

Rodzicom, Braciom

WSTĘP

W dniu rozstrzelania w masowej egzekucji na warszawskiej ulicy, 12 listopada 1943 roku, Andrzej Trzebiński miał lat dwadzieścia jeden. Był wówczas redaktorem naczelnym podziemnego pisma „Sztuka i Naród”. Organizował Ruch Kulturowy. Należał do konspiracyjnej Konfederacji Narodu. Pozostawił po sobie wyszukane liryki prozą, wysoko oceniony przez Leona Schillera dramat *Aby podnieść różę...*, dziennik – sejsmograf rejestrujący wstrząsy i zmagania wewnętrzne, niedokończoną powieść, artykuły krytycznoliterackie, teoretyczne, ideologiczne oraz piosenki propagandowe. Brak monograficznego opracowania spuścizny po nim trudno określić inaczej niż jako dotkliwą lukę w historii polskiej literatury.

Teksty Trzebińskiego, nie tylko publicystyczne, stawiają opór – nie są bezpośrednio zrozumiałe. Autor posługuje się w nich repertuarem pojęć i formuł – niekiedy całych sekwencji rozumowania – które brzmią ogólnikowo i nie są opatrzone odautorskim objaśnieniem. Dopiero ich powtarzalność wskazuje, iż należą do słownika i zespołu poglądów funkcjonujących na zewnątrz tekstu i stanowiących układ odniesienia dla zawartej w nim treści. Przed monografem Trzebińskiego staje zatem pytanie o stosunek tekstu do kontekstu, czego nie sposób odtworzyć bez wejrzenia w ideologię oraz działalność Konfederacji Narodu – programowego i personalnego przedłużenia przedwojennego ONR-Falanga.

Rekonstrukcja kontekstu organizacyjnego jest istotna tym bardziej, że Trzebiński nie był szeregowym członkiem, lecz działaczem KN. Do ONR-Falanga nie należał. Szeregi Konfederacji Narodu zasilił późną wiosną 1942. W lipcu tego roku przyjął etat kierownika biura kolportażu konfederacyjnej prasy – „zajmował się swoim sztabem kolporterów nie tylko od strony organizacyjnej (był bardzo wymagającym szefem), lecz również od strony ideowej”¹. W chwili objęcia redakcji „Sztuki i Narodu” po tragicznej śmierci poprzedniego redaktora, na początku czerwca roku 1943, został członkiem kierownictwa Wydziału Propagandowo-Politycznego KN, jako że „Każdorazowy redaktor »SiN«-u wchodził w skład kierownictwa wydziału propagandy KN-u. Pismo było finansowane przez KN i drukowane w Biurze Technicznym KN”². Wydział Propagandowo-Polityczny był „odpowiedzialny za ekspansję ideową zewnętrzną oraz odpowiednią akcją wydawniczą i wszelkiego typu propagandę”³. W sierpniu 1943, gdy zapadła decyzja o utworzeniu Ruchu Kulturowego, Trzebiński opuścił biuro kolportażu i został zastępcą kierownika Wydziału Propagandowo-Politycznego oraz zastępcą kierownika Wydziału Programowego KN. W Wydziale Programowym kierował Studium Kulturowym. W Wydziale Propagandowo-Politycznym odpowiadał za propagandę Uderzenia – militarnych planów i działań Konfederacji – oraz za rozmowy polityczne prowadzone pod kierunkiem szefa wydziału⁴. Rozkaz utworzenia Ruchu Kulturowego wydał Trzebińskiemu, na polecenie przywódcy, zastępcą Komen-

¹ Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w świetle dokumentów i relacji* – maszynopis, s. 192.

² J. Haggmajer, *List do redakcji*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 7.

³ Kiejstut [Jerzy Haggmajer], *Rozkaz nr 1. Dotyczy wykonania rozkazu Komendanta Głównego KN nr 4/c*, sierpień 1943, punkt VI.1, w: Z. Kobyłańska, dz. cyt., s. 57. W książkowej publikacji pracy Zofii Kobyłańskiej (taż, *Konfederacja Narodu w Warszawie*, przedmowa A. Gozdawa-Reutt, Warszawa 1999) przedruk rozkazu został zastąpiony streszczeniem.

⁴ Por. A. Trzebiński, *PII*, 44, s. 236. „PI” oznaczać będzie pierwszą część dziennika Trzebińskiego, „PII” – drugą. Paginację podaję za: A. Trzebiński, *Pamiętnik*, opracowanie, wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2001.

danta Głównego KN. W rozkazie czytamy, iż Studium Kulturowe KN „ma sztabowo opracować elementy pod stworzenie Ruchu Kulturalnego. Organem studium jest »Sztuka i Naród«. Kierownikiem i redaktorem kol. Chrostowski [Trzebiński]”⁵. Tyle faktów.

Lektura tekstów Trzebińskiego uzmysławia, że nie tworzą one spójnej i statycznej całości, lecz znaczą etapy gwałtownego procesu, który należy opisać z jego wszystkimi niekonsekwencjami i sprzecznościami, a także prawidłowościami. Interesować mnie będzie zatem artystyczna i światopoglądowa genealogia Trzebińskiego, a w ślad za nią okoliczności i motywacje jego wstąpienia do Konfederacji Narodu. Będę starała się dociec, w jakim stopniu wydarzenie to zmieniło i naznaczyło dalszy bieg jego życia, myśli i twórczości. W analizie przemian jego myśli, ewolucji twórczości i związków między nimi towarzyszyć mi będzie pytanie, na ile zachował Trzebiński odrębność, a na ile utożsamiał się z teorią i praktyką KN. Zwrócę uwagę na konflikty, w które wchodził, i na polemiki, które toczył. Ważna będzie dla mnie konstrukcja osobowości Trzebińskiego, stan jego świadomości, samoocena, w tym rozpoznanie własnego położenia artystycznego i egzystencjalnego. Postaram się też zaproponować interpretację wymienionych zagadnień – w tym utworów artystycznych – przez osadzenie ich w historii, historii idei, w horyzoncie artystycznych i kulturowych odniesień.

Materię opisu stanowić będą teksty źródłowe i dokumenty. W interpretacji – obok literatury pomocniczej – posłużę się literaturą przedmiotu. Tu jednak wyłania się problem wymagający komentarza.

Literatura przedmiotu - mitologizacja czy refleksja?

Imię Trzebińskiego pojawiało się i pojawia – zwykle wplecione w historię „Sztuki i Narodu”, rzadziej odrębnie – w licznych

⁵ Kiejstut [Jerzy Haggmajer], *Rozkaz nr 1...*, w: Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w świetle dokumentów i relacji*, s. 58. Oboczność (Kulturalny – Kulturowy) w nazewnictwie Ruchu omawiam w odnośnym rozdziale książki.

pracach i w debacie publicznej od czasów tużpowojennych do dziś⁶. Większość nagromadzonych tekstów nie jest jednak w stanie zatrzeć wspólnego im niedostatku. Oto fakt istnienia ONR-Falangi, faszystowskiej organizacji Polski międzywojennej, oraz jej wojennej kontynuacji, jaką była Konfederacja Narodu, działa paraliżująco na poznawcze kompetencje większości mówiących i piszących na temat środowiska „Sztuki i Narodu” oraz samego pisma. Konstrukcja wywodów bywa różna. Podobnie ich poetyka: od pełnej inwektyw, przez pretendującą do rzeczowości, po apologetyczną. I tak Trzebiński występuje raz jako „faszystowski imperialista”, innym razem jako „ideolog, publicysta i redaktor dotąd kontrowersyjnej »Sztuki i Narodu«, organizator równie spornego Ruchu Kulturowego i w ogóle reprezentant młodej prawicy”, to znów jako „chłopiec z książką w dłoni”, „dramatycznie ściśnięty wielkimi łapami wojny swoisty *poète maudit* naszych najnowszych dziejów”. Żadne z tych ujęć nie wykracza poza sferę mitu. Wszystkie obywają się bez pełnego unaocznienia i analizy faktów – niezależnie od światopoglądowej orientacji autorów. Apoteoza i potępienie to awers i rewers mitologizacji. Podobnie zmitologizowane są teksty utrzymane w konwencji naukowej, które mówiąc o przemilczanym, posługują się przemilczeniem. Nie sposób ich zaliczyć do literatury przedmiotu. Zamiast badawczego narzędzia stanowią zjawisko o własnej specyfice, zasługujące na oddzielną monografię.

Obok demonizowania, gloryfikowania i pozornego obiektywizmu często stosowaną strategią jest bagatelizacja, a ściślej infantylicyzacja (argument młodego wieku, niedojrzałości, nieświadomości). Nierzadko napotkać można także tabuizację – zakaz na-

⁶ Okresy wzmożonego zainteresowania „Sztuką i Narodem” – w tym Trzebińskim – zbiegające się z przełomami politycznymi lub wówczas inicjowane – komentowali między innymi: Stanisław Bereś (*Cień Konfederacji*, „Odra” 1987, nr 10, s. 35-36), Maria Janion (*Otwarcie depozytów. Z prof. Marią Janion rozmawia Sławomir Buryła – część Mit bohaterski i cywilbanda*, w: *taż, Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 295-301), Barbara Toruńczyk (*Wokół „Sztuki i Narodu”*, „Gazeta Wyborcza”, 30 X 2001, s. 12). Por. także: P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 41-46.

mysłu nad charakterem Konfederacji Narodu i nad związkami z nią czy to Trzebińskiego, czy redagowanego przezeń pisma. Zakaz zostaje wypowiedziany wprost i uzasadniony w sposób bądź całkowicie arbitralny (przez fragmentaryzację-dysjunkcję, czyli orzeczenie o braku istotnych związków między organizacją a poetą lub pismem), bądź irracjonalny (przez przywołanie śmierci Trzebińskiego w młodym wieku i z rąk hitlerowców).

Infantylizacja niesłusznie deprecjonuje Trzebińskiego, który poważnie traktował swoje wybory życiowe oraz idee, z którymi się stykał. Udział niedojrzałości i nieświadomości w jego losach osobistych, intelektualnych i twórczych domaga się zbadania i omówienia. Stanowi więc zacytowanie dyskusji, nie zaś argument na rzecz jej ucięcia. Zabieg fragmentaryzacji nie wytrzymuje porównania z ocalałymi tekstami i dokumentami. Młodzieńcza śmierć Trzebińskiego z rąk nazistów jest faktem. Nie wyjaśnia jednakże problemów związanych z jego dziełem. Przedstawianie tragedii, jaką była i pozostaje śmierć artysty, jako wydarzenia udaremniającego badawcze przedsięwzięcie, to praktyka rodem z magii ofiarniczej – słowem, instrumentalizacja i nadużycie, dla których próżno szukać racjonalnego uzasadnienia.

Niejednokrotnie można zetknąć się z błędem metodologicznym, polegającym na wyprowadzaniu nieuprawnionych wniosków z pokoleniowej wspólnoty losu. Wspólnota losu „dwudziestoletnich poetów Warszawy” nie podlega dyskusji. Stanowią o niej spędzone w niepodległej Polsce dzieciństwo i najwcześniejsza młodość, szok klęski wrześniowej, hitlerowska okupacja, matura w ramach tajnego nauczania, studia na podziemnym uniwersytecie, twórczość artystyczna, zaangażowanie w konspirację, przedwczesna śmierć zadana przez okupanta. Wspólne doświadczenia nie tłumaczą jednak wyborów światopoglądowych poszczególnych przedstawicieli pokolenia. Przeciwnie, pokoleniowy wspólny mianownik pozwala wyrazić ujrzenie, jak różnie – nie rzadko przeciwstawnie – definiowali wyzwania czasu i jak odmienne formułowali na nie odpowiedzi. O większej spójności można mówić dopiero w obrębie grup czy środowisk, silnie zresztą zakorzenionych w międzywojennej i dawniejszej tradycji, podtrzymujących niegdysiejsze wizje i kontynuujących podziały. Nie

przeczy to ani prawomocności kategorii pokolenia wojennego, ani uznaniu wagi jego dorobku. Zbyt łatwo jednak perspektywa pokoleniowa służy ujednoceniu – zacieraniu specyfiki zjawisk składających się na obraz generacji.

Do odosobnionych należą publikacje, których autorzy zadali sobie trud dotarcia do źródeł, gruntownego ich przebadania, sproblematyzowania ich zawartości, następnie zaś sformułowania pytań, hipotez i wniosków. Znikomej liczebności tekstów tego rodzaju nie tłumaczą przyczyny obiektywne. Cenzura, częściowa lub całkowita (zależnie od sytuacji politycznej), próby zastraszenia, wymierne represje, a także swoiście rozumiana autocenzura⁷ nie udaremniły bowiem rzeczowych dociekań. Odważne (nie tylko) intelektualnie i płodne poznawczo prace poświęcone fenomenowi „Sztuki i Narodu” – opracowanie Barbary Toruńczyk i artykuł Stanisława Beresia⁸ – powstały przed rokiem 1989 i nie

⁷ W 1976 roku wobec Marii Janion – jako autorki rozprawy *Wojna i forma*, zawierającej rozdział o Trzebińskim – wysunięto na łamach prasy oskarżenie o naruszenie 52 paragrafu Konstytucji, mówiącego o obowiązku obrony ojczyzny (por. M. Janion, dz. cyt., s. 296). W następstwie wygłoszenia odczytu *Ideologia Katolickiego Państwa Narodu Polskiego* w Związku Literatów Polskich, w 1959 roku, „Na skutek interwencji Bolesława Piaseckiego w KC PZPR Jan Józef Lipski został zwolniony z PIW-u oraz z redakcji »Przeglądu Kulturalnego«. Książka i Wiedza zerwała z nim umowę na książkę pod tym tytułem” (J. Kaczyńska, *Jan Józef Lipski. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 2001, s. 40). „Jego artykuły o redaktorach pisma »Sztuka i Naród« nie zostały dopuszczone do druku, kiedy w atmosferze zapadłej po Marcu '68 »prawdziwsi Polacy« na łamach »Poezji« kreowali poległych poetów na kultowe postaci. Z drugiej strony, chęci do podejmowania tego tematu pozbawiała etyka podziemia kształtującego się (...) w kraju pozbawionym suwerenności; niezależny ruch wydawniczy i demokratyczna opozycja lat siedemdziesiątych-osiemdziesiątych chroniła, z powodów oczywistych, wszelką niepodległościową myśl polityczną. Nie zdecydowałam się ogłosić drukiem mojego opracowania powstałego w roku 1974, poświęconego kręgowi »Sztuki i Narodu«” (B. Toruńczyk, dz. cyt., s. 12).

⁸ J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Sztuka na rozkaz sumienia”, „Zeszyty Naukowe KUL” 1977, nr 3-4, s. 99-116; J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Nowa postawa człowieka tworzącego”, „Więź” 1976, nr 4, s. 69-80; B. Toruńczyk, *Poezja i wojna*, „Zapis” 1977, nr 1, s. 151-175; S. Beres, dz. cyt., s. 35-45.

znalazły kontynuatorów w sytuacji, gdy przestała istnieć jakakolwiek presja krępująca badaczy, a zarazem jakiekolwiek względy zwalniające z poddawania analitycznemu i krytycznemu oglądowi dziedzictwa polskiej literatury, kultury i historii.

Próba całości

Źródło przemilczeń, zawłaszczania problemu przez mit – jeśli pominąć presję zewnętrzną i działanie z rozmysłem w imię politycznych interesów – tkwi w naturze stosunku zbiorowości i jednostek do dziedzictwa przeszłości. Chodzi o wewnętrzny mechanizm, który

polega na selekcji utajonej z rozmysłem lub bezwiednie, słowem na wypieraniu ze świadomości zbiorowej, a często także ze świadomości własnej manipulatora, tych składników dziedzictwa, które z punktu widzenia naszej aksjologii są kłopotliwe, niewygodne, dwuznaczne. Znamienne, że operacja ta, choć odbywa się w przestrzeni społecznej – w piśmiennictwie, edukacji, środkach masowego przekazu, w ceremoniale publicznym – jest właściwie identyczna ze zjawiskiem wypierania ze świadomości i pamięci jednostkowej zawstydzających zdarzeń i myśli z dziejów własnego życia. (...) owe mechanizmy obronne i cenzuralne, przemilczenia, zapomnienia wybiórcze, uniki, racjonalizacje, same drażliwe reakcje na krytykę lub pomniejszanie dziedzictwa świadczą o tym, jak silna bywa nasza moralna identyfikacja z dziejami wspólnoty. (...) sprawy, w których nie mieliśmy żadnego udziału, za które osobiście nie ponosimy winy, potrafimy tuszować i upiększać tak samo, jak upokarzające i wstydlive momenty z życia własnego lub życia naszych rodziców. Są to reakcje na ogół wymykające się spod świadomej kontroli⁹.

Namysł ten warto jednak poprowadzić dalej. W sytuacji – wolnej od zagrożeń – swobody wypowiedzi przemilczanie spraw wspólnoty, w których przemilczający nie miał żadnego udziału, staje się bowiem rodzajem zaangażowania, opowiedzenia się po

⁹ J. Jedlicki, *Dziedzictwo i odpowiedzialność zbiorowa*, w: tenże, *Źle urodzeni, czyli o doświadczeniu historycznym*. „Scripta” i „postscripta”, Londyn–Warszawa 1993, s. 111.

stronie przemilczanego. Milcząc, ochraniaamy to, o czym milczymy. Ochraniając, stajemy się współnikiem ochranianego. Milczenie spowodowane jest obawą przed zewnętrzną oceną przemilczanego faktu – w razie jego ujawnienia. Oznacza zatem, że obawa przed ujawnieniem jest silniejsza i większa niż przerażenie wywołane przemilczanym i przerażenie przemilczającego współudziałem w tym, co przemilcza.

Mit stwarza niełatwą do odparcia pokusę ucieczki od rzeczywistości. Obowiązkiem badacza jest trwanie po stronie świadomości i konkretności. Staralam się więc wystrzegać podejścia mitologizującego w jego rozlicznych odmianach. Przyszło mi w związku z tym pokonywać w sobie ból i wstyd wobec tej części historii Polski, z którą splotły się losy autora *Aby podnieść różę...*

Spuścizna po Trzebińskim przynosi wszechstronne, wielowymiarowe świadectwo konfrontacji intelektualisty i artysty z totalitaryzmem. Trudno przecenić jej doniosłość poznawczą. Doświadczenie i dzieło Trzebińskiego nabierają sensu i stają się wyzwaniem intelektualnym w całości – ze wszystkimi elementami, które dotąd pokrywało milczenie – nie zaś tylko we fragmentach neutralnych lub zasługujących na podziw i uznanie. W całości zatem powinny zostać przywrócone zbiorowej świadomości.

ROZDZIAŁ I.

Pułapka Konfederacji

1922-1941

Andrzej Trzebiński przyszedł na świat 27 stycznia 1922 roku w Radgoszczy koło Łomży w rodzinie wywodzącej się ze zubożalego ziemiaństwa. Osiedleni w łomżyńskim dziadkowie Trzebińscy sprzedali majątek, aby zapewnić wykształcenie pięciu synom – wśród nich Stanisławowi, ojcu Andrzeja. Rodzina matki (Ireny z domu Lasockiej) została wydziedziczona przez bolszewików i wygnana z Wołynia, gdzie zamieszkiwała od pokoleń. Rodzice pobrali się w Bydgoszczy w roku 1921. Rok wcześniej obydwójce – matka w charakterze sanitariuszki – ochotniczo uczestniczyli w wojnie polsko-bolszewickiej. Przy szacunku dla tradycji patriotycznych do partii politycznej żadne z nich nie należało. W rozmowach rodzinnych polityka stanowiła temat poruszany sporadycznie. Stanisław Trzebiński, z wykształcenia agronom, zarabiał na życie jako administrator majątków ziemskich, stąd przeprowadzka rodziny z półrocznym Andrzejem z majątku Grabskich w Ose pod Łodzią do Komierowa (Szwajcaria Kaszubska), gdzie ojciec objął posadę w dobrach hrabiego Komierowskiego. Tam w roku 1926 urodziła się siostra poety, Zofia.

W Komierowie Andrzej pobierał nauki u miejscowego nauczyciela, pana Myszkowskiego, rozwijając jednocześnie talenty animatora kulturalnego. Redagował i wydawał domowym sposobem ilustrowane pismo codzienne – czytane przez rówieśników i domowników – zawierające bieżące wiadomości, powieść w odcin-

kach oraz anegdoty. Inicjował wystawy plastyczne, spektakle teatralne i cyrkowe, do których angażował kolegów oraz siostrę. Z zamiłowaniem uprawiał rysunek. (Nie zachowały się wspomniane przez Zofię Trzebińską-Nagabczyńską i znajomych realistyczne szkice oraz kolorowa kompozycja kubistyczna *Człowiek złamany przez życie*. Ocalały natomiast trzy autoportrety, w tym jeden stylizowany na późne autoportrety Witkacego.) W okresie szkoły powszechnej Trzebiński fascynował się lekkoatletyką jako kibic, praktyk, organizator igrzysk olimpijskich w miniaturze, a także redaktor pisma o tematyce sportowej. Jego zainteresowania i uzdolnienia były całkowicie samorodne. Rodzina w żaden sposób ich nie inspirowała ani nie starała się ukierunkować.

Mimo wysiłków ojca, majątek Komierowskich, dotknięty światowym kryzysem gospodarczym, zbankrutował w 1932 roku. Trzebińscy przeprowadzili się wówczas do Warszawy, gdzie zamieszkali ostatecznie przy ulicy Braci Śniadeckich. Z powodu bezrobocia ojca rodzina przeżywała kłopoty finansowe. Ostatni rok powszechnego nauczania odbył Trzebiński w prywatnej szkole pani Zawadzkiej. Czesne opłacał korepetycjami dla syna dyrektorki¹. Wkrótce ojciec założył prywatne przedsiębiorstwo przewozowe i materialna sytuacja rodziny uległa stabilizacji. W roku 1933 Andrzej zaczął uczęszczać do Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Tadeusza Czackiego, gdzie znalazł się w jednej klasie z Tadeuszem Borowskim, Janem Tarłowskim (ps. „Giovani”) i Arkadiuszem Żurawskim².

¹ Zofia Trzebińska-Nagabczyńska, od której usłyszałam tę informację dwukrotnie, odwołała ją później: „Andrzej Trzebiński nie płacił czesnego, bo przed wojną był taki zwyczaj, że dobrzy uczniowie byli zwolnieni z opłat. Korepetycji udzielał, aby mieć na abonamenty teatralne, gdyż chodził na wszystkie przedstawienia teatralne w Warszawie” (taż, *Nie poznaję swego brata*, „Gazeta Wyborcza”, 21-22 kwietnia 2001, s. 15).

² Por. szczegółowe informacje na temat szkolnych tradycji, grona pedagogicznego i uczniowskiego, trybu nauczania podczas okupacji, a także aneks zawierający utwory Trzebińskiego opublikowane w „Promieniu Szkolnym” w: B. Dunikowski (przy współpracy K. Zawadzkiego i E. Religi), *Szkoła im. Tadeusza Czackiego w Warszawie 1876–1976*, Warszawa 1977.

Pierwsze lata gimnazjalnej nauki upłynęły chłopcom pod kierunkiem polonisty Hiacynta Ratyńskiego, który sprawował pieczę nad nieregularnie wydawanym „Promieniem Szkolnym”. W „Promieniu” zaczął Trzebiński publikować w 1937 roku, wchodząc z czasem w skład kolegium redakcyjnego. Jakkolwiek później zdecydowanie krytykował nauczyciela – za upodobanie do Asnyka i skamandrytów³ – kontakt z Ratyńskim był dla Trzebińskiego rzeczą ważną, chociażby ze względu na redakcyjną współpracę. Prawdziwym wydarzeniem w intelektualnym życiu początkującego poety okazało się jednak zetknięcie ze Stanisławem Adamczewskim wykładającym literaturę polską w klasach licealnych. Adamczewski (od 1935 wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego, od 1937 dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, autor m.in. głośnej monografii Żeromskiego *Serce nienasycone*) słynął z wysokich wymagań oraz imponującej erudycji. Uczył systematycznego, rozumiejącego podejścia do zagadnień literackich. Potrafił ukazać licealistom szerokie horyzonty myślowe i artystyczne, nadając przy tym kierunek ich pasjom. Między uczniem a nauczycielem nawiązała się nić sympatii, której Adamczewski pozostał wierny również w czasie wojny, niejednokrotnie udzielając Trzebińskiemu schronienia, mimo dezaprobaty dla jego konspiracyjnych poczynań. Sympatii tej towarzyszył podziw dla chłopca wyrastającego ponad przeciętność, co Jan Tarłowski odnotował w swym dzienniku pod datą 19 kwietnia 1940 roku:

Jędrrek dostał dziś czwartą piątkę z polaka. „Helikopter” [Adamczewski] rozczył się dziś nad sobą, że dzięki Andrzejowi on, nieznany belfrzyzna, przejdzie do potomności⁴.

³ Por. *PI*, 24 I 1942, s. 56.

⁴ [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniiego*, w: *W gałzce dymu, w ognia blasku... Wspomnienia o Wacławie Bojarskim, Tadeuszu Gajcym, Onufrym Bronisławie Koczyńskim, Wojciechu Menclu, Zdzisławie Stroińskim, Andrzeju Trzebińskim*, zebrał i oprac. J. Szczypka, Warszawa 1977, s. 30. Podobnie w notatce z 9 lutego 1941 roku czytamy: „A propos Andrzejka. Podobno robi takie wielkie postępy, że »Helikopter« nie może wyjść z podziwu” (tamże, s. 50).

Kontakt z polonistą uświadomił Trzebińskiemu potrzebę precyzji i uporządkowania poszukiwań zarówno „badawczych”, jak twórczych. Nade wszystko zaś początkujący poeta zyskał doświadczonego przewodnika po meandrach literatury, także najnowszej. Obok bowiem komunikowania podopiecznym własnych zainteresowań – Brzozowskim, Prusem, a zwłaszcza Żeromskim – Adamczewski omawiał zjawiska bieżące. *Pamiętnik Giovanniego* oraz rozmowy z Zofią Trzebińską-Nagabczyńską pozwoliły ustalić, które z nich spowodowały duchowy przełom w Trzebińskim-maturzyście.

I tak do „zwrotniczych” filozoficznej i estetycznej świadomości Trzebińskiego w tamtym okresie zaliczyć należy: Stanisława Ignacego Witkiewicza z *Nienasyceciem* oraz teorią sztuki wyłożoną w *Nowych formach w malarstwie i Szkicach estetycznych*; Gombrowicza jako autora *Ferdydurke*; Schulza, który mimo przyjaźni z wymienionymi powyżej zachował artystyczną suwerenność, nie wahając się przeciwstawić swego stanowiska poglądom Gombrowicza w publicznej polemice. Twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza uznał Trzebiński niedługo później za zwiastun ery groteski. Groteska miała być – jego zdaniem – sposobem wypowiedzi artystycznej, a także nowym widzeniem świata szczególnie przystającym do rzeczywistości po 1939 roku. Ważne odkrycie stanowił Miłosz, lecz ważniejsze jeszcze – Czechowicz i jego krąg. Obcowanie z poezją Drugiej Awangardy dało Trzebińskiemu przedsmak lekcji w szkole Awangardy Krakowskiej. (Okres fascynacji Przybosiem, Peiperem i wypracowaną przez nich koncepcją języka poetyckiego przypadnie na czas studiów, kiedy tajniki warsztatu oraz rangę zdobyczy Awangardy Krakowskiej zaczniesz uświadamiać studentom Zofia Szmydtowa.) Krąg poetyckich zainteresowań Trzebińskiego w czasie poprzedzającym maturę uzupełniały nazwiska autorów takich jak: Rainer Maria Rilke, Alfred de Musset, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Jules Supervielle, Guillaume Apollinaire i Max Jacob, których utwory przekładał pierwszej okupacyjnej zimy. Zważywszy na kontekst historyczny, przytoczony wybór nazwisk – tym bardziej zaskakujący, że w pełni świadomy – nabierał wagi deklaracji światopoglądowej, równał się samookreśleniu wobec odmienionej zniemacka rzeczywistości.

Wybuch wojny rodzina Trzebińskich przeżyła dotkliwie. We wrześniu, na apel pułkownika Romana Umiastowskiego wzywający mężczyzn do opuszczenia Warszawy, Andrzej i ojciec udali się na wschód – pierwszy piechotą, drugi bryczką zarekwirowaną rychło przez polskie wojsko. Planowane spotkanie obydwu u Komierowskich w Różance nad Bugiem – w pobliżu Włodawy – nie doszło do skutku. Andrzej na próżno spodziewał się zastać ojca w majątku przepełnionym uciekinierami. Tymczasowe schronienie znalazł u przypadkowych gospodarzy. Po kapitulacji Warszawy podjął decyzję o powrocie do miasta – pełen lęku o losy najbliższych, głodny, chory, bez butów, a przede wszystkim wściekły. Wojna zakłóciła Trzebińskiemu spokój niezbędny do pracy twórczej. Wrzesień 1939 roku w niczym nie przypominał mu sierpnia, który spędził na pisaniu wierszy w sielskiej Żydomli koło Grodna. Nie miał też nic wspólnego z odbytym w lipcu w Lidzbarku rutynowym obozem przysposobienia wojskowego. Trzebiński ignorował dotąd politykę. Mocarstwowa propaganda przedwojennej Polski musiała jednakże mieć, choćby podświadomy, wpływ na wszystkich – wpływ, rzecz jasna, kojący. Klęska wrześniowa wywróciła tymczasem na nice wiarę w kraj silny, zwarty, gotowy i bezpieczny. Siedemnastoletni Trzebiński w osłupieniu przyjmował informacje o postępach wojsk niemieckich, o postawie zachodnich sojuszników wobec Polski, o inwazji Związku Radzieckiego, o codziennych czternastogodzinnych nalotach dywanowych na Warszawę. Zżymał się z bezsilności, uczestnicząc w horrorze na polskich drogach.

Powrót do domu okazał się kolejnym wstrząsem, jako że kamienica przy Śniadeckich spłonęła wraz z całym dobytkiem w dniu poprzedzającym kapitulację. Niebawem Niemcy w całości skonfiskowali majątek przedsiębiorstwa przewozowego Stanisława Trzebińskiego. Ocalała szczęśliwym trafem rodzina, połączona w początkach października, znalazła się, wśród powszechnego rozgoryczenia i dezorientacji, bez dachu nad głową i środków do życia. Po okresie przemieszkowania u krewnych Trzebińscy wynajęli niewielki – z czasem większy – pokój „przy rodzinie” nieopodal dawnego domu. Ojciec poszukiwał pracy. Matka i Andrzej wynajmowali się do mycia podłóg. Po pierwszych

przymrozkach zbierali na działkach zwarzone mrozem warzywa i owoce, co jednak nie pozwalało nasycić głodu. Pod koniec grudnia rodzina przeniosła się do osobnego, pustego mieszkania przy Klonowej, gdzie udało się jej pozostać do końca wiosny roku 1942. Rodzice i Andrzej nadal imali się prac dorywczych. Oprócz niedożywienia wszystkim doskwierało przejmujące zimno.

Sięgnięcie do tekstów Mallarmégo, Prousta i Apollinaire'a było w opisanych warunkach demonstracją, aktem uznania sztuki za sprawę najważniejszą bez względu na historyczne i osobiste okoliczności. Odtworzenie poglądów artystycznych, z jakimi utożsamiał się wówczas Trzebiński, nie przedstawia trudności. Wystarczy pójść śladem bliskich poecie galerników formy, według których podstawową cechę sztuki stanowiła autonomia wobec problemów pozaartystycznych, zaś powołanie tej suwerennej dziedziny polegało na zgłębianiu własnej istoty. Autonomia i autotelizm zakładały antymimetyzm, a przynajmniej podporządkowanie wszelkich – zredukowanych zresztą i przetworzonych – „treści życiowych” „treści formalnej” dzieła⁵. Forma została uznana za konstytutywny element sztuki, odróżniający ją od pozostałych twórców intencjonalnych. Rewolucyjnymi nowatorami nie kierowało przy tym zamiłowanie do chwytów formalnych jako takich, czyli formalistyczne odchylenie – o co byli i bywają jeszcze oskarżani. Przeciwnie, estetykę sytuowali oni przede wszystkim w płaszczyźnie epistemologicznej i antropologicznej. Trzebiński wierzył w wyższość i ponadczasowość racji swoich mistrzów. Własną twórczość i pracę nad sobą starał się orientować wedle ich wskazówek.

Zamiłowania literackie, wzmocnione ambicją artystyczną i osobistej autonomii wobec rzeczywistości, stanowiły płaszczyznę wspólnych zainteresowań i nierzadko spornych dyskusji z Tadeuszem Borowskim. Przez lata gimnazjum i pierwszy rok studiów Borowski był najbliższym przyjacielem Trzebińskiego. Nie zachowały się żadne świadectwa Trzebińskiego z tamtego okresu – część dziennika sprzed 15 grudnia 1941 zaginęła w czasie

⁵ Obydwa określenia pochodzą od S.I. Witkiewicza (por. przykładowo: *Pojęcie piękna*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 158).

okupacji, reszta spłonęła podczas Powstania Warszawskiego. Wypowiedzi Borowskiego natomiast dotyczą innego, późniejszego etapu znajomości, gdy byli już antagonistami⁶. Na temat przyjaźni Trzebińskiego z Borowskim dysponujemy więc tylko relacjami postronnych. Wiadomo, że więź między nimi zadzierzgnęła się w gimnazjum, gdzie publikowali w „Promieniu Szkolnym” i wspólnie przeżywali olśnienia na lekcjach Stanisława Adamczewskiego. Wybuch wojny jeszcze zacieśnił ich kontakty. W roku 1940 i 1941 – zanim Niemcy zajęli Klonową, a rodzina uległa rozproszeniu – komplety przedmaturalne, a potem uniwersyteckie, często odbywały się w mieszkaniu Trzebińskich. Po skończonych zajęciach Borowski zostawał, spędzając czas do godziny policyjnej na dyskusjach z gospodarzem⁷. Jeżeli komplety miały miejsce gdzie indziej, wypuszczali się po nich na książkowe zakupy „na wózkach”⁸. W pozostałe dni przesiadywali w czytelnicy na Koszykowej. Tam uzupełniali wiedzę i szykowali się do matury, przemyśliwując nad strategiami ściągania na egzaminie z chemii – obydwaj cieszyli się bowiem sławą chemicznych anty-talentów. Na Koszykowej zawiązała się też „koalicja antykobieca” w szerszym składzie, której tradycje Borowski i Trzebiński kultywowali następnie na studiach. Ich przyjaźni towarzyszył rodzaj rywalizacji artystycznej, którą obaj traktowali bardzo po-

⁶ Wyjątek stanowią wspomnienia *Matura na Targowej* oraz *Profesorowie i studenci* (T. Borowski, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 276, Wrocław-Warszawa-Kraków 1997 (wydanie drugie przejrzane), odpowiednio s. 369-374, 375-382). Autor prezentuje w nich jednak zaledwie zarysy sylwetek swych ówczesnych kolegów. Niczego więc nie dowiadujemy się od Borowskiego na temat przemyśleń i poglądów Trzebińskiego przed wojną i w okresie 1939-1941.

⁷ Zofia Trzebińska zapamiętała ich rozmowy o Kasprowiczu, Gorkim i Majakowskim. Później wszelako zaprzeczyła, jakoby Borowski zostawał na Klonowej na dyskusjach z Trzebińskim (por. też, dz. cyt., s. 15). W notatce z 21 maja 1940 roku Jan Tarłowski pisze wręcz o zachwytach Trzebińskiego nad Majakowskim (por. [tenże], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., s. 37).

⁸ Czytamy o tym u Tarłowskiego: „Kupiłem dziś na wózku Novalisa za 60 gr. Kupiłem, bo Tadek i Andrzej wyrywali go sobie z rąk” (tamże, 27 maja 1940, s. 38).

ważnie i nie mniej naiwnie, pisząc niemalże na wyścigi i dając kolegom do oceny wiersze oraz prozę. Jak zwykle ambitny, Trzebiński szczylił się dziennikiem i próbami powieściowymi. Zapewniały mu one ilościową przewagę nad konkurentem.

Pomaturalne lato 1940 spędzili na samokształceniu pod kierunkiem Adamczewskiego. Polonista czuwał nad intelektualnym rozwojem swych najzdolniejszych uczniów, udostępniając im własną bibliotekę i nie szczędząc czasu na omawianie coraz trudniejszych lektur. Borowski i Trzebiński nigdy chyba nie byli sobie tak bliscy, a zarazem tak oddaleni od okupacyjnej rzeczywistości, jak w owym czasie. Upodobania literackie mieli oczywiście odmienne, choć dzielali niechęć do Tuwima oraz zainteresowanie katastrofizmem Czechowicza i Miłosza. Istniejące od zawsze różnice artystyczne uwydatniły się na studiach. Borowski podziwiał Staffa. Trzebiński skłaniał się w stronę Peipera i Przybosa. Spory i dyskusje uważali jednak za wartościowy, konstruktywny element przyjaźni. Łączył ich przy tym wzajemny szacunek oraz namiętność do poetyki i teorii literatury. W sprawach rytmiki *Trenów*, powiązania żywiołu lirycznego i epiki w *Beniowskim* czy roli opisu przyrody w dziele literackim oddawali się wspólnie szaleńczej ekwilibryście intelektualnej. Solidarni i bezlitośni w polemikach, potrafili dać się we znaki kolegom, a zwłaszcza koleżankom z uniwersyteckiego kompletu. Na postronnych sprawiali wrażenie ludzi żyjących we własnym, niedostępnym dla nikogo świecie. Jan Tarłowski postrzegał ich jako parę nierozłącznych pięknoduchów⁹.

Tymczasem przymierze Trzebińskiego z Borowskim miało zacząć się rozpadać. Początek rozkładu zwiastowało pojawienie się w grupie studentów, w połowie roku akademickiego 1940/41, Wacława Bojarskiego¹⁰. Wacław powoli przesłaniał Andrzejowi znajomość z Tadeuszem. Co więcej, przekonał go w końcu do

⁹ Por. tamże, 14 lipca 1941, s. 55.

¹⁰ W skład pierwszego uniwersyteckiego kompletu polonistyki zorganizowanego przez Juliana Krzyżanowskiego wchodził wówczas: Halszka Bodalska, Tadeusz Borowski, Anna Cierniakówna, o. Dionizy Janiszewski, Alina Karpowicz, Wanda Leopold, Stanisław Marczak-

zaangażowania w sprawę, którą Borowski potępiał i wobec której żywił pogardę. Między niedawnymi przyjaciółmi narastała niechęć, przybierająca niejednokrotnie postać otwartej antypatii¹¹. Po wydaniu pierwszego numeru „Sztuki i Narodu” w marcu 1942 roku – a tym bardziej po przystaniu Trzebińskiego do Konfederacji Narodu trzy miesiące później – Trzebiński i Borowski byli w stanie obrzucać się inwektywami przy świadkach. Żadnym z nich jednak nie zawładnęło uczucie nienawiści. Mimo budzącej zgrozę przynależności organizacyjnej¹² Bojarski i Trzebiński nie zostali wykluczeni z zebrań „międzyuczelnianego” Klubu Esencjastów¹³. Sylwester 1942 i Nowy Rok 1943 spędzili wszyscy razem – w gronie kolegów z kompletu i z Klubu – w kantorku Borowskiego przy Skaryszewskiej. Rej wodził Bojarski. Żartom nie było końca. Aresztowanie i wywiezienie Borowskiego do Oświęcimia (odpowiednio 25 lutego i 29 kwietnia 1943 roku) Trzebiński przeżył jako silny wstrząs. Gdy otrzymał stypendium z Dele-

Oborski, Maria Rundo, Maria Szmydtówna, Zofia Świdwińska, Stefan Swieżawski, Andrzej Trzebiński. Wykłady prowadzili: Witold Doroszewski (językoznawstwo), Jerzy Kreczmar (filozofia), Julian Krzyżanowski (literatura polska), Tadeusz Mikulski (nauki pomocnicze), Zofia Szmydtowa (teoria literatury). Na trzecim roku do grona profesorskiego dołączyli: Waław Borowy (literatura powszechna) i Bogdan Suchodolski (historia kultury). Por. obszerniej na ten temat: wspomnienia Wandy Leopold i Tadeusza Sołtana w: *Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*, wstęp Cz. Wycech, Warszawa 1961, odpowiednio s. 139-205, 283-316.

¹¹ „borowski napisał referat o *epithecie ornans*. gdybym miał czas, napisałbym temperującą go odpowiedź. antypatyczny coraz bardziej. według anny, to jest miły chłopak. a niech zresztą będzie *miły*, ale nie rozumiem, jak ona może godzić mnie i jego?” (*PI*, 8 III 1942, s. 67-68).

¹² Wspomina o tym Maria Rundo, 1° voto Borowska, 2° voto Bayer (nagranie magnetofonowe rozmowy z 9 marca 2001).

¹³ Skład Klubu wykazywał różnicowanie pod względem „profesji”, pochodzenia i orientacji politycznej. Do Esencjastów należeli m.in. poloniści: Stanisław Marczak-Oborski, Tadeusz Borowski, Zofia Świdwińska, Barbara Bormann, Maria Rundo; muzycy: Norbert Karaśkiewicz, Jerzy Kreutz, Zofia Neugebauer; studenci ASP: Arkadiusz Żurawski i Olga Peczenko; prawni: Edmund Kujawski i Andrzej Gwiżdż; ponadto Piotr Słonimski z medycyny, Tadeusz Sołtan z filozofii i Natalia Marczak-Bojarska pobierająca nauki w szkole pielęgniarskiej.

gatury Rządu¹⁴, jego część przeznaczyl na paczki dla Tadeusza¹⁵. Zajął się też organizacją wieczoru jego poezji. Wieczór odbył się 20 lipca 1943 roku – półtora miesiąca po śmierci Wacława – w pracowni rzeźbiarskiej Alfonsa Karnego. Wiersze recytowali Elżbieta Barszczewska i Marian Wyrzykowski. Słowo wstępne wygłosili Stanisław Marczak-Oborski i Andrzej Trzebiński – ten sam, który rok wcześniej oburzał się, że można (chodziło o Marczaka) tolerować lirykę Borowskiego obok jego własnej¹⁶. Cztery miesiące później Trzebińskiego nie było już wśród żywych. Jesienią tego roku stolarował się w niemieckiej fabryce na Ochocie:

Podczas obiadu podszedł do niego majster w towarzystwie dwu gestapowców:

– Pan w tej fabryce nie pracuje. Dlaczego pan je tutaj obiad? Sprawdzili – nie pracował. Gorzej, miał fałszywe papiery. Nie przyznał się do prawdziwego nazwiska. Domu, w którym miał rzekomo mieszkać, od września 39 roku nie było. To wystarczyło w okresie wzmożonych egzekucji. (...) Rozstrzeliwani skazańcy wznosili okrzyki antyniemieckie, wołania na cześć wolności. Na dziedzińcu Pawiaka dla oszczędności zdejmowano z nich ubrania i nakładano na nagie ciała papierowe koszule. Dawano im zastrzyki, żeby nie szarpali się w więzach. Przy publicznej egzekucji nie wyglądało to estetycznie.

I jego usta, usta poety, zalano gipsem i zamordowano go w biały dzień, na głównej arterii stolicy, na oczach zgromadzonych w bramach przechodniów¹⁷.

¹⁴ Było to możliwe dzięki koledze Bojarskiego z prywatnego Gimnazjum im. św. Stanisława Kostki, Władysławowi Bartoszewskiemu (ps. „Teofil”) związanemu wówczas z Delegaturą Rządu. W jednym z numerów „SiN”-u, w rubryce *Ofiary* czytamy: „Na stypendium dla S. Łomienia za pośrednictwem F.O.P. – dwa razy po zł. 200,- /dwieście” („Sztuka i Naród”, kwiecień 1943, nr 7, s. 22).

¹⁵ Według słów Stanisława Marczaka-Oborskiego przytoczonych przez Borowskiego (por. T. Borowski, *Portret przyjaciela*, w: tenże, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 387).

¹⁶ Por. *PI*, 5 VI 1941, s. 147. Również Borowski – wyznający odmienny ideał poezji i sztuki w ogólności – odnosił się krytycznie do liryki Trzebińskiego. W opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* zarzucał jej bezideowość, „nieobecność w niej człowieka, nieobecność w niej poety” (tenże, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 111).

¹⁷ T. Borowski, *Portret przyjaciela*, dz. cyt., s. 387-388. „Trzebiński został aresztowany i osadzony na Pawiaku w końcu października lub

W stronę Wacława

W świetle tego, co zostało powiedziane o szkolnych, gimnazjalnych i licealnych latach Trzebińskiego, pozostaje niezrozumiałe, jak Bojarski – ze swoim zamiłowaniem do Makuszyńskiego, Gałczyńskiego, kabaretu, staropolszczyzny, Sienkiewicza i sztuki z tezą – mógł stać się dla autora *Aby podnieść różę...* partnerem intelektualnym i artystycznym oraz skłonić go do zasile-

na początku listopada 1943 roku. Występował wówczas pod nazwiskiem Andrzeja Jarocińskiego; w jego kennkarcie był wypisany adres domu, gdzie miał rzekomo mieszkać, chociaż ów dom w ogóle nie istniał, zniszczony w 1939 roku. Gestapo wozilo tam Trzebińskiego na konfrontację. Na czerwonym plakacie z 10 listopada 1943 roku Trzebiński był wymieniony jako osoba skazana, lecz »przewidziana do ułaskawienia«. 12 listopada 1943 rozstrzelano go razem z trzydziestoma innymi więźniami przy Nowym Świecie 49” (*W gałązce dymu, w ognia blasku...*, dz. cyt., s. 410 – przypis 62). Miał to być odwet za wyroki śmierci wykonane dwa dni wcześniej przez polskie podziemie na – jak głosiło obwieszczenie dowódcy SS i policji na dystrykt warszawski – „Niemcach i osobach stojących w służbie niemieckiej”. Egzekucję opisał Antoni Chomicki, urzędnik pobliskiego Banku Zachodniego: „Okolo godziny 10.30 nadjechały wozy gestapo i zatrzymały się u zbiegu ulic Nowy Świat, Warecka i Ordynacka. Usłyszeliśmy wrzaski, które były nam znane, bo tylko hitlerowcy mogli tak krzyczeć. Zrobił się popłoch na ulicach, które natychmiast opustoszały. Ulice zostały zamknięte kordonem. (...) Na skrzyżowaniu ulic ustawił się szereg Niemców, obróconych twarzami do domów, z uniesioną do góry, gotową do strzału bronią maszynową – aby nikt nie mógł się zbliżyć do okien. Następnie nadjechały dwa samochody ciężarowe kryte brezentem. Wywólczo z nich ludzi zakapturzonych w jakieś zasłony z tkaniny papierowej, tak że twarzy nie było widać. (...) Nastąpiła pierwsza salwa. Po 5-10 minutach nastąpiła druga salwa, a następnie po pewnym czasie trzecia. Usłyszałem jeden słaby jęk i następnie 5 czy 6 po sobie następujących pojedynczych wystrzałów. To hitlerowcy dobijali tych, którzy od razu nie zginęli. (...) Nigdy w życiu naraz nie widziałem tyle krwi ludzkiej, która płynęła chodnikiem przed oknem banku. W szczelinie z prawej strony mignęły ludzkie ciała, które były wrzucane na samochód jak popadło. Następnie znów nadjechały wozy, które miejsce zbrodni zlały wodą. Wyszorowano chodniki i nasypiano żółtego piachu, aby nie było widać krwi” (por. tamże, s. 410-411 – przypis 62; pierwodruk: L. M-ski, *Z otwartych szkatuł*, „Stolica” 1966, nr 5).

nia szeregów ultraprawicowej, skrajnie nacjonalistycznej Konfederacji Narodu. Wydaje się to dziwne tym bardziej, że w domu Trzebiński nie znajdował podobnych wzorców, a w szkole obcował z kolegami o zdecydowanie lewicowej orientacji¹⁸. Zanim więc przyjrzymy się, czym dokładnie była Konfederacja i jaką rolę odegrali w niej Bojarski i Trzebiński, należy zdać sobie sprawę, jak dalece złożoną i niejednoznaczną osobowością był Trzebiński przed poznanie Bojarskiego.

Wśród młodzieńczych fascynacji intelektualnych Trzebińskiego oddzielne miejsce, obok galerników formy, zajmował Stanisław Brzozowski. Fakt ten w pierwszej chwili może wydać się nieprawdopodobny, zważywszy, że autor *Współczesnej powieści polskiej* wyznawał podział na treść i formę oraz prymat pierwszej nad drugą, podczas gdy Trzebiński relację etyki i estetyki – w tym sprawę treści i formy – pojmował bynajmniej nie „po brzozowsku”. Jednak konkretne poglądy Brzozowskiego na poszczególne kwestie z początku nie miały dla Trzebińskiego pierwszoplanowego znaczenia. Dopiero z czasem zaczął czynić z nich punkt odniesienia dla własnych poszukiwań. W Brzozowskim ołśnił Trzebińskiego przede wszystkim format postaci, rozległość myśli oraz przemożny wpływ na współczesnych i potomnych. Oto obcował z twórczością, która łączyła ambicje artystyczne, krytycznoliterackie, filozoficzne, a także interwencyjne i w pewnym stopniu profetyczne. Fenomen Brzozowskiego zawierał wzorzec osobowości i model dzieła, które Trzebiński zapragnął naśladować. Nie chodziło mu o powielanie poglądów mistrza, lecz o uzyskanie podobnej rangi w kulturze. Stąd nagle podejrzliwe spojrzenie na najgenialniejszych choćby teoretyków i praktyków sztuki czystej. Stąd wątpliwość, czy dzieło jest w stanie promieniować i oddziaływać na szeroką skalę, pozostając w kręgu warto-

¹⁸ Jan Tarłowski, bliski współpracownik Hanki Szapiro-Sawickiej, był jednym z pierwszych członków ZWM i należał do PPR, podobnie jak Arkadiusz Żurawski. Tadeusz Borowski zaś żywił przekonania na tyle lewicowe, by w koleżeńskich kłótniach zasłużyć na etykietkę komunisty.

ści autotelicznych. W innym czasie – być może. Pod inną szerokością geograficzną – na pewno. Ale nie w polskim kontekście kulturowym i nie w zmienionych w 1939 roku okolicznościach historycznych.

Pod wpływem autora *Legendy Młodej Polski* doskonałość artystyczna przestawała powoli stanowić wyłączną ambicję Trzebińskiego, czemu dał wyraz przeszło dwa lata przed wstąpieniem do organizacji. Wówczas to na pytanie, czy jest poetą, odparł – marzenie podając za stan faktyczny – „czymś więcej”¹⁹. Przykładu wielodyscyplinarności dostarczało także dzieło Stanisława Ignacego Witkiewicza, który pragnął stać się kimś więcej niż prawdziwym nawet artystą, „to znaczy tym, który stwarza koncepcje formalne”. Jeden z licznych *alter ego* autora nie na darmo oznajmia: „Moja ambicja sięga dalej niż to wszystko”²⁰. Mimo światopoglądowej przepaści dzielącej go od Brzozowskiego, Witkacy także hołubił marzenie o stworzeniu idei zdolnej w globalnej skali odmienić bieg wypadków społecznych oraz wpłynąć na losy kultury. Należy podkreślić, że przekonanie o pozaartystycznej misji człowieka pióra oraz pragnienie wszechstronnego oddziaływania zrodziły się w Trzebińskim pod ciśnieniem literatury, nie zaś pod presją rzeczywistości²¹ – tę dostrzegł dopiero po zawarciu znajomości z Bojarskim, a i wtedy nie przestał przedkładać „tekstowego świata” nad konkret codzienności. W miarę rozwijania działalności konspiracyjnej z Brzozowskim porównywał się coraz częściej. Potrafił otwarcie zadeklarować: „Chcę być prorokiem współczesności, jak Brzozowski”²².

¹⁹ Por. [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., 12 VI 1940, s. 43.

²⁰ Obydwa cytaty za: S.I. Witkiewicz, *Matka*, w: tenże, *Wybór dramatów*, wybór i wstęp J. Błoński, oprac. M. Kwaśny, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 221, Kraków 1974, s. 278.

²¹ Oprócz Brzozowskiego i Witkacego znaczenie w tej kwestii mogła mieć także postać Żeromskiego – ucieleśnienie etosu intelektualisty i pisarza zaangażowanego – jeśli zważyć, że Adamczewski, mentor Trzebińskiego w latach licealnych, żywił i zaszczeniał uczniom prawdziwy kult autora *Przedwiośnia*.

²² A. Karpowicz, *Andrzej i Wacław*, w: *W gałqzce dymu...*, dz. cyt., s. 97.

Jednak zanim to nastąpiło Trzebiński miał okazję dobitnie wyartykułować całkiem przeciwny pogląd na hierarchię ważności spraw wartych poświęcenia. W połowie 1941 roku Jan Tarłowski zanotował na marginesie rozmowy z kolegą:

starał się [Trzebiński] przekonać mnie o nicości zagadnień socjalnych w zestawieniu z irracjonalną głębią metafizyki, której on się oddaje całą duszą²³.

Na twierdzenie „Giovaniego”, że nie sposób obcować z absolutem, mając świadomość, że świat – pełen problemów społecznych i politycznych – potrzebuje rewolucji i odbudowy, Trzebiński zareplikował niewzruszenie:

– Tak. Tylko że odbudowę świata trzeba zacząć od siebie, jak uczy mistrz Wilde, niegdyś przeze mnie uwielbiany²⁴.

Ów manifest skrajnego indywidualizmu, arystokratyzmu duchowego oraz obronę autonomii sztuki opatrzył „Giovani” niepokojącym komentarzem:

Gadaliśmy na tematy socjalne. Chciałem dowiedzieć się, czy nie zmienił [Trzebiński] swych politycznych zapatrywań. Ale skądże by! Taki sam kogucik ONR-owiec jak dotychczas. Lecz jak zwykle twórczo-oryginalny²⁵.

Andrzej Trzebiński do ONR-u nie należał. Wiadomo to z całą pewnością. Zarówno Zofia Trzebińska-Nagabczyńska, jak towarzysze z Konfederacji, a wreszcie sam Jan Tarłowski zaprzeczyli, jakoby poeta był członkiem któregośkolwiek z odłamów ONR-u. Podobnie analiza przedwojennych tekstów Trzebińskiego wyklucza taką ewentualność. Określenie Tarłowskiego rozumiem więc

²³ [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., 21 VI 1941, s. 53.

²⁴ Tamże, s. 54. Jeszcze w kwietniu 1942 roku w liście do Tarłowskiego wspominał Trzebiński o Wilde'owskiej *splendid isolation* (por. tamże, s. 402 – przypis 28).

²⁵ Tamże, s. 53. Wcześniej używa Trzebiński zamiennie słów „żydofil” i „socjalista” (tamże, s. 39). Rubaszne zaczerpnięcie ze zbioru czar-nosecinnych klisz w polemicznym porywie? Jednocześnie prosi „Giovaniego”, żeby nie nazywał wspólnego kolegi endekiem: „Nie mów tak: endeck, bo to nieładnie” (tamże).

jako ukryte porównanie użyte dla uwydatnienia charakteru bądź jakiegoś rysu przekonań rozmówcy. „Giovani”, o czym świadczy lektura jego zapisków, rozpoznawał świat według schematu walki klas i podziału na formacje społeczno-ekonomiczne. Rzeczywistość ludzka jawiła mu się przez pryzmat polityki, w ostrych opozycjach. Czy miał jednak podstawy – a jeżeli tak, jakie – żeby określić Trzebińskiego w równie dosadny sposób? W odróżnieniu od „Giovani” Trzebiński postrzegał życie przez pryzmat literatury i prędeż był w stanie utożsamić się z poglądami wyrażonymi w podziwianym dziele literackim niż z konkretną opcją polityczną. Podążając tym tropem, trafiamy na ślad Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego Trzebiński darzył uwielbieniem, a który w swoich dziełach dał wyraz sprecyzowanym, choć dyskusyjnym zapatrywaniom na zagadnienia społeczne.

Osią swej refleksji nad społeczeństwem i kulturą – rozpatrywanymi łącznie i we wzajemnych zależnościach – uczynił Witkacy nieusuwalną, jego zdaniem, sprzeczność między wartościami indywidualnymi a społecznymi. Przywiązanie do tych pierwszych implikowało w jego pojęciu wstręt do demokracji pod wszelką postacią. „Dla Witkiewicza (...) demokracja współczesna, sama przez się już zła, stanowiła okres przejściowy, po którym miało nadejść społeczeństwo masowe. To było zagrożenie najważniejsze i tego obawiał się najbardziej, przynajmniej tam, gdzie w grę wchodziły wartości związane z kulturą w sensie węższym”²⁶. Demokratyzacja, którą uważał za trwałą tendencję dziejową, była według niego wymierzona w wybitne indywidualności, a więc

²⁶ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 178. Wcześniej autorka precyzuje, że kultura w sensie węższym – w opozycji do kultury w sensie szerszym pojętej jako organizacja społeczna – była dla Witkacego „domeną indywidualnej twórczości, przede wszystkim artystycznej, rozwoju osobowości związanego z dążeniem do przeżyć metafizycznych, w których możliwy jest pozaracjonalny kontakt z Tajemnicą Istnienia. Tak rozumiana kultura to zarazem świat wartości, które realizowane były w toku dziejów na gruncie religii, sztuki, filozofii” (tamże, s. 131). Trzebiński podobnie rozumiał sprawy kultury nawet wówczas, gdy od Witkacego oddalił się ku Brzozowskiemu.

także w artystów. Egalitaryzm bowiem pojmował Witkacy jako równoznaczny z niwelizmem, czyli ze zrównaniem wszystkich pod względem tak materialnym, jak duchowym. Wobec oczywistej niemożności równania wzwyż miało nastąpić równanie w dół. W owej sytuacji niemożliwa stawała się indywidualność, niemożliwa – kultura. Oto jak autor *Szewców* szacował koszt społecznego dobrobytu²⁷. Jednak anihilacja indywidualności i kultury była ledwie wierzchołkiem góry lodowej. W najdrastyczniejszych prognozach Witkiewicz–syn twierdził, że pełna szczęśliwość społeczna może zostać osiągnięta jedynie za cenę wyrzeczenia się przez jednostkę świadomości, a więc ludzkiej tożsamości – człowieczeństwa. Jakby i tego było mało, odczłowieczenie mogło stanowić etap przejściowy, aż „Przyjdzie czas, że może zaczniemy się dzielić jak komórki, w nieświadomości metafizycznej dziwności Bytu”²⁸.

Nie wiadomo, na ile Trzebińskiego przejęła wizja duchowej zagłady rodzaju ludzkiego i czy potrafił ocenić ją krytycznie²⁹. Można jednak przypuszczać, że nie pozostawał obojętny wobec spektakularnych sylwetek witkacowskich bohaterów, zwłaszcza artystów – on, który tak bardzo pragnął być artystą właśnie. Utożsamiał się z ich „hyrkanicznym” pożądaniem Absolutu w ży-

²⁷ Podkreślić wszakże należy, iż nie zamykał oczu Witkacy na krzywdę społeczną i mające nadejść przemiany uważał za zrozumiałe, o ile nie – moralnie uzasadnione. Charakterystyczne dla zajmowanego przez niego stanowiska jest przedstawienie Hiper-Robociarza jako postaci zwiastującej zagładę kultury, a jednocześnie ucieleśniającej ogrom cierpienia i pamięć o prześladowaniach (czternaście lat więzienia, kastracja).

²⁸ S.I. Witkiewicz, *Szewcy*, w: tenże, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 454.

²⁹ Posiadający inne doświadczenie życiowe Borowski omijał z daleka poglądy społeczne Witkacego. Mimo uznania dla wielu jego koncepcji artystycznych, nie był w stanie dojrzeć w demokracji prefiguracji totalitaryzmu. Później, na podstawie własnych obserwacji przeprowadził paralelę, owszem, lecz między totalitaryzmem a antydemokratycznymi systemami starożytności, które – za Nietzschem – gloryfikował Witkacy (por. *U nas, w Auschwitzu...*, dz. cyt., s. 103-105). Z perspektywy obozu piętnował Borowski nieuczciwość w społecznym rozumowaniu kolegów, a zatem – pośrednio – również w rozumowaniu ich mistrzów i mocodawców (por. tamże, s. 111).

ciu, z ich przekonaniem, że tylko wierząc w Absolut i w jego osiągnięcie można „coś w życiu stworzyć”³⁰. Obserwował dążenie do wielkości i poczucie wyższości tych genialnych spadkobierców dawnych tyranów, podszytych Nietzscheańskim nadczłowiekiem. Przypuszczam, że w okresie, o którym mowa, kontakt z krytyką demokracji w wydaniu Witkacego i bohaterów egzemplifikujących jego idee nie tyle spowodował radykalne zmiany w nastawieniu Trzebińskiego do rzeczywistości społecznej, ile zwiększył jego chłonność wobec pokrewnych postaw i ideologii wykorzystujących tego rodzaju krytykę dla totalitarnych celów. „Giovanniego” zaś skłonił do określenia kolegi mianem nieodpowiadającym stanowi faktycznemu.

Trzebiński wahał się między ideałem sztuki czystej i postawą spod znaku *splendid isolation* wobec rzeczywistości a snem o sławie pozaliterackiej, niosącym pokusę zaangażowania artystycznego i życiowego. Ze wspomnienia Zofii Szmydtowej dowiadujemy się, że był całkowicie świadom konfliktu sprzecznych tendencji we własnym wnętrzu: „Toczył ukradkiem walkę ze sobą. Raz sądził, że chce żyć, żeby tworzyć, to znów podejrzewał siebie o chęć górowania nad innymi przez własną, wielokierunkową działalność twórczą”³¹. Te konkurencyjne ambicje – autentycznej, ponadczasowej twórczości i bezpośredniego oddziaływania na współczesnych – pragnął zaspokoić na równi. Próbował je później realizować, lecz jedną kosztem drugiej, o kosztach psychicznych nie wspominając. Do powyższej antynomii dołączała opozycja słowa i czynu. Na nic zdały się znoszące ją koncepcje Awangardy Krakowskiej. Trzebińskiego nie przestawał dręczyć – podsycany przez lekturę Brzozowskiego – „niepokój, że bez czynu człowiek jest niedostateczny”³². Powodował nim maksymalistyczny imperatyw wszechstronności. Koniecznie i jak najszybciej

³⁰ Por. S.I. Witkiewicz, *Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd*, w: tenże, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 138.

³¹ Z. Szmydtowa, *Poeci z tajnego Uniwersytetu*, w: *W gałgźce dymu...*, dz. cyt., s. 104.

³² [A. Trzebiński], *** [Nota pośmiertna o Bojarskim], „Sztuka i Naród”, lipiec-sierpień 1943, nr 9-10, s. 1. Autorstwo Trzebińskiego – z punktu widzenia analizy treściowej i stylistycznej – praktycznie pewne.

chciał wszystko przeczytać, wszystkich poznać, zabrać głos we wszystkich sprawach i tworzyć we wszystkich dziedzinach, nie wyłączając opery, baletu i pantomimy. Równolegle „nie zamykał oczów na własne błędzenia czy opory. Wykrywał w sobie porywy zaślepienia, skłonność do tyranii”³³. W jego charakterze tkwiła krańcowość – skłonność do absolutnej afirmacji i takiejż negacji – nierzadko w stosunku do tych samych osób i idei. W jego wnętrzu toczyła się bezustanna walka.

Bojarski pod każdym względem stanowił przeciwieństwo Trzebińskiego. Intelktualnie oraz artystycznie więcej dzieliło ich niż łączyło. Bojarskiego cechowało jednak pogodne usposobienie, ufność wobec życia, ludzi i własnej osoby. O zaledwie trzy miesiące starszy od Trzebińskiego, sprawiał wrażenie zupełnie dorosłego – tak zapamiętała go Zofia Trzebińska-Nagabczyńska. Miał za sobą przedwojenny debiut prasowy. Godził twórczość z przynależnością do organizacji konspiracyjnej. Istnienie ludzkie postrzegał jako spójną i sensowną całość. Żywiołowym poczuciem humoru potrafił rozbrajać lęki i obawy. Dla Trzebińskiego mógł stać się niejako *antidotum* na samego siebie – przyjacielem nieodłącznym, wręcz niezbędnym do życia. Po zawarciu bliższej znajomości Bojarski wystąpił z propozycją, która mogła wydatować się Trzebińskiemu obietnicą przewyciężenia targających nim sprzeczności. Drugi rok kontaktów z Bojarskim zapoczątkował w jego życiu nowy etap obejmujący okres od stycznia 1942 do śmierci w listopadzie 1943 roku. Z tego też czasu pochodzi większa część zachowanej spuścizny po Trzebińskim.

„Ziarno obłędu”³⁴

Nie wydaje mi się, aby Wacław Bojarski „Bez walki zdobył zaufanie i serce Andrzeja”, jak twierdzi Alina Karpowicz³⁵. Ana-

³³ Z. Szmydtowa, dz. cyt., s. 104.

³⁴ Cyt. za: Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 61. Jest to tytuł jednego z rozdziałów zaczerpnięty z wypowiedzi Miłosza na temat imperialistycznych wi-

liza zapisków Trzebińskiego w pierwszej części *Pamiętnika* skłania ku przekonaniu, że wzajemne osvajanie w toku wymiany poglądów i wspólnych doświadczeń trwało ponad rok, a więc sporo, jeśli wziąć pod uwagę długość życia obydwu poetów. Ich przyjaźń zacieśniła się w momencie, gdy Bojarski zaprosił Trzebińskiego do udziału w zebraniu redakcyjnym inaugurującym – pod auspicjami i z inicjatywy Konfederacji Narodu³⁶ – działalność „Sztuki i Narodu”. Spotkanie odbyło się 25 stycznia 1942 roku i polegało na ustnej prezentacji materiałów do pierwszego numeru pisma, który ukazał się pod koniec marca. Tym sposobem, z początku niezobowiązująco, Trzebiński wszedł w orbitę KN. Bez przybliżenia historii, struktury oraz ideologii tej organizacji nie sposób oddzielić faktów od mitów narosłych wokół osoby, dalszych losów oraz twórczości autora *Aby podnieść różę...*

Pierwsza organizacja o nazwie Konfederacja Narodu powstała we wrześniu 1940 roku jako ugrupowanie niezależne od Związku Walki Zbrojnej, podlegające bezpośrednio rządowi RP na uchodźstwie³⁷. W początkach roku 1941 podzieliła się na dwa

zji Konfederacji Narodu: „W Warszawie okupacyjnej, tu gdzie było getto, gdzie obok mordowali Żydów i gdzie Polska była właściwie krajem – no, rzeczywiście to był *anus* Europy, tu, wtedy marzyć o imperium sięgającym od morza do morza? Wybaczy pan, było w tym ziarno obłędu” (tamże, s. 63-64).

³⁵ A. Karpowicz, *Andrzej i Wacław*, dz. cyt., s. 98.

³⁶ Patronat KN nad „Sztuką i Narodem” nie ograniczył się do spraw strukturalnych, personalnych i finansowych: „Nawet pobieżna lektura k o m p l e t u numerów »Sztuki i Narodu« łatwo przekonuje, że działalność tego pisma niemożliwa jest do rozpatrywania w oderwaniu od programu reprezentowanego przez Konfederację Narodu. Mimo pewnej swobody, jaką pozostawiono młodym redaktorom, umożliwiając im w ten sposób łatwiejsze pozyskiwanie współpracowników i czytelników, a zarazem rozszerzanie zakresu oddziaływania periodyku, wyrażali oni w swych artykułach poglądy i idee lansowane przez przywódców, ideologów i najwybitniejszych publicystów Konfederacji na łamach głównych periodyków tej organizacji, a szczególnie w jej teoretycznym organie, jakim była »Nowa Polska«” (S. Bereś, *Cień Konfederacji*, „Odra” 1987, nr 10, s. 38).

³⁷ W skład KN weszły wówczas: Tajna Armia Polska (TAP), Gwardia Obrony Narodowej (GON), Związek Czynu Zbrojnego (ZCZ), Korpus Obrońców Polski (KOP), „Wawel”, „Znak”, „Pobudka”, „Miecz

piony: wojskowy, czyli Konfederację Zbrojną, i polityczny, który przejął nazwę pierwotnie zarezerwowaną dla całości organizacji. Pion wojskowy – wierny generałowi Władysławowi Sikorskiemu i żywiący zaufanie do generała Stefana Roweckiego – optował za scaleniem wysiłku wojskowego kraju pod egidą ZWZ. Pion polityczny zajmował stanowisko przeciwne. (Pierwszym kierował major Jan Włodarkiewicz, przysły komendant „Wachlarza”; drugim – Bolesław Piasecki³⁸.) W wyniku różnicy poglądów do wiosny 1942 roku z Konfederacji wystąpiły wszystkie ugrupowania wchodzące w skład Konfederacji Zbrojnej³⁹. W szeregach organizacji pozostały jedynie mniejszościowe dotąd: KOP, „Miecz i Pług”⁴⁰ oraz skupiona wokół Piaseckiego grupa zrzeszona w „Po-

i Pług” (por. szerzej na ten temat: K. Malinowski, *Tajna Armia Polska*, „Znak”, *Konfederacja Zbrojna. Zarys genezy, organizacji i działania*, Warszawa 1986, s. 104-116).

³⁸ Przed wojną Piasecki (1915–1979) był członkiem kierownictwa okręgu warszawskiego oraz kierownikiem terenu warszawskiego Obozu Narodowo-Radykalnego. Po zdelegalizowaniu ONR-u w lipcu 1934 roku opublikował – na początku roku następnego – broszurę *Duch czasów nowych a Ruch Młodych*. Tekst ten stanowił podstawę ideologiczną dla wyodrębnionego przez Piaseckiego, z nielegalnego już ONR-u, Ruchu Narodowo-Radykalnego zwanego Falangą – od tygodnika, który stał się jego organem. Tytuł tygodnika zaś nawiązywał do nazwy hiszpańskiej partii faszystowskiej – Falange Española.

³⁹ Były to: „Wawel”, „Znak”, niezwiązana z Piaseckim część „Pobudki” oraz najliczniejsza i najważniejsza z militarnego punktu widzenia TAP. Latem zaś Konfederację opuściły ZCzZ i GON (por. Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w świetle dokumentów i relacji*, mps w zb. Archiwum „Civitas Christiana” Stowarzyszenia PAX, s. 35). Wymienione organizacje wstąpiły następnie do ZWZ-AK.

⁴⁰ W monografii Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej czytamy: „Szczególnie grożące »wysypą« były kontakty z efemerydami organizacyjnymi, w których łatwo mógł znaleźć się niemiecki agent, oraz z organizacjami spenetrowanymi przez Gestapo, jak »Miecz i Pług«” (G. Mazur, *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK 1939–1945*, Warszawa 1987, s. 87). Inny badacz dodaje: „Wolfgang Birkner z ramienia gestapo nadzorował działalność jednej z najbardziej tajemniczych organizacji polskiego podziemia – »Miecza i Pługa«” (T. Szarota, *Czy na pewno już wszystko wiemy?*, „Gazeta Wyborcza”, 2-3 grudnia 2000, s. 21). Birkner – *Hauptsturmführer SS* – był funkcjonariuszem warszawskiego gestapo zatrudnionym w referacie IVA4 (ochrona osobista), a także w specjalnym referacie IVN

budce”⁴¹. Osłabienie Konfederacji równało się uzależnieniu jej od Bolesława Piaseckiego. „Określenie momentu, w którym Piasecki zaczął wywierać decydujący wpływ na działalność KN, wydaje się być niemożliwe, ale pewnym jest, że już wiosną 1942 roku organizacja ta realizowała koncepcje programowe stworzone przez Piaseckiego i jego zwolenników”⁴². Wiosną, a zatem zanim Trzebiński został jednym z jej członków.

Konfederacja Narodu według formuły Piaseckiego zarówno kadrowo, jak ideologicznie była kontynuacją przedwojennego Ruchu Narodowo-Radykalnego zwanego Falangą, który wywodził się z Obozu Narodowo-Radykalnego⁴³. Założona i dowodzona przez Bolesława Piaseckiego Falanga działała – cały czas nielegalnie – do roku 1939. Historyk faszystów europejskich, Jerzy W. Borej-

(zbieranie informacji). Następnie zaś stanął na czele *Einsatzkommando Białystok*. W monografii Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej czytamy: „Szczególnie groźące »wysypą« były kontakty z efemerydami organizacyjnymi, w których łatwo mógł znaleźć się niemiecki agent, oraz z organizacjami spenetrowanymi przez Gestapo, jak »Miecz i Pług«” (G. Mazur, *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK 1939-1945*, Warszawa 1987, s. 87).

⁴¹ W marcu 1942 roku KN liczyła 619 członków na terenie Warszawy, co stanowić miało ok. 1/3 ogólnego stanu organizacji w kraju. Jednak dane dotyczące pozostałych obszarów „wydają się być znacznie przesadzone, co zmieniałoby proporcje na korzyść Warszawy” (J.J. Terej, *Przyczynek do dziejów prawicowych organizacji politycznych w Warszawie (1939-1944)*, w: *Warszawa lat wojny i okupacji 1939-1944*, Warszawa 1973, z. 3, s. 173).

⁴² A. Dudek, G. Pytel, *Bolesław Piasecki – próba biografii politycznej*, przedmowa J.J. Lipski, Londyn 1990, s. 122.

⁴³ Ciągłości tej zaprzecza Andrzej Krzysztof Kunert (por. hasło *Piasecki Bolesław*, w: A.K. Kunert, *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939-44*, przedmowa A. Gieysztor, Warszawa 1987, s. 126), zaprzecza też Jerzy Haggmajer (por. tenże, *Przyczynek do biografii Bolesława Piaseckiego*, „Kultura – Oświata – Nauka. Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX” 1983, nr 1). Potwierdza ją natomiast porównanie składu osobowego oraz treści prasy obydwu organizacji, wypowiedzi Piaseckiego z okresu RNR i KN, a także relacje samego Haggmajera dotyczące osób i faktów. Por. obszerniej na ten temat: K. Krajewski, *Uderzeniowe Bataliony Kadrowe 1942-1944*, Warszawa 1993, s. 44.

sza, scharakteryzował Falangę następująco:

Niebawem po rozwiązaniu Obozu Wielkiej Polski, wykorzystując młodzież Narodowej Demokracji, utworzono w maju 1934 roku organizację faszystowską Polski międzywojennej – Obóz Narodowo-Radykalny, która podzieliła się niebawem na ONR-ABC i ONR-Falangę. Na czele głośniejszej Falangi stanął charyzmatyczny, wybitny organizator, zaledwie dwudziestokilkuletni Bolesław Piasecki. Miała ona charakter kadrowy, elitarny, wzorowała się na przykładach hitlerowskim i włoskim, surowo przestrzegała zasad hierarchicznych, wodzostwa. Liczyła około pięciu tysięcy członków. Jej bazę społeczną stanowiła młodzież akademicka, działała głównie na wyższych uczelniach, głosząc hasła państwa totalitarnego, ograniczającego wielki kapitał, opartego na światopoglądzie katolickim, nacjonalizmie i antysemityzmie. ONR-Falanga terroryzowała młodzież żydowską na uczelniach, niszczyła sklepy i lokale żydowskie⁴⁴.

Jej dziełem były między innymi zamachy bombowe (na lokale Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie i Łodzi, a także na warszawską siedzibę Bundu), napady na pochody pierwszomajowe (w formie ostrzelania lub ataku bombowego), ataki na działaczy socjalistycznych (na przykład pobicie i ugodzenie nożem Stanisława Dubois). „Po drugiej wojnie światowej okazało się, że Piasecki był bezpośrednio opłacany i inspirowany z Rzymu [chodzi o Mussoliniego]”⁴⁵.

W październiku 1939 roku ze środowiska Falangi wyszła inicjatywa utworzenia w okupowanej Warszawie – w porozumieniu z niemieckimi władzami – Narodowej Organizacji Radykalnej, „która z jednej strony nawiązywałaby do programu i ideologii ONR-Falangi, z drugiej zaś stwarzała płaszczyznę działania dla

⁴⁴ J.W. Borejsza, *Szkoły nienawiści. Historia faszystów europejskich 1919-1945*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 139. Zygmunt Przetakiewicz cytuje powojenną wypowiedź Bolesława Piaseckiego na temat bazy społecznej Falangi: „Falanga była organizacją studentów i lumpenproletariatu, czyli elementu bardzo niebezpiecznego w połączeniu tych dwóch czynników, bo studenci plus lumpenproletariat, to jest straszna siła wybuchowa” (Z. Przetakiewicz, *Od ONR-u do PAX-u. Wspomnienia*, Warszawa 1994, s. 38).

⁴⁵ J.W. Borejsza, dz. cyt., s. 139.

osób starszej generacji, antysemitów i germanofilów”⁴⁶. Liderem przedsięwzięcia był Andrzej Świetlicki, przed wojną członek Komitetu Porozumienia Organizacji Narodowo-Radykalnych, szef organizacji warszawskiej RNR⁴⁷.

Od niemieckiej administracji wojskowej inicjator NOR, Andrzej Świetlicki, otrzymał dawny lokal Związku Młodej Polski w Alejach Ujazdowskich oraz mieszkanie Juliana Tuwima. Jednakowoż, gdy władzę przejęła administracja cywilna, a sprawami politycznymi zaczęło zajmować się Gestapo, NOR została wyjęta spod prawa. Mimo tego zakazu spotkania w lokalu w Alejach Ujazdowskich odbywały się nadal. (...) Dopiero w kwietniu 1940 roku Hitler zabronił niemieckiemu dowództwu mieszania się w problemy polityczne na zajętych terenach. (...) Andrzej Świetlicki został aresztowany i 8 maja 1940 roku trafił na Pawiak. Przebywał tam blisko półtora miesiąca, a następnie został rozstrzelany w wielkiej egzekucji w Palmirach 20-21 czerwca 1940 roku. Taki był finał bodaj najpoważniejszej próby podjęcia kolaboracji z hitlerowskim okupantem⁴⁸.

Z najnowszych badań Tomasza Szaroty wynika wszakże, że przekonanie o braku jakiegokolwiek działalności NOR, która świadczyłaby o współpracy z okupantem, jest fałszywe: „Tym, kto w zorganizowaniu zajęć antyżydowskich w Warszawie w marcu 1940 roku odegrał rolę pierwszoplanową, był, jak sądzę, jeden

⁴⁶ T. Szarota, *U progu Zagłady. Zajścia antyżydowskie i pogromy w okupowanej Europie*. Warszawa. Paryż. Amsterdam. Antwerpia. Kowno, Warszawa 2000, s. 50. Por. szerzej o programie NOR: A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 108.

⁴⁷ Z dawnej Falangi, obok Świetlickiego i wielu innych, w szeregach NOR znalazł się także Jerzy Cybichowski, który w roku 1943 stanie się jednym z towarzyszy i bohaterów dziennika Trzebińskiego. Jerzy Cybichowski miał za sobą przedwojenny staż w Falandze, gdzie – między innymi – współpracował z Onufrym Bronisławem Kopczyńskim jako publicysta „Ruchu Kulturalnego”. Jako członek Konfederacji Narodu był redaktorem naczelnym pisma „Do broni!”, kierownikiem Pionu Młodzieżowego KN, redaktorem „Młodzieży Imperium”. Publikował też w „Nowej Polsce”, naczelnym organie prasowym wojennej formacji Bolesława Piaseckiego. Brał udział w pierwszej wyprawie Uderzenia. Zginął podczas „wsypy” przy Wspólnej, przed drugą wyprawą UBK, w maju 1943 roku.

⁴⁸ A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 108-109.

z bliskich współpracowników Bolesława Piaseckiego, Andrzej Świetlicki⁴⁹. O „pogromach w Warszawie, których nie było od 1880 roku”⁵⁰ – jak wyraził się Adam Czerniaków – Szarota pisze: „Nie da się niestety ustalić, czy koncepcja sprowokowanych zajęć antyżydowskich narodziła się w Alei Szucha, czy też przyjęto tam z radością inicjatywę polskich faszystów”⁵¹. O członkach NOR natomiast „wiemy przynajmniej tyle, że przy organizowaniu zajęć antyżydowskich szli oni z Niemcami ręką w rękę”⁵², co odnotował „Biuletyn Informacyjny” ZWZ z 21 czerwca 1940 roku.

Kwestia ewentualnego udziału Bolesława Piaseckiego w NOR nie jest wyjaśniona. W liście do Antoniego Dudka i Grzegorza Pytla z 26 marca 1987 roku Włodzimierz Sznarbachowski pisał:

Piasecki przed najbliższymi nie ukrywał, że prowadził rozmowy z Wehrmachtem. Nie ujawniając, z kim ani na jakim szczeblu. Mówił o tym i mnie, a jego matka po aresztowaniu syna liczyła na to, że Wehrmacht weźmie go w obronę przed Gestapo. (...) W październiku [1939] Piasecki myślał o stworzeniu rządu okrojonej Polski. Kandydatem na prezydenta był docent Uniwersytetu Warszawskiego, znany internista Michalski. Ubiegał się też o to na własną rękę prof. Zygmunt Cybichowski [ojciec Jerzego]. Piasecki zamierzał stworzyć dwie organizacje: jawną, współpracującą z Niemcami NOR oraz podziemną, walczącą z Niemcami, na której czele miał stać Przetakiewicz⁵³.

W rozmowie z autorami biografii Piaseckiego Zygmunt Przetakiewicz zaprzeczył jakiegokolwiek udziałowi Bolesława Piaseckiego w NOR. Poszlaką skłaniającą do dania wiary Sznarbachow-

⁴⁹ T. Szarota, dz. cyt., s. 50.

⁵⁰ Zapis z 27 marca 1940 roku w: *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego. 6 IX 1939–23 VII 1942*. Opracowanie i przypisy M. Fuks, Warszawa 1983, s. 98.

⁵¹ T. Szarota, dz. cyt., s. 67.

⁵² Tamże, s. 57.

⁵³ A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 109. W książce Włodzimierza Sznarbachowskiego wyczytać można, że profesor Zygmunt Cybichowski był kolegą uniwersyteckim Hansa Franka. Gdy zatem Frank został generalnym gubernatorem w Polsce, Cybichowski „przez niego zabiegał o mianowanie siebie szefem kadłubowego państwa polskiego lub przynajmniej szefem *Verwaltungsgebiet Polen*” (W. Sznarbachowski, *300 lat wspomnień*, Londyn 1997, s. 193).

skiemu jest fakt, że Piasecki miał w zwyczaju działać przez prokurentów: przed wojną do współpracy z OZON-em oddelegował Jerzego Rutkowskiego. Faktem natomiast jest, że w założonym po wojnie przez Bolesława Piaseckiego piśmie „Dziś i Jutro” – w numerze 43(49) z 3 listopada 1946 roku – nazwisko Andrzeja Świetlickiego znalazło się na *Liście poległych działaczy b. Konfederacji Narodu i żołnierzy „Uderzenia”*, choć do KN ani do Uderzeniowych Batalionów Ludowych Świetlicki nie zdążył należeć.

Również w łonie „Pobudki” władza sprawowana była *per procura*. „Pobudka” – stanowiąca trzon Konfederacji Narodu według formuły Piaseckiego – założona została w październiku 1939 roku przez aktywistów RNR-u. „W kierownictwie »Pobudki« znalazł się Jerzy Hagmajer, który wprowadził do tej organizacji około trzydziestu młodych ludzi, przed wojną należących do szkolnych ogniw RNR-u. Byli wśród nich przyszli bliscy współpracownicy Bolesława Piaseckiego – Ryszard Reiff, Mieczysław Kurzyna i Tadeusz Anderszewski. Wokół Jerzego Hagmajera wykrystalizował się zespół ludzi, który następnie umożliwił samemu Piaseckiemu stanięcie na czele własnej organizacji konspiracyjnej”⁵⁴. Do „Pobudki” weszli również tacy działacze Falangi, jak Włodzimierz Pietrzak i Onufry Bronisław Kopczyński, którym „Sztuka i Naród” bezpośrednio zawdzięcza swoje powstanie.

Przywódca, główny strateg oraz ideolog Konfederacji Narodu w jednej osobie, Bolesław Piasecki, wyłożył swoje poglądy – a tym samym program działania organizacji – w broszurze *Wielka Ideologia Narodu Polskiego*, wydanej konspiracyjnie jeszcze w roku 1940 nakładem Polskiego Wydawnictwa Narodowego „Szczerbiec” i Wydawnictwa „Ogniw Wielkiej Polski”. Autor określił swoją wypowiedź mianem „syntezy polskiej drogi narodowej” i „twórczej koncepcji całości polskiej myśli ideowo-politycznej”⁵⁵. *Wielka Ideologia* niosła prostą odpowiedź na wiele bolesnych wówczas pytań zrodzonych przez szok po klęsce wrześniowej. Mało tego, proponowała rozwiązania mające zażegnać wszelkie pro-

⁵⁴ A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 113.

⁵⁵ L. Całka [B. Piasecki], *Wielka Ideologia Narodu Polskiego*, Warszawa 1940, s. 3.

blemy Polski – czy to wewnętrzne, czy zewnętrzne. Ale roztaczała także o wiele szerszą perspektywę. Rozumowanie Piaseckiego było następujące: klęska państwa polskiego we wrześniu 1939 roku spowodowana została niemocą Polaków poddanych – z racji swej niemocy – „wpływem żydów [sic!]”⁵⁶ oraz innych obcych agentur”⁵⁷. Dodatkowo osłabił Polskę system demokratyczny – ten sam, podkreślał autor, który legł u podstaw katastrofy rozbiorowej. Zło należy więc zaatakować z dwu stron: zmienić Polaków i zmienić system. A ściślej nie tyle zmienić Polaków, ile wyzwolić tkwiące w narodzie „utajone dotąd wartości zdolne przywrócić Polsce zwycięską rolę podmiotu dziejów”⁵⁸. Radykalną poprawę sytuacji przyniesie więc „skrytalizowana hierarchia celów”, która pozwoli Polakom w sposób „jednolity” rozwiązywać problemy decydujące dla życia indywidualnego i zbiorowego⁵⁹. Na owe cele, czyli przewodnie ideały narodu polskiego, miały się składać, jak następuje:

⁵⁶ Odziedziczona po Falandze ortografia rządziła się własnymi rygorami, odmawiając Żydom prawa do obowiązującej pisowni z wielkiej litery. Pisane małą literą słowo „żyd” nie oznaczało przy tym przedstawiciela wyznania mojżeszowego. Do Żydów – a raczej „żydów” – falangiści zaliczali bowiem na podstawie kryterium rasowego, nie zważając na przynależność religijną, językową, narodową, a tym bardziej na autoidentyfikację osoby kwalifikowanej. Na temat minuskuły narodoworadykalnej por. J.J. Lipski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, wstęp A. Michnik, oprac. Sz. Rudnicki, Londyn 1994, s. 124. [O źródle tytułu swojego opracowania Jan Józef Lipski pisał: „Nazwę Katolickie Państwo Narodu Polskiego ukuto w Obozie Wielkiej Polski (faszyzującej wersji Stronnictwa Narodowego) – by nazwać wizję przyszłej Polski; ideę tę przejął Obóz Narodowo-Radykalny «Falanga» pod wodzą Bolesława Piaseckiego, przyszłego szefa kolaborującego z komunistami PAX-u” (tenże, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992, s. 194-195).] Na temat falangistowskiej ortografii por. także przypis 13 do rozdziału *Antysemityzm i stosunek do rasizmu* w pracy: A. Paszko, *O Katolickie Państwo Narodu Polskiego. Inspiracje katolickie w ideach politycznych Grupy „Szańca” i Konfederacji Narodu*, Kraków 2002, s. 282.

⁵⁷ L. Całka [B. Piasecki], dz. cyt., s. 3. Właściwy wymiar klęski wrześniowej – zdaniem Piaseckiego – wyrażał się nie w tym, że Polska nie odparła wrogich ataków, lecz że sama nie wszczęła zwycięskiej wojny.

⁵⁸ Tamże, s. 4.

⁵⁹ Por. tamże.

- „stworzenie z Narodu wspólnoty moralno-politycznej, wyznającej jedną katolicką wiarę, przepojonej duchem zdobywczym” – poniżej Piasecki dodawał, że połączenie nacjonalizmu z katolicyzmem „posiada psychologiczne uzasadnienie w duszy Narodu polskiego”⁶⁰;
- „umieszczenie centrum władzy w hierarchicznej elicie”, albowiem „droga wyborów powszechnych nie daje możliwości właściwego rządzenia Polską i twórczego wychowania Narodu”⁶¹;
- „stworzenie geograficznej bazy–matki polskości na zachodnich i centralnych terenach Rzeczypospolitej”, z której to przestrzeni „muszą być wyrugowane wszystkie elementy narodowościowo obce, ze specjalnym uwzględnieniem żydów, których przesiedlenie poza wskazany obszar stanowić winno pierwszy etap rozwiązania zagadnienia żydowskiego”⁶²;

⁶⁰ Tamże, s. 7-8.

⁶¹ Tamże, s. 9.

⁶² Tamże, s. 11. „Narodoworadykalna refleksja w zakresie spraw związanych z tzw. «kwestią żydowską» sięga bardzo głęboko. Tezę o wyjątkowej szkodliwości narodu żydowskiego w dziejach państw i narodów europejskich w piśmiennictwie tych środowisk [Grupy „Szańca” i Konfederacji Narodu] osadzono na wielorakich przesłankach i podbudowano całą serią «dowodów», niejednokrotnie sięgając do argumentów natury filozoficznej czy wręcz uzasadnień teologicznych i egzegezy biblijnej” (A. Paszko, dz. cyt., s. 285). W rozdziale *Antysemityzm i stosunek do rasizmu* (tamże, s. 279-306) badacz przedstawia szczegółową analizę tej „refleksji” za czas wojny. Nie sposób jednak zgodzić się z zaproponowanym przezeń przyporządkowaniem typologicznym rasizmu KN, który jakoby nie był rasizmem antropologicznym: „Terminy «rasa» i «rasizm» są używane przez narodowych radykałów bądź w znaczeniu przenośnym, bądź też dotyczą nie tyle typu antropologicznego, co «duchowego»; bowiem jak pisał jeszcze w okresie międzywojennym jeden z czołowych ideologów «Falangi», Wojciech Wasiułyński, «(...) Żydzi nie stanowią jednej rasy fizycznej», lecz «(...) niezwykle zwarty typ życia duchowego» (tenże, *Idealizm dziejowy*, „Prosto z mostu” 1936, nr 1). W tym ostatnim stwierdzeniu można doszukiwać się klucza do zrozumienia specyfiki narodoworadykalnego antysemityzmu” (A. Paszko, dz. cyt., s. 297). Tyle że o przynależności do „niezwykle zwartego typu życia duchowego” decydował „typ antropologiczny”: „przynajmniej od chwili ogłoszenia encykliki Piusa XI [Mit brennender Sorge] pojawił się problem, który bepiści rozwiązała przez kamuflaż i udawanie, że nie o rasizm

- przekształcenie Polaka w „typ na wskroś militarny, ucieleśniający zasadę, że nad Wisłą nawet spać trzeba z karabinem”⁶³;

tu przecież chodzi. Najsprytniej załatwił to Alfred Łaszowski. Jego artykuł pisany był właśnie po encyklice i w związku z nią. (...) «Dla nas nie rasa jest przedmiotem kultu metafizycznego, nie jest wyzwaniem czy dogmatem wiary. Nie wkracza w dziedzinę pojęć religijnych. Możemy nawet uznać, że często jej wyodrębnienie nasuwa z punktu widzenia naukowego trudności poważne. To wszystko prawda. Ale. Ale. Ale mimo to żydzi istnieją, łatwo ich rozpoznać na pierwszy rzut oka w 99 wypadkach na 1. Choćby po specyficznym nosie. W obliczu tego nosa deklaracja jasna. Mało nas to obchodzi, czy żydzi są rasą czy nie. To ich prywatne zmartwienie. Niech się uczeni głowią. Nam wystarczy codzienne doświadczenie. Doświadczenie to mówi, że semici są czymś innym, że różnią się od Polaków, a czy ten układ cech wyróżniających pod względem fizycznym i psychicznym nazwiemy rasą czy pierwiastkiem obcym, to jest właściwie kwestia umowy» (tenże, *Czy rasizm i antysemityzm to jedno?*, „Falanga” 1938, nr 32-33). (...) Kogo bepiści mieli na myśli, pisząc o Żydach? Jasne, że przede wszystkim ludzi wyznania mojżeszowego lub też narodowości żydowskiej. (...) Żydami dla bepiстів (i w ogóle oenerowców oraz endeków) byli również neofici chrześcijańscy (zwani przeważnie w Polsce «przechrztami» lub «wychrztami») bez względu na swoje deklaracje narodowe. «Wychrzczenie się nie powinno powodować żadnej zmiany w prawach ani dla wychrztzy, ani dla jego potomków» (*Żyd nie może być obywatelem polskim!*, „Jutro” 1937, nr 19). (...) A tysiące rodzin neofitów z XIX wieku? A frankiści? A parę setek rodów szlacheckich, od XVI wieku poczynając, a może i dawniej? (...) znajdujemy w «Falandze» informację podaną najwyraźniej aprobatywnie jako proponowany wzór do naśladowania, że węgierski polityk Imredy musiał ustąpić, gdyż jedna z jego prababek była Żydówką (por. *Imredy*, „Falanga” 1939, nr 6). Sięgać więc chcieli bepiści dalej niż ustawy norymberskie! Oenerowcy – i endecy – ani nie wierzyli w proces asymilowania się Żydów, ani go sobie nie życzyli (...). Szerzej (...) i bardzo dobitnie oraz zwięźle sformułował to, jako zalecenie programowe, Alojzy Targ: «Asymilację należy zdecydowanie zwalczać» (tenże, *Dwie mniejszości narodowe*, „Kuźnica” 1935, nr 2). (...) Chodzi w każdym razie [bepistom] o przerażający system dyskryminacyjny, a nawet zagrożenie eksterminacją. Gdy chce się takim «prawom» poddać ludzi należących do innego narodu, można to określić jako zbrodnicze konsekwencje nacjonalizmu. Jeśli jednak rozciąga się to na osoby takie – by poprzestać na postaciach z dziejów międzywojennego i powojennego katolicyzmu – jak np. siostra Landy z Lasek, Rafał Blüth lub Jerzy Zawieyski, termin «nacjonalizm» nie starcza, dołącza się tu bowiem przesłanka pochodzeniowo-rasowa. (...) Również ci publicyści, którzy zaczęli już zastanawiać się, jaki konkretnie kształt

- „postawienie wszystkim pracującym ideału Polaka przedsiębiorcy (...) wychowanego w duchu solidaryzmu narodowego”⁶⁴.

Ucieleśnienie powyższych postulatów nie było wszakże przedstawione jako cel sam w sobie, lecz zaledwie jako warunek „realizacji misji dziejowej Narodu”⁶⁵. „Misja dziejowa Narodu” stanowiła kluczowe pojęcie *Wielkiej Ideologii*. Zdefiniował ją Piasecki jako stworzenie przez Polskę bloku rasowo-geopolitycznego, zwanego inaczej Imperium Słowiańskim – słowiańskim, ale pod bezwarunkowym przywództwem Polaków, ponieważ „obowiązek przewodnictwa polskiego w tym dziele jest oczywisty”⁶⁶, „jest Imperium kwestią »być albo nie być« polskiego państwa”⁶⁷.

prawny trzeba by nadać wyodrębnieniu Żydów ze społeczeństwa – brali pod uwagę wyłącznie kryteria pochodzeniowe: «Regulacja sprawy żydowskiej drogą prawną stwarza przede wszystkim konieczność ustawowego uznania różnicy między Polakiem i nie-Polakiem (...). W ustawie będzie uwzględniona interpretacja pojęcia „narodowość polska” – oczywiście nie pod kątem widzenia „poczucia narodowości” jednostki (...) rolę zasadniczą w definicji narodowości grać będzie pochodzenie jednostki» (T. Wojnar, *Etapy rozwiązania kwestii żydowskiej*, „Ruch Młodych” 1937, nr 6(21), s. 32). Gołym okiem widać, że nie o prawne zarysowanie różnicy między «Polakiem» i «nie-Polakiem» tu chodzi, lecz o opozycję «Żyd – Aryjczyk», bo zapewne ani Reuttowie, ani Hagmajer, ani Kunstetterówna, ani inni działacze ONR «Falangi» niemieckiego pochodzenia nie mieli obaw, że będą uznani za Niemców, a nic wspólnego nie mający z ONR przeróżni de Laveaux, Marconiowie, Whiteheadowie, O’Brien de Lacy, Achmatowicze, Żemajtiszowie i Staniszkisowie też nie mieli czego się tu obawiać. Chodziło o Żydów i tylko o nich” (J.J. Lipski, dz. cyt., odpowiednio s. 130, 124-125 – choć wart przytoczenia w tym miejscu byłby cały rozdział *Antysemityzm ONR „Falangi”*, tamże, s. 112-158).

⁶³ L. Całka [B. Piasecki], dz. cyt., s. 12.

⁶⁴ Tamże, s. 12-13.

⁶⁵ Tamże, s. 12.

⁶⁶ Tamże, s. 16. Piasecki ze swoją koncepcją nie był oryginalny. „Wiodącą ideą ruchów faszystowskich były szczególne prawa własnego narodu, jego wyjątkowość, egzaltacja przeszłości historycznej, hasła nie tylko Imperium Włoskiego czy nowej wielkiej Rzeszy Niemieckiej, ale Wielkich Niderlandów czy Wielkiej Rumunii. Dążenie do podboju i podporządkowania innych narodów przy pomocy wojny wchodziło w skład ideologii nie tylko dwóch wielkich ruchów faszystowskich” (J.W. Borejsza, *Szkoły nienawiści*, dz. cyt., s. 44).

⁶⁷ *Imperium Słowiańskie. Mapa wydana przez Konfederację Narodu [-] Organizację Drużyn Imperium Słowiańskiego*, Warszawa, 1 X 1941,

Wywód Piaseckiego wspierało – w funkcji argumentów bądź konkluzji – więcej podobnych, arbitralnych tautologii podawanych jako pewniki. Dowolność stwierdzeń zadziwiała rozmachem. Na cudowne recepty *Wielkiej Ideologii* składały się propozycje pozostające bez związku z ówczesną sytuacją Polski, połączone architekturą pozornego wynikania i falangistowskim frazesem. W tej perspektywie problemy faktyczne – jak chociażby kwestia odzyskania niepodległości – okazywały się pozbawione nie tyle znaczenia, ile realnego bytu. Mrzonki i rojenia natomiast przybierały pozór najtwardszego konkretności. Między fikcją i rzeczywistością ustanawiał Piasecki stosunek odwrotnie proporcjonalny. Dzięki temu do rangi jedyne zadania godnego narodu polskiego awansowała walka o wielkość należną mu jako depozytariuszowi, szafarzowi i gwarantowi wartości absolutnych. Oto w jaki sposób Komendant Główny KN definiował w owym czasie realizm historyczny, który utożsamiał z idealizmem obiektywnym – przy czym obiektywizm pojmował jako zgodność danego poglądu z własnymi zapatrywaniem. Podkreślał też, że stanowisko Konfederacji Narodu zdecydowanie przeciwstawia się „haniebnej obrzydliwości minimalistycznego pseudorealizmu”⁶⁸, reprezentowanej przez ZWZ-AK, Delegaturę Rządu oraz sam rząd, razem wzięte.

Imperium Słowiańskie Piasecki widział ogromne: od Finlandii po Bałkany, dysponujące Syberią i terenami na południowy-wschód od Uralu jako koloniami, ze wschodnimi granicami na linii Brama Smoleńskiej, Dniepru i Odessy, na zachodzie w granicach piastowskich, obejmujące również Prusy Wschodnie. Ludy Związku Sowieckiego „po wyzwoleniu ich przez zbrojny mocą i ideą Naród polski” miały wejść w skład „polskiej federacji lu-

s. 2. Egzemplarze dokumentu znajdują się w posiadaniu Lesława Mariana Bartelskiego oraz Władysława Bartoszewskiego. Władysław Bartoszewski otrzymał mapę od Wacława Bojarskiego, który idee Imperium Słowiańskiego propagował z nieskrywanym entuzjazmem (relacja Władysława Bartoszewskiego z 20 IX 1998 – nagranie magnetofonowe).

⁶⁸ Wojciech z Królewca [B. Piasecki], *Wojna w Polsce czy wojna dla Polski*, „Nowa Polska”, 23 XII 1942, nr 40, s. 1.

dów słowiańskich”⁶⁹. Niepodległościowe aspiracje Ukrainy natomiast należało ukrócić jako ciemne, wsteczne, egoistyczne i moralnie nie do przyjęcia, ponieważ utrudniające realizację polskiego posłannictwa⁷⁰.

Słowiańskie Imperium – rzecz ciekawa – miało zostać wcielone w życie nie tylko niezależnie od woli słowiańskich pobratymców i wbrew narodom „obcym rasowo Słowianom”, lecz także na przekór samym Polakom. Owszem, Polakom miała przypaść w Imperium rola dowódców i wychowawców. Tymczasem jednak daleko im było do jednolitego ideowego ordynku i powszechnej aprobaty dla mocarstwowego programu. W celu uratowania narodu polskiego przed moralnym rozkładem powziął Piasecki zamiar spisku wychowawczego. Za warunek powodzenia przedsięwzięcia uznał jego bezwzględnie tajny charakter. W razie jawności bowiem realizacja zbawczej misji napotkałaby nieuchronnie na opór, jaki Polacy zwykli stawiać dążeniom do wyzwolenia ich ze zgubnych wad. Toteż elita – której nikt nie będzie w stanie zarzucić, że „nie powstała z krwi organicznego życia narodu” – miała niepostrzeżenie, „z miłością lecz drapieżnie”, „historyczne jego [narodu] nałogi i schorzenia zwalczać (...), wykorzystując zarówno dodatnie wartości, jak i wady Polaków dla celów wychowawczych w niezachwianym poczuciu wielkiej służby”⁷¹. Zadanie elity polegać miało na narzuceniu narodowi jednolitości uczuć, myśli i działań – tożsamości każdego z każdym, a wszystkich z przywódcą. Tylko bowiem identyczność jednostek mogła sprawić, że indywidualizm – dotychczas zgubny – „stanie się z czynnika anarchistycznego wartością konstruktywną”⁷². Lektura *Wielkiej Ideologii Narodu Polskiego* nie pozostawia najmniejszej wątpliwości, że w projekcie Imperium Słowiańskiego Komentantowi Głównemu KN chodziło o stworzenie imperialistyczne-

⁶⁹ L. Całka [B. Piasecki], *Wielka Ideologia...*, dz. cyt., s. 18.

⁷⁰ Por. tamże.

⁷¹ Tamże, s. 23.

⁷² Tamże, s. 21. Wizja indywidualizmu, który miałby polegać na ujednoczeniu, czyli likwidacji indywidualności, to kolejny przykład autor-skiej strategii Piaseckiego opartej na logicznych sprzecznościach.

go państwa totalitarnego, gdzie jeden – on właśnie – decydowałby o wszystkim za wszystkich.

Wojenny manifest Piaseckiego nawiązywał do jego broszury z 1935 roku, *Duch czasów nowych a Ruch Młodych*, rozwijając i radykalizując zawartą w niej koncepcję polskiej misji dziejowej. Autor otwarcie określał swoje poglądy jako nacjonalistyczne i imperialistyczne. W ich zakresie głosił konieczność zlikwidowania liberalnej demokracji, wszelkich form parlamentaryzmu i ruchów lewicowych, a także postulat wprowadzenia autorytarnego korporacjonizmu, solidaryzmu narodowego oraz monopartyjnych rządów elitarnych. Ów jednoznacznie faszystowski program uzupełniały elementy nazistowskie: spiskowa teoria historii i rasizm – ze szczególnym naciskiem na antysemityzm oraz panslawizm rozumiany w kategoriach rasistowskich. Piaseckiego fascynował Mussolini i faszyzm hiszpański (w geście solidarności z którym organ prasowy RNR-u i sam RNR nosiły nazwę Falangi). W roku 1940 natomiast – przy całej nienawiści do hitlerowskich Niemiec – autor *Wielkiej Ideologii* Hitlerowi przyznał zasługę rozbudzenia w Europie świadomości rasowo-geopolitycznej⁷³. Własny projekt dla Polski Piasecki wpisał zaś w zapoczątkowaną przez Führe-ra „strategię walki między rasowo-geopolitycznymi blokami o panowanie nad światem”.

Konfederacja Narodu bezwzględnie dążyła do osiągnięcia celów wytyczonych przez Komendanta – abstrahując od uwarunkowań historycznych, geopolitycznych i społecznych. Podstawowym przedmiotem jej działalności stało się wcielanie w życie idei Imperium Słowiańskiego, czyli realizacja planu tak zwanego Uderzenia. Z tą myślą Piasecki zaprojektował strukturę organizacji, na którą składało się sześć pionów podlegających zastępcy Komendanta Głównego (w chwili gdy Trzebiński wstępował do Konfederacji, zastępcą tym był Jerzy Hagmajer – w dzienniku występujący pod pseudonimem „Kiejstut”). Owych sześć pionów – propagandy, polityczny, słowiański, młodzieżowy, ekonomiczny i kulturowy – miało za zadanie jednomyślnie pracować na rzecz

⁷³ Por. tamże, s. 16.

oddzielnego, siódmego, którym dowodził bezpośrednio Komendant Główny. Siódmy i najważniejszy pion KN stanowił jej ramię zbrojne. Tworzyły go Uderzeniowe Bataliony Kadrowe – formowane i szkolone na bieżąco, finansowane przez osoby prywatne, samych żołnierzy oraz drogą akcji ekspropriacyjnych⁷⁴. Za najwłaściwszy i najkorzystniejszy teren działań UBK Piasecki uznał ziemie zabużańskie, co „pozwalalo na jednoczesną walkę z Niemcami i działającą tam partyzantką sowiecką. Walka polskich oddziałów na ziemiach wschodnich dokumentowała lepiej polski charakter tych obszarów oraz pozwalała poznać dokładniej teren, na których miało się odbyć przewidywane starcie z Armią Czerwoną – starcie, od którego miał zależeć los Polski i całej Europy środkowo-wschodniej”⁷⁵. Zamiast stać się punktem zwrotnym w historii i pchnąć naród polski ku imperialnej potędze, Uderzenie przyniosło militarną porażkę Konfederacji Narodu. (Dodatkowo, ponieważ trzon UBK stanowili członkowie KN z terenu stolicy, kolejne wyprawy Uderzenia na ziemie zabużańskie – w październiku 1942 i w maju 1943 roku – znacznie osłabiły siły Konfederacji w Warszawie⁷⁶.) Jednakże kierownictwo organizacji nie przyjęło do wiadomości klęski, piętnując słabość i tchórzostwo swoich oponentów. Krzykaczom i maruderom krytykującym skutki i ofiary akcji UBK Komendant Główny przeciwstawił ideał zacieklej walki o wielkość, wymagającej natychmiasto-

⁷⁴ Według relacji ustnych Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej oraz Ryszarda Reiffa i Tadeusza Anderszewskiego Trzebiński na własne życzenie – wspólnie z Reiffem i Anderszewskim – wziął udział w jednej z takich akcji, zakończonej niepowodzeniem. Według żyjących uczestników wydarzeń nieudana akcja miała miejsce najprawdopodobniej w kwietniu lub maju 1942 roku (por. rozmowa Pawła Rodaka z Ryszardem Reiffem i Tadeuszem Anderszewskim – nagranie magnetofonowe). Trzebiński zamieszcza w dzienniku notatkę na ten temat pod koniec sierpnia tegoż roku: „muszę się przygotować do akcji. kupiłem już sobie miękkie buty. oprócz tego obstałowałem ubranie” (27 VIII 1942, s. 138).

⁷⁵ A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 128.

⁷⁶ Por. J.J. Terej, dz. cyt., s. 173. Por. także: podrozdział *Wyprawa sterydyńska* oraz rozdział *Wymarsz Uderzenia*, w: K. Krajewski, dz. cyt., odpowiednio s. 73-98, 154-216.

wego czynu, nie zaś oczekiwania na odpowiedni moment⁷⁷. Czytając dokumenty i relacje świadków, trudno oprzeć się wrażeniu, że – przynajmniej do momentu wcielenia do AK 17 sierpnia 1943 roku, już przez generała Komorowskiego⁷⁸ – Konfederacja Narodu działała w błędnym kole absurdu. Przykład KN znakomicie ilustrował obserwację Wilhelma Reicha, że „Reakcyjne pojmowanie rzeczywistości nie uwzględnia ani sprzeczności, ani faktów”⁷⁹. Piasecki i jego wyznawcy byli świadomi niemożliwości swoich planów, a jednocześnie niewzruszenie pewni ich słuszności⁸⁰. Zanim zdecydowali się na kompromis z rzeczywistością,

⁷⁷ Por. Wojciech z Królewca [B. Piasecki], *Oczekiwanie i czyn*, „Nowa Polska”, 11 XI 1942, nr 20(37), s. 1-2.

⁷⁸ Generał Rowecki uzależniał legalizację KN od złożenia przysięgi bezwzględnego posłuszeństwa przez wszystkich oficerów UBK, na co nie zgadzał się Piasecki. „Na przyjęcie tak ostrej postawy wobec Konfederacji Narodu wpłynęło stanowisko szeregu wysokich funkcjonariuszy Komendy Głównej Armii Krajowej, którzy uważali Bolesława Piaseckiego za człowieka całkowicie nieodpowiedzialnego, a za dowód nieodpowiedzialności już to geopolityczny program Konfederacji Narodu, już to przebieg »wyprawy sterdyńskiej« [na przełomie października i listopada 1942]” (A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 134). Ponadto „Grot”-Rowecki znał Piaseckiego osobiście. W kampanii wrzesniowej Piasecki służył bowiem w dowodzonej przez Roweckiego Warszawskiej Brygadzie Pancerno-Motorowej. Generał Komorowski okazał się wobec Piaseckiego znacznie bardziej ustępliwy. Zaproponował mu warunki, przy których „wejście Uderzeniowych Batalionów Kadrowych w skład AK w niczym nie ograniczało politycznej niezależności Konfederacji Narodu. Głosiła ona nadal program polityczny znacznie różniący się od tego, jaki starał się formułować Rząd Polski w Londynie” (tamże, s. 137).

⁷⁹ W. Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, traduit de l'américain par P. Kamnitzer, Paris 1998, s. 31.

⁸⁰ Kazimierz Krajewski stwierdza: „program Konfederacji charakteryzował się rozbudowanym ideologicznym i filozoficznym podłożem oraz olbrzymim rozmachem znacznie przekraczającym aktualne możliwości środowiska tworzącego organizację. Kierownictwo Konfederacji – głęboko przeświadczone o słuszności swych koncepcji – liczyło, że zdoła skłonić władze Polski Podziemnej do uznania ich i zaakceptowania. Realizacji nie uzależniało jednak od spodziewanej akceptacji, widać to zwłaszcza wyraźnie na przykładzie koncepcji Uderzenia, która miała być wprowadzona w życie niezależnie od stanowiska Komendy Głównej AK” (tenże, dz. cyt., s. 46).

inspirowane przez nich działania sprowadzały się do straceńczej, fanatycznej pogoni za tworem własnej wyobraźni. Tylko ofiary z ludzkiego życia były od początku rzeczywiste. Po wstąpieniu do AK organizacja Piaseckiego przechodziła rozmaite koleje losu – zwłaszcza w roku 1944. Ostatnie półtora roku życia Trzebińskiego pozostaje jednak związane z opisanym powyżej okresem działalności KN.

Historia porwania

Trzebiński do Konfederacji wstąpił nie od razu. Zbliżenie poety z organizacją zapoczątkowane zostało wspomnianym już zebraniem redakcyjnym „Sztuki i Narodu” w końcu stycznia 1942 roku i następowało stopniowo. Po wydaniu pierwszego numeru „SiN”-u, dwa miesiące później, Trzebiński nadal zajmował się studiami, twórczością i pracą zarobkową. Jednak w dzienniku z tego okresu – obok komentarzy dotyczących dotychczasowych zainteresowań diarysty literaturą awangardy i teorią sztuki – pojawiają się wzmianki o tłumaczeniu na polski utworów Jaroslava Vrchlický’ego i Jana Nerudy, o referatach na temat politycznej i kulturalnej historii Czech oraz poezji czeskiej, a także uwaga o wierszu napisanym dla potrzeb wieczornicy ukraińskiej organizowanej przez Bojarskiego. Wynika stąd, że wiosną 1942 roku Trzebiński uczestniczył w pracach pionu słowiańskiego KN, do którego kompetencji należała między innymi popularyzacja kultury narodów mających wejść w skład przyszłego Imperium. Formalnie do KN poeta wstąpił najprawdopodobniej w czerwcu. Wtedy w każdym razie ważyły się w kierownictwie organizacji losy przydzielenia mu etatu kierownika kolportażu prasy. W lipcu zapadła w tej sprawie decyzja pozytywna. Trzebiński przygotował plan pracy powierzonego mu biura i od sierpnia rozpoczął pełnienie organizacyjnych obowiązków⁸¹ – „zajmował się swoim

⁸¹ Rekonstrukcję dat i faktów przeprowadzam na podstawie zapisków Trzebińskiego w obu częściach *Pamiętnika*. „W Kolportażu Głównym zaangażowanych było ok. 50 osób. Przez KPT szły nie tylko pisma

sztabem kolporterów nie tylko od strony organizacyjnej (był bardzo wymagającym szefem), ale również od strony ideowej. Robił dla nich zebrania szkoleniowe, na których wygłaszano różne referaty⁸². Ponadto – w roku akademickim 1942/43 – studiował na

»Nowa Polska« – nakład 3000 egz., »Do Broni!« – 5000 egz., »Biuletyn Słowiański« – nakład ok. 1000, »Sztuka i Naród« – ok. 1000 egz., ale również »Nowa Polska – Wiadomości Codzienne« – nakład 200 do 300 egz., jak też różne broszury, jak np. »Uderzenie« w nakładzie ok. 10 000 egz., oraz wszelkiego rodzaju druki organizacyjne” (Z. Kobyłańska, dz. cyt., s. 191). Powielanie pism odbywało się w Biurze Technicznym KN. Druk natomiast w rozmaitych – legalnych i nielegalnych – drukarniach (tamże, s. 158). U Zofii Kobyłańskiej znajdujemy spis tytułów prasowych wydawanych przez Konfederację Narodu od roku 1940. Figurują tam: „Nowa Polska” (dwutygodnik, 1940–1944), „Fakty na Tle Idei” (dwutygodnik), „Myśl Wychowawcza” (miesięcznik), „Do Broni!” (dwutygodnik, wydawany od 1942 zamiast „Faktów na Tle Idei”), „Biuletyn Słowiański” (miesięcznik), „Ziemia Mówi” (brak informacji), „Nowa Polska – Nowa Wieś” (od 1941, zamiast „Ziemia Mówi”), „Znak”, „Nowa Polska – Wiadomości Codzienne”, „Młodzież Imperium”, „Nowa Polska Gospodarcza”, „Iskra – pismo młodzieży Nowej Polski”, „Bojowiec – organ drużyn bojowych »Niedźwiedzie«”, „Sztuka i Naród” (wydawnictwo nieregularne, 1942–1944), „Biuletyn Wewnętrzny – Informacja Polityczna” (1942, 1943), „Nowa Polska – Echo Codzienne” (dziennik, 1940), „Technika w Gospodarce Narodu” (wydawnictwo nieregularne, 1942–1944), „Powszechne Wiadomości Gospodarcze” (1943), „Słowiańska Agencja Prasowa” (1943), „Uderzenie – Komunikaty Kierownictwa Walki Podziemnej i Wiadomości Radiowe z Tygodnia” (tygodnik, 1943), „Orzeł Biały – Narodowy Ruch Imperialny KN” (1943). Pominęłam tytuły lokalne, wychodzące na Podlasiu, oraz utworzone w roku 1944. Kolejność przytoczeń i opis za maszynopisem: Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w świetle dokumentów i relacji*, dz. cyt., s. 155–157.

⁸² Z. Kobyłańska, tamże, s. 192 lub: tamże, *Konfederacja Narodu w Warszawie*, dz. cyt., s. 151. Dalej czytamy: „»Grażyna« (Maria Zakrocka-Strzemińska), wspomina o takim zebraniu w lokalu znajdującym się w okolicy Hali Mirowskiej, w czasie którego »o. Paweł« (o. Józef Warszawski SJ) mówił o uniwersalizmie, a »Leżański« (Jerzy Kaźmierski) o Uderzeniu. (...) »Nabielak« [Trzebiński] nie ograniczał się do szkolenia ideowego swoich pracowników. Np. »Grażyna« wspomina, że kiedyś »nawaliła« i przez pewien czas nie pokazywała się na punkcie – wtedy »Nabielak« wezwał ją do siebie i zabrał »na spacer«, w czasie którego długo jej tłumaczył o obowiązku dyscypliny i odpowiedzialności”.

tajnych kompletach polonistykę i fakultatywnie slawistykę⁸³, poznawał nowych ludzi oraz nowe idee, które starał się interpretować i rozwijać, brał udział w spotkaniach autorskich i dyskusyjnych, pisał, był publikowany. Wydarzenia miały konspiracyjny urok i posmak nowości. Aktywność Trzebińskiego rozwijała się wielokierunkowo, nabierając impetu. Jedyne wątpliwości, jakie odnotował w owym czasie w dzienniku, wiązały się z rozwojem własnego talentu oraz z kwestią powinności wobec sztuki, którą zaczynał zaniedbywać. Pisał o pustych, bezmyślnych, zapchanych głupstwami dniach, przez które można oszaleć, ponieważ oddalają od nauki i sztuki⁸⁴. Kłopotliwe pytania musiały jednak tracić na sile w konfrontacji z dynamizmem i entuzjazmem konfederacyjnego otoczenia – w tym także w konfrontacji z niezachwianym optymizmem Bojarskiego.

Śmierć Bojarskiego zapoczątkowała w życiu Trzebińskiego epokę głębokiego i wszechstronnego kryzysu. Załamanie, w jakie popadł po stracie przyjaciela, było równie wielkie jak poprzedzająca je euforia. Od czerwca 1943 roku samotnie borykał się z kolportażem, ze „Sztuką i Narodem” (objął bowiem redakcję pisma po Bojarskim), z wątpliwościami własnymi i podległych mu ludzi, wreszcie z przecuciem nieuchronności i bliskości własnej śmierci. Marzenia o studiach i twórczości odsunął od siebie, aby skoncentrować siły na tworzeniu Ruchu Kulturowego, który pragnął uczynić w całości swoim dziełem. Nastąpiły scysje z przełożonymi na tle kompetencyjnym i personalnym. Trzebiński z rosnącym trudem tolerował zwierzchnictwo – głównie w osobie Włodzimierza Pietrzaka, z którym rywalizował o względy Anny Woroncow – dziennikowej Anny nr 2. Na konflikty nakładały się problemy organizacyjne wywołane zamiarem zrzeczenia się przez Trzebińskiego pracy w kolportażu. W sierpniu 1943 roku jego życzenie zostało zaakceptowane. Ustalono, że po opuszczeniu

⁸³ Według Haliny Laskowskiej-Szwykowskiej najprawdopodobniej było to możliwe za pośrednictwem prof. Stanisława Słońskiego – slawisty, który na polonistyce wykładał język staro-cerkiewno-słowiański (rozmowa telefoniczna z 13 III 1999).

⁸⁴ Por. *PI*, 2 VIII 1942, s. 134; *PI*, 16 VIII 1942, s. 136.

biura kolportażu zostanie zastępcą Pietrzaka w pionie propagandowym oraz Wojciecha Zaleskiego (występującego w drugiej części *Pamiętnika* również pod pseudonimem „Szarecki”) w wydziale programowym. W pionie propagandowym zlecono mu propagandę Uderzenia⁸⁵ i rozmowy polityczne pod kierunkiem Pietrzaka. U „Szareckiego” został członkiem Studium Uniwersalistycznego i kierownikiem Studium Kulturowego. Impas w stosunkach z przełożonymi trwał jednak nadal. Trzebiński formował Ruch Kulturowy z nieskrywaną intencją oderwania go od organizacji. Rozważał możliwość podania się do dymisji. W sierpniu 1943 roku – po rozmowie z Piaseckim – zdecydował, że wystąpi z Konfederacji Narodu pierwszego września, po miesięcznym okresie „wymówienia”⁸⁶. Od tego momentu miał kierować działalnością Ruchu Kulturowego na własną rękę, bez organizacyjnego nadzoru, ale i bez zaplecza. Swoją przynależność do KN i zamiar odejścia z jej szeregów podsumował w następujący sposób:

Nie mam żadnych wyrzutów sumienia. Pracowałem dla K.N.'u dobrze i niebezpiecznie. Miałem okresy ciężkie, jak nikt inny chyba. Rzuciłem dla K.N.'u spokojną i zostawiającą mi dużo czasu pracę na Kolejowej, rzuciłem po dwu latach uniwersytet, zerwałem z paroma ludźmi z powodu pracy politycznej – stosunki. Dużo pracowałem. W zimie np. dzień i noc. Aż do wyczerpania i choroby. (...) Pracowałem mimo braku pieniędzy i ogromnych trudności – samodzielnie i ofiarnie. Tego nikt nie oceniał zresztą, i ja niczyjej oceny nie potrzebuję, aby wiedzieć, jak było. (...) Byłem ofiarny, niewymagający, samodzielny i dawałem sobie radę z ludźmi. I umiałem żyć byle jak, za byle co. Moi ludzie potrzebowali nieraz więcej, niż ja. Potrafiłem znieść 34 mieszkania, czego nikt inny by nie zniósł. Potrafiłem nie mieć ani dnia przerwy czy urlopu.

Teraz, kiedy K.N. stworzył mi perspektywy „kariery”, mogę z czystym sumieniem odejść. Powtarzam: za dużo honoru, jak dla mnie. I za mało samodzielności jak dla mnie.

Wolę być pierwszym człowiekiem „Ruchu” niż drugim propagandy (*PII*, 45, s. 200-201).

⁸⁵ W ramach propagowania Uderzenia miał napisać „na początek 3 artykuły dla SN'u”, czyli „Spraw Narodu” – miesięcznika Stronnictwa Narodowego pod redakcją Jana Dobraczyńskiego (por. *PII*, 44, s. 200).

⁸⁶ Por. *PII*, 44-45, s. 200.

„Po półtora roku życia w zbiorowisku ludzi i sił” bilans swojej sytuacji ocenił jako „prawie wyłącznie ujemny”⁸⁷. Czuł się opuszczony przez dotychczasowych towarzyszy, zawiedziony rozwojem wypadków. I dodawał: „Kochałem K.N. ogromnie” (*PII*, 46, s. 201). Pragnąc porzucić Konfederację, nie porzucił przekonania, że słuszość leży po stronie jej członków i jej ideologii⁸⁸. Ostatecznie zresztą przed pierwszym wrześniem Jerzy Haggmayer przekonał poetę do pozostania w organizacji. Obok żalu oraz kompleksu marnotrawstwa związanych z utratą „SiN”-u w razie wystąpienia z KN, obok widma kryzysu finansowego zdolnego udaremnić jakiegokolwiek funkcjonowanie Ruchu Kulturowego, na zmianę decyzji Trzebińskiego wpłynęło poczucie winy wobec Konfederacji. Po unormowaniu stosunków z kierownictwem podjętą próbę uzyskania samodzielności określił jednoznacznie: „Błędem i porażką moją była ta sytuacja z K.N.’em”⁸⁹.

Poruszając sprawę poetów związanych ze „Sztuką i Narodem”, Tadeusz Drewnowski stwierdził: „Z racji przynależności do Konfederacji Narodu trudno obarczać tych młodych odpowiedzialnością polityczną za przeszłość protektorów. Znalezienie się tej młodzieży w organizacji prawicowej było raczej wynikiem dezorientacji, braku doświadczenia politycznego (czemu sprzyjała przedwojenna szkoła), ewentualnie koneksji. Przede wszystkim jednak chęci działania. Konfederacja tworzyła środowisko, otwierała możliwości wymiany myśli i druku”⁹⁰. Środowisko, możliwość wymiany myśli i druku? To dyskusyjne przypuszczenie. I bez organizacyjnej protekcji obracał się wszak Trzebiński w środowisku znakomitym. Mam na myśli jego kontakty ze Stanisławem Adamczewskim, Karolem Irzykowskim, Zofią Szmydtową, Julianem Krzyżanowskim, Wacławem Borowym, Witoldem Doroszewskim, Czesławem Miłoszem, Jerzym Zagórskim, Józefem Sta-

⁸⁷ Por. *PII*, 47, s. 203.

⁸⁸ „Co do mnie – choćbym wybrnął z impasu – mógłbym o sobie powiedzieć tylko to, że jestem silny. Że zwyciężyłem wbrew ludziom mądrym, inteligentnym i mającym rację” (tamże).

⁸⁹ *PII*, 72, s. 220.

⁹⁰ T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992, s. 51-52.

chowskim, Janem Nepomucenem Millerem i Leonem Schillerem. Możliwości druku natomiast nie do końca wykorzystał. Nie za dbał bowiem o publikację – nakładem Biblioteki „SiN”-u – własnego dramatu czy zbioru poezji. Chęć działania? Tak. Zapisy w dzienniku – po części również materiał zawarty w autobiograficznej powieści – pozwalają wnioskować, że akces do KN oznaczał dla Trzebińskiego dążenie do wyzwolenia tkwiącego w nim potencjału i zaspokojenia palącej, wszechstronnej ambicji. Wyobrażał sobie, że dzięki organizacji osiągnie pożądany wzorzec osobowości, realizując się jako artysta, krytyk, publicysta, filozof, ideolog, polityk i żołnierz – słowem: już nie prorok, a tytan współczesności. W pewnym stopniu na decyzji Trzebińskiego zaważył też brak jakiegokolwiek materialnego oparcia⁹¹. Dopiero później okazało się, że propozycja mieszkania na Starym Mieście i skromnego wynagrodzenia – wiążąca się z etatem kierownika kolportażu – nie uwolniła go od kłopotów materialnych.

Pamiętnik ukazuje Trzebińskiego gorączkowo aspirującego do wtajemniczenia w konfederacyjną *disciplina arcani*. Ukazuje też jego emocjonalne zaangażowanie w KN. W dotychczasowym wywodzie starałam się uwydatnić i omówić to, co wiązało się z punktem widzenia zajmowanym przez artystę. Jednak obraz

⁹¹ Późną wiosną 1942 roku – po wypędzeniu z Klonowej przez Niemców, którzy rozszerzali dzielnicę niemiecką ulokowaną w tej części Warszawy – rodzina Trzebińskich uległa rozproszeniu. Matka wyjechała do pracy na Podlasie. Ojciec znalazł pod Radomiem posadę zarządcy majątku – z dachem nad głową i wiktem za całe wynagrodzenie. Siostra przeniosła się z początku do ciotki w Aleje Niepodległości, następnie zaś na pewien czas do Milanówka. Trzebiński do końca marca mieszkał przy Zwrotniczej u państwa de Lorme w charakterze guwenera. Wcześniej zarabiał na życie, kopiąc fundamenty na budowie, przerzucając węgiel, pracując jako riksarz przy przeprowadzkach do getta („Andrzej już pracuje. Jeździ rikszą i wozi Żydom graty. Intratny interes” – [J. Tarłowski], dz. cyt., 29 X 1940, s. 50) oraz jako drwał, rąbiąc przez rok drewno w warszawskiej wytwórni piwa „Haberbusch i Schiele”. Po zakończeniu pobytu u państwa de Lorme rozpoczęły się dla Trzebińskiego przenosiny ze stacji na stację i ponowna pogoń za dorywczym zajęciem – latem 1942 roku pracował m.in. jako goniec.

wstąpienia Trzebińskiego do Konfederacji Narodu byłby niepełny bez jeszcze jednego czynnika, który dla samego zainteresowanego pozostawał nieuchwytny. Rekonstrukcję brakującego ogniwa umożliwi odwrócenie perspektywy zastosowane przez Tomasza Burka. W emocjonalnej wypowiedzi na temat grupy „Sztuki i Narodu” Burek przyjrzał się sytuacji poetów od zewnątrz, od drugiej niejako strony: „Na znajomości psychologii dojrzewania opierali swoje rachuby ptasznicy polityczni najgorszego autoramentu, pragnąc dla własnych interesów zużytkować kolosalną energię młodości, nie podporządkowaną jeszcze żadnemu wytyczonemu celowi; wiedzieli oni dobrze, że młody człowiek z całkowicie dobrą wiarą może podzielać sprzeczne opinie, poddawać się skrajnie odmiennym dążeniom, nim swe bogactwo wewnętrzne rozwinie w jednym określonym kierunku. Przyznawszy teoretycznie młodemu swobodę intelektualnych poszukiwań, zawodowi »łapacze dusz« praktycznie starali się niespokojny ruch wykluwającej się myśli skierować w odpowiednie łożysko”⁹². Manipulacja była powszechnie stosowana nie tylko przy rekrutacji do KN. Przedwojenni aktywiści RNR-u wykorzystywali wszystko, co mogło silniej związać nowych członków z Konfederacją: zagubienie, dobrą wolę, uczucia patriotyczne, więzy przyjaźni i koleżeństwa (także pokrewieństwa), które następnie przekształcano w relację podległości. Wchodziło tu ponadto w grę – wypróbowane przed wojną – stosowanie swoistego kamuflażu, na co zwrócił uwagę Jan Józef Lipski: „konspiracje nie wobec policji, lecz wobec własnych zwolenników kierowały obydwoma grupami ONR-u. Tu nb. widać najwyraźniej, jak ograniczone rezultaty może przynieść analiza tekstów ideo- i programotwórczych. O wielu sprawach istotnych nie tylko świadomie nie mówi się, ale co więcej: z całą premedytacją mówi się nie to, co się myśli, i wręcz przeciwnie do tego, co się wie”⁹³. Rozpatrywana pod tym kątem, historia wielu szeregowych, często nieletnich „konfede-

⁹² T. Burek, *Z Konradów w Hioby*, cz. I, „Współczesność” 1964, nr 16, s. 11.

⁹³ Rozdział *Totalizm i demokracja w oczach ONR „Falangi”*, w: J.J. Lipski, dz. cyt., s. 32. Jak uściśla autor w innym miejscu: „Nazwę Kato-

ratów” okazuje się tragicznym nieporozumieniem, przejawem straszliwej ironii losu. Oparta na kulcie Komendanta i na dogmacie jego słuszności KN praktykowała metodę „fanatyzowania” swoich adeptów, do których żywiła stosunek czysto utylitarny. Trzebiński po krótkim czasie wiedział już, jakiego postępowania wymaga od niego funkcja piastowana w organizacji⁹⁴. Nie zauważył, że i on uległ „sfanatyzowaniu”, że i jego oceniano ściśle według kryteriów użyteczności.

W dzienniku natrafiamy na wyznania: „oni porywają mię coraz więcej. zaczynam wsiąkać z duszą” (PI, 2 VI 1942, s. 112); „żeby, jakoś coś już...!” (PI, 9 VI 1942, s. 116)⁹⁵. Trzebiński został porwany, ale i dał się porwać. Inni przedstawiciele pokolenia wojennego: Baczyński, Borowski, Maria Rundo, Strzelecki, Lipiński, Pohoska, Bartoszewski – choć tak bardzo do siebie niepodobni – nie mieli żadnych złudzeń w związku z charakterem i obietnicami Konfederacji⁹⁶. W myśleniu Trzebińskiego tymczasem „jakoś”, „coś” i „już” opatrzone wykrzyknikiem zastąpiły

lickie Państwo Narodu Polskiego ukuto w Obozie Wielkiej Polski (faszystowskiej wersji Stronnictwa Narodowego) – by nazwać wizję przyszłej Polski; ideę tę przejął Obóz Narodowo-Radykalny «Falanga» pod wodzą Bolesława Piaseckiego, przyszłego szefa kolaborującego z komunistami PAX-u” (tenże, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992, s. 194-195).

⁹⁴ Por. PI, 28 X 1942, s. 148; PI, 5 XI 1942, s. 149 – tu utylitarny podejście do ludzi, które stało się jego udziałem, konstatuje Trzebiński z przerażeniem; PII, 31, s. 188-190; PII, 37, s. 193; PII, 80, s. 227. W trzech ostatnich zapisach „fanatyzacja” i utylitaryzm występują jako warunek skutecznego działania.

⁹⁵ Dalej w tym samym miejscu pisał: „trzeba z tego zrobić wielką rzecz. siłę. prąd sił, woli, prąd kultury” (PI, 9 VI 1942, s. 116). Zapis o tygodniu wcześniejszy zaś brzmi: „oni porywają mię coraz więcej. zaczynam wsiąkać z duszą. tak bym pragnął nareszcie naprawdę z nimi pracować: spróbować wielkiej publicystyki. rządzić wyobraźnią nie artystyczną już, ale polityczną ludzi. zdobyć treści nowe i silne. potężne napięcie dynamiczne. a tymczasem muszę stać na uboczu, niezorientowany, bez inicjatywy...” (PI, 2 VI 1942, s. 112).

⁹⁶ O Baczyńskim i Borowskim nadmieniam w tym kontekście Tadeusz Drewnowski (por. tenże, *Ucieczka z kamiennego świata*, dz. cyt., s. 52).

„jak”, „co” i „kiedy” ze znakiem zapytania. Problemem poważniejszym niż wstąpienie Trzebińskiego do Konfederacji Narodu jest to, że w niej wytrwał, że nie budziły jego sprzeciwu lub choćby niepokoju głoszone przez organizację treści i przedsięwzięte działania. Pomna przestrogi Tadeusza Drewnowskiego, ani myślę obarczać Trzebińskiego odpowiedzialnością za polityczną przeszłość jego przełożonych. Istotne dla mnie są jego własne słowa i czyny. Informacje dotyczące Konfederacji Narodu uważam za niezbędne dla wyjaśnienia, czym była ta organizacja i jakie zajmowała miejsce na mapie polskiego podziemia w czasie, gdy do niej należał. Konfederacja stanowi przedmiot mojego zainteresowania o tyle, o ile wiąże się z losami i dziełem Trzebińskiego. W okresie zbliżania się i przynależności do KN – od wiosny 1942 do listopada 1943 roku, czyli do śmierci – Trzebiński wniósł istotny wkład organizacyjny w jej funkcjonowanie. Również swoje rozmyślenia związał z zastanym projektem Imperium Słowiańskiego, planem Uderzenia i doktryną uniwersalizmu. Zadaniem badacza jest opisanie tej sytuacji, a także podjęcie próby zrozumienia, jakich mechanizmów psychologicznych była wynikiem i odzwierciedleniem, a jakich rozdarć wewnętrznych – przyczyną.

„U” jak Uderzenie

Ideologia Konfederacji Narodu odcisnęła na światopoglądzie Trzebińskiego piętno niezaprzeczone. Negowanie lub przemilczanie tego faktu zadaje kłam oczywistości. Przyjmowanie przez Trzebińskiego konfederacyjnych haseł nie odbywało się na zasadzie myślowego automatyzmu. Owszem, brak refleksji odnotować można w piosenkach, a więc w tekstach o agitacyjnym przeznaczeniu. Jednakże szkice publicystyczne dostarczają przykładu symptomatycznej operacji intelektualnej. Ich celem, na równi z pozyskaniem zwolenników i polemiką z odmiennymi postawami, było uporządkowanie i wytłumaczenie samemu sobie organizacyjnej formuły światopoglądowej – jednym słowem autoper-swazja. Znajdowałyby to psychologiczne uzasadnienie w chęci weryfikacji spójności i słuszności ideologii KN. Wynikała z niej

przecież strategia praktycznego działania, której Trzebiński miał podporządkować własne życie, a w razie potrzeby także zgiąć w imię głoszonych przez organizację ideałów. Tymczasem, pragnąc udowodnić niesprzeczność obranego systemu i ustrzec się mylnego wyboru, Trzebiński w tekstach publicystycznych bezkrytycznie powtórzył rozumowanie Piaseckiego i jego wyznawców. Osiągnął zatem rezultat przeciwny do zamierzonego. Konsekwencją odwzorowania ideologicznej konstrukcji według podsunętego modelu stało się bowiem intelektualne zapętlenie. Warto rozważyć, czy samousidlenie w obrębie ideologicznego systemu Konfederacji Narodu nie było odpowiedzią na jakiś istotny lęk lub potrzebę, która – choć zepchnięta w podświadomość – ostatecznie wzięła górę nad głosem rozsądku i kontrolą świadomości.

Ukoronowanie ideologii KN stanowiła idea Imperium Słowiańskiego. W niej zawierały się pozostałe dogmaty konfederacyjnej wiary. Projekt Imperium został sformułowany w czterech dokumentach – omówionej już *Wielkiej Ideologii Narodu Polskiego* autorstwa Piaseckiego z 1940 roku i anonimowych: komentarzu do mapy Imperium Słowiańskiego opublikowanym (na odwrocie tejże) z datą 1 października 1941, manifestie *Życie i śmierć dla Polski* z 1942 roku, powtarzającym założenia *Wielkiej Ideologii...* w formie hasłowej, z użyciem jeszcze bardziej agresywnej i dosadnej retoryki oraz broszurze *U [Uderzenie]* powstałej prawdopodobnie w końcu roku 1943, po wcieleniu Uderzeniowych Batalionów Kadrowych do AK. Komentarz do mapy Imperium Słowiańskiego precyzował założenia ustrojowe przyszłego państwa. Do ogłoszonego w pierwszym tekście zamiaru militarnego, politycznego, wreszcie ekonomicznego podboju i ujednoczenia obszarów mających wejść w skład mocarstwa dodawał uściślenia dotyczące kłopotliwej różnorodności kulturowej narodów słowiańskich – a także „obcych rasowo Słowianom” – zamieszkujących objęte mapą tereny⁹⁷. W świetle imperatywu wytępienia

⁹⁷ „5) Językiem urzędowym Imperium jest, celem uproszczenia stosunków, język polski. (...) 7) Ogólnie przyjętą czcionką jest czcionka łacińska, 8) W Imperium panuje wolność religijna, z tym że wyznanie ka-

wszystkiego, co nieidentyczne z „polskim ideałem plemiennym”, stawało się jasne, że nie-Polakom zostanie odmówione prawo nie tylko do aspiracji niepodległościowych, lecz i do własnej tożsamości. Zbliżona do *Życia i śmierci dla Polski*, broszura *U* – mimo trzech lat dzielących ją od osobnej deklaracji Piaseckiego – powieliała wytyczne *Wielkiej Ideologii...*, a zarazem komentarza do mapy Imperium Słowiańskiego. Adresowana do żołnierzy UBK, opinii publicznej i autochtonów – jak nazwano w niej Litwinów, Białorusinów, Ukraińców, Słowian południowych, Rosjan i innych – wzmacniała rozwijaną argumentację jawnymi odwołaniami do haseł *Herrenvolku*, *Lebensraum*, mistyki *Blut und Boden* oraz kuriozalnie pojętego prawa naturalnego⁹⁸. Przy tym nie tała już, że celu Uderzenia nie stanowi stworzenie federacji ludów słowiańskich, lecz rozszerzenie polskiego stanu posiadania – co u Piaseckiego wyczytać można było jedynie między wierszami. Podobnie natomiast jak w *Wielkiej Ideologii...* i komentarzu do mapy Imperium całość wywodu przenikał duch faryzeizmu, jako że – zapewniał autor – „Nie o imperializm tutaj chodzi, nie o dumę i chciwość. Chodzi o pokój”⁹⁹. „Pacyfistyczną” tę broszurę zamykały *Bogurodzica* i zagrzewające do walki piosenki: *Życie*

tolickie jest panujące między równouprawnionymi” (*Imperium Słowiańskie. Mapa...*, dz. cyt., s. 2).

⁹⁸ O prawie naturalnym Polski do Imperium czytamy: „Prawa tego nie należy specjalnie udowadniać. Każdy sam musi wyczuć jego naturalność i może poprzeć je przykładami z całej historii, jaką sobie przypomni” (*U*, [Warszawa 1943?], s. 2). Kolejne uwagi to: „Z mrowiska szczepów powstaje monolit narodu, narody wreszcie krew łączy, a miejsce – całość najpierwsza – naczynie ziemi obowiązuje długotrwałe. Takim dla nas naczyniem jest bałtycko-czarnomorskie **Międzysmorze**” (tamże, s. 3); „Jeżeli chodzi o czynnik gospodarczy w kwestii granic – na plan pierwszy wysuwa się **głód ziemi w Polsce**. Nie można upełnorolnic gospodarstw chłopskich przez parcelację większej własności, ponieważ ziemi skupionej w tej własności jest o wiele za mało. Podobnie na fikcję wygląda projekt, ażeby zbędną część ludności wiejskiej przerzucić do miast. Przemysł polski jest zbyt nisko rozwinięty na wchłonięcie tej ludności i rozwinąć go można tylko, podczas gdy sprawa nagli. (...) Polsce potrzeba nowej ziemi” (tamże). Na pierwszej stronie tekstu widnieje zaś sformułowanie: „patrzeć na *Herrenvolku* oczyma dostojniejszego *Herrenvolku*”.

⁹⁹ Tamże, s. 3.

i śmierć dla Polski, Dołącz do szeregu, Artyleria. W zestawie figurowały ponadto *O Natalio, Słowiańskie niebo, Piosenka o Kasi Bojarskiego*, a także *Ojczyzna wzywa nas do boju* i *Wymarsz Uderzenia* autorstwa Trzebińskiego¹⁰⁰.

Prócz wyżej wymienionych Trzebiński napisał jeszcze pozostawioną w maszynopisie *Piosenkę o Teresie* oraz *** [Na śniadanie dają nam pobudkę], z której ostatecznego opracowania i rozpowszechnienia – według świadectwa siostry – zrezygnował¹⁰¹. Nietrudno zrozumieć decyzję autora, jako że *Piosenka o Teresie* – zaledwie dwukrotnie nadmieniająca o bliżej nieokreślonej wyprawie za Bug, mgliście i raz tylko ewokująca przyszły dzień chwały, w całości poświęcona uczuciu do dziewczyny – była niedostatecznie ideowa. Cóż dopiero *** [Na śniadanie dają nam pobudkę] – obraz nędzy i rozpacz partyzanckiego losu, gdzie próżno szukać akcentów pozytywnych lub odwołań do nadrzędnej racji. (Niewykluczone, że ów tekst, całkowicie sprzeczny z konfederacyjnym zapotrzebowaniem, powstał pod wpływem relacji niedobitków Uderzeniowych Batalionów Kadrowych, ocalałych z dwóch pierwszych wypraw Uderzenia.) Zamieszczone w broszurze *U* piosenki kontrastują z defetyzmem niedokończonego utworu. *Ojczyzna wzywa nas do boju* przeciwstawia mu uporządkowany hierarchicznie świat, w którym otrzymany od Boga nakaz walki ważniejszy jest od miłości do matki lub – jak później w *Wymarszu Uderzenia* – do dziewczyny, a wiara w zwycięstwo łączy się z pogardą śmierci i ślepym zaufaniem do wodza, zaś cel boju o Słowiańszczyznę stanowi położenie kresu

¹⁰⁰ Opatrzono zapisem nutowym, jak cały zresztą śpiewnik, piosenki Trzebińskiego znajdują się kolejno na stronach 12-13 i 13-14 omawianej broszury. *Wymarsz Uderzenia* – z nieznacznymi modyfikacjami i pod zmienionym tytułem – był drukowany także w konfederacyjnej prasie: w przeznaczonym dla żołnierzy Uderzenia dodatku do „Nowej Polski”, dwutygodnika redagowanego przez Bolesława Piaseckiego (por. *Piosenka żołnierska*, „Do Broni” 1943, nr 6, s. 5).

¹⁰¹ Teksty zarówno publikowanych, jak niepublikowanych za życia autora piosenek przedrukowane zostały w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Poezje i dramaty*. Wstęp i oprac. Z. Jastrzębski, Warszawa 1970, s. 80-85.

męce, ugaszenie krwią pożaru wojny, słowem – pokój. Widomą oznaką upragnionego pokoju ma być „Ziemskie Imperium z kroków naszych, / Imperium Boga z naszych serc” (w. 11-12). *Wymarsz Uderzenia* – choć równie konwencjonalny z punktu widzenia formy i podobnie afirmatywny względem idei imperialnej – wykazuje ambiwalencję w rozumieniu tej ostatniej. Przyszłe Imperium – wymiennie określane zresztą mianem „naszego kraju” – przedstawia raz jako wyrosłe z miłości (na drodze niemalże kwiatowej rewolucji), raz jako twór wzniesiony na fundamencie wojny i krwi:

Poniosę nad granice kaliny, kłosa, bzy –
to z nich granica będzie – z miłości, a nie z krwi –
granice mieć z miłości w żołnierskich sercach U –
nasz kraj się tam gdzieś kończy, gdzie w piersiach braknie tchu
(w. 13-16).

Refren: To wymarsz Uderzenia i mój (i mój, i mój)
W ten ranek tak słoneczny piosenka nasza brzmi.
Słowiańska ziemia miękka poniesie nas na bój –
Imperium gdy powstanie, to tylko z naszej krwi!

Z tekstu propagandowej piosenki na zamówienie niewątpliwie niezręcznie jest wyprowadzać wiążące wnioski na temat światopoglądu autora. W przypadku *Wymarszu Uderzenia* warto jednak odnotować dysonans między końcową strofą a wieńczącym całość refrenem.

