

Stanisław Burkot

Literatura polska
1939-2009

Redaktor inicjujący
Monika Szewczyk

Redaktor trzeciego wydania
Anna Stankiewicz

Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, abyś przestrzegał praw, jakie im przysługują. Jej zawartość możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym. Ale nie publikuj jej w internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A kopiując jej część, rób to jedynie na użytek osobisty.

Szanujmy cudzą własność i prawo
Więcej na www.legalnakultura.pl
Polska Izba Książki

Copyright © by Wydawnictwo Naukowe PWN SA
Warszawa 2002, 2006, 2010

ISBN 978-83-01-16289-4

Wydanie III zm. – 1 dodruk
Warszawa 2014

Wydawnictwo Naukowe PWN SA
02-460 Warszawa, ul. Gottlieba Daimlera 2
tel. 22 69 54 321; faks 22 69 54 288
infolinia 801 33 33 88
e-mail: pwn@pwn.com.pl; www.pwn.pl
Druk i oprawa: OSDW Azymut Sp. z o.o.

[Kup książkę](#)

Spis treści



Wprowadzenie	7
I. Inter arma non silent Musae	17
Poezja w latach 1939–1945	22
Władysław Broniewski (25), Józef Łobodowski (29), Kazimierz Wierzyński (31), Stanisław Baliński (33), Czesław Miłosz (34), Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy (38), Tadeusz Borowski (44)	
Dramat i teatr w czasie wojny	45
Proza okresu wojny i okupacji	47
Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza (50), <i>Srebrne orły</i> Teodora Parnickiego (51)	
II. W cieniu Jałty	54
Realizm socjalistyczny (56), Spory i dyskusje (59), Literatura emigracyjna (65)	
Poezja w latach 1945–1955	72
Leopold Staff (72), Kazimierz Wierzyński (74), Konstanty Ildefons Gałczyński (77), Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz (79)	
Dramat i teatr w latach 1945–1955	87
<i>Dwa teatry</i> Jerzego Szaniawskiego (89), <i>Ślub</i> Witolda Gombrowicza (91), <i>Niemcy</i> Leona Kruczkowskiego (93)	
Proza w latach 1945–1955	94
<i>Medaliony</i> Zofii Nałkowskiej (97), Opowiadania Tadeusza Borowskiego (99), <i>Inny świat</i> Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (104), <i>Trans-Atlantyk</i> Witolda Gombrowicza (108), <i>Jezioro Bodeńskie</i> Stanisława Dygata (110), <i>Czarny potok</i> Leopolda Buczkowskiego (110), <i>Popiół i diament</i> Jerzego Andrzejewskiego (114)	
III. „Nasza mała stabilizacja”	117
Poezja w latach 1955–1968	126
Julian Przyboś (128), Jarosław Iwaszkiewicz (130), Mieczysław Jastrun (132), Kazi- mierz Wierzyński (134), Czesław Miłosz (136), <i>Przełom. Lata 1955–1957</i> (139), Poezja Tadeusza Różewicza (143), Miron Białoszewski (149), Wisława Szymborska (156), Zbi- gniew Herbert (160), „ <i>Bania z poezją</i> ” (163), Andrzej Bursa (166), Stanisław Grocho- wiak (167), Tadeusz Nowak (171), Inni poeci (175), Poeci emigracyjni (176)	

