

Tadeusz Kłak

MIASTO POETÓW.

Poezja lubelska 1918-1939.

Lublin 2001

„Lublin w XIX wieku miał opinię miasta skrzypków i poetów. Jego atmosfera, przesycona legendami, zapewne sprzyjała powstawaniu klimatu romantyczności i tęsknot, potocznie zwanych poetyckimi”¹ - pisał w *Stalowej tęczy* Waław Gralewski. O ile jednak skrzypkowie lubelscy byli znani w całej Europie, to ze sławą tutejszych poetów owego czasu było o wiele gorzej. Kajetan Koźmian zyskał pewien rozgłos jako przeciwnik romantyków, romantyczne tendencje w poezji wyrażali natomiast urodzeni na ziemi lubelskiej Wincenty Poi i Karol Baliński, a więc pisarze już dzisiaj prawie zapomniani.

Wyszli stąd najwybitniejsi prozaicy polscy XIX wieku (Bolesław Prus i Henryk Sienkiewicz) i publicyści (m.in. Aleksander Świętochowski), ale poezja jakby w ich cieniu uschła całkowicie. Oczywiście, pisano tu nadal wiersze, lecz powstawały one jako echo odległych tradycji albo pogłos twórczości uprawianej gdzie indziej. Kiedy więc nadszedł rok 1918, w samym Lublinie nie istniało żadne środowisko poetyckie.

Starsze pokolenie poetów lubelskich reprezentowała **Franciszka Arnsztajnowa** (1865-1942). W jej twórczości dominowała niemal całkowicie problematyka społeczna i niepodległościowa, pobudzona przez wydarzenia i rodzące się nadzieje narodowe. Zresztą jeszcze przed I wojną światową w alegorycznym wierszu o ojczyźnie pt. *O Matko* poetka pisała: Już [...] łopot husarskich skrzydeł słyszę w dali”. Po wybuchu wojny, w nowej sytuacji, utwory Arnsztajnowej mówiły niemal wyłącznie o Polsce i jej żołnierzach. „Oto Dziś w imię Jutra na nas woła” - czytamy w wierszu *O Dniu Jutrzej*.

Utwory te Arnsztajnowa wydała w tomie *Archaniol Jutra* (Lublin 1924) zamykając drugą, bardzo istotną fazę swej twórczości. Zdanie znajdujące się na końcu tego tomu i będące apelem do żołnierza-gospodarza:

*W zagrodzie nowej, włodarzu, dębowe rozewrzyj wrota,
Na ścieżaj roztwórz! Niech wnijdzie w nie Jutra zorza złota.*

1 W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 116. „Miastem poetów” nazywał Lublin w notatkach prasowych również Józef Czechowicz.

przerzucało niejako pomost pomiędzy czasami niewoli i odzyskanej niepodległości. Wiersze te mitologizowały przeszłość, idealizowały przyszłość, w nich też Arnsztajnowa spełniała powinność swej poezji wobec potrzeb i nadziei narodowych.

W *Odlotach* (Lublin 1932) Arnsztajnowa zebrała utwory, które stanowiły kontynuację liryki pierwszego, modernistycznego okresu jej twórczości. Wyrażało się to w zasobie obrazowania, w języku i sposobie kształtowania bohatera lirycznego. Powróciły tu charakterystyczne dla liryki młodopolskiej baśniowe motywy, takie jak jeziora, lustra czy cienie. Niekiedy, ale rzadko, autorka wypowiadała się już w nowym duchu, bliskim postawie skamandryckiej, nacechowanej optymizmem i witalizmem. W *Rytmie życia* znajdujemy np. takie strofy:

Rzeko! Łąko! Lesie!

Tętna me drżą.

I rytm ten sam mię niesie.

Ja wami, a wy mną.

Wiersz ten świadczył więc o nawiązaniu przez Arnsztajnową łączności z nowszymi nurtami poetyckimi i umiejętności korzystania z ich osiągnięć. Wkrótce okazała ona jeszcze większe możliwości w tym zakresie, czego wyrazem były *Stare kamienie* (Lublin 1934), wydane wspólnie z Józefem Czechowiczem. „Nie sprecyzowany udział tych dwojga poetów - napisał Karol Wiktor Zawodziński - nadaje książeczce odcień bezimiennego hołdu rodzinnym murom”.²

Nie tylko Zawodziński nie potrafił wyodrębnić i rozpoznać stylu autorów *Starych kamieni*. Kiedy bowiem w 1955 roku ukazały się *Wiersze wybrane* Czechowicza, do cyklu *Stare kamienie* włączono utwór Arnsztajnowej *Na Olejnej*. Przypisanie tego utworu autorowi *nic więcej* nie świadczyło wprawdzie dobrze o wydawcach, wystawiało jednak wysokie świadectwo poezji Arnsztajnowej.

Niektóre fragmenty jej tekstów poświęcone Lublinowi, np. zakończenie wiersza *Wiatr nocny na placu starej fary*, dzięki swobodnej i melodyjnej frazie bliskie były poetyce Czechowicza. Przynosiły one liryczne pejzaże rodzinnego miasta, jego zabytków i uliczek, ukazywanych najczęściej w nastroju nokturnowym. Motywy lubelskie zawierały i późniejsze utwory Arnsztajnowej, drukowane już po jej wyjeździe z Lublina. Na uwagę zasługuje także jeszcze jeden owoc jej współpracy poetyckiej z Czechowiczem. Oto 2 numer „Pióra” z 1939 roku przyniósł *Dwugłos*, będący kompozycją przemiennych wypowiedzi obojga autorów. Mówiły one o smutku przemijania i o udęcie artystycznego tworzenia.

Te liryczne dwugłosy odznaczały się dużym zbliżeniem myślowym, zestrojeniem tonu i pokrewieństwem mowy poetyckiej. Wypowiedzi obojga poetów miały podobny klimat,

2 K. W. Zawodziński, *Liryka w: „Rocznik Literacki za rok 1934”* pod red. Z. Szmydtowej, Warszawa 1935, s. 53.

nawiązywały wzajemnie do siebie, rozwijały podobne motywy. Wojna brutalnie przerwała te rozmowy. Czechowicz zginął rażony bombą, zaś Arnsztajnowa dostała się do getta i tu została zamordowana w 1942 roku³.

Pokolenie skamandryckie wśród poetów ziemi lubelskiej reprezentowali Tadeusz Bocheński, Kazimierz Andrzej Jaworski i Adam Szczerbowski, o którym będzie mowa na dalszym miejscu niniejszego tekstu.

Tadeusz Bocheński (1895-1962) przebywał w Lublinie, ucząc w szkołach średnich, w latach 1918-1931 i tutaj też - jak napisał Konrad Bielski po jego śmierci - „występował jako recenzent teatralny i muzyczny, redaktor czasopism, wykładowca, prelegent”⁴. Przede wszystkim zaś Bocheński dał się rychło poznać jako poeta i tłumacz. W Lublinie ukazały się kolejno jego zbiory: *Poezje* (1919), *Poezji seria druga* (1919), *Dzwony* (1920), *Serce* (1920), *Moja kantyczka* (1926) oraz tom przekładów pt. *Gościńce* (1925). W okresie lubelskim wydał jeszcze poeta zbiór wierszy zatytułowany *Kościół* (Cieszyn 1924).

Temu pokaźnemu dorobkowi twórczemu nie towarzyszyło jednak odpowiednie zainteresowanie krytyki. Na początku lat dwudziestych w odczuciu awangardowych poetów Reflektora, w piśmie których Bocheński drukował, należał on do „passeistów”, ciążył ku przeszłym formom poetyckim. Posądzano nawet jego wiersze o młodopolskie zależności - i nie bez podstaw. Wiadomo jednak, iż nie godził się on na wiązanie jego twórczości z tradycją liryki Młodej Polski. Według Kazimierza Andrzeja Jaworskiego był to „poeta samotny, konsekwentnie kroczący własną drogą artystyczną, nie uganiający się za łatwizną i popularnością, surowy w ekspresji, oszczędny w metaforyce, a czasami wręcz urzekający odkrywczą prostotą”⁵.

Istotnie, Bocheński chodził własnymi drogami, podkreślał stale swoją niezależność. W wierszu *Innowiercom* pisał: „sobą jestem i tworzę po swemu”. Lękał się doktryny i jednostronności, uciekał przed ograniczeniami kanonów, odgradzał się od tego, co tworzyli jego rówieśnicy spod znaku Skamandra, jak też od bardziej nowatorskich poczynań artystycznych. Był przekonany, iż tylko w samotności powstają wielkie rzeczy. Cenił każdą istotną wartość poetycką, bez względu na czas i miejsce, gdzie ona powstawała. „Przyboś, Tuwim, Czechowicz i Kochanowski, Horacy i Jesienin: wszyscy są poetami i będą” - pisał Bocheński do Jaworskiego⁶. Obcował z całą dostępną tradycją i to nie tylko polską, o czym świadczą ogromne liczby utworów przełożonych przez niego z różnych języków i epok.

Wydaje się jednak, iż neutralność Bocheńskiego wobec współczesności zaważyła ujemnie na

3 O tej poetce zob. E. Łoś, *Franciszka Arnsztajnowa 1865-1942*, Lublin 1988.

4 K. Bielski, *Ignis ardens*, „Kamena” 1963, nr 2.

5 K. A. Jaworski, *Postłowie. Próba sylwetki* w: T. Bocheński, *Smutek triumfalny. Wiersze oryginalne i przekłady*, Lublin 1971, s. 245.

6 List z 18 X 1934 r. w: K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, Lublin 1965, s. 321.

jego poezji. Chciał stanąć poza walczącymi o swe miejsce grupami i poetykami. Skala talentu nie pozwoliła mu jednak na wypracowanie rzeczywiście odrębnych wartości, na dokonywanie zdobyczy oryginalnych. Stąd poezja ta zawiera mało świadectw swojego czasu, jest jakby poza nim. Nie włączyła się do żadnego z żywych wówczas nurtów, a przecież uczestnictwo w którymkolwiek z nich nie oznaczało rezygnacji z własnej odrębności. Uroczą, niemal Przybosiowska jest np. początkowa strofa *Limby*.

Aleś sobie wybiegła!

Obłok z gałęzi.

Siwowłosa w słońcu;

śród nieba - ścisły.

Tytuł tego wiersza wskazuje na jeden z głównych obszarów świata poetyckiego tego pisarza. Góry stały się jego wielką miłością, dla nich zamieszkał z Zakopanem. Pozostawił po sobie wielki *Dziennik tatrzański* i sporo wierszy poświęconych górom oraz związanym z nimi przeżyciom.

Drugi wielki krąg problematyki utworów Bocheńskiego stanowiła śmierć. Od buntu przeciw niej przeszedł poeta do pogodzenia się z nią, co ułatwiła właśnie poezja. Słowa utrwalają bowiem istnienie człowieka, zaświadczenia później o jego twórcy. Czytamy o tym w *Testamencie poety*.

Zostaną po mnie tylko słowa. Tak.

Ale to - świat!

I właśnie poezja, mowa, słowo - to były największe pasje autora *Mojej kantyczki*. „Bocheński, gdy mówił o poezji i poetach, przybierał od razu ton najwyższy, patos apollinowy” -napisał we wspomnieniu o nim Konrad Bielski.⁷ Ale uwidoczniło się to przede wszystkim w odbiorze, we wrażliwości na wartość tradycji, nie zaś we własnej praktyce poetyckiej. Szczególnie mocno zakochany był Bocheński w rodzimym języku i w naszej narodowej poezji. W wierszu *Mowa polska* pisał:

*Pochwalona bądź, mowo, darze mojego narodu,
skarbie, którego się uszy nie nasłuchają do śmierci.*

Kazimierz Andrzej Jaworski (1897-1973) reprezentował lubelską poezję przez okres przeszło pięćdziesięciu lat. Pierwszy wiersz ogłosił w 1920 roku, książkowy debiut nastąpił zaś w 1924, którym był wydany w Chełmie zbiór *Czerwonej i białej kochance*. Ta książka oraz *Księżycowy mustang* (Lublin 1925) świadczyły, iż autor przyznawał się do ideowej i artystycznej wspólnoty z tym nurtem poetyckim, który znaczymy nazwiskami Tuwima, Wierzyńskiego i innych

7 K. Bielski, *Ignis ardens*.

skamandrytów.

Najbardziej jednak Jaworski jako pisarz był związany ze środowiskiem lubelskim. Odbывał studia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i tutaj zetknął się z paroma młodymi poetami i wraz z nimi stał się współorganizatorem grupy Reflektor. W Reflektorze Jaworski z Bocheńskim stanowili prawie „passeistyczne” skrzydło, natomiast pozostali poeci skłaniali się ku futuryzmowi bądź awangardzie.

Poezja Jaworskiego wcielała niemal w całości skamandrycki model liryki, która kształtowała się m.in. pod wpływem twórczości Leopolda Staffa. Autor *Wysokich drzew* patronował też stale poezji Jaworskiego. Interesującym przykładem oddziaływania „słodkiego Staffa” był wiersz *Mors triumfans*, zbudowany na zasadzie paradoksu i oksymoronu. Znajdujemy tu również tak typowy dla Staffa motyw wędrówki, która jest alegorią życia ludzkiego, drogi człowieka od narodzin do śmierci.

Znamię Staffowskiego pochodzenia nosiły też symbolistyczno-modernistyczne elementy tradycji, widoczne we wczesnej fazie twórczości Jaworskiego. Mam na myśli odpowiednik nirwanicznych stanów: oto bohater liryczny pragnie złączyć swą duszę ze światem, z kosmosem, a ściślej jeszcze - chce ją „roztopić” w duszy Tatr. Staffowskie niewątpliwie, te zaś pochodziły od Verlaine'a, były eksklamacje w rodzaju:

O, ócz kobiecych słodka tajemnico!

O, roześmiane południe w niedzielę!

(Niedzielne popołudnie)

Poczucie braterstwa z przyrodą („Do jaskółki rzec: siostró, a do wołu: bracie”) stanowiło znowu odpowiednik franciszkanizmu twórcy *Ścieżek polskich*, choć postawa ta mogła się formować już pod wpływem imaginizmu Sergiusza Jesienina.

Ważniejsze od wyliczonych były jednak inne składniki, z których Jaworski budował swoją poezję. Właśnie te, które zbliżały go jeszcze bardziej do wzorca liryki skamandryckiej. W *Manifeście* pisał:

Do mnie, zbiry, apasze, chore prostytutki,

Złodzieje kieszonkowi, nożowcy, bandyci,

Wasze śpiewać radości chcę i wasze smutki,

Wy poezją i życiem, będziecie upici!

Uniesiony, ekstatyczny wiersz jest jakby stopem utworu *Paryż się budzi* Rimbauda i *Wiosny* Tuwima. Adresatem utworu stał się nawet nie prosty człowiek, ale ludzie ulicy: pojawiło się miasto od swojej najciemniejszej strony; poeta używa słów zwykłych - aż do przesady. Równocześnie

przedmiotem zachwytu staje się każdy przejaw życia, życie jest wszystkim, ono zaś utożsamia się z samą poezją.