Zawahań ani niekonsekwencji nie znajdziemy natomiast w liyku *Żołnierzom walczącym za Bugiem*¹⁰², który z racji programowo-agitacyjnego charakteru na ogół zestawiany bywa z piosenkami. Paradoksalnie zestawienie takie uwypukla właściwie wyłącznie kontrasty i każe zastanowić się nad nieprzystawalnością utrzymanego w tonacji rozkazu–apelu wiersza do omówionych czterech tekstów. O odrębności *Żołnierzom walczącym za Bugiem* decyduje w pierwszym rzędzie ujęcie formalne, odpowia-

¹⁰²Pierwodruk: „Nowa Polska”, 15 IX 1943, nr 16, s. 6. Przedruk w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz. cyt., s. 78-79.

dające poetyce Awangardy Krakowskiej. Potraktowanie wiersza wolnego – długość i układ wersów w poszczególnych strofach, interpunkcja, obfitość wyrazów jednosylabowych, rytm, instrumentacja głoskowa, także leksyka – wykazuje genetyczny związek z energetyzmem i eksplozywizmem wczesnej poezji Juliana Przybosia. Zastosowana przez Trzebińskiego forma – „nieprzezroczysta”, zwracająca na siebie uwagę – stwarza barierę percepcyjną dla niewyrobionego literacko adresata. O artystycznych kwalifikacjach odbiorcy pamiętał poeta, pisząc piosenki. Zastanawia zatem, do kogo kierował ten jakże odmienny komunikat. Dziwi również przedstawiona w *Żołnierzem walczącym za Bugiem* wizja. Odniesienia do celu zmagania – jaki dotychczas stanowiło Imperium Słowiańskie – za sprawą aluzyjnej postaci pozostają na krawędzi czytelności („Rozsadź krwią / granice zbyt małe” – w. 1-2). Rolę transcendencji przestaje pełnić Bóg – w domyśle dobry, gdyż sprzyjający Polakom. Jego miejsce zajmuje los, jednoznacznie wrogi, właściwie fatum. Zanoszą się na gigantyczne starcie z przeznaczeniem, przeciwko któremu powstać mają w nadludzkim porywie „ideą wielką związani w żywy mur, / żołnierze czarni jak śmierć i jak krew purpurowi” (w. 33-34)¹⁰³. (Źródłem poetyckiej gigantomachii Trzebińskiego poszukiwać można, jak sądzę, ponownie u Przybosia.) Rzeczoną ideą ma być wydarzenie losowi kontroli nad dziejami, nad tworzeniem historii. Wtajemniczeni mogli zrozumieć, że chodzi o – jak określił Piaśnicki – odzyskanie przez Polskę pozycji podmiotu dziejów. Dla profanów jednak – tytułowych żołnierzy walczących za Bugiem – wiersz sprowadzał treść starcia do bezkresnego rozlewu krwi i potężniejącego szału destrukcji:

¹⁰³ „(...) dość złego losu i zastygłego świata.
Wbrew losowi
idzie nasz
uderzeniowy szturm.
Zatarg – ?
Więc niech będzie z losem zatarg” (*Żołnierzem...*, dz. cyt., w. 35-40).

(...) Niech krwią nurtują dzieje
krew zwiąże nas z historią, jak najcenniejszy sznur.

Żołnierze wierzący w krew -
niech
krew
się leje.
W historię trzeba zrywać się
jak w szturm (w. 49-56).

Jak na program kształtowania dziejów było to zbyt mało, a jednocześnie o wiele za dużo.

Kogo miała szanse podnieść podobna agitka? Na jaką i czyją potrzebę odpowiadał Trzebiński, konstruując ekstatyczne misterium krwi i śmierci, dytyramb-*delectatio morosa*? Według ustaleń Zdzisława Jastrzębskiego *Liryk o Uderzeniu* – jak brzmiał tytuł utworu w maszynopisie – powstał prawdopodobnie późnym latem 1943 roku, gdy poeta wybierał się do partyzantki¹⁰⁴. Latem 1943 roku Trzebiński miał w bagażu doświadczenie asystowania krwawemu konaniu Bojarskiego, a także świadomość bratobójczego finału jednej z największych konfederacyjnych „wsyp” przy Wspólnej oraz klęski wypraw Uderzenia, w których stracił kolejnych towarzyszy. Z jednej strony paraliżował go wówczas stupor wywołany tragicznymi wydarzeniami, z drugiej zaś ogarniało pragnienie życia silniejsze niż kiedykolwiek. W dzienniku prosił o oddalenie śmierci¹⁰⁵. Jednocześnie za swój obowiązek pożytywał wyjście „na Uderzenie”, czyli – jeśli wziąć pod uwagę dotychczasowe losy UBK – na wielce prawdopodobną, o ile nie na pewną śmierć. Zrównoważyć krew i śmierć w krytycznym momencie mogły tylko pieśń i szaf. Nie bez przyczyny w liryku pojawiły się te dwa zestawienia¹⁰⁶. *Żołnierzom walczącym za Bu-*

¹⁰⁴ Por. *Dokumentacja edytorska*, w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz. cyt., s. 203.

¹⁰⁵ Por. *PII*, 3, s. 155.

¹⁰⁶ Warto przy tym odnotować, że – w odróżnieniu od krwi w *Ojczyzna wzywa nas do boju* (por. w. 9) – krew w *Żołnierzom walczącym za Bugiem* nie posiada właściwości „gaśniczych”. Przeciwnie, staje się materiałem wybuchowym:

giem polega na potęgowaniu potworności – czyżby dla tym pełniejszego jej przewyciężenia? Właściwym, czy głównym, adresem utworu wydaje mi się być sam Trzebiński gotujący się na żołnierską śmierć – gdyż takiej się spodziewał, choć inna przypa-
 dła mu w udziale. Idąc dalej tym tropem, zaryzykować można stwierdzenie, że przy użyciu stylu poetyckiego wypracowanego przez Krakowską Awangardę – a więc w sposób, który najcelniej trafiał do jego zmysłu estetycznego – artysta podjął swoiste ćwiczenie duchowe. Próbował mianowicie wprawić się w trans, w stan ślepego, straceńczego uniesienia¹⁰⁷. Z lektury dziennika wiemy, że zastosowana w *Żołnierzom walczącym za Bugiem* technika zagłuszania lęku przed śmiercią i tłumienia żądzy życia okazała się nieskuteczna. Poeta nie zakwestionował jednak konieczności śmierci „na Uderzeniu”, jak nie podał w wątpliwość idei Słowiańskiego Imperium¹⁰⁸.

Zło, czyli dobro

Propaganda KN utożsamiała Imperium Słowiańskie z dobrem. Trzebiński nie zgłaszał w tej sprawie zastrzeżeń – ani w tekstach publicystycznych, ani w zapiskach intymnych. Istotne miejsce w je-

„Podłóż krew – purpurowy dynamit,
 Później lont
 zapal pieśnią i szałem –
 Krew rozsądzi najtwardszy granit” (w. 3-6).

¹⁰⁷ Tego rodzaju konfrontację ze śmiercią odnotowuje Trzebiński, opisując odprawę dla podwładnych po „wsypie” na Wspólnej, która miała miejsce 13 maja 1943 roku: „Pamiętam tę noc: musiałem powiedzieć bardzo dużo i mocno, aż do ogłuszenia. To musiał być za wszelką cenę trans” (*PII*, 2, s. 152-153).

¹⁰⁸ Do myśli o śmierci w partyzantce Trzebiński pozostawał wręcz przywiązany. Wierzył w jej mitotwórcze, symboliczne – propagandowe nawet – znaczenie. Zwracając się do zmarłego – w szpitalu, w łóżku – Bojarskiego, pisał: „Może ja osiągnę ją [śmierć] inaczej, w polu, z bronią w rękę. Później od Ciebie, ale tak za to, że śmierć moja – moja, a nie Twoja – stanie się symbolem tej naszej wspólnej sztuki, myśli, kultury? Symbolem śmierci współczesnego artysty. Artysty Imperium” (*PII*, 11, s. 164).

go rozważaniach zajął natomiast problem metody, jaką imperialny cel miał zostać osiągnięty. Metodą była siła. Najściślej rzecz ujmując, chodziło zatem o siłę wprzęgniętą w służbę dobra.

Kwestię użycia siły w imię dobra – szczególnie wówczas aktualną – rozpatrywano z różnych punktów widzenia. Najwszechstronniej i najbardziej dogłębnie przeniknął ją Krzysztof Kamil Baczyński. (Zastrzec należy, że Baczyński i Trzebiński definiowali dobro odmiennie, a wręcz przeciwnie – jeżeli formułowane przez nich definicje doprowadzić do ostatecznych konsekwencji. W tym sensie przywołanie tu Baczyńskiego z intencją porównawczą jest całkowicie nieuprawnione. Interesują mnie jednak możliwe postawy wobec rozdzwiewku między metodą a celem, między siłą z jednej a dobrem z drugiej strony – jakkolwiek byłoby ono rozumiane). Baczyński nie miał wątpliwości, że znalazł się – on i każdy z członków wspólnoty, do której należał – w sytuacji wymagającej obrony koniecznej już nie tylko własnego życia i życia innych, lecz także kształtu tego życia pozostającego w nierozzerwalnym splocie z wartościami, bez których nie może być mowy o człowieczeństwie, nawet jeżeli trwa biologiczne istnienie gatunku. Baczyński rozumiał, że człowiecze właściwości ludzkiego życia poddane zostały presji ostatecznego zagrożenia. Mimo to, a raczej właśnie dlatego, zastosowanie siły (konkretnie: zabijanie) w – pojętej jak wyżej – koniecznej obronie uważał za więcej niż problematyczne. Miał bowiem świadomość, że cel i środki to nic innego, jak współzależne elementy organicznej całości, że nikczemność środków dyskredytuje choćby najszlachetniejszy cel. Wiedział zatem, że „zarażenie” dobra złem na skutek użycia zła w imię dobra jest nieuniknione. Być może w czasach pokoju za Stefanem Themersonem powiedziałby: „nie ma celu tak wzniosłego, by wart był jedno drgnienie serca więcej od Godziwości Metod. Albowiem, kiedy rzecz przemyśleć do końca, Godziwość Metod jest Celem Celów”¹⁰⁹. Ale była wojna i przyzwoitość środków nie zawsze wchodziła w ra-

¹⁰⁹S. Themerson, *Katedra Przyzwoitości*, przeł. A. i P. Bikont, Łódź 1985, s. 10.

chubę¹¹⁰. W momencie decydującej próby – którą Baczyński zdiagnozował i przeanalizował jeszcze zanim dla niego samego nadeszła – pozbawiona sensu okazywała się bierność i pozbawione sensu działanie, gdyż tak czyn, jak zaniechanie czynu godziły w to, co pragnął ocalić. Zarazem niemożliwe stawało się zachowanie bezstronności. Każdy gest równał się zajęciu stanowiska. Bezwzględny wobec siebie Baczyński uważał, że zbrodnia pozostaje zbrodnią, a kto ją popełnia – zbrodniarzem, niezależnie od tożsamości stron i ich motywacji¹¹¹. Starszy strzelec „Krzysztof” rozumował trzeźwo na podstawie konkretnych obserwacji i doświadczeń. Opisywał stan faktyczny z dala od znieczulającej kazuistyki systemów etycznych – idealistycznych i utopijnych zwłaszcza. Nie było w nim wiary, że dobro istnieje i trwa nienaruszone w sferze idealnej, lecz wiedza, że jest o tyle tylko, o ile jest realne. W perspektywie przyjętej przez Baczyńskiego możli-

¹¹⁰W sytuacji wojny również Themerson dopuszczał myśl, że użycie siły jest jedyną metodą, jaka pozostała obrońcom demokracji i podstawowych ludzkich praw, o czym pisał w sierpniu 1942 roku: „Demokracja musi być silna, musi umieć się obronić i musi umieć s i ł ą narzucić swoje prawa demokratyczne” (rozdział *List z Francji*, podrozdział *Demokracja walcząca*, w: S. Themerson, *Generał Piesc i inne opowiadania*, ilustrowała F. Themerson, Warszawa 1980, s. 121). Jednocześnie zwracał uwagę na konieczność rygorystycznej samokontroli stosujących siłę: „Dzisiaj największym wrogiem jest siła niemiecka. I dlatego trzeba z nią walczyć. (...) Jutro największym wrogiem będzie nasz własny faszyzm, faszyzm francuski i angielski, faszyzm polski, czeski, jugosłowiański – i dlatego walczyć z nim trzeba już d z i s i a j” (podrozdział *Faszyzm i hitleryzm*, tamże, s. 115-116).

¹¹¹W ocalałym brulionie jedynego dramatu Baczyńskiego Jan – *alter ego* autora – odnosi się do kwestii zabijania w obronie własnej i w obronie ojczyzny. Rzecz dzieje się w okopach, przed szturmem wroga, nad rozkładającym się ciałem jednego z towarzyszy: „Ja pamiętam, po co się biję, o! aż nazbyt dobrze pamiętam, ale jak bagnetem tak wprost uderzyć, w brzuch, brr... nie mogę, nie mogę. Kapitan mówił: „»To nie brzuch jakiegoś tam Hepce Pepce (to, pojmujecie, miało być nazwisko cudzoziemskie), o, bijesz bagnetem nie w ten brzuch, ale w część całości, która chce cię zniszczyć«. Nie wiem, dlaczego, ale to jednak brzuch” (K.K. Baczyński, *** [Dramat], w: tenże, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, Kazimierz Wyka, Kraków 1994, t. II, s. 390-391 – utwór bez tytułu i bez daty).

wość dokonania wyboru nie miała miejsca, możliwość niedokonania go – także. Powołane przez człowieka fatum zła panowało niepodzielnie. Rozgrywała się tragedia.

Trzebiński – za KN – wierzył, że istnieje przeciwwaga dla tragedii. Rzecz jasna, nie mógł odmienić biegu wypadków. Rzeczywistość była dana i nieusuwalna. Mógł jednakże przyjąć inną optykę i tym sposobem wyeliminować tragedię ze swego pola widzenia. Anarchię rzeczywistości spacyfikował za pomocą odpowiedniego chwytu myślowego, nie dostrzegając ryzyka operacji przeprowadzonej według wytycznych KN. Konfederacyjna recepta nie była skomplikowana: skoro szlachetne, szczytne cele ulegają kompromitacji pod wpływem niegodziwych, grzesznych metod, metody te wystarczy przestać postrzegać jako grzeszne. Metodą – jako się rzekło – miała być siła. Należało więc siłę rozgrzeszyć.

Jesienią roku 1942 w tekście *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej* umieścił Trzebiński trawestację kwestii wygłaszanej przez Omegitta, jedną z postaci dramatu Norwida *Za kulisami*: „Cywilizacja europejska jest bękarcia... dlatego: że wszystkie inteligencje praktyczne są niechrześcijańskie – a wszystkie chrześcijańskie są niepraktyczne”, aby następnie postulować przywrócenie wartościom praktyczności¹¹². Latem 1943 roku, w artykule *Prestige słabości* Trzebiński podjął i rozwinął zasygnalizowany uprzednio wątek, zabierając głos w sprawie rehabilitacji siły¹¹³. Była to polemika z niewiele wcześniejszą anonimową wypowiedzią *Kompromitacja siły* zamieszczoną w „Kulturze Jutra”, redagowanym przez Jerzego Brauna piśmie Stronnictwa Pracy¹¹⁴.

¹¹²S. Łomień [A. Trzebiński], *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej*, „Sztuka i Naród”, listopad 1942, nr 5, s. 1-5. Cytat z Norwida znajduje się na stronie czwartej wzmiankowanego artykułu.

¹¹³Por. [A. Trzebiński], *Prestige słabości*, „Sztuka i Naród”, lipiec-sierpień 1943, nr 9-10, s. 24-25. Przedruk w: A. Trzebiński, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 60-63. Autorstwo ustalone ponad wszelką wątpliwość na podstawie zapisu w drugiej części *Pamiętnika* (por. *PII*, 46, s. 202).

¹¹⁴Por. [?], *Kompromitacja siły*, „Kultura Jutra”. Miesięcznik poświęcony zagadnieniom nauki, sztuki i wychowania, czerwiec-lipiec 1943, nr 6-7, s. 1-3; przedruk w: J. Braun, *Kultura Jutra, czyli Nowe Oświecenie*, wstęp, opracowanie tekstu, przypisy M. Urbanowski, Warszawa 2001, s. 120-125.

Publicysta „Kultury Jutra”¹¹⁵ odważył się zestawić i przyrównać okoliczności zastosowania siły dotychczas nie porównywane: Stalingrad, Katyń i zagładę warszawskiego getta. Wskazywał na przemoc, na zbrodnię jako na wspólną istotę tak dalece odrębnych wydarzeń. Opisuując „cały repertuar piekła”, sygnalizował problem wtórności celów w stosunku do środków¹¹⁶. Stawiał zarazem trafną diagnozę swego czasu: „Prawda zwycięża, ale zwycięstwem porażającym jak oblicze Meduzy. Roztacza się przed nami naga rzeczywistość, krajobraz europejskiej cywilizacji, coś niby widowisko z księżycą lub Marsa. (...) stada ludzkie wyrzynają się bez śladu jakichkolwiek skrupułów moralnych czy uczuć ludzkich. Na osobnika innej rasy, narodu czy klasy patrzy się jak na manekin i mija się go szybko, gdy umiera. (...) Człowieczeństwo jest zagrożone i to jest najstraszniejszy sygnał alarmowy tej wojny”¹¹⁷. Za jedyną możliwość reakcji obronnej na chorobę zła, „które wystąpiło z brzegów, przeszło falą przez wszystkie narody”, zostało uznane w *Kompromitacji siły* wytwarzanie „przeciwciała człowieczeństwa”. Ludzkość (*humanitas*) stanowiła z tego punktu widzenia cel najskuteczniejszy, bowiem realizujący się właśnie w godziwości metod. Artykuł wysuwał przekonanie o bezużyteczności siły w dziele *humanitas*. Głosił również, że wobec człowieczeństwa siła nie ostoi się, jak „nie ostoi się żaden szowinizm elitarny, klasowy czy rasowy”. Najkrócej mówiąc, *Kompromitacji siły* przyświecała wiara w konieczność i wystarczalność ewangelicznej zasady „zło dobrem zwyciężaj”. Intencja była słuszna i wzniosła, lecz tyleż konieczna, co niewystarczająca w wa-

¹¹⁵ Edytor książkowego wydania wyboru tekstów publikowanych w „Kulturze Jutra”, Maciej Urbanowski, pisze: „W wydawanej w czasie okupacji «Kulturze Jutra» wszystkie teksty były anonimowe. Niemniej jednak wiadomo z relacji świadków i historyków, że większość tekstów do «Kultury Jutra» była autorstwa Brauna, redaktora pisma. O autorstwie Brauna przedrukowanych w tomie *Kultura Jutra* tekstów z czasów wojny zdaje się świadczyć także ich styl, jak i problematyka” (*Nota wydawnicza*, w: J. Braun, dz. cyt., s. 19).

¹¹⁶ „Charakterystyczne zjawisko: proklamują nowy ład i nową ludzkość, głoszą wzniosłe doktryny, a w praktyce zdobywają się tylko na mord, jako swoje ostatnie słowo” (tamże, s. 1).

¹¹⁷ Por. tamże, s. 1-2.

runkach wojny totalnej. Ludzie „ciągle jeszcze powtarzający frazesy o szacunku dla człowieka – podczas gdy dokoła mordowano setki tysięcy ludzi – robili wrażenie żałosnych wykopalisk”¹¹⁸. Można było jeszcze przyjąć postawę Baczyńskiego, który miał świadomość, że nieliczącemu się z niczym złu przeciwstawić można tylko zło. Unicestwienie wroga za cenę samounicestwienia, a więc aktywny udział w klęsce dobra (*vs. humanitas*), motywował Baczyński nadzieją na ocalenie przynajmniej możliwości człowieczeństwa. Była to nadzieja nikła i niepewna. Pewne pozostawało jedynie, że szansa na ludzkość nie mieści się w projekcie nadludzkości i wraz z jego zwycięstwem ulegnie anihilacji.

Polemizując z „ewangelistami”, Trzebiński zwracał się także przeciwko „tragikom”. W tekście *Prestige słabości* dowodził, że istnieje wyjście z bezwyjściowej sytuacji. W tytule artykułu użył słowa o podwójnym znaczeniu: *prestige* to zarówno autorytet, poważanie, jak miraż, złudna – a i zgubna nierządka – pokusa, iluzja wywołana zabiegami czarnej magii. Trzebiński przypuścił atak na utożsamienie siły ze złem, a zatem na przeciwstawienie jej dobru i człowieczeństwu. Niekwestionowaną antytezą siły – twierdził – jest słabość. Publicysta „Kultury Jutra” związał więc dobro, człowieczeństwo i słabość w całość – zdaniem poety – jedynie pozorną. Pragnąc wykazać fałsz w rozumowaniu autora *Kompromitacji siły*, na pytanie, czym jest siła, Trzebiński odpowiedział:

Sama przez się nie jest ani złem, ani dobrem. Jest możliwością, niczym więcej.

To tylko pewien etap czy typ naszej europejskiej kultury doprowadził do tego paradoksu: „Zło tkwi w samej sile. W samej zdolności realizacyjnej. W możliwości”. Kompromitujmy – możliwości!¹¹⁹

¹¹⁸Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 124.

¹¹⁹*Prestige słabości*, dz. cyt., s. 62. Podobnie, niecały rok wcześniej, nągrywał się ze stanowiska, którego istotę streścił następująco: „Nigdy nie wiadomo, jaki diabeł siedzi w nas ukryty. Cała nasza jakość – rzekomo pozytywna – może się okazać negatywna. Ważna jest ilość siły. Hitleryzm był silny i rozpętał zło. Wniosek: siła jest złem. Nie, że

Trzebiński sprzeciwiał się traktowaniu siły jako „czegoś lucyperyckiego, bestialskiego, z natury swojej złego”. Owszem – przyznawał – siła, która niczemu nie służy, siła jako wartość absolutna, jako cel sam w sobie to nieporozumienie. Moralne uzasadnienie i etyczny sens zyskuje bowiem dopiero jako metoda realizacji moralnie i etycznie słusznego celu: dobra. Głoszona przez Trzebińskiego koncepcja nie była jego tworem oryginalnym. Odnajdujemy ją również w wypowiedziach Bojarskiego¹²⁰, choć i on nie był jej autorem. Pojęcie „mocnego dobra” stanowiło jeden z filarów konfederacyjnego systemu ideologicznego. Miało za zadanie uwiarygodnić moralnie projekt totalitarnego Imperium. Tekst *Życie i śmierć dla Polski* otwiera zdanie: „Na dnie duszy każdego Polaka tkwi tęsknota za mocnym dobrem”. Dalej czytamy: „Siła dla dobra to treść odrodzonego ducha polskiego, to sens naszej misji w świecie. (...) Wprężenie mocy w służbę dobra – oto duchowa treść Polski. Idea i bohaterstwo, wola i siła tworzenia. Na takich wartościach oprzeć Imperium”¹²¹. Pisząc *Prestige słabości* w lipcu 1943 roku w Warszawie, Trzebiński wiedział niezbitnie, że stosowanie siły w kontekście wojny oznacza zabijanie. Stąd szczególna drastyczność i szokująca sprzeczność wewnętrzna przytoczonego wywodu. Drastyczność i sprzeczność, których Trzebiński nie dopuszczał do świadomości¹²². Wolał wierzyć, że

siła może być zła, ale że każda siła musi być – zła. Tym jesteśmy lepsi, im jesteśmy słabsi. Powinno nas w ogóle nie być (S. Łomień [A. Trzebiński], *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, „Sztuka i Naród”, sierpień-wrzesień [1942], nr 3-4, s. 10-14; przedruk w: tenże, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 11-19; tu: s. 15).

¹²⁰ Idea silnego dobra stanowi oś konstrukcyjną recenzji Bojarskiego z tomu Borowskiego *Gdziekolwiek ziemia...* (por. Jan Marzec [W. Bojarski], *Co po nas zostanie*, „Sztuka i Naród”, 6 II 1943, nr 6, s. 15-16).

¹²¹ Wystarczyło być przeciwnikiem idei Imperium, by zostać zdyskwalifikowanym przez konfederatów jako wróg „mocnego dobra” – przyzwalający na zło defetysta i eskapista. Przekonał się o tym Tadeusz Borowski wyznający odmienny światopogląd i usiłujący zdezawuować imperialne marzenia Wacława Bojarskiego (por. szerzej na ten temat mój artykuł *Dwie przyjaźnie Andrzeja Trzebińskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 24-25 lutego 2001, s. 18-20).

¹²² Drastyczności i sprzeczności zapatrywań etycznych Trzebińskiego świadom był natomiast Tadeusz Borowski. Po śmierci Trzebińskiego

cel uświęca środki; że użycie siły w imię dobra jest samym dobrem – „mocnym dobrem”.

„Realizm, wymagający od człowieka duchowego imperializmu wobec rzeczywistości”¹²³ – którego kurczowo uchwycił się Trzebiński i którego wyrazem miał być *Prestige słabości* – okazał się własnym zaprzeczeniem. Zamiast intelektualnej i emocjonalnej dominacji nad rzeczywistością oznaczał przeniesienie się w sferę pobożnych życzeń i wyobrażeń, których nie sposób zweryfikować na skutek uprzedniego zlikwidowania układu odniesienia. Warunkiem transferu była bowiem dysjunkcja – zerwanie łączności między świadomością a rzeczywistością. *De facto* więc realizmem nazwał Trzebiński mechanizmy obronne, określone przez Freuda jako wyparcie i zaprzeczenie rzeczywistości. W *simulacrum* uczestniczyła wspólnota Konfederacji Narodu, zbiorową sankcją przydając mu realności. Stymulowana i podtrzymywana przez organizację fikcja chroniła przed utratą psychicznej równowagi, którą to groźbę odnotował Trzebiński w niejednym miejscu *Pamiętnika*. Ewangeliczne zasady, na równi z postawą tragiczną, nie oferowały w tym względzie żadnego zabezpieczenia.

Przyjęta historiozoficzna

Zanim – w artykule *Prestige słabości* – poddał wizerunek zła operacji neutralizująco-ulepszącego retuszu, Trzebiński zmagił się z innymi, acz pokrewnymi problemami. Zetknął się mianowicie ze stwierdzeniem, że zło towarzyszy działaniom człowieka

i Bojarskiego pisał: „I dziś zarzucę im ugięcie się wobec sugestywnych idei potężnego, zaborczego państwa, podziw dla zła, którego wadą jest to, że nie jest naszym złem” (tenże, *U nas, w Auschwitzu*, dz. cyt., s. 111).

¹²³Hasło programowe sformułowane w: S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, „Sztuka i Naród”, wrzesień-październik 1943, nr 11-12, s. 1-5; przedruk w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940-1944. Antologia*, oprac. i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 120-126; tu: s. 126.

w sposób nieuchronny. Z poglądem, który z początku był mu obcy i dalece nieoczywisty, oswajał się stopniowo. W lutym 1942 roku, czyli jeszcze przed zacieśnieniem współpracy z KN, wpisał do dziennika trawestację fragmentu *Skałki* Wyspiańskiego¹²⁴: „nie ma czynu krom przez grzech. bądźmy grzesznikami”¹²⁵. Stosunek Trzebińskiego do tak sformułowanego zagadnienia ewoluował od wstrętu w kierunku wniosku, że do nieuniknionego grzechu pozostaje się przyzwyczać. Usprawiedliwienie przyzwyczajenia stanowił fakt, że czyn i grzech – nazywane wówczas jeszcze po imieniu – służyć będą cnotcie i dobru. Trzebiński nie rezygnował więc z wartości. Więcej, pragnął wierzyć – coraz bardziej kurczowo, coraz łąpczywiej – w ich absolutny, obiektywny charakter opatrzone sankcją boskiej transcendencji. Trwogą napawała go myśl o relatywizmie, a cóż dopiero o pragmatyzmie i nihilizmie aksjologicznym. Występując przeciwko postrzeganiu wartości jako chwiejnych i niejednoznacznych, w *Metodzie „złotego szczytu”* potępiał tych, którzy przekreślili „ponadnaturalność wszelkiej etyki. Boga jako jej prawodawcę”; piętnował pragmatystów za poglądy w linii prostej, jak mniemał, prowadzące do nihilizmu¹²⁶.

¹²⁴ W oryginale (*Skałka*, akt III, w. 16-20) czytamy: „Jeden jest Prawdy wieczny bieg: / że nie masz życia krom przez grzech; / jeden jest żywym wieczny los: / wzajemnych zbrodni ważyć cios”.

¹²⁵ Cytowane słowa opatrzył komentarzem: „tak, ale do grzeszników czuje się zawsze trochę wstrętu. piszę to, jakbym był pastorem albo kwakrem, albo inną jakąś potworą. / grzech ma tu zresztą specyficzne zabarwienie. grzech – jako warunek czynu” (*PI*, 1 II 1942, s. 60). Po dwóch miesiącach dodał: „jest się grzesznikiem, ale grzesznikiem czynu” (*PI*, 12 IV 1942, s. 88), aby – po upływie kolejnych dwóch miesięcy – próbować ukrócić roztrząsania, które konfederacyjna nowomowa kwalifikowała jako tani sentymentalizm: „jeszcze się nie przyzwyczailem. ale trzeba się przyzwyczać, że jest się – grzesznikiem” (*PI*, 21 VI 1942, s. 123).

¹²⁶ „Sumienie staje się funkcją wartości praktycznych, życiowych, naturalnych. / W szczerości swojej mija się i to. Norma etyczna staje w sprzeczności z żywiołową agresywnością życia. Zaprzecza się wszelkiej normie. Jednostka decyduje się i świadomie określa: »Jestem poza dobrem i złem«” (S. Łomień [A. Trzebiński], *Metoda „złotego szczytu”* (*Głosy na temat „uniwersalizmu”*), „Sztuka i Naród”, kwiecień 1943, nr 7, s. 6-10; przedruk w: tenże, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 40-48; tu: s. 42).

Nie przeszkadzało mu to pisać o „naszej kulturze, naszej metafizyce, naszej polityce” i konkludować:

Nie dlatego zwyciężymy, że broni nas system wartości absolutnych, przeciwnie: – to system wartości absolutnych musi zwyciężyć dlatego, że my go bronimy¹²⁷.

Wspólnotą, której ślady odnajdujemy w zaimkach dzierżawczych i osobowych, była, rzecz jasna, Konfederacja Narodu. Używając *pluralis*, Trzebiński czynił się rzecznikiem organizacji i jej ideologii¹²⁸. Wartości, o których pisał, określał jako absolutne, a jednocześnie nie wierzył, że pozostaną wartościami bez względu na obrót rzeczy realnych. Nie dostrzegał jednak konfliktu między teoretycznym założeniem a doświadczeniem praktycznym. Nie pytał o istotę wartości, w świetle których od absolutnej rzekomo racji ważniejsze miało być doraźne zwycięstwo okupione w dodatku tychże wartości negacją. Postawa, którą Trzebiński przejął od swych zwierzchników, polegała zresztą nie tyle na obronie wartości dotychczasowych, ile na kreowaniu nowego systemu aksjologicznego. Trzebiński wiedział, co stanowić miało ukoronowanie postulowanej hierarchii wartości. Wiedział, a mimo to – nie zdawał sobie sprawy. W dzienniku zanotował:

jest jedno ważne. zwycięstwo. zwycięstwo jest jedynie prawdą, jest życiem, jest najwyższą – ale i jedyną – możliwością. czy zwyciężymy? bo dopiero później próba z pozaludzkim. ja o tym nigdy nie zapominam. tylko, że oni – no, wszyscy – chcą najpierw tego, a później dopiero (*PI*, 21 VI 1942, s. 123).

Jak gdyby nie rozumiał własnych słów wyrażających przekonanie, że zwycięstwo równa się osiągnięciu absolutu. Nie obudziły się w nim żadne skojarzenia historyczne. W przeciwnym razie przypomniałby sobie, że zwycięzcy nikt nie pyta o rację,

¹²⁷ S. Łomień [A. Trzebiński], *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, dz. cyt., s. 18.

¹²⁸ Spotkawszy kolegę po dłuższej przerwie, 23 listopada 1942 roku, Jan Tarłowski odnotował, że Trzebiński wypowiadał się – z naciskiem – w liczbie mnogiej (por. [tenże], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., s. 57).

sam zresztą głosi (i jakże często wierzy), że zwyciężył, ponieważ racja jego była jedynie prawdziwa i wyłącznie możliwa; w konsekwencji zaś narzuca zwyciężonemu system, również aksjologiczny, dogodny dla siebie – a że nazywa go absolutnym? *Roma locuta, causa finita*. Właśnie historia zna takie przypadki¹²⁹. Przedwojenni ideolodzy Ruchu Narodowo-Radykalnego wartościowali opisaną prawidłowość pozytywnie. Stanowiła ona, ich zdaniem, o przewadze totalitaryzmu nad „demoliberalizmem”: „co liberalizm uznał za najbardziej prywatną sprawę jednostki, tj. możliwość swobodnego wyboru przekonań i wiary, staje się najbardziej obiektywnym, najbardziej wspólnym dla każdego. Odżyła więc zasada *cuius regio, eius religio*, a wobec przeciwnika stosuje się *legis deminutio*”¹³⁰.

Jak wynika z przytoczonego zapisu dziennikowego, Trzebiński nie rozpoznał cynizmu jako cynizmu i absurdu jako absurdu. Rozumowanie, w zasięgu którego przyszło mu się znaleźć, uważał za element postawy ideowej i sensownej. Pragnąc ratować wartości, popadł w pragmatyzm tak daleko idący, że tożsamy z nihilizmem, który skądinąd odrzucał i potępiał. Intelktualne dzieje Trzebińskiego dostarczają przykładu – charakterystycznej dla tragicznej ironii – heterotelii, czyli sprzeczności między świadomie zamierzonym celem a faktycznym rezultatem rozmyślań i działań. Chciał Trzebiński, aby dobro było zwycięskie. Pisał:

Jeżeli zostało już co skompromitowane – jak świadczy o tym wojna – to nie siła, ślepe narzędzie działań, ale kultura, nie umiejąca zaprząć siły i wyzyskać jej w imię dobra¹³¹.

Zniesienie rozdźwięku między dobrem a siłą miało zostać ukoronowane zwycięstwem dobra wraz z nastaniem Imperium Sło-

¹²⁹Nie miał co do tego wątpliwości Tadeusz Borowski, patrząc na Auschwitz jako na potencjalny fundament kolejnej, „jedynie prawidłowej i ostatecznie prawdziwej” cywilizacji oraz kultury (por. analiza operująca odniesieniami do starożytności oraz krytyka platońskiego idealizmu obiektywnego w: tenże, *U nas, w Auschwitzu...*, dz. cyt., s. 103-115).

¹³⁰W. Sznarbachowski, *Naczelny problem współczesnego ustroju*, „Ruch Młodych” 1937, nr 3, s. 30-31.

¹³¹S. Łomień [A. Trzebiński], *Prestige słabości*, dz. cyt., s. 62.

wiańskiego. Jaka i skąd mógł mieć Trzebiński pewność, że urzeczywistnienie Imperium – straszlivymi przecież metodami – będzie równoznaczne ze zwycięstwem dobra i tylko dobra? Za całą gwarancję wystarczyć musiały zapewnienia wodza, że: „Treścią imperializmu polskiego jest służba dobru świata. Mocą jego jest oparcie się na niewzruszonej pewności własnych pobudek moralnych”¹³². Powyższa deklaracja – skrajnego subiektywizmu i całkowitej dowolności – nie obudziła czujności Trzebińskiego. (Inna rzecz, że kwestionowanie ich prawdziwości oznaczałoby postawienie się poza nawiasem konfederacyjnej wspólnoty.) Opowiadając się za idealizmem dziejowym, Bolesław Piasecki roztaczał ponadto wizję optymistycznej utopii historiozoficznej, w myśl której: „historia świata powinna być ujarzmianiem zła przez dobro. Oczywiście zapatrywaniu temu można przeciwstawić pogląd, że dotychczasowa historia ludzkości jest przede wszystkim obrazem opanowywania słabych przez silnych. Realizm historyczny nie wyklucza jednak stanowiska idealistycznego, stwierdza tylko, że możliwość przeprowadzenia go jest uwarunkowana połączeniem mocy i dobra”¹³³. Imperializm zadany Polakom na mocy wyroku boskiej Opatrzności stanowił, zdaniem Komendanta Głównego KN, kapitalną część przedstawionego planu zbawienia. Utożsamienie subiektywnego wyobrażenia z racją obiektywną pozwalało wierzyć we własne posłannictwo. Na moralne potępienie miał zaś zasługiwać ten, kto próbowałby sądzić, że cena zbawienia ludzkości jest zbyt wygórowana. W oczach Trzebińskiego optymistyczna historiozofia awansowała do rangi drogowskazu i dostarczyła kryterium wartościowania:

Przy ocenie celów przedmiotowych obowiązuje tylko jedna absolutność: absolutna zgoda z tokiem historii, z jej konsekwencją i jej nakazami¹³⁴.

¹³²L. Całka [B. Piasecki], *Wielka Ideologia...*, dz. cyt., s. 15.

¹³³Tamże, s. 14.

¹³⁴S. Łomień [A. Trzebiński], *Metoda „złotego szczytu”...*, dz. cyt., s. 47. Nie znać u Trzebińskiego namysłu nad faktem, że gdzie faktycznym absolutem jest siła i interes silnego, historiozofie – definiowane lub nie jako pozostające w gestii Boga – jak by ich nie absolutyzować

Wierząc, że obiektywna konieczność historyczna wyprze ze świata przypadkowość, artysta powtórzył heglowsko-marksowskie przykazanie przyświecające jednemu ze zwalczanych totalitaryzmów. Na tym jednak nie kończyła się lista niebezpiecznych uwikłań obrazu świata, jaki próbował sobie wypracować.

We wrześniu 1939 roku Polska padła ofiarą dwóch totalitarnych imperializmów. Od porządków sowieckich niewiele trzeba było w Polsce wówczas, a i wcześniej, odstręczać. Inaczej rzecz się miała z drugim totalitaryzmem. II wojna światowa jednakże – jakby nie wystarczał przykład Abisynii i Hiszpanii, a także stan spraw wewnętrznych we Włoszech i w Niemczech – dobitnie kompromitowała sposób myślenia kultywowany przez faszyzm i nazizm europejski, w tym także przez Piaseckiego, w latach trzydziestych. Jak można było, walcząc z najeźdźcą i oprawcą, podzielać istotę jego światopoglądu oraz aspirować do prowadzenia analogicznej polityki wewnętrznej i zagranicznej? Powyższych pytań nie sposób odnieść do Trzebińskiego, gdyż między programem Imperium Słowiańskiego a działaniami okupanta nie dostrzegaliśmy pokrewieństwa. Częściowo był to efekt podjętej przezeń ucieczki od rzeczywistości. Z drugiej jednak strony, nie należy zapominać, że ideolodzy KN uprzedzili powstawanie wątpliwości, eksponując zbieżności własnej doktryny z doktryną wroga. Przy czym – ina-

i obiektywizować, świecą odbitym światłem absolutu faktycznego. Są zaledwie funkcjonalnymi interpretacjami i dopełniają siłę, stanowiąc instrument mentalnego dysponowania rzeczywistością – zarówno teraźniejszą, jak przeszłą. Jedne fakty można wówczas legitymizować, jako obiektywnie konieczne, ponieważ dokonane. Inne, nie mniej dokonane, podlegają deprecjacji, do odmówienia im realnego bytu włącznie (por. szerzej na temat praktycznych konsekwencji historiozoficznych utopii m.in.: I. Berlin, *Konieczność historyczna*, przeł. D. Lachowska, w: tenże, *Cztery eseje o wolności*, tłumacze różni, Warszawa 1994, s. 101-177 oraz K.R. Popper, *Nędza historycyzmu*, przełożył i słowem wstępnym opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1989). Jednakże nie takiego kryterium prawdy i obiektywności, nie takiego absolutu pragnął Trzebiński. Inaczej rzecz się miała z tymi spośród konfederatów – z Komendantem Głównym na czele – którzy mieli pełną świadomość manipulacyjnej elastyczności formuł historiozoficznych i potrafili tę ich cechę wykorzystać po zakończeniu wojny – jakkolwiek z pozycji całkiem odmiennej niż wymarzona przed 1945 rokiem.

czej niż w okresie przedwojennym – zbieżności prezentowali jako rozbieżności, a podobieństwa jako różnice. Szczególnie wydajna i obficie przez nich stosowana była strategia dyslokacji semantycznej, polegająca na przyporządkowaniu znakom desygnatów innych – a niejednokrotnie wręcz przeciwnych – niż przyjęte. Równie często opierali swe wywody na sprzecznościach przy zachowaniu pozorów logiki i racjonalności, na przykład przedstawiając sprzeczność jako wynikanie lub odwrotnie. Wymienionych operacji nie dokonywano chaotycznie, lecz w ustalony, zawsze ten sam sposób. Stąd otrzymany w rezultacie kanon ideologiczny sprawiał wrażenie koherentnego i osadzonego na solidnych podstawach. Stwarzał poczucie stabilności i bezpieczeństwa, dlatego mógł здаwać się czymś pożądanym. Tym skuteczniej zatem mógł kształtować Trzebińskiego percepcję rzeczywistości. Pułapka konfederacyjnej ideologii była misternie skonstruowana. Trudno się dziwić, że umysł pozbawiony punktów odniesienia podążał zastanymi koleinami myślowymi. A kto raz przyjął wewnątrzorganizacyjną perspektywę za swoją, niełatwo mógł uzyskać do niej dystans.

Uniwersalizm według ojca Warszawskiego

Istotny element ideologicznego kanonu KN stanowił *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej* opracowany na zlecenie Bolesława Piaseckiego przez ojca Józefa Warszawskiego, jezuitę, kapelana Konfederacji Narodu (w dzienniku Trzebińskiego występującego pod pseudonimem „Paweł”, w konspiracji – jako „ojciec Paweł”). Warszawski kierował w KN studium uniwersalistycznym oraz wychowawczym. Ponadto „był odpowiedzialny za poziom moralny kierownictwa Ruchu i całości organizacji. (...) W związku ze swymi funkcjami miał prawo wglądu w życie osobiste wszystkich członków organizacji, a na odprawach Kierownictwa Ruchu obowiązkiem jego było referowanie postępowania członków organizacji”¹³⁵. Sam zdolny był postępować drastycz-

¹³⁵Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w Warszawie*, przedmowa A. Gozdawa-Reutt, Warszawa 1999, s. 56.

nie¹³⁶. Uchodził za duchowego ojca Konfederacji Narodu. *Uniwersalizm* pomyślany był jako „studium gruntowne zasad pod dojrzały czyn”¹³⁷, czyli budowę Imperium Słowiańskiego. Wykazywał wyłączną i bezwzględną prawdziwość, a więc słuszność i konieczność celu, do którego dążyła Konfederacja. Ogłoszenie broszury miało spowodować rewolucję wychowawczą, wstrząsnąć polską rzeczywistością i przemienić Polaków. Wywód ojca Warszawskiego w całości opierał się na przybliżeniach, uproszczeniach oraz przekłamaniach – słowem, wiele zawdzięczał wymienionym powyżej zmyłkowym strategiom logiczno-semantycznym. Samo zresztą hasło polskiego uniwersalizmu to typowy przykład *contradictio in adiecto*.

Ojciec kapelan zastosował ponadto w swoim tekście swoisty konfederacyjny „chwyt psychologiczny”. Ideolodzy KN często i chętnie roztaczali wizję zgubnego rozdarcia współczesności – na przykład między dobro i siłę, liberalną demokracją i totalitaryzmem, pasytywizmem i aktywizmem, słowo i czyn. Stanisław Bereś pisze wręcz o predylekcji konfederatów do „operowania opozycjami i poszukiwania czynnika scalającego, «siły trzeciej»”¹³⁸. Poszuki-

¹³⁶W czasie okupacji, będąc w opałach, do Józefa Warszawskiego udał się Władysław Bartoszewski z prośbą o doraźną, jednorazową pomoc w niespodziewanej i naglącej sprawie – sprawie życia lub śmierci. Chodziło o przenocowanie jednego z ratowanych przez „Żegotę” ludzi. Szukając ratunku u Warszawskiego, Bartoszewski miał świadomość, że apeluje do kapelana Konfederacji Narodu. W swoim mniemaniu jednak zwracał się przede wszystkim do chrześcijanina. Warszawski Bartoszewskiemu pomocy odmówił, choć nie poskąpił nauki. „Ojciec Warszawski powiedział do mnie: »Tylko ty się nie mieszaj w takie rzeczy, synu, bo Bóg ci tego nie wybaczy«. Ja tego nigdy nie zapomnę” (Relacja Władysława Bartoszewskiego z 20 IX 1998 roku – nagranie magnetofonowe).

¹³⁷[J. Warszawski], *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej*, cz. I, Warszawa 1942, s. 3.

¹³⁸Metodę stosowaną przez organizacyjnych mocodawców przejęli następnie młodzi ze „Sztuki i Narodu”: „Szczególnie widoczna jest ona [strategia »trzeciej drogi«] we wszystkich rozważaniach wokół uniwersalizmu – jednego z centralnych pojęć zarówno programowo politycznej publicystyki KN, jak i literacko zorientowanej publicystyki »Sztuki i Narodu«” (S. Bereś, *Cień Konfederacji*, „Odra”, październik 1987, nr 10, s. 43).

wanie „trzeciej drogi” nie dziwi w sytuacji klęski i kryzysu¹³⁹. Operacja miała jednak charakter demagogiczny. Na tle nakreślonych antynomii – oraz wywołanych przez nie lęków i poczucia zagubienia – na jedynie słuszną i zbawienną propozycję „trzeciej drogi” kreowana była bowiem narodowo-radykalna doktryna odziedziczona przez KN po przedwojennej Falandze. Propozycja Józefa Warszawskiego – w świetle deklaracji autora – dotyczyć miała przewyciężenia antagonizmu zaistniałego między indywidualizmem a totalitaryzmem. Należy zatem przyjrzeć się, jak „ojciec Paweł” rozumiał oba te pojęcia oraz jak definiował ich przeciwstawienie.

W *Uniwersalizmie* pobrzmiewało miejscami echo retoryki właściwej personalistycznym koncepcjom filozoficznym, owocujące jednak – w rezultacie deformacji – wypaczeniem tych koncepcji i prowadzące do zaprzeczenia im. Personalizm zaczął rozwijać się w Europie na początku lat trzydziestych XX wieku. Personalści wskazywali na – ich zdaniem – charakterystyczny dla współczesnej cywilizacji rozdźwięk między pojmowaniem człowieka jako jednostki żyjącej w porządku świeckim a faktem, iż jest on osobą stworzoną przez Boga na boskie podobieństwo. Jacques

¹³⁹ „Trzeciej drogi” – obok liberalnej demokracji i totalitaryzmu – poszukiwał także Bogdan Suchodolski, wykładający na uniwersyteckich kompletach historię filozofii oraz kultury. Jako rozwiązanie wskazywał ideał tak zwanej demokracji uspołecznionej (por. B. Suchodolski, *Skąd i dokąd idziemy. Przewodnik po zagadnieniach kultury współczesnej*, posłowie A. Kołakowski, Warszawa 1999). Jednakże słabo maskowane sympatie dla średniowiecza z jego elitaryzmem i hierarchizmem, uznanie Boga za źródło obiektywnej prawdy, moralności oraz władzy, tendencyjne przedstawienie zdobyczy rewolucji francuskiej, a także liczne określenia negatywnie wartościujące nowożytność, każą zastanawiać się nad rozumieniem przez Suchodolskiego pojęcia owej uspołecznionej demokracji. Z tego też powodu krytycznych słów pod adresem *Skąd i dokąd idziemy* nie szczędził Czesław Miłosz w wierszu *Na pewną książkę* (zamieszczonym następnie w tomie *Ocalenie*). Książka Suchodolskiego była przedmiotem dyskusji studentów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego. Opublikowana została jednakże – pod auspicjami Delegatury Rządu – w roku 1943. Stąd odniesienia do *Skąd i dokąd idziemy* nie byłyby prawomocne przy analizie o rok wcześniejszej doktryny uniwersalizmu.

Maritain, drugi obok Emmanuela Mouniera czołowy twórca personalizmu, twierdził, że konsekwencją podwójnego wymiaru ludzkiego istnienia są dwie koncepcje humanizmu: humanizm antropocentryczny, uznający człowieka–jednostkę za wartość najwyższą, lecz ograniczający się do sfery doczesnej, oraz humanizm teocentryczny, zajmujący się osobą, a więc częścią człowieka będącą skupiskiem wartości transcendentnych. W odpowiedzi na rozbieżność dwóch humanizmów i postępującą – jak uważał – depersonalizację, czyli kryzys wymiaru osobowego, Maritain postulował humanizm integralny, to jest uwzględniający oba ujęcia¹⁴⁰. Ich połączenie tworzyło wizję społeczeństwa respektującego prawo człowieka do bycia jednostką i osobą. W utopijnym społeczeństwie zostałyby zlikwidowane poświęcenie osoby na rzecz jednostki (indywidualizm) lub osoby na rzecz państwa (totalitaryzm). Zarówno Maritain, jak Mounier – choć różnił ich stopień radykalizmu głoszonych poglądów – wiązali nadzieje z przebudową demokracji w duchu solidaryzmu społecznego – w tym współpracy różnych wizań, a także wierzących z niewierzącymi¹⁴¹. O swoim projek-

¹⁴⁰Pierwsze wydanie francuskie *Humanisme intégral* pochodzi z roku 1936. Praca była zapisem wykładów wygłoszonych przez Maritaina latem 1934 roku na uniwersytecie w Santander, w Hiszpanii. W Polsce koncepcja humanizmu integralnego zaprezentowana została po raz pierwszy w roku 1934 przez samego autora, który wziął udział w kongresie tomistycznym w Poznaniu, a także złożył wizytę w podwarszawskich Laskach.

¹⁴¹Katoliccy intelektualiści francuscy spod znaku personalizmu mieli zresztą – przed wojną – jak najgorszą opinię w środowisku, którego heroldem stał się Józef Warszawski w czasie wojny: „działalność takiego Mauriaca na przykład czy Maritaina, czy Bernanosa to nie jest działalność ludzi biernych i łagodnych, dążących do pokoju. Pisma ich i artykuły są przepojone duchem walczącego »antyfaszyzmu«, zapienionego, histerycznego, tracącego coraz bardziej panowanie nad sobą w miarę postępów nacjonalizmu. Obok tego idzie akcja zbliżania katolików z żydami (organizowanie konferencji i dyskusyj księży z rabinami!). (...) Chodzi o to, by pod wodzą katolików nie powstał front, który mógłby zgnieść siły żydokomuny” (J. Łąg, Ks. Gomez demaskuje fałszywych katolików, „Falanga” 1938, nr 30). W Polsce katolicki nurt tak zwany odrodzeniowy (od Stowarzyszenia Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie” i czasopisma o tym samym tytule wydawanego w latach 1935–39) spod znaku personali-

cie Maritain pisał ponadto: „Żąda on od ludzi, by się poświęcali nie dynamice lub imperializmowi rasy, klasy albo narodu, lecz lepszemu życiu braci, dobru konkretnemu osób ludzkich”¹⁴².

Wyraźnie nieusatisfakcjonowany trzecią drogą humanizmu integralnego, ojciec Warszawski właściwą trzecią drogą ogłosił „powstałe z krwi polskiej idee uniwersalizmu”¹⁴³. W swych roz-

zmu i humanizmu integralnego stał w nieskrywanej opozycji wobec katolickiego integralizmu reprezentowanego między innymi przez jezuicki „Przegląd Powszechny” oraz prasę redagowaną i wydawaną przez franciszkanina Rajmunda Kolbego. Jakkolwiek na łamach periodyków odrodzeniowych nie brak szokujących dzisiaj wypowiedzi na temat nacjonalizmu i problematyki żydowskiej (rewizję tej sprawy podjął po wojnie „Tygodnik Powszechny”), odrodzeniowcy opowiadali się za pluralizmem i demokracją jako wartościami istotnymi w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym; za intelektualnym pogłębieniem katolicyzmu; za otwarciem na innego, w tym na wyznawców judaizmu; za trzeźwym patriotyzmem przeciwko – jak wyraził się Stanisław Stomma – „mezaliansowi katolicyzmu z endecją”. Józef Warszawski – choć w sferze deklaracji wstępnych usiłuje naśladować retorykę odrodzeniową – nie wykracza w żadnym momencie swego tekstu poza integrystyczny, obskurancki model katolickiej wiary.

¹⁴²J. Maritain, *Humanizm integralny. Zagadnienia doczesne i duchowe nowego świata chrześcijańskiego*. [Tłum. ?] Nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas” w Londynie, Londyn 1960, s. 13. *Humanizm integralny* cechują jaskrawe niekonsekwencje myślowe. Wykład Maritaina przepełnia fascynacja deterministyczną antropologią Tomasza z Akwinu, nostalgia za średniowieczem, niechęć do demokracji i liberalizmu politycznego. Antybolszewizm autora nie idzie w parze z trzeźwą oceną faszyzmu i nazizmu (por. rozdział VII, 2. *Totalizmy faszystowskie a totalizm komunistyczny*, tamże, s. 196-200; *Podstawy duchowe zasady totalistycznej*, tamże, s. 200-203). Nie brak też w *Humanizmie integralnym* bulwersujących rozważań o przemocy (por. rozdział VI, 3. *Zagadnienie środków*, tamże, s. 175-180) oraz wywodu będącego rozważań tych przeciwieństwem (por. rozdział VI, 1. *O użyciu moralności*, tamże, s. 157-159). W pracy swojej Maritain opowiadał się jednak zdecydowanie przeciw współczesnym koncepcjom imperialnym (por. rozdział III, 2. *Zagadnienie Królestwa Bożego*, tamże, s. 76-95), akceptował rozdział Kościoła od państwa, głosił konieczność pluralistycznych rozwiązań ustrojowych, swobody zrzeszeń (por. rozdział V, 1. *Pluralistyczna struktura społeczna*, tamże, s. 119-120; *Pluralizm prawny*, tamże, s. 121-155) oraz przyznania kobietom czynnego i biernego prawa wyborczego (por. rozdział V, 1. *Jedność państwa pluralistycznego*, tamże, s. 126-128).

¹⁴³Por. [J. Warszawski], *Uniwersalizm...*, dz. cyt., s. 1.

ważaniach nie czynił rozróżnienia między jednostką a osobą, bo też nie człowiek stanowił przedmiot jego troski¹⁴⁴. Człowieka nazywał częścią i na tej podstawie snuł projekt homogenicznej i całkowicie przewidywalnej, czyli – w jego mniemaniu – idealnej całości. Roztaczał wizję bezkonfliktowego życia społecznego, którego warunkiem było wyzucie jednostki z tego, co jednostkowe. Spory, różnice poglądów, wszelką odmienność przedstawiał jako zagrożenie, jako zło.

Personalizm Maritaina i uniwersalizm kapelana KN nie miały ze sobą nic wspólnego¹⁴⁵. Obok dysproporcji intelektualnej – na

¹⁴⁴ „«Jest tylko świętość piętrząca się stopniami aż do stóp „Najświętszego”. Jestem jej członem. Mam obowiązek członowania się w jej całości jako dojrzały człon. Obowiązek poddania się jej normom. Obowiązek wypełniania całym sobą jej całości. Muszę ulec wielkiej nierówności hierarchii. Ośrodkiem mych funkcji musi rozkaz jej centrum. Wszystkie poczynania moje, wszystkie moje plany, wszystkie obiecania i dokonania muszą tam kulminować. Muszą uznać centryczność całości» ([J. Warszawski], *Uniwersalizm*, cz. II, Warszawa 1943, s. 31) . (...) Samo istnienie jednostkowe jest, w świetle przytoczonych wyżej słów, wielce wątpliwe. Jedyńm bowiem wyznacznikiem miejsca człowieka w świecie jest jego wspólnota narodowa i wiążący człowieka z nią obowiązek (por. tamże). Jednostka sprowadzona zostaje tu do roli narzędzia realizacji dziejowej misji narodu (...)» (A. Paszko, *Człowiek jako część. Nacjonalistyczna wizja człowieka i narodu w teorii uniwersalizmu ks. Józefa Warszawskiego*, w: *Świat wartości i edukacja międzykulturowa*, red. T. Lewowicki, E. Ogrodzicka-Mazur, A. Gajdzica, Cieszyn–Warszawa 2003, s. 69-70).

¹⁴⁵ Artur Paszko dowodzi odrzucenia przez Józefa Warszawskiego socjologii tomistycznej – mimo nieustannego powoływania się kapelana KN na nauki św. Tomasza z Akwinu – i konkluduje: „Bezpośrednie odwoływanie się do religii miało za zadanie przynajmniej formalnie potwierdzać zgodne z chrześcijaństwem ujęcie problematyki jednostki i narodu. (...) mimo szermowania hasłami o proweniencji katolickiej, obydwie te ujęcia w wielu punktach wzajemnie się wykluczają. Zasadnicze różnice między ujęciem katolickim a tym, jakie reprezentowała Konfederacja, występują przede wszystkim w ujęciu wzajemnych relacji na linii jednostka–naród, naród–jednostka. Konfederaci pragnęli bowiem zupełnie podporządkować jednostkę wspólnocie narodowej (...). Tu właśnie tkwi zasadnicza rozbieżność między ideologią KN a katolicyzmem czy, ściślej rzecz ujmując, personalizmem chrześcijańskim. (...) Tak więc częste odwoływanie się przez ideologów konfederackich do katolicyzmu nie znajdowało w rzeczywisto-

niekorzyść Józefa Warszawskiego – dwie koncepcje dzieliło rozumienie indywidualizmu i totalitaryzmu. (Podstawowe przekłamanie polegało na utożsamieniu przez „ojca Pawła” indywidualizmu z demokracją, których to terminów używał wymiennie.) *Uniwersalizm* atakował obydwie porządki, przy większym wszakże obciążeniu zarzutami demokracji-indywidualizmu. System demokratyczny określał mianem „co najmniej społecznej zbrodni”, w sensie zbrodni popełnionej na społeczeństwie¹⁴⁶. Ogólnikowo, lecz miażdżąco piętnował koncepcje umowy społecznej: Jana Jakuba Rousseau oraz – co bardziej jeszcze znamienne – Johna Locke’a, traktującego umowę jako akt wolnych i niezależnych ludzi, którzy mają legalne prawo i moralny obowiązek wymówienia posłuszeństwa władzy, jeśli naruszy ona zasady umowy. Potępienie dotyczyło ponadto *Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela* oraz ideału społeczeństwa obywatelskiego¹⁴⁷. Ojciec kapelan powtórzył wywód Bolesława Piaseckiego o zdradliwości i zgubności wymienionych idei dla Polski, ze szczególnym wyczuleniem na zagrożenia wypływające z wolności religijnej. Konstytutywne cechy demokracji Warszawski – w ślad za Piaseckim i całym Ruchem Nowej Polski – uznawał kolejno za najcięższe przewiny. Najskuteczniej jednak konto systemu demokratycznego obciążał, jego zdaniem, totalitaryzm – logiczny rezultat i konieczna, nieunikniona przeciwwaga demokracji. Napiętnowanie w broszurze bolszewickiego totalitaryzmu służyło więc kompromitacji idei demokratycznej, a zarazem miało dyskredytować komunizm, jak również – hurtem – socjalizm oraz wszelkie koncep-

ści faktycznego pokrycia. Ich teoria narodu, a co za tym idzie również prezentowana przez ks. Warszawskiego i jego kontynuatorów wizja człowieka, ma bowiem nie tyle katolicki, co nacjonalistyczny, w dużej mierze totalitarny charakter” (tamże, s. 76-77). Wszechstronne omówienie relacji całej już ideologii Konfederacji Narodu do chrześcijaństwa, a zwłaszcza katolicyzmu, zawiera cytowana wcześniej praca tegoż autora *O Katolickie Państwo Narodu Polskiego. Inspiracje katolickie w ideach politycznych Grupy „Szańca” i Konfederacji Narodu*.

¹⁴⁶ [J. Warszawski], *Uniwersalizm...*, dz. cyt., s. 12.

¹⁴⁷ Tamże, s. 8.

cje i ruchy lewicowe¹⁴⁸. Faszyzm włoski i hitlerizm potępione były – w sferze deklaracji – na równi z bolszewizmem i demokracją. Przy tym wszystkim w *Uniwersalizmie* znalazła się opinia, że przedwojenny ONR, choć „totalizujący”, „stał o całe niebo wyżej nawet [sic!] od włoskiego faszysmu”¹⁴⁹. Akcent końcowy krytycznej części tekstu stanowiła teza o żydowsko-masońskim spisku uknutym na pohybel ludzkości¹⁵⁰.

W chaosie współczesnego świata ojciec Warszawski dostrzegł jednak pozytywne punkty oparcia i odniesienia, z których wynikały wytyczne na przyszłość. Były to prawda rasy, prawda krwi i ziemi, wreszcie prawda narodu, „który łączy i spaja w jeden zespół biologiczny instynkt grup plemiennie-ludowych”¹⁵¹. Pięciu punktom programowym zawartym w rozdziale *Sformułowanie prawa* przyświecał ideał stworzenia monolitycznego i celowego organizmu narodowego, którego zadaniem będzie doskonalenie własnej jednolitości dla realizacji wielkości na miarę wieków¹⁵².

Pięć uniwersalistycznych przykazań ojca Warszawskiego brzmiało, jak następuje: 1. Całość istnieje jedynie w swych częściach – co oznaczało, że nie może być jednostki poza postulowanym narodowym monolitem. 2. Całość różni się formalnie od swych części – „Dlatego części takiego składu są zrozumiałe je-

¹⁴⁸ „Socjalizm i komunizm są i pozostaną ruchami totalistycznymi” (tamże, s. 10); „PPS i PPK [KPP], jak już wyżej zaznaczyliśmy, założenowo idą w jednym i tym samym kierunku” (tamże, s. 13).

¹⁴⁹ Tamże, s. 13.

¹⁵⁰ „Żeby zyskać pełny obraz tych dwu prądów nurtujących od trzynastego wieku mniej więcej zarówno społeczeństwa z nami sąsiadujące, jak i nasze własne, należało by [sic!] jeszcze koniecznie uwzględnić tzw. czynnik zakulisowy dziejów europejskich (a dziś już wszechświatowych) t.j. żydostwo, działające kierowniczo czy to przez masonerię, czy bez niej, na ogół wszystkich prądów polityczno-gospodarczych tak indywidualizujących, jak totalizujących i ciągnący z nich zyski dla własnej kieszeni. Ale to już leży poza ramami obecnej pracy. Politykom jednak nie wolno o tym czynniku zapominać” (tamże).

¹⁵¹ Por. tamże, s. 23 i 29.

¹⁵² „Im wyższy cel do dopięcia (...), tym głębsze więzy wiążące je [jednostki] muszą, by nie pękły w drodze ku realizacji, tym bardziej stopieni być muszą w jeden podmiot działający, aby skuteczności docelowej odpowiadała jedność sprawcza” (tamże, s. 29).

dynie poprzez sam skład. Nie mogą się łączyć i składać dowolnie. Lecz mogą być wymieniane, względnie zamieniane. Należy pomyśleć również usilnie o spawaniu całości. Mieć biologiczne części pod naród to jeszcze bynajmniej nie znaczy posiadać naród sam. Za mało jest urobić jednostkę jako jednostkę, należy urobić ją jako część. Jej istotę należy przekuć w konkret o całościowym nastawieniu i podejściu. Należy ją wychować ku uniwersalizmowi”. 3. Całość jest pierwsza od części – „Jest czymś »zawsze najpierwszym«, nadrzędnym. (...) jest wewnętrzną racją bytu dla części. Bez jej pierwszeństwa zaistnienie części byłoby po prostu metafizyczną niemożliwością. (...) jednostka zawsze i wszędzie, kim by nie była i gdzie by nie była, schodzi w życiu całości na drugi plan. Ontologicznie, a więc najdogłębniej, najistotniej, jest czynnikiem wtórnym w obrębie własnej wielkiej całości, do której przynależy”. 4. Całość jest celem części – „Całość jest jej przyrodzonym celem. (...) celem jednostki jest jej własny naród. (...) To daje rozpięcie skrzydeł aż po grań nieskończoności. (...) Daje poczucie osobowości”. 5. Całość jest procesem członowania – „wymierza i wydziela częściom należną im miarę potencjału (która jest ich »naturą«, umieszcza je we właściwym miejscu, wyznacza funkcje, podporządkowuje sobie i wiąże celowo całością”¹⁵³. „I to właśnie prawo, twarde i nieubłagane (...)

¹⁵³Tamże, s. 32-40. Dla porównania Maritain wyklucza tego typu ujęcie i zabiega o zniuansowane odczytanie – skądinąd przyjmowanej przez siebie bezkrytycznie – myśli Akwinaty i zawartej w niej metafory całości i części: „człowiek, mówi św. Tomasz, ma w sobie życie i dobra, które przewyższają jego zależność od społeczności politycznej (...). A dlaczego? Ponieważ jest osobą. Osoba ludzka, członek społeczeństwa, jest jego c z ę ś c i ą, jako całości większej – ale n i e w e d ł u g c a ł e j s i e b i e i nie według wszystkiego, co posiada! Ognisko jej życia osobowego pociąga ją ponad społeczność doczesną, której to życie jednak potrzebuje” (tamże, s. 101). W przypisie pierwszym na tej samej stronie Maritain komentuje odrzucenie – przez Akwinatę i w ślad za nim przez siebie – „wszelkiej koncepcji totalistycznej Państwa”: „Można nazwać »totalistyczną« wszelką koncepcję, w której społeczność polityczna – czy to Państwo w ścisłym znaczeniu wyrazu, czy też zbiorowość zorganizowana – żąda dla siebie całego człowieka, by go kształtować lub być celem wszystkich jego działań, albo

stanowi istotną żelazną więź, ruchomą, płonną a nieodzowną, niezastąpioną i centralną oś, około której rozwija się i staje właściwa całość, jej byt, jej treść, jej wszechstronna doskonałość. (...) Innej podstawy prawidłowej dla jakiegokolwiek budowy społecznej, dla jakiegokolwiek urządzenia społecznego – nie ma”¹⁵⁴.

Warto w tym miejscu zauważyć, że po I wojnie światowej problem „trzeciej drogi” nurtował nie tylko myślicieli katolickich. Nad propozycją „trzeciego rozwiązania” politycznego, ekonomicznego, społecznego i duchowego pracowała niemiecka Rewolucja Konserwatywna – „ruch myślowy, polityczny, literacki, który w imię krytyki dziewiętnastego stulecia i jego rewolucji próbował ustanowić ład polityczny i światopoglądowy poza socjalizmem marksistowskim i liberalizmem demokratycznym, które są wprawdzie wrogie jako wielkości polityczne, ale wypływają ze wspólnego rdzenia rewolucyjnej dialektyki dziewiętnastego wieku”¹⁵⁵. Ostatecznie składnikami rewolucyjno-konserwatywnej ideologii stały się: koncepcja społeczeństwa stanowego, resakralizacja zeświecczonego państwa, imperializm, kult przemocy i wojny, rasizm – w tym antysemityzm rasistowski¹⁵⁶. Doktryna sformułowana przez ojca Warszawskiego była całkowicie wtórna nie tyle wobec prefaszystowskiej Rewolucji Konserwatywnej, ile wobec wykrystalizowanych w latach trzydziestych rozwiązań totalitarnych. Mówienie o analogiach między uniwersalizmem Józefa Warszawskiego a rewolucyjno-konserwatywnym fermentem

też stanowi istotę jego osobowości i godności. Tak na przykład wedle Mussoliniego Państwo jest »prawdziwą rzeczywistością jednostki«; Państwo faszystowskie jest »najwyższą i najpotężniejszą formą osobowości«; »nic ludzkiego ani duchowego, jeśli ma wartość, nie istnieje poza Państwem«; »jego zasada, natchnienie kierownicze osobowości ludzkiej, włączonej w społeczeństwo, przenika duszę...: dusza w duszę« (B. Mussolini, *La doctrine du fascisme*, *Dzieła*, tłum. franc., t. IX, Flammarion, s. 70-75)”.
¹⁵⁴Tamże, s. 38 i 40.

¹⁵⁵W. Kunicki, *Wprowadzenie*, w: *Rewolucja Konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wybór i opracowanie tenże, Poznań 1999, s. 8. Por. szerzej na temat niemieckiej Rewolucji Konserwatywnej jako propozycji „trzeciej drogi”: tamże, s. 8-9.

¹⁵⁶Por. tamże, s. 9.

tem w Republice Weimarskiej jest więc zasadne jedynie w planie synchronicznym, strukturalnym. Widać wówczas, że – z ideologicznego punktu widzenia – „powstałe z krwi polskiej idee uniwersalizmu” z niemiecką Rewolucją Konserwatywną łączył wspólny punkt wyjścia, a i punkt dojścia podobny.

Stosowanie terminu „totalizm” („totalitaryzm”) już przed wojną budziło wątpliwości natury taktycznej wśród falangistowskich ideologów Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. „W wypadku »totalizmu« problem polegał na tym, że w katolicyzmie zachodnim, ale również i w polskim, w jego personalistycznym nurcie, dość wcześnie zaczęto formułować program antytotalityarny, posługując się właśnie terminem »totalizm« na określenie zjawisk zwalczanych. (...) W tej sytuacji nie wystarczało już zaatakowanie katolików–antytotalityrystów jako kryptomasonów (...). Trzeba też było uporać się, w sensie przynajmniej propagandowo-pragmatycznym, z sensem terminu «totalizm»¹⁵⁷. Pierwszym pomysłem było wprowadzenie rozróżnienia między totalitaryzmem dobrym (narodowym) a złym (wymagowanym specjalnie w tym celu totalitaryzmem tak zwanego fołksfrontu, czyli socjalistów, komunistów, masonów, Żydów, filosemitów, liberałów, demokratów razem wziętych)¹⁵⁸. W wywodach snuty w czasie wojny natomiast, ojciec Warszawski przezornie uprzedzał ewentualne pytanie o podobieństwo między swoją wykładnią uniwersalizmu a totalitaryzmem. Totalitaryzm definiował jako presję całości na część, sprzeczną z interesami i potrzebami tej ostatniej. *Uniwersalizm* zaś, umieszczający część w przyczynowo-celowych kleszczach całości (formuła „całość: część: całość”), był projektem to-

¹⁵⁷ Rozdział *Totalizm i demokracja w oczach ONR „Falangi”*, w: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 22.

¹⁵⁸ Por. tamże, s. 22-24. Koronnym argumentem Bolesława Piaseckiego przemawiającym za istnieniem dobrego totalitaryzmu było stwierdzenie: „Totalizm to pojęcie bardzo ogólne – totalizmem jest faszyzm, jest hitlerizm i bolszewizm, totalistyczny jest także ustrój Kościoła katolickiego. Totalizm może być zły i dobry” (tenże, *Trzy czynniki siły Ruchu Narodowo-Radykalnego*, „Ruch Młodych” 1938, nr 1, s. 2). Identyczne stanowisko lansował na łamach „Prosto z mostu” Stanisław Piasecki przy wsparciu ojca Innocentego, czyli Józefa Marii Bocheńskiego (por. „Prosto z mostu”, roczniki 1937, 1938).

talitaryzmu dobrowolnego, osiągniętego na drodze wewnętrznej przemiany jednostki. Najistotniejszą autentyczną potrzebą nowego człowieka miała się stać ucieczka od wolności i podmiotowości. W świetle przeprowadzonej przez Ericha Fromma analizy osobowości autorytarnej oraz psychologii hitleryzmu powyższe rozróżnienie między uniwersalizmem a totalitaryzmem było chybione¹⁵⁹. Ojcu Warszawskiemu i jego zleceniodawcy nie o trafność jednak chodziło. I nie o faktyczną różnicę. Zmieniona w 1939 roku sytuacja dodatkowo udaremniała bowiem otwarte powoływanie się na totalitarne wzorce reprezentowane przez faszyzmy niemiecki i włoski¹⁶⁰. Piaseckiemu i Warszawskiemu zależało więc na werbalnym odżegnaniu się od zewnętrznej inspiracji i zasugerowaniu odrębności proponowanej drogi w stosunku do istniejących rozwiązań. Stąd hasło polskiego uniwersalizmu¹⁶¹.

Cytowany już artykuł *Metoda „złotego szczytu”* (*Głosy na temat „uniwersalizmu”*), w którym Trzebiński ustosunkował się do wypowiedzi ojca Warszawskiego, potwierdza powyższą obserwację. Bezkrytycznie akceptując argumenty mentora, poeta postrzegał uniwersalistyczną doktrynę jako „rewolucję istotnie rewolucyjną”¹⁶². Jej radykalne nowatorstwo upatrywał właśnie w znalezieniu trzeciej drogi, wymijającej skrajności indywidualizmu-demokracji i totalitaryzmu¹⁶³. Indywidualizm–demokrację

¹⁵⁹ Por. rozdziały *Mechanizmy ucieczki* oraz *Psychologia hitleryzmu*, w: E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemilscy, przedmową opatrzył F. Ryszka, Warszawa 1970, kolejno s. 139-199, 200-226.

¹⁶⁰ Było to zresztą powszechne zmartwienie całego obozu narodowego (por. Sz. Rudnicki, *Obóz Narodowo-Radykalny. Geneza i działalność*, Warszawa 1985, s. 328 wraz z przypisami).

¹⁶¹ Analizując doktrynę uniwersalizmu na podstawie innych źródeł konfederacyjnych i pod innym kątem, Barbara Toruńczyk stwierdziła: „podczas wojny w miejsce egalitarnego państwa totalitarnego, za jakim opowiadał się ONR, Konfederacja Narodu lansowała również totalny ustrój, zwany uniwersalizmem, który wspierać się miał tym razem o średnią własność i korporacje” (J. Juryńska [B. Toruńczyk], *„Nowa postawa człowieka tworzącego”*, „Więź” 1976, nr 4, s. 72).

¹⁶² Por. S. Łomień [A. Trzebiński], *Metoda „złotego szczytu”...*, dz. cyt., s. 48.

¹⁶³ Świadczą o tym również poczynione w dzienniku komentarze (por. *PII*, 39, s. 195-196; 50, s. 206).

bez sprzeciwu utożsamiał z, samobójczymi w efekcie: anarchią aksjologiczną i bezbronnością wobec śmiertelności totalitaryzmu. *In extenso* przytaczał pięć praw całości sformułowanych przez ojca Warszawskiego, nazywając je „tarną praw postawioną żywiolom kultury ludzkiej”, po czym dodawał:

Uniwersalizm stwarza prawa, układa wzory, reguły dla naszych kulturalnych wartości. Ustala w sposób stanowczy. Na stałe. Raz na zawsze¹⁶⁴.

Konfederacyjną propozycję uznawał za jedynie słuszną i możliwą:

Każdy musi w ramach tych możliwości na własną rękę, samodzielnie, osobiście do tych praw ostatecznych uniwersalizmu – dorastać. Każdy musi prawa te dla siebie zdobyć. W sobie zaprowadzić¹⁶⁵.

Nosił jednak w sobie wątpliwość, skoro jednocześnie miał potrzebę dowiedzenia, że formuła taka nie równa się paraliżowi intelektualnemu i kulturalnej martwocie. Źródłem wzbogacającego dynamizmu otwierającego pole oryginalnej twórczości mógł być, jego zdaniem, proces dopasowania się jednostek do zadanego „wzoru na ład serca”.

Mimo wiary i pragnienia wiary Trzebiński nie stłumił w sobie do końca postawy niewiernego, dociekliwego Tomasza. Zakładając, że własną osobowość oraz twórczość, czyli najlepszą część siebie, przyjdzie mu podporządkować wytycznym *Uniwersalizmu*, chciał się upewnić o obiektywnym charakterze wyłożonych przez „ojca Pawła” racji (co pierwotnie uznał za pewnik). Rozpatrując się w historycznej naturze zjawisk i idei szeroko rozumianej kultury, próbował dociec, jak można – wobec takiego stanu rzeczy – osiągnąć „Jakieś trwałe, przedmiotowe zdobycze. Jakieś nienaruszalne wartości”¹⁶⁶. Z jego dociekań jednak, zamiast pożądaných rozstrzygnięć, wyłaniał się zatrważający obraz. Dzie-

¹⁶⁴ S. Łomień [A. Trzebiński], *Metoda „złotego szczytu”...*, dz. cyt., s. 45.

¹⁶⁵ Tamże, s. 46.

¹⁶⁶ Tamże.

dzinę ludzkiej aktywności definiowała Konfederacja Narodu – a za nią pojmował Trzebiński – jako rozgrywkę elit wychowawczych narzucających swej epoce, kulturze, narodowi „swoją styl życia, swoje kierunki dążeń, swoją intuicję historii”¹⁶⁷. Na tym tle – przyznawał autor *Metody „złotego szczytu”* – „w hasłach politycznych, naukowych, artystycznych skonkretyzowane cele – to tylko symbole. To tylko fatamorgany celów”¹⁶⁸. Trzebiński podkreślał, że cele funkcjonalne, czyli „spełniające potrzeby danego momentu historii” – wśród nich również doktryna uniwersalisyczna – są dalece nieabsolutne i służą ledwie jako instrumenty działania wychowawcom prowadzącym „naród czy epokę” do wielkości. Jako twórca kultury miałby więc być jedynie ogniwem pośredniczącym w drodze ku absolutowi. Miałby zgodzić się na sprowadzenie kultury do roli wtórnego, ubocznego efektu głównego dążenia. Miałby wreszcie przystać na zależność od względnego, przypadkowego żywiołu historii, czyli immanencji¹⁶⁹. Rozumiejąc historyczny charakter kultury, pragnął jednakże odnosić ją bezpośrednio do transcendencji, nie zaś poprzestawać na relacji drugiego stopnia: transcendencja – immanencja (również immanencja historii) – kultura. *Uniwersalizm* jako prawda jedynie momentu dziejowego, a więc fatamorgana prawdy, nie stanowił

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Tamże.

¹⁶⁹ Należy w tym miejscu podkreślić, że status historii pozostawał w świadomości Trzebińskiego dalece niejasny. Nierzadko w jednym tekście występowała ona raz jako transcendencja – istniejący poza człowiekiem, obiektywnie doskonały, z góry założony plan boskiej Opatrzności – innym razem jako wynik złożonego oddziaływania czynników społecznych, ekonomicznych, kulturowych – słowem, jako kwintesencja relatywizmu i kontyngencji. Konfuzję Trzebińskiego mógł wzmacniać fakt, że – z uwagi na ich przydatność w propagandowych manipulacjach – obie koncepcje historii były na równi pielęgnowane i rozpowszechniane przez narodowo-radykalnych ideologów, co odnotował Jan Józef Lipski w odniesieniu do przedwojennej Falangi: „Interesujące tu mogłoby być przeanalizowanie m.in. tendencji historyczystycznych i ich relacji do głoszonego woluntaryzmu, ciekawe ze względu nie na same w sobie głoszone poglądy, ale jako preparat roboczy dość modelowej ideologii totalitarnej (...)” (rozdział *ONR „Falanga” a kultura*, w: tenże, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 219).

– według niego – dostatecznej podniety do twórczości. *Uniwersalizm* jako należący do sfery Absolutu natomiast:

nie sprzyja wytwarzaniu się tych inter-subiektywnych, ponad-jednostkowych już, ale nieobiektywnych, niewiecznych jeszcze ruchów i prądów kultury.

Ruch jest w nim jeden: pomiędzy jednostką o przerażającej możliwości dróg i rozwiązań a światem wartości trwałych, obiektywnych. Wiecznych¹⁷⁰.

Trzebiński przeczuwał więc jałowość konfederacyjnego uniwersalizmu dla kultury oraz jego antywspółnotowe ostrze. Nie nazwał jednakże po imieniu totalitarnej istoty nowej doktryny. Nie potrafił również uładzić własnego rozumienia historii. Stąd niemożność rozeznania się we wzajemnych stosunkach doktryny uniwersalistycznej i historii. Ostatnie słowa *Metody „złotego szczytu”* brzmią:

I tego właśnie: stosunku uniwersalizmu do historii nie umiem rozwiązać ani rozciąć... Obie możliwe odpowiedzi kończą się znakiem zapytania.

– – Nie wiem¹⁷¹.

Końcowe „nie wiem” domyka klamrę otwartą na początku artykułu. Na wstępie bowiem Trzebiński określił uniwersalizm ojca Warszawskiego mianem programu niejasnego, tajemniczego, niedokończonego, zagadkowego i pełnego niespodzianek¹⁷². W umyśle Trzebińskiego nawet nie zaświtało podejrzenie *Uniwersalizmu* o ścisły związek z totalitaryzmem – nie tylko, choć w pierwszym rzędzie faszystowskim. W dzienniku notował:

co-tam wszyscy o tym myślą, czułem, że jednak jestem czysty. nie jestem dobry, nie – (...) – ale jestem właśnie czysty, jestem w intelektualnym znaczeniu – bez grzechu. piszę: w intelektualnym znaczeniu, choć to nic nie znaczy. ale nie wiem w tym pośpiechu, jak to określić. przecież chodzi mi o jakieś grzechy większe, o grzechy życia (*PI*, 22 VI 1942, s. 125).

¹⁷⁰S. Łomień [A. Trzebiński], *Metoda „złotego szczytu”...*, dz. cyt., s. 47.

¹⁷¹Tamże, s. 48.

¹⁷²Por. tamże, s. 40-41.

ROZDZIAŁ 2.

Sprawy kultury

Ukąszenie „brzozowskie”. Polemika z Miłoszem

W sprawach szczegółowych koncepcji – zwłaszcza militarnych i ekonomicznych – wpływ organizacyjnej doktryny na Trzebińskiego był bezpośredni i wyłączny. W nieporównanie bardziej złożony sposób przedstawia się kwestia, jak i jakie miejsce mógł dostrzec dla siebie w Konfederacji Narodu – z jej polityczno-społecznym nauczaniem – człowiek ukształtowany i postrzegający się jako artysta oraz intelektualista. Rzecz jasna, Trzebiński nie stanowił wyjątku w KN, której szeregi zasilał między innymi Włodzimierz Pietrzak. Sytuacja Pietrzaka była jednak nieporównywalna z położeniem Trzebińskiego. Dzieliło ich pokolenie, a także różnica długości stażu organizacyjnego – w przypadku autora *Rachunku z dwudziestoleciami* zapoczątkowanego w 1937 roku zaangażowaniem w nielegalną Falangę. Pietrzak związał się z Piaseckim, będąc człowiekiem dorosłym (w wieku lat dwudziestu czterech), po studiach. Miał więc szansę dojrzeć uprzednio do swoich poglądów i opowiedzieć się za nimi, dokonując nieprzypadkowego, nieskrępowanego wyboru. Miał również możliwość „zahartować” je, poddając próbie przedwojennych ekscesów animowanych przez Falangę oraz kampanii nienawiści prowadzonej przez „Prosto z mostu” – druga połowa lat trzydziestych nie szczędziła okazji do przemyślenia wszechstronnych konsekwencji ideologii falangistowskiej i pokrewnych jej zapatrywań. Swój wybór potwierdzał i aktualizował Pietrzak w kolejnych okolicz-

nościach, co ilustruje przebieg jego organizacyjnej kariery¹. Szczególnie jedno zasługuje przy tym na podkreślenie: spójność światopoglądu Pietrzaka, brak sprzeczności między jego wypowiedziami artystycznymi, krytycznoliterackimi czy recenzjami a publicystyką polityczną, które – na ogół nie przenikając się – dyskretnie się uzupełniały i współgrały ze sobą. Zajmowane przezeń pozycje ideologiczne i stanowisko artystyczne krzepły przez lata, wzajemnie na siebie oddziałując.

W przypadku Trzebińskiego natomiast nastąpiło zderzenie jego wyjściowych dyspozycji – niejednokrotnie także braku dyspozycji – z gotową, wszechstronną propozycją Konfederacji Narodu. Znalazłszy się w konfederacyjnym środowisku, młody poeta podjął wysiłek dopasowania postawy dotychczas przez siebie reprezentowanej do wymaganej przez organizację. W sprawach społeczno-politycznych akceptacja konfederacyjnego wzorca okazała się wykonalna dzięki czynnikowi pozostającemu poza myślą społeczną i polityką *sensu stricto*, a także powstałemu poza przedwojennym i wojennym kontekstem. Kluczem do rozumienia dok-

¹ W 1937 roku późniejszy autor *Rachunku z dwudziestolecia*, jako zaufany Piaseckiego, wziął udział w próbie infiltracji obozu sanacyjnego. (Piasecki był bowiem autorem długofalowej strategii przejmowania władzy w państwie drogą infiltrowania ugrupowania rządzącego.) I tak, wraz z innymi aktywistami Falangi, włączył się Pietrzak w działalność Związku Młodej Polski (ZMP), organizacji młodzieżowej Obozu Zjednoczenia Narodowego – w charakterze kierownika kursów prelegentkich, a także publicysty i zastępcy redaktora naczelnego organu ZMP „Młoda Polska”. W roku 1938 stał się jednym z czołowych działaczy federacji organizacji młodzieżowych Służba Młodych, powołanej przez szefa OZN, pułkownika Adama Koca. W tym samym czasie rozpoczął współpracę z „Prosto z mostu”, którego stałym recenzentem pozostał do wybuchu wojny. W konspiracji, jako członek kierowanej przez Piaseckiego „Pobudki” i współredaktor jej organu prasowego, wszedł w skład kierownictwa Konfederacji Narodu, gdzie został współredaktorem – następnie redaktorem – dwutygodnika „Nowa Polska” i gdzie powierzono mu kierownictwo Wydziału Propagandowo-Politycznego Organizacji Krajowej, a także nadzór nad pracą kulturalną całej KN. Jesienią 1943 roku, na rok przed śmiercią Pietrzaka w powstaniu warszawskim, Piasecki mianował go szefem sztabu Konfederacji.

tryny KN, a zarazem kładką umożliwiającą przejście na jej stronę stała się dla Trzebińskiego ostatnia faza rozwoju myśli Stanisława Brzozowskiego. Ze *Współczesnej powieści polskiej* (1906) wywiódł Trzebiński zamiar napisania analogicznego dzieła o poezji swego czasu, a ze *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* (1907) zaczerpnął inspirację do poważnego zajęcia się krytyką. Najsilniejszą fascynację wywołały w nim jednak późniejsze prace Brzozowskiego. Pracując nad *Kwiatami z drzew zakazanych*, podglądał styl i strategię pisarską w *Samym wśród ludzi* (1911). Pragnął naśladować *Pamiętnik* (powst. 1911), którym się zachwycił. Za najdoskonalsze i najwartościowsze osiągnięcia Brzozowskiego uważał *Legendę Młodej Polski* (powst. 1907-1909), *Idee* (powst. 1908-1910) oraz *Głosy wśród nocy* (powst. 1909-1911)². U źródeł wyboru, jakiego dokonał Trzebiński, tkwił więc nie program wychowania państwowego Adama Skwarczyńskiego, nie przedwojenna publicystyka „Falangi” czy „Prosto z mostu”, nie lektura *Myśli nowoczesnego Polaka* Romana Dmowskiego czy *Pod znakiem faszyzmu* Ferdynanda Goetla, lecz koncepcje Brzozowskiego z florenckiego okresu. Z nich wyprowadził poeta światopoglądowe wytyczne i motywy swego postępowania. W nich znalazł potwierdzenie słuszności drogi, na którą wstąpił, wiążąc się z Konfederacją.

Jest rzeczą oczywistą, że celu niniejszej książki nie stanowi wytaczanie zarzutów pod adresem pism Brzozowskiego. Precyzyjnej rekonstrukcji i krytycznej analizy poglądów autora *Płomieni* dokonali wszak najznamienitsi historycy idei i literatury³. Zło-

² Por. wzmianki Trzebińskiego na ten temat odpowiednio w: *PI*, 13 III 1942, s. 69-70; *PII*, 20, s. 177; *PII*, 1, s. 151-152; *PI*, 26 I 1942, s. 58; list do Jana Tarłowskiego z kwietnia 1942 roku, w: *W gałgźce dymu...*, dz. cyt., s. 402.

³ Por. m.in. L. Kołakowski, *XI. Stanisław Brzozowski – marksizm jako subiektywizm historyczny*, w: tenże, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, cz. II, Londyn 1988, s. 535-554; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, Warszawa 1976; A. Walicki, *Stanisław Brzozowski – drogi myśli*, Warszawa 1977. Por. także: Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Paryż 1962.

żoność spuścizny pisarza, którą cechuje ciągła ewolucja przekonań, sprawiła, że – w Dwudziestoleciu międzywojennym zwłaszcza – sięgały do niej rozmaite, nierzadko przeciwstawne orientacje ideowe i ugrupowania polityczne (od Falangi⁴ po lewicę). Podobną rozpiętość obserwujemy w czasie wojny w młodym pokoleniu⁵. Burzliwa recepcja dzieł Brzozowskiego również doczekała się opracowań. Dla mnie istotne jest, jakie wnioski wyciągnął

⁴ „Stanisław Brzozowski jest w prasie ONR »Falanga« najczęściej cytowanym (zawsze pozytywnie) spośród polskich ideologów” (J.J. Lipski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 188). Falangistowskie publicyści ignorowali pełne odrazy stanowisko Brzozowskiego wobec nacjonalistycznej ideologii (w wydaniu Narodowej Demokracji) wyrażone chociażby w artykule *Odbywa się osobliwy sąd* zamieszczonym w 1905 roku w redagowanym przez Wilhelma Feldmana miesięczniku społeczno-literackim „Krytyka”: „jest to stronnictwo społecznie reakcyjne, reakcyjny charakter maskujące pierwiastkami politycznego utopizmu. (...) Rzadko też można znaleźć grupę ludzi zrzeszonych w imię jakichś wspólnych, społecznych (celów), która byłaby pod względem umysłowym i duchowym tak bezwzględnie nieprodukcyjna. (...) Po Stronnictwie Narodowo-Demokratycznym nie pozostanie pod tym względem nic. Książki bowiem pp. Dmowskiego i Studnickiego, broszurka p. Z. Balickiego nie wytrzymują porównania nawet z produktami współczesnego francuskiego nacjonalizmu. (...) Z tego punktu widzenia Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne wydaje społeczeństwu polskiemu jak najsmutniejsze świadectwo. Tylko w okresie ostatecznego upadku ducha, zaniku myśli krytycznej i tylko w społeczeństwie ciemnym tego rodzaju d o n k i s z o t e r i a c y n i z m u mogła powstać, rozwinąć się, być traktowana poważnie i powodować tragiczne następstwa” (cyt. za przedrukiem w: *Narodowa Demokracja. Antologia myśli politycznej „Przeglądu Wszepochpolskiego” (1895-1905)*, wybór, wstęp i opracowanie B. Toruńczyk, Londyn 1983, s. 257-258).

⁵ „Lektura Brzozowskiego kształtowała bowiem w niemałym stopniu postawy najgłębiej chyba myślącej grupy młodych, aktywnie uczestniczących w ruchu podziemnym i w konspiracyjnych studiach. Działo się tak częściowo niezależnie od szczegółowych ideowych motywacji tych postaw. Brzozowski patronował „Płomieniom”, o czym świadczył nawet tytuł pisma – Brzozowski był też natchnieniem Trzebińskiego. Nie znaczy to oczywiście, aby z Brzozowskiego każdy wyczytywał i wybierał dla siebie akurat te same myśli i wskazania” (T. Sołtan, *Pokolenie nie zmarnowane*, w: *W gałgźce dymu...*, dz. cyt., s. 215-216).

i jaki użytek uczynił z rozważań Brzozowskiego młody poeta, niepomny, że obcuje z subiektywnym świadectwem jednostkowych zmaganiań myślowo-emocjonalnych, a zarazem z dokumentem minionej epoki, wobec którego bardziej przystoi podejście badacza niż wyznawcy⁶.

Czyimi oczyma – prócz swoich własnych – patrzył na Brzozowskiego Trzebiński? Zaczęło się od pomaturalnych wizyt u Stanisława Adamczewskiego, które odbywał wspólnie bądź równoległe z Tadeuszem Borowskim⁷. Mimo braku informacji o drugiej połowie roku 1940 oraz o roku 1941, wszystko wskazuje, że spotkania z nauczycielem nie zostały poniechane. Przełom lat 1941/1942 upłynął Trzebińskiemu niemalże pod znakiem Brzozowskiego. Z zapisków w zachowanym dzienniku z tego okresu dowiadujemy się o intensywnych rozmowach z Adamczewskim na temat dzieła autora *Legandy Młodej Polski*, o przemyśleniach Trzebińskiego z tym związanych, a także o zamiarze ponownej lektury *Idei* oraz *Głosów wśród nocy*. Mniej lub bardziej rozwinięte wzmianki i refleksje dotyczące Brzozowskiego pojawiają się w całej pierwszej części *Pamiętnika* Trzebińskiego. Najczęściej

⁶ Na głęboko emocjonalny stosunek Trzebińskiego do Brzozowskiego zwrócił uwagę Tadeusz Sołtan: „Moje usiłowanie wykazania, że nie można wyobrazić sobie interpretacji jego [Brzozowskiego] dzieła bez filozofii pracy, bez uznania podstawowej, sprawczej roli pracy ludzkiej w świecie historii, napotykały żywą reakcję Trzebińskiego. Był on niekiedy wprost gotów uznać, że taki pogląd godzi w owe wartości, które on sam w Brzozowskim wysoko cenił, chociaż nie zawsze potrafił jasno je określić. Bardzo osobisty, subiektywny stosunek Andrzeja do dzieła Brzozowskiego stał się też jednym ze źródeł jego wewnętrznej szarpaniny i zagubień” (tamże, s. 216). Dalej pisze Sołtan o pozaracjonalnym pierwiastku obecnym w postawie Trzebińskiego.

⁷ Z zapisków Jana Tarłowskiego wiadomo, że – w myśl zaleceń Adamczewskiego – najzdolniejsi uczniowie czytali Brzozowskiego fakultatywnie już w klasie maturalnej, po czym wtajemniczali w lekturę mniej zdolnych kolegów (por. [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovani*, dz. cyt., 25 V 1940, s. 38; 10 VIII 1940, s. 48-49). Jednak pierwsze poważne dyskusje polonisty z pupilami na temat książek nadobowiązkowych przypadły na lato roku 1940 (por. tamże, 21 VII 1940, s. 46). W notatce Tarłowskiego nazwisko Borowskiego pojawia się z tej okazji w kontekście Hegla, Trzebińskiego zaś kojarzy Giovani z Brzozowskim.

są to odniesienia do *Legendy Młodej Polski, Idei i Głosów wśród nocy*. Wkrótce, bo zimą roku 1940, do „brzozowskich” dyskusji przybył Trzebińskiemu drugi rozmówca: Karol Irzykowski⁸. Nie trudno dociec, jakich nauk mogli udzielać dwaj brzozowscy starszej generacji. Zwłaszcza Irzykowskiemu, przyjacielowi i obrońcy Brzozowskiego, obok dogłębnej kompetencji w poszczególnych kwestiach, nie brakowało szerszej perspektywy. Już zresztą „w latach trzydziestych Irzykowski najwyraźniej dostrzegał wieloznaczność wypowiedzi Brzozowskiego i w konsekwencji, zależność ich interpretacji od ogólnych, zewnętrznych okoliczności społecznych i politycznych”⁹. W przedwojennym wywiadzie udzielonym „państwowotwórczo” zorientowanej „Kuźni Młodych” mówił: „Brzozowczyków jest dużo: Suchodolski, Niedziałkowski, Wyka, no i ja także. Chociaż dzisiejsze problemy tak bardzo różnią się od problemów ówczesnych – zarówno co się tyczy Polski, jak i socjalizmu czy kultury, że książki Brzozowskiego nie mogą dać odpowiedzi na zagadnienia aktualne. Można powiedzieć, iż wskutek dialektyki dziejowej pewne idee rozdziwiły się i wykazują obosieczność. Stało się z nim coś podobnego, jak z jego mistrzem Sorelem, który w ostatnich latach życia błogosławił Lenina, a wychował Mussoliniego”¹⁰. Również Trzebińskiego próbował Irzykowski ostrzec przed selektywnym, tendencyjnym podejściem do pism Brzozowskiego, prowadzącym do zawłaszczenia i zinstrumentalizowania dorobku autora *Idei*. Z zapisków młodego diarysty wynika, że Irzykowski usiłował studzić jego radykalizujące zapały¹¹. Nie udało mu się jednak uzmysłowić

⁸ W zawarciu znajomości Trzebińskiego z Irzykowskim pośredniczył najprawdopodobniej Hiacynt Ratyński – gimnazjalny polonista Trzebińskiego. Zimą 1940 roku, znękanym zimnem oraz brakiem światła i wody, Irzykowski przeniósł się bowiem do mieszkania Ratyńskich przy Filtrowej, co uczyniło go łatwiej dostępnym dla młodych.

⁹ M. Stępień, *Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim w latach 1918-1939*, Kraków 1976, s. 69.

¹⁰ W. Kosiński, J. Mrozowicki, *Karol Irzykowski o Stanisławie Brzozowskim*, „Kuźnia Młodych”, nr 29, s. 9. Cyt. za: M. Stępień, dz. cyt., s. 70.

¹¹ „czytałem mu [Irzykowskiemu] »po brzozowsku« pisany artykuł o miłoszu. bardzo go pewne rzeczy złościły” (PI, 22 VI 1942, s. 124).

Trzebińskiemu potrzeby krytycyzmu i całościowego spojrzenia na spuściznę po Brzozowskim.

Konferencje z Adamczewskim, dla odmiany, przebiegały bezkonfliktowo, jako że poświęcone były lekturze pism Brzozowskiego samych w sobie. Nauczyciel przybliżał uczniowi wyniki własnych badań nad rekonstrukcją pojęcia romantyzmu w dziele pisarza. Do ustaleń poczynionych przez Adamczewskiego mamy dostęp dzięki jego przedwojennym publikacjom¹². Licealny polonista Trzebińskiego podkreślał, że walka z romantyzmem rozumianym nie jako okres historyczny lub kierunek w sztuce, lecz jako pewien typ umysłowości i osobowości, jako określony stosunek do świata, stanowiła oś myślowego systemu autora *Legandy Młodej Polski*. „Adamczewski objaśnił właściwy sens znanego powiedzenia Brzozowskiego, że »romantyzm to bunt kwiatu przeciwko swym korzeniom«. Wykazał, że dla Brzozowskiego

Na temat znajomości Trzebińskiego z Irzykowskim dysponujemy relacjami jednej tylko strony. „Faktem niestety pozostaje, że nawet w najnowszej, kompletnej edycji zachowanych fragmentów tego okupacyjnego diariusza [mowa o dzienniku Irzykowskiego] o Trzebińskim nie znajdziemy ani słowa. Być może jednak, jak sugeruje [Lesław Marian] Bartelski (tenże, *Termopile literackie. Polska 1939–1945*, Warszawa 2002, s. 237), echa tamtych sporów pobrzmiwają w późniejszej o blisko dwa lata notatce Irzykowskiego (tenże, *Dziennik*, odczytanie tekstu z rękopisu S. Góra, Z. Irzykowska, oprac. B. Górską, partie niemieckie przeł. I. Kania, A. Lam, Kraków 2001, t. II, s. 586 – zapis z 9 II 1944): «klnę wojnę i tych, co ją duchowo przygotowali, ale tych widzę jeszcze – kilka dziesiątków lat wstecz: Brzozowski, Człowiek, Historia, tworzenie historii, marksowskie „*Die Philosophen haben die Welt verschieden interpretiert, es gilt aber sie zu verändern*”, megalomania Czynu, która rosła i rozpowszechniała się, lekceważenie Jednostki na rzecz Człowieka, terażniejszości na rzecz przyszłości, samotności na rzecz wspólnoty, indywidualizmu na korzyść uniwersalizmu millerowskiego. To jest mój pogląd, może pogląd „starca”, który nie może zapomnieć starych porachunków i ma swoją *idée fixe*. Ale póki mogę, czemuż nie mam przynajmniej psiozczyć»” (A. Kopiński, *Ludzie z charakterami. O okupacyjnym sporze Czesława Miłozza i Andrzeja Trzebińskiego*, Warszawa 2004, s. 96-97 – przypis 41).

¹² Por. zwłaszcza: S. Adamczewski, *Pojęcie romantyzmu u Stanisława Brzozowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 87, s. 31-52.

romantyzm to w ogóle, niezależnie od epoki, bunt psychiki przeciwko społeczeństwu, które ją wytworzyło. (...) Dla Brzozowskiego romantyzmem była świadomość kulturalna, którą wytworzył proces dziejowy, przez tę świadomość nie rozumiany; przez świadomość pojmującą siebie jako podstawę i normę czynnego życia społecznego¹³. Świadomość romantyczna według Brzozowskiego „sprowadzała się do przekonania, że konkretne, powszechne, realne życie jest pozbawione wartości, do przyjęcia »wyższych« stanów duszy za podstawę lekceważenia realnego życia, co w konsekwencji prowadziło do poczucia swobody, dumy, wyższości – powstawania świata fałszywego, fikcyjnego¹⁴. W konkluzji swojej pracy Adamczewski stwierdzał: „Romantyzm taki, jak go pojmuje i określa Brzozowski, nie przebrzmiał wraz z którymś z preminionych okresów dziejowych, ale – w tej czy owej postaci trwa, króluje, żyje i działa pod różnymi maskami w dzisiejszym świecie umysłowej kultury – stąd poglądy Brzozowskiego na romantyzm nie zatraciły po dziś dzień aktualnego swego znaczenia¹⁵”.

Słowa nauczyciela mógł Trzebiński odebrać jako wskazówkę i wyzwanie, a ściślej wezwanie do podjęcia walki z „ażyciową bezdziejowością”. W dzienniku zapisał:

biorę brzozowskiego ostatnio przez filtr adamczewskiego, to jest draństwo, chociaż adamczewski to filtr dobry, psia-krew (PI, 27 I 1942, s. 59).

Otóż wydaje się, że był to filtr tak przezroczysty i dyskretny, że aż niewidoczny. Odkrywaniu Brzozowskiego – jakie stało się udziałem Trzebińskiego pod okiem subtelny i wykwalifikowanego opiekuna – nie towarzyszyła próba zanalizowania sprzeczności oraz dostrzeżenia niebezpieczeństw praktycznego zasto-

¹³ M. Stępień, dz. cyt., s. 60. (Proces dziejowy, historia w rozumieniu Brzozowskiego oznaczały także życie – proces życia i walkę o jego zachowanie. Przytoczona wypowiedź Brzozowskiego na temat romantyzmu znajduje się w rozdziale II. *Kryzys romantyzmu* będącym częścią *Legendy Młodej Polski*, w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i opracowanie H. Markiewicz, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 258, Wrocław 1990, t. II, s. 723.)

¹⁴ Tamże.

¹⁵ S. Adamczewski, dz. cyt., s. 52.

sowania głoszonych przez pisarza poglądów. Szczególnie ostatnie pisma Brzozowskiego przyswajał sobie Trzebiński „na surowo”, bezwiednie – w *Pamiętniku* odnotował wyłączenie świadomości z tego procesu¹⁶. Brakującą interpretację krytyczną zastąpiła z czasem funkcjonalna interpretacja brzozowszczyków–konfederatów, do których zaliczali się Józef Warszawski i Włodzisław Pietrzak.

Jeszcze zanim to nastąpiło Trzebiński – w swym bezkrytycznym uwielbieniu Brzozowskiego – napotkał zewnętrzny opór w postaci cudzych wątpliwości. Kłopoty pojawiły się ze strony Czesława Miłosza, wprowadzając Trzebińskiego w irytację i oburzenie:

miłosz. na jego essay o gide'm miałem ochotę odpowiedzieć. to jest drażniąca ślepotą filozoficzna tak nie rozumieć irracjonalizmu. dla niego w sposób bezsensowny prawda absolutna wiąże się z racjonalizmem. i po co wobec tego znać w ogóle brzozowskiego, jeżeli się coś takiego później pisze?
ale w gruncie rzeczy nie mam czasu (*PI*, 12 V 1942, s. 99).

Między Miłoszem a Trzebińskim zaistniał w czasie wojny spór, którego rekonstrukcja stała się możliwa po przeszło pięćdziesięciu latach wraz z opublikowaniem w roku 1996 tomu okupacyjnych esejów Miłosza *Legandy nowoczesności*. Wówczas to arty-

¹⁶ „pewne rzeczy przyjmowałem od brzozowskiego podświadomie. (...) to także weszło mi w krew podświadomie i dopiero dziś odczuwam to” (*PI*, 13 III 1942, s. 70). Nieco później, uciekając się do paradoksu, czynną postawą próbował zrównoważyć utratę myślowej odrębności: „samodzielnie doszedłem do wniosków brzozowskiego” (*PI*, 8 IV 1942, s. 83). Po lekturze tomu *Aby podnieść różę...* – Krzysztof Mętrak wyraził się o Trzebińskim: „Brzozowski pokolenia wojennego”, podkreślając w ten sposób fascynację młodego poety autorem *Legendy Młodej Polski* – tak głęboką, że nieobcą pragnieniu utożsamienia się z mistrzem (por. K. Mętrak, *Brzozowski „pokolenia wojennego”*, „Nowe Książki” 1971, nr 9, s. 583-584). Do wątku tego powrócił Mętrak w recenzji tomu *Kwiaty z drzew zakazanych* (por. tenże, „Twórczość” 1973, nr 5, s. 122). Podobnie Tadeusz Borowski ewokował Brzozowskiego, nadmieniając o zapatrywaniach Trzebińskiego i Bojarskiego w okresie ich przynależności do Konfederacji Narodu (por. tenże, *U nas, w Auschwitzu...*, dz. cyt., s. 111 – *passus* o „ich filozofii mętej jak sam mistrz Brzozowski”).

kuł Trzebińskiego *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* okazał się polemiczną reakcją na ujawniony w *Legendach* „essay o gide'm” – *Zupełne wyzwolenie. Z Zupełnym wyzwoleniem* zapoznał się Trzebiński w 21 marca 1942 roku podczas autorskiego spotkania Miłosza ze studentami podziemnej polonistyki w mieszkaniu rodziców Aliny Karpowicz¹⁷. Odpowiedź Trzebińskiego ukazała się w podwójnym sierpniowo-wrześniowym numerze „Sztuki i Narodu” z tego samego roku.

Przedmiotem kontrowersji między poetami okazał się stosunek do irracjonalizmu. Irracjonalizm związany z myślą Nietzschego, Bergsona i Jamesa oznaczał dla Miłosza nierozzerwalny, wzajemnie warunkujący się splot witalizmu, immoralizmu, woluntaryzmu oraz pragmatyzmu – splot o podłożu i ostrzu antyracjonalistycznym. Przeprowadzony w *Zupełnym wyzwoleniu* wywód przebiegał następująco: nadrzędną wartością witalizmu – transcendencją właściwie – jest życie pojęte jako żywotność, działanie się, rozrost, przemiana, dynamizm, siła i energia. Wątpiący rozum w swych próbach narzucenia norm i ograniczeń wszechogarniającemu *élan vital* wypada żałośnie w oczach witalistów. Żywotność okrzyknęli oni bowiem istotą, prawdą, a co ją potęguje – dobrem. Nowa moralność – amoralna z dotychczasowego punktu widzenia, gdyż ustanowiona poza dotychczasowym systemem aksjologicznym – głosi: „nie ma takiej ceny, której nie warto zapłacić za bujność, potęgę, żywotność”¹⁸. Wola silnego człowieka – interpretowana jako wola samego życia prężącego się do skoku, przemawiającego akurat przez ludzkie medium – stała się uprawomocnieniem działania. W sukurs woluntaryzmowi pospieszył pragmatyzm z teorią prawdy utożsamiającą pojęcie prawdziwości twierdzeń z pojęciem skuteczności praktycznej działań na owych twierdzeniach opartych. Istotny związek łączy więc – dowodził Miłosz – irracjonalizm z imperializmem. Przykład męczeństwa czarnej Afryki nakładał się w *Zupełnym wyzwoleniu* na

¹⁷ Por. *PI*, 21 III 1942, s. 74.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, słowo wstępne J. Błoński, Kraków 1996, s. 58.

losy więźniów hitlerowskich obozów koncentracyjnych – obraz z łatwością można było dopełnić dziejami Indian obu Ameryk, mieszkańców Indii lub Indochin¹⁹. Irracjonalizm – zwłaszcza pragmatyczną jego odnogę – wiązał Miłosz z totalitaryzmem:

Zdaje się, że odpowiednio przebudowany pragmatyzm jest jedyną ideologią totalnych ustrojów. (...) »Prawdą jest to, co w nas potęguje energię wykonywania czynności, przepisanych przez układ stosunków, w jakich żyjemy«. Tak ujmował Brzozowski podstawowe twierdzenie pragmatyków. Do twierdzenia tego mogliby się przyznać wodzowie, których usta nie zawahały się wymawiać najoczywistszych kłamstw, byle wydobyć z narodów *maximum* prężności i energii²⁰.

Irracjonalizm, czyli witalizm, immoralizm, woluntaryzm i pragmatyzm, czyli imperializm, czyli totalitaryzm. I Brzozowski w tym wszystkim jako „ambasador pragmatyzmu na polskim gruncie”²¹.

¹⁹ „robotnicy owi [robotnicy murzyńscy francuskich przedsiębiorstw w Kongo] pracowali w warunkach takich samych, jak więźniowie w obozach koncentracyjnych Europy w latach czterdziestych dwudziestego wieku. Europa poznała na własnej skórze łapanie, bicie po pysku przez dozorcę, duszenie się w natłoczonych barakach, zdychanie pod obcasem przestępcy z wyższej rasy” (tamże).

²⁰ Tamże, s. 68. Cytowane przez Miłosza zdanie Brzozowskiego figuruje w rozdziale *Pragmatyzm i materializm dziejowy*, w: S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstęp A. Walicki, Kraków 1990, s. 211. W innym miejscu wyraził Brzozowski pogardę dla „niezdolności do narzucenia komukolwiek w o l i s w e j s i ł ą” (por. *Głosy wśród nocy*, esej *O Maurycym Mochnackim*, w: tegoż, *Eseje i studia...*, dz. cyt., t. II, s. 1103).

²¹ Przytoczone określenie widnieje w liście Miłosza do Andrzejewskiego datowanym w przybliżeniu na koniec 1942 lub początek 1943 roku, w: Cz. Miłosz, *Legends nowoczesności*, dz. cyt., s. 221. Własne doświadczenia z Brzozowskim skomentował Miłosz następująco: „Ostatecznie, jeżeli mój *Bulion z gwoździ* jest dziko totalitarny, to w małym stopniu wywodzi się z ducha rosyjskiego – to Brzozowski jest za to odpowiedzialny; trochę go posunąłem. Czyli sprawdziło się to, co – zdaje się – Irzykowski powiedział o Brzozowskim, że to jest sen skazanej na bezczynność nahajki...” (Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, dz. cyt., s. 265-266). Autorem cytowanego przez Miłosza stwierdzenia jest istotnie Karol Irzykowski (por. tenże, *Pamiętnik Brzozowskiego*, „Nowa Reforma” 1913, nr 58).

Zupełne wyzwolenie, choć nie do niego skierowane, ugodziło Trzebińskiego osobiście. W *Pamiętniku* czytamy: „niecierpliwi mię ten miłosz i rwę się do pisania”, jesteśmy świadkami sarkania na „filipiki Miłosza na irracjonalizm”²². W odpowiedzi wywodom „Czesia” – jak nazwał w dzienniku autora *Trzech zim*²³ – przeciwstawił Trzebiński poglądy późnego Brzozowskiego – poglądy, z których Konfederacja Narodu niejednokrotnie czerpała swą retorykę i argumentację, na które się niejednokrotnie powoływała oraz których program jej mógł zdawać się przedłużeniem.

Występując w obronie Brzozowskiego oraz irracjonalizmu i jego pochodnych, bronił zatem Trzebiński Konfederacji Narodu, a także własnego wyboru drogi życiowej. Ale przed czym właściwie bronił? Nie zaprzeczał wszak irracjonalizmowi Brzozowskiego. Podobnie macierzystą organizację bez zastrzeżeń sytuował po stronie irracjonalizmu i jego korelatów. Buntował się natomiast przeciwko zaliczeniu do owych korelatów immoralizmu. Dowodził wyższości wizji konfederacyjnych nad immoralnym oglądem – wyższości wyrażającej się przez fakt, że KN głosiła użycie siły, ekspansję oraz imperializm nie same w sobie i dla siebie, nie z pobudek egoistycznych, lecz w imię wyższych, absolutnych wartości w tradycyjnym rozumieniu²⁴. W przypadku irracjonalizmu liczy się tylko – utrzymywał – „kto będzie właścicielem tego irracjonalizmu” i „co będą kształtować te [irracjonalne] siły”²⁵. Ujęcie takie ratowało w mniemaniu Trzebińskiego zdruzgotaną przez Miłosza ideę użycia siły wraz z jej kolonialno-imperialistycznymi konsekwencjami.

Esej Miłosza zawierał ponadto stwierdzenie, z którego jednoznacznie – choć niezamierzenie – wynikała kwalifikacja Konfederacji Narodu jako organizacji faszystowskiej: „Skrzyżowania i pokrewieństwa kierunków antyracjonalnych są wielce skompli-

²² Odpowiednio *PI*, 13 V 1942, s. 100; por. *PII*, 15, s. 169.

²³ Por. *PI*, 24 VI 1942, s. 127.

²⁴ Por. omówienie powyższej sprzeczności w podrozdziale *Zło, czyli dobro*.

²⁵ Por. S. Łomień [A. Trzebiński], *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, dz. cyt., s. 14.

kowe. Niemniej przyszłość, zawsze zacierająca różnice i wydobywająca podobieństwa – zapewne sprowadzi je do jakiegoś wspólnego mianownika. Wtedy też zapewne będzie czas na wykazanie ich roli w tworzeniu się ruchów faszystowskich”²⁶. Odrzucając zarzut immoralizmu, Trzebiński rozprawiał się zatem pośrednio z oskarżeniem o faszyzm. Faszyzm uważał najwyraźniej za przejaw irracjonalizmu immoralnego; program Konfederacji Narodu zaś – za manifestację irracjonalizmu poprawnego, a nawet pożądanego moralnie.

Zastosowanym w *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* manewrom defensywnym towarzyszyła ofensywa – jakby na potwierdzenie, że atak nie jest najgorszą formą obrony. Trzebiński zwrócił się mianowicie przeciwko – jak pisał w artykule – „panom intelektualistom”, „intelektualnej myśli warszawskiej”, „panom obrońcom kultury”, „panom demokratom”, „Wielkiej Gwiazdzistej Emigracji” w osobach między innymi Miłosza oraz „Lola”, czyli Irzykowskiego²⁷. Była to wierna replika antyromantycznych kampanii Brzozowskiego, modelowe „brzozowskie” natarcie na klerka z jego kulturalną świadomością oderwaną jakoby od rzeczywistości, rzekomym biernym cierpiętnictwem, mającą polegać na odmowie tworzenia historii bezdziejowością, eskapizmem i paseizmem.

Eskapiści. „Oni”. Jednego z „onych” uwiecznił Kazimierz Winkler w karykaturze z ostatniej strony tego samego 3-4 numeru „Sztuki i Narodu”, w którym ukazał się artykuł Trzebińskiego. I tak oglądamy na rysunku „onego” w trzech odsłonach. Z początku widzimy, jak spoczywa pod jaworem w pozie niedbałej z tomem poezji w dłoniach, w słonecznym pejzażu bukolicznym typu „wsi spokojna, wsi wesoła!”. Wokół Semity-okularnika rosną kwiatki, fruwią także motylki. Następnie nasz bohater w geście konesera i estety (usteczka w ciup) delektuje się urodą kwiecica.

²⁶ Cz. Miłosz, *Zupełne wyzwolenie*, dz. cyt., s. 65.

²⁷ Por. sformułowanie: „artykuł o miłoszu, »lolu« [Irzykowskim] i innych” (*PI*, 24 VI 1942, s. 128). W ostatniej redakcji tekstu inicjały C.M. [Czesław Miłosz] widniejące w odrębnym czystopisie zastąpił Trzebiński „panami intelektualistami” (por. noty wydawnicze Zdzisława Jastrzębskiego w tomie: A. Trzebiński, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 477).

Wreszcie eksponuje swój profil (również moralno-ideowy) na tle sielskiego bezkresu i rozgwieżdżonego nieba, unosząc dłonie w kierunku ziemskiego satelity (do tego w podskokach). Tak oto przedstawiała się odpowiedź Kazimierza Winklera na tytułowe pytanie – *O co walczy Antoni Słonimski?* – sformułowana w roku 1942²⁸. Odpowiedź kłamliwa i oszczercza, jeśli zważyć, o co Antoni Słonimski walczył w owym czasie.

²⁸ Karykatura Winklera odnosiła się do wojennego wiersza Antoniego Słonimskiego *Wszystko* zamieszczonego w antologii *Werble wolności*, wydanej przez Komisję Propagandy BiP-u Okręgu Warszawskiego AK. O wierszu Słonimskiego pisał – w czasie trwania w warszawskim getcie Wielkiej Akcji – Tadeusz Gajcy: „Wiersz «Wszystko» mówi nam rzeczywiście wszystko. To znaczy: celem naszej walki, według kronikarza «Wiadomości Literackich» – jest jawor, komar, koń i książka (pewnie «Pan Tadeusz»). Łatwa sielskość–anielskość poety jest dla nas odrażająca. Autor wykazał po raz któryś tam z rzędu, jak ogromny dystans dzieli go od czytelnika polskiego. Wykazał po prostu swoją obcość” (K.T. [Karol Topornicki, czyli Tadeusz Gajcy], „*Werble wolności*” Wyd. K.O.P.Ru, str. 8, „Sztuka i Naród”, sierpień–wrzesień 1942, nr 3-4, s. 35-36). Były to spostrzeżenia nienowe, kompleksowo wyłożone w przedwojennej prasie falangistowskiej: „Kwestia żydowska jest przede wszystkim kwestią etyczną. Etyka żydowska, etyka Talmudu, psychika żydowska, jest nie tylko obca duchowi polskiemu, jest przede wszystkim bezwzględnie szkodliwa. (...) w poezji Tuwima duch jest żydowski. Wiersze jego, podbijające talentem, budzą zawsze w Polaku wstręt psychiczny” (J.O. [Jan Olechowski?], „*Bunt Młodych*” o kwestii żydowskiej, „Ruch Młodych” 1937, nr 3(18), s. 13, 16); „oddziaływanie zupełnie odmiennej cywilizacji, obcej i niezrozumiałej kultury żydowskiej, wywołuje już przez samo zetknięcie się rozkładający wpływ na duszę polską, niszcząc jej idealizm i zdolność do romantycznych dokonań. Jaskrawym, patologicznym przykładem są tu produkty sztuki żydowskiej, wydawanej po polsku” ([redakcyjny artykuł programowy], *Rozwiązanie kwestii żydowskiej w Polsce*, „Młoda Polska” 1935, nr 2 – tekst pochodzi z okresu, gdy Związek Młodej Polski i jego organ prasowy znalazły się w ręku współpracujących z OZN falangistów) – cyt. za: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 113. A fragment wiersza *Wszystko*, który zbulwersował Tadeusza Gajcego, brzmi:

O co my tak walczymy,
 Za czym my tak tęsknimy?
 Jakież skarby nam wielkie odjęto?
 Nie o sławę, bogactwo

Jeśli przyjrzeć się wojennej aktywności przedstawiciela „onych” zaatakowanego w *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, okaże się, że Trzebiński dokonał w swym artykule podobnej manipulacji. Oto jak Miłosz określał ówczesne swoje stanowisko: „Gwałtowny skok historii i poczucie, że wiele jest do zrobienia, wywołują chęć pozbycia się dawnych nałogów i złudzeń. Ktokolwiek ma ambicję wzięcia czynnego udziału w przemianie jako człowiek nowy i twórczy, musi starać się zaskakujące go zjawiska poznać i wytłumaczyć. Dziesięć razy, obciążony przestarzalemi metodami myślenia i stylu, będzie próbować daremnie. Za jedenastym uda mu się osiągnąć, co zamierzał”²⁹. Domniemany eskapista nie przestawał podejmować konfrontacji z rzeczywistością. W roku 1942 napisał między innymi *Zupełne wyzwolenie*, gdzie obok przyrównania praktyk nazistowskich do kolonialnych eksperymentów białego Europejczyka – zabiegu na miarę Borowskiego – znajdujemy inną równie demaskatorską, równie oskarżycielską wypowiedź: „niewiedza i boska nonszalancja artystów potrafią zabijać i rujnować nie mniej skutecznie niż zimny rachunek strategów. Delikatne ręce intelektualistów plamią się krwią z chwilą, gdy spod nich wychodzi słowo niosące śmierć, chociażby zdawało się im, że słowo to jest słowem życia”³⁰. Miłosz nie uciekał od problemu zła. Przeciwnie, podjął usiłowanie

Całe nasze tułactwo,
Lecz o sprawę i większą, i świętą.
Nie o władzę nad światem,
Ale o to, by latem
Z książką usiąść pod starym jaworem,
Słuchać wiejskich pogwarów,
I brzęczących komarów,
Koni rżących na łąkach wieczorem.
Nie – by rządzić innymi,
Lecz by w domu z swoimi
Sprawiedliwie przełamać się chlebem.
Wyjść na drogę i czyste
Witać niebo gwiaździste,
I spokojnie móc spać pod tym niebem.

²⁹ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: tenże, *Legends nowoczesności...*, dz. cyt., s. 2-3. Tekst *Przedmowy* pochodzi ze stycznia 1944 roku.

³⁰ Cz. Miłosz, *Zupełne wyzwolenie*, dz. cyt., s. 65-66.

dotarcia do sedna sprawy. Co więcej, obca była mu – stosowana przez Trzebińskiego za Konfederacją Narodu – strategia lokowania zła i jego przyczyn w odległej, zewnętrznej sferze. Miłosza pytanie o Europejczyków, o intelektualistów i artystów jest równoznaczne ze zwróceniem ostrza analizy i krytyki w kierunku samego siebie, własnej kultury, tradycji, środowiska.

Czesław Miłosz nie stronił także od zaangażowania. W roku 1942 przetłumaczył, opatrzył wstępem i wydał w Wydziale Prasy i Propagandy Polski Niepodległej broszurę Maritaina *À travers le désastre* – tytuł polski: *Drogami klęski* – napisaną po klęsce Francji w 1940 roku, wymierzoną w rząd Vichy. W tekście Maritaina zainteresował tłumacza wywód tyleż przenikliwy, co przeciwstawny wobec koncepcji Konfederacji Narodu. Chodziło o rozumienie wojny i klęski krańcowo różne od interpretacji narodowo-radykalnej, a także szerzonej przez propagandę nazistowską. Francuski myśliciel dowodził, że przegrana Francji na ówczesnym etapie działań wojennych nie jest dowodem na wyczerpanie się i upadek demokracji ani na degenerację narodu francuskiego pod wpływem demokratycznego ustroju. Drugą wojnę światową przedstawiał w kategoriach wojny cywilizacji. Tłumaczył, dlaczego nie jest to wojna święta, policyjna, ideologiczna czy narodowa.

Skąd w *Drogami klęski* pojęcie wojny cywilizacyjnej? O Francuzie, który podjął opór, pisał Maritain:

W jego myśleniu i odczuwaniu bardzo niewiele było z ideologii. Chodziło, jak rozumiał, o rzeczy bardzo proste, bardzo konkretne, bardzo elementarne i nie widział możliwości wchodzenia co do nich w układy. Chodziło o to, by móc oddychać swobodnie; móc wstać każdego ranka, nie czując na sobie oka żandarmów; iść z własnej woli do pracy, jaką się wybrało; czytać dzienniki, którym nie zanadto się ufa, ale które nie kłamią z rozkazu państwa. Chodziło o to, by móc się żenić, nie będąc zmuszonym okazywać świadectwa weterynarza, ani zastanawiać się, czy nie ma się babki tak zwanego nieczystego pochodzenia; by móc wychowywać dzieci według własnych zasad i mówić przed nimi wszystko, co się myśli, bez obawy, że pójda was zadenuncjować policji. Chodziło o to, by móc kierować samemu własnym życiem, które zresztą od sześciu czy siedmiu lat było coraz bardziej gorzkie i twarde, ale było życiem człowieka, nie życiem stada. I zachować dziedzictwo cierpliwości, inteligencji i wolności ojców i dzia-

dów. I przygotować dzień, gdy będzie się żyło sprawiedliwiej i bardziej po ludzku. Oto dłaczego przeciętny Francuz rozumiał, że trzeba powiedzieć raz na zawsze „nie” wszelkim zachciankom nazistowskiej agresji³¹.

Spolszczając wypowiedź Maritaina, Miłosz składał prodemokratyczną deklarację światopoglądową. Po opublikowaniu *Drogami kłęski* przystąpił do redagowania poetyckiej antologii *Pieśń niepodległa*, która już na początku marca 1942 figurowała w planie wydawniczym Wydziału Prasy i Propagandy Polski Niepodległej³² i z której recenzja – pióra Trzebińskiego – sąsiadowała nieodlegle z *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* w ciągle tym samym numerze „SiN”-u. W opisanej sytuacji trzeba było zaślepienia albo złej woli, aby w usta Miłosza włożyć słowa: „My tylko będziemy udawać, że jesteśmy tutaj, a właściwie gdzie indziej”, i sugerować, że jego kultura, jego metafizyka i jego polityka są gdzie indziej niż on sam³³ – gdzie indziej niż w okupacyjnej Warszawie Anno Domini 1942.

„My” zaangażowani – „oni” eskapiści: trudno o bardziej fałszywy opis zaistniałej różnicy stanowisk. Zamiast merytorycznej dyskusji Trzebiński wybrał atak personalny oparty na kreacji przeczącego faktom wizerunku przeciwnika. Ale zła wola, zaślepienie i brak argumentów to jedynie powierzchnia zjawiska, którego rdze-

³¹ J. Maritain, *Drogami kłęski*. [Przeł. Cz. Miłosz], Warszawa 1983, s. 32-33 – powielaczowy, podziemny przedruk (nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej) konspiracyjnego wydania wojennego z 1942 roku.

³² W sprawozdaniu Szefa Wydziału Prasy i Propagandy Polski Niepodległej z 9 marca 1942 roku, adresowanym do Szefa Sztabu Komendy Głównej Polski Niepodległej czytamy: „W zakresie wydawniczym: 1) Wydałem książkę Maritaina *Drogami kłęski* w nakładzie 1640 egzemplarzy. Jest to pierwsza książka wydawnictwa Oficyna Polska w Warszawie, którą uruchomiłem. 2) Przygotowałem następne wydawnictwa Oficyny. Pierwszym z nich będzie *Pieśń niepodległa* – antologia polskiej poezji czasu wojny”. W następnym liście ów Szef Wydziału Prasy i Propagandy pisze: „Z Maritaina zostało zaledwie 200 egzemplarzy, co jest nawet w normalnych stosunkach wydawniczych rekordem, w półtora miesiąca 1300 egzemplarzy sprzedać” (tamże, s. 4).

³³ S. Łomień [A. Trzebiński], *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 15; por. s. 18.

niem okazuje się co innego. W dzienniku Trzebińskiego napoty-
kamy wyznanie sprowokowane *Zupełnym wyzwoleniem*:

napisać parę słów miłszowi. napisać ostro, ale żeby nareszcie
wiedzieli, że ta ostrość ma jakieś pokrycie. byłoby to od razu za-
łatwienie samego siebie, ukręcenie sobie łba (PI, 16 V 1942, s. 101).

Udajmy, że istniejemy gdzie indziej było zatem – przede wszyst-
kim – komunikatem samozwrotnym. Trzebiński całą energię i in-
wencję włożył w zozydzenie i zakrzyczenie nie tyle Miłosza, ile
tego, co w jego własnym wnętrzu opowiadało się po stronie Miło-
sza. W tym celu skonstruował alternatywę tak, by wykluczyć moż-
liwość wyboru jednego z jej członów, a więc by w ogóle sytuację
wyboru zlikwidować – jakby sam siebie pragnął przekonać, że
podażył jedyną możliwą drogą, bo innej po prostu nie było.

Rozdwojenie, które zaobserwował w sobie i odnotował Trze-
biński, nie było zjawiskiem odosobnionym. Pojawiło się jeszcze
przed wojenną katastrofą. Międzywojenny kryzys zrodził poczu-
cie niepewności i zagrożenia, a zarazem tęsknotę do prawd nie-
podważalnych i surowych praw, a wręcz fascynację światem,
w którym mechanizmem regulacyjnym jest siła, przemoc. Praw-
da i prawo gwarantowane siłą miały stanowić *antidotum* na libe-
ralno-demokratyczne nieporządki, w co zaczęli wierzyć coraz
liczniejsi intelektualiści: „W latach trzydziestych naszego wieku
kryzys liberalizmu osiągnął dno. W epoce kryzysu ekonomiczne-
go, głodu i bezrobocia, pomiędzy biurokratycznymi machinami
państw demokratycznych i państw totalitarnych, wśród krzyżu-
jących się masowych pochodów i ścierających się gromkich haseł
– cichutki głos liberała coś tam mamrocącego o prawach czło-
wieka i obywatela zdawał się śmieszny i anachroniczny jak wy-
świecony mieszczański tużurek. Liberalizm sam siebie oskarżał
o to, że nie umiał postawić przed ludzkością żadnego wielkiego
celu. I o to także, że przyznając wolność wrogom wolności, uczy-
nił ją bezbronną i wydał na łup jej zabójcom. Zaczęła się dezer-
cja. Porysowane, rozpadające się mury świątyni wolności i indy-
widualnych praw człowieka porzucali jej najwierniejsi dotąd ka-
płani – intelektualiści. Bardziej od innych zmęczeni swą mnie-
maną odpowiedzialnością, rozczarowani poczuciem własnej bez-

siły, a nie mniej od innych urzeczeni zbiorową mocą maszerujących kolumn lub porywającymi projektami społecznej sprawiedliwości i szczęścia we wspólnocie, zrzekli się, jeden po drugim, swego krytycznego racjonalizmu, niepodległego sądu, swego *liberum veto* i dołączali do krzyżowych pochodów³⁴. W *Dziennikach* Tomasza Manna aż gęsto od potwierdzających tę obserwację zapisków: „Niedouczone i zacofany materializm, cechujący ideologię rasistowską, jest dla człowieka myślącego widoczny jak na dłoni. To jednak nie przeszkadza, że faktycznie rola żydostwa w Niemczech skończyła się; to, co zgodnie z prostacką, wulgarną edukacją określa się jako liberalny humanizm XX wieku, rzeczywiście i praktycznie dobiegło kresu”; „Nie ulega wątpliwości, że wolność prasy nie jest już możliwa. Liberalizm jako polityczna zasada jest naprawdę martwy – to nawet nie faszyci nas co do tego nauczyli. Że pożądana byłaby oświecona dyktatura, pisałem już na początku lat dwudziestych³⁵”.

³⁴ J. Jedlicki, *Antynomie liberalnej koncepcji wolności*, w: tenże, *Żle urodzeni, czyli o doświadczeniu historycznym...*, dz. cyt., s. 39. Gottfried Benn na przykład, komentując nastanie III Rzeszy, stwierdzał z satysfakcją, że „nowe państwo powstało przeciwko intelektualistom” (fragment radiowego przemówienia Benna *Nowe państwo a intelektualisci* cytowany w: H. Orłowski, *Literatura w III Rzeszy*, Poznań 1975, s. 362). Golo Mann, po wojnie, przyznawał: „Pod wrażeniem najpierw wielkiego kryzysu gospodarczego, potem triumfów Hitlera wszyscyśmy wtedy byli skłonni mniemać, że epoka demokracji mieszczańskiej chyli się ku końcowi. Oraz: że dni małych państw są policzone, a przyszłość należy do imperiów i bloków mocarstwowych” (G. Mann, *Wstęp*, w: H. Rauschnig, *Rewolucja nihilizmu*, przeł. S. Łukomski, Warszawa 1996, s. 12).

³⁵ Odpowiednio: T. Mann, *Dzienniki. Wybór 1933–1934*, przeł. I. i E. Naganowscy, Poznań 1995, s. 111; T. Mann, *Dzienniki. Wybór 1935–1936*, przeł. I. i E. Naganowscy, Poznań 1995, s. 262. Przejawem zwrócenia się intelektualistów przeciwko liberalnej demokracji – a zarazem przeciwko samym sobie – była też niemiecka Rewolucja Konserwatywna: „Jeszcze w 1932 jeden z ideologów tej rewolucji Edgar Jung pisał, iż »właściwym celem jest likwidacja weimarskiego liberalizmu wraz z jego dekadentyzmem w wymiarze polityki wewnętrznej i zagranicznej. (...) Nie tylko cieszymy się zatem z wzrostu poparcia dla narodowych socjalistów, ale uważamy, że wnieśliśmy do niego własny wkład i zasługi. W nieopisanej robocie małych kroków, szczegó-

W latach trzydziestych przeciwników autorytaryzmu i totalitaryzmu zaczęto piętnować jako ludzi miękkich, słabych, bezradnych wobec rzeczywistości. „Pan demokrata”, „pan humanista”, „pan intelektualista”, „pan obrońca kultury” nie był oryginalnym wymysłem narodowo-radykalnych ideologów, a tym bardziej Trzebińskiego. U Tomasza Manna w roli emblematu liberalnej demokracji pojawił się *Civilisationsliterat*. Określenie to zawierało pełnię szyderstwa i pogardy. *Civilisationsliterat* „to ów humanista, nie dość pozbierany, zmieszany ciągle w swej argumentacji Settembrini”, naprzeciw którego stoi Naphta pewny, „jaki ma być porządek, na czym polega ład”³⁶. Klaus Mann napisał o ówczesnym stanowisku swego ojca: „Uczeń Goethego, Schopenhauera, Nietzschego za najwyższy swój obowiązek uznał obronę tragicznej wielkości germańskiej kultury przeciw walcząco-humanistycznej postawie cywilizacji zachodniej”³⁷. Jak w Trzebińskim stał się posiadacz prawdy absolutnej z „panem demokratą”, tak we wnętrzu Tomasza Manna zmagali się Naphta z Settembrinim. Trwająca do 1936 roku nieustępliwa walka Eriki i Klause Mannów o duszę ojca uzmysławia, jak trudno było wycofać się z dobrowolnej, moralnej i intelektualnej kapitulacji przyszłemu autorowi *Doktora Faustusa* i płomiennych przemówień antyhitlerowskich *Deutsche Hörer* transmitowanych w 1942 roku na falach radia BBC. Ostatecznie Tomasz Mann opowiedział się za Settembrinim. Wśród osób najbliższych Trzebińskiemu zwolenników Settembriniego zabrakło. O jego duszę zabiegali stronnicy Naphty. Był wśród nich

nie wśród warstw wykształconych, udało nam się stworzyć podwaliny pod rzeczywistość, w której bliski będzie dzień, gdy naród niemiecki odda kandydatom narodowosocjalistycznym swój głos» (cyt. za: F. Stern, *Niemiecki świat Einsteina. Eseje o historii Niemiec XX wieku*, tłumaczenie i wybór Ł. Gałęcki, Warszawa 2001, s. 164). Naród niemiecki już niedługo oddał swój głos kandydatom narodowosocjalistycznym. Niebawem, w lipcu 1934 narodowi socjaliści zamordowali Edgara Junga, autora wydanej w 1930 roku rozprawy *Władztwo miernot. Jego rozpad i zastąpienie przez Nową Rzeszę* (L. Szaruga, *Pokusa ładu – maszynopis*, s. 7).

³⁶ L. Szaruga, dz. cyt., s. 4.

³⁷ Cyt. za: M. Kurecka, *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993, s. 102.

konfederacyjny ojciec jezuita – pod dziwnie wieloma względami przypominający Leona Naphtę we własnej osobie³⁸.

Palenie mostów

Odpychający wizerunek Gwiaździstego Emigranta był elementem szerszego wywodu odsłaniającego istotny rys myślenia, z którym zetknął się Trzebiński w Konfederacji Narodu i który starał się przyswoić. Jeden z grzechów, imputowanych „panom demokratom”, miał polegać na odwracaniu oczu od rzeczywistości w celu kontemplowania przeszłości. Trzebiński przyznawał wszakże, że i dla niego rzeczywistość w jej terażniejszym kształcie znaczy niewiele. W okresie namysłu nad odpowiedzią Miłoszowi zanotował w dzienniku:

od brzozowskiego przejąłem także wiarę, że tak jest, jak chcemy, aby było, jak czujemy, że byłoby lepiej (PI, 13 III 1942, s. 70).

W *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* solidaryzował się z opisanym przez siebie „panem intelektualistą” w geście odrzucenia dnia dzisiejszego, przy czym zamiast rzekomego eskapizmu i postawy pasywno-paseistycznej wybierał przeciwstawną formę umknienia terażniejszości: aktywizm. Zamiast ucieczki w przeszłość proponował katapultować się w przyszłość. Przyszłość jednak utożsamiał z projektem KN, nie zauważając, że ten lokuje się w sferze oderwanych od rzeczywistości, dowolnych wyobrażeń, niepodatnych na jakąkolwiek korektę. Paradoksalnie, zarzut eskapizmu do nikogo nie pasował lepiej niż do konfederacyjnych ideologów.

Jak już zostało powiedziane, zastane koncepcje organizacyjne postrzegał Trzebiński przez pryzmat autora *Legendy Młodej Polski*, co było możliwe za sprawą zbieżności wielu konfederacyjnych haseł z elementami myśli Brzozowskiego. Pisząc o „na-

³⁸ I nie zmienia tu niczego fakt, że – ironią zdarzeń – pierwowzorem Mannowskiego demonicznego jezuita był György Lukács, buntowniczy marksista.

szej ludzkiej księdze Genezis”, nawoływał – za Brzozowskim (i Konfederacją) – do odrzucenia deterministycznej historiozofii³⁹. Ożywiał ideał człowieka – autora dziejów, podmiotu celowo kształtującego historię⁴⁰. Ożywiał kategorię „brzozowski” imperatyw władania rzeczywistością – poznania jej i pełnej nad nią kontroli – przez świadome jej stwarzanie⁴¹. Epokową stawkę stanowiły dlań „nowa ideologia społeczna, nowa organizacja, nowy profil świata” oraz „nakreślenie jakiejś mapy kulturalnej, na której odzwierciedliłyby się związki między odkrywanymi twórczo kontynentami”⁴². Brzozowski dopomógł Trzebińskiemu ukierunkować jego odnowicielskie ambicje, orzekając w *Legendzie Młodej Polski*: „Tworzyć nową kulturę znaczy to tworzyć nowy typ życia”⁴³. Trzebiński postawił przed sobą zadanie sformułowania, a następnie realizacji projektu nowej kultury.

³⁹ Swoiście rozumiana walka ideologów KN z determinizmem została omówiona przy okazji analizy konfederacyjnej doktryny. Trzebiński postrzegał ją jako kontynuację wywodów Brzozowskiego. Brzozowski piętnował bowiem religię na równi z ewolucjonizmem i materializmem – jednakowo tożsame, według niego, z przekonaniem o automatycznym, niezależnym od człowieka biegu rzeczy. Determinizm określał jako rodzaj metafizyki i na odwrót. Stąd też wywodził postawy pasywistyczne, legitymujące się porzekadłem „co ma być, to będzie” (por. S. Brzozowski, *I. Nasze „ja” i historia*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 706). Opierając *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* w znacznej części na przemyśleniach Brzozowskiego, Trzebiński nazwał adresatów swojego artykułu – obok cytowanych już określeń – również „panami deterministami i metafizykami” (tenże, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 17).

⁴⁰ Jednocześnie w usta „panów demokratów” wkładał słowa: „Świat szedł sam, na własną rękę, fatalistyczny, nieunikniony – a my byliśmy tylko śladami odcisniętymi na piasku stopami czasu! (...) Tak. Mamy dużo grzechów i cnót, ale przecież sądzić nas nie można. Przecież my jesteśmy niewinni, nieodpowiedzialni, sterroryzowani samodzielny, konsekwentnym dzianiem się świata” (tamże, s. 12-13).

⁴¹ „Przyszłość musi się różnić czymś innym niż numerami dat wyższymi od numeru 1942, przyszłość musi przestać się dziać, musi zacząć się tworzyć!”, czy raczej: musi zacząć być tworzona (tamże, s. 14).

⁴² Por. odpowiednio artykuły Trzebińskiego: *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 15; *Prestige słabości*, dz. cyt., s. 61.

⁴³ S. Brzozowski, *I. Nasze „ja” i historia*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 716.

Wojenną sytuację opisywał jako obiektywnie rewolucyjną: przez całkowitą, definitywną kompromitację i odejście w niebyt starego świata został osiągnięty punkt zero – pustka czekająca na demiurga, który powoła *ex nihilo* nowy świat. W *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* pojawia się retoryka biblijna – z czekającym na obsadzenie stanowiskiem stwórcy:

Na gruzach kultury zamiast piekła dzisiejszości zacząć tworzyć przyszłość. Otrząsnąć się z Apokalipsy. To nic, że ona może jest, że dzieje się dzisiaj... Tak samo działo się w roku 1789 i w roku 1848 i w roku 1914, znacznie częściej nawet... (...) Trzeba przejrzeć tylko tę tajemnicę, że każdej Apokalipsie musi towarzyszyć nasza ludzka Księga Genezis, że my nie mamy czasu czekać na jakąś historyczną kolejność jednej i drugiej, obie muszą dziać się jednocześnie, dosłownie każdego dnia⁴⁴.

Trzebiński zaczął przymierzać się do prac redakcyjnych nad nową Księgą Rodzaju.

Aby destrukcji przeciwstawić przyszłe budowanie wolne od błędów przeszłości, należało spełnić warunek wstępny – zacząć od krytyki tego, co minione⁴⁵. Jednakże zamiast krytykować kulturę Dwudziestolecia Trzebiński zajął się kreowaniem jej tendencyjnego, odległego od rzeczywistości obrazu, niejednokrotnie sprzecznego z własnymi sądami i fascynacjami. Operacji patronowała teza o „klerkowskim” charakterze całości życia kulturalnego minionej epoki. Trzebińskiego krytyka Dwudziestolecia lokowała się więc na przedłużeniu krytyki – utożsamionych z klerkizmem – eskapizmu, paseizmu *etc.* Rządziły nią identyczne kryteria oceny i mechanizmy deprecjacji. Sformułowane w *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* oskarżenie międzywojennej kultury o bezdziejowość wypływającą z pasywizmu rozwinął publicysta w artykule *Pokolenie wojenne*, stwierdzając:

Kultura nie była zaprzątnięta żadnym dziełem na miarę historii. Nie podejmowała ani misji oddziaływania na zewnątrz, co zawsze

⁴⁴ A. Trzebiński, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁵ „Zdecydujmy się na ocenę kończącego się świata. To bynajmniej nie jest obojętne: ile on był wart!” (tamże, s. 14).

wpływa na obiektywizowanie się twórczości, ani wciągnięcia w świat swoich spraw szeroko zatoczonych kręgów społecznych, ani wyrwania się spod kulturalnej hegemonii zachodnioeuropejskich demokracji. Przeciwnie: starała się wieść życie możliwie autonomiczne, kontemplacyjne i wygodne⁴⁶.

Na kulturę Dwudziestolecia nałożył Trzebiński „brzozowską” siatkę pojęć⁴⁷. Dlatego też przytoczony fragment stanowi *de facto* replikę zarzutów wysuwanych przez Brzozowskiego pod adresem kultury epoki romantyzmu i Młodej Polski. W wypowiedziach Trzebińskiego znajdziemy nawet – odniesione do Dwudziestolecia – odpowiedniki sądu autora *Legendy...* na temat antykulturalnego charakteru romantyzmu oraz oskarżenia emigracyjnego romantyzmu i pozytywizmu warszawskiego o brak koordynacji poszczególnych przedsięwzięć kulturalnych⁴⁸. Podobnie rozszczepiona wewnętrznie, zatamizowana była – zdaniem Trzebińskiego – kultura lat 1918–1939:

Można tam bowiem mówić o takiej czy innej literaturze, plastyce, muzyce czy filozofii, ale nie stanowiło to bynajmniej żadnego wspólnego świata kultury (...) pomiędzy awangardzistą w poezji a młodym muzykiem czy architektem istniała przepaść zupełnego niezrozumienia i nawet obojętności. W takiej sytuacji mówienie o kulturze jako o całości, mówienie o epoce w kulturze – zakrawa zawsze trochę na paradoks albo po prostu – na ironię⁴⁹.

W ciągu dalszym pisał Trzebiński o beztroskiej radości życia i zaślepieniu urokami świeżego pokoju, które od momentu odzy-

⁴⁶ [A. Trzebiński], *Pokolenie wojenne*, „Sprawy Narodu” 1943, nr 5-6, s. 2-4. Autorstwo pewne na podstawie wzmianki w dzienniku (por. *PII*, 88, s. 274). Przedruk w: tenże, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 64-67; tu: s. 65.

⁴⁷ „Trzebiński w swej twórczości eseistycznej pełnymi garściami czerpał z koncepcji «filozofii dojrzałości dziejowej» Brzozowskiego, nawiązywał do jego walki z porozbiorową «Polską zdziecinniałą» i jej «bezdziejowością», a nawet ukuł analogiczne pojęcie «polski fantastycznej» na określenie krytykowanych przez siebie tendencji w kulturze międzywojnia” (A. Kopiński, dz. cyt., s. 101).

⁴⁸ Por. S. Brzozowski, *O Maurycym Mochnackim*, w: tenże, *Głosy wśród nocy*, dz. cyt., odpowiednio s. 1088, 1087.

⁴⁹ [A. Trzebiński], *Pokolenie wojenne*, dz. cyt., s. 65-66.

skania niepodległości „niszczyły gruntownie siłę i głębię” kulturalnego życia⁵⁰.

O głęboko zakorzenionym hedonizmie, kontemplacyjnym (pasywistycznym, niedynamicznym i nietwórczym) nastawieniu do rzeczywistości oraz o braku własnego, samodzielnego, wielkiego w stylu prądu kultury w Dwudziestoleciu traktował również opublikowany w „Kuźni” artykuł *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej* podpisany inicjałem „Ł”. Zbigniew Jastrzębski ustalił autorstwo Trzebińskiego w tym wypadku ponad wszelką wątpliwość na podstawie, o której jednakże (wyjątkowo) nie wspomina – być może w rezultacie rozmów ze współpracownikami pisma⁵¹. Za słusnością ustalenia Jastrzębskiego przemawiają powiązania organizacyjne zespołów redakcyjnych „Kuźni” oraz „Sztuki i Narodu”. W dużej mierze potwierdza ją także stylistyczna analiza tekstu⁵². Zdumiewa natomiast – o ile nie szokuje – zawartość treściowa artykułu, a konkretnie wypowiedziany w nim osąd dorobku międzywojennej polskiej awangardy:

Rewolucje i radykalizmy kulturalne były wyznawane przez tych jedynie, którzy mieli świadomość, że niczego nie ryzykują, że są w kulturze niczym. Rewolucje dotychczasowe były – krótko mó-

⁵⁰ Tamże, s. 67.

⁵¹ Por. noty wydawnicze w: A. Trzebiński, *Kwiaty...*, s. 479. Żadne dokumenty, wspomnienia ani opracowania nie zawierają wzmianki o publikacji Trzebińskiego w „Kuźni”. „Kuźnia”, przekształcona następnie w „Dźwigary”, była miesięcznikiem literackim organizacji „Miecz i Pług” współtworzącej Konfederację Narodu. Członkowie jej zespołu redakcyjnego brali aktywny udział w pracach pionu słowiańskiego KN i sekundowali poczynaniom „SiN”-u, czemu dawali wyraz na łamach swego pisma.

