulic przepastne zaułki  
    Zaludnią się, zahuczą – buchnie czarne mrowie.  
    I będą się przewalać gromady i pułki,  
    Czerwone muchomory w bezdrzewnym parowie.  
Będą głuche przeczucia i zwycięskie pienia.  
Zbłąkani w własnym domu, zagubieni w lesie.  
Przyjdzie wiatr i zatarga blade przywidzenia.  
Rozwidny, roznamiętni, poszarpie, poniesie.

Łosień, 5 XII 1921 r.

Z Aleksandra Błoka

I

A w kominie na węgliki popiół padł,  
Za oknami przy okienkach mrok już siadł.  
Ponad morzem żurawiany jęczy klucz,  
I na morzu tonie okręt w czerni tucz.  
Wierz mnie: na tym świecie słońca nie ma już.  
Mnie poecie, nocne serce wierz i wtórz.  
Ja opowiem ci gdy zechcesz każdą baśń.  
I gdy zechcesz wszystkie maski przyzwę w jaźń.  
I zawiodą cudne cienie lotny tan.  
Ogień rzuci swe desenie na biel ścian.  
I kochany ucałuję stóp twych ślad  
I kochany gołębiany złoży kwiat.

Z cyklu Снежная маска

II

Jaźń obłoków lazuruwej głębinie.  
Jak leniwy i słodki ich cień.  
Idźże precz, na śniegowe równiny,  
Różowawy powitać tam dzień.  
Martwej głuszy śnieżnego całunu,  
Nie śmieć budzić spokojnych już dusz.  
Bładych gór błękitnego tabunu  
W piersi niebios przytaił się tłum.  
Tam – do sporu przenika pięszczota,  
Pierwsza wojna zmieni tkliwość twą w chłód.  
Nieskończona, odwieczna baśń złota  
Narodziny lazuruwych wód.  
Niewymowną przyjm błogość w ofierze.  
O niewierny! Ja kocham i zwę  
Szafirowe powitać wybrzeże,  
Błade perły na jawie – we śnie.

\*\*\*

Piosenki z operetki, zabawy, pieszczoty,  
Ust bogatych czerwienią całunki okrutne.  
Marzą się białych ramion sploty i oploty,  
Pożądania namiętne, wesołe i smutne.  
Śmiechu pełne, komicznej miłości groteski:  
Nocą w knajpie na ścianach cieniów piruety.  
Oczekiwania dreszcze i dymek niebieski,  
Z ciemnej łoży na scenę rzucane bukiety.  
Rozpięty na [-] ramion miłościwych,  
Chrystus operetkowy w cierniowej koronie,  
Ocyganiam się wonią twych pieśni kłamliwych,  
Posłusznie w kraśne więzy swe podając dłonie.  
A nic się stać nie może, to co stać się może,  
Obce mi są koszmary snów, klęsk dziewosłęby,  
Marzą mi się pieszczoty i weselne łoże,  
Gdy uśmiechem wieczności błysną twoje zęby.

Lublin, 28 VI 1922 r.

Chwila spokoju. Po dreszczu ostatnim, dreszczu najśłodszym osunąłem się z jej ramion. Nie myślę nic, nie widzę nic, nienasycony, lecz zmęczony. Taka cisza i spokój. Błogość dziwna niepojęta i nigdy nieodczuwana. Ból niezrozumiałej rozkoszy. I tak się dziwnie czuję, tak cicho. Coś się spełniło dziwnego i niepojętego, potargało i wstrząsnęło wszystkie rzeczy. Widzę kwiaty na ścianach, kwiaty w wazonach. Pólcień tyle kwiatów – po co to? Czyż ten pokój bez tego nawet nie ma tej atmosfery pożądań i miłości? Czyż nie ma tego zapachu subtelnie drażniącego nozdrza, tych przeczuć nieznanych i dreszczów niespokojnych. Dziwne ciepło ciała kobiecego, mocny zapach włosów i perfum subtelnych. Mgła, mgła przed oczami. Drzę jak liść. Patrzę jej w oczy spokojne, zwycięskie. Wszędzie biel ramion i piersi. Gorąco, duszno. Parsknę śmiechem lub płaczem wybuchną. Czemuż miłość moja nie jest odśpiewana? O usta krwawe, o ramię nagie i gorące. Skuliłem się u jej nóg. Miłość skwarna, jesienna. Całunki piekące, jak łyzy. Całowałem stopy i kolana obnażone. Spowiadałem się z mych czynów i myśli. Mówiłem wszystko. Wyrzucałem z siebie najskrytsze tajnie i pragnienia. Życie moje widziałem, jak splot drobnych i podłych wspomnień. Przepraszałem za coś, błagałem o coś. Nie śmiałem podnieść wzroku i oderwać ust rozpalonych od nóg wykochanych...

I ucułem jak dłonie najdroższe ujmują moją głowę i unoszą do góry wysoko. Odrywają przemocą od stóp. Miękkie ramiona obejmują mnie miłośnie, utulają i pieszczą serdecznie. Zapach włosów owionął mnie i upoił. Zrozumiałem, że przebaczone mi wszystkie winy, których nie popełniłem, myśli wszystkie, których nie zamierzyłem. Pojąłem, że nie ma winy, jest tylko nagroda, nie ma klęski, jest tylko szczęście niepojęte. Jest zapłata za życie zmarnowane, zapłata królewska. I ucułem usta gorące na moich wargach spalonych. Znieruchomiała. Ucułem dreszcz najśłodczy, jakby całe moje ciało łkało i leciało w otchłań rozkoszy niepojętej i szczęścia zupełnego, najśłodszego. I przez jeden moment krótki, lecąc w bezmiar niepamięci, zrozumiałem czemu ten pokój jest ozdobiony kwiatami.

Lublin, 29 VI 1922 r.

\*\*\*

Ciche szmery lotnych śnieżynek,  
Wonne śmiechy psotnych dziewczynek,  
Koralowe deszcze w półcieniu  
I najśłodsze deszcze we wspomnieniu.  
    Blaskiem ostrym się żarzy kominek.  
    Marzy mi się słońc pojedynek.  
    I na czole blask czerwcowej pogody.  
    Na dębowym stole czarne jagody.  
I oddaję kalinową krwawicę  
Kraśne maki, łez sosnowych żywice,  
Za pieszczący skroń zmęczoną włos złoty  
I Twych ramion śniadych miękkie oploty.

Lublin, 10 VII 1922 r.

## Erotyk jesienny

W pasiece pszczołodzwonnej, w leszczynie-krzewinie.

Upojony zapachem orzechów i miodu,

Wyśpiewałem te zwrotki o jasnej dziewczynie,

Miłującej weselem od wschodu, do wschodu.

Drżały białe kołpaki na srebrnej gałęzi,

Pokłonił się żywopłot od pajęczyn siwy.

Rwały się dziwne słowa, jak wiatry z uwięzi,

Leciały przez ogrody, otrząsając śliwy.

I w posmaku owoców dojrzałych i białych

Jędrnych jąder owoców, zgryzionych zębami,

Czułem wilgoć całunków, jak niebo dojrzałych,

Woniejących weselem pszczelnem i kwiatami,

Czułem wonie zawrotne miłosnych uniesień

I ręka ma od słońca, jak ścierń ogorzała

Błogosławiła gestem poganina jesień,

Która posiąść mi dała owoc twego ciała.

Lublin, 25 VII 1922 r.

[Wiośniane, roześmiane...]

Wiośniane, roześmiane wiotki wierzby białej  
Porankami w me okno szmerem łopotały.  
    Roztworzyłem na ścieżaj szare okiennice,  
    Na burze wonnych woni, na kwietną ulicę.  
Owionęły mnie sadów kwitnące opary,  
Zaszumiały czeremchy śnieżyste sztandary.  
    Wionęło mi, jak wino wesele do głowy.  
    Upiłem się szaleństwem w ten dzień czereśniowy.  
Posypały się kwiaty deszczem rozkochanym.  
Owionęły me myśli czarem obłąkanym.  
    Obrosła i spowiła mnie zieleń gałęzi.  
    Rwały się dziwne słowa, jak wiatry z uwięzi.  
I spowita w jabłoni srebrzystą ponowę,  
W oddechy czeremchowe, włosy granatowe.  
    [-], jak młodych kłosów rośna pohulanka  
    Przyszła do mnie dni jasnych złocista kochanka.

Lublin, 12 V 1922 r.

## Epithalamium

Bądźcie szczodrzy, jak gościnny wina dzban  
I nie skąpcie sobie pieśczoł i całunków.  
Bo przed wami się otwiera złota łan  
I wesele w każdej kropli drogich trunków.  
    Łoże wasze niechaj będzie, jak ten dom,  
    Który wiatry przyjął w goście na przedwiośnie.  
    Drzwi otwórzcie wyuzdanym snom.  
    Niechaj ciała młode spleją się miłośnie.  
Mądre dłonie niech poznają pieśczoł noc  
I szalone zapomnienie każdej chwili,  
Na to bowiem jest przez bogów dana noc,  
Aby młodzi się kochali i płodzili,  
    Aby w żyłach zadrżała wrząca krew.  
    Rozpasaniem były jednym wszystkie noce,  
    By zakwitnął złotem kwieciem życia krzew.  
    Przyjdzie czas i zaczną spadać zeń owoce.

Lublin, 15 I 1923 r.

[Już pozostanę...]

Już pozostanę u Twoich nóg.  
Najpokorniejszy z pokornych sług.

Będę całował Twe mądre ręce,  
W wiecznej za łaskę pieśczot podzięcie.

I zasłuchany w jałowca trzask,  
Będę się czał, jak ognia blask.

I pełzał wężem poprzez dywany  
W milczeniu pieśczot Twych zasłuchany.

Lublin, 15 VI 1924 r.