W związku z tym zmienia się rola poety. Przestaje on być twórcą i budowniczym nowej rzeczywistości artystycznej. Wystarczy, że uczestniczy w życiu i w sprawach otaczającego świata. Toteż w wierszu *Nie jestem poetą* autor rezygnuje z uprawnień artysty na rzecz biernej kontemplacji przyrody:

*Nie chcę wierszy zupełnie ni pisać, ni czytać!
Niechaj drzemią na półce Wierzyński i Tuwim.
Boża krówko, w gęstwinie zieleni ukryta,
my z sobą o poezji serdecznie pomówim...*

Samo więc przeżycie, a nie jego słowny wyraz, stanowi o istnieniu poezji. W wierszach Jaworskiego z tego czasu wiele jest dowodów oczarowania zjawiskami zewnętrznymi, stwierdzeń w rodzaju, że „Poezją świat ocieka niby żywicą sosna” i upojenia samym istnieniem. Cała wczesna twórczość poety przesycona była wyrazem młodzieńczych tęsknot i porywów, znamionowała ją zmysłowa miłość do świata i wszelkich jego przejawów. Cechował ją prawdziwie skamandrycki witalizm, zachwyt nad życiem i wewnętrzne uniesienie. Bohater liryczny Jaworskiego żył w świecie radosnym, nic nie mąciło jego optymizmu i zadowolenia. O ile *Manifest* przywoływał na pamięć dytyramby Tuwima, to wiersz pt. *Poeta mówi* wyrażał nastawienie pokrewne utworom Wierzyńskiego, postawę pełną równocześnie przekory, ufności i dziecięco naiwnego podejścia do rzeczywistości.

Akceptacja istniejącego świata i doświadczanie jego uroków nie wyczerpują wszystkich elementów postawy poetyckiej Jaworskiego. Wymienić jeszcze trzeba - także zbliżając go do skamandrytów - egzotykę i marzenia o dalekich krajach („Czekają na mnie białe Himalaje, na Evereście muszę zatknąć żerdź”). Prawdziwą jednak ziemią obiecaną, rzeczywistym rajem były dla bohatera Jaworskiego góry. Pisał o nich już w pierwszym-zbiorze w cyklu *Tatry i ja*, napomynał w tomie drugim, by poświęcić im całkowicie trzeci.

Zbiór *Na granitowym maszcie* (1928) zawarł wielkie bogactwo przeżyć, odczuć i doznań związanych z górami. Wiersze górskie były również wyrazem tendencji, o których już była mowa - witalizmu i optymizmu. Także tego rodzaju przeżycia usuwały potrzebę poezji słownej, prawdziwa poezja zawierała się bowiem gdzie indziej. W wierszu *Tutaj* pisał Jaworski:

*Tutaj każde drzewo - to sonet,
trioletem mieni się staw
i poezją szczyty złocone
płoną cudniej niż Tetmajer i Staff*

Przeżycia wywołane kontaktem z krajobrazem górskim nie ograniczały się do warstwy wierzchniej. W chwili kiedy Jaworski podjął motywy tatrzańskie, ich historia w poezji polskiej była bardzo bogata: Nowicki, Kasprowicz, Tetmajer i tylu innych. Autor tomu *Na granitowym maszcie* idzie częściowo drogą wytyczoną przez swoich poprzedników. Góry kojarzą mu się więc ze sferą sakralną, kamień skał nasuwa zestawienie z murami świątyni. Doznania bohatera lirycznego wobec gór łączą się z nieokreślonymi bliżej odczuciami religijnymi.

Motywy górskie przenikają także do erotyki Jaworskiego. Wiersze poświęcone miłości znajdują się w każdym niemal tomie poety, począwszy od zbioru *Czerwonej i białej kochance*. Czerwona - związana z miłością i życiem. Druga - to śmierć. Jest rzeczą zastanawiającą, skąd u poety, dalekiego od metafizyki i postaw katastroficznych, pojawiło się tyle wierszy na temat śmierci, będącej wprost przedmiotem uwielbienia. Dopiero po latach problematyka śmierci ukaże się w wierszach Jaworskiego w innym wymiarze. Doświadczenia wojenne i obozowe dadzą jej zupełnie inne motywacje.

Więcierze (1932) wniosły do jego twórczości sprawy nowe i dosyć nieoczekiwane. Podtytuł tomu - wieniec sonetów - zapowiadał nadrzędność porządku artystycznego, zakładał bowiem budowę opartą na wyrazistym planie. Przykładem dla *Więcierzy* były *Sonet* Antoniego Słonimskiego, któremu tom ten został zadedykowany. Ale - oprócz opisu umiejętności technicznych - Jaworski zawarł tu swoje credo, sformułował pisarskie i osobiste wyznanie wiary. Dokonał wyboru i opowiedział się po lewej stronie ówczesnego świata, wychodził zdecydowanie poza egotyzm swojej wcześniejszej twórczości. Żywiołem poety staje się teraz ruch i walka, pragnie on „zwalczać gwałt wszelaki i wszelką niedolę”. Deklaruje postawę pełną humanitaryzmu, wychodzi naprzeciw ludziom dobrej woli. W niektórych fragmentach widać wyraźny zarys wizji optymistyczno-utopijnej, pojawiają się akcenty pacyfistyczne.

Ostatni wydany przed wojną zbiór poezji Jaworskiego - *W połowie drogi* (1937) - jednoczył różne wątki jego dotychczasowej twórczości. Dawał nowe dowody fascynacji górami, przynosił liryczne sprawozdania z podróży oraz wypowiedzi o ostrej wymowie społecznej, zbliżone do poetyckiej publicystyki. Liryka Jaworskiego coraz bardziej uzgadniała swój bieg z rytmem historii, czujnie przejmowała impulsy przychodzące z zewnątrz. Poświęcał poeta wiersze bohaterom lotu do stratosfery i rozbitkom Czeluskina, wypowiadał w słowie dramat Mallory'ego.

Równolegle do twórczości oryginalnej Jaworski wiele tłumaczył, i to z różnych języków. Szczególne miejsce zajmują przekłady z poezji rosyjskiej, zwłaszcza wierszy Błoka i Jesienina.

W historii międzywojennego ruchu literackiego odegrał też znaczną rolę jako twórca miesięcznika poetyckiego „Kamena”, który służył nie tylko poetom związanym z ziemią lubelską, lecz i pisarzom z wielu innych środowisk. Sporo miejsca poświęcała „Kamena” także liryce polskiej awangardy.⁸⁸

8 O działalności literackiej Jaworskiego, zob. W. Michalski, *Kazimierz Andrzej Jaworski 1897-1973*, Lublin 1985.

Tadeusz Bocheński i Kazimierz Andrzej Jaworski reprezentowali w poezji lubelskiej tamtego czasu stanowisko raczej tradycyjne; bardziej radykalne ideowo i artystycznie próby podejmowało najmłodsze pokolenie literackie, którego najwybitniejszymi przedstawicielami byli Józef Czechowicz i Józef Łobodowski.

Jedną z tych prób był „Lucifer”, pismo wychodzące w latach 1921-1922. Wywołało ono sporą awanturę literacko-po-lityczną, spowodowaną publikacją wiersza Konrada Bielskiego pt. *Dytyramb szatański* i innych utworów o podobnej tonacji. „Lucifer” nie ograniczał się do prezentowania twórczości młodych lubelskich poetów, lecz zamieszczał także tłumaczenia z literatur europejskich, m.in. przekład wiersza Jesienina oraz fragmentu poematu Nicolasa Beauduina *L'homme cosmogonique*. Z „Lucifera” narodził się „Reflektor”.

Mówiąc o „Reflektorze” należy pamiętać, iż chodzi tu zarówno o czasopismo literackie, jak i grupę poetycką, oba wszakże - i grupa, i pismo - były zjawiskami wielorako zróżnicowanymi. Krystalizowały się one bowiem stopniowo, ogarniając większość ówczesnego młodego Lublina literackiego, by - w wyniku szybkich przemian - stać się grupą o awangardowym charakterze. Początkowo „Reflektor” zamierzał służyć przede wszystkim prezentacji dorobku środowiska miejscowego bez względu na postawy artystyczne jego przedstawicieli. Drukowali więc w nim poeci uprawiający lirykę opartą na wzorach modernistycznych lub skamandryckich (Tadeusz Bocheński, Karol Husarski, Kazimierz Andrzej Jaworski), jak i autorzy poszukujący nowej formuły liryki, a więc Konrad Bielski, Józef Czechowicz, Wacław Gralewski i Stanisław Grędziński. Ta czwórka tworzyła właściwą grupę Reflektor.⁹

Mimo akcentowania wspólnoty grupowej każdy z jej członków szedł własną drogą, toteż nawet jeśli powstawały między nimi pewne zbliżenia, to nie można było mówić o istnieniu określonej poetyki grupowej. Gdyby posłużyć się pojęciem geometrycznym, można by powiedzieć, iż Reflektor był wielobokiem, przy czym każdy z tych boków stykał się z innym zjawiskiem literackim: Skamandrem, futuryzmem, „Almanachem Nowej Sztuki”, „Zwrotnicą” a nawet modernizmem.

Wacław Gralewski (1900-1972) był poetą z całej czwórki najbliższym tradycji młodopolskiej, dalekim od wszelkiego nowatorstwa. Odegrał on jednak ważną rolę w tworzeniu grupy, a zwłaszcza jej pisma, natomiast swoją twórczością niezbyt wiele przyczynił się do pomnożenia dorobku Reflektora. Na dorobek poetycki Gralewskiego złożyło się zaledwie kilkanaście, może nieco więcej wierszy, których jednak osobno nie wydał. Jego wcześniejsze utwory nasycone były jeszcze -jak wspomniano - oddziaływaniem szkoły modernistycznej. Gralewski z upodobaniem tworzył

⁹ Zob. T. Klak, „Reflektor”- rozdroża nowej sztuki w. tenże, *Czasopisma awangardy, cz. I: 1919-1931*, Wrocław 1978, s. 68-89.

niecodzienne sytuacje, tajemnicze krajobrazy o kosmicznym wymiarze, wsparte na wyrazistym i uporządkowanym rytmie, jak np. w wierszu *Konie*:

*Za chmurami, za gwiazdami rozdroża -
na rozdrożach łąka kwieci się boża.
Trzy księżycy, trzy sierpy – opale
rozsiewają kraśne światła - korale.*

Gralewski miał skłonność do budowania sytuacji ostatecznych o pesymistycznym finale (*Rozstanie, Kres*). Nawet do wierszy wychodzących od realiów współczesności wkradała się dziwność i niesamowitość, urbanizm podszyty został modernistyczną metafizyką, jak np. w *Knajpie*:

*Na pomiętym obrusie dni
stoją puste butelki zdarzeń.
Łazi po nich mucha- śmierć,
jak pijany komiwojazer.*

Wiersz ten przynosi wizję nowoczesnego tańca śmierci, odbywającego się w rytmie modnej muzyki („Gra bez przerwy zwątpień twardy jazz”), każdy element świata naznaczony został piętnem rozkładu („czerepy ścian”, „szkielet czasu”). Poeta rozwija swoją wizję konsekwentnie i precyzyjnie, wykorzystując słownictwo z wybranych pól znaczeniowych.¹⁰

W Reflektorze poetą o największym doświadczeniu poetyckim był **Stanisław Grędziński** (1895-?) i on najpełniej w tej grupie reprezentował tendencje futurystyczne. Grędziński odbywał studia w Krakowie, gdzie brał czynny udział w wystąpieniach tamtejszych futurystów i należał do ich klubu „Katarynka”. Zetknął się więc z tym kierunkiem w jego najciekawszych przejawach, chociaż w technice poetyckiej bliższy był futurystom z kręgu warszawskiego, takim jak Anatol Stern. Przykładem niech będzie obraz kobiety z wiersza *Erotyk*:

*rozwalila się na łóżku pali papierosy
i sama się do siebie uśmiecha zagadkowo
na niej masa brązowych rozfalowanych włosów
rzekłbyś brzuchata leży biała morska krowa*

Grędziński przyspiesza tempo wiersza, rwie zdania i obrazy, wprowadza dźwiękowe dysonanse („miażdży czaszki trybami maszyn”). Stefan Napierski tak charakteryzował lirykę Grędzińskiego: „Swoista rytmika, bardzo nerwowa, wytrzymała i dramatyczna, dynamika, która jest jedyną więzią kompozycyjną tego rodzaju pisarstwa, zupełny brak lubowania się słowem [...] co doprowadza aż do szarżowania brutalnością - pewna wulgarna siła, tkwiąca w zrezygnowaniu z estetyzmu -

10 O Gralewskim, zob. J. Zięba, *Wacław Gralewski 1900-1972. W dziesiątą rocznicę śmierci*, Lublin 1982.

zastanawia”¹¹.

System rymowania (rymy złożone, kombinacja rymów męskich i żeńskich) służył dysonansowości struktury artystycznej i podkreślał siłę oraz wyrazistość wiersza. Z upodobaniem sięgał Grędziński po aliteracje („Lili leje do kieliszków likwor” itp.), wprowadzał elementy egzotyki (*Egzotyka*). Jego bohater poddany jest prawom i stałemu ciśnieniu współczesnej cywilizacji. W *Erotyku* wyznaje on:

*jestem balonem
z którego się ulatnia tlen chwil
wkręcony w samo serce manometr
notuje spadek ciśnień
najściślej
na zegarze*

Wypowiedź ta zarysowuje koncepcję człowieka - maszyny czy mechanizmu. W tym samym utworze jest więcej elementów przejętych z nowoczesnej cywilizacji, zwłaszcza zaś pojmowanie życia jako nieustannie trwającego filmu z nieprzerwanymi zdarzeniami. Lata - to dla bohatera lirycznego piętra wielkiego domu („spojrzę nieostrożnie w dół z 1926 piętra”), obraz ten zbieżny jest zresztą z wierszem Czechowicza *Inwokacja*. Zbieżności między utworami Grędzińskiego i wczesną liryką autora *dzień jak co dzień* można znaleźć więcej. Świadczyły one nie tyle o zależnościach czy naśladownictwie, co o pokrewieństwie postaw artystycznych i podobnym punkcie wyjścia.

Związki Grędzińskiego z nową poezją na tym się nie kończą. Urbanistyczny pejzaż i cywilizacyjna tematyka łączyły się z manifestacją optymizmu, afirmacją zurbanizowanej rzeczywistości i kultem zdobyczy technicznych:

*w alejach ulic
jest coraz piękniej
tramwaje dają
publiczny koncert
i uśmiechają się śliczne panienki
bo teraz
wszędzie jest sionce
(Skazańcy)*

Stąd jest już tylko krok do optymistycznego zakończenia: „ludzie wszyscyśmy braćmi”. Ta miłość do prostego człowieka mogła stanowić tutaj przejaw ówczesnej konwencji poetyckiej. Ale

11 S. Napierski, *U poetów*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 27.

nie. Grędziński do tej sprawy powracał i w innych swoich wierszach. Deklarował już nie tylko braterstwo z prostymi ludźmi; jego bohater pragnie stać się jednym z nich. W *Psalmie* czytamy:

*Cud uczyn Panie nade mną
bym był jak ludzie prości*

Spotykamy jednak utwory, gdzie Grędziński odbiega od konwencji futurystycznej poetyki. Pozwalają one sądzić, iż optymizm manifestowany w niektórych wierszach był pozorny, zaś afirmacja urbanizmu chwilowa. Poeta nie ufa bowiem rodzącej się cywilizacji, dostrzega pojawiające się zagrożenia:

*uważaj tylko pilnie
jakie to tempo życia
jakie prędkie niepewne
jakie nieokiełznane*
(*Metafizyka*)

Wyraża się tu poczucie lęku i obawa przed cywilizacją. Zasygnalizowane w wierszu zagrożenie - i to jest znamię oryginalności poety - skłania go do szukania ratunku i dróg wyjścia. Poszukiwanie to okazuje się daremne, ale korzysta na tym poezja Grędzińskiego. Bogaci się ona o elementy niepokoju, niespodzianki i tajemniczości. Pojawia się w niej strach przed katastrofą, śmiercią i tym drugim, nieznanym światem. Nie darmo ostatni wers *Parabol*, jedyne z dzieł poety, brzmi tak przejmująco, jeśli nie przypisujemy mu tylko znaczeń dosłownych:

*ale kiedy stłuką nam latarnie
noc ogromna wszystkich nas ogarnie*

Takie słowa i takie wiersze jak *Metafizyka*, oznaczały już całkowite wyjście poza futurystyczny. Zresztą nic w tym dziwnego - w 1926 roku, kiedy w Bibliotece „Reflektora” *Parabole* ukazały się drukiem, futurystyczny należał już do przeszłości.¹²

W Reflektorze wyrastał także i szybko dojrzewał talent poetycki **Konrada Bielskiego** (1902-1970), który wtedy napisał najciekawsze swoje wiersze. Już wczesne jego utwory okazały się chłonne na nowe wartości, jakie wówczas niosła młoda poezja polska, ale w niektórych wierszach znajdowały się nawet pogłosy liryki dawniejszej. Przecież *Dytyramb szatański* wydaje się nie do pomyślenia bez lucyferyzmu Tadeusza Micińskiego, mimo że tu rzecz pisana jest z przymrużeniem oka. Żywiołowa przewrotność wiersza *Do przyjaciół* ma wiele wspólnego z lirykami Wierzyńskiego z tomu *Wiosna i wino*, zaś *Polityka* współbrzmi z wczesnymi utworami Tuwima. Te niewątpliwe inspiracje Bielski rychło przetworzył we własny, łatwo rozpoznawalny styl. Był on

¹² Nowe oświecenie poezji Grędzińskiego przynosi książka S. Sterny-Wachowiaka *Miąsz zakazanych owoców. Jankowski - Jasiński - Grodziński (szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 124-155.