⁵² W omawianym tekście występują nietypowe dla Trzebińskiego błędy ortograficzne i frazeologiczne. *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej* zawiera jednakże wierne cytaty z maszynopisu *Podstawy myślowe [Ruchu Kulturowego]* autorstwa poety. Artykuł w „Kuźni” zdaje się więc być autorskim – bądź wywodzącym się z bliskiego otoczenia Trzebińskiego – komentarzem do owych *Podstaw myślowych*. Z dużym prawdopodobieństwem można go zatem uznać za materiał reprezentatywny dla poglądów autora *Aby podnieść różę...* w okresie pracy nad formułą Ruchu Kulturowego.

wiać – reklamowaniem nicości i stąd w naszych doświadczeniach przedwojennych wynosimy po nich pamięć bankructwa⁵³.

Trzebiński żywił autentyczny podziw – wręcz kult – dla Witkacego, Peipera i Przybosia. Szacunek wzbudzały w nim dokonania Miłosza oraz Czechowicza i jego kręgu. Spod czyjego pióra wobec tego wyszły podobne słowa? Fragmenty artykułu *Polska fantastyczna*, który będzie jeszcze przedmiotem analizy, dowodzą, że autorem *Przebudowy polskiej świadomości kulturalnej* mógł faktycznie być Trzebiński. Każę to zastanowić się nad ewolucją, jaką – w dwóch ostatnich miesiącach życia artysty – przeszły jego poglądy na kulturalne oblicze Dwudziestolecia, a wraz z nimi koncepcja przyszłych losów kultury i sztuki.

Wyrażona w krytycznoliterackich i publicystycznych tekstach Trzebińskiego dezaprobatą dla grupy i kręgu Skamandra oraz pism takich, jak „Wiadomości Literackie” czy „Ateneum” wywołuje pytanie o istotę tego stanowiska. W zastrzeżeniach Trzebińskiego do krytykowanych zjawisk nie ma śladu oskarżeń czy argumentów wysuwanych pod adresem Skamandra lub „Wiadomości Literackich” przez środowiska konserwatywne, a tym bardziej nacjonalistyczne – oskarżeń i argumentów, które naznaczyły przecież teksty Tadeusza Gajcego: recenzję z *Werbli wolności*, *O reformę szkolnictwa* i *Już nie potrzebujemy*⁵⁴. Jednocześnie poglądy kolegi nie

⁵³ Ł. [A. Trzebiński?], *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, „Kuźnia”. Miesięcznik literacki Ruchu „Miecz i Pług”, październik 1943, nr 2, s. 1.

⁵⁴ Por. odpowiednio: K.T. [Karol Topornicki, czyli Tadeusz Gajcy], „*Werbli wolności*”..., dz. cyt.; Kar. Topornicki, *O reformę szkolnictwa*, „Sztuka i Naród”, listopad 1942, s. 16-17 oraz tenże, *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród”, wrzesień–październik 1943, nr 11-12, s. 10-15. W ostatnim z wymienionych tekstów Gajcy pisał: „Skamander, jeśli mówił o państwie, mówił retorycznie lub drwiąco (wiersze Tuwima o państwie), lecz można w tym tonie drwiącym, przekornym znaleźć i cichy tragizm ludzi, którzy nauczyli się «być Polakami». (Pszczególne pozycje odrębne nie mogą służyć za kontrargument, gdyż stanowią przygniatającą mniejszość). Trzeba postawić wreszcie jasno i powiedzieć, że to bardzo ważne, że zasadnicze: poezja dwudziestolecia była w ¾ twórczością psychicznie obcą tej ziemi i duszy czło-

wzbudziły w Trzebińskim niepokój. Będąc redaktorem naczelnym, zamieścił w „Sztuce i Narodzie” manifest Gajcego *Już nie potrzebujemy*. Działo się to późnym latem roku 1943. Obok nieostygłych jeszcze zgliszcz getta w sercu Warszawy.

Trzebiński kontynuował linię negatywnego odbioru Skamandra zapoczątkowaną przez Jana Stura (między innymi *Poezja „nowa” Polski zmartwychwstałej* 1919, *Dalszy rozwój „Pikadorczyków”* 1920, *Credo I manifestu Czego chcemy* 1920), Karola Irzykowskiego (*Programofobia* 1920) i Tadeusza Peipera (*Poeci bez idei poetyckiej* 1928). W sprawie „Wiadomości Literackich” zbliżał się do stanowiska ugrupowań artystycznych wyrzucających tygodnikowi eklektyczną bezideowość. Nieobce były mu zapewne diatryby Irzykowskiego, piętnującego w osobie Boya (*Beniaminek* 1933) reprezentowany przez „Wiadomości” styl myślenia o kulturze. Od zasadniczego sporu ze strategią pisma Grydzewskiego nie stronił także Witkacy (*Tchórze, niedołęgi czy „przemilczacze”* 1932, *Ostrzeżenie* 1932). Na temat „Ateneum”, a w szczególności osoby jego redaktora, Stefana Napierskiego, krytyczne opinie – odnotowane już po wojnie – wygłaszali tak Czesław Miłosz (*Rodzinna Europa*, rozdział *Celnik*), jak Aleksander Wat (*Mój wiek*, rozdział V). Do pewnego momentu Trzebiński dawał wyraz świadomości rozwarstwienia życia kulturalnego w latach 1918–1939, skłócenia i rywalizacji artystycznych postaw tego okresu. Nie krył, że nurt sztuki – w szerokim rozumieniu – nowatorskiej zachowywał i otwarcie manifestował co najmniej krytyczny dystans do opcji, którą – w znacznym uproszczeniu – określić można jako skamandrycką oraz do zdobytej przez nią popularności⁵⁵.

wieka tej ziemi. W twórczości poetów takich jak Tuwim, Słonimski, Leśmian czytam ową ciągłą troskę o «poprawność», polską poprawność wewnętrzną» (s. 11). Przedruk *Już nie potrzebujemy* w antologii: *Konspiracyjna publicystyka literacka*, dz. cyt., s. 127-134.

⁵⁵ Pisząc te słowa, nie zapominam o złożoności i różnorodności literacko-artystycznych zjawisk Dwudziestolecia. Zachowuję również w pamięci sformułowaną przez Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego przestrożę przed zbyt prostą i klarowną systematyzacją obrazu kultury międzywojennej (por. M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp do: Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp

Analiza tekstów Trzebińskiego pozwala stwierdzić, że jeszcze późnym latem 1943, w artykule *Pokolenie wojenne*, artysta solidaryzował się z orientacją awangardową, a co za tym idzie z awangardową „częścią” kultury i sztuki Dwudziestolecia. W przypadku zakłopotania natomiast sprawy awangardy wyłączał z prowadzonych rozważań, na co przykładu dostarcza *Pokolenie liryczne i dramatyczne* lub całkowicie pomijał, jak w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej. Polska fantastyczna*, opublikowana w numerze „Sztuki i Narodu” z września-października 1943 roku, przyniosła zwrot w Trzebińskiego ocenie awangardy. Wartościowania dodatniego nie wyparło jednak z umysłu artysty wartościowanie ujemne, lecz kompletna bagatelizacja awangardowego dorobku lat międzywojennych – tym bardziej kuriozalna, że osiągnięta przez zabieg ujednoczenia obrazu kultury Dwudziestolecia. Minioną epokę zredukował Trzebiński do – nie tyle nawet poetyckiej czy redaktorskiej działalności, ile osoby – Stefana Napierskiego:

Prawdziwa, szczerą, codziennie w ciągu dwudziestolecia widziana kultura polska wierzyła, jako w swoje objawienie, jako w swoją ludzką konkretyzację i uosobienie – w jednego jedyne go człowieka. Oczywiście, człowiekiem tym był Stefan Napierski. Zarzuty, że Stefan Napierski nie był wielki, uważano – mówiąc między nami – za wręcz niepoważne⁵⁶.

Nosząca cechy demonizacji absolutyzacja postaci niecieszącej się ani przypisywanym jej autorytetem, ani powodzeniem w świecie literackim – postaci niedemonicznej i niereprezentatywnej – zakrawała na prowokację lub po prostu na bzdurę. Posunięcie Trzebińskiego wydaje mi się jednak nieprzypadkowe. Przebija przez nie desperacja, obecna również w przytoczonym

ciż, przypisy J. Stradecki, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 253, Wrocław-Kraków 1987, s. III-CIX; zwłaszcza podrozdział 4. *Awangarda contra Skamander*, s. XI-XVI). Ów uproszczony podział znajduje jednak zastosowanie w opisie ewolucji poglądów Trzebińskiego na sztukę, jako że autor *Aby podnieść różę...* długi czas na jego właśnie tle sytuował własną twórczość i refleksję.

⁵⁶ S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 124.

wcześniej fragmencie *Przebudowy polskiej świadomości kulturalnej*. Symptomatyczne, że obydwie wypowiedzi dotyczyły – pośrednio bądź wprost – sprawy awangardy. Kwestia ta w miarę upływu czasu stawała się dla Trzebińskiego coraz bardziej newralgiczna. Z jego późnych wypowiedzi wynika, że „klerkowie” i tradycjoniści przestali być dla niego głównym przedmiotem ataków. Miejsce właściwego przeciwnika zajęła natomiast właśnie awangarda. Dlaczego i jak do tego doszło? Awangardzie nie można było przecież zarzucić tradycjonalizmu, pasywizmu, odebrania od rzeczywistości, powierzchowności, politycznego koniunkturalizmu, a nawet – w przypadku zarówno ekspresjonizmu, jak futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu czy surrealizmu – braku współpracy artystów różnych dyscyplin. Z punktu widzenia Trzebińskiego – artyści i brzoźowszczyka – awangarda posiadała szereg niepodważalnych atutów. Szanse merytorycznej polemiki z nią przedstawiały się więc beznadziejnie. Toteż zamiast rzeczowej dyskusji Trzebiński podjął próbę anihilacji awangardowego dziedzictwa niezbyt wybrednymi, pozamerytorycznymi środkami. Jakby próbował dziedzictwo to sam przed sobą zohydzić, aby się go wyprzeć bez żalu i niesmaku – wyprzeć się go tylko dlatego, że stanowiło integralną część kulturalnego dorobku okresu międzywojennego. Jakby pragnął spalić za sobą wszystkie mosty, aby nie pozostawić sobie cienia szansy odwrotu.

U podstaw odrzucenia *en bloc* kultury i sztuki Dwudziestolecia – posunięcia sprzecznego z artystyczną tożsamością Trzebińskiego – leży względy pozaartystyczne. Zadziałała tu presja upraszczającej i ujednocającej doktryny Konfederacji Narodu. Jeszcze przed wojną Falanga odrzucała na równi negatywy i pozytywy okresu międzywojennego⁵⁷. Koronny argument falangi-

⁵⁷ Na fakt ten zwrócił uwagę Szymon Rudnicki w wypowiedzi na temat historii ONR-u: *Wierni żołnierze wodza*. Rozmowa Jana Tomasza Lipskiego z Szymonem Rudnickim, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 XII 1998, s. 26 i 28; tu: s. 26. Podobnie Jan Józef Lipski zaznaczył, że „ich [falangistów] daleko idące zamiary były trudne albo wręcz niemożliwe do realizacji bez zdobycia władzy i zmiany przy tym całego systemu ówczesnej Rzeczypospolitej” (rozdział *Antysemityzm ONR „Falangi”*,

stów stanowiła obserwacja, że jedne i drugie wyrosły ze wspólnego podłoża – demokracji. Demokracja zaś, jako przeciwstawna wobec programu Falangi, była – ich zdaniem – wcieleniem wszelkiego zła. Nie mogła zatem zaowocować niczym godnym pochwały w jakiegokolwiek bądź dziedzinie. W powyższy sposób rzecz ujmując, tradycjonalistów i awangardzystów obciążał wspólny grzech pierworodny, który dyskwalifikował ich z góry – bez względu na to, co faktycznie sobą reprezentowali.

Wątpliwe jednak, by światopogląd wypracowany przez Konfederację przesądził o zmianie artystycznego stanowiska Trzebińskiego – zwłaszcza, że organizacja nie była dla niego wyrocznią w sprawach sztuki. W oczach Trzebińskiego koncepcje KN raczej same potrzebowały legitymizacji, niż mogły uprawomocnić własne jego przekonania. Najwyższą instancją rozstrzygającą o słuszności lub niesłuszności idei, z którymi miał okazję się zetknąć, stanowiły wówczas dla artysty późne pisma Stanisława Brzozowskiego. Tam też natrafił po raz pierwszy na krytykę demokracji z perspektywy refleksji o kulturze. W *Legendzie Młodej Polski* przeczytać można słowa:

Demokracja zaś polityczna jest z konieczności bezpłodnym kulturalnie stanem dusz. (...) Demokracja stwarza system umysłowych fikcji, przesłaniających rzetelne, nieskończone konkretne, kulturalne życie. Jest ona bezpłodna, gdyż wyeliminowuje to właśnie, co stanowi rzeczywisty i nieustanny proces życia. (...) Wersal, salony XVIII wieku, demokracja nowoczesna mają ten wspólny rys, że tworzą myśl w środowisku nic wspólnego nie mającym z procesem, mocą którego myśl jest możliwa⁵⁸.

Demokracja w *Humorze i prawie* pełniła funkcję jeszcze jednej emanacji romantyzmu. Demokrację, naukę, zdobycze Oświecenia nazywał Brzozowski zaprzeczeniem rzeczywistości, życia i prawdy (w ujęciu witalistycznym)⁵⁹. Istotnie rzeczywiste i praw-

w: tenże, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 140). Lip-
ski podkreślił, że miała to być zmiana tyleż radykalna, co kompletna.

⁵⁸ S. Brzozowski, XI. *Humor i prawo*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 912-914.

⁵⁹ „Nie te pojęcia życia, które ułatwiają tworzenie się politycznych, demokratycznych zrzeszeń, ale te, które odbijają samo skomplikowa-

dziwe miało być inne „dumne zjawisko epoki: poza demokratyczną fikcją d o j r z e w a j ą nowe formy życia; powstają nowe narody”⁶⁰. Ośmielony przez Brzozowskiego, zanim jeszcze zaczął zgłębiać kwestię narodu na własną rękę, Trzebiński podjął wątek kulturalnej jałowości demokracji.

Polemikę ze stanowiskiem, że „Tylko w ustroju demokratycznym może istnieć naprawdę kultura”⁶¹, zawiera artykuł *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, w którym Trzebiński podjął się udowodnienia przeciwieństwa przytoczonej tezy. Przyjmując za punkt wyjścia założenie Brzozowskiego, że kultura w sensie węższym (filozofia, sztuka) stanowi odzwierciedlenie kultury w sensie szerszym (systemu politycznego, stosunków społeczno-ekonomicznych, pozycji międzynarodowej danej wspólnoty), autor rozpoczął swą krytykę nie od artystycznych osiągnięć Dwudziestolecia, lecz od ustroju, w którym zaistniały, czyli demokracji. Krytycznemu przedsięwzięciu Trzebińskiego patronowały dwie tendencje. Po pierwsze, pogląd Brzozowskiego wykluczający autonomię sztuki i jej rozwoju⁶² – choć, jak wiadomo, w estetyce ujęcie autonomiczne nie kłóci się z perspektywą heteronomiczną, lecz ją uzupełnia. Zawierzywszy Brzozowskiemu bardziej niż samemu sobie, Trzebiński pozostawał jednak przekonany, że mówiąc o systemie politycznym, mówi o sztuce Dwudziestolecia. Po drugie, niezbędnie uściślić należy, że młody autor nie roztrząsał faktycznego ustroju Polski przedwrześniowej ani żadnego z realnie istniejących lub projektowanych modeli demokracji. Przedmiotem jego uwag był fikcyjny konstrukt myślowy, ucieleśniający wszelką polityczną, ekonomiczną i społeczną patologię, który demokracją nazwali idealodzy oraz intelektualni animatorzy Konfederacji – Piasecki, Warszawski, Pietrzak, Kopczyński – aby tym skuteczniej werbować i zagrzewać do walki z (i tak już wątłą) demokracją istniejącą.

ne, w walce z żywiołem powstające i utrzymujące się rozczłonkowanie życia, posiadają prawdziwe życiowe znaczenie” (tamże, s. 914).

⁶⁰ Tamże, s. 918.

⁶¹ A. Trzebiński, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 17.

⁶² Por. wywód Brzozowskiego na temat automatyzmu: *I. Nasze „ja” i historia*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 703-704.

W *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* – obok pasywizmu i bezdziejowości – zarzucał Trzebiński demokracji „cherlawość ideologiczną”, której dotkliwy przejaw stanowiła – jego zdaniem – bezplanowość. Szydłił zatem z lęku demokratów przed marksizmem. Przeprowadził też prowokacyjne porównanie założeń demokratycznych z marksistowskimi, którego rezultat wypadł jednoznacznie na korzyść tych ostatnich:

Demokracja sama przez się, jako system ideologiczny, jest powojowo chwiejna, nie uzbrojona myślowo: niepodobieństwo, aby mogła się oprzeć takiej np. dialektyce marksistowskiej. (...) Nie dostrzegają [załęczni demokracji], że materializm dziejowy: albo już zupełnie w łeb bierze [w przypadku totalitaryzmu stalinowskiego], albo – jak to kiedyś, pisząc o Marksie, stwierdził Brzozowski – właśnie umożliwia społeczeństwu świadome tworzenie własnej historii. Pozwala zawładnąć rzeczywistością⁶³.

Sprzeczność tkwiąca w sformułowanej przez Trzebińskiego alternatywie można, wydaje mi się, rozwikłać. Totalitaryzm stalinowski uważał Trzebiński za skompromitowany i wyczerpany⁶⁴. Tym bardziej nie aprobował marksizmu programowo potępianego przez KN. Gorąco jednakże pochwalał jedną jego cechę: planowość stanowiącą korelat celowości. Zasada planowej celowości nie przedstawiała, według Trzebińskiego, wartości sama w sobie. Właściwego znaczenia nabywała dopiero po umieszczeniu jej w kontekście „brzozowskiego” imperatywu zawładnięcia rzeczywistością. Ów nakaz zyskiwał z kolei istotny sens jako konstytutywny element projektu antropologicznego, sformułowanego przez autora *Legandy Młodej Polski*. Człowieczeństwo zdefiniował Brzozowski jako samostanowienie i samowyzwolenie istoty ludzkiej spod władzy bytu („gotowego świata”), osiągnięte na drodze celowego, świadomego stwarzania świata nowego (takie-

⁶³ A. Trzebiński, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 16.

⁶⁴ Stalinizm traktował artysta jako straszak oraz rezerwuar negatywnych doświadczeń, na przykład w dziedzinie szkolnictwa (por. St. Ł. [A. Trzebiński], „*Polityka kulturalna w państwie polskim*” Wyd. *Przebudowy*, „*Sztuka i Naród*”, sierpień–wrzesień 1942, nr 3-4, s. 34-35; tu: s. 35).

go, jakim powinien być – pytanie, kto i na jakiej podstawie miałby decydować o jego właściwym kształcie, nie niepokoiło Brzozowskiego). Synonimem tak rozumianego człowieczeństwa miało być uzyskanie przez człowieka pełnej kontroli nad rzeczywistością stanowiącą jego wytwór – historią, kulturą, społeczeństwem – a także nad jednostką, czyli nad sobą samym. „Brzozowska” utopię planowości, celowości, przewidywalności i kontroli Trzebiński przyjął za swoją, nie zastanawiając się nad jej dalekosiężnymi konsekwencjami.

Nie była to jedyna utopia, jaka owładnęła młodym twórcą. W ślad za nią podążyło bowiem – odziedziczone po autorze *Legendy Młodej Polski*, a podsycane przez konfederacyjną ideologię – marzenie o doskonałej ideowej jedności, dookreślonej jako jednolitość, ludzi i wszystkich obszarów ludzkiej aktywności. Trzebiński zarzucał demokratycznej rzeczywistości szereg różnic i rozdzwieńków: między jednostką a zbiorowością (*Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*), między etyką a polityką i polityką a kulturą (*Prestige słabości*), między kulturą plebejską a kulturą inteligencką (*Polityka kulturalna w państwie polskim*) oraz między poszczególnymi dziedzinami sztuki – słowem, „brak wspólnego świata kultury” (*Pokolenie wojenne*). Trzebiński nie analizował charakteru poszczególnych rozdzwieńków–różnic. Stąd nie zaważał się sprowadzić ich do wspólnego mianownika szkodliwości. W ferworze piętnowania zaczął zwalczać samą ideę, samą ewentualność różnicy. Wartościowanej dodatnio jedności–jednolitości przeciwstawił różnicę, a z nią – na mocy uogólnienia obejmującego coraz szersze kręgi pojęć – różnorodność. Myślenie biegunowe urzekło go prostotą i symetrią znakomicie sprawdzającą się w teorii. Niemożność zastosowania obranego schematu w praktyce – chociażby artystycznej – zaczęło doskwierać mu wkrótce po napisaniu gloryfikujących jedność–jednolitość artykułów.

System demokratyczny, czyniący z różnorodności, konfliktu i elastyczności swą naczelną zasadę, stanowił zaprzeczenie totalitarnych utopii. Nie rozumiejąc istoty totalitaryzmu, Trzebiński uważał ideały doskonałej kontroli i jednolitości za... uniwersalistyczne – co nietrudno pojąć, mając w pamięci semantyczno-logiczne zabiegi konfederacyjnych ideologów, maskujące drogi im

projekt imperialistycznego państwa totalitarnego. Czujność młodego artysty uspił także Brzozowski, konfrontując pozbawioną – jego zdaniem – wartości kulturę demokratyczną z własnym określeniem kwintesencji kultur wartościowych⁶⁵. Dodatkowo Trzebiński wierzył już wówczas – za Bolesławem Piaseckim i Józefem Warszawskim – że demokracja na równi z faszyzmem ponosi odpowiedzialność za dziejową Apokalipsę, więc choćby z tego powodu jest dostatecznie skompromitowana, a powrót do niej niemożliwy.

Diagnoza postawiona polskiemu Dwudziestoleciu, a pośrednio także kulturze europejskiej, która twórcom Dwudziestolecia imponowała jakoby bez reszty, brzmiała – jak już zostało powiedziane – jasno: złe było podłoże, więc zła była kultura na nim wyrosła – zwłaszcza, że nie pospieszyły jej w sukurs żadne „siły organizujące i spajające w całość”⁶⁶. Rozwiązanie – innymi słowy, recepta na Księgę Genezis – nasuwało się zatem samo przez się. Składały się nań dwa zadania: po pierwsze, dokonać zmiany polityczno-społeczno-ekonomiczno-militarnego podłoża na właściwe, to jest zaprojektowane przez konfederacyjnych ideologów; po drugie, przystąpić niezwłocznie do tworzenia nowej kultury na miarę nowego podłoża, poczynając od sformowania brakującego dotąd ruchu „organizującego i spajającego w całość”. Kultura miała szansę odegrać w tym układzie rolę awangardy przemian. Osiągnięcia kulturalne – Trzebiński zakładał, że będą imponujące – korespondujące z ideologicznymi założeniami KN mogły okazać się niebagatelnym argumentem w sporze z przeciwnikami Konfederacji⁶⁷. Mogły też pełnić funkcję wychowawczą

⁶⁵ Por. S. Brzozowski, XI. *Humor i prawo*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 912.

⁶⁶ Określenie zaczerpnięte z artykułu *Pokolenie wojenne*, dz. cyt., s. 65.

⁶⁷ Było to istotne tym bardziej, że do przeciwników KN zaliczali się „panowie obrońcy kultury”, a zarazem demokracji (por. A. Trzebiński, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 17). Na ich opinii zależało Trzebińskiemu – mimo jego buńczucznych zachowań – niepomiernie. Wiedział zaś, że równie wymagające grono byłyby w stanie przekonać nie deklaracje, lecz – jak to nazywał – „czyn kulturalny”, stworzenie nowego prądu w kulturze.

wobec nie do końca zdeterminowanych adeptów organizacji. Młody publicysta za Brzozowskim – Brzozowski zaś za Sorelem – wierzył, że do działania potrzebny jest mit⁶⁸, i w myśl słów autora *Legendy...* skłonny był funkcję mitotwórczą przypisać właśnie kulturze: „Kultura ma dostarczyć treści marzeń. Marzenie staje się sprawdzianem: to, co je maści, psuje jego jednolitość, natężenie, ton, jest przeciwne wymaganiom kultury”⁶⁹. W wyobrazeniach Trzebińskiego kultura urosła niemal do rangi motoru konfederacyjnego planu zbawienia. Poświęcenie się jej sprawom zaczął traktować jako misję, jako rodzaj najszczytniejszego posłannictwa⁷⁰.

Mit kultury imperialnej

Istota projektowanej przez Trzebińskiego przemiany kultury (w węższym rozumieniu) polegać miała na – jak się wyraził w artykule *Polska fantastyczna – przewyciężeniu „kulturalnej fantastyki” i osiągnięciu „realizmu kulturalnego”*. Młody autor nie miał na myśli nazwanego realizmem kierunku w sztuce dziewiętnastego wieku ani żadnej ze słownikowych definicji realizmu. Wychodził natomiast z założenia, że każdy rodzaj twórczości jest realistyczny – w sensie szeroko rozumianej korespondencji i przystawania – względem głównego zagadnienia nurtującego twórcę. Jego ambicją było znalezienie doskonałej formuły realizmu, co w tym znaczeniu równało się poszukiwaniu problemu dostatecznie doniosłego, aby mógł stać się motorem i przedmiotem działań we wszystkich dziedzinach myśli oraz sztuki – problemem, który sugerowałby zarazem metody twórcze i formy wypowiedzi. Trzebiński łudził się, że możliwe jest autorytatywne, arbitralne wytyczenie kwestii, która zostałaby dobrowolnie uznana

⁶⁸ Por. podrozdziały 3. *Mit kultury a jej realizm* i 4. *Konieczność ruchu kulturalnego w Polsce*, w: S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, „Sztuka i Naród”, listopad 1943, nr 13, s. 2-4.

⁶⁹ S. Brzozowski, *XI. Humor i prawo*, w: tenże, *Legenda...*, dz. cyt., s. 917.

⁷⁰ Por. *PII*, 81, s. 228.

za jednakowo ważną – najważniejszą – przez wszystkich artystów i podjęta przez nich jednomyślnie. Oto na jakiej zasadzie wyobrażał sobie podwaliny – i siebie jako fundatora – „wspólnego świata kultury”, „epoki w kulturze”. Artykuł *Polska fantastyczna* miał wyłonić ideowe ramy postulowanego i docelowego kulturalnego realizmu. W swym wywodzie Trzebiński obrał drogę oceny i eliminacji istniejących propozycji, aby wyłonić tę właściwą. W szranki stanęły – swoiście definiowane – marksizm, nacjonalizm i klerkizm.

W tak zwanym realizmie marksistowskim autor wyróżnił dwie odmiany. Pierwsza polegać miała na zgodności między twórczością a klasowym pochodzeniem artysty. Druga – na związku twórczości z „typem życia» i »klasą« społecznie twórczą, z ośrodkami rzeczywistych i nie zakłamanych procesów pracy ludzkiej. Pracy – jak dodawała natychmiast myśl marksistowska – rzeczywistej i nie zakłamanej, to znaczy fizycznej”. O ile realizm kulturalny pierwszego typu zachodził, zdaniem Trzebińskiego, we wszystkich przypadkach (stwierdzenie ilustrowały przykłady Molière’a, Voltaire’a, Balzaca, Prousta), o tyle „w drugiej interpretacji (...) nieomal wszystko, co było, z wyjątkiem może Majakowskiego czy Gorkiego, przedstawiało się jako ponura fantasmagoria, orgia kaprysu, złudzenia, kłamstwa, jakiś inny wymiar rzeczywistości”⁷¹. Pierwsze ujęcie odrzucił Trzebiński jako jałowe; drugie – jako chybione, ponieważ nieprzystające do dziedzictwa artystycznego. Nie podjął wszakże merytorycznej dyskusji z realizmem socjalistycznym. Koncepcję realizmu kulturalnego wyrosłą na gruncie marksistowskim określił jako „daleką, abstrakcyjną i nierealną” i zaliczył do kategorii iluzji – jak gdyby pozbawiona była daleko idących konsekwencji oraz analogii.

Nacjonalistyczna z kolei propaganda rozegrania partii między realizmem a fantastyczną kulturą nie znalazła nie tylko swojego Brzozowskiego (jeśli „nawrócenie” samego Brzozowskiego uznać tu za nieistotne!), ale nawet nie wytworzyła żadnej zwartej „szkoły”⁷².

⁷¹ S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 121.

⁷² Tamże, s. 122.

Kulturalną opcję nacjonalistyczną przedstawił Trzebiński jako z gruntu dualistyczną – rozszczepioną na stanowiska Zygmunta Wasilewskiego (komentatora myśli Brzozowskiego, autora *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej* 1917 oraz licznych prac krytycznoliterackich, w tym – cytowanych w *Polsce fantastycznej* – monografii Kasprowicza i Norwida) i Artura Górskiego (autora słynnego cyklu artykułów *Młoda Polska* 1898, później między innymi książeczki *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu* 1908, w drugiej połowie lat trzydziestych jednego z edytorów, a przedtem inicjatorów wydania *Dzieł wszystkich Brzozowskiego*). Wasilewski główny nacisk kładł na rolę czynników biologicznych, rasowych. Takie też kryteria stosował w ocenie literatury⁷³. Trzebińskiemu nie odpowiadała wizja deterministycznego uzależnienia twórczości od – jak to określił w omawianym artykule – „krwi i historii”. Niechęci do powyższych poglądów nie poparł żadnym argumentem. Zasugerował natomiast, że nie odpowiadały one istocie nacjonalistycznej strategii kulturalnej:

Górski używa już metody właściwszej myśli nacjonalistycznej. Kryterium realizmu i fantastyki kulturalnej widzi w służeniu lub ignorowaniu misji dziejowej Narodu⁷⁴.

Tymczasem różnica między nacjonalistycznymi wizjami Wasilewskiego a propozycją Górskiego okazuje się co najmniej problematyczna. Obaj autorzy prześcigali się bowiem w rasistowskich (d)enuncjacjach. W pracy poświęconej kryzysowi kultury *Niepo-*

⁷³ Dla Wasilewskiego twórczość stanowiła sferę, w której naród „śni sen swojej krwi” (por. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 29); „»rasowość« była swoistym dnem jego analiz psychologicznych. Pojmował ją przy tym w sposób typowy dla swojej epoki [chyba raczej dla części przedstawicieli tej epoki – E.J.], typowy także w pewnej wieloznaczności, najczęściej utożsamiając ją z »narodowością«, »swojskością«, a więc »polskością«, niekiedy zaś nadając jej znaczenie ponadnarodowe jako synonimu »aryjskości«. (...) Wasilewski wielokrotnie podkreślał jej znaczenie dla prawidłowego rozumienia dzieła literackiego” (tamże, s. 40).

⁷⁴ S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 121.

kój naszego czasu wywodził Górski: „nasze życie narodowe przez to, że wyrasta z jednego korzenia, musi zawierać w sobie jedność, którą badacz nazywa prawdą, człowiek zbożny wiarą, artysta stylem, a polityk nazwie ją potęgą i rasą. Dopiero przy tej zbieżności kierunków można mówić o prawdziwej kulturze. Do wytworzenia takiej jedności kultury nie wystarcza sam instykt rasy (...). Potrzeba duchowego przywództwa”⁷⁵. Zagrożenie dla pożądanego jedności, dla „ściśłego narodowego zespolenia”⁷⁶, miało stanowić – zdaniem Górskiego – wychowanie w duchu obywatelskim (zamiast narodowym) forsowane „w celu osłabienia polskości”⁷⁷. Górski nie krył w swojej pracy, kto za tym wszystkim stoi:

inteligencja żydowska, zamiast wchodzić w proces naszej psychiki, narzuca nam psychikę własną, judaizuje inteligencję polską. (...) wchodząc do kultury, [Żydzi] zabierali tam ze sobą cały resentyment ghetta do chrześcijaństwa, ową mistyczną nienawiść do krzyża (...). Nie tak to łatwo wyrzucić z duszy 18 wieków wychowania i usposobienia (...). Dlatego w każdym inteligencie żydowskim żyje i działa fatum ghetta, miota się podświadoma histeria (...). Wszystko to razem przeszkadza mu tym bardziej poznać i przeżyć kulturę, do której wszedł, choćby zdobył kilka doktoratów, bo to nie taka łatwa sprawa (...). Lepiej przeto zwalić tę przeszkodę, dać ujście starej namiętności ghetta i na pustym polu nowatorstwa zasiąść w sanhedrynie zwycięstwa. (...) Stąd ów program sprzed osiemnastu wieków: chrześcijanie *ad leones*. Albo do katakumb z powrotem⁷⁸.

Przenikliwy analityk był także odkrywcą nowej jednostki chorobowej – semitonu:

Żydzi się upodobniają, ale się nie asymilują. Zachowują nadal w sobie judaistyczną rację stanu, taką samą u profesora uniwersytetu, jak u mełameda z Nalewek. Polskość tej inteligencji jest pustką psychiczną, którą wypełniają ekstremizmem społecznym i naturalizmem, bo to ich zwalnia od ciągłości w kulturze, do któ-

⁷⁵ Szkic *O unarodowienie kultury*, w: A. Górski, *Niepokój naszego czasu*, Warszawa 1938, s. 280-281.

⁷⁶ Tamże, s. 290.

⁷⁷ Szkic *Solidaryzm*, tamże, s. 8.

⁷⁸ Tamże, s. 20-22.

rej brak im wątku. Bardzo to chlubnie świadczy o poczuciu ich narodowej indywidualności, ale równoczesny brak ojczyzny stawia wskutek tego ich sumienie w stan chronicznego semitonu rzetelności⁷⁹.

Sytuacja wygląda źle. Ale nie beznadziejnie: „Wielka ilość tych semitonów wśród naszej inteligencji przyczyniła się mocno do zdezorientowania tej ostatniej w kierunku postępowości międzynarodowej. Ale nadchodzi młodzież. Jej zdrowy instynkt ocalał, co jest zjawiskiem nie dającym się objaśnić żadną aktualną interpretacją. (...) Strumień samowiedzy narodowej ma swoje źródła w głębokich pokładach psychiki plemiennej, a dlaczego jawi się w pewnym pokoleniu i zagarnia je pod swój władzę, to należy do mistyki życia”⁸⁰. Krytykując artykuł Marii Dąbrowskiej *Doroczny wstyd*, Górski piętnował każdego, kto „dziś widzi wśród młodzieży tylko barbarzyństwa i ekscesy”. Otwarcie pochwalał *numerus clausus*, getto ławkowe, przemoc stosowaną przez bojówki ONR wobec profesorów i studentów, robotników i handlarzy – żydowskich lub uznanych za żydowskich⁸¹, „bo wszakże stroną

⁷⁹ Szkiełko *Potrzeba równowagi*, tamże, s. 97.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ „Sprawa polskości uniwersytetów na zasadzie *numerus clausus* jest nie tylko przykrą koniecznością, ale odgrywa zarazem rolę katalizatora rozładującego przyszłe fatalne napięcia kwestii żydowskiej. Okazana przez młodzież chęć i taktyka siedzenia osobno podkreślała tylko fakt znany, że młodzież żydowska, siedząc razem z polską, siedzi w gruncie rzeczy osobno, w każdym bowiem akademiku żydowskim siedzi p. Hirszhorn, prezes klubu żydowskiego w Sejmie. Chęć siedzenia razem jest w tym wypadku nie kwestią prestiżu, ale chęcią ukrycia istotnego stanu rzeczy (...). Przecież straszliwa wymowa cyfr rosnących z roku na rok stawia nam przed oczy ten jawny fakt bez osłonek, że mamy tu do czynienia z czwartym systematycznym zaborem, który się począł 150 lat temu w momencie największego upadku sił państwa, i idzie dalej, przetrwawszy tamte zabory. Dzisiaj jesteśmy wolni, ale czy jesteśmy niepodlegli? (...) Pewien młody narodek, gdy cytowałem mu zdarzenia niewybaczalnego brutalizmu ze strony młodzieży, odpisał mi: – »Trzeba zważyć, w jakim napięciu nerwowym pozostaje dzisiejsza młodzież akademicka. Walka na uniwersytecie tak z władzami, jak z żydolewicą, walka poza uniwersyteciem o polski handel, o polskiego robotnika – i to zarówno walka na słowa, jak i walka wręcz, bo nie ma nieraz innego wyjścia. Trzeba

atakującą byli tu Żydzi, potężni i groźni, członkowie międzynarodowego narodu, który posiada w swym ręku trzy czwarte całego złota świata⁸². Trudno się dziwić, że Artur Górski cieszył się poważaniem w narodowo-radykalnym środowisku.

Trzebiński w *Polsce fantastycznej* aprobował nacjonalizm Górskiego bez wdawania się w opisane „detale”⁸³. Do panteonu realistów kultury – w rozumieniu Górskiego – zaliczył Skargę, Mochnackiego, Mickiewicza i Wyspiańskiego. Twórcami kulturalnej fantastyki zaś nazwał artystów sytuujących się „poza sferą historycznego” – zarówno tych „podbitych czarem kultur obcych”, jak nienowatorskich, pasywnych admiratorów kultury własnej, polskiej. Nie cofnął się przy tym przed dookreśleniem pojęcia misji dziejowej narodu jako imperializmu politycznego. Precyzował, że opcja nacjonalistyczna wyznacza misji dziejowej funkcję nadrzędną wobec kultury:

Zakres misji kulturalnej w całokształcie misji Narodu przybiera granice różne. Misję ujmuje się nieraz jako pogłębienie świadomości narodowej, nieraz jako wprowadzenie do świadomości pewnych akcentów politycznych, nieraz wprost jako imperializm kulturalny idący ręką w rękę z imperializmem politycznym⁸⁴.

Propozycja Górskiego została przedstawiona w *Polsce fantastycznej* jako jedyny możliwy fundament kulturalnego odrodzenia – przy czym zarówno kulturotwórcze próby marksistów, jak nacjonalistyczny wariant Wasilewskiego znalazły w oczach Trzebińskiego uznanie jako chybione wprawdzie, lecz poważne i przybliżające do właściwych rozstrzygnięć – zwłaszcza na tle Dwudziestolecia, które Brzozowskiemu (*vide* marksizmowi) i Górskiemu (*vide* nacjonalizmowi) usiłowało jakoby przeciwstawić niepoważ-

dobrze zdać sobie sprawę, że jednak akademicy są awangardą w walce o niezależny byt narodu. Mogą zdarzyć się potknięcia, błędy. Może nawet całe pewne środowisko wykoleić się – ale główny nurt pozostanie zawsze czysty.« Ta dumna a w swej szczerości pokorna zarazem odpowiedź ujawnia nam duszę tej młodzieży” (tamże, s. 97-99).

⁸² Tamże, s. 98.

⁸³ Do sprawy powrócę jeszcze w podrozdziale Trzebińskiego *Ruch Kulturalny wobec „Ruchu Kulturalnego” Kopczyńskiego*.

⁸⁴ S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 121.

ny, kapryśny, bezplanowy indywidualizm (*vide* klerkizm) w osobie Stefana Napierskiego. Piętnując Dwudziestolecie, Trzebiński potępił wszelką bezideowość, a ściślej aideologiczność oraz – naganne z punktu widzenia utopisty – liczenie się z rzeczywistością:

Kultura polskiego – rzekomo – indywidualizmu nie cierpiała Brzozowskich, Millerów, ponieważ (...) nie rozumiała, jak może być nawet mowa o jakiejś prawdzie kulturalnej, jeżeli przekreśla się w niej realnych, jedynie prawdziwych w tym wszystkim ludzi w imię mgławicowych hipotez, bezosobowych, często prawie anonimowych, konstrukcji [w]znoszonych z idei⁸⁵.

Potępił także tak zwaną fragmentaryczność:

Próby dotychczasowe nie miały zamiaru ogarniania wszystkiego. (...) Nie umiano w ogóle cenić pełnego, wynikłego z woli realizmu, widzenia rzeczywistości. (...) ta postawa cechowała bohatera dwudziestu lat Polski fantastycznej⁸⁶.

W opozycji do kulturalnej fantastyki – ucieleśnionej przez odpowiednio spreparowany obraz Dwudziestolecia – wyłoniła się właściwa, docelowa formuła realizmu kultury. Aideologiczności, częściowości oraz bezplanowości i różnorodności (określonym jako fantastyczne) realizm miał przeciwstawić ideologię: całościową, ujednociającą, umożliwiającą ściśle planowe myślenie i działanie, a zarazem nie mniej ścisłą kontrolę myślenia i działania. Realizm, o którym pisał Trzebiński, równał się więc totalitaryzmowi. Totalitaryzm ów wypełniać treścią miały zaś imperializm i nacjonalizm.

Sytuacja kultury w kontekście *la pensée unique* stawała się jednak problematyczna z uwagi na co najmniej dwie sprawy: zagadnienie relacji polityki i kultury oraz kwestię pogodzenia ideologicznej służebności sztuki z jej autonomią. Trzebiński chciał wierzyć, że z wymienionych elementów można stworzyć spójną całość, która nie tylko nie będzie okupiona uszczerbkiem części składowych, ale wręcz wzbogaci je i udoskonali, owocując nową

⁸⁵ Tamże, s. 124.

⁸⁶ Tamże, s. 125-126.

jakością. Walczył więc sam ze sobą o artystyczną kwadraturę koła, której ideę w największym skrócie wyrażał tytuł (redagowanego również przezeń) czasopisma kulturalnego: „Sztuka i Naród”.

Już w *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* podkreślił Trzebiński wagę współdziałania woli kulturalnej z wolą polityczną – współdziałania „opartego na konieczności tworzenia własnej, nowej rzeczywistości”⁸⁷. Myśl tę rozwinął w artykule *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*:

Nadzieję na samoistną, bez bodźców z zewnątrz, przebudowę polskiej świadomości kulturalnej, może mieć ten tylko chyba, kto świadomości tej nie ma. Kwestia przebudowy zatem czy rewolucji zależy w ogromnej mierze od kwestii bodźców. Wojna obecna, ryzykując pewien optymizm, przygotowała w Polsce obok energii realnego bohaterstwa, bardzo zasadniczy zwrot, rewolucyjny przełom w naszej świadomości politycznej. Polityka przestała być domeną panów przelewających w parlamencie z pustego w próżne, stała się domeną ludzi przelewających krew. Polityka stała się w rezultacie kolebką wielkich idei politycznych, wielkiego zmartwychwstania woli politycznej.

Ten bodziec zmartwychwstającej wielkiej woli politycznej Narodu należy wyzyskać w pracy i myśli nad kulturą. Polityczna wola stworzenia z Polski ośrodka politycznego Europy rozognić i zdynamizować musi kulturalną wyobraźnię Narodu, aby sprostać tym gigantycznym zadaniom. Kulturę trzeba pchnąć w wielkość, stawiając ją przed wielkim zadaniem⁸⁸.

Powyższy problem był także przedmiotem tekstu *W klimacie kultury imperialnej*. Tekst ów – opublikowany pośmiertnie, pod konspiracyjnym nekrologiem autora – stanowił kontynuację *Polski fantastycznej*. W swym ostatnim artykule Trzebiński optował za – uświęconym, jak podkreślał, przez Brzozowskiego – związkiem „rewolucji świadomości kulturalnej” z „rewolucją świadomości politycznej”. Wysztychał też:

Tradycyjne lęki polskiego inteligenta przed wiazaniem rewolucji kulturalnej z jakimikolwiek przemianami i bodźcami płynącymi

⁸⁷ Por. S. Łomień [A. Trzebiński], *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 18.

⁸⁸ Ł. [A. Trzebiński], *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, dz. cyt., s. 1-2.

z przemian politycznych, małoduszne i instynktowne zapieranie się przez polskiego inteligenta kultury, mającej ambicję oddziaływania poza strefę określoną politycznymi granicami, demagogiczne przerażenie polskiego inteligenta wobec kultury rzekomo nie tylko zdeterminowanej przez podłoże polityczne, ale wręcz powstającej na rozkaz polityki⁸⁹.

Zamiast polemizować z argumentami klerków Trzebiński odmówił im lękom racji bytu, popadając w sprzeczność z samym sobą, a także doktryną Konfederacji Narodu:

Ponieważ teatrem rewolucji jest tylko i wyłącznie nasza świadomość kulturalna i nic ponadto – nie może istnieć i wykolejać przebiegających rewolucyjnie procesów żadna dręcząca przemoc. Wszystko, co powstaje w zrewolucjonizowanej świadomości kulturalnej Polski, jest rezultatem wewnętrznych, własnych, z pogłębionego sumienia płynących nakazów, jest rezultatem – by raz jeszcze podkreślić – jedynie własnej, dobrej woli⁹⁰.

Sprzeczności w wywodzie Trzebińskiego narastały zresztą piętrowo. Zasada prymatu polityki nad kulturą wykluczała twierdzenie, że „klimat kultury imperialnej nie jest czymś, co roztacza się poza nami”, a jedynie „czymś stwarzanym we wnętrzu psychiki”⁹¹. Po drugie, skoro Trzebiński zaświadczał o istnieniu – spontanicznej, jednomyślnej, powszechnej, będącej niemal faktem dokonanym – rewolucji kulturalnej⁹², dlaczego ogłaszał „konieczność wywołania w kulturze polskiej (...) jakiegoś wielkiego, szerokiego, ogarniającego cały naród ruchu kulturalnego”⁹³?

⁸⁹ 1. *Demagogia przemocy*, w: S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, dz. cyt., s. 1-2.

⁹⁰ Tamże, s. 1.

⁹¹ Tamże, s. 2.

⁹² „Proces przełamywania w sobie kulturalnej fantastyki, przełamywania w ogóle Polski fantastycznej, a sięganie po realizm kulturalny, to wszystko, co po prostu stanowi treść rewolucji dokonywającej się w polskiej świadomości zbiorowej – przebiega z niezmierną gwałtownością. Widać czarno na białym, że wszelkie bogate zresztą drogi, jakimi podąża wojenna myśl polska, mają jedną i tę samą, wspólną dla siebie oś” (S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 120).

⁹³ 4. *Konieczność ruchu kulturalnego w Polsce*, w: S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, dz. cyt., s. 3.

Głoszenie sprzecznych myśli – podwójne myślenie – obejmowało jeszcze inne kwestie poruszane przez Trzebińskiego: na przykład sprawę imperializmu. Określenia „mit o imperium” (*W klimacie kultury imperialnej*, s. 3) oraz „imperializm kulturalny idący ręką w rękę z imperializmem politycznym” (*Polska fantastyczna*, s. 123) brzmią jednoznacznie⁹⁴. Aby zrozumieć ich treść, wystarczy odwołać się do odnośnych dokumentów Konfederacji Narodu – przeanalizowanych w pierwszym rozdziale niniejszej książki. W kontekście konfederacyjnego „mitu o imperium” krystalizowało się jeszcze jedno znaczenie „kulturalnego realizmu”. Realizm w tym ujęciu to nic innego, jak miążdzący osąd kultury dotychczasowej – słowem, warunek wstępny walki z „Polską fantastyczną”. Kierunek owej walce nadawać zaś miał mit rozumiany jako imperatyw, zadanie, cel do osiągnięcia⁹⁵.

⁹⁴ Koncepcję imperialistycznej postawy wobec rzeczywistości – w tym imperializmu kulturalnego – rozwijał w latach trzydziestych Alfred Łaszowski. Na łamach „Prosto z mostu”, „Falangi”, „Przełomu” i innych periodyków lansował ideał zdobywczej, aktywnej, imperialnej, władczej, żołnierskiej postawy wobec świata. Imperialistyczne koncepcje rozwijane w kontekście literatury i kultury „znakomicie wписыwały się też w imperialistyczne idee polityczne i historiozoficzne polskiego nacjonalizmu. »Naszą rzeczą będzie stworzyć trzecie [obok sowieckiego i hitlerowskiego – M.U.] imperium w Europie« – pisał dodając, że »sztuka polska powinna stworzyć nowy mit walki o hegemonię w obrębie współczesnego świata, ukazać proces narastania samowiedzy imperialistycznej jako właściwy cel naszego istnienia« ([odpowiednio] A. Łaszowski, *Triumf wybitnej jednostki*, „Myśl Polska” 1939, nr 10; tenże, *O literaturę imperialistyczną*, „Tydzień Literacki »Polski Zbrojnej«” 1938, nr 51)” (M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, dz. cyt., s. 119).

⁹⁵ Mit Imperium Słowiańskiego – choć z historii, między innymi starożytnego Rzymu, czerpiący inspirację – nie był bowiem mitem przeszłości, lecz przyszłości. Koncepcja mitu przyszłości – charakterystyczna dla nacjonalizmu dwudziestowiecznego – wywodziła się z Sorelowskiej idei „mitu społecznego” jako dźwigni dziejów. Mit ów miał umożliwić planowe i celowe tworzenie historii. Myśl Sorela dotarła do Trzebińskiego za pośrednictwem pism Brzozowskiego – zwłaszcza zamieszczonego w *Ideach* eseju *Bergson i Sorel*. Komentując nacjonalistyczno-imperialne tęsknoty skrajnej prawicy europejskiej okresu międzywojennego, znawca przedmiotu wskazał na „zinstrumenta-

Zdaniem Trzebińskiego dopiero współistnienie „realizmu” i „mitu” ukazywało wagę każdego z nich i stawiało sprawy kultury we właściwym świetle. Młody autor zdawał sobie sprawę z przepaści dzielącej stan faktyczny od imperialnego projektu. Jednak, zamiast działać trzeźwiaco, istniejący rozziw podsycał jedynie jego zapaly:

Dystans ten, miara dystansu, jest miarą siły i zdobywczości. Świadczy o odwadze kulturalnej. Jest poddaniem twardej próbie kulturalnego dynamizmu. (...) Realizm kultury jest w równej mierze kwestią mocnej i dobrej woli, co mit. (...) Dopiero te dwa momenty: mit i realizm, związane ze sobą strukturalnie, obdarzają kulturę męską równowagą, dojrzałością i dyscypliną⁹⁶.

Oto jak wyglądało w wydaniu Trzebińskiego połączenie modelu kultury wyidealizowanego przez Brzozowskiego – w *Legendzie Młodej Polski* zwłaszcza – z koncepcjami Konfederacji Narodu. W tym zestawieniu „klimat” czy „mit kultury imperialnej” (*W klimacie kultury imperialnej*, s. 1-3) i „ogromne zadanie kulturalnego imperializmu” (*Pokolenie wojenne*, s. 64) mogły oznaczać tylko jedno: nie liczące się z niczym kulturtregerstwo w polskim wydaniu⁹⁷.

Obiekcje moralne nie miały właściwie skąd się pojawić. Konfederacja Narodu przedstawiała wszak imperialistyczne hasła jako zgodne z katolicyzmem i etyką chrześcijańską. Brzozowski natomiast – w eseju *Humor i prawo* – gloryfikował Rzym jako impe-

lizowane i »techniczne«, powoływanie się faszyzmu na świadomość mityczną, świadomość pojętą przede wszystkim w sensie właściwym Sorelowi” (Z. Mikołajko, *Mity tradycjonalizmu integralnego. Julius Evola i kultura religijno-filozoficzna prawicy*, Warszawa 1998, s. 68). W powyższym – instrumentalnym i prospektywnym – rozumieniu mit wykazuje bliską analogię z utopią.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Pod tym względem głos Trzebińskiego współbrzmiał z wypowiedziami innych publicystów „SiN”-u. Witold Bieńkowski na przykład w zamieszczonym w „Sztuce i Narodzie” artykule *Kultura i granice* dowodził, iż kultura powinna być najważniejszym czynnikiem wytyczającym granice terytorialne państwa (por. W. Bukowski [W. Bieńkowski], *Kultura i granice*, „SiN”, sierpień-wrzesień [1942], nr 3-4, s. 1-4).

rialnego prawodawcę ludzkości. Walkę o panowanie nad morzem i koloniami – na równi z „głębokim poczuciem rodzinnego życia” – zaliczał do neutralnych cech kultury angielskiej. Wychwalał żelazną, drapieżną, nowoczesną cywilizację angielską, która wpłynęła na rozwój odpowiadającej jej, potężnej i zdobywczej kultury. Okazując pogardę kulturze hinduskiej, wyrażał przekonanie o hierarchicznym usytuowaniu kultur względem siebie⁹⁸. Autor *Legendy Młodej Polski* bezkrytycznie przyjmował za swoje – w ślad między innymi za Kiplingiem – koncepcje kulturalnego i narodowego darwinizmu. Nie zawahał się też wprząc pojęcia narodu w tryby *Lebensphilosophie*, interpretowanej w duchu pragmatyzmu. Co więcej, nie obawiając się redukcji istnienia ludzkiego do jednego aspektu, sugerował Brzozowski, że człowieczeństwo jest kategorią elitarną i ekskluzywną – opartą na selekcji i wykluczeniu. Sformułowane przezeń przesłanie brzmiało:

Podstawą swobody jest sprężyste, przedsiębiorcze, nie chcące zrezygnować zwierzę ludzkie. (...) Pamiętajcie, że cały ludzki świat psychiczny, cały europejski świat stworzony jest mocą tej właśnie biologicznej zaborczości: ta zdobywczą, drapieżną wolą, chęć życia, z d o l n o ś ć z y c i a stworzyły tę zbiorową duszę (...). – Przyjmujemy tę prawdę i chcemy w niej żyć: chcemy Polski energicznej i śmiałej, groźnej i niebezpiecznej, o silnym, wytrwałym temperamencie. Chcemy być narodem; mieć musimy odwagę

⁹⁸ „gdy Miciński każe tej biednej Teofano mówić o indyjskiej mądrości sprzed lat 10 000 – spoglądam na mały tomik *Klubu samobójców*, na *Kima* [utwory Kiplinga] i tracę ochotę do poważnej dysputy” (XI. *Humor i prawo*, w: S. Brzozowski, *Legenda...*, dz. cyt., s. 891-892); „Czy istotnie, gdy Kipling spotyka się oko w oko z braminem, religijna wyższość jest po stronie tego ostatniego? Nie jest jeszcze zachodnim człowiekiem, kto tu zawaha się lub odpowie na korzyść Hindusa” (XV. *Stanisław Wyspiański*, w: tamże, s. 1053). „Argument hinduski” – rzecz ciekawa – podjęty został podczas wojny dla uwypuklenia słuszności doktryny rasowej. Anonimowy publicysta „Kultury Jutra”, sięgając do retoryki późnego Brzozowskiego, pisał: „Letargiczna wprost kontemplacja hinduskich fakirów tłumaczy się w dużej mierze biernością rasy. (...) Dynamizm energetyczny białej rasy został niebawem rozbudzony przez wieki życia w kręgu kultury zdobywczej i twórczej” ([?], *Misterium sztuki-pracy*, „Kultura Jutra”, czerwiec-lipiec 1943, nr 6-7, s. 11).

życia. Wyspiański widział, rozumiał ten demoniczny, zoologiczny charakter historii, ale nie miał w sobie nerwowo-mięśniowego, że tak powiem, połączenia z żadną taką zoologicznie zdobywczą rzeczywistością zbiorową;

(...) nasz punkt widzenia ukazuje nam z o o l o g i ę narodową, jako n i e z b ę d n ą f o r m ę p r a w d y⁹⁹.

Czy tego pragnął Trzebiński, skoro gotów był utożsamić się z powyższym punktem widzenia? Czy tego pragnął, skoro głosił, co głosił?

Za czasów piastowania stanowiska redaktora naczelnego przez Bojarskiego – z którym Trzebiński wspólnie snuł plany odnowy kultury – „Sztuka i Naród” zamieściła znamienne karykaturę autorstwa Kazimierza Winklera. Rysunek przedstawiał dwóch żołnierzy Wehrmachtu przed klasycystycznym gmachem. Jeden z żołnierzy dumnym gestem wskazywał fronton budowli z napisem „*Haus der Deutschen Kultur*”. Drugi zaś z rozmachem kopał osuwającą się na kolana matkę z dzieckiem w ramionach¹⁰⁰. Paralela, związek i jednoczesność przedstawionych zjawisk były tematem sceny. Starczały zarazem za komentarz słowny. Dawały bowiem odczuć bezwarunkową kompromitację narodu, kultury, idei dopuszczających niedopuszczalne. Rysownik piętnował zło. Dlatego, że było niemieckie? Czy dlatego, że było złem – po prostu?

Z tekstów Trzebińskiego wyczyta – równoległe do tęsknot imperialnych – obawa przed *Ein Haus der Deutschen Kultur à la polonaise*. Wnioskuje o tym na podstawie faktu, że obok „misji oddziaływania na zewnątrz” (*Pokolenie wojenne*, s. 65) oraz „ekspansji kulturalnej” (*Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, s. 2) poruszał Trzebiński kwestie sytuujące się na biegunie przeciwnym w stosunku do rozumowania w kategoriach kulturtregerstwa. Raz pisał o „idei twórczości kulturalnej

⁹⁹S. Brzozowski, XV. *Stanisław Wyspiański*, dz. cyt., s. 1047-1048 oraz 1059 – podkreślenia Brzozowskiego.

¹⁰⁰August [K. Winkler], *Niemiecki dom kultury*, „Sztuka i Naród”, listopad 1942, nr 5, s. 23. Tytuł karykatury, jeżeli uzgodnić go z napisem na rysunku, brzmieć powinien *Dom kultury niemieckiej*.

z myślą o promieniowaniu na kultury sąsiadujące z nami pokrewnych narodów”. Innym razem nadmieniał o wymaganiach stojących przed Polską, gdyż istniejący kształt polskiej kultury „Europie środkowej nie może wystarczać, jeśli nie chce ona być przez nas zawojowana, lecz szuka jedynie z nami wspólnej linii historycznego współtworzenia”. Owszem, w swych rozważaniach pozostawał Trzebiński w wytyczonym przez KN kręgu Europy Środkowej i Bałkanów. Jednak artykułując wymienione zagadnienia, używał sformułowania „dialog między Europą i nami”¹⁰¹. Tak więc usiłował „odimperialnić” ideę kultury imperialnej, nie przestając być jej niewolnikiem. (Podobnie rzecz się miała z ideą samego Imperium Słowiańskiego w *Wymarszu Uderzenia*, gdzie zapowiedź rzezi próbował wyprzeć i zastąpić – tyleż bezpodstawnie, co bezskutecznie – wizją rewolucji kwiatów i miłości.)

„Europejskie zdobycze polskiego nacjonalizmu”

Identycznym mechanizmem podwójnego myślenia objął Trzebiński także pojęcie nacjonalizmu. Artysta podjął się bowiem zdefiniowania idei, bez której powstała w kręgu Konfederacji Narodu wizja kultury pozostałaby niepełna. Korzystał przy tym w różnych metod. W *Polsce fantastycznej* zastosował technikę, którą Jan Józef Lipski nazwał scholastyczno-magiczną i opisał następująco: „Jeśli jakiś punkt programu może budzić wątpliwości – dokonuje się w tej technice podwójnej operacji: po pierwsze, przez dystynkcję pojęciową tworzy się parę terminologiczną, tak by zarówno konotacja, jak i denotacja były trudno odróżnialne, przy czym jeden z tych terminów obejmuje treści pozytywnie oceniane, drugi zaś – negatywnie, po czym dokonuje się zabiegu czysto już magicznego: gdy już jest jasne, że jeden z tych terminów określa wszystko, co budzi niechęć, animozję, wstręt – wy-

¹⁰¹ Wszystkie nieopisane cytaty w tym akapicie pochodzą ze strony drugiej artykułu Trzebińskiego *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*.

rzuca się go na śmietnik, pozostając przy podstawowym, w ten sposób już »oczyszczonym«¹⁰². W Polsce fantastycznej rolę magicznego duetu pełniła para: nacjonalizm Górskiego – nacjonalizm Wasilewskiego, w którego worku miały tkwić wszystkie diabły. Potępienie – choć, jak zostało wspomniane, niecałkowite – nacjonalizmu Wasilewskiego miało za zadanie zdjąć odium nie tyle nawet z nacjonalizmu Górskiego, ile z nacjonalizmu w ogóle.

Wykładnię znaczenia terminu nacjonalizm – znaczenia właściwego, jak zapewniłby Trzebiński – zawierał artykuł *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej*¹⁰³. Zadeklarowanym na wstępie zamierzeniem autora było dokonanie syntezy europejskiej myśli współczesnej w celu wyciągnięcia wniosku, który byłby odpowiedzią na bankructwo dotychczasowych wysiłków teoretycznych i praktycznych oraz na wynikłą z owego bankructwa, dziejącą się katastrofę. Jednak zamiast syntezy przeprowadził Trzebiński selekcję wątków pod kątem z góry założonej konkluzji – nacjonalizmu. I tak odrodzeniu świata w duchu nacjonalistycznym mieli

¹⁰² „Przykładem tej operacji jest w publicystyce falangistów para terminologiczna »totalizm« – »statolatRIA«” (rozdział *Totalizm i demokracja w oczach ONR „Falangi”*, w: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 28).

¹⁰³ Metafora w tytule artykułu zdradzała fascynację Trzebińskiego nie tylko Brzozowskim: „Szczególnie często napotykamy tutaj [w artykułach i szkicach krytycznych Włodzimierza Pietrzaka] porównania zaczerpnięte ze świata przyrody, zwłaszcza – popularny zresztą w całej krytyce literackiej i artystycznej nurtu nacjonalistycznego – porównanie więzi łączących dzieło literackie ze światem wartości pozaliterackich do zakorzenienia w ziemi drzewa albo kwiatu. Jakby mimochodem odsłaniało się przekonanie o organicznym charakterze zjawisk zachodzących w kulturze” (M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, dz. cyt., s. 52-53).

¹⁰⁴ Przy czym Trzebiński zaznaczył: „Pominałem tu np. tak ważne nawet korzenie, jak myśl Jerzego Sorela, jak filozofia organiczności itp. Na kompletność brak tu miejsca” (tenże, *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej*, dz. cyt., s. 4). Do organicyzmu zdawał się przywiązywać szczególną wagę w omawianym tekście. Stronę wcześniej oskarżył kosmopolityzm o „Brak zrozumienia naturalności i organiczności takich tworów, jak naród” (tamże, s. 3). Nie dostrzegł jednak, że idea narodu i państwa organicznego w konfederacyjnym rozumieniu stanowi jeszcze jeden mit, na podobieństwo „mitu o imperium”. Dał się tym

patronować: Bergson, Brzozowski, Heidegger i Barrès¹⁰⁴.

Wartość myśli Bergsona została sprowadzona w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* do odrzucenia „apriorycznych konstrukcji intelektu” oraz „mechaniczności myślenia dedukcyjnego” na rzecz „żarliwej wiary oddającej człowieka na łaskę i niełaskę zdolnościom intuicyjnym”¹⁰⁵. Nazwisko Brzozowskiego oznaczało filozofię czynu – czynnego poznania poprzez stwarzanie, a także krytykę braku łączności między elitą i jej działalnością oraz wytworami a społeczeństwem. Heidegger – demaskator „fikcji istnienia abstrakcyjnego, istnienia »czystego«, życia w niczym” – „choć sam nie wskazywał praktycznie, w czym tkwić człowiek powinien, ale dość już, (...) jeśli nauczył, że jednostka musi mieć swoje miejsce”¹⁰⁶. Barrès z „ideologią tzw. »regionalizmu«” to „Przywiązanie do środowiska, do własnej prowincji, do małych rodzinnych miasteczek, zabudowanych jeszcze mniejszymi domkami i zielonymi bryłami drzew”¹⁰⁷.

Nietrudno zauważyć, że selekcji towarzyszył zastosowany w jej obrębie kamuflaż. Jedyne wyjątek stanowił Bergson, którego dorobek został niefrasobliwie zredukowany na potrzeby dopasowania do nacjonalistycznej doktryny KN. Z Brzozowskim już sprawa miała się inaczej. Trzebiński przyznawał wprawdzie, że:

samym usidlić w kolejnej totalitarnej pułapce. Poruszając kwestię skrajnie prawicowej definicji organicyzmu, Zbigniew Mikołajko przytacza sąd włoskiego badacza: „państwo totalitarne może być »organicystyczne« i nie być takie. Państwo »organicystyczne« jednakże jest zawsze »totalitarne«” (G. Locchi, *L'essenza del Fascismo [Istota faszyzmu]*, Tridente 1981, s. 65) i dodaje: „Z tego więc względu rozróżnienie politycznej filozofii liberalnej pomiędzy »organicyzmem« a »totalitaryzmem« jest w zasadzie pozorne: organicyzm bowiem zawsze ewokuje (chodzi w końcu o organiczną całość, o *la Totalità*) totalitaryzm jako swoje właściwe urzeczywistnienie” (Z. Mikołajko, *Mity tradycjonalizmu integralnego...*, dz. cyt., s. 160 – dotyczy także cytatu z Locchiego). Łagodząc radykalizm powyższego stwierdzenia, należy zdecydowanie zaznaczyć, że konserwatywne, a tym bardziej totalitarne pojmowanie organicyzmu różni się zasadniczo od organicyzmu koncepcji liberalnych.

¹⁰⁵ S. Łomień [A. Trzebiński], *Korzenie i kwiaty...*, dz. cyt., s. 1.

¹⁰⁶ Tamże, s. 2-3.

¹⁰⁷ Tamże, s. 2.

Aż zdziwienie ogarnia niekiedy, gdy zestawia się ze sobą kwiaty – bo nie owoce jeszcze – myśli Stanisława Brzozowskiego z rozkwitającą myślą nacjonalizmu. Nacjonalizmu polskiego – dodajmy. Uderza ta wspaniała zbieżność obu toków myślenia, powierzchownie tak odmiennych¹⁰⁸.

Pokrywał wszakże milczeniem fakt, że to nie filozofia czynu i krytyka elit – na które powoływała się również lewica – decydowały o owej „wspaniałej zbieżności”. Polski nacjonalizm – niekoniecznie spod znaku faszyzmu – którego ideolodzy i wyznawcy nie wnikali w szczegóły, sprzeczności, kontekst i status wypowiedzi Brzozowskiego, czerpał inspirację z innych elementów światopoglądu autora *Legendy Młodej Polski*. Konfederacyjnych prawodawców – jeśli o nich chodzi – podniecało zdefiniowanie prawa jako „wierzącej w siebie siły” i nazwanie prawdą tego, co jest „podstawą celowej i skutecznej działalności”¹⁰⁹. Z *Legendy Młodej Polski* wydobywali stwierdzenia równoznaczne z apologią i absolutyzacją narodu, graniczące często z uniesieniem mistycznym („z niej [piersi narodu] wszystko powstało; tu jest miejsce sądzić bogi, idee, wartości; tu jest trwała opoka”; „Naród jest istotnie ośrodkiem wszelkiej rzeczywistości, organem obcowania z nią”). Ku ich satysfakcji ustanowienie ontologicznego prymatu narodu („Wszystko, co wydaje się pierwotniejszym od narodu, jest faktycznie późniejszym od niego”) współbrzmiało z koncepcją narodowego determinizmu („nie ma nic w naszej indywidualności takiego, co by nie było jednocześnie narodowym”; „tworzenie wielkich, silnych narodów [staje się] jedyną drogą, która prowadzi do powstania swobodnej, silnej indywidualności”). Znaczenie dla nich strategiczne – z propagandowego, ale i praktycznego punktu widzenia – miało ogłoszenie przez Brzozowskiego pry-

¹⁰⁸Tamże, s. 3. W przedwojennym liście do Juliana Przybosia Włodzimirz Pietrzak określał tę zbieżność znacznie dosadniej: „Janek Kott i ja stajemy na antypodach – Marks i faszyzm, nie jakiś może gotowy faszyzm, a brzozowszczyzna” (por. T. Kłak, *W cieniu awangardy (O klubie „S”)*, w: *Katastrofizm i awangarda*, Katowice 1979, s. 145).

¹⁰⁹S. Brzozowski, *Literatura polska wobec rewolucji*, w: tenże, *Eseje i studia o literaturze*, dz. cyt., t. I, s. 638.

matu narodu nad jednostką („Nie człowiek, ale naród jest organem żywej prawdy”). Naród stawał się transcendencją, z czego wynikał cały szereg nakazów, które konfederaci przejęli na swoje konto („W imię narodu i dla narodu – trzeba mieć wolę”; „Twórcie filozofię, poezję, politykę energii narodowej”; „Szukajcie zwycięstwa, mocy i potęgi (...): zwycięskie ciało narodu jest jedyną prawdą waszego ducha”). Tak dalece idące rozumienie pojęcia narodu rewolucjonizowało – a konkretnie: relatywizowało – dotychczasowe kategorie epistemologiczne, estetyczne i etyczne („Ktokolwiek tworzy potęgę, może ją stworzyć – niech ją tworzy: przyrost energii narodowej stanie się zawsze źródłem prawdy, choćby był dokonany wbrew buntowi dusz. (...) Gdzie ścierają się prawdy ludzkie, dla których nie ma życia, jak przez grzech, – tam ostatnie słowo ma ten, co mówi przez rosnącą z przeciwieństw potęgę – Bóg narodów”). W „brzozowskiej” idei narodu tkwiła też zapowiedź pożądanego przez ideologów KN ustroju totalnego („jedno i to samo poczucie, jeden i ten sam stan duszy ogarnia życie narodowe, wytwarzające w codziennej walce sam materialny fakt istnienia i jego najwyższe umysłowe szczyty. Jednostka może tu czuć i myśleć w rytmie wielkiej całości; myśl nie tworzy bolesnych wyrw, niebezpiecznych osamotnień. Moralna łączność z całością wnika w stan dusz, z których wyrasta najbardziej intensywna kultura: duch krąży w całym zbiorowym ciele”)¹¹⁰. Ci, którzy pragnęli być najbardziej polskimi z polskich nacjonalistów, postrzegali filozofię Brzozowskiego jako oryginalnie polską i gruntownie nacjonalistyczną. Marksistowskie fascynacje i socjalistyczne sympatie autora *Legendy...* przedstawiali jako mroczne, lecz owocne błędzenie – owocne, gdyż jakoby doprowadziło Brzozowskiego do nawrócenia na nacjonalizm¹¹¹. O żadnej z cytowanych powyżej kwestii ani wypowiedzi Brzozowskiego nie

¹¹⁰ Wypowiedzi w nawiasach znajdują się w: S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, dz. cyt., kolejno s. 749, 926, 1016 (dwukrotnie), 1036, 1052, 1045, 1046, 1056 (dwukrotnie), 912.

¹¹¹ O nacjonalistycznym nawróceniu Brzozowskiego nie omieszkali wspomnieć również Trzebiński (por. tenże, *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 122).

było mowy w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* – jak gdyby nie miały one związku z problemem narodu i nacjonalizmu albo jakby nie istniały.

Analogiczne wyparcie (zatajenie?) dotyczyło dwóch pozostałych rzeczników nacjonalistycznego odrodzenia: Heideggera i Barrès’a. Na osobie i myśli pierwszego z nich spoczywa cień już nie bliżej nieokreślonego nacjonalizmu, lecz konkretnie nazizmu. W analizie *Korzeni i kwiatach myśli współczesnej* „Nie chodzi przy tym o stosunek między Biografią a Dziełem, o pytanie, które jest znacznie bardziej interesujące dla biografów niż dla filozofów” – by posłużyć się stwierdzeniem Cezarego Wodzińskiego z eseju o Heideggerze. Nie chodzi nawet o kwestię, według Wodzińskiego, centralną – o zagadnienie politycznego uwikłania Heideggerowskiego myślenia¹¹². W przypadku Trzebińskiego zastanawia, że można było – w Polsce, w roku 1942 – mówić o Heideggerze w kontekście nacjonalizmu z równą niefrasobliwością. Trzebiński uważał za zasługę Heideggera odkrycie, że „człowiek nie żyje w próżni (...), że jednostka musi mieć swoje miejsce”. Równolegle dodawał, że filozofia myśliciela nie wskazuje „praktycznie, w czym tkwić człowiek powinien”. Sam myśliciel jednak praktycznie tkwił w czymś najzupełniej dookreślonym¹¹³. Powoływa-

¹¹²C. Wodziński, *Duch Rektora, czyli fryburskie egzorcyzmy*, w: tenże, *I cóż po filozofie... Eseje*, Warszawa 1992, s. 123. Zdania badaczy na ten temat są podzielone. Victor Farias twierdzi, że „późniejszego rozwoju Heideggera nie można naprawdę zrozumieć bez dostrzeżenia bliskości łączącej jego myślenie z elementami ogólnego faszystowskiego światopoglądu [określenie nie jest precyzyjne – Fariasowi chodzi o światopogląd nazistowski], którym nadał specyficzną formę i własny styl” (tenże, *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki i R. Marszałek, Warszawa 1997, s. 35). Hugo Ott natomiast – mimo iż jego rozumowanie nie jest wolne od sprzeczności – głosi pogląd, że należy odróżnić filozofa od działacza (por. tenże, *Martin Heidegger. W drodze ku biografii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1997, s. 167). Narkreślenie powyższego horyzontu dyskusji „Heideggerologów” zaczerpnęłam z książki: Z. Mikołejko, *Mity tradycjonalizmu integralnego pytania o...*, dz. cyt., s. 89. Mam więc świadomość złożoności „sprawy Heideggera”. Nie ona jednak stanowi przedmiot moich rozważań.

¹¹³W 1933 roku – nie z koniunkturalizmu czy strachu – z przekonania wstąpił Heidegger do NSDAP, której członkiem pozostał do roku 1945,

nie się na Heideggera w okresie II wojny światowej jako na prekursora nacjonalizmu nie wyglądało neutralnie i z całą pewnością wymagało dodatkowych wyjaśnień. Jeżeli Trzebiński uważał poglądy filozofa za nieunikłane politycznie, dlaczego o tym nie nadmienił? I dlaczego łączył je z nacjonalizmem, nie odczuwając potrzeby ustosunkowania się – pozytywnego lub negatywnego – do teorii i praktyki nazizmu. Jak należy określić ten rodzaj przemilczenia? Czy było ono podświadome, czy świadome? Z jakich nastąpiło przyczyn? I czy to przemilczenie jeszcze, czy już kłamstwo? A może Trzebiński nie wiedział o osobistych wyborach Heideggera¹¹⁴?

Czy nie wiedział także o osobistych wyborach Barrès'a? Aby o nich wiedzieć, nie trzeba było wnikać w jego działalność parlamentarną czy publicystykę na łamach – ultranacjonalistycznej, ultrakatolickiej, skrajnie antysemickiej, antyrepublikańskiej i antydemokratycznej – „Action Française”, gdzie zasiadał obok Charles'a Maurras'a i Léona Daudeta w kolegium redakcyjnym. Twórczość literacka francuskiego akademika odzwierciedlała jego polityczne poglądy dostatecznie wyraziście – począwszy od trylogii *Le Roman de l'énergie nationale* 1897–1902, której pierwszą część stanowił tom *Les Déracinés* (dosłownie: *Wykorzeni*) opublikowany po polsku w roku 1904 pod tytułem *Wyrwani z gruntu ojczystego*. Właśnie na *Les Déracinés* powoływał się Trzebiński w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej*.

do końca regularnie opłacając składki; sprawując funkcję rektora uniwersytetu we Fryburgu Bryzgowijskim w roku akademickim 1933/34, wslawił się nazistowską mową o samostanowieniu niemieckiego uniwersytetu oraz doniesieniami do władz ministerialnych, w których – jak tłumaczył później, zgodnie z prawdą – pisał prawdę o swych uniwersyteckich kolegach (tyle, że prawda w owym czasie potrafiła mieć właściwości zgubne, o ile nie – śmiercionośne).

¹¹⁴W zapiskach dziennikowych Heidegger wymieniany jest przez Trzebińskiego dwukrotnie – za każdym razem jednym tchem z innymi filozofami: Bergsonem, Husserlem, Crocem, Gentilem (por. *PI*, 21 I 1942, s. 56 – przy czym sąsiedztwo Crocego i Gentilego również pozostaje bez komentarza); Schelerem i powtórnie Husserlem (por. *PI*, 17 II 1942, s. 64).

Jaki obraz doktryny Barrès'a wyłaniał się z relacji Trzebińskiego? Sielankowy. I dalece niekonkluzywny. Na wstępie Trzebiński zaznaczał, że: „Regionalizm był filozofią głęboką, nie działającą na powierzchowną i niedojrzałą wyobraźnię”, co stanowiło zabieg „reklamowy” oparty na szantażu psychologicznym pod adresem ewentualnych oponentów lub obojętnych na idee Barrès'a. W części dalszej zaś referował przesłanie książki lirycznie i opisowo: „przywiązanie do własnej prowincji, do małych miasteczek, w których przeżyło się dzieciństwo i pokończyło się szkoły, przywiązanie do ziemi, z której się dosłownie wyrosło”. Na tym kończyła się charakterystyka regionalizmu¹¹⁵. Akapit następny brzmiał:

Dziś w obliczu dojrzałej i opanowanej myśli nacjonalizmu glorie cywilizacji kosmopolitycznej bledną i gasną. Sentymentalną okazała się właśnie myśl socjalizmu. Sentymentalną i bezradną jak przypominane sobie przez staruszków sny z wieku dojrzewania¹¹⁶.

Mobilizacja środków wyrazu miała swoje uzasadnienie. Służyła wprowadzeniu negatywnego bohatera artykułu. Dystrybucja ról w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* stawała się czytelna. Z jednej strony, zło drążące ludzkość od epoki renesansu, o ile nie od czasów pogańskich, czyli właściwie od zawsze. Z drugiej – nacjonalizm, który – niczym totalitaryzm w pismach ojca Warszawskiego – wobec zła zyskiwał status niezbędnej reakcji, koniecznej odpowiedzi, protestu. Tak więc pozytywny sens nacjonalizmu miał dla Trzebińskiego charakter antytetyczny, gdyż

¹¹⁵Wizję małych domków otoczonych zielenią określić należy jako wysoce niereprezentatywną dla koncepcji Barrès'a ze względu na swą niekompletność. Brakowało w niej tak istotnych elementów, jak: monarchia, państwo wyznaniowe, kara śmierci, antysemityzm, elitaryzm we wszystkich dziedzinach życia publicznego i prywatnego, podboje kolonialne, nacjonalizm odwetowy i ekspansywny. Nie bez przyczyny Barrès był orędownikiem oraz ideologiem I wojny światowej. W potocznej świadomości Francuzów symbolem jego „regionalizmu” pozostaje zresztą właśnie tragedia lat 1914-1918, nie zaś bukoliczne landszafty.

¹¹⁶Ten i dwa powyższe cytaty pochodzą ze strony drugiej *Korzeni i kwiatów myśli współczesnej*.

dopiero powyższe zestawienie było równoznaczne z opatrzeniem nacjonalizmu kwalifikatorem dodatnim.

Wrogie nacjonalizmowi zło wiele miało twarzy i niejedno imię. Jego główne wcielenie stanowił humanizm oraz „prawdziwe, istotne owoce humanizmu”: socjalizm i komunizm. Humanizm równał się emancypacji rozumu i powołaniu ideału autonomicznego człowieczeństwa, co Trzebiński zinterpretował jako wytworzenie narzędzi do walki z transcendencją boską (jakoby *ex definitione* katolicką) i z transcendencją natury. Zmagania te – utrzymywał dalej – humaniści nazwali fałszywym mianem postępu – fałszywym, gdyż spowodowały one jedynie regres. Walka z Bogiem zaowocowała wtórnym pogaństwem. Walka z naturą – cywilizacją przemysłową, czyli „nowym, wspaniałym światem”. Wszystko to razem osiadło na mieliźnie kosmopolityzmu, który oznaczał wykorzenienie, „nomadyzm człowieka pozbawionego własnego miejsca w świecie”, „ideał niezamieszkałego świata z bezdomnymi ludźmi”¹¹⁷ – słowem, spustoszenie. Na liście proskrypcyjnej brakowało Oświecenia, choć na dobrą sprawę reprezentowały je racjonalizm oraz idea postępu. Humanizm i kosmopolityzm wymiennie grały rolę wspólnego mianownika piętnowanych zjawisk.

Nagromadzenie uproszczeń, półprawd, przekłamań, wreszcie kłamstw, gdzie powierzchowność i tendencyjność rywalizują o palmę pierwszeństwa ze sprzecznością i absurdem. Polemika z wykładem Trzebińskiego w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* nie należy do zadań niniejszej książki, jakkolwiek nie podzielam zdania Jana Józefa Lipskiego, który nie podejmował polemiki z poglądami tego rodzaju, uważając, że „ani nie ma z czym polemizować, ani po pół wieku nie miałyby to sensu”¹¹⁸. Dość, że wymóg sumienności analitycznej nakazuje przyjrzeć się – kilku choćby, dla przykładu – argumentom, na których wspiera się omawiana część artykułu Trzebińskiego.

¹¹⁷Odnosnie do sformułowań w cudzysłowie por. tamże, kolejno s. 2 (dwukrotnie), 3, 4.

¹¹⁸Rozdział *Antysemityzm ONR „Falangi”*, w: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 130. Przy czym – stwierdzał następnie Lipski – „Chwilami jednak diabli biorą”. I tu istotnie zgadzam się z badaczem.

Atak na racjonalizm – na rozum i kompetencje rozumu – nie był przypadkowy i nie przebiegał przypadkowo. Trzebiński zawężał rozum do czystego intelektu, abstrakcyjnej i apriorycznej świadomości, choć takowa nie istnieje, o czym uczyła już wówczas psychologia, psychofizjologia, filogenetyka; co podejrzewano od epoki renesansu; co uwzględniała także filozofia w osobie na przykład Kartezjusza, dziwiącego się nieodzownej współzależności między *res cogitans* i *res extensa*. A fenomenologia Husserla, o której Trzebiński czytał, będąca zaprzeczeniem mitu apriorycznej świadomości? Czyżby autor *Korzeni i kwiatów myśli współczesnej* nie wyciągał wniosków ze swoich lektur? W 1942 roku anachronizmem był pogląd, że rozum jest jeden, absolutny, że może funkcjonować w próżni i stanowi wyłączone źródło i narzędzie poznania. Być może Trzebiński miał na myśli – różną od klasycznej i oświeceniowej – redukcjonistyczną koncepcję rozumu bezkrytycznego wobec własnych ograniczeń i obojętnego na bodźce płynące z rzeczywistości, zaprzęgniętego do celów innych niż dążenie do prawdy (a więc ciągle podawanie w wątpliwość) – rozumu przeczącego swej istocie, który Adorno i Horkheimer nazwali rozumem instrumentalnym¹¹⁹. (Tyle że asumpt do refleksji nad rozumem instrumentalnym dała filozofom eksplozja nacjonalizmu w okresie 1914-1918 i jego apogeum podczas II wojny światowej.) Jeżeli Trzebiński zgłaszał zastrzeżenia do rozumu instrumentalnego, dlaczego swoim niezadowolaniem objął „świadomość humanistyczną”, „inteligencję”¹²⁰? Źródeł nieodróżnianej niechęci Trzebińskiego do wszystkiego, co racjonalne, upatrywałabym w jego obcowaniu z myślą Barrèsa. Barrès bowiem wiedział, że głoszonemu przezeń nacjonalizmowi opiera się i oprzeć może właśnie rozum, w humanistycznej wszechstronno-

¹¹⁹ „Gdy myśl dobrowolnie opuszcza żywioł krytyczny (...), to mimowolnie zmienia pierwiastek pozytywny, który sobie wybrała w pierwiastek negatywny, niszczący. (...) Metamorfoza krytyki w afirmację nie oszczędza też treści teoretycznych – ich prawda ulatnia się” (M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. Siemek, Warszawa 1994, s. 12).

¹²⁰ S. Łomień [A. Trzebiński], *Korzenie i kwiaty...*, dz. cyt., s. 2.

ści łączący prawa logiki, wrażliwość, intuicję, wiedzę i doświadczenie. Dlatego w swej publicystyce i literaturze apelował do nieuświadomionych instynktów i emocji. Barrèsowi zresztą język zawdzięcza termin „intelektualiści”. To on bowiem – po części kierowany nienawiścią, po części z bezsilności wobec faktów – utworzył rzeczownik odprzymiotnikowy „*les intellectuels*”, wyposażając go w negatywne i obelżywe konotacje. Inwektywa była ściśle związana z debatą publiczną toczoną we Francji końca dziewiętnastego wieku i skierowana pod adresem uczonych, pisarzy, a także polityków domagających się rewizji pierwszego procesu Alfreda Dreyfusa.

Skąd natomiast wzięło się w *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* sformułowanie „kosmopolityczny intelekt europejski”, zastosowane w znaczeniu pejoratywnym¹²¹? Kosmopolityzm oznaczał w tekście Trzebińskiego wykorzenienie, narodowy nihilizm, brak patriotyzmu – kwintesencję negatywności¹²². „Dla kultury kosmopolitycznej naród zawsze był konstrukcją głęboko sztuczną, abstrakcyjną i antynaturalną, jak malarskie konstrukcje Picassa”¹²³ – precyzował młody autor, skądinąd wielbiciel kubizmu. Odwrotnością kosmopolityzmu – czystą pozytywnością – ogłosił Trzebiński nacjonalizm, w tym nacjonalizm integralny Barrèsa. Sugerował zatem, że nacjonalizm to nic innego, jak niewinny i szlachetny patriotyzm. Pragnął ośmieszyć tym sposobem każdego, kto od nacjonalizmu się odzęgnywał.

Kosmopolityzm w funkcji kompromitującego zarzutu wypełniał jeszcze jedno taktyczno-strategiczne zadanie. Odgrywał bo-

¹²¹ Tamże.

¹²² Świadom licznym perwersji tego pojęcia, o pozytywny sens kosmopolityzmu upomniał się Leszek Kołakowski w wykładzie zatytułowanym *Pochwała kosmopolityzmu*, wygłoszonym 20 X 1997 przy odbiorze doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Gdańskiego: „Kosmopolita, czyli obywatel świata, nie jest to człowiek obojętny na sprawy swojego narodu, albo nie przyznający się do żadnej przynależności etnicznej, ale po prostu człowiek, którego świat obchodzi, który jest otwarty na najrozmaitsze dobra, jakie świat i inne ludy mogą mu ofiarować i który wierzy w to, że na przekór wszystkim okropnościom, wojnom i prześladowaniom istnieje coś takiego, jak wspólny los ludzkości, człowieczeństwo, w którym wszyscy uczestniczymy. Hasła

wiem rolę łącznika między intelektem i humanizmem a socjalizmem i komunizmem, zrównując je i dyskwalifikując tyleż wspólnie, co nieodwołalnie. Zlekceważenie różnicy między socjalizmem a komunizmem w sytuacji, gdy chodzi o zagadnienie patriotyzmu lub jego braku, nie świadczy dobrze o historycznym rozeznaniu piszącego. Tak zwana kwestia narodowa była bowiem jednym z najważniejszych czynników, które spowodowały rozpad i wytyczyły linię podziałów w europejskim ruchu robotniczym. Koniec dziewiętnastego wieku wyłonił na lewicy rzeczników komplementarności solidarności międzynarodowej i przywiązań narodowych. Zaliczali się do nich socjaliści – internacjoniści i patrioci zarazem: niemieccy (Karl Kautsky – SPD), austriaccy (Otto Bauer), francuscy (Jean Jaurès, następnie Léon Blum – SFIO), polscy (Bolesław Limanowski, Stanisław Mendelson – PPS), żydowscy (Chaim Żytlowski, Noah Portnoj – Bund), żeby wymienić tylko niektórych. Wszyscy oni podkreślali, że socjalizm i nihilizm narodowy to dwie różne, rozłączne sprawy¹²⁴. Komuniści odcięli się od nich zdecydowanie. Jednak nawet niektórzy spośród komunistów – w okresie międzywojennym – potrafili zmienić zdanie na temat niedawnych wrogów, nazwanych socjalfaszystami, i odstąpić od hasła „nic prócz rewolucji”, aby wpisać w swe statuty poszanowanie niepodległego bytu państwowego oraz demokracji¹²⁵. Jedynymi, którzy kosmopolitom–patriotom nie przebaczyli nigdy, byli nacjoniści. A wśród nich Barrès wal-

kultury zamkniętej w narodowej klatce, podobnie jak hasła autarkii gospodarczej, są niezawodnym przepisem na samobójstwo narodu”. Za zniesieniem opozycji kosmopolityzm – patriotyzm opowiedział się Jerzy Szacki w wykładzie *Patriotyzm i kosmopolityzm* wygłoszonym 14 I 1999 w Studium Generale Europa; przedruk w: „Gazeta Wyborcza”, 30-31 I 1999, s. 22-23.

¹²³ S. Łomień [A. Trzebiński], *Korzenie i kwiaty...*, dz. cyt., s. 3.

¹²⁴ W marcu 1917 roku Duma piotrogrodzka uznała prawo Polski do niepodległości na wniosek Henryka Erlicha, jednego z przywódców buntu.

¹²⁵ Zaliczali się do nich między innymi Wera Kostrzewa, Adolf Warski i Henryk Walecki w 1923 roku w Polsce oraz Maurice Thorez we Francji w roku 1936. Należy pamiętać o nieustającej podległości wyżej wymienionych wobec Kominternu, ale i o uznaniu przez nich niepodległego państwa polskiego nie wolno zaopmniać.

czący o monopol nacjonalistycznej prawicy na definicję pojęcia narodu i uczuć narodowych.

Po stronie „skompromitowanych”: humanizmu, racjonalizmu, kosmopolityzmu, socjalizmu i komunizmu znalazła się także – ni to na prawach wynikania, ni to na zasadzie tożsamości – cywilizacja przemysłowa. Przedstawił ją Trzebiński przez pryzmat patologii i opatrzył mianem „nowego, wspaniałego świata”, co stanowiło czytelne nawiązanie do powieści Aldousa Huxleya pod takim właśnie tytułem i miało dopełnić dyskredytacji zjawisk wymienionych powyżej. Tymczasem w opisie zagrożeń związanych z cywilizacją przemysłową Huxleyowi chodziło o problem nie tyle rozumu, ile jego wypaczenia (rozumu instrumentalnego), nie komunizmu czy kapitalizmu (tu ciosy zostały rozdzielone po równo¹²⁶), nie humanizmu czy kosmopolityzmu wreszcie. W swej antyutopii pytał pisarz o pochodzenie norm moralnych i wartości; o transcendencję; o status rzeczywistości; o to, czy ludzkie postrzeganie może być „nieprawdziwe” bądź „niesłuszne” i co miałyby stanowić kryterium owej prawdziwości lub słuszności. Pytania Huxleya sięgały istoty ludzkiej kondycji i obowiązywały jednakowo w odniesieniu do obu opisanych w powieści porządków: przeciwstawieniu rezerwatu dzikich Republice Świata daleko do schematu pozytyw/negatyw. Owszem, *Nowy wspaniały świat* był książką oskarżycielską. Tyle że przedmiot rozwiniętego przez Huxleya oskarżenia stanowiła idea utopii i cechująca ją pogarda dla rzeczywistości – przyrodniczej, społecznej, jednostkowej – wszelakiej. Zacerpnięte z pism Bierdiajewa i umieszco-

¹²⁶Co wynika z analizy *Nowego wspaniałego świata* pod kątem historii idei. Znamienne pod tym względem jest również repertorium imion i nazwisk obywateli Republiki Świata, w którym obok Deterdinga, Forda, Rotschilda, Monda nie brakuje Marksa, Engelsa, Lenina i Bakunina. Podobnie nie oszczędził Huxley tyrańcy Habibullaha Chana oraz entuzjasty utopii Wellsa. Stąd nie zgadzam się ze stwierdzeniem Fromma, iż w *Nowym wspaniałym świecie* „Huxley zawarł swoje oskarżenie dwudziestowiecznego kapitalizmu” (E. Fromm, *Zdrowe społeczeństwo*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, słowem wprowadzającym poprzedził M. Czerwiński, Warszawa 1996, s. 227) – jeżeli stwierdzenie to miałyby wyczerpywać sens antyutopii Huxleya.

ne na wstępie motto zawierało tezę przyświecającą całości: „Utopie wydają się o wiele bliższe urzeczywistnienia, niż się dotychczas sądziło. I oto stajemy dziś przed nową, nader niepokojącą kwestią: jak uniknąć ich definitywnego urzeczywistnienia? (...) być może nadchodzi nowa epoka, epoka, w której intelektualisci i warstwy wykształcone znajdą sposób na uwolnienie się od utopii i na powrót do społeczeństwa, które będzie nieutopijne, mniej »doskonałe« i bardziej wolne”¹²⁷. Huxleya utopia spełniona osobliwie przypominała utopijny projekt Konfederacji Narodu (likwidacja demokracji i parlamentaryzmu, antyliberalizm, antyindywidualizm, antyintelektualizm, ustrój hierarchiczny, spisek i podstęp wychowawczy – edukacja jako manipulacja oraz indoktrynacja, państwowotwórcze oczekiwania wobec religii, etyki, nauki, sztuki – słowem, instrumentalne podejście do kultury w węższym i szerszym pojęciu, planowość, przewidywalność, kontrola, podbój świata). Jakby na przekór Bierdiajewowi ideolodzy KN marzyli o społeczeństwie utopijnym, doskonałym, zniewolonym i nieświadomym zniewolenia. O konfederacyjnych wizjach należy mówić – jak wykazała analiza doktryny Józefa Warszawskiego – w kategoriach „ucieczki od wolności”. (W identycznych kategoriach Erich Fromm opisał zresztą *Nowy wspaniały świat* w *Zdrowym społeczeństwie*.)

Zbieżność ta przejawia się w jeszcze jeden sposób. Trudno mianowicie o celniejszą krytykę „brzozowsko”-konfederacyjnego ideału „imperializmu wobec rzeczywistości” niż konkluzja posłowa do powojennego wydania powieści Huxleya:

Co osiągnął ostatni człowiek nowego wspaniałego świata? W sposób doskonały opanował naturę – i tę własną, i tę zewnętrzną, czyli przyrodę. Subiektywizacja obiektu, powiada Adorno, prowadzi do unicestwienia zarówno *subiectum*, jak *objectum*. Inaczej mówiąc: ostatni człowiek opanował naturę, lecz czym jest to, co trzyma on w ręku? Niczym. I niczym jest też on sam. Oto szatańska dialektyka: im więcej zagarniam, tym zagarniam mniej, i tym mniej jest mnie samego? Opanowując, staję się panem wła-

¹²⁷Cyt. za: A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przekład i posłowie B. Baran, Kraków 1988, s. 5.

snych jedynie konstrukcji; realność mi się wymyka. Staję się w gruncie rzeczy panem własnej idei ładu, a przy tym siebie samego redukuję do tej idei. (...) Owo totalne urządzenie wszelkich dziedzin życia jest przecież jednak unicestwieniem r e a l n o ś c i. Realność i konstrukcja to dwie bohaterki tej Huxleyowskiej »powieści idei«. Realność jest trudna, uczą jej nas milenia dziejów, przeciw którym raz po raz powstają rewolucje kulturalne, my zaś, uparcie burząc konstrukcje i re-konstrukcje, musimy do niej powracać¹²⁸.

Nic z tego nie dostrzegł Trzebiński. Dlatego, że żył w sferze ideologii, która – co zauważyła Hannah Arendt – jest logiką pewnej idei, odporną na korekty zgłaszane przez rzeczywistość¹²⁹. Nie dostrzegł również dlatego, że na *Nowy wspaniały świat* nie patrzył całkiem samodzielnie. Czy antyutopię Huxleya przeczytał zachęcony przez Włodzimierza Pietrzaka¹³⁰ – nie wiadomo. Najwyraźniej jednak pod wpływem Pietrzaka ją zinterpretował. Antyutopijność *Nowego wspaniałego świata* polegała w istocie na zwalczaniu idei utopii jako zagrażającej człowieczeństwu niezależnie od swoich konkretyzacji. Tymczasem w jednym ze szkiców w tomie *Rachunek z dwudziestolecia* Pietrzak dał do zrozumienia, że celem krytyki Huxleya była li tylko postać opisanej utopii, czyli „triumf mechanizmu, świat zmieniony w maszynę”. Za pożądane natomiast i jak najbardziej aktualne uznał „Balk” (tak brzmiał okupacyjny pseudonim Pietrzaka) myślenie w kategoriach utopii oraz pragnienie wcielenia jej w życie¹³¹. Takie też przekonanie zakomunikować musiał Trzebińskiemu. Oto jak przedstawia się próba rekonstrukcji źródeł, z których pochodziły treści – z pozoru niezrozumiałe i niewytłumaczalne – wypełniające *Korzenie i kwiaty myśli współcze-*

¹²⁸B. Baran, *Opowieść o ostatnim człowieku*, w: A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, dz. cyt., s. 272.

¹²⁹Por. H. Arendt, *Le système totalitaire*, traduit de l'américain par J.-L. Bourget, R. Davreu, P. Lévy, Paris 1972, s. 216.

¹³⁰*Nowy wspaniały świat* należał do ulubionych lektur Pietrzaka. Towarzyszył mu nawet w chwili śmierci w powstaniu warszawskim (por. J. Schwakopf, *Chwile z przyjaciółmi*, w: *W gałzce dymu...*, dz. cyt., s. 262).

¹³¹Por. W. Pietrzak, *Alchemia St.I. Witkiewicza*, w: tenże, *Rachunek z dwudziestolecia*, Warszawa 1972, s. 210.

snej. Powtarzając najskrajniejsze często sądy osób trzecich, Trzebiński nie troszczył się o ich prawomocność ani konsekwencję¹³².

Czegóż ponadto można było dowiedzieć się o nacjonalizmie z *Korzeni i kwiatów myśli współczesnej*? Na czym polegała nacjonalizmu definicja pozytywna (a więc wykraczająca poza imputowanie humanizmowi-kosmopolityzmowi jego istotowej – jakoby – patologii)? Podsumowanie artykułu rozpoczął Trzebiński nietypowo. Pierwsze dwa zdania przytoczone poniżej mogły śmiało pochodzić z któregoś z przemówień Jaurèsa lub Bluma. Ciąg dalszy jednak wykluczał pomyłkę:

Naturalne są cele, które ma się osiągnąć. Naturalny jest obraz ludzi zamieszkujących swoje metafizyczne domy, ludzi współdziałających ze sobą nie wspólnym fatalizmem, ale wspólnym celem, nie pańszczyzną pracy, lecz świadomą twórczością. Naturalny jest obraz zlania się dwu – rozdzielanych dotychczas – funkcji: tworzenia i rządzenia¹³³. Nienaturalne, gdyż twórcze, irracjonalne są źródła, skąd ma to przyjść. Skąd ma się zacząć realizacja celów.

¹³²W *Korzeniach i kwiatach myśli współczesnej* oburzał się Trzebiński na pomysł walki z transcendencją natury i Boga, podczas gdy w pozostałych tekstach – za Brzozowskim z *Legendy Młodej Polski* – głosił walki tej nieodzowność. Transcendencję utożsamiał w swych wypowiedziach z determinizmem. W omawianym artykule zaś o walczącym z boską instancją kosmopolityzmie pisał: „Cele myśli kosmopolitycznej były natomiast (...) abstrakcyjne, zaprzeczające wszelkiej naturalności. Były właściwie parawanem bezdusznego, chorego kausatywizmu. Determinizmu” (*Korzenie i kwiaty...*, dz. cyt., s. 4). Następnie, utożsamiając go z konkretną opcją polityczną, zarzucał kosmopolityzmowi powierzchowność polegającą na „przywiązaniu do czerwonego koloru, manifestacyjnych pochodów i różnych teatralnych emblematów pracy, jak sierp i młot” (tamże, s. 3). Ów zarzut powierzchowności zdumiewał powierzchownością. Przemawiał przezeń brak argumentów i bezsilność, a także – być może – uczniowska przekora w stosunku do Stanisława Adamczewskiego, który przed wojną zwykł uczęszczać na pochody pierwszomajowe w czerwonym krawacie (rozmowa z Haliną Laskowską-Szwykowską z 13 III 1999). Oddzielną analizę można by ponadto poświęcić stwierdzeniu, że „Kosmopolityzm nie liczył się z prawami człowieka” (tamże, s. 2), a także przywołaniu w końcowej części zdeprecjonowanego uprzednio intelektu jako jedynie wiarygodnej miary zjawisk (por. tamże, s. 5).

¹³³Co miałoby opierać się na „intuicyjnym z introspekcji” związku rządzącej elity ze społeczeństwem i z rzeczywistością (por. tamże, s. 1-2).

Źródłem ma być tu rewolucyjne przebudowanie człowieka. Nastawienie człowieka tak, aby zaczął realizować cele. U źródeł myśli nacjonalizmu tkwi twórcza i celowa (a nie naturalnie i bezcelowo wybuchła!) rewolucja. Rewolucja charakteru¹³⁴.

Nienaturalne, celowe, rewolucyjne przebudowanie człowieka? Pisali o tym konfederacyjni ideolodzy, snując plany inżynierii społecznej, czyli spisku i zamachu edukacyjnego. Na pytanie o „prawdziwie rewolucyjną rewolucję”, która legła u podstaw nowego wspaniałego świata, Bogdan Baran odpowiedział: „Otóż dokonano monstrialnej manipulacji świadomością jednostek (...). Cały ten zabieg był podstępem i nadużyciem, a jako podstęp – przemocą. Przemoc zaś jest niemoralna”¹³⁵. Trzebiński uruchamiał w tym miejscu mechanizm obronny – analogiczny do zastosowanego w odpowiedzi na obiekcje Miłosza – zastrzegając, że projektowaną rewolucję moralnie sankcjonuje jej cel: „Przywrócenie inteligencjom chrześcijańskim, przywrócenie inteligencjom w naszej kulturze wartościowym – praktyczności”¹³⁶.

I jeszcze jedno: wskazanie inteligencjom właściwej drogi do Absolutu... (...)

Absolut jest sokiem ziemi, w której tkwimy korzeniami, jest bezwzględna i niepowtarzalną ceną naszego miejsca na ziemi¹³⁷.

¹³⁴ Tamże, s. 4.

¹³⁵ B. Baran, *Opowieść o ostatnim człowieku*, dz. cyt., s. 271

¹³⁶ S. Łomień [A. Trzebiński], *Korzenie i kwiaty...*, dz. cyt., s. 4. Poniżej zaś autor dodawał: „Epoka nacjonalizmu jest epoką, w której przywraca się wartościom – praktyczność. W której inteligencje chrześcijańskie mogą zacząć nareszcie żyć, działać, postępować istotnie po chrześcijańsku” (tamże, s. 4-5).

¹³⁷ Tamże, s. 4. Podobnie Absolut miał legitymizować misję dziejową narodu: „Treścią misji jest jednak na ogół osiągnięcie wartości leżących poza celami narodowego egoizmu, wartości – absolutnych. Kryterium realizmu kulturalnego osiąga dzięki temu perspektywy na absolut. Realizmem kulturalnym, przy tym pogłębieniu, jest twórczość zbliżająca czy pociągająca kulturę ku wartościom bezwzględnym, ku absolutnej prawdzie, przed oblicze Boga” (S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 123).

Przez enigmatyczne sformułowanie przeświecała bezwarunkowa absolutyzacja narodu – pomysł równie sprzeczny wewnętrznie i demagogiczny, co już omówiona idea silnego dobra. Dodatkowo Trzebiński przedstawił nacjonalizm jako warunek odrodzenia kulturalnego:

Myśl kulturalna przestała już być dzięki nacjonalizmowi alchemicznym tygłem, laboratorium, gdzie otrzymuje się gruźle po gruźle złotą, ale nieżywą Prawdę.

Stała się na powrót drzewem, które po białym okresie kwitnięcia, po okresie czerpania z ziemi soków i z nieba – słońca, wydaje owoc po owocu, owocowo i słonecznie, złotą i żywą Prawdę¹³⁸.

Splot zastanych idei konfederacyjnych, fantazji na temat rozmaitych lektur, podświadomych lęków, nieoczekiwane fragmenty opisowo-liryczne, płynność i dowolność, nieskrępowanie empiryczną rzeczywistością – spiętrzony galimatias konkluzji przyrównać można chyba tylko do surrealistycznej *écriture automatique*.

Komplikacja osiągnęła apogeum w ostatecznej puencie artykułu. Wywód stanowiący ukoronowanie *Korzeni i kwiatów myśli współczesnej* – dla zachowania efektu – najlepiej więc przytoczyć w obszernym wyborze:

Pisząc o nowoczesnej myśli europejskiej, używałem stale terminu – myśl nacjonalizmu. Bo nacjonalizm w tych perspektywach przestaje już być zjawiskiem politycznym, a wkracza – czy wrasta w atmosferę problematyki kulturalnej Europy, staje się prądem równym renesansowi – reformacji – romantyzmowi. Jest epoką. (...)

Pisanie o „europejskiej myśli nacjonalizmu” – pozostawione bez wyjaśnień i w formie tak silnego skrótu – może wywołać wrażenie paradoksu.

Europejski nacjonalizm – to prawie tyle, co „nacjonalizm kosmopolityczny”. (...)

Chodzi tymczasem o możliwie skończony system emocjonalno-intelektualny wyrastający wprawdzie z różnych – jak to było widać – korzeni, o system oparty na podstawach bardzo szerokich, niemniej stanowiący organiczną, zdolną nawet do kwitnięcia całość.

¹³⁸ Tamże, s. 5.

I dlatego, pisząc o „nacionalizmie europejskim” i o jego myśli, brałem pod uwagę jego konkretne, indywidualnie polskie zdobywcze ideologiczne. Zdobywcze nacionalizmu zahartowanego przez wojnę, obdarzonego nową historyczną świeżością i – siłą twórczą. – Skąd zatem ta przydawka: europejski – ?

Stąd tylko, że myśl nacionalizmu polskiego bez żadnej-tam megalomanii czy reklamy jest myślą o skali europejskiej, jest żywym dorobkiem w sferze obiektywnych, europejskich wartości kulturalnych.

Jest w stosunku do tych wszystkich odgałęzień, odszczepieństw od europejskiego pnia myślowo-emocjonalnego, zielonym i wiecznie świeżym czubem drzewnym¹³⁹.

Alternatywy dla kryzysu nie nazywał już Trzebiński uniwersalizmem lecz nacionalizmem, co trafnie oddawało charakter konfederacyjnej doktryny. Ogłoszenie epoki nacionalizmu – tak w polityce, jak w kulturze – zakładało rywalizację poszczególnych nacionalizmów na śmierć i życie, jako że każdy nacionalizm – ze swej istoty – uważa się za najlepszy i uprawniony do podbojów. Koncepcja ta korespondowała z obwieszczeniem przez Bolesława Piaseckiego epoki walki między blokami rasowo-geopolitycznymi o panowanie nad światem.

Pozostaje kwestia kulturalnej świetności polskiego nacionalizmu, który obok Konfederacji Narodu reprezentowały inne jeszcze ugrupowania i środowiska. Ich dorobek to między innymi listy proskrypcyjne (jedna z list wchodziła w skład dokumentu *Żydzi w ZWZ*), na których figurowali najbardziej zasłużeni pracownicy Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej: Eugeniusz Czarnowski (jeden z późniejszych „Szesnastu”), Aleksander Gieysztor, Marcei Handelsman, Aleksander Kamiński, Halina Krahelska, Jerzy Makowiecki, Tadeusz Manteuffel, Jan Rzepecki, Ludwik Widerszal – obok nich zaś: Tadeusz Kotarbiński, Maria i Stanisław Ossowscy, Irena Sendlerowa. Skończyło się zastrzeleniem Widerszala i Makowieckiego z żoną oraz wydaniem w ręce Gestapo Krahelskiej i Handelsmana, którzy – wywiezieni do obozów koncentracyjnych – nie przeżyli wojny. Zastrzelono także Jana Czarnomskiego – omyłkowo: zamiast

¹³⁹Tamże, s. 4-5.

Eugeniusza Czarnowskiego (Czarnomski z BIP-em nie miał nic wspólnego). Tadeusz Manteuffel musiał ukrywać się poza Warszawą. Listy proskrypcyjne były dziełem NSZ – od marca 1944 w AK – wywodzących się z, konkurencyjnego wobec Falangi, ONR „ABC”. Mocodawcy bratobójczych mordów pozostali nieznani¹⁴⁰.

¹⁴⁰ „Kto wydał rozkaz zastrzelenia Makowieckiego i Widerszala – wiadomo: Witold Bieńkowski. Witold Bieńkowski pracował w Departamencie Spraw Wewnętrznych KG AK. Rozkaz otrzymali Władysław Jamontt i Władysław Niedenthal, oficerowie kontrwywiadu KG AK, a jednocześnie, jak pisze Grzegorz Mazur, członkowie «skrajnie prawicowej grupy o charakterze mafijnym» [por. G. Mazur, *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK 1939-1945*. Przedmowa A. Gieysztor, Warszawa 1987, s. 289; autorem cytowanego określenia jest Aleksander Gieysztor – por. tenże, hasło *Makowiecki Jerzy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIX, Warszawa 1974, s. 224-225 – E.J.]. Morderstw dokonała bojówka Andrzeja Odolińskiego »Andrzeja Sudeczki«, uznawana za «margines konspiracji», wynajmowana do podejrzanych zleceń. (...) Jego grupa zlikwidowała BIP-owców, będąc przekonana, że na rozkaz podziemia zabija agentów Gestapo” (P. Lipiński, *Raport Rzepeckiego. Historia twórcy antykomunistycznego podziemia*, Warszawa 2005, s. 48, 50). Na ten temat por. także: A.K. Kunert, hasło *Makowiecki Jerzy*, w: tenże, *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939-1944*, dz. cyt., t. I, s. 121-123. Władysław Bartoszewski – podwładny Witolda Bieńkowskiego w Komórcie Więziennej Departamentu Spraw Wewnętrznych KG AK – w rozmowie z Michałem Komarem wspomina sprawę w ten sposób: „Przecież to byli bliscy sobie ludzie! Makowiecki został ojcem chrzestnym dziecka żydowskiego, które rodzina Bieńkowskich przechowywała aż do końca wojny! (...) Wedle wersji Jamontta – Bieńkowski powoływał się na jakieś mgliste, specjalne pełnomocnictwa i wydał rozkaz Jamonttowi, a ten z kolei przekazał sprawę „Sudeczce” do wykonania. Zabrzmiało to księżycowo, bo sytuacja, w której pan A powołuje się na jakieś nieokreślone pełnomocnictwa, wydaje wyroki śmierci, a pan B po prostu kiwa głową i bez wahania te wyroki wykonuje, była w AK mało prawdopodobna, tym bardziej, że Jamontt był prawnikiem i doświadczonym konspiratorem, jeszcze sprzed wojny, gdy kierował wydziałem bojowym w organizacji Piaseckiego. (...) zabójcami byli ludzie „Sudeczki”, decyzję wydał Bieńkowski, prawdopodobnie pod wpływem Jamontta, ale w nieformalnym porozumieniu z osobami znajdującymi się na szczytach ugrupowań skrajnej prawicy, być może gdzieś w pobliżu dawnego ONR” (Michał Komar, *Władysław Bartoszewski. Skąd pan jest? Wywiad rzeka*, Warszawa 2006, s. 108-110). Bieńkow-

Rzecz działa się w czerwcu i lipcu 1944 roku, a więc po śmierci Trzebińskiego. KN nie miała ze sprawą nic wspólnego. Dlaczego więc o tym wspominać? Dlatego, że to były właśnie „kulturalne owoce polskiego nacjonalizmu”. Trudno nie zadać sobie pytania o sens myślenia i działania w tym paradygmacie...

Same już – odziedziczone po Falandze – koncepcje kulturalne KN mroziły krew w żyłach. Trzebiński tymczasem pisał o polskich „zdobycach nacjonalizmu zahartowanego przez wojnę, obdarzonego nową historyczną świeżością i – siłą twórczą” jako o rozkwicie kultury. Czarne nazywał białym, dostarczając typowego przykładu podwójnego myślenia. Zjawisko dwójmyślenia zdiagnozował i opisał Jan Józef Lipski. Ze swej analizy wyciągnął zaś następujące wnioski:

owe niejasności bywają rezultatem techniki propagandowej, liczącej na brak krytycyzmu czytelnika i mającej za zadanie po prostu „zrobienie wody z mózgu”. (...) Ale niezborności tego typu mogą mieć jeszcze inny mechanizm, nic nie mający wspólnego z cynizmem (to nie znaczy, że wolny od samozakłamania). Mechanizm podwójnego myślenia jest zjawiskiem zupełnie swoistym, znanym z doświadczenia poznawczego badaczom ideologii, choć mało przeanalizowanym. W szczególności można sądzić, że zjawisko to jest fundamentalne dla totalizmu, i występuje równoległe do cynicznej techniki propagandowej. Częściej można z nim spotkać się na poziomie naiwnego, fanatycznego przyswojenia sobie treści ideologicznych¹⁴¹.

ski związany był z Bolesławem Piaseckim od września 1944 do grudnia 1948 roku (por. A.K. Kunert, hasło *Bieńkowski Witold*, w: tenże, *Słownik biograficzny...*, dz. cyt., t. II, s. 40-44). Jamontt zaś – do roku 1937. Aresztowany w marcu 1934 – między innymi z Piaseckim, Jerzym Hagmajarem i Andrzejem Świetlickim – w związku ze sprawą pobicia Marceliego Handelsmana (śledztwo umorzono), kierował następnie bojówkarskimi akcjami Falangi jako szef Wydziału Bojowego RNR – Narodowej Organizacji Bojowej „Życie i Śmierć dla Narodu” (por. A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 37, 78). KN w sprawie BIP-u pozostaje poza podejrzeniem. Interesujące jest natomiast, jak wraz z ludźmi krążyły – i jak potrafiły się uzewnętrznić – idee.

¹⁴¹ Rozdział *Totalizm i demokracja w oczach ONR „Falangi”*, w: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 26.

W przypadku Trzebińskiego mamy do czynienia właśnie z naiwnością i fanatyzmem wynikającymi z braku odniesienia ideologii do rzeczywistości, a przy tym z wielkiego łaknienia wiary. Jak zatem wyglądała organizacyjna praktyka Trzebińskiego – animatora Ruchu Kulturowego – oparta na opisanym powyżej galimatiasie myśli i emocji?

Trzebińskiego Ruch Kulturowy wobec „Ruchu Kulturalnego” Kopczyńskiego

Stworzenie nowej kultury wyobrażał sobie Trzebiński w pierwszej kolejności jako kwestię organizacyjną. Oto co pisał na temat wyzwania stojącego przed młodym pokoleniem:

Dokonać kulturalnej syntezy!

Zadanie jest nie tylko myślowe, teoretyczne. Nie wystarczy filozoficzny system, próbujący zharmonizować i związać ze sobą rozerwane i pełne dysonansów i rozszczępienia nurty kultury. Zadanie jest przede wszystkim praktyczne. Związać twórców w jakąś żywą całość, pokusić się o syntezę nowego pokolenia w kulturze!¹⁴²

Pokolenie wojenne miało podjąć się „utworzenia młodego, rewolucyjnego ruchu kulturalnego, który by ogarniał i wiązał w całość poetę i architekta, muzyka i filozofa, plastyka i socjologa czy ekonomistę”¹⁴³. Jednolity front artystycznej oraz intelektualnej elity stanowiłby „siłę organizującą i spajającą w całość”, tworzącą „wspólny świat kultury” – siłę, której jakoby zabrakło kulturze Dwudziestolecia. Roztoczona przez Trzebińskiego wizja nosiła cechy na wskroś romantyczne:

Wiara, że 100 ludzi, stanowiących świeżą elitę kulturalną narodu może odmienić, z gruntu zrewolucjonizować, pchnąć w nowym

¹⁴² [A. Trzebiński], *Pokolenie wojenne*, dz. cyt., s. 66. W ujęciu hasłowym myśl tę zawierał także jeden z podtytułów cytowanego już artykułu *W klimacie kultury imperialnej: Konieczność ruchu kulturalnego w Polsce*.

¹⁴³ Tamże.

kierunku bieg całego życia kulturalnego – wiara taka ma zupełnie realne, historycznie umotywowane podstawy. To stanowi punkt wyjścia Ruchu¹⁴⁴.

Dalekosiężne cele przedsięwzięcia imponowały rozmachem. W zakres zadań doraźnych natomiast miały wejść „wydawanie własnych pism – posiadanie własnego teatru – zorganizowanie własnych finansów – samopomoc koleżeńska – kontakty przez własnych ludzi z zagranicą – inicjatywa w dziedzinie konkursów – wyniki w dziedzinie »upowszechniania kultury« (szkoła, prowincja, proletariat etc.)”¹⁴⁵. W spisie uporczywie powtarza się słowo „własny”, zdradzając żywione przez autora ambicje samodzielności i oryginalności. Tymczasem w pisemnym rozkazie wydanym w sierpniu 1943 roku przez Jerzego Hagemajera, zastępcę Komendanta Głównego KN, w punkcie VII.1/c czytamy: „studium kulturalne – ma opracować uniwersalistyczne tezy kulturalne i sztabowo opracować elementy pod stworzenie Ruchu Kulturalnego. Organem studium jest »Sztuka i Naród«. Kierownikiem i redaktorem kol. Chrostowski [Trzebiński]”¹⁴⁶. Jeszcze wcześniej,

¹⁴⁴Kierownictwo Ruchu Kulturowego [A. Trzebiński], *Wytyczne działania Ruchu*, s. 1 – znaleziony w papierach po Tadeuszu Gajcym maszynopis zawierający dwie strony (niekompletny), niedatowany – powstał najpewniej latem lub wczesną jesienią roku 1943, gdy Trzebiński pracował nad koncepcją Ruchu Kulturowego; w dzienniku wymieniany jako *Wytyczne taktyki* (PII, 76, s. 225); obecnie w archiwum Lesława Mariana Bartelskiego. Oto jak Trzebiński streścił zawartość dokumentu: „Walczy się z systemami kultury, nie z ludźmi. To reguluje stosunek Ruchu do przeszłości i tradycji... Ruch wyrzeka się rewolucji w imię hasła: »od nowa«. Ruch grupuje ludzi wojny, jest rewolucją pokolenia wojennego. I wierzy w zapas jego skoncentrowanych przez cztery lata sił. Tyle w streszczeniu. W oryginale – patos” (PII, 56, s. 210).

¹⁴⁵[A. Trzebiński], *Wytyczne działania Ruchu*, dz. cyt., s. 2.

¹⁴⁶Kiejstut [J. Hagemajer], *Rozkaz nr 1. Dotyczy wykonania rozkazu Komendanta Głównego KN nr 4/c*, sierpień 1943, w: Z. Kobyłańska, dz. cyt., s. 58. Punkt VI.1 cytowanego rozkazu powoływał zaś Trzebińskiego na członka zespołu propagandowego wchodzącego w skład wydziału propagandowo-politycznego, który był „odpowiedzialny za ekspansję ideową zewnętrzną oraz odpowiednią akcją wydawniczą i wszelkiego typu propagandę” (tamże, s. 57).

w czerwcu 1942 roku, ideowe ramy pracy i współpracy artystów różnych dziedzin nakreślił Włodzimierz Pietrzak w wypowiedzi zamieszczonej na łamach „Sztuki i Narodu”¹⁴⁷. Patronat Pietrzaka nad całością przedsięwzięcia nie był zresztą tajemnicą¹⁴⁸. Nad Ruchem Kulturowym od początku ciążyła – obok personalnej – strukturalna (w tym finansowa) oraz ideologiczna zależność od Konfederacji Narodu. Ciążyła nad nim także kłopotliwa zaszłość historyczna.

Trzebiński reagował irytacją, ilekroć przedsięwzięcie, którego się podjął, nazywano Ruchem Kulturalnym zamiast Kulturowym. Natalia Bojarska, opisując początki Ruchu, oddzielną uwagę poświęciła kwestii nomenklatury:

Pamiętam jego [Trzebińskiego] wahania i wątpliwości dotyczące nazwy tego tworu. Po jakimś dłuższym czasie, odrzuciwszy szereg projektów, akceptował nazwę Ruch Kulturowy. (...) Nie nazywano go Ruchem Kulturalnym, co po części wynikało z zamiaru wyróżnienia nowym pojęciem filozoficznym, po części zaś z Andrzejewego specyficznego poczucia humoru. – Jeżeli nazwiemy go Ruchem Kulturalnym, co nazwiemy Ruchem Nie-kulturalnym? Dać komuś w pysk? – powiedział w jakiejś dyskusji¹⁴⁹.

Jednakże, jak się zdaje, w grę wchodziły nie tylko subtelności filozoficzne, a i poczucie humoru Trzebińskiego skrywało zgoła pozafilozoficzny dyskomfort. Artyście zależało przede wszystkim

¹⁴⁷Por. [W. Pietrzak], *Czego Polska potrzebuje od swej sztuki?*, „Sztuka i Naród”, [czerwiec 1942], nr 2, s. 1-2. Pod artykułem Pietrzaka figurowało wezwanie: „Poeto, malarzu, muzyku, aktorze! – Jeśli jesteś sam, pozbawiony zaplecza moralnego, poczucia związku z współtworzącym otoczeniem – podaj nam swą rękę, o którą staniemy się silniejsi” (tamże, s. 2).

¹⁴⁸„Dziejów stworzenia i działalności SiN-u, a później Ruchu Kulturowego, nie można w żadnym przypadku oddzielić od inicjatywy i wpływu, jaki wywarł Włodzimierz Pietrzak na czołowych ludzi, a właściwie w pewnym okresie na całość tego środowiska. (...) Ruch Kulturowy powstał, a do pewnego momentu rozwijał się w kręgu oddziaływania Pietrzaka i jego osobowości” (T. Sołtan, *Pokolenie nie zmarnowane*, dz. cyt., s. 217).

¹⁴⁹N. Bojarska, *Ludzie z tamtego brzegu*, w: *W gałazce dymu...*, dz. cyt., s. 139.

na rozróżnieniu i rozgraniczeniu dwóch nazw własnych, z których jedna związana była z czasami przedwojennymi.

Na rok 1936 przypadł okres organizacyjnego wzmocnienia się frakcji Obozu Narodowo-Radykalnego dowodzonej przez Bolesława Piaseckiego, „co znalazło wyraz w tworzeniu nowych instytucji związanych z grupą”. Jedną z nich była Polska Organizacja Akcji Kulturalnej powołana w tymże roku, w grudniu, „przez grupę pisarzy i dziennikarzy z Onufrym Bronisławem Kopczyńskim na czele. (...) POAK wydała kilka broszur agitacyjnych o tematyce związanej ze sztuką i kulturą”¹⁵⁰. Jej działacze zaczęli też redagować kwartalny dodatek do „Ruchu Młodych”, programowego miesięcznika frakcji Piaseckiego. Dodatek nosił nazwę „Ruch Kulturalny” i stawiał sobie za cel opracowanie programu „narodowej rewolucji kulturalnej”, którą POAK miała następnie wcielić w życie¹⁵¹. Informował również o bieżącej działalności nowo powstałej struktury. Jej aktywność bowiem – obok publikacji prasowych i broszurowych – obejmowała organizowanie dyskusji, wieczorów autorskich, odczytów, radiowych audycji i wystaw plastycznych. Ocena skuteczności Polskiej Organizacji Akcji Kulturalnej kształtuje się zależnie od obranych kryteriów. Zdaniem Jana Józefa Lipskiego: „Sukces POAK polegał na tym, że w organizowanych przez nią zebraniach dyskusyjnych brali niejednokrotnie udział wybitni intelektualiści i to nie tylko zbliżający się okresowo do »Falangi«, jak Ferdinand Goetel, lecz również zupełnie

¹⁵⁰ J.J. Lipski, rozdział *Krótki rys historii ONR-bepistów*, w: tenże, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 16. Lipski, na podstawie nieokreślonego źródła, datuje powstanie POAK na 5 marca 1936. W komunikacie prasowym zamieszczonym w „Ruchu Kulturalnym” czytamy tymczasem o utworzeniu POAK w grudniu tegoż roku (por. [?], *Polska Organizacja Akcji Kulturalnej rozpoczyna walkę o biało-czerwony front*, „Ruch Kulturalny”, luty 1937, nr 1, s. 12).

¹⁵¹ W 1936 roku ukazały się dwa numery kwartalnika. W roku następnym „Ruch Kulturalny” zmienił wydawcę, przekształcając się ze skromnego dodatku w oddzielny miesięcznik w bogatej szacie graficznej, z wkładkami ilustrowanymi. Od lutego do czerwca 1937 wyszło pięć numerów pisma, w tym jeden (majowo-czerwcowy) podwójny. Organem prasowym POAK był także – wychodzący od roku 1938 – dwutygodnik „W natarciu”. Oba pisma redagował Kopczyński.

obcy ideologii faszystowskiej (Karol Irzykowski, Jan Nepomucen Miller itd.)¹⁵². Natomiast, biorąc pod uwagę założenia „narodowej rewolucji kulturalnej”, POAK nie zrealizowała żadnego ze sformułowanych w „Ruchu Kulturalnym” haseł.

Narodowa rewolucja kulturalna polegać miała na zjednoczeniu „młodych twórców wszystkich dziedzin” w imię „wytrwałego wysiłku i walki o odżydzoną, samodzielną i jednolitą, powszechną i ekspansywną Kulturę Polską”¹⁵³. Diagnoza, jaką polskiej kulturze postawił „Ruch Kulturalny”, oraz proponowane przezeń – w imieniu lub wspólnie z POAK – metody uzdrowienia sytuacji prześcigały się w antysemickim i ksenofobicznym radykalizmie.

„Kultura polska musi być samodzielna (...). Wszelkie wpływy obce muszą być zniszczone” – deklarował Onufry Bronisław Kopczyński, nakreślając koncepcję kulturalnej samodzielności w jednym z artykułów programowych¹⁵⁴. „Ruch Kulturalny” dopełnił konkretną treścią ogólnikowy postulat lidera POAK: „Naszą sztukę tworzy wielu żydów, którzy nasycają ją wrogimi pierwiastkami. (...) W organizowaniu twórczości kulturalnej Polski trzeba zacząć od odchwaszczenia tej twórczości z elementów obcych i wrogich”¹⁵⁵. Wszystko, co żydowskie, symbolizowało obcość i wrogość. Zarazem zaś wszystko, co obce i wrogie ONR-owskiej doktrynie – czy to demokracja, czy eksperyment artystyczny – określane było jako żydowskie. Jan Józef Lipski opatrzył ów fenomen mianem „rozszerzenia pojęcia »żydowskości«”¹⁵⁶.

¹⁵²Tamże. Podobnie rzecz się miała podczas wojny, gdy na forum konfederacyjnego Studium Kultury i Upowszechnienia – obok Pietrzaka – prezentowali swe przemyślenia Stanisław Adamczewski, Jan Stanisław Bystron, Bogdan Suchodolski.

¹⁵³[?], *Polska Organizacja Akcji Kulturalnej*, „Ruch Kulturalny”, marzec 1937, nr 2, s. 13. Cytowany ustęp otwiera artykuł i powraca, bez żadnych modyfikacji, na jego końcu – zapewne w charakterze konkluzji.

¹⁵⁴O.B. Kopczyński, *Narodowa Rewolucja Kulturalna*, „Ruch Młodych”, listopad 1936, nr 14(11), s. 27.

¹⁵⁵J. Pietrkiewicz, *Dzisiejszy pisarz a sztuka narodowa*, „Ruch Kulturalny”, październik–listopad–grudzień 1936, nr 2, s. 6.

¹⁵⁶Por. J.J. Lipski, rozdział *ONR „Falanga” a kultura*, w: tenże, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 221. Identyczne „rozszerzenie” dotyczyło spraw personalnych. I tak w poczet inteligencji „judeo-radykalnej”

Jednakże, zdaniem narodowo-radykalnych rewolucjonistów, namacalne ucieleśnienie zła absolutnego – nieodwracalnego i niewybaczalnego, niepodlegającego dyskusji ani usprawiedliwieniu – na polu kultury i w pozostałych dziedzinach stanowili sami Żydzi. Przekonaniu temu falangistowska prasa dawała wyraz w poetyce sanitarno-epidemiologicznej¹⁵⁷. Na łamach „Ruchu Kulturalnego” pojawiło się wezwanie do „skanalizowania literatury” poparte szeregiem demaskatorskich wyroków w rodzaju: „Zakłamanym jest autor *Sklepów cynamonowych*, żyd Bruno Schultz [sic!], maskujący płyciznę swych utworów wyrafinowaną, niezdrową, specyficzną żydowską fantazją i perfidią stylu”¹⁵⁸. Założycielsko-programowa deklaracja POAK równie alarmistycznie oceniła stan poezji: „Poezja polska rozpaczliwie i samotnie walczy z zakłamanym spadkiem po Leśmianach i Tuwimach, o szczerłość w tworzeniu i polskość”¹⁵⁹. Kryzys kultury polskiej nie ograniczał się – we-

zaliczano zarówno według kryterium rasowego, jak na podstawie „zżydzenia” („zżydziałości”?). Słowem, dla narodowo-radykalnych rewolucjonistów Żyd był wrogiem, ale i wróg był Żydem. Tym sposobem do grona napiętnowanych trafili pospół: Emil Breiter, Tadeusz Breza, Maria Dąbrowska, Mieczysław Grydzewski, Marian Hemar, Tadeusz Hollender, Jarosław Iwaszkiewicz, Światopełk Karpiński, Bolesław Leśmian, Leon Pasternak, Bruno Schulz, Antoni Słonimski, „rytualnym smrodem zalatujący główny filar »Wiadomości Literackich«, lansowany w szkołach żeńskich i powszechnych rabin swego narodu – Julian Tuwim” (jak wyraził się anonimowy publicysta „Falangi”), Jeremi Wasiutyński, Józef Wittlin, Emil Zegadłowicz, Tadeusz Boy-Żeleński. Po sprawie Zbąszynia dołączyli do nich: Jerzy Andrzejewski, Maria i Józef Czapscy, Józef Czechowicz, Karol Irzykowski, Tadeusz Kotarbiński, Maria Kuncewiczowa, Zofia Nałkowska, Stanisław Piętak, Adolf Rudnicki – „Wstrętne żydoliby, żydochwalcy, żydolizy” (K. Zbyszewski, *Witajcie rodacy z Niemiec*, „Prosto z mostu” 1938, nr 53, s. 8).

¹⁵⁷ „Żydzi przedstawiają najbardziej zdegenerowaną i zdeprawowaną warstwę ludności. Zarodki tej gangreny przeszczepiają się w społeczeństwo polskie. Demoralizacja ta odbywa się w najgroźniejszy sposób, głównie przez literaturę, sztukę i prasę” (A. Targ, *Dwie mniejszości narodowe*, „Kuźnica” 1935, nr 2, s. 9).

¹⁵⁸ T. Giblewski, *Skandalizować literaturę!*, „Ruch Kulturalny”, luty 1937, nr 1, s. 12.

¹⁵⁹ [?], *Polska Organizacja Akcji Kulturalnej rozpoczyna walkę o biało-czerwony front*, dz. cyt., s. 11.

dług „Ruchu Kulturalnego” – do „charkotu żydowskiej literatury i murzyńskiej muzyki”¹⁶⁰. Subtelne ucho POAK-owskiego melomana wzdragało się również na dźwięk utworów Chopina „kalanych” przez Rubinsteina i Hubermana¹⁶¹. Tak zwany paragraf aryjski aplikowany w Związku Zawodowym Muzyków Chrześcijańskich RP, w Stowarzyszeniu Architektów RP oraz w Związku Artystów Scen Polskich – choć gloryfikowany w „Ruchu Kulturalnym”¹⁶² – stanowił, zdaniem założyciela POAK, kroplę w morzu potrzeb: „Rozwiązanie kwestii żydowskiej musi nastąpić na wszystkich frontach: i politycznym, i gospodarczym, i kulturalnym. Nie można walczyć z żydem-handlarzem i żydem-urzędnikiem, pozwalając ich współplemieńcowi być wychowawcą, nauczycielem, artystą”¹⁶³.

¹⁶⁰W. Kwasięborski, *Przełom polityczny i przełom kulturalny*, „Ruch Kulturalny”, kwiecień 1937, nr 3, s. 39. Na gruncie niemieckim wspólnotę, a właściwie tożsamość obu „charkotów” ilustrowała okładka katalogu wystawy *Zdegenerowana muzyka (Entartete Musik. Eine Abrechnung von Staatsrat Dr H.S. Ziegler)* zorganizowanej w 1938 roku w Düsseldorfie przez reżysera teatralnego Hansa Severusa Zieglera, nieposiadającego skądinąd wykształcenia muzycznego. Okładka przedstawiała czarnoskórego jazzmana z saksofonem – w cylindrze, we fraku, w rękawiczkach. Jazzman był jednak nie tyle człowiekiem, ile kimś/czymś za człowieka jedynie przebrany. Ostrzeżały o tym: kolczyk w jego uchu oraz gwiazda Dawida – przepisowo dobrze widoczna, umieszczona po prawej stronie, na atlasowym wyłogu jego fraka (por. hasło *Degeneracja*, w: R.S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, wprowadzenie R. Argullol, przeł. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006, s. 68).

¹⁶¹[?], *W ofensywie*, „Ruch Kulturalny”, kwiecień 1937, nr 3, s. 51. Nie wykluczone, że autorem artykułu był Kopczyński – absolwent klas kompozycji i dyrygentury warszawskiego Konserwatorium Muzycznego – próbujący sił jako pianista i kompozytor.

¹⁶²Sformułowanie „paragraf aryjski” oznaczało stosowanie *numerus nullus* wobec osób zakwalifikowanych jako Żydzi na podstawie kryterium rasowego. Na temat „odżyczenia” architektury por. S. Libicki, *Architektura świadomym składnikiem kultury narodowej. Zagajenie rozważań na tematy społeczno-architektoniczne*, „Ruch Kulturalny”, kwiecień 1937, nr 3, s. 39; teatru: [?], *Dynamika przekątnej*, „Ruch Kulturalny”, maj-czerwiec 1937, nr 4-5, s. 67; filmu: [?], *Film o Beethovenie*, „Ruch Kulturalny”, marzec 1937, nr 2, s. 20; plastyki, literatury, muzyki i jeszcze raz teatru: [?], *W ofensywie*, dz. cyt., s. 51.

¹⁶³O.B.K. [O.B. Kopczyński], „*Dekada*” się błąka, „Ruch Młodych”, styczeń 1936, nr 4, s. 10.

Piórem jednego z publicystów „Ruchu Kulturalnego” POAK zapowiadała: „walka o kulturę narodową zacznie się od tępienia wrogów”¹⁶⁴. Onufry Bronisław Kopczyński precyzował: „W stosunku do wrogów wewnętrznych – propagandy obcej i żydów – mechaniczny środek zakazu, zniszczenia i separacji jest środkiem jedynie celowym i słusznym”¹⁶⁵.

„Podstawą programu kulturalnego falangistów była idea podporządkowania twórczości artystycznej i ideologicznej pryncypiom politycznym ONR, a nawet doraźnym jego celom taktycznym. Również i w tej dziedzinie ustalali oni zależność jako sprawę pozadyskusyjną, jako dogmat”¹⁶⁶. Postulaty samodzielności, szczerości, polskości, jednolitości, wielkości, walki z bezdziejowością, prężności, mocy wewnętrznej i ekspansji na zewnątrz zbiegały się w jednym punkcie. Lektura kompletu numerów POAK-owskiego kwartalnika poświęconego problematyce kulturalnej nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości. Sprawa „niemoralności i potworności zażydzenia naszego kraju”¹⁶⁷ oraz „konieczność usunięcia raka żydowskiego z naszego organizmu narodowego”¹⁶⁸ wyczerpywały debatę nad kształtem kultury Drugiej Rzeczypospolitej i przyszłej, lepszej Polski. Dziedzictwo Polskiej Organizacji Akcji Kulturalnej i „Ruchu Kulturalnego” przedstawiało się zatem jednoznacznie.

Ważny czynnik odżegnienia się Trzebińskiego od „Ruchu Kulturalnego” stanowiły względy ambicjonalne, czyli pragnienie wyjścia z cienia Kopczyńskiego. A co z antysemityzmem? W Trzebińskiego projekcie kultury, jak i w pozostałych tekstach, próżno szukać antysemickiej retoryki. Zapisy w dzienniku dotyczą częstokroć osób obłożonych norymberską anatema. W oczach Trzebińskiego są one autonomicznymi jednostkami określanymi

¹⁶⁴J. Pietrkiewicz, *Dzisiejszy pisarz a sztuka narodowa*, dz. cyt., s. 6.

¹⁶⁵O.B. Kopczyński, *Narodowa Rewolucja Kulturalna*, dz. cyt., s. 27.

¹⁶⁶J.J. Lipski, rozdział ONR „Falanga” a kultura, w: tenże, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 219.

¹⁶⁷[?], *Przerażenie korespondenta francuskiego*, „Ruch Młodych”, gruzdzień 1936, nr 15(12), s. 8.

¹⁶⁸W.K. [W. Kwasieborowski], *W kwestii żydowskiej*, „Ruch Młodych”, listopad 1935, nr 2, s. 10.

przez swoje własne doznania, słowa i czyny. O Marii Rundo, koleżance z uniwersyteckiego kompletu, siostrzenicy Mieczysława Grydzewskiego, czytamy: „zaczynam lubić tę tusię. przyjemnie: taki chłód, dalekość. mówimy sobie »ty« i nic poza tym. jest nie tylko złośliwa, ale odważnie szczera” (PI, 8 III 1942, s. 103) – nie lada komplement w ustach Trzebińskiego, który w ocenach płci przeciwnej zasłaniał się zwykle tarczą mizoginizmu. Za układ odniesienia dla rozprawy o homonimie u Przybosia obrał twórczość polskich poetów, których wymienił w dzienniku jednym tchem bez dodatkowych komentarzy przy którymkolwiek z nazwisk: „część porównawcza, słowacki, norwid, tuwim, brzękowski, ważyk, czechowicz itp.” (PI, 21 III 1942, s. 74). Przy pracy nad groteską chodziło mu o „przeciwstawienie się indywidualnie gombrowiczowi, schulzowi i bojarskiemu” (PI, 5 VI 1942, s. 113)¹⁶⁹. Marzył o poznaniu Adolfa Rudnickiego.

W dzienniku – a zarazem w całej spuściźnie po Trzebińskim – figurują dwie wzmianki na temat Żydów jako takich. Obie dotyczące rozmów z Jerzym Zagórskim. Obie równie beznamiętne. 18 czerwca 1942 Trzebiński odnotowuje, że Zagórski jest „nastawiony z rezerwą” – „do emigracji, do Żydów, do komunizmu – także” (PI, 18 VI 1942, s. 122)¹⁷⁰. W zapisie z 19 sierpnia tegoż roku czytamy: „dziwna to była niedziela. jerzy z. opowiadał o pod-

¹⁶⁹Umieszczenie Bojarskiego w przytoczonym zestawieniu podyktowane zostało chęcią dowartościowania kolegi. Nie bez przyczyny zresztą znalazł się on w sąsiedztwie Schulza. Autor *Sklepów cynamonowych* stanowił późną, lecz jedną z najsilniejszych fascynacji młodego redaktora „Sztuki i Narodu”. Bojarskiego *Pożegnanie z mistrzem* to niemal „skóra zdarta” z opowiadań Schulza – *Sanatorium pod Klepsydrą* zwłaszcza. W lutym 1943 roku naczelny „SiN”-u żegnał realnego tym razem mistrza nekrologiem: „Przez oprawców niemieckich pod koniec ubiegłego roku w nieznanych okolicznościach (we Lwowie) został zamordowany Bruno Schultz [sic!], prozaik awangardowy, autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*” (*Zamordowany*, „Sztuka i Naród”, luty 1943, nr 6, s. 20).

¹⁷⁰Rodzina Zagórskich – Maria i Jerzy – całą okupację „przechowywała w domu Żydów, nawet do 7-8 osób naraz (mieszkali na Bielanach, w jednym domu z Jerzym Andrzejewskim)” (przypis w: Z. Nałkowska, *Dzienniki. 1939–1944*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 67).

szewce spraw świata: o masoneriach, o białych i czarnych magiach, o jezuitach. świat nabywał jakiegoś wspaniałego, mocnego sensu. sprawa getta przybierała charakter sakralny, charakter krwawej, obrzędowej ofiary, składanej bogom starogermańskim, Wotanom... (PI, 19 VII 1942, s. 136-137). „Sprawa getta”, o której pisze Trzebiński, to Wielka Akcja. W czasie Wielkiej Akcji – od 22 lipca do 21 września 1942 roku – wywieziono z Warszawy do komór gazowych Trebłinki około 280 tysięcy mieszkańców getta, nie licząc ponad dziesięciu tysięcy tych, którzy zmarli lub zostali zabici od razu na miejscu. Dziennie przechodziło wówczas przez *Umschlagplatz* od sześciu do dziesięciu tysięcy osób. Na ulicach aryjskiej Warszawy pojawiło się w tym czasie szczególnie wielu uciekinierów zza muru.

Od sierpnia 1942 przez rok – a więc w szczytowej fazie Zagłady – Trzebiński odpowiadał za kolportaż skrajnie antysemitycznej, z ulgą i satysfakcją odnoszącej się do *Endlösung*, prasy Konfederacji Narodu¹⁷¹. Trzebińskiemu obcy był antysemityczny furor. Jednocze-

¹⁷¹ „Wydawać by się mogło, iż w obliczu totalnej zagłady narodu żydowskiego w okresie okupacji hitlerowskiej wyraźnie antysemityczne nastawienie tych ugrupowań ulegnie pewnemu złagodzeniu. Tymczasem stało się wprost przeciwnie. Publicystyka tak Grupy «Szańca» jak i Konfederacji Narodu pełna jest elementów antysemitycznych, zaś ich program polityczny, podobnie jak to miało miejsce przed II wojną światową, zakładał zupełną eliminację żywiołu żydowskiego z życia państwowego odrodzonej Polski. (...) Jednym z kluczowych zagadnień ideologii narodoworadykalnej okresu II wojny światowej było pojęcie wroga, czyli czynnika zakłócającego konstruktywne dążenia narodu. Zarówno dla konfederatów jak i publicystów kręgu «Szańca» wrogiem takim jest (i był przez wieki istnienia Polski) «żyd» (...). W tym też kontekście należy odczytywać często występujące w publicystyce omawianej formacji [Konfederacji Narodu – E.J.] hasła typu: «Niemcy i żydzi podpalili świat, razem muszą spłonąć», «żyd nie wróci» czy «Hitlerizm i komunizm [tzw. żydo-komuna – A.P.] to jedno», «Niemcy, bolszewicy, żydzi i imperialiści rosyjscy to nasi śmiertelni wrogowie». Bardziej zrozumiałe stają się też słowa napisane w okresie likwidacji getta warszawskiego [w artykule *Likwidacja żydostwa* zamieszczonym w piśmie „Nowa Polska”, którego redaktorem naczelnym był Włodzimierz Pietrzak – E.J.]: «Polska zostanie odżydzona. Pozbędziemy się elementu pod każdym względem szkodliwego, ele-

śnie artysta bez oporów wstąpił do antysemitki organizacji i zaangażował się w antysemitkę działalność kolporterską, nie komentując tego w dzienniku, który był obszarem analizy nurtujących do zagadnień. Być może, i wszystko na to wskazuje, antysemityzm – również w godzinę zbrodni – był dla Trzebińskiego sprawą obojętną, zwykłą, w statystycznym i kulturowym sensie normalną¹⁷², należąca do kolei rzeczy. Po prostu. Jak chmury na niebie.

Co się tyczy Ruchu Kulturowego, już wstępny plan działań z nim związanych przedstawiał się paradoksalnie:

zmusić ich [potencjalnych uczestników Ruchu] do przemyślenia osobistego i do zrozumienia wszystkich obiektywnych konieczności, jakim ma uczynić zadość – rewolucja. Zmusić ich, słowem, do wspólnego opracowania obiektywnych dogmatów tej rewolucji (PII, 31, s. 190).

mentu, który w życiu politycznym był zawsze wrogo do Polski nastawiony, który zabagniał nasze życie kulturalne, i którego rola w życiu społeczno-gospodarczym była również niezmiernie szkodliwa, powodując między innymi zwichnięcie struktury socjalnej Narodu Polskiego» (A. Paszko, *O Katolickie Państwo Narodu Polskiego...*, dz. cyt., s. 280-283).

¹⁷²W ten sposób pisał o przedwojennym polskim antysemityzmie Stefan Themerson. Narrator opowiadania *Bayamus* mówi tytułowemu bohaterowi o swoim wuju, który w roku 1923 – zaryzykował polemikę z antysemitką zaczepką ze strony warszawskich studentów („(...) ty wstrętny, parszywy Żydzie, do Palestyny jedź!”) – został przez nich wypchnięty z tramwaju, wskutek czego stracił nogę: „To było dla niego całkowicie naturalne. Całkowicie w zgodzie ze zwykłymi, obserwowanymi w naturze zjawiskami. Całkowicie w zgodzie z logicznymi pojęciami o przyczynie i skutkach. Jeżeli noga znajduje się między stalową szyną i stalowym kołem posuwającym się ruchem obrotowym w rowku tej szyny, to zostaje obciążona. Jeżeli ktoś wypada z tramwaju, to noga jego może się znaleźć między szyną i kołem. Jeżeli zaś ktoś, kto jest Żydem, sprzeciwi się osobie chrzczonej i zajmującej się czerpaniem z zespołu usystematyzowanych wiadomości z różnych dziedzin, wykładanych na Uniwersytecie Warszawskim, albo też trudniącej się nabywaniem wiedzy na Politechnice Warszawskiej, to wypada z tramwaju. To było zupełnie proste i zupełnie normalne. Całkowicie w zgodzie z zespołem zasad, zwyczajów, prawideł, ze sposobami postępowania, działania, zachowania się, przestrzegany przez obyczaj i nawyk, i uznanymi przez nie za właściwe” (S. Themerson, *Generał Piesc...*, dz. cyt., s. 25-26).

Podstawą funkcjonowania Ruchu miał więc być przymus – przymus dobrowolności, dodajmy – i dogmat. Dogmatowi przypadała jednocześnie rola zwornika i brakującego wspólnego mianownika postulatów wysuniętych pod adresem przyszłej kultury. Dogmatów było kilka. Figurował wśród nich katolicyzm¹⁷³. Fakt ten kłócił się z koncepcją porozumienia ponad podziałami oraz szerokiego frontu artystów. Pod wrażeniem obcowania z Leonem Schillerem Trzebiński zanotował w dzienniku:

Myśląc o odrodzeniu kultury polskiej, trzeba pamiętać o wszystkim. Nawet o komunizmie i materializmie dziejowym (*PII*, 42, s. 199).