Kiedy w małym miasteczku, po nierównej szosie,  
 Dudnią wozy, jak gdyby senne korowody,  
 [-] się pasmem czerwonym, przy głuchym odgłosie,  
 Czerwcowe i czerwone wschody i zachody.  
     A na oknie geranie, a pod oknem maki  
     I złoto, co się pali o słońca zachodzie.  
     Nie wyczaruje marzeń nieznane majaki,  
     Nie [-] kwiatów na zielonej wodzie.  
 Lecz pogórza, zarosłe niedojrzałym żytem  
 I polanki na piaskach od słońca spalone,  
 Dzwonią cichym wspomnieniem, tajemniczym mitem,  
 Cudów prostych, codziennych, jak trawy zielone.  
     Siano skoszone pachnie, jak złociste włosy,  
     A włosy złote pachną, jak suszone siano.  
     Dłoń jest złota, jak włosy, a włosy, jak kłosa,  
     A kłosa, jak czerwcowe roześmiane rano.  
 Bo cała mądrość życia, to ramiona śniade  
 I dłonie zadumane o mądrych pieszczotach  
 Cały świat zamykają twoje usta blade,  
 I zapach wszystkich kwiatów jest w Twych włosów splotach.  
     Bo kto owoc rozgryzie ziarno znajdzie młode,  
     A kto usta całuje nic nie znajdzie więcej,  
     Jeno mocnej pokocha czerwcową pogodę,  
     Jeno krew w młodych skroniach zaszumi goręcej.  
 A słowa są szalone, jak pijane oczy.  
 Lecz myśli nie przeroczą nieznanymi rubieży  
 I prawdę znamy jasną, jak splot twych warkoczy,  
 Że wierzy się we wszystko, a w miłość nie wierzy.  
     Przelatujem, jak ptaki nad nieznanym łąnem,  
     Czy na nim zboże kwitnie czy też mak się krwawi.  
     O czasem spojrzym tylko okiem zakochanem  
     Zadumaną żrenicą błędzących żurawi.  
 I zobaczymy przez kwiatów czerwone kielichy,  
 Przez mokre pęki liści żółtych i zielonych,  
 Że przyjdzie ktoś spokojny, pokorny i cichy  
 Złożyć usta na stopach słońcem opalonych.  
     Kto zechce się zatrzyma u bielonej ściany  
     Pozliczać kwrawe pęki rzuconych koralu.  
     Kto inny przejdzie tęskny albo zadumany,  
     Kto zechce się zaśmieje i pojedzie dalej.

Krańsniak, 10 VII 1924 r.

## Babie lato

W małym kołowrotku snuje się myśl boża,  
Nikt nie wie kto ją przędzie: pająk czy robaczek  
Na małym okienku, złocieńki wiatraczek  
Śmiga słońcem się [-], jak wieczorna zorza.  
    Świat przez szkiełka niebieskie wygląda, jak bójka,  
    Jak misterna zabawka, dziecięcy zegarek  
    Nić jedwabna okręca czerwony ogarek  
    I całuje na stole malowane jajka.  
Na małym kołowrotku przędzie swoje włosy,  
Długie złociste pasma sosnowej żywicy.  
Wiaterek psotny chwyta pieszczony stokłosa  
I kładzie wąsy złote na białej spódnicy.  
    Kiedy srebrne perełki zabłysną na dworze  
    Nić długa goni nitkę i jak wstęga tłusta  
    Owija młode głowy w bielonej komorze  
    Łaskocze miękkie [-] i całuje usta.

Lublin, 26 IX 1924 r.

[Mówiłaś mi...]

Mówiłaś mi bardzo cicho,  
Że wszystko to psotne żarty.  
Że człowiek skacze na życie,  
Jak na mur kozioł uparty.  
    Że lepiej jutro pójdziemy  
    Po płaskich twardych kamieniach.  
    Kapać się w sianie zielonym  
    I twardych ostrych promieniach.  
Gdy światło przejdzie przez ciało  
I serce nasze oczyści,  
Będzie na niebie wesoło,  
Na ziemi będzie złościściej.  
    Poślizgną się bose stopy  
    Na białej kładce nad strugą.  
    Będziemy śmiać się wesoło,  
    Będziemy cieszyć się długo.

Lublin, 29 IX 1924 r.

Obrazek na pudełku tytoniu

Dziewczątka bardzo ładne, powabne hurysy.  
Chodzą z twarzą zakrytą jedwabnym woalem.  
Są wonne, jako róża, smutne jak cyprysy,  
Przez sylwetki kolorowe spoglądają z żalem.  
    A tam w chacie drewnianej na kraśnym dywanie,  
    Siedzi Turek brodaty, mądry, jak Mohamet.  
    Oczy modre, jak Bosfor, fajka na kolanie  
    Dym się nad nim przewija, jak [-] komet.  
Nad miastem wschodzi zwolna księżyc na młodziku,  
Dwa tysiące księżyców spogląda mu w oczy.  
Turek powstaje, popiół strząsa na kamyku.  
Przez długie korytarze bezszelestnie kroczy.  
    Dziewczęta w białym blasku zdejmują swe szaty.  
    Księżyc sący poświatę z niebieskiego kranu.  
    Turek zlicza w ogrodzie tytoniowe kwiaty  
    I szepce mądrym głosem wersety Koranu.

Lublin, 7 X 1924 r.

[Giętki, jak bambus...]

Giętki, jak bambus, słodki, jak pamiętne noce,  
Których jeszcze niekiedy wspomnienie mnie cieszy.  
Przyniosę ci czerwone i złote owoce,  
Siedem barw najcudniejszych na srebrnym talerzu.  
    Chcę, by jabłka czerwone i z rumieńcem sinym,  
    Jabłka białe i żółte, pomarańcze złote,  
    Poplamiały twe usta mocnym, cierpkim winem,  
    Niosąc najdoskonalszą jesieni pieśczętę.  
Śliwki modre i żółte, zielone i białe  
Niech się sypią za kołnierz i w sukni zagięcia.  
Niech łaskoczą matowym puchem nagie ciało  
I wypluwają pestki, jak [-] dziecięcia.  
    A liście, słodkie barwy ze rdzawej palety,  
    Bogate w srebrną rosę i szklaną pogodę,  
    Niech zdobią uśmiech cudny najmędrzej kobiety  
    I najpiękniejszy owoc – twoje piersi młode.

Lublin, 23 X 1924 r.

[Jak wspomnienia dziecięce....]

Jak wspomnienia dziecięce chodzą po mej głowie  
Myśli dziwne i głośnie, jak chusta czerwona.  
Wykołysane srebrną leszczyną w paprocie,  
Legendy zjaw czerwcowych i sny Robinsona.  
    Pole makiem czerwonym nabite, jak ociekam  
    I słodki odpoczynek na zwalonem drzewie,  
    Usta wonne mi pachną napojem dalekim,  
    Którego się spodziewam, lecz o którym nie wiem.  
A powietrze jest szklane, jak srebrne latanie  
I piosenka się kręci, jak bączek blaszany.  
Obejmie młodą ręką, gorąco przygarnie  
Twarze i młode ciało do ust zapomnianych.  
    Słowa są niepotrzebne, cieszą się zbyt mocno.  
    Mądrość śmieszna i mała, jak z blachy żołnierze.  
    Są oczy tak zdradliwe, jak płamy słoneczne,  
    Są usta, które kłamią, a którym ja wierzę.

Lublin, 30 X 1924 r.

My!

*Wacławowi Gralewskiemu*

Gdzie pójść?  
Gdy słońce żółte pluje gorzką śliną.  
W okna stugębnych domów.  
Żarem głowy żre.  
Miasto oczy zasłania parszywą łysiną.  
Jak młoty wałą w nas dzień!  
Gdyby o cichym zmierzchu sięść w knajpie przy chłodnym blacie.  
Sączyć przez długą słomkę napój pachnący mroźnie.  
Roztapiać się w miłosnym i nagim aromacie,  
Białe dłonie całować nabożnie.  
Nie dla nas białe noce i damy różowe,  
Nie dla nas słodkie łóżka i czerwone kwiatki.  
Nie na to w pocie czoła płodzili nas ojcowie,  
Nie na to w wypluły nas matki.  
Dzień w dzień żelaznym krokiem walimy o bruk twardy,  
Co noc żłapiemy wińsko i żremy świńskie gnaty.  
Maszyny z sykiem tłoczą papier czcionkami zżarty.  
Czerwone i czarne nasze kwiaty.  
Dziś się nazywamy Express,  
A jutro Głos Narodu.  
A za rok,  
A za dwa  
Oblepią nas, okleją papierem z tyłu i przodu,  
A każdy swój artykuł wstępny da.  
Wyleje się twardy tłum na wrzący bruk granit.  
Będą się po miastach krwawić żylaste kułaki.  
Buchnie zażarta fala na miasto, ja dynamit,  
Przemówią gorejące krzaki.  
A za rok,  
A za dwa,  
Ktoś czarną ręką wycisnie sok z winogrodu,  
Rozdzielą w szklanki napoje.  
Staniemy na koturnach wobec wściekłej gromady.  
Będziem pić  
Zdrowie swoje.

Lublin, 1 XI 1924r.

[W pokoju są trzy lustra...]

W pokoju są trzy lustra, trzy barwne kilimy,  
Długie cienie pierrotów i lampa zielona.  
Po ścianach się kołyszają wonne białe dymy  
I zegar co godzina budzi się i kona.  
A na dworze jest jesień, na ulicach błoto.  
Tutaj cicho i dobrze, smutnie i pogodnie.  
Liście z drzew lecą zwolna, jak papierki złote,  
Zgubione, zapomniane, jak suknie niemodne.  
I powiedzieć potrafię jedno tylko słowo,  
Stare, głupie, lecz wonne, jak krople żywicy.  
I jeśli chcę – to tylko mieć twój cień nad głową,  
I jeśli coś napiszę – to hymn do spódnicy.

Lublin, 4 XI 1924 r.

## Odpisy wierszy Bielskiego wykonane ręką Józefa Czechowicza

Do przyjaciół

W teatrze, kabarecie, kochanki pokoju,  
W zaułkach mrocznych ulic, kinie, lupanarze,  
Po nocy nieprzespanej i dni szarych znoju  
Widzę wasze cyniczne i zmęczone twarze.

Gdy szmery kawiarniane się ukoją w ciszę  
I lecą myśli szybkich jadowite strzały  
Jak suflera w teatrze głosy wasze słyszę:  
Niezrównanie wesołe i sprośne kawały.

Bo życie jest, jak finał tłustej anegdoty  
Tym ciekawszy, im więcej w nim się pieprzu mieści.  
Bo piersi krągłych nagość i ramion oploty  
Są fragmentem pisanej przez diabła powieści.

Więcej śmiechu z miłości i z samego siebie  
A soboty i piątki będą jak niedziele  
Więcej kwiatów na ziemi, więcej gwiazd na niebie  
Więcej łgarstwa i kpiarstwa młodzi przyjaciele!

Chłostajmy swą ironią wierzenia i sądy  
Biczujmy ostrym śmiechem nasze własne dusze  
My jesteśmy nieznane i jałowe lądy,  
Wiatry ostre i mroźne w światów zawierusze.

Wasze życie, jak fala rzek miejskich się toczy  
Wasze myśli się snują, jak po dachach koty  
Włosami kobiecymi zasłaniamy oczy  
Niezdolni do niczego krom jednej pieszczoty.

Lecz wierzę, coś się stanie na ziemi czy morzu  
Coś co przyjdzie jak piorun, jak wichur zaśwista!  
Że któryś z nas, nareszcie na nieprawem łożu  
Potwornego nad ranem spłodzi antychrysta.

## Erotyk jesienny

W pasiece pszczołodzwonnej w leszczynie-krzewiny  
Upojone zapachem orzechów i miodu  
Wyśpiewałem te zwrotki o jasnej dziewczynki  
Miłującej weselem od wschodu do wschodu.