„nowoczesny” w tym sensie, jaki wówczas nadawano temu pojęciu. Obejmowało ono egzotykę, fascynację miastem oraz problematyką techniki i cywilizacji, odwoływanie się do człowieka ulicy, nigdy zresztą nie określonego, wreszcie wrażliwość na dreszcz tajemnicy. U Bielskiego charakterystyczne było to, co Czechowicz w jednym z listów do niego nazwał „rytmem zuchwałym”.

Zresztą u Bielskiego nie ma żadnego bałwochwalstwa wobec miasta - ani rzeczywistego, ani traktowanego jako symbol nowoczesności. W *Złotym ośle* - inspirowanym niewątpliwie przez *Strefę Apollinaire'a* - obnaża poeta ciemne strony egzystencji współczesnego człowieka. Parada Muzy na złotym ośle ma w tym utworze sens prowokacji intelektualnej, a równocześnie jest sposobem wprowadzenia sytuacji niezwyklej, w stylu jarmarcznej ludowej zabawy. W wierszach Bielskiego sytuacja istniejąca budzi zniechęcenie i sprzeciw, stąd często podejmowane są próby jej przemiany i oczekiwanie na przyjście „nowego”. W tym kontekście wszelkie pochwały i apostrofy alkoholowe mają znaczenie metaforyczne - są sposobem transformacji świata, odsłaniają nowe jego uroki i tajemnice. A więc z jednej strony poezja ta oznajmia żywiołową, biologiczną radość istnienia i zachłyśnięcie się wszystkim, co ono niesie, a z drugiej - ujawnia uwrażliwienie na niespodziankę, uczulenie na niepokoje, jakie spoza dostrzegalnej rzeczywistości prześwitują.

Szczególnie ciekawe przykłady twórczości Bielskiego stanowią: *Ewokacja* - oparta na sytuacji seansu spirytystycznego oraz *Legenda*, tak ceniona przez Czechowicza, będąca poematem o zakroju epickim, rzecz zresztą u Bielskiego nierzadka. *Legenda* zawierała to wszystko, co znamionowało całą jego twórczość, a więc ostry, zdecydowany tok zdania, słowo konkretne, a często jaskrawe. Obrazy są u niego zawsze w stanie wysokiego napięcia, niemal ekstatyczne. W *Legendzie* w centrum uwagi znajduje się sytuacja katastroficzna, bowiem jednym z głównych momentów poematu jest tragiczna śmierć na oceanie współczesnych Argonautów. Ona nadaje całości zupełnie inny wymiar. I aczkolwiek nie oznacza to przynależności Bielskiego do określonego nurtu poezji międzywojennej, to jednak z tym nurtem jego twórczość współbrzmiała¹³.

Piękny pomnik wystawił swoim przyjaciołom z Reflektora jeden z jego członków - Józef Czechowicz w wierszu pt. *We czterech*. Pierwotnie utwór ten posiadał odpowiednią dedykację, z której później poeta zrezygnował. Czechowicz zarysował w nim scenierię wielkiego wyścigu, rozgrywającego się w przestrzeni o wymiarach kosmicznych:

Jest nas czterech na starcie
jest nas czterech na złotej linii komety
jest nas czterech (to ja jestem czwarty)
jest nas czterech celujących do mety

Wzorem futurystów poeta wprowadza do wiersza rzeczywiste imiona swoich przyjaciół,

13 O Bielskim, zob. E. Łoś, *Konrad Bielski. W dziesiątą rocznicę śmierci*, Lublin 1980.

dobieranie odpowiednich motywów wskazuje na pewne rysy ich osobowości (np. w strofie odnoszącej się do Bielskiego skłonność do alkoholu, zaś w odnoszącej się do Gralewskiego - dyspozycje sportowe). Oto dynamiczne ujęcie sylwetek uczestników tego wyścigu poetyckiego:

*W wonnych snujących się dymach biegnie Konrad
gronami wina potrząsa tyrs wyciąga przed siebie
niesie go mądrość ostatnia radość stara i mądra
winem przez wino na winie po niebie*

*A tam jak strzała z tuku bursztynowych chmur brzegiem
przelatuje lotem bez zmęczenia poeta Waclaw
on na pewno w aksamitnym tygrysim biegu
piersi obłąkanych pędem nie roztrzaska*

*I Stanisław tętniący stopami jak we śnie
finisz biorąc z wysiłkiem nadmiernym zbyt ciężko
nie zawoła do siostry śmierci weź mnie
chyże nogi umkną umkną przed klęską*

Utwór ten zamykają słowa odnoszące się do samego autora:

*Biegnę biegnę jak życie człowiecze
[...]
ale nie wiem
matko nie wiem czy dobiegnę*

Zauważmy, iż w wierszu tym perspektywę zwycięstwa przypisuje Czechowicz tylko swoim przyjaciółom, sam zaś liczy się z możliwością przegranej. Można więc sądzić, iż poeta nie wierzył jeszcze w swoje możliwości, albo też zawierał się tu element pewnej kokieterii, najpewniej jednak wyrażało się tu *à rebours* poczucie wyższości nad swoimi poetyckimi rywalami.

Józef Czechowicz (1903-1939) okazał się istotnie najwybitniejszym poetą Reflektora, był też czołową postacią międzywojennego literackiego Lublina. W ramach tego szkicu nie jest możliwe przedstawienie wszystkich spraw, dotyczących twórczości lirycznej autora *nuty człowieczej*. Otrzymała ona zresztą już wiele opracowań, a szkice jej poświęcone wychodziły spod pióra najwybitniejszych naszych krytyków, badaczy i eseistów takich jak Kazimierz Wyka, Artur Sandauer, Michał Głowiński, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert, wiele swoich tekstów poświęcił poezji Czechowicza Jan Witan.¹⁴

¹⁴ Najpełniejszą i najbardziej aktualną informację o wydaniach twórczości (w tym i poezji) Czechowicza oraz jej opracowań przynoszą publikacje: T. Kłak, *Józef Czechowicz 1903-1939 w: Obraz literatury polskiej XIX i XX*

W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę tylko na niektóre sprawy, wskazać przede wszystkim na rolę tego poety i jego liryki w tamtym okresie.

Czechowicz debiutował najpierw jako prozaik w „Reflektorze” z 1923 roku *Opowieścią o papierowej koronie*, do tego anonimowo, bowiem przeoczono w korekcie jego nazwisko. Początkowo nie odgrywał on w grupie większej roli - był najmłodszy, przebywał dłuższy czas z dala od Lublina, nie miał też takiej siły przebicia, jak jego nieco starsi koledzy z Reflektora. Ale już ostatni numer pisma grupowego z maja 1925 roku, przynoszący takie utwory jak *Śmierć* i *Na wsi*, świadczył, że poeta ten wysunął się na czoło wszystkich poetów lubelskich. Potwierdziło to wkrótce przyjęcie przez krytykę pierwszej książki poetyckiej Czechowicza *Kamień* (1927), wydanej w Bibliotece „Reflektora”. Niektórzy piszący po latach o liryce Czechowicza (np. Julian Przyboś i Adam Ważyk) właśnie tę książkę uznawali za największe jego osiągnięcie.

Czechowicz jako poeta również wyrastał niewątpliwie z modernizmu, później będzie na nowo interpretował i wcielał niektóre założenia poetyk - romantycznej i symbolicznej. Ale w *Kamieniu* i w tomie *dzień jak co dzień* (1930) pragnął on być poetą „nowoczesności”. W ówczesnej sytuacji literackiej oznaczało to wyzyskanie pewnych doświadczeń niedawnej rewolucji futurystycznej oraz poetów Nowej Sztuki (z „Almanachem Nowej Sztuki”, organem grupy, łączyły poetów Reflektora osobiste kontakty), w mniejszym zaś stopniu wpływała na kształtowanie się poetyki Czechowicza ideologia Tadeusza Peipera i „Zwrotnicy”. Dodajmy jeszcze, iż autor *Kamienia* wiele zaczerpnął od poetów rosyjskich (zwłaszcza Aleksandra Błoka) i francuskich (szczególnie Apollinaire'a). Zetknięcie się Czechowicza z utworami francuskiego poety miało dla niego niewątpliwie znaczenie przełomowe. Dzięki niemu uwolnił on wiersz z rygorów regularności, rozluźnił składnię, a przede wszystkim wykorzystał zdobycze asocjacji. Wprowadzał też Czechowicz do swych wierszy nową substancję obrazową. Starał się być poetą nowoczesnego miasta, praktykował poetycki urbanizm, budował geometryczne, a więc niemal kubistyczne pejzaże. Ale i pośród tych wierszy znajdowały się utwory o innej tonacji, zaczęły pojawiać się w nich motywy zagrożenia i śmierci. Dochodziła do głosu metafizyka, a bohater liryczny wierszy Czechowicza został opanowany przez rozmaite lęki i obsesje. Nawet wizje sielankowe, choćby te z wiersza *Na wsi*, zostały przez nie nacechowane.

Wkrótce po wydaniu *Kamienia* Czechowicz przebywał przez jeden rok w Warszawie, gdzie zetknął się z poetami z grupy Meteor i Kwadryga, choć później będzie się od tych związków odzęgnywał. Ale udział w wieczorach autorskich obu grup wprowadził Czechowicza do czołówki ówczesnych młodych poetów. Zaczął on też drukować swe wiersze w dodatku literackim „Głodu Prawdy”, redagowanym przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego, oraz w „Drodze”, kierowanej przez

wieku. *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. IV, Kraków 1996, s. 53-86 oraz *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 2, Warszawa 1994, s. 92-95, zob. również T. Kłak, *Czechowicz - mity i magia*, Kraków 1973 oraz tegoż *Wstęp do: J. Czechowicz, Wybór poezji*, wyd. 2, Wrocław 1985, Biblioteka Narodowa.

Wilama Horzycę. Dzięki publikacjom w tych pismach nazwisko Czechowicza było coraz wyżej notowane, zwłaszcza po opublikowaniu - już w Warszawie, nakładem „Drogi” - następnych tomów: *dzień jak co dzień* i *ballada z tamtej strony*. Osiągnięcia te umożliwiły Czechowiczowi uzyskanie stypendium na wyjazd do Francji, gdzie przebywał przez kilka miesięcy. Wyjazd ten był dla poety niezwykle owocny - zetknął się tam bezpośrednio z nową poezją francuską, zwłaszcza z nadrealizmem, zaznajomił się też z osiągnięciami awangardowego malarstwa.

W Paryżu nawiązał Czechowicz również osobisty kontakt z przebywającym tam Janem Brzękowskim i drukował w redagowanym przez niego piśmie polsko-francuskim „L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna”. Dzięki temu kontaktowi zbliżył się on na pewien czas do poetów awangardy krakowskiej (a warto przypomnieć, iż współpraca awangardowych pisarzy Krakowa i Lublina zaczęła się jeszcze wcześniej, o czym świadczyła m.in. obecność wierszy Brzękowskiego i Przybosia w „Reflektorze”), miał on nawet być współtwórcą czasopisma „Linia”, ale stanęły temu na przeszkodzie zaistniałe nieporozumienia.

Po powrocie z Francji Czechowicz, nie przerywając prowadzonej od lat pracy nauczycielskiej i twórczości poetyckiej, zajął się organizowaniem różnych działań, które pozwoliły mu stać się rzecznikiem a nawet przywódcą nowego pokolenia poetów. Redagował więc przy „Ziemi Lubelskiej” kolumny literackie (jedna z nich poświęcona była twórczości grupy Reflektor), w prowadzonym przez siebie „Kurierze Lubelskim” drukował wiele wierszy i utworów literackich, przeważnie awangardowych, wreszcie zaś zorganizował kolumnę poetycką przy warszawskim dwutygodniku „Zet”. Dziełem Czechowicza było też w dużej mierze powstanie w 1932 roku Związku Literatów w Lublinie oraz jego niezwykle ożywiona działalność wydawnicza i organizacyjna. Nie było w tym czasie ważniejszej inicjatywy literackiej, do której Czechowicz by się nie włączył.

Na początku lat trzydziestych wokół Czechowicza zaczęła się skupiać nowa grupa poetów, a wśród nich Bronisław Ludwik Michalski i Henryk Domiński, zbliżył się do niego na pewien czas również Józef Łobodowski. Kiedy latem 1933 roku Czechowicz przeniósł się do Warszawy, stał się tam - jak pisał w liście do Józefa Nikodema Kłosowskiego - „lubelskim ambasadorem”. Na warszawskim Powiślu, a potem na Mokotowie, grupował wokół siebie wielu lubelskich i nie tylko lubelskich poetów. Sporo o tych sprawach mówiły wspomnienia pisarzy, m.in. Wacława Mrozowskiego, Stanisława Piętaka i Jana Śpiewaka.

W Warszawie uzyskał Czechowicz jeszcze większe możliwości działania - redagował kolejno kolumnę literacką „Kohorta” przy czasopiśmie „Państwo Pracy”, „Miesięcznik Literatury i Sztuki”, „Pion”, a przed samą wojną założył tu kwartalnik pt. „Pióro”, propagujący bliską Czechowiczowi koncepcję „poezji czystej”. W pismach tych wiele miejsca przeznaczał dla poetów lubelskich. Jednym z głośnych jego przedsięwzięć był wielki wieczór poezji awangardowej pt. *Najazd awangardy na Warszawę*, zorganizowany w 1934 roku, w którym wzięli udział również poeci z

Lublina: Henryk Domiński, Konrad Bielski, Bronisław Ludwik Michalski i - oczywiście - Czechowicz, były także czytane utwory Józefa Łobodowskiego, gdyż poeta ten nie mógł wziąć udziału w wieczorze osobiście.