Tymczasem kultura uznająca wyłączność katolicyzmu nie przewidywała miejsca dla materializmu dziejowego. Miejsca nie znajdowała także dla unitów, husytów, mariawitów, kalwinów, luteranów, prawosławnych, gnostyków, mahometan, karaimów i ateistów – krótko mówiąc, dla Słowian nie-katolików, gdyż tacy też (a nawet, globalnie rzecz biorąc, w większości) zamieszkiwać mieli Katolickie Państwo Narodu Polskiego. Na tym niewesołym tle los nie-Słowian nie-katolików prezentował się w najczarniejszych barwach. Sprzeczności wynikającej w konfrontacji założeń teoretycznych z rzeczywistością Trzebiński jednakże nie zauważył.

Kolejnym dogmatem rewolucji kulturalnej był uniwersalizm według formuły ojca Warszawskiego. Odnośne przykazanie w *De-*

¹⁷³ „Zrozumienie związku kultury polskiej z kulturą katolickiego zachodu stanowi podstawę dla wytworzenia nowego kształtu zdolnej do ekspansji kultury narodowej” (Ruch Kulturowy, *Deklaracja*, „Sztuka i Naród”, grudzień 1943-styczeń 1944, nr 14-15, s. 1; przedruk w: „Sprawy Kultury”, styczeń-luty 1944, nr 1, s. 1). Nie ma pewności, czy Trzebiński był autorem – a nawet, czy brał udział w redagowaniu – cytowanego dokumentu. Treść *Deklaracji* stanowi jednak odzwierciedlenie wcześniejszego tekstu Trzebińskiego (por. Kierownictwo Ruchu Kulturowego [A. Trzebiński], *Podstawy myślowe*, „W-wa. Pańska. dn. 20.8.43r.” – pięciostronicowy maszynopis, powstały w mieszkaniu Anny Woroncow, znaleziony w papierach po Tadeuszu Gajcym; w dzienniku Trzebińskiego wymieniony dwukrotnie: *PII*, 56, s. 209-210 i *PII*, 76, s. 225; obecnie w archiwum Lesława Mariana Bartelskiego).

klaracji Ruchu Kulturowego brzmiało: „Fundamentem myślowym Ruchu jest polski uniwersalizm zestrzajający jednostkę i zbiorowość w świadomej pracy twórczej”. Opublikowany w 1942 roku *Uniwersalizm* Józefa Warszawskiego stanowił apologię totalitaryzmu i dobrowolnego zniewolenia jednostki. Rok później „Sztuka i Naród” – redagowana przez Bojarskiego – zamieściła obszerny dwuczęściowy esej tego samego autorstwa na temat uniwersalizmu w kulturze¹⁷⁴. Tekst powielał schematy myślowe i tezy wcześniejszej broszury. Kapelan Konfederacji Narodu ograniczył się do przeniesienia konkluzji poprzedniego wywodu na grunt problematyki kulturalnej. Wnosił więc o ukształtowanie psychiki jednostki twórczej „w taki sposób, by jej powinności ideologiczne zostały bezboleśnie zharmonizowane i scalone z wewnętrznymi autodeterminacjami artystycznymi”¹⁷⁵.

W identycznym duchu wypowiadał się na temat powinności artysty Onufry Bronisław Kopczyński od pierwszych chwil obecności na narodowo-radykalnej scenie politycznej¹⁷⁶. Jednak Kopczyński nie żył od wiosny 1943 roku. W jego zastępstwie – z wydatną pomocą ojca Warszawskiego – opisany sposób myślenia zaszczepiał młodym ze „Sztuki i Narodu” Włodzimierz Pietrzak:

Mówimy i powtarzamy: sztuka musi. A przecież artysta nie tworzy na rozkaz. Jest to jednak płytkie postawienie sprawy. Artyści polscy tylko wtedy będą tworzyli dzieła wielkiej miary, gdy będą świadomi swej polskości. (...) Powie ktoś, że można się wyzwolić ze świadomości swego narodu i być wielkim artystą. Być może, że bywają wielcy wyrodni synowie. Ale nie w Polsce. Na naszej polskiej ziemi najsilniejszym z doznań jakiegokolwiek wielkiego twórcy będzie dziejowe szamotanie się narodu zawieszzonego własnym bezwładem między nicością a wielkością. Żeby o tym zapomnieć, trzeba ograniczyć się we wrażliwości doznawania, w subtelności intuicji – a takie właśnie ograniczenie kosztuje artystę wielkość.

¹⁷⁴Por. [J. Warszawski], *Uniwersalizm w kulturze*, „Sztuka i Naród”, kwiecień 1943, nr 7, s. 1-4 oraz tenże, *Uniwersalizm w kulturze. Część II*, „Sztuka i Naród”, maj 1943, nr 8, s. 1-4.

¹⁷⁵S. Bereś, *Cień Konfederacji*, dz. cyt., s. 44.

¹⁷⁶W jednym z powojennych wspomnień Adolf Gozdawa-Reutt przytoczył rozmowę, jaką odbył z osiemnastoletnim Kopczyńskim w redak-

W dalszym ciągu wypowiedzi Pietrzaka była mowa o „naszej wielkiej wszechsłowiańskiej idei dziejowej, którą dziś już zaczynamy realizować”: „Jej święty potencjał i dynamizm, który nas wszystkich n a r a ż a n a w i e l k o ś ć, ma temperaturę duchową zbyt wysoką i wartość zbyt oczywistą, aby nie przeniknąć i nie przetrwać do głębi także osobowości artysty”¹⁷⁷. Wolność artysty jako uwewnętrzniona przezeń, nieuświadomiona konieczność podporządkowania się ideologii Konfederacji Narodu – trudno o jaśniejsze wyłożenie „uniwersalistycznego” poglądu na kulturę. Barbara Toruńczyk nazywa ten typ rozumowania wytworem świadomości zmistyfikowanej¹⁷⁸ i dodaje: „Zza postulatu »wolnej i bezinteresownej« twórczości wyziera deterministyczna koncepcja procesów duchowych, pesymistyczna ocena ludzkich

cji „Ruchu Młodych”, w grudniu 1935 roku. (Obydwaj rozmówcy należeli w owym czasie do grona publicystów „Ruchu Młodych”.) Wymiana zdań dotyczyła koncepcji, które Kopczyński zamierzał lansować w „Ruchu Kulturalnym”. Przyszły twórca POAK zadekretował wówczas:

„– Artyści powinni mieć swobodę tworzenia i prawo do eksperymentu, ale pod warunkiem, że swoje możliwości oddziaływania na innych będą realizowali wyłącznie w taki sposób, aby ich funkcja wychowawcza była korzystna dla narodu.

– A któż o tym będzie decydował, co dla narodu dobre, a co złe?

– Ano właśnie... Nie artyści. Bo – w istocie – punkt ciężkości w walce o oblicze i kierunki rozwoju kultury tkwi w walce ideologicznej. Tam jest front główny, a na tamym froncie przede wszystkim (lub prawie wyłącznie) ścierają się politycy” (A. Gozdawa-Reutt, *Spotkania z Kopczyńskim*, w: *W gałgźce dymu...*, dz. cyt., s. 90-91).

¹⁷⁷ [W. Pietrzak], *Czego Polska oczekuje od swej sztuki?*, dz. cyt., s. 2. W tekście Pietrzaka można przeczytać także: „Naród polski walczy. Celem walki jest odnowienie się wewnętrzne i zdobycie prowadzącego miejsca w nowej epoce. Sztuka polska musi wziąć udział w tej walce. Inaczej będzie wrogą przeszkodą, rozprasząc swoimi dziełami koncentrację narodowej woli. (...) Sztuka polska musi odkrywać formę nowej epoki i wyrazić w niej syntezę kultury polskiej: tęsknotę i podążanie za silnym dobrem. Wtedy też sztuka polska będzie organizować jedność potęgi słowiańskiej” (tamże, s. 1-2).

¹⁷⁸ Por. J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Sztuka na rozkaz sumienia”, *„Zeszyty Naukowe KUL”* 1977, nr 3-4, s. 101.

możliwości i autorytarna tęsknota do sztywnych dyrektyw i jednoznacznych prawd”¹⁷⁹.

Nawet pobieżny ogląd głównych jego założeń daje wyobrażenie o braku szans powodzenia Ruchu Kulturowego jako artystycznego porozumienia bez barier i motoru autentycznej kultury. Brak przełożenia na konkret, niedostrzeżenie prawdziwej wymowy lub stępienie jej ostrza, czyli zabiegi cechujące podejście Trzebińskiego do idei silnego dobra, uniwersalizmu politycznego, nacjonalizmu oraz imperializmu zostały zastosowane przez poetę w odniesieniu do dalszych koncepcji. Hegemoniczny katolicyzm i „uniwersalizm w kulturze” potraktował Trzebiński jako dogmaty. Nie podjął próby zrozumienia ich treści i konsekwencji – o dyskusji i krytyce nie wspominając. Nie dostrzegł zatem związanych z nimi niebezpieczeństw. Przeoczone sprzeczności i zagrożenia opadły go jednak ze wzmożoną intensywnością w chwili, gdy – jako organizator i artysta – przystąpił do realizacji projektu Ruchu Kulturowego i nowej kultury.

**„Przeprowadzić rewolucję kultury bez pomocy
artystów!”**

Redagując *Podstawy myślowe Ruchu Kulturowego*, Trzebiński zanotował w dzienniku:

Celem rewolucji jest stworzenie nowej koncepcji kultury narodowej i jej realizacja. Podstawą koncepcji jest równanie: kultura narodowa = kultura samodzielna (*PII*, 56, s. 210).

Pozostała część streszczenia dokumentu zawierała przedstawione już tezy konfederacyjnych „ojców-założycieli”. Pora zatem na analizę nie do końca jeszcze jasnej idei kultury, a konkretnie sztuki – bo ta Trzebińskiego interesowała – narodowej. Jak sztuka ta miała wyglądać i do czego być podobna? Pokolenie przedwojennych falangistów dysponowało gotową odpowiedzią

¹⁷⁹J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Nowa postawa człowieka tworzącego”, „Więź” 1976, nr 4, s. 79.

na obydwie pytania. „Ruch Kulturalny” oferował kompleksowy, czytelny obraz pożądanej sztuki¹⁸⁰. W literaturze kwintesencję polskości reprezentowali: Władysław Jan Grabski z trylogią o rodzinie Nowickich – doskonałą, zdaniem krytyka, gdyż respektującą „polską hierarchię wartości i celów”¹⁸¹; Julian Wołoszynowski z fantazją na temat dziejów Polski *Było tak...* – „pierwszą w odrodzonej Polsce próbą literackiego ujęcia eposu historii Polski, pierwszym świadomym czynem literata w tworzeniu Legendy Polski; Mitu Wielkiej Polski”¹⁸²; wreszcie „poeta czynu morskiego, ideolog imperializmu morza”, Jerzy Szarecki, z tomami opowiadań *Na pokładzie „Lwowa”* i *Czapka topielca*, czyli z twórczością, która „jako wyraz kulturalnych dążeń Narodu odbija w sobie dokładnie właściwości duchowe ludzi formułujących ideologię”¹⁸³. Przejawem rdzennie polskiej poezji były poematy Jerzego Pietrkiewicza: wydana nakładem „Prosto z Mostu” *Prowincja* oraz *Wyzwolone mity* – wizja Wielkiej Polski wyrosła „na gruncie wszechogarniającej i pełnej w dokonywaniu przeobrażeń Rewolucji Narodowej”¹⁸⁴. „Ruch Kulturalny” przedrukował także z „Myśli Narodowej” utrzymany w podniosłym tonie utwór poety

¹⁸⁰ Pozytywne punkty odniesienia dla twórczości autentycznie polskiej stanowić miały dokonania Sienkiewicza, Brzozowskiego, Kossak-Szczuckiej, Matejki, Wyspiańskiego. Trudno wprawdzie wyobrazić sobie, kim byłby Brzozowski bez Hegla, Marksa, Sorela, Nietzschego, Dostojewskiego i tylu innych; Matejko bez monachijskiego szlif; Wyspiański zaś bez Wiednia, Paryża, Hellady, Shakespeare’a, Nietzschego etc. Toteż dzieło wyżej wymienionych – jakkolwiek znajdowano w nim cenne wskazówki i inspiracje – niekoniecznie akceptowano w całości i zamierzano przekroczyć w wyłącznie już polskim porywie twórczym.

¹⁸¹ O.B. Kopczyński, *Na krawędzi*, „Ruch Kulturalny”, luty 1937, nr 1, s. 13-14.

¹⁸² O.B. Krynicki [O.B. Kopczyński], *Tak nie było, ale to nic*, „Ruch Kulturalny”, październik–listopad–grudzień 1936, nr 2, s. 11.

¹⁸³ M. Reutt, *Imperializm ideologii morza*, „Ruch Kulturalny”, kwiecień 1937, nr 3, s. 47. A oto, jak autor artykułu zapatrywał się na funkcje sztuki narodowej: „Twórczość narodowa musi być ideotwórcza, musi wzmacniać siły Narodu w walce z innymi narodami” (tamże).

¹⁸⁴ J. Cybichowski, *Poemat o młodym pokoleniu*, „Ruch Kulturalny”, luty 1937, nr 1, s. 13-14.

*Tragiczna, choć wolna młodość*¹⁸⁵. Na firmamencie „stuprocentowo polskiej” poezji jaśniała nadto gwiazda Jana Bolesława Ożoga¹⁸⁶. „Wiersze Ożoga mogą służyć za dowód (podobnie, jak poezja Pietrkiewicza), że sztuce naszej (...) nie potrzeba czerwonych wypocin à la Szenwald i fantazjotwórstwa w stylu Leśmiana, że Polska po polsku odczuta stanowi nieprawdopodobny impuls do twórczości niezdegenerowanego, normalnego artysty”¹⁸⁷. W sztukach plastycznych królować miał mariaż estetyki prerafaelickiej ze stylizacją folklorystyczną w służbie tematyki piastowskiej i katolickiej – całość w wersji monumentalno-patetycznej. Triumfy w „Ruchu Kulturalnym” święciło zatem Bractwo św.

¹⁸⁵ „O, moja wążła Ojczyzno,
jak Ci ciężko oddychać maleńkim skrawkiem Bałtyku...
Gdy przymkniesz splakane oczy,
Dniepr muśnie twarz Twoją chłodem, Warmia boleść swą wyzna,
wizje rozszerzy szum borów: polskość odbita w rzekach,
pancerne lata Chrobrego po łanach potęgi kroczą,
przeszłość odkrywa przyłbicę,
rośnie jak wizja kościelna
Bogurodzica!”

(J. Pietrkiewicz, *Tragiczna, choć wolna młodość*, „Ruch Kulturalny”, marzec 1937, nr 2, s. 11 – tu: w. 44-52).

¹⁸⁶ „Daj nam wojnę jak wołu rasowego i daruj
na rzeź!
Marzymy o niej w niedziele wiecowe,
gdy maj błogosławi nam kosy o dziobach orłów białych.

Tęskni Polska do berła imperium, tęskni Polska do nowych rozmiarów.

Poezjo nieśmiała, pieśń przelicz na szturm i – śmielej! -
na morza i na lądy nowe!

Ty pierwsza podasz ludowi dumny krok.

(...)

My Wam, narody, jaja granatów nieść w koszach jarmarcznych gotowi
aż do bronzowych scharatanych gardeł.

Z uniesienia pęka pierś, -

W tryumfalne fanfary strąca hymn nowemu berłu:

Cześć! Cześć Wiecznemu Imperium!”

(J.B. Ożóg, *Wymarsz maćkowych grusz*, „Ruch Kulturalny”, maj-czerwiec 1937, nr 4-5, s. 64 – tu: kolejno w. 3-10 i 20-24).

¹⁸⁷ *Kronika*, oprac. J.Z. Czerwiński, T. Giblewski, W. Knittel, O.B. Krynicki [O.B. Kopczyński], S. Libicki, „Ruch Kulturalny”, luty 1937, nr 1, s. 15.

Łukasza¹⁸⁸. W dziedzinie architektury „z żywym entuzjazmem” notowano wypowiedzi autorytetów takich, jak Franciszek Piaścik czy Benito Mussolini¹⁸⁹. Za ukoronowanie narodowych aspiracji architektonicznych uważano spełnienie „Votum Narodowego”, czyli wzniesienie w Warszawie Świątyni Opatrzności Bożej¹⁹⁰. Tyle przedwojenni falangiści. A co na to młodszy od nich koledzy z Konfederacji Narodu?

Przede wszystkim nie sposób operować w tej kwestii kategorią przełomu pokoleniowego. Na przykładzie losów doktryny Imperium Słowiańskiego można zaobserwować, że ani cezura 1939 roku, ani napływ w szeregi zwolenników Piaseckiego przedstawicieli młodego pokolenia nie wywołały zmian w narodowo-radykalnej ideologii. Atak Niemiec hitlerowskich na Polskę wymusił na organizacyjnych teoretykach ledwie zamaskowanie podobieństw między założeniami Piaseckiego a faszyzmem włoskim i niemieckim – zabieg polegał, jak już zostało wykazane, na opatrzeniu falangistowskich wizji etykietą uniwersalizmu. Narodowo-radykalne wyobrażenia o sztuce nie przeszły zaś, w związku z wybuchem wojny, żadnych – nawet kosmetycznych – przeobrażeń. Ze strategicznego punktu widzenia nie było to konieczne. W zmienionym kontekście historycznym wezwanie do ratowania dawnej i tworzenia nowej kultury polskiej zyskało bowiem zrozumiałe, patriotyczne uzasadnienie. Konfederacja mogła za-

¹⁸⁸ Por. J. Heydukowska, *Fresk o Wielkiej Polsce*, „Ruch Kulturalny”, maj-czerwiec 1937, nr 4-5, s. 65-66.

¹⁸⁹ Por. odpowiednio *Kronika*, oprac. J.Z. Czerwiński, J. Dawiecki, O.B. Krynicki [O.B. Kopczyński], S. Libicki, W. Pyrek, „Ruch Kulturalny”, październik-listopad-grudzień 1936, nr 2, s. 13 oraz *Mussolini o architekturze*, tamże, s. 15.

¹⁹⁰ St. Ż. [S. Żaryn], *Anachronizm*, „Ruch Kulturalny”, czerwiec-lipiec-sierpień 1936, nr 1, s. 13. Predylekcja do rozwiązań monumentalnych i przytłaczających dała znać o sobie również w tym wypadku – w przeznaczonym przed wojną do realizacji projekcie Bohdana Pniewskiego z lat 30. rzeczony obiekt sakralny przypominał powojenny stołeczny Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Na temat kolejnych przedwojennych wizji gmachu por. I. Grzesiuk-Olszewska, *Świątynia Opatrzności i dzielnica Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929–1939*, Warszawa 1993.

tem liczyć, że kontury między poszczególnymi interpretacjami powszechnie oczywistego hasła stracą na wyrazistości. Organizacja Piaseckiego strzegła swej przedwojennej tożsamości. Jednocześnie – zwłaszcza przy werbunku nowych członków – wykorzystywała niewątpliwie zatarcie granic między „dwoma ojczyznami, dwoma patriotyzmami”¹⁹⁰. I tak – obok dawnych falangistów oraz ich młodszych, świadomych następców – KN współtworzyli młodzi zdeorientowani zarówno politycznie, jak artystycznie. Wyszczególnione trzy grupy konfederatów zapewniały ciągłość przedwrześniowej myśli z kręgu Falangi.

Rasistowsko-imperialistyczny światopogląd propagował na łamach „Sztuki i Narodu” Witold Bieńkowski¹⁹¹. W zakresie za-

¹⁹¹ *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy* to tytuł tekstu Jana Józefa Lipskiego poświęconego między innymi rozgraniczeniu między etniczno-kse-nofobicznym a otwartym modelem wspólnoty. Tytuł i temat tekstu Lipskiego stanowią nawiązanie do wiersza Antoniego Słonimskiego *Dwie ojczyzny* z 1938 roku.

¹⁹² Por. W. Bukowski [W. Bieńkowski], *Kultura i granice*, dz. cyt., s. 1-4. W artykule można było przeczytać między innymi: „Pojęcie przyrodzonego związku narodowego i poczucie określonej suwerenności państwowej, władczej tego związku nad określonym terytorium (faktycznej lub potencjalnej) – składają się razem na piękne, syntetyczne pojęcie Ojczyzny. (...) Ta prawda, świadomość, że granice Ojczyzny są niezależne od sezonu powstała za czasów Polski w podziałach równocześnie z budzeniem się świadomości narodowej i świtem własnej kultury pod życiowórczymi promieniami Kościoła i w skurczach odwiecznego naszego dylematu państwowego: czy własne i m p e r i u m s ł o w i a n s k i e, czy przynależność do germańskiego zwierzchnictwa, który to dylemat jest treścią polityczną epoki piastowskiej, a jednocześnie zawiązkiem naszej idei m i s y j n e j. (...) I dziś Polska – szczytowe wiązanie na sklepieniu Europy, gdzie może leżeć, jeśli nie na obszarze łączącym dwa morza: Bałtyk i Czarne, obszarze, który na południu zespala się w nierozzerwalną historycznie, a kulturalnie łączną całość z krajami po Adriatyk. (...) Duch dziejów jest surowy. Żaden może nasz okres nie wiąże się, tak jak wczorajszy z przejściem od ofensywy do defensywy kulturalnej. Na pierwszy plan wysunęły się ochłapy obcej diaspory. Staliśmy się krajem kolonialnym uginającym się pod stosem wysortowanej gdzie indziej tandety. Poza jak najdalszym pójściem na rękę e k s p l o a t o r o m [sic!], nie mieliśmy żadnej polityki kulturalnej. Mnożyły się więc cywilizacyjne nonsensy. W jednym roku więcej w kraju zburzono cerkwi, niż wystawiono kościołów. Przepraszam: Burzono również przez pomyłkę...

gadnień artystycznych powielaniem zastanych schematów zajmował się Zbigniew Łoskot w artykule *O malarstwie narodowym*. Tekst młodego autora należy do kanonu falangistowskiej stylistyki i narodowo-radykalnej wykładni historii sztuki. Fundatorzy prawdziwie polskiego malarstwa to – zdaniem Łoskota – Michałowski, Orłowski, Juliusz Kossak, Grottger, Matejko. Polskość w plastyce Dwudziestolecia to realizacje o tematyce plemiennie-lechickiej Skoczylasa i Stryjeńskiej – przedstawicieli grupy Rytm. (Bractwo św. Łukasza – choć nieodległe od Rytmu – skrytykował autor nie ze względu na niższy poziom artystyczny, lecz z racji niedoboru polskości.) Publicysta „Sztuki i Narodu” wystąpił następnie przeciwko – czarującym, być może, lecz zniewieściałym, jak utrzymywał – Francuzom (tu: impresjoniści oraz szczególnie wyśmiany za swe rozterki Cézanne, ponadto Van Gogh i Gauguin); przeciwko obu Witkiewiczom oraz formizmowi, który „zabił w nas polskość naszej duszy”. Zdaniem autora nie miało to nic wspólnego z polską sztuką narodową – ta bowiem winna być „najukochańszym dzieckiem narodu”. Nawoływał zatem Łoskot do „własnego, wielkiego gestu”, do stworzenia „treści malarskiej wynikającej bezpośrednio z polskości naszego ducha”¹⁹³. Podobnie nie brakowało w Konfederacji Narodu zwolenników i praktyków narodowo-radykalnej koncepcji poezji. W miesięczniku literackim organizacji „Miecz i Pług” – wchodzącej w skład KN – najmłodszy dawali upust wenię poetyckiej:

Z mocnych myśli, z młodych dłoni
wzniesmy ponad Polską Krzyż!
Niech zapali świat. I płonie!

kościół. (...) Oczywiście musieli to robić ludzie (...) zwyczajnie nie umiemy odróżnić kościoła od cerkwi. Ileż kłód rzucono pod nogi zarówno religii, jak kulturze i narodowej ekspansji” (s. 2-4). Co się zaś tyczy „ochłapów obcej diaspory” (rzecz się dzieje w trakcie Wielkiej Akcji): „Zakon Sióstr Syjońskich, który modli się o nawrócenie i pokutuje za grzechy całego Izraela – kroczy po właściwej drodze w służbie chrześcijańskiej ludzkości” (tamże, s. 1).

¹⁹³ J. Kowalski [Z. Łoskot], *O malarstwie narodowym*, „Sztuka i Naród”, [czerwiec 1942], nr 2, s. 7-8. Cytaty i przykłady pochodzą z obu stron artykułu.

depnąć hańby ciężki niż!
Idą świty, płoną morza –
wstaje nowych czynów Młot –
w Wielkość szpony wbił Nasz Orzeł –
na zwycięskich zmaganiach lot!!¹⁹³

Opisanego systemu estetycznego Trzebiński zaakceptować nie mógł. Przeszkadzał mu w tym podziw dla „rodu Witkiewiczów” (*PI*, 17 XII 1941, s. 42; *PII*, 27 XII 1941, s. 47); kult Rimbauda, Cézanne’a i Van Gogha (*PII*, 102, s. 245); zachwyt dla kubizmu idący w parze z alergią na Matejkę, Siemiradzkiego, Żmurkę oraz na neosarmatyzm Juliusza Kossaka. Trzebiński piętnował każdy przejaw artystycznej naiwności i powierzchowności czy – zwyczajnie – tandety. Przypomnieć tu należy sąd Marii Janion, w którym słowa „poezja” i „literatura” z powodzeniem zastąpić można słowem „sztuka”: „Trzebiński miał po prostu prawdziwe wycucie literatury, sam uprawiał lirykę awangardową w duchu Przybosa, rozumiał nowoczesny wymiar poezji jako poezji właśnie, pojmował zasadę oryginalności artystycznej jako niezbędną dla spełnienia się poezji”¹⁹⁴. Dochodzimy do sedna problemu, jakim była sytuacja Andrzeja Trzebińskiego w szeregach Konfederacji Narodu. Poeta wstąpił do organizacji Piaseckiego pozbawiony umiejętności rozpoznawania konsekwencji apeli ideologicznych, natomiast z głęboko przemyślanym, przeżyтым i zaświadczoneм rozeznaniem artystycznym. Autorytetem i punktem odniesienia w sprawach polityki stała się dla niego KN. Autorytetem i punktem odniesienia w dziedzinie artystycznej pozostawały zaś największe osiągnięcia sztuki światowej. Równolegle Trzebiński stanął na stanowisku, że nowa kultura polska ma być narodowa, samodzielna, imperialna. Jak należy to rozumieć? Jak rozumiał to sam Trzebiński?

Warunkiem *sine qua non* realizacji kulturowego projektu ogłosił Trzebiński „przebudowanie polskiego snobizmu na polską

¹⁹³Miecz y Sława [J. Radzyńska], *Hymn*, „Kuźnia”, listopad 1943, nr 3, s. 6.

¹⁹⁴M. Janion, *Wojna i forma*, dz. cyt., s. 59.

samodzielność, polskiego importu na polski eksport¹⁹⁶ – rzecz jasna, w dziedzinie kultury. (Hasło należało do przedwrześniowego repertuaru Falangi. Znaczenie, jakie przypisywał mu Trzebiński wyłoni się poniżej.) W rezultacie powstać miała:

Kultura własna, mająca ambicje oddziaływania na innych, przekraczania politycznych granic własnego narodu, wypromieniowywania własnych wartości i wiązania nimi, przywiązywania do siebie obcych – jednym słowem, kultura imperialna (...) Kultura imperialna musi ekspresjonistyczną postawę wyrażania siebie zastąpić kreacjonistyczną postawą tworzenia dzieł kultury jak najbardziej obiektywnych, niezależnych od swoich twórców, mogących iść samodzielnie i bez naszej opieki – na podbój świata¹⁹⁷.

W odróżnieniu od ideologów Imperium Słowiańskiego, w powyższym tekście nie chodziło Trzebińskiemu o upowszechnianie polskiej kultury ogniem i mieczem czy metodą terroru administracyjno-policyjnego. Kulturtregerstwa Trzebiński nie brał tu pod uwagę. Chodziło mu o oddziaływanie, by tak rzec, samoczynne i zasłużone – wprost proporcjonalne do doniosłości osiągnięć i z niej tylko wynikające¹⁹⁸.

Powtarzając – również za Falangą i Konfederacją Narodu – hasło kultury narodowej, Trzebiński nie taił związanych z nim kontrowersji:

¹⁹⁶ S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, dz. cyt., s. 3.

¹⁹⁷ Tamże, s. 2.

¹⁹⁸ Należy odnotować rozdźwięk między artykułami *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej* a *W klimacie kultury imperialnej*. W pierwszym autor ogranicza kontekst rozważań do Słowiańszczyzny. W drugim horyzont kulturalny stanowi świat, Europa. Fakt ten wynikać mógł z dostosowania się Trzebińskiego do potrzeb skrajnego i bezrozumnego słowianocentryzmu „Miecza i Pługa” oraz – co za tym idzie – „Kuźni”. Niewykluczone też, że autorem artykułu jednak nie był Trzebiński, lecz któryś z członków „Miecza i Pługa” popularyzujący poglądy kierownika Ruchu Kulturowego (por. podrozdział niniejszej książki *Palenie mostów*, przypisy 51,52). Analogia do sporu Puszkina–Czaadajew nie stosuje się do opisanej różnicy postaw z całą dokładnością, a nawet wydać się może nieestosowna. Wszelako – *toutes proportions gardées* – w zestawieniu ze słowianofilami-szowinistami z kręgu „Kuźni”, Trzebiński zajmował w analizowanym tekście stanowisko umiarkowanego okcydentalisty.

Idea kultury narodowej należy dzisiaj do idei najgłębiej pogardzanych i najsilniej znienawidzonych. Wina leży niewątpliwie w nieudolnej, odstręczającej jej realizacji¹⁹⁹.

Podnosił problem „beznadziejnej ciasnoty” dotychczasowych wyobrażeń o kulturze narodowej i konkludował, wyrażając pragnienie, aby „nadać jednak kulturze narodowej godny jej sens i wagę²⁰⁰. Jaki zatem kształt posiadać miała owa – sensowna i ważna – kultura narodowa? Trzebiński rozpoczął od wytyczenia odniesień negatywnych. Znalazły się wśród nich: martyrologia, strategia przeczekania kataklizmu²⁰¹, idea podporządkowania sztuki „problematyce politycznej – problematyce polityki naszego tylko Narodu i jego historii” oraz zadowalanie się dziedzictwem tradycji – zasłanianie się „nazwiskami Mickiewiczów, Matejków, Sienkiewiczów i Reymontów”²⁰². Odrzucał Trzebiński spadek po polskim wieku XIX:

Wiek XIX stworzył w Polsce koncepcję kultury narodowej jako *sui generis* gigantycznego pamiętnika narodu. Koncepcję tę realizują zarówno *Dziady* i *Kordian*, jak i *Wyzwolenie* i *Wiatr od morza*.

Przy podobnej koncepcji kultury jako pamiętnika narodu zainteresowania obcych mogą mieć, czy muszą nawet, zawsze piętno oczekiwania na pamiętnikowe niedyskrecje, na swoiste sensacje kultury. Kulturę trzeba brać wtedy tylko pod kątem widzenia jej egzotyki. Polskiej egzotyki!²⁰³

Opowiedzenie się Trzebińskiego przeciwko „polskiej egzotyce” należy uznać za szczególnie doniosłe, biorąc pod uwagę fakt, że konfederacyjni teoretycy kultury i sztuki zajmowali się właśnie egzotyki tej lansowaniem. Jeśli zaś chodzi o polski wiek XIX, Trzebiński przekreślał jego – wypracowaną przez Brzozowskie-

¹⁹⁹ Kierownictwo Ruchu Kulturowego [A. Trzebiński], *Podstawy myślowe*, dz. cyt., s. 2.

²⁰⁰ Tamże.

²⁰¹ Ł. [A. Trzebiński?], *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, dz. cyt., s. 1.

²⁰² Tamże, s. 2.

²⁰³ S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, dz. cyt., s. 2.

go głównie – wizję, nie siląc się na krytyczny dystans ani do zastanego osądu, ani do osądzanego stulecia. Podobny los podzieliło międzywojenne Dwudziestolecie, które – po tendencyjnej redukcji, przeanalizowanej już w niniejszej książce – spotkała pod piórem Trzebińskiego dyskwalifikacja. Sens i waga, których domagał się Trzebiński od kultury, jego zdaniem „wydawały się pełne wrogości, niedopasowane zupełnie do Skamandra i tym bardziej [sic!] do Awangardy, do powieści, rozkwitającej niedwuznacznie w cieniu Marcellego Prousta, do groteski Gombrowicza, do dramatu, który był dramatycznym żartem Witkiewicza”²⁰⁴. Wyrok był jednoznaczny:

Fakt, że liryka wojenna stworzy jakiś mądry i dojrzały post-awangardyzm, że powieść osiągnie swoje szczyty proustowskie, a dramat nadal będzie kontynuował [sic!] i rozwijał swoje dumne istnienie – jest faktem nie do przyjęcia. Kultura bowiem czeka na zasadniczą rewolucję²⁰⁵.

Nie neosarmatyzm i nie suprematyzm, nie akademizm i nie kubizm, nie Pietrkiewicz i nie Witkiewicz, nie Sienkiewicz i nie Gombrowicz. Jaka więc była propozycja pozytywna? Trzebiński pisał mglście o konieczności zajęcia się „kwestiami ogólnoludzkimi”, o „zasadach realizmu ontologicznego i maksymalizmu etycznego”²⁰⁶, o „pogłębieniu wizji świata”, „przyspieszeniu procesów etycznych”, „wychowywaniu”, „utwierdzeniu człowieka w jego człowieczeństwie”²⁰⁷. W zamęcie myśli pojawiały się bez bliższych wyjaśnień nazwiska – za które Trzebiński uprzednio zabronił się chować – to Skargi, Mickiewicza i Wyspiańskiego, to Norwida i Mochnackiego. Wszystkie one niejawnie odsyłały – jak nietrudno zgadnąć – do pism Brzozowskiego, a zatem przywodziły wywód Trzebińskiego do punktu wyjścia, czyniąc zeń błędne koło.

²⁰⁴ S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, dz. cyt., s. 123.

²⁰⁵ Ł. [A. Trzebiński?], *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, dz. cyt., s. 1.

²⁰⁶ Tamże, s. 2.

²⁰⁷ S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, s. 2.

Tymczasem powstawał Ruch Kulturowy, którego zadaniem miało być stworzenie kultury narodowej „i który byłby ruchem posuwania się po tej wielkiej drodze historycznej od tego, co realnie istnieje, ku temu, co być musi”²⁰⁸. Dla przyspieszenia i zwiększenia efektywności działań Trzebiński sięgnął po konfederacyjne hasło tworzenia na rozkaz. (Do tej militarno-artystycznej strategii odwoływał się Pietrzak. Wcześniej Kopczyński potrafił wydać Trzebińskiemu „rozkaz »napisania na wtorek groteski«” – *PI*, 28 V 1942, s. 109 – sam w sobie zresztą groteskowy.) Niezbędne więc były konkretne, precyzyjne wytyczne, a tych Trzebiński sformułować nie potrafił. Jego własne realizacje natomiast stanowiły wymaganego ideału sztuki – narodowej, samodzielnej, imperialnej – zaprzeczenie.

Przed świadomością takiego stanu rzeczy Trzebiński uciekał w sprawy ściśle organizacyjne, mając jeszcze nadzieję, że wszystko „jakoś” się ułoży. Szanse powodzenia Ruchu Kulturowego skłonny był nawet oceniać pozytywnie, jakkolwiek optymistyczne oczekiwania obwarował zastrzeżeniem:

Stu ludzi może stać się faktem kulturalnym w jednym wypadku: jeżeli rozporządza realną siłą. Istnieją przed nami 3 źródła siły:

1. rozmiar i uczciwość ideologii.
2. szczerzy do niej stosunek, oparty na poczuciu odpowiedzialności historycznej.
3. zwartość psychiczna ludzi Ruchu²⁰⁹.

Dwa pierwsze warunki sukcesu przedsięwzięcia ograniczały się do sfery odczuć subiektywnych. „Zwartość psychiczna ludzi Ruchu” natomiast była sprawą konkretnie sprawdzalną. I tej właśnie niezbędnej „zwartości” Trzebińskiemu nie udawało się uzyskać.

Z początku uskarżał się, że wśród członków Ruchu brak ludzi oddanych mu na wszystko (por. *PII*, 55, s. 209). Wrażenie to miało się tylko spotęgować:

„Ruch” istnieje. Ale nikogo z tych ludzi nie tylko nie mogę kochać. Nikogo z nich nawet nie lubię. Każdy z nich kosztuje mię

²⁰⁸ Tamże, s. 3.

²⁰⁹ Kierownictwo Ruchu Kulturowego [A. Trzebiński], *Wytyczne działania Ruchu*, dz. cyt., s. 1.

ogromną moc pracy. Dzisiejsza odprawa była to ciągła walka z całością tych ludzi i z każdym z nich z osobna. Nie mam nikogo w „Ruchu”, komu można by wierzyć (PII, 76, s. 225).

Zniecierpliwiony konstatował, że „Cały »Ruch« to jedna ponura banda” (PII, 84, s. 230). W obliczu tendencji odśrodkowych i groźby „zamachu” – jak określił – ze strony „opozycji”, postanowił „zalegalizować” tę ostatnią (PII, 86 i 88, s. 233). Jednak nawet rezygnacja ze zwartości absolutnej nie zniweczyła „wrogości”, „piekła”, „psucia mu roboty” (por. PII, 98, s. 241). „Robotę” psuła mu znaczna i znacząca grupa: Sołtan, Schwakopf, Laskowski, Sierzputowski, ukochana Anna. Ich pomysły, inicjatywy i dyskusje postrzegał jako kłody rzucane pod nogi – jako próby pozbawienia go kierowniczej roli, a zarazem podważenia ideologicznego dogmatu, który reprezentował²¹⁰. Dodatkowo Natalia Bojarska – żona i niejako przedstawiciel najwierniejszego przyjaciela – stale przypominała Trzebińskiemu, że wszyscy członkowie Ruchu są równi i jednakowo uprawnieni do decydowania o jego kształcie. Co gorsza, okazywała zwątpienie w sens organizacyjnych zmagania kolegi – jej zdaniem Trzebiński marnował w Ru-

²¹⁰ „Nie umiał [Trzebiński] wydobyć się z kręgu wyobrażeń typu elitarnego, z przekonania o słuszności zasady autorytatywnego, indywidualnego przywództwa także w dziedzinie kultury. Wszelkie zastrzeżenia traktował prawie jako wystąpienia zwrócone przeciwko niemu osobiście i przeżywał jako gorzki zawód” (T. Sołtan, *Pokolenie nie zmarnowane*, w: *W gałązce dymu...*, dz. cyt., s. 216). Trzebiński obstawał przy tym, aby Ruch traktować na podobieństwo „SiN”-u. Ponadto miał ambicję zaprowadzić w Ruchu wojskową hierarchię i dyscyplinę – na wzór stosunków panujących w kolportażu prasy KN. Dążył do pełnej nad wszystkim kontroli. Tadeusz Sołtan, Natalia Bojarska i Zbigniew Laskowski opracowali podział zajęć w Ruchu Kulturowym w celu odciążenia Trzebińskiego. Poeta odebrał to jako policzek. Przy kolejnej rozmowie (z Bojarską, Sołtanem, Laskowskim i Gajcym) Trzebiński – wychudzony, przemęczony i nerwowy – pełen był pretensji, że inni zbyt mało poświęcają się dla Ruchu. Nikt nie potrafił przekonać go, by mniej pracował – nawet Stanisław Adamczewski domagający się od Trzebińskiego powrotu na studia (por. relacja Haliny Laskowskiej-Szwykowskiej z października 1996 roku – notatki z rozmowy; rozmowę przeprowadził Paweł Rodak).

chu swoje talenty i zajmował się rzeczami poniżej własnego poziomu (por. *PII*, 102, s. 244-245). Wobec żywych ludzi i myśli Trzebiński pozostawał bezradny.

Oczekiwanie zwartości – pojętej jako jednolitość i jednomyślność – od tego, co zmienne i nieprzewidywalne okazało się mrzonką. Nie pomogła perswazja. Zawiodły próby zaprowadzenia w Ruchu militarnej dyscypliny opartej na rozkazie i bezwzględnym posłuszeństwie (por. *PII*, 80, s. 227-228; 100, s. 243). Na nic zdały się plany „brania” i „wiązania” ludzi, operowania nimi, „zdobywania człowieka” (por. *PII*, 31, s. 188-190). Na mur obojętności napotkał dydaktyczny zapal poety (por. *PI*, 14 VI 1942, s. 121; 28 X 1942, s. 148). Spełził na niczym zamiar wykorzystania irracjonalnego pierwiastka osobowości ludzkiej – uspienia krytycyzmu członków Ruchu i wywołania w nich fanatyzmu (por. *PII*, 37, s. 193). Niedługo przed aresztowaniem Trzebiński odnotował „opuszczenie go przez większość ludzi Ruchu”. Poniżej widniała uwaga:

Wczoraj napisałem sobie plan różnych spraw, które chciałbym poruszyć na odprawie kierownictwa nr 3, rozwiązując definitywnie, albo jakoś inaczej kończąc, tę ponurą egzystencję Ruchu Kulturowego (*PII*, 105, s. 248)²¹⁰.

²¹¹ Za życia Trzebińskiego funkcjonowanie Ruchu Kulturowego nie wykroczyło poza etap wstępnych przygotowań. W odprawach Ruchu udział wówczas brali m.in.: Zbigniew Laskowski (Polanowski), Tadeusz Gajcy (Karol Topornicki), Stanisław Marczak (Juliusz Oborski), Kazimierz Winkler (Andrzej Augustowski), Zofia Trzebińska-Nagabczyńska (Magdalena), Halina Laskowska-Szwykowska (Maria), Halina Marczak-Bojarska (Natalia), Anna Woroncow (Anna), Sława Przybyszewska (Sława, Ławińska), Genowefa Dobraczyńska (Joanna), Jan Sierzputowski (Daszewski), Jerzy Schwakopf (Osmolicki), Józef Kujawski (Birski), Tadeusz Sołtan (Rotulowicz). Po śmierci Trzebińskiego kierownictwo Ruchu Kulturowego objął Jerzy Schwakopf. Przedsięwzięcie uaktywniło się w początkach 1944 roku wraz z wydaniem pierwszego (i jedyne) numeru pisma „Sprawy Kultury” pod redakcją Tadeusza Sołtana, po czym „rozeszło się po kościach”.

Ostatniego z zapisów dotyczących Ruchu Kulturowego trudno nie odnieść do jednej z pierwszych notatek na ten temat:

Pytam siebie: czy możliwy jest w ogóle ruch kulturowy? Ruch jako organizacja? Czy zdołam przywiązać ludzi do siebie, jak tego chcę? I czym? (...) Ale jestem ciągle sam (*PII*, 37, s. 193).

Tak więc w kwestiach organizacyjnych – podobnie jak w sprawach programowych – powrócił Trzebiński do punktu wyjścia. Był to powrót bolesny. Zapis październikowy potwierdzał wątpliwości z początku lipca, stanowiąc zarazem świadectwo klęski Ruchu Kulturowego w zaprojektowanym przez Trzebińskiego kształcie. Winą za niepowodzenie przedsięwzięcia poeta obarczył siebie i osoby, z którymi przyszło mu współpracować. Poza podejrzeniem znalazła się natomiast koncepcja Ruchu współbrzmiająca z ideologią – po częściowym usunięciu, a częściowym wyciszeniu jej najjawniej barbarzyńskich wątków – oraz z formami organizacji wypracowanymi przez Konfederację Narodu.

Człowiek okazał się zagrożeniem dla projektu, z którym go skonfrontowano. Odwrócenie ról w powyższym przeciwstawieniu – przypuszczenie, że to projekt, uznany za słuszny i wyczerpujący, może być niebezpieczeństwem dla człowieka – nie przemknęło Trzebińskiemu przez myśl, jak wcześniej i później omijało większych i mniejszych mistyków rewolucji, utopistów–praktyków, zbawców ludzkości. Trzebiński zresztą przeczuwał, że ludzie nie staną na wysokości idei, jeszcze zanim przystąpił do formowania Ruchu Kulturowego. Przewidział, że najpoważniejszą przeszkodą dla rewolucji kulturalnej okażą się ludzie kultury:

Bo artyści jedynie wszystko psują. A ponadto są zbyt przyzwyczajeni do myślenia konkretami. Nie zdają sobie sprawy, że konkretne jedynie są rzeczy gotowe już, przeszłość nasza. Rewolucja dokonywana w imię przyszłości zawsze jest mgławicą, chimera, bezprzedmiotowym stanem naszej emocji i woli. Każdy manifest czy program rewolucji jest czystą konwencją, znakiem ochronnym rewolucji i niczym nad to.

Rewolucja musi zapewnić sobie jedynie dowierzających komuś, związanych przez kogoś, będących pod czyjąś władzą – ludzi. Tych ludzi potrzeba mi właśnie. Niemal bez względu na to, kim są (*PII*, 31, s. 188-189).

Ów wykład mistyki rewolucyjnej miał najwyraźniej uwiarygodnić wcześniejsze wyznanie Trzebińskiego:

Rzuciłem paradoksalne, jak na nasze stosunki, hasło: „Przeprowadzić rewolucję kultury bez pomocy artystów!”

Hasło było nie tyle paradoksalne, ile absurdalne, a jego absurdalność dodatkowo potęgował fakt, że wypowiedziane zostało przez artystę. Sprzeczność wewnętrzna tkwiła więc nie tylko w założeniach programowych, lecz i w planowanej formie działania Ruchu Kulturowego.

Sztuka czy Naród²¹² ?

Snując swe kulturotwórcze plany, pozostawał Trzebiński przywiązany do idei sztuki autonomicznej wobec pozostałych sfer życia²¹². Nie ustawał też w zachwycie dla sztuki światowej: wiernej kręgowi kulturowemu, z którego wzięła początek, a jednocześnie oddziałującej poza ramami – historycznymi, geograficznymi, politycznymi – w których powstała. Życzył sobie, aby wymienione właściwości stały się udziałem sztuki polskiej:

Czerpanie z własnego wnętrza i z własnego zewnętrznego klimatu – tworzywa, ale przekształcanie go na obiektywne, ponadpolskie, uniwersalistyczne [tu, jak się zdaje: o znaczeniu uniwersalnym] dzieła kultury – oto rdzeń przemiany²¹³.

²¹²Tu: Sztuka oraz Naród pisane wielką literą oznaczają więcej niż swoje bezpośrednie denotacje – są emblematami dwu postaw, o których traktuje poniższy fragment książki.

²¹³W *Pokoleniu wojennym* Trzebiński skrytykował „to, co przesuwą granice autonomizacji z zakresu całokształtu kultury ku zakresowi poszczególnych jej dziedzin” ([A. Trzebiński], *Pokolenie wojenne*, dz. cyt., s. 65). Zasadność skierowania powyższej krytyki pod adresem Dwudziestolecia międzywojennego została w niniejszej książce podważona, co nie zmienia faktu, że przytoczony fragment pozwala wnioskować o pozytywnym stosunku Trzebińskiego do idei autonomii sztuki.

²¹⁴S. Łomień [A. Trzebiński], *W klimacie kultury imperialnej*, dz. cyt., s. 2.

W tym sensie pisał o konieczności „tworzenia dzieł kultury jak najbardziej obiektywnych, niezależnych od swoich twórców, mogących iść samodzielnie i bez naszej opieki – na podbój świata”²¹⁵. W tym sensie pragnął „nadać jednak kulturze narodowej godny jej sens i wagę”²¹⁶. Marzenie Trzebińskiego – o sztuce wywodzącej się z polskiego kręgu kulturowego, posiadającej tę samą doniosłość, ten sam stopień nowatorstwa i prekursorstwa, co podziwiane przezeń osiągnięcia sztuki światowej – wydaje się, jak dotąd, spójne i zrozumiałe.

Problem pojawia się wraz z pytaniem, dlaczego dokonania twórców miary Witkacego, Schulza, Gombrowicza, Kobro, Strzebińskiego, Szymanowskiego nie zaspokajały oczekiwań, jakie formułował Trzebiński pod adresem „polskiej sztuki światowej”. Odpowiedź przynosi spostrzeżenie, że – w fazie redagowania założeń przyszłej kultury – Trzebiński zajmował jednocześnie stanowisko artysty–autonisty oraz ideologa – przepojonego, mniej lub bardziej świadomie, koncepcjami narodowo-radykalnymi. Poszczególne zjawiska oceniał więc zarówno z punktu widzenia Sztuki, jak z punktu widzenia Narodu. Jakie były tego konsekwencje? Jeżeli na wymienionych twórców – Witkacego, Schulza, Gombrowicza i pozostałych – patrzył Trzebiński z perspektywy Sztuki, widział, że ich dzieła można zaliczyć do uniwersalnych, światowych osiągnięć. Jeżeli natomiast do tych samych postaci przykładał miarę Narodu (w narodowo-radykalnej definicji), zarówno ich poczucie tożsamości narodowej, jak postawę artystyczną musiał uznać za niedostatecznie polskie lub całkiem niepolskie. Pojęcie polskości w narodowo-radykalnym systemie światopoglądowym charakteryzował bowiem irracjonalny ekskluzywizm oraz izolacjonizm. Cechy te przybierały rozmiary trudno wyobrażalne. Dość przypomnieć, że w świetle ONR-owskich wymagań nawet rygorystyczne stosowanie wyznaniowego i rasowego kryterium selekcji okazywało się niewy-

²¹⁵Tamże.

²¹⁶Kierownictwo Ruchu Kulturowego [A. Trzebiński], *Podstawy myślowe*, dz. cyt., s. 2.

starczające. Wizja wspólnoty opartej na więzi obywatelskiej, otwarcie na inspiracje z zewnątrz, krytycyzm wobec polskiej kultury i mentalności oraz ciągle podważanie i przekraczanie ustalonych pewników nie mieściły się w narodowo-radykalnym modelu postawy twórczej.

Trzebiński nie dociekał, jakim sposobem artyści „skłóceni” z Narodem triumfowali na polu Sztuki. Postanowił natomiast połączyć Naród ze Sztuką. Z narodowo-radykalnych założeń pragnął wywieść dzieła o światowym poziomie artystycznym. Zamysł ustanowienia stosunku wynikania między Narodem a Sztuką równał się próbie zharmonizowania dwu pozostających w sprzeczności i wykluczających się postaw.

Pod szyldem Narodu krył się żywioł totalitarny: monolityczno-dogmatyczna utopia za nic mająca rzeczywistość, absolutyzująca samą siebie, wszelką odrębność traktująca jako zło i zagrożenie, a próbę krytyki – lub tylko analizy i dyskusji – jako zdradę. Odmiana totalitaryzmu analizowana w niniejszej książce charakteryzowała się umieszczeniem na szczycie hierarchii wartości pojęcia narodu w jego najściślejszym etniczno-religijnym rozumieniu. Jednakże – nie naruszając integralności systemu – miejsce narodu mogła zastąpić inna jakość, jeżeli tylko okazałaby się zdolna skuteczniej służyć niejawną wartością nadrzędną, jaką w totalitaryzmie jest sam totalitaryzm. Przeciwieństwo opisanego modelu stanowiła postawa otwarta – z różnicy, krytyki i dyskusji czyniąca swą życiodajną, konstytutywną zasadę. Postawa dynamiczna, aideologiczna – co nie znaczy, że bezideowa – przymierzająca ideę do konkretnego doświadczenia, do faktu, słowem: do probierza rzeczywistości. Oto, jak należy rozumieć wysnute z przeanalizowanego dotychczas korpusu tekstów przeciwstawienie Narodu i Sztuki²¹⁷.

²¹⁷Nie mam zatem na celu dyskredytacji pojęcia narodu. Celem moim nie jest również kompromitacja potrzeby przynależności narodowej, kulturowej bądź religijnej. Interesuje mnie natomiast sposób rozumienia tych kategorii, do czego bywają używane i ku czemu mogą prowadzić. Pojęciu narodu oraz potrzebie przynależności nadać można sens zarówno etniczno-religijny, wykluczający, totalitarny, jak wpi-

Sztukę oraz Naród określić można jako człony alternatywy, z których jeden musi zostać wyeliminowany, aby mógł zrealizować się drugi. Nieusuwalny antagonizm zachodzący między nimi w planie idei przekładał się na sferę estetyki. Dzieła, które podziwiał Trzebiński, wywodziły się z postawy krytycznej. Jakże zaś losy oczekiwały twórczość artystyczną w statycznym modelu spod znaku ideologicznego monolitu i dogmatu? Po pierwsze: ujednoczenie i przewidywalność, redukcja do skodyfikowanej i zadekretowanej urzędowo konwencji stylistycznej. Po drugie: instrumentalizacja, zatarcie różnicy między sztuką a ideologią i propagandą. Słowem, zatracenie przez sztukę cech dystynktywnych w myśl obserwacji, że przeznaczeniem sztuki w układzie totalitarnym jest jej zanik. Na drodze totalitarnego myślenia o sztuce doszedł Trzebiński do krańca, formułując ideę rewolucji kulturalnej bez udziału artystów. Sformułowana przezeń koncepcja pokrywała się w swej istocie z założeniami opracowanymi przez sowieckich ideologów kultury i sztuki w pierwszej połowie lat trzydziestych. Niedaleko było jej także do idei kultury i sztuki ogłoszonej w tym samym okresie przez Ministerstwo Propagandy i Informacji państwa, którego stery dzierżył niefortunny adept sztuk plastycznych.

W rozmyślaniach nad wzajemnymi relacjami Narodu i Sztuki Trzebińskiego–ideologa zadowolili stan, w którym: „dylemat związany z wyborem między sztuką »użyteczną« (odrzucającą z powodów estetycznych i akceptowaną z powodów ideologicznych)

sujący się w postawę krytyczną, otwartą, obywatelską. O potrzebie krytycyzmu w tej dziedzinie pisał Jan Józef Lipski: „Patriotyzm – to nie tylko szacunek i miłość do tradycji, lecz również nieubłagana selekcja elementów tej tradycji, obowiązek intelektualnej pracy w tym zakresie. (...) Strzeżemy się i podejrzliwie patrzemy na każdą nową ofensywę »patriotyzmu« – jeśli jest bezkrytycznym powielaniem ulubionych sloganów megalomanii narodowej. Za frazeologią i rekwizytornią miłą przeważnie Polakowi – czają się przeważnie cyniczni socjotechnicy, którzy patrzą, czy ryba bierze na łańskie czako, na hursarskie skrzydło, na powstańczą panterkę” (J.J. Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków*, w: tenże, *Dwie ojczyzny i inne szkice*, Warszawa 1985 – druk powielaczowy, odpowiednio s. 8 i 10).

a sztuką »bezinteresowną« (odrzucającą z powodów ideowych) zostaje rozstrzygnięty przez opowiedzenie się za modelem sztuki »na nakaz sumienia«. (...) W ten oto sposób indoktrynacja ideologiczna doprowadzić miała do utożsamienia zakresu świadomości ideologicznej z zakresem świadomości twórczej, a przez to – do zrealizowania postulatów sztuki, która właśnie dlatego, że zachowuje status bezinteresownej działalności twórczej (...) – naturalnie i bezwiednie wypełnia »właściwe« cele ideologiczne²¹⁸. Władza zmistyfikowanej świadomości nie sięgała jednak zbyt daleko. W planie idei i wyobrażeń niezwyfikowanych przez rzeczywistość nietrudno było o samooszustwo. Inaczej rzecz się miała w planie estetycznym, w którym następuje natychmiastowy i praktyczny sprawdzian idei w toku ich realizacji. Estetyczny rezultat połączenia Narodu ze Sztuką węzłem przyczynowo-skutkowym na opisanych powyżej zasadach nie mógł zadowolić autentycznego artysty. W Trzebińskim zmagał się więc artysta z ideologiem, a pod ich postacią – Sztuka z Narodem.

²¹⁸J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Nowa postawa człowieka tworzącego”, dz. cyt., s. 77-79. Problem ten poruszyła autorka ponownie w tekście dotyczącym poezji polskiej czasu wojny: „Casus »Sztuki i Narodu« to osobliwy przypadek sprzeniewierzenia się sztuce. Ludzie, którzy uważali ją za swoje powołanie, zażądali od twórczości, by stała się ekspresją znaczeń ustalanych poza nią i bez niej – w ideologicznej wykładni. Szczególna automistyfikacja chroniła ich wszakże przed dostrzeżeniem konsekwencji tych poglądów. Propagowana przez nich »sztuka epoki« była, w ich mniemaniu, artystycznym odbiciem prawdy dziejów. Okoliczności historyczne stanowiły dla nich bezpośrednią i najwyższą sankcję estetycznych koncepcji. Zagubili jednak umiejętność odróżniania rzeczywistości od ideologicznej jej diagnozy. Urzeczeni doktryną Konfederacji Narodu, w niej dostrzegli ten jedyny punkt widzenia, z jakiego artysta ogarnąć może rzeczywistość i zamknąć ją w wielkiej wizji. Sztuce tej przyznano rolę bezpośredniego regulatora społecznych zachowań: miała porażać mocą prawdy i kształtować odpowiednią postawę duchową. Deterministyczna koncepcja ludzkiej natury stanowiła zwieńczenie estetycznej doktryny »Sztuki i Narodu« (B. Toruńczyk, *Poezja i wojna*, „Zapis” 1977, nr 1, s. 169).

ROZDZIAŁ 3.

Przedsięwzięcie osobowości

Pamiętnik czy dziennik intymny?

Andrzej Trzebiński prowadził dziennik co najmniej od czasów gimnazjalnych¹. Z całości zachowały się dwa ostatnie, odręcznie zapisane zeszyty: pierwszy obejmujący okres od 15 grudnia 1941 do 25 listopada 1942 roku i następny w porządku chronologicznym, będący jego zmodyfikowaną kontynuacją, rozpoczęty prawdopodobnie późną wiosną 1943 roku po około półrocznej przerwie. Rękopis urywa się 23 października 1943 roku, niepełna trzy tygodnie przed śmiercią autora. Na zeszycie drugim figuruje data 1937. Zdzisław Jastrzębski przypuszcza, że Trzebiński antydatował tę część zapisu „dla ostrożności, gdyż nosił pamiętnik zwykle ze sobą”². Pozostawiony przez Trzebińskiego dokument – któremu spójność zapewnia osoba piszącego oraz podporządkowanie chronologii, poza tym jednak pisany z dnia na dzień, bez reguł kompozycyjnych i tematycznych, miejscami zawierający stylistyczne niedopatrzania, jako że powstawał w ogromnym pośpiechu – jest dziennikiem. W niniejszej książce dziennikiem określam więc tekst zwany przez diarystę pamiętnikiem i pod takim tytułem dwukrotnie opublikowany.

¹ Informacje o wczesnym dzienniku Trzebińskiego oraz jego skromne fragmenty zawiera pisany w latach okupacji dziennik Jana Tarłowskiego (por. [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., s. 29-59).

² Noty wydawnicze do: A. Trzebiński, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 483.

Sprawa przynależności gatunkowej ocalałego świadectwa wymaga wszakże osobnej analizy z uwagi na radykalną różnicę między pierwszym a drugim zeszytem, z której zdał sprawę Zdzisław Jastrzębski w nocie edytorskiej do wydania prozy Trzebińskiego z 1972 roku:

Każdy z nich stanowi odrębną całość, różniącą się zarówno sposobem ujęcia, jak stylem: pierwszy zeszyt zawiera zapiski opatrzone datami dziennymi, notatki o różnorodnym charakterze, nie związane ze sobą składniowo i logicznie, drugi zeszyt ma postać nie dziennika, lecz pamiętnika, który składa się z ponumerowanych części (...), tekst jest ciągły, o zdaniach rozwiniętych³. O tym, że autor nie traktował tekstu z ostatniego zeszytu jako kontynuacji poprzedniego, świadczy również taki techniczny szczegół, jak pisanie w nowym zeszycie, mimo iż w poprzednim było jeszcze miejsce wolne⁴.

Dlaczego wobec tego za dziennik – a nie za pamiętnik – uznać należy złożony z ponumerowanych fragmentów tekst, z którego zniknęły daty? Zastąpienie dat numerami – poza tym, że spowodowane względami bezpieczeństwa – zdaje się także zabiegiem programowym i symbolicznym. Ma na celu ulokowanie zapisu poza czasem, nadanie mu charakteru pamiętki rozwoju duchowego – w sensie dokumentu sporządzanego ku pamięci. *Ja* osadzone w czasie rozwija się w pewnym porządku – stąd oznaczające kolejność numery – który jednak nie ma nic wspólnego z Historią. *Ja* ma obcować z tym, co uniwersalne, a więc ahistoryczne, sytuować się w dialogu z kulturą, myślą, Bogiem. Tyle inten-

³ Jednakże o ciągłości można mówić jedynie w obrębie poszczególnych punktów zapisu.

⁴ Noty wydawnicze do: A. Trzebiński, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 480. Przerwa w prowadzeniu dziennika i podjęcie zapisu w bardziej anonimowej formie z całą pewnością było spowodowane „wsypą” z 12 grudnia 1942 roku. Wówczas to w mieszkaniu przy Emilii Plater zostało aresztowanych dziesięć osób – kolporterów podległych Trzebińskiemu. Dodatkowo na początku miesiąca Trzebiński zgubił – czy też ukradziono mu – na dworcu kolejki podmiejskiej walizkę z papierami (w tym z wcześniejszymi zeszytami dziennika). Kontynuowanie notatek bez odpowiedniego kamuflażu byłoby – w świetle obu wydarzeń – zbyt lekkomyślne i groźne.

cji. Okazuje się bowiem, że sprawy wyższego rzędu – miłość, śmierć, tworzenie kultury – narastają na pochopnie zdeprecjonowanym konkretnym, nawet – a może zwłaszcza wtedy – gdy stanowią jego przekroczenie. Już w zapisie drugim pojawia się, dobitnie i nieodparcie, jak najbardziej historyczna rzeczywistość w roli punktu odniesienia dla myśli i przeżyć. Następnie – systematycznie, choć rzadziej niż w części pierwszej – manifestują się okoliczniki czasu i miejsca odniesione do *tu i teraz* diarysty tożsamego z pierwszoosobowym narratorem, a zarazem głównym bohaterem tekstu⁵. Ciąg numerowanych fragmentów wieńczy zapis opatrzony przez Trzebińskiego datą – afirmacja diarycznego charakteru tekstu, podkreślenie jego zależności od czasu historycznego. O ile w zeszycie pierwszym wyszczególnić można znaczną różnorodność form wypowiedzi: notatki w punktach, plany pracy, rozkłady dnia i tygodnia, rachunki, liczne wzmianki o wydarzeniach zewnętrznych; o tyle druga część dokumentu redukuje znacznie – bo nie całkowicie – elementy odśrodkowe, jeśli za środek – przyjąć wewnętrzne *universum* piszącego.

W monografii *Le journal intime* Alain Girard poświęca osobne miejsce rozważaniom terminologicznym i zastanawia się, jakim mianem – diarysty czy intymisty – należy określić autora dziennika. Określenie „diarysta” akcentuje bowiem pierwszy człon wyrażenia „dziennik intymny”, podczas gdy – zdaniem francuskiego badacza – istota tego zjawiska tkwi w jego intymnym i wewnętrznym charakterze⁶. Girard powołuje się na dokonane przez Georges’a Gusdorfa przeciwstawienie między dziennikiem intymnym a dziennikiem „zewnętrznym”; w tym ostatnim wydarzenia i obecność osób trzecich przesłaniają osobę piszącego⁷. Z dzisiejszej perspektywy owo rozróżnienie wydaje się mniej radykalne niż życzyliby sobie tego Gusdorf i Girard, o ile w ogóle może mieć rację bytu w odniesieniu do literatury dwudziestego wieku – epo-

⁵ „Nocna odprawa odbyła się 17 lipca, na Mokotowie”, „Zaczęłam pisanie powieści, 19 sierpień”, „Byłem wczoraj z Anną w Agrikoli” (*PII*, odpowiednio 38, s. 194; 60, s. 212; 75, s. 223).

⁶ Por. A. Girard, *Le journal intime*, Paris 1963, s. 5-7.

⁷ Por. G. Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris 1948, s. 39-42.

ki, która podważyła idealistyczny esencjalizm, a wraz z nim wiarę w jednostkowe i suwerenne *ja*.

Definiując dziennik intymny, Girard wyszczególnił cechy decydujące o jego prywatnym charakterze. Tak więc zamysłowi i realizacji przedsięwzięcia nie patronuje myśl o publikacji. Diarysta nie bierze pod uwagę wymagań rynku literackiego ani ewentualnego wydawcy. Jest jedynym i ostatecznym prawodawcą, wykonawcą i sędzią własnej pracy, jak też było w przypadku Trzebińskiego. Do jakiego odbiorcy w takim razie zwraca się dziennik intymny i czy w ogóle można nazwać go komunikatem? Otóż można w sytuacji, gdy zaakceptujemy tożsamość odbiorcy przekazu z jego nadawcą. Intymiści piszą do siebie i dla siebie. Z jakiej przyczyny i w jakim celu? Odpowiedzi znowu należy poszukiwać w nich samych. Trzebiński, owszem, zakładał istnienie zewnętrznego krytyka i odbiorcy, któremu wszakże – co znamienne – nadawał zdecydowanie wirtualny charakter⁸. Mieli nim być Bóg i Historia, co sytuowało tekst poza doraźnymi ograniczeniami, wymagając przy tym bardziej szczerzej i gruntownej introspekcji.

Z *Pamiętnika Giovaniego* dowiadujemy się, że licealni koledzy na bieżąco mieli wgląd w notatki Trzebińskiego powstające w klasie maturalnej – zwłaszcza we fragmenty poświęcone ich osobom⁹. Jednak mało jeszcze samodzielna – wnioskując z opisów i streszczeń Giovaniego – intelektualno-towarzyską kronikę roku szkolnego 1939/40 trudno nazwać zapisem intymnym. Na podstawie relacji samego Trzebińskiego wiemy również, że wcześnie zeszyty dziennika zostały pokazane Annie Woroncow w roku 1943. Diarysta miał już do nich wówczas dystans. Uważał je

⁸ „Jestem odpowiedzialny przed Bogiem i historią, przed nimi każdego dnia zdawać rachunek. (...) Wobec Boga i historii, tych dwu okrutnych pokus – nie istnieją pokusy inne. Każda koniunktura i zależność od niej – jest dowodem lekkomyślności” (*PII*, 72, s. 220).

⁹ Czytał je także Tadeusz Borowski: „Nie wiem, kto ma pamiętnik Trzebińskiego, znam jego początkowe tomy i uważam za bardzo charakterystyczne dla pewnego okresu” (*Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, zebrał, objaśnił, skomentował T. Drewnowski, Warszawa 2001, s. 83 – list do Haliny Laskowskiej).

za dokument dawno minionego czasu i dawno nieaktualnego etapu rozwoju własnej osobowości¹⁰. Konsekwentna ewolucja dziennika w kierunku intymności unaocznia, iż wraz z upływem czasu ewentualność odbioru odgrywała coraz mniejszą rolę przy redagowaniu tekstu. *Pamiętnik 1937* natomiast został objęty przez diarystę całkowitą tajemnicą.

Obok niezależności od odbiorcy oraz reprezentującego rynek wydawcy, Girard wyszczególnia kolejne – najistotniejsze tym razem – kryterium intymności dziennika, czyli fakt, że punkt konwergencji wszystkich nurtów i wątków tekstu, środek jego ciężkości stanowi osoba piszącego:

Nawet jeżeli [piszący] przywołuje wydarzenia zewnętrzne, nawet jeżeli ożywia się z powodu spotkania drugiej osoby, bądź rozmowy, bądź jakiegokolwiek okoliczności, która odsyła do osoby trzeciej, to nie wydarzenie, ani ktoś inny – sami w sobie – interesują redagującego, lecz ich rezonans czy odzwierciedlenie w jego świadomości. Ani inni, ani społeczeństwo, ani świat, nie mają – dla niego – własnego istnienia. Obiekt, jako taki, pozbawiony jest bytu rzeczywistego. Stanowi zaledwie okazję, która budzi podmiot do życia¹¹.

Świadoma schematyzmu i redukcjonizmu modelowej definicji dziennika intymnego – która nie zawsze przystaje do różnorodności i złożoności omawianej gałęzi piśmiennictwa – Béatrice Didier nie odmawia jednakże zasadności pytaniu Gusdorfa i Girarda o różnicę między wewnętrznym a zewnętrznym¹². Podążając tropem wymienionych trojga autorów i badając ślady otwartości dziennika Trzebińskiego na otaczającą rzeczywistość – otwartości, której oznaką byłaby obecność w tekście drugiego człowieka – zauważamy, że w miarę chronologicznego rozwoju potęguje się koncentracja dokumentu na wewnętrznych doświadczeniach piszącego.

¹⁰ Por. *PII*, 22, s. 179.

¹¹ A. Girard, *Le journal intime*, dz. cyt., s. 4.

¹² Por. B. Didier, *Le journal intime*, Paris 1976, s. 176-177. Autorka omawia zjawisko dziennika zewnętrznego na przykładzie *Mémoires littéraires* braci Goncourt oraz *Cahier vert* Saint-Beuve'a.

Hermetyczności tekstu wobec świata zewnętrznego nie rozpraszają liczne odniesienia do osób trzecich. W dzienniku Trzebińskiego ty narzuca się jako wszechobecne. Najczęściej w wołaczu stanowiącym element rozbudowanej apostrofy. Ty pojawia się zawsze opatrzone imieniem, a ściślej odpowiada trzem imionom występującym z dużą częstotliwością: Boga, nieżyjącego Wacława Bojarskiego i Anny Woroncow. Dwie pierwsze konkretyzacje ty – pozbawione namacalności i doczesnego istnienia – są bardziej pretekstem inwokacji niż ich adresatem. Ty okazuje się emanacją wnętrza piszącego, jego pamięci, aktualnych potrzeb emocjonalnych i doznań. Inwokacje nabierają tym samym retorycznego charakteru. Nie inaczej dzieje się w przypadku rzeczywistej Anny, należącej do najbliższego otoczenia Trzebińskiego. Ty, Anna, nie pojawia się jako partner dialogu, lecz wyzwala kolejne monologi odsłaniające wnętrze diarysty¹³. Gdy realna obecność drugiego narzuca się nieodparcie, piszący ustanawia między ja a ty barierę behawiorystycznego opisu¹⁴.

Inny to także *on, ona i oni*. *Onych* w dzienniku jest bardzo wielu. Występują z imienia, a nawet z nazwiska, formułują wypowiedzi. Didier zaznacza, że głos osoby trzeciej manifestuje swoją obecność w dzienniku intymnym – nie w formie dosłownego cytatu jednak, lecz przekształcony w mowę zależną, czyli prze-filtrowany przez pryzmat ja piszącego. Osoba trzecia istnieje jedynie w momencie, w którym dostrzega ją autor („pochwaliła mi się”, „tłumaczyłem jej”), nie ma bytu poza jego świadomością, jest cieniem pozbawionym autonomii. Béatrice Didier podkreśla zresztą, że piszący dziennik – w odróżnieniu od autora powieści autobiograficznej – nie dokonuje prezentacji osób, z którymi się styka, ponieważ – poza sytuacją zapisu – dysponuje ilością informacji wystarczającą do zrozumienia własnego tekstu, którego ma

¹³ „Musisz być zadowolona z siebie, że tak łatwo zwyciężyłaś mnie. Mój list dzisiejszy, w którym Ci to przyznałem, musiał Cię szczerze ucieszyć. Tak, zwyciężyłaś. Stałem bezbronny” (PII, 49, s. 205).

¹⁴ „Anna odwraca się do mnie – myślałem, że jest obrażona – nie, porusza ciężko wargami, lśnią jej ładnie oczy. Nie wiem, czego chce, o czym mówi, ale wstaję z fotela, pochylam się nad nią i całuję ją w oczy i usta” (PII, 89, s. 235).

być przecież jedynym odbiorcą. Didier podsumowuje: „Nie mam zamiaru dokonywać tutaj osądu moralnego. (...) Byłoby to prawdopodobnie niesprawiedliwe, a w każdym razie absolutnie bez znaczenia dla niniejszej pracy. Uważam, że dziennik intymny jest typem pisarstwa, w którym nie występuje druga osoba”¹⁵.

Określiłam dziennik Trzebińskiego jako przedsięwzięcie sekretne i samotnicze. Obserwacja dynamiki zapisu wykazuje, że tendencja introspektywna przybiera na sile wraz z upływem czasu i przyrastaniem tekstu, co potwierdza różnica między pierwszym a drugim zeszytem. Druga część dziennika ulega pogłębieniu i wyciszeniu, zyskuje na uporządkowaniu i przejrzystości, a zarazem wykazuje rosnącą selektywność – momentami hermetyczność – w stosunku do otaczającej autora rzeczywistości. W jednej z bliższych końca, siedemdziesiątej drugiej notatce, Trzebiński oznajmił: „Zamykam się raz na zawsze. Otworzy mię śmierć” (PII, 72, s. 220). Zeszyt drugi można więc nazwać dziennikiem intymnym *par excellence*, dziennikiem myśli i wewnętrznych przeżyć.

Trzebiński analitycznie i krytycznie podchodził do prowadzonego dziennika. Mimo rządzącego gatunkiem prawa „formy bez formy”, miał ambicję podporządkować swoje zapiski normom artystycznym. Rozmyślał o kształcie i przeznaczeniu prowadzonych notatek, czego świadectwo zawierają zapisy zapoczątkowujące obydwie części tekstu. Stylizacja pierwszego z nich – likwidacja interpunkcji, minuskuła na początku zdań notowanych w oddzielnych wersach – wskazuje na bezpośrednią inspirację poetyką Czechowicza. Niżej – mimo zachowania małej litery – pojawiają się, ułożone w akapity, ciągi zdań zakończonych kropką. Proza poetycka ustępuje miejsca wynurzeniom osobistych, zapisowi zdarzeń i notatkom roboczych.

Dziennikowanie było dla Trzebińskiego ponadto ćwiczeniem dyscyplinującym myśli i warsztat pisarski. Dziennik spełniał rolę szkicownika – rezerwuaru myśli, pomysłów teoretycznych oraz scen i dialogów, które autor wykorzystał bądź zamierzał wykorzystać w twórczości literackiej. Szczególnie wiele miejsca zaj-

¹⁵ B. Didier, *Le journal intime*, dz. cyt., s. 178.

muje w tekście brulion powieści. Część pierwsza dziennika to prawdziwe laboratorium formy, w którym Trzebiński z pasją relacjonuje zmagania z językiem i techniką pisarską¹⁶. Diarysta pragnął poddać równie drobiazgowej kontroli swoją ewolucję artystyczną i duchową. Kolejno zajmował stanowisko wobec warsztatowych i światopoglądowych problemów wysuniętych przez Awangardę Krakowską i Drugą Awangardę. Analizował rozwój wydarzeń intelektualnych – dyskusje, których był uczestnikiem lub świadkiem oraz poglądy wyrażane w środowisku uniwersyteckim i literackim.

Pierwsza część dziennika napisana została językiem zwięzłym i surowym, podporządkowanym przekazowi konkretnych informacji. Odstępstwa od reguły przynoszą liryczne opisy pejzażu i niektóre fragmenty dotyczące miłosnych perypetii. Poza tym jednak Trzebiński nieubłaganie zwalczał uczuciowość i wszelkie przejawy wzruszenia. Przemierzał obszary literatury i poezji, tropiąc sentymentalną tandetę¹⁷. Analizował pod tym względem każde słowo swoich liryków. Zwalczał sentymentalizm w codziennym punktowym zapisie, którego zwięzłość i oschłość potęgują włączone doń spisy lektur do przeczytania, znajomości do zawarcia, spraw do załatwienia, syntetyczne rozkłady dnia oraz statystyczne zestawienia godzin przeznaczonych na pracę. Obserwując formę zapisu, a także konstrukcję poszczególnych wypowiedzi, trudno nie odnotować solidarności Trzebińskiego z artystycznym światopoglądem Awangardy Krakowskiej – z głośzonym przez Tadeusza Peipera programem racjonalizmu i funkcjonalizmu w poezji, który obejmował redukcję liryzmu i elementów ornamentacyjnych oraz zawarcie maksimum przekazu w minimum słów. Selektywny stosunek do emocji i powściągliwość uczuciowa stanowiły dla Trzebińskiego kryterium wartości artystycznej, choć – jak się okaże – postulat „wstydlivosti uczuć” nie był jedynie efektem terminowania w szkole „Zwrotnicy”.

Druga część dziennika przynosi zastanawiającą zmianę postaci zapisu. Poza kilkoma wyjątkami znikają notatki punktowe.

¹⁶ Por. *PI*, 17 XII 1941, s. 42-43.

¹⁷ Por. *PI*, 21 IV 1942, s. 93; *PI*, 17 XII 1941, s. 43.

Pojawia się wielka litera po kropce oraz w imionach, nazwiskach, tytułach i nazwach własnych. Zdania, nawet te pojedyncze, tracą skandowany charakter i nabierają płynności. Więcej też miejsca poświęca autor introspekcji, jakby swoje *états d'âme* uznał za bardziej istotne i rzeczywiste od suchej rejestracji faktów. Odcinek tekstu oznaczony numerem pierwszym, który otwiera drugą część dziennika i odznacza się wyraźnie programowym charakterem, zawiera odniesienie przedsięwzięcia Trzebińskiego do *Pamiętnika* Stanisława Brzozowskiego¹⁸:

Pamiętniki Brzozowskiego były zawsze najsilniejszą z pokus. Już nie tylko dać równe im – pamiętniki własne. Dać równe Brzozowskiemu – życie własne (*PII*, 1, s.151).

Wzorem Brzozowskiego Trzebiński zwrócił się w kierunku własnego wnętrza. Deklarowana chęć dorównania poprzednikowi nie oznaczała przejścia od niego hierarchii ważności poruszanych spraw, w której na pierwszym miejscu sytuowały się zagadnienia intelektualne, lektury i przemyślenia, za nimi uczucia i przeżycia wewnętrzne, na końcu zaś – znikomo obecna – rzeczywistość zewnętrzna. U autora *Aby podnieść różę...* akcenty rozłożyły się bardziej równomiernie. Można więc wyróżnić w jego dzienniku kilka podstawowych, równoprawnych nurtów: praca nad sobą, zmagania z samotnością i śmiercią, perypetie uczuciowe, sprawy organizacyjne i echa wydarzeń konspiracyjnych, twórczość, przemyślenia.

Podobieństwo obu dzienników przejawia się we wspólnocie myśli i podobnym potraktowaniu wielu wątków. Od Stanisława Brzozowskiego przejął młody diarysta choćby zwyczaj wydawania rozkazów samemu sobie¹⁹. Niektóre, mimo odmiennych kon-

¹⁸ *Nota bene*: w świetle teoretyczno-literackiej klasyfikacji *Pamiętnik* Brzozowskiego jest typowym intymnym dziennikiem intelektualnym.

¹⁹ „Ty» skierowane przez diarystę do samego siebie jest zjawiskiem pojawiającym się chyba od początku istnienia gatunku i należy do najciekawszych zjawisk w jego obrębie. Autoportret diarysty wpisany w tekst zostaje podzielony na dwa wizerunki, i to pozbawione symetrii lustrzanego odbicia. Są to raczej dwie role, a może już nawet dwie postacie związane stosunkiem podległości: jedna mówi, druga

tekstów, zwracają uwagę zblizoną treścią²⁰. U autora *Głosów wśród nocy* częstokroć odnajdujemy sformułowania i problemy podjęte następnie przez Trzebińskiego, dla którego *Pamiętnik Brzozowskiego* był oparciem i źródłem wiary w chwilach zwątpienia. W tekście poprzednika odnajdywał pozytywny wzorzec osobowości. Stamtąd też czerpał potwierdzenie słuszności walki o przekształcenie siebie i świata – potwierdzenie, którego tak bardzo skąpiła mu rzeczywistość. Obok powinowactwa temperamentu i myśli, autorów łączyła jeszcze więź całkiem intymna, którą Trzebiński nazwał tajemnicą. Obydwaj bowiem – w okresie pisania dzienników – znajdowali się w podobnej sytuacji egzystencjalnej. W 1910 roku Brzozowski pisał:

Już nie ma atmosfery marzeń. Śmierć może czekać lata, ale potencjalnie, *in idea* stoi za ramieniem²¹.

To może ostatnie tego rodzaju przeżycie. Są chwile, że czuję zbliżającą się śmierć. Świadomość, że niedługo zginie się (*PII*, 30, s. 188)

słucha. Szczególnie częste, zwłaszcza w proporcji do szczupłego tekstu, jest użycie formy drugosobowej w *Pamiętniku* Brzozowskiego (podobne znaczenie ma bezokolicznik w funkcji rozkaznika u Trzebińskiego). (...) W dzienniku obecność apelu, apostrofy czy perswazji zwróconej do siebie samego odsłania istnienie w tekście dwu «obrazów autora», z których jeden (JA słuchające) reprezentuje aktualne wyobrażenia diarysty o sobie, a drugi (JA mówiące) – idealny projekt siebie samego” (M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, w: *taż, Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 290-291).

²⁰ U Brzozowskiego czytamy: „Trzeba mieć odwagę, nie wolno ci jej nie mieć. Nie wolni ci nie zarabiać. Skąd to tchórzostwo? Byłem kiedyś odważny i nie traktowałem mojej pracy jako auto-ekspresji, liryzmu, które – przypadkowo niejako – dają mi byt. Czemkolwiek jest twój świat umysłowy, musisz z niego uczynić narzędzie walki i pracy, musi on być twoją podstawą” (S. Brzozowski, *Pamiętnik*, fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił O. Ortwin, wstępem opatrzył A. Mencwel, Warszawa 2000, s. 35). U Trzebińskiego zaś: „Pisanie traktować jak najmniej lirycznie, uczuciowo, bezpośrednio. Pamiętać, że pisanie to metoda zdobywania pieniędzy. Pisać – kończyć – korekta – i, jeśli tylko da się, sprzedawać” (*PII*, 40, s. 196).

²¹ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, dz. cyt., s. 41.

– wtórował mu Trzebiński w roku 1943, z tą jednak różnicą, że od mistrza dzieliła go różnica wieku, dokonań oraz sytuacja historyczna – czyli kontekst, w jakim stanął w progach śmierci. Młody poeta jeszcze intensywniej i drastyczniej niż Brzozowski poddany został „przyspieszeniu procesu wewnętrznego istnienia”²².

Nie sposób dociec, jaki impuls dał początek dziennikowi Andrzeja Trzebińskiego. Niepokój, wrodzona ciekawość świata i ruchliwość intelektualna? Przykład w najbliższym otoczeniu czy zetknięcie ze świadectwami pozostawionymi przez artystów (Stendhal, Baudelaire, Van Gogh, Brzozowski, Gide – o których wzmianki znajdujemy w tekście)? Cokolwiek by to było, dziennikowanie towarzyszyło poecie nieprzerwanie od czasów licealnych, z czego można wnosić, że odpowiadało autentycznej – choć początkowo niekoniecznie uświadomionej – potrzebie. Prowadzenie dziennika przekształciło się w nawyk, lecz wojna rewidowała nawet najsilniej zakorzenione przyzwyczajenia. Próbie została więc poddana także praktyka codziennych notatek. Przerwa dzieła 25 listopada 1942 roku od momentu, w którym Trzebiński podjął zapis na nowo – poza dramatycznymi wydarzeniami – odzwierciedlała wewnętrzne przesilenie, jakie przechodził wówczas Trzebiński. *Pamiętnik 1937* rozpoczyna się – jak miemam – na przełomie maja i czerwca roku 1943. Hipotezę moją uprawomocnia fakt, że fragment opatrzony numerem drugim nawiązuje do śmierci Jerzego Cybichowskiego (pseud. Smoleński), zastrzelonego 13 maja 1943 roku podczas „wsypy” na Wspólnej. Zapis dziewiąty przynosi wiadomość o dogorywaniu Wacława Bojarskiego – a więc po 24 maja roku 1943 – już w kontekście jego zgonu, który nastąpił 5 czerwca. W ciągu około sześciomiesięcznej przerwy w pisaniu dziennika miały miejsce: aresztowanie i śmierć na Majdanku pierwszego redaktora „Sztuki i Narodu”, Onufrego Bronisława Kopczyńskiego; przejęcie pisma przez Wacława Bojarskiego; zarzucenie studiów przez Trzebińskiego i Bojarskiego; aresztowanie i wywiezienie do Oświęcimia Marii Rundo i Tadeusza Borowskiego; akcja „pod Kopernikiem”, aresz-

²² Por. tamże, s. 69.

towanie Stroińskiego i śmierć Bojarskiego; impas w stosunkach Trzebińskiego z Konfederacją Narodu; krystalizacja planów związanych z Ruchem Kulturowym; a w planie szerszym: powstanie i ostateczna zagłada warszawskiego getta oraz nasilenie terroru wobec Warszawy „aryjskiej” – łapanek, wywózek i masowych, publicznych egzekucji. O przesileniu w świadomości diarysty można wnioskować na podstawie zmienionego kształtu, w jakim odrodził się zapis. W drugiej części dziennika dawne wątki powracają w bardziej wyrazistej, zradykalizowanej postaci, pojawiają się nowe problemy, ustala porządek spraw, rozwiewają złudzenia. Z niezobowiązującego i prowadzonego jakby na wszelki wypadek, dziennik przekształca się w przedsięwzięcie celowe i konieczne. Zostaje powtórnie ufundowany – tym razem w pełni świadomie – jako miejsce wyjaśnień i rozliczeń, jako próba całości w obliczu śmierci.

Trudno mówić o wieku typowym dla prowadzenia dziennika. Można natomiast zastanowić się nad sytuacją i osobowością Andrzeja Trzebińskiego, które sprzyjały tej aktywności. Istotną rolę odgrywało z pewnością poszukiwanie siebie, dążenie do wyjaśnienia i lepszego zrozumienia własnej osoby, nawet jeżeli autor kwestionował szanse powodzenia samopoznawczego przedsięwzięcia: „Pamiętniki nie mogą być niczym więcej niż hodowlą tego dziwnego, żyjącego bardzo oryginalnie stworzenia, jakim jest sfinks” (*PII*, 1, s. 152). Hodowla sfinksa miała jednakże dla Trzebińskiego wartość nie jako sposób osiągnięcia wymiernego celu, lecz jako imperatyw zmierzenia się ze sobą i światem bez względu na ostateczny rezultat. Rozpoznawanie siebie przebiegało jednocześnie z rozpoznawaniem świata, następowało w konfrontacji już wyrazistej osobowości piszącego z rzeczywistością i nabierało intensywności wskutek rozdźwięku, jaki manifestował się między oczekiwaniami i wyobrażeniami poety a zastanym światem. Dziennik Trzebińskiego narastał na szczelinie wewnątrz osobowości poety – dzielącej *ja* terażniejsze od formułowanego ideału, aspiracje artystyczne od organizacyjnych – a także na pęknięciu, jakie rysowało się między *ja* a drugą osobą, rodziną, środowiskiem, społeczeństwem i jego kulturą. Dołączył do tego tragiczny paradoks egzystencjalny, polegający na równo-

czesności wkraczania w życie i gotowania się na śmierć, na jednoczesności snucia projektów i dokonywania podsumowań. Na skutek egzystencjalnej presji – a właściwie opresji – w Trzebińskim pogłębiło się poczucie własnej odrębności i nieprzystawalności do świata, a w ślad za nim dojmujący ból istnienia i samotność, które Alain Girard uznał za podstawowy motor dziennika intymnego.

Lektura dziennika zdecydowanie wskazuje na związek zapi-sków z typem osobowości Trzebińskiego, nie zaś z jego wiekiem. Ponadto kategoria wieku jest w przypadku pokolenia wojennego złożona i niejednoznaczna. W *Pamiętniku* i *Pamiętniku 1937* sąsiadują entuzjazm, niespożyta energia, intensywność przeżywania, świeżość i naiwność z ostrością spojrzenia, goryczą, zmęczeniem i zniechęceniem, bywa że z obojętnością. Podobnie bunt – uznawany za atrybut pierwszej młodości – u Trzebińskiego nie przybrał postaci negacji i odmowy uczestnictwa w świecie (jakkolwiek pokusa samobójstwa manifestuje się silnie w pierwszej i powraca osłabionym echem w drugiej części dziennika), lecz wyraził się w projekcie kreowania siebie i rzeczywistości poprzez myślenie, tworzenie i działanie.

„Męskie fantazje”²³

Alain Girard pisze o czterech odrębnych funkcjach dziennika intymnego: psychoterapeutycznej, etycznej, estetycznej i religijnej. Na użytek analizy dziennika Trzebińskiego należy łączyć je w pary, bowiem projekty etyczne niejednokrotnie pojawiały się u diarysty w funkcji psychoterapeutycznej, to znów psychoterapeutyczny aspekt tekstu zbliżał się do poruszanych w nim kwestii religijnych. Komentując estetyczny wymiar dziennikowania, Girard i Didier podkreślają, że intymistami powoduje pragnienie bycia sobą. Dziennik stymuluje krystalizację osobowości piszą-

²³ Tytuł niniejszego podrozdziału jest powtórzeniem tytułu rozprawy doktorskiej Klaus Theweleita opublikowanej w roku 1977. *Männerphantasien* można tłumaczyć również jako „męskie fantazmaty”.

cego i dokumentuje jej stawanie się. Dokumentuje, a zarazem w ogóle umożliwia, jako że jest terenem, na którym diarysta przystępuje do porządkującego odczytania rzeczywistości oraz nadania własnemu *ja* pożądanego kształtu. Wznoszeniu konstrukcji *ja* towarzyszą reguły dyscyplinujące i wytyczające kierunek rozwoju. Dyscyplina to przede wszystkim wytrwałe kultywowanie dziennika: regularna refleksja nad sobą i sprawami ogólnymi, planowanie zadań do wykonania, wreszcie gromadzenie pomysłów artystycznych, a nawet prowadzenie rachunków. Etyczne wskazówki zawierają się ponadto w cechach i wartościach, które diarysta uważa za pożądane i do których dąży, pragnąc urzeczywistnić wizję własnej osoby. Etyka i estetyka splatają się więc ze sobą. Rozszczepiając *ja* na podmiot i przedmiot – piszącego i tego, o którym mowa – dziennik ustanawia również kontrolę nad realizacją przedsięwzięcia osobowości.

Andrzeja Trzebińskiego gnębiła niewystarczalność tego, co dane. Nie dopuszczał możliwości zdania się na los i akceptacji istnienia w zastanej postaci:

Nigdy nie wystarczało mi samo, nawet najpromienistsze, istnienie. Nawet najłżejsze istnienie. Najłżejsze tzn. takie, które nie przygniata (*PII*, 4, s. 156).

I dodawał: „Sam fakt, że: jestem – zobowiązuje” (*PII*, 72, s. 220). Był zwolennikiem woluntaryzmu i aktywizmu, poczynając od stosunku do samego siebie. Życie pojmował jako zadanie – konieczność świadomego sformułowania projektu, który należy następnie zrealizować. Główne elementy projektu osobowości to w przypadku Trzebińskiego określony wzór męskości oraz – stanowiący jego kulminację – model przywództwa i wielkości; obydwie o rozpoznawalnych kulturowych i literackich rodowodach. Aby zdać sobie sprawę, jaki kształt przybrało Trzebińskiego marzenie o męskości, należy sięgnąć do jego niedokończonej powieści *Kwiaty z drzew zakazanych*²⁴. Analiza dziennika pomoże

²⁴ Analizie *Kwiatów z drzew zakazanych* nie poświęcam osobnego rozdziału z uwagi na status tego tekstu – inny niż tekstów pozostałych. Jest to mianowicie szkicowy zarys większej całości. Niedbałości, kon-

następnie zrozumieć, jakie były źródła owego marzenia oraz jaką spełniało ono funkcję w psychicznym uniwersum artysty.

Odwołanie do powieści Trzebińskiego w powyższym kontekście wydaje mi się uzasadnione, jako że w *Kwiatach z drzew zakazanych* rozpoznaję szczególną odmianę powieści autobiograficznej²⁵. W sensie faktograficznym *Kwiaty* są zmyśleniem. Nie dyskwalifikuje to jednak autobiograficznej wymowy tekstu. Autobiografizm *Kwiatów* nie polega bowiem na zbieżności faktów z życia głównego bohatera i autora tekstu. Philippe Lejeune odnosi się do podobnych zjawisk, komentując opinię Gide’a i Mauriaca, jakoby powieść była znacznie prawdziwsza i bardziej autentyczna w odniesieniu do życia autora niż autobiografia:

Wygłaszane przez nich wyroki są w rzeczywistości pośrednią formą paktu autobiograficznego: wskazują bowiem na ostateczny porządek, do którego odnoszą się zawarte w ich utworach prawdy. Zapraszają czytelnika, aby czytał ich powieści nie tylko jako zmyślenia odsyłające do prawd o „naturze człowieka”, lecz również jako fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum. Nazwę *paktem fantazmatycznym* tę pośrednią formę paktu autobiograficznego²⁶.

strukcyjne i stylistyczne usterki nie są tu usterkami, lecz prawem brulionu. Nie chciałam ich przy tym uznawać za elementy znaczące, ponieważ *Kwiaty z drzew zakazanych* to jedyny tekst, którego Trzebiński nie opatrzył swoim *imprimatur*. Trudno decydować się na interpretację, a nawet choćby analizę tego typu materiału. *Kwiatami z drzew zakazanych* posiłkuję się dla dopełnienia lektury dziennika – nigdy dla wyciągnięcia nowych wniosków natury zasadniczej.

²⁵ „Mianem tym [powieści autobiograficznej] określiłbym utwory, gdzie opierając się na zauważonych podobieństwach, czytelnik postuluje tożsamość autora i bohatera, podczas gdy autor neguje albo przynajmniej nie potwierdza takiej tożsamości. Brak tutaj więc istotnego elementu, który nazywam *paktem autobiograficznym*. W tak zdefiniowanej powieści autobiograficznej mieszczą się zarówno opowiadania w pierwszej osobie (tożsamość narratora i bohatera), jak i narracje trzecioosobowe (o trzeciej osobie); chodzi tu o relacje zachodzące w szeroko pojętym świecie przedstawionym utworu” (Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 38). W *Kwiatach z drzew zakazanych* mamy do czynienia z narracją trzecioosobową.

²⁶ Tamże, s. 46. Podobne prawo dotyczy fikcyjnej autobiografii: „wypadki autobiografii od początku do końca zmyślonej i nie pozostają-

Maria Janion komentuje stwierdzenie francuskiego badacza następująco: „Coś zatem, co bywa w pewnym porządku (związku z rzeczywistością) »falszywe«, »nierealne«, »zmyślone«, okazuje swój walor w innym porządku: ujawnienia życia fantazmatycznego autobiografisty”²⁷ – w przypadku *Kwiatów z drzew zakazanych* mamy, rzecz jasna, do czynienia z autorem powieści autobiograficznej, nie zaś z autobiografistą *sensu stricto*.

Pośredni autobiografizm *Kwiatów z drzew zakazanych* jest zatem autobiografizmem fantazmatycznym. W *Projekcie krytyki fantazmatycznej* Marii Janion czytamy: „»Fantazmat«, po francusku *fantasme*, po niemiecku *Phantasie*, oznacza wyobrażnię, imaginację, ale nie jako czynną »zdolność wyobraźniową« (...), lecz jako wytworzony świat wyobraźniowy i jego treści, »imaginacje« czy »fantazmaty«, w których ukrywa się chętnie neurotyk lub poeta (...). Freud używał słowa *Phantasie* na oznaczenie zarówno fantazmatów nieświadomych, jak i fantazmatów – »snów na jawie«”²⁸. Powieść Trzebińskiego jest takimże właśnie „snem na jawie”, zapisem marzenia o samym sobie – o własnym pochodzeniu, sytuacji materialnej, stosunkach z otoczeniem, wreszcie o własnej osobowości.

Kwiaty z drzew zakazanych to historia Zbigniewa, inicjatora i przywódcy rewolucji kulturalnej. Na temat samej rewolucji i lansowanej przez nią wizji kultury nie dowiadujemy się niczego – poza tym, że powstała w opozycji do (mdłej i niepoważnej, jak zapewnia narrator) kultury „demoliberalnej”. Drobiazgowo natomiast ukazany został w tekście psychologiczny wizerunek Zbigniewa, którego wiek oraz zewnętrzna charakterystyka odpowiadają portretowi Trzebińskiego. Podstawowym wyznacznikiem osobowości głównego bohatera *Kwiatów* – a zarazem kluczowym

cej w żadnym związku z rzeczywistością są niestychanie rzadkie (...), ale zdyskwalifikowana jako autobiografia, podobna opowieść zachowuje w płaszczyźnie wypowiedzi wartość jako fantazmat” (tamże, s. 45).

²⁷ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: tamże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 19.

²⁸ Tamże, s. 14.

fantazmatem powieści – jest męskość. Jakie wyobrażenia złożyły się na Trzebińskiego fantazmat męskości reprezentowany przez Zbigniewa oraz – co wyraźnie powiedziane (por. K, s. 313²⁹) – przez imponującego Zbigniewowi ojca?

Idealny mężczyzna według Trzebińskiego jest piękny – wręcz pyszni się zmysłową, rozpustną urodą – tajemniczy, oszczędny w gestach, mimowolnie uwodzicielski. Wydaje się leniwy, ale jego niespieszność skrywa intensywne życie wewnętrzne. Ważne, aby milczał, względnie odzywał się niewiele – monosylabami lub strzępkami komunałów. Z dziennika dowiadujemy się, że rozmowa prawdziwych mężczyzn to milczenie – względnie wymiana zdań na temat gatunków papierosów lub kierunku wiatru (por. PII, 18, s. 174). Siła męskiego oddziaływania ma być irracjonalna, niewytłumaczalna i niemożliwa do opisania. Trzebiński zdradza w dzienniku zamiar wyposażenia Zbigniewa w rodzaj niezrozumiałego dla racjonalistów magnetyzmu, jaki cechował Mynheera Peeperkorna z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna (por. PII, 15, s. 169). Ponadto apodyktyczny, bezwzględny dla słabszych od siebie, mężczyzna oczekuje ślepego podporządkowania i zdobywa je siłą swego osobistego czaru. Wspaniałomyślność okazuje z rzadka i jakby od niechcenia. Wyjątkowość jego osobowości daje mu prawo do dysponowania ludźmi i decydowania o ich losach. Z rozmowy Zbigniewa z kolegą u stóp masywnej spiżowej sylwety lotnika–zdobycy – a więc pod warszawskim Pomnikiem Lotnika autorstwa Edwarda Wittiga – dowiadujemy się, że męskość jest „czymś najwspanialszym na świecie” (K, s. 373).

Trudno orzec z całą pewnością, na ile przesłanki owego upojenia męskością tkwiły w rzeczywistości otaczającej Trzebińskiego. Jeśli chodzi o fantazje odzieżowe (powracające również w dzienniku, co nie dziwi w przypadku wyrosniętego posiadacza przykuśnego gimnazjalnego ubrania³⁰) i codzienne nawyki sytego trutnia,

²⁹ „K” oznacza wydanie *Kwiatów z drzew zakazanych* w cytowanym tomie prozy Trzebińskiego z 1972 roku, pod tym samym tytułem.

³⁰ „Andrzej chodził wiecznie głodny i niewyspany. Nie miał porządných butów. Nosił drewniaki. Ubranie miał jeszcze to z licealnej, ciasne, krótkie i wysłużone. Słynne były jego nogawki, sięgające do pół łydki.

ich pierwowzoru dostarczył Trzebińskiemu pan de Lorme roztaczający przed młodym gubernierem gnuśny, lecz pociągający urok burżuazji³¹. Magnetycznymi mężczyznami-hipnotyzerami – określanymi przez otoczenie mianem pięknych – byli zaś Bolesław Piasecki i Józef Warszawski. Pierwszy występował w aurze charyzmatycznego przywódcy³². Jeszcze w okresie przedwojennym otaczała go wodzowska legenda. Za jej prawdziwość nawet po kilkudziesięciu latach gotowi są ręczyć niegdysiejsi falangiści i konfederaci³³. J6-

Rzucił się wszędzie w oczy. Kto go raz widział, pamiętał na zawsze” (T. Borowski, *Portret przyjaciela*, dz. cyt., s. 409-410).

³¹ Wśród licznych szkiców do powieści *dziennik* zawiera fragment wzorowany na sylwetce pryncypała: „niegotowość jego miała coś niezaprzeczalnie wielkiego. trzeba było być sceptykiem, aby oprzeć się wrażeniu tej nowoczesnej, dwudziestowiecznej boskości. był w tym swoim szlafroku, czy włochatej pyjamie – on, człowiek o włochatej piersi – zawsze nieoficjalny, onieśmielający wprost swą nieoficjalnością... (portret de l'orme'a)” (*PI*, 12 IV 1942, s. 87-88).

³² „Piasecki uważał się za pomazańca bożego. Teoria jego charyzmatu wchodziła w zakres doktryn Falangi” (W. Sznarbachowski, *Dzieje Falangi*, s. 18, mps w zbiorach autorów – cyt. za: A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 103).

³³ Biografowie Piaseckiego odnotowali sposób, „w jaki patrzyło na niego wielu jego współpracowników. Było to niejednokrotnie spojrzenie przez pryzmat trudnego do zrozumienia, dla postronnych osób, uwielbienia graniczącego wręcz z kultem” (A. Dudek, G. Pytel, dz. cyt., s. 139). Na zjawisko zauroczenia wodzem występujące w narodoworadykalnym środowisku zwrócił uwagę również Szymon Rudnicki: „Rozmawiałem z wieloma ludźmi, którzy go [Piaseckiego] znali. Mówili, że miał w sobie coś fascynującego, coś, co ludzi podporządkowywało. (...) Wojciech Wasiutyński pisze, że z trudem wyzwolił się spod jego wpływu”. Osobiście zafascynowany Piaseckim był pułkownik Adam Koc: „Mówił, że w towarzystwie Piaseckiego »czuł się, jakby znów był legionistą«. Jan Tomasz Lipski przypomina: „Niektórzy mówili o zdolnościach parapsychicznych” (*Wierni żołnierze wodza*. Rozmowa Jana Tomasza Lipskiego z Szymonem Rudnickim, dz. cyt., s. 26 i 28). „Jego [Wojciecha Wasiutyńskiego – przybocznego Piaseckiego] przyjaciel Stanisław Cimoszyński, który miał pewne zdolności parapsychiczne, był zdania, że Piasecki ujarzmił swoich rozmówców niebieskimi oczyma. Prof. Władysław Studnicki z kolei uważał, że emanowała z Piaseckiego siła erotyczna” (P. Wroński, *Pan Wojciech [Wasiutyński]*, „Gazeta Wyborcza”, 13-14 stycznia 2001, s. 18). Opinie te kontrastują ze spostrzeżeniami w rodzaju poniższego: „Bolesława Piaseckiego widziałem tylko dwa razy w życiu i za każdym

zef Warszawski do śmierci w 1997 roku – w wieku pięćdziesięciu czterech lat – zwracał uwagę fizjonomią, której rysy zdradzały ascezę i fanatyczną żarliwość prozelity³⁴. Kapelan, spowiednik i powiernik konfederatów sprawował ścisłą kontrolę nad duchowym – i nie tylko – życiem kierownictwa organizacji oraz jej szeregowych członków. Dysponował szeregiem „chwytów psychologicznych” dla ujarznienia niewystarczająco pokornych adeptów KN³⁵. Oto, czego doświadczył w zetknięciu z nim Trzebiński:

przeszedłem cały dzień milczących, potężnych rekolekcji. ojciec w. – jezuita, wyglądał jak skarga. kazał zamknąć drzwi. napakował później w ten pokój tyle wiary, że nawet notując w pamięci kombinacje jego rąk – nawet... (PI, 9 X 1942, s. 146)

Wypowiedź Warszawskiego była w tym wypadku pretekstem do ujawnienia się zniewalającej niewerbalnej ekspresji. Owszem,

razem miałem wrażenie przeciętności. (...) Rozmowa ta [druga z kolei] zostawiła mi wrażenie wyjątkowo mętne: perspektywy światowe, Polska, religia. Podczas tych dwóch rozmów nie miałem wrażenia kontaktu z wybitną indywidualnością i nie traktowałem Piaseckiego poważnie” (J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, opracował i posłowiem opatrzył K. Pomian, Warszawa 1996, s. 50). Czesław Miłosz z Piaseckim zetknął się w okresie związku z Anną Woroncow, o której pisze, że „wielbiła” Piaseckiego: „Póty nalegała, pewna, że charyzma Wodza musi na każdego podziałać, aż zgodziłem się go spotkać. Blond bestia, spokojny, emanujący siłą, nie podbił mnie, ale mogłem później zrozumieć niektóre jego przygody, na przykład dlaczego w więzieniu zrobił takie wrażenie na Sierowie, że ten postanowił go wypuścić” (Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 38).

³⁴ Niejakie wyobrażenie na ten temat daje występ ojca kapelana w filmie dokumentalnym *Andrzej Trzebiński* w reżyserii i według scenariusza Hanny Etemadi zrealizowanym dla Programu 1 TVP w roku 1997.

³⁵ „W stosunku do chłopców niechętnie przystępujących do sakramentu pokuty »ojciec Paweł« stosował specjalne formy oddziaływania. Po prostu odbywał z »delikwentem« bardzo długą rozmowę, a po niej niespodziewanie dla niego mówił, że udziela mu rozgrzeszenia” (Z. Kobyłańska, *Konfederacja Narodu w Warszawie*, dz. cyt., s. 58). W innym wspomnieniu o Pietrzaku i Warszawskim czytamy: „Obydwaj byli ludźmi o ogromnej umiejętności przekonywania, o sugestywnym, nieomal hipnotyzerskim darze narzucania audytorium swojej osobowości i... swoich przekonań” (N. Bojarska, *Ludzie z tamtego brzegu*, dz. cyt., s. 126-127).

w Konfederacji Narodu można było dostać zawrotu głowy od męskości³⁶.

Czegóż ponadto – tym razem z dziennika – dowiadujemy się o mężczyźnie idealnym? Ma być szczery, twardy, głuchy na wzruszenia, wymagający posłuszeństwa od podwładnych, wyznający „Trwałość, męskość w ogóle raz ustalonego szacunku” do przełożonych (PII, 103, s. 246). Ma wiedzieć, czym jest ciężka – prawdziwie męska jakoby – praca fizyczna. Jego kręgosłup moralny to stanowczość i niezłomność:

Jestem mężczyzną i mam przed sobą mocno, jaskrawo palący się cel – nic mnie nie może załamać (PII, 68, s. 217).

Nieodłączną antytezę wzoru męskości stanowią – tak w powieści, jak w dzienniku – wyobrażenia na temat kobiecości. Fantazmat kobiecości na zasadzie przeciwieństwa dopełnia i uwypukla najistotniejsze cechy męskiego ideału. Kobiety – sekretar-

³⁶ Natura i podłoże tych męsko-męskich fascynacji zasługiwałyby na oddzielną analizę – zwłaszcza w kontekście myśli tak zwanego nowego nacjonalizmu głoszonego w latach 20. przez rewolucyjno-konserwatywnych kontestatorów Republiki Weimarskiej. Niemiecka Rewolucja Konserwatywna przypisywała na przykład relacjom męsko-męskim właściwości państwowotwórcze, a zarazem monopol na działalność pozytywną i konstruktywną. Kobiety miały być wykluczone poza obręb tych związków oraz całkowicie im podporządkowane. „Teoretykiem związków męskich był Hans Blüher, który sformułował teorię dwu popędów erotycznych. Pierwszy z nich, skierowany na kobietę, jest podwaliną rodziny. Drugi z nich pozwala mężczyznom ustanawiać wspólnoty trwające w opozycji do świata domowego: armię, stowarzyszenia polityczne, państwo. Nie brakowało w praktyce młodzieżowych bundów i w teorii Blühera elementów homoseksualizmu, choć autorowi *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* chodziło o jego wysublimowaną formę, zdolną tworzyć właśnie owe specyficzne związki” (W. Kunicki, *Wprowadzenie*, w: *Rewolucja Konserwatywna w Niemczech 1918-1933*. Wybór i opracowanie tenże. Przeł. różni, Poznań 1999, s. 74-75). Por. szerzej na ten temat: H. Blüher, *Teoria męskiej społeczności*, przeł. T. Gabiś, w: *Rewolucja Konserwatywna...*, dz. cyt., s. 254-272. Koncepcje Blühera były jednym z przykładów, który zasilili dokonaną przez Wilhelma Reicha analizę struktury osobowości typowej dla autorytaryzmu (por. W. Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, dz. cyt., s. 98-99).

ki, matki, służące, prostytutki – ojciec Zbigniewa określa wspólnym zaimkiem osobowym „one”. Wszystkie kobiety są według niego takie same, a ściślej wszystkie są jakby jedną i tą samą kobietą. Równość ojciec Zbigniewa myli przy tym z identycznością:

„Cała nasza wiara – powiedział wtedy ojciec – najistotniejszy pragmat zachodnioeuropejskiej wiary w »égalité«, odnosi się wyłącznie, najzupełniej wyłącznie do kobiet. Tylko kobiety wszystkie są równe, ponieważ z każdą z nich śpi się w gruncie rzeczy jednakowo”. Było pewne, że nie mówił tego bezpodstawnie (K, s. 301).

„Demokracja ze swoją równością – mówi podczas gry – jest słuszna jedynie w stosunku do kobiet. W gruncie rzeczy wszystkie kobiety są jednakowe... i równie zepsute” (K, s. 461).

Kobiety, a właściwie kobieta, to byt na dobrą sprawę roślinny: kwitnie, przekwita, owocuje, psuje się. Niejednokrotnie zaś siła ziemskiego przyciągania powoduje jej upadek – upadłe kobiety są jak opadłe kwiaty lub owoce (por. K, s. 380). Ojciec Zbigniewa twierdzi, że kobiety poznaje się po krwi (por. K, s. 353), że „Pomiędzy krwią i nieokiełznaniem temperamentu istnieje żelazny związek” (K, s. 354) i snuje długie wywody na temat „roli krwi w życiu kobiety” (por. K, s. 360). Trudno odgadnąć sens tej teorii, skoro i tak – jak twierdzi jej autor – wszystkie kobiety są jednakowe. Najpewniej chodzi tu o coś na kształt różnicy – o której czytamy w *Encyklopedii Powszechnej PWN* pod hasłem *Koń domowy* – między gorącokrwistym arabem a zimnokrwistym ardenem albo pospiesznoroboczym oldenburgiem a pociągowym ciężkim bretonem. „Poszczególne rasy są silnie zróżnicowane pod względem wielkości (...), budowy i masy ciała (...) oraz przydatności użytkowej”³⁷. Powyższe rozróżnienia nie odgrywają jednak żadnej roli w sytuacji, gdy „Koń jaki jest, każdy widzi”³⁸.

³⁷ Hasło *Koń domowy*, w: *Encyklopedia Powszechna PWN*, red. W. Kryszewski, Warszawa 1984, t. II, s. 555.

³⁸ Definicja hasła *Koń* w encyklopedii *Nowe Ateny, albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana* księdza Benedykta Chmielowskiego z roku 1746.

„Przypomniał sobie [Zbigniew] tę niechęć ojca do kobiet, to mu zawsze, bądź-co-bądź imponowało” (K, s. 313). Ojcowska niechęć odziedziczona przez Zbigniewa jest niechęcią do istot przyziemnych, nieodpowiedzialnych, do życia mających stosunek konsumpcyjny posunięty tak dalece, że nawet przeżycia najwyższego rzędu – w tym religijne – sprowadzających do konsumpcji. Zadanie mężczyzny polega na okiełznaniu kobiety i nadaniu jej kierunku rozwoju, co okazuje się dla niej pożyteczne i waloryzujące. Za sprawą mężczyzny i dzięki niemu istnienie kobiety nabiera wartości i sensu: „Określenie, że Zbigniew wyzwał z niej właściwy jej geniusz – wydawało się Natalii jasne i dostateczne” (K, s. 383). Dowiadujemy się też o Natalii „rozkwitującej na tle ojca Zbigniewa” (K, s. 461). Owszem, powieściowe bohaterki manifestują jakby trzeźwość i jakby inteligencję – „o ile można tak w ogóle powiedzieć” (K, s. 398) – próbują się buntować (Anna, Natalia), czują się uprzedmiotowione (Teresa). Ostatecznie jednak akceptują – nie bez masochistycznej satysfakcji – wyznaczone im przez Zbigniewa role.

Wiadomo, co kobieta zawdzięcza mężczyźnie. Co mężczyzna zawdzięcza kobiecie – poza wiecznie jednakowym seksem i lepszą lub gorszą obsługą – nie wiadomo. Małżeństwo rodziców Zbigniewa to związek bez związku, bez zrozumienia, przyjaźni, miłości – swoisty rodzaj loterii zapewniający przedłużenie gatunku. O małżeństwie w ogólności dowiadujemy się zresztą z *Kwiatów* znacznie więcej. Jedna z bohaterek odzywa się do Zbigniewa w te słowa:

mężczyźni są stanowczy i zawsze zdecydowani, a kobiety zawsze niegotowe i ulegające nastrojom, a mimo to w pewnym miejscu staje przed kobietą zadanie, jakiego nigdy nie zna mężczyzna. Zadanie polegające na wyborze gotowego od razu, takiego albo innego właśnie życia z jakimś mężczyzną. Zdecydowanie mężczyźni z dnia na dzień, niewidocznie nieomal stwarzają sobie życie – kobiety: nagle i bezapelacyjnie muszą wybierać życie gotowe, stworzone już. To straszne! (K, s. 368)

Zaiste, straszne! Zbigniewa jednak nakreślona perspektywa nie zdaje się przerażać:

– Trudno – wybór jest wyborem. Mężczyzna wyrobił w sobie to, co potrzebne do stwarzania, to znaczy ambicję. Kobieta musi w sobie wyrobić to, co potrzebne, aby zdobyć się raz na wybór i być temu wierna – to znaczy dumę.

Wawrzyńca zaskoczyła ta oryginalność i nieprzypadkowość myśli (K, s. 371).

Kobietę obowiązuje bezwzględna wierność podjętej decyzji – „Prawdziwy mężczyzna nie powinien się w ogóle decydować” (K, s. 379).

Tyle powieść. W dzienniku czytamy zaś o „idiotycznie cynicznej, lesbijskiej [tu: kobiecej] postawie konsumpcyjnej” (PI, 5 VI 1942, s. 114) i o „kulturalnym utracjuszostwie kobiet” (PII, 13, s. 166). Dowiadujemy się, że „za samą atmosferę darowuje się jej [koleżance] te wszystkie naiwnostki, które mówiła” (PI, 17 II 1942, s. 64). Rzeczona atmosfera polega na tym, że jest „zacisznie, salonowo, burżuazyjnie” (tamże), „kobieco, cichutko i bardzo sympatycznie” (PI, 25 V 1942, s. 107). Kobiety otacza „atmosfera błahości, żartu, bezczynności” (PI, 24 VI 1942, s. 127). Choć nie są zdolne logicznie myśleć (por. PI, 29 XII 1941, s. 47), potrafią być groźne, a raczej irytujące, jako że dezorganizują mężczyźni życie (por. PI, 20 I 1942, s. 54-55). Kobieta niejako narzuca mężczyźnie obowiązek bycia „despotycznym, tyrańskim” – oczekuje, aby dał jej szczęście, narzucając jej swą wolę (por. PI, 5 I 1942, s. 51)³⁹. W tym zespole wyobrażeń mieści się także fantazmat „wspaniałego okazu zdrowego, silnego artysty rozprawiczającego dziewicę” (PI, 12 IV 1942, s. 88), który powraca w powieści. Kobieta stanowi materiał, surowiec domagający się uformowania, wychowania (por. PI, 17 VI 1942, s. 121; 3 VII 1942, s. 130). Zdarza się, że Trzebiński doświadcza radości demiurga („Czuję, że wywieruję ją na świetną sekretarkę” – PI, 17 VI 1942, s. 121). Bywa, że odczuwa cień osobliwego podziwu („jak na dziewczynę (...) – to już dużo” – PI, 18 II 1942, s. 65). To znowu ogarnia go zniechęce-

³⁹ Podobnie dzieje się w powieści Romana Dmowskiego *Dziedzictwo*. Wanda – „zdobyta” przez głównego bohatera, Zbigniewa Twardowskiego (*nomen omen*) – nazywa go swoim „władcą” i zapewnia, że umie być posłuszna – ale tylko temu, kto umie rozkazywać.

nie („dość mam wychowywania swoich kochanek!... niech robią, co im się podoba” – *PI*, 17 II 1942, 64). Ogólnie rzecz biorąc: „stosunek do kobiety. przybyszewski. »vanitas vanitatum«” (*PI*, 29 XII 1941, s. 47).

Powyższy obraz męskości i kobiecości – charakterystyczny dla kultury patriarchalnej końca XIX i początku XX wieku – uprzytomnił Trzebińskiemu Przybyszewski, ale i Brzozowski, który wyrazem najwyższej aprobaty uczynił przymiotnik „męski”⁴⁰. Za Brzozowskim używa Trzebiński słowa „męski” jako marki doskonałości. Za pośrednictwem Brzozowskiego i Przybyszewskiego źródła wykładni relacji płci, jaką daje autor *Kwiatów z drzew zakazanych*, sięgają Schopenhauera i Nietzschego, Strindberga i Weininger. W rezultacie spod pióra Trzebińskiego zamiast zamierzonej repliki Peeperkorna wyłonił się kabotyński mizogin. „Fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm. (...) jego [fantazmatu] status bywa dwuznaczny: twórczy i nie-twórczy”⁴¹. Trzebińskiego fantazmat męskości i kobiecości reprezentuje wariant drugi, który – jak zauważyła Maria Janion – oznacza tożsamość fantazmatu z kiczowatym stereotypem⁴². W dalszym toku dociekań interesować nas będzie pytanie o implikacje opisanego „fantazmatu-kiczowatego stereotypu” oraz o ich znaczenie dla autora *Kwiatów*.

Wzór męskości obecny w tekstach Trzebińskiego do złudzenia przypomina ideał „żelaznego mężczyzny” z *Męskich fantazji*

⁴⁰ I tak na przykład natrafiamy w jego pismach – czytanych przez Trzebińskiego – na: „prawdziwie męską, niekiedy aż okrutną hodowlę wielkości i szczerości”, „zasadnicze, tworzące kulturę namiętności i męskie umiłowania”, „męski całkowity organizm myśli”, „męski ład”, „jedynie męskie [tu: słuszne] stanowisko”, „męski stosunek do uczucia”, „silny i męski umysł” – za męskie uznane zostają gloryfikowane kultury: angielska i włoska (por. S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, dz. cyt., kolejno s. 259, 781, 1085, 1086 i 1092, 1088, 1089, 1102).

⁴¹ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, dz. cyt., s. 26.

⁴² Tamże.

Klausa Theweleita⁴³. Charakterystyczne, że również według ustaleń Theweleita najlepszym dookreśleniem fantazmatu „żelaznej męskości” jest fantazmat kobiecości podobny do opisanego powyżej: „Kobiety są tylko dodatkiem, czasem uciążliwym, do prawdziwego męskiego życia (...). Przedmiot męskich pragnień nie jest już blisko niego [»żelaznego mężczyzny«], a jego symbolika jest negatywna. Stał się czymś, co mężczyźnie zagraża”. Dzieje się tak dlatego – zdaniem Theweleita – że „Kobiety są (...) symbolem tego wszystkiego, co jest związane z uczuciami i z podświadomością. Militarysta [szerzej: »żelazny mężczyzna«] czuje się zagrożony żywotnością, emocjami, afektami. Poprzez tego rodzaju reakcję [wyposażenie kobiecości w konotacje negatywne] »żelazny mężczyzna« nie dopuszcza do rozpadu siebie jako całości”. Skuteczne zabezpieczenie w tym względzie zapewnić może tylko „długi proces samokontroli, samoobserwacji i dystansowania się do samego siebie. Chodzi o stłumienie afektów i budowanie sztywnych, binarnych przeciwieństw. (...) Najważniejszym zadaniem »żelaznego mężczyzny« jest zniszczenie lub podporządkowanie sobie wszystkiego, co grozi przekształceniem go z powrotem (...) w człowieka słabego. (...) Celem jest trzymanie rzeczywistości na dystans, bo tylko taki stan gwarantuje (...) bezpieczne życie”⁴⁴.

U Trzebińskiego wygląda to następująco:

⁴³ „Jedna z popularniejszych w Niemczech książek nosi tytuł *Männerphantasien* (dzieło Klausa Theweleita) i przedstawia dominujące w kulturze niemieckiej XIX i XX wieku fantazmaty erotyczno-polityczne, które stały się najbardziej żywym podłożem faszyzmu” (tamże, s. 18). Informacje o rozprawie Theweleita zaczerpnęłam z: B. Kozak, *Męskie fantazje Klausa Theweleita*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 103-117.

⁴⁴ B. Kozak, *Męskie fantazje Klausa Theweleita*, dz. cyt., odpowiednio s. 105, 111, 108, 110, 111-112, 115. Theweleit używa wymiennie określeń „żelazny mężczyzna” i „militarysta”. U Trzebińskiego militarny aspekt ideału „żelaznego mężczyzny” obecny jest na dalszym planie, a podpowiedziany mu został przez Konfederację Narodu – choćby przez Bolesława Piaseckiego, który dążył do przekształcenia Polaka w „typ na wskroś militarny, ucieleśniający zasadę, że nad Wisłą nawet spać trzeba z karabinem” (L. Całka [B. Piasecki], *Wielka Ideologia Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 12). W artykule Barbary Toruńczyk

Wyzbywam się takich uczuć jak żal czy rozpacz. Reaguję na wszystko co najwyżej fizjologicznie: zmęczeniem, bólem głowy po prostu. Nie przeżywam takich momentów jak pociąg erotyczny nie-do-opanowania. Zazdrości także (...).

Jestem inny od ludzi, których znam, i od samego siebie. Zaczynam wychowywać się w ogromnej dyscyplinie, w twardym, męskim, zwyciężającym ból – napięciu woli (PII, 76, s. 224).

Diaryście nie były więc potrzebne ani pruskie koszary, ani pruska szkoła oficerska, którym tyle uwagi poświęca Theweleit. We własnym zakresie poddał się bowiem Trzebiński drańskiemu drylowi. Zaczął kopać przepaść między sobą a światem i między sobą a sobą. Jednym z materiałów izolacyjnych stało się milczenie:

Nie mówić dużo, nie mówić nic – wszystko inne jest tak nie-dumne, tak nas ośmiesza. (...) żadne słowo nic nam nie odmieni, a pozostaje tylko śmieszność słów, naiwność, gadulstwo (PII, 17, s. 172).

Pamiętać, że nie mówimy nigdy o sobie. To jest zły styl, brak smaku, liryzm (PII, 24, s. 182).

Aby powiększyć dystans dzielący go od otoczenia, zamierza w swoim środowisku „stosunek koleżeństwa zamienić w stosunek kierownika i kierowania” (PII, 80, s. 227). Jednakże najistotniejsze zagrożenie stanowi dlań miłość⁴⁵:

czytamy: „Ideologia ta [Konfederacji Narodu] posługiwała się wzorem (pozytywnym) »człowieka zmilitaryzowanego« (J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Nowa postawa człowieka tworzącego”, dz. cyt., s. 70). Dalej badaczka dodaje: „Nie wojna (...) spowodowała militaryzację wzorów osobowych Konfederacji Narodu – w takiej, gotowej już postaci, zostały one zaczerpnięte wprost z ideologii ONR. Charakter tych wzorów wynikał z samej struktury przekonań ideologicznych. Była ona wyznaczona przez radykalną negację rzeczywistości i równie radykalną apoteozę przyszłego świata. Wspierało ją zaś przekonanie o asymetrycznym rozkładzie wartości: kruchość – cecha świata wyjąłowego z wartości – po stronie realiów społecznych, oraz trwałość, siła, odporność, moc – po stronie wizji eschatologicznej, ucieleśniającej wszelkie wartości” (tamże, s. 71-72).

⁴⁵ Już zresztą w pierwszej części dziennika Trzebiński wydaje sobie nakaz: „dziewczyny odrzucić na bok (...). nie wdawać się w te głupie, bezdenne idylle z dziewczynami, z których nic nie wynika” (PI, 27 I 1942, s. 60).

Być takim głuchym Beethovenem miłości. Słyszeć ją wtedy tylko, kiedy ją tworzymy [chodzi o odtworzenie w sztuce], wydzwigając ze siebie pod gwiazdy, i nie słyszeć, kiedy ona tylko jest, kiedy nią żyjemy, kiedy ona do nas przemawia (PII, 20, s. 177-178).

Sprawy miłości uciszyć – zabić, jeśli trzeba (PII, 51, s. 206).

Myśl o wyrzeczeniu się miłości przekształca się w obsesję. Kulminuje w zakazie kochania. Zdemonizowana miłość staje się tabu:

Boże, Boże jest tylko jedno: nie mieć kobiety, żadnej miłości (...). W nic się nie zaplątać (PII, 4, s. 156).

Nie może być już niczego, co mogłoby się nazywać – Anną nr 3 (PII, 24, s. 181).

W ślad za miłością na listę proskrypcyjną trafiają pozostałe uczucia – uczucia w ogóle, a także prywatność:

I ten nałóg sentymentalizmu wyniszczyć w sobie, spalić własnym śmiechem. Jesteśmy silni, chropowaci, odrębni. (...) Nie wolno lgnąć, piąć się jak powój... (PII, 17, s. 172)!

Nieważne jest, co czujemy, co dostrzegamy w sobie. (...) Naturalnie – to boli mię prywatnie, to bolałoby, gdybym miał prawo do tej prywatności dzisiaj. Prywatność można akceptować, jeżeli pomaga nam w obiektywnych osiągnięciach. Z chwilą, kiedy osłabia je i cofa, prywatność musi niknąć. Taki jest mus. (...) Taki będę – wbrew wszystkiemu (PII, 70, s. 219).

Przedsięwzięcie Trzebińskiego najcelniej podsumowują jego własne słowa:

powiedziałem, że jestem człowiek silny, bardzo silny. Że umiem siłą zaprowadzić w sobie nawet harmonię. (...) Odrzucam myśl, emocję, niepokój, wszystko (PII, 13, s. 166).

W tym miejscu zapytać należy, co sprawiło, że Trzebiński zaczął być czuły na fantazmat „żelaznego mężczyzny”. Innymi słowy, z jakiego podłoża wyrósł i co skrywał ów fantazmat w przypadku Trzebińskiego? W odpowiedzi można by wymienić Martę, Annę nr 1, Annę nr 2. Zwłaszcza miłość do Anny nr 2 była doświadczeniem traumatycznym – nieskończonym pasmem bólu,

tęsknoty, zazdrości, nadziei, rozpacz, pożądania, upokorzeń, rzadkich chwil szczęścia i znowu udręki. Wobec Anny nr 2 Trzebiński stanął bezbronny i bezradny. Trwał przy niej jakby wbrew sobie, a w każdym razie wbrew rozsądkowi i żadne żelazne postanowienie niczego w tym stanie rzeczy nie mogło odmienić. Już za sprawą Anny nr 1 zdarzało mu się zapominać o męskim honorze, dumie i niezależności („czy byłem śmieszny? nie wiem... chciałbym, żeby wróciła... żeby wróciła o jakiejś-tam szóstej godzinie i tak po ciemku posiedziała ze mną...” – *PI*, 28 X 1942, s. 148). Do Anny nr 2 wracał na każde zawołanie – czuły, delikatny, kochający i gotów na wszystko. Po kolejnym rozstaniu napisał: „Ale choćby mnie kosztowała życie – to nie byłoby przepłacone” (*PII*, 82, s. 229). Annę nr 2 zrównuje Trzebiński z najserdeczniejszym towarzyszem, Bojarskim (por. *PII*, 23, s. 180); nazywa prawdziwym człowiekiem (por. *PII*, 16, s. 170); jedynym przyjacielem (por. *PII*, 47, s. 203); jedynym człowiekiem, który nie byłby mu osobiście obcy (por. *PII*, 82, s. 229). Anna nie ma nic wspólnego z kiczowatym stereotypem kobiecości – jest inteligentna, błyskotliwa, doświadczona, wybiera sobie i zmienia swobodnie partnerów, dyktuje warunki i stawia wymagania. Tymczasem cytowane fragmenty dziennika dotyczące fantazmatu „żelaznego mężczyzny” pojawiają się w kontekście jej osoby.

Właśnie. Anna wymyka się spod kontroli, nie daje oczekiwanej satysfakcji, wywołuje konfuzję nie do opanowania i sprawia ból nie do wytrzymania. Wymaga zbyt głębokich i zbyt trudnych rewizji wyobrażeń o świecie i o samym sobie. Klęska miłosna, owszem, skłania Trzebińskiego do podejrzeń: „Jest we mnie jakiś brak widocznie” (*PII*, 77, s. 226)⁴⁶. Na braki takie wskazuje Anna (por. *PII*, 13, s. 166). Wytyka mu kompleks niższości (por. *PII*, 102, s. 244). Nie kryje swego rozczarowania Trzebińskim:

Anno. To źle, że tak bardzo drażni cię rozczarowanie moją osobą. Nie bronię się, Anno – ja sam jestem tak ogromnie rozczarowany

⁴⁶ Identycznemu przypuszczeniu daje wyraz Trzebiński w pierwszej części dziennika: „nie mam do was szczęścia, ukochane dziewczęta. ale to może dlatego, że i do siebie nie mam szczęścia. do siebie samego przede wszystkim” (*PI*, 10 IX 1942, s. 142).

sobą – ale to nie jest zawsze sprawiedliwe, to co myślisz o mnie. Myślisz, że jestem już wykolejony jako artysta, zmanierowany jako publicysta, zdyskwalifikowany jako uczony. Myślisz, że jestem człowiek o rozchwianej zupełnie równowadze życiowej, bez moralnego pionu, bankrut o chorych nerwach. Myślisz, że budzę w ludziach samo zniechęcenie, niechęć, albo lekceważenie. Myślisz w końcu, że Ty, która pierwsza, jak mówiłaś, odkryłaś mię, powinnaś mię pierwsza zdemaskować – i – (PII, 93, s. 239)?

Demaskujące zastrzeżenia zgłasza także Natalia Bojarska. Maria Rundo zachowuje ironiczny dystans. Trzebiński ma poczucie zasadności ich reakcji. Jednocześnie cierpi jego urażona miłość własna. Brak mu poczucia własnej wartości i pewności siebie, które pozwalają samego siebie konstruktywnie zakwestionować. Stąd tkwiące w nim lęki i fobie przenosi na niepokorne przedstawicielki świata zewnętrznego. Czyni je odpowiedzialnymi za intymne niepowodzenia („szukam jakiejś dziewczyny, która mogłaby mi zapewnić ciszę i miłość. ale one są hałaśliwe i nie mogące nic zrozumieć” – PI, 27 VIII 1942, s. 139). Ucieczka w „fantazmat–kiczowaty stereotyp” męskości i kobiecości była i łatwiejsza, i mniej bolesna. Uzasadnienia, jakimi Trzebiński opatruje swój wybór, są w tym względzie dostatecznie przejrzyste. Argument motywujący destrukcję związków ze światem i wyrzeczenie się miłości brzmi:

To każe nie tylko cierpieć, ale kluczyć w matni. Nie ma rzeczy bardziej zabójczej dla naszej prostoty, prostej konsekwencji charakteru (PII, 4, s. 156).

To mnie zawsze zbyt rujnuje (PII, 24, s. 181).

Z jednej strony brak. Z drugiej strony ból. Również lęk przed utratą kontroli nad drugim człowiekiem i nad samym sobą. Stąd należy wywieść odpowiedź na pytanie o podłoże i funkcję fantazmatu męskości i kobiecości u Trzebińskiego. Fantazmat okazał się jego „sposobem” na brak, wypełnił puste miejsce na zasadzie kompensacji. Był przy tym czymś więcej niż tylko formą eskapizmu. Faktycznie, stwarzał możliwość imaginacyjnego odwetu na rzeczywistości. Zarazem jednak mamił obietnicą uśmierzenia bólu:

O tym pamiętać: kiedy jest się tylko pewną mgławicą wewnętrznych przeżyć, kiedy jest się gorzką myślą i raniącym uderzeniem serca, to przynosi ulgę wtedy, kiedy mówię sobie: „mam stać się przede wszystkim, tylko – silną ręką”. (...) W takich okresach jak obecny trzeba siłą, siłą większą niż kiedy indziej, nagradzać sobie ból i samotność (PII, 23, s. 179-180).

Żelazny mężczyzna miał być jakoby zabezpieczony przed demaskacją, cierpieniem i kluczeniem w matni. Koszty uzyskania zabezpieczenia były jednak zawrotnie wysokie: „Psychika mężczyzny wytresowanego na silnego osobnika ze stali jest zredukowana. Pancierz jego ciała ma za zadanie oddzielenie go od bodźców pochodzących z zewnątrz i niedopuszczenie do tego, aby jego wewnętrzne pragnienia znalazły ujście”⁴⁷. Trzebińskiemu chodziło o opancerzenie ducha. Metodą prowadzącą do celu była amputacja wybranych zdolności i funkcji psychicznych. Autor *Kwiatów z drzew zakazanych* padł przy tym ofiarą nieporozumienia. Amputacji na własnej psychice usiłował bowiem dokonać w przekonaniu, że zabieg będzie to zabieg uzdrowicielski. Tymczasem *de facto* poddawał się samookaleczeniu.

Dziennik ukazuje Trzebińskiego w wirze walki o utożsamienie się z obranym wzorcem, co nie przychodziło łatwo:

O – trudno jest żyć w tej twardości. Niemożliwe – ? To właśnie sprawdzam. Możliwe jest wszystko, co się znosi w życiu. Trzeba umieć żyć aż w tak ostatecznym napięciu (PII, 70, s. 219).

Przedsięwzięcie nie było niewinne. Było groźne. W swym sadomasochistycznym rdzeniu kiczowaty stereotyp męskości i kobiecości „podszyty” jest bowiem osobowością autorytarną. Tą samą, która – co unaocznili między innymi Fromm, Adorno i Reich – ufundowała czasy pogardy⁴⁸.

⁴⁷ B. Kozak, *Męskie fantazje Klaus Theweleita*, dz. cyt., s. 112

⁴⁸ Konkluzje Theweleita są podobne: „Żelazny mężczyzna» (...) jest jednym z trybów takich wielkich maszyn, jak armia, naród czy wspólnota rasowa. *Męskie fantazje* należą dziś do klasyki literatury o faszyzmie; jednak faszyzm nie oznacza tu wyłącznie faszyzmu z lat 1933-1945. Theweleit rozumie przez pojęcie faszyzmu pewien ściśle określony sposób kreowania rzeczywistości (*Realitätsproduktion*). (...) Tak

Trzebiński pragnął gnębiący go niedostatek zastąpić niedostatkiem innym – stanowiącym podłoże opresji znacznie większej niż ta wyjściowa, osobista. Owszem, w przypadku Trzebińskiego fantazmat „żelaznego mężczyzny” pozostał w sferze marzeń, a nawet – w miarę upływu czasu i narastania wewnętrznych oraz zewnętrznych komplikacji – oddalał się w coraz bardziej nieosiągalne rejony. Wszelako w świetle tego, co zostało powiedziane, nie ulega wątpliwości, że również w najintymniejszych doświadczeniach diarysty – które ujawnia tekst dziennika – należy upatrywać przyczyn jego podatności na ideologię Konfederacji Narodu.

Daremy trud awanturnika⁴⁹

Fantazmat „żelaznego mężczyzny” nie był jedynym wzorem, jaki patronował zawartemu w dzienniku projektowi osobowości. Wzór ten bowiem nie w pełni satysfakcjonował Trzebińskiego, nie wyczerpywał jego marzeń o samym sobie. Dlaczego? Emocje nie mogą zostać całkowicie odjęte nawet „żelaznemu mężczyźnie”. Toteż nie wszystkie są mu zakazane. W jego niepisanym kodeksie obok emocji tabu figurują wzruszenia dozwolone – a nawet wskazane – dla zachowania psychicznej równowagi. Atrofię indywidualnej, intymnej sfery emocjonalnej kompensują „żela-

pisze o tym autor: »Jeżeli przyjąć, że istnieje „faszystowski” sposób tworzenia rzeczywistości i spojrzeć na ten sposób jako na wypaczoną formę odczuwania pragnień, wtedy trzeba też przyjąć, że faszyzm nie jest kwestą formy państwa ani gospodarki, nie jest w ogóle kwestią systemu« (tamże, s. 103-104). Przytoczony przez autorkę artykułu cytat pochodzi z: K. Theweleit, *Männerphantasien*, Frankfurt am Main 1977, t. I, s. 226. *Realitätsproduktion* polegająca na wypaczonej formie odczuwania pragnień nie była specyficzną cechą faszyzmu. Odznaczał i odznacza się nią niejedyn system religijny, niejedna ideologia, niejedna kultura. W tym sensie faszyzm to *Realitätsproduktion*, ale *Realitätsproduktion* to niekoniecznie faszyzm.

⁴⁹ Dziękuję pani profesor Marii Janion za zwrócenie mojej uwagi na zjawisko awanturnictwa oraz na książkę Rogera Stéphane’a *Portrait de l'aventurier*.

znemu mężczyźnie” przeżycia zbiorowe, w centrum których znajduje się kolektywna wartość – na przykład armia, naród, wspólnota rasowa, choć równie dobrze może nią być idea społeczeństwa bezklasowego i/lub braterstwa ludów. Niezależnie od charakteru wartości centralnej istotą wzruszenia kompensacyjnego jest ekstatyczne doznanie jedności, identyczności ludzi zniwelowanych w masie: „Pojedynczy mężczyzna jest wtedy częścią wielkiego nurtu, który go unosi w obrębie swych granic, a wszystko jest precyzyjnie kontrolowane z góry”⁵⁰. Bezpieczeństwo zostaje zapewnione jednostce za cenę ubezwłasnowolnienia i niwelacji w masie. Jednocześnie poczucie poniżenia – podświadome, lecz nieuniknione – zagłusza iluzja wywyższenia przez uczestnictwo w potędze masy oraz przez osobistą identyfikację z przywódcą⁵¹.

Trzebiński absolutnie nie widział dla siebie miejsca w masie. Ideał „żelaznego mężczyzny” był dla niego zaledwie częścią składową projektu indywidualnej wielkości. Czym zatem „żelazny mężczyzna” z marzeń Trzebińskiego różnił się od „żelaznego mężczyzny” zniwelowanego w masie? Sferę podnieć, uczuć i wzruszeń dozwolonych stanowiła dla Trzebińskiego historia. Za modelowe objawienie historii uważał spisek listopadowy 1830 roku – wolę kilkudziesięciu, aby odmienić bieg rzeczy. Miejsce epifanii – pomnik Sobieskiego na warszawskiej Agrykoli – czynił celem spacerów i opisywał w dzienniku w patetycznych słowach:

psiakrew, czułem się wzruszony. pod pomnikiem, tu właśnie, pod tym pomnikiem i nad tym stawem – stali nabelak, goszczyński... (...) historia to jest rzecz żywa, u diabła, i ściska za gardło, kiedy się o tym wszystkim myśli (PI, 2 II 1942, s. 61)⁵².

Trzebiński utożsamiał historię z wąską grupą lub jednostką przywódczą, które wyobrażał sobie w znamienny sposób. Wzorem przywódcy był dla niego Napoleon, a więc sylwetka anachro-

⁵⁰ B. Kozak, *Męskie fantazje Klausa Theweleita*, dz. cyt., s. 110.

⁵¹ Por. W. Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, dz. cyt., s. 75 i 89; E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, dz. cyt., s. 142-174.

⁵² Trzebiński używał również konspiracyjnego pseudonimu Nabelak. Pozostałe jego pseudonimy to – najbardziej znany – Stanisław Łomień, Chrostowski, Paweł Późny.

niczna w stosunku do modelu wodza obowiązującego w epoce masowych upojeń. Abstrahując od sądów wartościujących, przedawnienie wyobrażeń narosłych wokół postaci Napoleona nie ulegało wątpliwości dla obserwatorów i uczestników przemian totalitarnych. W roku 1933 Gottfried Benn pisał na ten temat do Klausa Manna: „Proszę porównać ze sobą ducha Hitlera z duchem Napoleona. Napoleon był z pewnością wielkim, genialnym indywiduum. Nic innego, jak tylko ów olbrzymi geniusz militarny, pchnął Francję jako naród do zdobywania piramid i rozsyłania własnych wojsk po całej Europie. Natomiast tu i teraz może Pan usłyszeć powtarzające się pytanie: czy to Hitler stworzył ruch, czy raczej ruch stworzył Hitlera?”⁵³ Przywódca w typie Napoleona uosabiał indywidualizm i woluntaryzm, wyrastał ponad ogół śmiertelników i urabiał rzeczywistość podług własnego zamysłu. „Żelaznego mężczyznę” z marzeń Trzebińskiego od „żelaznego mężczyzny” zniwelowanego w masie różniła zatem wizja historii i – tożsama z nią lub zawierająca się w niej – wizja przywódcy. W każdym z przypadków inny był także stosunek do jednostki przywódczej. Masowy „żelazny mężczyzna” realizował się w podległości wobec przywódcy. Przeznaczeniem „żelaznego mężczyzny” u Trzebińskiego było samemu stać się wodzem.

Temperatura oraz intensywność doznań Trzebińskiego pod pomnikiem Sobieskiego znajdują zatem wytłumaczenie w jego osobistych ambicjach:

⁵³ G. Benn, *Odpowiedź literackim emigrantom*, przeł. J. Kałużny, w: tenże, *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, tłumacze różni, Poznań 1998, s. 68. Omawiając dokonaną przez Hermanna Rauschninga analizę systemu III Rzeszy, pisze Golo Mann: „Hitler zawsze płynął z prądem, a nie (jak się chętnie wierzy) pod prąd: wszystko bezwolnie łączyło się z sobą i płynęło wraz z nim, wynosząc go coraz wyżej” (G. Mann, *Wstęp*, w: H. Rauschning, *Rewolucja nihilizmu*, dz. cyt., s. 12). Ku podobnej konkluzji zmierza obserwacja Jerzego W. Borejszy: „Politycy poniewczasie pojęli, iż część idei Hitlera wypisanych w *Mein Kampf* odzwierciedla myślenie i pobudki niemieckiego tłumu. Hitler pod wieloma względami wyrażał tylko niemiecką przeciętną” (tenże, *Szkoły nienawiści...*, dz. cyt., s. 12).

Byłem znowu tam na dole, koło pomnika, miejsca belwederczyków. Historia jątrzy mię i oślepia. Ja nie mogę żyć poza historią, poza sferą mitu i legendy, pomników wznoszonych z (PII, 61, s. 212-213)...

Jeszcze raz pomnik Sobieskiego, wieczór rozcapierzony chmurnie w wysokich na stokach gór rosnących drzewach. Jeszcze raz świadomość, że tu – w tym miejscu – stali ludzie z 30 roku, Nabelak, Goszczyński i inni. (...) W dniu dzisiejszym to może być tylko moje miejsce i moja droga. Nikogo poza tym. Nikt nie powinien po tych kamieniach świadomie iść oprócz mnie. Nie wolno psuć jedyności tego faktu (PII, 75, s. 223).

Trzebiński nie krył, że – wzorując się jakoby na Bojarskim – myśli o sobie „jako o postaci historycznej” (PII, 11, s. 163). Cel swoich aspiracji określił następująco: „być »człowiekiem historycznym«, więcej – być obywatelem historii” (PII, 34, s. 191). W *Kwiatach z drzew zakazanych* na konto głównego bohatera pozwolił sobie śnić na jawie:

teraz powinno stać się coś o wiele ważniejszego, jakaś wspaniała rzecz, jakaś epopeja, blask, noc pełna gwiazd, muzyki i natchnienia, a jednocześnie jakieś realne, obiektywne fakty, które by stwarzały pod uczuciami i nastrojem jakieś trwałe fundamenty. Słowem jakaś wielka historia. Jakaś realizacja mitu o Bonapartem i jego złotych i czerwonych dwudziestu sześciu marszałkach⁵⁴, jakaś – żeby było jeszcze lepiej – nowa płomienna, choć mniej już dwuznaczna, postać Mochnackiego podkładającego pod historię dynamit wszystkich radykalizmów i rewolucji... Tak, to właśnie. O to przecież chodzi i na to się czeka. Uwodzić historię i naród (...) (K, s. 341)...

Powodowany myślą o sobie, jednostkę przywódczą niekoniecznie widział jako wodza na czele armii lub jako przywódcę powstańczego zrywu:

⁵⁴ Czytając dziennik, jesteśmy świadkami, jak Trzebiński na Starym Mieście porównuje się z Napoleonem pod piramidami: „I wprawdzie nie czterdzieści wieków patrzących z dachów kamienic, ale po trzy, po cztery wieki” (PI, 19 VIII 1942, s. 137). Wcześniej zwraca uwagę lapsus Trzebińskiego – Cezarego Barykę z *Przedwiośnia* diarysta przemianowuje na Cezara Barykę (por. PI, 2 II 1942 – w pierwszym wydaniu s. 98; w drugim, s. 61, lapsus usunięto).

Moim miejscem historycznym musi być miejsce inne. Nie wiem jakie. (...) mnie polityka nie wystarcza. Pociąga mię epoka – a tego polityka nie stwarza, tak samo jak literatura tego nie stworzy. Epokę stwarzają ludzie “bez przydziału”, po prostu ludzie epokowi (PII, 61, s. 213).

Odpowiednikiem przywódcy stał się dla niego „człowiek epokowy” to jest odmieniający bieg historii w dowolny – jakikolwiek bądź – sposób. Nadzieje na własną wielkość („epokowość”) wiązał z oczekiwanym sukcesem Ruchu Kulturowego⁵⁵. Jako przykład „człowieka epokowego” pomyślana została również postać Zbigniewa z *Kwiatów z drzew zakazanych*⁵⁶.

Trzebiński nie maskował faktu, że ideał „człowieka epokowego” – podobnie jak fantazmat „żelaznego mężczyzny” – oraz uznanie historii za jedynie dozwolony przedmiot wzruszeń pełniły w jego przypadku funkcję kompensacyjną:

Ból, jaki przeżywam, jest ponad moje siły. Ale mam przed sobą historię i to mię trzyma. Wyzbywam się małych miłosnych ambicyjek, wyzbywam się małych kaprysów, na koszt wielkich moich ambicji historycznych (PII, 72, s. 220-221).

O ludziach Ruchu Kulturowego pisał, że ma ich „jakby dla rekompensaty” (PII, 76, s. 225). Osiągnięcie pułapu wytyczonego przez ideał „żelaznego mężczyzny” było etapem w dążeniu do uzyskania rangi „człowieka epokowego”. Męskość i „epokowość” wspólnie kulminowały w jednym ideale bliskim boskości (por. PII, 88, s. 235).