Drżały białe kołpaki na srebrnej gałęzi  
Pokłonił się żywopeł od pajęczyn siwy  
Rwały się dziwne słowa, jak wiatry z uwięzi  
Leciały przez ogrody otrząsając śliwy.

I w posmaku owoców dojrzałych i białych,  
Jędrnych jąder orzechów, zgryzionych zębami,  
Czułem wilgoć całunków jak niebo dojrzałych,  
Woniejących weselem pszczelnem i kwiatami

Czułem wonie zawrotne miłosnych uniesień  
I ręka ma od słońca, jak ścierń ogorzała  
Błogosławiła gestem poganina jesień,  
Która posiąść mi dała owoc twego ciała.

## Fraszka

Pan z Łęczycy jest zawsze pijany  
Zwykł swawolić w opuszczonej wierzbie.  
Po kryjomu wielkie spełnia dzbany,  
A nocuje na słomie i mierzwie.

Pokrzykuje, babom tłucze garnki,  
Straszy dzieci wśród krzewów i ziela.  
Zwiedza karczmy, gospody, jarmarki  
Zawsze pełen życia i wesela.

Pan z Łęczycy nie lubi żalości  
Smutnych pieśni śpiewać nie pozwoli  
Gdy kto płacze – on się tylko złości  
I beztrosko śmieje się, swawoli.

Upojony weselem i trunkiem  
Wiecznie kipi w nim duma i buta –  
Stare wierzby darzy pocałunkiem –  
On radośnik – On diabeł Boruta

## Rewolucja

W kularach sejmowych goście grają w karty  
Marszałek zaś przemawia do trwożnej gromady  
Prezydent niespokojny szepcze głupie żarty,  
I nabija na szpilki męczone owady.  
Sztandary purpurowe niesie lud roboczy.  
Telegramy gazety przynoszą bez przerwy.  
Niedomówione słowa, latające oczy,  
Krótki śmiech histeryczny, potargane nerwy.  
Na ulicach i skwerach tłumy niespokojne  
Do uszu szepczą cicho jakieś straszne wieści  
Stare, obdarte baby przeklinają wojnę  
Sztandar w strzępy porwany na wietrze szeleści.  
Dziś wieczorem. Drżą usta i trzęsą się ręce.  
Gorączka nieustanna. Trwoga przyczajona.  
Niekiełznane porywy, instynkta zwierzęce.  
Nie można! Krew na bruku – Chwila oznaczona!  
Nóg tysiące, deptane kamienne chodniki!  
I męko spracowanych rąk, szerniałych twarzy!  
Hej, wojsko na ulicach! Spazmatyczne krzyki  
Strzały karabinowe. Bunt się w oczach żarzy.  
Krzywdy niezapłacone, przytłumione skargi,  
Grzech włóczony po mieście – дума podeptana.  
O zapadnięte piersi, popękane wargi!  
Bando dzika, szalona! Zgrajo obłąkana!

Pankracy przyszedł blady w spłowiałym smokingu  
Ze szpilką pozłacaną w czerwonym krawacie.  
Pono przemawiał długo na jakimś mitingu  
I do żebraka-starca chciał powiedzieć – bracie!  
Śmiał się krótko, nerwowo. Widział barykady,  
Pisał długie odezwy zamknięty w pokoju,  
Porwane jakieś druki schował do szuflady  
Zasłonił wszystkie okna, zachęcał do boju.  
Z mieszkań chłodnych i mrocznych wyszli dziwni ludzie,  
Domorosłe Maraty, krwawe Robespieri.

Siedzą między gawiedzią w zaduchu i brudzie  
Czekają chwil stosownych, by zrobić karjery.  
W pustych halach fabrycznych włóczą się widziadła:  
Wyschniętych robotników suchotnicze płuca.  
Na wyniosłych trykotach demagogia siadła,  
W tłumy buntem pijane proklamacje rzuca.

Tłuką szyby w pałacach. Ciesz się Messalino!  
Oto idzie wesele z pieśnią głośną, szczerą.  
Tłum pijanych złoczyńców sączy mocne wino  
I na placach publicznych tańczy chce bolero.  
Rozigrały się śpiewnie złote instrumenty

W roześmiane niebiosa grzmiące dmą fanfary.  
W szkołach, sądach, więzieniach tańczą wszystkie sprzęty,  
Kajdany i łańcuchy brzęczą, jak gitary.  
Na bulwarach, w ogrodach szumią wielkie drzewa,  
Popękały zawory, bramy i sztachety.  
Chór w kościołach i cerkwiach Marsylianek śpiewa  
I oddają się wszystkim szalone kobiety.  
Walą się pod naporem tłumu biblioteki –  
Zatęchła, stara mądrość, uczone szpargały.  
Złe psy drą na ulicach urzędnicze teki  
Latarnie w strój wisielców pysznie się ubrały.  
Szał, radość, obłąkanie, wielki dom wariatów.  
Bezsenna noc – pijana godzina poranna.  
Powódź sztandarów, druków, transparentów, kwiatów,  
Zwycięstwa i wesela, Hosanna! Hosanna!

Hrabia Henryk samotny wspomina swe dzieje  
Prześniony sen o szpadzie w pustych rymach płacze.  
Bardzo głupie marzenia. Zwichnięte nadzieje,  
Zgięte karki motłochu – olbrzymy – rozpacze –  
Melodie staroświeckie dzwonią drżące zęby  
Oślizgłe, nagie mury – czerwone stokrocie  
Porywy, ideały – klęski dziewosłębny.  
Hrabia Henryk samotny, marzy o szafocie.

Chodzą wieści wśród ludzi niepewne, niepewne.  
Chodzą wieści i smutkiem oblekają twarze.  
Podejrzane osoby szepczą słowa gniewne  
Zbierają potłuczone kościelne witraże.  
Na krańcach miasta były straszne samosądy  
Masowe egzekucje, okrutne rozstrzały  
Na ulice wypełzły szydercze przesady  
Złowróbnymi zgłoskami znacząc papier biały.

Rząd! Samochód pancerny od spiekłej krwi czarny.  
Rząd! Czaszki rozbijane kolbami żołdactwa.  
Ciemny kaskiet żelazny, wściekłością ciężarny,  
Wielkie stada na ścierwo zachłannego ptactwa.  
Prawo! Bagnet wbijany po rękojęść w brzuchy  
Prawo! Krwiożercze bomby, ponure armaty.  
Skopane ludzkie ciała, konwulsyjne ruchy,  
Obelżywe przekleństwa i rzemieńne baty.  
Trwoga głucha się skrada z otwartymi oczy  
I obłądne spojrzenia rzuca na koszary  
Nerwowo ścisną klamki wśród sennych pomroczy  
Na barykadach zwija rozwiane sztandary.  
Papiery i odezwy chowa pod ubranie,  
Wykrzywia suche usta spiekłe od męczarni  
Niespokojna, niepewna, co się jeszcze stanie  
Skostniałe, krwawe ciała niesie do trupiarni.

Wyhodowali zemstę i wyrosła wielka.  
O niechaj się panoszy na zgliszcza i piargi –  
To matka obłąkana, wielka rodzicielka!  
Gaś zarzewie pożarów chłodem swojej wargi,  
O zemsto barbarzyńska, z lodowatym czołem!  
Nie lękajcie się. Strach jest śpiący i pijany.  
Wczoraj jeszcze wam groził trupim oczodołem.  
Dziś pobity, zmęczony, w więzieniu schowany.  
Jeno cisza jest szara – Umilkły maszyny  
Kłamano! Nikt nie śpiewał! Na ulicy pusto.

Podobno... Żołnierz młody śmiał się do dziewczyny  
I pragnął ją zabawić wódką i rozpustą.  
Nie wiercie!! Jest wesele i jest ogień w oku!  
Jest radość niekiełznana. I wina butelka.  
I jest trochę krwi skrzepłej w plugawym rynsztoku.  
Wyhodowali zemstę i wyrosła wielka!

Wyszedł błądy urzędnik – stanął na balkonie  
I mówił bardzo wiele o rozdany gruncie.  
O splamionych sztandarach, zdruzgotanym tronie,  
O amnestii wspaniałej i zdławionym buncie.  
Spoglądał szklanym okiem na ludzkie mrowisko  
Zadziwił się, że ktoś się do niego uśmiecha  
I tając lęk wyszeptał półgłosem nazwisko,  
A później – sam przeraził się słów własnych echa.  
Wyszła wielka procesja, by uczcić dzień wielki  
Szła wraz z niemi martwota i śmiertelna nuda  
Potrącała nogami rozbite butelki  
I bezmyślnie się śmiała z tych, co wierzą w cuda.  
A wylękle i puste były kamienice.  
Z dawna już w nich zdławiono smutek i wesele.  
Bezczelnie obnażyły wszystkie tajemnice,  
Aż Chrystus zawstydzony ukrył się w kościele.

A wagony uniosły bohaterów gminu  
Śpiewając ustawicznie im piosenki żalne.  
Konnica podeptała gałęzie wawrzynu.  
I było jedno wielkie południe upalne.  
Były słowa szeptane z ust do ust po cichu  
Rozdawano żołnierzom należne odznaki.  
Sztandary zakrwawione leżały na strychu  
A we wszystkich ogrodach kwitły kraśne maki.  
I było uroczyste, pompatyczne święto.  
Tysiące zachwyconych zachrypło od krzyku  
Różnobarwne proporce na wiatr rozwinięto.  
Tylko ciebie nie było tam, galilejczyku.