Działalność Czechowicza stanowiła wyraz pojmowania przez niego wysokiej roli artysty i poety w społeczeństwie, nastawiona była na budowanie wspólnoty poetyckiej i ludzkiej. W liryce problematyka ta uległa pewnemu przytłumieniu. Czechowicz dość szybko porzucił optymistyczną perspektywę awangardy, coraz bardziej obcy stawał się dla niego racjonalistyczny konstruktywizm oraz czysto inżynierskie podejście do materiału poetyckiego, jakie postulowali pisarze awangardy krakowskiej w czasopismach „Zwrotnica” i „Linia”.

Poetyka Czechowicza wykorzystywała niektóre doświadczenia awangardy, ale zużytkowała je do innego celu. Oszczędność wyrazu, skupienie słowa, niepowtarzalność rytmu i nowość metaforycznych obrazów służyły tu odsłonięciu „dna” rzeczywistości i ujawnianiu metafizycznych spraw człowieka. Czechowicz nawiązywał do podstawowej zasady symbolizmu, która za pozorami form zewnętrznych nakazywała dopatrywać się ukrytej istoty rzeczy. „Wizja i to, co widzialne - pisał Czechowicz - stanowią zrąb mojej poezji, wspartej zresztą na tym, co jest i niemuzyczne, i niewidzialne”.¹⁵¹⁵ Opowiadał się on przeciw sztuce naturalistycznej i poezji klasycystycznej, odtwarzającej tylko, jego zdaniem, zastany świat, był natomiast rzecznikiem postawy kreacyjnej, tworzącej, i dlatego tak wielką rolę przypisywał wyobraźni.

Poezja miała, według Czechowicza, powrócić do swojej dawnej roli po to, by tworzyć nowe, zrodzone z myśli współczesnej kosmogonie. Miała ona kreować nowoczesne mity, a także interpretować na nowo stare wątki mitologiczne, z tego powodu zrozumiałe były tendencje epickie w liryce Czechowicza. W mitologii poety jedną z głównych ról odgrywała personifikowana śmierć, oprócz niej zaś - mity eschatologiczne, opozycyjnie wobec siebie ustawione. Jeden z nich - mit rajsko-arkadyjski - mówił o zbawieniu, drugi, zarysowujący wizję zagłady, wprowadzał perspektywę katastroficzną.

Liryka Czechowicza nie miała bowiem wyłącznie charakteru sielskiego, jakby to wynikało z dawniejszych ujęć krytycznych, ani nie dominowały w niej nieruchome, senne pejzaże prowincjonalne. Wyrażała ona lęki, obsesje i wewnętrzne udręki, dawała świadectwo rozgrywającemu się w tej poezji i poprzez nią dramatu egzystencjalnemu. Mówiły o tym kolejne zbiory Czechowicza: *w błyskawicy* (1934), *nic więcej* (1936) oraz *nuta człowieka* (1939).

Osobne akcenty zawierał wydany wspólnie z Franciszką Arnsztajnową zbiór wierszy *Stare kamienie* (1934), przynoszący poetyckie ujęcia krajobrazów Lublina.

W innych zbiorach poety podobny nurt reprezentowały wiersze poświęcone Kazimierzowi,

15 J. Czechowicz, *Mój wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 6, przedruk za: tenże, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Wstęp, wybór i opracowanie T. Klak, Lublin 1972, s. 72.

Puławom i Krasnemustawowi. One to m.in. przyczyniły się do poetyckiej nobilitacji ziemi lubelskiej oraz wzrostu roli samego Lublina na mapie literackiej międzywojennej Polski. Czechowicza uznawano powszechnie za twórcę i przywódcę tzw. awangardy lubelskiej, on był jednym z nielicznych poetów tamtego czasu, którzy stworzyli - nieraz wbrew własnej woli - szkołę poetycką.¹⁶ Zaslugą Czechowicza było też ustanowienie pewnego wzorca czy normy poetyckiej, sposobu ujmowania rzeczywistości w kategorii artystyczne.

Autor *nuty człowieczej* określił też - poprzez swoją poetycką twórczość - nowe funkcje miejsca urodzenia i krajobrazu macierzystego. Te ostatnie stały się integralnym składnikiem poetyckiego świata Czechowicza. Swoje przywiązanie do Lublina manifestował on zresztą nie tylko w poezji, lecz także w innych swoich wypowiedziach, w listach i działalności dziennikarskiej. Najdobitniejszy wyraz dał temu we wstępie do *Antologii współczesnych poetów lubelskich*, wydanej przez ks. Ludwika Zalewskiego w 1939 roku. Pisał tam: „Miasto rodzinne, ilekroć mi ciężko lub najciężej, do ciebie zwracam się pamięcią, a gdy pamięć twarde przeżycia przypomina - to sercem, to wyobraźnią”. W imieniu zaś całej gromady poetów lubelskich oznajmiał:

„Ziemia rodzinna stanowi dla nas [...] azylum”.

Wsparci o wspomnienie uliczek, fragmentów murów ocienionych starymi drzewami, nawet o linię cienia, kładącego się w przezłożonym powietrzu tamtejszego lata gdzieś na Jezuickiej czy Złotej ulicy, otwieramy dłonie ku światu i znajdujemy w nich przygarście pociechy: jest coś więcej niż okropności, jest coś więcej niż zmyły, niż duszny opar nowego milenium”.¹⁷

To była jedna z ostatnich wypowiedzi Czechowicza. Po niej jeszcze wydrukował fragment powieści o znaczącym tytule *Powrót do Lublina*. Tę drogę, w towarzystwie m.in. Henryka Domańskiego, przebył poeta w pierwszych dniach września 1939 roku. Był to powrót do miejsca urodzenia i tutaj zamknęło się koło jego narodzin i śmierci. Czechowicz zginął w czasie niemieckiego nalotu 9 września 1939 roku, tak jakby spełniła się jego wizja z wiersza *żał*, mówiąca o człowieku „bombą trafionym w stallach”.

Drugim, obok Czechowicza, wybitnym poetą międzywojennego Lublina był **Józef Łobodowski** (1909-1988). W przeciwieństwie do autora *nuty człowieczej*, który sympatyzował z ideologią i orientacją polityczną Józefa Piłsudskiego oraz ludzi z nim związanych, Łobodowski wykazywał najpierw umiarkowane sympatie lewicowe, by wkrótce zbliżyć się do środowisk komunizujących. Świadectwa przemian ideowych Łobodowskiego zawierają zeszyty założonych przez niego czasopism:

16 Zob. S. Gawliński, *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983 oraz T. Kłak, *Awangarda lubelska*, w: tenże, *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*, Kraków 1993, s. 124-148, zob. także: J. Łobodowski, *O cyganach i katastrofistach*, „Kultura” (Paryż) 1964, nr 7, 9-12 oraz Cz. Miłosz, *Czechowicz - to jest o poezji między wojnami* w: tegoż: *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 236-280, przedruk w: Cz. Miłosz, *Czechowicz, to jest o poezji między wojnami*, J. Czechowicz, *Uczeń marzenia. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*, Lublin 1981 i w książce Miłosza *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985 i wyd. Następne.

17 J. Czechowicz, [Przedmowa] do: L. Zalewski, *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, Lublin 1939, oba cytaty za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 131-132.

„Barykady” (1932) oraz „Dźwigary” (1934-1935). Drugie z nich, jak pisano w podtytule, było poświęcone „sprawie polskiej kultury proletariackiej”.

Działalność literacka i polityczna naraziła Łobodowskiego na różne represje administracyjne i sądowe: konfiskatę „Barykad”, tomu wierszy *O czerwonej krwi* i poszczególnych utworów, kilka procesów o poetyckie bluźnierstwo i działalność polityczną. Miano „poety skonfiskowanego” umożliwiło niewątpliwie Łobodowskiemu późniejszy sukces, zwłaszcza po głośnym i szeroko komentowanym przez ówczesną prasę codzienną i literacką jego zerwaniu ze środowiskami komunistycznej lewicy. Wyrazem jego nowej postawy ideowej i artystycznej stał się zbiór *Rozmowa z ojczyzną*.

Poezja Łobodowskiego zaczęła się jednak zupełnie inaczej. Debiutował on zbiorem wierszy *Słońce przez szpary* (1929), będących bezpośrednim echem twórczości czołowych poetów Skamandra, zwłaszcza Tuwima i Wierzyńskiego. Łobodowski uprawiał tu poezję słowa, wprowadzał ekstatyczny ton, kreował bohatera o żywiołowych reakcjach, wyrażających radość życia, w innych wierszach budował natomiast obrazki rodzajowe z życia ludzi pochodzących ze sfer „niskich”, nawet lumpenproletariackich (np. *Miasto, Głód, Noce*).

W 1931 roku wydał Łobodowski w Lublinie prawie jednocześnie dwa zbiory wierszy - *Gwiazdny psalterz* i *O czerwonej krwi*. Pierwszy z nich opatrzony został mottami z utworów Kazimierza Wierzyńskiego i Konstantego Balmonta, co świadczyło z jednej strony o kontynuowaniu poetyki skamandryckiej, z drugiej zaś - o korzystaniu z doświadczeń poezji rosyjskiej. Tom ten, jak pisał Janusz Kryszak, świadczył o ewolucji poety „od postawy witalistycznego egocentryzmu, poprzez wydobywanie zmysłowej urody elementarnych składników życia naturalnego, sensualizmu przeżyć do tonów pesymizmu, niepokoju, ekspresyjnych obrazów zagubienia”.¹⁸

Wyrazem dalszej przemiany ideowej Łobodowskiego był wspomniany już zbiór *O czerwonej krwi*, z wierszami o Majakowskim, o rewolucji oraz z utworem tytułowym, chociaż i tym razem nie była to postawa zbyt jasno określona.

W ostatnim z tych utworów poeta pisał:

*a ziemia dudni pod nogami
i wzbiera groźną nowiną,
wygraża pięściami jak wiec,
że trzeba porwać się z miejsca,
ogromny sztandar rozwinąć,
że trzeba coś zrobić, gdzieś biec.*

¹⁸ J. Kryszak, *Józef Łobodowski 1909-1988 w: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 4, s. 291.

Był to więc bunt bez kierunku i bez określonego celu, wyrastający jednak ze sprzeciwu wobec istniejącego świata. Pesymistyczna wizja jego teraźniejszości i perspektyw znalazła wyraz w tomie *w przeddzień* (1932), wydanym w liczbie stu egzemplarzy i - jak głosił odpowiedni nadruk - „wyłącznie dla znajomych i przyjaciół”. „Od tego tomu - pisał Janusz Kryszak - zaczyna Łobodowski budować własną, pesymistyczną wizję rebelianckiej i zarazem straceńczej biografii człowieka osaczonego przez nienawistny mu świat”.¹⁹

Bunt bohatera Łobodowskiego miał charakter anarchistyczny oraz indywidualistyczny, zrozumiałe stało się więc jego rozejście ze środowiskami lewicowymi. *Rozmowa z ojczyzną* (1935) oraz *Demonom nocy* (1936) świadczyły już o całkowitym rozczarowaniu bohatera wobec świata. Krytyka uznała obie książki za reprezentatywne dla ówczesnego pokolenia poetyckiego ze względu na silne osadzenie w realiach współczesności i równoczesne jej odrzucenie. Tymon Terlecki trafnie nazwał utwory Łobodowskiego „poezjami Cezarego Baryki”. Oba te tomy przyniosły poecie duży rozgłos, otrzymał też za nie w 1937 roku nagrodę młodych Polskiej Akademii Literatury.

Odrębność Łobodowskiego wyraziła się w konstrukcji niezwykle silnej i wyrazistej osobowości podmiotu lirycznego, w jego retorycznym nastawieniu, patetycznym geście i ogromnie emocjonalnym tonie. Takich też kreował bohaterów -wzniosłych, heroiczych, skazanych na zagładę. Z biegiem czasu Łobodowski skłaniał się coraz bardziej ku formom epickim, w czym pozostawał w zgodzie z tendencjami pokolenia poetyckiego, do którego należał. Na odrębność Łobodowskiego wpływała też „rosyjskość” jego utworów, polegająca zarówno na odpowiednim wyborze tematyki, jak i na nawiązywaniu do poezji rosyjskiej, którą zresztą z powodzeniem tłumaczył.

Łobodowskiego uważano przed wojną za współtwórcę awangardy lubelskiej i za czołowego, obok Czechowicza, jej przedstawiciela. Można się z tym zgodzić, tym bardziej że przykład osiągnięć tego poety niewątpliwie wpłynął na przekształcenie się poetyki Łobodowskiego. Podkreślić jednak trzeba, iż autor w *błyskawicy* reprezentował wczesną fazę lubelskiej awangardy, Łobodowskiego zaś można by nazwać „lubelskim żagarystą”, jako że z tą rówieśną formacją poetycką miał on najwięcej wspólnego. Łączył go z nią bunt wobec zastanego świata, wyrazista postawa ideowo-polityczna, wreszcie zaś katastroficzne ujmowanie rzeczywistości.

W przedwojennej poezji Łobodowskiego na pamięć zasługują także utwory o motywach lubelskich, zwłaszcza zaś piękny poemat *Noce lubelskie*. Motywy lubelskie powracały też wielokrotnie i w emigracyjnej twórczości tego poety²⁰.

19 Tamże, s. 292.

20 Najpełniejszą i najbardziej aktualną literaturę przedmiotu dotyczącą Łobodowskiego przynosi wspomniane opracowanie J. Kryszaka oraz *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. V, s. 172-175. Biografię Łobodowskiego przedstawiają prace: W. Iwaniuk, *Ostatni romantyk. Wspomnienie o Józefie Łobodowskim*, Opracował, wstępem i przypisami opatrzył J. Kiyszak, Toruń 1988 oraz J. Zięba, *Żywoć Józefa Łobodowskiego*, „Relacje” 1989, nr 3-10.

Obok grup i skupień opartych na pokrewnych dążeniach artystycznych: Reflektor, później tzw. awangarda lubelska, zwana też czasem kręgiem Czechowicza, tworzyły się w Lublinie i inne formy związków, w których skupiali się pisarze. Należał do nich Związek Literatów, powołany w Lublinie w 1932 roku przez Arnsztajnową i Czechowicza. Skupili się w nim niemal wszyscy, którzy w jakiegokolwiek postaci uprawiali pracę literacką, jeśli nawet nie mieli książkowych publikacji.²¹

Oprócz dwojga wymienionych pisarzy ważną rolę odgrywał w Związku Literatów **Antoni Madej** (1899-1989). Jako poeta chodził własnymi drogami. W Lublinie przebywał już od 1921 roku, gdzie ukończył na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim studia polonistyczne, a później pracował jako nauczyciel. Nie wiązał się z Reflektorem i nie łączył z miejscowym środowiskiem literackim, niemniej jeszcze przed debiutem *Płonącymi lontami* (1931) przez szereg lat reprezentował na co dzień poezję lubelską. Wiersze Madeja o charakterze drobnych impresji lirycznych lub pejzaży ukazywały się regularnie na łamach dziennika „Ziemia Lubelska”.

Madej debiutował pod firmą grupy Kadra, z którą współpracował w latach 1929-1931, i to jest drugi ważny moment w biografii poety. Wydaje się, iż dążność do tworzenia poezji obywatelskiej, czy - jakbyśmy dziś powiedzieli - zaangażowanej, jaką wykazywali poeci Kadry, ujawniła się u Madeja najpełniej w zbiorze *Pieśń o Bałtyku* (1932). Tom ten stanowił właśnie próbę sprostania ówczesnemu społecznemu oczekiwaniu. Znalazły się w nim akcenty patriotyczno-historyczne, nade wszystko zaś objawiła się tu osobowość bohatera w zetknięciu się z żywiołem wody i nadmorskim krajobrazem: wiele utworów pejzaż ten czyniło tłem przeżyć miłosnych.