⁵⁵ „Zawsze myślałem o sobie jako o motorze jakiegoś zbiorowego, historycznego ruchu kultury” (PII, 14, s. 167). W toku dalszej analizy owo „zawsze” okaże się mocno problematyczne

⁵⁶ Zbigniew mówi o sobie: „nie wyobrażam sobie, żebym wiódł życie przeciętne, szare i śmiertelne, i jeśli miałbym je takie prowadzić, wolałbym przedtem dostać zapalenia płuc czy tyfusu i poprzestać już tylko na nieśmiertelności duszy... (...) ani przez moment nie zrezygnowałem z wielkości, powiedziałem jedynie, że nie myślę być wielkim artystą, wielkim politykiem, filozofem czy finansistą. (...) Słowem, obca jest mi wielkość w pewnym ściśle określonym, choćby nawet ciekawym, zawodzie, chcę być wielkim człowiekiem, czymś bez przydziału, trochę jak Kalwin, Leonardo, Tołstoj, Hegel czy Mochnacki, czymś, co stwarza w historii epokę...” (K, s. 345-346).

W świetle wyznań Trzebińskiego fantazmat „człowieka epokowego” urasta jednak do rozmiarów oddzielnego zagadnienia, nie dając się zredukować do psychologicznych mechanizmów frustracji i kompensacji. Trzebiński pisał z patosem, że „rzucił wyzwanie historii”. Przyznawał się w związku z tym do ambicji oraz dumy, ale i do pychy (por. *PII*, 68, s. 217-218). O powodujących nim uczuciach dowiadujemy się rzeczy zastanawiającej – że były tyleż palące i namiętne, co niesprecyzowane, niemalże bezprzedmiotowe. Trzebiński pisze o nich: „ambicje bez kierunku nawet!” (*PII*, 26, s. 183). Dotyczyło to okresu sprzed zetknięcia się diarysty z Konfederacją Narodu. Lecz i później, w trakcie organizowania Ruchu Kulturowego, nie wie Trzebiński, jakie konkretnie ma być jego „miejsce historyczne”. Nadmienia o „pomnikach wznoszonych z...”, jakby nie umiał zdecydować, co konkretnie w historii wprawia go w uniesienie. Chodzi tu jednak o coś innego niż – jak można sądzić z pozoru – brak zdecydowania. Klucza do wyjaśnienia i zrozumienia owego zjawiska nie trzeba długo szukać. Zawiera go tekst dziennika. Zawrót głowy od historii zaczął się u Trzebińskiego od fascynacji belwederczykami. Wśród spiskowców szczególną predylekcją darzył diarysta młodziutkiego Maurycego Mochnackiego. Uwielbienie dla Mochnackiego spowodowane było rodzajem osobowości, jaki ów reprezentował. Jako publicysta, krytyk – literacki, teatralny i muzyczny – pianista, teoretyk wczesnego romantyzmu polskiego, działacz polityczny i żołnierz w jednej osobie, który we wszystkich wymienionych dziedzinach osiągnął wybitność, Mochnacki dostarczał Trzebińskiemu kolejnego wzoru do naśladowania⁵⁷. Trzebiński nie próbował

⁵⁷ W niedokończonej powieści Trzebińskiego czytamy: „Siadł [Zbigniew] do pisania opowiadania o rudym bohaterze 30 roku, o Mochnackim po prostu. Chodziło przede wszystkim o tę noc listopadową, jak ją spędził Mochnacki. »Jest to najbardziej nowoczesna struktura duchowa w Polsce XIX wieku« – przypomniał sobie nie wiadomo skąd czyjąś [Brzozowskiego] opinię o tym człowieku” (*K*, s. 315). W kontekście postaci Mochnackiego – którą określa Trzebiński jako „płomienną, uwodzicielską” (*K*, s. 335) oraz „płomienną i nieco dwuznaczną” (*K*, s. 343) – osadzone zostają tożsamościowe dylematy głównego bohatera: „Kim chcę być, u diabła! Kim chcę być? (...) Kim więc chciałem być

nawet wnikać w głoszone przez romantyka koncepcje. Mochnacki stał się dlań idolem jako „dziki, niezrozumiały awanturник rewolucji” (*PI*, 2 II 1942, s. 61). Nadrzędną cechą i wartością uwielbianej postaci stanowiło więc – w oczach diarysty – awanturnictwo. Trzebiński rozpoznał siebie w awanturnictwie Mochnackiego. Awanturnictwo Mochnackiego pragnął też naśladować. Jest to o tyle istotne, że „ambicje bez kierunku”, niesprecyzowana „wola wielkości”, żądza pomnażania i potęgowania przeżyć niezwykłych, czyli ponadprzeciętnych wiążą się ściśle z awanturnictwem właśnie, a nawet nazywane bywają jego mianem.

W odróżnieniu od potocznych wyobrażeń awanturnik, o którym mowa, to nie tylko poszukiwacz przygód – ryzykant prowadzący burzliwy tryb życia. Powoduje nim coś więcej niż potrzeba wyżycia się – choć i o niej wspomina Trzebiński, zastanawiając się nad samym sobą (por. *PI*, 8 VI 1942, s. 115). Roger Stéphane uczynił zagadnienie awanturnictwa przedmiotem obszernego studium *Portrait de l'aventurier* [*Portret awanturnika*]. Francuski badacz wywodzi interesujące nas zjawisko z erozji absolutu, obalenia *sacrum*, relatywizacji wartości i norm. Objęcie religii i ustanowionej w jej majestacie moralności wspólnym mianownikiem mistyfikacji – świadomość, że łączy je ludzkie, a nie nadludzkie pochodzenie – nie pojawiło się wraz z Darwinem, Marksem, Nietzsche i Freudem⁵⁸. Jednakże za sprawą ich dociekań przybrało na sile w końcu XIX i na początku XX wieku. Awanturnictwo traktuje Stéphane jako wyjątkowo wyrazisty, skrajny przejaw indywidualizmu, który przestał być możliwy wraz z nastaniem epoki ruchów masowych o charakterze totalitarnym. Dlatego bohaterów swego studium – Thomasa Edwarda Lawrence’a, André

w rezultacie: człowiekiem kalibru Mochnackiego, czy człowiekiem kalibru tych ludzi z plaży Wawrzyńca [niefrasobliwych demokratów-hedonistów]?” (*K*, s. 318).

⁵⁸ Analiza wartości- i normotwórczych mechanizmów zaprzętała europejskich uczonych i myślicieli od czasów renesansu. Natomiast jako pierwsza mentalnego przełomu na wielką skalę dokonała w tym względzie Rewolucja Francuska. (Uwaga na marginesie: całkiem zasadnie można by pokusić się o interpretację działalności Napoleona Bonaparte w kategoriach awanturnictwa.)

Malraux i Ernsta von Salomona⁵⁹ – nazywa ostatnimi awanturnikami. Miejsce awanturnika zajął następnie – zdaniem Stéphane'a – przywódca będący emanacją masy, a w epoce masowej konsumpcji – technokrata.

Tak więc awanturnik to indywidualista i człowiek głęboko samotny, niezdolny żyć dla samego życia a jednocześnie świadom względności wszystkiego, co nadaje sens ludzkiemu istnieniu.

⁵⁹ Z punktu widzenia indywidualistycznego aspektu awanturnictwa charakterystyczny jest zwłaszcza przypadek Ernsta von Salomona. Von Salomon – pisarz, entuzjasta i współtwórca prefaszystowskiej Rewolucji Konserwatywnej, uczestnik spisku, w wyniku którego został zamordowany minister spraw zagranicznych republiki weimarskiej, Walther Rathenau – zrezygnował z zaszczytów i kariery politycznej w momencie dojścia Hitlera do władzy. Masowe, drobnomieszczańskie i plebejskie oblicze niemieckiego faszyzmu poczytywał bowiem za zdradę elitarnych i indywidualistycznych ideałów Rewolucji Konserwatywnej. Nie mógł ścierpieć Hitlera w roli wodza. Odrzę wzbudzał w nim również Göring. Obaj jako likwidatorzy etosu i ducha elity (por. E. von Salomon, *Ankieta*, przeł. K. Polechoński, w: *Rewolucja Konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, dz. cyt., s. 579). Fragment syntetycznej charakterystyki osobowości typowej dla Rewolucji Konserwatywnej będącej dziełem inteligentów przedstawia się następująco: „No i ostatni element sylwetki typu konserwatywnorewolucyjnego inteligenta, zaakcentowany przez Franciszka Ryszkę: klerk ów – w elitarnym geście typowym dla XIX stulecia – nie pojął »ani znaczenia demagogii, ani roli masowego ruchu politycznego, co potrafił tak dobrze zrozumieć i wyzyskać niedouczonej półinteligent z Braunau«” (W. Kunicki, *Wprowadzenie*, w: *Rewolucja Konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, dz. cyt., 23). O indywidualizmie „nowego nacjonalizmu”, a nawet o cechującej go „anarchii serca” pisał Ernst Jünger w notatkach zatytułowanych *Das abenteuerliche Herz* [Awanturnicze serce] (por. szerzej na ten temat: W. Kunicki, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 21-22). Za Spenglerem rewolucyjni konserwatyści nienawidzili tych, którzy „Dobrze czują się tylko wśród mas, gdyż tam zagłuszyć mogą tępe poczucie własnej słabości, gdy je pomnożą. A to właśnie nazywają przewyciężeniem indywidualizmu” (cyt. za: W. Kunicki, tamże, s. 32). Jedno z podsumowujących stwierdzeń Kunickiego potwierdza klęskę indywidualistycznego porywu w konfrontacji z ruchem masowym: „Większość omawianych tu postaci [twórców Rewolucji Konserwatywnej] należała do przegranych »rewolucji«, która dokonała się w Niemczech w lutym 1933 roku. Wraz z republiką weimarską przegrali w państwie Hitlera” (tamże, s. 14).

Z samotnością i absurdem – choć wie, że są nieusuwalne – stara się walczyć przez podjęcie brawurowego działania. W wyniku spektakularnej akcji pragnie stać się bohaterem – zdobyć chwałę i rozślawić swe imię. Liczy, że w ten sposób ujawni i zakomunikuje siebie innym, nie tracąc przy tym nic ze swej wyjątkowości, czyli nie posuwając się do wtopienia w tłum. Tak miałyby wyglądać złudne, lecz przynoszące chwilę ulgi przewyciężenie samotności. Aby zaistnieć, bohater potrzebuje świadków i uczestników swego bohaterstwa. Włączając ludzi we własne działania, nadając kierunek ich losom, zyskuje – znowu iluzoryczną, ale i pozwalającą przejściowo przewyciężyć absurd – rację bytu. Efemeryczna natura doznanej ulgi każe ponawiać i potęgować bohaterskie wyczyny. Kondycja awanturника to tkwienie w błędnym kole przypominającym uzależnienie narkotyczne.

Najbardziej kuszącym sposobem osiągnięcia bohaterstwa jest zdobycie statusu „człowieka epokowego” w sensie, w jakim rozumiał rzecz Trzebiński. Diarysta sformułował ideał człowieka odciskającego swe piętno na biegu historii. Roger Stéphane zaś określił swych bohaterów jako „ostatnich, którzy zapragnęli pisać historię małą literą; ostatnich, którzy próbowali podporządkować historię ich własnemu przeznaczeniu”⁶⁰. Stéphane – a za nim Sartre – wymiennie nazywa awanturника człowiekiem czynu. Trzebiński marzący o czynie przystałby na taką kwalifikację. Problematyczne okazują się natomiast wyznaczniki awanturniczego działania. Aby najkrócej scharakteryzować czyn awanturника, Stéphane przytacza fragment *Woli mocy* Nietzschego: „1. Nie znamy motywów akcji. 2. Nie znamy akcji, której dokonujemy. 3. Nie wiemy, co z niej wyniknie”⁶¹. Jeżeli istotną przyczyną podjęcia przez awanturника działania jest żądza spektakularnego wyczynu i bohaterstwa – a więc wola wielkości i mocy w czy-

⁶⁰ R. Stéphane, *Portrait de l'aventurier. T.E. Lawrence – Malraux – von Salomon. Précédé d'une étude de J.-P. Sartre*, Paris 1965, s. 50. Na tym też wydaniu opieram streszczenie wywodu Stéphane'a.

⁶¹ W pierwszym z cytowanych punktów chodzi o nieznaną przyczynę motywów irracjonalnych. Racjonalizacja podjętej akcji stanowi w tym wypadku odrębne zagadnienie.

stej postaci – jak na tym tle przedstawia się sytuacja Trzebińskiego, który wszak wypowiedział w dzienniku nadzieję zostania „najpotężniejszym z ludzi” (*PII*, 68, s. 218)? Innymi słowy, przy lekturze dziennika powraca pytanie wyłonione w toku analizy polemiki Trzebińskiego z Miłoszem: czy do autora *Aby podnieść różę...* przystaje określenie „nowy jakiś polski Nietzsche”⁶²?

W niejednym miejscu dziennika Trzebiński prezentuje indywidualizm i woluntaryzm doprowadzone do skrajności. Pierwsze „indywidualistyczne olśnienie” przynosi refleksja nad Brzozowskim. Diarysta dochodzi do przekonania, że „wrogi był brzozowskiemu (a właściwie nie tyle wrogi, co niebezpieczny!)” moralny imperatyw Kanta, czyli wskazówka zalecająca jednostce postępować tak, aby zasady jej postępowania mogły stać się powszechnie obowiązującą i przynoszącą pożytek ludzkiej społeczności normą etyczną. Priorytetem konkurencyjnym w stosunku do dobra ogółu okazuje się „już nie irracjonalna, ale po prostu zaświatowa wierność sobie” (*PI*, 17 XII 1941, s. 43). Opozycja „indywidualne – społeczne” przenika do świadomości Trzebińskiego, przy czym biegun indywidualizmu jako „brzozowski” opatrzone zostaje znakiem dodatnim. Następnie diarysta spostrzeża, że – idąc powyższym tropem – można wyobrazić sobie subiektywizację obiektywności, w myśl której rzeczywistością jest tylko to, co zgodne z indywidualną „prawdą woli”. Konsekwencja takiego stanu rzeczy wyraża się w stwierdzeniu: „indywidualizm, drogą do prawdy” (*PI*, 5 V 1942, s. 98). Wszelkie ograniczenia zewnętrzne, rzeczywiste, ulegają odrealnieniu:

Wiara w „pełną rzeczywistość” w sensie ontologicznym, czy rzeczywistość jako pewien imperatyw? Wiara w „pełną rzeczywistość” w sensie ontologicznym jest niemożliwa i odrzucam ją. Pozostaje wiara w imperatyw (*PII*, 15, s. 168).

Chodzi o imperatyw wielkości własnej zawierający się w imperatywie wielkości imperialnej. Obydwa imperatywy stanowią wyraz subiektywizmu i woluntaryzmu jednostki i wąskiej grupy. Względy konkretne tracą na znaczeniu. Deprecjacji podlega zwią-

⁶² W ten sposób określił Trzebińskiego Miłosz w *Traktacie poetyckim*.

zana z nimi odpowiedzialność. I tak na przykład czytamy w dzienniku, że na temat Miłosza powiedzieć można różne korzystne rzeczy, „ale przytłacza go poczucie odpowiedzialności, rzeczywistość” (PI, 21 III 1942, s. 74).

Tymczasem „pospolitość skrzeczy”. Trzebiński otrzymuje sygnały, że poza imperatywem istnieje jednak „»pełna rzeczywistość« w sensie ontologicznym”, chociażby w postaci matek stojących przed widmem śmierci swych jedynaków–konfederatów:

Stykam się z tą pokorą matek, którym się wydaje, że z wszystkiego, co człowiek sumieniu winien, można otrzymać zwolnienie, że tym kimś mogą być właśnie – ja. To naprawdę onieśmiela, kiedy pomyśli się za kogo one, matki moich ludzi – biorą mię, za jakiego władcę sumień. (...) nie, to nie ludzka już rzecz (PII, 14, s. 168).

Onieśmienie i poczucie, że dopuszcza się uzurpacji, zwalczą Trzebiński metodą autoperswazji. Jednakże bez pełnego sukcesu:

kiedy indziej będę musiał posyłać na to innych, moich ludzi. posyłać – być może – na śmierć. to jest w rezultacie głupstwo, no, w perspektywach historycznych np., ale mimo to towarzyszy temu jakaś-taka fatalna atmosfera (PI, 27 VIII 1942, s. 138).

Oskarżenia, które słyszał pod swoim adresem – zapewne o brak wyobraźni i lekkomyślność w stosunku do ludzkiego życia – nazwał Trzebiński szlachetnymi. W tym samym akapicie twierdził, że „tu nie chodzi o onanistyczną odpowiedzialność. bo to, to gówno” – do czego „trzeba się przyzwyczaić” (PI, 21 VI 1942, s. 123). Wcześniej subiektywistyczny woluntaryzm człowieka tworzącego historię zaklasyfikował jako niepoczytalność, ale i bohaterstwo wyższego rzędu, szlachetniejszego rodzaju – „bohaterstwo metafizyczne”⁶³. Mechanizm fantazmatu „człowieka epokowego”, „obywatela historii”, awanturnika–bohatera niespodziewanie odsłonił Trzebiński w nocy pośmiertnej o Bojarskim. Z tekstu dowiadujemy się, że „Niezwykłością życia jest jego energia, jego pęd ku nieznanemu, poszukiwanie wypadku”. Na tej – wywiedzionej z *Le-*

⁶³ „prawdziwa twórczość, prawdziwa oryginalność jest dowodem bohaterstwa metafizycznego. nigdy nie ma się pewności, jakie skutki może wywołać stworzona przez nas przyczyna” (PI, 18 III 1942, s. 71-72).

bensphilosophie – zasadzie polega jego istota i wartość. (W nocie zwraca uwagę nieobecność moralnych kryteriów wartościowania.) Najszczytniejszą rzeczą stanowi zatem działanie, akcja – czyn sam w sobie bez względu na motywy, treść i skutki⁶⁴. Jedyną definicją – a zarazem motywacją – czynu, jaka pojawia się w tekście brzmi: „Czyn jako chęć świadectwa o sobie”⁶⁵. Za najwyższy stopień czynu uznane zostaje bohaterstwo. Trudno o pełniejszą kwintesencję awanturnictwa w stylu nietzscheańskim.

Na tym etapie dociekań na pytanie o nietzscheanizm (nietzscheaństwo?) Trzebińskiego należałoby odpowiedzieć twierdząco. Jednakże rozpoznać w sobie nietzscheańskiego awanturnika to otwarcie przyznać się do moralnego nihilizmu przed światem i – przede wszystkim – przed samym sobą. A do tego nie był zdolny żaden z bohaterów książki Stéphane’a. Cóż dopiero Trzebiński! Lawrence, Malraux, von Salomon podjęli próbę ucieczki przed Nietzschem. Starali się wymówić od wyciągnięcia z myśli Nietzschego ostatecznych konsekwencji. W tym sensie ucieczka od Nietzschego była jednocześnie ucieczką od Gide’a, który konsekwencje takowe wyciągnął i zawarł w formule *acte gratuit*⁶⁶. Ów właśnie *acte gratuit* okazał się nie do zniesienia dla bohaterskich skądinąd awanturników, o czym traktuje Jean-Paul Sartre w przedmowie do studium Stéphane’a. Sartre wyjaśnia, jak zachowuje się awanturnik aspirujący do

⁶⁴ „Z Twej wyprawy po próbę, z Twego szukania Graala, nie wróciłeś. Myślę, że krzywdę wyrządziłby Ci ten, ktoby chciał sprawdzić, czy Twój Graal naprawdę był Graalem. Istota problemu sprowadzała się do Twego niepokoju” ([A. Trzebiński], *** [Nota pośmiertna o Bojarskim], dz. cyt., s. 1).

⁶⁵ Tamże. Jak widać, do indywidualizmu, subiektywizmu, woluntaryzmu oraz immoralizmu dołącza w analizowanym tekście energetyzm i witalizm.

⁶⁶ Kwestię filiacji intelektualnej łączącej dwóch myślicieli poruszył Czesław Miłosz w pierwszych słowach eseju, który – jak wiadomo – oburzył Trzebińskiego: „»Gdy czytam na nowo Nietzschego, często pióro wypada mi z ręki, do tego stopnia wydaje mi się wtedy, że wszystko, co miałem do powiedzenia, on powiedział już przede mną i lepiej, niżbym kiedykolwiek potrafił« – są to słowa André Gide’a” (Cz. Miłosz, *Zupełne wyzwolenie*, dz. cyt., s. 53).

bohaterstwa w sytuacji, gdy treść i konsekwencje czynu, który przedsięwzięcie, są mu obojętne:

Bohaterstwo potrzebuje pretekstu, w przeciwnym razie będzie tylko samobójstwem⁶⁷. (...) Aby ich [awanturników–bohaterów] pochówek był pompatyczny, aby żyli długo w ludzkiej pamięci, trzeba, by walczyli o to, co w ich epoce ma najgłębszy sens i czemu towarzyszy największa nadzieja. W ten sposób zawierają przymierze z ruchem rewolucyjnym albo narodowym ruchem oporu. Owe zbliżenia jednak są tylko prowizoryczne (...). Waga celów zbiorowych rozświetla czyn awanturника, ale jest to oświetlenie niebezpośrednie. (...) Czyn awanturника oscyluje nieprzerwanie między najbardziej szaleńczą szczodrością a najbardziej egoistycznym samobójstwem. Czyn awanturника wymaga wiary i niszczy wszelką wiarę: awanturnik ulega mistyfikacji, jeżeli wierzy w to, co czyni; jeżeli nie wierzy, jest oszustem⁶⁸.

Z psychologicznego punktu widzenia nie ma to jednak nic wspólnego z cynizmem. Na temat Lawrence'a, Malraux i von Salomona Stéphane pisze:

⁶⁷ W spostrzeżeniu Sartre'a tkwi rozwiązanie zagadki śmierci Bojarskiego. W żadnym razie nie uważam, aby Bojarski przejawiał skłonności samobójcze. Żył natomiast przemożne, obsesyjne pragnienie bohaterstwa i niecierpliwie wyglądał okazji odpowiedniej dla realizacji swego marzenia: „Zapłaciłeś za ten niepokój najwyższą cenę. W oczach postronnych i niepotrzebną. Ale nie w Twoich oczach, Ty to czułeś, Ty szukałeś po omacku śmierci – sam. (...) nie udało się Ciebie powstrzymać na tej krawędzi, zatrzymać. Usłyszałeś huk przepaści silniej, niż głos wewnętrznej przestrogi” ([A. Trzebiński], *** [Nota pośmiertna o Bojarskim], dz. cyt., s. 1). Na przykładzie Bojarskiego można zaobserwować, jak ludzkie pragnienie życia i lęk przed śmiercią konkurują z żądzą bohaterstwa. Śmierć zaś staje się pokusą, ponieważ – w myśl kulturowej konwencji – poświęcenie życia dla tak zwanego „wyższego celu” czy dla „idei” jest najpewniejszą przepustką do bohaterstwa. Dla Bojarskiego problemem było znalezienie odpowiedniego pretekstu. Z udziałem w wyprawie Uderzeniowych Batalionów Kadrowych musiał się – jako gruzlik – pożegnać. Powtórzenie pomysłu Małego Sabotażu AK – chodzi o złożenie wieńca pod pomnikiem Kopernika – mieściło się w zasięgu jego możliwości. Nie sądzę natomiast, aby Bojarski zaliczał się do samotnych, wątpiących, zrozpaczonych awanturników. Żądza bohaterstwa zrodziła się w nim raczej z zawiadacko-sarmackiego, jak mniemam, podszeptu.

⁶⁸ J.-P. Sartre, *Préface*, w: R. Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, dz. cyt., s. 23-25.

Gdy dobrze się przyjrzeć, wydaje się, że angielski oficer, francuski pisarz i zabójca Rathenaua sami potrafili znaleźć niejaki dystans do swych ideologicznych usprawiedliwień. O ile mitomania współczesnych utrwaliła ich w roli sekciarzy, o tyle ich dzieło ujawnia częściowo ich sekret. Ścisłej, należy rozróżnić w ich dziele – aby posłużyć się słownictwem freudowskim – zawartość utajoną zawierającą klucz do zawartości jawnej. Nie chcę powiedzieć, że dla von Salomona odrodzenie Niemiec nie wymagało bezustannego działania; że Malraux autentycznie nie żywił nienawiści do Czang Kaj-Szeka; że Lawrence nie kochał Arabów. Ale ani owe wymogi, ani owa nienawiść, ani owa miłość nie tłumaczą wystarczająco losów, które wywołały⁶⁹.

Awanturnik pragnie wierzyć, poszukuje przedmiotu wiary możliwie najbardziej obiektywnego – jakby nosił żałobę po Absolutcie, żywiąc podświadomą nadzieję na jego zmartwychwstanie⁷⁰. A ponieważ nie ma szans na restytucję pozaludzkiej, obiektywnej transcendencji, jej miejsce wypełnia konstrukt arbitralnie ustanowiony przez człowieka jako absolut⁷¹.

⁶⁹ R. Stéphane, dz. cyt., s. 60.

⁷⁰ O środowisku Ernsta von Salomona czytamy: „Uderzającą cechą sylwetki społecznej oraz indywidualnej wielu przedstawicieli niemieckiej Rewolucji Konserwatywnej jest anarchia, połączona z tęsknotą za porządkami absolutnie obowiązującymi, za ideą, która mogłaby uzasadnić ofiary najwyższej rangi” (W. Kunicki, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 30). W ten sam sposób komentuje Kunicki kontekst, w jakim zostało sformułowane przez Ernsta Jüngera hasło „anarchii serca” (por. tamże, s. 22).

⁷¹ Być może w tym kontekście pomyśleć można także o losach Yukio Mishimy. Pisarz – nie mogąc zaakceptować demokracji, ekonomicznego dobrobytu i pacyfizmu, które uważał za przyczynę duchowego letargu Japończyków – wybrał „piękną śmierć wojownika”, czyli rytualne samobójstwo. Ze swego seppuku uczynił jednak sprawę w najwyższym stopniu publiczną, poprzedzając je próbą wojskowego zamachu stanu – z góry wprawdzie skazaną na niepowodzenie, lecz transmitowaną przez media. I tak, stojąc na czele czterech zamachowców uzbrojonych w jeden samurajski miecz, w obecności kamer telewizyjnych, wzywał kilkuset zdezorientowanych żołnierzy do powstania w imię honoru, istoty japońskości skodyfikowanej w jasnych zasadach samurajskiej tradycji, w imię przywrócenia Japonii statusu mocarstwa. Mishima odebrał sobie życie w 1970 roku. Scenę swojej

Proces ten nietrudno prześledzić na przykładzie Trzebińskiego. Początkowo diarysta manifestuje zwątpienie i wolę wielkości – przeżywa „męczarnie woluntarystyczne”, a zarazem gorączkowo poszukuje dla nich zewnętrznego pretekstu i celu (por. *PI*, 9 VI 1942, s. 116). Wiara czy raczej – jak określił Stéphane – „ideologiczne usprawiedliwienie” pojawia się w drugiej kolejności i na nietypowej, symptomatycznej zasadzie:

no, trzeba raz poważnie w to uwierzyć. mnie brak przede wszystkim wprawy. ale to ten rok musi mi dać (*PI*, 14 VI 1942, s. 121).

Zjawisko, które obserwujemy, stanowi więc przeciwieństwo spontaniczności. Najpierw zapada decyzja o wierze, która zresztą przypomina Trzebińskiemu grę na loterii:

decyduję się na „grę na wszystko”. zbyt mię męczyło (...) dekadencie torturowanie się bez celu.

no, nie wiem zresztą, jak będzie z realizacją (*PI*, 14 VII 1942, s. 132).

Trzebiński gotów uwierzyć „w heglowskiego ducha czasu albo w nadprzyrodzoną moc pewnych wątków historii. Idee panujące nad ludźmi” (*PII*, 29, s. 187). Stéphane podkreśla w swojej pracy, że fascynacja awanturника ideologią jest bardziej urzeczeniem historiotwórczą rolą ideologii niż jej konkretną treścią. Spostrzeżenie to pozwala pojąć, jak mogło wyjść spod pióra Trzebińskiego poniższe zestawienie „ludzi epokowych”:

śmierci odegrał pięć lat wcześniej w filmie *Patriotyzm* – według własnego opowiadania pod tym samym tytułem – gdzie grał rolę przegranego oficera-puczysty. Samobójczy gest Mishimy można rozumieć jako próbę przywrócenia autentyczności i nadania nieodwołalnej – a w skali jednostkowego życia faktycznie absolutnej – sankcji wartościom, które w ówczesnej Japonii budziły niezrozumienie, o ile nie – politowanie. Przy czym głównym adresatem tego gestu byłby sam Mishima ze swoim wątpieniem, pragnący – by przypomnieć słowa Trzebińskiego – „samemu sobie łeb ukręcić”: symbolicznie i całkiem dosłownie. Mishima wątpiący? Marguerite Yourcenar poświęciła twórczości pisarza przejmujące studium, któremu nadała tytuł *Mishima ou la vision du vide* [*Mishima albo wizja pustki*] (1980).

Kalwin – Rousseau – Bonaparte, w pewnym sensie – Marks – Lenin – Hitler. Historia Hitlera jest jedną z najbardziej pasjonujących, chyba (*PII*, 61, 213).

Awanturnicze zadanie „Wielkiego życia, nie tylko: wielkiej twórczości” (*PII*, 90, s. 236) – jakie Trzebiński sobie wyznaczył – wraz z przyjęciem przezeń konfederacyjnej wiary zyskało kształt i treść, a także sankcję. (Trzebiński starał się – nie zawsze skutecznie – wyobrazić sobie, że jest to sankcja absolutna.) Ostatnią niedogodność stanowiła „»pełna rzeczywistość« w sensie ontologicznym” – w szczególności rzeczywista odpowiedzialność za rzeczywiste konsekwencje przedsięwziętych kroków. Tu jednak przydał się scholastyczno-magiczny zabieg polegający na podziale kłopotliwego pojęcia na dwie części i amputacji części niepożądaney, uznanej uprzednio za złą⁷². Problem odpowiedzialności rozwiązał Trzebiński przez odrzucenie odpowiedzialności względnej (wobec ludzi) na rzecz odpowiedzialności bezwzględnej (wobec Boga i historii). Nie pamiętał przy tym, że definicja owych absolutnych jakoby instancji – Boga i historii – została arbitralnie sformułowana przez Konfederację Narodu. Oślepiiony i rozjątrzony projektem wielkości diarysta przekreślił możliwość kompromisu z rzeczywistością, oceniając ów kompromis jako konformizm i koniunkturalizm:

Wobec Boga i historii, tych dwu okrutnych pokus, nie istnieją pokusy inne. Każda koniunktura i zależność od niej – jest dowodem lekkomyślności (*PII*, 72, s. 220).

Tuż poniżej dekretował prymat woli – własnej woli doróżnienia do absolutu bez względu na popełniane błędy, „bez względu na trudności. Bez względu na cenę”.

Na próżno Adam Mauersberger ostrzegał Trzebińskiego przed konsekwencjami fanatyzmu („Chodziło mu o to, że relatywizm nie rodzi okrucieństwa, a wiara – jest właśnie bezlitosna i karząca” – *PII*, 65, s. 215)⁷³. Trzebiński poczuł się uprawniony do sprawowa-

⁷² Metoda opisana przez Jana Józefa Lipskiego i wspomniana już w niniejszej pracy (por. początek podrozdziału *Europejskie zdobycze polskiego nacjonalizmu*).

nia rządu dusz z chwilą, gdy własną wolę zaczął postrzegać jako wolę autonomiczną, transcendentną, absolutną. Dokonana przezeń autolegitymizacja stanowiła szczytowy wykwit subiektywizmu:

Jestem coraz mniej egoistą, Boże. Ci, co patrzą na to z zewnątrz, nie uwierzą może, bo widzą samą moją dumę i upór. Moją dumę i mój upór. A nie widzą fundamentu mnie samego. A ja sam czuję się służbą i ideą. Mogącą i muszącą kształtować ludzi (PII, 81, s. 228)⁷⁴.

Było to spełnienie pozorne, gdyż nadwątlone regularnymi przyływami zwątpienia i rozsadzane przez wewnętrzną sprzeczność. Podobnym niepowodzeniem zakończyła się publicystyczna próba połączenia koncepcji Gide'a z koncepcjami Piaseckiego w artykule *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*.

⁷³ Mauersbergerowi nie chodziło o relatywizm tożsamy z nihilizmem, lecz o postawę opisaną później przez Jana Strzeleckiego: „absolutyzm moralny bywał zwykle intelektualnym symbolem uroszczeń prawicy, znakiem konserwatyzmu, nieufności wobec życia i przyszłości. Był uznawany za kult sprzyjający uprzywilejowanym, nadający dostojęstwo niedostojnym sprawom nierówności, namaszczać ziemskie hierarchie ponadziemskim blaskiem. Był nadto kojarzony z dążnością do nietolerancji, płynącej z upatrywania w wartościach własnych wartości jedynych, ze skłonnością do pogardy i nienawiści do ludzi innej wiary lub obyczaju. Relatywizm, podważając wiarę w prawo do pogardy, miał więc swój udział w historycznym ruchu na rzecz sprawiedliwego społeczeństwa, w poszerzaniu kręgu ludzi objętych poczuciem wspólnoty. Ale udział ten wiązał się z uznaniem wartości absolutnej działania przewyżniającego pomniejszanie człowieka i z uznaniem norm moralnych obowiązujących we wspólnocie równych za powszechnie obowiązujący drogowskaz. (...) Jego podstawą była teza o braterstwie ludzi” (J. Strzelecki, *Próby świadectwa*, w: tenże, *Kontynuacje* (2), Warszawa 1974, s. 37-38).

⁷⁴ Jeszcze w początkach roku 1942 Trzebiński krytykował Ryszarda Matuszewskiego za przekonanie o posiadaniu monopolu na prawdę absolutną: „matuszewski (...). ktoś z rodziny sienkiewiczowatych. stoi na stanowisku: »znam prawdę świata«... zamiast walczyć o nią – on ją zna... taki-tam syty... kapitalista prawdy” (PI, 4 I 1942, s. 50); „myśli jego [Matuszewskiego] są skończone, to co u sienkiewicza – choć pozornie chciałby dać myśl »in statu nascendi«” (PI, 9 I 1942, s. 53). Z biegiem czasu jednak diarysta coraz częściej daje do zrozumienia, że dołączył do „rodziny sienkiewiczowatych”.

We wstępie do studium Stéphane'a Sartre obserwuje, jak awanturnik miota się, „usiłując usprawiedliwić swe przedsięwzięcie przez przypisanie mu celu, w który nie wierzy; poszukując totalnej obiektywności, aby roztopić ją w absolutnej subiektywności”. Wyrok filozofa brzmi krótko: „Żadnych rozwiązań owych antynomii, żadnej syntezy owych sprzeczności”⁷⁵. Awanturniczą kondycję określa Sartre jako niemożliwą. Andrzej Trzebiński był właśnie jednym z tych, którzy podjęli trud niemożliwego pogodzenia sprzecznych strategii, trud ucieczki od Nietzschego, a zarazem od samego siebie – daremny trud awanturnika.

Tanatyczna fascynacja

Pisanie dziennika jest dla diarysty nie tyle możliwością czy jedną z potrzeb, ile koniecznością. Niepogodzony ze sobą i światem, o ponadprzeciętnej wrażliwości – często także o osobowości neurotycznej – poddając się imperatywowi zapisu codziennego, korzysta zarazem z jego właściwości terapeutycznych. Prowadzenie dziennika stanowi przejaw instynktu samozachowawczego, odruch samoobrony wobec przytłaczającej presji zewnętrznej rzeczywistości i rozdarć wewnętrznych. Podobnie dla Trzebińskiego wyznanie intymne stało się ucieczką i sojusznikiem. Dziennik przyszedł mu z pomocą, umożliwiając uzewnętrznienie dręczących problemów przez wypowiedzenie ich na piśmie. Można zaoponować, że eksterioryzacja tego typu nie jest pełna, ponieważ zwierzenia nie wykraczają poza zamkniętą dla otoczenia przestrzeń tekstu. Jednak obiektywizacja myśli i uczuć w języku wymaga ich zrozumienia i uporządkowania, co ułatwia późniejszą analizę i wyciąganie wniosków. W przypadku Trzebińskiego osiągnięta ostrość widzenia nie przyniosła wprawdzie rozładowania napięć ani wrażenia panowania nad sytuacją. Przeciwnie, lęk i poczucie zagrożenia potęgowały się wraz ze wzrostem świadomości. Kreując swój wizerunek dla potrzeb kontaktów z ludźmi, Trzebiński starał się uchodzić za osobę niewzruszoną.

⁷⁵ J.-P. Sartre, *Préface*, dz. cyt., s. 30.

Ponadto w myśl reguł konspiracji, pełniąc funkcję przełożonego, nie mógł ujawniać wobec podwładnych targających nim obaw i wątpliwości. Lecz nawet gdy nie jest w stanie zapewnić uzdrowienia, dziennik przynosi ulgę. Okazuje się cenny jako obszar, gdzie można mówić o sprawach, których nie wolno poruszać publicznie, jak również o tych, o których powiedzieć nie ma komu.

Problemem stale obecnym w dzienniku Trzebińskiego jest śmierć. Co innego jednakże oznacza śmierć w pierwszej, a co innego w drugiej części tekstu. W przeciągu półtora roku objętego ocalałym zapisem stosunek diarysty do śmierci przeszedł radykalną ewolucję. W okresie od 15 grudnia 1941 do 25 listopada 1942 roku wzmianki na ten temat występują bardziej sporadycznie i w większym oddaleniu od siebie niż w części pochodzącej z drugiej połowy roku 1943. Co było tego przyczyną? Pierwsze myśli o śmierci nie zostały wywołane przez okupacyjną rzeczywistość. Ich źródło tkwiło w sposobie przeżywania samego piszącego. Trzebiński dotkliwie odczuwał wchodzenie w dorosłość. Obserwacja ludzkich zachowań i międzyludzkich relacji budziła w nim wstręt i obrzydzenie. Życie zaczął postrzegać jako niemożliwe do przeżycia bez daleko idącego kompromisu, fałszu i obłudy, może nawet rezygnacji z siebie:

ot, „dorosłe” życie zaczyna się właściwie, dziwne i dorosłe. jak boleśnie nie rozumiałem go. nie rozumiem do dziś, chociaż patrzą teraz jakby spoza ram. tyle świństw, tyle nędzy i upokorzeń! (PI, 31 III 1942, s. 78)...

Zaczął też uważać się za osobę chorą na życie i życiem zatrutą:

boże, jak to strasznie ciężko żyć. miałem gorączkę, chorowałem dwa dni, sam nie wiem, na co i z czego. chyba na samo życie, czy z powodu życia (PI, 20 VI 1942, s. 123).

Skutków toksycznego działania życia upatrywał wszędzie. Wszystko sprawiało mu ból i stawało się nieznośne. Równowagę ducha zastępowało rozdrażnienie⁷⁶. Niebagatelnym czynnikiem

⁷⁶ „mam pisać o przeżyciach!... o czym? o tym. że się tak męczę, że się tak strasznie męczę. (...) i teraz jeszcze te pchnięcia. (...) mój dom jest cały tak właśnie chory i anormalny.

destabilizującym – o ile nie destrukcyjnym – był rozpad domu, o czym dowiadujemy się po części z dziennika Tarłowskiego⁷⁷, a po części – jakby mimochodem – z zapisków Trzebińskiego⁷⁸. Uniwersytet, kontakty koleżeńskie – także miłość – nie przynosiły Trzebińskiemu radości ani satysfakcji. Związki z Martą i Anną nr 1 rozpadły się, powodując okresy załamania i twórczej niemoicy. Anna nr 2, wymagająca i niezależna, była przyczyną emocjonalnych burz i rozterek. Olbrzymie ciśnienie wytwarzała praca w Biurze Kolportażu Konfederacji Narodu: wysiłek organizacyjny, wyjazdy łączniczek, ich opóźniające się powroty, wizyty matek nieobecnych. Przez drugą część dziennika przewija się sprawa aresztowanej przez Gestapo Aleksandry Chrzanowskiej (pseud. Iwona)⁷⁹, która z Pawiaka słała do Trzebińskiego pełne wyrzutów listy z prośbą o zebranie okupu. Wcześniej Trzebiński wydał jej rozkaz bezwzględnego milczenia w trakcie przesłuchań, zdając sobie sprawę, że najprawdopodobniej zażądał niemożliwości i mając świadomość, że na nim – w razie tragedii – zaciąży odpowiedzialność za losy podwładnej. W pierwszej części dziennika dominuje obawa przed narastaniem komplikacji. Później

zawsząd te razy! szymanowska, szmydtowa – i te drobne uklucia... całe życie w domu, każde słowo matki, ojca, każde słowo zosi. wczoraj przyszła halina. i ona też naniósł mi niechęci, obcości – taka drobna rzecz” (*PI*, 5 I 1942, s. 52).

⁷⁷ „Był u mnie Andrzej. W domu wybuchła jakaś mieszanka piorunująca »rodzinych niesnasek«, siła eksplozji wywiała go z domu, a pęd równy popędowi przywiódł go do mnie” ([J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniego*, 9 III 1941, dz. cyt., s. 51).

⁷⁸ „imieniny zosi. nawet nie dzwoniłem. do domu mam powrót zamknięty” (*PI*, 16 V 1942, s. 101); „nie mam domu, niczego po prostu” (*PI*, 2 VI 1942, s. 112); „Od półtora roku ojciec znikł z mego życia zupełnie. To był początek likwidacji naszego »domu«. Domu w tym mieszczańskim, ale jednak pozytywnym znaczeniu. Ja przeniosłem się wtedy na Kolejową, ojciec pod Radom, zostały na Klonowej – Matka i Magdalena. I odtąd mój »dom« urwał się” (*PII*, 30, s. 188). Może pozostawione jeszcze w rękopisie – na życzenie Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej – fragmenty dziennika zawierają bliższe informacje na ten temat?

⁷⁹ „Miała zapalenie woreczka żółciowego. Wzięli ją w takim stanie. Brat właśnie zapalenie wychodził z Uderzeniem. Rodzina kompletnie ograbiona” (*PII*, 8, s. 159).

Trzebiński odczuwa udrczenie dalszym rozwojem wypadków. Jednocześnie jednak potrafi zdobyć się na odwrócenie perspektywy i samokrytycznie przyznać, że w swoim życiu nie tylko walczył z chaosem, lecz częstokroć jeszcze go powiększał (por. *PI*, 20 IV 1942, s. 92).

Wcześniej, w styczniu roku 1942, chorobę na życie określił jako rzecz piekielną, bolesną i nieuleczalną – z jednym wszakże zastrzeżeniem. W podobnych chwilach powracał bowiem – niczym do obietnicy uzdrowienia – do zamiaru popełnienia samobójstwa (por. *PI*, 5 I 1942, s. 51-52). *Le mal de vivre* Trzebińskiego potęgowała bowiem – a także nadawała mu określony kształt – literatura. Czytając w zapisie z maja tego samego roku o kolejnym „przyptywie ideek samobójczych” (*PI*, 22 V 1942, s. 104), trudno nie pomyśleć – zważywszy na stylizację językową – o inspiracji Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, jego wywodami filozoficznymi, losami bohaterów jego powieści i dramatów (Trzebiński był akurat w trakcie lektury *Pożegnania jesieni*). Na myśl przychodzi wreszcie samobójcza śmierć samego Witkacego. Odczuwający silną potrzebę kreowania własnej osobowości, zafascynowany postaciami oraz dziełami literatury, Trzebiński uczynił swoje potencjalne samobójstwo przedmiotem malarsko-literackich wizji. Tragiczną akcję umieścił w feerycznej scenerii jesiennej, przypominającej tło śmierci Atanazego Bazakbala w *Pożegnaniu jesieni*. Gdy styczniowe rojenie odżyło w sierpniu, opis okazał się jeszcze bogatszy i niezwykle kunsztowny, pełen emfaticznej ekspresji⁸⁰. Śmierć w jesiennych dekoracjach urosła

⁸⁰ „Pragnę śmierci. Trzeba umrzeć, może już na jesieni, a w każdym razie w tym roku. (...)”

Sierpień się kończy...

stanie się jesień, nagła i fermentująca. Zewrą się odwieczne dwa kolory: czerwień i żółć. Jesień bez jednego opadającego listu, bez niczyjej późnej, czerwonej miłości. Chłód.

Ranki mgliste albo porywająco wielkie, niezapełnione miłością. Wyjdę. O, tak – wyjdę. Za miasto ścieżkami pogiętymi jak stare druty, ścieżkami wąskimi jak parę źdźbeł... (...)

I trzeba stanąć ponad wszystkim. Ponad młodością przede wszystkim. Tamtą burzliwą, wykolejoną, bolesną, ale bogatą, żywą młodością. I poetą już nie być. Nie można.

w pierwszej części dziennika do rozmiarów fantazmatu zatraćającego o kabotyństwo. Omawiany opis każe wątpić, czy samobójstwo potraktowane zostało przez Trzebińskiego jako rzeczywisty problem. Mamy natomiast podstawy sądzić, że posłużyło raczej za pretekst do skreślenia kilku akapitów wysmakowanej prozy poetyckiej. Westchnienie „przecież już nie należę do żywych, to, że żyję – to nic nie znaczy” (PI, 5 I 1942, s. 51) oraz upatrywanie szlachetności w poszukiwaniu śmierci (por. PI, 12 IV 1942, s. 87) wydają się elementem przybranej pozy. W każdym razie wyraz, jaki nadał im piszący, odznacza się wysokim stopniem skonwencjonalizowania.

Podobnie przedstawienie samobójstwa w kategoriach programu estetycznego, projektu dzieła sztuki czystej i bezinteresownej, jest zabiegiem o zdecydowanie literackim, konwencjonalnym rodowodzie. Odsyła bowiem do koncepcji *acte gratuit* Gide’a⁸¹. W *Pamiętniku Giovanięgo* odnajdujemy ponadto – w kontekście samobójstwa właśnie – ślad wcześniejszej fascynacji Andrzeja-gimnazjalisty przybyszewszczyzną⁸². Inspiracji w tej kwestii szukał Trzebiński również u Brzozowskiego. Za Brzozowskim właśnie zaczął rozpatrywać samobójstwo na tle życia postrzeganego jako zbyt nędzne, przyziemne i niegodne świadomego człowieka⁸³. Przez

– Umrzeć.

Trzecia jesień – śmierć. Tylko zrobić to mądrze, bardzo mądrze. (...) dzień wolności nie może mię zastać żywym.

Czerwień i żółć. Usta czerwone i młode we włosach żółtych... Odwieczne dwa kolory jesieni” (PI, 19 VIII 1942, s. 137-138).

⁸¹ „konieczność mojej śmierci staje się coraz oczywistsza. tylko że musi być piękna, musi się dobrze udać.

pięknie dla samego piękna i dla mnie. dla nikogo poza tym. (...) zamiast bohaterstwa miałbym tylko i jedynie – piękno” (PI, 30 VII 1942, s. 134).

⁸² „Biedny Jędrusiu – jak mi cię żal, jak ty cierpisz. A może lepiej »wyzwolić się«, tak jak radzi mistrz Stach [tu: Stanisław Przybyszewski]. Palnij sobie w łeb i wszystko się skończy. Biedny Andrzejek” ([J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovanięgo*, 10 VIII 1940, dz. cyt., s. 49).

⁸³ W *Płomieniach* samobójstwo Brenneisena i Warii dowodzi ich moralnej mocy i wierności ideałom, oznacza wybór wolności przeciwko życiu w świecie, gdzie „ludzkie robactwo zagryza się wzajemnie bez światła i bez szmeru” (S. Brzozowski, *Płomienie*, słowo wstępne A. MENCWEL, Warszawa 1983, s. 304).

ostateczny gest rozumiał wówczas odmowę udziału w grze kłamstw i pozorów, a także zwycięstwo nad biologicznym determinizmem – nad zwierzęcym i bezrozumnym pragnieniem życia, nad bezwarunkowym przypisywaniem życiu najwyższej wartości:

przez całe życie starałem się bronić świata. czułem moralny obowiązek tłumaczenia go przed samym sobą. a teraz – teraz, kiedy mogę już nie żyć... wyrzucić z siebie tę górę kłamstw, które nazywałem walką. zaśmiać się bez odrobiny litości z wszystkiego, z całej nędzy świata i z tych swoich kłamstw popełnianych w imię życia, na razie jeszcze nie mam w sobie trucizny, ale w tej ostatniej półgodzinie czy godzinie, kiedy wie się, że już nie grozi powrót – że już życie się nie zemści – odetchnąć – odetchnąć tym tłumionym przez dwadzieścia lat śmiechem (PI, 5 I 1942, s. 52).

(...) życie to wcale nie rzecz bez wartości, rezygnacja z życia dziś właśnie – to zwycięstwo. to przełamanie tych wszystkich kurczowych stęsknionych żądz (PI, 9 I 1942, s. 52)...

Śmierć samobójcza nabiera u Trzebińskiego charakteru naturalnej konsekwencji istnienia, „jest jak kwiat, który hoduje się w sercu i który nareszcie zakwita. kwiat zbuntowany wprawdzie przeciw swoim korzeniom, kwiat śmierci przeciw korzeniom życia, ale czy nie pozornie tylko – ?” (PI, 10 IX 1942, s. 142-143). Użycie zaczerpniętej z Brzozowskiego metafory i wzmocnienie jej powtórzeniem prowadzi raz jeszcze do konwencjonalnej estetyzacji – a zatem do przekształcenia samobójstwa z rzeczywistego problemu w motyw literacki.

Czy było to jedynie repertorium impresji kulturalnych – zapis niezobowiązujących młodzieńczych upodobań literackich? O nawiązaniach do śmierci w pierwszej części dziennika należy mówić jako o fascynacji literackim motywem. Zwłaszcza, że fascynację ową cechował wybujały estetyzm przejawiający się w uprawianej przez Trzebińskiego żonglerce stylistycznej – w pomnażaniu *exercices de style* na wybrany temat. Prawdopodobnie – oprócz zamiłowania do literackiego efektu – do wyboru tematu skłoniło Trzebińskiego znękanie nawarstwiający się komplikacjami, rozczarowaniami, brakiem pomocy i oparcia. Jednakże samobójcze fantazje w pierwszej części dziennika odznaczają się niefrasobliwością charakterystyczną dla braku zrozumienia, czym

śmierć jest w istocie. W części drugiej wartość życia nabrała namacalności⁸⁴. *Pamiętnik 1937* – podjęty po okresie porażenia serią tragicznych wypadków w bliskim otoczeniu diarysty, gdy jego własne życie stanęło pod znakiem zapytania – otwiera wyznanie nadziei i wiary w możliwość zrealizowania choć fragmentu planów na przyszłość (por. *PII*, 1, s. 151).

Namacalność śmierci

Radykalnego przewartościowania w myśleniu Trzebińskiego o sprawach ostatecznych dokonała okupacyjna rzeczywistość. Za sprawą rzeczywistości bowiem śmierć przemieniła się w obiektywnie daną faktyczność, ukazując życie w całkiem odmiennym świetle:

wieczór, godz. 11. nie mogę się powstrzymać, aby o tym nie napisać. wracałem od zagórskiego o 10.30 z numerami. najgorszy był posterunek wojskowy na przejeździe.
o tym wszystkim myślałem jadąc jeszcze tramwajem. i wtedy obok myśli – że ostatecznie może być – koniec – druga, radosna, lekka myśl, że jednak (*PI*, 22 VI 1942, s. 125)...

W obliczu śmierci zrodziła się w Trzebińskim świadoma decyzja o życiu. Odtąd w chwilach zmęczenia, zdenerwowania i rozpaczy powracał wydany samemu sobie nakaz: „I trzeba – przede wszystkim – być... Nie zabijać się, jak chciałem” (*PII*, 46, s. 202). Nagle projekty samobójcze wydały się diaryście historyczne i małe, wręcz nieprzyzwoite. Przedwczesną śmierć brał pod uwagę już tylko jako narzuconą przez okoliczności konieczność pójścia śladem kolegów – a także licznych bezimiennych – poległych z rąk hitlerowców. Uznał, że jest zbyt dumny, aby zginąć inaczej (por.

⁸⁴ Lektura drugiej części dziennika uzmysławia, że myśl o samobójstwie potrafiła najść Trzebińskiego w chwili krańcowego zwątpienia i wyczerpania. Występowała jednak z siłą na tyle niewielką, że artyście wystarczyło odnotowanie samobójczego zamiaru w dzienniku. Zapis codzienny wykazał w tym wypadku przynoszące ulgę działanie kompensacyjne.

PII, 68, s. 217). Nawet rzeczywiste cierpienie odsunął na plan dalszy wobec perspektywy utraty życia, które wraz z rozwojem wypadków nabrało wyrazistości, intensywności i smaku. Bliskość śmierci uprościła ogląd rzeczywistości i zmobilizowała do działania – dostarczyła bodźca do walki o pożądany kształt własnej egzystencji, mimo rozczarowań oraz zniechęcenia, jakim początkowo poddawał się autor *Pamiętnika 1937*. Równocześnie jednak obaliła dotychczasowy porządek istnienia i sprawdzony sposób bycia w świecie.

We *Wspomnieniu o Przyjacielu* czytamy o Waławie Bojarskim „napadniętym przez śmierć”⁸⁵. Animizacja śmierci przestała być wówczas zabiegiem stylistycznym. Znaczyła piętno faktyczności odcisnięte w języku. Trzebiński zaczął bowiem doświadczać masowej i jawnej materializacji śmierci, jej inkarnacji w najrozmaitszych postaciach. Tradycyjną personifikację okupacyjna rzeczywistość zastąpiła zbiorem metonimii. Przesłuchanie, trucizna zażyta z bólu i strachu przed samym sobą, publiczna egzekucja, seria z karabinu maszynowego, Aleja Szucha, Pawiak, skok z czwartego piętra, obóz koncentracyjny – Trzebiński nazywał je „tą samą wiadomością powtórzoną w stu wariantach” (*PII*, 2, s. 152). Śmierć mnożyła się i narastała. W dzienniku zaczęło się roić od umarłych. Co rusz trafiamy na ich imiona, czasem na lakoniczne stwierdzenia pokrewne odliczaniu: „Ta nowa śmierć, ta jeszcze jedna śmierć – to zamordowanie nam kierownika Małopolski Środkowej” i „Jeszcze jedna śmierć”, gdy chodzi o Jerzego Cybichowskiego (*PII*, 2, odpowiednio s. 154, 152). Wreszcie Waław: dogorywanie Waławy, śmierć Waławy, żona Waławy, kula rewolwerowa znaleziona w Waławie, ciało Waławy – „Cały bok ciała w jakichś krwawych, opuchłych od krwi, gałganach” (*PII*, 9, s. 161). Trzebiński nie odsuwał od siebie owładniętej śmiercią jawy, choć miejscami próbował ją uwznioślić – jak we *Wspomnieniu o Przyjacielu*, gdzie niedostatecznie bohaterски obraz

⁸⁵ S. Łomień [A. Trzebiński], *Wspomnienie o Przyjacielu*, „Sztuka i Naród”, lipiec-sierpień 1943, nr 9-10, s. 2-6; przedruk w: tenże, *Kwiaty...*, dz. cyt., s. 49-59; tu: s. 56.

skrwawionego i umierającego w szpitalnym łóżku Bojarskiego zastąpił patetycznym fragmentem o „bardzo białej” gwiazdzie śmierci patronującej ich przyjaźni⁸⁶. Kiedy indziej jednak niczego nie starał się odrealniać. „Tylko pamiętać ważność każdego dnia, każdej godziny. Wprawdzie to nie jest umieranie Brzozowskiego. Ale to jest moje życie” (*PII*, 9, s. 161) – rozpoznawał jako swoje doświadczenie obcowania ze śmiercią, które przypadło mu w udziale.

Śmierć Wacława Bojarskiego – chronologicznie nie pierwsza, ale najważniejsza w porządku emocjonalnym – była dla Trzebińskiego wstrząsem przełomowym. Przyniosła objawienie negatywnej istoty śmierci oraz tragizmu ludzkiego istnienia. Za jej sprawą diarysta – nagle bezbronny, z nerwami na wierzchu, niczym odarty ze skóry – ocknął się w świecie odartym z pozorów. Gwałtownie dojrzał, jakby w trakcie agonii towarzysza czas nabral przyspieszenia. Osierocony przez najbliższego przyjaciela doznał namacalnie, abstrakcyjnej dotąd, skończoności jednostkowego życia i poznał regułę nieodwracalności. We *Wspomnieniu o Przyjacielu* znajdujemy opis rewelacji i trudnej nauki czasu przeszłego:

Nie miałeś i ja nie miałem nigdy zwyczaju zawracać wstecz i wspominać (...). I jeżeli już wspominaliśmy cokolwiek, to nasze projekty na przyszłość, perspektywy rozpinające się przed nami, nie za nami, rzeczy do zdobycia dopiero⁸⁷.

W zgodzie z rzeczywistością, a wbrew sobie, pozostały przy życiu zaczyna wspominać w czasie przeszłym, choć sięganie wspomnieniem wspólnej przeszłości nie dawało ukojenia, niepokoiło i bolało⁸⁸.

Śmierć Bojarskiego – pomijając potworność samej agonii – była dodatkowo przerażająca przez swą przypadkowość, brak uzasadnienia, całkowitą nieprzydatność. Zawadiacki pomysł rywalizacji z Małym Sabotażem AK niechcący przerodził się w krwawą

⁸⁶ Por. A. Trzebiński, *Wspomnienie o Przyjacielu*, dz. cyt., s. 51.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże, s. 49.

jatkę⁸⁹. Przekonawszy się, że śmierć nie przydarza się wyłącznie innym ani wyłącznie w literaturze, Trzebiński oniemiał. Odzyskanie zdolności mówienia po odejściu Wacława poprzedził okres porażenia rozpaczą, całkowitego odrętwienia i ciszy – figury, a zarazem pochodnej śmierci. Otoczenie zaobserwowało w zachowaniu Trzebińskiego bezpowrotną zmianę. On sam zaś na próżno próbował znaleźć dystans, który złagodziłby skutki doznanej traumy. Charakterystyczne, że właśnie w dzienniku odkryje przestrzeń poszukiwań, które wprawdzie nie przyniosą spodziewanego rezultatu, ale pomogą przetrwać ciężkie miesiące dzielące odejście przyjaciela od jego własnej śmierci. Powrót do dziennika oznaczał zarazem powrót do życia. Rzecz jasna, zarówno podjęty po dłuższej przerwie zapis, jak i życie prowadzone przez Trzebińskiego w ostatnim okresie przybrały postać naznaczoną tragicznymi wydarzeniami spod pomnika Kopernika.

Podjętej przez Trzebińskiego próbie odbudowy zdestruowanego świata towarzyszyła świadomość ułomności i nietrwałości ludzkich konstrukcji myślowych. Mimo to na pytanie, co ważniejsze – samo życie, fizyczne istnienie czy sensy, cele i budowa-

⁸⁹ Dzień przed wystąpieniem redaktora „Sztuki i Narodu” – 24 maja 1943 roku – „W godzinach wieczornych członkowie Organizacji Małego Sabotażu »Wawer« uczcili czterechsetlecie Mikołaja Kopernika, składając pod jego pomnikiem wieniec z szarfą i odpowiednim napisem” (W. Bartoszewski, *1859 dni Warszawy*, szkic wstępny A. Gieysztor, Kraków 1984, s. 421). W akcji Bojarskiego doszła do głosu urażona duma członka Konfederacji Narodu i wynikła z niej ambicja dorównania AK. Nieprawdą więc jest, jakoby nikt poza Bojarskim nie zareagował na – ahistoryczną skądinąd (jak wszystkie próby „unarodowienia” w sensie dziewiętnastowiecznym) – germanizację Kopernika, co sugeruje Natalia Bojarska (por. też, „*Geniuszowi Słowiańszczyzny – Rodacy*”, w: *W gałgźce dymu...*, dz. cyt., s. 172-173). Jest to nieprawdą tym bardziej, że już 11 lutego 1942 roku – w rocznicę urodzin Kopernika – Maciej Aleksy Dawidowski (Alek) z Szarych Szeregów w brawurowy sposób usunął z pomnika astronoma niemiecką tablicę. Dodatkowo zaś wspomnianego 24 maja 1943 roku – niezależnie od inicjatywy „Wawra” – „W kościele św. Aleksandra na pl. Trzech Krzyży odprawiono z okazji rocznicy kopernikowskiej uroczystą mszę świętą »za duszę ś.p. Mikołaja«” (W. Bartoszewski, *1859 dni Warszawy*, dz. cyt., s. 421).

ne z nich całości, Trzebiński odpowiadał sobie, że jest w stanie dopuścić utratę życia w imię i na rzecz sensu:

Nigdy nie buntowałem się przeciw śmierci. (...) – ale buntuję się przeciw śmierci bezcelowej. To nie daje nic i niczemu nie służy (PII, 86, s. 231).

Stąd ciągłe sensotwórcze zabiegi wokół ofiary Wacława oraz innych śmierci. Właściwie każdą z nich starał się opatrzyć komentarzem stanowiącym odpowiedź na wezwanie Włodzimierza Pietrzaka: „To nie może przepaść, ta śmierć” (PII, 2, s. 153). Powtarzał, że nie dość pamiętać – własną postawą trzeba ocalić myśl oraz czyny umarłych⁹⁰. Nie dawał za wygraną i do końca bronił się przed absurdem, jakkolwiek czuł, że – z sensem czy bez – znajduje się wśród ginących. Śmierć oznaczała twardy konkret i poetyckie nazwanie jej „brzegiem lądu, urwaniem się jego” (PII, 2, s. 152) nie przynosiło pociechy. Myśl o pochłonięciu całego pokolenia przez historię wypowiadał z rozpaczliwą nadzieją na przyszłe owoce poniesionej ofiary. W wyznaniu skierowanym do zmarłego przyjaciela przymierzał się do roli męczennika konfederacyjnej wiary:

śmierć moja – moja, a nie Twoja – stanie się symbolem tej naszej wspólnej sztuki, myśli, kultury? Symbolem śmierci współczesnego artysty. Artysty Imperium (PII, 11, s. 164).

Wiecznotrwałe Imperium jako obietnica nieśmiertelności, jako antidotum na nicość... Z jednej strony zamki na piasku, realny *horror vacui* z drugiej. Z ideą i celem – generatorami sensu – konkurowało w świadomości diarysty przecucie nicości, dyktując mu gorzkie i tragicznie ironiczne słowa:

Naturalnie: to się przeżywa, wszystko się w ogóle, z wyjątkiem śmierci – przeżywa, ale jakże wychodzi się z tego w końcu! Kim się wychodzi – ? Kiedy żyło się takie dni, takie parodniowe epoki i bez jednej myśli pod czaszką. Czad osiadły na kości. Czym w to

⁹⁰ Tę samą strategię konsolacyjną odnajdujemy w podpisanym przez kolegów nekrologu Trzebińskiego: „śmierć Jego trudno zawrzeć w słowach, pozostaje nam wewnętrzny nakaz urzeczywistniania Jego myśli” („Sztuka i Naród”, listopad 1943, nr 13, s. 1).

wejrzeć, żadna myśl tego nie przeniknie, epoki, dni całe wołania o myśl. Coś trzeba zrozumieć. I nic. Kompletnie nic. Tylko w nocy nie śpi się i pracuje. Jak zwykle niby. Tylko z twarzy ciemnej, ciężkiej pozwala się wymknąć uśmiechowi. Co znaczy ten uśmiech – ? Nic (*PII*, 9, s. 160).

W jednym z pierwszych zapisów z drugiej części dziennika Trzebiński skarżył się na, konkurencyjną wobec obsesji śmierci, obsesję aresztowania:

Wszystko tańczy na krawędzi życia, ciągle poprzez wszystko prześwieca prosta krata więzienia. (...) Nie można nie czuć się uwięzionym choćby w części. Czuje się nawet egzekucje i bicie przy zeznaniach. Nerwowo nie lubię mieć nieogolonej twarzy. To także kojarzy mi się z tymi wizerunkami więźniów, które oglądałem na fotografiach. Brody jak u Judasza. Golę się, bardzo często (*PII*, 8, s. 159).

W innym miejscu wyznawał:

czuję się chory niesłuchanie, fizycznie trochę i psychicznie, wewnętrznie, nerwowo – bardzo (*PII*, 70, s. 219).

Fizyczne i psychiczne wyczerpanie wywoływało na przemian stany gorączkowego ożywienia i apatii, obawę śmierci i jej pragnienie. Ból mylił się z obezwładniającym zmęczeniem w stopniu, w którym Trzebiński oszacował, że już nie cierpi, nie męczy się, odrywa się bez bólu, gdyż „Rzeczy zgasły” (*PII*, 76, s. 223). Przed kompletną apatią strzegł poetę zapis codzienny, wymuszając obok analizy teraźniejszości snucie – wbrew wszystkiemu – życiodajnych planów na niewiadomą przyszłość. Dziennikowi powierzał swoje lęki i niemoce. Na jego terenie zaklinał śmierć i walczył o panowanie nad życiem.

Do dotkliwego zwątpienia, zmęczenia i ciągłego obcowania ze śmiercią dołączała samotność. Lektura tekstu uprawnia do stwierdzenia, że właśnie poczucie osamotnienia stało się przyczyną podjęcia zapisu po okresie załamania. Samotność egzystencjalna – zjawisko, przed którym poeta zdecydował się bronić, i stan, na który poszukiwał remedium – ufundowała dziennik powtórnie. Pisanie okazało się jedynym dostępnym sposobem zaradzenia pustce.

Czy dziennik można traktować jako próbę przezwyciężenia samotności? Monografia *Le journal intime* podsuwa myśl, że dziennik przychodzi piszącemu z pomocą za sprawą swego osadzenia w języku. Alain Girard skłania się ku traktowaniu języka jako transcendencji – instancji ponadjednostkowej, trwalszej niż istnienie poszczególne, nawet jeżeli w swym trwaniu skończonej i ludzkiego, a konkretnie międzyludzkiego pochodzenia. Istotnie język jest środkiem wyrazu zdolnym trwać i – co szczególnie ważne – komunikować. Girard przytacza wypowiedź Léona Brunschvicga na temat „narzędzia komunikacji, za sprawą którego cywilizacja ludzka przedstawia się nam nie tylko jako ufundowana na gruncie wspólnoty [*communauté*], lecz także jako mająca za cel porozumienie [*communion* – a więc porozumienie zakładające współodczuwanie i współrozumienie, bliskie utożsamienia porozumiewających się stron]”⁹¹. Jak pogodzić optymistyczną utopię komunikacyjną ze skrajną samotnością wyrażaną na piśmie przez Trzebińskiego? O ile ucieczka w język pomagała piszącemu uładzać stosunki z samym sobą i znosić bycie poza wspólnotą, o tyle nie potrafiła go uleczyć. Często wręcz pogłębiała wyobcowanie. Girard tymczasem uporczywie upatruje mocy uzdrowicielskich w języku pisanym – „tym, który zakłada ciągłość i rygor, poszanowanie gramatyki i konstrukcję myśli, który umacnia ciszę i konfrontuje osobę z nią samą, pozwalając jej jednocześnie zostawić komunikat, który kiedyś może zostać zrozumiany przez drugiego człowieka, jeśli ów się z nim zapozna”⁹².

Mimo wiary w spełnienie w dalekiej przyszłości Trzebiński pragnął natychmiastowego zrozumienia. Nie wystarczała mu świadomość transcendencji historii, na której tle tak często się sytuował. Język zaś postrzegał nie tyle może jako źródło nieporozumień, co dalece niedoskonałe narzędzie komunikacji. Bezustannie donosił w dzienniku o rozmowach bez echa i listach bez odpowiedzi. Jeżeli z pozytywnym nastawieniem uczestniczył

⁹¹ A. Girard, *Le journal intime*, dz. cyt., s. 541 – cytowany przez Girarda fragment pochodzi z pracy: L. Brunschvicg, *De la connaissance de soi*, Paris 1956, s. 80.

⁹² Tamże, s. 541.

w transcendencji języka, chodziło zawsze o przeszłość⁹³. Pokrzepieniem była dla Trzebińskiego transcendencja kultury w jej przeszłym kształcie. Działania terażniejsze oraz nastawione na przyszłość przynosiły mu niezadowolenie i niedosyt.

Trzebiński ciężko przeżywał niepowodzenia w kontaktach z ludźmi, a także miłosne zawody. Jednak nieodwołalnie samotnym uczyniła go utrata Wacława Bojarskiego. We wspomnieniach z czasów okupacji Andrzej i Wacław występują jako nierozłączni przyjaciele. Alina Karpowicz, wyraziwszy się kiedyś sceptycznie o ich przyjaźni, usłyszała od Trzebińskiego w odpowiedzi: „Nie masz racji, wy go nie znacie. Wacław jest piękny – to Absolut”⁹⁴. Nie miejsce dochodzić tu, jaki rzeczywiście był Bojarski. Dość, że Trzebiński żywił do kolegi idealizujący, ba – absolutyzujący stosunek. W dzienniku nazywa go drogim, jedynym, prawdziwym Przyjacielem, które to słowo – niczym drugie imię – rozpoczyna wielką literą. Wacław był dla Andrzeja towarzyszem studiów, twórczości⁹⁵, działalności krytycznej i publicystycznej, wieczorów autorskich, marzeń o partyzantce, działalności konspiracyjnej, wreszcie cowieczornych dyskusji pod kolumną Zygmunta. Oprócz wzajemnej fascynacji i szacunku łączyło ich porozumienie, które Trzebiński przeżywał jako więź idealną – właśnie jako komuniję duchową, o której pisał Brunschvicg. Po śmierci przyjaciela wyznał:

Jestem sam, Wacław, bardziej sam, niż Ty mógłbyś być beze mnie (PII, 14, s. 167).

Poznawałeś wszystko pierwszy, wcześniej trochę ode mnie. Pierwszy poznałeś Komendanta [Bolesława Piaseckiego], z czego byłeś dumny. Pierwszy poznałeś Boga. Ale prześladowała mię wtedy – zawsze – jak zmora – ambicja dopędzenia Cię w tym wszystkim (PII, 11, s. 163).

Starszy i bardziej doświadczony Wacław stanowił wzór i rów-

⁹³ W przeszłości poszukiwał potwierdzenia słuszności obranej drogi intelektualnej i artystycznej.

⁹⁴ A. Karpowicz, *Andrzej i Wacław*, dz. cyt., s. 98.

⁹⁵ Bojarskiemu Trzebiński zawdzięczał tytuł swojego dramatu: „groteska aby podnieść różę (tytuł zmieniony; wacław)” (PI, 8 VI 1942, s. 114).

nocześnie spełniał wobec Andrzeja rolę przewodnika. Obecność Bojarskiego w życiu Trzebińskiego kładła tamę wielu bolesnym pytaniom. Osierocony diarysta musiał więc stawić czoła uwolnionemu nagle żywiołowi wątpliwości. Straciwszy oparcie w rzeczywistości zewnętrznej, zwrócił się w stronę dziennika, który – dzięki temu, że wydarza się w języku – pozwala na stworzenie namiastki intersubiektywności i otwiera szansę dialogu w obrębie monologu, nawet gdy sytuacja na zewnątrz tekstu i poza językiem dialog taki wyklucza⁹⁶.

Jedna z intersubiektywnych przestrzeni dziennika Trzebińskiego zawiera się między *ja* a *ty*, z których pierwsze jest *ja* piszącym, drugie zaś – *ja* opisywanym. Zdaniem Béatrice Didier owo rozdwojenie, spotykane w monologu wewnętrznym, nie stanowi rzadkości w dzienniku intymnym. Nie należy traktować go jako anomalii, choćby między *ja*–podmiotem a *ja*–przedmiotem nie występował przedział czasowy. W wołaczu, często przy użyciu trybu rozkazującego „pojawia się zwykle wtedy, gdy piszący zwraca się do samego siebie, aby się pocieszyć, zachęcić do działania bądź osądzić”⁹⁷. Trzebiński napomina się z surowością: „Andrzeju. To nie jest katastrofa” (*PII*, 76, s. 224), „Andrzeju, z tego trzeba otrząsnąć się do końca. (...) To brzmi brutalnie, ale to trzeba przyjąć: przyjaźnie złe – łamią się w końcu. Andrzeju, sama duma okazała się niewystarczająca. (...) Pamiętaj o tym. (...) Tak, Andrzeju. Nic ponad to” (*PII*, 90, s. 236). Rozszczepienie *ja* na podmiot i przedmiot pełni funkcję porządkującą – wprowadza wewnątrz subiektywności element obiektywizmu, pozwalając *ja* piszącemu zyskać krytyczny dystans do własnych czynów i uczuć. Świadomość i rozum wkraczają w chaos, aby spróbować nad nim zapanować.

Początek *Pamiętnika 1937* byłby jedynie lamentem po stracie Bojarskiego, gdyby nie podjęta przez diarystę próba wyjścia z rozpacz i bólu w sytuację dialogu – z nieżyjącym przyjacielem. Trzebiński prowadził z umarłym długie rozmowy. O życiu. O śmierci.

⁹⁶ „Ten pamiętnik, gdybym go pisał częściej, byłby łańcuchem istnym jakichś fikcyjnych monologów, rozmów, których nie można – naprawdę nie można – nigdy już poprowadzić” (*PII*, 14, s. 167).

⁹⁷ B. Didier, *Le journal intime*, dz. cyt., s. 151.

O wspólnych projektach. Przywoływał na świadka. Przyrzekał przejrzeć papiery. Podobnie jak we *Wspomnieniu o Przyjacielu*, składał mu obietnicę wierności ideałom, które obaj wyznawali. W tekście wspomnienia przytoczył słowa samego Wacława nawiązujące do tej kwestii:

Śmierć nie jest bynajmniej zanikaniem życia (...) – ona jest tylko przekazywaniem energii życiowej komuś innemu. Śmierć nasza rozpała życie w innych. Daje im świadomość, siłę i odwagę...⁹⁸

Ze śmierci Bojarskiego Trzebiński usiłował wywieść sens swojego życia. Również pytał – o istotę rzeczy – natarczywie usiłując uzyskać twierdzącą lub przeczącą odpowiedź:

Powiedz, czy widziałeś w konturze tego brzegu – kontur oblicza Jego Samego – ? Przecież musiałeś widzieć wtedy rzeczy dziwne i straszne. Chodzi, widzisz, o to, że tak razem boleśnie i trudno, tak nie-po-uniwersytecku uczyliśmy się naszego życia, że teraz kiedy nauczyłeś się śmierci także, pytam Cię, drogi mój...
Czy widziałeś wtedy – Boga – ? (...)
Czy poznałeś już Boga? (*PII*, 11, s. 162-163)

Mimo nagabywań, rozmówca milczał. Pozostały przy życiu zdawał się nie dostrzegać stanu faktycznego i kontynuował wysiłki – jakby wierząc, że nieistniejący staje się obecny i zyskuje na rzeczywistości, o ile ktokolwiek zwraca się do niego. Trzebiński miotał się między prawdą a ułudą, której miał całkowitą świadomość:

To jest ta irracjonalna już dziś konieczność powiedzenia pewnych rzeczy Wacławowi, i ta świadomość, że o tym się nie zapomni nigdy już. Do końca życia. Że przeciwnie, razem z czasem będzie powiększać się moja tęsknota do tych bezwzględnie koniecznych rozmów. (...) to jest ten (...) monolog czy dialog fikcyjny, który wbrew wszelkiemu sensowi – muszę tu przynajmniej prowadzić ciągle (*PII*, 14, s. 167).

Praca żałoby przebiegała w dzienniku niezwykle żmudnie, nie mogąc się dokonać. Ostatecznie Trzebiński nie zdecydował się

⁹⁸ A. Trzebiński, *Wspomnienie o Przyjacielu*, dz. cyt., s. 58.

na pożegnanie z przyjacielem. Wolał przestawać w jego, iluzorycznej choćby, bliskości niż usankcjonować narzuconą przez rzeczywistość rozłąkę:

Wiem tylko, że jesteśmy bardzo blisko od siebie, że mogę Cię każdej godziny dopaść jednym susem, jedną kulą wymierzoną w tył głowy. Dlatego nie żegnam Cię patetycznie. Tak tylko jak co dzień. Jak co dzień wieczór (...) No, tak – tak tylko, nic ponad to: czołem. Czołem, drogi (PII, 11, s. 164)...

I tak pozostał między „Umarłeś, drogi mój, naprawdę” (PII, 12, s. 164) a „piszę to, bo wiem, że jesteś” (PII, 11, s. 162).

Zakład Pascala

Trzebiński żył na ruchomych piaskach pod każdym względem: od finansowego począwszy, na emocjonalnym kończąc. Czuł się bezdomny dosłownie i w przenośni – i źle znosił swą bezdomność. Oparcie, jakie mu dawała przyjaźń z Bojarskim, zniknęło wraz z osobą przyjaciela. Związki z kobietami okazały się bardziej matnią niż ratunkiem. Oparcie ze strony organizacji – tak materialne, jak duchowe – pozostawało niewystarczające. W sobie samym oparcia szukał nadaremnie, jako że nie została mu dana ufność w immanentny sens („mądrość”, konieczność) czy choćby logikę lub harmonię istnienia. Nie została mu dana również porządkująca życie i obraz świata wiara w Boga. Mimo to wyraziście zaznacza się w zapiskach Trzebińskiego wątek religijny, w którym splatają się niewiara i pragnienie wiary.

Pytanie, kiedy i dlaczego Trzebiński zwątpił w Boga, jest nieprecyzyjne, a wręcz błędne. Pojęcie Boga i zjawisko wiary nie były dla niego punktem wyjścia, co najwyżej – i dopiero wobec bliskości śmierci – celem do osiągnięcia. W początkach świadomego życia do religii odnosił się bardziej jak antropolog kultury. Wcześniej znalazł racjonalne uzasadnienie i język właściwy dla wyznania niewiary. W jego gimnazjalnej powieści bez tytułu główny bohater, Stefan, tłumaczy na lekcji religii, z jakich przyczyn i w jakim celu człowiek stworzył Boga na własny obraz i podobień-

stwo⁹⁹. Wywód Stefana przypomina akademicki wykład z historii filozofii. Pobrzmiwają w nim echa – przeczytanych lub znanych z omówień¹⁰⁰ – konkluzji Nietzschego, może Feuerbacha albo Spencera. Powieściowa scena nie pozbawiona jest podłoża autobiograficznego. Zofia Trzebińska-Nagabczyńska zaświadcza, że w szkole Trzebiński miał nieprzyjemności z powodu postawy manifestowanej podczas lekcji religii. Poeta nie skrywał swego wątplenia przed księdzem prefektem, który – nie potrafiąc poradzić sobie z pytaniami ucznia i referowanymi przezeń poglądami filozofów – reagował represjami. Scena z powieści nie ma charakteru sztubackiej prowokacji. Przenika ją natomiast pretensja do księdza o lekceważące traktowanie (może również o bezradność?). Mamy prawo przypuszczać, iż rzecz miała się podobnie z wystąpieniami i odczuciami samego Trzebińskiego.

Do KN wstępował poeta – na co wskazują zapiski dziennikowe – w usposobieniu entuzjastycznym. Dla celów akcji ekspropriacyjnej – na swój chrzest bojowy – przybrał pseudonim „Nabielak” na pamiątkę jednego z bohaterów powstania listopadowego, ale bardziej jeszcze przez solidarność z postacią z *Nocy listopadowej*. Nabielak w dramacie Wyspiańskiego jest tym, który – zabijając generała Gendre’a – wypowiada słowa: „Sądu nie będzie. / Od dzisiaj my jesteśmy sądem i my sędzie”¹⁰¹, przez co neguje istnienie sprawiedliwości boskiej i – ogólnie – boskiej transcendencji. Jednakże utożsamienie Trzebińskiego ze stanowiskiem Nabielaka nie było definitywne. W jego wypowiedziach do końca brak w tym względzie uporządkowania i zdecydowania. Niejednoznacznie przedstawiał się także jego stosunek do przekraczania przyjętych norm moralnych. Okresami akceptował grzech jako warunek czynu i grzech takowy pochwalał wprost jako szla-

⁹⁹ Rękopis powieści znajduje się w posiadaniu Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej.

¹⁰⁰ Być może również z *Nieba w płomieniach* Jana Parandowskiego.

¹⁰¹ Replikę Nabielaka poprzedza kwestia Gendre’a: „Ty mordujesz; czy myślisz, że z Bogiem w przymierzu? / Znajdzie się na was sąd” (S. Wyspiański, *Noc listopadowa*. Przewodnik po *Nocy listopadowej* i opracowanie A. Łempicka, Kraków 1973, s. 167).

chetny. Kiedy indziej – w akcie chrześcijańskiej skruchy i pokory – wycofywał się z zajętego wcześniej stanowiska:

To tylko przenośnia, że istnieją grzechy wielkie. Nie znam takich i wiem, że nie znajdę (*PII*, 24, s. 181).

Stosunek Trzebińskiego do religijnego wątku własnej biografii najlepiej wyrażają jego słowa: „Ciągłe te same wątpliwości: gdzie jestem?” (*PII*, 4, s. 155). Jego poglądy na wiarę oscylowały od deklaracji niewiary¹⁰², przez autodeifikację¹⁰³, po widzenia z Bogiem¹⁰⁴. Podobnie na temat katolicyzmu nie wypracował jednoznacznego stanowiska. Pod wpływem Brzozowskiego pisał o paradoksie: „przyjęcie katolicyzmu albo wiara w Boga” (*PII*, 3, s. 154). W *Kwiatach z drzew zakazanych* skrytykował religię katolicką za wybujaną obrzędowość i powierzchowność duchowo-intelektualną. Ambiwalentnie odnosił się też do instytucji spowiedzi – pisał o swojej niezdolności do wyznania grzechów, to znów o wizycie u konfesjonału (por. *PI*, odpowiednio 17 IV 1942, s. 82; 9 X 1942, s. 146). Instytucji spowiedzi zarzucał faworyzowanie i umacnianie cynizmu. Perspektywa rozgrzeszenia zapewniała – jak powtarzał za Brzozowskim – komfort psychiczny przy popełnianiu wszelkich wykroczeń, zwalniając od odpowiedzialności za siebie i własne życie (por. *PI*, 11 VI 1942, s. 118). Głosił więc, że nie należy się spowiadać (por. *PII*, 17, s. 172), aby w niedługim czasie sumiennie szykować się na spotkanie ze spowiednikiem. Niewątpliwie odczuwał Trzebiński autentyczną potrzebę rachunku sumienia – ciągłego bilansowania swojej sytuacji.

¹⁰² „gdybym wierzył – dziękowałbym bogu...” (*PI*, 27 XII 1941, s. 47).

¹⁰³ „sam jestem bogiem, sam jestem bogiem” (*PI*, 16 IX 1942, s. 144).

¹⁰⁴ „Boga widuję wprawdzie, ale przelotnie, w przerwach dwu snów, w nocie przeważnie. Wtedy wiem, że jest” (*PII*, 33, s. 190).

¹⁰⁵ Girard analizuje także przypadek św. Augustyna, który na wstępie *Wyznań* przywołał modlitwę jako niezbędne wspomnienie i warunek powodzenia pisarskiego przedsięwzięcia, akt równoległy a właściwie tożsamy z pisaniem. I chociaż wypowiedź Augustyna można interpretować jako próbę „zabezpieczenia” nietypowego na owe czasy dzieła przez przydanie mu sankcji religijnej, dla badacza oczywista pozostaje wspólnota źródeł oraz podobieństwo funkcji obydwu form wyznania (A. Girard, *Le journal intime*, dz. cyt., s. 538).

Rozliczenia z samym sobą rzadko jednak wiodły go w kościelne progi. Najczęściej funkcję powiernika spełniał dziennik. Swe wyznania traktował diarysta z bezwzględną powagą. Imperatyw szczerości – o którym kilkakrotnie wspominał – nie był w jego przypadku nakazem narzuconym z zewnątrz.

W miarę rozwoju wydarzeń narastała w Trzebińskim potrzeba transcendencji nie do końca wszakże tożsama z wiarą. Bóg był jednym z uprzywilejowanych interlokutorów diarysty, choć zajmował nieokreślone miejsce w jego poglądzie na świat. Pojawiał się na niejasnych zasadach, za to zawsze w kontekście rozpacz i granicy wytrzymałości, do której docierał piszący. Znękanym relatywizmem oraz nihilistycznymi przeczuciami, Trzebiński pragnął transcendencji nie tylko ponadjednostkowej i intersubiektywnej, jak język czy kultura, lecz także obiektywnej i niezmiennej – słowem, absolutnej. Z nią wiązał nadzieję na pośmiertne życie Wacława, do niej kierował prośby o oddalenie śmierci, o życie, o siłę do przetrwania. Pierwszy raz zamiar modlitwy powziął na początku drugiej części dziennika prawie odruchowo, z myślą o coraz liczniej ginących znajomych:

Trzeba bardzo dużo myśleć o tych nieżyjących. Modlić się nawet. Modlić się koniecznie. Chociaż nie wie się w końcu, co jest z moją wiarą. Nie wiem (PII, 3, s. 154).

Sprawa wiary bezskutecznie czekała na wyjaśnienie. Trzebiński tymczasem modlił się coraz żarliwiej. Im bliżej końca tekstu, tym więcej nawoływał do Boga. Wreszcie trafiamy na uwagę zanotowaną późnym latem 1943 roku:

Boże mój – to nie może być sztuką ani pamiętnikiem... To jest modlitwą. Pamiętnik zmienia się w modlitewnik (...) (PII, 68, s. 218).

W książce *Le journal intime* Alain Girard wskazuje na analogię między dziennikiem a modlitwą. Trop owego podobieństwa podejmuje pod wpływem wypowiedzi Kafki („Pisanie jest modlitwą”) oraz Amiela („Z braku modlitwy otwiera się dziennik intymny”) ¹⁰⁵. Zdaniem Girarda modlitwę i dziennik łączą: przyczyzna (chęć przyjrzenia się własnemu życiu oraz nadzieja opa-

nowania lęków, bólu i samotności); spodziewany skutek (ukojenie lub choćby ulga); mechanizm polegający na porządkowaniu myśli, uczuć i wydarzeń; wreszcie forma. Obydwie aktywności bowiem wymagają ciszy i koncentracji. Jednakże zapośredniczone są przez słowa, które dobierać trzeba za każdym razem na nowo, odkrywając i rozszyfrowując tym samym własne myśli. Girard widzi w nich ćwiczenie duchowe, wyraz wewnętrznej ascezy i wysiłku skierowanego na utrzymanie świadomości w stanie czuwania. W przypadku dziennika Trzebińskiego opisane zależności są jeszcze bardziej ściśle, jako że tekst coraz obszerniejszymi fragmentami staje się tożsamy z modlitwą. Na wzrost częstotliwości modlitw w dzienniku miała wpływ ogromniejąca samotność i bliskość śmierci¹⁰⁶. Diarysta bez złudzeń i patosu opisał przyczynę swojego „nawrócenia”:

boję się samotności. jestem samotny od wielu dni i nocy, tak (...) i to są moje drogi od ateizmu do boga (*PI*, 10 IX 1942, s. 143).

Ironię stopniowo zastępowała rozpacz. „Nie mam naokoło siebie nikogo prócz Ciebie” (*PII*, 81, s. 228) – wołał Trzebiński, gotów zaakceptować Boga za każdą cenę, w tym także za cenę rezygnacji z dumy i przytomności umysłu:

więc choć dziś jeszcze wiem, że Boga w ogóle nie ma, zaczynam żyć tak, jakby on był i mógł się objawić. Zaczynam czekać każdym dniem nowego życia na jego nadejście. Każdą myśl, każdy czyn czynię odpowiedzialnym tłem dla jego możliwego objawienia. To nic nie znaczy, że Jego nie ma. Ignoruje się tę świadomość. Trzeba wierzyć, że dla życia przeżywanego tak, jakby on naprawdę był, jest tylko jedna metafizyczna konsekwencja: że Bóg wbrew wszystkiemu przychodzi...

To jest technika, to jest metoda, to jest tajemnica wiary (*PII*, 33, s. 191).

¹⁰⁶Ten sam mechanizm psychologiczny, tyle że w odniesieniu do zbiorowości, zaobserwował Miron Białoszewski: „modlitw było dużo. I śpiewów. Nawet w pierwszym tygodniu to nie tak dużo, jak się okazało. Bo potem zaczęły się częstsze. I gęstniały. Aż doszło do tego, że w całej Warszawie we wszystkich piwnicach modlili się na głos chórami i śpiewami wszędzie, bez przerwy i wszyscy” (tenże, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1988, s. 31).

Konkluzja powtórnie sformułowanego przez diarystę zakładu Pascala razi dosadnością, niemal brutalnością. Bóg u Trzebińskiego – w odróżnieniu od Boga u francuskiego filozofa – nie pojawia się jako intelektualna, logiczna konsekwencja racjonalnego myślenia, a zarazem brakujące ogniwo filozoficznego i naukowego wywodu. Bóg Trzebińskiego, niezależnie od swego statusu, staje się warunkiem – instrumentem niemal – przeżycia, gdy istnienie bez najbardziej nawet iluzorycznej gwarancji absolutnego sensu przestało być dla diarysty możliwe do zniesienia.

O utracie sił wobec potęgującej się presji rzeczywistości świadczy opisana przez Trzebińskiego anomalia percepcji czasu. Z jednej strony czas dzielący go od śmierci robił się coraz krótszy. Z drugiej zaś, jako droga do przebycia, ulegał rozszczepieniu i jakby się wydłużał: „To jest ciężkie, Boże, to jest jedno pasmo męki. (...) Ale Ty jeden wiesz, jak płacę za to – za każdy dzień, Boże – (...) każdy dzień, to znaczy naprawdę każdy dzień, wczoraj, dziś, jutro, to znaczy więcej nawet: rano – południe – wieczór – noc” (PII, 68, s. 217-218), godziny, sekundy, fizycznie odczuwalne, coraz cięższe do wytrzymania. Na przywoływanym coraz częściej Bogu istnienie próbował wymusić – przemocą swej żarliwości: „Boże, który musisz przecież istnieć i w którego tak strasznie – wierzę obecnie” (PII, 68, s. 217). Wprost trudno komentować rozpacz przebijającą przez wstrząsy i konwulsje tej wiary-niewiary.

Charakterystyczne, że na koniec Trzebiński przestał żądać od Boga sensotwórczych kompetencji. Oczekiwał już tylko obecności i świadomości – innej niż jego własna – która wiedziałaby, na jaką został wystawiony próbę. Bóg zredukowany do adresu, pod który można zanosić skargi, musiał wystarczyć. I wystarczał. Dwukrotnie jednak piszący złamał zawartą z niewiadomym umowę – raz, uaktualniając postawę spod znaku *imitatio Christi* i prosząc o oddalenie śmierci¹⁰⁷ oraz ponownie, domagając się współczucia i wsparcia od samego Chrystusa:

¹⁰⁷ „Boże, pomyśl o mnie. Wielki – odejmij ode mnie przynajmniej ten kielich goryczy, o którym myślę, jeżeli inne wypić koniecznie muszę” (PII, 81, s. 228).

Podaj mi ukrzyżowaną dłoń, przyjacielu. To nic, że od krwi i gwoźdździa, ręka stanie się krwawa i gwoździe przebiję mi dłoń. To nic, cenię te dłonie męskie i odważne, wytrzymujące nawet wbijanie gwoździ w ciało. (...).

Podaj mi ukrzyżowaną dłoń, Ty, którego także zdradzali własni ludzie, choć byłeś Bogiem. Może brzmi to bluźnierczo – ta prośba o przyjaźń – jeśli tak, wybac, Chrystusie – nie myślę już dziś bluźnić (*PII*, 71, s. 219-220).

Nieokreślona, odległa, abstrakcyjna, idea Boga domagała się konkretyzacji a zarazem ucłowieczenia. Choć więc Bogiem nazywał go autor dziennika, nie wiadomo, czy w osobie Chrystusa Boga prosił czy człowieka, który cierpiał w poniżeniu, wątpiąc w nadzieję zmartwychwstania.

Trzebiński *contra* Trzebiński

Kolejnym przykładem wewnętrznego napięcia i rozdarcia są rozterki, jakie przeżywał Trzebiński w związku z własnym powołaniem. Z jednej strony, nigdy nie miał wątpliwości, że jest, że urodził się artystą. Z drugiej zaś – od zetknięcia z Konfederacją Narodu – narosło w nim lęk i ambicja „znoszą” go w stronę ideologii i działalności organizacyjnej, oddalając – a właściwie oddzielając – od sztuki. W artykule *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* (opublikowanym w sierpniowo-wrześniowym numerze „Sztuki i Narodu” z 1942 roku) dokonuje Trzebiński absolutyzacji „brzozowskiego” twierdzenia, że „Dopiero z tworzenia rzeczywistości, dopiero przez dobrowolne związanie się z ruchem zbiorowym może powstać we mnie wartość kulturalna”¹⁰⁸. (Dla wzmocnienia autosugestii stawia się w sytuacji jakoby bez wyjścia i próbuje zastosować konfederacyjną zasadę przymusowej dobrowolności.) Jego celem jest narzucenie samemu sobie imperatywu sprzecznego z wyznawanym *credo* artystycznym, czyli *de facto* pogwałcenie, sprzeniewierzenie się – czy wręcz zdrada – własnej tożsamości. Latem 1942 roku – przed ostatecznym zwią-

¹⁰⁸A. Trzebiński, *Udajmy, że...*, dz. cyt., s. 17.

zaniem się z Konfederacją Narodu – waha się Trzebiński, co zrobić, kim być:

brzozowski znowu zaczyna mną wstrząsać. więc cóż, ustąpić? raczej zlikwidować całą sztukę i przejść na kulturę (*PII*, 8 VI 1942, s. 115).

(Kultura oznacza w tym wypadku politykę kulturalną i organizowanie życia artystycznego.) Jednocześnie dostrzega płynące stąd zagrożenia. Pisze o niebezpieczeństwie uproszczeń i myślenia „na skróty” (por. *PI*, 21 VI 1942, s. 124). Nie ukrywa, że w publicystyce uprawia prelegenctwo gardzące namysłem i wątpliwościami. Jednocześnie wypowiada na temat swych poczynań sąd jednoznacznie dyskwalifikujący („prelegenctwo – jest – bez owijania w bawełnę – najgorszą z prostytucji” – *PI*, 2 X 1942, s. 145). Tkwi w nim obawa przed zaprzepaszczaniem talentu, którego jednak nie przestaje zaprzepaszczać.

Trzebiński przyznaje się do zdrady artystycznej („i był czas, że czułem się poetą, a rzuciłem ich... norwida i brzozowskiego i piszę dziś... publicystyczne dowcipy” – *PI*, 20 IV 1942, s. 92; „zamyślam się już bardzo rzadko, a od sztuki odpływam w ogóle” – *PI*, 2 VIII 1942, s. 134). W tekście dziennika zwraca uwagę równoległość wyznania winy i lamentu. Diarysta skarży się na odzwyczajenie od twórczości (por. *PI*, 5 VIII 1942, s. 135), na „puste, bezmyślne, zapchane głupstwami dni”, aby konkludować:

Nie jestem już poetą. nie jestem już poetą...
nie jestem w ogóle artystą obecnie.
(...) Żal mi! (*PI*, 16 VIII 1942, s. 136)

W drugiej części dziennika żal przeradza się w obsesję marnowania talentu i życia¹⁰⁹. O pracy w KN pisze, że jest „zużywająca i ciężka” (*PII*, 53, s. 208). Przygotowania 11-12 numeru „Sztuki i Narodu” określa jako „Dwa zmarnowane, zniszczone dni” (*PII*,

¹⁰⁹ „To powtarza się w sposób bezwzględny. To marnowanie coraz to nowych lat życia. Rok pracy nad sosną i nad brzozą. Rok pracy, zużywającej i ciężkiej w K.N. I w końcu stoi się znów przed pustką – przed nowym rokiem, czy latami, trochę już zmarnowany, trochę z goryczą” (*PII*, 53, s. 208).

93, s. 239). Boli go opinia ukochanej, że jest „już wykolejony jako artysta, zmanierowany jako publicysta, zdyskwalifikowany jako uczony” (PII, 93, s. 239). Sam jednak przyznaje:

Być może zmarnowałem się pod pewnym względem. Mogłem być wielkim artystą. Rezygnuję (PII, 78, s. 226).

Rezygnacja z ambicji artystycznych była decyzją skrajnie bolesną, jako że projekt pozaartystycznej wielkości, który miał rekompensować Trzebińskiemu porzucenie sztuki, pozostawał w sferze mglistych nadziei. Niesprzecznych, konstruktywnych rozwiązań zaistniałej sytuacji diarysta nie widział. Stał zatem wobec perspektywy klęski. Czuł się udęczony i wycieńczony tak fizycznie, jak psychicznie. Pod koniec września lub już w październiku 1943 roku – niedługo przed aresztowaniem – zanotował:

Boże, daj mi siłę znieść wszystko. Nie chcę myśleć o samobójstwie. Boże, daj mi jako opiekę, wieczną pamięć Twoich największych męczenników: Cézanne’a, Rimbauda, Michała Anioła i van Gogha (PII, 102, s. 245).

Nie ulega wątpliwości, że – mimo zadeklarowanej przez Trzebińskiego rezygnacji, poczucia przegranej i zwątpienia w sztuce podsycanego przez Konfederację Narodu – było to wciąż wołanie artysty. Nieco później – 19 października 1943 – powraca Trzebiński do rozpoczętej powieści. Znowu czuje się artystą, co obdarza go „niesłychaną pogodą wewnętrzną” – niesłychaną, gdyż otoczenie nie szczędzi mu ciosów. Wśród niepowodzeń, lęków i rosnącego napięcia w związku ze wzmagającym się terrorem niemieckim, Trzebiński dąży do niemożliwości:

Jeżeli może być równowaga w szaleństwie – osiągnąłem to chyba (PII, 105, s. 248).

Podobnie jak równowaga w szaleństwie, figurą niemożliwości był – napisany w nocy z 19 na 20 października – artykuł *W klimacie kultury imperialnej*. Dziennikowy zapis urywa się cztery dni później.

Dziennik intymny Trzebińskiego jest zjawiskiem unikalnym w pisarskim dorobku pokolenia wojennego. Jego wartość potwierdza się w wielu perspektywach badawczych. Trudno przecenić znaczenie ocalałego tekstu jako źródła wiedzy o fragmencie wojennej historii i historii literatury. Uwagę zwracają także jego walory artystyczne. Dziennik intymny sytuuje się na pograniczu życia i literatury. Zważywszy brak ścisłych reguł rządzących gatunkiem, zapis codzienny pozostawiony przez Trzebińskiego cechuje zwartość i dyscyplina. Obydwie części tekstu odznaczają się czytelną organizacją formalną. Treść koncentruje się wokół kilku wątków, z których wybrane starałam się wyeksponować i omówić.

Rzecz jasna, przy wyciąganiu z przeprowadzonej analizy wniosków natury ogólnej, systematyzująco zorientowane spojrzenie interpretatora pomija elementy zakłócające spójność i dynamikę badanego tekstu. W dzienniku Trzebińskiego są one nieliczne – faktycznie „bezinteresowne”, bezcelowe z punktu widzenia rozwijanych przez piszącego obserwacji i dociekań. Należą do nich niektóre z opisów przyrody pogrążonej w obojętnym trwaniu – dyskretnie epifanie bezrozumnego porządku bytu. Za ich sprawą dokonuje się obniżenie, a właściwie anihilacja treściowego, stylistycznego i konstrukcyjnego napięcia zapisu. Aktorem jednego z podobnych fragmentów stał się dziennik ukazany jako przedmiot, a więc nagle i nieoczekiwanie wydrążony z mozolnie zdobywanego dotąd sensu:

Cień pod drzewami i pamiętnik zazieleniony cieniem i trawą. Podeszła jakaś mała dziewczynka, figlarna i zmysłowa, może 9-10 lat. „Jeżeli pan zaśnie – powiedziała – na pewno panu ten zeszyt ukradnę” – „Dlaczego?” – zapytałem. Roześmiała się zalotnie, przechyliła dziecinną, ładną twarz. „Przecież on jest bez wartości – cały już zapisany” – powiedziałem znowu. Wzięła w milczeniu pamiętnik i położyła go sobie na kolanach. Przewracała. „No, więc – jak?” – zapytałem. Roześmiała się zakłopotana: „To nic – ja zresztą w ogóle nie lubię takich zeszytów”... (*PII*, 78, s. 226)

To zwodnicza, gdyż daremna, prowokacja do poszukiwania ukrytego komunikatu. Nagła nieciągłość, incydentalna zapaść tekstu jako struktury znaczącej skłania do ponownego przemie-

rzenia przestrzeni dziennika już jako dzieła literackiego. Relacja z Agrykoli okazuje się reprezentatywna dla tej warstwy zapisu, która odbiega od przyjętych założeń i od rozpoznanych prawidłowości. Za jej pośrednictwem sztuka upomina się o swoje prawa. W ostatnich miesiącach przed śmiercią Trzebińskiemu towarzyszyła pogłębiająca się frustracja twórcza, rosnące poczucie zaprzepaszczenia talentu. W dzienniku jednak udało mu się przekroczyć nędzę rzeczywistości i rozpacz własnego życia w kierunku artystycznej znakomitości.

Obok wartości historycznej i walorów artystycznych dziennik Trzebińskiego ma wagę świadectwa intymnego o wielkim znaczeniu. Zapis w dzienniku odznacza się bowiem niebywałą spontanicznością, odsłania najgłębsze pokłady osobowości diarysty, mechanizmy jego rozumowania, reakcji i przeżyć. Trzebiński widział, wiedział i opisywał więcej niż rozumiał i był w stanie zracjonalizować czy wyjaśnić. Za sprawą bezwzględnie pojętej i praktykowanej zasady szczerości jego dziennik – nie tylko we fragmentach, których nie objęły dotychczasowe wydania – często-kroć przybiera postać drastycznej, krępującej w lekturze wiwisekcji. Nade wszystko jednak analiza tekstu pozwala zrekonstruować mechanizm i stopień autodestrukcyjnego uwikłania Trzebińskiego-artysty w ideologię oraz Trzebińskiego-człowieka w meandry własnej osobowości. Wówczas dopiero okazuje się, że Trzebińskiego cechowały charakterologiczne i ideowe sprzeczności oraz że – dokonując wyborów w obrębie nierozwiązywalnych a głęboko uwewnętrznionych sprzeczności – zwracał się przeciwko sobie. Dzięki temu staje się możliwa rekonstrukcja sensu wielu wypowiedzi Trzebińskiego, które zdawały się sensu pozbawione, a także rozumiejące odczytanie niekonsekwencji obecnych w całym niemal jego dorobku. Nie jest zatem przesadą stwierdzenie, że gdyby nie świadectwo dziennika, powstanie niniejszej książki nie byłoby w ogóle możliwe.

ROZDZIAŁ 4.

Liryka

Atelier d'écriture

Na podstawie analizy ocalałych materiałów w poetyckiej twórczości Andrzeja Trzebińskiego wyszczególnić należy, moim zdaniem, cztery fazy: najwcześniejszą do roku 1938 włącznie; kolejną obejmującą rok 1939 i 1940, której schyłek zaczyna się rysować w chwili wstąpienia Trzebińskiego na podziemną polonistykę w październiku 1940 roku; trzecią rozciągającą się na rok 1941, zwieńczoną wejściem w środowisko „Sztuki i Narodu” wraz z publikacją pierwszego numeru pisma na przełomie marca i kwietnia roku 1942; czwartą do śmierci poety jesienią 1943 roku. Pragnę zatem zaproponować periodyzację inną niż ustalona przez Zbigniewa Jastrzębskiego w wydaniu poezji Trzebińskiego z 1970 roku. Jastrzębski dokonał podziału trójczłonowego. Za juvenilia uznał utwory napisane do września 1939 roku. Do drugiej grupy zaliczył wiersze datowane przez siebie – co nie zawsze wydaje mi się trafne – na rok 1940 oraz pochodzące z roku 1941. W grupie ostatniej umieścił utwory opublikowane przez Trzebińskiego w prasie konspiracyjnej od roku 1942.

Jako kryterium proponowanego przeze mnie podziału przyjęłam czytelną ewolucję formalną analizowanej twórczości. Faza pierwsza obejmuje wprawki w rzemiośle poetyckim pojętym jako sztuka rymowania, rytmizowania, regularnego operowania „odświętnym” językiem przy okazji poruszania tematów potocznie uchodzących za poetyckie. W fazie drugiej, mimo tradycyjnych

ujęć wersyfikacyjnych, do głosu dochodzi fascynacja twórczością francuskich symbolistów¹. Dla fazy trzeciej charakterystyczne są liryki inspirowane poetyką i tematyką Drugiej Awangardy. Etap czwarty to czas liryków prozą i fascynacji Awangardą Krakowską. (W ostatnim okresie liryki powstają sporadycznie: dwa do trzech w roku 1942; trzy – w tym *Liryk o miłości* – w roku następnym²). Przełomy, jakie przechodził Trzebiński-poeta nie pokrywały się zatem z cezurami historycznymi i miały charakter ściśle estetyczny.

Na pierwsze próby składa się dwadzieścia sześć wierszy powstałych do roku 1938 włącznie. Należą do nich: autograf wiersza *Brzoza* z 1936 roku, utwory przechowane w maszynopisie przez dalszą rodzinę (obecnie w posiadaniu siostry poety) oraz drukowane w „Promieniu Szkolnym”³. Trzebiński pisał wówczas

¹ W roku 1940 Trzebiński pisał także utwory lżejsze – bardziej złożone formalnie i dojrzałe myślowo od pierwszych prób. Nie znac w nich wszakże przewartościowania estetycznego typowego dla drugiej fazy jego poetyckiej ewolucji.

² Ze względu na jego propagandowo-utilitytarne przeznaczenie, analizę drugiego liryku pochodzącego z 1943 roku (*Zołnierzom walczącym za Bugiem*) umieściłam w osobnym, wcześniejszym podrozdziale, w którym omawiam cztery batalionowe piosenki z tego czasu – również autorstwa Trzebińskiego. Trzecim wierszem – najprawdopodobniej z drugiej połowy roku 1943 – jest *Improwizacja* zawierająca czytelne odwołania do konspiracyjnego pseudonimu poety oraz do Ruchu Kulturowego, cenna głównie jako źródło informacji pozaartystycznych.

³ W maszynopisie znajdują się: *Zachodzi słońce...*, *Przed bitwą*, *Do kolegi z Francji*, *Bieg na 400 metrów*, *Chopin i śmierć*, *Napoleonie!...*, *Kwitną sady*, *Koniec szkoły*, *Hej, wy łany!*, *Gladiatorzy*, *Nędza*, *Bogacz i bieda*, *Kometa*, *Przez drogę życia*, *Mądry i głupi*, *Zaduszki*, *Bóstwo*. „Promień Szkolny” opublikował – w numerach 3, 4-5/1937; 1, 3, 5, 7/1938; 6, 7/1939 – utwory: *Fraszka o mędrca*, *Nasza klasa*, *Z wakacji* (będący poprawioną wersją wymienionego wyżej wiersza *Hej, wy łany!*), *Hymn o mocy*, *Oj, wesola nasza szkoła!*, *Nasz karabin maszynowy*, *Latarnik*, *Szkoda nam dzisiaj...* Dwa ostatnie utwory – mimo iż wydrukowane w roku 1939 uważam za przynależne do okresu wcześniejszego. Do utworów wczesnych – ze względów formalnych oraz z uwagi na światopoglądowe podobieństwo do np. *Brzozy* – zaliczam także wiersz *Melodia* umieszczony przez Zbigniewa Jastrzębskiego w grupie wierszy późniejszych. Jastrzębski miał dostęp do dwóch numerów „Promienia Szkolnego” (3/1937, 6/1939). Nie dysponował na-

dużo, o czym świadczy fragment artykułu poświęconego historii szkolnego pisemka – najprawdopodobniej pióra redaktora naczelnego, Władysława Stankiewicza. Zatrzymując się przy twórczości poetyckiej Jana Twardowskiego – podówczas już absolwenta szkoły, później księdza – autor tekstu zaznaczył: „Jest to poeta rokujący wielkie nadzieje, lecz bez porównania mniej płodny od współczesnego nam Andrzeja Trzebińskiego”⁴.

Najwcześniejsze utwory Trzebińskiego podzielić można na grupy tematyczne. Odosobnione miejsce wśród nich zajmują: nie-datowany wiersz o tematyce sportowej *Bieg na 400 metrów* – pochodzący być może z czasów szkoły powszechnej, gdy poeta wydawał pisemko sportowe; wiersz *Kometa* z września 1937 roku o wydzwisku mgliście katastroficznym, gdzie zjawisko astronomiczne interpretowane jest jako zwiastun nieszczęścia, oraz groteskowa fraszka *Mądry i głupi* z października roku 1937. Wśród grup wierszy zwracają uwagę udane, pełne swady i lotnego dowcipu satyry na tematy szkolne: okazjonalna fraszka *Koniec szkoły* (10 VI 1937) oraz *Nasza klasa* i *Oj, wesota nasza szkoła!* – opublikowane w „Promieniu Szkolnym” kolejno w latach 1937 i 1938. Znacznie mniej przekonująco wypada pod piórem Trzebińskiego problematyka historyczna w *Napoleonie!...* (15 IV 1936) i *Gladiatorach* (16 VII 1937). Większy zbiór stanowią silnie skonwencjonalizowane wiersze o tematyce patriotycznej: *Do kolegi z Francji* (niedatowany), *Przed bitwą* (11 XI 1935), *Melodia* (niedatowany), bardzo podobna do *Melodii – Brzoza* (II 1936), stylizowany na poezję rewolucyjną a poświęcony Śląskowi *Hymn o mocy* oraz nieco siermiężnie sławiący rozwój rodzimego przemysłu zbrojeniowego *Nasz karabin maszynowy* – publikowane w szkolnym pisemku w latach 1937–1938. Niewykluczone, że wiersze patriotyczne powstały na szkolne zamówienie – choćby na potrze-

tomiasz maszynopisami oraz resztą utworów ze szkolnego pisemka przedrukowaną w: B. Dunikowski (przy współpracy K. Zawadzkiego i E. Religi), *Szkoła im. Tadeusza Czackiego w Warszawie 1876-1976*, dz. cyt., s. 352-362.

⁴ W.S. [W. Stankiewicz?], *Dzieje „Promienia Szkolnego”*, „Promień Szkolny”. Pismo wydawane przez uczniów Gimnazjum T. Czackiego, 15 maja 1939, nr 6, s. 12.

by okolicznościowych akademii czy na konkursy rocznicowe. Trzebiński podjął ponadto wątek bezduszości kapitalizmu i ubóstwienia pieniądza (*Bóstwo* – XII 1937) oraz nędzy, którą przedstawił z perspektywy zdegradowanej fizycznie i duchowo jednostki: *Nędza* (20 VII 1937), *Bogacz i bieda* (IX 1937). Wiersze powyższe – podporządkowane wyrazistej tezie, wyposażone w umoralniające przesłanie – apelują do sumienia odbiorcy na podobieństwo utworów typowych dla pierwszej fazy pozytywizmu. Osobna grupa wierszy opisowo-impresyjnych opiewa piękno natury – *Zachodzi słońce* (5 IX 1935), *Kwitną sady* (IV 1937), *Hej, wy łany!* (8 VII 1937), *Zaduszki* (20 XI 1937) – nie odznaczając się jednak ani oryginalnością formalną, ani indywidualnym ujęciem tematu.

Zagadnieniem podjętym w juveniliach jest także samotność, którą Trzebiński rozpatruje jako stan elitarny – przypadający w udziale arystokratom ducha – i ambiwalentny, równie upośledzający, co nobilitujący. Samotność, niezrozumienie i wyobcowanie zostają przez Trzebińskiego zaakceptowane jako cena – może nawet warunek – transgresyjnych dążeń jednostki wybitnej. (Przy okazji manifestuje Trzebiński przekonanie o dualistycznej naturze bytu dzielącego się na transcendentną sferę idealną i materialną, ludzką, wartościowaną negatywnie – w odróżnieniu od poprzedniej.) Wzorem transgresora staje się w juveniliach Chopin z wiersza *Chopin i śmierć* (20 III 1936):

Wyzbył się tutaj ludzkiej marki,
Nieskrępowany w niebo wzłata,
Bo świat dla niego jest zbyt płaski,
Bo on innego pragnie świata.

W identyczny wzór wpisuje się mędrzec z *Fraszki o mędrцу* oraz latarnik – z wiersza o tym samym tytule – całym sobą zwrócony „ku dali i ku górze”, zgłębianie zagadek bytu okupujący izolacją w szklanej wieży na wysokościach. Egzystencję samotników zawarł Trzebiński w stylistycznej figurze oksymoronu, ponizienie ukazując jako odwrotną stronę – i niemalże cechę – wywyższenia. Wiersze „samotnicze” naznaczone są dialektyką typową dla romantycznego toposu *poète maudit*.

Na tym tle zastanawiająco przedstawia się wiersz *Przez drogę życia*, napisany przez niespełna piętnastoletniego poetę w październiku 1937 roku. Zabieg utożsamienia bohatera lirycznego z podmiotem gramatycznym sytuuje utwór w obrębie liryki bezpośredniej. Na tym jednak nie koniec. Pod względem osobowościowym podmiot-bohater traktujący o swoim położeniu egzystencjalnym wykazuje cechy wspólne z osobą autora. Wrażenie psychologicznego autentyzmu, wzmocnione niespotykaną we wczesnych wierszach Trzebińskiego temperaturą emocjonalną oraz zaskakującym ujęciem, pozwala zakwalifikować *Przez drogę życia* – na prawach wyjątku zresztą – jako przykład liryki osobistej i dostrzec w nim intymne wyznanie autora. Samotność nie odgrywa w utworze roli pierwszoplanowej, jakkolwiek pozostaje istotną cechą sytuacji bohatera. Konfrontacja ze zbiorowością przestaje być potrzebna wobec uwewnętrznienia przez podmiot elementu pozytywnego (dążenia) i negatywnego (bierności). Wertykalny, hierarchiczny obraz świata ustępuje wyobrażeniu horyzontalnemu. Co więcej, nie pada tu choćby pytanie o transcendencję. Do konfliktu między pozytywnym a negatywnym nie dochodzi dzięki kontroli sprawowanej przez świadomość. Nie zmniejsza to wszakże stałego napięcia między przeciwnymi biegunami. Głównym tematem *Przez drogę życia* jest podjęcie wysiłku świadomego istnienia. Istnienie świadome, nazwane walką, wyobraził poeta jako wędrówkę – w pełnym blasku wprawdzie, lecz donikąd. Nie na darmo jasności towarzyszy ambiwalentne wartościowanie łączące splendor ze śmiercionośnym charakterem:

Lecz choć się piach wżera w stopy,
Choć ciało od potu błyszczy,
Będę szedł wiecznie w jasności,
Aż mię nie spali, nie zniszczy.

Choć czasem bardzo mię kusi
Jakaś wierzbina przydrożna,
Lecz idę prosto przed siebie,
Bo wiem, że spocząć nie można.

(...)

Więc idę ciągle przed siebie
 Piaszczystą i ciężką drogą...
 Lecz dokąd? – Nikt nie odpowie,
 Więc i nie pytam nikogo.

Przez drogę życia rozumieć można jako młodzieńczy manifest straceńczego maksymalizmu. Maksymalizmowi dochowa Trzebiński wierności. Odstępstwem od lirycznego modelu okaże się natomiast pytanie o cel i sens wędrówki, które w odróżnieniu od swego *alter ego* poeta stale ponawiał. Więcej nawet, o cel i sens własnego życia zabiegał, nie bacząc na konsekwencje.

Do chwili ukończenia gimnazjum i jeszcze na pierwszym roku studiów Trzebińskiego droga życia była drogą wyłącznie artystyczną. Poszukując oryginalnego kształtu własnej twórczości, początkujący artysta zwrócił się ku źródłom nowoczesnej liryki. Zainteresował się poetami, którzy uprawianie poezji zaczęli rozumieć jako definiowanie jej istoty. Chodzi o linię rozwoju zapoczątkowaną przez Baudelaire'a, podjętą przez Rimbauda, a następnie Mallarmégo i Verlaine'a. Wiersze Trzebińskiego z roku 1939 oraz z przełomu lat 1939/1940 wykazują czytelną inspirację

⁵ Z tego samego okresu pochodzą okolicznościowe: *Ballada autobiograficzna* (jednym z jej adresatów był Jan Tarłowski) i wiersz bez tytułu rozpoczynający się od słów „Pani się pewnie gniewa, czarowna Krystyno” (30 III 1940). Niejaką trudność sprawia określenie czasu powstania dwóch utworów bez tytułu o niezbyt wyrazistej poetyce. Pierwszy z nich, *** („Żył i umarł ów zapal z westchnieniem miłości”), tradycyjnie poprawny, wykazuje charakter podsumowujący – mowa w nim o „wspomnieniach szkolnych” i „cieniach dzieciństwa”. Prawdopodobnie można więc jego powstanie usytuować w okresie pomaturalnym, poprzedzającym studia. Drugi zaś – *** („Chodzi Dionizos w gronach winogron”) – nieporównanie bardziej swobodny, jeśli chodzi o traktowanie rymów i długość wersów – wyróżnia się wprowadzeniem małej litery na początku zdań i wersów, co w zestawieniu z dionizyjską tematyką wskazuje na rok 1941, w którym Trzebiński zainteresował się Drugą Awangardą, pisząc jednocześnie zaginioną powieść o Dionizosie. Powstanie fraszki o Tuwimie *** („o tuwimie tu się mówi”) przypada najpewniej na rok 1941 – okres pisania recenzji z *Kwiatów polskich*. Wymienionym utworom nie poświęcam detalicz-

koncepcjami poetyckimi francuskiego symbolizmu⁵. Trzebińskim nie kierowała przy tym pasja historycznej stylizacji czy zacięcie epigona. Na przeszłość poezji patrzył z perspektywy końca lat trzydziestych, poszczególne zjawiska postrzegając jako etapy poetyckiej ewolucji. Siedemnastoletni kandydat na poetę z pokorą postawił się w sytuacji czeladnika terminującego w szkole poezji. Dla lepszego zrozumienia aktualności artystycznej próbował doświadczyć choćby w przybliżeniu tego, co ją poprzedzało. W zrozumieniu sztuki swojego czasu widział najwyraźniej obietnicę odnalezienia własnej drogi twórczej. Stąd wiara w poznawczą funkcję i celowość symbolistycznej praktyki.

Wiersz *Południe* (druk w „Promieniu Szkolnym” z 15 III 1939) oraz szkic *Impresji letnich* (15 VIII 1939) stanowią w rozwoju poetyckim Trzebińskiego wyraźny przełom estetyczny. W żadnym wypadku nie sposób mówić tu o kontynuacji występującej w juveniliach liryki pośredniej typu opisowego, mającej za temat uroki przyrody. *Południe* – ciągły wiersz toniczny (trójzestrojowiec) o rymach krzyżowych – mimo asylabiczności odznacza się przeciętnym wyrównaniem zgłoskowej rozpiętości wersów:

Widziałem miodne pszczoły,
Pełne słodkiego przesytu,
Kiedy z uschłego na poły
Miód ratowały okwitu.

bądź

Ogromne, trupie kaktusy
Szczerzyły piszczele wraże,
Strzegły czarodziejstw pokusy,
Wzmacniając agaw strażę...

Zdania rozpisane zostały na cztery wersy, których rozmiar pokrywa się z rozpiętością całości składniowo-intonacyjnych. Podobnie jak w *Impresjach letnich* przerzutnie są w *Południu* na

nej analizy ze względu na ich konwencjonalną formę oraz niezobowiązujący charakter.

tyle odosobnione i mało wyraziste, że trudno podejrzewać autora o skłonności do wiersza wolnego. Słowem, mamy do czynienia – w przypadku *Południa* – z wierszem zdaniowo-rymowym, którego regularności melodyczne sugerują meliczny charakter. Obok strukturalnego pokrewieństwa z muzyką w wierszu zaobserwować można potraktowanie językowego tworzywa na wzór materiału dźwiękowego. Dominujące nad warstwą znaczeniową muzyczne kształtowanie wypowiedzi oraz podkreślanie jej walorów brzmieniowych wchodziło w skład wyznaczników poetyki symbolizmu. Ambicją symbolistów było bowiem oddziaływanie na odbiorcę nie przez zracjonalizowany dyskurs, lecz za pomocą zmysłowych walorów wiersza – z rozmysłem, rzecz jasna, osiągniętych.

U Trzebińskiego efektem muzycznym służą dodatkowo piętrówce anafory – poczwórna w *Południu*:

Widziałem łąn słoneczników
 (...),
 Gdy się słaniały w żarze,
 W beczynnych godzin omdleniu,
 W słonecznych pieszczot nadmiarze
 W pogoni za złudą cieniów.

i potrójna w *Impresjach letnich*:

Później niesie owoce w koszyku
 Poprzez ogród, jakąś ścieżką błędną,
 Poprzez dywan pożółkłych trawników,
 Poprzez kwiaty, co więdną – a więdną...

Anaforycznie potraktowane zostało w *Południu* również orzeczenie „widziałem” – siedmiokrotnie otwierające wersy i przypadające za każdym razem na początek nowego zdania⁶. Repertu-

⁶ Zabieg ten wygląda na zainspirowany *Statkiem pijanym*, który Trzebiński mógł znać w oryginale albo – w cytowanym poniżej – przekładzie Miriama. U Rimbauda czytamy: „Widziałem słońce nisko w plamach zgróź mistycznych” (w. 33), „Widziałem wrące bagnisk olbrzymich fermenty” (w. 49); u Trzebińskiego zaś „Widziałem łąn słoneczników / w złocistym brązie wykutych” (w. 25-26), „Widziałem miodu krainy / Szalone żarem rośliny” (w. 47-48) oraz u pierwszego: „Archi-

aru powtórzeń dopełnia zestawienie wersu ostatniego („Złote widziałem południe”) z pierwszym („Widziałem złote południe”) tworzące antymetaboliczną klamrę utworu. Zanim jednak nastąpi zwieńczenie utworu, powtarzane „widziałem” z jednej strony wywołuje wrażenie enumeracji, którą można by kontynuować w nieskończoność; z drugiej zaś – tworzy sieć wewnętrznych powiązań na kształt refrenów. Przy głośnej lekturze *Południe* nabiera za ich sprawą podobieństwa do litanii, a więc cech inkantacyjnych pozwalających porównywać poezję z magiczno-mistycznymi formami ekspresji słownej.

Oprócz kunsztownej warstwy muzyczno-brzmieniowej *Południe* łączy z *Impresjami letnimi* wspólny cel, jakim jest utrwalenie nastroju chwili. W obu przypadkach świat przedstawiony został podporządkowany zsubiektywizowanej percepcji podmiotu lirycznego, nastawionej – w *Południu* zwłaszcza – na momentalne ukazanie ulotnych właściwości rzeczy. Dlatego, jak sądzę, obydwa utwory należy zakwalifikować jako symbolistyczne z silnym komponentem impresjonistycznym. Nie ma w tym zresztą odstępstwa od wzorca historycznego, jako że interferencje między symbolizmem a impresjonizmem były zjawiskiem częstym – szczególnie we wstępnym okresie rozwoju symbolizmu.

O istotnym zrozumieniu symbolistycznej metody kształtowania wypowiedzi poetyckiej świadczą translatorskie próby, w których Trzebiński podjął konfrontację z twórczością mistrzów – dwie wersje *Chopina* z wczesnego, jeszcze symbolistycznego tomu poezji Prousta *Les Plaisirs et les Jours* oraz zarys tłumaczenia wiersza Mallarmégo zatytułowanego *Zjawisko (Apparition)*. Szczególnie instruktywnie wypada porównanie ze sobą oraz z oryginałem niedokończonego *Chopina (I)* i *Chopina (II)* będącego ostateczną wersją przekładu. Pierwszą propozycję cechuje wierność znaczeniu kolejnych słów. Druga jest pod tym względem bardziej odległa od oryginału, pod innymi względami natomiast

pelagi gwiazdne widziałem” (w. 85), u drugiego: „Jam widział świat ów inny” (w. 45). Być może jest to spostrzeżenie dość powierzchowne. Niemniej wiersze zbliża do siebie subiektywistyczna optyka i wyobrażenie świata jako delirycznej feerii.

okazuje się utworowi Prousta znacznie bliższa. W *Chopinie (II)* Trzebiński zadbał o zachowanie liczby i długości wersów, typu rymów oraz przerzutni i cezur zastosowanych przez autora⁷. Naszkicowany początek *Zjawiska* dowodzi analogicznych ambicji. W przekładzie dążył Trzebiński do zachowania pierwotnej rytmiki, do kondensacji i konstrukcyjnego rygoru, w którym ważną rolę odgrywały wewnętrzne powiązania semantyczne i dźwiękowe, niekoniecznie odpowiadające oryginalnym. Za najważniejsze zadanie tłumacza najwidoczniej uznawał odzwierciedlenie zasad rządzących budową wiersza oraz mechanizmów jego oddziaływania na odbiorcę.

W kręgu zainteresowań Trzebińskiego francuskim symbolizmem umieściłabym też utwory takie, jak *Michał Anioł*, *Degas*, *Goya*, *Rubens* – niedatowane miniatury poetyckie (przez Zbigniewa Jastrzębskiego nazwane fraszkami), będące impresjami na temat malarstwa. Pobrzmiwa w nich echo *Sygnatów*, wiersza Baudelaire'a z *Kwiatów zła*, w którym mowa o wymienionych artystach (z wyjątkiem Degasa). Zaznaczyć jednak należy, że utwory Trzebińskiego mają charakter wprawek–fragmentów, nie zaś zwartej całości zwieńczonej konkluzją, jak ma to miejsce u Baudelaire'a.

W utworach Trzebińskiego z drugiego okresu odnaleźć można jeszcze jeden ślad symbolistycznej inspiracji. W przypadku wiersza *Przedwiośnie* – opublikowanego w „Promieniu Szkolnym” w roku 1939 – poetycki trop wiedzie do Bolesława Leśmiana:

Poszepty polne z mokradeł, przydroży
 Duszą stęsknioną i łaknącą łowię.
 Gdy bór się mroczną gęźbą rozhworzy,
 Prabytu zewy w każdym czuję słowie.

W dalszej części utworu napotykamy między innymi „wiośnianny siew” i sformułowanie „Pieśnią się nocną otulił miłośnie”. Nie-

⁷ I tak fragment *Chopina (I)*: „Zawsze każe biec między każde cierpienie. / Zapomnienie zawrotne i słodczy kaprysu, / Jak motyle latają z kwiatu na kwiat” w *Chopinie (II)* przybiera postać: „Biec każe ku cierpieniu, w które wiecznie wplata / Słodki kaprys, zawrotne chwile zapomnienia / Co lecą jak motyle od kwiatu do kwiatu”.

trudno zatem spostrzec w *Przedwiośniu* charakterystyczne dla Leśmiana neologizmy staropolskiej i ludowej proveniencji oraz próby „leśmianopodobnego” kształtowania frazy poetyckiej. Kluczowe miejsca świata przedstawionego w wierszu Trzebińskiego stanowią „parowy”, „ugorzyska” i „źródła śródleśne” – rodem z poezji polskiego symbolisty. *Przedwiośnie* zawiera także elementy animizmu, który u Leśmiana wyraża się przez mit. Mit ów – zdaniem Michała Głowińskiego – to „swoista akcja przebiegająca w samej przyrodzie; animizacja wyraża się w szeregu działań świadczących o przypisaniu bytom nieożywionym świadomości. Przekształca się w zespół skomplikowanych [zhumanizowanych – jak czytamy poniżej] stosunków pomiędzy rzeczami, faktami, stanami”⁸. U Trzebińskiego znajdujemy na przykład metaforę o animistycznym, antropomorficznym rodowdzie: „pacierz ozimin”, sformułowanie „lwy i łośy z wiatrem szepety wiodą”; o świecie czytamy, że „ocknął się”, „otulił”, „nie przezuł”, „nieci zarzewie buntu”.

W *Przedwiośniu* daje znać o sobie także znamiona dla Leśmiana koncepcja „poety jako człowieka pierwotnego” – poety jako tego, który w akcie językowej twórczości komunikuje się z prehistorią, osiągając właściwy ludziom pierwotnym sposób postrzegania, przeżywania, poznawania i kreowania rzeczywistości. Tak przynajmniej, jak miemam, wolno odczytać wers *Przedwiośnia* o zewie prabytu manifestującym się – a raczej wyczuwalnym – w słowach. (Trzebiński jakby szedł tropem Leśmianowego przekonania, że nieskrępowany kulturową konwencją język „mroczonej gęźby” posiada szczególne właściwości mediumiczne.) Jednakże o ile w przypadku Leśmiana pojmowanie „poety jako człowieka pierwotnego” stanowi – jak się wyraził Głowiński – „immanentny światopogląd jego poezji”, podłoże i podstawowy czynnik kształtujący poetykę⁹; o tyle u Trzebińskiego nawiązanie do tej koncepcji obecne jest bardziej w sfe-

⁸ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 35.

⁹ Tamże, s. 46.

rze deklaratywnej i w naśladowaniu stosowanych przez autora *Dziejby leśnej* środków poetyckich. Zabiegi Trzebińskiego są nieporównanie mniej konsekwentne – co widać na przykładzie frazeologii, konstrukcji świata przedstawionego oraz podmiotu lirycznego. Fragmentami *Przedwiośnie* przypomina wręcz jego opisową poezję sprzed roku 1939.

W powyższym przeglądzie nie chodzi o wartościowanie utworów Trzebińskiego z lat 1939 i 1940. Istotne dla dalszych dociekań jest samo stwierdzenie estetyczno-intelektualnych powinowactw, do których początkujący poeta poczuwał się w owym czasie. Trzebiński zwrócił się ku twórcom, którzy w dobitny sposób postawili przed poezją zadanie przewyciężenia schematu językowego, zadanie ucieczki od ustabilizowanego, jednoznacznego języka–kodu. Prekursorzy i prawodawcy symbolizmu, bo o nich mowa, sformułowali ideał mowy jednorazowej, tworzonej na nowo przy okazji każdej wypowiedzi – mowy wieloznacznej, która nie nazywa, lecz pseudonimuje, sugeruje, operuje niedomówieniem. Poezję zdefiniowali jako działanie językowe polegające na wiecznym tworzeniu–przekraczaniu. Sens poetyckiej transgresji polegał ich zdaniem na dążeniu do określenia istoty poezji, a tym samym istoty języka rozumianego jako twór historyczno-społeczny, ludzki. Autotelizm miał zatem doniosłość nie tylko z estetycznego, ale i poznawczego – szerzej zaś: antropologicznego – punktu widzenia. Wielką wagę przywiązywali symboliści – cecha specyficznie nowoczesna – do wypowiedzi programowych i teoretycznych, będących wyrazem samoświadomości artystycznej. Wypracowana przez nich koncepcja poezji oraz konkretne sposoby przewyciężania skostnienia języka (metafora, obraz, wiersz wolny w służbie odnowy rytmu i melodyjności) określiły oblicze nowoczesnej liryki i legły u podstaw dwudziestowiecznej awangardy¹⁰.

¹⁰ Powinowactwa polskiej awangardy z koncepcjami symbolistycznymi – między innymi na podstawie wypowiedzi Tadeusza Peipera i Józefa Czechowicza – prześledził Wiesław Paweł Szymański i zrekapitulował w rozdziale *Neosymbolizm – próba zarysu (o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych)* (por. tenże, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 309-377).

Wybrane fragmenty krytycznoliterackich i teoretyzujących tekstów Trzebińskiego świadczą o głębokim – choć nie zawsze do końca uświadomionym – uwewnętrznieniu przez ich autora postawy zwolennika i praktyka sztuki czystej. Trudno stwierdzić, jak dalece Trzebiński zdawał sobie sprawę z filozoficznego podłoża i konsekwencji symbolistycznych zdobyczy¹¹. Z dużym prawdopodobieństwem natomiast orzec można, że fascynacja symbolizmem stała się punktem wyjścia dla jego zainteresowania kierunkami awangardowymi.

Od Czechowicza do Przybosa

Z *Pamiętnika Giovaniego* dowiadujemy się, że twórczość Czechowicza studiował Trzebiński samodzielnie w bibliotece na Koszykowej w okresie okołomaturalnym¹². Koniec 1940 roku, rok 1941 i początek roku 1942 to w jego poezji czas Czechowiczowskich inspiracji¹³. Należy zatem zadać pytanie, jaką rolę odegrało i jak dalece sięgało terminowanie Trzebińskiego w szkole Czechowicza. Czy ograniczało się do powierzchniowego naśla-

¹¹ Mam na myśli zagadnienia takie, jak: pusta transcendencja; konfrontacja z problemem nicości; wprowadzenie kategorii absurdu; rozbięcie platońskiej triady, na którą składały się estetyka (piękno), epistemologia (prawda) i etyka (dobro); relatywizacja pojęcia prawdy (wobec likwidacji boskiej transcendencji oraz kryzysu pozytywistycznego scjentyzmu); wyeliminowanie kryterium moralnego z rozważań estetycznych; rewolucja w pojmowaniu piękna polegająca na równoprawnieniu harmonii i dysharmonii (dysonansu, a nawet chaosu). Omówienie poetyckiej rewolucji drugiej połowy XIX wieku w kontekście wymienionych kwestii zawiera książka: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki (od połowy XIX do połowy XX wieku)*, przełożyła i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978.

¹² Por. [J. Tarłowski], *Z pamiętnika Giovaniego*, dz. cyt., s. 43, 47.

¹³ Ze względów formalnych *tak najprościej*, *Liryk o miłości i o niebieskim, pachnącym groszku* – choć powstałe w omawianym okresie – należy wykluczyć poza obręb utworów inspirowanych Czechowiczem. Dwie wersje wiersza *Chopina – marsz żałobny* lokują się natomiast na pograniczu niektórych bardziej rozbudowanych, wcześniejszych utworów Czechowicza i poetyki *Trzech zim* Miłosa.

downictwa, czy objęło także sferę wyobraźni i poetyckiego światopoglądu?

O ile nie sformułował Czechowicz poetyki normatywnej, o tyle jego metoda twórcza była konsekwentna i przejrzysta, a dykcja poetycka zindywidualizowana i bez trudu rozpoznawalna. Uwagę odbiorcy jego twórczości w pierwszym rzędzie zwracały takie cechy, jak: zerwanie z regularnym metrum na rzecz wiersza wolnego, operującego rytmem łamanym i sprozaizowanym; odejście od rymu na rzecz dźwiękowych korespondencji; Czechowiczowska muzyczność: „wewnętrzne umelodyjnienie”, zestrajające słowa, obrazy, tok składni (imperatyw „dobrniecia do najczystsze go tonu”)¹⁴; cytaty i motywy zaczerpnięte z poezji ludowej; częste przy tej okazji wplatanie w rymy asonansowe rymów regularnych; rozpoczęcie wersów małą literą; redukcja lub likwidacja interpunkcji.

W utworach z „czechowiczowskiego” okresu Trzebiński znacznie redukował interpunkcję, nie rezygnując z niej całkowicie. Bardziej konsekwentny był natomiast w użyciu małej litery. W celu osiągnięcia frazy zbliżonej do Czechowiczowskiej stosował różne środki. Zdarzało się, że akcentował muzyczność bezpośrednio przez cytat – na przykład z rosyjskiego romansu *oczy czornyje* w wierszu o tym samym tytule (10 VII 1941) lub z ludowej piosenki upowszechnionej dzięki opracowaniu Stanisława Moniuszki, jak w utworze *** (ręce w ogniu jak kartofle przypiec):

małe okna pajęczyną zadymione –
 mały kociak... mały dzieciak śpi –
 a wiatr-cygan gdzieś w kominie smyczkiem miga
 „kręć się – kręć – wrzecziono –”
 „wij się biała nić”.

Innym razem – w *piosence o konwaliach* (18 IX 1940) – wywoływał muzyczne skojarzenia, swobodnie nawiązując do tekstu ludowej piosenki:

¹⁴ Sformułowania Czechowicza z listu do Janusza Różewicza napisanego w końcu 1937 roku (cyt. za: T. Różewicz, *Z umarłych rąk Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził T. Różewicz, Warszawa 1987, s. 13).

na piasku kamienie ciężkie niby pszczoły,
 na niebie żurawie pogubione pióra.
 kotliną, doliną pójdz dziewczyno dołem
 a ja pójdę górą,
 gdzie podniebny świerk.

Nie posługiwał się natomiast formami wersyfikacyjnymi genetycznie związanymi z muzyką, jak pieśń czy ballada. Rzadko też odwoływał się do nich w tytułach – *piosenka o konwaliach*, *Chopina – marsz żałobny (I)* czy *Chopina – marsz żałobny (II)* stanowią wyjątki, a przy tym nie wykazują sugerowanych w tytułach cech gatunkowych.

„Wewnętrzne umelodyjnienie” miało u Czechowicza sens jako spoiwo i zasada organizująca wiersz wolny. Trzebiński zatem, poszukując zbliżonej „muzyczności”, uczył się zarazem wiersza wolnego. Rozmaicie owa nauka przebiegała. Miejscami młody poeta jakby odczuwał nieprzeparty urok struktur regularnych. W wierszu *Do pożegnanej* (17 XII 1941) sąsiadują strofy tradycyjna (wzorowana – jeśli chodzi o rytm – na *Jurgowskiej karczmie Lieberta*¹⁵) – i typowa dla wiersza wolnego:

Rzucę dom, moja miła, w chromach dom!
 Parę gron dzikich win – lok nad twarzą...
 ach, ostrożnie, ach, ostrożnie – widzisz: dąb
 musisz chodzić ponad ziemią, liście parzą.

Liśćmi, ognia językami milczą drzewa
 chciałbym zmienić w ogień, w ogień każdą rzecz.
 Pomyśl: jary w jarzębinę rozjarzyć –?

Przymierzanie kolejnych, różnych rozwiązań do jednego motywu – tu: wariacje na temat barwy jesiennych liści – przywodzi na myśl wprawki poetyckie¹⁶. W późniejszym (27 I 1942) wierszu bez

¹⁵ Poeta notuje w dzienniku „wiersze. plagiat z lieberta. rytmika nie wytrzymuje” (PI, 28 III 1942, s. 78).

¹⁶ Trzebiński tak zresztą zdawał się traktować swój utwór: „wiersz »do pożegnanej« drugi raz. w zakończeniu nienawistne, manieryczne anapesty z trochejami. duży nacisk na aliterację. końcowa pointa jest stopieniem się trzech żywiołów: słownego, fonetycznego i obrazowego. nareszcie zaczynam komponować” (PI, 17 XII 1941, s. 43).

tytułu Trzebiński nieporównanie swobodniej i bardziej atrakcyjnie operuje sąsiedztwem strofy nieregularnej i regularnej:

senne drzewa drzemią w dnach niepogody
 nieruchome listowia rdzawe dzwony
 szarych kminków, suchych koprów poświęta
 nad ogrodem
 księżyc w dzień gdzieś w topoli
 jak jemiola.

monotonnie wrona woła coś wronie
 bór, kałuża mnożą wrony i krakania
 – dzień dobry, cieniu własny, cóż mi powiesz?
 jesteś człowiek? wiesz, to trudne do poznania!

Zastosowanie wiersza wolnego w pierwszej części pozwala szkieletowo, lecz sugestywnie odmalować świat przedstawiony. Odwołanie do rymowo-rytmicznej konwencji poetyckiej w drugiej części uwydatnia umowność humorystycznej puenty. Asymetria strof okazuje się czynnikiem nadającym lekkość i dynamizującym całość wiersza. Mieszana formuła wersyfikacyjna nie zajmuje jednak pozycji dominującej w utworach Trzebińskiego z tego okresu. Przeważa wśród nich wiersz wolny ze skłonnością – podobnie jak u Czechowicza – do niedokładnego rymu końcowego.

Pod względem rytmicznym omawiane wiersze są bogate i urozmaicone, o czym świadczyć może początek niedatowanego utworu bez tytułu („na dachach leży śnieg, na drzewach zmierzch, na kwiatach czad... / wszystko za szybą – te lampy, tętniące miastem neony / te domy w łunach, te domy...”) lub końcowa strofa wiersza *szafirowość* z 11 lipca 1940 roku („świat / świt brzozowy bez dnia i wieczora / dal... szafirowość”). Eksperymentami objął Trzebiński sferę orkiestracji. Nieidentyczność brzmieniową rymów końcowych rekompensował wzmożoną instrumentacją głoskową całych wersów, jak w cytowanym wierszu *** (senne drzewa drzemią w dnach niepogody). Obficie wprowadzał rymy wewnętrzne (np. „a wiatr – cygan gdzieś w kominie smyczkiem miga” – *** [ręce w ogniu jak kartofle przypiec]), do których zaliczały się wystudiowane asonanse i konsonanse, decydujące o dominancie brzmieniowej danej partii utworu (np. „Witraż zorzy pociętej

w ogrodów deseń / wróży jutro zamienione w wichurę... / Wiatrak, nawijając pasma wiatru, jutro już wił” – *Do pożegnanej*). Stosował też płynną sukcesję pasm brzmieniowych (np. w pierwszej strofie wiersza w *plamieniu*).

W ten sposób, podążając za Czechowiczem, Trzebiński przyśwajał sobie wykorzystywane przez mistrza zdobycze awangardy. Naśladował również typowo Czechowiczowskie metafory i powtórzenia. U Czechowicza mamy do czynienia z metaforą interakcyjną, opartą na dopełnieniu i podporządkowaną obrazowi, a właściwie występującą w funkcji obrazu (rzadziej łączącą element wizualny z pojęciowym) – np. „Niebo fioletem szeleści”, „jaskółka zawisła wagą”, „rola wędruje bruzdami”, „noc (...) płynęła wołgą”¹⁷. U Trzebińskiego zaś czytamy: „niebo chabrami rozkwitło”, „nietoperzami kołuje niebo nad głową”, „purpurą pada las”, „ognia językami milczą drzewa”, „drzewa wzdychają mgłą”, „noc cieniem czaruje wiersz”, „wisłami – niemnami się snuł błękit zoranych bruzd”¹⁸. Podobnie w materii powtórzeń napotykaemy u Trzebińskiego właściwe Czechowiczowi strategię. Obok powtórzeń zwykłych („ach, ostrożnie, ach, ostrożnie”) i prostych powtórzeń schematu konstrukcyjnego („chabrowa na wierzchu, złotosrebrna z dna”) Trzebiński stosuje: powtórzenie schematu konstrukcyjnego wzmocnione reprodukcją jednego z elementów („mały kociak... mały dzieciak...”, „jeszcze śliczniej, jeszcze gorzej”, „wiatr rozwiął wieńce dębowe – czas zgasił wieńce ogniowe”); powtórzenie części zdania przy jednoczesnym opatrzeniu jej dopełnieniem, okolicznikiem lub przydawką („piosenki... piosenki bliskie”, „nad wisłą, wisłą rudo-złotą”, „patrzy, patrzy nocami”, „w sieciach, w sieciach zygzaków”); derywację („lecz ty mała, tak zmalęła”, „Biały konik / z garstek śnie-

¹⁷ Przykłady pochodzą odpowiednio z utworów: *Muzyka ulicy Złotej, pod popiołem, sam, miłość*. Cyt. za: J. Czechowicz, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

¹⁸ Por. kolejno wiersze Trzebińskiego: *sandomierz, wieczór, Chopina – marsz żałobny (II), Do pożegnanej, wieczór, z białego pokoju, szafirowość*. Rzecz jasna, występują u Trzebińskiego również tradycyjne metafory porównaniowe typu: „błyskawice drzew” (*Ta chwila*), „tętnice dróg” czy „orgie georginii” (*zamiast rozmowy*).

gu biały koń”¹⁹; derywację wprzężoną w chiasm („tu blisko – bliżutko tuż”)²⁰.

Obok środków retorycznych również świat przedstawiony omawianej grupy utworów Trzebińskiego zdradza pokrewieństwo z uniwersum Czechowicza. Składają się nań motywy leśnych i polnych roślin (zwłaszcza drzew), a także swobodnie żyjących w naturze zwierząt – zakorzenionych w polskim krajobrazie. Dołączają do nich ciała niebieskie i liczna reprezentacja zjawisk atmosferycznych – od rosy i mgły, przez wiatr, po grom, błyskawicę i zorzę. Jest to świat silnie osadzony w przestrzeni ziemskiej (wnętrze chaty, pole między borem a krzyżem przydrożnym, leśna polana, sandomierski zaułek z widokiem na Wisłę, pokój w mieście czy miejski park) i kosmicznej. Istotne dla orientacji punkty odniesienia stanowią pory dnia i roku.

Zwraca uwagę sposób wprowadzania i osadzania w wierszu kolejnych motywów. Sylwetka matki na przykład pojawia się w typowo czechowiczowskiej oprawie, jeśli wziąć pod uwagę zastosowaną poetykę i pole wywoływanych skojarzeń: „matka bezruch nożyczkami starymi przecina” (z *białego pokoju*), „tak śpiewała kiedyś matka moja – / boże daj – / piosenkę proroczą...” („oczy czornyje”); w *Wieczorze w śniegu* czytamy natomiast o matczynych pocałunkach. Skrajnym przykładem bezpośredniej inspiracji jest przetworzenie przez Trzebińskiego wersu Czechowicza: „rano tęcza na ścianie odbita z lusterka” (o *matce*) na „ściana lusterkiem zamieniona w tęczę” u Trzebińskiego (*piosenka o konwaliach*). Wiersze młodego poety (*wieczór, zamiast rozmowy*, *Wieczór w śniegu*) zawierają też wyobrażenie koniczyny i drzewa jako kuli odpowiadające Czechowiczowskiemu przedstawieniu dmuchawca (*na wsi*). Jednakże tym razem zapożyczenie wykorzystał Trzebiński do własnych zamierzeń, konstruując

¹⁹ Na marginesie *Wieczoru w śniegu* w dzienniku Trzebińskiego czytamy: „to z konikiem à la czechowicz” (PI, 28 III 1942, s. 78).