## Wykaz ilustracji:

- Ilustracja 1.** Tabela zapisana w brudnopisie Bielskiego na karcie 8 verso, strona 244.
- Ilustracja 2.** Tabela zapisana w brudnopisie Bielskiego na karcie 10 verso, strona 245.
- Ilustracja 3.** Rysunek myszy na koniu z dopiskiem „Don Kichot”, strona 246.
- Ilustracja 4.** Karta z myszami z brudnopisu Bielskiego, strona 247.
- Ilustracja 5.** Symbole stosowane przez Bielskiego w raptularzu, strona 248.
- Ilustracja 6.** Fragment karty 40 verso z utworem *Szatan*, strona 249.
- Ilustracja 7.** Fragment karty 44 verso z utworem *Scherzo*, strona 249.
- Ilustracja 8.** Fragment karty 68 verso z utworem *Sen czerwcowy*, strona 250.
- Ilustracja 9.** Fragment karty 54 verso z utworem *Pocałunki*, strona 250.
- Ilustracja 10.** Fragment karty 134 recto, na której Bielski zapisywał notatki pomocnicze, strona 251.
- Ilustracja 11.** Strona tytułowa raptularza, strona 252.
- Ilustracja 12.** Karta tytułowa drugiej części raptularza, strona 304.
- Ilustracja 13.** Karta tytułowa trzeciej części raptularza, strona 342.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu:

#### Poezja

1. Bielski K, *Do przyjaciół*, [w:] *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, red. Zalewski L., 1939.
2. Bielski K, *Do przyjaciół*, „Kamena” 1934, nr 4.
3. Bielski K, *Do przyjaciół*, „Kamena” 1970, nr 15.
4. Bielski K, *Do przyjaciół*, „Kamena” 1974, nr 1..
5. Bielski K, *Do przyjaciół*, „Kamena” 1985, nr 13.
6. Bielski K, *Do przyjaciół*, „Reflektor” 1923.
7. Bielski K, *Dom naróżny*, „Zet” 1932, nr 15.
8. Bielski K, *Dytyramb szatański*, „Kamena” 1972, nr 15.
9. Bielski K, *Dytyramb szatański*, „Kamena” 1985, nr 13.
10. Bielski K, *Erotyk jesienny*, „Kamena” 1938, nr 3-4.
11. Bielski K, *Ewokacja*, [w:] *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, red. Zalewski L., 1939.
12. Bielski K, *Ewokacja*, „Kamena” 1956, nr 12.
13. Bielski K, *Ewokacja*, Pion 1933, nr 5.
14. Bielski K, *Inwokacja*, „Kamena” 1952, nr 1-2.
15. Bielski K, *Inwokacja*, „Tydzień Literacki” dodatek do Sztandaru Ludu, 1951, nr 14.
16. Bielski K, *Kłęska*, „Młodzież” 1920, nr 1.
17. Bielski K, *Legenda*, „Zet” 1933, nr 15.
18. Bielski K, *Muza*, „Kamena” 1933, nr 4.
19. Bielski K, *Muza*, „Kamena” 1968, nr 19.
20. Bielski K, *My!*, „Reflektor” 1925 nr 2.
21. Bielski K, *Na śmierć Edisona*, „Kamena” 1934, nr 3.
22. Bielski K, *Na śmierć Edisona*, „Kamena” 1978, nr 20.
23. Bielski K. *Obrazek na pudełku tytoniu*, [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. Cymerman J., Wójtowicz A., Lublin 2018.
24. Bielski K, *Oda do wina*, „Barykady” 1.10.1932.
25. Bielski K, *Polityka*, „Kamena” 1980, nr 13.
26. Bielski K, *Polityka*, „Reflektor” 1924, nr 1.

27. Bielski K, *Przygoda*, „Zet” 1933, nr 17.
28. Bielski K, *Sonet pijany*, „Młodzież” 1920, nr 1.
29. Bielski K, *Sonet wstępny*, „Młodzież” 1920, nr 1.
30. Bielski K. *Tango*, [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. Cymerman J., Wójtowicz A., Lublin 2018.
31. Bielski K, *Trzydziesty ósmy równoleżnik* (fragmenty z poematu), „Kamena” 1953, nr 1-2.
32. Bielski K, *Z wierszy o Kazimierzu*, „Kamena” 1953, nr 1-2.
33. Bielski K, *Z wierszy o Kazimierzu*, „Kamena” 1960, nr 1.
34. Bielski K, *Złoty osioł*, „Reflektor” 1925 nr 2.
35. Bielski K., *38 równoleżnik*, Lublin 1954.
36. Bielski K., *Siedem dawnych wierszy*, Lublin 1960.
37. Bielski K., *Wczoraj i przedwczoraj*, Lublin 1966.
38. Bielski K., („W pokoju są trzy lustra...”), [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. Cymerman J., Wójtowicz A., Lublin 2018.
39. Tomasz Ptak [Bielski K.], *Obrazek na pudełku tytoniu*, „Nowe Życie 1925, nr 2-3.
40. Wicher-Huraganowicz [Bielski K.], *Dytyramb szatański*, „Lucifer” 1921, nr 1.

## **Proza**

1. Bielski K, *Anioł w Kazimierzu*, „Kamena” 1963, nr 23-24.
2. Bielski K, *Belferka*, „Kamena” 1962, nr 12.
3. Bielski K, *Braterstwo poezji*, „Kamena” 1962, nr 20.
4. Bielski K, *Chelmskie intermezzo*, „Kamena” 1961, nr 3.
5. Bielski K, *Diabeł – intelektualista*, „Kamena” 1962, nr 18.
6. Bielski K, *Dokoła teatru*, „Kamena” 1961, nr 23.
7. Bielski K, *Dosiadam Pegaza*, „Kamena” 1961, nr 7.
8. Bielski K. *Fale morza*, [w:] *Reflektor – materiały archiwalne i prasowe*, oprac. Cymerman J., Wójtowicz A., Lublin 2018.
9. Bielski K, *Fiasko*, „Kamena” 1961, nr 5.
10. Bielski K, *Folklor który zaginął*, „Kamena” 1961, nr 16.
11. Bielski K, *Górna niwa*, „Kamena” 1954, nr 1-3.
12. Bielski K, *Grono przyjaciół „Reflektora”*, „Kamena” 1962, nr 21.
13. Bielski K, *I to jeszcze o teatrze*, „Kamena” 1961, nr 22.

14. Bielski K, *I znowu Grodnicki*, „Kamena” 1962, nr 1.
15. Bielski K, *I znowu Grodnicki*, „Kamena” 1962, nr 2.
16. Bielski K, *Jablko Parysa*, „Kamena” 1957, nr 4.
17. Bielski K, *Jeden z najciekawszych*, „Kamena” 1962, nr 22.
18. Bielski K, *Jeszcze o Parnasie Lubelskim*, „Kamena” 1962, nr 13.
19. Bielski K, *Kłopoty z nauką*, „Kamena” 1961, nr 11.
20. Bielski K, *Kłopoty z popularyzacją*, „Kamena” 1962, nr 16.
21. Bielski K, *Konflikty*, „Kamena” 1961, nr 2.
22. Bielski K, *Lucifer*, „Kamena” 1961, nr 12.
23. Bielski K, *Ludzie i pejzaże*, „Kamena” 1961, nr 17.
24. Bielski K, *Międzywojenny Parnas Lubelski*, „Kamena” 1962, nr 11.
25. Bielski K, *Nareszcie dobry teatr*, „Kamena” 1961, nr 24.
26. Bielski K, *Nareszcie Lublin*, „Kamena” 1961, nr 6.
27. Bielski K, *Nie zdążył*, „Kamena” 1965, nr 18.
28. Bielski K, *Niewinnemu krzywda się nie stanie (drugie wspomnienie o Jerzym Sawickim)*, „Kamena” 1967, nr 15.
29. Bielski K, *Niezwykły prokurator. Wspomnienia o Jerzym Sawickim*, „Kamena” 1967, nr 13.
30. Bielski K, *Nowa postać*, „Kamena” 1962, nr 17.
31. Bielski K, *Obrachunki z przeszłością*, „Kamena” 1961, nr 3.
32. Bielski K, *Opowieść o nowym Robinsonie. Ludożercy*, „Reflektor” 1925, nr 3.
33. Bielski K, *Opowieść o nowym Robinsonie. Wiatr południowy*, „Reflektor” 1925, nr 2.
34. Bielski K, *Ostatnie bastiony*, „Kamena” 1964, nr 17-18.
35. Bielski K, *Powrót*, „Kamena” 1961, nr 1.
36. Bielski K, *Powstaje „Reflektor”*, „Kamena” 1962, nr 7-8.
37. Bielski K, *Przeciw śmierci*, „Kamena” 1969, nr 9.
38. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 18.
39. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 19.
40. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 20.
41. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 21.
42. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 22.
43. Bielski K, *Pseudo: „Serce”*, „Kamena” 1969, nr 23.
44. Bielski K, *Rewelacja*, „Kamena” 1962, nr 19.
45. Bielski K, *Spotkanie*, „Kamena” 1954, nr 1-3.

46. Bielski K, *Sukces*, „Kamena” 1962, nr 6.
47. Bielski K, *Sylwester z gestapowcem*, „Kamena” 1970, nr 1.
48. Bielski K, *Tajemnica kawiarni „U aktorów”*, „Kamena” 1968, nr 26.
49. Bielski K, *Tajemnica kawiarni „U aktorów”: Czy sąd uwierzy?*, „Kamena” 1969, nr 1.
50. Bielski K, *Tajemnica kawiarni „U aktorów”: Wyrok*, „Kamena” 1969, nr 2.
51. Bielski K, *Tak to w teatrze bywało*, „Kamena” 1961, nr 21.
52. Bielski K, *Trudne wakacje*, „Kamena” 1961, nr 9.
53. Bielski K, *Tworzymy Kolegium*, „Kamena” 1962, nr 15.
54. Bielski K, *Tworzymy szopkę*, „Kamena” 1962, nr 4.
55. Bielski K, *U Biernackich. Pospolite ruszenie poezji*, „Kamena” 1962, nr 23.
56. Bielski K, *Wspomnienia obrońcy. Strzały przez ścianę*, „Kamena” 1969, nr 10.
57. Bielski K, *Wydawcy*, „Kamena” 1962, nr 9-10.
58. Bielski K, *Życie dostawcą materiału*, „Kamena” 1962, nr 5.
59. Bielski K., *Most nad czasem*, Lublin 1963.
60. Bielski K., *Spotkania z Kazimierzem*, Lublin 1965.
61. Bielski K., *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*, Lublin 1970.

## **Publicystyka**

1. Bielski K, *Byłem sprawozdawcą sportowym*, „Kamena” 1962, nr 14.
2. Bielski K., *Cel mamy jeden przed sobą jeden*, „Kultura i Życie” dodatek do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 9.
3. Bielski K., *Chcemy by po nas przyszli lepsi*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 17.
4. Bielski K, *Czarna mapa musi być czerwona*, „Kamena” 1955, nr 1-2.
5. Bielski K, *Diabelski sygnet*, „Kamena” 1967, nr 10.
6. Bielski K, *Ignis Ardens*, „Kamena” 1963, nr 2.
7. Bielski K, *Kaprysy Kilo*, „Kamena” 1968, nr 16.
8. Bielski K, *Lec w mojej pamięci*, „Kamena” 1966, nr 11.
9. Bielski K., *Literaci uczą się z dyskusji przedzjazdowej*, „Kultura i Życie” dodatek do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 10.
10. Bielski K, *Lubelskie żywe kamienie*, „Kamena” 1955, nr 8-9.
11. Bielski K, *Ludzie i książki*, „Kamena” 1954, nr 4.