Późniejsze tomy Madeja: *Widnokrąg* (1933), *Twarz* (1934) oraz *W grudzie ziemi* (1934) świadczyły o wykorzystywaniu przez poetę niektórych doświadczeń awangardy lubelskiej, a przede wszystkim Czechowicza.

Odstępuje w tym czasie Madej od wiersza regularnego, osłabia wewnętrzne powiązania składniowe. Ulega teraz zmianie postawa poety, jak sam powiedział - „rzeźbił swoją prawdę”. Wypowiedź ta wskazuje na istotę twórczości Madeja, który kreując dzieło sztuki, kształtował swoje człowieczeństwo - stąd odwoływanie się do Norwida. Służba prawdzie stała się jedną z głównych powinności jego poezji, dlatego zbliżała się ona do form gnomicznych. Czechowicz zaliczał utwory Madeja do liryki refleksyjnej, uznał niektóre z nich za świadectwa „poruszeń myśli niewzburzonej i nieroznamiętionej”; pisał: „Wysubtelnienie widzenia poetyckiego, widoczne w ostatnich wierszach Madeja sprawia, iż zdarzenia nikłe, cieniami tylko rysujące się na źrenicach, zamykają czytelnika w jakimś świecie poza rzeczywistością”.²²

Czechowicz dostrzegał pokrewieństwo niektórych jego wierszy z refleksyjną prozą. Inni krytycy, m.in. Władysław Sebyła i Karol Wiktor Zawodziński, oceniali te tendencje ostrzej,

21 O działalności Związku Literatów w Lublinie, zob. T. Kłak, *W szeregach awangardy. O Lubelskim Związku Literatów* (1932-1937), „Kamena” 1967, nr 10.

22 J. Surmacz [J. Czechowicz], *Nowe książki Antoniego Madeja* w: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 170.

zarzucając poecie brak rygorów artystycznych i zbytnią łatwość pisania. Wydaje się jednak, iż amorficzność ujęć i fragmentaryczność kształtu poetyckiego wynikały z troski o sprostanie ulotności myśli i zmienności przeżycia. Właśnie w tego rodzaju utworach, a świadczą o tym *Kształty*, osiągnął Madej najlepsze wyniki. W dalszej twórczości poety widać było także skłonność do form większych, nawet epickich, służących budowaniu wizji o charakterze patetyczno-heroicznym (*Joanna d'Arc, Polegli w bojach*) czy problematyce kulturowej.

Najlepszą część dorobku Madeja stanowiła jednak liryka osobista i kontemplacyjna, wyrażająca się w czystości tonu oraz uwrażliwieniu metafizycznym. Bohater liryczny autora *Widnokregu* odznaczał się pokorą wobec świata, szukał niezwykłości w zdarzeniach każdego dnia. W *Kształtach* czytamy:

*Trudniejsze nie jest najdalsze,
Tuż obok przechodzi wielkość.*

W ostatnim wydanym przed wojną tomiku pt. *Drzewo figowe* (1938) dał Madej wyraz swoim fascynacjom filozoficznym, ku którym skłaniał się poprzednio. Była to już jego siódma pozycja książkowa. W sumie poeta uzyskał dorobek widoczny i liczący się nie tylko z perspektywy lubelskiej. Dzisiaj rola Madeja jako poety nie jest doceniona, a nawet zapomniana. Pamiętać również trzeba, iż był on współtwórcą odrodzenia poetyckiego w międzywojennym Lublinie oraz aktywnym współuczestnikiem życia literackiego w tym mieście.

Związek Literatów skupiał dość szerokie grono piszących. Obok twórców znanych i o ugruntowanym znaczeniu przyciągał on poetów młodszych, szukających dopiero swojego miejsca.

Niektórzy debiutowali zresztą książkowo ze sporym opóźnieniem, jak chociażby **Bronisław Ludwik Michalski** (1903-1935). Poeta ten - obok Czechowicza i Łobodowskiego - zyskał największy rozgłos. Jego życie i wiersze obrosły legendą. Pisano o nim wiele wspomnień, poświęcono jego pamięci szereg wierszy. Bolesław Miciński określił jego poezję jako wielką, nazywając Michalskiego jednym z „najczystszych, najprawdziwszych liryków naszego czasu”.²³ Za życia poety ukazał się tylko zbiór pt. *Wczoraj* (1932), natomiast po jego śmierci staraniem przyjaciół, a raczej samego Czechowicza, został wydany tom *Spotkanie z brzozą* (1936). „Dwa tomiki -pisał Henryk Domiński, jeden z przyjaciół Michalskiego - ale rzadko który z poetów może się poszczycić taką prostotą i przejmującym pięknem słowa, urzekającym nie majsterską robotą, lecz prawdziwością zdarzeń wewnętrznych, narastających jednolicie w zwarte, zamknięte i wyciągnięte do ostatnich granic syntezy artystyczne. Rzadko też kto, tak jak on, świadomie opanowywał swą sztukę, znał jej każdy ton, umiał smutek przemijania otoczyć kształtem trwałym i

23 B. Miciński, *Liryk najprawdziwszy*, „Prosto z Mostu”, 1936, nr 7, cyt. za: tenże, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1969, s. 297

subtelny²⁴.

Istotnie, Michalski był poetą świadomym sztuki poetyckiej. Pierwszy jego zbiór nacechowany był jeszcze pogłosami poetyki modernistycznej, ale bez widocznych zależności od któregoś z autorów czy konkretnych tekstów. Modernistyczną nastrojowość zastąpił Michalski konkretnością poezji opisowej. Tworzył wiersze, które swym kształtem zbliżały się do obrazu, dzieła sztuki plastycznej.

Tworzywem liryki Michalskiego była bowiem przede wszystkim biologia, przyroda i krajobraz. Kwitnienie należało w jego twórczości do słów kluczowych, nie dających się sprowadzić tylko do znaczenia dosłownego. W wierszu *Stopami w uśmiech* czytamy:

*Kim jesteś, powiedz, zgubiona w wicherze włosów,
że kwitniesz we mnie, jak w szkle magicznych zwierciadeł
[...]
Jesteśmy jedną falą w czyimś potężnym rozumie,
pędem, którego ni cofnąć - pędem, którego ni wstrzymać.*

Kwitnienie oznacza więc w tej liryce słowo o szerszym znaczeniu, sugeruje nieustanną przemianę. Kwitnienie jest tylko jednym jej etapem, któremu podlega wszystko: przyroda i człowiek, nawet śmierć stanowi jedynie pewną fazę życia, o czym zdaje się mówić zakończenie *Topielców*.

*zrozumiemy rudą rozpacz boru
w szarej trumnie, u nowej kołyski...*

Źródło i zasadę takiego widzenia świata wyraża Michalski w prawdziwie Leśmianowskim wierszu *Do gruszy*:

*To wtedy korzeniami twymi
rozdarłem gęsty cień próchnicy,
żeby posłuchać pieśni ziemi,
pod pieśnią zgiąć się, jak pod biczem.*

*I odtąd nie odnajdę w słowie
tego, com widział w pniu i pędach:
stada pachnących, białych owiec,
gdy wiosna kwiaty z nich ci przędła...*

W poezji autora *Spotkania z brzozą* nawet Bóg jest tylko Bogiem Przemian. Jest tu coś z

24 H. Domański, *O poecie*, „Kamena” 1938, nr 3/4.

panteizmu, z jego widzenia nieustającej zmienności rzeczy i utożsamienia się człowieka z substancją przyrody. Bohater Michalskiego odczuwa stałą jedność z nią, przyznaje się do braterstwa z drzewem, zwierzęciem czy kwiatem. W liście do Czechowicza pisał kiedyś z Sieniawy: „Tutaj na odludziu brak atmosfery, osamotnienie i nicość. Jedyne pejzaż - pola, pastwiska, łąki i lasy płacą za klęski obcowania z ludźmi, choćby bliskimi krwią”.²⁵

Kwitnienie oznacza więc cały żywioł przyrody, grający w poezji Michalskiego - jak już wspomniano - niezwykle ważną rolę. To nie była tylko kwestia wyboru motywów, lecz sprawa wyobraźni. Michalski nie tylko pisał o przyrodzie, lecz po prostu myślał kategoriami przyrody. Każdy wiersz stanowił u niego zamknięty krajobraz, pejzaż był zasadą kompozycyjną wielu jego utworów.

W spokojny pejzaż wierszy Michalskiego coraz częściej zaczął się wplatać nurt wewnętrznych przeżyć. Smutek i osamotnienie, sygnalizowane w wierszu *Narodziny* ze zbioru *Wczoraj*, pogłębia się w dalszej twórczości. Ogólnikowe początkowo uczucie coraz bardziej konkretyzuje się, w sposób widoczny bardzo szybko dojrzewa, co pozwala wreszcie utożsamić podmiot liryczny wierszy z ich autorem. Początkowo pojawia się w nich bunt wobec śmierci, ale już poemat *O życiu i poezji* przynosi rozliczenie z samym sobą i ono to wskazuje na rychły koniec drogi bohatera lirycznego. *Nokturn* zawierał bowiem przedśmiertne, przejmujące halucynacje, zaś w utworze pt. *Dlaczego* przedstawił wizję własnego pogrzebu:

*Powiedz mi, mamo, inaczej,
bo tak po prostu nie można już teraz:
dlaczego ciężarem w barki
czterem, niosącym, się wżeram?...*

Jeden z ostatnich wierszy - *Topielcy*- wizję tę uściślał i jakby projektował zbliżającą się śmierć bohatera:

*Po co usta ma dzielić rozłąka?
Ciężar ciała pozostaw w mule.*

Było to również jakby przygotowanie się do śmierci samego poety, który znalazł ją pewnego lipcowego dnia 1935 roku w nurtach Wisły.

Ostatnie wiersze Michalskiego stawały się dramatycznymi, a niekiedy wprost tragicznymi monologami. Niektóre z nich przypominały przedśmiertne wiersze Jerzego Lieberta. Na szybkie dojrzewanie Michalskiego jako poety duży wpływ miała awangarda lubelska, zwłaszcza Czechowicz, któremu dużo i w Lublinie, i w Warszawie zawdzięczał.

²⁵ Fragment listu cytowany przez Czechowicza w szkicu *Pamięci Bronisława Ludwika Michalskiego*, „Czas” 1937, nr 29, cyt. za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 190.

Nie dane było Michalskiemu kontynuowanie wyraźnie już zarysowanej drogi. „Nie ma czasu na życie, kiedy czas umierać” - pisał w jednym ze swoich utworów jego lwowski przyjaciel, poeta Jan Zahradnik. A przecież autor *Wczoraj* bardzo liczył na swoje wiersze, czuł się bowiem przede wszystkim poetą. W poezji chciał zostawić siebie. Pisał o tym w takich utworach jak *Narodziny*, *Droga* i *Z poematu*. Pieśni swojej nie dopełnił do końca, ale wniósł do ówczesnej poezji swój odrębny, niepowtarzalny ton.²⁶

Młodsza generacja lubelskich poetów okresu międzywojennego reprezentował **Henryk Domański** (1913-1941), nie doceniony ani za życia, ani później. Pisali o nim serdecznie w swoich książkach wspomnieniowych Waław Gralewski,

Stanisław Piętań i Jan Śpiewak, przypomniał go w jednej ze swoich krytycznych książek Wiesław Paweł Szymański.²⁷

Domański istnieje jednak w świadomości literackiej do pewnego stopnia dzięki Czechowiczowi, z jego to bowiem kręgiem w Lublinie, a później w Warszawie związany był ściśle autor *Srebrnego czasu*. Związki między obu poetami istniały zresztą nie tylko na planie twórczości. Czechowicz zaopiekował się Domańskim jeszcze w czasach lubelskich i wtedy - jak pisał Piętań - „stał się dla Domańskiego w dalszych latach wszystkim - opiekunem, ojcem i przyjacielem, zastąpił mu rodzinę.

Henryk miał dla niego za to bezmiar szacunku i podziwu, lecz ponieważ nie lubił uzewnętrzniać swoich wzruszeń, potrafił wobec swojego opiekuna być szorstki i bezwzględny [...]”²⁸. Bunt wobec opiekuna i przyjaciela był do pewnego stopnia zrozumiały, wynikał on bowiem z kształtowania się własnej osobowości oraz z potrzeby podkreślenia swej wewnętrznej niezależności.

Podobnie było na płaszczyźnie literackiej. Domański atakował tak bliską Czechowiczowi koncepcję poezji czystej. W liryce zaczynał on jednak od naśladowania techniki twórczej autora w *błyskawicy*, by później szukać innych źródeł inspiracji. „Liryka Domańskiego - napisał Szymański - jest przykładem ewolucji. Od poezji intymności do poezji dystansu. Spod wpływu Czechowicza pod wpływy wilnian”²⁹.

Domański debiutował bardzo wcześnie, bo w 1931 roku w lubelskiej prasie. Wkrótce jednak przeniósł się, zapewne wraz z Czechowiczem, do Warszawy. W tym czasie nad poetą wziął w Domańskim górę dziennikarz i krytyk, bowiem związał się on z wpływowym dziennikiem „Kurier Poranny”. Ale ogłaszane co pewien czas wiersze świadczyły jednak o dojrzewaniu poety. Zebrał je w *Arkuszu poetyckim* (1938) oraz w tomie *Srebrny czas* (1939).

26 O Michalskim, zob. także: T. Kłak, *Poeta kwitnienia i śmierci*, „Kamena” 1957, nr 6/7; S. Piętań, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 82-88; W. Szymański, *Ballady przed burzą. Szkice literackie*, Warszawa 1961, s. 208-215.

27 W. Szymański, *Ballady przed burzą*, s. 215-223.

28 S. Piętań, *Portrety i zapiski*, s. 106.

29 W. Szymański, *Ballady przed burzą*, s. 219.

Niektóre z nich wskazują na biograficzne źródła liryki Domińskiego, najwyraźniej dwa - *O matce oraz Wspomnienie o Lublinie*. Powrót do dzieciństwa nie miał charakteru sentymentalnej tęsknoty, przeciwnie - miasto rodzinne było miejscem, gdzie „dzieciństwo wschodziło śmiertelnym zbożem”, Lublin zaś kojarzył się poecie z grobem ojca i z pejzażem nokturnowym:

*Ale gdy księżyc zduszony więzień gwiazd,
dlugo się tarzał po polach o litość błagając psy,
szedłem z dalekich miast do ciebie, Lublinie, po sny.*

We fragmencie tym pojawiło się jedno z kluczowych słów poezji Domińskiego, mianowicie sen. Stanisław Piętaś, jeden z najbliższych przyjaciół poety napisał, iż jego sny rzeczywiste „było to wyszarpywanie się z pętli czy z przepaści”³⁰.