²⁰ Por. odpowiednio: *Do pożegnanej*, *piosenka o konwaliach*, *** (ręce w ogniu jak kartofle przypiec), *Wieczór w śniegu*, *Chopina – marsz żałobny (I)*, *Chopina – marsz żałobny (II)*, *sandomierz*, *Chopina – marsz żałobny (II)*, *Ta chwila*, *Wieczór w śniegu* (dwukrotnie), *sandomierz*.

na jego podstawie paralelę między jaskrawą kulą jesiennego drzewa a bańką mydlaną (*zamiast rozmowy*) czy obraz wniebowstąpienia ośnieżonej drzewnej korony–kuli (*Wieczór w śniegu*). Powracający u Trzebińskiego motyw szyb odbijających zachodzące słońce niejedno zawdzięcza lekturze mistrza Drugiej Awangardy. Trzebiński pisze: „palą się jak świece szyby” (*sandomierz*), „przez topole okna we wsi płoną” (***) [ręce w ogniu jak kartofle przypiec]), „w każdym oknie miedziak dla biednego” (*Wieczór w śniegu*). W jego sformułowaniach rezonują propozycje Czechowicza: „świejące szyby” (*daleko*), „karczma w topól konarach / okien wodą gore” (*liryka*), „zachody / miedziane jak grosz” (*Śmierć*).

Obok podobieństw detalicznych mamy także u Trzebińskiego – w jednym przypadku – wzorowany na Czechowiczu pomysł całościowego rozwiązania wiersza. W ślad za *Wieczorem zimowym* Czechowicza Trzebiński czyni tematem *Wieczoru w śniegu* zmierzch w ośnieżonym parku z uwydatnionym motywem bawiących się dzieci. Poetycki koncept Czechowicza polega na skojarzeniu zimowego pejzażu z drzeworytem. U Trzebińskiego miejsce drzeworytu zajmuje dziecięcy rysunek²¹. Zabieg ów u każdego z autorów służy jednak odmiennemu celowi. Czechowiczowi chodzi o skłaniający do nostalgicznych wspomnień, a nawet smutku, koloryt widoku. Trzebiński, ośmielony stylistyką rysunku przedszkolaka, wprowadza w opisie świata przedstawionego spłaszczenie i miniaturyzację, co na poziomie języka pozwala mu fortunnie operować zdrobnieniami.

Urzeczenie młodego poety twórczością Czechowicza widoczne jest w nadawanych wierszom tytułach – analogicznych (*toruń* u Czechowicza, *sandomierz* u Trzebińskiego) lub wręcz identycznych (odpowiednio *ta chwila* i *Ta chwila*). Niekiedy można też zaobserwować nieposkromioną analogię puenty, jak w utworze *** (ręce w ogniu jak kartofle przypiec), którego końcowy wers

²¹ We wstępnej fazie pracy nad utworem poeta myślał także o wycinance: „ludzie na śniegu. ostrość konturu, ogromna różnica waloru. to właśnie sprawia wrażenie wycinanek. z mojego wiersza »dzień w śniegu«” (*PI*, 29 XII 1941, s. 48).

(„będzie jutro wichura”) niemal wiernie odwzorowuje ostatnie słowa Czechowiczowskiego *nic więcej* („będzie wichr”) – tyle, że stwierdzenie Trzebińskiego występuje w funkcji meteorologicznej, nie zaś apokaliptycznej przepowiedni. Należy przy tym odnotować, że wątki katastroficzne są u Trzebińskiego nieobecne²².

Podobieństwa obserwowane w zakresie formy i świata przedstawionego nie oznaczają zatem identyczności światopoglądowej ani tożsamości stosunku do poezji. Więcej, pozwalają ujrzeć różnice dzielące poezję Trzebińskiego z okresu fascynacji Czechowiczem od twórczości samego Czechowicza. I tak stwierdzić można, że – poza jednym wyjątkiem, jaki stanowi wiersz *szafirowość* (ewentualnie również *** [senne drzewa drzemią w dnach niepogody]) – u Trzebińskiego nie występuje wiersz opisowy w czystej postaci. Tok opisu zostaje bowiem zakłócony, niekiedy przerwany przez inwazję adresata (a konkretnie adresatki) – „miłej”, „małej”, „śnieżnej” czy po prostu zaimka „ty”, oznaczającego osobę płci żeńskiej. (W „*oczy czornyje*” „ty” to lufa broni palnej. Adresatem męskim jest płomień – w wierszu w *plomieniu*

²² Pewne wątpliwości w tym względzie mogą powstać przy lekturze *Tej chwili*. W pierwszej strofie wiersza napotykamy bowiem na tworzący katastroficzną aurę motyw światła przedstawionego jako żywioł niszczycielski. Równocześnie w kontekście zeusowo-mitologicznym (złote błyskawice, grom), a zarazem ewangelicznym (mowa o „owocu żywota twojego”) pojawia się adresat – „ty” rodzaju męskiego, „owocujący” – którego mamy prawo sytuować w sferze boskości, absolutu. Jednakże do spełnienia czy chociażby rozwinięcia eschatologicznych przeczuć nie dochodzi. W strofie drugiej adresat opisany jest w sposób negatywny, a sugestia jego niemocy wobec tajemnicy istnienia – nadto wyraźna. Strofa trzecia przynosi „rozmycie” i tak już nadwątlonego nastroju napięcia i oczekiwania. Jednowersowa puenta – wprowadzająca zbiorowy podmiot liryczny przez użycie pierwszej osoby liczby mnogiej – niweluje dotychczasowy hierarchiczny dystans między podmiotem a adresatem wiersza. Próba wizji apokaliptycznej – jakby inspirowana tytułem Czechowiczowskiego wiersza *inicjał w błyskawicy* – owocuje utworem o hybrydycznym, niewyraźnym charakterze. Co więcej, w odbiorcy wrażliwym na pełne patosu założenia początkowe wywołuje frustrację. Można stąd odnieść wrażenie, że katastroficzna wyobraźnia i tonacja były jednak obce Trzebińskiemu. Po okresie zachwyty nad wierszem poeta nie szczędził mu zresztą krytyki (por. *PI*, I 1942, s. 60; *PI*, 13 II 1942, s. 63; *PI*, 28 III 1942, s. 78).

– ale skierowana doń apostrofa przeradza się w fantazję erotyczną.) Następuje sfunkcjonalizowanie opisu, podporządkowanie go miłosnej perypetii (rozstaniu, tęsknocie, przelotnej miłostce, rozmowie z ukochaną). Temat i tonacja utworu ulegają rozdwójeniu, a powstałe dwa nurty niejednokrotnie rywalizują ze sobą – bywa że w dwu różnych stylistykach.

Niewykluczone, że Trzebiński chciał w ten sposób nadać własne piętno utworom, które wiele zawdzięczały innemu artyście. Może – przeciwnie niż Czechowiczowi – bezinteresowność i samoistność wydawały mu się niedostateczną racją bytu wiersza, stąd poszukiwał dla wypowiedzi poetyckiej dodatkowych uzasadnień. Przyjęta metoda urozmaicania i dramatyzowania utworu – wyjąwszy *zamiast rozmowy* i *Wieczór w śniegu*, gdzie zaowocowała fortunnym rezultatem – razi konwencjonalnością. Heterogeniczność, cechująca twórczość Trzebińskiego w omawianym okresie, wskazuje na trwające poszukiwania indywidualnej formuły poetyckiej.

*

Fascynacja Przybosiem pojawiła się u Trzebińskiego w roku akademickim 1941/42 pod wpływem wykładów docent Zofii Szmydtowej z poetyki Awangardy Krakowskiej. W lutym 1942 roku, będąc jeszcze w „fazie czechowiczowskiej”, poeta rozpoczął trzymiesięczne prace nad referatem *O roli homonimu u Przybosia*, któremu ostatecznie nadał tytuł *Na skrzyżowaniu pola i obłoku* (PI, 11 IV 1942, s. 85)²³. W pracy oparł się na *Równaniu ser-*

²³ Zofia Szmydtowa zapamiętała, że Trzebiński należał do studentów, którzy „w wyborze przedmiotu badań szli najczęściej za własną dyspozycją pisarską. (...) Zgodnie z jego życzeniem dałam mu temat z poetyki *O roli homonimu u Przybosia*. Chciał analizować jego technikę. Miał już za sobą odczytanie w poezji polskiej i obcej, tłumaczenia artystyczne z liryki francuskiej, interesował się Czechowiczem i Miłoszem. Przybosia rozpatrywał na tle porównawczym, podziwiał go za odkrywczość” (taż, *Poeci z tajnego Uniwersytetu*, w: *W gałgźce dymu, w ognia blasku...*, dz. cyt., s. 102). Od Trzebińskiego wiemy, że przy odbiorze pracy seminaryjnej wykładowczyni chwaliła go za samodzielność myślową i talent poetycki (por. PI, 24 IV 1942, s. 94). Ostateczny

ca – tomie Przybosia z 1938 roku²⁴. Tekst Trzebińskiego nie zachował się. Pozostały po nim jedynie wspomnienia postronnych i wzmianki w dzienniku samego autora. Trzebiński zaczął rozpoznawać Przybosia przez pola semantyczne, motywy, punkty odniesienia i „napięcia kierunkowe”, charakterystyczne dla konstrukcji świata przedstawionego jego utworów:

a więc przewaga kierunku pionowego nad poziomym i to skierowanego w górę, przewaga błysków i świateł nad ciemnościami i nocą, słabość poety do „obłoku” i „wiatru”, a niechęć do „księżycy” i rezerwa wobec „gwiazd”, pisałem już o przybosiu, poecie „widzialnego powietrza”. tego powietrza w ogóle jest cudownie dużo. dzielę czasowniki na grupy tematyczne i to daje orientację (PI, 28 III 1942, s. 76-77)²⁵.

W seminaryjnej dyskusji nad referatem Trzebińskiego Bojarski zarzucił koledze „sprowadzanie przybosia do paru jakichś chwytów”: „mówił nawet o »zubożaniu« przybosia”. Wraz z Zofią Szmydtową „nazwali to materializacją techniki poetyckiej, wyjaśnianiem przybosia w sposób zbyt łatwy itd.” (PI, 24 IV 1942, s. 94). Jednakże Trzebiński miał świadomość konsekwencji, jakie niesła dla teorii i filozofii poezji – a szerzej: sztuki – artystyczna propozycja Przybosia i – pośrednio – formacji, z której się wywodził. Rozległość horyzontów Trzebińskiego w tej materii znalazła odbicie w jego tekstach krytycznych, w artykule na temat stosunku artysty do rzeczywistości, w odnotowanych w dzienniku

tytuł referatu – *Na skrzyżowaniu pola i obłoku* – był trawestacją sformułowania „na rozstaju pola i obłoku”, które pochodzi z wiersza Przybosia *Chmury* wchodzącego w skład tomu *Równanie serca*.

²⁴ W dzienniku znajdujemy notatkę o lekturze poezji Przybosia z lat 1925-1926 (por. PI, 18 III 1942, s. 71) – z całą pewnością *Oburącz* (1926) i być może debiutanckich *Śrub* (1925). Wcześniej Trzebiński zaznacza, że – obok *Oburącz* – nie jest mu znany tomik *Sponad* (1930). O *W głęb las* (1932) nie wspomina. Czytał natomiast wiersze poety drukowane w lwowskich – „bolszewickich”, jak pisał – „Nowych Widnokręgach” (por. PI, 21 XII 1941, s. 45; PI, 13 III 1942, s. 71) – wszystkie czy tylko niektóre, nie wiadomo.

²⁵ W następnym miesiącu Trzebiński zanotował: „(przyboś – homonim – obiektywizacja.) homonim: funkcja *point*. siła napięć formalnych wiersza” (PI, 11 IV 1942, s. 85).

przemysleniach. Tymczasem zaś rozbierał na czynniki pierwsze analizowaną twórczość z myślą o przewartościowaniu własnej praktyki poetyckiej.

W chwili zetknięcia z poezją Przybosia Trzebiński miał za sobą okres wnikliwego obcowania z liryką Czechowicza. Od Czechowicza do Przybosia było zarazem daleko i blisko. Ludwik Fryde – współpracownik Czechowicza z kwartalnika „Pióro” – źródło „nowego stylu”, nowej poezji (w tym twórczości poety z Lublina) upatrywał w teorii i realizacjach poetyckich Awangardy Krakowskiej, przede wszystkim w poezji Przybosia²⁶. Po wystąpieniu krakowian „»bakcył« nowoczesnej poezji, zaszczepiony przez samego Peipera, był bakcyłem bardzo żywotnym. Każdy poeta, który wiedział, że liryka to poszerzanie widzenia, szukanie nowych dróg, czyli po prostu r o z w ó j, musiał w pierwszej fazie swojej twórczości pozwolić temu bakcyłowi funkcjonować w organizmie, a w fazie drugiej jakoś go zwalczyć – czy może bardziej prawdziwie: zaadaptować, przetworzyć, aby nie szkodził, przeciwnie – p o m a g a ł²⁷. I tak – dowodził Fryde – Czechowicz startował z pułapu, jaki wytyczyła Awangarda Krakowska, rychło wszakże uznając za szkodliwe mechaniczne powielanie poetyki i teorii stworzonej przez „krakowską prakomórkę”²⁸: „Jej droga jest ścieżką. Obok Przybosia nie ma miejsca. Miejsce jest tylko za nim. Przyboś to walor, przybosoidy – ohyda”²⁹. Czechowicz widział swoje miejsce w nurcie awangardowym. Uczestniczył we froncie antyskamandryckim. Brał udział w kampaniach przeciw-

²⁶ Por. L. Fryde, *Dwa pokolenia*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 210; pierwodruk: „Pióro” 1938, nr 1. Gdzie indziej krytyk stwierdzał: „Tajemnica powszechności uznania Czechowicza wśród poetów płynie stąd, że poezja jego stanowi ewolucję w stosunku do postaw skrajnie awangardowej liryki” (L. Fryde, *Przedmowa*, w: A. Andrzejewski, L. Fryde, *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1938*, Warszawa 1939, s. 21-22).

²⁷ W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, dz. cyt., s. 321.

²⁸ Sformułowanie Wacława Kubackiego z artykułu *Z świętego gaju poezji*, „Gazeta Polska” 1935, nr 112; cyt. za: W.P. Szymański, dz. cyt., s. 332.

²⁹ Cyt. za: W. Mrozowski, *Cyganeria*, Lublin 1963, s. 100.

ko „Wiadomościom Literackim”. Przyznawał się do symbolistycznego rodowodu. Jednakże „Solidarność Czechowicza z poetami awangardy odnosiła się (...) nie tyle do norm i rygorów porządkujących proces tworzenia, ile do ogólnikowego postulatu nowej poezji, współmiernej do skali przeżywanej sytuacji historycznej”³⁰.

Czechowicz i Przyboś reprezentowali odmienne modele poezji. Pierwszy z nich „świadomie popełniał »zbrodnię przymiotnika«, honorował porównanie, elipsę stosował świadomie i w rozmiarach odpowiadających jego sztuce poetyckiej”³¹ – nie zaś na zasadzie dogmatu. Drugi natomiast – za kodeksem Peipera – odrzucał muzyczność i wykluczał stylizacje oraz nawiązania do twórczości ludowej, co stanowiło jądro sztuki poetyckiej Czechowicza³². Ich poetyki dzieliły ponadto: odmienna pozycja i rola podmiotu lirycznego, inny charakter wizji-obrazów poetyckich, a także różnice w traktowaniu metafory, w podejściu do pejzażu i w operowaniu wieloznacznością³³.

Należy przy tym pamiętać, że – jakkolwiek Przyboś narodził się jako poeta i zadebiutował wcześniej od Czechowicza – zwrot Trzebińskiego od Czechowicza do Przybosia z chronologiczne-

³⁰ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 234.

³¹ Tamże, s. 236.

³² Por. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 34, 35. Por. również: T. Kłak, dz. cyt., s. 233-234.

³³ Jeśli chodzi o podmiot liryczny u każdego z poetów, „Można by tę różnicę wyrazić w przeciwstawieniu: twórca i stwórca. Pierwsze stanowisko należy do Przybosia, drugie do Czechowicza. To opozycja budowniczego i cudotwórcy, inżyniera i kreatora”. Dalej pisze Kłak: „Wizje Przybosia mają charakter empiryczny, wizje Czechowicza nie poddają się sprawdzeniu z rzeczywistością”; „u obu poetów pejzaż wiejski odgrywa rolę bardzo poważną. U Przybosia prawie zawsze jawi się on w stanie czystym, w warstwie zjawiskowej, widzialnej; niemal nigdy, jak u Czechowicza, nie wiąże się z tradycją folklorystyczną, z elementami światopoglądu”. W kwestii wieloznaczności: u Przybosia wieloznaczne (najczęściej dwuznaczne) są poszczególne elementy wiersza, całość natomiast – jednoznaczna. U Czechowicza dopuszczalna, a nawet pożądana okazuje się wielość i różnorodność interpretacji utworu (por. analiza porównawcza cech poezji i postaw twórczych Czechowicza i Przybosia: T. Kłak, dz. cyt., s. 233-263; stąd pochodzą również przytoczone powyżej cytaty).

go punktu widzenia nie był krokiem wstecz. Trzebiński wręcz odwracał się od wczesnych dokonań swego nowego mistrza, doceniając jego ewolucję i potencjał rozwojowy:

przyboś z lat 1925-6, jako autor tomiku „oburącz” czyni czymś wstrząsająco ponurym. z tym silniejszym wzruszeniem wróciłem do „równania serca”. na przykładzie przybosia dopiero widać, co to znaczy pisarz prawdziwie żywy (PI, 18 III 1942, s. 71).

Tym, co w tomie Przybosia z 1938 roku szczególnie zachwycało Trzebińskiego, było *Pióro z ognia* – cykl liryków prozą. Trzebiński zwrócił uwagę na zastosowaną przez poetę formę – dotąd niepraktykowaną w literaturze polskiej³⁴. Sposobił się do lektury porównawczej liryków prozą Zbigniewa Bieńkowskiego. Planował zajrzeć do Zagórskiego i Świrszczyńskiej³⁵.

Zbigniew Jastrzębski definiuje liryk prozą jako „krótki utwór o wiązaniach rytmiczno-składniowych charakterystycznych dla prozy i obrazowaniu według praw poezji”. Jego powstanie sytuuje na przecięciu dwóch tendencji: eliminacji rytmu, rymu i regularnej strofy z jednej strony; z drugiej zaś – „akcentowania odrębności praw budowy i języka poetyckiego”³⁶. Pierwsza tendencja stanowi czynnik prozaizacji poezji. Druga wyraża dążenie do kwintesencji i istoty poetyckości. Kluczowa dla liryku prozą

³⁴ „Specyficzny ten gatunek [liryk prozą] dotarł również do literatury polskiej, częściowo przeniesiony z Francji. Już Kasprowicz przekładał Bertranda, a później Iwaszkiewicz *Iluminacje* Rimbauda. Własne próby skamandrytów, głównie Iwaszkiewicza i Tuwima, mają jednak charakter naśladowczy i różnią się od formy liryku prozą, są raczej upoetyzowanymi obrazkami. W sumie, grupa ta nie przyswoiła właściwie i nie rozwinęła tego gatunku, czemu, zdaje się, przeszkodziło głównie ujmowanie poezji jako wyrażania stanów uczuciowych, tradycyjna, »fabularna« struktura składniowa” (Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 225).

³⁵ Por. PI, 13 III 1942, s. 70. U Świrszczyńskiej liryk prozą pojawił się w jej tomie *Wiersze i proza* z 1936 roku; u Zagórskiego – w zamknięciach poszczególnych części poematu *Przyjście wroga* z roku 1934 (por. przedstawienie i analiza obydwu zjawisk: Z. Jastrzębski, dz. cyt., s. 233-236).

³⁶ Z. Jastrzębski, dz. cyt., s. 230. Cytowana definicja jest częścią rozdziału *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki* (tamże, s. 221-248).

(i odróżniająca go od nieodległej prozy poetyckiej) wydaje się jednak tendencja trzecia: do poskromienia liryzmu rozumianego jako bezpośrednia ekspresja subiektywnej emocjonalności³⁷.

Motywy swego zainteresowania nowym gatunkiem wyłożył Trzebiński *en passant*. Racje, które nim powodowały, okazały się zbliżone do przyczyn pokoleniowej fascynacji lirykiem prozą³⁸. Po zapoznaniu się z lirykiem prozą Bojarskiego *Ranny różą* Trzebiński odnotował w dzienniku:

najpiękniejsza poezja, jaką czytałem ostatnio. poezja świeża, oryginalna, silnie związana z życiem, a jednocześnie: zautonomizowana (PI, 7 IV 1942, s. 81).

³⁷ Forma liryku prozą wykazuje silny związek z proponowaną przez Tadeusza Peipera redefinicją poezji. „Papież awangardy” lansował mianowicie: abolicję rymu, prozaizację rytmu – proklamował zdanie „głównym terenem zdobyczy poetyckich”. Domagał się sięgania po środki właściwe poezji: zwłaszcza po metaforę. (Drugą uprzywilejowaną w tym ciągu figurą poetycką była elipsa zapewniająca eliminację „waty słownej” i kondensację wyrazu.) Głosił poskromienie liryzmu i obiektywizację – porzucenie opisywania emocji na rzecz ich wywoływania – „organizowania” w odbiorcy za pośrednictwem odpowiednio zaprojektowanej konstrukcji utworu. Dlatego też – z powodu nieobecności lub nikłej dozy liryzmu – *Pióro z ognia* jest zbiorem liryków prozą, a nie – jak stwierdził Jerzy Kwiatkowski – próz poetyckich. Dodatkowo świadczy o tym – niespotykany w prozie – układ graficzny utworów Przybosia. Kwiatkowski jest zresztą bardzo ostrożny w swych stwierdzeniach: „To, co umówiono się nazywać prozą poetycką, a co jest po prostu poezją pisaną bez uwzględnienia jakichkolwiek kanonów wersyfikacyjnych – na tak szeroką skalę występuje w tej twórczości tylko raz: właśnie w *Piórze z ognia*” (J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 121).

³⁸ W dzienniku Trzebińskiego znajdujemy wzmiankę o lirykach prozą Stanisława Marczaka-Oborskiego (por. PI, 5 VI 1942, s. 113). Z fortunnym rezultatem sił w tym gatunku próbował Wacław Bojarski (utwory *Ranny różą* i *Zielony pomnik*). Na wojennego mistrza liryku prozą wyrósł następnie – pod koniec 1943 roku – Zdzisław Stroiński. *Ranny różą* otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie poetyckim „Sztuki i Narodu”, w którego jury zasiedli Jerzy Zagórski i Józef Stachowski. Pierwotnie w skład komisji oceniającej miał wchodzić także Zbigniew Bieńkowski. Por. szerzej na temat konkursu: PI, 23 VI 1942, s. 126; s.b. [Stefan Barwiński – pseudonim Onufrego Bronisława Kopczyńskiego], *Rozstrzygnięcie konkursu poetyckiego „Sztuki i Narodu”*, „Sztuka i Naród”, sierpień–wrzesień 1942, s. 4-7.

W liryku prozą dostrzegł zatem formę niewyeksplloatowaną, za pośrednictwem której można wyrazić prawdę zarówno rzeczywistości, jak artyzmu. Jednoczesne dotarcie do sedna życia i sztuki było zaś możliwe za sprawą przewyciężenia liryzmu – pierwiastka, który na skutek przerostu i skonwencjonalizowania zaczął tłumić żywotność sztuki poetyckiej i wypaczać obraz rzeczywistości³⁹. Trzebińskiego jako spadkobiercę awangardy – w zerknięciu ze złożonością świata i własnych doświadczeń – żywo obchodziła „kwestia dystansu uczuciowego, wzruszenia itp.” (PI, 7 IV 1942, s. 82). Poświęcił jej znaczną część uwag krytycznych w recenzjach. Sam więc – zainspirowany osiągnięciami Przybosia, utwierdzony przykładem Bojarskiego⁴⁰ – zdecydował się zmierzyć z gatunkiem obiecującym „uścisk z terażniejszością” życiową i artystyczną.

Przygotowaniem do podjęcia poetyckiego wyzwania było tłumaczenie wczesnego liryku prozą Julesa Supervielle’a *400 atmosfer*⁴¹ – tłumaczenie znamienne i znakomite tak bardzo, że należy mu się oddzielny namysł. Utwór Supervielle’a charakterem zbliżony jest do *Iluminacji* Rimbauda. Nie oznacza to, że na *Ilumina-*

³⁹ Było to odczucie dwudziestowiecznych poetów awangardowych, ale i – prekursorskich w stosunku do awangardy – francuskich symbolistów końca XIX wieku.

⁴⁰ Por. PI, 20 IV 1942, s. 91. Nie sposób stwierdzić, czy Trzebiński uzmysławiał sobie symbolistyczny rodowód liryku prozą. Stroiński na przykład nie był go świadom (por. J. Iwaszkiewicz, *Notatki 1939-1945*, Aneks A. Iwaszkiewiczowa, przygotował do druku, uzupełnił przypisy i opatrzył posłowiem A. Zawada, Wrocław 1991, s. 107). Obaj młodzi poeci w deklaracjach powoływali się na rodzime źródła inspiracji.

⁴¹ W opracowaniu poezji Trzebińskiego Zdzisław Jastrzębski zaklasyfikował *400 atmosfer* jako oryginalny utwór Trzebińskiego, co dziwi, jako że wiersz Supervielle’a został opublikowany w przekładzie Zbigniewa Bieńkowskiego pięć lat wcześniej (por. J. Supervielle, *Liryki i poematy*, redakcja i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965, s. 52). Ponadto w zapisie dziennikowym Trzebiński nie pozostawia wątpliwości odnośnie do autorstwa wiersza: „supervielle’a »400 atmosfer«” (PI, 12 III 1942, s. 68). Począwszy od lutego 1942 roku daje wyraz zainteresowaniu francuskojęzycznym artystą: „potłumaczyć z francuskiego dwóch poetów: supervielle’a i maksa jacob’a” (PI, 13 II 1942, s. 63); „sięgnąć po supervielle’a” (PI, 8 III 1942, s. 67).

cjach był wzorowany. Można go jednak opisać przy pomocy kategorii wypracowanych przez badaczy w zetknięciu z prozą liryczną Rimbauda. *400 atmosfer* to sugestywna acz hermetyczna wizja pokrewna wizjom symbolistycznym, dla których brak odpowiednika w rzeczywistości empirycznej:

gdy krzak porzeczek, krzak co rośnie w głębi mórz
z dala od wszystkich ócz ogląda dojrzewanie owoca
i porównuje je w swym sercu,
gdy eukaliptus przepaści
na pięć tysięcy metrów ciekłych rozmyśla o zapachu bez nadziei,
rolnicy fosforyzujący ześlizgują się ku żniwom wodnym,
inni szukają szczęścia swymi mokrymi dłońmi
i koloru swych dzieci jeszcze nie przezroczystych
które rosną, nie będąc odkrytymi
pomiędzy algami i perłami (...).

Na podmorską fantazję Supervielle'a składają się zagadkowe obrazy. Istotny udział w ich konstruowaniu ma – zamiast metafory – zrównywanie elementów odległych lub kompletnie różnych w sensie znaczeniowym. Na zagadkowość obrazów nakłada się niezrozumiałość i alogiczność przedstawionego ciągu wydarzeń. Treściowa zawartość *400 atmosfer* nie poddaje się tradycyjnej interpretacji. Kluczem do zrozumienia omawianego liryku prozą może być zaliczenie go do utworów abstrakcyjnych, jeśli – za Hugonem Friedrichem – przyjąć, że „Pojęcie abstrakcji (...) nie ogranicza się w swoim znaczeniu do tego, co niepoglądowe i bezprzedmiotowe. Oznacza ono raczej takie wersy, zespoły wersów i zdania, które – będąc samowystarczalne – są czystą dynamiką języka i dlatego niweczą rzeczywiste powiązania treści aż do jej niezrozumiałości, a nawet mogą w ogóle udaremnić zjawienie się tych powiązań”⁴². Podobnie jak w *Iluminacjach*, w przypadku *400 atmosfer* mamy do czynienia z „metodą twórczą, dzięki której tekst liryczny powstaje nie tylko z tematów i motywów, lecz także (...) z kombinatorycznych możliwości brzmień językowych i z asocjacyjnego falowania znaczeń słów”; „słowo jako dźwięk

⁴² H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, dz. cyt., s. 109-110.

i jako sugestia oddzielone jest wówczas od słowa poddanego układowi znaczeniowym możliwym do zakomunikowania⁴³.

Trzebińskiemu udało się znaleźć odpowiednik kunsztownego rozkładu brzmień, dynamiki ruchu i przepływu znaczeniowych sugestii – podporządkowanych ekspresji zstępowania w głąb. Kunsztu konstrukcyjnego, a zarazem licencji poetyckiej translatora, dowodzi szkatułkowe zastosowanie na początku *400 atmosfer* Peiperowskiego układu rozkwitania: układ osnuty wokół słowa „krzak” zawiera się w obszarze wytyczonym przez anaforę „gdy”. Pozorna arbitralność rytmu uwypuklona przez różnicę długości wersów odsłania swą logikę i zasadność w końcowej części utworu:

niekiedy się wydaje, że mija obłok przyszły z czystego nieba
i skierowuje go ruchem pewnym poważne dziecko zбочa
tak oto zapalają się jedna od drugiej latarnie morskie głębin
które są nagle czarniejsze od samej czerni
i obracają się.

Puenta burzy dotychczasowy rytm (naprzemiennosc wersów dłuższych i krótszych) i porządek rymów przybliżonych w klawzulach wersów (nieba – zбочa, głębin – czerni). Supervielle kładzie kres piętrzącej się i rozgałęziającej wizji. Jednakże jest to zwieńczenie paradoksalne: dynamizujące i pozostawiające utwór otwartym przez odwołanie do kolistego ruchu wokół osi – bez początku i końca, co podkreśla zastosowanie czasu teraźniejszego. Można zatem powtórzyć konkluzję Friedricha, podsumowującego *Illuminacje*: „To właśnie takie ruchy, a nie »treść«, stanowią porządek [i sens – E.J.] wiersza. Siła jego fascynacji wzmacnia się z każdym czytaniem”⁴⁴. W przekładzie Supervielle’a Trzebiński dowiódł dogłębnego zrozumienia dziewiętnastowiecznej rewolucji języka poetyckiego, a także istoty liryku prozą. W *400 atmosferach* powtórnie – z innej strony niż w utworach licealnych – sięgnął do symbolistycznego źródła. Tym razem, aby podążać następnie tropem prozaizacji poezji i eliminacji liryzmu w stronę Juliana Przybosia.

⁴³ Tamże, s. 131.

⁴⁴ Tamże.

Liryki prozą - propozycja interpretacji

Od połowy marca do drugiej dekady września 1942 roku Trzebiński napisał pięć liryków prozą: *Granatowe traczostwo* (niedatowany), *Dziewczyna z lotu* (czerwiec 1942, pierwotnie *liryk nr 2*), *bardzo polna* (8 V 1942, pierwotnie *liryk nr 3*), *Liryk nr 5* (niedatowany), *Wyprzedaż jesieni* (19 IX 1942, pierwotnie *liryk nr 6*). W roku 1943 światło dzienne ujrzały dwa kolejne: *Na górze ognia* (powstały w czerwcu, lipcu lub sierpniu 1943) i *Liryk nr 8. Zieleń oczu* (29 VII 1943)⁴⁵.

Lirykami prozą Trzebińskiego rządzi czytelna prawidłowość. Ich linia rozwojowa wiedzie od utworu inspirowanego formalno-językowym pomysłem (*Dziewczyna z lotu*) ku tłumaczeniu na język poezji własnych przeżyć, odczuć i przemyśleń (*bardzo polna*, *Liryk nr 5*, *Na górze ognia*) lub kreśleniu wizji niemalże empirycznie sprawdzalnej (*Granatowe traczostwo*, *Wyprzedaż jesieni*). Udział w takim ukierunkowaniu poetyckiej ewolucji Trzebińskiego – oprócz przykładu Przybosa – miała też zapewne krytyczna uwaga Bojarskiego, który po zapoznaniu się z *bardzo polną* (gdzie – podobnie jak w *Liryku nr 5* – istotną rolę odgrywa językowa inspiracja) określił „całą tę technikę jako drażniącą go, obcą mu – bezinteresowność” (*PI*, 24 IV 1942, s. 94). Odtąd osobiste doświadczenie – miłość, praca fizyczna, głód, rozpacz żałoby – staje się kanwą i motorem liryków prozą Trzebińskiego. Wyjątek stanowi *Liryk nr 8. Zieleń oczu*, oparty na apriorycznym założeniu ideologicznym. (Mimo wszelkich różnic – jako efektowi niezmiernie ściślejszej kalkulacji – należy mu się miejsce obok *Dziewczyny z lotu*.)

⁴⁵ W spisie brakuje *Liryku nr 4*. Być może był nim *Liryk o śmierci*, o którym wspomina Trzebiński w dzienniku z nieskrywanym niezadowolaniem: „zamiast do przeróbki recenzji zabrałem się do tego cholernego »liryku o śmierci«. jest to grafomaństwo wprost zabójcze. zawiniły te tłumaczenia dosłowne z Rilkego, jesienina czy supervielle'a. wierzy się, że to jest ładne. ładnością oryginału obarcza się bezmyślnie »dosłowny« przekład i deprawuje się sobie znakomicie swój »smak« artystyczny czy »poczucie piękna« (*PI*, 13 III 1942, s. 69).

Dziewczyna z lotu

„zajrzałem do prozy przybosia – wczoraj napisałem własną, dwustronicową prozę – »liryk nr 2«” (PI, 20 IV 1942, s. 91)⁴⁶. W *Dziewczynie z lotu* „punktem wyjścia jest przede wszystkim zmiana znaczenia. Truizm, utarty zwrot, spetryfikowana metafora jest przez niego [poetę] odświeżana i udosławiana (chwyt spotykany np. u Przybosia). Utwór jest zaś wyciągnięciem konsekwencji, jakie zmiana znaczenia narzuca”⁴⁷:

-- Dziewczyna z lotu – ?
 -- z lotu ptaka, jak niebo – ? z samego lotu, jak wiatr – ?
 (...)
 Lot. Mówiono to cynicznie, że latała --
 -- i że włosy w lekkie loki i w lot wiła --
 Tak mówiono o grzechu przepięknie, chcąc mówić cynicznie.
 Czy Maria miała skrzydła – ?
 -- jej policzki pały tak lekko, że już skrzydła może miała, ale niewidzialne.
 -- nazywała się inaczej, niż kochane: – bezimiennie...

Wyjściowy pomysł – „chwyt” wzorowany na technice Przybosia – u Trzebińskiego do końca pozostaje na pierwszym planie. Stąd schematyczny i szkolny charakter *Liryku nr 2*. Dodatkowo, wypełnienia między awangardowymi elementami nośnymi konstrukcji utworu rażą anachronizmem („Czekałem w wieczoru różowość”, „z czarowną umiejętnością latania, – jak anioł”, „onie miały z zachwyty i żalu”). Nie na darmo po zapoznaniu się z *Dziewczyną z lotu* Irzykowski poradził Trzebińskiemu „odróżowienie wszystkiego, odliryzowanie” (por. PI, 23 V 1942, s. 106). Pisząc następne liryki prozą, młody poeta uwzględnił zastrzeżenia „Karola Wielkiego”.

⁴⁶ W innym miejscu dziennika czytamy: „»liryk nr 2« napisałem zupełnie inaczej i dałem mu tytuł »dziewczyna z lotu«. dwie redakcje, a mimo to jest jeszcze zupełnie niegotowy. jest co najwyżej konstrukcja, plan znaczeniowy. ale forma dźwiękowa, szczególnie na początku, rwąca się, straszna” (PI, 1 V 1942, s. 97).

⁴⁷ Z. Jastrzębski, dz. cyt., s. 240.

bardzo polna

bardzo polna – „liryk nr 3 wynikał z tych codziennych spacerów po słońcu i pod niebem niebieskim jak kredki” (PI, 21 IV 1942, s. 92-93). Punkt wyjścia, „zawiązek” utworu nietrudno zidentyfikować. Jest nim odjazd pociągiem ukochanej żegnanej kwiatami – dosłownie lub wybierającej się w podróż w porze kwitnienia drzew (mowa o białych kwiatkach i gałązkach). Rozpoznawalne również pozostaje, że podmiot liryczny zwraca się do adresatki z prośbą, której temperaturę oddają przysłowki w stopniu wyższym i najwyższym oraz nagromadzenie określeń negatywnych („nie nadążysz”, „za wolno”, „odejdzie”). Jednakże już przedmiot owej palącej prośby został nie tyle przetłumaczony czy zaszyfrowany, ile zastąpiony alogicznym ciągiem obrazów⁴⁸.

Trzebiński roztacza wizję kraju znajdującego się u kresu podróży:

te szyny takie proste krajem się szczerem kończą i w bajkę skręcać nie warto; bo kraj jest do połowy tulipanem, jak syrena,
ogromnym i czerwonym tulipanem –
a od połowy –
– i wyjść w pole to znaczy w tulipany.
– czy szumią?

Niebawem dowiadujemy się, że utożsamione z połową kraju tulipany bywają – „ale rzadziej” – żółte. Na pytanie „a od połowy” – nie od razu uzyskujemy odpowiedź. Z pewnym opóźnieniem pojawia się jednak obraz morza – „niebieskiego jak kredki” – szumiącego nad polem na wysokości nieba (obok czy na jego miejscu – nie wiadomo).

⁴⁸ Owo „zastąpienie” to nic innego, jak wylansowana przez Peipera ekwiwalentyzacja: „treściowa bezpośredniość uczuć jest sprzeczną z istotą poezji; proza mówi: »jestem smutny«, poezja mówi: »niebo osiadło na ziemi, jak mysz na westchnieniu«. **Poezja stwarza ekwiwalenty uczuć**” (T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: tenże, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 235, Wrocław 1979, s. 238). Ekwiwalentyzacja dotyczyła nie tylko uczuć. Również inne „treści życiowe” należało tą metodą „przetwarzać na ciało poematu”.

Trzebiński strzeże ściśle poetyckiego charakteru swej wizji, odzegnując się od ewentualnych rzeczywistych pierwowzorów, porównań i wyjaśnień („O, nie – to nie jest Holandia, ten kraj, o którym mówimy...”). Ujawnia natomiast istniejące w sferze językowej powiązanie obszaru poetyckiego z realnym (ten kraj „– nazywa się inaczej i prawdziwiej: depresja”). Ujawnione powiązanie jest dalece niebezpośrednie. Pojęcie depresji może, lecz nie musi kojarzyć się z ukształtowaniem części terenu Holandii i – poza topograficzną konotacją – oznacza także stan psychiczny. Znajdujemy się zatem w pejzażu mentalnym, którego umowność i wieloznaczność wzmaga organizacja składającej się nań przestrzeni. Obok kraju–depresji istnieje obszar–bajka, w który można (lecz nie warto, jak przekonuje podmiot liryczny) skrócić, oraz miejsce, z którego podróż się zaczyna:

Oto tak: bajka nie zawsze wije się lekko i sama, jak chmiel; trzeba kłamać. A to jest proste i proste i prawda. Tylko, że dalsze od twojego odjazdu w kwiatach,

– dalsze, chociaż każdy odjazd jest daleki
Tamten kraj nazywa się depresja.
A ten – ?
– ten jest skrajem wielu wojen i pół chwały.
Albo tylko:
– polną... polną... polną...
bardzo polną – -
– świeższ piosenką na ciszy dojrzewa.

Trzebiński w całym utworze myli tropy i tonacje. Czy to ubierając grę wyobraźni w pozór spójnego wyводу, a monolog prezentując jako dialog, czy to zastępując żółcią czerwien skojarzoną z syreną, czy wreszcie wprowadzając antypatetyczną, „cywilną”, niedookreśloną alternatywę dla „skrajów wielu wojen i pół chwały”. Tym sposobem zamiast konkluzji mamy konfuzję. Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości. Obszar „wyjściowy” okazuje się najważniejszy: pojawia się na początku i na końcu, tworząc klamrę *bardzo polnej*; jest miejscem spotkania kochanków; na niego należy zwrócić uwagę zanim „będzie jakbyś się spóźniła nie na pociąg, / a na całe życie...”. *bardzo polna* objawia się jako prośba

o pozostanie, o miłość rozumianą jako treść i sens życia. W konfrontacji z równie intymnym – i nienowym – przesłaniem Trzebińskiego udało się uniknąć tradycyjnych klisz poetyckich, a także pułapki sentymentalizmu. Dystans został osiągnięty. Liryzm – pokonany.

Z punktu widzenia warsztatu poetyckiego *bardzo polna* niezbyt ściśle przylega do ideałów Awangardy Krakowskiej. Trzebiński bez ograniczeń korzysta z porównań i powtórzeń, co przypomina jego twórczość „czechowiczowską”. W zakończeniu liryku pojawia się typowa dla muzyczności Czechowicza magiczna inkantacja–zaklęcie. Charakterystyczna dla czechowiczowskiej poetyki jest także wieńcząca *bardzo polną* metafora.

Liryk nr 5

Trzebiński nie od razu oduczył się myślenia i pisania „Czechowiczem”. Krótki *Liryk nr 5* jest kolejnym etapem na drodze od Czechowicza do Przybosia. Młody poeta osnuł swój utwór wokół motywu złotego deszczu, który – o czym wiemy z powieści – był dla niego symbolem erotycznej inicjacji. (Seksualna konotacja złotego deszczu nie odbiega zbyt od opowieści o Zeusie i Danae. Trzebiński jednak nie powołuje się na mitologiczną analogię.) Główny motyw został rozpisany na fabularną sytuację przechadzki podmiotu lirycznego ulicą. Przechadzka – w myśl oczekiwań zainteresowanego – miałyby pociągnąć za sobą „przez powietrze” ławicę „kwietniowych dziewcząt o nogach szukających innych dróg”. W liryku przeważa fraza „przybosiowa”, choć jeszcze dają znać o sobie przypominające Czechowicza rymy wewnętrzne, nadające wersom charakter silnie zrytmizowany. Jawnie czechowiczowska muzyczność pojawia się tylko raz („– lecz pokażę im pałeczką dwie ulice, / – lecz pokażę im pałeczką tęczę ciemną...”). Rozczarowują natomiast liczne powtórzenia nie spełniające żadnej funkcji (na przykład w tym samym zdaniu *stoję – stoi*: jakby wynikające z braku lepszego pomysłu) i niewyszukane – czy może źle „zagospodarowane”? – derywacje (*kwietniowe, kwitnące, kwitnie, kwiaciarnia*). Odejmuje to *Lirykowi nr 5* zamierzonej lekkości i sugestywności. Trzebiński nie czuł się

zresztą usatysfakcjonowany swym dokonaniem („czytałem mu [Bojarskiemu] poprawiony »liryk nr 5«. podobał mu się, a mnie – jednak – nie” – *PI*, 30 IV 1942, s. 96). Wysoko ocenił jedynie zwieńczenie utworu („kończy mi się wspaniale ta *pointa*” – *PI*, 11 IV 1942, s. 84), tworzące anaforyczną klamrę z pierwszym wersem („deszcz” – „złoty deszcz” ze znakiem zapytania).

Granatowe traczostwo

Zadowolenia dostarczyło Trzebińskiemu *Granatowe traczostwo*. Liryk ów – obok *Wyprzedzący jesieni* – jest najbardziej bezpośrednim nawiązaniem do konkretnej sytuacji z życia Trzebińskiego: gdy pracował jako drwal na obrzeżach Warszawy⁴⁹. Kluczową rolę w *Granatowym traczostwie* odgrywa przestrzenne osadzenie świata przedstawionego – różnie definiowane i odwołujące się do różnych poziomów interpretacyjnych. I tak czytamy, że rzecz dzieje się daleko, za miastem. Na tę informację nakłada się wiadomość, że podmiot liryczny przebywa w strefie naznaczonej kolorem granatowym – a więc dalej niż dal możliwa do wyobrażenia. Dla spotęgowania wrażenia dali Trzebiński wykorzystuje optyczne zjawisko zaniebieszczenia powietrza wraz ze wzrostem odległości. Poeta ekstrapoluje ponad jej naturalne granice występującą przy zaniebieszczeniu gradację kolorystyczną. Odwołuje się przy tym do inercji typowej dla logicznego myślenia w sytuacji braku odniesienia do rzeczywistości: skoro lazur znaczy daleko, szafir – dalej, granat (nie występujący przy zaniebieszczeniu) będzie znakiem odległości zupełnie olbrzymiej.

Jednocześnie obecność granatu tłumaczy się przez empiryczny konkret: granatową bluzę roboczą podmiotu lirycznego. Wraz z ukonkretnieniem kolor granatowy nie traci jednak symbolicznej wymowy. Implikowana przezeń odległość nabiera jedynie subiektywnego zabarwienia. Oznacza dystans dzielący traczowskie wcielenie „ja” lirycznego od jego prawdziwego jestestwa:

⁴⁹ „I to wszystko na tle desek sosnowych, na tle pracy w granatowej bluzie. To wtedy właśnie, do tej atmosfery sięga mój późniejszy liryk: »granatowe traczostwo«” (*PII*, 22, s. 179).

(...) Taki zawód, by zapomnieć kim się jest – poetą... a mimo to pamiętam:

- jestem kolonią koralu, co dzień się dzielę i mnożę: jesteśmy...
- że jeszcze kwiatów nie ma: ani konwalii, ani – stąd kwiecień.
- i że pochylać się warto nad czymś głębokim jedynie, a nad niskim – nad niskim?

Konflikt między przypadkowym zatrudnieniem a prawdziwą kondycją podmiotu lirycznego ogniskuje się w pytaniu o sens i wartość pracy fizycznej. Z dziennika wiemy, że w okresie „traczowskim” prześladowało Trzebińskiego poczucie marnowania czasu i trwonienia intelektualnego potencjału⁵⁰. W odpowiedzi pojawia się przyrównanie „ja” lirycznego do Norwida. Sens tego zabiegu wydaje się jednoznaczny. Norwid w czasie pobytu w Nowym Jorku pracował jako robotnik niewykwalifikowany. Jego dzieło zaś dowodzi, że doświadczenie pracy fizycznej nie tylko nie musi być jałowe, ale może wzbogacić twórczość artystyczną i refleksję filozoficzną – wręcz stać się podwaliną nowej wizji antropologicznej, etycznej i estetycznej. Nazwisko Norwida stanowi w *Granatowym traczostwie* emblemat jego poglądów na pracę dobitnie wyrażonych w zdaniu: „To pojęcie moje o pracy całe jest, bo od brukującego ulicę do Kopernika też same i jedne, i zupełne”⁵¹.

W związku z wprowadzeniem do liryku sylwetki Norwida zmienia się i rozszerza konotacja koloru granatowego. Granat oznacza odtąd dal rozumianą pozytywnie oraz głębię, nad którą pochylać się warto i należy. Dzieje się tak dzięki temu, że podmiot liryczny porzuca postawę bierną na rzecz czynnej:

Tak stalowej piły nurt ramion ruch ustalił.
I pogłębiał granatowo od bluzy.
Przy głębokim nurcie piły w pracy cicho toczę. I pracuję pod niebem tak niskim –
więc się schylać? – nad głębią? – nad pracą? –

⁵⁰ Por. *PII*, 53, s. 207-208.

⁵¹ C.K. Norwid, *Do Spartakusa (o pracy)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał i opracował J.W. Gomułcki, Warszawa 1971, t. VI, s. 641.

„Niebo tak niskie” odsyła ponownie do iluzji optycznej zetknięcia nieba z ziemią na linii horyzontu. Tam, gdzie – w naiwnym wyobrażeniu – pułap nieba gwałtownie opada, należy się pochylić. Jest to jednocześnie symboliczne zetknięcie niskiego z wysokim i pojednanie przeciwieństw w nowej, pozytywnej jakości. Fizyczny wysiłek drwala zostaje zatem przetworzony w doświadczenie sensowne i wartościowe, które kończy się powrotem do siebie – dosłownie i w przenośni. Powrotowi towarzyszy wzniesienie się na wyższy poziom świadomości („Z tych lazurów i szafirów dalszy wróćę – granatowy”). Odczytane przez pryzmat biografii wewnętrznej Trzebińskiego *Granatowe traczostwo* nabiera nieco proustowskiego wymiaru. *Liryk nr 4* pozwolił bowiem młodemu poecie odzyskać – zrozumieć i usensowić – fragment własnego życia, który wydawał mu się absurdalny i jałowy, a zatem stracony.

Trzebiński żywił ambiwalentne uczucia, jeśli chodzi o formalną ocenę *Granatowego traczostwa*. Z jednej strony, stwierdzał z zadowoleniem: „zaczyna się już myśleć fragmentami i bez rytmu” (*PI*, 21 IV 1942, s. 93). Z drugiej zaś – wyznawał samokrytycznie: „»liryk nr 4« ma plagiaty z przybosia” (*PI*, 1 V 1942, s. 97). Faktycznie, fragment: „Czy najbliźsze brzozy obłok obieł – ? Oto piłuję szum i miejsce po wildze” brzmi jak bardzo ściśle zainspirowany poematem *Ścięcie jaworu* – zwłaszcza jego pierwszym fragmentem *W gwizdzie wilgi* – lub wierszem *Wczoraj*, gdzie czytamy: „Iść tamtędy, kędy wczoraj ścięto brzozy na bierwiona, by usłyszeć pierwszą ciszę po ich szumie. / Miejsca po ich obalonych koronach / wznosiły się w górę, / trochę jeszcze widoczniejsze od powietrza”. Jednakże – mimo skopiowania kilku rozwiązań z *Równania serca* – *Granatowe traczostwo* dostarcza przykładu twórczej inspiracji dorobkiem Przybosia. Trzebińskiego fascynował Przyboś jako „poeta »widzialnego powietrza«” (*PI*, 21 III 1942, s. 74; 28 III 1942, s. 77). W *liryku nr 4* młody twórca osiągnął porównywalną „powietrzność” i przestrzenność indywidualnymi środkami. Jego utwór odznacza się przejrzystością i oszczędnością wyrazu. Kondensacja i dyscyplina współgrają tam z intymnym, osobistym przekazem.

Wyprzedaż jesieni

Wyprzedaż jesieni przynosi zapis intymnych również, lecz bynajmniej nie intelektualnych doznań. Narrator – wyparty następnie przez podmiot liryczny – udziela na wstępie bezstronnej informacji, że rzecz rozgrywa się na targu jarzyn. W obiektywizmie informatora pojawia się jednak szczelina – targ jarzyn zostaje nazwany „przepyszną i bajeczną wyprzedażą jesieni”. Pierwsze pęknięcie prowadzi do następnych. Przepych i bajeczność przeradzają się w lawinę wizji wzbudzających coraz bardziej dwuznaczne skojarzenia. W ślad za „piramidami pomidorów” – realistyczną, zdawało by się, metaforą – pojawiają się rozbuchane obrazy pogaństwa i występku. (Mniej zatem chodzi Trzebińskiemu o pomidory, a bardziej o piramidy wyrosłe na ludzkiej krzywdzie, symbolizujące legendarne skarby faraonów.) Nagromadzenie warzyw, owoców i ziół – jabłek, pomidorów, marchwi, buraków, kopru, kminku, hiperboliczne „Karpaty kapusty i dyń” – przywodzą na myśl grecki, antyczny róg obfitości. Przekupki to „baletnice charakterystyczne”, „baletnice z tysiąca i jednej spódnic”, a więc trochę Szeherezady, trochę tancerki kabaretowe (może trochę Salome?). Aluzja do pełnej bogactw i okrucieństwa krainy tysiąca i jednej nocy wiąże się z klimatem lubieżności: przekupki „uczą spokoju szalki wag”, ale *de facto* szalki te pieszczą na widoku publicznym. Skłębioną krzątaniną i poplątaniem języków opisywany rynek przypomina nieprawomyślną Wieżę Babel („krzyk handlarzy”, „języki marchwi”, „syk topól”, „dialekty przekupek proste i tajemnicze”, „tajemniczy dialekt targu”). Równolegle wyłania się, opatrzony wykrzyknikiem, motyw pieniędzy w najbardziej plugawym wydaniu: monet ze srebra – srebrników. (Trudno odeprzeć podejrzenie, że owocowo-warzywne czerwoności i rdzawości nabierają tym samym nieco Judaszowego zabarwienia.) Zdrada przelnika i zatruwa atmosferę: „Powietrze jest także srebrne i okrągłe”. Z pieniędzmi wiąże się ponadto idea nieumiarkowania, skrajności („Depresje i góry cen”). Pieniądze oznaczają wreszcie prostytutkę, co Trzebiński sugeruje w dobitny i wulgarny sposób:

-- Więc jeszcze raz baletnico z tysiąca i jednej spódnic -- :
ile -- ?

Próba urealnienia i ukrócenia potworniejącej wizji („A jeżeli z przetrząśniętych kieszeni monetę potrzebną wyjmę, / jeżeli zapłacę i kupię -- ?”) kończy się fiaskiem. W odpowiedzi rozlega się syczący śmiech topoli ulicznej, „który przetrwa do wieczności!” Chichot drzewa odsłania zaszyfrowane w wierszu infernalne znaki. „Podsycane przez wiatr ogniste języki marchwi” ujawniają pokrewieństwo z ogniem piekielnym. Zwłaszcza w połączeniu z apokaliptycznym motywem „zgasłych, szerniałych słońc” (słoneczników). I główny argument: podmiot liryczny cierpi mękę typową dla -- średniowiecznych zwłaszcza -- wyobrażeń piekła.

Zbigniew Jastrzębski nazwał zawartą w liryku Trzebińskiego wizję „rodzajowym i uegzotycznionym opisem jesieni”⁵². Sądzę, iż w tym wypadku badacz całkowicie rozminął się z omawianym tekstem. *Wyprzedaż jesieni* broni się zresztą sama. Sprostowanie przynosi fragment utworu:

Nie trzeba być świętym, by mieć wizje... aby słyszeć języki marchwi...
-- trzeba być głodnym od wczoraj -- !

Zamiast egzotyki mamy zatem do czynienia z weryzmem fizjologicznym („języki marchwi / Przemawiają, objawiają prawdę głodu...”). Owocowo-warzywna feeria to nic innego, jak fatamorgana -- symptom wycieńczenia organizmu. Do złudzeń wzrokowych dołączają omamy słuchowe: „głośno dzwoni powietrze poranne”, a wersy „Ile dyń... ile dyń... ile dyń...” oraz „Ile -- ? / -- ile -- ? / -- ile -- ?” nie mają nic wspólnego z wyszukаныmi efektami muzycznymi.

Jednakże ukazanie tortury głodu nie jest docelowym zamierzeniem *Wyprzedaży jesieni*. W zderzeniu ze zmysłową, rozpasaną wizją wyłania się pole semantyczne konstytutywne dla uniwersum moralności i etyki chrześcijańskiej (święty, pokusa, grzech, cud, sumienie, niewinność). Osiągnięty kontrast stanowi

⁵² Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 241.

narzędzie obrazoburczej prowokacji. Oto podmiot liryczny ulega pokusie zmysłów: kradnie. Tyle że popełniona kradzież ma się nijak do pierwotnej żądzy zaspokojenia fizjologicznej potrzeby. Łup nie nadaje się bowiem do zjedzenia. Desperacki gest wyraża zatem – aż i tylko – wzbierającą furję, bezradność i sprzeciw („Oh, bo zaciska mi się dłoń zwarciej, niż pięść kalafiora”):

(...) jak pszczoła – –
 Nie – jak człowiek ukradnę garść fasoli i drugą garść
 – przez pomyłkę – nasion nasturcji...
 – – i pognam perspektywami ulic czerwonych i zielonych i surowych z rozjątrzonego coraz bardziej głodem, i z pięściami zaciśniętymi kurczowo wokół łupu – –
 – – z pięściami zakwitłymi naraz:
 – – w nasturcji i fasoli pęki...

Nieoczekiwany rozkwit nasion uwydatnia bezcelowość i nieprzydatność kradzieży, przynosząc zarazem złodziejowi rozgrzeszenie. Rozgrzeszenie owo okazuje się jednak szczytem perwersji:

Ten widok cudu oczyści mi sumienie z tej jaskrawej kradzieży...
 – – i umrę niewinniejszy o grzech...
 – – i głodny...

Cnota zostaje ocalona – kosztem życia. Liryk Trzebińskiego przeniknięty jest pasją oskarżycielską, brutalnym bluźnierstwem i szyderstwem z moralnego fundamentu świata, w którym człowiek umiera z głodu.

W *Wyprzedży jesieni* można domyślać się powidoków jesieni 1939. Trzebiński doświadczył wówczas głodu po raz pierwszy. Uczucie to – jak wynika z dziennika – rzadko już później opuszczało poetę. „Chodził wiecznie głodny” – napisze Borowski w *Portrecie przyjaciela*. Trzebiński nie umarł z głodu. Przypadek natomiast zrządził, że pierwszym ogniwem w łańcuchu wydarzeń, które doprowadziły do jego rozstrzelania, była chęć zjedzenia obiadu.

Na górze ognia

„Liryk prozą, pamięci Waława – »Na górze ognia«” (PII, 27, s. 184) to znacznie więcej niż utwór okolicznościowy, niż tren na śmierć przyjaciela. Bojarski – „ty”, „Umarły”, „Poległy” – występuje jako formalny adresat liryczny, lecz przedmiotem liryku nie jest sławienie osobowości i zasług czy oplakiwanie zmarłego. *Na górze ognia* to traktat o śmierci. Nie chodzi w nim o fizjologiczny akt (jak w dziennikowym opisie agonii Bojarskiego) ani o uwznioślające metafory (jak w przypadku „bardzo białej gwiazdy śmierci” ze *Wspomnienia o przyjacielu*). W miarę rozwoju utworu czytelnik asystuje dociekaniu, co oznacza śmierć wobec życia człowieka – na ile ostatecznie definiuje ludzką kondycję, na ile nieprzekraczalną wytycza jej granicę. Powyższe problemy nie zostały w tekście sformułowane, lecz nietrudno dowieść ich istnienia i znaczenia – decydującego dla kształtu *Na górze ognia*. Wystarczy przyjrzeć się obrazom i uwagom kreślonym przez poetę.

Centrum świata przedstawionego w liryku zajmuje ziemia – nie planeta Ziemia, lecz „proch i czarne skiby”. Najistotniejszą cechą ziemi – mówiącą wszystko o jej pozostałych właściwościach – uczynił Trzebiński barwę: czerń. Jak w malarskim porządku, tak i u Trzebińskiego czerń stanowi sumę wszystkich kolorów (kolory liści, kwiatów i owoców, „Nakładające się na siebie pokłady i kopalnie barw zagęszczonych w destylat, przejrzyste i lekkie góry”). Ową sumę należało by nazwać raczej prasumą – czymś genetycznie pierwszym – gdyż w jej skład wchodzi kolor zanim objawia się oddzielnie i samoistnie. Podobnie – zamiast elementem równoprawnym z ogniem, wodą i powietrzem – ziemia jest sumą i źródłem żywiołów. W ziemi tli się ogień – uniwersalny symbol życia. Pojęcie życia rozszerza Trzebiński przy tym na wszelkie postacie energii – czy będą to ruchy powietrza („wiatry płonące na cztery strony lasów”), czy życie ludzkie („płomienie ludzkie”). Żadnej formie energii nie zostaje przyznana pozycja uprzywilejowana, większa wartość. W tym względzie Trzebiński jest konsekwentnie ahierarchiczny.

Życie ludzkie to wręcz proces spalania, którego efektem jest wypalenie, a produktem – popiół. (Trzebiński daje przy tym – na-

turalistyczny mimo poetyckości – opis starości jako fizycznej degradacji i niemal rozkładu za życia. Opis wyjątkowy, gdyż w ocalałych dokumentach brak innych dowodów refleksji poety nad starością: „Kiedy włosy, jak pnie drzew, obielone zostaną na starość, kiedy źrenice wypełzną niebiesko jak popiół po życiu wypalonym”). W apostrofie do Bojarskiego („Tam idziesz – – / Lecz inaczej: bo w ogniu młodości pełnej”) Trzebiński odnotowuje różnicę między śmiercią „naturalną” a poprzedzającą wyczerpanie biologicznych możliwości organizmu. Jednak poczynione rozróżnienie pozostaje bez konsekwencji. Po strofie, w której mowa o młodości i starości, następuje strofa piąta zapoczątkowana wersem: „Człowiek”.

„– I tam odchodzi człowiek”. „– I tam odchodzi człowiek -?” – pyta Trzebiński i nie poprzestaje na eufemizmie, odejście nazywając śmiercią i przekładając śmierć na konkret. Umrzeć znaczy być „zakopany głęboko, wrośniętym korzeniami kości, leżącym w ziemi na wznak”. Ziemia zostaje nazwana przeznaczeniem („Jakże ukryte oczom przeciętnych jest to przeznaczenie bliższe stopom, niż czaszkom, choć i stopy wędrujące po górach ognia, przechodzą, mijają je obok”) i ukazana jako przeznaczenie wszystkich ludzi („Tam spotkamy się”).

Powstaje pytanie, czy jest to przeznaczenie jedyne i ostateczne. Trzebiński analizuje, a raczej poddaje rewizji judeochrześcijańskie dogmaty i wyobrażenia na temat człowieka, życia i śmierci.

Stamtąd wychodzą kwiaty, których nikt za grzech żaden nie wygania (...).

I nas nikt nie wygania stamtąd. Tam się wraca – –

W *Na górze ognia* nie ma zatem grzechu pierwotnego. Nie ma wygnania z raju. Nie ma raju. Zamiast biblijnego Edenu jest... ziemia:

To ten raj, którego obecność z latami zarysowuje ci mózg w deśń myśli...

– – o śmierci – ?

Wyrażenie „pójść do raju” w potocznej praktyce językowej używane jest wymiennie z „pójść do nieba”. Zatem również nie-

bo sprowadzone zostaje przez Trzebińskiego pod ziemię („W ziemi są głębokie cmentarze nawet dla gwiazd i meteorów, które także leżą na wznak”). Realny raj – nie tyle ziemski, ile ziemny – ma wręcz przewagę nad wyobrażonym, niebieskim. Przy opuszczeniu go – żadnych traumatycznych przeżyć. W drodze powrotnej żadnych przeszkód – żadnych czyśców, sądów ostatecznych.

Kolejna uświęcona tradycją rytualna formuła to: „Bóg wezwał do siebie”. U Trzebińskiego wzywa nasturcja. Dalej czytamy:

Bo Bóg niekoniecznie objawia się w krzaku gorejącym: nieraz po prostu w pojedynczej nasturcji, która kwitnie. –

Poeta zdecydował się na bardzo ostrożne, niemniej daleko idące podważenie porządku sakralnego. Starotestamentowy Bóg Ojciec – gwarant istnienia rajów, czyśców, piekieł, grzechów pierworodnych, sądów ostatecznych i żyć wiecznych – nie objawia się w sympatycznym, udomowionym kwiatku. Wniosek: w nasturcji objawił się więc ktoś inny.

Jeszcze bardziej zawołowany i bluźnierczy okazuje się zamach na Syna Bożego. W strofie piątej pojawia się znak krzyża – w religiach chrześcijańskich symbol odkupienia rodzaju ludzkiego, męki i zmartwychwstania Syna Człowieczego, a zarazem zapowiedź powszechnego ciał zmartwychwstawania i świętych obcowania. Tym, co u Trzebińskiego powoduje zaistnienie krzyża, nie jest wola Boga wyrażona w boskim planie zbawienia, lecz bezrozumne siły natury. Co więcej, sam krzyż odbiega od swej kanonicznej postaci. Oto ludzie, gwiazdy i meteory leżą w mogiłach: „na wznak pod skrzyżowanymi przez wiatr i słońce drzewami sosen”.

Zamiast nieśmiertelności – śmierć. Zamiast światłości wiekuistej – czerń. Bez dobra i zła. Osądu, kary i nagrody. Żaden z dogmatów wiary nie wytrzymuje próby ognia – płonącego w ziemi ognia życia. Ziemia okazuje się jedyną wiadomą w równaniu bytu, jedynym pewnikiem, początkiem i końcem – alfą i omegą. Utwór Trzebińskiego do końca przenika odmowa przekroczenia empirycznego horyzontu. Stałą cechą *Na górze ognia* jest także brak spirytualizmu i – co zastanawiające w przypadku „liryku prozą, pamięci Wacława” – całkowity brak podejścia indywidualistycznego.

Interpretacja *Na górze ognia* wiedzie przez pytanie o naturę. Czy „dzwoniące na gałęziach brąz i miedź owoców” również uczestniczą w jakiejś – i jakiej – boskości? Dlaczego na epifanię krzyża wybrana została sosna? „Ogień georginii” i pozostałe kwiaty, „które tylko są znakiem dawanym” – czego właściwie są znakiem?

Wydaje mi się, że odpowiedzi na postawione wyżej pytania zawierają się w micie Dionizosa. Na trackiego boga wskazują wszystkie elementy świata przedstawionego w *Na górze ognia*. Z nim związane są czerń (ciemność) i ogień – dwa główne motywy liryku. Ciemność jest żywiołem Dionizosa, który – oglądany w pełnym świetle – traci sens i nie może zostać zrozumiany. Bóg wszystkiego, co ciemne, jest zarazem bogiem kipiącego energią chaosu. Amorficzna, nieukierunkowana energetyczność ucieleśnienia – by powtórzyć określenia Karola Szymanowskiego, znawcy i wyznawcy dionizyjskiego mitu – „odwieczną, twórczą istotę świata”, „tajemniczy, płomienny żar bycia”⁵³. Czymże innym są podziemne „góry, doliny ognia” w liryku Trzebińskiego?

„Z nicości i pełni bytu narodził się Dionizos. Wiecznotrwały i unicestwiany bóg przemiany, bóg pogranicza. Bóg życia i śmierci”⁵⁴. Dionizos ukazywał czeluść nicości, zwiastując jednocześnie nieśmiertelność życia, które zmartwychwstaje. Rzeczone zmartwychwstanie to udział w panteistycznym *recyclingu* materii i energii. W kulcie Dionizosa nie ma miejsca na *principium individuationis*.

„Zrodzony z ojca-boga i matki-ziemianki dyspozytor tajemnicy bytu i wybawiciel ludzi” – słowa opisujące Dionizosa stosują się do Chrystusa, nie wymagając adaptacji. Różni je natomiast treść, którą komunikują. Amoralny Dionizos objawia bezwyjściowość, tragizm ludzkiej egzystencji i oferuje panteistyczne życie wieczne – jedno i drugie obce moralnemu Chrystusowi. Stąd Chry-

⁵³ Przytoczone sformułowania figurują w powieści Szymanowskiego *Efebos*. Cyt. za: E. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 139-159; tu: s. 145.

⁵⁴ Tamże, s. 149.

stus Zbawiciel wchodzi w konflikt i rywalizuje z Dionizosem Zbawicielem (Eleutherios – jeden z przydomków Dionizosa – znaczy właśnie: Zbawiciel). Nie bez kozery „Dionizos zostaje wprowadzony w orbitę chrześcijańską jako Antychryst”⁵⁵. U Trzebińskiego decydująca potyczka rozgrywa się między krzewem gorejącym a nasturcją. Boskość zostaje usytuowana po stronie kwiatka. W konsekwencji zbawicielem właściwym powinien okazać się Dionizos. I faktycznie, cmentarne krzyże dostrzega Trzebiński w skrzyżowanych pniach sosen. Sosna to drzewo-symbol Dionizosa. (W spowinowaconym z dionizyjskim kulcie Attisa i Kybele sosna symbolizuje ciało boga zmarłego i zmartwychwstałego⁵⁶.)

Pozostaje potrzeba modlitwy i otuchy. Trzebiński wspomina o swojej modlitwie za Bojarskiego i zaraz dodaje – jakby na (pan-teistyczną) pociechę:

⁵⁵ Tamże, s. 147-148.

⁵⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1993, s. 761. Skąd Trzebiński czerpał „dionizyjską” inspirację i wiedzę na temat trackiego boga – może z *Dionizjów* Iwaszkiewicza? – nie wiadomo. Na temat jego zaginionej powieści o Dionizosie także nic nie wiemy – poza tym, że pracował nad nią w 1941 roku. Pochodząca prawdopodobnie z tego samego roku i znana w całości fraszka bez tytułu będąca pozdrowieniem Dionizosa nie wnosi żadnej ważnej informacji. Dionizos został w niej przedstawiony w pełnym słońcu, od strony sielankowo-łagodnej, a istotny sens mitu dionizyjskiego – zagubiony:

chodzi dionizos w gronach winogron
i w ręku niesie flet...
drzewa jak dzbany winem pijanym
z szumem się leją przez brzeg.

mieni się słońce winnic w grze kropel...
słońce – to melon, liść – nieba plusz...
mija dionizos wzgórze szerokie
w gronach winogron z tych wzgórz...

w doliny wino leje pieśń fletu
w doliny róż...
evoe bacco, kochanku muz
evoe bacco, panie poetów
evoe, królu wzgórz...

Tam leżysz – –
 Z którego wyrastają nad ziemię ciężkie, jak żelazo i ogromne,
 w niebo wbite czyjaś pięścią olbrzymy – –
 – – Dęby.

Dąb – majestat, siła, długowieczność; maczuga Herkulesa; *axis mundi*; święte drzewo Celtów, greckiego Zeusa, Jowisza Kapitońskiego, pruskiego Ramowe i słowiańskiego Peruna... Czy poeta nie powodował w tym miejscu lechicko-mocarstwowy poryw (mający zresztą swą teutońską analogię⁵⁷)? Nie ma podstaw, aby tak sądzić. Trzebiński nigdzie nie uczynił dębu symbolem Słowiańskiego Imperium. Kochał natomiast dęby za koralową barwę ich liści jesienną porą i wymieniał jednym tchem z innymi okazami roślinności⁵⁸. Najpewniej więc z bezinteresownego za-

⁵⁷ „dąb ponownie zyskał ważne miejsce w nazistowskiej symbolice i w różnych sferach życia Trzeciej Rzeszy. (...) swastykę, którą trzymał w szponach nazistowski orzeł, otaczał dębowy wieniec. Albert Opeer stwierdza, że w okresie Trzeciej Rzeszy planowano zakładanie w miastach alei dębowych; miały się tam znajdować budowle o charakterze świeckim przeznaczone na uroczystości odprawiane dla uczczenia zwycięstw lub w hołdzie bohaterom. (...) W podręcznikach szkolnych Trzeciej Rzeszy podkreślano siłę i wytrzymałość dębu «w zmaganiach z wiatrem i wodą», uznając to za wymowną metaforę ideału, do którego powinna dążyć młodzież niemiecka. Ale chyba najbardziej dobitna symbolika związana z dębem w Trzeciej Rzeszy zaprezentowana została podczas igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, kiedy to tradycyjne wieńce laurowe i oliwne, którymi wcześniej wieńczono głowy zwycięzców, zastąpiły wieńce dębowe, w ślad za dawnym narodowym obyczajem obecnym w niemieckiej gimnastyce. Architekt Werner March, autor zarówno oryginalnej konstrukcji, jak i planu rozbudowy stadionu olimpijskiego, stwierdził, że «dąb niemiecki zastępuje święta oliwkę, jaka rosła przed świątynią Zeusa». Oprócz wieńca zwycięzcy otrzymywali także sadzonkę dębu, która według obdarowujących symbolizowała «niemiecką istotę, siłę, energię i gościnność» (hasło *Dąb*, w: R.S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, dz. cyt., s. 65-66).

⁵⁸ O jesiennym kolorze dębowych liści pisał Trzebiński w wierszach: *Do pożegnanej, Chopina – marsz żałobny (I)* i *Chopina – marsz żałobny (II)*. W drugiej części dziennika czytamy: „Mówią mi, że dęby na jesieni, późną zapewne jesienią, mają liście koralowo-czerwone i stąd ta nazwa – koralowe dęby... Są tu także wiekowe, przez Sławę nazwane nawet wiecznymi – sosny” (*PII*, 84, s. 230-231) albo: „Momen-

chwytu i umiłowania kazał Bojarskiemu w dębie zmartwychwstać. Chciało by się raz na zawsze wykluczyć możliwość interpretacji trywializującej liryk Trzebińskiego. Jednak nawet gdyby założyć prawdziwość obaw związanych z symboliką dębu, żadna siła – choćby najbardziej państwowotwórcza – nie byłaby w stanie przyćmić, a tym bardziej zrekompensować ukazanych w *Na górze ognia* tragizmu i znikomości jednostkowego istnienia i jednostkowej śmierci.

Liryk nr 8. Zieleń oczu

O *Liryku nr 8* czytamy u Zdzisława Jastrzębskiego: „Różni się on od dotychczasowych, gdyż we wcześniejszych lirykach struktura rytmiczna i składniowa bliska była awangardowej formie wierszy, w której wersy (zdania) stanowią jednostki obrazowe. W tym liryku jest struktura prozy, tym bardziej że słownictwo jest z zakresu pojęciowego; utwór przypomina dysertację, jest nie relacją, nie z wyobraźni stworzonym obrazem, lecz jakby głośnym myśleniem, rozumowaniem. Rozumowaniem posługującym się poetyckim językiem (symbol sfinksa, metafora, zaskakujące łączenie różnych wątków, ich kompozycja)”⁵⁹. Istotnie, w *Liryku nr 8* mamy do czynienia z prozą poetycką. Problemową oś dyskursu stanowią wzajemne relacje: ekonomii kapitalistycznej (zwłaszcza handlu), wartości rynkowej dzieł sztuki, statusu kobiet.

I tak matematyczny kod zostaje skonfrontowany ze sferą sztuki. Obok kategorii ekonomicznych elementem porównania czyni Trzebiński artystyczną jakość, jaką jest wyjątkowość, jedyność dzieła sztuki. Na emblemat artystycznej wyjątkowości wybiera poeta Sfinksa. (Najwyraźniej chodzi mu o Sfinksa z Gizeh – jeden z siedmiu cudów świata – gdyż poza monumentalną realizacją egipską motyw sfinksa był często reprodukowany w sztuce egipskiej i greckiej, a także nowożytnej – na przykład okresu *empire*.)

ty opadania szyszek purpurowych z drzew. Momenty dojrzwania w brązie liści dębowych, cudownych żołądzi. Dni narastania czerwieni w gronach jarzębin” (*PII*, 91, s. 237).

⁵⁹ Z. Jastrzębski, dz. cyt., s. 241.

Handel autentycznymi sfinksami zawsze był bezsensowny i rujnujący. Tak, jak rzeźbami antyku. Ponieważ cena ich rosła proporcjonalnie do rosnącej ilości brakujących w nich fragmentów, sprytni znawcy starożytności sprzedawali w końcu absolutną możliwość i maksimum wszystkiego: sam – brak. Nie wypełnione niczym powietrze.

Ze sfinksami zawilość staje się istnym kwadratem zwykłych tajemnic handlu.

Efektom dokonanego zestawienia jest potęgujące się wrażenie nieprzystawalności zestawionych elementów:

Poza tym Sfinks autentyczny był tylko jeden. Poza tym to było nie do zniesienia – dla nowoczesnego industrializmu, który godził się w tym znakomicie z osiągnięciami materializmu dziejowego: że wszelkie, nawet największe różnice jakościowe sprowadza się prosto i gładko do ilościowych.

Kapitalizm – opisywany przez Trzebińskiego słowami Karola Marksa – w zetknięciu ze Sfinksem obnaża swą śmieszność i bezradność. Kryteria, a także sam pomysł kapitalizacji dzieł sztuki okazują się absurdalne i po prostu idiotyczne. Pozostaje suwerenność Sfinksa. Sfinks nie nadaje się na towar. Choć nieożywiony, nie daje się uprzedmiotowić.

Świetnym materiałem na masowy towar są natomiast kobiety. Stąd – rozwiązując problem nierównowagi podaży i popytu – handel sfinksami zastąpiono handlem kobietami. Tutaj wywód Trzebińskiego traci na pomysłowości.

Handel kobietami, była to rzecz bez wątpienia piękna, ale – jak najpiękniejsze róże – ogromnie ciernista.

Przyczyny „ciernistości” upatruje Trzebiński w niedoskonałości, niedorobieniu towaru. Bo towar jest ni to przedmiotem, ni to istotą ludzką, ni to dziełem sztuki, ni to rośliną – z czego wynika szereg rynkowych niedogodności.

W *Liryku nr 8* kobieta jest przedmiotem, ale przedmiotem posiadającym świadomość swej przedmiotowości. Dlatego potrafi wyręczyć pośrednika i – niecnie pozbawiając go zarobku – sama sobą handlować: na przykład – o czym pisze Trzebiński – sprzedać się za gałązkę bzu lub za bajkę o porwaniu Europy. (Cóż za

brak pojęcia o handlu!) Co gorsza, jest to przedmiot zarażający przedmiotowością niczym chorobą weneryczną – gotów uprzedmiotowić najszczytniejsze uosobienie podmiotowości: mężczyznę. Narzędziem tego uprzedmiotowienia-zarażenia jest miłość, ale nie stosunek płciowy, lecz uczucie (fuj!):

Gorzej. Coraz częściej kobiety dopłacały do siebie złote gruzelki miłości, albo zakochania. Kupowały sobie tym mężczyzn.

Kobieta może wydawać się istotą ludzką – na oko. Z grubsza bowiem podobna jest do człowieka (czytaj: mężczyzny). Ale – wyznaje Trzebiński – „kobiety duszy nie mają”. Kobieta zatem człowiekiem nie jest. Nie jest też dziełem sztuki. Nie. Rozwija się, kwitnie, owocuje rozplodowo, dojrzewa, upada i ulega zepsuciu. W odróżnieniu od dzieła sztuki nadaje się jedynie do krótkotrwałej konsumpcji. Ponadto – przeciwnie niż Sfinks, arcydzieło sztuki wizualnej – baba gada. Jest „Sfinksem pozbawionym wszystkich swoich atrybutów, przede wszystkim milczenia”.

Może to zatem – z uwagi na cykl wegetacyjny – roślina? Też nie. To patrzy:

Oczy kobiet są tym ostatnim cierniem w ciernistej koronie, jaką nosi współczesny handel. Antyczne statuy – mówią znawcy – miały także oczy, ale nie miały źrenic. Były ślepe. Uśmiecham się bardzo niedostrzegalnie i smutno, Czyżby nie można było oslepić czymkolwiek współczesnej kobiety – ?

Oślepić, czyli usunąć najpoważniejszy defekt – podejrzenie o osobowość, o autonomię i nieredukowalność. Ale pozostałyby inne „niedoróbki”, gdyż nawet ślepe, ruszałoby się i gadało. A więc obciąć język i unieruchomić. (Po drodze można wykastrować i co nieco amputować.) Zdezynfekować. Aby zaś skutecznie dookreślić i opanować Innego, najlepiej go zlikwidować⁶⁰. Jakoś trudno uśmiechać się – choćby z politowaniem – przy lekturze *Liryku nr 8*. Utrata poczucia humoru dopada w tym wypadku chyba nie tylko zwolenników równouprawnienia płci.

⁶⁰ Psychologiczne podłoże, a także kulturowe implikacje tego typu powstały znalazły swoje omówienie w podrozdziale *Męskie fantazje*.

*

Zbigniew Jastrzębski dokonał następującego podsumowania omówionych liryków prozą: „Utwory Trzebińskiego tym się wyłamują z tradycji tego gatunku, że miejsce narratora zajmuje raczej podmiot liryczny – jest on włączony w obraz i ma emocjonalny stosunek do zdarzeń”⁶¹. Sens porównywania liryków prozą Trzebińskiego z klasykami gatunku wydaje mi się ograniczony. Bardziej prawomocnym punktem odniesienia jest to, wobec czego sytuował się sam Trzebiński, a mianowicie *Pióro z ognia* Przybośa. I tu wszakże nie może być mowy o porównaniach prostych i bezpośrednich. Po pierwsze, w *Piórze z ognia* manifestuje się Przyboś dalece nieortodoksyjny. Podmiot liryczny pojawia się w jego lirykach prozą często, podobnie jak „ty” liryczne i trudno powiedzieć, żeby podmiot liryczny nie miał emocjonalnego stosunku do zdarzeń albo żeby emocje nie wiązały się z drugą liryczną osobą („Rewolucjonisto, tylko ty ocalasz każąc zabijać! / Krzyczycie, szept wasz nie przyśpieszy porodu ani jednej ciężarnej, gdy sama między trawnikiem a obłokiem przynosi na żerowisko nowego człowieka. / Gdybym miał siłę wszystkich nienawiści, które w tej sekundzie nie zostały spełnione” – *Ty tylko ocalasz*). Po drugie, Przyboś obficie sięga do figur stylistycznych, które umieścił wcześniej – on i Peiper – na mającej obowiązywać każdego poetę liście proskrypcyjnej. (Szczególnie szokują drastyczne porównania: „Zdarzenia powszednie, jak nieboszczyk, któremu pozostawiono okulary na niedomkniętych oczach” – *Zdarzenia*; „balia cuchnąca mydlinami jak mocz wieprza” – *Seria*⁶².) Cóż dopiero powiedzieć wobec anarchicznych orgii wyobraźni o surrealistycznym rodowodzie i kształcie (*Ofiaruj linię, Wzdłuż czasu, Rachunek*).

Na tym tle liryki prozą Trzebińskiego wydają się rygorystyczne i powściągliwe. Ów rygor nie dotyczy spraw poetyki. Poetyckie instrumentarium Trzebińskiego jest nowoczesne, lecz swo-

⁶¹ Z. Jastrzębski, dz. cyt., s. 241.

⁶² Cytaty z *Pióra z ognia* za: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, przedmowa J. Kwiatkowski, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, t. I, s. 169-184.

bodne (również w sensie różnorodności) – nie zamyka się w granicach jednego systemu. Niewątpliwym osiągnięciem poety w siedmiu jego utworach jest ominięcie liryzmu – w konfrontacji z nieraz karkołomnymi tematami (głód, śmierć) – i zastąpienie go czysto poetyckimi atutami, głównie obrazem. Dokonanie to należy uznać za tym bardziej doniosłe, że owe „bezliryczne” utwory charakteryzuje pokaźna siła oddziaływania – w odbiorze robią wrażenie częstokroć przejmujące. Artyście udało się w sposób indywidualny, poza utartym schematem, dokonać zapisu i przekazu osobistych doświadczeń i odczuć. Trzebiński nie wypracował własnej poetyki. Historia siedmiu liryków prozą jest historią rozwoju poetyckiego ich autora – rozwoju, który w przypadku *bardzo polnej*, *Wyprzedaży jesieni* i *Na górze ognia* okazał się również artystycznym spełnieniem⁶³.

Liryka: za i przeciw. Od sztuki do ideologii

Poglądy Trzebińskiego na lirykę były funkcją jego szerszych zapatrywań estetycznych i korespondowały ze stanowiskiem, jakie zajmował wobec spraw pozaartystycznych. Postawa reprezentowana przez artystę w trakcie roku 1942 w niczym nie zapowiadała sądów ogłoszonych drukiem w piątym, listopadowym numerze „Sztuki i Narodu”. Tamże to, w manifeście *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, Trzebiński zerwał z dotychczasowym nastawieniem i przeszedł na ideologicznie jednoznaczne, lecz artystycznie bardziej niż wątpliwe pozycje. W pół drogi między tekstami z pierwszego okresu a *Pokoleniem lirycznym i dramatycznym* umieścić należy niepublikowany artykuł Trzebińskiego *Stosunek artysty do rzeczywistości* – twór hybrydyczny usiłujący połączyć w jedno dwa estetyczne wcielenia autora.

⁶³ Rzecz jasna, jest to osąd subiektywny – nie podlegający dyskusji i nieprzekazywalny w części wynikającej z indywidualnego gustu i wrażliwości na poezję. Mam jednak nadzieję, że przeprowadzone analizy i próby interpretacji stanowią argument przekonujący o zasadności ostatecznego wniosku.

Wypowiedzi odzwierciedlające estetyczną orientację Trzebińskiego przed przemianą to: recenzja z opublikowanych w roku 1941 fragmentów *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima (*To czas się wstrzymał i odwrócił lica. Recenzja z „Kwiatów” J. Tuwima*, „Sztuka i Naród”, 2 IV [19]42, nr 1, s. 10-14); recenzja z antologii poetyckiej *Pieśń niepodległa* wydanej konspiracyjnie w 1942 roku pod redakcją Czesława Miłosza⁶⁴, kryjącego się pod pseudonimem „ks. J. Robak” („*Pieśń niepodległa*”, „Sztuka i Naród”, sierpień–wrzesień 1942, nr 3-4, s. 32-34); artykuł *Snopek życia i ostu* (*Z cyklu: „Z walk o współczesną lirykę” nr 1*⁶⁵) (tamże, s. 14-18);

⁶⁴ Zbigniew Jastrzębski rozszyfrowuje „księdza Robaka” jako zbiorowy pseudonim Czesława Miłosza, Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego (por. *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac. Z. Jastrzębski, Kraków 1973). Jan Szczawiej podaje nazwiska Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego (por. *Poezja Polski walczącej*, Warszawa 1974). U Czesława Miłosza natomiast czytamy: „Wstęp [Jana Szczawieja] nie wspomina o pierwszej bodaj próbie pisma literackiego w Warszawie okupowanej, w jesieni 1940 roku. Było ono przepisywane na maszynie w iluś tam egzemplarzach i czytane głośno w pewnej liczbie »grup«. Inicjatorem i redaktorem był Jerzy Andrzejewski, wypełnialiśmy numery we dwójkę, wkładając różne autorskie maski. Może ta nasza współpraca, jak też wspólne trudzenie się nad sporządzeniem powielanego tomu moich wierszy, skłoniły redaktora *Poezji Polski walczącej* do przypisania także antologii *Pieśń niepodległa* autorstwa Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego łącznie? Zresztą, niezależnie od intencji Szczawieja, może to i ładnie wypadło, tym bardziej że spotykaliśmy się z Andrzejewskim często i niektóre teksty on zdobył. Niemniej, jeżeli nie zawodzi mnie pamięć, redaktor był jeden. Wybór wierszy i układ był ściśle mój własny, a przeciw to jest w antologiach decydujące, mego pióra był też komentarz prozą. Natomiast osoba wydawcy, Zenona Skierskiego, założyciela podziemnej Oficyny Warszawskiej, który doglądał druku, triumfalnie powiewał długimi arkuszami na ulicy pełnej Niemców *etc.*, powinna być przypomniana, jako że on był wydawcą książki w jej kształcie fizycznym. Skierski też wydał antypétainowską książkę Maritaina w moim przekładzie (*Drogami kłęski*, 1942)” (Cz. Miłosz, *Strefa chroniona*, w: tenże, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 172).

⁶⁵ Tytuł artykułu jest wyimkiem z wiersza Przybosia *Z podróży z tomu Równanie serca*, co w zestawieniu z podtytułem odnosi się do opinii Trzebińskiego o Przybosiu jako „odskoczni do szukania perspektywy dla poezji mającej się narodzić” (*PI*, 18 III 1942, s. 71).

szkic *Poezja czeska* („Biuletyn Słowiański” 1942, nr 8, s. 5-8). Wymienione teksty – w całości poświęcone liryce – a także wybrane fragmenty dziennika, rozpatrywane łącznie, pozwalają zrekonstruować zwarty, pozytywny system estetyczny. W szkicu o poezji czeskiej pojawiają się już wprawdzie elementy podbudowy polityczno-ideologicznej – mowa tam o rywalizacji z „kulturą germańską” i marzeniach o „jednolitym, wielkim, rozbudowanym plemiennie państwie słowiańskim” – nie wpływa to jednak na sądy artystyczne, np. wysoką ocenę francuskiego symbolizmu⁶⁶ i kulturalnego dorobku zachodniej Europy.

Fundamentalne założenie wizji sztuki, za jaką opowiadał się Trzebiński do listopada 1942 roku, stanowiła rozłączność i odmiennność rzeczywistości życiowej i artystycznej. Definicje poszczególnych kategorii estetycznych – formy, piękna, przeżycia estetycznego – były konsekwencją obranego punktu wyjścia. Trzebiński zastanawiał się ponadto nad wyznacznikami etyki artystycznej oraz nad wartościowaniem w sztuce. W jego rozmyślniach nie brakowało też wypowiedzi na temat miejsca sztuki wśród innych dziedzin życia i twórczości.

Za *differentia specifica* sztuki uznawał Trzebiński formę rozumianą – z perspektywy zewnętrznej – jako przetworzenie rzeczywistości życiowej, z perspektywy wewnętrznej zaś jako poszukiwanie możliwie najdoskonalszej, rządzącej się własnymi prawami – niezależnymi od reguł życiowych – całości, kompozycji⁶⁷. Zżymał się na przykład na – jego zdaniem – artystyczną nicość Przybyszewskiego: „to przecież jest coś strasznego podawać za sztukę takie nawet nie-surowce” (*PI*, 24 III 1942, s. 75). Uznając rzeczywistość życiową za podrzędną wobec sztuki, za źródło su-

⁶⁶ Trzebiński wyraża uznanie dla „Parnasu francuskiego”. W jego utworach poetyckich i tekstach krytycznych trudno jednak dopatrzeć się podziwu dla parnasizmu. Rozumiem zatem, że w odnośnym fragmencie *Poezji czeskiej* chodzi o symbolistów, Mallarmégo i Verlaine’a, którzy zadebiutowali w pierwszej edycji *Parnasu współczesnego* (1866) i z tego powodu bywali określani mianem parnasistów.

⁶⁷ W dzienniku mowa o założeniu, „że istotnie całość budowana jest celowo i że jest »osiągnięta«, nie zaś przypadkowa” (*PI*, 11 IV 1942, s. 84).

rowca właśnie, nawiązywał do Witkacego strategii „traktowania formalnego elementów znaczeniowych” (por. *PI*, 24 IV 1942, s. 94). Zajmował zatem stanowisko antymimetyczne. *Mimesis* uważał za jałową i nietwórczą próbę dublowania rzeczywistości – próbę skazaną z góry na niepowodzenie, gdyż odwzorowanie nigdy nie osiągnie autentyczności pierwowzoru:

Poezja nie zdołała jakoś oryginalnie, do głębi artystycznie przeżyć dziejącej się wojny. Zrezygnowała z artyzmu, zrezygnowała ze świeżości, postanowiła wyrazić tylko swój czysto ludzki ból, lęk i rozpacz. I oto okazało się raz jeszcze: czysto ludzki ból, lęk i rozpacz [przeniesione na grunt sztuki] straciły swą sugestywność, straciły swą żywość. Brzmiały monotennie, obojętnie i nieładnie. (...)

Tej nieprzetrawionej wojny, tych czysto ludzkich cierpień mamy dosyć w życiu, cierpimy, jeśli wolno tak powiedzieć, do przesytu, każdy boryka się z tym wszystkim prywatnie i naprawdę⁶⁸.

Ekspresji treści życiowych – zwanej często za Witkacym „bebehowatością” – przeciwstawiał poeta autonomię dzieła sztuki⁶⁹.

Ceną tego przeciwstawienia nie było jednak przekonanie o dualizmie treści i formy. Trzebiński uprzedzał niejako oskarżenie sztuki autonomicznej o formalizm. (Formalizm ów miałby polegać na rozdzieleniu treści od formy i odrzuceniu treści.) Młody artysta opowiadał się – przeciwko Irzykowskiemu z *Walki o treść* – za monizmem kategorii formalnej (por. *PI*, 24 VI 1942, s. 127; 26 VI 1942, s. 129). Szedł tym samym śladem Tadeusza Peipera, konsekwentnego orędownika postawy monistycznej⁷⁰. Monizm

⁶⁸ Przedruk artykułu: S. Łomień [A. Trzebiński], „Pieśń niepodległa”, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*, dz. cyt., s. 205, 206.

⁶⁹ Por. przedruk artykułu: Stanisław Łomień [A. Trzebiński], *To czas się wstrzymał i odwrócił lica. Recenzja z „Kwiatów” J. Tuwima*, tamże, s. 195.

⁷⁰ „»Forma dla treści!« »Harmonia treści i formy!« »Przystosowanie formy do treści« »Treść! treść!« (...) Rozgranicza się formę od treści, jak gdyby były to rzeczy nie przenikające się wzajemnie. Mąci pojęcia fałszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz używany do ilustrowania stosunku formy do treści. Z obrazu tego pochodzi idea, że – jak ten sam płyn można przelać w różne naczynia – tak samo treść można »ubrać« w różne formy. Ale nie. »Ta sama« treść »w«

formalno-treściowy mieścił się też w koncepcji Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza. (Witkacy rozmawiał na ten temat i zgadzał się z Peiperem.) Autonomia artystyczna – w pojęciu Trzebińskiego – nie tylko nie wykluczała, ale wręcz uprawniała i warunkowała korespondencję dzieła sztuki z życiem. Dlatego nie ma sprzeczności w słowach:

bo przecież to jest wielka, no – największa właśnie forma zrobić prawdziwe, autentyczne bebechy i właśnie nie flaki – ale bebechy, na baczność, na mur stojące (PI, 23 VI 1942, s. 126)...

W swych wypowiedziach Trzebiński stosował kategorię piękna, chociaż – świadom dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych przemian w sztuce – wiedział, że tradycyjnie rozumiana „problematyka piękna nie wystarcza” (PI, 7 IV 1942, s. 82). Umacniało go w tym stanowisko podziwianych artystów–teoretyków. Pojmowanie piękna bądź jako harmonii słów, dźwięków, barw i kształtów, bądź jako mimetycznej doskonałości zdyskredytował Witkacy między innymi w szkicach *Pojęcie piękna* i *O pojęciu formy*. Obok Witkacego zmianę definicji piękna zadekretował Peiper. W systemach estetycznych obu twórców sztuki nowoczesnej kryteria piękna z zewnętrznych – życiowych – przesunęły się do wewnątrz. Rozumienie piękna autonomicznego, formalnego – mimo odmiennych przesłanek wyjściowych i różnych funkcji przypisywanych sztuce – u obu prawodawców było zbliżone. Witkacemu chodziło o kompozycyjną jedność w wielości⁷¹. Peiper do konstrukcji utworu przykładał miarę organiczności⁷². I tak

innej formie jest inną. Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany oddziałują chemicznie na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie naturę tego płynu. Inaczej: **forma wsiąka w treść i staje się treścią**. Forma także jest treścią” (T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, dz. cyt., s. 221).

⁷¹ Por. S.I. Witkiewicz, *O sztuce czystej*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 12-20.

⁷² Por. wywód rozpoczynający się od słów: „Ustrój organiczny stanie się kiedyś modelem budowy dzieła sztuki” (T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, w: tenże, *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 18 i następne).

w dzienniku Trzebińskiego znajdujemy ślad rozmyślań o Czystej Formie, pięknu formalnym i życiowym (por. *PI*, 7 IV 1942, s. 82) oraz stwierdzenie, że „piękne jest w utworze to, co służy autonomicznym celom utworu” (*PI*, 11 IV 1942, s. 84). W zapiskach mowa też o „kryterium organiczności” (por. *PI*, 21 IV 1942, s. 93), które w recenzji z *Kwiatów polskich* pojawia się w funkcji kryterium wartości kompozycyjnej.

Przyjęcie za swój awangardowego sposobu myślenia o sztuce – o rodowodzie to Witkacowskim, to Peiperowym – widoczne jest u Trzebińskiego w wielu innych miejscach. Na dowód przytoczyć można – wzorowane na Witkacego *O sztuce czystej* i *O „łatwości” dzisiejszego malarstwa w stosunku do „trudności” dawnego* – ujęcie przeżycia estetycznego oraz zagadnienia trudności sztuki w artykule Trzebińskiego *Snopek życia i ostu*. (I tak dla początkującego autora przeżycie estetyczne oznacza metafizyczne uczucie dziwności; trudność artystyczna zaś polega na odkrywczości artystycznej, a nie technice wykonania.) W tekście *Stosunek artysty do rzeczywistości* bronił Trzebiński – za *Nowymi ustami* Peipera – merytorycznie uzasadnionej niezrozumiałości w sztuce. Młody poeta czerpał z obu teoretyków, nie zważając na różnice między prometejsko-progresywnym stanowiskiem Peipera w sprawach rozwoju historycznego, społecznego i cywilizacyjnego a utopią regresywną i katastrofizmem Witkacego. Obu autorów postrzegał jako przedstawicieli paradygmatu awangardowego, bliskiego własnej praktyce artystycznej.

Istotnym elementem owego paradygmatu – obok postulatu autonomii sztuki – był imperatyw nowości, oryginalności. W recenzji z *Pieśni niepodległej* Trzebiński żądał: „Zniszczyć obyczaj konwencjonalnych opiewań!” i argumentował:

Wojna straciła swą grozę chybotania się, pochylania w nieznanie. Bo oto całą jej karkołomność, nieprzewidywalność, nienazwaną ujęto w wiersze stare i osłuchane, w odwieczne zwroty o „żołnierzu wracającym z niewoli, odpoczywającym pod brzozą u drogi”, „o płaczącej nocy majowej i okiści gwiazd”, o „rozpaczy i zgrozie, z jaką patrzy się na przerażający cud wszechświata”, itd. itd.

A wcześniej:

Okazało się raz jeszcze, że oryginalność to już nie tylko oryginalność, ale wprost warunek konieczny widzialności rzeczy, odczuwalności zjawisk⁷³.

Trzebiński uzmyslał sobie (i innym), że oryginalność warunkuje sens, stanowi rację bytu i główny nerw sztuki. Zagadnieniu nowości poświęcił znaczną część artykułu *Snopek życia i ostu*. Wskazywał w nim na dynamiczny, procesualny charakter sztuki:

od sztuki, która jest czymś dynamicznym, która rozpatrywana jako całość jest procesem jak samo życie, oczekuje się osiągnięć: punktów zahamowania, nieruchomości. Ale czyż istnieje jakakolwiek sztuka, która nie byłaby eksperymentem⁷⁴?

Formę określił wręcz jako sposób wiązania eksperymentów. Za miarę artystycznej wartości uznał – w odróżnieniu od poprawności technicznej – ilość i jakość, „niewspółmierność, inno-płaszczyznowość, różnorodność związanych w jeden snop eksperymentów”. Odciął się ponadto od porównywania eksperymentu artystycznego z naukowym i wystąpił przeciw przekonaniu, że eksperymenty awangardy posłużą „poetom prawdziwym” do

⁷³ „Pieśń niepodległa”, dz. cyt., s. 205.

⁷⁴ Przedruk artykułu: Stanisław Łomień [A. Trzebiński], *Snopek życia i ostu* (Z cyklu: „Z walk o współczesną lirykę” nr 1), w: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych...*, dz. cyt., s. 20-28; tu: s. 24. Dla wzmocnienia swojej tezy Trzebiński uciekł się do prowokacji antyhermeneutycznej: „Czas uzwykla, oswaja i postarza. Piękno nie umie się zatrzymać w momencie osiwienia, jednocześnie zaczynałysięć. Sztuki dawnej nie ma. Można ją niekiedy intuicyjnie rekonstruować, ale będzie to sztuka »na niby«. Szczere przeżycie procesu, podczas którego dowiadujemy się od artysty poprzez medium sztuki: co jest piękne – może być tylko jednorazowe. Później następuje automatyzacja, produkcja oleodruków wzruszenia...” (tamże). Awangardowy ferwor walki z nawykiem tkwienia przy przyjętych i wyeksploatowanych rozwiązaniach artystycznych, podobnie jak stwierdzenie, że nie istnieje ogólna i niezmienna prawda artystyczna” nie oznaczały przekreślenia sztuki minionej. Trzebiński – wzorem awangardzistów i zwolenników awangardy – był wnikliwym i rozemocjonowanym odbiorcą sztuki przeszłej. Przeżywał ją w ciągle ponawianym procesie wyjaśniania i rozumienia, bez czego zresztą nowości i przekraczania artystycznego *status quo* nie sposób sobie wyobrazić.

wykorzystania w twórczości „dojrzałej”, „mądrej”, stabilnej „pomnikowością wynikłą z bezruchu form”:

Trzeba raz zdemaskować ten mit kulturalny „prawdziwych poetów”, którzy przyjdą, którzy już zaczynają przychodzić, aby „osiągnąć”.

Jedynym rzeczywistym, porywającym osiągnięciem w sztuce jest tworzenie Nowego (...) ⁷⁵.

Słowem, eksperyment przedstawił Trzebiński nie jako fazę przejściową, chorobę wieku dojrzewania, lecz właściwe życie sztuki. W konsekwencji utrzymywał: „artysta od strony etycznej ma tylko dwie szanse: albo być rewolucjonistą, albo złodziejem!” (PII, 18, s. 174).

Stosunek Trzebińskiego do zagadnień piękna, formy, treści i nowości korespondował z jego poglądem na status sztuki. Trzebiński występował przeciwko „sztuce mięsa” (por. PI, 12 IV 1942, s. 89), czyli utworom doraźnej użyteczności, bez ambicji artystycznych, nastawionym na dobitne komunikowanie jednoznacznych treści. Z obszaru sztuki wykluczał też produkcję poprawną rzemieślniczo, lecz niesłusznie zgłaszającą pretensje do arcyzmu:

Poezja utylitarna, o ile nie ma celów propagandowych czy satyrycznych, o ile nie stawia sobie za cel jedynie uczuciowe rozmamłanie człowieka – jest poezją beзуżyteczną, bo nikogo nawet nie rozmamła (nie mówiąc już o działaniu estetycznym!). (...) Wnioski ostateczne: liryka wojenna nie daje nam właściwie ani przeżyć artystycznych, ani nawet silnych przeżyć życiowo-emocjonalnych. Czytelnik nawet uczuciowo wrażliwy – więcej cierpi nad beznadziejnością tej zutylitaryzowanej sztuki niż nad – [destrukcją w oryginale – chodzi zapewne o beznadziejność świata przedstawionego] ⁷⁶.

⁷⁵ Tamże, s. 26.

⁷⁶ „Pieśń niepodległa”, dz. cyt., s. 206. Radykalne stanowisko Trzebińskiego okazało się nie bardzo na rękę któremuś z redaktorów pisma – Pietrzakowi? – mającemu na uwadze ideologiczne pożytki z twórczości: „Ponadto zlikwidowano mi tytuł »poezja utylitarna, czyli beзуżyteczna« (recenzja z »pieśni niepodległej«)” (PI, 10 VII 1942, s. 131). Recenzję jednak wydrukowano.

Trzebiński piętnował utylitarne podejście artystów do sztuki, dostrzegając jednocześnie utylitarne nastawienie „naszej publiczności, której »stosunek estetyczny nie wystarcza«” (PI, 12 IV 1942, s. 89). W *Snopku życia i ostu* skarżył się na oczekiwania „przebieśnie niekulturalnych” odbiorców. Zdawał sobie sprawę z kruchości statusu sztuki jako sztuki właśnie:

literatura jako sztuka. wszystko psują ci poloniści. chcą z literatury zrobić pomoc naukową, środek pedagogiczny. fakt, że literatura jest taka wygodna do nauki o kulturze, o psychice człowieka, o postępowaniu etycznym – wydaje się niektórym nie-do-obalenia (PI, 31 III 1942, s. 81).

Na tle inercyjnego błędnego koła popytu i podaży – twórców zaspokajających zapotrzebowania odbiorców, czyli ulegających „pokusie karierowiczostwa i oportunistu”⁷⁷ – dramatyzmu nabierała sytuacja artysty aspirującego do sztuki żywej i prawdziwej: autonomicznej, odkrywczej, transgresyjnej. W dziennikowej notatce Trzebiński pisze o związku wiary w autonomię sztuki z samotnością nowoczesnego artysty (por. PII, 28, s. 186). Podpisuje się też pod Stendhalowsko-Peiperową rezygnacją z szerokiej popularności i wnioskiem na temat „sztuki dla dwunastu”:

odkąd zrozumiałem, że można być wielkim artystą – prawdziwym i wielkim artystą i żyć w większej nędzy od średniego czy nawet niższego urzędnika – dziwię się, kiedy słyszę o roli społecznej sztuki, o sztuce narodowej, w ogóle o potrzebie kultury. pisze się najwyżej dla dziesięciu (PI, 18 XII 1941, s. 44).

Do tego dołącza przenikliwa refleksja nad buńczucznym hasłem z końca XIX wieku: „*épaté le bourgeois!* – epatować można właściwie jedynie artystów – i to artystów prawdziwych” (PI, 18 III 1942, s. 72).

Z bezkompromisowych i konsekwentnych wypowiedzi Trzebińskiego wyłania się elitarny model sztuki, w którym los twórcy polega na samotnym – zrozumiałym jedynie dla najwybitniejszych

⁷⁷ Określenia te padają w artykule *Stosunek artysty do rzeczywistości*, w: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych...*, dz. cyt., s. 68-73; tu: s. 70.

„kolegów po fachu” – dążeniu do nieosiągalnego. Pozbawionej złudzeń ocenie sytuacji towarzyszy poczucie sporadyczności – incydentalności właściwie – prawdziwej sztuki wśród natłoku wytworów pseudoartystycznych⁷⁸. Do wywodu przeprowadzonego w artykule *Snopek życia i ostu* włącznie zapatrywania Trzebińskiego na sztukę i jego stosunek do artystycznych autorytetów przedstawiały się klarownie. Poeta opowiadał się za autonomią sztuki. Podkreślał potrzebę i wagę hierarchii wartości – „choćby to były tylko wartości liryczne: artystyczne, formalne, życiowo niepraktyczne”⁷⁹. Dowodził, że poszukiwanie doskonałości w kręgu problematyki wewnątrzartystycznej ma – obok wagi estetycznej – doniosłość pozaartystyczną, życiową (pisał wręcz o „momencie w najwyższej mierze pedagogicznym”).

Tekst *Stosunek artysty do rzeczywistości* dokonał wyłomu w tym rozumowaniu. Nie przyniósł jednak otwartej zmiany stanowiska. Stanowił pogmatwaną, pełną sprzeczności hybrydę. Ów niepublikowany artykuł występuje w dziennikowych wzmiankach dwukrotnie w odstępnie rocznym (por. *PI*, 10 VII 1942, s. 131; *PII*, 27, s. 185 – fragment najprawdopodobniej z początku lipca 1943 roku), co pozwala sądzić, że był przeredagowywany i składa się niejako z dwu warstw. Pierwsza warstwa pochodzi najpewniej z tego samego okresu, co artykuły omówione powyżej. Drugą stanowią dopiski o rok późniejsze. Warstwa druga często relatywizuje pierwszą – w myśl logiki wyrażenia „tak, ale” – a jeszcze częściej owej pierwszej zaprzecza.

Tak oto Trzebiński „dawniejszy”, Trzebiński-artysta, broni eksperymentu, buntu i niezależności w sztuce, prawa artysty do bycia sobą, do wolności twórczej. Jeszcze raz podkreśla, że „właściwym, najcenniejszym sposobem współdziałania artysty z dzia-

⁷⁸ „Piszę to jednak bez rozgoryczenia, gdyż wiem, że zawsze tak było: poetów było mało i zjawiali się pojedynczo, rzadko i krótko – prawie nigdy na całe życie... / A w snopkach, które wiażali ci rzadcy, pojedynczy poeci, sporo wiażało się bezwiednie – wbrew woli nawet – życia, i sporo różnych ostów, nie-ostów, ale owych »eksperymentów« – prawdziwej liryki wyrosłej na twórczym przeżyciu artystycznym – wiażało się ubogo i skromnie” (*Snopek życia i ostu*, dz. cyt., s. 26).

⁷⁹ Tamże, s. 20.

łaniem całego organizmu społecznego jest – stwarzanie prawdziwej, wielkiej sztuki”⁸⁰, zaś

Prawdziwa wielka sztuka będąca celem każdego uczciwego artysty polega na stwarzaniu dzieł sztuki, które by najsilniej oddziaływały na publiczność estetycznie. Każdy utylitarny stosunek do sztuki pozbawia sztukę jej właściwego celu⁸¹.

Trzebiński pisze też o suwerenności sumienia artystycznego, o etyce artystycznej jako wierności „dekalogowi artystycznemu”.

Rok później do powyższego manifestu artystycznego dorobił ideologiczne ramy. I tak czytamy, że „artysta jest przede wszystkim człowiekiem”, który to banał pociąga za sobą inwazję konfederacyjnej retoryki spod znaku Józefa Warszawskiego⁸². Czytamy też, że „obowiązki ciężące na artyście jako na człowieku – są czymś tak oczywistym i prostym w gruncie rzeczy, że nie widzimy potrzeby mówienia o tym”⁸³. W praktyce oznacza to zmianę perspektywy: artysta interesuje odtąd Trzebińskiego nie tyle jako artysta, ile jako człowiek – element „uniwersalistycznej” koncepcji antropologicznej. W rozważaniach o sztuce etyka życiowa zostaje wysunięta na pierwszy plan: postawiona przed i ponad etyką artystyczną. Całej operacji towarzyszy dodatkowo mistyfikacja: ustalenie stosunku zależności (wynikania) między życiową postawą artysty a jakością jego sztuki:

Prawdziwy styl wymaga wewnętrznego skomponowania człowieka, stworzenia własnej, skryzalizowanej osobowości, wyboru spośród nieskończonych możliwości jednej – i najcenniejszej. I tu można by uczynić okienko na życiowo wychowawczą rolę sztuki. Żeby dobrze komponować, trzeba być i w życiu kimś (...) ⁸⁴.

⁸⁰ *Stosunek artysty do rzeczywistości*, dz. cyt., s. 68.

⁸¹ Tamże, s. 70.

⁸² “Opierając się na jednej z podstawowych zasad uniwersalizmu, głoszącej, że każdy z nas jest jednocześnie całością i częścią jakiejś wyższej całości, stwierdzamy: artysta jest całością jako jednostka, jako człowiek odpowiedzialny za swoje człowieczeństwo przed Bogiem, ale jest i częścią jako współtwórca historii, jako współuczestnik przemian społecznych, jako jeden z gruczołów dokrewnych pobudzających do życia cały organizm” (tamże, s. 68).

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s. 72.

Kim? Wyznawcą uniwersalizmu. To bowiem uniwersalizm według ojca Warszawskiego peryfrastycznie nazywał Trzebiński w swych tekstach „jedną i – najcenniejszą” spośród danych możliwości.

W końcowej części omawianego artykułu artystyczny imperatyw niepokoju, wątpienia, transgresji przestaje istnieć. Jako obowiązujące zostają przywołane, z przytoczeniem źródła, sądy estetyczne Stanisława Brzozowskiego z okresu florenckiego – w tym ocena formy powieściowej z punktu widzenia etyki życiowej oraz stanowisko w sprawie literatury angielskiej. W dzienniku natrafiamy na wątpliwość:

Samodzielnie doszedłem do wniosków brzozowskiego. związek z życiem, stopień związków... ale wówczas autonomia sztuki (*PI*, 8 IV 1942, s. 83)?

Ale w artykule nie ma miejsca na wątpliwość. Trzebiński zaczyna prawić o związku dobrej kompozycji z „zaufaniem, pozytywnym stosunkiem do świata, czystym sumieniem”. Czując, że tekst wymyka mu się spod kontroli, spieszy zapewnić:

Piszemy tu o tym celowo. Sztuka, która chce liczyć się z ekspansją, musi być oparta na zdrowych podstawach (...).

(...) A przecież o sztukę agresywną, ekspansywną musi nam przede wszystkim chodzić. Dopiero bowiem na tych drogach znajduje się w sposób nie zamierzony i mimowolny niejako – wielki styl sztuki narodowej⁸⁵.

Słowem – trawestując maksymę sędziego Soplicy – byle tylko ekspansja, a „jakoś to będzie”. Mniejsza o absurd. Mniejsza o fakt, że idea sztuki agresywnej, ekspansywnej i w dodatku narodowej pojawia się w artykule bez wprowadzenia, wyjaśnienia, bez związku z wcześniejszym wywodem. Dla Trzebińskiego liczy się najwyraźniej tylko, że wylądował na bezpiecznym gruncie konfederacyjnej ideologii, gdzie pytanie o sens i logikę nie ma prawa bytu. Potępione na początku dydaktyzm i utylitaryzm na końcu święcą triumfy. W obrębie jednego artykułu, na oczach czytelnika, autor z artysty przeradza się w ideologa.

⁸⁵ Tamże, s. 72-73.

„Nawet w mój styl SiN-u przenika to wszystko. Ta pogarda dla niezdecydowania i niepokoju. Piszę, jakbym był nawet w publicystyce – mówcą, prelegentem” (PI, 25 XI 1942, s. 150). W *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* przemawia ideolog–demagog, a zarazem uzurpator – przemawia pompatycznym językiem wywodzącym się z konfederacyjnej nowomowy. Negatywną część artykułu wypełnia demaskacja liryki, a raczej tego, co Trzebiński zaczął w pewnym momencie przez lirykę rozumieć.

Liryka zostaje przedstawiona jako szczyt i *summa* literatury Dwudziestolecia – jakby epoka 1918-1939 nie znalazła spełnienia również w epice i dramacie. Na pierwszym nadużyciu narastają następne. I tak liryka – zdaniem Trzebińskiego – stanowi kwintesencję gadulstwa, przesłodzenia, ucieczki od rzeczywistości w pasywizm kontemplacji. Trzebińskiemu nie wystarcza jednak określenie liryki mianem „stereoskopowej, nieżywej kompozycji” i „pudełka ze słodyczami”. Nie wystarcza orzeczenie, że „liryka nie ukazuje rzeczy »samych w sobie« [jakby to było możliwe]. (...) Daje jeden aspekt, jedną stronę medalu. Operuje jednostronnością. Rzutuje nie w przestrzeń trójwymiarową, ale na białą płaszczyznę kartki poetyckiego tomiku. Formalnie jest to swoisty i wadliwy typ kompozycji”⁸⁶. Liryka okazuje się jałowa poznawczo i wadliwa estetycznie, ale Trzebiński pała żądzą doszczętnego jej potępienia i pogńębienia:

Otóż na dnie kielicha z liryką leży kontemplacja, amoralny proces odchodzenia twórcy w perspektywy samotności, tam gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Na dnie kielicha z liryką tkwi wielki, przerastający nieraz pojemność świadomości kulturalnej – grzech⁸⁷.

Po prostu i w ogóle. Bez konkretnych przykładów. W całości i ze swej istoty. Liryka jest grzeszna, zła. *Pokolenie liryczne i dramatyczne* przypomina Sąd Ostateczny z autorem w roli instancji

⁸⁶ Przedruk artykułu: Stanisław Łomień [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, w: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych...*, dz. cyt., s. 29-39; tu: s. 35.

⁸⁷ Tamże, s. 38.

absolutnej. Wszystko rozgrywa się tu na najwyższym diapazynie. Opatrzność zresztą – spieszy oznajmić Trzebiński – wyrok swój na lirykę wydała i wykonała:

Wojenna śmierć Czechowicza zjednoczyła się symbolicznie ze śmiercią liryki w ogóle: obie te śmierci – liryka i liryki – stając się jednocześnie, stały się jednym i tym samym. (...)

Umarła [liryka] we wrześniu 1939 r. Nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle...

Umarła dlatego, że skończyła się oto e p o k a s ł ó w w l i t e r a t u r z e. Że musi się w niej zacząć e p o k a c z y n u⁸⁸.

Czyn zaś w literaturze – deklaruje Trzebiński – znaleźć wyraz może jedynie w rodzaju dramatycznym. Tym sposobem – *deus ex machina* – zostaje wprowadzony pozytywny bohater wyvodu: dramat – pod każdym względem stanowiący przeciwieństwo liryki⁸⁹.

⁸⁸ Tamże, s. 29-30. Trzebiński zastrzega, że nie chodzi mu o antagonizm sztuki i życia. Przedmiot swoich rozważań określa jako antagonizm postawy biernej i czynnej w literaturze.

⁸⁹ Oto jak przeciwstawienie liryki dramатовi w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* komentuje Barbara Toruńczyk: „Kryteria tej typologii są niejasne, a sam podział – bardzo dowolny. (...) Trzebiński kojarzył w tym wypadku z wzorów dostarczonych przez Stanisława Brzozowskiego, który podporządkowywał określonym gatunkom wypowiedzi literackich konkretne treści intelektualne, uznawał podział gatunków na mniej i bardziej etyczne, różnicował je ze względu na ich społeczne, moralne i filozoficzne zadanie” (Julia Juryńska [B. Toruńczyk], „Sztuka na rozkaz sumienia”, dz. cyt., s. 102). Autorka dostrzega też prawidłowość strukturalną łączącą operację myślową Trzebińskiego z myśleniem autorytarnym: „Trzebiński nie tylko nawiązywał do wzorów myślenia KN, gdy postulował »sztukę epoki«. Podporządkowywał się logice tej myśli również i wtedy, gdy znajdował gatunek literacki odpowiadający tej sztuce. Jego koncepcja dramatu nie jest oparta na argumentach racjonalnych. Wynika z apriorycznych konstrukcji, a nie z realnych przesłanek. Jednak postulaty te zrodziły się z pewnej konieczności. Jest to konieczność zawarta w ideologicznej strukturze poznawczej. Charakterystyczna dla tej struktury zasada »predestynacji« nie prowadzi co prawda do konkretnych decyzji merytorycznych, wymaga jednak zgodnych z nią rozstrzygnięć. Rozwiązanie typu »dramat« czy »epika« powstało na drodze przypadkowych operacji myślowych; samo jednak przypadkowe nie było” (tamże, s. 103).

Oto w dramacie nie trzeba „rzutować słowem na białą płaszczyznę kartki papieru”. Scena – a więc „Kub. Sześcian. Bryła.” – sprawia, że dramat jest trójwymiarowy. Słowo w dramacie przestaje być gadulstwem, staje się „aktywne”, „czynne”, „uzupełnia”, „pogłębia”, „poszerza” czyn – „bije nad nim jak łuna nad pożarem. A jednocześnie kontur widzenia zaostrza się”. Wobec równie żarliwych, co dowolnych zapewnień pozostaje wierzyć autorowi... na słowo. W podobnie pokrętny sposób Trzebiński stara się wykazać, że w dramacie sztuka najbardziej przypomina rzeczywistość:

W dramacie daje się zdarzenia, czyny, akcje w ich pełnej, choć odmiennej niż życiowa, rzeczywistości. Mimo tej swojej fikcyjności czy nawet antyrealizmu, realne – gdyż bezpośrednie. Jedynie dramat może operować tak bezkarnie nonsensem, absurdem, irracjonalnością, gdyż płaci za to bezcenną, kruszcową monetą bezpośredniości⁹⁰.

Autor żywi więc przekonanie, jakoby rzekoma bezpośredniość teatralnego przedstawienia miała moc niwelacji, a właściwie odkupienia złego, grzesznego – zasługującego na karę – dystansu i przetworzenia artystycznego. Nie cofa się przed jawnie fałszywym stwierdzeniem:

Dramat (...) wyklucza dramaturga. Jak w ogóle wszelkie pośrednictwa. Wszelkie soczewki subiektywizmu, płaszczyzny rzutowania⁹¹.

Przemilcza zatem fakt, że sceniczna bezpośredniość – mająca rozgrzeszać z artystycznych pośrednictw – realizuje się cała w za pośredniczeniach. Dramat w ostatecznej postaci jest rodzajem nieporównanie bardziej zapośredniczonym od liryki – przez język, dramaturga, reżysera, aktorów, scenografa, kostiumologa, kompozytora, umowność teatralnych konwencji *etc.*

Umieszczone w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* twierdzenie, że wojna domaga się bezpośredniości, stanowi dokładne za-

⁹⁰ Tamże, s. 36.

⁹¹ Tamże.

przeczenie dotychczas formułowanego przez Trzebińskiego żądania dystansu i przetworzenia jako niezbędnych warunków artyzmu. Zupełnie jakby żywił do sztuki pretensje o bycie sztuką, a nie życiem samym – klasyczny żal fanatyków *mimesis*, z których niewiele wcześniej kpił bez litości. Tu pojawia się nieuchronne pytanie: zamiast tuszować czy wręcz zwalczać przejawy artystycznej kreacji, czy nie lepiej rzucić się – bezpośrednio! – w wir rzeczywistości? Być może to właśnie Trzebiński zamyślał. Z *Pokolenia lirycznego i dramatycznego* niedwuznacznie bowiem wynika, że sztuka zaczęła młodemu artyście zawadzać, przeradzając się w obiekt nieuświadomianej fobii.

Nad mniej lub bardziej „naciągany” wyjaśnieniami natury pozaestetycznej dominował argument najważniejszy: w odróżnieniu od liryki oparty na czynie dramat jest sztuką „prawdziwie e t y c z n ą”. Swoista to etyka wprawdzie, której fundamentem zostało ustanowione „bolesne i trudne, i niemożliwe do przyjęcia zrozumienie: »ż e n i e m a c z y n u, k r o m p r z e z g r z e c h« (Wyspiański)⁹². Z ewentualnymi wątpliwościami moralnymi rozprawił się jednak Trzebiński zawczasu w artykule *Prestige słabości*. Pytanie, co w takim razie z ulokowaniem liryki po stronie grzechu, nie zagościło w jego umyśle.

Trzebińskiego nie zrażało też istnienie liryki rewolucyjnej (czy eksplozywnej, jak u Przybosa) i kontemplacyjnego dramatu obalające wiarę w immanentny antagonizm obu rodzajów literackich. Obiekcję taką wykluczył, pragmatycznie manipulując idealizmem obiektywnym:

Chodzi o rodzaj literacki (w tym najwłaściwszym znaczeniu), o jego prawa i o scenę jako o przestrzeń idealną, w której rozgrywają się zdarzenia. Konkretyzacje mogą być wadliwe. Niesceniczne. Nie w tym przecież rzecz⁹³.

Nade wszystko zaś kłamstwem i samozapreczeniem – zapreczeniem sobie i własnemu dorobkowi – jest nakreślony przez Trzebińskiego liryczny wizerunek liryki. Od połowy XIX wieku,

⁹² Tamże, s. 35.

⁹³ Tamże, s. 36.

wraz z rewolucją symbolistyczną „Akt liryczny przechodzi coraz to bardziej od wypowiedzania treści ku dyktatorskiemu widzeniu i przeto ku niezwyklej technice wypowiedzi”⁹⁴. Symboliści zapoczątkowali erozję liryzmu, ewakuację liryzmu z liryki: „Poetyka symbolizmu przesunęła w pojmowaniu liryki akcent z emocjonalności na »poetyckość« – na aktywne [sic!] odniesienie twórczości tego rodzaju do norm i możliwości języka; za sprawą awangardowych kierunków artystycznych (w Polsce zwłaszcza awangarda krakowska) pojmowanie takie utrwaliło się w świadomości literackiej”⁹⁵. Odtąd liryka zaczęła znaczyć tyle, co poezja. Któż wiedział o tym lepiej niż Trzebiński!

Tymczasem w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* niedawny adept nowoczesnej liryki objawił się jako dyktator–uzurpator absolutyzujący własne obsesje:

Piszę o konflikcie swoim własnym, który był koniecznością i który zarysować się w końcu musiał.

I towarzyszy mi w tej pracy przekonanie, że sięgając w to – osiągam nie swoją własną prywatną szczerość, nie wyznanie szczerości, ale – p r a w d ę⁹⁶. (...)

Stwierdzam tylko konieczność odrodzenia i stwierdzam objawy zarysowania się tej konieczności w świadomości kulturalnej mojego – będącego *in statu nascendi* dopiero – pokolenia w sztuce.

W nowej epoce oczekujemy wszyscy sztuki prawdziwie etycznej⁹⁷.

Trzebiński nazywa swój artykuł „m a n i f e s t e m m u s u k u l t u r y p o l s k i e j” i przyznaje, że zaplanowana przezeń rewolucja „ma cel jeden: stworzenie sztuki e p o k o w e j...!” – sztuki, „która wyrośnie jak dąb, podchmurny i głęboko korzenia-

⁹⁴ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, dz. cyt., s. 89.

⁹⁵ J. Sławiński, hasło *Liryka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 255-256.

⁹⁶ Również w dzienniku znajdujemy przeciwstawienie szczerości i prawdy: „bo prawda nie jest stanem psychicznym, jak szczerość, prawda – to zgodność stanu psychicznego ze stanem obiektywnej, pozapsychicznej rzeczywistości...” (*PI*, 10 IX 1942, s. 143).

⁹⁷ *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, dz. cyt., odpowiednio s. 31 i 37.

sty dąb, i która stanie nareszcie... znowu... w koronie liści dębowych”⁹⁸. W tym wypadku inflacja słów jakoś nie wzbudziła w Trzebińskim obiekcji. Nie wzbudził ich także rozkaz zwiastujący kulturalne centralne planowanie:

Wydać z siebie nie wyzyskaną, nie rozumianą szansę: d r a m a t.
(...)
Sztukę polską oczyścić trzeba przez dramat. Osadzić na zdrowych fundamentach obiektywnego kreowania dzieł sztuki. Takie są zadania kulturalne nowej epoki. Taki jest m u s⁹⁹.

„psiakrew, a kto powie, że nie, to go w mordę!” – chciało by się powtórzyć puentę jednego z utworów Dwudziestolecia¹⁰⁰.

Wobec takiego *dictum* oponowała Zofia Szmydtowa, oponował Irzykowski. Szmydtowa wskazywała na nieporównywalność rodzajów literackich. Irzykowski wytykał Trzebińskiemu myślenie stereotypami. W swym wspomnieniu profesor Szmydtowa

⁹⁸ Tamże, s. 34.

⁹⁹ Tamże, odpowiednio s. 34 i 38. „Jednak nie do Brzozowskiego [czy raczej: nie tylko do Brzozowskiego] nawiązywał Trzebiński, gdy projektował »sztukę epoki« i precyzował jej zadania i tematy. U podstaw opozycji »dramat-liryka« odnaleźć można tę samą potrzebę, która już w latach trzydziestych kazała publicystom ONR [takim jak Jerzy Pietrkiewicz czy Onufry Bronisław Kopczyński] mianować epikę czy dramat »prawdziwie narodowym« rodzajem literackim. Jest to potrzeba każdej ideologii autorytarnej; potrzeba »świata oznaczonego«” (J. Juryńska [B. Toruńczyk], „Sztuka na rozkaz sumienia”, dz. cyt., s. 102). I tak w dwudziestoleciu „Liryzmowi nacjonałiści przeciwstawiali (...) epikę, rozumianą (...) po prostu jako synonim powieści, bądź – szerzej – jako literacki ekwiwalent drapieżnej, zdobywczej postawy wobec świata. (...) »(...) Tam, gdzie miarowym, rytmicznym krokiem idzie się ku epopei, liryca musieli stać się maruderami«, zauważał [Stanisław] Piasecki, a Pietrkiewicz dodawał, że »(...) epika to obiektywizm artystyczny, to świadome operowanie wartościami sztuki, to sięgnięcie do istotnych symptomatów narodowych. Liryka wskutek liberalizmu tworzenia pozwala na rozprężenie moralne« ([por. odpowiednio] S. Piasecki, *Poezja marki Staff*, w: tenże, *Prosto z mostu*, Warszawa 1934, s. 92; J. Pietrkiewicz, *Dzisiejszy pisarz a sztuka narodowa*, „Ruch Kulturalny” 1936, nr 2)” (M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, dz. cyt., s. 110).

¹⁰⁰ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 427.

zasugerowała międzypokoleniowy charakter sporu o lirykę i dramat – podczas dyskusji nad *Pokoleniem lirycznym i dramatycznym*, jaka odbyła się w mieszkaniu prywatnym jesienią 1942 roku, Irzykowski miał wykrzyknąć: „Dla was, młodych, dramat to kupa trupów i kałuża krwi, a dramat to refleksja, to łza, jedna łza jak w *Persach* Ajschylosa”¹⁰¹. Tymczasem był to spór jak najbardziej wewnątrzpokoleniowy. Najdotkliwszy cios spadł na Trzebińskiego ze strony rówieśnika – kolegi ze „Sztuki i Narodu” i z Konfederacji – a więc ze strony reprezentanta pokolenia, którego wrażliwość, świadomość i wolę Trzebiński miał pretensje reprezentować. Zdzisław Stroiński – bo o nim mowa – zdążył zmanifestować się jako artysta awangardowy¹⁰². W 1943 roku opublikował – nakładem Biblioteki „SiN”-u – tom liryków prozą *Okno*, w którym dał dowody odkrywczosci i geniuszu poetyckiego.

W polemicznym artykule *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach* (w związku z artykułem St. Łomienia „*Pokolenie liryczne i dramatyczne*”) Stroiński rozpoczął od spuszczenia powietrza z patetycznie nadętej perory Trzebińskiego:

„Pokolenie liryczne i dramatyczne” – chodzi o to, że autor przyjął potoczne rozumienie pejoratywne przymiotnika „liryczny”: płaczliwy, rozmazany, bezjajski, ckliwo-sentymentalny, emfatyczny, wymuszony i rozciągnął tę aurę na lirykę, czy raczej w ogóle poezję. A tej konstrukcji karkołomnej przeciwstawił to, co się rozumie potocznie w sensie dodatnim pod przymiotnikiem „dramatyczny”: wstrząsający, krótkospięciowy, męski, twardy i uosobił to w dramacie.

A wynikło z tego hasło: wyróżnić, wydusić lirykę i liryków! (...)

A dlaczego? – A bo liryk to jest flak, pokraka galaretowata, zdechła meduza niezdolna do odczucia „wysokogórskiej czystej atmosfery” a wytwarzająca jedynie wokół siebie „fatalną chorobliwą atmosferę zdenerwowania i lęklivosti”. (...)

¹⁰¹Z. Szmydtowa, *Poeci z tajnego Uniwersytetu*, dz. cyt., s. 103.

¹⁰²I to mimo zarzutu awangardowości postawionego mu przez starszego artystę-konfederatę (por. s.b. [O.B. Kopczyński], *Rozstrzygnięcie konkursu poetyckiego „Sztuki i Narodu”*, „Sztuka i Naród”, sierpień-wrzesień 1942, nr 3-4, s. 5). Stroiński pozostał wierny sobie i swemu podziwowi dla awangardy. Podobnie wbrew opinii konfederacyjnego środowiska podjął się obrony literatury Dwudziestolecia w artykule *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu*.

Albo z tym końcem „epoki słów”, a początkiem „epoki czynów” w literaturze (jak to brzmi spiżowo) – czy naprawdę tak zmienia sytuację w kierunku czynów, że obok słów autora występują ruchy aktora? A może chodzi o to, żeby czyn naprawdę, więc, żeby np.: Kaden zamiast opisywać wariatów w „Pałacu połamanych lalek” – sam zwariował?¹⁰³

Kąśliwemu referowaniu wywodu Trzebińskiego towarzyszyła krytyka jego tez. Stroiński sporządził wykaz błędów rzeczowych, uproszczeń, a w gruncie rzeczy tendencyjnych i „wygodnych” – jak się wyraził – przekłamań popełnionych przez kolegę. Kompromitował stereotyp lirycznej liryki i dramatycznego dramatu, dowodząc, że „mamy dramaty liryczniejsze od wielu liryków i odwrotnie”¹⁰⁴. Z istnienia liryki „słodkowazeliniastej” radził nie wyprowadzać zbyt ogólnych i daleko idących wniosków. Upominał się o trzeźwe, zgodne z rzeczywistością najwybitniejszych osiągnięć – w tym zapewne własnych doświadczeń – rozumienie rodzaju lirycznego:

Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty¹⁰⁵.

Zaprzeczał rzekomej obiektywności i bezpośredniości dramatu. Wyśmiewał też przeciwstawienie trójwymiarowości sceny płaszczyźnie kartki papieru – „coś jak zarzut stawiany samochodowi, że nie można nim pływać”¹⁰⁶. Oddzielał tęsknotę do „prawdziwego polskiego wielkiego dramatu” od – nieprzekonywającego, jak napisał – poglądu „że przyjsie dramatu jest uwarunkowane ukręceniem głowy liryce”. Ostatecznie przystawał Stroiński na wyszczególnienie lirycznej i dramatycznej postawy wobec życia. Zaraz jednak dodawał: „a zaszeregowanie rodzajów lite-

¹⁰³L.Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (w związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”*, w: tenże, *Okno*, wstęp i wybór Z. Jastrzębski, Lublin 1963, s. 83-87; tu: s. 83, 86, 84. Artykuł był przewidziany do druku w „Sztuce i Narodzie”. Ukazał się jednak dopiero po wojnie.

¹⁰⁴Tamże, s. 86.

¹⁰⁵Tamże, s. 85.

¹⁰⁶Tamże, s. 87.

rackich do tych postaw (...) jest wynikiem pokrewieństwa... etymologicznego jedynie¹⁰⁷. Jakby całe zajście pragnął zakończyć polubownie.

Tymczasem przyczyny powstania *Pokolenia lirycznego i dramatycznego* sięgają głębiej i wykraczają poza kwestie etymologicznej natury. Najistotniejszy wydaje się tu czynnik psychologiczny sprzężony z kontekstem środowiskowym. Dociekając przyczyn zaistniałego stanu rzeczy, Zofia Szmydtowa wysnuła przypuszczenie: „Może pobudzało go do walki także z własną twórczością liryczną to, że nie została ona nagrodzona na konkursie ogłoszonym w roku 1942 przez »Sztukę i Naród«?” Osobiste niepowodzenie nie wyczerpuje wszakże zagadki: „Oto młody poeta uderzał w lirykę, nie bez żalu zamierzając wyrzec się własnej twórczości lirycznej. Atakował więc równocześnie siebie¹⁰⁸. Trawiony wolą mocy i ambicją sprawowania rządu dusz, Trzebiński zaczął pogardzać sztuką pozbawioną możliwości oddziaływania na masową skalę. Pogardzać zaczął również samym sobą, sztukę taką uprawiającym. Nie zamierzał być dłużej bezsilnym artystą. Wyjście i szansę dla siebie dostrzegł w stworzeniu, a wręcz zadekretowaniu sztuki silnej. (Nie zauważył przy tym, że zarówno zadekretowanie czegokolwiek w sztuce, jak sam pomysł sztuki silnej zaprzecza istocie artyzmu, „płoszy” sztukę.) W tym celu nie wystarczyło ogłosić się dyktatorem sztuki czy prorokiem współczesności. Należało zsynchronizować koncepcję estetyczną z ideologią i programem organizacji polityczno-wojskowej u władzy bądź dążącej do zdobycia władzy. Konfederacja Narodu ze swymi planami dalekosiężnych podbojów oraz strategią ingerowania we wszystkie sfery życia zbiorowego i jednostkowego nadawała się do tego znakomicie. Była bowiem zainteresowana propagowaniem twórczości współbrzmiającej z własną doktryną, a – w razie zwycięstwa – zdecydowana nadać jej powszechnie obowiązujący, państwowy status. W *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym* Trzebiński usiłował wywieść z ideologii Konfederacji Naro-

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Z. Szmydtowa, *Poeci z tajnego Uniwersytetu*, dz. cyt., s. 103, 104.

du system estetyczny. Zrozumiałe zatem, skąd w jego artykule – obok nacjonalistycznej retoryki organicznej i mętnego moralizatorstwa – bezrozumna i bezwarunkowa apologia czynu pod wszelką postacią oraz próba uczynienia zeń kategorii estetyczno-etycznej (zawczasu pomyślanej jako fundament systemu). Efektem marzenia o sztuce silnej okazała się koncepcja dramatu będąca *de facto* atrapą koncepcji, tworem pozbawionym pokrycia w artystycznej rzeczywistości. Jej powstaniu towarzyszyła zaś transformacja artysty w ideologa.

ROZDZIAŁ 5.

Aby podnieść różę...

**Aby podnieść różę.. - rozpoznanie wstępne,
rekonstrukcja akcji**

Zainteresowania teatralne towarzyszyły Trzebińskiemu od dzieciństwa. Jeszcze w Komierowie jako kilkuletni chłopiec wymyślał i reżyserował sztuki, do których angażował rówieśników oraz siostrę. W Warszawie w okresie licealnym był stałym widzem Teatru Polskiego, gdzie miał wykupiony abonament. Jedną z jego debiutanckich publikacji na łamach „Promienia Szkolnego” to impresje z przedstawienia komedii Cwojdzńskiego¹. W wojennym artykule *Z laboratorium dramatu* pojawia się odniesienie do *Naszego miasta* Thorntona Wildera – sztuki wystawionej w 1939 roku w Teatrze Narodowym w reżyserii Leona Schillera. Z reżyserską pracą Schillera Trzebiński zetknął się także latem 1943 roku w podwarszawskim Henrykowie, w zakładzie rehabilitacyjnym dla dziewcząt prowadzonym przez Zgromadzenie Sióstr Samarytanek pod kierownictwem Stanisławy Umińskiej – Matki Benigny (wcześniej aktorki Teatru Polskiego). Schiller

¹ Por. A. Trzebiński, *** „Życie artysty..., tak, Władku...”, „Promień Szkolny”. Pismo uczniów Gimnazjum im. T. Czackiego, 15 maja 1939, nr 6, s. 7-8. O którą ze sztuk Cwojdzńskiego chodzi w tekście, nie wiemy. Wypowiedź Trzebińskiego była polemiką ze stanowiskiem kolegi, Władysława Stankiewicza. Tytuł komedii – przedmiotu polemiki – musiał być znany gronu szkolnych czytelników, skoro Trzebiński uznał, że nie warto go przytaczać.

wystawił tam wówczas *Gody weselne* przy współpracy choreograficznej Tacjanny Wysockiej (por. *PII*, 42, s. 142). Na podziemnym uniwersytecie Trzebiński nie był odosobniony w swej pasji dramatycznej. Wśród studentów rychło bowiem objawiło się zamiłowanie do teatru, a także predyspozycje reżyserskie i aktorskie. W styczniu 1942 roku przedstawiciele różnych wydziałów utworzyli nieformalną grupę o nazwie Studio Eksperymentalne². Trzon grupy stanowili: Wacław Bojarski (jak wiemy, student polonistyki, ówczesnie redaktor naczelny „Sztuki i Narodu”), Stanisław Marczak-Oborski (student polonistyki, później – od grudnia 1943 roku – redaktor „Drogi”) i Tadeusz Sołtan (student filozofii, redaktor jedyne numeru „Spraw Kultury” – organu Ruchu Kulturowego, który ukazał się w styczniu 1944). „Pierwszy z nich był inicjatorem i aktorem protagonistą zespołu; drugi organizatorem i reżyserem; trzeci perypatetycznym teoretykiem i głównym aktorem charakterystycznym”³.

Pierwszą, skupiającą najwięcej zapału i starań próbą stał się *Wariat i zakonnica* Witkacego, „papieża” tej grupy. Przedstawienie miała poprzedzić pantomima układu Bojarskiego, w której bohatera sztuki Walpurga utożsamiano z osobą autora i jego przedwojennymi kampaniami estetycznymi. (...) Do premiery, na skutek okupacyjnych perturbacji, nie udało się doprowadzić, podobnie jak nie ukazała się przygotowywana inscenizacja fragmentów *Ferdydurke*, w której akcentowano karykaturę tradycyjnie pojętego romantyzmu. (...) Pierwszym zrealizowanym

² Stanisław Marczak-Oborski podaje nazwę Scena Eksperymentalna, dodając, że „Była to nazwa robocza, tymczasowa, nie występowało z nią na szerszym forum” (tenże, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939-1945)*, Warszawa 1967, s. 151 i 224). Tadeusz Sołtan pisze: „Projekt stworzenia studia teatralnego omawialiśmy w kilku – Wacek [Bojarski], Andrzej Trzebiński, Stanisław Marczak-Oborski i ja – w połowie roku 1942” (tenże, *Pokolenie nie zmarnowane*, w: *W gałązce dymu, w ognia blasku...*, dz. cyt., s. 212). Podając nazwę i datę powstania grupy, kieruję się notatką Trzebińskiego: „studio. marczak ma nas skontaktować z schillerem. sołtan chce rzucić na pierwszy ogień witkacego »wariata i zakonnice«. studio eksperymentalne” (*PI*, 24 I 1942, s. 56-57).

³ S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 224.

spektaklem stał się utwór następnego po Witkacym ulubionego pisarza: Gałczyńskiego *Mężczyzna w damskim kapeluszu*. Wystawiono go tylko raz⁴.

Jak wspomina Natalia Bojarska, „Rolę tytułową kreował Wacek [Bojarski], »kobietą« była Ewa Pohoska, a Tadzio Pereswiet-Sołtan »mężczyzną«. Rzeczą całą dekoracją prostą, lecz sugestywną przyozdobił Arkadiusz Żurawski”⁵. Przedstawienie reżyserował Stanisław Marczak-Oborski. Drugą, a zarazem ostatnią realizacją zespołową było wykonanie „półteatralnym sposobem słuchowiskowym” poematu Gałczyńskiego *Bal u Salomona*, „udramatyzowanego i zdynamizowanego przez udział wysnutych z tekstu postaci”⁶. Spektakl grano kilkakrotnie w zmiennej obsadzie późną wiosną i wczesnym latem 1943 roku – początkowo jeszcze z udziałem Bojarskiego. Śmierć Bojarskiego, *spiritus movens* Studia Eksperymentalnego, położyła kres działalności grupy.

Zainteresowania Studia Eksperymentalnego ogniskowały się wokół groteski, a konkretnie – jej przejawów w literaturze Dwudziestolecia międzywojennego⁷. Fascynowano się Witkacym,

⁴ Tamże, s. 152-153. Przedstawienie *Mężczyzny w damskim kapeluszu* odbyło się przy Filtrowej 48 u Aliny Karpowicz. „Za najciekawszy element tego widowiska uznano dekorację młodego i świetnie zapowiadającego się malarza Arkadiusza Żurawskiego, zaginionego potem w powstaniu. Było to płasko namalowane *panneau*, w tonacji zielonkawo-pomarańczowej, monstrualizujące obraz prowincjonalnej kawiarni” (tamże, s. 153). Por. na ten temat również: A. Karpowicz, *Andrzej i Wacław*, dz. cyt., s. 100-101; T. Sołtan, *Pokolenie nie zmarowane*, dz. cyt., s. 213.

⁵ N. Bojarska, *Ludzie z tamtego brzegu*, dz. cyt., s. 120-121.

⁶ S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, dz. cyt., s. 154.

⁷ Wśród artystów pokolenia wojennego groteska cieszyła się dużym powodzeniem. W ich twórczości „elementy groteski, choć najbardziej dojrzałą postać przybrały w dramacie, występują we wszystkich rodzajach literackich i wszystkich kręgach literackiej tradycji” (Z. Jastrzębski, *Konspiracja i groteska*, w: tenże, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, s. 220). Spostrzeżenie to rozwija Jastrzębski następująco: „Podobnie jak w dwudziestolecu, groteska w artystycznej praktyce pokolenia wojennego była rezultatem szukania nowych form wyrazu, wyjścia poza opisowy realizm i iluzję prawdopodobieństwa, ale zarazem nabrała uzasadnienia i funkcjonalnej od-

Gombrowiczem. Czytano Schulza. W praktyce grupy teatralnej zwyciężał jednak Gałczyński. Sądzę, że było to wynikiem zdominowania działań Studia przez osobę i osobowość Bojarskiego. Gałczyński był ulubionym poetą Bojarskiego, który kochał swego mistrza „za niefałszowaną i płynącą wprost z potrzeby serca poetyckość”⁸. Walory Gałczyńskiego nie plasowały się szczególnie wysoko w estetycznej hierarchii wartości wyznawanej przez Trzebińskiego. Być może dlatego przyszedł autor *Aby podnieść różę...* zajmował w Studiu Eksperymentalnym pozycję obserwatora, może krytyka i pomocnika. Równolegle zaś marzył o innym teatrze i innej grotesce – „o dramacie jednoaktówce, po witkacowsku metafizycznej i formalnej” (PII, 13 II 1942, s. 63). *Aby podnieść różę...* jednoaktówką nie jest. Pozostałe określenia Trzebińskiego–diarysty jednak z powodzeniem stosują się do jego sztuki.

powiedniości wobec współczesnych sytuacji i przeżyć. Młoda generacja wykorzystywała ujęcia groteskowe poprzedników jako metodę pozwalającą eliminować realia dla ukazania problemów ogólniejszych i złożoności wielu spraw, ale sięgała do nich także jako do sposobu osiągnięcia artystycznego poziomu. Groteska była dla młodych formą dystansu wobec materiału, formą odgradzania się od »reportażowej« tylko i dokumentacyjnej roli sztuki, a jednocześnie formą umożliwiającą podejmowanie spraw aktualnych i prób polemiki z dziedzictwem” (tamże, s. 219). W rozdziale *Konspiracja i groteska* Jastrzębski omawia zastosowanie groteski przez: Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w opowiadaniach i wierszach sprzed 1941 roku, Tadeusza Gajcego (*Widma, Misterium niedzielne*), Wacława Bojarskiego (opowiadania *O barze pod lampionami, zielonym nosie i dyktaturze z wpływami groteski Gałczyńskiego, Pożegnanie z mistrzem* inspirowane pisarstwem Schulza, nowela *Raz w twarz i raz w pysk*), Andrzeja Trzebińskiego (*Aby podnieść różę...*). Uwzględnia także utwory autorów nienależących do pokolenia, aktywnych już w Dwudziestoleciu: Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego (wspólny dramat *Święto Winkelrida*), Anny Świrszczyńskiej (*Orfeusz*). Do przejawów groteski Jastrzębski zalicza również wojenny debiut dramatyczny Zygmunta Kałużyńskiego (*Kanikuła*) (por. tamże, s. 202-219). Marta Piwińska zaś kwalifikuje *Kanikułę* jako sztukę alegoryczną (por. też, *Wojenne debiuty dramatyczne*, dz. cyt., s. 91).

⁸ N. Bojarska, *Ludzie z tamtego brzegu*, dz. cyt., s. 118. Podobnie czytamy, że Bojarski cenił surrealizm, ale „Surrealizm promienny, jasny, daleki od koszmarnych wizji Kafki czy ponurej filozofii Dostojewskiego” (tamże).

Swój utwór dramatyczny pisał Trzebiński w drugiej i trzeciej dekadzie maja 1942 roku. Rękopis był gotowy drugiego czerwca. Niecały tydzień później – ósmego – pod wpływem Wacława Bojarskiego tytuł sztuki zmienił Trzebiński z *Która musi gdzieś leżeć* na *Aby podnieść różę...* Dziewiątego czerwca przystąpił do korekty maszynopisu pierwszego aktu⁹. Tak więc powstanie *Aby podnieść różę...* wyprzedzało manifest *Pokolenie liryczne i dramatyczne* z dziewiątego października 1942 roku (o cztery miesiące) oraz (o mniej więcej rok) artykuł *Z laboratorium dramatu*, którego dokładnej daty powstania nie sposób ustalić – opublikowany w ósmym numerze „Sztuki i Narodu” z maja roku 1943. Żaden z dwu tekstów Trzebińskiego nie odnosił się do rzeczywistości artystycznej napisanego wcześniej dramatu. W obu sformułował wytyczne, których nie doprecyzował praktyczną realizacją. W drugiej części dziennika, w przewidywanym planie pracy, czytamy: „5. przeróbka groteski »Aby podnieść różę«” (PII, 40, s. 196 – z całą pewnością po 17 VIII 1943). Jakie przeróbki autor miał na myśli? Czy w świetle późniejszych artykułów uznał swą sztukę za pod jakimś względem niedostateczną w świetle marzeń o dramacie przyszłości? Nie wiemy. Do zmian w tekście *Aby podnieść różę...* jednakże nie doszło¹⁰. Około miesiąc później – po 12 sierpnia 1943

⁹ Z tabelki zamieszczonej w dzienniku (por. PI, s. 90) wynika, że początek pisania dramatu przypadł na sobotę 10 maja 1942 roku. Por. także zapisy: PI, 22 V 1942, s. 104 o ukończeniu drugiego aktu; PI, 2 VI 1942, s. 110: „tydzień pracy skończony, rozkaz »napisania groteski na wtorek« – wypełniony. trzy akty. pisałem w nocy i ranami. po pięć godzin snu i praca”; PI, 8 VI 1942, s. 114: „groteska »aby podnieść różę« (tytuł zmieniony; wacław) jest już na maszynie”; PI, 9 VI 1942, s. 117.