12. Bielski K, *Po Zjeździe ZLP*, „Kamena” 1965, nr 23-24.
13. Bielski K, *Pod strzechy – to mało*, „Kamena” 1955, nr 3-4.
14. Bielski K., *Praca z młodymi*, „Kultura i Życie” dodatek literacki do „Sztandaru Ludu” 1954, nr 13.
15. Bielski K, *Reporter róż na rozdrożu*, „Kamena” 1971, nr 5.
16. Bielski K, *Stanowczo za mało*, „Kamena” 1960, nr 3.
17. Bielski K, *Stare Miasto w Lublinie*, „Kamena” 1962, nr 3.
18. Bielski K, *Waldemar Babinič*, „Kamena” 1969, nr 11.
19. Bielski K, *Wracając do Żeromskiego*, „Kamena” 1964, nr 24.
20. Bielski K, *Z moich wspomnień. W 29. rocznicę śmierci Józefa Czechowicza*, „Kamena” 1968, nr 16.
21. Bielski K, *Z niepowrotnej przeszłości*, „Kamena” 1959, nr 19-20.
22. Bielski K, *Zasłyszane i podsłyszane*, „Kamena” 1969, nr 7.

#### **Inne utwory literackie:**

1. Arnsztajn J., Bielski K., Gralewski W., *Szopki Reflektora*, oprac. Cymerman J., Terwak J., Wójtowicz A., Lublin 2020.
2. Ptak Tomasz, Wit Karol [Bielski K, Arnsztajn J.], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, Lublin 1931.

#### **Materiały z archiwum**

Archiwum Muzeum Józefa Czechowicza, oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie

1. [Archiwum „Reflektora”], sygn. MC 142R.
2. [Dokumenty osobiste i materiały biograficzne], sygn. MC 175R.
3. [Fotografie], sygn. MC 515-525M.
4. [K. Bielski, W. Grędziński, K. A. Jaworski, Wiersze], sygn. MC 37R.
5. [Legitymacje i odznaczenia], sygn. 176R.
6. [Listy do Konrada Bielskiego i jeden list do Bronisławy Bielskiej], sygn. MC 173R.
7. [Listy do Konrada Bielskiego od Tadeusza Bobrowskiego, Józefa i Stanisława Czechowiczów], sygn. MC 64R.
8. [Listy Konrada Bielskiego do matki i do Stanisława Czechowicza], sygn. MC 172R.
9. [Listy Konrada Bielskiego i Uty Bielskiej do Wacława Gralewskiego], sygn. MC 136R/1.
10. [Materiały różne – archiwum Związku Literatów w Lublinie], sygn. 34-37R.

11. [Nazim Hikmet, *Opowieść o Turcji. Sztuka w 3 aktach*, przekład Załogi nr 1], sygn. 162R
12. [Opowiadania], sygn. 169R.
13. [Pisma i dokumenty związane z pracą zawodową i społeczną K. B.], sygn. 177 R
14. [Przemówienie K. Bielskiego z okazji odsłonięcia pomnika J. Czechowicza], sygn. MC 87R.
15. [Publicystyka], sygn. MC 171R.
16. [Utwory młodzieńcze], sygn. MC 167R.
17. [Wiersze K. B. i innych], sygn. 168 R.
18. [Wiersze K. B.], sygn. 10R.
19. [Wiersze], sygn. MC 150R.
20. [Zbiory K. Bielskiego], sygn. MC 59-65R.

#### Archiwum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

1. [Dokumenty osobowe Konrada Bielskiego z 1926 roku], sygn. PE 1360.
2. [Dokumenty osobowe Konrada Bielskiego z lat 1921-1925], sygn. PE 716.

#### Archiwum Państwowe w Lublinie

1. [Akta osobowe Konrada Bielskiego, aplikanta sądowego przy Sądzie Okręgowym w Lublinie], sygn. 314.
2. [Akta osobowe Konrada Bielskiego, aplikanta sądowego przy Sądzie Apelacyjnym w Lublinie], sygn. 829.

#### Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie

1. [Materiały do *Antologii współczesnych poetów lubelskich*], sygn. 2156.
2. [Maszynopis *Drugiej szopki Reflektora*], sygn. 2156.

#### Biblioteka Miejska i Powiatowa w Krasnymstawie

1. Pismo Biblioteki Powiatowej w Krasnymstawie (nr 15/55) z 20 stycznia 1955 roku do Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Krasnymstawie.
2. Z Kroniki Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej w Krasnymstawie, 1967.

Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu  
(delegatura w Radomiu)

1. [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], sygn. IPN Ra 108/1.
2. [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], sygn. IPN Ra 108/2.
3. [Akta sprawy Tadeusza Gazdy], sygn. IPN Ra 108/4.

### **Literatura przedmiotu:**

1. (ch), *T. Gazda – por. „Serce” przed Sądem Specjalnym w Radomiu*, „Dziennik Powszechny” z dnia 26 czerwca 1945 roku, nr 41.
2. *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć*, oprac. A. Roliński, Kraków 1989.
3. Adak Ch., Chaudhuri B. B., *Extraction of Doodles and Drawings from Manuscripts*, „Kalyani Government Engineering College” 2013
4. Adamczewska I., *True crime novel – pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem*, [w:] *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy*, red. Kłosińska-Nachin A., Kobyłecka-Piwońska E., Łódź 2016.
5. Alexander Ch., *In search of Literary Juvenilia: A Survey of the Birth, Childhood and Growth of a New Genre*, [w:] *Home and Away: The Place of the Child Writer*, ed. Owen D., Peterson L., Newcastle upon Tyne 2016.
6. Andrade J., *What Does Doodling Do?*, „Applied Cognitive Psychology” 2009, nr 1.
7. Antoniuk M., *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.
8. Antoniuk M., *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst*, red. Bielak A., Lublin 2015.
9. Apollinaire G., *Strefa*, tłum. A. Ważyk, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Kwiatkowski J., Kraków 1975.
10. Apr. *Szkola a wychowanie*, „Młodzież” 1920, nr 1.
11. Balcerzan E., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
12. Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*, Warszawa 1982.
13. Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
14. Balcerzan E., *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr 1.
15. Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968.

16. Balcerzan E., *Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918-1928*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, Seria II, red. Kirchner H., Żabicki Z., Wrocław 1974.
17. Balicki R., *Zniesienie kary śmierci w Polsce*, [w:] *Aktualne wyzwania ochrony wolności i praw jednostki. Prace uczniów i współpracowników dedykowane Profesorowi Bogusławowi Banaszakowi*, red. M. Jabłoński, S. Jarosz-Żukowska, A. Bisztyga, Wrocław 2014.
18. Banta M., *Conceptual Constructions: Preservation of Harvard's Brontë Juvenilia*, *Harvard Library Bulletin* 2013, nr 2..
19. Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, Wrocław 2017.
20. Barańczak S., *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe* [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975.
21. Barańczak S., *Zamiast wstępu*, [w:] tegoż, *Książki najgorsze*, Łódź 2009.
22. Bem P., Cybulski Ł., *Genetyka tekstów Pierre'a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*, [w:] *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. Prussak M., Bem P., Cybulski Ł., Warszawa 2017.
23. Bem P., *Moralność. O korzyściach z ożywiania pracowni pisarza (Rec.: Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym. Redakcja Mateusz Antoniuk. Kraków 2017)*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3.
24. Benesz-Goldfinger Z., *Niewielskie resztki z Solnej. Izaak Celnikier wobec doświadczenia Zagłady*, [w:] *Niewielkie resztki z Solnej. Izaak Celnikier wobec doświadczenia Zagłady*, red. Benesz-Goldfinger Z., Warszawa 2023.
25. Benjamin W., *Pasaże*, red. Tiedemann R., przeł. Kania I., Kraków 2005.
26. Berman M., *„Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.
27. Bernstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.
28. de Biasi P.-M., *Genetyka tekstów*, tłum. Kwiatek F., Prussak M., Warszawa 2015.
29. Bieniaszkiewicz I., *Konrad Bielski, jaki był (1902-1970)*, [w:] *90-lecie Izby Adwokackiej w Lublinie. Szkice o dziejach adwokatury lubelskiej*, red. Sendecski P., Lublin 2009.
30. Bilińska M., *Płotka jako gatunek mowy i tekstu*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemu i analizy językoznawcze” 2009, T. 3.

31. Biskupski Ł., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
32. Bloom H., *Lęk przed wpływem*, przeł. Bielik-Robson A., Szuster M., Kraków 2002.
33. Błok A., [*Skroś mokrą noc...*], tłum. Czechowicz J., [w:] Błok A., Achmatowa A., Pasternak B., Majakowski W., Jesienin S., *Pięciu poetów*, Warszawa 1975.
34. Bobrowski Cz., *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925, nr 8.
35. Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
36. Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.
37. Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.
38. Boruszkowska I., Kmieciak M., Kornhauser J., *Teorie awangardy – wstępne rozpoznania*, [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Boruszkowska I., Kmieciak M., Kornhauser J., Kraków 2021.
39. Boym S., *Future of nostalgia*, New York 2001.
40. Brzękowski J., *Psychoanalitik w podróży*, Warszawa 1929.
41. Camus A., *Rozważania o gilotynie*, Kraków 1991.
42. Cegielski T., *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841-1941*, Warszawa 2015.
43. Cegielski T., *Pod lupą śledczego. Krytyka i pseudokrytyka społeczna w powieści kryminalnej doby PRL*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. Brylla W., Ruszczyńska M., Zielona Góra 2021.
44. Cembrzyńska P., *Chcą nas zmienić w reliefy i rzeźby...*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 2.
45. Chałacińska-Wiertelak H., *Poetyka sugestii: “Małe tragedie” Puszkina, “Buda jarmarczna” Błoka*, “Studia Rossica Posnaniensia” 1986, nr 18.
46. Chłosta-Zielonka J., *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9.
47. Chudziński E., *Chłopski ruch literacki w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 3.
48. Cocteau J., *Wyspy*, tłum. Bukowski K., „Nowa Sztuka” 1921, nr 1.
49. Czaplński P., *O realizmie antysocrealistycznym*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1.

50. Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty: nostalgje w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
51. Czechowicz J., *Listy*, oprac. Kłak T., Lubin 2011.
52. Czechowicz J., *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 2011.
53. Czechowicz J., *Utwory prozą*, oprac. Kłak T., Lublin 1990.
54. Czermińska M., *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987.
55. Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
56. Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
57. Czernik S., *Nad wierszami Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1960, nr 18.
58. Czernik S., *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena” 1934, nr 1.
59. Czernik S., *Problem trzech pokoleń*, „Fantana” 1938, nr 2.
60. Dakowicz P., *Walka ideologiczna z Norwidem i o Norwida (1944-1948)*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2.
61. Dalasiński T., *Syllepsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*, „Tekstura” 2013, T. 1.
62. Dalsimer K., *Virginia Woolf. Becoming a writer*, New Haven & London 2001.
63. Darska B., *Współczesny polski reportaż wobec kryminalnego śledztwa. Na wybranych przykładach*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 1.
64. Dawidowicz-Chymkowska O., *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007.
65. Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 31 sierpnia 1944 r. o wymiarze kary dla faszystowsko-hitlerowskich zbrodniarzy winnych zabójstw i znęcania się nad ludnością cywilną i jeńcami oraz dla zdrajców Narodu Polskiego, Dz.U. 1944 nr 4 poz. 16.
66. Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Katowice 2004.
67. Derecki M., *Przypadki „Kondzia”*, „Gazeta w Lublinie” 1994, nr 7.
68. Dmitruk K., *Z problemów życia literackiego w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria II, red. Krichner H., Żabicki Z., Wrocław 1974.
69. Donin N., Ferrer D., *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. Jarzabek-Wasył D., „Wielogłos” 2019.