Motyw snu pojawia się w większości wierszy Domińskiego i zawsze ma on wartość ujemną. Widać to wyraźnie w *Przesłaniu*, gdzie bohater mówi:

*sny zwołuję, co nad wrzosowiskiem
groźną litanie moich dni śpiewały.*

Wiersz ten zamyka się zresztą obrazem o jeszcze ostrzejszej tonacji:

*Panna zejdzie ze smukłych witraży,
takim snem nas zatruje, że aż po dzień zgonu
żaden z obcych aniołów śpiewać się nie waży.*

Obrazowanie, jakim posługiwał się Domiński, mogło nieuważnego czytelnika wprowadzić w błąd. Korzystał on bowiem często z motywów pejzażowych, z jakich tworzy się najczęściej sielanki. Krajobraz ten był jednak zagrożony, jak zagrożony był człowiek, którego drogi tędy prowadziły. Widać to wyraźnie w utworze tytułowym *Srebrny czas* (a „srebrny”, tak jak w symbolice Czechowicza, oznaczał tu kolor śmierci). Oto jego początek:

*O młodzieńcy, którym światło zachodów
zasłoną przerażeń na twarz opada,
w podziemnych miastach, nad ciałami pogańskich wodzów
czas zastygł grożąc hardy jak barykada.*

Czytelnik został więc od razu wprowadzony na cmentarz historii. Czas *zastyga* jednak tylko w pomieszczeniu zamkniętym, wyłączonym z porządku życia. Jeden z następnych obrazów *Srebrnego czasu* mówi bowiem:

*Na kołowrocie historii strzępi się dziejów nić
i trwożne serce spotyka ciemna cmentarna noc.*

30 S. Piętaś, *Portrety i zapiski*, s. 108.

Na wierszach Domińskiego odcisnęła się więc niewątpliwie katastroficzna wizja świata. Uczestniczył on także w katastrofie spełnionej, towarzysząc we wrześniu 1939 roku Czechowiczowi w jego ostatniej drodze do Lublina. Sam Domiński niemal od razu po klęsce wrześniowej podjął działalność konspiracyjną, wykazując się wielkim heroizmem i poświęceniem. Zapłacił za to najwyższą cenę. Według jednej z wersji zginął w 1940 roku w drodze na Węgry jako kurier organizacji podziemnej, według innej - został rozstrzelany przez Niemców w Palmirach pod Warszawą w 1941 roku.

Ciekawie zapowiadała się twórczość **Władysława Podstawki** (1912-1942), poety pochodzącego ze wsi Jakubowice Końskie pod Lublinem. Bogata osobowość i powikłane koleje losu stawały się dodatkową szansą jego liryki. Zaczynał polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, później - po odbyciu służby wojskowej - podjął tam studia prawnicze, które jednak rychło przerwał. Wiele mówi uwaga ks. Ludwika Zalewskiego, zawarta w nocie do *Antologii współczesnych poetów lubelskich*, dotycząca Podstawki, iż „Życie nie szczędzi mu przykrości i rozczarowań”³¹. Te właśnie doświadczenia stanowiły jedno ze źródeł jego gorzkiej poezji.

Podstawka debiutował zbiorem wierszy *Stopy w niewoli* (1936), które kształtowały się częściowo jeszcze pod wpływem lektury poezji skamandryckiej, później widoczne było już oddziaływanie twórczości Józefa Łobodowskiego. Podstawka kreował postać bohatera lirycznego, który jest wygnańcem skazanym na wędrówkę oraz bezcelową i bezowocną tułaczkę. Był to już więc człowiek wykorzeniony, o pogmatwanym losie, stale zagrożony i bezbronny wobec świata. Młodość jego została nacechowana tragizmem, goryczą i udręką istnienia. Dramatyzm wierszy Podstawki polegał także na rozdarciu bohatera między światem opuszczonym i zdradzonym, do którego wraca stale wyobraźnią (mówią o tym wiersze poświęcone matce oraz pejzażowi wiejskiemu) i krajobrazem miejskim, w którym żyje, pozostając wobec niego w nieustannej opozycji. Ujęcia te zapowiadały pewne wątki problemowe, które okazały się bardzo znamienne dla tzw. nurtu wiejskiego w literaturze. Również wiersze erotyczne Podstawki mówiły o miłości zawiedzionej lub nie spełnionej.

W jego liryce pojawiały się często motywy śmierci i przecucia nadchodzącej zagłady. Tendencje te, niezależnie od osobistych doświadczeń poety, można łączyć z oddziaływaniem twórczości Czechowicza, do którego Podstawka zbliżył się pod koniec lat trzydziestych, gdy - osiedlwszy się w Warszawie - wszedł do kręgu poetów skupionych wokół autora *nuty człowieczej*. Oddziaływały także niewątpliwie na niego utwory żagarystów wileńskich, zwłaszcza Czesława Miłosza i Jerzego Zagórskiego. Wiersze Podstawki z ostatnich lat przed wojną wykazują w każdym razie wiele cech, które pozwalają je łączyć z katastroficznym nurtem poezji międzywojennej. Znamienne dla twórczości autora *Stóp w niewoli* było nasycenie jej poetyką fantastyczną,

31 L. Zalewski ks., *Życiorysy i bibliografia poetów lubelskich w: tenże, Antologia współczesnych poetów lubelskich*, s.177

korzystającą często z inspiracji wyobraźni ludowej. Podstawka nadawał swoim utworom wyrazistą konstrukcję gatunkową (np. poemat, pieśń, list, elegia), przy czym widać było wyraźną ewolucję od lirycznych form wypowiedzi do ujęć narracyjno-epickich.

W 1939 roku poeta zapowiadał wydanie tomu pt. *Śpiewy z pożaru*, zawierającego utwory z ostatnich lat. Wybuch wojny stanął na przeszkodzie jego publikacji. Wiersze z tego czasu zmierzały ku większej dojrzałości wyrazu, świadczyły też o nasileniu się tonacji katastroficznej. Oto fragment *Pożaru ogrodów*.

*O, czarne kregi huczą, z łoskotem się toczą
i grozę niepojętą ukazują oczom:
ogrody pełne kwiatów pożoga ogarnia!
Przepada świat jedyny śpiewu i kochania -
przy wrotach przed płomieniem staje groźny anioł,
wskazując mieczem drogę smutku i męczarni.*

W czasie kampanii wrześniowej Podstawka został wzięty do niemieckiej niewoli, skąd rodzinie udało się go wydostać. W pewien czas później, po aresztowaniu przez Niemców, znalazł się w obozie oświęcimskim, skąd już nie powrócił.³² Śmierć tę można uznać za jedno z tragicznych spełnień jego poetyckich wizji i przeczuc.

Aniela Fleszarowa w okresie przynależności do Związku Literatów w Lublinie uprawiała przede wszystkim prozę, dopiero po kilku latach wydała w Nowogródku *Celofanki* (1939) zbiór poematów prozą, z których część powstała zapewne w Lublinie. W większości utwory te były erotykami, mówiły o szerokiej skali miłosnych uczuć od kokieterii i flirtu do rozstania i osamotnienia bohaterki. W *Samoobronie* pisała:

Mam wielu przyjaciół i zaraz ich wyliczę:

A więc są nimi moje cztery ściany - ochraniają od deszczów i wichrów - a także od tych, których nie chcę widzieć. Sprzymierzone są z nimi drzwi - czujne a cierpliwe strażniczki mej samotni.

Prawdziwą pociechę i nadzieję odnajduje bohaterka *Celofanek* dopiero w akcie twórczym. W tekście pt. *Nowe szczęście* pisała Fleszarowa:

*Od czasu do czasu, drobne ciemne literki wykwitają przede mną
na arkuszu białego papieru i ułożone w równiutkie strofy -
uśmiechają się do mnie.
Jeśli przeminę dzisiaj bez echa- one kiedyś zaświadczą, że żyłam.*

32 K. Turowski, *Władysław Podstawka zginął w Oświęcimiu*, „Kamena” 1963, nr 5.

Pod koniec dwudziestolecia międzywojennego związała się z Lublinem **Helena Platta** (1908-1979), przybyła z dalekiej Żmudzi. W obszernym tomie *Kręgi na szkle* autorka dała bogaty zbiór wierszy z różnych lat. Przeważały w nim drobne impresje liryczne, inspirowane przez polskie krajobrazy (m.in. wiersze o morzu), prócz tego znajdowały się tam utwory o motywach społecznych („Krzywda”, „Bezrobotny”, „Głód”), z pewnym odcieniem uczuciowej filantropii oraz teksty o akcentach patriotycznych. Znalazło się również w tym tomie nieco powierzchownej egzotyki oraz sporo erotyków. Twórczość Platty z tego okresu nie miała zbyt dużej wyrazistości i siły lirycznej, dlatego można przystać na przekorną zapewne autocharakterystykę bohaterki *Wiersza najmłodszego*, którą da się przypisać i samej autorce:

*Spostrzegłam niedawno, bo przedwczoraj wieczorem,
że wiersze moje są blade i chore: -
brak im szerszego oddechu
nierówno bije rytm wyrazów -*

W tomie tym znalazły się już utwory świadczące o poddaniu się urokom „księżycowego Lublina”.

W zbiorze o takim tytule (1938), któremu patronowali Arnsztajnowa i Czechowicz, pomieściła autorka utwory poświęcone urokom starej lubelskiej architektury oraz podejmujące wątki tutejszych legend i historii.

W wierszach tych Platta wprowadzała bohatera lirycznego w nową dla niego, ale oswojoną już i bardzo bliską przestrzeń.

W okresie międzywojennym poza środowiskami literackimi znajdowało się szereg osób zajmujących się pracą pisarską. Była wśród nich **Janina Waćciszakowska** (właściwe nazwisko: Waćciszevska), autorka zbioru liryków pt. *Blade róże* (1928), w których - według słów Henryka Życzyńskiego - wyraził się „idealizm duszy ranionej cierniem życia”. Natomiast **Helena Kwapiszewska** wydała poemat *Zerwane pęta* (1930), oparty na historii walki młodzieży lubelskiej o szkołę polską w 1905 roku.

Pośród autorów „niezrzeszonych” wyróżniał się **Mieczysław Kossowski** (1892-1946), lekarz z zawodu, autor wydanego w Zamościu tomu wierszy *Chłód drogi* (1937). Była to książka szczególna. Z jednej strony zbierała cały, zdaje się, dorobek autora, gdyż przy jednym z wierszy znajduje się data jeszcze z 1912 roku, z drugiej zaś - zbiór Kossowskiego przypominał raczej wielki poemat liryczny, uporządkowany w cykle. W tomie liczącym ponad sto stron żaden utwór nie otrzymał osobnego tytułu.

Kossowskiego można by nazwać spóźnionym modernistą, manifestującym swoją samotność i obcość wobec ludzi, przy tym bohater jego wierszy jest człowiekiem ciężko doświadczonym przez

los, a życie jest dla niego „bajką nie najciekawszą”. Poeta i lekarz w jednej osobie daje wiersze, w których przeżyciu i wzruszeniu towarzyszy stale filozoficzna lub moralna refleksja.

Kossowski był w ustawicznym sporze ze swoją epoką. Jeden z wierszy z 1928 roku można odczytać jako mimowolną zapewne polemikę z awangardą i jej urbanizmem:

*My bezsenni badacze kwadratu podwórza
i odznaczenie znawcy kwadratu kamienic
łeb rozbijemy sobie w oświetlonej sieni,
gdy nas spotka bezgłośna magnetyczna burza.*

Przedostatni wiersz tomu otrzymał podwójny kształt - skargi i testamentu. W tym i w paru innych utworach liryka Kossowskiego nabierała ostrości i precyzji wypowiedzi:

*Zostanie po mnie myśli ciąg wśród czarnych kolumn liter,
jak wśród śnieżycy kawek sejm obradujący świtem.*

Rozgłos, jaki towarzyszył twórczości poetyckiej Czechowicza, Łobodowskiego i całej grupy poetów lubelskich, wreszcie legenda postaci Bronisława Ludwika Michalskiego sprawiły, iż zainteresowanie liryką zaczęło się upowszechniać nie tylko w kręgach młodzieży akademickiej, ale i szkół średnich. Pojawiły się nowe talenty literackie, a trybuną najmłodszych pisarzy stało się m.in. międzyszkolne czasopismo „W Słońce”. Pod koniec lat trzydziestych dali o sobie znać tacy poeci jak Julia Hartwig, Anna Kamieńska, Zygmunt Mikulski, Jerzy Pleśniarowicz i Jerzy Szczepowski.

Spośród tej grupki utalentowanych pisarzy przed wybuchem wojny tylko **Jerzy Pleśniarowicz** (1920-1978) zdołał zadebiutować zbiorem pt. *Śpiew pierwszy* (1939). Pleśniarowicz stał się także ostatnim ogniem awangardy lubelskiej, bowiem wszedł on do kręgu Czechowicza, gdy na rok przed wojną znalazł się - śladem swoich starszych kolegów - w stolicy, gdzie rozpoczął studia polonistyczne. „Awangarda idzie dalej” - tak brzmiał tytuł recenzji Czechowicza, poświęconej *Śpiewowi pierwszemu*. Tytuł ten był niewątpliwie wyrazem nadmiernej życzliwości oraz kredytu zaufania i nadziei wobec młodego poety. W rzeczywistości bowiem Pleśniarowicz posługiwał się techniką przejmowaną od różnych autorów awangardowych, przede wszystkim zaś od Czechowicza i Brzękowskiego. Od pierwszego brał substancję liryczną, od drugiego - aliteracje i styl eliptyczny. Poeta doprowadził te tendencje do krańcowości, niekiedy do postaci karykaturalnej. Pejzaże - powiedzmy umownie - sielskie, zostały wyrażone językiem opartym na ostrej instrumentacji dźwiękowej, na organizacji dysonansowych brzmień oraz na ich bezpośrednim zderzeniu. Aby unaocznić czytelnikowi te zjawiska, sięgnijmy do wiersza zatytułowanego programowo „Dysonans”:

*przestrzeń karta rozdarta
na płocie cień sęk złoci*

*tak tartak ciszę tarł tak
a z ciszy tyle trocin*

W czasie wojny Pleśniarowicz napisał jeszcze kilka cyklów wierszy, by później odejść od liryki ku innym zajęciom pisarskim³³.

Większość wspomnianych poetów rozwijała swoją działalność na terenie Lublina, gdzie mieli oni oparcie w lokalnej prasie, w której ukazywały się różne dodatki literackie. Duże zasługi miała tu zwłaszcza „Ziemia Lubelska”, przy której dodatki takie redagowali Feliks Araszkiewicz, Franciszka Arnsztajnowa, Józef Czechowicz i Jan Szczawiej.

Kształtowały się też stopniowo środowiska pisarskie w takich miastach jak Chełm, Hrubieszów, Krasnystaw i Zamość. Chełm otrzymał dosyć wysoką rangę w międzywojennym życiu literackim dzięki pedagogicznej pracy Kazimierza Andrzeja Jaworskiego w Seminarium Nauczycielskim, a potem redaktorskiej w „Kamieniu”. Przed „Kamienią” wychodziły tu pisma młodzieży szkolnej „Pióro” i „Spójnia”, które umożliwiały zdolniejszym słuchaczom publikację ich utworów.

Organizowano odczyty, spotkania i wieczory autorskie. Dzięki temu - jak pisał Wiktor Matyszczuk - „Młodzież zaczęła słyszeć, mówić i pisać o „Skamandrze”, „Zwrotnicy”, „Linii”, zaczęła przeglądać pisma literackie”³⁴.

Koło młodych pisarzy, nad którym opiekę sprawował Jaworski, nazwano podchorążówką poetycką. Wyszli stąd tacy lirycy, jak Jan Szczawiej, Witold Kasperski, Waław Mrozowski, Zdzisław Popowski, Waław Iwaniuk, Stanisław Turczyn i inni.

Jan Szczawiej (1906-1983) jeszcze w okresie pobytu w Chełmie pisał wiersze, które weszły do jego pierwszej książki *Miłość tworząca* (1932). „Twórczość tego poety - napisał trafnie Zdzisław Popowski - wypływa z głębokiego oddania się wsi, którą ogarnął zmysłowo i każdy jej przejaw zamknął w regularnym pochodzie wiersza. Wiersze te mają swoją własną temperaturę, specyficzny zapach, nie wędnącą świeżość”³⁵. Szczawiej uprawiał przede wszystkim lirykę pejzażową, posługując się techniką jeszcze impresjonistyczną. Patronowali mu w sposób widoczny Staff i Tetmajer, a także - jak większości poetów ze szkoły chełmskiej - Kazimierz Andrzej Jaworski. Poważną część dorobku Szczawieja stanowiły utwory miłosne. Jak zauważył Kazimierz Czachowski, w jego „erotykach kobieta i przyroda splatają się z równoczesnymi wątkami miłosnego liryzmu”³⁶.