¹⁰ Ocalały dwa maszynopisy dramatu Trzebińskiego. Jeden, przekazany po wojnie przez Zbigniewa Mitznera Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej, na podstawie którego Zdzisław Jastrzębski podał sztukę do druku w tomie: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz. cyt., s. 87-170. Drugi, posiadany przez siostrę artysty, na którym oparto pierwodruk *Aby podnieść różę...* (por. „Tygodnik Powszechny” [Tytuł zawłaszczony w owym czasie przez PAX Bolesława Piaseckiego. „Tygodnik Powszechny” Jerzego Turowicza przestał istnieć w marcu 1953 roku w następstwie odmowy zamieszczenia nekrologu Stalina. Działalność wznowił w grudniu 1956 roku.] 1955, nr 7-9). Różnice między maszynopisami sprowadzają się do literówek.

roku – miała miejsce transakcja, w toku której Trzebiński sprzedał maszynopis dramatu Zbigniewowi Mitznerowi¹¹.

Autor prezentował swą sztukę trzykrotnie – metodą głośnego czytania – na konspiracyjnych spotkaniach literackich. Pierwsze czytanie odbyło się z inicjatywy Bojarskiego w obecności kolegów oraz „reprezentantów »władzy«”, czyli starszyny Konfederacji Narodu: porucznika Stanisława Hniedziwicza (ps. Olgierd, Kubica), ojca Józefa Warszawskiego i Onufrego Bronisława Kopczyńskiego. Trzebiński odnotował wielkie zadowolenie z wieczoru. Przy tej okazji wypił bruderszaft z Bojarskim i Kopczyńskim

¹¹ „»Aby podnieść różę« sprzedałem za 5 tys. złotych. (...) Cały handel odbywał się w towarzystwie jakiejś łódzkiej gwiazdy teatralnej i Dygata. Naturalnie, musiała być wódka. Dużo wódki. Kosztowało to z 500 zł i było arcy-niesmaczne. Niesmaczne, jako fakt. Nastrój i ci ludzie zachowywali się taktownie i mimo wszystko bardzo miło” (PII, 73, s. 221). O Mitznerze, przedwojennym dziennikarzu i podziemnym wydawcy, obszernie pisze Hanna Kirchner: „W czasie okupacji planował on założenie po wojnie domu wydawniczego »Wisła« (...). Na wiosnę 1943 rozpoczął tajną akcję skupywania rękopisów dla przyszłego wydawnictwa. (...) Warunki oferowane autorom przez Mitznera były bardzo korzystne, nabywał on bowiem nie samo dzieło (honorarium wydawnicze miało być płacone osobno) a jedynie »Prawo wydania dzieła, wymienionego w ust. 1, w czasopiśmie i w wydaniu książkowym«, jak głosi tekst umowy zawieranej z autorami. Umowa ta została opracowana przez Emila Breitera, przedwojennego radcę prawnego Związku Literatów. Warto dodać, że wg świadectwa Jerzego Kornackiego umowa z nim zawierała jeszcze passus: »Autor stwierdza, że nigdy nie był członkiem KPP ani PPR«. Sekretarką wydawnictwa była Hanna Szumańska-Wertheimowa, głównym lektorem Juliusz Saloni. Agentem wydawnictwa był Edward Boyé. Do niektórych autorów Mitzner trafiał sam, oni z kolei pomagali mu w nawiązywaniu kontaktu z innymi wartościowymi i potrzebującymi pomocy twórcami. Otrzymane rękopisy z narażeniem życia przewoził, oddawał do przepisania i przechowywał. (...) Po wyzwoleniu Mitzner zwrócił rękopisy autorom, nie roszcząc do nich żadnej pretensji i nie stawiając przeszkód w wydrukowaniu utworów w dowolnym wydawnictwie, gdyż projektowana przezeń firma nie powstała. W ten sposób zaliczki i honoraria za prawo pierwodruku stały się bezzwrotną zapomogą, która wielu twórcom pozwoliła przetrwać najcięższy okres okupacji” (przypis w: Z. Nałkowska, *Dzienniki. 1939-1944*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 467-469).

(por. *PI*, 2 VI 1942, s. 110-111). Następne lektury miały miejsce: przed 17 lipca 1943 roku (por. *PII*, 37, s. 194) i w piątek po tej dacie przy trzydziestoosobowym audytorium w obecności Leona Schillera oraz „Dwu przedstawicieli malarskiej grupy z Krakowa” (*PII*, 38, s. 195)¹². Poddanie *Aby podnieść różę...* pod osąd Schillerowi zakończyło się sukcesem Trzebińskiego, a także – o czym czytamy u Natalii Bojarskiej – zjednało reżyserowi konspiracyjną młodzież¹³. Po raz czwarty i ostatni Trzebiński czytał swą sztukę u Jerzego Andrzejewskiego, co podsumował następnie jako porażkę (por. *PII*, 52, s. 207)¹⁴. Świadek spotkania na

¹² Chodzi o członków dawnej Grupy Krakowskiej (1932–1937) w czasie wojny skupionych wokół Marii Jarembianki i Tadeusza Kantora. Którzy z krakowian odwiedzili wówczas Warszawę, nie wiemy. Stanisław Marczak-Oborski wspomina o swoich wojennych kontaktach z Tadeuszem Kantorem i historykiem sztuki, Mieczysławem Porębskim. Dodaje jednak, że widywał się z nimi w Krakowie (por. tenże, *Jeszcze jedna cyganeria*, dz. cyt., s. 313).

¹³ „Najważniejszym słuchaczem był wtedy Leon Schiller, który zgodził się poznać sztukę młodego autora i wyrazić swoje zdanie o niej. Jednym uchem słuchaliśmy wtedy Andrzeja (przeważnie znaliśmy już sztukę z maszynopisu), a głównie obserwowaliśmy reakcje największego reżysera i inscenizatora polskiego. Nie zawiódł nas. Mrukliwym, basowym głosem rzucił kilka uwag na temat ewentualnych poprawek czy ulepszeń, które warto by zrobić, aby rzecz w pełni nadawała się do realizacji, a potem chwając dokonał szczegółowego rozbioru dzieła, zadziwiając nas bezbłędnym odczytaniem i opanowaniem tego bynajmniej niełatwego utworu dramatycznego. W dalszej dyskusji oczarował zebranych swoją głęboką wiedzą i erudycją teatralną. Przyszło tam bowiem kilka osób z góry nastawionych przeciw temu »bolszewickiemu Schillerowi«, o którym może i niezbyt wiele wiedzieli, poza marką, jaką naznaczano go przed wojną. Oponenti owi nie zablysnęli, natomiast atakowany przez nich Schiller wyszedł w pełnej chwale, zostawiając nas urzeczonych swoją niezwykłą osobowością.

– Cholerny staruch! – skwitował Andrzej całkiem »po Wackowemu«. Dodać trzeba, że Schillerowi daleko było jeszcze do starości, ale z pozycji naszych lat dwudziestu kilku taki epitet wydawał się najzupełniej trafny” (N. Bojarska, *Ludzie z tamtego brzegu*, dz. cyt., s. 138).

¹⁴ W dzienniku czytamy: „Żałuję zmarnowanej okazji z Wyką”. Nie wiadomo, czy Wyka na spotkanie u Andrzejewskiego nie dotarł, czy był na nim obecny, lecz *Aby podnieść różę...* nie docenił. Jerzy Schwakopf o obecności Wyki nie wspomina (por. tenże, *Chwile z przyjaciół-*

Bielanach, Jerzy Schwakopf – mimo iż wspomina o krytycznym nastawieniu Andrzejewskiego – opinii tej nie potwierdza.

*

Zanim spróbujemy określić cechy formalne oraz wymowę *Aby podnieść różę...*, przyjrzyjmy się dramatowi Trzebińskiego przez pryzmat rozgrywanej się w nim akcji. Rzec dzieje się w nieznanym kraju, w nieznanym mieście, w „ultranowoczesnie urządzonej sportowej salce” „internacjonalistycznego hotelu »Marokko«”. Wokół „przepisowego stołu ping-pongowego z napiętą siatką”¹⁵ widzimy cztery osoby: parę profesjonalistów wyspecjalizowanych w kontrastujących ze sobą dziedzinach sportu – fizycznej i umysłowej – oraz również, a nawet bardziej jeszcze biegunowo skonstrastowaną, parę męsko-damską. Pierwszy duet tworzą ubrani na biało: Pablo Garpadatte, „mistrz świata w szachach”, i Ernest Kangar, bokser, „champion wagi ciężkiej”. Duet drugi to: Riza Obliwia, „dziewczynka stanowczo lekkich obyczajów” („żenująco piękna, z perwersyjną kokardą we włosach, gołe nogi, podobno nudystka”), oraz Ralf Arioni, „docent czy profesor socjologii”, „w szlafroku, z papierosem w zębach”. Garpadatte i Kangar rozgrywają mecz ping-ponga, posługując się ostatnią pozostałą w hotelu „Marokko” celuloidową piłeczką. Za oknami trwa świeżo wybuchła rewolucja. Zirytowana niezobowiązującymi rozmowami i obojętnością zgromadzonych wobec wydarzeń zewnętrznych, Obliwia wyrzuca ostatnią piłeczkę przez okno¹⁶

mi, w: *W gałgźce dymu, w ognia blasku...*, dz. cyt., s. 264, 268). Trzebiński planował pokazać swój dramat Zagórskiemu i Andrzejewskiemu łącznie. Brak jednak potwierdzenia, czy do styczności Zagórskiego z Andrzejewskim w tej sprawie doszło.

¹⁵ Według słów Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej, w okresie licealnym Trzebiński pasjonował się ping-pongiem. W mieszkaniu na Śniadeczych, w jadalnym pokoju, stał stół ping-pongowy, opisany następnie w *Aby podnieść różę...* (notatki z rozmowy odbytej 12 stycznia 1996).

¹⁶ Krzysztof Noworyta wskazuje na formalne podobieństwo między wyrzuceniem piłeczki przez Obliwę a wyrzuceniem Izydora przez jego matkę, Rozhulantynę, w dramacie Witkacego *Tumor Mózgowicz* – tu i tu desperacki gest bohaterki jest katalizatorem akcji, przy czym (to już moja uwaga) u Trzebińskiego mamy do czynienia z odmienną

(„Ale to jest wielka rzecz: rewolucja! Trzeba oddać jej jakoś cześć!” – I, s. 105). Zamiast spodziewanego wstrząsu Obliwia wywołuje jedynie wybuch wściekłości graczy i sekundanta, uśmierzony rychło pomysłem Arioniego na dokończenie meczu bez piłeczki („Znowu wszystko tak samo: tam na mieście trwa rewolucja, a tu oni grają swoją partię ping-ponga...” – Obliwia, I, s. 109). Wtem, z okrzykiem „Ręce do góry!”, na czele uzbrojonych ludzi, wkracza Lamo Bazarra, prawa ręka dyktatora Deromura Ilfare, który rozpętał rewolucję. Czworo cudzoziemców zostaje aresztowanych Bazarra oskarża ich o agenturalną działalność na rzecz wroga i poddaje absurdalnemu przesłuchaniu. Nieporozumienie narasta wokół fabrycznego nadruku „Champion” na piłeczce wyrzuconej na ulicę przez Rizę Obliwę. Rewolucjoniści interpretują napis jako informację o herszcie konspiracyjnej agentury konkurencyjnego dyktatora-kontrewolucjonisty, Wozuba Teneroita. Kangar niefortunnie przyznaje się do tytułu championa. Nad „bandą czworga” zawisa groźba rozstrzelania.

W akcie drugim pojawia się Deromur Ilfare, „pan w czarnym – koniecznie właśnie w czarnym – garniturze, o twarzy manierycznie pięknej i – lwiej” (didaskalia – II, s. 131). Ilfare próbuje rozemścić się w sprawie czworga na własną rękę, jakkolwiek ostateczne rozstrzygnięcie losu aresztowanych jest dla niego z góry wiadome („Trzeba porozmawiać z nimi chwilę. Potem: wydam wyrok jak zawsze – mężczyzn rozstrzelać, kobiety zgwałcić...” – II, s. 131). Tymczasem daje się wciągnąć w grę z Garpadatem piłeczką odzyskaną z rąk Bazarry. Ilfare wciela się w rolę Kangara¹⁷. Jesteśmy świadkami powtórzenia początkowej sekwencji

zasadą konstrukcyjno-filozoficzną. Autor artykułu wskazuje również na inne podobieństwa między *Aby podnieść różę...* a Witkacego *Warriatem i zakonnicą*, *Maciejem Korbową* i *Bellatrix* (tenże, *Syn Witkacego*, „Arkana” 2005, nr 6, s. 135-144). Pytanie tylko, czy z tych formalnych zapożyczeń wynikają istotne wnioski dla interpretacji dramatu Trzebińskiego. Marta Piwińska relację Trzebiński-Witkacy sytuuje w mniej „naocznej” perspektywie (por. też, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, dz. cyt.).

¹⁷ W trzecim akcie zostaje nawet nazwany przez Garpadattego championem (por. III, s. 149).

pierwszego aktu z poszczególnymi replikami włącznie. Repetycję od czasu do czasu zakłóca Bazarra wiadomościami z rewolucyjnego frontu. Za oknem „niedaleki huk detonacji i jeszcze bliższy masowy krzyk tłumów” (didaskalia – II, s. 146). Gra o śmierć i życie trwa. Kończy się drugi akt.

W akcie trzecim Obliwia powtórnie wyrzuca piłeczkę przez okno. Gracze kontynuują zatem mecz bez piłeczki – „Garpadatte w bieli tenisowej i Deromur Ifare w czarnym garniturze tworzą sobą dziwną szachownicę, na której właśnie gra się bez szachów” (didaskalia – III, s. 155). Tymczasem na czele uzbrojonych ludzi do hotelu „Marokko” „Wchodzi pan, podobnie jak Deromur, w czarnym garniturze, chudawy, inteligentny, również nieco manieryczny” (tamże) – Wozub Teneroit we własnej osobie. On także – podobnie jak wcześniej Ifare i jego ludzie – przybywa w sprawie niewiadomego championa, o którym dowiedział się z obwieszczenia Bazarry jeszcze po pierwszym wyrzuceniu piłeczki przez Obliwia. Do tytułu championa przyznaje się w pierwszej chwili Kangar. Jako champion przedstawia się wszakże natychmiast Ifare, stanowczo obstając przy – uwewnętrznionej w toku gry – mistyfikacji i uzurpacji. *Qui pro quo* narasta. Wreszcie Wozub wyjawia swą tożsamość, wobec czego ujawnia się również Ifare. Obaj dyktatorzy nie kryją zaskoczenia. Ifare zamierza aresztować Teneroita, lecz orientuje się, że został w hotelu sam – Bazarra i zbrojni pospieszili zasilić walki uliczne. Teneroit wydaje rozkaz aresztowania Ifare. Jego podwładni, szermując wyśrubowanymi argumentami, w toku intelektualnej dysputy odmawiają wykonania rozkazu. W efekcie „nikt niktogo nie aresztuje” (Obliwia – III, s. 164). Pat. Ciąg dalszy akcji staje pod znakiem zapytania. „Milczenie. Dyktatorowie »*in potentia*«, obaj na czarno, naprzeciw siebie bladzi i straszni, w jakimś szescianie pasji i bezsilności, bulgoczący na zewnątrz bulgotaniem się żółci” (didaskalia – tamże). Próbując przedsięwziąć cokolwiek, Deromur Ifare sięga po rewolwer z zamiarem zastrzelenia Wozuba, lecz okazuje się, że w broni nie ma amunicji. Dyktatorzy zaczynają więc obrzucać się obelgami („Militarysto, bez kuli w browningu, figuro retoryczna totalizmu!” – Wozub do Deromura; „dyktatorze eunuchów życiowych... (...) Kreaturo, jemiolo demokra-

cji...” – Deromur do Wozuba; III, s. 165). Na próżno. Wreszcie przechodzą do bezładnych rękoczynów. Kangar nie może powstrzymać się od komentarza: „Gdzie wam do boksu, kiedy wy nawet w ping-ponga...” (III, s. 166). Od słowa do słowa dyktatorzy stają do gry w ping-ponga bez piłeczki. „Kangar drewniano i automatycznie prowadzi dyktatorom rachunek seta. Liczby, zmiany serwów i ani słowa więcej. Przez otwarte okno dolatuje nagle po iluś tam chwilach tego skondensowanego, wściekłego absurdu – naiwna i skoczna piosenka, grana przez orkiestrę rewolucjonistów tych, którzy zdobyli most kolejowy [od Deromura]” (didaskalia, III, s. 166-167). Riza Obliwia, dla której tego już za wiele, popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno. Mecz trwa. Kangar sędziuje. Wpada Bazarra z meldunkiem o zdobyciu mostu kolejowego. Pochłonięty grą Ilfare nie reaguje. Niespodziewanie Arioni – otrząsając się po śmierci Obliwii – zajmuje miejsce Deromura i odpowiada posłańcowi z pozycji dyktatora: „To bardzo dobrze, Bazarra. Jestem z ciebie dumny, że tak sam przez się masz inicjatywę... zaraz pójdziemy razem do taksówki, aby obejrzeć ten most kolejowy i dworzec południowy” – III, s. 168. Przedtem jeszcze pragnie odnaleźć na ulicy kokardę udającą różę, którą wyrzucił przez okno w drugim akcie, a którą Riza podarowała mu w akcie pierwszym za pomysł gry bez piłeczki. Wykonuje tym samym gest pożegnania z ostatnią miłością, a zarazem z całą epoką.

Ucieczka z groteski

Aby podnieść różę... reprezentuje groteskę daleką od badanej przez Michaiła Bachtina groteski satyryczno-karnawałowej, a także – mimo więzi genetycznej – oddalającą się od fantastycznej groteski grozy. W historii z hotelu „Marokko” nieobecne są poszczególne formy i motywy groteskowe: monstrualne zwierzęta i rośliny czy narzędzia i sprzęty ożywające własnym, niebezpiecznym życiem. Owszem, ślady pomieszania, tego, co organiczne, z tym, co mechaniczne obserwujemy na przykładzie postaci dyktatorów. Deromur Ilfare i Wozub Teneroit, wciągnięci w wir gry,

mają coś z manekinów, automatów, masek¹⁸. Również Riza Obliwia „klaszcze w dłonie, podobna do wielkiej pięknej lalki” (didaskalia – I, s. 94), „niby to machinalnie podchodzi do okna” i wyrzuca piłeczkę na ulicę (didaskalia – I, s. 103-104). Garpadatte spogląda na Rizę „machinalnie” (didaskalia – I, s. 103). W pierwszym akcie Arioni odzywa się „udając uśmiech z kompromitującą machinalnością” (s. 110). Jednakże właściwa groteskowemu marionetkom alienacja – wyobcowanie z tego, co ludzkie, kosztem utraty człowieczeństwa, a zarazem kontaktu z rzeczywistością – w *Aby podnieść różę...* nie jest udziałem wyłącznie osób dramatu. W swej sztuce Trzebiński daje wyraz nowoczesnemu rozumieniu groteski, które przesuwają się od tradycyjnych, zewnętrznych form groteskowych ku strukturze i organizacji dzieła¹⁹. W wyniku tego przesunięcia – jak pisze Wolfgang Kayser w pracy *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) – „Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał się nam dość często: g r o t e s k o w o ś ć t o ś w i a t, k t ó r y s t a ł s i ę o b c y”²⁰. Kayser dodaje, że obcość ta wyraża się nie poprzez stan, lecz poprzez akcję – dokładnie jak u Trzebińskiego. Wrażenie wywołane w odbiorcy – świadku groteskowej obcości – oscyluje między zgrozą a lękiem: „Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W przypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz

¹⁸ W taki zresztą sposób opisuje ich Trzebiński w didaskaliach: „Niesamowici, skręceni, spazmatyczni, nienawistni, pokraczni, ze skurczonymi i zeszywniałymi mięśniami, ze zmarszczkami na twarzach ustawiają się po obu stronach stołu i bez słowa rozpoczynają swoją czarną, infernalną, nieludzką grę. Chwilami przypominają sobą dwa czarne zygzaki, podstawki na kaktusy” (III, s. 166).

¹⁹ Przejście od groteski satyrycznej do groteski strukturalnej zdaje się przebiegać następująco: źródło groteski satyrycznej – organiczność – wysycha, ustępując miejsca mechaniczności, maszynizacji związanym z groteską grozy, która – po odrzuceniu zewnętrznych atrybutów groteskowości – daje początek grotesce strukturalnej.

²⁰ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

o lęk przed życiem. Jej cechą strukturalną jest ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie. (...) Świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd²¹ – jako brak sensu niemożliwy do pojęcia. Podobnie z absurdem wiąże groteskę Lee Byron Jennings, pisząc o rezygnacji z hipotezy o życzliwie urządzonej rzeczywistości, w której człowiek gra główną rolę. Groteska to „groza poruszania się bez celu w obcym świecie”²². W opisie Kaysera i Jenningsa bez trudu odnajdujemy diagnozę położenia bohaterów *Aby podnieść różę...* W didaskaliach do aktu drugiego czytamy zresztą o „nonsensie tego wszystkiego” (II, s. 144). *Aby podnieść różę...* to groteska strukturalna i jako taka rozpina się między niepokojącą, napawającą lękiem obcością (Freudowskim *das Unheimliche*) a absurdem.

Notując w dzienniku obserwacje na temat groteski, Trzebiński pisze o właściwym jej „śmiechu dziwaczności”. Faktycznie splot niesamowitości, straszności i śmiechu stanowi istotny wyróżnik groteski. Ale ów śmiech nie ma nic wspólnego ze śmiechem pozytywnym groteski satyrycznej, wywodzącym się – jak to ujął Kayser – „z regionów komizmu, karykaturalności”²³. W śmiechu wywołanym przez groteskę strukturalną nie ma wesołości, swobody ani swawoli. Gdzie szukać zatem jego uzasadnienia w strukturze groteski? – zapytuje Kayser. W romantycznej fantastycznej grotesce grozy dostrzega badacz „rodzaj śmiechu, którym mimo woli reagujemy na sytuację nie pozostawiającą poniekąd innej możliwości rozładowania napięcia, który – jak twierdziła Lessingowska Minna von Barnhelm – brzmi okrop-

²¹ Tamże, s. 277.

²² L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 282. Pierwodruk w: tenże, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley-Los Angeles 1963, s. 1-27.

²³ Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, dz. cyt., s. 278. W grotesce Franciszka Rabelais komizm i wszechogarniający śmiech jako zasada świata przynosi nie profanację czy tragizm, lecz wyzwolenie. Podobnie Rabelaisowska deformacja – nadmiar, hipertrofia i rozbuchanie – nie oznacza destrukcji formy i porządku, lecz euforyczną kreację nowej formy i nowego ładu.

niej niż najokropniejsze przekleństwa”. Tak więc po romantycznej grotesce fantastycznej dwudziestowieczna groteska strukturalna dziedziczy śmiech „niezamierzony i, rzekłbyś, otchłanie piekieł otwierający”²⁴.

Badacze nie są zgodni co do funkcji, jaką ów podszyty absurdem i lękiem śmiech pełni w utworze groteskowym. Do naprzemienności reakcji lęku i rozbawienia Jennings – w odróżnieniu od Kaysera – próbuje odnieść się wartościująco, twierdząc, że najsilniejszy efekt groteskowy uzyskany zostaje, gdy oba aspekty – przerażający i śmieszny – są równie wyraźne²⁵. Jennings pozostaje jednak świadom, że „Groteska prezentuje w niewinnej masce to, co okropne, a jej żartobliwość jest stale na skraju załamania się pod naciskiem ukrytej grozy”²⁶. Tu przywołuje podział na groteskę żartobliwą i groteskę okropną, dokonany przez Johna Ruskina (w książce *The Stones of Venice* z 1884 roku) w zależności od przewagi elementu przerażenia lub śmieszności, i dodaje: „niektórzy badacze widzą w niej (w grotesce typu okropnego) uosobienie skrajnego pesymizmu, kosmiczny grymas, wyraz udręczonej duszy”²⁷. Do „niektórych badaczy” zalicza Jennings – rzecz jasna – Kaysera²⁸. Sam zaś wygłasza sąd graniczący z my-

²⁴ Tamże. Tu – mimo iż nie do końca stosowna z uwagi na różnicę kontekstów – nieodparcie nasuwa się uwaga, że o śmiechu, a raczej uśmiechu „okropniejszym niż najokropniejsze przekleństwa” pisał w opowiadaniu *Ludzie, którzy szli* Tadeusz Borowski („Człowiek uśmiecha się ubawiony, widząc innego człowieka, któremu tak spieszo do komory gazowej”), dodając uprzednio: „Człowiek posiada małą skalę reagowania na wielkie uczucia i gwałtowne namiętności”.

²⁵ Por. L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, dz. cyt., s. 301.

²⁶ Tamże, s. 305.

²⁷ Tamże.

²⁸ Kayser wstrzymuje się od jednoznacznego orzeczenia na temat roli śmiechu w grotesce. Niedwuznacznie jednak pozostaje wierny romantykowi, w tym Fryderykowi Schległowi, według którego do kręgu dowcipu (i ironii) „należą takie pojęcia jak: chaos, wieczny ruch, fragmentaryczność, transcendentalna bufonada” (H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, dz. cyt., s. 54. Od „transcendentalnej bufonady” Schlegla wywodzi Friedrich teorię groteski Victora Hugo. Za sukcesora Hugo natomiast uważa Baudelaire’a, u którego „groteska nie ma już nic wspólnego z żartem. Z gestem zniecierpliwienia wobec

śleniem życzeniowym: „Nie można zapobiec tworzeniu osobnej kategorii groteski »wielkiej«, »szlachetnej« czy »okropnej«, kategorii obejmującej te przykłady, w których zaczyna dominować faza okropności. Korzystniejsze wydaje się jednak pozostanie przy jednolitym pojęciu groteski, przyjęcie za podstawę niezakłóconego mechanizmu rozbrajającego i równowagi między aspektem przerażającym a śmiesznym”²⁹. W pożądanym przez Jenningsa – niekiedy na siłę – układzie równowagi śmiech miałby odgrywać rolę egzorcyzmującą, a przez to być czynnikiem dystansu: „Bezpośrednia groźba ataku na naszą osobę (...) znika, gdy tylko osiągniemy dogodną pozycję wyższości, pozycję bezstronnego obserwatora – koszmarny stwór [bądź struktura utworu] zostanie rozbrojony”³⁰. Użyte przez Jenningsa pojęcia będą przydatne w analizie *Aby podnieść różę...* W dramacie Trzebińskiego dochodzi bowiem i do równowagi, i do rozbrojenia, ale całkiem inaczej niż chce tego amerykański badacz – nie za pośrednictwem śmiechu. Dochodzi do nich dzięki rozwiązaniu pozasystemowemu – zewnętrznemu wobec groteski strukturalnej.

Zanim przyjdzie się na tym zastanowić, zauważyć należy, że struktura *Aby podnieść różę...* przejawia jedną jeszcze, dodatkową komplikację. Świat przedstawiony w utworze jest światem groteskowym. Spośród głównych bohaterów czterech – szachista, bokser, dyktatorzy „*in potentia*” – to postaci groteskowe bezpośrednio. Natomiast konstrukcja dwóch kolejnych osób dramatu wyka-

»pospolitego komizmu« wita on [Baudelaire] w karykaturach Daumiera »krwawą błazenadę«, rozwija »metafizykę absolutnego komizmu«, widzi w grotesce zderzenie elementu idealnego z diabelskim i wprowadza dodatkowo pojęcie, które miało przed sobą przyszłość – absurd. Swoje własne doświadczenia, a zarazem doświadczenia każdego człowieka, rozdieranego między ekstazą i upadkiem, wyprowadza on z »prawa absurdu«. Jest to prawo, które zmusza człowieka do »wyrażania cierpienia przez śmiech« – tamże, s. 68-69). W swej skłonności do groteski dążącej ku – jak to określił Jennings – załamaniu „pod naciskiem ukrytej grozy” Kayser gotów jest dostrzec elementy alienacji nawet w inspirowanej *Gargantuą i Pantagruelem* parafrazie autorstwa Johanna Fischarta (por. W. Kayser, dz. cyt., s. 279).

²⁹ L.B. Jennings, dz. cyt., s. 307.

³⁰ Tamże, s. 299.

zuje szczególną złożoność. Riza Obliwia i Ralf Arioni – poza tym, że są groteskowi – zostali wyposażeni w świadomość bycia groteskowymi i bycia aktorami groteski. Dotyczy to w pewnym stopniu również innych uczestników wydarzeń. W akcie drugim, w obliczu zbliżającej się godziny śmierci, Kangar woła do Arioniego:

Nic [z] tego nie rozumiem! Ale jeżeli to ja mam zostać rozstrzelany, więc chcę, bardzo nawet chcę zrozumieć, dlaczego ja i fabryka piłeczek ping-pongowych to ma być jedno i to samo. (z rozpaczą) Ale ja wciąż widzę samą groteskę, pan rozumie: umrzeć za jedną małą groteskę z celuloidową piłeczką! (II, s. 128)

Na co Arioni odpowiada:

Ach, wy mnie nie rozumiecie! (do Kangara) Ale ja pana rozumiem! Za jedną głupią groteskę? Tak, rzeczywiście... a gdyby za dwie... za trzy... za cały świat głupich, ale nieuniknionych, koniecznych grotesek... co? Gdyby świat był taką jedną – i może nawet głupią – groteską... co? (II, s. 128-129)

Następnie Riza próbuje uświadomić Deromurowi, że stał się sprawcą groteski: „Pan nie rozumie potworności i groteskowości tej całej sytuacji, jaką wytworzyliście dokoła nas” (II, s. 132). Nieco później Deromur podejmuje jej słowa prześmiewczo: „Ale my w ogóle przecież robimy wam te groteskowe sytuacje” (III, s. 136). Jednakże ani Kangar, ani Deromur nie uzmysławiają sobie do końca tego, o czym mówią. Posiadana przez nich wiedza nie ma żadnych konsekwencji dla ich myślenia i zachowania. Ewolucji podlega jedynie para kochanków. Riza i Arioni wyciągają radykalne, praktyczne wnioski ze swojego położenia. W trzecim akcie oboje – najpierw Riza, a w ślad za nią Arioni – uciekają z groteski.

Może się wydawać, że konstrukcja postaci Rیزی Obliwii jest oparta na sprzecznościach. Przy bliższej analizie widać wszelako, jak w miarę rozwoju akcji jej sylwetka nabiera spójności. Co zdawało się sprzecznością – okazało się zacznym ujednociającym przemianą. Rizę poznamy jako „żenująco piękną” nudystkę, „stanowczo lekkich obyczajów”, prowokującą (bez pończoch – nie mówiąc o tym, że bez kapelusza i rękawiczek), „dziewczynkowatą” (por. didaskalia do pierwszego aktu) w perwersyjnym

witkacowskim sensie, rozbrajająco kobiecą (w trakcie ostrego spięcia z Garpadatem z powodu wyrzucenia przez nią piłeczki, Riza próbuje racjonalnie uargumentować swój postępek; rychło jednak kapituluje czarująco: „A zresztą, skąd ja ci ją [piłeczkę] teraz wezmę” – I, s. 104-105). Można by powiedzieć, że Obliwia zachowuje się odważnie, gdyby jej czyny nie wynikały z braku opanowania, dezorientacji i naiwności (pierwsze wyrzucenie piłeczki, perswadowanie Deromurowi, że „Żadni kulturalni zwycięzcy nie gwałcą dziś kobiet. I przecież to jest straszne tak bez sądu...” – II, s. 131). Ogólnie rzecz biorąc, buzia jej się nie zamyka, choć ma widoczne kłopoty z myśleniem („Nie... wcale o tym nie myślałam... ja sama nie wiem już co...” – II, s. 136) i nie panuje nad tym, co ma do powiedzenia. Wątek jej się płacze („I w ogóle pan nic nie wie o tym wszystkim, wodzu, nie wie... nic nie wie, i pan skazuje... a przecież tak... niech pan odpowie, dyktatorze! Tak, już skończyłam” – II, s. 133). Wszystko to sprawia, że wątpimy, czy Riza ma aby cokolwiek do powiedzenia. Wrażenia tego nie zakłóca kilka rozsądnych – dlatego że padają niechcący – wypowiedzi. Najkrócej mówiąc, Riza jest śliczna i rozkoszna, lecz o bardzo małym rozumku, czy może odwrotnie: o bardzo małym rozumku, lecz śliczna i rozkoszna. Chciało by się za Arionim paternalistycznie powtórzyć: „Dziecko drogie, Riza, przecież to ty właśnie niczego tu nie rozumiesz...” (I, s. 91) albo „Ach, jak ty nic nie rozumiesz, Riza” (II, s. 109). Nie dziwi nas też, że Arioni zwraca się do niej *per* „kobieto” (II, s. 126). Treść jej życia stanowi wolna (sprzedajna?) miłość i niepohamowana, orgazmiczna egzaltacja w stosunku do kolejnych kochanków (klientów?) – „(oszołomiona i porwana) Ralf!” – I, s. 97; „(nieprzytomnie) Ralf... Ralf...” – I, s. 98); „(klaszcząc w dłonie) Ach, to jest wspaniałe, Ralf!” – I, s. 107; „Ralf, ty jesteś genialny!” – III, s. 154. Arioni góruje nad nią płcią, inteligencją, wykształceniem i pozycją społeczną. Objaśnia jej świat. Do czasu. Do momentu przemiany.

Rewolucja – przed przemianą jeszcze – przejmuje Rize dziecinnym zachwytem, jako zjawisko: strzelają, szturmują, coś się dzieje, wybucha. Jednak do idei oraz życia ideowego żywi Riza obojętność, a do perspektywy śmierci w imię idei – jawną (jawnie liberalną?) wrogość. W akcie pierwszym oburza się na Kan-

gara: „Panu potrzebne poglądy? Ludzie strzelają do ludzi, a panu do tego potrzebne poglądy?” (I, s. 91). W akcie drugim, po zapadnięciu wyroku śmierci na kosmopolityczną agenturę, gdy Arioni próbuje eksponować obiektywne racje rewolucji, Riza nie ma wątpliwości: „Ale my przecież mamy za to zginąć! Ja nie chcę umierać za nic, za nic w ogóle!” (II, s. 127). W sukurs podąża jej Kangar. Jesteśmy świadkami przejmującej rozmowy:

Kangar

Pana ta filozofia ciągnie w śmierć. Ja nie rozumiem, czego pan chce ode mnie?

Obliwia

Ralf... trzeba bronić się przed śmiercią. Pan Kangar mówi, że ta filozofia ciągnie cię w śmierć...

Arioni

Nie, nie. To śmierć ciągnie za sobą filozofię. Śmierć wynikła wcześniej i pierwsza (...) (II, s. 127-128)...

Powyższa wymiana zdań – choć mocno osadzona w kontekście wydarzeń w hotelu „Marokko” – nabiera wymiaru uniwersalnego. Obserwujemy lęk i rozpaczliwą szarpaninę bezbronnych, zdeorientowanych bohaterów w sytuacji, gdy – jak to ujął Arioni – „Jesteśmy (...) nieodwołalnie i bez sądu skazani na śmierć za człowieka, o którym nic nie wiadomo, którego ideologii nikt nie zna, którego w ogóle nikt z nas nie widział nawet...” (I, s. 119). Sytuacja jakby rodem z *Czekając na Godota* lub *Końcówki* Becketta. Trudno nie dopatrzeć się prefiguracji egzystencjalizmu w tej scenie objawienia fundamentalnego absurdu i nieusuwalnego tragizmu ludzkiego istnienia. Błyskotliwy dramat Trzebińskiego lśni w tym punkcie – w punkcie łączności *Aby podnieść różę...* z późniejszymi filozofią i teatrem absurdu – wyjątkowo czystym blaskiem.

Riza Obliwia, stając w jednym szeregu z „fizycznym”, bezrozumnym Kangarem – podnosi bunt w imię życia dla życia. Bycie i trwanie przedstawiają dla niej najwyższą wartość same w sobie, co zrozumiale wpisuje się w reprezentowany przez nią stereotypowy model kobiecości bliskiej naturze, zanurzonej w biologii, biernej, bezrefleksyjnej. Wkrótce jednak ujrzymy Rizę od-

mienioną. Do jej wrażliwości zaczynają docierać słowa Arioniego o groteskowości dotychczasowego świata i „życia niewiarygodnego i groteskowego” (II, s. 92), jakie w tym świecie wiodą. Zaczyna też podzielać pogląd Ralfa, że rewolucja to „jeszcze jedno stworzenie świata” (I, s. 105) i szansa na „początek naszego życia w prawdziwym świecie” (I, s. 96). Rewolucja, a wraz z nią dyktatura, staje się dla Rیزی oczywistą koniecznością. W akcie trzecim Obliwia nie buntuje się przeciwko światu, w którym istnieją dyktatorzy, lecz przeciwko światu, w którym dyktatorami są nieodpowiedni ludzie (por. III, s. 153)³¹. Nowy świat – na mocy przeciwieństwa wobec świata zastanego – ma być światem niegroteskowym. Ale co to znaczy? W jakim sensie używa tu Trzebiński pojęcia groteskowości i groteski?

Jak już zostało powiedziane, groteska występuje w *Aby podnieść różę...* jako kategoria estetyczna – na poziomie formy – oraz jako element świata przedstawionego – na poziomie treści. Oba te pułapy pozostają ze sobą w relacji siłowej. Treścią tej relacji jest rywalizacja między groteską formalną a groteską treściową. W dzienniku Trzebiński kilkakrotnie nadmienia o grotesce – jako kategorii estetycznej – jak najbardziej pozytywnie, „bo czyż można dziś interesować się czymś naprawdę – inaczej niż w ten spo-

³¹ Zgadzam się z Martą Piwińską, gdy pisze o Rizie Obliwii: „Riza-nudystka, króla jednak »skandalicznie nowoczesny« styl nosiła jak kostium i, gdy za oknem zaczęło chodzić o coś naprawdę, o śmierć i życie, chciała wrócić do rzeczywistości, do prawdy. Wyrzuciła więc za okno piłeczkę, chcąc przerwać grę mistrzów, a potem wyskoczyła sama, gdy okazało się, że wszystko już stało się grą, a żadnej rzeczywistości »naprawdę« innej, nie ma” (taż, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, dz. cyt., s. 156-157). Mój sprzeciw budzi natomiast stwierdzenie, jakoby Riza dokumentowała w ten sposób – obok naiwno-patetycznego protestu – prostą wiarę w prawa moralne (por. tamże, s. 157). Z tekstu dramatu nie wynika nic na temat jej stosunku do praw moralnych. Wiemy natomiast, że Obliwia jest osobą, którą powszechne zwątpienie we wszystko przywodzi do pragnienia wiary w cokolwiek i to wiary o charakterze fanatycznym. Nie ma ona nic przeciwko temu, aby pożądaną prawdziwość świata sankcjonowała przemoc. (Istotnie natomiast w tekście dramatu występuje przeciwstawienie: „nowoczesność – rzeczywistość, prawda”.)

sób?” (PII, 1, s. 152). Jednoznacznie lokuje więc groteskę po stronie prawdziwości. Widzi w niej drogę i szansę współczesnej sztuki: „to jest oczywiste dla mnie: spadek po liryce [a konkretnie: po metaforze] jest jeden i nie-do-odrzućcia – groteska. Mój wątek artystyczny to groteska” (PII, 4, s. 155). Kilka stron dalej diarysta rozwija swą myśl: „Groteska jest nie tylko spadkiem po pokoleniu metaforyków. Chodzi o inny nurt. Sztuka jako proces kreowania, nie ekspresjonistycznego wyrażania. Sztuka jako stwarzanie wartości obiektywnych. I groteska jest właśnie tym gatunkiem, który osiąga maksimum obiektywizmu. Operuje konsekwencjami obiektywnymi, wynikłymi z wewnętrznego sensu” (PII, 10, s. 161). Poza tym więc, że znajduje się w bliskości prawdy, groteska oznacza jeszcze obiektywizację, najdoskonalsze zbliżenie do rzeczywistości. Groteskę jako kategorię estetyczną opatrzył Trzebiński znakiem dodatnim. Natomiast groteskę występującą na poziomie treści wyposażył w swym dramacie w konotacje wyłącznie negatywne.

Świat przedstawiony w *Aby podnieść różę...* to świat nieprawdziwy, ale nie w oczywistym sensie fikcji artystycznej, lecz rozmiągający się z prawdą, będący grą pozorów i mistyfikacji. W dramacie Trzebińskiego światu temu na imię groteska. Składają się nań zarówno skoncentrowana w hotelu „Marokko” nowoczesność, jak przychodząca z zewnątrz rewolucja. Riza mówi o „nieprawdziwości” Kangara i Garpadattego grających w ping-ponga (por. I, s. 93). Świat groteskowy to świat „niedorzeczny” (por. II, s. 132) i niewiarygodny: nie godny wiary, a zarazem bez wiary, bez Boga. Kangar zamiast „na miłość Boga” woła „na miłość żartu” (I, s. 94). Boga wyparł żart, coś względnego i niezobowiązującego. Groteska to potworność (por. II, s. 131), ale już nie potworność satyryczna czy fantastyczna służąca wyrażaniu bardziej złożonych treści. Groteska to potworność ontologiczna – męka nierzeczywistości danej w doświadczeniu jako jedyna dostępna rzeczywistość. Wreszcie pojawiają się w *Aby podnieść różę...* określenia „nonsens” (II, s. 144), „bezsens” (III, s. 149), „absurd” (tamże).

W oczach bohaterów sprawa absurdu nie wygląda wszakże jednoznacznie. Sportowcy, dyktatorzy i rewolucjoniści w ogóle nie operują tą kategorią. Arioni jest bodaj najbliższy rozumie-

nia absurdu jako braku obiektywności i prawdy transcendentnej. W jego oczach absurd to jeden z parametrów ludzkiej egzystencji. Riza natomiast definiuje absurd jako taki w odniesieniu do obiektywności i prawdy, jakie ma nieść ze sobą rewolucja. W jej pojęciu rewolucja ma być zaprzeczeniem rozumianej jak wyżej groteski.

Groteska–treść z opisanym ładunkiem negatywnym okaże się falą podmywającą pozytywnie ocenioną groteskę jako kategorię estetyczną. W stanie obłączenia znajdują się kolejne filary konstrukcyjne groteski–formy. Ale po kolei. Rewolucja Deromura Ilfare z początku wydaje się spełnieniem pokładanych w niej nadziei. Deromur wieszczy koniec fikcji i niedorzeczności: „Historia nie jest, proszę państwa, operetką” (II, s. 133). Słowom dyktatora zaprzeczają wnet jego czyny. Deromur z rosnącą pasją oddaje się grze w ping-ponga. Dowiadujemy się, że wobec fikcji i niedorzeczności jest tak samo bezbronny, jak pozostałe osoby dramatu. Tęskni za prawdą, wiarą i obiektywnością zamiast je uosabiać i ustanawiać („To mi się wydaje w każdym razie wiarygodne. Ale nie psujcie mi wrażenia prawdziwości” – III, s. 155). Deromur to przywódca nie tyle historyczny, ile histeryczny, zaplątany w siebie („Nie, panowie, zaczynałem już we wszystko wierzyć, ale on mi tak psuje wrażenie prawdziwości” – III, s. 157). Historia w jego wydaniu to właśnie operetka. Ale na Deromurze absurdu nie koniec i nie początek.

Trzebiński miał świadomość, że w grotesce chodzi o „komponowanie tej dziwności i nieprzewidywalności” (PI, 5 VI 1942, s. 113), aby mogła zostać osiągnięta „atmosfera niezwykłości i potęgowania” (PI, 2 VI 1942, s. 111). Potęgowanie to pierwsza zasada konstrukcyjna *Aby podnieść różę...* widoczna w stopniowaniu przez Trzebińskiego absurdu. Po pierwsze, absurdalna jest gra Kangara i Garpadattego z piłeczką. Po drugie, ich gra bez piłeczki. Po trzecie, mecz Deromura z Garpadatem (z piłeczką). Po czwarte, mecz Deromura z Wozubem (z piłeczką). Po piąte, jak wyżej, ale już bez piłeczki. I tak absurd w dramacie Trzebińskiego posiada strukturę wielokrotnie złożoną i spotęgowaną. Kolejne piętra absurdu nakładają się na siebie i wzajemnie komplikują. W didaskaliach aktu trzeciego czytamy, że nonsensowna

„Gra dyktatorów »*in potentia*« potwornieje do *infinitem*” (III, s. 170). Przykładu potęgowania dostarcza też osadzanie tych samych replik w różnych kontekstach (Riza raz Garpadattego, raz Arioniego przyrównuje do Sokratesa; dwukrotnie wyrzuca piłeczkę przez okno; trzykrotnie recytowana jest ideologiczna deklaracja Deromura Ilfare; co rusz powraca twierdzenie, że narodu nie rozumieć nie wolno), i powtarzanie całych sekwencji na różnych etapach rozwoju akcji (grający w ping-ponga Deromur z Garpadatem odtwarzają wcześniejszą wymianę zdań i przebieg meczu między Garpadatem a Kangarem). Przykłady można mnożyć. Stosowany przez Trzebińskiego efekt zaciętej płyty wywołuje wrażenie męczącego zapętlenia znaczeń, nonsensu potężniejącego do granic zbiorowego obłędu i sennego koszmaru bez przebudzenia.

Strukturalne prawo groteski – regułę potęgowania – poza autorem rozumieją także jego bohaterzy, jak na groteskę w grotesce czy groteskę o grotesce przystało. Wychodząc z założenia, że świat, w którym uczestniczy, jest groteską, Arioni dowodzi: „Bo przecież to wszystko można potęgować i mnożyć! O! (*niedopalek papierosa unosi w górę, pokazuje i wyrzuca przez okno*) To przecież też już jest potęgowaniem. (...) (*odpinając czerwoną kokardę Obliwii od szlafroka*) O, i to też. (*wyrzuca przez okno*) Całe życie tak można właśnie... potęgować i ugroteskować i...” (II, s. 129). I tak w nieskończoność. Poczucie rzeczywistości i powagę sytuacji próbuje przywrócić Kangar. Jak zwykle dosłowny, pragnie uświadomić Arioniemu najdalej idącą konsekwencję jego słów: „Panie, bo także zacznę potęgować... ja wezmę i pana całego wyrzucę razem z tym drobiazgiem” (tamże). Ale Arioni nie wyleci przez okno (czy raczej: to nie Arioni wyleci przez okno). Kolejne przedmioty ulegają „defenestracji” na kształt lawiny – lawiny absurdu.

Poczucie rzeczywistości wyparowało, w związku z czym Riza Obliwia postanawia interweniować. Bo oto – jako się rzekło – Riza jest cała odmieniona. Zmienił się sens jej życia. Wolną, dowolną miłość wyparła z jej serca i umysłu miłość prawdziwa – namiętność do prawdy i obiektywności. Obliwia stała się orędowniczką rewolucji. Nikt poza nią jednak rewolucji nie bierze na serio: Garpadatte, bo jest obojętny; Kangar, bo jest po części obojętny, po części nierozgarnięty; Arioni, bo jego dewiza to konformizm;

Deromur z nieświadomianego cynizmu; Wozub z niemocy. „Jak to wszystko narasta w tej fantastyczności...” (III, s. 148) – mówi Riza i próbuje owo narastanie przerwać. W pewnym momencie Garpadatte i Deromur gubią piłeczkę. Znajduje ją Riza, ale „nie aby podsycać ten pożar nonsensu...” (III, s. 150). Riza rzuca piłeczkę „w pożar, ale nie nonsensu, lecz rewolucji” (tamże). Na próżno. Na próżno też perswaduje zgromadzonym: „Mnie nie chodzi tu o tę grę... Mnie chodzi o wszystko...” (III, s. 154). Półśrodkami w postaci wyrzucenie piłeczki przez okno i apeli do współtowarzyszy – zawodzą. Pojawienie się Wozuba jedynie podsyca frustrację dziewczyny. Upada bowiem ostatnia nadzieja wiązana z osobą z zewnątrz na to, aby coś wreszcie zaczęło się dziać naprawdę. Riza dojrzewa do decydującego gestu, którego zapowiedź znajdujemy na początku trzeciego aktu dramatu:

Ależ to niemożliwe, żeby tu chodziło o takie rzeczy, jak życie i śmierć. Oni się bawią, Ralf... Oni grają w ping-ponga... (...) Rozumiem! wspaniale rozumiem! Oni, Ralf, jedynie znowu grają w ping-ponga... Ten ping-pongowy bezsens bezsensowniej potwornie i coraz dalej... Ralf, ty chyba nie widzisz, co się tu dzieje! Przecież i w tego ping-ponga gra sam dyktator, wódz narodu, wódz rewolucji... Ralf, ja chyba oszaleję. Jeżeli to są drogi, po których świat ma nas dopędzić, aby stać się nareszcie współczesnym światem – to, – – (...) (wpadając w szal) To – – to, że ja właśnie w takim świecie żyć nie chcę – – (III, s. 149)

Wyznawany przez Rizę system wartości zmienił się diametralnie. Życie dla życia stało się niewarte przeżycia. Za warte przeżycia Obliwia uznaje teraz jedynie życie dla idei, a skoro idei nie można wcielić w życie albo zachodzi – uzasadniona w tym wypadku – obawa, że sfera idealna nie istnieje, nie warto – nie można żyć:

I po co, Ralf, ratować życie? Ja tego wcale przecież nie chciałam... Po co żyć w ogóle w świecie, w którym dyktatorami są tacy ludzie? (...) To znaczy ludzie z operetki. Tacy! (III, 153)

Jedynym skutecznym sposobem przywrócenia światu prawdziwości, a bohaterom poczucia rzeczywistości wydaje się Rizie rewolucja. Obliwia wierzy też, że rewolucja przestanie być groteskowa, idea nabierze ciała, gdy w jej intencji poleje się krew.

(W jakimś sensie trafna okazuje się zatem intuicja Kangara – ta, która doszła do głosu w akcie drugim, gdy bokser chciał otrzeźwić zgromadzonych przez wyrzucenie Arioniego za okno.) Riza mówi o złożeniu rewolucji „ofiary całopalnej” (por. III, s. 151). Za sprawą ofiary z ludzkiego życia rewolucja stanie się należyście straszna, prawdziwa, wiarygodna, obiektywna. Nad światem zostanie ustanowione *sacrum* idei. Jeszcze w to nie wierzymy, gdy Riza historycznie żąda, by Arioni ją zabił (por. III, s. 161). Zresztą byłoby to dokonane bez przekonania, groteskowe morderstwo. Ofiara, aby nabrała mocy wiążącej, musi być złożona z autentycznym zaangażowaniem. Riza ukochała rewolucję miłością szaloną. Konkurencyjny wobec pożaru rewolucji pożar nonsensu próbuje ugasić własną krwią³². Dlatego popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno. Doprowadza tym samym ciąg defenestracji do apogeum, kładąc mu jednocześnie kres. Jej czyn wytycza punkt przesilenia, po którym nie ma już mowy o dalszym wyrzucaniu czegokolwiek/kogokolwiek przez okno. Ustaje mnożenie i potęgowanie.

Pod naporem groteski–treści pada pierwszy bastion groteski-formy: reguła narastania. Bastion drugi to reguła śmiechu. Co się z nim dzieje? Trzebiński doskonale rozumiał i przenikliwie analizował rolę śmiechu w strukturze groteski. Na temat groteskowego śmiechu „specjalnego typu”, „śmiechu dziwaczności” czytamy w dzienniku: „Śmiech to izolacja, niematerialny mur między sztuką i nami. Tam, gdzie zamiast śmiechu jest cierpienie – izolacja psuje się. Krótkie spięcie między dziełem i nami. Konsekwencje czerpiemy z siebie. Ze swojego rozgoryczenia, ze swojego bólu, ze swojej wizji prawdziwego świata...” (PII, 10, s. 161-162). Do „śmiechu dziwaczności”, któremu towarzyszy dreszcz niesamowitości i przerażenia, pobudzają nas w dramacie Trzebińskiego komiczno-makabryczne *qui pro quo*, zwroty akcji, podobieństwo pozornie kontrastujących ze sobą postaci, powtórzenia, poszczególne wypowiedzi (jak ta, że świat jest mniejszy od

³² Byłaby zatem Riza Boliwia kobiecym wcieleniem „metafizycznego awanturnika”?

narodu – por. I, s. 115), kalambury (jak ten o kuli ziemskiej i o kuli w łeb – tamże). Obcując z *Aby podnieść różę...*, śmiejemy się szczerze i do rozpuku. Do czasu. Śmieje się także strategiczna osoba dramatu: Riza. Ale i Riza śmieje się tylko do czasu. Jeśli o chronologię chodzi, ona przestaje śmiać się pierwsza. Jak czytamy w didaskaliach, Riza początkowo przygląda się grze bez piłeczki „oczarowana, cicha” (I, s. 108). Mecz przywodzi jej na myśl seans spirytystyczny, a więc imprezę trochę niesamowitą, a trochę śmieszną. Jeszcze w drugim akcie komentuje frazesy Deromura „pękając ze śmiechu” (II, s. 136). Zaraz jednak groteska zacznie mieć dla niej już tylko jedno – potworne – oblicze. Czytamy, że jest „przeżazona” (tamże), „przeżazona metafizycznie” (III, s. 148), „zropaczona” (III, s. 153); że mówi „wpadając w szal” (III, s. 129), „wybuchając” (III, s. 151), dwukrotnie „histerycznie” (III, s. 161 i 164), wreszcie „budząc się” (III, s. 167). Po przebudzeniu odbiera sobie życie. Po śmierci Obliwii Kangar, nieprzerwanie prowadzący rachunek seta, ogłasza: „Osiem: osiem. Równowaga” (III, s. 168). Ale już nikt się nie śmieje. W dramacie: „Cisza”. Garpadatte odzywa się „(ironicznie, gorzko) Czy pan słyszał, profesorze, to jest właśnie równowaga”. Arioni odpowiada mu „(bezmyślnie, apatycznie) Nie wiem... nic nie wiem... Przecież Riza zginęła...” (III, s. 168). Na widowni podobnie: cisza. Arioni występuje odtąd „bez uśmiechu” (III, s. 168). Śmiech przestaje być możliwy. W *Aby podnieść różę...* Jenningsa idea równowagi okazuje się iluzją. Nic nie jest w stanie zrównoważyć czy zrelatywizować gestu Rیزی³³.

Jednak również wcześniej równowaga między strasznym a śmiesznym nie miała miejsca w dramacie Trzebińskiego. Zamiast egzorcyzmować – śmiech tylko rozjątrzał i potęgował absurd³⁴. Owszem, stwarzał dystans między widzem a światem

³³ Śmierć Rیزی nie ma nic wspólnego z groteskową śmiercią u Witkacego: na przykład Sajatana Tempe z *Szewców*, który w trakcie długotrwałej agonii wyklada swój światopogląd, bądź Walpurga z *Wariata i zakonnicy* wieszającego się, aby następnie z powrotem wkroczyć na scenę.

³⁴ Stanisław Marczak-Oborski wskazuje na psychoterapeutyczną funkcję groteski w pokoleniu wojennym: „O »tych rzeczach« [sprawach okupacyjnych] mówiło się najchętniej tonem Gałczyńskiego czy Gom-

przedstawionym. Wraz z samobójczym skokiem Rizy Obliwii dystans wszakże znika bezpowrotnie. „Izolacja psuje się”, by powtórzyć słowa Trzebińskiego. Ale psuje się od całkiem innej strony niż to opisał artysta w dzienniku. Według Trzebińskiego–diarysty – a piszą o tym również, później, badacze³⁵ – odbiorca groteski cierpi nie dlatego, że cierpi jej bohater. Odbiorca cierpi, mimo iż bohater nie cierpi. W dzienniku czytamy, że konsekwencje mamy czerpać z nas samych, z naszego rozgoryczenia, z naszego bólu, z naszej wizji prawdziwego świata. Tymczasem Trzebiński–dramaturg jakby nie darzył zaufaniem naszej wrażliwości. Bo przecież istnieje ryzyko, że okażemy się nieczuli na subtelny, niebezpośredni przekaz; że nasza wizja prawdziwego świata będzie inna niżby sobie tego życzył autor. Trzebiński pragnie asekurować się przed taką ewentualnością. Chce uzyskać gwarancję, że cierpieć będziemy na pewno. Sprawia zatem, że Riza Obliwia zaczyna cier-

browicza. I przyznać trzeba, że »aspoleczna« twórczość wspomnianych pisarzy dopomogła nam do zwalczania w sobie lęku i odrazy do świata” (tenże, *Jeszcze jedna cyganeria*, dz. cyt., s. 312). I w innym miejscu: „Postawa szyderstwa wydała im się przecież [uczestnikom Studia Eksperymentalnego] jedynym sposobem intelektualnego i artystycznego opanowania żywiołu świata” (tenże, *Teatr czasu wojny*, dz. cyt., s. 152). Stwierzeń tych nie sposób jednak zastosować do *Aby podnieść różę...* Podobnie do dramatu Trzebińskiego nie przystraje zdanie Zdzisława Jastrzębskiego: „Filozofia śmiechu pełni niezmiernie ważną rolę w literaturze okresu wojny. Groteska na niej oparta była elementem artystycznego panowania nad rzeczywistością” (tenże, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 205). W przypadku dramatycznego utworu Trzebińskiego śmiech i groteska z jej negatywnością nie posiadają właściwości terapeutycznych.

³⁵ Wolfgang Kayser czyni wyraźne rozróżnienie między tragicznym a groteskowym ujęciem cierpienia w świecie przedstawionym dzieła: „Tragedia jako forma artystyczna właśnie w bezsensownym, absurdalnym daje przecucie możliwości sensu. Odnajdujemy go w losie zgotowanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu. Twórca groteski nie może i nie powinien podejmować prób usensowienia, nie powinien również jednak unikać absurdu. Gdyby Gottfried Keller w opowiadaniu *Kammercher* z całym współczuciem opisał drogę ku coraz głębszemu upadkowi, emocjonalna perspektywa osłabiłaby groteskowość występującą w jego utworze” (tenże, dz. cyt., s. 277-278).

pieć i rozumieć swoje cierpienie. Cierpienie widza rodzi się na antygroteskowej, bezpośredniej zasadzie osmozy czy mimikry. Samobójczy skok Rizy likwiduje „jednolitość perspektywy” groteskowej, którą dotychczas zapewniało „chłodne spojrzenie na bieg rzeczy jako na pustą, bezsensowną grę marionetek, dziwaczny teatrzyk kukielkowy”³⁶. Ginie Riza. Ginie dystans. Ginie śmiech – drugi bastion struktury groteski. Śmiertelna – *nomen omen* – powaga zapewniona. Cierpienie gwarantowane.

Trzeci bastion groteski–formy to nieokreśloność. Groteskowy świat jest światem obcym. „Któż jednak sprawia, że świat staje się obcy, kto manifestuje swą obecność w ukrytym i kryjącym groźbę tle wszystkiego? Dopiero teraz osiągamy dno otchłani zgrozy, jaką napawa nas odmieniony świat. Pytania te zostają bowiem bez odpowiedzi”³⁷. Wolfgang Kayser mówi o „sytuacji »czeluści«”, z której demony wdzierają się w codzienność. Gdy je nazwać i wyznaczyć im miejsce, ztraca się istota groteski³⁸. W *Aby podnieść różę...* czeluści brak. Już z pierwszych wypowiedzi Arioniego dowiadujemy się, że przyczyna i źródło niepokojącej obcości, dziwnej niewiarygodności tkwi w grotesce. Winny zostaje wskazany i nazwany po imieniu. Dalszy rozwój wypadków utwierdza w nas przekonanie o słuszności wyjściowej diagnozy. Potwierdza ją w ostatnich słowach Riza: „Spotęguję ci tę groteskowość i nowoczesność świata do *maximum...*” (III, s. 167). Obliwia wskazuje wroga, przeciwko któremu skieruje swoją śmierć. Jej skok to cios wymierzony w groteskę nowoczesnej rzeczywistości. Na mocy odpowiedniości wypowiedzi Arioniego

³⁶ Por. tamże, s. 278.

³⁷ Tamże, s. 276.

³⁸ Kayser doprecyzowuje: „Prawdziwie groteskowe to coś, co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe. Zarysowuje się więc możliwość nowego określenia groteskowości. Prowadziłoby do niej ukształtowanie »czegoś upiornego«, co Ammann wskazał jako trzecie znaczenie czasownika bezosobowego (obok znaczenia psychologicznego: »cieszy mię, że...« i kosmicznego: »pada«, »błyska się«)” (tamże). W tym samym miejscu czytamy też, że według Karla Philipa Moritza formy bezosobowe wyrażają to, co leży poza sferą naszych pojęć i dla czego językowi brak nazwy.

z pierwszego aktu i Obliwii z trzeciego można mówić o kompozycyjnej klamrze dramatu. *Aby podnieść różę...* jest groteską zamkniętą formalnie i treściowo. Samobójstwo Rیزی definitywnie kompromituje groteskę–treść, unicestwiając jednocześnie groteskę–formę.

Po rozpoznaniu cech formalnych dramatu Trzebińskiego pora zapytać o wyłaniającą się zeń wizję świata i diagnozę – a także prognozę – w wizji owej zawartą.

Międzyepoka

W *Aby podnieść różę...* mowa jest o kilku epokach pozostających w skomplikowanej relacji. Z jednej strony mamy przestarzałe – jak się wyraża Arioni – życie; przestarzałą, lecz wciąż trwającą historię. Z drugiej – nowoczesność pozostającą niejako w fazie potencjalności, uśpienia: o ile mamy okazję obserwować pewne przejawy epoki nowoczesnej, o tyle daleko jej do pełnego urzeczywistnienia. Rozdźwięk między epokami artykułuje Arioni niemal w pierwszych słowach:

Chodzi o to, że cała nasza wspólna historia została gdzieś z tyłu, poza nami, i my, ludzie nowocześni o nowoczesnych duszach i poglądach nie możemy w takiej historii naprawdę żyć. I musimy ciągle jeszcze żyć niewiarygodnie i groteskowo (I, s. 91-92).

Sytuacja rozdźwięku okazuje się wszakże stanem przejściowym. O rewolucji mówi Arioni, „że jest ona jednocześnie dopędzaniem nas [nowoczesnych] przez historię” (I, s. 92). Rewolucja stanowi, jego zdaniem, szansę na początek nie widmowego już, lecz pełnego życia w „prawdziwym świecie” (I, s. 96): „To przestarzałe życie może nas w końcu dopędzić i wtedy my, Riza, my nad nim zapanujemy...” (I, s. 97).

Na mapie epok w *Aby podnieść różę...* widnieją zatem: przebrzmiała historia, dziejąca się rewolucja, czekająca na bocznym torze nowoczesność, mająca na horyzoncie przyszłość. Nowoczesność reprezentuje zanurzona w niej bez reszty biała para bohaterów–sportowców. Para czarna, dyktatorzy rewolucji, oscylują między historią a nowoczesnością. Riza Obliwia i Ralf Arioni

ni, stanowiąc część nowoczesności, są postaciami wychylonymi w przyszłość. Zestawienie w parze tych pozornie podobnych do siebie osób dramatu pozwala Trzebińskiemu uwypuklić dzielące je różnice, różnice między snutymi przez nie wizjami tego, co ma nadejść. Od refleksji nad Arionim i Obliwia – czemu poświęcę oddzielne miejsce – niedaleko już do odpowiedzi na pytanie o wydźwięk dramatu Trzebińskiego, o wyłaniającą się zeń diagnozę rzeczywistości i prognozę na przyszłość.

Zanim zaczniemy analizować, na czym polega u Trzebińskiego dopędzanie nowoczesności przez rewolucję, przyjrzyjmy się zawartemu w *Aby podnieść różę...* portretowi nowoczesności i rewolucji.

Nowoczesność w analizowanym tekście objawia się kolejno jako zewnętrzny koloryt, jako styl życia, wreszcie jako pewien typ mentalności. W klimat epoki wprowadza nas wystrój miejsca akcji, nazwany w didaskaliach ultranowoczesnym: „Na ścianach kubistyczne, sportowe kompozycje o tonacji ciemnej i skupionej. W oknie (...) zygzakowata, czarna podstawa z paroma kaktusami” (I, s. 89). Całość w oszczędnej kolorystyce czarno-białej z dwoma akcentami czerwieni: kokardą Rizy i paskiem od szlafroka – a może i całym szlafrokiem – Arioniego³⁹. Znajdujemy się zatem w uniwersum wizualnym, naznaczonym dokonaniem Wielkiej Awangardy: kubizmem, kubofuturyzmem, myślą konstruktywistyczną, neoplastycyzmem, elementaryzmem, puryzmem. Didaskalia do aktu pierwszego, gdzie mowa o ping-pongowej piłeczce „rozmażanej lotem w długą smugę”⁴⁰, zawierają czytelne odniesienie do nowoczesnej fascynacji ruchem szybkością, która zrodziła dzieła takie jak *Akt schodzący po schodach* Marcela

³⁹ Z choreograficznego punktu widzenia Trzebiński umiejętnie „wygrywa” kolorystykę kostiumów, prowadząc stopniowo do pełnego zaczernienia w centrum sceny. Na początku oglądamy dwóch graczy ubranych na biało. W akcie drugim miejsce jednego z „białych” zajmuje postać ubrana na czarno. W akcie trzecim wyparty zostaje również oszczędzony wcześniej gracz biały.

⁴⁰ W samym sformułowaniu Trzebińskiego pobrzmiewa echo wezwań Peipera do dynamizacji poezji (z manifestu *Futuryzm*), pogłos jego metafor, a także metafor wczesnego Przybosa.

Duchampa, futurystyczne malarstwo Giacomo Balli (*Dynamizm psa na smyczy*, *Dynamizm ręki skrzypka*), takąż chronofotografię braci Bragagliów⁴¹ realizującą program zawarty w ich *Fotodinamismo futurista* czy – ze zjawisk pokrewnych – formistyczną *Szermierkę* Leona Chwistka. Ascetyczny *design* sportowej salki emanuje aurą sztuki użytkowej spod znaku Bauhausu albo de Stijl. Sam hotel „Marokko” nietrudno sobie wyobrazić jako jeden z architektonicznych projektów na przykład Le Corbusiera, Gropiusa czy Ericha Mendelsohna.

Właśnie. Nie wolno przeoczyć, iż akcja rozgrywa się w hotelu. Jako naturalnie nowoczesne zostało zaprezentowane w *Aby podnieść różę...* środowisko wielkomiejskie, którego punkt centralny stanowi hotel („internacjonalistyczny” – kosmopolityczny zatem). Hotel „Marokko” to swego rodzaju *signum temporis* – znak stylu bycia, w który wliczona została przejściowość i otwartość na zmianę, „wielka tymczasowość naszego stulecia” oraz „myśl o intensywności i tempie życia dzisiejszego” – jak wyraził się na temat nowoczesności Gombrowicz⁴². To miejsce pobytu ludzi w podróży, nie przywiązanych na trwałe do jednego kontekstu, wyabstrahowanych z więzów, które dotychczas uchodziły za naturalne. Hotel „Marokko” jest bowiem synonimem projektu nowej naturalności: nowego otoczenia, a także nowego człowieka. W hotelowym gmachu ogniskuje się jedna z utopii nowoczesności – ta, którą opisał Gombrowicz, ukazując w *Ferdydurke* nowoczesny typ siedziby ludzkiej⁴³. Z rygorystyczną estetyką przejrzystości, oszczędności i funkcjonalizmu łączono bowiem w la-

⁴¹ Są to fotografie wykonane przy długim czasie otwarcie migawki – tzw. poruszone – na których można prześledzić ciągłość ruchu w jego kolejnych fazach. Podobne eksperymenty przeprowadzał również Alvin Langdon Coburn, przy czym jego dorobek nie należy do nurtu futurystycznego. (Prekursorami badań fotograficznych nad czasem i ruchem byli – tworzący w drugiej połowie XIX wieku – Étienne Jules Marey i Edward Muybridge.)

⁴² W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, redakcja naukowa tekstu J. Błoński, Kraków–Wrocław 1986, s. 145, 146.

⁴³ „A czymże był ten pokój sypialny [inżynierostwa Młodziaków]? – Utopią. Gdzie było w nim miejsce na te szумы i pomruki, jakie człowiek

tach dwudziestych i trzydziestych XX wieku marzenie o człowieku wyzwolonym od wymykających się poznaniu i kontroli – i często jakże „nieestetycznych” – instynktów, żądz, rozmaitych sprzeczności, czyli „obszarów niedoludzkich”, „grząskich terenów pogranicza”, jak nazwał je w polemice z Gombrowiczem Bruno Schulz⁴⁴. Trzebiński nie nawiązuje do *Ferdydurke* w głębszej warstwie. Nie rozwija refleksji Gombrowicza nad antropologią nowoczesności, a ogólniej – formy i kultury. Dramat Trzebińskiego w swej całości stanowi raczej odniesienie do problematyki i tonu twórczości Witkacego. Jednakże obraz nowoczesnego stylu w jego zewnętrznosci jest w *Aby podnieść różę...* elementem na tyle silnie inspirowanym *Ferdydurke*, że uzupełnienie go w kilku miejscach obserwacjami Gombrowicza wydaje się w pełni uzasadnione⁴⁵.

Powinowactwo między dziełami manifestuje się na poziomie wyobrażenia nowoczesnego stylu życia. I tak odniesienie do tekstu Gombrowicza dopełnia, a zarazem rozjaśnia słowa Rیزی do-

we śnie wydaje? Gdzie miejsce na otyłość połowicy? Gdzie miejsce na brodę Młodziaka, brodę wprawdzie ogoloną, lecz niemniej istniejącą *in potentia*? Inżynier przecież był b r o d a t y, choć brodę codziennie wyrzucał do zlewu wraz z pastą – a ten pokój był o g o l o n y. Dawniej szumiący las stanowił pokój sypialny ludzkości, gdzież jednak było miejsce na szumy, ciemność, czarność lasu w tym jasnym pokoju, pośród tych ręczników? Jakże skąpa była ta czystość – i ciasna – jasnoniebieska, niezgodna z barwą ziemi i człowieka” (tamże, s. 145).

⁴⁴ B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, w: tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 264, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 456, 452.

⁴⁵ „Linia, nie wiedzieć czemu, była nowoczesna. Wykałaczką była nowoczesna” – czytamy u Gombrowicza. Nowoczesnych linii znajdziemy u Trzebińskiego pod dostatkiem. Arioni paraduje z występującym w funkcji wykałaczki papierosem i – tu znowu cytuję z *Ferdydurke* – w „szlafroku nowoczesnego inteligenta”. Kangar i Garpadatte siadający na stole ping-pongowym i zaczynający kiwać głowami i nogami (por. *didaskalia* – I, s. 122) mają w sobie coś z „fasonu i sznytu młodej dziewczyny nowoczesnej, siedzącej na stole z nogami bujającymi”. Podobnie wzorowana na kłębowisku z pokoju Młodziaków jest walka wręcz – odczłowieczonych złością i bezsilnością, „boksowiejących” – dyktatorów w sytuacji patowej zaistniałej w akcie trzecim (cyt. za: W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 115, 144, 119).

tyczące jej związku z Arionim: „Cała nasza miłość jest taka cudownie i skandalicznie nowoczesna” (I, s. 97). W wypowiedzi „dziewczynki stanowczo lekkich obyczajów” – której związku z Garpadatem Trzebiński pozwala nam się domyślać – odnajdujemy „Niedbałość, brutalność, zwięzłość i lekceważenie” z *Ferdydurke*, czym nowocześni dobywają „poezję, którą dawniejsi kochankowie dobywali za pomocą jęków, wzdychów i mandolin”. Relacja Rیزی i Arioniego to – by znów powołać się na Gombrowicza – „wyraz ultranowoczesnego cynizmu” obecny w obściskiwaniu się Młodziakówny z Kopyrdą: „Przypadkowo, byle jak, bez miłości i zmysłowo, nie szanując się wcale”; do tego na widoku (Młodziakówna wie, że są obserwowani). W tym świetle zrozumiała staje się skierowana do Arioniego prośba Rیزی o „ten kompromitujący, najwspółczesniejszy pocałunek świata” (por. III, s. 167). Niewątpliwie akcja *Aby podnieść różę...* przypada na czas po „wielkiej rewolucji obyczajowej”, o której wspomina inżynierowa Młodziakowa⁴⁶.

Kluczowe miejsce w charakterystyce nowoczesności zajmuje sport awansowany do rangi emblematu epoki. We wnikliwym, obszernym studium porównawczym Marty Piwińskiej – *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego* – uwaga badaczki zatrzymuje się między innymi na bohaterach *Aby podnieść różę...*:

Bohaterowie Trzebińskiego także [jak bohaterowie Witkacego] należą do swego rodzaju elity społecznej odmiennej i izolowanej od mas i tego, co na zewnątrz. Ale to inna elita. (...) Mistrzowie sportów umysłowych i fizycznych, teoretyk społecznej gry; wszyscy to mistrzowie nowoczesnego stylu życia. Trochę z *Lauru olimpijskiego*, a trochę z *Ferdydurke* (...), to elita w najbardziej snobistycznym stylu dwudziestolecia, gdy sport był jeszcze poezją nowoczesności, a wszelką awangardę dało się przełożyć na „łydki” – nie, wywiedziona z moderny mimo wszystko, elita Witkacego. Tytuły mistrzów zastępują arystokratyczne nazwiska, doskonałość stylu i „skandalicznie nowoczesna” doskonałość sportowa zastępują styl artystowski. A jeśli tamci „nienasyceńcy” czynili wszystko, by wyjść poza siebie i przetransformować się, proble-

⁴⁶ Cyt. za: tamże, kolejno s. 166, 167, 110.

mem tych jest utrzymanie się w sobie, w statycznej równowadze własnej doskonałości, »w formie«⁴⁷.

Obecność i rola sportu w nowoczesnym życiu to *differentia specifica* nowej epoki w stosunku do czasów wcześniejszych. Prowadząc dalej porównanie z utworami Witkacego, można zarzykować stwierdzenie, że bokser i szachista z dramatu Trzebińskiego znajdują się na antypodach względem Witkacowskich artystów, myślicieli, ekscentrycznych bogaczy i arystokratów-utrącjusz, trawionych gorączką rewolucji nacjonalistów, internacjonalistów, a nawet niwelistów. Co u Witkacego było zwiastunem zagrożenia, powodem idiosynkrazji bohaterów i narratora, w *Aby podnieść różę...* stanowi rzecz normalną, wręcz filar rzeczywistości. Nie bez przyczyny wspomina Trzebiński o reklamowych fotosach Kangara ustawiających boksera w roli idola, wzoru godnego powszechnego naśladowania. W świecie idei i postaci *Pożegnania jesieni* ciałem niewątpliwie obcym był instruktor jazdy na nartach – „piękny blondas Szwed-trener, Erik Tvardstrup”⁴⁸ – racjonalnie higieniczny, wysportowany, wielbiący tężyznę fizyczną i logiczną przejrzystość, bez „najmniejszego choćby załamania w nowoczesnym stylu”, by użyć znowu sformułowania Gombrowicza. Jako taki Szwed został szybko wyeliminowany z powieściowego świata (w drodze tragicznego dlań w skutkach pojedynku)⁴⁹. W *Aby podnieść różę...* eliminacji podlega Riza Obliwia. W sportowej salce to

⁴⁷ M. Piwińska, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, dz. cyt., s. 149. W *Aby podnieść różę...* Riza zwierza się Garpadattemu ze swojego strachu: „Przecież wiesz, Pablo, jak bardzo boję się dzieci” (I, s. 92). Obawę Rیزی tłumaczyć można właśnie – związanym z dziećmi, z macierzyństwem – zagrożeniem wyjściem z formy. Zależność tę objaśnia rozdział ósmy *Ferdydurke* zatytułowany *Kompot*, gdzie sylwetka nowoczesnej, wysportowanej pensjonarki skonfrontowana w umyśle bohatera z dzieckiem (porodem, mamką, chorobami, nieporządkami dziecięcymi, kosztami utrzymania, ciepłem i mlekiem) traci „postawę bardzo wystylizowaną” na rzecz jak najdalszej wszelkiej dyscypliny stylu postaci „mamusy”.

⁴⁸ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 271.

⁴⁹ Erik Tvardstrup ginie w pojedynku z Atanazym Bazakbalem: „po strasznej kwarcie, którą odparował (klucie i rąbanie razem), dostał

ona bowiem okazuje się ciałem obcym. Przyczynę jej obcości określić można jako odległe może, lecz jednak powinowactwo z Witkacowskimi protagonistami⁵⁰. W dramacie Trzebińskiego pierwiastek nienasycenia ginie. Symbolicznie natomiast odradza się Szwed – i to w dwóch osobach: Kangara z jego fizyczną tężyzną i Garpadattego z przejrzystością logiczną w całym jej ograniczeniu i odrwaniu od rzeczywistości.

Ludzie nowocześni Trzebińskiego to Gombrowiczowski „nowy powojenny gatunek z epoki sportów i jazz-bandów”. Wzorem autora *Ferdydurke* młody dramaturg ulokował ich pod znakiem „nowoczesności tenisowych spodni”. (W didaskaliach czytamy o wysportowanych „wspaniałych mężczyznach w białych spodniach tenisowych” – I, s. 97). Ich ruchy są – ciągle za Gombrowiczem – „śmiałe, sportowe, zamaszyste”. „Sportowość” u Gombrowicza, a za nim u Trzebińskiego – jak u Witkacego artystostwo – poza estetyką oznacza również określony typ mentalności. Garpadatte i Kangar to mistrzowie, każdy w swoim fachu. Wąsko wyspecjalizowani profesjonaliści operujący na poziomie wymiernego konkretnego, w obrębie obowiązujących reguł, doskonalący określoną owymi regułami praktykę. Interesuje ich sprawność, ale nie wartości. Czy też – co na jedno dla Trzebińskiego wychodzi – wartości upatrują w pielęgnowaniu sprawności. W tym sensie mistrzowie świata okazują się dziedzicami Młodziaków-

pchnięcie w szyję, które otworzyło mu arterię *carotis*, sprowadzając śmierć natychmiastową” (tamże, s. 292). Podłożem śmiertelnego starcia jest konflikt światopoglądowy i cywilizacyjny. Dziesięć stron wcześniej Atanazy – w tym wypadku *alter ego* autora – obwieszcza: „Dziś sport zabija wszystko, zastępuje nawet sztukę, która upada coraz bardziej. Ja sam bardzo lubię narty, ale nie znoszę, jak z was, sportsmanów, robi się największe chwały narodów i kiedy wasze idiotyczne rekordy zajmują tyle miejsca w gazetach, gdzie tego miejsca nie ma na poważną artystyczną krytykę – bo ta, która jest, to są bzdury – i na polemikę w kwestiach sztuki. (...) Sport rekordowy niczego nie odrodzi, tylko dogłupi jeszcze tych, których nie ogłupił dancing, kino i mechaniczna praca” (tamże, s. 282-283).

⁵⁰ Kwestia ta zostanie jeszcze poruszona. Tymczasem zastrzec należy, że powinowactwo, o którym mowa, manifestuje się na poziomie wewnętrznej dyspozycji. Jak bowiem zaznacza Marta Piwińska, styl, gra, poza Rizy różni się od demonicznej pozy bohaterów Witkacego.

ny, która – miast zgłębiać duchowy dorobek ludzkości – „wolała skakać o tycze”. Ich udziałem jest przede wszystkim „sportowa niewiedza”, „sportowa ignorancja” względem terażniejszości, idąca w parze z – do czego przyznaje się Garpadatte – lekceważeniem historii (por. I, s. 91). Kangar ze swojej strony beznamytnie informuje, że z historii miał zawsze pały, a z religii – dwóje. Jednocześnie żaden z nich nie przejawia Gombrowiczowskiego „wytężenia w przyszłość”⁵¹. Ogólniejsze idee, rozpoznania terażniejszości, oceny przeszłości i wizje przyszłości są im całkowicie obce i obojętne, czemu otwarcie dają wyraz: „Kiedy właśnie ja nie mam jakoś poglądów wcale... Nigdy się nad tym nie zastanawiałem... My bokserzy mamy tak mało czasu...” (I, s. 118); „nie mam na te wszystkie polityczne sprawy nawet najgłupszych poglądów” (I, 91) – oznajmia Kangar. Wtórzy mu Garpadatte: „Ja? Ja nie jestem polityk... Ja wierzę w różne kombinacje i systemy szachowe” (I, s. 118). Między „mięśniowcem” a „mózgowcem” panuje pod tym względem doskonała symetria. Zaskakujące, nowe, a i groźne sytuacje jałowo odnoszą do oswojonych pewników, z których żaden nie przystaje do bieżących wydarzeń: „w boksie to byłoby coś absurdalnego!” (I, s. 92), „w boksie taka sytuacja byłaby nie do pomyslenia” (I, s. 104) – Kangar; „Lubię, dyktatorze, takie ukośne piłeczki, bo to mi przypomina ruchy laufrem...” (II, s. 146) – Garpadatte. Budzący się w Kangarze etyczny niepokój („Zaraz, ale jaka jest właściwie ta dzisiejsza rewolucja: bardzo dobra czy bardzo zła?” – I, s. 92) brutalnie i gruboskórnie uśmierza Garpadatte („Panie, czy pan nie rozumie, że przez nią nie będzie można dostać nowej piłeczki, jeżeli ta nam pęknie! – tamże). Garpadattego rewolucja obchodzi mgliście i infantylnie jako – jak się wyraża – koniec „świata, dla którego ja jestem mistrzem w szachach” (I, s. 89). Od boksera trudno oczekiwać wzniosłości. W jednej z kluczowych chwil dramatu nie dziwi jego – bezmyślne, jak czytamy w didaskaliach – „Eh...” (I, s. 123). Garpadatte natomiast wzniosłości dobro-

⁵¹ Sformułowania przytoczone za: W. Gombrowicz, dz. cyt., kolejno s. 104, 118, 142, 128, 111, 108. Stwierdzenia narratora dotyczące nowoczesności poprzedzają eksklamacje Pimki w rodzaju: „Kultura ducha dla was niczym, tylko łydki. Sporty!” (tamże, s. 106).

wolnie się wyrzeka. Rizie, która próbuje obudzić w nim wyższe aspiracje („Pablo, pomyśl tylko... przecież i ty miałeś kiedyś matkę, honor, ideę... – I, s. 99), szachista odpowiada: „Ha, a teraz mam parę bzików!” (I, s. 100).

Wyparłszy pamięć, wyparłszy inne formy kultury – religię, filozofię, sztukę – sport starcza nowoczesnym za cały światopogląd sprowadzający się do egzystencjalnej samowystarczalności i samozadowolenia. Próżno doszukiwać się u któregokolwiek z nich bólu istnienia, uczucia dziwności metafizycznej czy nienasyceń. Samowystarczalność, samozadowolenie, atrofia uczuć wyższych, skarlenie aspiracji i wzorców, ograniczenie horyzontów, eskapizm, bezideowość – oto w kręgu jakich zjawisk zamyka się przedstawiona w *Aby podnieść różę...* wizja nowoczesności. Do końca nie pojawia się nic, co mogłoby nakreślony obraz zniuansować, uwieloznacznąć.

Rewolucyjne propozycje alternatywnego ładu są dwie, konkurencyjne w stosunku do siebie. Pierwszą z nich firmuje Deromur Ilfare, choć mamy niejaki kłopoty – część osób dramatu zresztą też – ze zrozumieniem, o co mu naprawdę chodzi. On sam i jego zwolennicy nie przestają recytować z pamięci deklaracji programowej zawsze w identycznym brzmieniu (I, s. 101-102 – Chłopiec od windy; I, s. 120-121 – Bazarra; III, s. 133-134 – Deromur):

Historia nasza jest pchnięciem człowieka w rywalizację z maszynami; jest zmuszeniem każdego do bycia bogiem, do dwojenia i trojenia sił, do pracy coraz straszliwszej. Do pracy pod grozą utraty orientacji w żywiole życia. Jeżeli między fizykalną rzeczywistością, stworzoną przez maszyny, a pojęciową czy psychiczną, wypracowaną przez nas powstanie szczelina... przepaść, to zginą w niej wszystkie nie-bogi obce rzeczywistości naszego narodu. I to będzie nowa skała tarpejska, która uchroni naród przed degeneracją. Stwarzamy najwyższe bodźce i podstawy pracy, jakie kiedykolwiek były. Zmaszynizować raz na zawsze całą rzeczywistość!

Z uwagi na słownictwo, retorykę, a także typ wyobraźni frazesy Deromura Ilfare przywodzą na myśl *Manifest futurystyczny* Marinettiego i inne teksty jego autorstwa lub powstałe w jego kręgu. Deromur – w ślad za Marinettim właśnie – wzywa do maszynizacji i dynamizacji rzeczywistości. Bez trudu można sobie wyobra-

zić w ustach Ilfare słynny *passus* z manifestu futurystycznego o wojnie jako „jedyniej higienie świata”, choć już odwołanie do spartańskiej skały tarpejskiej brzmi dostatecznie złowrogo. Dyktator wierzy bowiem w uzdrowienie, w oczyszczenie przez rewolucję, która zmiecie stary porządek z jego „światowymi aferami i złodziejstwami” (II, s. 134). Cechuje Deromura kult narodu, wiara w przemoc i w rozwiązania arbitralne. Nie brak mu nawet – deklarowanej przez Marinettiego – pogardy dla kobiet. Trzebiński nie czyni tajemnicy z faszyzujących skłonności swojego bohatera.

Propagandowa deklaracja Deromura jest bzdurna i wewnętrznie sprzeczna. Arioni z powodzeniem rozbijają ją myślowo:

Ależ zaraz. Przecież nadprodukcja fabryczna doprowadzi do kryzysu, kryzys do bezrobocia, bezrobocie bogów i kolosów zamieni na powrót w ludzi, ludzie zaczną szukać zapomnienia po wielkości i szczęściu (I, s. 121).

Próbuje też pytać o sens i celowość zwycięstwa („Ach, jeżeli zwyciężacie? Tylko, że po co zwyciężacie?” – I, s. 121), po czym usiłuje się dowiedzieć: „jak to będzie naprawdę?” (II, s. 134). Odpowiada mu naga przemoc („Co? Rozwałę łeb kanalii! Rozwałę ci łeb za jeszcze jedno... słowo! Ja was tu urządzę, psiakrew!” – Bazarra, I, s. 122), bądź też przemoc zideologizowana („nas, narodu, nie rozumieć nie wolno, bo naród nie jest artystą [względnie: kobietą], żeby miał prawo być niezrozumiany” – Bazarra, I, s. 115; wcześniej to samo mówi Chłopiec od windy – I, s. 100; później Deromur, dodając, że niezrozumiany „naród mści się, karze” – II, s. 134). Socjolog jeszcze tłumaczy Deromurovi, że jego zwolennicy powtarzają rewolucyjną ideologię tępo i automatycznie, bez zrozumienia i wiary, ośmieszając ideę i czyniąc z niej pusty slogan. Odpowiedź Deromura brzmi: „No, tak. Pozwoliłem jej [ideologii] na tę śmieszność, więc taka jest” (II, s. 141). Arioni orientuje się, że tym, co zapewnia Deromurovi panowanie nad masą, jest jego silna, dominująca osobowość, nie zaś głoszony przezeń program. Wyłania się stąd wizja władzy nie jako pochodzącej z boskiego nadania czy możliwej na mocy umowy społecznej, lecz ufundowanej na sadomasochistycznej zależności dominującego i dominowanego – zależności toż-

samej tak w psychologii jednostki, jak społeczeństwa z pierwiastkiem autorytarnym.

Propozycję Deromura Trzebiński nazywa totalitaryzmem i daje nam odczuć w zdumiewająco przenikliwy sposób totalitarną fasadowość ideologii w stosunku do istoty systemowego mechanizmu. Teoretycznie, programowo mamy w przypadku Deromura Ilfare do czynienia z totalitaryzmem spod znaku narodu. Deklaracja recytowana przez dyktatora i jego zwolenników to parodia narodowego socjalizmu, a w każdym razie idei narodu i socjalizmu sprzężonych z konceptem *übermenscha* (bo nie ma w *Aby podnieść różę...* odniesienia do niemieckiego nazizmu, jak rozumie narodowy socjalizm historiografia). Co rusz słyszymy, że naród jest większy od świata (Bazarra – I, s. 115), że głos Deromura jest głosem narodu (Arioni – II, s. 135), że „w świecie nikomu żyć się nie chce. To jest zresztą absurd. Żyjemy tylko w narodzie” (Deromur – III, s. 149). Jednakże realizacja owego narodowego totalitaryzmu zadziwiająco przypomina praktyki sowieckie. W akcie pierwszym jesteśmy świadkami wykrycia „gniazda kosmopolityzmu” (Bazarra – II, s. 133), po czym następuje typowo czekistowskie śledztwo–tragifarsa, w którym oskarżenia są absurdalnie monstrualne, dowodów brak, a każde słowo podejrzanych – jakie by nie było – obraca się przeciwko nim. Oto fragment przesłuchania domniemanej agentury Wozuba Teneroita:

Arioni

(...) Jak to może być, że wszystko, co nas dotyczy, ma od razu jakiś związek z Teneroitem? Kimże jest ten wasz demoniczny, mszczący się na nas wróg? Kimże jest, że nas tak bezlitośnie i konsekwentnie prześladowuje?

Bazarra

Przecież to wy macie nam powiedzieć: jaki jest i czego chce, ten tajemniczy Wozub Teneroît.

Arioni

Przysięgam panu: nikt z nas go nie zna!

Bazarra

No, nie znacie? Sami wiemy o jego potwornej konspiracji. Ale wiecie, jako agentura, czego on w ogóle chce, jaką ma ideologię,

czym bierze tłum? (*do Kangara*) Pan przecież musi to wiedzieć jako herszt... pan to wie, pan w to wierzy, jeżeli powie nam pan prawdę, daruję panu karę śmierci. Co? Jakie są pańskie poglądy? [Nie uzyskawszy odpowiedzi.] (*triumfująco*) Ach, teraz nie mam wątpliwości. (*krzyczy*) Agentura Teneroita! Waszymi poglądami, waszą ideologią, waszą siłą jest tajemniczość wszystkiego, co was dotyczy. Nikt nie wie, czy jesteście, i to ciągnie ku wam ludzi. A wy znacie źródło swojej potęgi i kryjecie je. A więc kryjecie je [w] sobie na zawsze, nawet po egzekucji. (...)

Arioni

A jeżeli Teneroita nie ma wcale?

Bazarra

(*tępo i mocno*) Wozub Teneroita jest, bo odczuwamy jego dywersję. Sami rzuciliście do niego wiadomość na tej piłeczce. On istnieje nieodwołalnie i potwornie (I, s. 117-119).

Podejrzani okazują się oskarżonymi, a właściwie z góry już skazanymi na śmierć. Ich dezorientacja wzrasta w miarę, jak postępuje aplikowane im pranie mózgu. Jako pierwszej „rozum odbiera” Rizie Obliwii:

Wydaje mi się chwilami, że to ja właśnie jestem tym Wozubem Teneroita. Przecież to [ja] zgubiłam was wszystkich, Boże... Boże... I on [Bazarra] przecież powiedział, że Wozub jest zakonspirowany, że musi wygładać na niemowlę albo kobietę (I, s. 123)...

Następnie Arioni rezygnuje ze swych logicznych dociekań i deklaruje, że między dwoma przypadkowymi elementami zachodzi „związek alogiczny, irracjonalny, piekielnie istniejący wbrew wszystkiemu, co się o tym myśli...” (II, s. 127). Zasada pełnej dowolności dowolnie dowolną rzecz wyjaśnia: „Cała nasza sprawa przestaje być pomyłką czy powikłaniem. Giniemy naprawdę za Wozuba, ponieważ naprawdę w niego wierzymy. Ponieważ tak przecież jest: w salce »Marokko« znajduje się agentura jego ludzi” (II, s. 125). Suwerennej, żelaznej alogiki wynikania nie można podważyć żadnym logicznym rozumowaniem: „Nie. Za późno już na konspirację. Zdemaskowali nas wcześniej, niż można się było w ogóle zakonspirować” (II, s. 126). Zbiorowej demencji opierają się zdroworozsądkowo Kangar i Garpadatte, ale (czuje-

my to) jeszcze drobna perswazja czy może – bardziej odpowiednia dla mniej pojętych – fizyczna presja, a i oni będą gotowi przyznać się do wszystkiego, czyli do nie wiadomo czego.

Cóż więc oglądamy w *Aby podnieść różę...*? Coś na kształt faszyzmu czy raczej stalinizmu? To bez znaczenia. Mechanizm totalitaryzmu – mimo odmiennych konkretyzacji – jest jeden „i tożsamy jest ze sobą”, żeby sparafrazować Witkacego. Fakt ten Trzebiński ukazał – nie wiemy, intuicyjnie czy intencjonalnie – w sposób nie pozostawiający wątpliwości.

Tu pojawia się Wozub Teneroit z konkurencyjną propozycją antropologiczno-ideową, w myśl której człowiek miałby rozwijać swe najlepsze skłonności, idea zaś – pozostać czysta i szlachetna. Wozub – choć wkracza na scenę jako dyktator *in potentia* – na sprawowanie władzy w systemie dyktatorskim nie ma żadnych szans. W proponowanym przez niego ustroju rządzący i rządzeni współdecydują bowiem o kształcie rzeczy publicznej. Wozub to symbol demokracji. Jak owa demokracja wygląda w praktyce? Wydany przez Wozuba rozkaz aresztowania Deromura Il-fare zostaje zbojkotowany. Oto, w jaki sposób zwolennicy Wozuba uzasadniają odmowę wykonania rozkazu:

I Człowiek

Wybacz, wodzu, ale nie wierzę, ażeby tak bezkompromisowe wyjścia były jeszcze dziś nieuniknione... To się przeciwstawia mojej wierze we współczesność.
(...)

II Człowiek

Szedłem tu, wodzu, bronić aresztowanych, ale rzucać się na bezbronnego? Nie, wodzu. Wierzę bowiem, że brak rycerskości nie daje trwałych triumfów...
(...)

III Człowiek

Wierzę, że najłatwiej wytrącić przeciwnikowi broń z ręki, przebacząc. Dlatego powinieneś zacząć od darowania win, dyktatorze (III, s. 162)...

Obok wybieralności władzy i dobrowolności umowy społecznej – którą ludzie Wozuba wypowiedają, gdy ów przestaje speł-

niać ich oczekiwania – ideowy i moralny kręgosłup demokracji w *Aby podnieść różę...* stanowią więc: zasada kompromisu, etos rycerski i zaczerpnięte z kodeksu etyki chrześcijańskiej – wnosząc z retoryki – przebaczenie.

Totalitarnej przemocy przeciwstawia Trzebiński etykę demokracji. Konfrontacja jednak wcale nie wypada na korzyść tej ostatniej. Mimo moralnej wyższości kompromituje ją absolutna niemoc, niezdolność do działania choćby w obronie własnej. Dodatkowo zastanawia wypowiedź czwartego z ludzi Wozuba: „Nie wierzę w ogóle w prawdziwość tego wszystkiego. Jeszcze raz padliśmy ofiarą żartu. Nie narażajmy się na śmieszność, wodzu” (III, s. 163). Nie do końca wiadomo, jaki – poza tym, że negatywny – miałby stąd wypływać wniosek na temat natury demokracji? W jakim sensie miałyby być nieprawdziwa? Dlaczego można ją skojarzyć z żartem? Czyżbyśmy mieli do czynienia z pogłosem poglądów na demokrację wyrażanych przez Trzebińskiego w jego publicystyce? A może przemówiły w tym miejscu przez dramaturga żal, gorycz, pretensja i rozczarowanie tym, że – jak wolno mu było przypuszczać w momencie pisania *Aby podnieść różę...* – demokracja bez walki ustąpiła pola własnemu zaprzeczeniu? Znamienne w każdym razie wydaje się, że człowiek Wozuba wyraża dylemat całkowicie obcy ludziom Deromura, z których żaden nie wątpi w prawdziwość tego, w czym bierze udział. Rewolucję Deromura kompromituje dopiero on sam, stając do gry w ping-ponga bez piłeczki. Wozub natomiast, podejmując rozgrywkę z Deromurem, jedynie przypieczętowanie zwątpienie i kryzys poczucia rzeczywistości już wcześniej odczuwany i uzewnętrzniany przez uczestników demokracji.

Przed przystąpieniem do gry przywódcy wyznają sobie wzajemną fascynację:

Deromur

Pan mi zaimponował, Wozubie, że pańscy ludzie dziś jeszcze dziś w coś-tam wierzą tak silnie...

Teneroit

Pan mi zaimponował, Deromurze, że pańscy ludzie dziś jeszcze o coś-tam chcą się bić.

Czynią to „ironicznie, męczeńsko i bezsilnie”. (Sformułowanie „*in potentia*” dodawane przez Trzebińskiego przy dyktatorskich tytułach okazuje się oznaczać impotencję.) Następnie obaj padają w objęcia fikcji, zapominając o celach, dla których zmobilizowali zastępy. Obydwa rozwiązania – dobre, lecz słabe oraz silne, lecz złe – samounieważniając się, przestają stanowić stawkę w grze. Zabieg postawienia ustrojowych przeciwieństw na wspólnej płaszczyźnie bezsilności i wyczerpania razi schematyzmem i wydaje się przeprowadzony na siłę. Czyni jednak zrozumiałym ustanowione przez dramaturga niemal bliźniacze podobieństwo zewnętrzne obu przywódców, ich fizjonomii i ubioru.

„Natchniona dziwka” i docent w szlafroku

Kluczem do zrozumienia, na czym polega w *Aby podnieść różę...* dopędzanie nowoczesności przez historię – oraz jak wygląda wynikająca stąd wizja przyszłości – jest postać Ralfa Arioniego. Pełnowymiarowa interpretacja tej osoby dramatu jest jednakże niemożliwa bez zestawienia jej z sylwetką Rیزی Obliwii – Rیزی po wewnętrznej, opisanej już przemianie. W wyniku przemiany Riza bierze na siebie funkcję żywej (do pewnego momentu) alegorii. To Kobieta–Przewodniczka⁵². Skoro uwierzyła w cel, pragnie porwać swoją wiarą otoczenie. Riza zatęskniła do rzeczywistości nieoperetkowej, prawdziwej, odpornej na relatywność, rządzonej przez transcendencję – w tym wypadku przez transcendencję idei. Obliwia wierzy i pragnie uzmysłwić innym, że dla dotarcia do celu konieczne jest przejście przez rewolucję.

Trzebiński–dramaturg swobodnie porusza się po obszarze „życia fantazmatycznego rewolucji”, która – co wiadomo z historii wyobraźni – jest kobietą. Postać kobiety wyobraża rewolucję na mocy ugruntowanej w kulturze paraleli: „Rys egzaltacji i obłądu rewolucji bywał przypisywany kobietom i kobiecej uczucio-

⁵² Por. M. Janion, *Bogini Wolności. Dlaczego rewolucja jest kobietą?*, w: *taż, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 5. Poniżej obszernie korzystam z wywodu przeprowadzonego w tym eseju.

wości, z natury skłonnej jakoby do ekstremalnych oscylacji namiętności⁵³. Rzecz jasna, nie każda kobieta na emblemat rewolucji się nadaje. Ale Riza Obliwia – coraz bardziej „frenetyczna, dzika, pełna mocy transgresyjnej” – do roli takiej została wprost stworzona. Obok nieokiełznanego – histerycznego, czego Trzebiński nie ukrywa – temperamentu do roli emblematu predestynuje Rizę kondycja kobiety żyjącej wolną miłością (z wolnej miłości?)⁵⁴. Kobiecie bowiem trudno rzucić się w wir rewolucji z dowolnego miejsca społecznej hierarchii. Na barykadach Wielkiej Rewolucji Francuskiej, rewolucji 1830 roku, Wiosny Ludów i Komuny Paryskiej szczególnie męstwem odznaczyły się kobiety z ludu – w tym kobiety uliczne. Według świadectw historycznych omawianych przez Marię Janion kobiety uliczne odgrywały również rolę „żywych alegorii” Wolności w sprawowanych przez lud rewolucyjnych obrzędach⁵⁵.

Przekroczenie oficjalnie uznanych ram seksualności ułatwiało kobiecie sprzedajnej transgresję rewolucyjną. Z uczestnictwa kobiet ulicznych w walkach toczonych w Paryżu Jean Genet uczy-

⁵³ Tamże, s. 22.

⁵⁴ Nie wiemy tego z całą pewnością. O ile jednak mężczy bohaterowie dramatu scharakteryzowani zostali przez pryzmat swych zawodowych, publicznych zatrudnień, o tyle Riza pozostaje pod tym względem postacią anonimową. Jej cechy specyficzne to uroda i użytek, jaki robi ze swego ciała. Za sprawą tej asymetrii mamy prawo podejrzewać, że wolna miłość jest dla Rizy sposobem na życie i na przeżycie (choć trudno mówić o wolnej miłości tam, gdzie nie ma mowy o partnerstwie).

⁵⁵ Występujące w „liturgii” oficjalnej, państwowej „Uosobienia Bogini Rozumu [również Wolności] były zobowiązane do życia pracowitego i poważanego. Ale jednocześnie (...) owym wybranym osobom mogła sprawiać trudność konieczność publicznego obnażenia się. Organizatorzy świąt byli więc zmuszeni do rekrutowania »bogiń« wśród kobiet przyzwyczajonych profesjonalnie do publicznego pokazywania swego ciała: aktorek lub śpiewaczek. Należały one często do środowisk rewolucyjnych, a obyczajnie miały swobodniejsze. Opinia wrogów rewolucji nie troszczyła się o odcienie: utożsamiając wolność obyczajów z pospolitą rozpustą konkludowała: »bogini«, więc aktorka, więc prostytutka” (tamże, s. 9). Riza ma do nagości stosunek familiarny. Poza tym, że chodzi bez rękawiczek, kapelusza i pończoch, jest zdeklarowaną nudystką.

nił prawidłowość ogólną: „Podczas każdej rewolucji znajdzie się jakaś egzaltowana kurwa, która śpiewa *Marsylianę* i odzyskuje dziewictwo (J. Genet, *Balkon*. Przeł. J. Lisowski i M. Skibniewska, [w:] tenże, *Teatr*, Warszawa 1970, s. 191)”⁵⁶. „Natchniona dziwka” (określenie Geneta) u Trzebińskiego to nie plebejska dziwka/dziewka bosa, lecz – stosownie do kontekstu sytuacyjnego – hotelowa miłość różnych panów. W wyniku rewolucyjnego uniesienia Riza wprawdzie nie odzyskuje dziewictwa – byłoby to zbyt „niewiarygodne i groteskowe” – wszelako przed heroiczną śmiercią charakteryzuje samą siebie jako „byłą nudystkę”. Anuluje w ten sposób część swej przedrewolucyjnej tożsamości.

Obliwia jest drogowskazem w wymiarze symbolicznym i patetycznym. Nie podąża jednak we wskazywanym przez siebie kierunku, co czyni ją podobną do pospolitego drogowskazu-przedmiotu. Rewolucyjna historia obfituje w podobne przypadki. „Kurtyzana i buntownica, płomienna Théroigne de Méricourt (M. Ozouf, *La folie Méricourt*, „Le Nouvel Observateur”, 12-18 janvier 1989)”⁵⁷, która „Ponad wszystkie miłości miała wynieść tylko jedną, to jest szaloną, śmiertelną miłość do rewolucji (...). Z wielkim zapałem uczestniczyła w ówczesnych politycznych i militarnych wydarzeniach, ceniła wartość klubów rewolucyjnych i broniła prawa kobiet do brania udziału w walce zbrojnej”⁵⁸. W epoce Terroru popadła w kliniczny obłąd i dokonała żywota w szpitalu psychiatrycznym. „Rojaliści, którzy stale prześladowali Théroigne de Méricourt utrzymywali, że spotkała ją zasłużona kara Boża. (...) Théroigne przekroczyła przypisany jej płci – również przez rewolucję – porządek zachowań i myśli. Ta transgresja rzeczywiście, jak podkreślał Michelet, drogo ją kosztowała. Inne kobiety także płaciły słone rachunki w momencie, gdy z symbolicznych Bogiń i Przewodniczek chciały stać się realnymi uczestniczkami walki politycznej”. Opublikowane w roku 1793 potępienie innej rewolucjonistki, Olympe de Gouges, głosi: „chcia-

⁵⁶ Tamże, s. 39.

⁵⁷ Tamże, s. 31.

⁵⁸ Tamże, s. 32.

ła być mężem stanu”. „Przestępstwem było w tym wypadku (...) budzące dziwne wątpliwości przekroczenie norm społecznych”⁵⁹. Rzeczona norma to uznawana za naturalną polaryzacja płci i kulturowo akceptowanych ról płciowych: „W historycznej tradycji myślenia kobiecie były przyporządkowane wartości wewnętrzności i jako »naturalne« stosunki Ja-Ty oraz miłość rodziny; natomiast mężczyzna oddawał się wartościom historyczno-politycznym, działalności zewnętrznej, odpowiedzialności za bieg świata”⁶⁰. Riza różni się jednak od Théroigne de Méricourt i Olympe de Gouges. W jej życiu rewolucyjna transgresja – choć wieńczy pewien proces – jest jednorazowym aktem, nie zaś permanentnym stanem. Riza nie ryzykuje obłędu ani oficjalnego upokorzenia. Przez samobójstwo usuwa się z przestrzeni publicznej. Problem udziału kobiety w rewolucji u Trzebińskiego rozwiązuje się w drodze samolikwidacji jeszcze zanim został postawiony.

Czy Riza przekonuje nas do rewolucji? Czy w ogóle do czegokolwiek jest w stanie nas przekonać? Fantazmatyczną kobietę transgresyjną – a więc i Obliwie – otacza *aura hysterica*⁶¹. Transgresorki chętnie uznawano za chore, nie-„normalne”, szalone. Medykalizacja kobiecego przekroczenia odbiera słowom i czynom przekraczającej wagę, powagę i odpowiedzialny charakter⁶². Obłęd zwalnia przecież od odpowiedzialności. Dodatkowo wątpliwa pozycja społeczna i wstydlivy, wyklęty przez szafarzy *sacrum* rodzaj śmierci Rizy sprawiają, że trudno obdarzyć ją kredytem zaufania. Status jej rewolucyjnego czynu pozostaje więc ze wszech miar podejrzany. Jej skok sam w sobie jest niewystarza-

⁵⁹ Tamże, s. 34.

⁶⁰ Tamże, s. 25. Jest to – jak pisze Maria Janion – fragment ustaleń Helmuta Kreuzera dokonanych w toku badań nad tematem „zbrojnej dziewczicy” w literaturze niemieckiej XIX wieku.

⁶¹ Por. tamże, s. 30.

⁶² „Zwłaszcza na początku wieku XX, w pracach uchodzących za historyczne (lub ściślej »medyczno-historyczne«), dokonywano »medykalizacji« rewolucji, utożsamiając ją z »neurozą« i usiłując uczenie klasyfikować rozmaite objawy »patologii rewolucyjnej«. Olympe de Gouges miała być przykładem i dowodem »paranoi reformatorskiej« i »histerii rewolucyjnej«. Większości kobiet uczestniczących w rewolucji zarzucano brak równowagi psychicznej” (tamże, s. 22-23).

jący. Potrzebuje zewnętrznej sankcji, legitymizacji. Po śmierci Rizy Arioni budzi się, „otrząsa” i podąża we wskazanym przez samobójczynię kierunku. Z jakim zamiarem, jeszcze nie wiemy. Jednak fakt, że obdarzona społecznym prestiżem postać reaguje na bodziec pochodzący z niepewnego źródła, jest zdolny – w społeczeństwie hierarchicznym – uprawomocnić źródło. Arioni może potwierdzić celowość śmierci Rizy i wiarygodność sprawy, za którą umarła. Gest autodestrukcji zostałby w ten sposób zrationalizowany jako gest konstruktywny. Z negatywnego stałby się pozytywny pozytywnością mordu założycielskiego. Przyjdzie się niebawem zastanowić, czy istotnie tak się dzieje w *Aby podnieść różę...*

Istnieje wiele powodów, dla których rewolucyjna alegoria przybiera postać kobiecą. Jeden z argumentów „z zakresu porządku społeczno-kulturalnego» dotyczy faktu rezerwowania dla kobiety »roli reprezentacji, modelu innej rzeczy niż ona sama, w sumie – roli manekinu”; jest to temat »kobiety–przedmiotu«, »znaku cywilizacji, w której dominują mężczyźni«⁶³. W przemowie poprzedzającej samobójczy skok Riza lokuje samą siebie w ciągu przedmiotów lądujących w *Aby podnieść różę...* za oknem: „Piłeczka, papieros, kokarda moja wyrzucona przez okno, to jeszcze nic, Ralf, ale kobieta rzucająca się sama przez okno...” (III, s. 167). Mamy do czynienia z powiększaniem zbioru, którego elementami są rzeczy. Przed samobójstwem faktycznym Riza popełnia samobójstwo symboliczne – zgłasza dobrowolny akces do przedmiotowości. Jej samobójstwo jest nie tyle rzuceniem rękawicy, ile rzuceniem siebie w charakterze rękawicy. Czy podobną rękawicę można w ogóle podjąć? Przywrócić Rizie życia już nie można. Ale można podnieść reprezentujący ją zgodnie z zasadą *pars pro toto* atrybut: czerwoną kokardę. W toku dramatu czerwona kokarda stała się znakiem rewolucji⁶⁴ i Riza stała się znakiem

⁶³ Tamże, s. 41. Cytaty wewnętrzne za: M. Agulhon, *Un usage de la femme au XIX^e siècle: l'allégorie de la République*, „Romantisme” 1976, nr 13-14, s. 151.

⁶⁴ Takie znaczenie należącej do Rizy czerwonej kokardy eksponuje zresztą Arioni już w pierwszym akcie dramatu (por. I, s. 120).

rewolucji. Atrybut zyskuje dzięki temu możliwość wystąpienia w funkcji ekwiwalentu.

Riza od początku wyzbyta jest samodzielnych, podmiotowych ambicji. Własne aspiracje – pragnienie wielkości i wzniosłości – projektuje na mężczyzn. Jak nie w Garpadatem, to w Arionim pragnie widzieć „coś z Sokratesa” (por. I, s. 106-107). Bardziej jeszcze niż faktyczną klasą ekranu projekcji przejmują się swoim jego wyobrażeniem. Riza chce pozostać przekonana o genialności Arioniego i denerwuje się, gdy ten dostarcza powodów do zmiany opinii: „Ralf, co ja mam o tobie myśleć?” (II, s. 130). Na adresata swojego samobójstwa Obliwia wyznacza Arioniego („Spotęguję c i tę groteskowość i nowoczesność świata do *maximum*... – III, s. 167; podkreślenie moje). Czyżby w ostatecznej instancji rację miał mieć Wielki Demaskator, „ordynarny i gruboskórny” (por. I, s. 115) znawca kobiecej duszy, czerpiący z repertuaru „męskich fantazji” – Bazarra, który od pierwszych chwil interpretował zachowanie Rizy jako „Histeryczną ofiarę kochającej kobiety, która pragnie umrzeć za mężczyznę” (I, s. 117)? Riza ofiarowuje swą śmierć w intencji spełnienia się rewolucji. Realnym efektem jej czynu okazuje się jednak spełnienie Arioniego. Za sprawą samobójstwa odegrała zatem instrumentalną rolę katalizatora przemiany Arioniego. Dzięki (auto)uprzedmiotowieniu kochanki socjolog wybija się na podmiotowość. Dotąd pasywny, przystępuje do działania. Dotąd nija-ki, zyskuje wyrazistą tożsamość. Jaką?

Kim jest Arioni przed samobójstwem Rizy? „Docentem czy profesorem socjologii” – w sformułowaniu Trzebińskiego porbrzmiewa nuta antypatii. Znawcą społecznych mechanizmów. Poza wiedzą fachową wydaje się nie żywić żadnych przekonań, nie hołubić idei, nie wyznawać wartości. Rychło wszakże otrzymujemy na jego temat informację, która w istotny sposób koryguje ten obraz. Oto Arioni wygłasza dewizę: „Zwycięża zawsze prawda. Stawiam na nią!” (I, s. 93). I precyzuje:

Zwycięża zawsze prawda – to oznacza, że prawdą może być tylko i wyłącznie zwycięstwo. Takie są kulisy mojego żartu (I, s. 94).

Zatem *credo* Arioniego to brak przekonań, a wyznawana przez niego idea to brak idei. Socjolog tkwi w żywiole świadomego siebie

cynizmu, rozważania aksjologiczne nazywającego żartem, za jedyny autorytet i probierz wszechrzeczy uznającego siłę. Nic dziwnego zatem, że „kulturalna, humanistyczna postawa ironisty” (didaskalia – I, s. 106) w jego wydaniu skrywa indyferentyzm moralny i brak uczuć („strzelanie do człowieka” postrzega Arioni w kategoriach przyspieszania biegu historii – por. I, s. 92).

Uczestnicząc w nowoczesności, Arioni jest jednocześnie jej obserwatorem. Podobnie jak jest obserwatorem rewolucji, co pozwala mu postawić tezę o dopędzaniu pierwszej przez drugą. W odróżnieniu od Kangara i Garpadattego – bez reszty zanurzonych w tym, co doraźne⁶⁵ – Arioni myśli perspektywicznie i formułuje plan na przyszłość:

To przestarzałe życie może nas w końcu dopędzić i wtedy my, Riza, my nad nim... zapanujemy... wtedy mogę być... nawet... dyktatorem (I, s. 97)!

Dopędzanie nowoczesności przez historię? Historia to epoka idei. Nowoczesność to epoka bezideowa. Historia w toku rewolucji traci na ideowości coraz bardziej aż do momentu, w którym dyktatorzy *in potentia* porzucają wszelką ideę i bezboleśnie przechodzą na stronę bezideowej nowoczesności. Rzeczywista historia zostaje wchłonięta przez nowoczesną nierzeczywistość.

Wcześniej Arioni dokonuje kluczowego dla dalszego rozwoju wydarzeń odkrycia. Po pierwsze, uprzytomnia sobie śmieszność ideologii Deromura Ilfare oraz fakt, że ze śmieszności tej nie wynikają żadne kompromitujące konsekwencje. Słowem, że ideologia może być – sprzeczna, śmieszna – jakakolwiek. W drugiej kolejności socjolog spostrzega, że ani ten, kto ideologię formułuje, ani jej późniejsi wyznawcy nie muszą wierzyć w to, co głoszą. Riza Obliwia z bólem i oburzeniem przyjmuje „to powtarzanie całej swojej ideologii bezmyślnie i aż groteskowo”, „zamienienie ideologii narodu w slogan” (II, s. 154). Arioni tę samą sytuację ocenia diametralnie inaczej:

⁶⁵ W związku z rewolucyjnymi wypadkami Garpadatte twierdzi, że „te rzeczy trzeba najzupełniej lekceważyć”. Arioni natomiast stoi na stanowisku, że tu nie chodzi o lekceważenie niczego” (I, s. 91).

Mnie też chodzi o tę jego [Deromura] organizację narodu, o to stworzenie z ideologii jakiegoś społecznego refrenu. Ale tu właśnie jest jego wielkość. On rozumie, że tu o to chodzi. Żeby wszyscy powtarzali ten refren właśnie. Lekkomyślnie, czy nawet żartobliwie, refren, który pomaga jednak w wykonaniu historii, tak jak piosenka rytmiczna przy pracy (II, s. 154)...

W ujęciu Arioniego logika, spójność, powaga, wiara okazują się nieistotne, a nawet całkowicie zbędne. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby idea była pozbawiona znaczenia w sensie semantycznym, skoro stanowi jedynie składową socjotechnicznego arsenału. Zinstrumentalizowana idea służy do zinstrumentalizowania masy. Marta Piwińska pisze w związku z tym o „rozumieniu ideologii jako systemu znaków i procesu wyzbywania się ich wartości ideowej na rzecz technicznej”⁶⁶:

Ukazując takie reguły gry politycznej, formowania masowej świadomości, pchnięcia mas do czynu, Trzebiński wyciągnął wnioski ze sposobów mistrza tej gry, szefa propagandy hitlerowskiej, Goebbelsa, który właśnie mówił, że wystarczy tysiąc razy powtórzyć największą bzdurę, by stała się powszechnym przekonaniem, że wystarczy nauczyć ludzi mechanicznego myślenia przez zmechanizowanie informacji, wystarczy propaganda, by mieć w rękę władzę nad historią. (...) Nowoczesność to zmechanizowanie mas, to unifikacja, automatyzacja społeczna. Trzebiński zgadza się z Witkacym, dopowiada tylko, w jaki sposób to zmechanizowanie się dokonuje: przez władzę języka nad świadomością⁶⁷.

Za sprawą dokonanych odkryć Arioni zaczyna górować nad pozostałymi bohaterami dystansem do wydarzeń oraz świadomością rządzącego nimi mechanizmu (Ralf, ty jesteś genialny! Ty jeden rozumiesz, co się ze światem w tym zamęcie dzieje... Bo czyż oni sami wiedzą to wszystko o sobie?” – Riza, II, s. 154). Owocująca samowiedzą wiedza Arioniego dotyczy prawidłowości z zakresu psychologii tłumu. Arioni orientuje się, jak bardzo są one uniwersalne i niezależne od przydawanych im racjonalizujących interpretacji. Bez względu na ideologiczne konkretyza-

⁶⁶ Tamże, Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego, dz. cyt., s. 153.

⁶⁷ Tamże.

cje chodzi tu bowiem o siłę, o władzę. Celem przywódcy jest władza (nad masą). Celem masy jest również władza, której poczucie zapewnia tłumowi znalezienie się po stronie zwycięzcy, a wcześniej nieskrępowane praktykowanie przemocy („Ich głowa, ich w ogóle rzecz... niech to tam... my przecież zwyciężamy i to wystarczy...” – Chłopiec od windy, I, s. 20). Przywódca stanowi narzędzie dla umasowionej zbiorowości i *vice versa*, jako że nawzajem umożliwiają sobie realizację najskrytszych pożądań. Sprężynę tego „układu” stanowi cyniczne uprzedmiotowienie uwarunkowane pogardą dla człowieka (w sobie i w bliźnim). Trudno o bardziej pesymistyczną wizję ludzkich aspiracji i stosunków międzyludzkich.

Jedynym pytaniem, jakie w tym stanie rzeczy wydaje się Arioniemu interesujące, dotyczy „największego człowieka świata” – tego, który zajmie miejsce na szczycie drabiny dominujących i zdominowanych. W akcie drugim człowiekiem takim wydaje się Arioniemu Wozub (por. II, s. 126). W akcie trzecim w tej samej roli docent obsadza Deromura Ilfare (por. III, s. 155). Niebawem okaże się jednak, że na szczycie utrzymać się może jedynie ktoś będący ponad układem, człowiek spoza – niewykłany ani w historię, ani w nowoczesność, znakomicie jednak rozumiejący reguły gry: Arioni właśnie.

O każdym z dyktatorów powiedzieć można – parafrazując słowa księżnej Iriny Wsiewołodownej Zbereźnickiej-Podbereżkiej z Szewców – że w wyniku wciągnięcia w wir gry w ping-ponga kończy jak „społeczny impotent bez istotnych przekonań”. Obaj reprezentują bowiem bezideowość i niemoc, przy czym żaden z nich bezideowości tej sobie nie uświadamia. Dla odmiany Arioni to bezideowość świadoma siebie i programowa. Właśnie trzeźwe rozpoznanie własnej kondycji i zaistniałej sytuacji zapewnia mu siłę i władzę. O przewadze Arioniego stanowi to, że zdał sobie sprawę z własnego cynizmu, oraz to, że zrozumiał, na czym polega dopędzanie nowoczesności przez historię: na stworzeniu pogody dla cyników.

Arioniego oglądamy w szlafroku. Tak etymologicznie, jak z uwagi na pełnioną funkcję użytkową, szlafrok lokuje się w polu semantycznym snu (w języku niemieckim *der Schlaf* znaczy sen).

Jest znakiem obszaru przejściowego między snem a jawą, między aktywnością a spoczynkiem. W takim też wahliwym stanie – w duchowym szlafroku – znajduje się Arioni przez znaczną część dramatu⁶⁸. Samobójstwo Riza wyrywa go ze stanu połowiczności i niezdecydowania („Arioni otrząsa się, zmienia się wewnętrznie, błądy, bez uśmiechu, ale silny. Decyzja zapadła” – didaskalia, III, s. 168). Riza odebrała sobie życie, aby postawić tamę biegowi rzeczy. W efekcie zaś jedynie ów bieg rzeczy przyspieszyła, usuwając z drogi ku nowym czasom ostatnią przeszkodę, jaką była ona sama. I tak po jej śmierci – wraz z wyjściem Arioniego z hotelu „Marokko” na ulicę – świat przechodzi w epokę cynizmu, uprzedmiotowienia i socjotechnicznej manipulacji. Zakończenie *Aby podnieść różę...* rozgrywa się pod znakiem heterotelii, ironii zdarzeń – rozdźwięku między zamierzeniem Riza a spełnieniem w wykonaniu Arioniego. W miejsce braku, z powodu którego cierpiała Riza Obliwia, Arioni zaprowadza pustkę. Właśnie próżnia – emocjonalna, społeczna, ideologiczna – jest przedmiotem jego afirmacji.

A gest podniesienia z bruku kokardy–róży, symbolu Riza i symbolu rewolucji? W chwili roztrzaskania na bruku z żywej alegorii Obliwia staje się alegorią martwą. Ideę żywej alegorii wymyślono – w epoce Wielkiej Rewolucji Francuskiej – w celu przeciwstawienia się idolatrii właściwej zwalczanemu kultowi religijnemu: „Wolano więc wizerunek ruchomy, ożywiony i żyjący, który zmieniany na każde święto, nie mógłby się stać przedmiotem przesądnego kultu”⁶⁹. „Żywy człowiek miał się przeciwstawić nieruchomości posągu. Autentyczność konkretnej duchowości kontrastowała ze skamienieniem w monument, który był znakiem swoistej »instytucjonalizacji«, »biurokratyzacji«”⁷⁰. Rezygnacja z ale-

⁶⁸ Nie mogąc znaleźć sobie miejsca ani w historii, ani w nowoczesności, Arioni stoi z boku, w odizolowanym, zamkniętym pomieszczeniu, z którego spogląda na świat z góry, przez okno, w sposób jałowy poznawczo, bo „czyż można cokolwiek wiedzieć i rozumieć przez okno!” (I, s. 90; kwestia powtórzona – II, s. 146).

⁶⁹ J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Édition établie et commentée par G. Walter, Paris 1952, s. 645 – cytat i przypis za: M. Janion, *Bogini Wolności...*, dz. cyt., s. 8.

⁷⁰ M. Janion, dz. cyt., s. 8.

gorii żywej na rzecz martwej była sygnałem „nawrotu władzy dogmatycznej i usztywnienia doktrynalnego”. W miarę krzepnięcia nowej władzy wygasa zapotrzebowanie na rewolucyjne alegorie. Pojawia się państwowe zamówienie na alegorię nowego ładu. Wraz z treścią zmienia się forma wizualnego przedstawienia. Rewolucja może być frenetyczna i rozchełstana. Nowy ład – w żadnym razie. „Republika [nowy ład] nie jest ani buntem, ani powstaniem, ani rewoltą, ani insurekcją, ani rewolucją, jest przeciwnie – końcem tego wszystkiego. Jest ona kresem, reszta zaś to tylko środki”⁷¹. Tę samą kolej rzeczy obserwujemy w dramacie Trzebińskiego. Żywa alegoria szaleje. Czerwona kokarda leży na ulicy w gestii nieobliczalnego tłumu. Żywa alegoria tężeje w *rigor mortis*. Arioni spieszy podnieść czerwoną kokardę, wziąć ją w garść – czytaj: okiełznać rewolucję.

Nie wiadomo wszakże, czy większej beznadziejności i goryczy upatrywać należy w finalnym przejawie ironii tragicznej czy w fakcie, że nawet gdyby sytuacja mogła rozwinąć się po myśli Rizy Obliwii, mielibyśmy do czynienia z ideową – owszem – ale dyktaturą, a więc inną formą kryzysu społeczeństwa. Pesymistyczny model stosunków społecznych w *Aby podnieść różę...* zwycięża. Co więcej, z układu zdarzeń w dramacie wynika, że nie ma i nie było dlań istotnej, sensownej przeciwwagi. Pesymizmowi Trzebińskiego towarzyszy zatem fatalizm.

⁷¹ M. Agulhon, *Un usage de la femme...*, dz. cyt., s. 147. Jest to fragment werdyktu zamykającego przeprowadzony w 1848 roku konkurs na symboliczny wizerunek Republiki. Początek oświadczenia brzmiał: „Większość kandydatów przedstawiła prawdziwe *virago*, furie, megiery, wściekle diabllice, o włosach w nieładzie, roznegliżowane, o płonącym spojrzeniu, wykrzykujące, otoczone jakimiś królewskimi resztkami, kawałkami tronów (...) na kupie kamieni z bruku, belek, przewróconych beczek, powalonych omnibusów, jak gdyby chodziło o wieczną posiadaczkę wiecznych barykad! Ci artyści kompletnie się pomylili co do treści przedmiotu” – cytata i przypis za M. Janion, dz. cyt., s. 24.

**Dziwna gra, czyli chore społeczeństwo.
Pytanie o metafizykę**

Pesymistyczna i fatalistyczna wizja Trzebińskiego znajduje potwierdzenie w głębszej warstwie utworu. *Aby podnieść różę...* jest dramatem gry. Zauważając, że Trzebiński modeluje swój dramat na grze sportowej, Marta Piwińska pisze:

To nie tylko koloryt nowoczesny. (...) „Mistrzowie” są awangardą nowego świata. Wiek dwudziesty kiedyś nazywano, między innymi, także wiekiem sportu. Autor *Homo ludens*, określając „kulturę jako grę”, opisał podobieństwa i różnice gry sztuki i gry sportowej. Dodał jednak, że można obserwować, jak współcześnie sport, tracąc element zabawy, przestaje prawie już być grą. Wypada więc – właściwie taki można wysnuć wniosek – z dotychczasowego modelu kultury? Sport, coraz bardziej powszechny jako „wychowanie fizyczne” staje się sprawnością wymaganą od każdego. Wyodrębnienie się sportu zawodowego sprawia, że wchodzi on w system ekonomiczny społeczeństw (...). Wzrasta prestiż sportu i następuje przesunięcie ku »powadze«: sport dąży do sformalizowania, do coraz ściślejszego określenia swoich dyscyplin i norm. (...) Sport staje się dziedziną bezcelowej fachowości, mechanicznej doskonałości, wyzutej z wszelkiego sensu poza sobą, a jednocześnie zostaje wchłonięty przez mechanizm ekonomiczny. Gra sportowa przestaje być spięciem człowieka z materią, staje się modelem technicyzacji człowieka, tworem kulturopodobnym jakby, ale odwrotnością wszystkiego, co było kulturą dotychczas. To dobrowolne zamknięcie w świecie gotowym, określonym, skończonym, umownym. U Trzebińskiego paralela między grą w ping-ponga a ideologią sprowadzoną do refrenów społecznych jest oczywista: w świecie nowoczesnym wszystko ma rysy sportu. I tu, i tam toczy się gra, jedna i druga „poza złem i dobrem”; i tu, i tam zwycięstwo stanowi a *posteriori* kryterium „prawdy”, bo prawdy w dotychczasowym znaczeniu nie ma, są tylko sprawność i forma. W urzeczowionym świecie miernikiem nie może być człowiek⁷².

W odróżnieniu od badaczki za prawdę gry sportowej skłonna byłabym uważać jej reguły, nie zaś wynik. Klucz do zrozumienia problemu postawionego w *Aby podnieść różę...* wydawałby się

⁷² Taż, Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego, dz. cyt., s. 154. Por. również o grze w *Aby podnieść różę...*: tamże, s. 151-152.

wówczas tkwić nie tyle w samym sporcie, ile w formie, jaką ów przybiera. Spróbujmy zinterpretować znaczenie i funkcję gry w *Aby podnieść różę...* w świetle refleksji Rogera Caillois nad grą w kulturze.

W pracy *Gry i ludzie* Caillois oddaje hołd wyłożonej w *Homo ludens* tezie Johana Huizingi, iż

kultura bierze początek z zabawy. Zabawa to zarazem inwencja i wolność, fantazja i dyscyplina. Wszelkie istotne przejawy kultury są wzorowane na zabawie. Kultura korzysta z postawy poznawczej, z poszanowania dla reguł, z dystansu wobec potocznego życia – z tego wszystkiego, co właśnie zabawa tworzy i podsyca. Z pewnego punktu widzenia reguły prawne, poetyckie, muzyczne, prawa perspektywy, inscenizacji i liturgii, taktyki wojskowej, sporów filozoficznych – to wszystko reguły gry i zabawy. Ustanawiają one konwencje, których musi się przestrzegać, a ich misterne struktury tworzą ni mniej, ni więcej tylko podstawy cywilizacji⁷³.

O dziele Huizingi pisze Caillois, wytyczając obszar dociekań własnych:

uczony z całą świadomością pominął jako oczywiste opis i klasyfikacje samych gier i zabaw, jak gdyby wszystkie działania tego typu odpowiadały tym samym potrzebom i wyrażały tę samą postawę psychiczną. Dzieło jego nie traktuje o grach i zabawach, lecz ma na celu ukazanie płodnego wpływu, jaki wywiera na kulturę duch ludyczny, w szczególności właściwy niektórym grom, polegającym na współzawodnictwie ujętym w reguły⁷⁴.

W *Grach i ludziach* Caillois zastanawia się nad zachodzącymi wśród gier i zabaw podobieństwami i różnicami. Efektem jego analizy jest typologia dzieląca gry i zabawy na cztery grupy w zależności od rządzącego nimi mechanizmu. I tak wyszczególnia Caillois gry oparte na współzawodnictwie (łac. *agon*); gry losowe (łac. *alea*); polegające na naśladowaniu (ang. *mimicry*); wreszcie – na oszołomieniu (gr. *ilinx*):

⁷³ Streszczenie wywodu Huizingi za: R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 58.

⁷⁴ Tamże, s. 15.

Agon. Cała grupa gier i zabaw ma charakter zawodów, to znaczy walki w ramach sztucznie wytworzonej równości szans, pozwalającej antagonistom zmierzyć się w sytuacji idealnej, dzięki której zyskana przewaga jest ściśle wymierna i niepodważalna. (...) *Alea*. Słowo to określa po łacinie grę w kości. Zapożyczam je tutaj w celu oznaczenia wszelkich gier polegających – przeciwnie niż *agon* – na decyzji, która nie zależy od gracza i na którą nie ma on najmniejszego wpływu, tak że w wypadku rywalizacji zwycięstwo znaczy tyle tylko, że los bardziej sprzyjał zwycięzcy niż zwyciężonemu. (...) *Mimicry*. Wszelka gra czy zabawa zakłada czasowe przyjęcie, jeśli nie iluzji (jakkolwiek słowo „iluzja” znaczy właśnie wejście w grę: *in lusio*), to w każdym razie świata zamkniętego, umownego i do pewnego stopnia fikcyjnego. (...) Stajemy wówczas wobec serii różnorodnych poczynań, których wspólny charakter sprowadza się do faktu, że jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala to sobie wmówić lub usiłuje wmówić otoczeniu. Zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać coś innego. (...) *Ilinx*. Do ostatniej kategorii należą gry i zabawy polegające na dążeniu do oszołomienia; mamy tu do czynienia z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swoistego upojnego lęku. Niezależnie od typu *ilinx* idzie o to, by uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa⁷⁵.

W kategorii współzawodnictwa lokuje Caillois „w ogóle wszelkie zawody sportowe”, w tym – co dla nas ważne – boks i szachy. Spośród gier podporządkowanych dyktatowi losu wymienia „entliczek-pentliczek”, zakłady, ruletkę i ogólnie „różne rodzaje loterii”. Pod znakiem naśladownictwa grupuje między innymi iluzjonizm, maskę, kostium, teatr. Pod znakiem oszołomienia zaś – karuzelę, huśtawkę, walca, atrakcje jarmarczne, narty, alpinizm, ćwiczenia na trapezie.

Nie klasyfikacja jednak jest ostatecznym celem wysiłków Caillois, lecz propozycja socjologii, której punktem wyjścia była-by zabawa. Badacz zwraca uwagę na „ściśły związek między całością społeczeństwa a grami i zabawami, które cieszą się w nim szczególnym wzięciem. (...) Gry i zabawy (...) wyrażają ogólną fizjonomię epoki i dostarczają użytecznych informacji na

⁷⁵ Tamże, s. 23-33.

temat upodobań, słabości i sił danego społeczeństwa w określonym momencie jego rozwoju⁷⁶. Według Caillois zasady gier i zabaw stanowić mogą także kryteria klasyfikacji społeczeństw. W tej materii badacz jest zwolennikiem rozróżnienia na społeczeństwa pierwotne i społeczeństwa przybierające postać złożoną: „Jest tak, jak gdyby w pierwszych życie zbiorowe swą intensywność, a tym samym spistość zawdzięczało naśladowaniu i oszołomieniu, to znaczy pantomimie oraz uniesieniu, w drugich natomiast umowa społeczna polegałaby na kompromisie, na podziale między dziedzicznością, a więc serią przypadków, a zdolnościami, które zakładają porównanie i współzawodnictwo⁷⁷. Emblematem pierwszych jest szaman-opętaniec. W drugim funkcje integrujące i regulacyjne spełnia prawo. Przejście od stadium pierwotnego „do cywilizacji w ścisłym sensie tego słowa zakłada stopniowe wyeliminowanie pary *ilinx-mimicry* i przejęcie ich roli w stosunkach społecznych przez *agon-alea*⁷⁸. Chaos, czyli „Panowa-

⁷⁶ Tamże, s. 76.

⁷⁷ Tamże, s. 79. Jako charakterystyczne dla wspólnoty pierwotnej wyszczególnia Caillois maskę i trans opanowujące społeczność niepodzielnie w okresie święta: „Święto, trwonienie dóbr nagromadzonych w czasie długotrwałej przerwy między okresami świątecznymi, rozpasanie jako reguła, wszelkie normy przeinaczone dzięki przemożnej obecności masek – wszystko to sprawia, że powszechne oszołomienie staje się punktem kulminacyjnym i więzią bytu zbiorowego. Jawi się ono jako zasadnicza podstawa społeczeństwa, skądinąd niezbyt zwarte. Umacnia chwiejną spistość, która w swej nijakości z trudem by się utrzymała, gdyby nie ten okresowy wybuch, zbliżający, zbierający i zanurzający we wspólnocie jednostki przez resztę czasu zaprzątnięte zajęciami domowymi i kłopotami, prawie wyłącznie osobistymi. Te powszednie zajęcia i troski nie mają bezpośredniego wpływu na społeczeństwo w jego elementarnej formie, gdzie prawie nie ma podziału pracy i gdzie tym samym każda rodzina zwykła zabiegać o swój byt na zasadzie prawie całkowitej autonomii. Maski stanowią prawdziwą więź społeczną” (tamże, s. 81). Mechanizm transu uruchamia szaman, którego „wybiera się zresztą zazwyczaj z powodu jego psychopatycznych predyspozycji”. Opętaniec – natchniony i groźny, mistrz czarów i przemian, opiekun gromady rozpasanych masek – rozpętuje instynkty, wyzwala siły groźne i nie poddające się kontroli, zastrasza świadomość tak, aby ulegle padała ofiarą wszelkiego wyładowania nerwowego (por. tamże, s. 82, 91, 90).

⁷⁸ Tamże, s. 88.

nie *mimicry* oraz *ilinx* jako tendencji kulturowych uznanych, szanowanych, dominujących kończy się w istocie z chwilą, gdy umysł dochodzi do koncepcji kosmosu, to znaczy świata trwałego i uporządkowanego, bez cudów i metamorfoz⁷⁹. Omawiając rodzaje urządzeń społecznych ufundowanych na połączonych zasadach *agon* i *alea*, Caillois zauważa:

Nieskończoność różnorodności [tych] ustrojów politycznych wiąże się z tym, w jakiej mierze przyznaje się pierwszeństwo jednemu lub drugiemu porządkowi przewag działających w przeciwnych kierunkach. Trzeba wybrać między dziedzictwem, to znaczy loterią, a zasługą, to znaczy współzawodnictwem. Jedni starają się w miarę możliwości utrzymać nierówność wyjściową za pomocą systemów zamkniętych kast czy klas, zastrzeżonych zawodów, dziedzicznych stanowisk. Inni, wprost przeciwnie, dbają o jak najszybsze krążenie elit, to znaczy o zredukowanie znaczenia przyrodzonego *alea*, tym samym coraz więcej miejsca udzielając coraz ściślej skodyfikowanemu trybowi rywalizacji⁸⁰.

Caillois zastrzega przy tym, że żaden z tych skrajnych ustrojów nie ma charakteru absolutnego. Los i okazja zawsze zająbiają się z osiągnięciami woli, wytrwałości, wiedzy i pracy. Podobnie w grze zwycięstwo wieńczy mieszaną przewagę, na którą składają się szczęśliwy traf i umiejętność gracza. „*Alea* i *agon* są zatem sprzeczne, ale chodzą w parze. Dzieli je stały konflikt, łączy istotny sojusz⁸¹”.

W grupie spod znaku *agon* i *alea* demokracja jest tym ustrojem, który – po początkowych wahaniach między przeciwstawnymi formami sprawiedliwości reprezentowanymi przez każdą z zasad⁸² – w toku swej ewolucji maksymalnie przybliżył się do

⁷⁹ Tamże, s. 95.

⁸⁰ Tamże, s. 98.

⁸¹ Tamże, s. 99.

⁸² „*Agon* oraz *alea* przynoszą odwrotne, lecz dopełniające się rozwiązania jednego i tego samego problemu: początkowej równości wszystkich bądź wobec losu – jeśli rezygnują z wykorzystywania osobistych zdolności i godzą się na postawę czysto bierną – bądź wobec warunków konkursu, jeśli od uczestników żąda się zmobilizowania wszystkich sił i dostarczenia niezaprzeczalnego dowodu własnej przewagi” (tamże, s. 97), co analizuje Caillois na przykładzie – uznanej przez współczesnych za doskonale egalitarną – procedury losowania urzę-

bieguna *agon*. Postępy demokracji opisuje Caillois jako „postępy sprawiedliwego współzawodnictwa, równości praw, potem względnej równości położenia, co z czasem pozwala wyrazić językiem faktów, w sposób substancjalny – równość wobec prawa, która dawniej była raczej abstrakcyjna niż konkretna”⁸³. Demokracja stała się dobrem powszechnym, a wśród procedur demokratycznych zwyciężył duch współzawodnictwa. Demokratyczna zasada polityczna

polega na zapewnieniu każdemu kandydatowi identycznych możliwości legalnego zabiegania o głosy wyborców. Ogólniej biorąc, pewna koncepcja demokracji, dosyć rozpowszechniona, ma tendencje do traktowania całej walki stronnictw jako swego rodzaju zawodów sportowych, które powinny reprezentować większość cech właściwych walkom toczonym na stadionie, w szrankach czy na ringu: określona stawka, poszanowanie dla przeciwnika i poszanowanie wyroków sądu konkursowego, wzajemna lojalność, a po zapadnięciu wyroku – rzetelna współpraca między dawnymi rywalami⁸⁴.

Przyjrzyjmy się dramatowi Trzebińskiego, wychodząc z założenia, że wybór takiej, a nie innej gry ujawnia charakter, styl, system wartości i perspektywy danego społeczeństwa. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że partia ping-ponga w *Aby podnieść różę...* jest przejawem współzawodnictwa. (Co więcej, partnerami w grze czyni Trzebiński szachistę i boksera, a więc przedstawicieli dyscyplin na współzawodnictwie opartych.) I oto zarówno postawę graczy, jak rozgrywany przez nich mecz przedstawia dramaturg jako niepoważne i nieodpowiedzialne, jako jałowy przejaw postawy, w której nie ma miejsca na żadne idee czy war-

dów w starożytnej Grecji, gdzie wybory wydawały się rodzajem szalbierstwa, rozwiązaniem mniej wartościowym, wydumanym przez arystokratów” (tamże). Należy ponadto pamiętać, iż uczestnikiem demokracji była wówczas jedynie uprzywilejowana grupa, o przynależności do której decydowała zasada *alea*, czyli dziedziczności. Stan ten, charakteryzujący także późniejsze formy demokracji, zaczął ulegać zmianie w XVIII wieku, wraz z ideą objęcia kategorią obywatelstwa wszystkich stanów społecznych.

⁸³ Tamże, s. 96.

⁸⁴ Tamże, s. 97.

tości – jakby sam model partnerskiej rywalizacji był neutralny aksjologicznie. Rozgrywka rywali jest w *Aby podnieść różę...* symbolem oderwania od rzeczywistości. Co więcej, sama rzeczywistość gry zostaje rychło anulowana kiedy zabraknie w niej piłeczki⁸⁵.

Na tym jednak dyskwalifikacji modelu *agon* nie koniec. W miarę, jak wzrasta skrajne zaślepienie i zapamiętanie graczy, staje się oczywiste, że współzawodnictwo (*agon*) zostało w *Aby podnieść różę...* przedstawione jako oszołomienie (*ilinx*). Połączenie *agon* i *ilinx* zalicza tymczasem Caillois do „związków zakazanych”:

Przede wszystkim jest jasne, że oszołomienie nie mogłoby iść w parze z ujętym w reguły współzawodnictwem. Bezwład, będący skutkiem oszołomienia lub wywoływany w innych wypadkach ślepą furją, stanowi dokładne przeciwieństwo kontrolowanego wysiłku. Zarówno bezwład, jak i furia niweczą warunki stanowiące istotę *agon*: odwołanie się do zręczności, siły, kalkulacji;

⁸⁵ W tym miejscu nasuwa się niezbyt fachowe – gdyż ahistoryczne – lecz nieodparte porównanie. Scenicznie znakomity pomysł gry bez piłeczki przychodzi na myśl – o przeszło dwa dziesięciolecia później – scenę z filmu Michelangelo Antonioniego *Powiększenie* (1966), w której odbywa się mecz tenisa (ziemnego tym razem, nie – stołowego) bez piłeczki właśnie. Do filmowej sceny idealnie przylega opis zawarty w didaskaliach *Aby podnieść różę...*: „Gra samymi ruchami, pustymi raketkami. Gra niesłychanie plastyczna, a jednocześnie prawie nawet muzyczna: w absolutnej ciszy” (I, s. 108). Mamy podstawy, by sądzić, że obaj twórcy zaczerpnęli swe rozwiązania z tego samego źródła. Antonioni otwarcie wskazał obszar swej inspiracji, wprowadzając na ekran grupę mimów. (Gra bez piłeczki to element podstawowego repertuaru mima.) Trzebiński – o czym wiemy z dziennika – interesował się pantomimą. Planował stworzenie pantomimicznego baletu. Występy mimów oglądał w cyrku przed wojną. Do cyrku wybrał się także raz w czasie wojny – z Bojarskim (por. *PI*, 18 X 1942, s. 147). Podobieństwo dramaturgiczno-choreograficznego pomysłu dubluje podobieństwo znaczeń. Obydwie sceny, choć odniesione do różnych kontekstów, są figurą erozji wszelkiego sensu. Wydrążenie z gry tego, co czyniło ją sensowną oznacza – na mocy symbolicznego przeniesienia – wydrążenie z rzeczywistości jądra rzeczy. Gra bez piłeczki to alegoria czystej negatywności, doskonałego Nic, które to pojęcie w *Powiększeniu* pojawia się wcześniej w rozmowie bohaterów (u Trzebińskiego osoby dramatu rozmawiają o bezsensie).

samoopanowanie; przestrzeganie reguł; chęć zmierzenia się na zasadzie równości; poddanie się z góry wyrokowi sędziego; uznanie obowiązku ograniczenia walki do umówionych ram itp. Nic by z tego nie zostało. Reguła i oszołomienie są stanowczo niezgodne ze sobą⁸⁶.

Do oznak oszołomienia (*ilinx*) dołączają u Trzebińskiego rozmaite przejawy naśladowania (*mimicry*). Obok odnotowanej już marionetkowości postaci zalicza się do nich pantomimiczny charakter poszczególnych scen oraz fakt, że gra w ping-ponga bez piłeczki jest niczym innym jak naśladowaniem prawdziwej gry.

W momencie „wypadnięcia” piłeczki z gry Arioni ogłasza: „nowa rzeczywistość dopędza nas naprawdę” (I, s. 109). Rozumiemy już, jakie mechanizmy ową rzeczywistością rządzą. Pod pozorami współzawodnictwa (*agon*) oglądamy w dramacie Trzebińskiego połączenie oszołomienia (*ilinx*) i naśladowania (*mimicry*). Wedle obrazu zawartego w *Aby podnieść różę...* społeczeństwo nowoczesne o demokratycznym rodowodzie osiąga stadium chwiejnej spoistości – opisane przez Caillois jako charakterystyczne dla kierowanych *ilinx* i *mimicry* „społeczeństw chaosu”. Z punktu widzenia urządzenia społecznego opartego na zasadzie współzawodnictwa, w modelu społeczeństwa wyłaniającym się z *Aby podnieść różę...* tkwi defekt, który objaśnić można pojęciem socjologicznej próżni⁸⁷. „Próżnia socjologiczna” oznacza wyłączność więzi pionowych w sytuacji braku więzi poziomych opartych na wspólnie akceptowanych normach, wzajemnym zaufaniu i umiejętności współdziałania. Wszystko to składa się na nieobecność

⁸⁶ R. Caillois, dz. cyt., s. 70.