Dramat i teatr w latach 1955–1968	178
Dramat poetycki (180), Sławomir Mrożek (181), Dramaty Tadeusza Różewicza (184)	
Proza w latach 1955–1968	188
Nowe techniki narracyjne (193), Powieść historyczna (196), Nurt chłopski (197), „Kwestia żydowska” (201), Proza Jarosława Iwaszkiewicza (202), Powieści historyczne Teodora Parnickiego (205), Proza Stanisława Lema (207), Powieści Tadeusza Konwickiego (210), Proza Tadeusza Nowaka (212)	
IV. Kryzysy, konflikty, schyłek	215
Poezja w latach 1969–1989	225
Język i poetyka debiutów (227), Rafał Wojaczek (228), Ewa Lipska (228), Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki (229), Julian Kornhauser, Adam Zagajewski (238), Następcy Nowej Fali (244), Adam Ziemianin, Andrzej Warzecha, Józef Baran (245), „Starzy poeci” (248), Jarosław Iwaszkiewicz (250), Mieczysław Jastrun (253), Wiktor Woroszyński (254), Aleksander Wat (255), Poezja Jana Twardowskiego (256), Czesław Miłosz (258), Wisława Szymborska (262), Zbigniew Herbert (267)	
Dramat i teatr w latach 1969–1989	270
Helmut Kajzar (274), Słuchowiska radiowe (275), Sławomir Mrożek (278), Tadeusz Różewicz (279)	
Proza w latach 1969–1989	281
„Nurt chłopski” (283), Tadeusz Konwicki (290), Proza Mirona Białoszewskiego (292), Powieść historyczna (294), Andrzej Kuśniewicz (294), Julian Strykowski (296), Władysław Lech Terlecki (297), Parabole historyczne (300), Tadeusz Siejak (301)	
V. Koniec XX i początek XXI wieku	306
Poezja w latach 1989–2009	316
Kontynuacje poetyckie (316), Czesław Miłosz (317), Zbigniew Herbert (319), Wisława Szymborska (319), Tadeusz Różewicz (323), Nowa Fala – ciągi dalsze (329), Poezja i cienie polityki (335), Kontynuacje i debiuty (336), Marcin Świetlicki (339), Jacek Podsiadło (343), Urodzeni po 1960 roku (346), Młodzi i najmłodszy (351)	
Dramat i teatr w latach 1989–2009	353
Teatr pod koniec XX wieku (353), Różewicz, Mrożek (355), Poza historią (356), Teatr na początku XXI wieku (359), „Nowa fala” dramaturgów (361), Różewicz i Mrożek raz jeszcze (361), Groteska – Słobodzianek, Schaeffer (363), Literatura i film (365)	
Proza w latach 1989–2009	366
„Koniec wieku” w prozie (366), Nowa formuła regionalizmu (369), Wiesław Myśliwski (371), „Skandaliści” (374), Andrzej Stasiuk (378), Jerzy Pilch (381), Czas „czytadeł” (383), Fantastyka (384), Powieść historyczna i quasi-historyczna (387), Satyra społeczna (388), Subkultury i patologie (392), Manuela Gretkowska (392), Olga Tokarczuk (397), Wojciech Kuczok (404), Debiutanci (406)	
Chronologiczne zestawienie utworów literackich, scenicznych realizacji dramatów, esejów, scenariuszy i adaptacji filmowych (wybór)	409
Indeks nazwisk (opracowała Barbara Gomułka)	519

Wprowadzenie

Sam pomysł połączenia zawartości dwu książek *Literatury polskiej w latach 1939–1989* (1993) i *Literatury polskiej w latach 1986–1995* (1996, 1997) nie usprawiedliwiłby dostatecznie obecnego przedsięwzięcia. Nawet okazja dopełnienia przeglądu o ostatnie lata nie byłaby wystarczającym powodem. Ważniejsza dla autora stała się potrzeba dokonania różnego typu przesunięć i weryfikacji. W literaturze po 1989 roku zmieniło się wiele. Choć ciągle niejasne są kierunki dalszego jej rozwoju, nawet sam byt wydaje się niekiedy niepewny, zagrożony, to przecież spojrzenie wstecz uznać trzeba za konieczne dla zrozumienia teraźniejszości. Czy rzeczywiście wkracamy w kulturze w fazę „bez historii”, zerwania z tradycją, unieważnienia wszelkich hierarchii estetycznych, zrównania wartości prezentowanych w obiegu popularnym i wysokoartystycznym, likwidacji związków przyczynowo-skutkowych między faktami? Czy jest tak, że już nie możemy widzieć świata w całości, a tylko we fragmentach na tyle osobnych, autonomicznych i równoważnych, że ich suma nie poddaje się żadnym racjonalnym porządkom? Mamy gotowe magiczne zaklęcie: postmodernizm. Nad jego zdefiniowaniem biedzą się filozofowie, historycy sztuki i kultury, literaturoznawcy. Wiadomo tylko, że postmodernizm jest pewnym stanem świadomości społecznej, globalnym, obserwowanym w wielu krajach, w Ameryce i w Europie. Ale już źródła społeczne bywają różne. Jeśli uznać go za pochodną przemian cywilizacyjnych, totalnej komercjalizacji kultury, to nasza historia ostatnich lat siedemdziesięciu wydaje się jawnym zaprzeczeniem takiego wytłumaczenia. Opóźnienia cywilizacyjne spowodowane przez wielką totalitarną utopię i inne funkcje samej kultury w tamtym czasie, bo w niej zapisały się nie tylko świadectwa jej uległości i głębokich deformacji, ale także – a może przede wszystkim – mechanizmy samoobrony, narzucają konieczność analizy osobnej, przeczą prostym wyjaśnieniom. Owo rozkawałkowanie świata, niemożliwość stworzenia jego całościowego obrazu, zespołu mitów organizujących świadomość