70. Dostatni J., *U progu przemian (o pracy literatów lubelskich w r. 1950)*, „Tydzień Literacki” dodatek do „Sztandaru Ludu”, 13 stycznia 1951, nr 2.
71. Dr Rafael Mabuze [Gralewski W.], *Jak zostać hipnotyzerem?*, Lublin 1925.
72. Duch-Dyngosz M., Waligórska M., *Wąskie widzenie: granice kolaboracji w świadomości świadków w procesach sierpniowych. Biłgoraj i Izbica jako studia przypadku*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2023, nr 19.
73. Dudziński R., *Tajemnice PRL-u. Wczesna powieść milicyjna wobec tradycji literatury kryminalnej*, [w:] *Kryminalne światy przeszłości*, red. Brylla W., Ruszczyńska M., Zielona Góra 2021.
74. Dyszak A. S., *Z badań leksyki barw w poetyckich juveniliach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Studia Językoznawcze” 2020, T. 19.
75. Dziadek A., *Atopia – stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2.
76. Dziadek A., *Fenomen sonetu*, [w:] *Różne głosy: prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Wojda D., Heydel M., Hejmej A., Kraków 2013.
77. Dziadek A., *Semiografia rękopisu*, „Teksty drugie” 2020, nr 6.
78. Dziak W. J., *Korea – pokój czy wojna?*, Warszawa 2003.
79. Dziechcińska H., *„Podróż” w druku i w rękopisie*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, red. Dziechcińska H., Warszawa 1990.
80. Dziechcińska H., *Świat i człowiek w pamiętnikach trzech stuleci: XVI-XVII-XVIII*, Warszawa 2003.
81. Dzionek M., *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm> [data dostępu: 20 maja 2022].
82. Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Rabińska K., Poznań 2014.
83. Eksteins M., *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, tłum. Łoziński J., Warszawa 2015.
84. Ferenc-Piotrowska M., *‘All those rumors occupy people’s thoughts...’. On the relationship between rumors and knowledge about the Holocaust in the Warsaw ghetto*, „Rocznik Antropologii Historii” 2018, nr 11.
85. Ferenc-Piotrowska M., Zakrzewski F., *Wstęp*, [w:] tychże, *Prasa getta warszawskiego: wiadomości z nasłuchu radiowego*, (Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy T. 22), Warszawa 2016.

86. Ferrer D., Slote S., Topia A., *Introduction*, [w:] *Renascent Joyce*, ed. Ferrer D., Slote S., Topia A., Gainesville 2013.
87. Filipowska H., *Tulacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. Podraza-Kwiatkowska M., Kraków 1977.
88. Fox D., *Konferansjer – persona (non) grata kabaretu współczesnego*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa?*, red. Fox D., Mikołajczak J., Katowice 2015.
89. Fox D., *Polski kabaret – tradycja i współczesność*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2.
90. Gawarecka M., *Lubelscy bibliofile*, [w:] „Kalendarz Lubelski” 1977.
91. Gawarecka M., *Życie literackie Lublina w latach 1918-1939*, [w:] *Dzieje Lublina*, t. 2, red. Krzykała S., Lublin 1975.
92. Gazda G., *Rosyjskie inspiracje polskiej awangardy*, [w:] *Moderna-avantgarda-postmoderna*, red. Kšicová D., Pospíšil I., Brno 2003.
93. Genette G., *Palimpsesty*, tłum. Stróżyński T., Milecki A., Gdańsk 2014.
94. Genette G., *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge-New York 2001.
95. Gierszon U., *Konrad Bielski 1902-1970. Życie i twórczość*, Lublin 2017.
96. Głowiński M., „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 2.
97. Głowiński M., *Nowomowa*, [w:] *Współczesny język polski*, red. Bartmiński J., Lublin 2014.
98. Głowiński M., *Powieść a dziennik intymny*, [w:] tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, T. 2, red. Nycz R., Kraków 1997.
99. Gozdecka R., *Obrazy wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska: Artes, Sectio L”, 2014, T. 12.
100. Górny M., *Czas kłamstw. Wielka wojna i cyrkulacja plotek*, „Przegląd Historyczny” 2021, z. 1.
101. Graf P., *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018.
102. Gralewski W., *Bieg po krawędzi*, Lublin 1974.
103. Gralewski W., *Konrad Bielski „38 równoleżnik”*, „Kamena” 1955, nr 1-2.
104. Gralewski W., *Literaci lubelscy w u progu nowego okresu pracy*, „Kultura i Życie” 1953, nr 7.
105. Gralewski W., *Literaci lubelscy w u progu nowego okresu pracy*, „Kultura i Życie” 1953, nr 7.

106. Gralewski W., *Ogniste koła*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1963.
107. Gralewski W., *Pieść Herostratesa*, Lublin 1958.
108. Gralewski W., *Stalowa tęcza*, Warszawa 1968.
109. Grądziel-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2.
110. Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Kozak P., Warszawa 2010.
111. Grychowski A., *Lublin i Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich. Od średniowiecza do 1968 roku*, Lublin 1974
112. Grychowski A., *Lublin I Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich*, Lublin 1974.
113. Grzeszczuk-Brendel H., *Poznański „Okrągłak” oraz warszawski Pałac Kultury – ideologiczne paradoksy architektury po II wojnie światowej*, „Slavia Occidentalis” 2018, nr 2.
114. Gutowski W., *Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)*, [w:] tegoż, *W splecionej tkaninie stuleci... O literaturze polskiej kulturowego przełomu*, Białystok 2020.
115. Gzella A. L., *Książka jak wino...*, „Kurier Lubelski” 1969, nr 227.
116. Hemar M., Lechoń J., Słonimski A., Tuwim J., *Szopki 1922-1931 Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, oprac. Januszewski T., Warszawa 2013.
117. van Hulle D., *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London 2013.
118. Hutchinson B., *Rilke Poetics of Becoming*, New York 2006.
119. Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974.
120. Irzykowski K., *Plagiatowy charakter przełomu literackiego w Polsce*, [w:] tegoż, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934.
121. Iwańczyk-Fowler K., *Mało pamiętany, przez niektórych nieznan*, „Nestor” 2008, nr 4.
122. Janicki K., *Dostałe wino poezji*, „Kultura i życie” 1966, nr 43.
123. Jarecka D., *Od Getta do Korei. Rekonstrukcje pamięci Izaaka Celnikiera*, [w:] *Niewielkie resztki z Solnej. Izaak Celnikier wobec doświadczenia Zagłady*, red. Benesz-Goldfinger Z., Warszawa 2023.
124. Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków-Wrocław 1984.

125. Jarzębski J., *Socrealizm jako karykatura modernistycznych przełomów*, [w:] *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998.
126. Jasiński B., *Do futurystów*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. Balcerzan E., Wrocław 1972.
127. Jasiński B., *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 1966.
128. Jastrun M., *Poezja i poetyczność*, „Odrodzenie” 1944, nr 8-9.
129. Jaworski K. A., *Do Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1970 nr 16.
130. Jaworski K. A., *Do Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1970 nr 16.
131. Jaworski K. A., *Koniec seansu*, Lublin 1970.
132. Jaworski K. A., *Szczyty poezji rosyjskiej (Lermontow – Fet – Błok – Jesienin – Majakowski)*, „Zet” 1933 nr 8.
133. Jaworski K. A., *Wywoływanie cieni*, Lublin 1968.
134. Jaworski K., „*Najmłodszy futuryści warszawscy*”, czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu, „PL.IT / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2016, nr 7.
135. Jaworski S., *Francuska krytyka genetyczna*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Lubelska M., Łebkowska A., Kraków 1993.
136. Jaworski S., *Krytyka genetyczna we Francji*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Lubelska M., Łebkowska A., Kraków 1994.
137. Jelonek Z., *O wybranych odmianach gatunkowych prozy Kornela Filipowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3-4.
138. Kaczmarek M., *Wstęp*, [w:] *Antologia pamiętników polskich w XVI wieku*, red. Pollak R., oprac. Drewniak S., Kaczmarek M., Wrocław 1966.
139. Kalinowska E., *Afryka w twórczości Blaise’a Cendrarsa: kontrowersje wokół murzyńskich bajeczek dla dzieci białych ludzi*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15.
140. Kamińska A., *Przyjaźnie poetyckie. O Moście nad czasem*, [w:] tejże, *Jeden z grzechów pięknych*, Lublin 1967.
141. Kamiński I., *Życie artystyczne w Lublinie 1901-1926*, Lublin 2000.
142. Karpowicz A., *Co słyhać w manifestach*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 2.
143. Karpowicz A., *Kolorowe spodnie, kolorowe twarze. Awangarda jako pierwszy underground*, [w:] *Awangarda/Underground: idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Karpowicz A., Parafinowicz W., Stańczyk X., Kraków 2018.

144. Kędzierski M., *Architektura i urbanistyka manifestem władzy w PRL*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” t. 22, nr 2.
145. KG, *Ostatnia egzekucja skazanego na karę śmierci*, <https://muzhp.pl/kalendarium/ostatnia-egzekucja-skazanego-na-kare-smierci> [data dostępu: 29.12.2024]
146. King S., *Kryminały jako literatura światowa*, przeł. Tomczyk A., „Forum Poetyki” 2018, nr 13.
147. kjw [K. Wyka], *Zmęczona poezja. Szkoła krytyków*, „Odrodzenie” 1947, nr 35.
148. Kłak T., *Czasopisma awangardy. Część 1: 1919-1931*, Wrocław 1978.
149. Kłak T., *Drogami Awangardy*, Lublin 2013.
150. Kłak T., *Legenda Kazimierza w twórczości Marii Kuncewiczowej*, [w:] *W stronę Kuncewiczowej... Studia i szkice*, red. Wójcik W., Katowice 1988.
151. Kłak T., *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918-1939*, Tarnów-Lublin 2001.
152. Kłak T., *Poezja lubelska 1918-1939*, [w:] *Lublin literacki 1932-1982*, red. Michalski W., Zięba J., Lublin 1984.
153. Kłak T., *Pustka, żal i serdeczna pamięć*, „Kamena”, 1970, nr 15.
154. Kowalczyk M., „*Chcę urządzić masakrę, od której oślepyłyby wieki...*” – *bomba atomowa a kultura Zachodu w polskiej poezji socrealistycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 1.
155. Kowalewska U., Łabiszewska I., „*Iskry*” (1952-1992) – *oficyna wydawnicza kreująca upodobania czytelnicze młodzieży*, [w:] *Oświatowe i edukacyjne aspekty działalności wydawniczej w XX i pierwszych latach XXI wieku*, red. Michalska I., Michalski G., Łódź 2016.
156. Kozhinowa A., *Polski kryminał milicyjny jako literatura faktu*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2.
157. Kraska M., *Efekt kryminału. O rzeczywistości (w) gatunku*, „Zeszyty Naukowe” 2017, T. 9.
158. Kruczkowski L., *Przemówienie wygłoszone na otwarciu konferencji literackiej w dn. 18.II.1950*, „Odrodzenie” 1950, nr 9.
159. Krzywy R., *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.
160. Kukurowski S., *Dziecko i młodzież w literaturze polskiej, czyli raz jeszcze tematologicznie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2010, nr 8.