33 O poezji Pleśniarowicza pisał S. Jaworski we *Wstępie* do: J. Pleśniarowicz, *Ballada o ulanach i inne wiersze z lat 1936-1946*, Kraków 1987; zob. też: K. Pleśniarowicz, *Jerzego Pleśniarowicza ślad pozostawiony*, Kraków 1993.

34 W. Matyszczuk, *Skrót lat w: Autorysy. Jednodniówka...*, Chełm 1935, s. 10.

35 Z. P. (Z. Popowski), *Recenzje*, w: *Autorysy* s.21

36 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1934*, t. III, Ekspresjonizm i neorealizm, Warszawa - Lwów 1936, s. 357.

Ze szkoły chełmskiej wyszedł także **Witold Kasperski** (1909-1975), autor trzech wydanych przed wojną zbiorów wierszy: „Dębowie progi” (1932), „Fale mojej rzeki” (1933) i „Przemiany” (1936), o którym Czechowicz wyraził się w liście do Jaworskiego, że „Coś w nim jest większego, czystsze, niż w byle Ciesielczukach na wsioski ton nastrojonych”³⁷. Poeta ten krajobraz wiejski uczynił podstawową substancją swoich wierszy, o czym świadczą takie tytuły, jak chociażby *Poranek, Bzy, Kołowrót lata czy Burza*.

Motywy krajobrazowe służyły także Kasperskiemu do wprowadzenia problematyki metafizyczno-religijnej, ale przybierają one kształt zbyt retoryczny i deklamacyjny, bez piętna własnych przeżyć czy przemyśleń. Niezbyt odkrywczy charakter miały również erotyki Kasperskiego. Nawet mało wymagający krytycy wyrażali przekonanie, iż liryka tego poety nacechowana była tradycjonalizmem oraz że jej strona formalna nasuwa spore zastrzeżenia. Zresztą wymienione zbiory wierszy objęły właściwie całość jego poetyckiego dorobku. Później Kasperski zerwał z poezją prawie zupełnie.

Jednym z najzdolniejszych wychowanków „podchorążówki poetyckiej” Jaworskiego okazał się **Wacław Mrozowski** (1912-1967). Autor *Cyganerii* urodził się w Chełmie i to miasto było terenem jego literackiego startu. Drukował swoje utwory w szkolnych pismach, w „Kamienie”, by potem wydać w rodzinnym mieście rok po roku dwa zbiory wierszy *Mosty nad życiem* (1933) oraz *Rzeczywiście* (1934). „W obu zbiorach - pisał po latach Czesław Twardzik, również poeta ze «szkoły chełmskiej» - fascynowała nas świeżość tematu, muzyczność i malowniczość, jak również oryginalna, czasem szokująca, a nawet drażniąca metaforyka, którą kontrowersyjnie oceniała ówczesna krytyka i czytelnicy”³⁸.

Istotnie, pierwsze dwa zbiory Mrozowskiego nie miały dobrego przyjęcia. Krytycy traktowali je jako twórczość okresu młodzieńczego, ale wyrażali przekonanie, iż przed poetą stoją jednak duże możliwości rozwoju. Pewne nadzieje wiązał z poezją Mrozowskiego nawet tak surowy krytyk jak Karol Wiktor Zawodziński.

O ile w pierwszych dwóch zbiorach wierszy znać oddziaływanie szkoły Jaworskiego, to w następnych widać już wyraźny wpływ techniki poetyckiej Józefa Czechowicza. Urzeczenie osobowością autora *nic więcej* w stosunkach osobistych, czemu dawał Mrozowski wyraz na wielu kartach *Cyganerii*, przeniosło się na zależność w praktyce twórczej. W tomie *Dobranoc... dobranoc...* (1936) sporo wierszy stanowi jakby repliki utworów Czechowicza. Wskazują na to nawet ich tytuły: *W przeczuciu śmierci, Sen, Matka mówi, Miasto rodzinne, czy Wspomnienie*. Można z pewną przesadą powiedzieć, iż dla Mrozowskiego liryka Czechowicza była swoistym tworzywem. Pisał on wiersze o podobnej co u mistrza tematyce, naśladował układy kompozycyjne,

37 List z 16 VI 1932 w: J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i opracował T. Kłak, Lublin 1977, s. 173.

38 Cz. Twardzik, *Narodziny poety w. W. Mrozowski, Spojrzenie wstecz*. Wybór wierszy J. Jarmołowski, Łódź 1970, s. 172. Tam również wspomnieniowe teksty o Mrozowskim: J. Koprowski, *Jaki on był oraz S. Kaszyński, Spotkania*.

składniowe i rytmiczne, przejmował inne chwytły artystyczne. Przede wszystkim zaś włączał do swoich utworów obrazy wyjęte wprost z wierszy Czechowicza, posługiwał się charakterystycznymi dla nich motywami. W tomie *Dobranoc... dobranoc...* zwracały uwagę utwory wyrażające zagubienie w wielkomięjskim świecie i tęsknotę do rodzinnych stron. Wyrazem tego były wiersze w postaci poetyckich listów do matki, ojca i siostry, a także utwory poświęcone Chełmowi, widzianemu w nostalgicznej mgłę wspomnienia. Muzyczne kształtowanie pejzażu potwierdza istnienie wskazanych poprzednio związków liryki Mrozowskiego z twórczością Józefa Czechowicza.

Podobne zależności istniały także w powojennej poezji Mrozowskiego i dopiero w niektórych wierszach z tomów *Drugi brzeg* i *Akwarium*, a zwłaszcza w zbiorze *Z Johnem Barleycornem*, odnalazł się on jako poeta. Dał w nim wstrząsający i szczery autoportret, dokument ludzkiej egzystencji i wypowiedź wysokiej próby artystycznej.

W Chełmie debiutował również **Zdzisław Popowski** (ur. 1913), tomikiem wierszy *Gwiazdy w popiele* (1934), który krytyka uznała za bardzo młodzieńczy, a nawet przedwczesny. Również drugi zbiór Popowskiego, *Pieśni uroczyste* (1936), wydany w bibliotece „Kamena”, spotkał się z wieloma zarzutami, a Zawodziński wytykał mu *patetyczny werbalizm*³⁹, zbliżający poetę do Józefa Łobodowskiego, niekiedy zaś do Jerzego Zagórskiego, co także nie było przez tego krytyka poczytane za pochwałę.

Spośród wszystkich poetów chełmskich do największych osiągnięć doszedł **Wacław Iwaniuk** (1915-2001), lecz miało to miejsce już w okresie powojennym. Jak jego poprzednicy, ukończył on Seminarium Nauczycielskie w Chełmie, drukował w tamtejszych pismach („Spójnia”, „Kamena”), ale rychło się usamodzielniał. Początkowo związał się jeszcze na pewien czas z założoną przez Czesława Janczarskiego grupą poetycką Wołyń i pod jego firmą wydał w Równem swój pierwszy tom *Pelnia czerwca* (1936), dobrze przyjęty przez krytykę. Stefan Napierski napisał, iż była to „dobra obietnica na przyszłość”⁴⁰.

Wiersze Iwaniuka z tego okresu odznaczały się dużym rygoryzmem formalnym i zwięzłością, a jednocześnie korzystały z dyskretnej inspiracji pieśni ludowej, co wyrażało się w śpiewnym charakterze utworów, w powtarzalności elementów i w dużej częstotliwości refrenu. Stąd obrazy poetyckie Iwaniuka mają często zabarwienie balladowe, nawiązują do symboliki magiczno-obrzędowej i posługują się - nieco w duchu Czechowicza - śpiewną inkantacją. Zresztą w ostatnich latach przed wojną Iwaniuk był związany z kręgiem tego poety bardzo blisko. Przez pewien czas natomiast autor *Pelni czerwca* sympatyzował z autentyzmem Stanisława Czernika i często korzystał z gościny w jego piśmie „Okolica Poetów”. Sprawdzalność przeżyć w liryce Iwaniuka, jej

39 K. W. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem* w: „Rocznik literacki za rok 1936” pod red. Z. Szmydtowej, Warszawa 1937, s. 42.

40 S. Napierski, *Przegląd poezji*, „Kamena” 1937, nr 8.

wspomnieniowość, pejzażowość i związek z tradycją ludową niewątpliwie bliskie były programowi Stanisława Czernika.

W 1939 roku ogłosił Iwaniuk niewielki poemat „Dzień apokaliptyczny”. Utworem tym zbliżył się do nurtu katastroficznego w ówczesnej poezji polskiej, zwłaszcza do twórczości żagarystów. Swoim kształtem, tonacją i sposobem organizacji tworzywa poemat ten przypomina „Tropiciela” Aleksandra Rymkiewicza i „Przyjście wroga” Jerzego Zagórskiego. Tekst Iwaniuka przypomina oba wymienione utwory także swoją fakturą epicką oraz nawiązaniem do poetyki baśni i sag.⁴¹ Wprowadził on też postać tragicznego bohatera, który śni sen, wkrótce jednoznacznie spełniony:

A kiedy sierpień twarzom brzoź
wróżył zły los i śmierć od wrzosów
upadł w kamienną wodę Jan
i ptak skamieniał przerażony

Prócz wymienionych poetów w środowisku chełmskim wyrastali tacy lirycy, jak Ignacy Gąsior (później Gąsiorowski), drukujący pod pseudonimem Igoń, Czesław Morawski, Stanisław Turczyn oraz Czesław Twardzik. Przed wojną tylko ostatni z nich zdołał nadać swojemu dorobkowi kształt książkowy (*Z pierwszych szczębli*, 1936).

Trzecim po Lublinie i Chełmie środowiskiem poetyckim był Zamość, miasto o wspaniałej tradycji Akademii Zamojskiej. W latach międzywojennych próbowano tu nawiązać do dawniejszych, renesansowych czasów, organizując m.in. ogólnopolski zjazd naukowy z okazji 300. rocznicy śmierci Szymona Szymonowica. Zamość nie wychował jednak w tym czasie swojego liryka, ale potrafił przyciągnąć kilku wybitnych poetów współczesnych⁴².

Pierwszym z nich był **Bolesław Leśmian** (1879-1937), związany z Zamościem w latach 1922-1935. Autor *Łąki* należał do zawiązanego tutaj Towarzystwa Miłośników Książki (wiersz *Spojrzystość* dedykowany był bibliofilom zamojskim, a kilka ballad Leśmiana ukazało się w edycji bibliofilskiej nakładem wspomnianego Towarzystwa), na terenie tego miasta spotykał się z przebywającymi tutaj nauczycielami poetami - Stanisławem Młodożeńcem i Adamem Szczerbowskiem, który był również autorem cennych i odkrywczych prac o poezji Leśmiana.

Autora *Łąki*, mimo iż w Zamościu i Hrubieszowie przebywał bez mała siedemnaście lat, (przerywanych wielotygodniowymi, a nawet wielomiesięcznymi urlopami i wyjazdami) w świadomości powszechnej nie łączono z ziemią lubelską i nikomu nie przyszło wówczas do głowy uznawać go za „poetę Lubelszczyzny” czy wciągać w poczynania literackie na tym terenie.

41 O poezji Iwaniuka zob. M. E. Cybulska, *Wacław Iwaniuk poeta. Z wyborem poezji Wacława Iwaniuka*, Londyn 1984 oraz *Szkice o twórczości Wacława Iwaniuka* pod red. I. Opackiego przy współudziale Z. Mokranowskiej, Katowice 1992.

42 O życiu literackim tego miasta w latach międzywojennych, zob. J. Kolodziejczyk, *Zamość literacki*, „Kamena” 1968, nr 26.

Jedyną bodaj tego rodzaju próbą był zamiar, o czym pisał Wacław Gralewski w swoim wspomnieniu o Leśmianie, zaproszenia poety do członkostwa w Związku Literatów w Lublinie, próbę zresztą nieudaną⁴³.

Ważniejszy od zewnętrznych kontaktów ze środowiskiem literackim Lublina był fakt, iż na te lata przypadła pełnia poetycka Leśmiana. W Zamościu powstało wiele z tych utworów, które weszły do tomu *Napój cienisty* (1936), a może i wydanej po śmierci poety *Dziejby leśnej*. Próżną rzeczą byłoby więc sprowadzać wymiary poetyckie światów Leśmiana do krajobrazów realnych, mających rzeczywistą geografię i topografię.

Substancja liryczna jego utworów była już przedmiotem wielu studiów. Składają się na nią przede wszystkim marzenia i sny, zaś w późniejszych wierszach - projekcje zaświatów i rzeczywistości pośmiertnej.

Elementy poetyckiego świata Leśmiana mają charakter uniwersalny, mogły istnieć tu, ale i wszędzie. Dotyczy to chat i okien, ulic i parków, stawów i rzek. Chociaż kto wie, czy właśnie park zamojski, jego stawy i ogród zoologiczny nie dawały poecie inspiracji do marzeń i tworzenia lirycznej rzeczywistości.⁴⁴

Adam Szczerbowski (1894-1956), zasłużony pedagog i autor znanej antologii *Współczesna poezja polska 1915-1935*, zamieszkał w Zamościu w 1931 roku i włączył się aktywnie w pracę kulturalną oraz literacką na tym terenie. „Wyszedł on jeszcze z Młodej Polski - pisał Henryk Życzyński – i jako poeta zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy modernizmem a ekspresjonizmem”⁴⁵ Świadectwem tego były wiersze ze zbioru *Ul* (1924), oparte na wyzyskaniu muzycznych i dźwiękowych wartości słowa. Jest to poezja pokory i zgody ze światem, skromności i umiarkowania.

Następny tom tego poety, *Kwiaty na mogile* (1928), wypełniały utwory nawiązujące do doświadczeń I wojny światowej, o akcentach pacyfistycznych, natomiast *Krople rosy* (1934) zawierają lirykę pejzażową i opisową, w której dosłuchać się można ech liryki Leopolda Staffa. „Dobrze się stało - napisał z tej okazji Karol Wiktor Zawodziński - że w ogarniętej pożarem rewolucji poetycznej Lubelszczyźnie wyraźnie paseistyczny a tak rzetelny poeta doznał opieki starszych Muz”⁴⁶ Krytyk ten powiedział o poecie, iż „pije z własnej, choć drobnej szklanki”.

W *Ogrodzie zamkniętym* (1937) Szczerbowski „wykazuje większe dążenie do nowoczesności w

43 Zob. W. Gralewski, *Skrzydlaty rejent w: Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966, s. 247-258.

44 O zamojskim okresie życia Leśmiana mówią liczne wypowiedzi zawarte w książce *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* oraz prace Z. Jastrzębskiego: *Śladami Leśmiana*, „Kamena” 1962, nr 22 oraz *Biografia Leśmiana notariusza*, „Przegląd Lubelski”, t. I, 1965, s. 177-199.

45 H. Życzyński, *Poezja w Lubelszczyźnie* (1918-1937), Lublin 1938, s. 13. Odbitka z „Pamiętnika Lubelskiego”, t. III.

46 K. W. Zawodziński, *Liryka w: „Rocznik Literacki za rok 1934”* pod red. Z. Szmydtowej, Warszawa 1935, s. 43-44

wyborze motywów, do innowacji i wzbogacania słownictwa⁴⁷. Jednocześnie daje o sobie znać fascynacja twórczością poetycką Leśmiana, dostrzega się bowiem jego wpływy w wielu wierszach Szczerbowskiemu.