mość zbiorową, przynajmniej u nas, wydaje się pochodną wojny, okupacji, obozów koncentracyjnych i „łagrów”. To wówczas kultura europejska zaprzeczyła samej sobie. Wielkie tradycje starożytnej Grecji i Rzymu, do których chętnie się odwołujemy, tradycje chrześcijaństwa, nie wystarczają, aby objaśnić to, co się stało. Zaraz po wojnie pisano wiele o kryzysie kultury europejskiej. Pytano, czy jest możliwa poezja po Oświećmiu. Czy w ogóle jest możliwa sztuka? Rozszerzono nietzscheańską konstatację „umarł Bóg” – na „umarł poeta”, „umarł artysta”. Kim jest artysta w świecie współczesnym? Ani wieszczem, ani kodyfikatorem prawd duchowych narodu. Może tylko, jak to określił metaforycznie Tadeusz Różewicz, być tym, który stara się złożyć rozbite lustro, całościowy obraz świata, i wie, że „to się złożyć nie może”, ale ponawia nieustannie próby złożenia. Dla zrozumienia przemian zachodzących w naszej literaturze, w sztuce, w kulturze w drugiej połowie XX wieku konieczne jest owo spojrzenie wstecz, za siebie – w miarę obiektywne, uwolnione od błędów krótkowzroczności. Bo jesteśmy krótkowzroczni: oceniamy wszystko z perspektywy doświadczeń bieżących, różnego typu idei, haseł i programów społecznych. Literatura, sztuka nie tylko je zapisuje, lecz także weryfikuje i kwestionuje.

To, co jest, korzeniami swymi tkwi w przeszłości: nie można się jej wyrzec, nie można unieważnić. W kulturze, inaczej niż w historii politycznej czy gospodarczej, mniej jest zmian nagłych, mniej wielkich i gwałtownych przeobrażeń: modyfikacje mają charakter ewolucyjny i nie są bezpośrednio uchwytnie. A przecież oczekujemy przełomów. Jest to stereotyp zadomowiony w naszym myśleniu, przejęty z XIX wieku, po części od romantyków, po części od Hegla, upowszechniony w XX wieku przez marksizm i jego totalitarne multiplikacje. Kluczowa stała się wiara w postęp we wszystkich dziedzinach życia ludzkiego. Był on zdumiewający w nauce, technice, w gospodarce. Dotyczył krajów wysoko rozwiniętych, ale nie obejmował wszystkich rejonów. Na czym miałyby polegać postęp w sztuce, w literaturze – nie wiadomo. W kulturze po okresach bogatych, jasnych, intensywnego i wszechstronnego rozwoju, następują czasy regresu i upadku. Tak było w dalekiej przeszłości, tak było i w XX wieku. A jednak między tymi okresami istnieją różnego typu zależności i więzi: wytworzone i funkcjonujące w obiegu społecznym zespoły idei, norm i wartości ulegają zużyciu, w ich miejsce zjawiają się nowe, nie zawsze lepsze, niekiedy groźne i niszczące, zmieniają się w ideologie, które produkują na swój użytek mity, opanowują wyobraźnię zbiorową, stają się rzeczywistą siłą w życiu społecznym. Systemy totalitarne podporządkowywały wszystkie dziedziny życia ludzkiego obowiązującej ideologii: powsta-