161. Kurek J., *Andrzej Panik. Morderca Amudsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna*, Kraków 1931.
162. Kwiatek W. P., *Ideologiczne kryminał tango*, „Tygodnik Solidarność” 1993, nr 32.
163. Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] Apollinaire G., *Wybór poezji*, oprac. Kwiatkowski J., Kraków 1975.
164. Lachowski M., *Nowocześni po katastrofie: sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Lublin 2013.
165. Lam A., [Rec. *Obywatel*], „Twórczość” 1954, z. 6.
166. Landau Z., *Pożyczki ulenowskie*, „Najnowsze Dzieje Polski: Materiały i Studia z Okresu 1918-1939” 1958, T. 1.
167. Lejeune Ph., *Dziennik osobisty – wprowadzenie do rozumienia pewnej praktyki*, [w:] tegoż, „*Drogi zeszyte...*”, „*Drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, przeł. Karpowicz A., Rodakowie M. i P., oprac. Rodak P., Warszawa 2010.
168. Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Lubas-Bartoszyńska R., przeł. Grajewski W., Jaworski S., Labuda A., Lubas-Bartoszyńska R., Kraków 2001.
169. Leszczyński A., *Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku*, „Przegląd Historyczny” 1995, nr 1.
170. Libich M., Zajac A., „*Dziękuję za niepokój*”. *Odnalezione juvenilia Leo Lipskiego – próba lektury*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2022, nr 1.
171. Lipiński Ł., *O zwrocie archiwalnym i praktyce badawczej w perspektywie Teorii Aktora-Sieci. Zwrot archiwalny wobec innych zwrotów*, [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Grajewski Ł., Osiński J., Szwagrzyk A., Tański P., Toruń 2015.
172. Lisowska A., *Rola konkretności w poezji Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1.
173. Litwiński R., *Lublin międzywojenny – miasto i jego mieszkańcy*, „Res Historica” 2022, nr 53.
174. Lubas-Bartoszyńska R., *Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, Historia pewnej praktyki „Un journal a soi”*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4.
175. *Lubelska cyganeria*, [w:] „Scriptores”, 2007, nr 31.
176. Lubicz K., *Sztuka wschodzącego słońca*, „Lucifer” 1922, nr 2.
177. Lubocho-Kruglik J., *Strategie komunikacyjne w dyskursie prawniczym (na materiale mów obrońców F. Plewaki)*, „Lingwistyka Stosowana” 2017, T. 21.

178. Łobodowski J., *O cyganach i katastrofistach (I)*, „Kultura”, 1964, nr 7-8.
179. Łopatyńska L., *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, Seria VIII, Łódź 1950.
180. Łoś E., *Konrad Bielski. W dziesiątą rocznicę śmierci. Katalog wystawy*, Lublin 1980.
181. Łyskawka A., *Człowiek Nietzscheański po „śmierci Boga”*, „Człowiek w Kulturze” 2005, nr 17.
182. Madejski J., *Przeciw kategorii „pogranicza”*, [w:] *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017.
183. Maj E., *Źródłowe badanie dziejów Polski Ludowej: przypadek fabularnej twórczości filmowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica” 2013, nr 132.
184. Marcinkowska B., *Książka-ulicznica, czyli początki powieści kryminalnej w Polsce*, „Kwartalnik Opolski” 2017, nr 4.
185. Marczuk J., *Walka ugrupowań politycznych w Radzie Miejskiej w latach 1919-1927*, „Rocznik Lubelski” 1968, nr 11.
186. Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
187. Melezini M., *Środki karne jako instrument polityki kryminalnej*, Białystok 2013.
188. Michałowski P., *Strategie skandalu i stereotypu odbioru*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2.
189. Mikołajczak M., *Między mimikrą a rebelią, Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
190. Mikołajczak M., *Naród – region – literatura: miejsca wspólne*, „Postscriptum Polonistyczne” 2019, nr 1.
191. Mikołajczak M., *Studia i szkice poświęcone literaturze lubuskiej*, Zielona Góra 2011.
192. Mikołajczyk J., *Na antypodach (artystycznego) kabaretu. Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców gatunkowych – rekonosans*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1.
193. Mikulski Z., *Blisko pamięci i serca*, „Kultura i Życie” 1965, nr 50.
194. Mikulski Z., *Blisko pamięci i serca*, „Kultura i Życie” 1965, nr 50.
195. Mikulski Z., *Posejdon. W piątą rocznicę śmierci Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1975, nr 13.

196. Mikulski Z., *Posejdon. W piątą rocznicę śmierci Konrada Bielskiego*, „Kamena” 1975, nr 13.
197. Mikulski Z., *Taki był Konrad*, „Kamena” 1970, nr 15.
198. Mikulski Z., *W 10 rocznicę śmierci. O Konradzie Bielskim*, „Kamena” 1980, nr 13.
199. Mikulski Z., *W 15-lecie śmierci Konrada Bielskiego. Wierny życiu*, „Kamena” 1985, nr 13.
200. Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998.
201. Mrozowski W., *Cyganeria*, Lublin 1963.
202. Mulford P., *Przeciw śmierci*, przeł. S. Michalski, Warszawa 1910.
203. Myers B.R., *Najczystsza rasa – propaganda Korei Północnej*, tłum. Hlebowicz B., Warszawa 2011.
204. Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. Berent W., Warszawa 1908.
205. Niewiadomski A., *Dwudziestolecie versus dwudziestolecie? O przypadkach poezji najnowszej z perspektywy historyka literatury*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3.
206. Nora P., *Czas pamięci*, przeł. Dłuski W., „Res Publica Nowa” 2010, nr 200.
207. Notkowski A., *Prasa lubelska na tle czasopiśmiennictwa polskiego Drugiej Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1983, nr 4.
208. *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. Mikołajczak M., Rybicka E., Kraków 2002.
209. Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
210. Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
211. *Odroczenie procesu T. Gazdy*, „Dziennik Powszechny” z dnia 27 czerwca 1945 roku, nr 42.
212. Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
213. Orska J., *Socrealizm-surrealizm*, [w:] *Polityki/awangardy*, red. Karpowicz A., Kornhauser J., Rakoczy M., Wójtowicz A., Kraków 2021.
214. p. o. Wicprokurator, S. S. K., *Kto zna Tadeusza Gazdę ps „Serce”?*, „Dziennik Powszechny” z dnia 2 stycznia 1946 roku, nr 39.
215. p. o. Wicprokurator, S. S. K., *Kto zna Tadeusza Gazdę ps „Serce”?*, „Dziennik Powszechny” z dnia 12 lutego 1946 roku, nr 43.

216. Patryka J., *Rękopiśmienne księgi szlacheckie – źródła i inspiracje*, [w:] *Staropolska kultura rękopisu*, red. Dziechcińska H., Warszawa 1990.
217. Peiper T., *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 4-6.
218. Peiper T., *O krótkościach i skróceniach*, [w:] *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974.
219. Peiper T., *Rozbijanie tworzydeł*, [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. Jaworski S., Kraków 1972.
220. Piekara M., *Ameryka i polski socrealizm, czyli coca-cola czy cukier trzcinowy*, [w:] *Literatura polska obu Ameryk: studia i szkice. Seria druga*, red. Szalasta-Rogowska B., Katowice 2016.
221. Pietryga A., *Timor, ira, despectio. O postsekularnej retoryce międzywojennej awangardy*, „Res Rhetorica” 2022, nr 3.
222. Pilch U. M., *Światło wielkiego miasta w liryce Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6.
223. Pisarek W., *W sprawie języka IV RP*, [w:] *Język IV Rzeczypospolitej*, red. Czerwiński M., Nowak P., Przybylska R., Lublin 2010.
224. Podraza Kwiatkowska M., *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4.
225. Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
226. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambule: (o młodopolskiej konwencji onirycznej)*, „Teksty” 1973, nr 2.
227. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi: Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków-Wrocław 1985.
228. Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
229. Pokorna-Ignatowicz K., *Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch” w polskim systemie medialnym*, Kraków 2016.
230. *Polska jako peryferie*, red. Zarycki T., Warszawa 2016.
231. *Polski Socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, red. Lachowiecki L., Markiewicz T., Paczkowski M., Warszawa 1988.
232. Potocka W., Surdecki M., *Perspektywy zjednoczenia Korei po szczycie w Phenianie*, „Azja-Pacyfik” 2000, nr 3.
233. Prokop J., *Socrealizm*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2.

234. Przerwa-Tetmajer K., *O sonecie*, [w:] tegoż, *Poezye III*, Warszawa 1905.
235. Przesmycki Z., *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, T. 1., Warszawa 1967.
236. Przyboś J., *Na linii poetyckiej*, „Odrodzenie” 1946, nr 7.
237. Putrament J., *Dwa łyki Ameryki*, Warszawa 1956.
238. Rakoczy M., *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda*, Kraków 2022.
239. Ranocchi E., *Proroctwa Marinettiego i Jasieńskiego. Rzec o awangardzie (po)nowoczesności*, [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014.
240. Redakcja, [bez tytułu], „Młodzież” 1920, nr 1.
241. Redzik A., *Konrad Bielski (1902-1970)*, [w:] *90-lecie Izby Adwokackiej w Lublinie. Szkice o dziejach adwokatury lubelskiej*, red. Sendecki P., Lublin 2009.
242. *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Chojnowski Z., Mikołajczak M., Kraków 2016.
243. Rimbaud A., *List jasnovidza*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, [w:] tegoż, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, oprac. Międzyrzecki A., Kraków 1993.
244. Rodak P., „*Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane*”. *Rozmowa z Philippem Lejeune'em*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3.
245. Rodak P., *Czas dzienników*, „Znak” 2012, nr 2.
246. Rodak P., *Dziennik osobisty i historia*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 1.
247. Rodak P., *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
248. Rodak P., *Miłość w dzienniku Stefana Żeromskiego: między sztambuchem, listem i powieścią*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2.
249. Rodak P., *Niecodzienna codzienność czasu okupacji*, „Znak” 2009, nr 9.
250. Rodak P., *Od biblioteki do archiwów. Droga badawcza „papieża autobiografii”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
251. Rodak P., *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4.
252. Rodak P., *Rzeczy w kontekście pisania. O materialności dzienników osobistych*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008.
253. Rodak P., *Suffering and Writing: Autotherapeutic Functions of Some Polish Writers' Personal Diaries*, „The European Journal of Life Writing” 2018, vol. VII.