⁸⁷ Termin „próżnia socjologiczna” stworzył i ogłosił w 1977 roku na V Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Krakowie Stefan Nowak. Według niego: „Pomiędzy poziomem grup pierwotnych a poziomem narodowej społeczności istnieje (...) rodzaj próżni socjologicznej. Gdybyśmy chcieli naszkicować gigantyczny »socjogram« oparty na ludzkich poczuciach grupowej więzi i identyfikacji, to tak pojęta struktura (...) jawiłaby się jako »federacja« grup pierwotnych, rodzin i grup opartych na przyjaźni, zjednoczonych w narodowej wspólnoty z bardzo słabymi innymi typami więzi pomiędzy tymi dwoma poziomami” (tenże, *Przekonania i odczucia współczesnych*, w: *Polaków portret własny*, Kraków 1979, s. 128).

życia społecznego i właściwych mu form organizacji, które byłyby zdolne pośredniczyć między jednostką a władzą zwierzchnią. Potęga władzy realizuje się wówczas wobec ludzi rozproszonych i samotnych, nie mających na nią żadnego wpływu, znajdujących oparcie co najwyżej w związkach ściśle osobistych. Stan taki można określić również mianem próżni demokratycznej typowej dla zbiorowości – dzisiejszym językiem mówiąc – nieobywatelskiej, cechującej się atomizacją i wzajemną nieufnością⁸⁸. Perspektywa otwierająca się przed zbiorem ludzi osobnych to najczęściej stagnacja, niekiedy jednak – zbiorowe szaleństwo.

W świecie przedstawionym *Aby podnieść różę...* podjęte przez dyktatorów dwie różne – a konkretnie przeciwstawne – próby: zintegrowania społeczeństwa wokół ideologii (Deromur Ilfare) lub odrodzenia struktur demokratycznych (Wozub Teneroit) spełniają na niczym. Obaj dyktatorzy bez oporów włączają się w uniwersum oszołomienia i naśladowania. Rzeczywistość miesza się z grą, co Caillois opisuje jako niezwykle niebezpieczne. Badacz pisze o stanowczym przeciwstawieniu świata gry – światu rzeczywistemu, podkreślając, że gra jest nade wszystko czynnością „na marginesie”⁸⁹. „Jeśli jednak nagle odrzuci się konwencję lub przestanie się odbierać ją jako konwencję? Jeśli nie przestrzega się wyodrębnienia? W takiej sytuacji niewątpliwie nie ostoi się ani kształt gier i zabaw, ani właściwa im swoboda. Pozostaje je-

⁸⁸ Również w tym punkcie Trzebiński przyjmuje perspektywę fatalistyczną. Nie wyjaśnia przyczyn przedstawianego stanu rzeczy. Nie dowiadujemy się, czy degeneracja demokracji nastąpiła sama z siebie, czy pod wpływem czynników zewnętrznych i jeżeli tak, jakich. Skonstruowany w *Aby podnieść różę...* obraz budzi pytania o swą zasadność i zwraca uwagę arbitralnością podobną do spotykanej w konfederacyjnych koncepcjach na temat ustroju demokratycznego.

⁸⁹ „Oczywiście gry i zabawy nie mogą jako takie wykroczyć poza właściwy sobie teren (szachownica, szranki, boisko, tor wyścigowy, stadion, scena) ani poza przeznaczony im czas, z którego końcem nieuchronnie zamyka się ów nawias, jakim jest czas gry. (...) Ponadto w grach i zabawach ścisły i kategoryczny kodeks bezapelacyjnie rządzi amatorami, których uprzednia zgoda jawi się jako warunek ich udziału w czynności wyodrębnionej i całkowicie umownej” (R. Caillois, dz. cyt., s. 47).

dynie – niby apodyktyczny tyran – postawa psychiczna, która powodowała wybór tego właśnie, nie zaś innego rodzaju gry czy zabawy⁹⁰. W *Aby podnieść różę...* – jak widzieliśmy – pozostaje postawa oszołomienia i naśladowania prowadząca do alienacji. Wyzwolenie *ilinx* i *mimicry* z ograniczonych ram czasowych i z ryzów umowności równa się trwałemu zamąceniu percepcji i zamroczeniu świadomości. Zarówno jedna, jak druga zasada „podporządkowuje sobie w człowieku rozum i wolę. W rezultacie człowiek staje się niewolnikiem dwuznacznych i upajających uniesień, (...) w istocie zaś traci własne człowieczeństwo i ostatecznie ulega zagładzie⁹¹. Degradacji oraz – symbolicznej czy realnej – zagładzie jednostki towarzyszy degeneracja wspólnoty:

W warunkach normalnych [oszołomienie i naśladowanie] występują w formach pośrednich, wypranych z namiętności, oswojonych, jak tego dowodzą różnorodnie zjawiska, liczne, lecz drugorzędne i pozbawione znaczenia. Zachowują one jednak dostateczną siłę, by w każdej chwili móc wciągnąć rzesze w jakiś niesamowity obłęd. Historia dostarcza tu aż nadto zadziwiających i przerażających przykładów – poczynawszy od krucjat dziecięcych w średniowieczu aż po dyrygowany obłęd zjazdów norymberskich w dniach Trzeciej Rzeszy⁹².

W *Aby podnieść różę...* to nie grający grają w grę, lecz gra gra grającymi. Uczestnicy meczu są częściami zamkniętej całości, kompletnej i niezmiennej, zdolnej funkcjonować w nieskończoność bez jakiegokolwiek interwencji z zewnątrz⁹³. Teoretycznie grę

⁹⁰ Tamże. Komentując dewiacje, jakim ulegają gry i zabawy na skutek zachwiania umownej granicy między nimi a rzeczywistością, Caillois jako szczególnie zgubne opisuje wypaczenie zasady oszołomienia. Zamącenie świadomości potrafi wyzwolić od ciężaru wspomnień i od lęku związanego z odpowiedzialnością oraz wymaganiami stawianymi przez świat. Od doświadczonego w ten sposób uczucia ulgi niedaleko do uzależnienia: pragnienia, aby raz osiągnięty stan trwał permanentnie.

⁹¹ Tamże, s. 74.

⁹² Tamże, s. 110.

⁹³ Zebranych w sali hotelu „Marokko” – Kangara, Garpadattego (białych), Deromura i Wozuba (czarnych) – opisuje Trzebiński na podobieństwo figur szachowych, pionków w grze. Deromur i Kangar

mógłby jeszcze zniweczyć ten, kto ujawniłby nonsensowność jej zasad, ich czysto konwencjonalny charakter. Jednak po zlikwidowaniu bariery między grą a rzeczywistością, a ściślej po wessaniu rzeczywistości przez grę, operacja taka – próbuje ją przedsięwziąć Riza – przestaje być możliwa. Tymczasem Arioni błędnie ocenia odcięcie od rzeczywistości i świadomości, jakie jest udziałem grających oraz wynikającą z tego rodzaju alienacji ich inercję i *de facto* ubezwłasnowolnienie. Docent socjologii – w danym wypadku specjalista od wykorzystywania defektów społecznego mechanizmu – przechodzi do akcji. Sięga po władzę nad światem, który do końca przejrzał i zrozumiał. Nie ukrywa przy tym, że metodą jego działań będzie niestroniąca od przemocy manipulacja⁹⁴. Zamierza ukazać się walczącym stronom jako wcielenie wzajemnie sprzecznych i wykluczających się ideałów każdej z nich. Ów manewr – niemożliwy, jeśli przypisywać słowom i ideom realne znaczenia – dla cynika nie przedstawia najmniejszej trudności. Ostatnie słowa Arioniego to zapowiedź rozpuszczenia różnic w doskonałej tożsamości, którą uosabia, a następnie narzuci przywódca.

„tworzą sobą dziwną szachownicę” (didaskalia – III, s. 155). Równie odczłowieczony okazuje się duet polityków: „przypominają sobą dwa czarne zygzaki, podstawki na kaktusy” (didaskalia – III, s. 166). Centralne miejsce sceny zdominowane początkowo przez figury białe, w chwili wkroczenia Deromura staje się biało-czarne, aż – wraz z pojawieniem się Wozuba – ulega zaczernieniu.

⁹⁴ Erich Fromm nadmienia o oboczności terroru i manipulacji psychologicznej jako typowych narzędzi sprawowania władzy w „chorym społeczeństwie” (por. tenże, *Zdrowe społeczeństwo*, dz. cyt., s. 352). „Chore społeczeństwo” określa myśliciel jako zbiorowość poddaną procesom automatyzacji i alienacji, a więc dokładnie tym, które oglądamy w *Aby podnieść różę...* W miarę postępów automatyzacji i alienacji terror przestaje być potrzebny. W drugiej kolejności zanika manipulacja. Zatomizowana zbiorowość traci bowiem suwerenność i orientację do tego stopnia, że uwewnętrznia i przyjmuje za swoje to, co wcześniej trzeba było narzucać jej – fizyczną oraz mentalną – przemocą. Zamiast społeczeństwa mamy wówczas „automaty posłuszne, choć nie używa się wobec nich przemocy, bez przywódcy podążające w żądanym kierunku (...). Ta alienacja i automatyzacja prowadzi do narastającego szaleństwa. Życie nie ma sensu, nie istnieje radość, wiara, rzeczywistość” (tamże).

W *Aby podnieść różę...* klęskę ponosi coś więcej aniżeli tylko idee i ustroje reprezentowane przez Deromura i Wozuba. Gra w ping-ponga przekształca się ze współzawodnictwa w oszołomienie. Demokratyczny przywódca, Wozub, porzuca swoje poglądy bez chwili zastanowienia. Arioni wychodzi na ulicę dzielić i rządzić pod hasłem niwelowania różnic. Podwójnie przypieczętowaną klęskę ponosi sama zasada dialogu, różnorodności, współzawodnictwa jako motoru jednostkowego i społecznego rozwoju.

*

Komentując zapis w dzienniku Trzebińskiego dotyczący projektu jednoaktówki po witkacowsku metafizycznej i formalnej, Marta Piwińska wyraża pogląd, iż w *Aby podnieść różę...* – jakkolwiek pod wieloma względami dramat młodego artysty jest „bardzo »witkacowski« – raczej trudno doszukać się metafizyki”⁹⁵. Trzebińskiego wizja przyszłości – pisze Piwińska – zgadza się z przewidywaniami Witkacego: „Po katastrofie zacznie się mechanizacja społeczna. Bohaterowie Trzebińskiego są awangardą nowego świata, historia musi ich dogonić, by stać się nowoczesna. Dlaczego? Bo ci sportowcy są właśnie antycypacją odmetafizycznionego świata, na tym polegają ich mistrzostwo i nowoczesność”⁹⁶. Badaczka poświęca uwagę również dyktatorom, zauważając, że „Zostali przez grę wciągnięci w formę, nie oni grają ze sobą, lecz stali się grą, zostali »sformowani« w szachowo-pingpongowo-polityczno-estetyczną symetrię odbić”⁹⁷. Jednakże, co Piwińska przenikliwie wykazuje, mimo zewnętrznych podobieństw ich przygoda nie ma nic wspólnego z Gombrowiczowskim „wciągnięciem w formę” polegającym na „rymowaniu” sytuacji, bohaterów, ich działań przez psychologiczny przymus komunikacji: „U Gombrowicza wciąganie w grę to wciąganie w sieć międzyludzką porozumień, to gra-informacja, sformowana w reguły »gęby« i »pupy«, gra psychologii zbiorowej,

⁹⁵ M. Piwińska, dz. cyt., s. 143.

⁹⁶ Tamże, s. 146.

⁹⁷ Tamże.

psychologii kultury. U Trzebińskiego to inna gra i forma; sportowa forma walki »poza dobrem i złem« jest modelem innej gry zbiorowej⁹⁸. Podobnie – twierdzi badaczka – trudno tu o porównanie z Czystą Formą Witkacego pozostającą w ścisłej relacji z Tajemnicą Istnienia.

Czy faktycznie? Witkacy pisał o nowych horyzontach „teatru poza pojęciami śmiechu i płaczu, życiowego komizmu lub tragiizmu, teatru czystego, pozbawionego kłamstwa a dziwnego jak sen, w którym przez wypadki niczym życiowo nieusprawiedliwione, śmieszne, wzniosłe czy potworne, przeświecałoby łagodne, niezmiennie, z Nieskończoności promieniujące światło *Wiecznej Tajemnicy Istnienia*”⁹⁹. Marta Piwińska zestawiała wyczerpującą listę różnic między dramatem Trzebińskiego a teatrem Witkiewicza-syna¹⁰⁰. Artystów różnią poszczególne rozwiązania drama-

⁹⁸ Tamże, s. 146-147.

⁹⁹ S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 306. Cytowany tekst pochodzi z 1921 roku, a więc z okresu, w którym Witkacy sugerował jeszcze pozytywny walor Tajemnicy Istnienia i jej konstruktywne, sensotwórcze oddziaływanie na ludzką egzystencję. W latach 30. Tajemnica Istnienia w systemie filozoficznym Witkiewicza-syna ulega dookreśleniu. Artysta nazywał ją Nicością i „bezsensem ostatecznym, najgorszym, bo do cna uświadomionym (por. tenże, *Szewcy*, dz. cyt., s. 444).

¹⁰⁰ W swym szkicu *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego* badaczka analizuje zbieżności i rozbieżności między *Aby podnieść różę...* a teatrem Witkacego, stwierdzając formalno-warsztatową naturę podobieństw i obecność modyfikacji w głębszej warstwie utworu Trzebińskiego. Do podobieństw należą: a) opalizująca znaczeniowo i będąca polem słowotwórczego popisu onomastyka; b) „marionetkowość” postaci; c) typ deformacji i konstrukcji (postaci, działań, układu zdarzeń), w którym przejawia się „samowola pisarska”, z jaką życiowa (psychologiczna, przyczynowo-skutkowa *etc.*) motywacja zdarzeń zostaje zastąpiona logiką formalno-konstrukcyjną; d) konwersacyjność sztuki; e) przedstawienie na scenie pozoru działania zamiast działania „życiowego” i dominacja pierwszego nad drugim. Przedmiotem parafrazy stwarzającym okazję do istotnych modyfikacji są dla Trzebińskiego: a) sytuacja i temat, czyli rewolucja jako moment, w którym następują narodziny nowego świata i zagłada starego, przy czym Witkacego interesuje świat ginący, Trzebińskiego zaś – mający nadejść; b) podział na zewnętrzną przestrzeń-więzienie-matnię i ze-

turgiczne oraz zakres poruszanych problemów. Jednakże, czy forma, jaką przybiera w *Aby podnieść różę...* gra w ping-ponga, nie ma nic wspólnego z ujawniającą się w jego dramacie – nie tajemnicą wprawdzie – lecz zasadą istnienia bliską rozpoznaniom późnego Witkacego? Jeżeli zaś metafizyka w najpierwszym sensie oznacza wiedzę o podstawowych zasadach bytu, czy nie mamy tu do czynienia z metafizyką właśnie?

Twierdzącą odpowiedź na pierwsze pytanie odnajdujemy w słowach Arioniego skierowanych do Deromura: „Ale tu trzeba, dyktatorze, pańskiego uczestnictwa w grze, pańskiego zaślepienia nią: dopiero wtedy dojrzeć można prawdę” (II, s. 142-143). Jaka prawda objawia się w zaślepieniu grą? Rdzeniem gry jest oszołomienie nazwane przez Caillois „urzeczeniem pustką”¹⁰¹. W tej kwestii nie trzeba zresztą nawet odwoływać się do stwierdzenia francuskiego badacza. Sam Trzebiński bowiem w tekście dramatu używa bliźniaczego sformułowania, mówiąc o „zahipnotyzowaniu próżnią” (didaskalia – I, s. 110). W didaskaliach czytamy też o oczarowaniu (por. I, s. 108), zapatrzeniu (por. I, s. 109), o tym, jak „mistrzowie świata poruszają się przy stole w skupieniu, tajemniczo” (I, s. 110) i o „cichej, tajemniczej, działającej jak taniec grze pustymi rakietskami” (III, s. 155). Czytamy wreszcie o Rizie Obliwii „przerażonej metafizycznie” (III, s. 148). W *Aby podnieść różę...* dochodzi do metafizycznego objawienia: epifanii pustki jako jądra wszechrzeczy.

wnętrze, z tym że u Trzebińskiego to wnętrze oddziałuje na zewnętrzne i narzuca dalszy bieg wypadków, nie odwrotnie; c) odmienność sportretowanej elity, w tym odmienność typu dyktatora: „Bohaterowie Witkacego, »tytani« też czasem chcieli zapanować nad historią, zostawali dyktatorami, wodzami, twórcami państw. Czy po to, by zapanować nad rzeczywistością? Wydaje się, że raczej po to, by przez władzę osiągnąć maksimum własnych możliwości. (...) rządzić to dla nich forma »życiowej twórczości«. (...) Oni nie rządzą, lecz kreuja nowe rzeczywistości. Nie historię tworzą, lecz tworzą w historii, artyści” (M. Piwińska, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, dz. cyt., s. 150); Arioni Trzebińskiego to pozbawiony osobowości element bezosobowego procesu; d) geometryczność scenografii, gestu, symetria koloru kostiumów i par postaci, także ich przemian; o ile jednak u Witkacego geometryczność stanowi tło dla działań, o tyle u Trzebińskiego jest kluczem do tego, co najważniejsze.

¹⁰¹R. Caillois, dz. cyt., s. 54.

Manekiny zamiast ludzi. Zachwiane proporcje. Zakłócenie porządku perspektywicznego. Anarchia cieni. Przedmioty – przypadkowo, irracjonalnie rozrzucone lub sklecone ze sobą równie irracjonalnie i przypadkowo – pojawiające się tylko po to, by zamaniestować swą obecność pozbawioną funkcji i znaczenia. Otwarte przestrzenie lub wnętrza zagrożone do granic możliwości jakby dla zneutralizowania napierającego *horror vacui*. Świat całkowicie martwy. Bezdźwięczny i pogrążony w bezruchu. Pionierem nowego widzenia był Giorgio de Chirico. De Chirico „doznał objawienia, podczas którego miał wrażenie, że widzi otaczający go świat po raz pierwszy”. „Głęboki bezsens życia”, jaki go wówczas poraził – zgodny z „tragicznym duchem filozofii Nietzschego” – próbował następnie zawrzeć w płótnach określonych przez Apollinaire’a mianem „malarstwa metafizycznego”¹⁰². W latach pierwszej wojny światowej do de Chirico dołączył między innymi Carlo Carrà, aby współtworzyć malarską „szkołę metafizyczną”. Włoscy artyści przedstawiali świat jako pozór „w taki sposób, abyśmy dojrzeliby, że i pod spodem nie ma nic, co nie byłoby pozorem”¹⁰³. Udało im się odsłonić absurd, czyli – by użyć sfor-

¹⁰²Por. G. Lista, *Hasło: Metafizyczne malarstwo (pittura metafisica)*, w: *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, przeł. H. Andrzejewska, H. Górski, B.A. Matusiak, K. Szczepkowska-Naliwajek, Z. Naliwajek, Warszawa 1998. Korzystałam też ze szkicu: R. Salvadori, *Od futurizmu do Novecento Italiano*, przeł. H. Kralowa, w: tenże, *Poszukiwanie nowoczesności, tłumacze różni*, Gdańsk 2001, s. 77-93. Trwanie „szkoły metafizycznej” przypada na okres 1911-1918.

¹⁰³W. Schmied, *Giorgio de Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, w: *Giorgio de Chirico*, réd. W. Rubin, W. Schmied, J. Clair, Paris 1983, s. 109. Charakterystyczne, że przedstawiciele „szkoły metafizycznej” – Carrà, Morandi, Sironi, de Pisis, Soffici – mieli za sobą okres futurystyczny. Na stronę de Chirico przeszli w wyniku rozczarowania konfrontacją futurystycznego hurraoptymizmu z realiami współczesnego świata, w tym I wojny światowej. Wszelako nie wytrwali długo w rygorach metafizyki absurdu. Około roku 1918 poczęli zwracać się ku klasycyzmowi, co historycy sztuki tłumaczą poszukiwaniem pociechy i bezpieczeństwa psychologicznego. Ochronę przed lękiem i neurastenią gwarantowało im poddanie się konserwatyzmowi i tradycji (por. W. Rubin, *De Chirico et la modernité*, tamże, s. 9-37). W efekcie surrealiści zaliczyli do gro-

mułowania Camus – „cechę świata pozbawionego wszechobejmującego sensu, świata zagadkowego, w którym czujemy się obco, »skoro braknie wspomnienia utraconej ojczyzny albo nadziei na ziemię obiecaną«”¹⁰⁴.

Na jednym z obrazów Carrà z 1917 roku widzimy ciasne i niskie wnętrze z drzwiami i oknem, przez które prześwieca ciemność. Klaustrofobiczną przestrzeń wypełniają: dziwny ostrosłup w jaskrawych kolorach, stół wysoki na trzy czwarte pomieszczenia i dwa obrazy, z których jeden przedstawia wyludniony krajobraz przemysłowy, drugi zaś – stylizowaną mapę fizyczną nieznanego kontynentu z tarczą strzelniczą w lewym dolnym rogu. (Na mapie można rozpoznać odwrócony kontur Półwyspu Apenińskiego.) Spojrzenie przyciąga jednak przede wszystkim stojący na prostokątnej drewnianej „podstawce” manekin bez twarzy, z dłońmi i stopami o niepełnej artykulacji, przypominający odlew z surowego betonu. Betonowy antropomorficzny kształt tworzy jedną bryłę z betonowym strojem tenisowym – plisowaną spódniczką, sportową bluzką z krawatem i kusym żakiem. Betonowe dłonie kukły znajdują przedłużenie odpowiednio w tenisowej piłce z betonu i betonowej rakiecie. Obraz nosi tytuł *Muza metafizyczna*¹⁰⁵.

na „żywych trupów” lidera grupy, de Chirico, który w 1920 roku na jednym ze swych obrazów napisał „*Pictor classicus sum*” i wyobraził siebie pod postacią marmurowego antycznego popiersia. W latach 30. de Chirico nazwał chorobami wieku na równi nazizm i nowoczesność, nie bacząc, iż hitlerowska doktryna potępiła nowoczesność również w sztuce i nakazywała powrót do „zdrowej” *arche*. Pionier malarstwa metafizycznego nie dostrzegł antagonizmu między nowoczesnością eksponującą problemy i wyzwania swojego czasu a nazizmem, który zasłaniał stan faktyczny ekranem antyku (por. J. Clair, *Dans la terreur de l'Histoire*, tamże, s. 39-54). Malarze metafizyczni porzucili artystyczne uniwersum, w obrębie którego udało im się wyrazić wiele z nowoczesnej kondycji człowieka i świata. Uciekli od nowoczesności, nie widząc, że ich twórczość spod znaku *maniera antica* dziwnie przybliżyła się do estetycznych objawów drugiej choroby wieku.

¹⁰⁴L.B. Jennings, dz. cyt., s. 281. Cytaty wewnętrzne za: A. Camus, *Mit Syzyfa*, w: tenże, *Eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 93.

¹⁰⁵Na *Muzę metafizyczną* zwróciła moją uwagę Maria Janion, co odnotowuję z wdzięcznością.

Nie mamy pewności, czy Trzebińskiemu znany był dorobek „szkoły metafizycznej”, co nie umniejsza faktu, że między *Aby podnieść różę...* a malarstwem Włochów istnieje niewątpliwe powinowactwo – na poziomie wrażliwości i wizji¹⁰⁶. Podobnie jak metafizyczni malarze, Trzebiński w swym dramacie opisuje świat po śmierci Boga i człowieka. Zwiastuje porządek tyleż bezludzki i bezsensowny, co nieodwołalny i nieunikniony w swym bezsensie. I podobnie jak włoskim artystom udaje mu się znaleźć w *Aby podnieść różę...* przejmujący wyraz dla metafizyki pustki.

*

Aby podnieść różę... jest dramatem społeczno-politycznym i egzystencjalnym zarazem, choć nie prezentuje dojrzałego, przemyślanego gruntownie systemu poglądów. O wybitnej jakości utworu stanowią zwięzłość oraz polot i artystyczna brawura, z jakimi Trzebiński przeprowadza swe dramaturgiczne przedsięwzięcie. Na szczególnie wysoką ocenę zasługuje fakt, że ciężar całości spoczywa na czysto teatralnych środkach wyrazu (geście, choreografii, efektach dźwiękowych, dekoracjach). Partie dyskursywne występują tu na równych prawach z innymi nośnikami sensu. Sztuka dramatyczna pod piórem Trzebińskiego osiąga wysoki stopień artystycznej autonomii i dostarcza przykładu udanej realizacji Witkacowskiego postulatu „formalnego traktowania elementów znaczeniowych”. Owszem, miejscami można zarzucić *Aby podnieść różę...* myślowe uwikłanie w konfederacyjną ideologię. Nie obejmuje ono jednak najistotniejszej warstwy utworu i nie dotyka jego przesłania. Ostrość widzenia oraz pasja analityczno-krytyczna okazują się przemożne, silniejsze od potrzeby pocieszającej ułudy i prostego remedium na problemy często nie-

¹⁰⁶ Arioni, który poznał podszewkę rzeczywistości, przypomina Wielkiego Metafizyka z obrazu de Chirico o tym samym tytule (1917) – antropomorficzną kukłę bez twarzy, dominującą nad zmartwiałą przestrzenią miejską i skarłałą sylwetką ludzką w oddali. Wielki Metafizyk jest zbitką rozmaitych przedmiotów – skrzynek, desek, przyrządów kreślarskich – z których w jednej czwartej wysokości zwiesza się czerwona tkanina: na pewno mięsista, może *frotté* (czyżby szlafrok?).

rozwiązywalne. Walory formalne oraz bezkompromisowość wizji Trzebińskiego sprawiają, że *Aby podnieść różę...* przekracza ramy epoki i wychyla się w kierunku późniejszych zdobyczy teatru absurdu. *Aby podnieść różę...* stanowi intelektualne i artystyczne zwycięstwo artysty – nad czasem, nad doraźną presją polityczną, nad chaosem świata, wreszcie nad samym sobą.

Z laboratorium dramatu – autorska egzegeza

Rok po ukończeniu *Aby podnieść różę...* Trzebiński napisał teoretycznoliteracki artykuł *Z laboratorium dramatu*. Tekst ten należy moim zdaniem rozpatrywać nie – łącznie, lecz w perspektywie porównawczej z *Aby podnieść różę...*, z uwzględnieniem następstwa czasowego. (Inaczej niż Marta Piwińska, która dramat Trzebińskiego potraktowała jako realizację postulatów zawartych w artykule.) *Z laboratorium dramatu* – obok niezależnego wywodu na temat rodzaju literackiego, jakim jest dramat – zawiera autorską interpretację *Aby podnieść różę...*, w której Trzebiński wycofuje się z rozwiązań przyjętych w swej sztuce. Artykuł składa się z pięciu części problemowych.

W częściach pierwszej i drugiej Trzebiński formułuje postulat: „nadać rzeczy sens dramatyczny –!”¹⁰⁷. Autorowi chodzi o nowy sposób traktowania w dramacie rzeczy–przedmiotu, o stworzenie dramatu, „w którym partnerami byłiby: człowiek i rzecz”¹⁰⁸. Dramat dotychczasowy – wywodzi Trzebiński – zorientowany był na człowieka: walczącego z fatum w antyku, w późniejszych epokach zaś uwikłanego w relacje międzyludzkie albo w konflikty rozgrywające się w jego własnym wnętrzu. Rzecz w dramacie była nieobecna. W dramacie antycznym – w ogóle. W dramacie szekspirowskim, molierowskim, mieszczańskim występowała zaledwie jako tło lub rekwizyt uwypuklający ludzkie działania i gesty.

¹⁰⁷ S. Łomień [A. Trzebiński], *Z laboratorium dramatu*, w: tenże, *Aby podnieść różę...*, dz. cyt., s. 173.

¹⁰⁸ Tamże, s. 172.

Dramat symboliczny rzecz dowartościował, ale – zdaniem Trzebińskiego – było to dowartościowanie pozorne:

Rzecz pozostawała samym medium sił, znaczeń, sensów wyższych i bardziej tajemniczych.

Siły te i znaczenia w rzeczy się wprawdzie objawiały i językiem rzeczy mówiły, ale nie znaczy to bynajmniej, aby tym samym rzecz dramatyzowała i stawała się partnerem w jakiejś walce¹⁰⁹.

Partnerstwo rzeczy i człowieka ma stać się możliwe w wyniku upodmiotowienia rzeczy. Zdaniem Trzebińskiego rzecz zasługuje na podmiotowość, ponieważ jest obiektywna – nie tylko w sensie fizycznego istnienia. Walor obiektywności posiada także znaczenie rzeczy–przedmiotu.

Rzecz powinna przemówić i zacząć działać – bezpośrednio. Operuje wartościami obiektywnymi, jak człowiek. Jest pięknem, jest brzydotą nie dlatego, że my ją tak widzimy: jest jednym czy drugim bez względu na nas. Obiektywnie.

Prześladuje nas wprawdzie jeszcze inna trudność: w jaki sposób rzecz ma osiągnąć dramatyczny aktywizm. Trudność ta jest istotna i wymagałaby rozwiązań możliwie precyzyjnych, konkretnych i oryginalnych. W artykule tak ramowym, jak mój, nie ma miejsca na zarysowanie tych możliwości na jakichś konkretnych przykładach.

Punktem wyjścia jest jednak samodzielność rzeczy w dziedzinie wartości. Obiektywność¹¹⁰.

Tak więc, według Trzebińskiego, znaczenie rzeczy jest zawarte w niej immanentnie i pozostaje niezmiennie – niezależne od ludzkiego postrzegania. Stwierdzenie takie wypływa z niewypowiedzianego założenia, iż znaczenia i wartości są pierwotniejsze od człowieka, wyprzedzają wręcz istnienie rodzaju ludzkiego. Przeczy to elementarnej wiedzy o intersubiektywnym pochodzeniu i historycznej ewolucji języka i etyki – szerzej: ludzkiej kultury i cywilizacji. Ale Trzebiński odsuwa od siebie wiedzę o stanie faktycznym i myśl o rzeczywistości empirycznej. Zamiast wątpić, na oczach czytelnika kreuje mit pierwotnej i suwerennej

¹⁰⁹Tamże, s. 173.

¹¹⁰Tamże, s. 174-175.

obiektywności (wartości i znaczeń), a więc mit normatywnie rozumianego absolutu. Konsekwencją obiektywnego charakteru wartości i znaczeń jest ich niezmienność – mit niezmienności to pochodna mitu absolutu.

Jak w świetle powyższych ustaleń przedstawia się relacja: człowiek – rzecz?

Rzeczy są tajemniczymi akumulatorami wartości: złych i dobrych. Ludzie, wiążąc się z rzeczami, kontaktując się z nimi – zaczynają świecić.

Rzeczy narzucają nam swoje wartości i wyzywają nasze¹¹¹.

Zwraca uwagę ukryta w powyższym fragmencie astronomiczna metafora ciała niebieskiego emitującego energię świetlną i posiadającego w swej orbicie podporządkowane mu satelity świecące światłem odbitym. Gwiazdą u Trzebińskiego jest rzecz. Ciałem satelickim – człowiek. Relacja: człowiek – rzecz została gruntownie przewartościowana i odwrócona. Jak wcześniej człowiek dominował nad rzeczą, tak teraz rzecz dominuje nad człowiekiem: dyktuje mu znaczenia i wartości. Rewersem autonomizacji, upodmiotowienia rzeczy jest uprzedmiotowienie człowieka, odebranie mu prawa do samostanowienia. Trzebiński pragnie, aby obiektywność „przemówiła i zaczęła działać – bezpośrednio”, a więc bez zapośredniczenia i, tym samym, bez relatywizacji. Jakie wynikają stąd konsekwencje dla człowieka? Człowiek żyje przecież i działa w sferze dalece nieobiektywnej. Jediną dostępną człowiekowi formą obiektywności jest intersubiektywność, wielokrotnie zapośredniczona i złożona – zatem relatywna. Intersubiektywność jest istotą ludzkich wytworów: języka i etyki. Także sztuki. Sztuka to kwintesencja relatywności. Sens dzieła sztuki zmienia się w zależności od odbiorcy i kontekstu interpretacyjnego. Samo zaś dzieło w momencie powstania stanowi wyraz jednostkowej subiektywności artysty, który świadomie operuje tym, co zmienne, wieloznaczne. (W tekście Trzebińskiego zaś do mitów obiektywności i niezmienności dołącza mit jednoznaczności.)

¹¹¹Tamże, s. 175.

Wiary w niezapośredniczoną obiektywność nie da się pogodzić z pozostawaniem w obszarze języka i sztuki. Czym jest język i sztuka, widać na przykładzie *Aby podnieść różę...* Dramat Trzebińskiego został zbudowany na fundamencie polisemii i arbitralności znaku. (Jako poeta Trzebiński fascynował się homonimem.) Wieloznaczą słowa: kula – dla jednego „ziemska”, dla innego – „w łeb”; champion to tytuł każdego mistrza świata w boksie, ale także identyfikator Kangara, a poza tym nazwa własna fabryki piłeczek ping-pongowych. Wieloznaczy komunikat: „Nas nie rozumieć nie wolno!” Dla nadawcy zbiorowym podmiotem są w tym zdaniu rewolucjoniści. Dla odbiorcy – windziarze. Nic to w porównaniu z rozpętaną wokół czerwonej kokardy Obliwii orgią arbitralności znaku i zawartej w nim relacji między znaczącym a znaczącym. Czerwona kokarda po pierwsze jest kokardą do włosów, po drugie – kokardą z tradycji dworsko-rycerskiej (którą dama przypina rycerzowi, aby mógł wystąpić w jej barwach na turnieju), po trzecie – symbolem rewolucji. W pierwszym wcieleniu kokarda oznacza samą siebie (choć nie wiemy, czy służy do spinania włosów, czy występuje tylko w funkcji wabiącej ozdoby). We wcieleniu drugim – miłość i konkretnie Rizę Obliwę. W trzecim jest znakiem rewolucji, ale i tak pozostaje dwuznaczna – może bowiem wskazywać zarówno na obóz Deromura, jak Wozuba. Aby rzecz dodatkowo skomplikować, do sprawy kokardy miesza się czerwony sznur od szlafroka wyciągnięty z kieszeni i przewieszony przez szyję Arioniego. Po wyrzuceniu kokardy przez okno ma on szansę wystąpić w jej zastępstwie. Ponadto u Trzebińskiego płynne jest nie tylko znaczone, ale i znaczące. Kokarda potrafi zmienić tożsamość i stać się różą – na przemian: prawdziwą i nieprawdziwą. Prawdziwą, bo Arioni zachwyca się jej zapachem. Sztuczną, bo bez kolców. Jakkolwiek na koniec słyszymy, że ta nieprawdziwa róża kolce jednak – choć w przenośni – posiada.

Czy można z tego cokolwiek zrozumieć? Na pewno wiadomo jedno: można nie zrozumieć. Nie zrozumieć wolno, bo takie jest prawo sztuki. Z chwiejności znaczeń uciec można w jednoznaczność zaprzeczającą intersubiektywności i relatywizmowi. W *Aby podnieść różę...* (we fragmentach poświęconych opozycji: zrozu-

miałe – niezrozumiałe) Trzebiński ośmieszył propozycję takiej ucieczki¹¹². W szkicu *Z laboratorium dramatu* wycofał się z zajmowanych wcześniej pozycji.

Część czwarta i piąta artykułu dostarczają autorskiej egzegezy sztuki. W *Aby podnieść różę...* Trzebiński poinformował nas o postaci, jaką przybierze porewolucyjny świat. W tekście *Z laboratorium dramatu* usiłuje sugerować, że jego przesłanie było zgoła inne.

W części trzeciej Trzebiński omawia zagadnienie: rodzaj dramatyczny a kwestia ustroju politycznego. Pytanie wyjściowe brzmi: jaki ustrój polityczny jest najlepszym „podglebieniem” dla dramatu? Trzebiński przyjmuje skonstruowane biegunowo założenie, że każdy ustrój dąży do harmonii społecznej, zaś istotę

¹¹²W *Aby podnieść różę...* opozycja: niezrozumiałe – zrozumiałe przekłada się na opozycję: sztuka – naród. Z ust Chłopca od windy słyszymy: „Kto nas nie rozumie, nie rozumie głosu narodu, a naród to nie jest artysta, aby miał prawo być nierozumiany... Jeżeli panowie nas nie rozumieją...” (I, s. 100). „nas, narodu, nie rozumieć nie wolno, bo naród nie jest artystą, żeby miał prawo być nierozumiany” (I, s. 115) – tak o rzeczce Bazarra. Deromur powtarza dogmat o zrozumiałości narodu wprowadzając doń freudowski lapsus i wyjaśniające uzupełnienie: „Ach, nie rozumiecie? A czy wiecie, że nas nie rozumieć w ogóle nie wolno. Że głos nasz jest głosem narodu, a naród nie jest kobietą, aby miał prawo być niezrozumiany. Że naród mści się, karze? Co?” (II, s. 134). Lapsus Deromura – jak to lapsus – nie jest przypadkowy. W pojęciu dyktatora–twardziela podobieństwo między artystą a kobietą zachodzi uderzające, jedyna różnica to różnica stopnia. „Kobieta” w jego ustach brzmi jeszcze gorzej, jeszcze bardziej pogardliwie niż „artysta”. W myśl stereotypu: kobiety nikt nie rozumie, lecz i ona sama nie rozumie, o co jej chodzi. Nauczy ją tego dopiero mężczyzna. Artysta zaś, choć nierozumiany, sam siebie rozumie. Wszystko to razem nie umniejsza faktu, że sztuka i kobiecość stanowią zaprzeczenie narodu. Naród miałby być obiektywny, niezmienny, jednoznaczny – najkrócej rzecz biorąc: męski. W wypowiedziach rewolucjonistów występuje w funkcji absolutu. Ale – rzecz znamienna – absolut narodu nie legitymizuje sam siebie. Chłopiec od windy, Bazarra, Deromur nie poprzestają na stwierdzeniu, że naród jest zrozumiały, bo jest zrozumiały. Wszyscy oni jako gwarancję zrozumiałości narodu przywołują siłę. Dopiero siła bowiem jest zrozumiała sama przez się. Możliwość niezrozumienia siły nie istnieje. Rozumie ją nawet bezrozumny.

dramatu stanowi konflikt międzyludzki bądź przebiegający we wnętrzu człowieka. Tu – podobnie jak w innych tekstach – odsłania się schematyzm i ślepa na rzeczywistość normatywność myślenia Trzebińskiego o polityce. Istniały wszak – i istnieją – ustroje oparte na zasadzie konfliktowania, atomizowania i demoralizowania społeczeństwa. (Co więcej, w *Aby podnieść różę...* Trzebiński ustrój taki znakomicie opisał – i to jako triumfujący.) Uwagę zwraca też samo postawienie problemu. Kluczowa staje się dla Trzebińskiego relacja między sztuką a polityką ujęta w kategoriach odpowiedniości. Przy czym pierwszeństwo w tej relacji, tak jak postrzega ją Trzebiński, przypada polityce. W szkicu *Z laboratorium dramatu* już nie tylko kształt, lecz samo istnienie sztuki uzależnia autor od polityki. W jego oczach sztuka przestaje być zjawiskiem autonomicznym – wszechstronnie komunikującym się z innymi dziedzinami życia w mniej lub bardziej ścisły sposób, ale bynajmniej nie na rozumianej wprost proporcjonalnie zasadzie przyczynowo-skutkowej. Pesymizm Trzebińskiego wynika z deprecjacji sfery artystycznej, z braku szacunku – a może nawet z pogardy – dla sztuki i artysty, a więc i dla samego siebie.

Sztuka zależy bezpośrednio od polityki – wywodzi Trzebiński. Zdawać by się zatem mogło, że budowanemu na konflikcie dramatowi najbardziej sprzyjać powinien ustrój konfliktowy, zły. „Jest to jednak przesada. Nie każde zło ustroju jest od razu dobrem w dramacie”¹¹³. Dalej rozważa autor przypadek ustroju totalitarnego, dając jego celną, odpowiadającą stanowi faktycznemu definicję. Totalitaryzm – pisze Trzebiński – skuwa sumienie, zabija pęd do samodzielności, narzuca poświęcenie życia i rezygnację z osobowości w imię idei, udaremnia postawę walki i odbiera samą walki możliwość. Decydując z góry o wszystkim, likwiduje bowiem konflikt. Totalitaryzm to miażdżące człowieka „fatum państwa” i „ananke narodu”¹¹⁴. W efekcie w totalitaryzmie zamiast z ludźmi mamy do czynienia z ludzkimi cieniami. A gdzie nie ma pełnowymiarowego człowieka, nie ma miejsca na dramat.

¹¹³S. Łomień [A. Trzebiński], *Z laboratorium dramatu*, dz. cyt., s. 176.

¹¹⁴Por. tamże, s. 177.

Trzebiński daje w ten sposób wyraz pesymizmowi antropologicznemu. Zakłada bowiem, że człowiek jest doskonałym produktem systemu: totalitaryzm zaprowadza regułę przewidywalności, więc i człowiek w totalitaryzmie staje się przewidywalny. Autonomia jednostki to dla Trzebińskiego fikcja. Nie przychodzi mu przez myśl, że „podglebie” dla dramatu – dla tragedii! – przedstawiać może konfrontacja jednostki z miażdżącą prasą ustroju.

A demokracja – ?

Na podglebiu ustrojów demokratycznych dramat miał znacznie więcej szans rozwoju i kwitnięcia. Tu, owszem – były żywioły, można się było brać za łby. Miało się prawo w imię własnej sprawy walczyć z kimś drugim. *Laisser-faire*. Więcej: to wzajemne, to nieustanne zmaganie się człowieka z człowiekiem miało stanowić rękojmię społecznego zdrowia. Sama walka dla walki już była tutaj – wartością.

A do tego, obok tej wolności, jeszcze – równość. Czyż może być wspanialsza gleba pod dramat – ? Czarniejszy jeszcze czarnoziem?¹¹⁵

Demokracja ustrojem dramatycznym? Można by odpowiedzieć twierdząco na to pytanie, gdyby w rozumowaniu Trzebińskiego nie pojawiło się niepokojące „ale”. W przytoczonej definicji demokracji tkwi istotna manipulacja, istotowe przekłamanie. Zdaniem autora stronami demokratycznego konfliktu władają doraźne, nieważne namiętności i partykularne interesy „przemijające i zmienne” – w gruncie rzeczy niewarte walki:

Osobisty, demokratyczny, leseferyczny interes to zbyt niepewna stawka pod taką grę, jak dramat... Ludzie mogliby wprawdzie walczyć, ale nie mają po co. Nie opłaca się walczyć „aż” dramatycznie¹¹⁶.

Twórczość dramatyczną w warunkach demokracji przyrównuje Trzebiński do konstruowania wieży Eiffla na piaskach wydm. Wcześniej oznaczył demokrację nieaktualną etykietą gospodarczej reguły *laissez faire* – synonimem skrajnego liberalizmu, a wła-

¹¹⁵Tamże.

¹¹⁶Tamże, s. 178.

ściwie darwinizmu ekonomicznego. Zignorował zatem oczywistą dla dwudziestowiecznej liberalnej demokracji dbałość o regulację sfery gospodarczej – właśnie w imię jakości społecznych i wartości wspólnotowych. Tendencyjność obecnego w tekście Trzebińskiego wypaczenia niedwuznacznie wskazuje na inspirację arsenałem konfederacyjnych „chwytów” służących najdotkliwszej, gdyż moralnej kompromitacji przeciwnika. Autor *Z laboratorium dramatu* wskazuje jednak na możliwość odkupienia demokratycznej karłowatości – przez inwazję giganta idei:

Przez człowieka: żwawego i inteligentnego demo-liberała trzeba przepuścić jakieś ogromne, o wysokim napięciu, prądy zbiorowych dążeń. Natchnień. Mitów. Prądy, które by naładowały człowieka wielkimi siłami. Trwałymi. Dodatnimi, albo ujemnymi. Tak, aby istotnie mogły się zawiązać wielkie antagonizmy ludzi o napięciach innego znaku¹¹⁷.

Trzebiński nie zauważa, że jego energetyczna metafora jest kompletnie chybiona. Wysokie napięcie nie na darmo oznacza się wszak tabliczkami z trupią czaszką. Prąd o wysokim napięciu nie naładowuje człowieka wielkimi siłami, lecz zabija. Zwraca uwagę również obecna w przytoczonym fragmencie apologia irracjonalizmu: natchnienia, mitu – sfer wykluczających podejście krytyczne, niedostępnych dla rozumu. Trzebiński podaje przykłady zbiorowych natchnień i mitów: komunizm, rasizm, imperializm. Zatrważa ta enumeracja dokonana jednym tchem, bez słowa komentarza. Widać, nie chodzi autorowi o jakość idei. Chodzi o wielkość. Dla zilustrowania jego tezy dobra jest każda idea, byle tylko była należycie ogromna. Za kryterium tak pojętej ogromności – skoro nie decyduje o niej wyższość moralna – przyjmuje Trzebiński najwyraźniej przewagę siłową. Zatrważa go natomiast zgoła co innego. Wymienione idee mają wprawdzie zaletę ogromności, spoczywa na nich jednak defekt obcego pochodzenia:

prądy te trzeba importować „z zagranicy”, jak cygara, cynamon czy herbatę, więc...

¹¹⁷Tamże.

Więc powstaje... sztuczność. Gra intelektu: walka na giętkie i rozmigotane szpady żartu, paradoksu, nonsensu...
Dramat taki olśniewa, ale nie rozorywa piersi ludzkich. Sumienia mogą leżeć odłogiem¹¹⁸.

Dotychczasowe obrazy gleby, podglebia, czarnoziemiu – utrzymane w poetyce organiczności – okazują się zatem czymś więcej niż przypadkowym chwytem retorycznym. Trzebiński korzysta z nich i rozwija je całkiem świadomie. W zdaniu o imporcie komunizmu, rasizmu, imperializmu skrywa się milczące założenie, że komunizm, rasizm, imperializm – na podobieństwo cygar, cynamonu i herbaty – nie są płodami polskiej ziemi, w „naturalny” sposób w Polsce nie występują: są organicznie obce temu, co „rodzime”. Skąd tyle obcości? Czyim atrybutem są nienaturalność, sztuczność, nieszczerłość, jałowy intelekt, błyskotliwy żart, paradoks, nonsens, usypianie sumień? A handlowa metafora i poszlaka w postaci towarów kolonialnych? Aura okazuje się tu ważniejsza niż precyzja. Otworzył przed czytelnikiem otchłań domysłów¹¹⁹, Trzebiński kontynuuje:

¹¹⁸Tamże, s. 179.

¹¹⁹Dla czytelnika obeznanego z narodowo-radykalnym kontekstem światopoglądowym zdefiniowany w ten sposób obcy to „żyd” – genetyczny komunista („Jest jeden naród, dla którego materializm dziejowy bliski jest psychice, zrozumiął, stanowi od kilku tysięcy lat fundament jego religii. Narodem tym są żydzi” – O. Szpakowski, *Polska przeciw marksizmowi*, Warszawa 1936, s. 5; cyt. za: J.J. Lipski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 113), imperialista („żydzi to naród rzezaków. Stale są chorzy na imperializm, gdyż stale dążą do opanowania innych narodów i narzucania im siłą swojej woli” – M. Poradowski, *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, Wrocław b.d.w., s. 52; cyt. za: A. Paszko, *O Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, dz. cyt., s. 286), rasista („Rasa, jako suma cech somatycznych, uważana za główne kryterium narodowości jest przeciw postulatam żydowskim i doskonale odzwierciedla psychikę, która zawsze w materii szuka ostatecznych argumentów” – M. Poradowski, *Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 55; cyt. za: A. Paszko, *O Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 287). Rekonstruuując narodowo-radykalny system przekonań, Artur Paszko odnotowuje, że „Żydzi w takim ujęciu są nie tyle ofiarami, co agresorami. (...) jeżeli rzeczywiście podlegają jakimś prześladowaniom, to tylko dlatego, iż sami są temu bezpośrednio winni, bądź też sami dostarczyli swym oprawcom narzędzia tych prześladowań

jaki w końcu ustrój jest ustrojem dramatu – ?

Nie totalizm.

Nie demoliberalizm.

I nie sztuczne ich skrzyżowania.

Ta rozwlekła metoda doprowadza nas jednak do wyników. Mamy już budulec. Rozwijający się, pełny człowiek. Wielkie prądy zbiorowości. Naturalność, szczerść, czyli po prostu rodzimość¹²⁰.

Po prostu. „Sławianie, my lubim sielanki”. W opozycji do podskórnie obecnego W *laboratorium dramatu* obcego na powierzchnię tekstu wydobywa się „rodzimość”. Tajemnicze, nie do końca określone – więc tym straszniejsze – zagrożenie pierzcha przed tym, co dobrze znane, bliskie duszy i ciału, jasne, wyraźne, bezpieczne. Negatywność zostaje odparta pozytywnością. W Trzebińskim zaś podświadomość wygrywa ze świadomością. Deklarujący kilka akapitów wcześniej niechęć do „fatum państwa” i „anankę narodu”, autor dostaje się pod ich panowanie. W dalszym toku lektury odbieramy czytelny komunikat, o jakie państwo i o jaki naród chodzi.

Mam na myśli nowo zarysowujący się, tworzony dopiero, ustrój życia współczesnego – u n i w e r s a l i z m¹²¹.

Uniwersalizm, czyli znak firmowy odrodzonego narodu polskiego i jego Słowiańskiego Imperium. W *Z laboratorium dramatu* z tekstu teoretycznoliterackiego przekształca się w manifest polityczny¹²².

Trzebiński stara się zasugerować bezpośredni związek łączący uniwersalizm z *Aby podnieść różę...* W pierwszym akcie dyskutowana jest sprawa osobliwego remisu: remisu prawd. Arioni

albo jego ideologicznego uzasadnienia. I tak np. zdaniem narodowych radykałów rasizm nazistowski ma swe źródło właśnie w myśli żydowskiej” (tenże, *O Katolickie Państwo...*, dz. cyt., s. 287-288).

¹²⁰ [S. Łomień] A. Trzebiński, *W laboratorium dramatu*, dz. cyt., s. 179.

¹²¹ Tamże.

¹²² Dowodząc, że system polityczny stwarza człowieka, a za pośrednictwem człowieka – sztukę, Trzebiński nadawał uniwersalistycznej ideologii rangę projektu antropologicznego, etycznego i estetycznego. Solidaryzował się zatem z ojcem Warszawskim przedstawiającym uniwersalizm jako doktrynę wszechobejmującą, totalną.

deklaruje, że – tak w sporcie, jak w życiu – zwycięża zawsze prawda (por. I, s. 93). Garpadattego nurtuje jednak, „co dzieje się (...) z prawdą, jeżeli jest remis?” (I, s. 95). Arioni odpowiada: „są jednocześnie narodziny dwóch prawd...” (tamże). Jak to wygląda w praktyce świata przedstawionego *Aby podnieść różę...*? Dwie rywalizujące ze sobą prawdy to demokracja i totalitaryzm. Ich rozgrywka kończy się remisem. Deromur Ilfare i Wozub Teneroit zrównują się ze sobą w amoku jałowiejącej gry. Układ dialogowy, pluralistyczny – dualistyczny w tym wypadku – sam siebie doprowadza do wyczerpania. W szkicu *Z laboratorium dramatu* w kontekście zremisowanej walki Trzebiński pisze o „kryzysie zażenowania”:

Więc co – ? Samo zażenowanie – ? D r a m a t z a ż e n o w a n i a – ?
Pamiętam, że u bajecznego „Witkacego” znalazłem i na to, mętną co prawda – ale odpowiedź. Nazwał to pośpiesznie i bez specjalnego entuzjazmu: dramatem o formach rozplywających się...
Takie mokre formy są jednak zawsze niebezpieczne, a remis jest matematyczną abstrakcją, w porządnym życiu nigdy nie spotykana...¹²³

Z teoretycznoliteracko-politycznego manifestu wkraczamy w moralitet. W wypowiedź Trzebińskiego wkrada się artystyczna nierzetelność – by nie rzec: nielojalność. Zaiste, ostatnią rzeczą, jaką można powiedzieć o Witkacym – a właściwie: jakiej powiedzieć w ogóle nie można – jest, że udzielił on kiedykolwiek jakiegokolwiek mętnej odpowiedzi. Jego sądy – również te wygłaszane „pośpiesznie i bez specjalnego entuzjazmu” – trafiały prosto w sedno, przesywając niejednokrotnie owo sedno na wylot. Dalej trudno zrozumieć, dlaczego „formy rozplywające się” zamienił Trzebiński na „mokre”. Określenie Witkacego odnosi się do fenomenu ludzkiej percepcji: dramat rozplywa się w naszym postrzeganiu – niczym kontury budowli we mgle – fizycznie zaś pozostaje nienaruszony i taki, jakim stworzył go autor. Trzebiński nie wyjaśnia otwarcie, na czym polegać by miało niebezpieczeństwo tkwiące „zawsze”, a więc immanentnie, w „mokrym” rozwiązaniu formalnym. Rozumiemy jednak, że niebezpieczeń-

¹²³Tamże, s. 181.

stwo to nie dotyczy sfery estetycznej, lecz etycznej, skoro staje w sprzeczności z „porządnym” życiem. Co to jest „porządne” życie, możemy natomiast bez trudu wywnioskować. Porządne życie to życie „suche” – bez sytuacji nierozstrzygniętych, bez wieloznaczności, bez rozwiązań pluralistycznych i pośrednich, jakie wynikają z dialogu. Trzebiński nie zadaje sobie pytania, czy życie „suche” to jeszcze życie, czy już tylko martwy preparat. Zamiast tego stawia czytelnika wobec moralnego szantażu. Odrzucić mamy wszelkie niuanse, remisy, kompromisy. W przeciwnym razie staniemy się moralnie „mokrzy”. A nie tego przecież chcemy. Chcemy być porządni. Rozterce czytelnika kres kładzie ożywcze i konstruktywne wołanie autora:

Ale proponuję inne wyjście! Walka dwóch sprzecznych sił niekoniecznie musi się kończyć zwycięstwem jednej z nich. Zwyciężyć może siła trzecia. Nie wchodząca dotąd w grę. Lekceważona. (...) Dramat taki, z trzecią siłą zwyciężającą, byłby to dramat nie żartu, nie płaskiego sprytu – ale gorzkiego realizmu walki. Byłby się liczeniem z realnością sił. Siły dzięki walce mogą w pewnym momencie wzrastać, ale w końcu zużywają się. Operowanie nimi, jak by nic się w nich nie zmieniło – to fikcja!

Nie żyje i nie walczy się w próżni. Społeczeństwo to otaczająca nas atmosfera siły. Jeżeli wewnętrzne ciśnienie walki opada – atmosfera społeczeństwa wdziera się do wewnątrz. Zaczyna uczestniczyć w walce jakaś przypadkowa, bezimienna może – ale konieczna – siła. I ta zwycięża¹²⁴.

Nacechowana aksjologicznie retoryka apelująca do emocji, wprzęgnięta w strategię psychologicznego szantażu, swą agresywnością przyćmiewa arbitralny i absurdalny obrót wyводу. Czytamy, że zwycięstwo jednej siły jest „niekonieczne”. Skąd to oświadczenie, skoro dotychczas mowa była o remisie sił? Następnie Trzebiński oznajmia, że zwyciężyć może – a więc nie musi – „siła trzecia”. Zaraz potem dowiadujemy się, że „siła trzecia” zwycięża w trybie konieczności. Na dokładkę owa siła jest konieczna i przypadkowa zarazem. A poza wszystkim nie wiemy na koniec, czy obcujemy z tekstem teoretycznoliterackim napi-

¹²⁴Tamże, s. 181-182.

sanym przez artystę; czy z apelem kierowanym do naszego sumienia przez kaznodzieję–moralizatora, dla którego stawką jest nasze nawrócenie i zbawienie; czy może przemawia do nas wiecowy agitator dbały o polityczny interes swego ideologicznego mocodawcy. Nadawca używa mowy magicznej, która skutkuje wprawieniem odbiorcy w stan umysłowego i uczuciowego zamętu. Jedyne oparcie w płynnej magmie komunikatu stanowi idea uniwersalistyczna: ona jest punktem wyjścia, punktem dojścia i treścią fantastycznego uniwersum proliferującego w artykule. Czytelnikowi tonącemu w zaistniałych intelektualno-emojonalnych odmętach nie pozostaje zatem nic innego, jak chwycić się brzytwy uniwersalizmu. Trzebiński odnosi sukces... reklamowo-propagandowy. Wszystkimi dostępnymi metodami doprowadza czytelnika do zaakceptowania rozwiązania, do którego ów wcale nie został racjonalnie przekonany. Mówiąc o celu, jaki przyświecał mu przy pisaniu *Z laboratorium dramatu*, autor nadmienia, że chciał go osiągnąć „za wszelką cenę”. W jakiś sposób więc chyba nie dawało mu spokoju użycie w tekście środków z arsenału werbalnej przemocy.

Swój zamiar podstawowy wyjawia Trzebiński w ostatnim akapicie *Z laboratorium dramatu*:

Chodziło o (...) przerwienie za wszelką cenę mostu między programowym i manifestacyjnym *Pokoleniem lirycznym i dramatycznym*, a tym wszystkim, do czego taka wypowiedź zobowiązuje: myśleniem praktycznym, konkretnym, realizacyjnym. Z tą myślą podjąłem próbę¹²⁵.

Estetyczna propozycja brzmi: oprzeć dramat na ustroju uniwersalistycznym. Aby jednak imperatyw taki stał się aktualny, należy najpierw urzeczywistnić uniwersalistyczny ustrój. I faktycznie, w tekście z pozoru teoretycznoliterackim Trzebiński wzywa do czynu politycznego: „Pozostaje zadanie: wyhodować z tego [z doktryny uniwersalizmu] żywy ustrój”¹²⁶. W rezultacie całej operacji przesłanie *Z laboratorium dramatu* sprowadza się

¹²⁵Tamże, s. 183.

¹²⁶Tamże, s. 179.

do propagandy. Organizacyjna powinność agitacji zdominowała i wyparła powinność artysty i teoretyka sztuki.

Z *laboratorium dramatu* zawiera czytelną intencję w stosunku do *Aby podnieść różę...* Trzebiński usiłuje w artykule nałożyć na swój dramat – a raczej, narzucić mu – interpretację pozbawioną podstaw w tekście utworu. Próbuje mianowicie „odzyskać” Arioniego dla uniwersalistycznej ideologii rozumianej jako propozycja konstruktywna i optymistyczna¹²⁷. Wszelako przez żadne rozwiązanie konstruktywne i optymistyczne Arioni zawłaszczyć się nie daje. Konstrukcja jego postaci zbyt jest na to wyraźna i konsekwentna. Podjęta *ex post* próba przesunięcia *Aby podnieść różę...* z obszaru sztuki w obszar propagandy spełza na niczym. Rzecz jasna, jeśli przyjąć do wiadomości cynizm i wiarę w przemoc przenikające uniwersalistyczną doktrynę Konfederacji Narodu, trudno nie uznać Arioniego za wcielenie nauk ojca Warszawskiego. Tyle że wniosek taki z propagandą nie ma nic wspólnego. Dostarczając wysokiej próby artyzmu Trzebińskiego, *Aby podnieść różę...* pozostaje domeną podejrzeń, wątplenia i nieświadomionej przenikliwości, a wręcz demaskacji.

¹²⁷ Nie zgadzam się z Martą Piwińską, która uważa, że aby zostać dyktatorem „partii rządzącej” i „opozycji”, Arioni „Musi opanować świadomość zmechanizowaną przez język i walczyć z tym zmechanizowaniem, ogniskując wokół siebie wszystkie inne dążenia nie nazwane, wiary, idee. (...) Jego program składa się z samozaprzeczeń, ma formę paradoksu. Bo nie ma innego kształtu, bo Trzebiński nie znalazł nowego rozwiązania finału, nie znalazł formy” (taż, dz. cyt., s. 160-161). Osobiście uważam finał *Aby podnieść różę...* za przemyślany. Wszak wszelkie paradoksy i samozaprzeczenia, które głosi Arioni idealnie mieszczą się i zgadzają ze sobą w obrębie nadrzędnego wobec nich cynizmu docenta.

Zakończenie

Wstąpienie Trzebińskiego do Konfederacji Narodu – w połowie 1942 roku – zapoczątkowuje proces wchłaniania jego życia, myśli i twórczości przez organizację i organizacyjną ideologię. Z ideologii tej pochodzą pojęcia i idee, za pomocą których Trzebiński z rosnącą konsekwencją opisuje i projektuje świat: mocne dobro, nacjonalizm, Imperium Słowiańskie, kultura imperialna, uniwersalizm ojca Warszawskiego. Artysta poświęca im kolejne artykuły. W żadnym z jego tekstów nie następuje jednak przededefiniowanie któregośkolwiek z konfederacyjnych postulatów. Trzebiński wymija – nie zawsze konsekwentnie, lecz zawsze obojętnie (antysemityzm¹, rasizm); zaciemnia (imperializm, nacjonalizm, katolicyzm wojujący); ucieka w sprzeczności (imperialna kultura ma „iść ręką w rękę” z imperialistyczną polityką, to znów być niezależna od imperializmu politycznego); bądź sprzeczności powiela tam, gdzie wiernie reprodukuje wywody konfederacyjnych ideologów (przemoc jako dobro, totalitaryzm jako uniwersalizm). Żadnego z elementów konfederacyjnego światopoglądu nie poddaje krytyce. Żadnego nie odrzuca. Niejasności subiektywizuje. Upatruje ich źródła we własnych niedostatkach intelektualnych i charakterologicznych. Błądu ze strony organiza-

¹ Por. omówienie, s. 172-175.

cji nie dopuszcza. Racji KN dowodzi sam przed sobą – używając całej swej erudycji i talentu stylisty – z o wiele większym samozaparciem niż KN czyni to wobec swoich przeciwników. Bo coś się jednak nie zgadza.

Konfederacyjnym oglądem rzeczywistości rządził prosty podział na dobro i zło. Złem były: demokracja i liberalizm (zwane demoliberalizmem), renesansowy humanizm, oświeceniowy racjonalizm i racjonalizm w ogóle, koncepcja umowy społecznej, Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela, kosmopolityzm, socjalizm i komunizm bez różnicy (jakkolwiek w stalinizmie doceniano totalitarne urządzenie państwa i społeczeństwa). Ucieleśnienie zła wszelkiego stanowili Żydzi. W dziele dobra wadzili także masoni, intelektualiści, artyści – osobliwie artyści awangardowi, jeśli za awangardę uznać zjawiska w Związku Radzieckim definiowane jako formalizm, w Niemczech hitlerowskich zaś – jako *Entartete Kunst*. Intelektualiści i artyści – to był dla Trzebińskiego realny i wymierny problem, problem najściślej osobisty. Sam był bowiem artystą, którego tożsamość została ukształtowana przez sztukę nowoczesną. Wystąpienie przeciwko intelektualistom i artystom piętnowanym przez Konfederację Narodu oznacza dla niego – jak pisze w dzienniku – „od razu załatwienie samego siebie, ukręcenie sobie łba” (zapis z 16 V 1942).

Samemu sobie łeb ukręcić. Dlaczego? Żeby utwierdzić rację Konfederacji Narodu. Ale tu znowu pytamy – dlaczego? Złożyło się na to wiele względów – czasem dosyć powierzchownych, czasem przypadkowych. Staralam się wychwycić możliwie wszystkie – ukazać w różnych przekrojach jedno życie i dzieło. Jednakże najistotniejsza – obok niebywale ambicji – przyczyna, dla której Trzebiński trwał przy Konfederacji Narodu wbrew wszystkiemu, zdaje się tkwić w naturze jego doświadczenia egzystencjalnego. A było to doświadczenie płynności sensów i znaczeń, chwiejności i nieodwołalnej skończoności ludzkiego istnienia – wejrzenie w nicość podszywającą byt. Doświadczenie coraz trudniejsze do udźwignięcia, gdyż kolejne osobiste przeżycia Trzebińskiego, a i wydarzenia zewnętrzne niosły ze sobą absurd i rozpad, potęgowały samotność i ból. Propozycje KN tymczasem układały się w obietnicę świata trwale uregulowanego i hierarchicz-

nego, doskonale przewidywalnego, jednoznacznego i dookreślo-
nego, w którym jeden będzie czuł i myślał jak wszyscy, a wszy-
scy – jak jeden; w którym jedno będzie dobro, jedno piękno, jed-
na prawda – obiektywne i absolutne. Stąd determinacja, z jaką
Trzebiński bronił słuszności konfederacyjnego projektu. Bronić
jej musiał przed światem zewnętrznym (w osobach Borowskie-
go, Irzykowskiego, Miłosza) i przed samym sobą. Był bowiem dla
siebie przeciwnikiem niebezpiecznym.

Sformułowane przez Konfederację Narodu definicje obiektyw-
nego dobra i obiektywnej prawdy były najzupełniej subiektyw-
ne. O ich obiektywności przekonywać miała siła (przyszłe zwy-
cięstwo militarne Konfederacji, a doraźnie – o czym pisał Piasec-
ki – „niewzruszona pewność własnych pobudek moralnych”). Jako
źródło legitymizacji siły zaś wskazywano obiektywność warto-
ści, którym miała służyć. Samowystarczalne błędne koło, *perpe-
tuum mobile* arbitralności było praktyczną realizacją spostrzeże-
nia, że „Ani Bóg, ani prawda absolutna nie istnieją w świecie. To
zawsze tylko ludzie, a nie Bóg czy prawda sama, nakazują uzna-
nie swego autorytetu w imię Boga lub absolutnej prawdy. To lu-
dzie stosują przemoc w służbie autorytetu”².

Traf chciał, że mechanizm dowolnego ustanawiania wartości
obiektywnych przy użyciu przemocy obnażył Trzebiński w *Aby
podnieść różę...* Uczynił to na przykładzie kariery politycznej
Arioniego – nihilisty i cynicznego manipulatora – który otwarcie
głosi, że „Zwycięża zawsze prawda – to oznacza, że prawdą może
być tylko i wyłącznie zwycięstwo”. Przenikliwość tego rodzaju
była nie do pogodzenia z wiarą w konfederacyjne wizje. Pracę
nad dramatem – planowanym od lutego 1942 roku – kończy Trze-
biński w maju 1942 zanim na dobre rozpocznie działalność w Kon-
federacji Narodu. Rok później podejmie próbę „odzyskania” swej
sztuki dla światopoglądu, z którym zapragnął się utożsamić. W ar-
tykule *Z laboratorium dramatu* będzie dowodził – wbrew literze
i duchowi *Aby podnieść różę...* – że w przedstawionej przez nie-

² K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyboru dokonał S. Ty-
rowicz, przeł. D. Lachowska i A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 445.

go sytuacji zwycięża nie próżnia, lecz pełnia aksjologiczna; nie przypadek, lecz nieunikniona konieczność; nie cynizm i absurd, lecz postawa ideowa i sens obiektywny. I nie koniec na tym samozaprzeczeń, na które się zdecydował.

Trzebiński posuwa się coraz dalej w negowaniu siebie jako artysty. Wstępując do KN, postanawia poświęcić się całkowicie (to jest kosztem twórczości artystycznej) pracy organizacyjnej na rzecz przyszłej kultury – kultury na miarę świata projektowanego przez KN. Marzy mu się rola „człowieka epokowego” – twórcy i prawodawcy nowej epoki w kulturze. W dzienniku pisze w związku z tym o „zlikwidowaniu całej sztuki i przejściu na kulturę” (zapis z 8 VI 1942). Wybór dotyczy działalności bieżącej. Stopniowo jednak zagarnia przeszłość Trzebińskiego, prowadząc go do rewizji i odrzucenia własnej tożsamości artystycznej. Trzebiński oceni jako bezwartościowe to, co było mu w sztuce bliskie i co ukształtowało go jako twórcę. Dyskwalifikacji nie szczędzi nawet swym upodobaniom plastycznym. Z potępieniem idą w parze zakłamanie i samozakłamanie. W tekstach pisanych w drugiej połowie 1942 i w 1943 roku Trzebiński powiela zideologizowany na modłę narodowo-radykalną wizerunek potępianych zjawisk (awangardy, Dwudziestolecia międzywojennego, liryki) – nie mający nic wspólnego z rzeczywistością i całkowicie sprzeczny z własnym doświadczeniem.

Negacji dokonywał Trzebiński w imię propozycji pozytywnej. Była nią – rozwijana już przed wojną w środowisku skupionym wokół Bolesława Piaseckiego – idea narodowej rewolucji kulturalnej. Rewolucja miała usunąć rozdźwięk między kulturą i sztuką a dobrem i prawdą. Idea jedności etyki, epistemologii i estetyki pobrzmiewała w tytule pisma „Sztuka i Naród”. Patronowała jej konfederacyjna wykładnia *ethosu* i *episteme*, osadzona w ramach radykalnego nacjonalizmu, uniwersalizmu ojca Warszawskiego oraz doktryny imperialnej. Teksty, w których Trzebiński mówi o tych sprawach, cechuje niebywały chaos myślowy, pojęciowa dowolność i zamknięcie oczu na rzeczywistość. Papier był cierpliwy. Rewolucyjne przedsięwzięcie nie wytrzymało natomiast próby wcielenia w życie. Rezultat swych wysiłków w tym kierunku podsumował Trzebiński – nie kryjąc goryczy i rozczarowania

– wnioskiem następującym: „»Przeprowadzić rewolucję kultury bez pomocy artystów!« Bo artyści jedynie wszystko psują. A ponadto są zbyt przyzwyczajeni do myślenia konkretami” (zapis 31 z drugiej części dziennika – rok 1943). W XX wieku artyści niejednokrotnie – często samym swym istnieniem – psuli robotę ideologom „od kultury”. Zaświadcza o tym historia socrealizmu, tak zwanej sztuki Trzeciej Rzeszy, chińskiej rewolucji kulturalnej.

W Trzebińskim starły się dwa żywioły. Naprzeciw samowystarczalnej ideologii stanęła sztuka, jakże zależna od realnego biegu rzeczy; naprzeciw pragnienia absolutnej obiektywności – historyczny, intersubiektywny charakter wartości i pojęć; wobec marzenia o przewidywalności – nieprzewidywalność i wieczne ryzyko; naprzeciw ideału jednolitości – różnorodność i otwartość. Wolna myśl, wolna sztuka – i naród (tu: emblemat totalitarnego systemu) okazały się wzajemnie wykluczające. Trzebiński-ideolog zaczynał brać górę nad Trzebińskim-artystą. Za wszelką cenę bowiem pragnął uciec od tragedii istnienia, od grozy rzeczywistości w obiecującą zbawienie – a także osobistą wielkość – logikę idei. Zapłacił za to abdykacją z intelektualnych możliwości i artystycznego talentu. Dokonał samookaleczenia. Zestawienie *Aby podnieść różę...* i najlepszych liryków prozą Trzebińskiego z jego artykułami – skłamanymi, schematycznymi, wtórnymi wobec konfederacyjnej ideologii i propagandy – nie pozostawia w tym względzie cienia wątpliwości.

*

W ostatnich latach nazwisko Trzebińskiego zaczęło się pojawiać w kontekście nostalgii za totalitarnym ładem spod znaku narodu. Jak to możliwe? Wśród wypowiedzi zasilających ten nurt uwagę zwracają dwa typy argumentacji.

Pierwszy. Idee Mussoliniego, Hitlera, Salazara, Franco, Piaseckiego były zasadne i słuszne. Na temat ich praktycznej realizacji można dyskutować (choć – jak w przypadku „odżydzenia” Polski – nie miały one skutków wyłącznie negatywnych). Na pełną aprobatę zasługują natomiast artystyczne osiągnięcia inspirowanych nimi twórców (tu wymieniani są: Gajcy, Stroiński, Trzebiński, Bojarski), co dowodzi, że na totalitarno-faszystowskiej pod-

stawie można zbudować rzeczy wartościowe i dobre. Dlaczego więc nie uaktualnić tak pochopnie przekreślonych idei w obecnej dobie?

Drugi. „Trzebiński nacjonalistą oczywiście był”. Nacjonalizm – w odróżnieniu od sposobu, w jaki go „najczęściej dzisiaj potocznie rozumiemy” – ukazał w jego pozytywnym, twórczym aspekcie. Trzebińskiego interesował również faszyzm. Ale cóż właściwie oznacza to pojęcie? Ustrój Włoch Mussoliniego? Hitleryzm? Frankizm? Salazaryzm? Czy może „prąd duchowy” okresu Dwudziestolecia międzywojennego – „epoki, którą Ernst Nolte nazwał epoką faszyzmu właśnie, z jej nacjonalizmem, rewolucjonizmem, rozczarowaniem liberalizmem i demokracją, odrzuceniem marksizmu?” Myślenie o Trzebińskim dzisiaj ma sens w kontekście pytania, „jaka tradycja czy też język mówienia o kulturze polskiej są tutaj (lub nie) dopuszczane przez współczesnych, a dalej o tradycję, jaka jest lub nie jest przez nich tolerowana”.

Z rewizjonistycznymi tezami – wspartymi nazwiskiem Ernsta Noltego – które stanowią oś powyższych wywodów, rozprawili się tacy uczestnicy *Historikerstreit* jak, między innymi, Jürgen Habermas i François Furet³. Do propagowania totalitarnych sympatii ustosunkowuje się jednoznacznie negatywnie Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej i polskie prawo karne.

Ze swej strony mogę dodać jedynie, że los i spuścizna Trzebińskiego nie nadają się do rehabilitacji i legitymizacji totalitaryzmu spod znaku narodu. Dokonana jakoby przez Trzebińskiego redefinicja nacjonalizmu jest fikcją. Jego artystyczne osiągnięcia zaś (podobnie jak osiągnięcia rówieśnych mu poetów – członków Konfederacji Narodu) możliwe były dzięki separacji talentu i totalitarnej ideologii. Gdy rozdział ten zanikał, jego (ich) twórczość zamieniała się w propagandę. Historia zaangażowania Trzebińskiego w polską odmianę faszyzmu nie jest historią spełnienia – jest historią klęski. Trzebiński to postać tragiczna z uwagi nie tylko na tragiczną śmierć, lecz i tragiczne nieporozumienie, któ-

³ Por. *Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*, red. M. Łukasiewicz, Londyn 1990.

re stało się jego udziałem po wstąpieniu do organizacji Bolesława Piaseckiego, a polegało na dążeniu do pełni kulminującym w pustce i destrukcji. Ku pustce i destrukcji prowadzą bowiem z samej swej istoty totalitarne założenia, na których nie sposób zbudować ani konstruktywnej polityki, ani żywego organizmu społecznego, ani – czego Trzebiński doświadczył osobiście – kultury i sztuki. Dlatego też w dzisiejszym namyśle „nad tradycją i językiem mówienia o kulturze polskiej” pamięć o autorze *Aby podnieść różę...* jest wstrząsającym ostrzeżeniem.

Bibliografia

I. Teksty Andrzeja Trzebińskiego

- Dunikowski B. (przy współpracy K. Zawadzkiego i E. Religi), *Szkoła im. Tadeusza Czackiego w Warszawie 1876–1976*, Warszawa 1977 [aneks – wiersze Trzebińskiego zamieszczone w piśmie uczniów gimnazjum im. T. Czackiego „Promień Szkolny”].
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac., wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
- Trzebiński A., [List do Jana Tarłowskiego], w: *W gałzce dymu, w ognia blasku... Wspomnienia o Waławie Bojarskim, Tadeuszu Gajcym, Onufrym Bronisławie Kopczyńskim, Wojciechu Menclu, Zdzisławie Stroińskim, Andrzeju Trzebińskim*, zebrał i opracował J. Szczypka, Warszawa 1977.
- Trzebiński A., *Aby podnieść różę...*, „Tygodnik Powszechny” [PAX] 1955, nr 7-9.
- Trzebiński A., *Aby podnieść różę... Poezje i dramat*, wstęp, oprac. Z. Jastrzębski, Warszawa 1970.
- Trzebiński A., *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp, oprac. M. Urbanowski, Warszawa 1999.
- Trzebiński A., *Dwa eseje o dramacie*, „Dialog” 1968, nr 8.
- [Trzebiński A.] *Kierownictwo Ruchu Kulturowego, Podstawy myślowe*, Warszawa, [ulica] Pańska, dn 20.8.43 [maszynopis odnaleziony w papierach po Tadeuszu Gajcym, obecnie w archiwum Leśława Mariana Bartelskiego].
- Trzebiński A., *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, słowo wstępne, oprac. Z. Jastrzębski, Warszawa 1972.

- Trzebiński A., *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2001.
- [Trzebiński A.?] Ł., *Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej*, „Kuźnia”. Miesięcznik Literacki Ruchu „Miecz i Pług”, październik 1943, nr 2.
- [Trzebiński A.], *Wytyczne działania Ruchu* [niedatowany maszynopis z roku 1943 odnaleziony w papierach po Tadeuszu Gajcym, obecnie w archiwum Lesława Mariana Bartelskiego].
- Trzebiński A., *** „Życie artysty, tak, Władku...”, „Promień Szkolny”, 15 maja 1939, nr 6 [polemika z Władysławem Stankiewiczem].
- Z archiwum siostry artysty Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej:
- maszynopisy najwcześniejszych utworów Andrzeja Trzebińskiego;
 - rękopis wiersza *Brzoza*;
 - rękopis powieści *Szczyty*;
 - rękopis powieści bez tytułu, której bohaterem jest licealista Stefan.

2. Wspomnienia i relacje

- Bartoszewski W., *75 lat w XX wieku. Pamiętnik mówiony*, „Więź” 1997, nr 2-11.
- Borowski T., *Matura na Targowej; Portret przyjaciela, Profesorowie i studenci; U nas, w Auschwitzu*, w: tenże, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, BN, S. I, nr 276, Wrocław 1991.
- Borowski T., [List do Haliny Laskowskiej], w: *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, zebrał, objaśnił, skomentował T. Drewnowski, Warszawa 2001.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988.
- Kozłowski W., *Konkurs „Sztuki i Narodu”*, Magazyn „Gazety Wyborczej”, 4-5 grudnia 1998.
- Okupacyjne oblicza dojrzałości*, z Władysławem Bartoszewskim o „Sztuce i Narodzie” rozmawia Andrzej Urbański, „Życie Warszawy”: 13-14 września 1997 (cz. I); 20-21 września 1997 (cz. II).
- Miłosz Cz., *Andrzej Trzebiński*, „Kultura” [Paryż] 1960, nr 5.
- Miłosz Cz., *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997.
- W gałgźce dymu, w ognia blasku... Wspomnienia o Wacławie Bojarskim, Tadeuszu Gajcym, Onufrym Bronisławie Kopczyńskim, Wojciechu Menclu, Zdzisławie Stroińskim, Andrzeju Trzebińskim*, zebrał i opracował J. Szczypka, Warszawa 1977.
- Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*, wstęp Cz. Wycech, Warszawa 1961.

Relacje:

- Tadeusza Anderszewskiego i Ryszarda Reiffa [nagranie rozmowy magnetofonowej przeprowadzonej przez Pawła Rodaka];
- Władysława Bartoszewskiego z 20 IX 1998 [nagranie magnetofonowe];
- Władysława Bartoszewskiego z przełomu 2005/2006 [nagranie magnetofonowe rozmowy przeprowadzonej przez Michała Komara]
- Marii Rundo, 1° voto Borowskiej, 2° voto Bayer z 2 i 9 III 2001 [nagranie magnetofonowe];
- Haliny Laskowskiej-Szwykowskiej z października 1996 [notatki Pawła Rodaka z przeprowadzonej przez niego rozmowy];
- Haliny Laskowskiej-Szwykowskiej z 13 III 1999 [notatki z rozmowy];
- Jana Tarłowskiego z 2 IV 1997 [nagranie magnetofonowe] i 28 IV 1998 [nagranie magnetofonowe rozmowy przeprowadzonej przez Pawła Rodaka];
- Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej z 12 I 1996 i 2 III 1998 [notatki z rozmów];
- Mieczysławy Buczkówny, Edwarda Burego, matki Andrzeja Górskiej, Aliny Karpowicz, Haliny Laskowskiej-Szwykowskiej, Zbigniewa Laskowskiego, Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej, o Józefa Warszawskiego, Witolda Zalewskiego, Ewy Żyro [film: *Andrzej Trzebiński*, scen. i reż. Hanna Etemadi, TVP 1 1997 (emisja 4 VIII 1998)].

3. Opracowania i teksty dotyczące Andrzeja Trzebińskiego w całości lub części

- Bartelski L.M., *Krwawy cień*, w: tenże, *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939-1944*, Kraków-Wrocław 1985.
- Burek T., *Z Konradów w Hioby* (cz. I i II), „Współczesność” 1964, nr 16 i 17.
- Burek T., *Pamiętnik z płomieni*, „Polska” 1967, nr 11.
- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Drewnowski T., *Ucieczka z kamiennego świata. Rzecz o Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992.
- Dulęba P., *Róg Wareckiej i Nowy Świat*, „Arcana” 2005, nr 6.
- Grochowska M., *Wezwani, by umrzeć*, „Gazeta Wyborcza”, 7-8 i 14-15 VIII 2004.
- Janicka E., *Andrzej Trzebiński – „nowy jakiś polski Nietzsche”? O trzecim redaktorze „Sztuki i Narodu” w świetle jego dziennika oraz polemiki z Czesławem Miłoszem*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3-4.

- Janicka E., *Andrzej Trzebiński wobec ideologii Konfederacji Narodu*, „Twórczość” 2000, nr 8.
- Janicka E., *Cień Konfederacji Narodu*, „Gazeta Wyborcza”, 23 VII 2001.
- Janicka E., *Dwie przyjaźnie Andrzeja Trzebińskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 24-25 II 2001.
- Janicka E., *Dwie przyjaźnie Andrzeja Trzebińskiego. List do siostry poety, Zofii Trzebińskiej-Nagabczyńskiej*, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 V 2001.
- Janicka E., *Między sztuką a narodem. Andrzej Trzebiński wobec narodowo-radykalnej koncepcji kultury*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 4, s. 42-60.
- Janicka E., *Nacjonalizm z piruetem*, „Bez Dogmatu. Kwartalnik kulturalno-polityczny”, wiosna 2001, nr 48.
- Janion M., *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
- Janion M., *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, studia pod redakcją M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1976.
- Jastrzębski Z., *Andrzej Trzebiński*, w: tenże, *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa 1967.
- Jastrzębski Z., *Słowo wstępne*, w: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, Warszawa 1972.
- Jastrzębski Z., *Wstęp*, w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Poezje i dramat*, Warszawa 1970.
- Jerzmański J., *Splonąć najjaśniej. (Portret Andrzeja Trzebińskiego)*, w: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. J. Tomaszkiwicz, Warszawa 1983.
- Komar M., *Zrozumienie i lojalność*, „Kultura” [Warszawa] 1972, nr 35.
- Kopiński A., *Klerk pośród szaleńców*, „Fronda” 2003, nr 30.
- Kopiński A., *Ludzie z charakterami. O okupacyjnym sporze Czesława Miłosza i Andrzeja Trzebińskiego*, Warszawa 2004.
- Kopiński A., *Metoda wiary i pokusa czystej intencji*, „W drodze” 2003, nr 6.
- Kopiński A., *Między historią a wiecznością*, „Topos” 2003, nr 6.
- Kopiński A., *Poezja i seks, czyli polityka*, „Fronda” 2003, nr 29.
- Kopiński A., *Spotkanie*, „Etos” 2004, nr 1-2.
- Kopiński A., *Starzec i dziarscy chłopcy*, „Arcana” 2003, nr 1.
- Koźniewski K., *Dlaczego w 1963...?*, „Polityka” 1963, nr 32.
- Kwaśnicka M., *Wykorzenienie i Absolut. Refleksje wokół Andrzeja Trzebińskiego*, „Fronda” 2006, nr 38.
- Marczak-Oborski S., *Pohoska i Trzebiński – między groteską a dramatem*, „Dialog” 1968, nr 8.
- Marx J., *Znieważanie pamięci poległych; Erupcje historycznej konfesji i poetyckie wyrobnictwo*, w: tenże, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.

- Masłoń K., *Jeźdźcy Apokalipsy. Czesław Miłosz kontra Andrzej Trzebiński*, „Rzeczpospolita”, 18-19 XII 2004.
- Mętrak K., *Brzozowski „pokolenia wojennego”*, „Nowe Książki” 1971, nr 9.
- Mętrak K., „*Jakiś polski Nietzsche*”..., „*Twórczość*” 1973, nr 5.
- Michalski C., *Przedmurze modernizmu – Polska*, „*Życie*”, 4 V 2000.
- Michalski C., *O fundamentalizmie*, w: tenże, *Powrót człowieka bez właściwości*, Warszawa 1997.
- Miłosz Cz., *Strefa chroniona*, w: tenże, *Ogród nauk*, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Traktat poetycki*, w: tenże, *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984.
- Miłosz o Trzebińskim, „*Gazeta Wyborcza*”, 30 VIII 2001, s. 11.
- Noworyta K., *Syn Witkacego*, „*Arkana*” 2005, nr 6.
- Piwińska M., *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, w: tenże, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.
- Piwińska M., *Mogliśmy być Rimbaudami*, „*Teatr*” 1970, nr 8.
- Piwińska M., *Wojenne debiuty dramatyczne*, „*Dialog*” 1964, nr 7.
- Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983.
- Pyszczek G., *Czy ktoś podniesie tę różę?*, „*Frona*” 1998, nr 13-14.
- Rodak P., *Dwa dzienniki (Bobkowski i Trzebiński)*, „*Twórczość*” 1995, nr 3.
- Rodak P., *Płomień. O Andrzeju Trzebińskim i jego „Pamiętniku”*, w: A. Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2001.
- Rodak P., *Poeta, nie doktryner*, „*Gazeta Wyborcza*”, 23 VIII 2001.
- Rodak P., *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.
- Rodak P., *Wojna w dzienniku – „Spokój” i „Śmierć”*, „*Teksty Drugie*” 1995, nr 1.
- Rodak P., [Odpowiedź Czesławowi Miłoszowi], „*Gazeta Wyborcza*”, 6 IX 2001.
- Rymkiewicz J.M., *Andrzej Trzebiński*, w: tegoż, *Anatomia*, Warszawa 1970.
- [Słojewski J.Z.] *Hamilton, Słowo i gips*, „*Kultura*” [Warszawa] 1972, nr 42.
- Sołtan T., *Z rachunków mego pokolenia*, Warszawa 1988.
- Stroiński L.Z., *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (w związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)*, w: tenże, *Okno*, wstęp i wybór Z. Jastrzębski, Lublin 1963.
- Strzelecki J., *Próby świadectwa*, w: tenże, *Kontynuacje (2)*, Warszawa 1974.
- Szczypka J., *Trzebiński, pisarz nie zakazany...*, w: tenże, *Przypomnienia*, Warszawa 1975.

- Święch J., *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997.
- Święch J., *Powtórka z Apokalipsy*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5.
- Tomaszkiewicz J., *Wiersze i bibuła (O życiu i twórczości Wacława Bojarskiego)*, w: W. Bojarski, *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i opracował J. Tomasziewicz, Warszawa 1983.
- [Toruńczyk B.] Juryńska J., „Nowa postawa człowieka tworzącego”, „Więź” 1976, nr 4.
- Toruńczyk B., *Poezja i wojna*, „Zapis” 1977, nr 1.
- [Toruńczyk B.] Juryńska J., „Sztuka na rozkaz sumienia”, „Zeszyty Naukowe KUL” 1977, nr 3-4.
- Toruńczyk B., *Wokół „Sztuki i Narodu”*, „Gazeta Wyborcza”, 30 X 2001.
- Trzebińska-Nagabczyńska Z., *Nie poznaję swego brata*, „Gazeta Wyborcza”, 21-22 IV 2001.
- Urbanowski M., *Dwa spotkania z Miłoszem*, „Arcana” 2005, nr 3.
- Urbanowski M., *O Andrzeju Trzebińskim*, w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp, oprac. M. Urbanowski, Warszawa 1999.
- Ziembicki A., *Tertium datur*, „Poezja” 1976, nr 9.
- [Żółkiewski S.] żłk, *Skończyć z tym!*, „Kuźnica” 1946, nr 7.

4. *Materiały źródłowe i opracowania historyczne*

- Bartelski L.M., *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*, Kraków–Wrocław 1985.
- Bartoszewski W., *1859 dni Warszawy*, szkic wstępny A. Gieysztor, Kraków 1984.
- [Bartoszewski W.] Teofil, *Meldunek dotyczący składania przez Konf. Narodu wieńca pod pomnikiem Kopernika dn. 25.5.43r.*, 2 czerwca 1943 [maszynopis].
- Borejsza J.W., *Szkoły nienawiści. Historia faszystów europejskich 1919-1945*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Dudek A., G. Pytel, *Bolesław Piasecki – próba biografii politycznej*, przedmowa J.J. Lipski, Londyn 1990.
- Hagmajer J., *List do redakcji*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 7.
- Hagmajer J., *Przyczynek do biografii Bolesława Piaseckiego*, „Kultura – Oświata – Nauka. Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX” 1983, nr 1.
- [Hertz P.] ph, *Przegląd prasy*, „Kuźnica” 1946, nr 7.
- Imperium Słowiańskie. Mapa wydana przez Konfederację Narodu [-] Organizację Drużyn Imperium Słowiańskiego*, Warszawa, 1 X 1941.

- Kobyłańska Z., *Konfederacja Narodu w świetle dokumentów i relacji – maszynopis* (archiwum „Civitas Christiana” Stowarzyszenia PAX).
- Kobyłańska Z., *Konfederacja Narodu w Warszawie*, przedmowa A. Gozdawa-Reutt, Warszawa 1999.
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac. Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
- Krajewski K., *Uderzeniowe Bataliony Kadrowe 1942–1944*, Warszawa 1993.
- Kunert A., *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939–1944*, przedmowa A. Gieysztor, Warszawa 1987.
- Lipski J.J., *Antysemityzm ONR Falangi*, w: tenże, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992.
- Lipski J.J., *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, wstęp A. Michnik, oprac. Sz. Rudnicki, Londyn 1994.
- J.J. Lipski, *Tunika Nessosa, czyli idea Katolickiego Państwa Narodu Polskiego*, w: tenże, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, Warszawa 1992.
- Łakiński Z., *Konfederacja Narodu 1940–1944* [maszynopis w zbiorach autora].
- Malinowski K., *Tajna Armia Polska, „Znak”, „Pobudka”, Konfederacja Zbrojna. Zarys genezy, organizacji i działania*, Warszawa 1986.
- Paszko A., „Człowiek jako część”. *Nacjonalistyczna wizja człowieka i narodu w teorii uniwersalizmu ks. Józefa Warszawskiego*, w: *Świat wartości i edukacja międzykulturowa*, red. T. Lewowicki, E. Ogrodzicka-Mazur, A. Gajdzica, Cieszyn–Warszawa 2003.
- Paszko A., *O Katolickie Państwo Narodu Polskiego. Inspiracje katolickie w ideach politycznych Grupy „Szańca” i Konfederacji Narodu*, Kraków 2002.
- [Piasecki B.] Całka L., *Wielka Ideologia Narodu Polskiego*, Warszawa 1940.
- Poezja Polski walczącej*, wstęp J. Szczawiej, Warszawa 1974.
- Przetakiewicz Z., *Od ONR-u do PAX-u. Wspomnienia*, Warszawa 1994.
- Rudnicki Sz., *Obóz Narodowo-Radykalny. Geneza i działalność*, Warszawa 1985.
- Szarota T., *Czy na pewno już wszystko wiemy?*, „Gazeta Wyborcza”, 2-3 XII 2000.
- Szarota T., *U progu Zagłady. Zajścia antyżydowskie i pogromy w okupowanej Europie*. Warszawa. Paryż. Amsterdam. Antwerpia. Kowno, Warszawa 2000.
- Sznarbachowski W., *Naczelny problem współczesnego ustroju*, „Ruch Młodych” 1937, nr 3.
- Sznarbachowski W., *300 lat wspomnień*, Londyn 1997.

- Terej J.J., *Przyczynek do dziejów prawicowych organizacji politycznych w Warszawie (1939–1944)*, w: *Warszawa lat wojny i okupacji 1939–1944*, Warszawa 1973.
- U [broszura], [Warszawa 1943?].
- [Warszawski J.], *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej*, cz. I, Warszawa 1942.
- Wierni żołnierze wodza, rozmowa Jana Tomasza Lipskiego z Szymonem Rudnickim, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 grudnia 1998.
- Roczniki pisma uczniów gimnazjum im. T. Czackiego „Promień Szkolny”.
- Roczniki prasy wydawanej przez ONR-Falanga:
- „Falanga”
 - „Przełom”
 - „Ruch Kulturalny”
 - „Ruch Młodych”.
- Roczniki prasy wydawanej przez Konfederację Narodu:
- „Kuźnia” – pismo organizacji „Miecz i Pług”
 - „Nowa Polska”
 - „Sztuka i Naród”.
- „Sprawy Kultury”, styczeń-luty 1944, nr 1 (jedyne)

5. Pozostałe teksty i opracowania

- Adama Czerniakowa *dziennik getta warszawskiego*. 6 IX 1939–23 VII 1942, oprac., przypisy M. Fuks, Warszawa 1983.
- Adamczewski S., *Pojęcie romantyzmu u Stanisława Brzozowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 87.
- Arendt H., *Le système totalitaire*, traduit de l’américain par J.-L. Bourget, R. Darveu, P. Lévy, Paris 1972.
- Baczyński K.K., *** [Dramat], w: tenże, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1994, t. II.
- Baran B., *Opowieść o ostatnim człowieku*, w: A. Huxley, *Nowy wspomniały świat*, przekład i posłowie tenże, Kraków 1988.
- Bartelski L.M., *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939–1942*, Kraków 1988.
- Bartoszewski W., *Konspiracyjne czasopiśmiennictwo kulturalne w kraju w latach 1939–1945. (Zarys informacji)*, „Twórczość” 1961, nr 10.
- Bartoszewski W., [List do Janiny Kolendo], Warszawa [niedatowany maszynopis z 7 XII 1974].
- Bartoszewski W., *Ocena wstępu i opracowania Jerzego Tomaszkiwicza do tomu utworów Wacława Bojarskiego „Pożegnanie z Mistrzem”*, 7 grudnia 1974 [maszynopis].

- Benn G., *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, tłumacze różni, wybór, oprac. H. Orłowski, Poznań 1998.
- Bereś S., *Cień Konfederacji*, „Odra” 1987, nr 10, s. 35-45.
- Bereś S., *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992.
- Bereś S., *Wstęp*, w: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, BN, S. I, nr 283, Wrocław-Warszawa-Kraków, Wrocław 1992.
- Berlin I., *Konieczność historyczna*, przeł. D. Lachowska, w: tenże, *Cztery eseje o wolności*, tłumacze różni, Warszawa 1994.
- Białoszewski M., *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1988.
- Bojarski W., *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i opracował J. Tomaszewicz, Warszawa 1983.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*, w: tenże, *Preteksty i teksty*, Warszawa 1998.
- Boniecki E., *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Borowski T., *Zostawcie umarłych w spokoju* [nieznane opowiadanie Tadeusza Borowskiego z komentarzem Tadeusza Drewnowskiego], „Polityka” 1965, nr 27.
- Brandys K., *Miesiące*, „Gazeta Wyborcza”, 31 XII 1997-1 I 1998, s. 15 [fragment prozy eseistyczno-wspomnieniowej *Miesiące 1978-1981*].
- Braun J., *Kultura jutra, czyli Nowe Oświecenie*, wstęp, opracowanie tekstu, przypisy M. Urbanowski, Warszawa 2001.
- Brzozowski S., *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp, oprac. H. Markiewicz, BN, S. I, nr 258, Wrocław 1990, t. I i II.
- Brzozowski S., *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstęp A. Walicki, Kraków 1990.
- Brzozowski S., *Pamiętnik*, fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił O. Ortwin, wstępem opatrzył A. Mencwel, Warszawa 2000.
- Brzozowski S., *Płomienie*, słowo wstępne A. Mencwel, Warszawa 1983.
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Camus A., *Eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Chevalier J., A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1993.
- Chmielowski B., *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana* (1746).
- Czechowicz J., *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

- Didier B., *Le journal intime*, Paris 1976.
- [Dmowski R.] Wybranowski K., *Dziedzictwo*, Wrocław 1993.
- Dmowski R., *Mysli nowoczesnego Polaka*, wprowadzenie N. Tomczyk, Wrocław 1994.
- Dunikowski B. (przy współpracy K. Zawadzkiego i E. Religi), *Szkola im. Tadeusza Czackiego w Warszawie 1876-1976*, Warszawa 1977.
- Farias V., *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki, R. Marzałek, Warszawa 1997.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki (od połowy XIX do połowy XX wieku)*, przeł., wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemiłscy, przedmowa F. Ryszka, Warszawa 1970.
- Fromm E., *Zdrowe społeczeństwo*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, słowem wprowadzającym poprzedził M. Czerwiński, Warszawa 1996.
- Fryde L., *Przedmowa*, w: A. Andrzejewski, L. Fryde, *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1938*, Warszawa 1939.
- Giedroyc J., *Autobiografia na cztery ręce*, oprac., posłowiem opatrzył K. Pomian, Warszawa 1996.
- Giorgio de Chirico, red. W. Rubin, W. Schmied, J. Clair, Paris 1983.
- Girard A., *Le journal intime*, Paris 1963.
- Głowiński M., *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Głowiński M., J. Sławiński, *Wstęp w: Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia, wybór i wstęp ciż, przypisy J. Stradecki*, BN, S. I, nr 253, Wrocław-Kraków 1987.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, red. naukowa tekstu J. Błoński, Kraków-Wrocław 1986.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Świątynia Opatrzności i dzielnica Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929-1939*, Warszawa 1993.
- Gusdorf G., *La découverte de soi*, Paris 1948.
- Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*, red. M. Łukasiewicz, Londyn 1990.
- Horkheimer M., T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. Siemek, Warszawa 1994.
- Huxley A., *Nowy wspaniały świat*, przekład i posłowie B. Baran, Kraków 1988.
- Irzykowski K., *Dziennik*, t. II (1916-1944), Kraków 2001.
- Irzykowski K., *Pamiętnik Brzozowskiego*, „Nowa Reforma” 1913, nr 58.

- Iwaszkiewicz J., *Notatki 1939–1945*, aneks A. Iwaszkiewiczowa, przygotował do druku, uzupełnił przypisy i opatrzył postłowiem A. Zawada, Wrocław 1991.
- Janion M., *Bogini Wolności. Dlaczego rewolucja jest kobietą?*, w: *taż, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Jaspers K., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyboru dokonał S. Tyrowicz, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Jedlicki J., *Źle urodzeni, czyli o doświadczeniu historycznym, Scripta i postscripta*, Londyn-Warszawa 1993.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, s. 4.
- Kaczyńska J., *Jan Józef Lipski. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 2001.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kołąkowski L., *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Londyn 1988.
- Kołąkowski L., *Pochwała kosmopolityzmu* [wykład wygłoszony 20 X 1997 przy odbiorze doktoratu honoris causa Uniwersytetu Gdańskiego].
- Komar M., *Władysław Bartoszewski. Wywiad rzeka*, Warszawa 2006.
- Kozak B., „*Męskie fantazje*” Klaus Theweleita, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.
- Kurecka M., *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 38.
- Lipiński P., *Raport Rzepeckiego. Historia Twórcy antykomunistycznego podziemia*, Warszawa 2005.
- Lipski J.J., *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*, w: *tenże, Dwie ojczyzny i inne szkice*, Warszawa 1985 [druk powielaczowy].
- Mann T., *Dzienniki. Wybór 1933–1934*, przeł. I. i E. Naganowscy, Poznań 1995.
- Mann T., *Dzienniki. Wybór 1935–1936*, przeł. I. i E. Naganowscy, Poznań 1995.
- Marczak-Oborski S., *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warszawa 1967.
- Maritain J., *Drogami klęski* [przeł. Cz. Miłosz], Warszawa 1983.

- Maritain J., *Humanizm integralny. Zagadnienia doczesne i duchowe nowego świata chrześcijańskiego* [przeł. ?], Londyn 1960.
- Masłoń K., *Lekcja historii najnowszej*, Kraków 2003.
- Mazur G., *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK*, przedmowa A. Gieysztor, Warszawa 1987.
- Mencwel A., *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, Warszawa 1976.
- Miłosz Cz., *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Paryż 1962.
- Miłosz Cz., *Legendsy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, słowo wstępne J. Błoński, Kraków 1996.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, Kraków-Wrocław 1984.
- Miłosz Cz., *Zniewolony umysł*, Kraków 1989.
- Mikołajko Z., *Mity tradycjonalizmu integralnego. Julius Evola i kultura religijno-filozoficzna prawicy*, Warszawa 1998.
- Mrozowski W., *Cyganeria*, Lublin 1963.
- Nałkowska Z., *Dzienniki 1939-1944*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Narodowa Demokracja. Antologia myśli politycznej „Przeglądu Wszechpolskiego” (1895-1905)*, wybór, wstęp, oprac. B. Toruńczyk, Londyn 1983.
- Norwid C.K., *Do Spartakusa (o pracy)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. VI.
- Nowak S., *Przekonania i odczucia współczesnych*, w: *Polaków portret własny*, Kraków 1979.
- Orłowski H., *Literatura w III Rzeszy*, Poznań 1975.
- Ott H., *Martin Heidegger. W drodze ku biografii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1997.
- Parandowski J., *Niebo w płomieniach*, Warszawa 1967.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN, S.I, nr 235, Wrocław 1979.
- Pietrzak W., *Rachunek z dwudziestoleciami*, Warszawa 1972.
- Popper K.R., *Nędza historyzmu*, przeł., słowem wstępnym opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1989.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, przedmowa J. Kwiatkowski, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, t. I.
- Radzymińska J., *Dwa razy popiół. Wspomnienia z lat 1939-1949*, Kraków 1970.
- Rauschnig H., *Rewolucja nihilizmu*, wstęp G. Mann, przeł. S. Łukomski, Warszawa 1996.
- Reich W., *La psychologie de masse du fascisme*, traduit de l'américain par P. Kamnitzer, Paris 1998.
- Rewolucja Konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wybór, oprac. W. Kunicki, Poznań 1999.

- Rose R.S., *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, wprowadzenie R. Argullol, przeł. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006.
- Różewicz T., *Z umarłych rąk Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził T. Różewicz, Warszawa 1987.
- Salvadori R., *Od futuryzmu do Novecento Italiano*, przeł. H. Kralowa, w: tenże, *Poszukiwanie nowoczesności*, przeł. różni, Gdańsk 2001.
- Schulz B., *Do Witolda Gombrowicza*, w: tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, BN, S. I, nr 264, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Słowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988.
- Stéphane R., *Portrait de l'aventurier. T.E. Lawrence – Malraux – von Salomon*, précédé d'une étude de J.-P. Sartre, Paris 1965.
- Stern F., *Niemiecki świat Einsteina. Eseje o historii Niemiec XX wieku*, przeł., wybór Ł. Gałęcki, Warszawa 2001.
- Stępień M., *Spór o spuściznę po Stanisławie Brzozowskim w latach 1918–1939*, Kraków 1976.
- Suchodolski B., *Skąd i dokąd idziemy. Przewodnik po zagadnieniach kultury współczesnej*, postłowie A. Kołakowski, Warszawa 1999.
- Supervielle J., *Liryki i poematy*, redakcja i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965.
- Szacki J., *Patriotyzm i kosmopolityzm* [wykład wygłoszony 14 I 1999 w Studium Generale Europa], „Gazeta Wyborcza”, 30-31 I 1999.
- Szaruga L., *Pokusa ładu* [maszynopis].
- Szpakowska M., *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976.
- Szymański W.P., *Neosymbolizm. O awangardowej poezji w latach trzydziestych*, Kraków 1973.
- Święch J., *Pieśń niepodległa. Model liryki konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1982.
- Targ A., *Dwie mniejszości narodowe*, „Kuźnica” 1935, nr 2.
- Themerson S., *Bayamus*, w: tenże, *Generał Piesc i inne opowiadania*, ilustrowała F. Themerson, Warszawa 1980.
- Themerson S., *Demokracja walcząca*, tenże, *Generał Piesc i inne opowiadania*, ilustrowała F. Themerson, Warszawa 1980.
- Themerson S., *Katedra Przyzwoitości*, przeł. A. i P. Bikont, Łódź 1985.
- Urbanowski M., *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
- Walicki A., *Stanisław Brzozowski – drogi myśli*, Warszawa 1977.

- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992.
- Witkiewicz S.I., *Wybór dramatów*, wybór i wstęp J. Błoński, oprac. M. Kwaśny, BN, S. I, nr 221, Kraków 1974.
- Wodziński C., *Duch Rektora, czyli fryburskie egzorcyzmy*, w: tenże, *I cóż po filozofie... Eseje*, Warszawa 1992.
- Wroński P., *Pan Wojciech* [Wasiutyński], „Gazeta Wyborcza”, 13-14 I 2001.
- Wyspiański S., *Noc listopadowa. Przewodnik po Nocy listopadowej i opracowanie A. Łempicka*, Kraków 1973.
- Yourcenar M., *Mishima ou la vision du vide*, Paris 1980.
- Zbyszewski K., *Witajcie rodacy z Niemiec*, „Prosto z mostu” 1938, nr 53.

Indeks nazwisk

- Achmatowicze, rodzina 45
Adamczewski Stanisław (Helikopter) 19, 20, 23, 29, 55, 101, 103, 104, 159, 169, 190
Adorno Theodor Wiesengrund 153, 157, 230
Agulhon Maurice 396, 402
Ajschylos 345
Amiel Henri-Frédéric 267
Ammann Hermann 377
Amsterdamski Stefan 78
Anderszewski Tadeusz 41, 49
Andrzejewska H. 417
Andrzejewski Antoni 299
Andrzejewski Jerzy 106, 107, 170, 173, 328, 354, 357, 358
Anna nr 1 zob. Bohuszewicz Anna
Anna nr 2 zob. Woroncow Anna
Antonioni Michelangelo 409
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 20, 22, 417
Arendt Hannah 158
Argullol Rafael 171
Asnyk Adam 19
Augustyn, święty (Aurelius Augustinus) 266
Bachtin Michaił Michajłowicz 361
Baczyński Krzysztof Kamil (ps. Jan Bugaj, Emil, Jan Krzyski, Krzysztof, Piotr Smugosz, Krzysztof Zieliński, Krzyś) 58, 67, 68, 71, 354
Balicki Zygmunt 100
Balla Giacomo 380
Balzac Honoré de 132
Baran Bogdan 157, 158, 160
Barrès Maurice 145, 146, 149-151, 153-155
Barszczewska Elżbieta 26
Bartelski Lesław Marian 46, 103, 166, 176, 442
Bartoszewski Władysław (ps. Teofil) 26, 46, 58, 80, 163, 257, 442
Baudelaire Charles 211, 282, 286, 364, 365
Bauer Otto 155
Beckett Samuel Barclay 368
Beethoven Ludwig van 171, 227
Benn Gottfried 115, 233
Bereś Stanisław (ps. Stanisław Nowicki) 10, 12, 35, 80, 177, 442
Bergson Henri 106, 140, 145, 146, 150

- Berlin Isaiah 78
 Bernanos Georges 82
 Bertrand Aloysius (właśc. Jacques Louis Napoléon Bertrand) 301
 Białoszewski Miron 268
 Bieńkowsy, Witold i Wanda, ur. Wilczańska 163
 Bieńkowski Witold (ps. Witold Bukowski) 141, 163, 164, 183
 Bieńkowski Zbigniew 301-303
 Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz 156, 157
 Biernacki Andrzej 299
 Bikont Anna 67
 Bikont Piotr 67
 Birkner Wolfgang 36
 Blum Léon 155, 159
 Blüher Hans 220
 Blüth Rafał Marceli 44
 Błoński Jan 29, 106, 380
 Bocheńska-Jedlicka Hanna 442
 Bocheński Józef Maria (o. Innocenty) 89
 Bodalska Halszka 24
 Bohuszewicz Anna, nast. Hochfeld (Anka, Anna nr 1) 227, 250
 Bolesław Chrobry 181
 Bojarska Natalia, zob. Marczak Halina
 Bojarski Waclaw (ps. Jan Marzec, Wojciech Wierzejewski, Marek Zalewski) 19, 24-26, 28, 29, 33-35, 46, 51, 53, 62, 65, 66, 72, 73, 105, 143, 173, 177, 206, 211, 212, 228, 234, 241-243, 255-258, 261-264, 298, 302, 303, 306, 311, 317-319, 321, 323, 352-356, 409, 439
 Bonaparte Napoléon 232-234, 237, 246
 Boniecki Edward 320
 Borejsza Jerzy W. 37, 38, 45, 233
 Bormann Barbara, nast. Żółkiewska 25
 Borowski Tadeusz 18, 22-26, 28, 32, 55, 58, 72, 73, 76, 101, 105, 111, 204, 211, 218, 316, 364, 437
 Borowy Waclaw (ps. Piotr Szary, Titwillow) 25, 55
 Bourget Jean-Louis 158
 Boyé Edward 356
 Brach-Czaina Jolanta 225
 Bragaglia, bracia (Anton Giulio, Arturo, Carlo Ludovico) 380
 Braun Jerzy Bronisław (ps. Bronisław Rogowski) 69, 70
 Breiter Emil 170, 356
 Breza Tadeusz 170
 Brodzka-Wald Alina 442
 Brunschvicg León 260, 261
 Brzękowski Jan 173
 Brzozowski Stanisław Leopold (ps. Adam Czepiel) 19, 28, 29, 31, 33, 99-105, 107-109, 117-119, 126-133, 136-138, 140-143, 145-148, 159, 180, 187, 188, 209-211, 224, 236, 240, 252, 253, 256, 266, 271, 338, 340, 344
 Burek Tomasz 57
 Buryła Sławomir 10
 Bystroń Jan Stanisław 169
 Caillois Roger 404-412, 416
 Camus Albert 418
 Carrà Carlo 417, 418
 Cézanne Paul 184, 185, 272
 Chevalier Jean 321
 Chirico Giorgio de 417-419
 Chmielowski Benedykt Joachim 221
 Chomicki Antoni 27
 Chopin Fryderyk Franciszek 171, 280, 285, 286, 289, 291, 293, 294, 322

- Chrzanowska Aleksandra, nast.
 Żółkoś (ps. Iwona) 250
Chwistek Leon 380
Cierniakówna Anna 24
Cimoszyński Stanisław 218
Clair Jean 417, 418,
Coburn Alvin Langdon 380,
Croce Benedetto 150,
Cwojdziński Antoni (ps. Antoni
 Wojdan) 351
Cybichowski Jerzy (ps. Smoleń-
 ski) 39, 180, 211, 255
Cybichowski Zygmunt Klemens 40
Czaadajew Piotr Jakowlewicz
 186
Czang Kaj-szek 244
Czapska Maria 170
Czapski Józef 170
Czarnomski Jan 162, 163
Czarnowski Eugeniusz (ps.
 Adam, przybrane nazwisko
 Jan Wiśniewski) 162, 163
Czechowicz Józef 20, 24, 122,
 170, 173, 207, 288-297, 299,
 300, 310, 340
Czermińska Małgorzata 210
Czeraniaków Adam 40
Czerwiński Jerzy Zygmunt 181, 182
Czerwiński Marcin 156
- Darwin Charles 237
Daudet Léon 150
Daumier Honoré 365
Davreu Robert 158
Dawidowski Maciej Aleksy (ps.
 Alek, Glizda, Kopernicki, Ko-
 ziorożec) 257
Dawiecki Jerzy 182
Dąbrowska Maria, ur. Szumska
 135, 170
Degas Edgar (właśc. Edgar Hi-
 laire Germain de Gas) 286
Didier Béatrice 205-207, 213, 262
Dmowski Roman (ps. Kazimierz
 Wybranowski) 99, 100, 223
- Dobraczyński Jan 54
Dobroczyńska Genowefa (ps.
 Joanna) 191
Doroszewski Witold Jan 25, 55
Dostojewski Fiodor Michajłowicz
 180, 354
Drewnowski Tadeusz 55, 58, 59,
 204
Dreyfus Alfred 154
Dubois Stanisław 38
Duchamp Marcel 379, 380
Dudek Antoni 37, 39-41, 49, 50,
 164, 218
Dunikowski Bolesław 18, 279
Durozoi Gérard 417
Dyगत Stanisław 356
- Eiffel Alexandre Gustave 426
Einstein Albert 116
Erlich Henryk 155
Etemadi Hanna 219
Evola Julius (właśc. Giulio Cesare
 Andrea Evola) 141
- Fariás Víctor 149
Fedewicz Maria Bożena 363
Feldman Wilhelm 100
Feliński Elżbieta 289
Feuerbach Ludwig Andreas 265
Fischart Johann Baptist 365
Fiut Aleksander 34
Franco y Bahamonde Francisco
 439
Frank Hans 40
Franke Maria 442
Freud Sigmund 73, 216, 237
Friedrich Hugo 289, 304, 305,
 343, 364
Fromm Erich 90, 156, 157, 230,
 232, 413
Fryde Ludwik 299
Fuks Marian 40
Furet François 440
Gabiś Tomasz 220

- Gajcy Tadeusz (ps. Karol Topornicki, Roman Oścień) 19, 110, 122, 123, 166, 176, 190, 191, 354, 439
- Gajdzica Anna 84
- Gałczyński Konstanty Ildefons 27, 353, 354, 375
- Gałecki Łukasz 116
- Gauguin Eugène Henri Paul 184
- Genet Jean 393, 394
- Gendre Aleksiej 265
- Gentile Giovanni 150
- Gheerbrant Alain 321
- Giblewski Teofil 170, 181
- Gide André 105, 106, 211, 215, 242, 247, 252
- Giedroyc Jerzy 219
- Gieysztor Aleksander 37, 162, 163, 257
- Girard Alain 203-205, 213, 260, 266-268
- Głowiński Michał 123, 287, 343
- Goebbels Joseph Paul 399
- Goetel Ferdynand 99, 168
- Goethe Johann Wolfgang von 116
- Gombrowicz Witold 20, 173, 188, 194, 354, 375, 376, 380-385, 414
- Gomez, ksiądz 82
- Gomulicki Juliusz Wiktor 312
- Goncourt Édmond Louis Antoine Huot de 205
- Goncourt Jules Huot de 205
- Göring Hermann Wilhelm 238
- Gorki Maksym (właśc. Aleksiej Maksimowicz Pieszkow) 23, 132
- Goszczyński Seweryn 232, 234
- Gouges Olympe de 394, 395
- Goya y Lucientes Francisco 286
- Gozdawa-Reutt Adolf (ps. Welanowski) 8, 79, 177, 178
- Góra Stefan 103
- Górska Barbara 103
- Górski Artur 133-136, 145
- Górski Hubert 417
- Grabscy, rodzina Stanisława i Władysława 17
- Grabski Władysław Jan 180
- Gropius Walter 380
- Grottger Artur 184
- Grydzewski Mieczysław Jerzy (właśc. Mieczysław Jerzy Grycendler) 123, 170, 173
- Grzesiuk-Olszewska Irena 182
- Gusdorf Georges 203, 205
- Guze Joanna 418
- Gwiżdż Andrzej 25
- Haberbusch Błażej 56
- Habermas Jürgen 440
- Hagmajer Jerzy (ps. Marek, Kiejstut) 8, 9, 37, 41, 45, 48, 55, 164, 166
- Halina 250
- Handelsman Marcelli (ps. Maciej Romański, Maciej Targowski) 162, 164
- Handke Ryszard 362
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 101, 180, 235
- Heidegger Martin 145, 146, 149, 150
- Hemar Marian (właśc. Jan Maria Hescheles; ps. Jan Mariański, Marian Wallenrod) 170
- Heydukowska Jadwiga 182
- Hirszhorn Samuel 135
- Hitler Adolf 39, 48, 115, 233, 238, 246, 439
- Hniedziewicz Stanisław (ps. Kubica, Olgierd) 356
- Hollender Tadeusz 170
- Horkheimer Max 153
- Huberman Bronisław 171
- Hugo Victor Marie 364
- Huizinga Johan 404
- Husserl Edmund 150, 153
- Huxley Aldous Leonard 156-158

- Imreedy Bela 44
Irzykowska Zofia 103
Irzykowski Karol (Karol Wielki, Lolo) 55, 102, 103, 107, 109, 123, 169, 170, 307, 330, 344, 345, 437
Iwaszkiewicz Jarosław 170, 301, 303, 320, 321
Iwaszkiewiczowa Anna, ur. Lilpop 303
- Jacob Max 20, 303
Jakubowska Zuzanna 171
James William 106
Jamontt Władysław 163, 164
Jan III Sobieski 232-234
Janicka Krystyna 442
Janicki Piotr 442
Janicki Ryszard 442
Janion Maria 10, 12, 185, 216, 224, 231, 392, 393, 395, 401, 402, 418, 442
Janiszewski Dionizy, ojciec dominikanin 24
Jaremianka Maria 357
Jarzębski Jerzy 381
Jaspers Karl Theodor 437
Jastrzębski Zdzisław 62, 65, 73, 109, 121, 201, 202, 277, 278, 286, 301, 303, 307, 315, 323, 326, 328, 346, 353-355, 376
Jaurès Auguste Marie Joseph Jean Léon 155, 159
Jaworski Stanisław 308
Jedlicki Jerzy 13, 115, 442
Jennings Lee Byron 363-365, 375, 418
Jesienin Siergiej Aleksandrowicz 306
Jung Edgar Julius 115, 116
Jünger Ernst 238, 244
- Kaczyńska Jadwiga 12
Kaden-Bandrowski Juliusz 346
Kafka Franz 267, 354
Kalwin Jan 235, 246
Kałużny Jerzy 233
Kałużyński Zygmunt Marian 354
Kamiński Aleksander (ps. Kamyk, Dąbrowski, J. Dąbrowski, Fabrykant, Faktor, Juliusz Górecki, Hubert, Kazmierczak, Bambaju; przybrane nazwisko: Aleksander Kędzierski) 162
Kamnitzer Pierre 50
Kania Ireneusz 103
Kant Immanuel 240
Kantor Tadeusz 357
Karaśkiewicz Norbert 25
Karny Alfons 26
Karpіński Światopełk 170
Karpowicz Alina 24, 29, 34, 35, 106, 261, 353
Kartezjusz (René Descartes) 153
Kasprowicz Jan 23, 133, 301
Kautsky Karl 155
Kaysler Wolfgang 362-365, 376, 377
Kaźmierski Jerzy (ps. Leżański) 52
Keller Gottfried 376
Kipling Joseph Rudyard 142
Kirchner Hanna 173, 356
Kłak Tadeusz 147, 300
Kmita-Piorunowa Aniela 68
Knittel Wojciech 181
Kobro Katarzyna (właśc. Katarzyna von Kobro) 194
Kobyłańska Zofia 8, 9, 36, 52, 79, 166, 219
Koc Adam (ps. Witold, Szlachetny) 98, 218
Kolbe Maksymilian Maria, ojciec franciszkanin, święty (właśc. Rajmund Kolbe) 83
Kołakowski Andrzej 79
Kołakowski Leszek 99, 154

- Komar Michał 163
Komierowscy, rodzina 18, 21
Komierowski, hrabia 17
Komorowski Tadeusz (ps. Bór) 50
Kopczyński Bronisław Onufry (ps. Stefan Barwiński, Olgierd Bogdan Krynicki) 19, 39, 41, 127, 136, 165, 168, 169, 171, 172, 177, 178, 180-182, 189, 211, 302, 344, 345, 356
Kopernik Mikołaj 211, 243, 257, 312
Kopiński Aleksander 103, 120
Kornacki Jerzy 356
Kosiński Witold 102
Kossak Juliusz Fortunat 184, 185
Kossak-Szczucka Zofia 180
Kostkiewiczowa Teresa 343
Kostrzewa Wera (właśc. Maria Koszutska) 155
Kotarbiński Tadeusz 162, 170
Kott Jan 147
Kozak Beata 225, 230, 232
Krahelska Halina 162
Krajewski Kazimierz 37, 49, 50
Kralowa Halina 417
Kreczmar Jerzy 25
Kreutz Jerzy 25
Kreuzer Helmut 395
Kryszewski Włodzimierz 221
Krzyżanowski Julian 24, 25, 55
Kubacki Wacław 299
Kujawski Edmund 25
Kujawski Józef (ps. Birski) 191
Kuncewiczowa Maria 170
Kunert Andrzej Krzysztof 37, 163, 164
Kunicki Wojciech 88, 220, 238, 244
Kunstetterówna Jadwiga 45
Kurecka Maria, nast. Wirpsza 116
Kurzyzna Mieczysław (ps. Lipiński, Miecz) 41
Kwasieberski Wojciech (W.K.) 171, 172
Kwaśny Marian 29
Kwiatkowski Jerzy 302, 326
Labuda Aleksander Wit 215
Lachowska Dorota 78, 437
Lam Andrzej 103
Landy Zofia (siostra Teresa, ps. Silvestra) 44
Laskowska-Szwykowska Halina (ps. Maria) 53, 159, 190, 191, 204
Laskowski Zbigniew (ps. Polanowski) 190, 191
Laveaux de, rodzina 45
Lawrence Thomas Edward 237, 239, 242-244
Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 380
Lejeune Philippe 215
Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Ilicz Uljanow) 102, 246
Leonardo da Vinci 235
Leopold Wanda, ur. Iwanowska 24, 25
Leszczyński Jan 331
Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 123, 170, 181, 286-288
Lévy Patrick 158
Lewowicki Tadeusz 84
Libicki Stefan 171, 181, 182
Liebert Jerzy 291
Limanowski Bolesław 155
Lipiński Karol 58
Lipiński Piotr 163
Lipski Jan Józef 12, 37, 42, 45, 57, 58, 89, 92, 100, 110, 125, 126, 144, 145, 152, 164, 168, 169, 172, 183, 196, 246, 428
Lipski Jan Tomasz 125, 218
Lisicki Paweł 149
Lisowski Jerzy 394
Lista Giovanni 417
L. M-ski 27
Locchi Giorgio 146

- Locke John 85
Lorme de, rodzina 56
Lorme de, pan 218
Lukács György 117
- Łaszowski Alfred 44, 140
Łąg J. 82
Łempicka Aniela 265
Łoskot Zbigniew (ps. Jan Kowalski) 184
Łukasiewicz Małgorzata 153, 440
Łukomski Stanisław (ps. Julian Maliniak) 115
- Majakowski Władimir Władimirowicz 23, 132
Makowiecki Jerzy (ps. Tomasz, Tomasz Malicki) 162, 163
Makuszyński Kornel 27
Malinowski Kazimierz 36
Mallarmé Stéphane 20, 22, 282, 285, 329
Malraux André 237-239, 242-244
Mann Erika 116
Mann Golo (właśc. Angelus Gottfried Thomas Mann) 115, 233
Mann Klaus 116, 233
Mann Thomas Paul 115, 116, 217
Manteuffel Tadeusz 162, 163
March Werner 322
Marconiowie, rodzina 45
Marczak Halina, 1° v. Bojarska, 2° v. Wieczorkiewicz (ps. Natalia) 25, 167, 190, 191, 219, 229, 257, 353, 354, 357
Marczak-Oborski Stanisław Kazimierz (właśc. Stanisław Kazimierz Marczak, ps. Oborski) 24-26, 191, 302, 352, 353, 357, 375
Marey Étienne-Jules 380
Marinetti Filippo Tommaso 386, 387
Maritain Jacques 81-84, 87, 112, 113, 328
- Markiewicz Henryk 104
Marks Karol 128, 147, 180, 237, 246, 324
Marszałek Robert 149
Marta 227, 250
Matejko Jan 180, 184, 185, 187
Matusiak Bożena Anna 417
Matuszewski Ryszard 247
Mauersberger Adam 246, 247
Mauriac François Charles 82, 215
Maurras Charles 150
Mazur Grzegorz 36, 37, 163
Mencel Wojciech Bernard (ps. Paweł Janowicz) 19
Mencwel Andrzej 99, 210, 252
Mendelsohn Erich 380
Mendelson Stanisław 155
Méricourt Théroigne de (właśc. Anne Josèphe Terwagne) 394, 395
Mętrak Krzysztof 105
Michalski Zdzisław 40
Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 272, 286
Michałowski Piotr 184
Michelet Jules 394, 401
Michnik Adam (ps. Andrzej Zagozda, Andrzej Jagodziński) 42
Micińska Anna Ludwika 344, 383
Miciński Tadeusz 142
Mickiewicz Adam 133, 136, 187, 188
Mikołajko Zbigniew 141, 146, 149
Mikulski Tadeusz 25
Miller Jan Nepomucen 56, 137, 169
Miłosz Czesław (ks. J. Robak, Jan Syruć) 20, 24, 34, 55, 71, 81, 97, 99, 102, 103, 105-109, 111-114, 117, 122, 123, 160, 219, 240-242, 289, 293, 297, 328, 437
Mishima Yukio (właśc. Kimitake Hiraoka) 244, 245

- Mitzner Zbigniew 355, 356
Mochnacki Maurycy 107, 120, 136, 188, 234-237
Molière (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 132
Molisak Alina 442
Moniuszko Stanisław 290
Morandi Giorgio 417
Moritz Karl Philip 377
Mounier Emmanuel 82
Mrozowicki Józef 102
Mrozowski Wacław 299
Musset Alfred Louis Charles de 20
Mussolini Benito Amilcare Andrea (Duce) 38, 48, 88, 102, 182, 439, 440
Muybridge Eadweard James 380
Myszkowski, nauczyciel 17
- Nabielak Ludwik 232, 234, 265
Naganowska Irena 115
Naganowski Egon 115
Naliwajek Zbigniew 417
Nałkowska Zofia 170, 173, 356
Napierowski Stefan (właśc. Marek Eiger) 123, 124, 137
Neruda Jan 51
Neugebauer Zofia 25
Niedenthal Władysław 163
Niedziałkowski Mieczysław 102
Nietzsche Fryderyk Wilhelm 33, 106, 116, 180, 224, 237, 239, 240, 242, 248, 265, 417
Nolte Ernst 440
Norwid Cyprian Kamil 69, 133, 173, 188, 271, 312
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 23
Nowak Stefan 410
Noworyta Krzysztof 358
- O'Brien de Lacy, rodzina 45
Odoliński Andrzej (ps. Andrzej Sudeczko) 163
Ogrodzicka-Mazur Ewa 84
Okopień-Sławińska Aleksandra 343
Olechowski Jan (J.O.) 110
Orłowski Aleksander 184
Orłowski Hubert 115, 233
Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen) 210
Ossowska Maria, ur. Niedźwiedzka 162
Ossowski Stanisław 162
Ott Hugo 149
Ozouf Mona 394
Ożóg Jan Bolesław 181
- Parandowski Jan 265
Pascal Blaise 264, 269
Pasternak Leon 170
Paszko Artur 42, 43, 84, 85, 175, 428
Peczenko Olga, nast. Szrednicka 25
Peiper Tadeusz 20, 24, 122, 123, 208, 288, 299, 300, 302, 308, 326, 330-332, 379
Piasecki Bolesław (ps. Leon Całka, Sablewski, Wojciech z Królewca) 12, 36-43, 45-51, 54, 58, 60-62, 64, 77-79, 85, 89, 90, 97, 98, 127, 130, 162-164, 168, 182, 183, 185, 218, 219, 225, 247, 261, 355, 437-439, 441
Piasecki Stanisław 89, 344
Piaścik Franciszek 182
Picasso Pablo (właśc. Pablo Ruiz Blasco) 154
Pietrkiewicz Jerzy 169, 172, 180, 181, 188, 344
Pietrzak Włodzimierz (ps. Andrzej Ados, Balk, Litterarius, Juliusz Wolden) 41, 53, 54, 97, 98, 105, 127, 145, 147, 158, 167, 169, 174, 177, 178, 189, 219, 258, 334

- Piętak Stanisław 170
Piłsudski Józef Klemens 182
Pisis Filippo de (właśc. Luigi Tiberelli) 417
Pius XI (właśc. Achille Ratti) 43
Piwińska Marta 354, 359, 369, 382-384, 399, 403, 414-416, 420, 433
Plater Emilia 202
Pniowski Bohdan 182
Pohoska Ewa 58, 353
Polechoński Krzysztof 238
Pomian Krzysztof 219
Popper Karl Raimund 78
Poradowski Michał 428
Porębski Mieczysław 357
Portnoj Noah 155
Proust Marcel 20, 22, 132, 188, 285, 286
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 20
Przesmycki Zenon (Miriam) 284
Przetakiewicz Zygmunt 38, 40
Przyboś Julian 20, 24, 64, 122, 147, 173, 185, 289, 297-303, 305-307, 310, 313, 326, 328, 342, 379
Przybyszewska Sława (ps. Ławińska, Sława) 191, 322
Przybyszewski Stanisław Feliks 224, 252, 329
Puszkin Aleksander Siergiejewicz 186
Pytel Grzegorz 37, 39-41, 49, 50, 164, 218
Pyrek Władysław 182
Rabelais François 363
Radzywińska Józefa (ps. Mieczysława, Miecz y Sława) 185
Rathenau Walther 238, 244
Ratyńscy, państwo 102
Ratyński Hiacynt 19, 102
Rauschnig Herman 115, 233
Reich Wilhelm 50, 220, 230, 232
Reiff Ryszard 41, 49
Religa Eugeniusz 18, 279
Reutt Marian 180
Reuttowie, bracia (Adolf i Marian) 45
Reymont Stanisław 187
Rilke Rainer Maria 20, 306
Rimbaud Jean Nicolas Arthur 185, 272, 282, 284, 301, 303, 304
Rodak Paweł 8, 10, 49, 190, 442
Rose Rosa Sala 171, 322
Rousseau Jean-Jacques 85, 246
Rowecki Stefan Paweł (ps. Grot) 36, 50
Różewicz Janusz 290
Różewicz Tadeusz 290
Rubens Peter Paul 286
Rubin William 417
Rubinstein Artur 171
Rudnicki Adolf 170, 173
Rudnicki Szymon 42, 90, 125, 218
Rundo Maria Berta (Tusia), 1° v. Borowska, 2° v. Bayer 25, 58, 173, 211, 229, 442
Rurarz Agnieszka 171
Ruskin John 364
Rutkowski Jerzy 41
Ryszka Franciszek 90, 238
Rzepecki Jan (ps. Ożóg, Ślusarczyk) 162, 163
Sainte-Beuve Charles Augustin 205
Salazar António de Oliveira 439
Salomon Ernst Friedrich Karl von 238, 239, 242-244
Saloni Juliusz 356
Salvadori Roberto 417
Sartre Jean-Paul Charles Aymard 239, 242, 243, 248
Sawicka Jadwiga 442
Scheler Max 150
Schiele Konstanty 56

- Schiller Leon (właśc. Leon Schiller de Schildenfeld) 7, 56, 176, 351, 352, 357
- Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 364
- Schmied Wieland 417
- Schopenhauer Arthur 116, 224, 417
- Schulz Bruno 20, 170, 173, 194, 354, 381
- Schwakopf Jerzy (ps. Osmolicki) 158, 190, 191, 357, 358
- Sendlerowa Irena, ur. Krzyżanowska, 2° v. Zgrzemska (ps. Jolanta) 162
- Shakespeare William 180
- Sidorek Janusz 149
- Siemek Marek Jan 153
- Siemiradzki Henryk Hektor 185
- Sienkiewicz Henryk Adam Aleksander Pius (ps. Litwos) 27, 180, 187, 188, 247
- Sierow Iwan 219
- Sierżputowski Jan (ps. Daszewski) 190, 191
- Sikorski Władysław Eugeniusz 36
- Sironi Mario 417
- Skarga Piotr 136, 188, 219
- Skibniewska Maria 394
- Skierski Kazimierz Zenon 328
- Skoczylas Władysław 184
- Skręt Rościszaw 326
- Skwarczyński Adam 99
- Sławiński Janusz 123, 300, 343
- Słonimski Antoni 110, 123, 170, 183
- Słonimski Piotr 25
- Słoński Stanisław 53
- Słowacki Juliusz 173
- Soffici Ardengo 417
- Sokrates 372, 397
- Sołtan Tadeusz (właśc. Tadeusz Pereswiet-Sołtan, ps. Rotułowicz) 25, 100, 101, 167, 190, 191, 352, 353
- Sorel Georges Eugène 102, 131, 140, 141, 145, 180
- Spartakus 312
- Speer Berthold Konrad Hermann Albert 322
- Spencer Herbert 265
- Spengler Oswald 238
- Stachowski Józef 55, 56, 302
- Staff Leopold 24, 344
- Stalin Józef (właśc. Josif Wissarionowicz Dżugaszwili) 355
- Staniszkiowie, rodzina 45
- Stankiewicz Władysław 279, 351
- Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 211
- Stéphane Roger 231, 237-239, 242-245, 248
- Stern Fritz Richard 116
- Stępień Marian 102, 104
- Stomma Stanisław 83
- Stradecki Janusz 124
- Strindberg August 224
- Stroiński Leon Zdzisław (ps. Marek Chmura) 19, 212, 302, 303, 345, 346, 439
- Stryjeńska Zofia, ur. Lubańska 184
- Strzelecki Jan 58, 246, 247
- Strzemiński Władysław 194
- Studnicki Władysław (Władysław Gizbert-Studnicki) 100, 218
- Stur Jan (właśc. Hersz Feingold) 123
- Suchodolski Bogdan (ps. R. Jadźwing) 25, 81, 102, 169
- Supervielle Jules 20, 303-306
- Swieżawski Stefan 25
- Szacki Jerzy Ryszard 155
- Szapiro Hanna (właśc. Chana Szapiro, ps. Hanka Sawicka) 28
- Szarecki Jerzy 180
- Szarota Tomasz 36, 39, 40
- Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 116

- Szczawiej Jan 328
 Szczepkowska-Naliwajek Kinga 417
 Szczypka Józef 19
 Szenwald Lucjan 181
 Szmydtowa Zofia, ur. Gąsiorowska 20, 25, 33, 34, 55, 250, 297, 298, 344, 345, 347
 Szmydtówna Maria, nast. Gniewiewska 25
 Sznarbachowski Włodzimierz 40, 41, 76, 218
 Szpakowska Małgorzata 31
 Szpakowski Olgierd 428
 Szumańska Hanna, 1° v. Werthem, 2° v. Gross 356
 Szymanowska Zofia 250
 Szymanowski Karol 194, 320
 Szymański Wiesław Paweł 288, 299
- Świdwińska Zofia Maria, nast. Krzyżanowska 25
 Świetlicki Andrzej 39-41, 164
 Świrszczyńska Anna 301, 354
- Tanalska-Duleba Anna 156
 Targ Alojzy 44, 170
 Tarłowski Jan (ps. Giovanni) 18-20, 23, 28-31, 33, 56, 75, 99, 101, 201, 204, 250, 252, 282, 289
 Tatariewicz Anna 404
 Terej Jerzy Janusz 37, 49
 Themerson Franciszka, ur. Weinles 68
 Themerson Stefan 67, 68, 175
 Theweleit Klaus 213, 225, 226, 230-232
 Thorez Maurice 155
 Tołstoj Lew Nikołajewicz 235
 Tomasz z Akwinu, święty 83, 84, 87
 Toruńczyk Barbara (ps. Julia Juryńska) 10, 12, 90, 100, 178, 179, 197, 225, 226, 340, 344, 442
- Trzebińscy, rodzina 17, 18, 21, 23
 Trzebińska Irena, ur. Lasocka 17, 56, 191, 250
 Trzebińska-Nagabczyńska Zofia (ps. Magdalena) 17, 18, 20, 23, 30, 34, 49, 56, 191, 250, 265, 355, 358, 442
 Trzebiński Andrzej (ps. Andrzej Jarociński, Chrostowski, Stanisław Łomień, Ł., Nabelak, Paweł Późny) *passim*
 Trzebiński Stanisław 17, 21, 56, 250
 Turowicz Jerzy 355
 Tuwim Julian 39, 110, 122, 123, 170, 173, 282, 301, 328, 330
 Tyrowicz Stanisław 437
 Twardowski Jan 279
- Umiastowski Roman 21
 Umińska Stanisława (matka Benigna) 351
 Urbanowski Maciej 69, 70, 133, 140, 145, 344
- Van Gogh Vincent 184, 185, 211, 272
 Verlaine Paul Marie 282, 329
 Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 132
 Vrchlický Jaroslav 51
- Walecki Henryk (właśc. Maksymilian Henryk Horwitz) 155
 Walicki Andrzej 99, 107
 Walter Gérard 401
 Warski Adolf (właśc. Jerzy Adolf Warszawski, ps. Jan z Czerniakowskiej, Michałowski) 155
 Warszawski Józef, ojciec jezuita (ps. ojciec Paweł, Paweł) 52,

- 79-86, 88-91, 93, 105, 127,
130, 151, 157, 176, 177, 218,
219, 337, 338, 356, 429, 433,
435, 438
- Wasilewski Zygmunt 133, 136,
145
- Wasiutyński Jeremi 170
- Wasiutyński Wojciech 43, 218
- Wat Aleksander (właśc. Aleksan-
der Chwat) 123
- Wążyk Adam (właśc. Adam Wag-
man) 173
- Weininger Otto 224, 417
- Werner Andrzej 23
- Whiteheadowie, rodzina 45
- Widerszal Ludwik (ps. Krysiński,
Pisarczyk) 162, 163
- Wilde Oscar (Oscar Fingal O'Fla-
hertie Wills Wilde) 30
- Wilder Thornton Niven 351
- Winkler Kazimierz (ps. Andrzej
Augustowski, August, Augu-
stowski) 109, 110, 143, 191
- Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 18, 20, 22, 29, 31-33,
122, 123, 158, 188, 194, 251,
330- 332, 344, 352, 353, 358,
359, 369, 375, 381-384, 390,
399, 403, 414-416, 430
- Witkiewiczowie, ojciec i syn
(Stanisław i Stanisław Ignacy)
184, 185
- Wittig Edward 217
- Wittlin Józef 170
- Włodarkiewicz Jan Henryk (ps.
Damian, Darwicz, Jan Dar-
wicz, dr Jan, Jan, Odważny)
36
- Wodziński Cezary 149
- Wojnar T. 45
- Wołkowicz Anna 437
- Wołoszynowski Julian 180
- Woroncow Anna, 1° v. Pręczkow-
ska, 2° v. Kubica (Anna nr 2)
53, 176, 190, 191, 203, 204,
206, 219, 227, 228, 250
- Wroński Paweł 218
- Wycech Czesław 25
- Wyka Kazimierz 68, 102, 357
- Wyrzykowski Marian 26
- Wysocka Tacjana 352
- Wyspiański Stanisław 74, 136,
142, 143, 180, 188, 265, 342
- Yourcenar Marguerite (właśc.
Marguerite Cleenewerck de
Crayencour) 245
- Zagórska Maria, ur. Woycieszo-
nek 173
- Zagórski Jerzy (ps. Jurand) 55,
173, 254, 301, 302, 328, 354,
358
- Zabrodzka-Strzemińska Maria
(ps. Grażyna) 52
- Zaleski Wojciech (ps. Szarecki)
54
- Zawada Andrzej 303
- Zawadzki Kazimierz 18, 279
- Zawieyski Jerzy (właśc. Jerzy
Nowicki) 44
- Zbyszewski Karol 170
- Zegadłowicz Emil 170
- Ziegler Hans Severus 171
- Ziemilska Olga 90
- Ziemilski Andrzej 90
- Zygmunt III Waza 261
- Żaryn Stanisław (St.Ż.) 182
- Żeleński Tadeusz (Boy) 123, 170
- Żemajtisowie, rodzina 45
- Żeromski Stefan (ps. Maurycy
Zych, Józef Katerla) 19, 20, 29
- Żmurko Franciszek 185
- Żukowski Tomasz Hubert 442
- Żurawski Arkadiusz 18, 25, 28,
353
- Żurowska Maria 404
- Żytlowski Chaim 155

Art or the Nation? On Andrzej Trzebiński's Literary Output

The day he was shot dead by the German Nazis during a mass execution in one of the Warsaw streets Andrzej Trzebiński (27.1.1922 – 12.11.1943) was twenty-one years old. When this happened, he was the editor-in-chief of the underground magazine “Art and the Nation” [“Sztuka i Naród”], was the organizer of the Cultural Movement [Ruch Kulturowy], and was active in the under-ground Confederation of the Nation [Konfederacja Narodu]. He left elaborate lyrics written in prose, a masterpiece in the form of a drama in the grotesque style, a fascinating diary, texts on literary criticism, theoretical and ideological articles, and propaganda songs.

The Confederation of the Nation, which for a long time remained unacknowledged by the Polish Underground State, was a continuation – from the point of view of both their programme as well as membership – of the illegal ONR-Falanga, an anti-semitic, fascist organization of the inter-war period. What is the link between this organization, with its Slavonic Empire programme (“the racial and geopolitical block” led by the Polish Catholic élite) and the refined artist, a follower of the “masters of suspicion”, whose genealogy had its origins in European symbolism and the Great Avant-Garde?

Apart from having exceptional literary talent, Trzebiński's great ambition was to play an epoch-making role in culture and

history. The Confederation of the Nation created such a promise of greatness. It also gave the illusion of power over reality, especially to someone who, like Trzebiński, held an important post there and was involved in the Confederation's programme and propaganda.

Trzebiński's "metaphysical insatiability" was the search for wholeness. There was also a search for certainty. The ideology of the Confederation of the Nation provided supposedly objective and absolute definitions of good and truth. The problem, however, lies in the fact that those definitions were founded on the "rigid certainty of their own moral incentives" and on violence, that was not only symbolic.

In his diary from the autumn of 1943 we can read: "Maybe I have, to a certain extent, wasted the opportunities I have had. I could have been a great artist. I'm putting in my resignation". Trzebiński *contra* Trzebiński? Yes. Trzebiński the artist was confronted with Trzebiński the ideologist, and the former lost to the latter. And all this happened when he was in emotional turmoil and alone. In Polish and European culture, Trzebiński's fate is one of the most dramatic stories of the confrontation of an intellectual and artist with totalitarianism.

Art or the Nation? reconstructs the historical conditions of Trzebiński's work, tries to penetrate the psychological mechanisms of choices made, and to recreate the roads he took. It also suggests a new interpretation of Trzebiński's output – in its individual elements as well as a whole – placing it in the wider literary and philosophical context of the 20th century.

Furthermore, the book is a voice in the present Polish debate on the shape culture and civilization should adopt. It is in this debate that we can hear the postulate for the rehabilitation of nationalism and for hierarchic, dogmatic, repressive and uniform authoritarian solutions, a postulate often cleverly hiding, in a more or less visible manner, sympathy towards fascism (*sic!*).

During the last few years, Trzebiński's name has appeared in the context of nationalist, authoritarian nostalgia. His purely literary output has started to be presented as if it had a radically national foundation. The indisputable artistic quality of his work is to rehabilitate and legitimize, as if, the ideology that was totally

disqualified after 1945 by a free Europe. Meanwhile, Trzebiński's literary achievements were possible thanks to the very clear separation of talent from ideology. When this started to disappear, his writing became propaganda.

The story of Trzebiński's involvement in the Polish variant of fascism is not the story of artistic or human fulfilment. It is the story of failure. In Polish discussions today on the future of culture and civilization, Andrzej Trzebiński's spiritual and intellectual itinerary becomes a keen and sharp warning.

trans. Aniela Korzeniowska

Spis treści

| | |
|---|----|
| WSTĘP | 7 |
| Literatura przedmiotu – mitologizacja czy refleksja?..... | 9 |
| Próba całości..... | 13 |

ROZDZIAŁ 1

PUŁAPKA KONFEDERACJI

| | |
|--|----|
| 1922–1941 | 17 |
| W stronę Wacława | 27 |
| „Ziarno obłądu” | 34 |
| Historia porwania | 51 |
| „U” jak Uderzenie..... | 59 |
| Zło, czyli dobro..... | 66 |
| Przynęta historiozoficzna..... | 73 |
| Uniwersalizm według ojca Warszawskiego | 79 |

ROZDZIAŁ 2

SPRAWY KULTURY

| | |
|---|-----|
| Ukaszanie „brzozowskie”. Polemika z Miłoszem..... | 97 |
| Palenie mostów | 117 |
| Mit kultury imperialnej..... | 131 |
| „Europejskie zdobycze polskiego nacjonalizmu” | 144 |
| Trzebińskiego Ruch Kulturowy wobec „Ruchu Kulturalnego” Kopczyńskiego..... | 165 |
| „Przeprowadzić rewolucję kultury bez pomocy artystów!” | 179 |
| Sztuka czy Naród? | 193 |

ROZDZIAŁ 3

PRZEDSIĘWZIĘCIE OSOBOWOŚCI

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Pamiętnik czy dziennik intymny? | 201 |
| „Męskie fantazje” | 213 |
| Daremny trud awanturnika | 231 |
| Tanatyczna fascynacja | 248 |

| | |
|--|-----|
| Namacalność śmierci..... | 254 |
| Zakład Pascala | 264 |
| Trzebiński <i>contra</i> Trzebiński..... | 270 |

ROZDZIAŁ 4

LIRYKA

| | |
|---|-----|
| <i>Atelier d'écriture</i> | 277 |
| Od Czechowicza do Przybosa | 289 |
| Liryki prozą – propozycja interpretacji..... | 306 |
| <i>Dziewczyna z lotu</i> | 307 |
| <i>bardzo polna</i> | 308 |
| <i>Liryk nr 5</i> | 310 |
| <i>Granatowe traczostwo</i> | 311 |
| <i>Wyprzedaż jesieni</i> | 314 |
| <i>Na górze ognia</i> | 317 |
| <i>Liryk nr 8. Zieleń oczu</i> | 323 |
| Liryka: za i przeciw. Od sztuki do ideologii..... | 327 |

ROZDZIAŁ 5

ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ...

| | |
|--|-----|
| <i>Aby podnieść różę...</i> – rozpoznanie wstępne, rekonstrukcja akcji..... | 351 |
| Ucieczka z groteski..... | 361 |
| Międzyepoka | 378 |
| „Natchniona dziwka” i docent w szlafroku..... | 392 |
| Dziwna gra, czyli chore społeczeństwo. Pytanie o metafizykę..... | 403 |
| <i>Z laboratorium dramatu</i> – autorska egzegeza | 420 |

| | |
|------------------|-----|
| ZAKOŃCZENIE..... | 435 |
|------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| PODZIĘKOWANIA | 442 |
|---------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 443 |
|--------------------|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| INDEKS NAZWISK | 457 |
|----------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Art or the Nation? On Andrzej Trzebiński's Literary Output..... | 469 |
|---|-----|