wała zbrodnicza utopia społeczna. Jediną drogą wprowadzenia jej w życie były przemoc, dyktatura, terror. Gdyby kultura nie przechowywała poniechanych idei i wartości, nie porównywała nowych z dawnymi, niemożliwe byłoby samooczyszczenie. Kultura ma więc zawsze dwa punkty orientacyjne – dziś i jutro oraz wczoraj i dawniej. To jej podwójne zorientowanie odróżnia ją od linearnie i jednokierunkowo uporządkowanych zdarzeń historycznych, przemian cywilizacyjnych, działań społecznych. Do tego, co się stało, nie można realnie, a nie intencjonalnie, powrócić, niczego nie da się powtórzyć. W kulturze możliwe są nawiązania i powroty, oczywiście zawsze przy zachowaniu zasady *mutatis mutandis*.

Książka ta, jak i dwie poprzednie, nie zmierza do ujęć syntetycznych: stara się przywołać fakty, zwrócić uwagę na dzieła zdaniem autora znaczące zarówno ze względów estetycznych, jak i ideowych. Są one przecież świadectwem swojego czasu. Ich wartość nie zamyka się jednak w owym akcie „składania rozbitego lustra”. Tworzą razem długi łańcuch następstw poświadczających dojrzałość naszej kultury. Nie była w całym tym okresie – jeśli brać pod uwagę naszą poezję, dramat, teatr, muzykę, film, plastykę – ubogą krewną w Europie. W książce, przyjmującej taki punkt widzenia, przeważają funkcje informacyjne nad interpretacyjnymi. Informacji służą zestawienia bibliograficzne na jej końcu. Nie da się dziś opisywać literatury bez stałego przywoływania, także tylko informacyjnego, zdarzeń i faktów z innych dziedzin sztuki. Pożyteczne okazało się także poszerzenie informacji o sporach i polemikach w krytyce literackiej i artystycznej. Książka obecna nie jest więc prostym scaleniem dwu poprzednich, została w istocie od nowa napisana, chociaż ma podstawowy układ poprzednich: krzyżują się w nim trzy sposoby ujęcia – koniecznego planu historycznego, następstwa zdarzeń w czasie; planu genologicznego (wyodrębnienia poezji, prozy oraz dramatu i teatru) i przybliżeń interpretacyjnych wybranych utworów bądź autorów. Wynikają stąd różnorakie niedogodności, przede wszystkim twórczość pisarzy ulega rozbiciu na różne części. Ale nie ma dobrych układów dla historyka literatury. Przeciwnieństwem zaproponowanego porządku byłby zbiór sylwetek, uniemożliwiający czytelnikowi zarówno rozpoznanie związków między pisarzami (pokrewieństwa lub przeciwieństwa poetyk, wyborów tematycznych, stylistyk itd.), jak i zależności ich utworów od wydarzeń społecznych w czasie powstawania. Wydaje się także, że w obrębie literatury różne były wymagania oraz drogi rozwoju poezji, prozy i dramatu. Tych różnic nie da się wytłumaczyć większą lub mniejszą uległością gatunków literackich wobec doktryn estetycznych, politycznych czy ideologicznych. Każdy gatunek literacki ma swoją

tradycję, swoją – nazwijmy to – „masę bezwładnościową”, decydującą o większej czy mniejszej podatności na przemiany. Aby objaśnić to zjawisko, trzeba śledzić dzieje form artystycznych na przestrzeni dłuższego czasu. Od lat czterdziestych XIX wieku w krytyce literackiej przepowiadano upadek, kryzys, śmierć powieści. Tymczasem przetrwała do dziś – i powiedzieć można, że ma się nieźle, choć oczywiście jest inna niż przed stu pięćdziesięciu laty.