254. Rodak P., *Trzy słowniki autobiograficzne. Kilka refleksji o przemianach spojrzenia na autobiograficzne praktyki piśmienne*, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2020, nr 2.
255. Rodak P., *Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
256. Rodak P., *Wojna w dzienniku – „Spokój” i „Śmierć”*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1.
257. *Rozprawy przed Sądem Specjalnym*, „Dziennik Powszechny” z dnia 24 czerwca 1945 roku, nr 39.
258. Rybicka E., *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
259. Rybicka E., *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Lingwistyczne” 2021, nr 19.
260. Rzechkowska E., *Władze Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego wobec komunistycznych organizacji młodzieżowych w latach 1944-1956*, „Roczniki Humanistyczne” 2018, nr 2.
261. Segeberg H., *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. Balicki B., „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
262. Sendeci P., *Konrada Bielskiego przypadki i tajemnice...*, „Palestra” 2014, nr 9.
263. Shallcross B., *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
264. Sharpe W. Ch., *New York Nocturne: The City after dark in literature, painting, and photography, 1850-1950*, Princeton 2008.
265. Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Antologia przekładów*, red. Nycz R., Kraków 1998.
266. Sioma M., *Wydarzenia społeczno-polityczne w Lublinie w kwietniu-maju 1926 roku*, „Teki Komisji Historycznej” 2014, vol. XI.
267. Sioma M., *Zajścia przed magistratem w Lublinie w dniach 6-7 kwietnia 1926 roku*, „Res Historica” 2002, z. 15.
268. Skotarczak D., *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Szczecin-Warszawa 2019.
269. Skurtys J., *Chłopcy w za dużych mundurach. O męskich wspólnotach w wojennej prozie Józefa Czechowicza*, „Wielogłos” 2018, nr 4.
270. Skwarczyńska S., *Teoria listu*, [w:] *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, T. IX, Lwów 1938.
271. *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, red. Radzik T., Skarbek J., Witusik A. A., Lublin 1993.

272. Smulski J., *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002.
273. Smulski J., *Obraz Stanów Zjednoczonych w polskim reportażu socrealistycznym. Casus Eddy Werfel*, [w:] tegoż, *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*, Toruń 2015.
274. Sobieska A., *Wokół Aleksandra Błoka. Z dziejów polskich fascynacji kulturą i literaturą rosyjską*, Warszawa 2015.
275. Soffici A., *Ironia i życie*, przeł. W. Rzymowski, Warszawa 1921.
276. Sontag S., *Pod znakiem Saturna*, [w:] tejże, *Pod znakiem Saturna*, przeł. Żukowski D., Kraków 2014.
277. *Spółdzielnia wydawnicza „Czytelnik”*, „Rzeczpospolita” 1 października 1944 roku, nr 59.
278. *Sprawa Gazdy znów odroczone*, „Dziennik Powszechny” z dnia 29 sierpnia 1946 roku, nr 237.
279. Starnawski B., *Nieśmiertelność tekstu i śmiertelność lektury (Rzecz o Genetyce tekstów Pierre’a-Marca de Biasiego)*, „Wielogłos” 2017 nr 1.
280. Stasiak A., *Turystyka literacka i filmowa*, [w:] *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. Buczkowska K., Mikos von Rohrscheidt A., Poznań 2009.
281. Stayer J., *Becoming T. S. Eliot: The Rhetoric of Voice and Audience*, Baltimore 2021.
282. Stern A., *Europa*, „Reflektor” 1925, nr 3.
283. Stillinger J., *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.
284. Strożek P., *Chaplinaada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015.
285. Strycz-Przebinda L., *TOCKA, czyli jak się mówi o smutku po rosyjsku i po polsku (na wybranych przykładach literackich)*, „Studia Linguistica” 2017 nr 12.
286. Szczepaniak M., *Wojna (nie)opisana*, „Tematy i Konteksty” 2019, nr 9.
287. Szczerbakiewicz R., *Archiwistyczny reportaż kryminalny. Retrokryminalna paraliteratura*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia” 2018, nr 2.
288. Szumna M., *„Krzyk Majakowskiego”: socrealizm a awangarda*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.

289. Szymczak-Maciejczyk B., *Ludzie w otoczeniu przyrody. O Dwóch księżycach Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*, red. Kuran M., Łódź 2018.
290. Święch J., *Nowoczesność. Szkice o literaturze XX wieku*, Warszawa 2006.
291. Teterwak J., „Przełądam wszystko, co do tej pory napisałem”. *O notatnikach z lat 191-1924 Konrada Bielskiego*, „Sztuka Edycji” 2025 (w druku).
292. Teterwak J., *Między Młodą Polską a awangardą. Juwenilia Konrada Bielskiego*, „Akcent” 2024, nr 1.
293. Teterwak J. Wójtowicz A., „Praca zbiorowa”. *O rękopisie Pierwszej Szopki Reflektora*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 2.
294. Teterwak J., Wójtowicz A., *Pomnik Józefa Czechowicza*, „Akcent” 2021, nr 4.
295. Teterwak J., *W poszukiwaniu autorskiej sygnatury. O wczesnych rękopisach ze zbiorów Konrada Bielskiego i Józefa Czechowicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 2.
296. Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Toruń 2016.
297. Tomasik W., *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009.
298. Tomasik W., *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe, tegoż, Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1991.
299. Tomasik W., *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1991.
300. Tomaszewski R., *Uniwersytet jako czynnik konsolidacji społeczeństwa i państwa polskiego (1907-2007)*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2019, nr 24.
301. Tomkowski J., *Wstęp*, [w:] *Polski esej literacki. Antologia*, oprac. Tomkowski J., Wrocław 2017.
302. Trynecki J., *Juwenilia poetyckie*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1971, nr 27.
303. Tuwim J., *Wiersze wybrane*, oprac. Głowiński M., Wrocław 1986.
304. Tzara T., *Dada*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
305. Ulicka D., „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
306. Ulicka D., *Zwrot archiwalny: jak ja go widzę*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2.
307. Ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks karny wykonawczy (t.j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 98, z późn. zm.)
308. Ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks postępowania karnego (t. j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 96, z późn. zm.)

309. Ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r., Kodeks karny (t.j. Dz.U. 1969 nr 13, poz. 94, z późn. zm.)
310. Waśkiewicz A. K., „*Irrealna gwiazda*”: o poezji Anatola Sterna, „Pamiętnik Literacki, 1979, nr 4.
311. Wat A., *Notatniki*, oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa-Kraków 2015.
312. *Ważą się losy dębu króla Kazimierza*, <https://kazimierzdolnynawekend.pl/waza-sie-losy-debu-krola-kazimierza/> [data dostępu: 20.06.2023 r.]
313. Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, [w:] tegoż, *Eseje literackie*, Warszawa 1982.
314. Wierzbowski R., *O szopce. Studia i szkice*, oprac. Waszkiel M., Łódź 1990.
315. Wierzyński K., *Wiosna i wino*, Warszawa 1921.
316. Wierzyński K., *Wybór poezji*, oprac. Dybciak K., Wrocław 1991.
317. Wilczak M., *Archiwum procesu twórczego – podejście genetyczne w badaniach dzieł sztuki*, [w:] „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2019, nr 2.
318. Wilkoń T., *Żywioły poezji polskiej w latach 1930-1939*, [w:] *Literatura i żywioły*, red. Janoszka M., Nawarecka L., Katowice 2021.
319. Wojciechowska A., Nowak S., *Mowy obrończe Eugeniusza Śmiarowskiego w perspektywie genologicznej*, „Język Polski” 2023, nr 2.
320. Wołowicz G., *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999.
321. Wosnitzka-Kowalska M., *Czarne obrazy. Celnikier – Goya*, [w:] *Żydzi Białostocy: od początków do 1939 roku*, „Żydzi Wschodniej Polski” Seria VI, red. Ławski J., Pilichiewicz K. K., Wydrycka A., Białystok 2018.
322. Wójtowicz A., *Awangarda lubelska. Prolegomena*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2024, nr 2.
323. Wójtowicz A., „*Najgenialniejsza genialność geniuszów XX wieku*” – na marginesach polskiego futuryzmu, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017.
324. Wójtowicz A., *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*, Lublin 2010.
325. Wójtowicz A., *Energie „Reflektora”. Awangarda lubelska (1923-1931)*, t. 1, Lublin 2024.
326. Wójtowicz A., *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Kraków 2017.
327. Wójtowicz A., *Od futurysty do mocarstwowca. Przypadek Stanisława Grędzińskiego*, „Teksty Drugie” 2021, nr 3.

328. Wójtowicz A., *Wędrowiec i wygnaniec, czyli niespisane dzieje awangardy lubelskiej*, „Akcent” 2018, nr 4.
329. Wróblewska V., *Kryminal – między sztuką (słowa) a kiczem*, [w:] *Kryminal – gatunek poważ(a)ny?: Kryminal a medium (literatura – teatr – film – serial – komiks)*, Tom 1, red. Dalasiński T., Markiewka T. Sz., Toruń 2015.
330. Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945, z. 3.
331. Zajas P., *O naturze owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2029, nr 5.
332. Zając A., „*Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre*”. *Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juvenilia i Niespokojni*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2.
333. Zakrzewski B., *Bieg życia hymnu „Boże! Coś Polskę”*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3-4.
334. Zalewska K., *Styl popularnej powieści politycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. Sokólska U., Białystok 2011.
335. Załęska T., *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12.
336. Zarycki T., *Peryferie. Nowe ujęcia zależności centro-peryferyjnych*, Warszawa 2006.
337. Zawodniak M., *Powojnie w literaturze dokumentu osobistego. Przyczynki do historii i socjologii życia literackiego w powojennej Polsce*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 2.
338. Zawodniak M., *Zaraz po wojnie, a nawet przed... O przygotowaniach do socrealizmu*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1-2.
339. Zięba J., *50 lat życia literackiego Lublina*, [w:] *Lublin literacki 1932-1982. Szkice wspomnienia*, red. Michalski W., Zięba J., Lublin 1984.
340. Zięba J., *Konrad Bielski*, „Kalendarz Lubelski” 1973.
341. Zimand R., *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1990.
342. Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929.
343. Żyło K., *Świat we mgle i świat za mgłą. Egzystencjalizm, realizm poetycki i amerykański film noir*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2018, nr 1.