Trzeci natomiast poeta, związany wówczas z Zamościem, należał do formacji futurystycznej. Był nim **Stanisław Młodożeniec** (1895-1968). Szczerbowski i Młodożeniec należeli do tego samego pokolenia, różnili się natomiast zasadniczo w sprawach artystycznych.

Zamojski epizod Młodożeńca trwał krótko, bo dokładnie dwa lata, ale zostawił wyraźne ślady w jego biografii poetyckiej.⁴⁸

Jak wielu ówczesnych poetów, także lubelskich, zajmował się on pracą nauczycielską, poezja musiała schodzić niekiedy na drugie miejsce. Gdy przybył do Zamościa, nazwisko jego było już znane, a nawet - jak wszystkich futurystów - osławione. Miał za sobą tomik wierszy *Kreski i futureski* oraz udział w różnych futurystycznych jednodniówkach.

Młodożeniec mieszkał w Zamościu w latach 1923-1925, a więc w okresie, gdy przebywał tam Bolesław Leśmian. Autorowi *Łąki* poświęcił też Młodożeniec jeden ze swoich odczytów. Bliższe mu było jednak to, co działo się wówczas w poetyckim Lublinie, a trwała przecież tak owocna działalność grupy Reflektor. Właśnie z inicjatywy poetów z nim związanych Młodożeniec został zaproszony do współpracy z „Reflektorem” i w ostatnim jego numerze ukazał się wiersz tego poety pt. *Kalejdoskop*.

Trwałym i ważnym owocem zamojskich lat Młodożeńca była publikacja jego zbioru poezji *Kwadraty* (1925), która zapoczątkowała całą serię bibliofilskich edycji miejscowego Koła Miłośników Książki. Bibliofilom zamojskim dedykował poeta kilka swoich utworów, między innymi *Pochwałę prowincji* oraz *Ranek u bibliofila*. Gesty te świadczyły o serdecznym związku tego pisarza z nowym środowiskiem.

W biografii Młodożeńca *Kwadraty* były zbiorem ważnym, stojącym na pograniczu dwu faz jego twórczości: futurystycznej i późniejszej, w której do głosu doszły tendencje bardziej umiarkowane, silniej zaczęło się zaznaczać w niej oddziaływanie tradycji ludowej.

W latach dwudziestych na krótko niewielkie środowisko literackie ukształtowało się w Hrubieszowie. Od 1918 do 1922 roku przebywał tu na stanowisku rejenta Bolesław Leśmian, na ten czas też przypada wydanie *Łąki*, która stała się wydarzeniem literackim i ugruntowała wysoką pozycję poety. Część utworów, które weszły do tego tomu, powstała już niewątpliwie w Hrubieszowie. Oceany zieleni, łąki i wody stąd także przechodziły do wierszy Leśmiana.

47 H. Życzyński, *Poezja w Lubelszczyźnie (1918-1937)*, tamże.

48 Zob. B. Królikowski, *Młodożeniec w Zamościu czyli pochwała prowincji*, „Kamena” 1966, nr 20.

Nieco dłużej z Hrubieszowem związany był również **Adam Szczerbowski**, który mieszkał w tym mieście w latach 1921-1929. Tutaj niewątpliwie poznał Leśmiana, z którym się zaprzyjaźnił, stając się wnikliwym interpretatorem jego twórczości. Na czas pobytu Szczerbowskiego w tym mieście przypadło wydanie jego tomu poezji pt. *Ul* oraz współpraca z wychodzącymi tu pismami - „Pąkowie” i „Przegląd Hrubieszowski”.

W Sławęcinie, wsi przylegającej do Hrubieszowa, urodził się znany w dwudziestoleciu międzywojennym poeta - **Stanisław Ciesielczuk** (1906-1945), który w tym mieście ukończył gimnazjum i redagował pismo szkolne „Pąkowie”, a i w latach swoich studiów uniwersyteckich często przebywał w domu rodzinnym. Ze środowiskiem hrubieszowskim był jednak poeta bardzo poróżniony, świadczą o tym jego listy do przyjaciela, Stanisława Autuchiewicza⁴⁹, serdecznie jednak czuł się związany z tutejszym krajobrazem. Jednemu ze swoich wczesnych zbiorów poetyckich zamierzał dać nawet tytuł *Wiersze nad Huczwy*, chociaż zamiaru tego nie spełnił. Rzece Huczwie poświęcił natomiast piękny poemat *Śpiew mrącego ostu*, zamieszczony w tomie *Pies kosmosu* (1929).

Dzięki studiom w Warszawie Ciesielczuk nawiązał bliskie kontakty z tamtejszym młodym środowiskiem literackim, szczególnie zaś z rówieśnikami tworzącymi wówczas grupę poetycką Kwadryga. Wiele haseł, jakie w tym środowisku głoszone, było poecie bliskich, jak np. zagadnienia społeczne, zainteresowanie ludźmi z „nizin”, pacyfizm itp. Z poetami Kwadrygi łączyło także Ciesielczuka uwielbienie dla twórczości Cypriana Kamila Norwida.

Główną substancją liryki Ciesielczuka stanowiły realia wiejskie, a tytuł jednego ze zbiorów - *Wieś pod księżycem* (1928) - można uznać za fakt o wielkiej znamienności. *Jestem sobie chłopem*, brzmi tytuł jednego z wierszy, którego bohater jest całkowicie zanurzony w naturalnym krajobrazie. „Dobrze mi tu na wsi. W ciele drzew, jak we mnie, wiosna krąży” - czytamy w wierszu *List*.

Liryka Ciesielczuka ukazuje otwarcie na cały świat, prezentuje krajobraz szeroki i nieograniczony. Oto pierwsza strofa wiersza *Swoboda*, sięgający po wysoki styl retoryki i ekstatyczny ton wypowiedzi:

*Swobodo - o, swobodo, wielka jak otchłań niebna!
Jakąż przeczystą wonią powiewa świeża przestrzeń!
O, dni złocista róžo! Jabłoni nocy srebrna!
Już słyszę, jak wciąż bliżej burza poezji trzeszczy!*

Obeznany z dziejami naszej poezji czytelnik domyśli się łatwo, iż autor tego wiersza wyszedł ze szkoły modernistycznej, w tym przypadku - dobrej szkoły. Najkrócej można powiedzieć, iż rodowód liryki Ciesielczuka wygląda następująco: Staff, Leśmian, a dalej Tuwim i Wierzyński,

⁴⁹ Zob. *Z archiwum Stanisława Ciesielczuka*, do druku podała J. Ciesielczuk, „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 183-189. Autografy tych listów oraz nie ogłoszonych znajdują się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

z dawniejszych zaś niewątpliwie Norwid.

Późniejsze utwory Ciesielczuka wykorzystują już w większym stopniu motywy urbanistyczne. Ich bohater - będący niewątpliwie projekcją samego poety - w nowym dla niego świecie czuje się jednak zagubiony. W utworze pt. *Sosnowiec 1929* w sposób dramatyczny ukazał on obcość człowieka w przemysłowym krajobrazie.⁵⁰

Z biegiem lat Ciesielczuk coraz dalej odchodził od sielankowych wizyj z dawniejszych wierszy, radykalizował też swoją postawę społeczną, zaświadczoną współpracą z lewicowym pismem „Nowa Kwadryga”.

Współczesnej rzeczywistości rzucał wyzwanie samotnego poety:

*Świecie dzisiejszy! Wrogu, który masz swą armię!
Skupiam gniew i, twych wrogów licząc twardym wzrokiem,
A myślą - w tym więzieniu człowieka męczarnie,
Ostrzę stal: na marmurze piszę nią wyroki.*

Wyroki te się spełniły, ale i poeta został nimi dotknięty. W czasie wojny przebywał on w stronach rodzinnych, w 1944 roku przybył zaś do Warszawy - tutaj przeżył powstanie, a później popowstaniową tułaczkę. Powróciwszy do rodzinnego domu, zmarł na gruźlicę w listopadzie 1945 roku, w miejscu swojego urodzenia.⁵¹

Wspomnieć wreszcie warto i o Krasnymstawie, gdzie przed wojną pracował literacko nauczyciel tamtejszych szkół, znany prozaik, Józef Nikodem Kłosowski, utrzymujący stały kontakt z lubelskim środowiskiem pisarskim. Od 1931 roku zamieszkał w tym mieście również Konrad Bielski, pracując tu jako adwokat, choć i z Lublinem literackim nie zrywał kontaktu. W pobliżu Krasnegostawu, we wsi Krakowskie Przedmieście, żył też znany chłop-poeta, Stanisław Bojarczuk, którego twórczością zajął się już przed wojną Kłosowski, a później z jego inicjatywy ukazał się wybór wierszy tego poety pt. *Blaski i dźwięki* (1956). Bojarczuk, chociaż samouk, wyróżniał się jednak dużym odczytaniem i sporą kulturą literacką. Sonet był jedyną formą, jaką posługiwał się on w swojej poezji.

Z innych miast wspomnieć należy również Kazimierz Dolny - miasto malarzy i artystów, które jednak do poetów nie miało większego szczęścia. W latach dwudziestych pracował tu jako nauczyciel Karol Husarski, poeta związany luźno z Reflektorem.⁵² Nieco później Kazimierz nad

50 Pisałem o tym w szkicu pt. *Sosnowiecki epizod Stanisława Ciesielczuka*, zamieszczonym w książce *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*, Katowice 1984, s. 170-182.

51 Pełniejszą bibliografię oraz charakterystykę poezji Ciesielczuka przynosi opracowanie S. Lichańskiego *Stanisław Ciesielczuk 1906-1945 w: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie międzywojennym*, s. 189-208.

52 Warto przypomnieć, iż Husarski otrzymał jedno z wyróżnień na konkursie dla poetów będących przed debiutem książkowym, zorganizowanym przez redakcję „Wiadomości Literackich” w 1934 r. za wiersz pt. *Paryż* (nr 29).

Wisłą rozślawi natomiast w swej twórczości Maria Kuncewiczowa.

Odnotujmy na końcu także działalność literacką, również i wierszowaną, **Wandy Śliwiny** (1891-1926) z Lubartowa, pisującej pod pseudonimem Jagienka spod Lublina. Wydała ona m. in. zbiór wierszy pt. *Lubelszczyzna w poezji* (1936).

Przeгляд osiągnięć poetów Lublina i Lubelszczyzny okresu międzywojennego pozwolił nam sobie uświadomić, iż Lublin w krótkim czasie stał się jednym z ważnych ośrodków poetyckich kraju, zwłaszcza jeśli chodziło o orientacje awangardowe. Nie bez racji Czechowicz nazywał swoje miasto rodzinne „miastem poetów”, a opinię tę podzielano w wielu środowiskach literackich kraju. Charakterystyczne były na przykład słowa z listu młodego wówczas krytyka, Hieronima Michalskiego, pisanego do Franciszki Arnsztajnowej w 1933 roku: „Lublin obecnie wybija się na jedno z pierwszych miast literackich, grupuje dosyć dużo wybitnych literatów, jest na ustach wszystkich [...]”.⁵³

Pracowali bowiem na Ziemi Lubelskiej głośni i znani poeci - Leśmian, Czechowicz, Jaworski, Łobodowski i inni. Cechą znamioną życia literackiego Lubelszczyzny było to, iż nie ograniczało się ono do pracy jednostek, lecz stworzono tu ruch w postaci czasopism, licznych publikacji książkowych, imprez literackich itp. Ruch literacki przybrał różnorodne formy organizacyjne, takie jak grupy poetyckie (Reflektor) czy Związek Literatów. Prócz tego wokół wybitniejszych jednostek skupiały się grupy nieformalne, m.in. wokół Józefa Czechowicza, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego i Józefa Łobodowskiego. Tworzyły się w ten sposób zaczątki różnych szkół poetyckich.

Charakterystyczną cechą życia literackiego Lubelszczyzny w okresie międzywojennym był jego mocny związek z innymi środowiskami pisarskimi w kraju. Grupa Reflektor utrzymywała bliski kontakt z kręgiem warszawskiego „Almanachu Nowej Sztuki” oraz z poetami awangardy krakowskiej i twórcami z Łodzi, zaś „Reflektor” - organ grupy - niemal od samego początku miał charakter pisma ogólnopolskiego. Ogłaszali w nim swe prace tacy artyści jak Karol Szymanowski i Mieczysław Szczuka, oraz poeci - Jan Brzękowski, Julian Przyboś, Anatol Stern, Witold Wandurski i Adam Ważyk. Ogólnopolskimi pismami były też „Barykady”, „Dźwigary” i „Kamena”.

Innym znamieniem ówczesnego życia literackiego na Ziemi Lubelskiej była jego reprezentatywność jeśli chodzi o generacje, tendencje czy grupy poetyckie. Pracowali tu więc przedstawiciele formacji młodopolskiej (Arnsztajnowa i Leśmian) oraz poeci będący rówieśnikami skamandrytów i wykazujący z nimi wyraźne pokrewieństwo (Bocheński, Jaworski i Szczerbowski). Miała też Lubelszczyzna wielu przedstawicieli tendencji nowatorskich - od futuryzmu (Grędziński i Młodożeniec) do awangardy lubelskiej (Bielski, Czechowicz, Łobodowski i Michalski). Stanisław Ciesielczuk był jednym z czołowych poetów Kwadrygi, do Kadry należeli Antoni Madej i Jan

53 List z 10.VIII.1933 r., znajduje się on w zbiorach Muzeum Literackiego im. J. Czechowicza w Lublinie.

Szczawiej.

Przeniesienie się większości poetów lubelskich do stolicy, przy wszystkich jego ujemnych skutkach, miało również pewne dodatnie cechy. Powstało bowiem w Warszawie mocne środowisko „emigracyjne”, skupione przede wszystkim wokół Józefa Czechowicza. Dzięki tej grupie poetów lubelskie sprawy literackie stawały się częścią życia literackiego Warszawy i - pośrednio - całej Polski.

Większość tych poetów akcentowało w twórczości literackiej swoją „lubelskość”, podtrzymywało też więzi osobiste z ziemią rodzinną, uczestnicząc często w organizowanych tu imprezach literackich.

Poezja międzywojennego Lublina i Lubelszczyzny miała więc swoje wybitnie niekiedy osiągnięcia, uzyskała szeroki rozgłos, zdobyła sobie w ówczesnym życiu literackim mocną i trwałą pozycję. Osiągnięcia te stały się równocześnie ważnym ogniwem tradycji literackiej - lubelskiej i polskiej.⁵⁴

NOTA EDYTORSKA

Praca niniejsza została ogłoszona po raz pierwszy w książce pt. *Lublin literacki 1932-1982. Szkice i wspomnienia*, pod red. W. Michalskiego i J. Zięby, Lublin 1984, s. 60-115. Tekst jej został na nowo przejrany i uzupełniony, zwłaszcza w zakresie literatury przedmiotu.

54 Informacje o ruchu literackim Lublina i Lubelszczyzny w okresie międzywojennym oraz o twórczości poetyckiej w tym okresie przynoszą m. in. następujące publikacje: F. Araszkiewicz, *Ruch literacki w Lubelszczyźnie 1918-1938. Cyfry, daty, tytuły, nazwiska* w: L. Zalewski ks., *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, s. 196-197; S. Czernik, *Poeci Lubelszczyzny*, „Kamena” 1934, nr 1 i 2, przedr. w: K. A. Jaworski, *W kręgu Kameny*, Lublin 1965, s. 270-278; A. Grychowski, *Lublin i Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich od średniowiecza do 1968 r.*, Lublin 1974; H. Życzyński, *Poezja w Lubelszczyźnie (1918-1937)*.