*

Siedemdziesiąt lat dziejów literatury polskiej, czas życia trzech, a nawet czterech pokoleń Polaków, wymaga ujęcia historycznego. To już nie tylko nasza teraźniejszość, „literatura współczesna” w jej enigmatycznym znaczeniu, lecz także przeszłość, w części zamknięta, wchodząca w zakres tradycji. Trudno wyznaczyć ścisłą granicę między tym, co jest jeszcze teraźniejsze, aktywne współcześnie, a tym co już tylko przywołane z przeszłości. Próby periodyzacji literatury XX wieku wywoływały i nadal wywoływać będą spory i dyskusje. Patrząc na całość pod koniec XX wieku – znaczące wydają się daty: 1918, 1939, 1945, 1989 wyprowadzone z naszej historii, które jednak nie muszą wyróżniać okresów zmian w kulturze, w sztuce, w literaturze, ułatwiają wszakże orientację w jej przemianach. Ze sporów i konfliktów, z bieżących doświadczeń kolejnych pokoleń wyłania się inny, bardziej szczegółowy porządek. Krytyka literacka utrwaliła dodatkowo znaczenie dat: 1949, 1956, 1968, 1976, 1989. Mają one znaczenie w przemianach naszej świadomości, w literaturze, w sztuce, wyznaczają ważne momenty, choć ich obiektywne znaczenie nie jest dziś jeszcze w pełni jednoznaczne. Czy rzeczywiście uchwały Zjazdu Związku Literatów Polskich w styczniu 1949 roku wywołały głęboką zmianę w naszej literaturze, kulturze, decydowały o przyszłości, czy też tworzyły naskórkową warstwę haseł i postulatów, nigdy w istocie do końca nie zrealizowanych? Czy w całym życiu społecznym ważniejsze były studenckie i inteligenckie manifestacje z marca 1968 roku, czy też krwawe pogromy robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku? Nie chodzi o kwestionowanie znaczenia tych doświadczeń, zwłaszcza w indywidualnych biografiach twórców. Co w nich jest jednak intencjonalne, subiektywne, a co głębokie i znaczące dla przyszłości? Może ważniejsze dla literatury było to, że w latach 1968–1970 wchodziło w życie społeczne pokolenie twórców urodzonych po wojnie, dla których sama wojna, czas zagłady i niewyobrażalnych zbrodni należały już do historii, podobnie zresztą jak doświadczenia stalinizmu?

Odzyskanie niepodległości w roku 1918, po długiej niewoli, było spełnieniem dążeń narodowych, proroctw i marzeń romantyków,

uczestników powstań, tych, którzy oddawali w walkach życie, znaleźli się w więzieniach zaborców, na zesłaniach, zawisli na szubienicach, opuszczali kraj, by wieść żywot emigrantów. Niepodległe państwo w 1918 roku dziedziczyło tę tradycję, ale zmiana, jaka wówczas zaszła, unieważniała ją niejako, wymagała głębokich przeobrażeń w kulturze, w świadomości zbiorowej. Zamknięcie się w obrębie tej tradycji mogło się okazać niebezpieczne dla siły i trwałości odzyskanego państwa. Rok 1918 jest ważny w dziejach kultury polskiej – w sztuce, w literaturze zachodziły wówczas gwałtowne zmiany, powstawały grupy literackie i artystyczne, ogłaszały swoje programy i manifesty, organizowały wystawy „nowej sztuki”, powoływały do życia własne czasopisma, kluby i kawiarnie. Wielkie ożywienie życia kulturalnego obejmowało nie tylko twórców, lecz także odbiorców. Entuzjazm, euforia wolności powodowały, że nowe propozycje artystyczne znajdowały żywy odzew w kręgach ówczesnej inteligencji. Wywoływały – co oczywiste – nie tylko aprobatę, ale i gwałtowne protesty. Formiści i futuryści wpisywali wywoływanie estetycznego skandalu w swoją taktykę. „Ale ich wzięło” – cieszył się Tytus Czyżewski, kiedy po wieczorze poetyckim futurystów publiczność rozpoczęła bijatykę.

Do literatury wkraczało nowe pokolenie twórców. Niektórzy debiutowali jeszcze przed 1918 rokiem, ale faktem zasadniczym w ich biografiach było odzyskanie niepodległości. Zrzucali z siebie „płaszcz Konradów”, chcieli „nie Polskę, lecz wiosnę zobaczyć”, głosili wszechogarniającą radość życia, uwolnienie się od zobowiązań i powinności z czasów niewoli. Poeta-mędrzec w *Sokratesie tańczącym* Tuwima „wyśpiewa” te prawdy w prowokacyjnej i bluźnierczej tonacji:

Zło! Dobro! – prawda? – Ludzie, bogi,
Cnota i wieczność, czyn i słowo,
I od początku – znów, na nowo,
Bogi i ludzie, dobro, zło,
Rzeczpospolita, słowa, czyny,
Piękno – to, tamto, znowu to! – – –
Mój drogi – kpiny!

Tę samą radość w innym języku wyrażali futuryści; rodziła u nich podziw i aprobatę dla nowej cywilizacji. Rekwizytami poetyckimi stawały się „kinematografy”, „telegrafy”, „semafony”, „dynama”. Witalizm, żywioł, „rytmy krwi” wyrugowały z języka poetyckiego niedawne „osmętnice” i „głębie nieodgadłe”. Ale „radość z odzyskanego śmietnika”, jak rzecz nazwał Juliusz Kaden-Bandrowski, była krótka. Rozpoczęła się ciężka, pełna konfliktów i tragicznych niekiedy wydarzeń, praca nad zagospodarowaniem niepodległości. Nie chodziło tylko

o uruchomienie zniszczonej przez wojnę gospodarki, lecz także o scalenie odrębnych części odzyskanego państwa, które przez ponad sto lat trwały w różnicujących je porządkach państw zaborczych. Scalenie dokonać się musiało w kulturze. Służyły temu i uniwersalne w swej wymowie programy-manifesty młodych, i wielkie prace zmierzające do upowszechnienia oświaty, rozwoju nauki, i kulturalne ruchy społeczne, inicjowane niekiedy wcześniej, lecz w Dwudziestoleciu formujące ostatecznie swoje ideowe i organizacyjne zasady. Koncepcja regionalizmu, głoszona przez Orkana, zweryfikowana u progu niepodległości przez Żeromskiego, proponowała rozumienie kultury narodowej jako sumy odmian regionalnych, jako wspólnoty „małych wspólnot”. Inną koncepcją, dyskutowaną żywo w Dwudziestoleciu, było powstawanie i wspieranie literatur i kultur „klasowych”, między innymi literatury chłopskiej i robotniczej. Wiązało się to ściśle z ideologiami działających partii politycznych, ale miało i sens ogólniejszy. Chodziło o to, by kultura narodowa nie wyrażała interesów jednej klasy, nie była tylko szlachecka czy mieszczańska. Zasada jedności w wielości budowała zręby kultury demokratycznej. I jest to jedno z najważniejszych osiągnięć Dwudziestolecia. Oceniając ten okres w 1946 roku, Maria Dąbrowska pisała:

Literatura 20-lecia kształtowała się pod wpływem wagi spraw społecznych i pod wpływem najnowszych odkryć psychoanalizy. Ten pierwszy wpływ potęgował w niej – od wieków zresztą naszej literaturze właściwy – przerost raczej niż niedosyt zagadnień społecznych. Uderzał przy tym paradoks, że cele za słabo uwzględniane i realizowane w życiu, tak dużo miejsca zajmowały w sztuce i literaturze [...]. Literatura polska była zawsze aż do znudzenia literaturą społeczno-wychowawczą, a z ducha swego aż do krańcowej lewicowości – demokratyczną (*Jak oceniam literaturę dwudziestolecia*, „Twórczość” 1946, nr 12, s. 102–103).

W przewadze funkcji społeczno-wychowawczych, w niedostatku refleksji psychologicznej i egzystencjalnej widziała Dąbrowska przyczynę niedorozwoju, „pośledniości” naszej literatury. Mówiła to jednak w 1946 roku, kiedy nad literaturą i sztuką krążyło już widmo nowego zniewolenia. Nie uwzględniła – w ocenie Dwudziestolecia – zasadniczej właściwości: wielkiego trudu unowocześnienia. Czas żywiołowego manifestowania się i kodyfikowania ruchów awangardowych w plastyce, w muzyce i w literaturze nie polegał tylko na wymianie tematów, na rozszerzaniu obszarów eksploracji. Równie ważne, a może nawet ważniejsze, było poszukiwanie nowych środków wyrazu. Ekspresjoniści, formiści, „kapiści” (od grupy malarzy zorganizowanych w Komitecie Paryskim), Grupa Krakowska (z właściwą jej skłonnością do abstrakcjonizmu i surrealizmu) poprzez poszukiwania warsztatowe rozszerzali pola ekspresji, budowali nowe środki wyrazu. Najważniejsza była ich różnorodność. To ona powodowała, że

po wojnie doktryna realizmu socjalistycznego napotykała w środowisku plastyków na zasadnicze opory. Nie udało się jej uznać za jedyną i obowiązującą wszystkich.

Równie ważne na terenie literatury stało się przeobrażenie języka poezji. Bo poezja w takich momentach znaczących przeobrażeń odgrywa zwykle zasadniczą rolę w przemianach literatury. Dodać warto, że to przeobrażenie dokonywało się nie bez znaczącego wpływu awangard w plastyce. Ekspresjoniści skupieni wokół „Zdroju”, futuryści przeszczepiający na nasz grunt idee antytradycjonalizmu burzyli obowiązujące reguły literackiej ekspresji, nie tylko te ukształtowane w okresie Młodej Polski, ale i głębiej – wynikające u nas z modelu poezji romantycznej. Niektórzy z nich, jak Stanisław Młodożeniec, podejmowali się karkołomnego trudu fundowania polskiego futuryzmu na wiejskich, chłopskich „wąkopach”. Nie chodziło o bardzo popularne w epoce poprzedniej, tradycyjne „ludowienie”, lecz o próbę zderzenia dwóch języków – ludowego i nowoczesnego, sprawdzania efektów wynikających z takiego zderzenia. Nowym etapem w poszukiwaniach było sformułowanie programu Awangardy Krakowskiej. Eksperymenty jej nie zamykały się w samym burzeniu i kwestionowaniu zastanych stereotypów i konwencji. Refleksję nad językiem poezji poszerzyli o rozważania na temat metafory, konstrukcji wypowiedzi poetyckiej, jej kompozycji, kondensacji semantycznej, wreszcie – na zmianie reguł wersyfikacji. Niezależnie od sporów, jakie wywoływały propozycje Peipera i Przybosia, to oni – na długie lata – ustalili zasady nowoczesnego języka poetyckiego. Nie byli jednak jedynymi; wywołali na prawach polemiki i sporu zwrot ku wizyjnym i symbolicznym konstrukcjom poetyckim, wyrażającym katastroficzne przecucia i niepokoje. Widoczne jest to w języku drugiej awangardy (żagaryści, Czechowicz). I ta różnorodność była zdobyczą i wartością literatury Dwudziestolecia, której nie dało się do końca zniweczyć w okresie stalinizmu. Literatura zapisuje swój czas, odtwarza rzeczywistość poprzez odrębny, sobie właściwy język.

Tę właściwość odnowienia środków ekspresji, widoczną w poezji, przypisać można także, choć w mniejszym stopniu, prozie Dwudziestolecia. W powieści popularnej dominowały wzorce prozy realistycznej XIX wieku, tradycyjnego romansu. Wielki autorytet Żeromskiego, poprzez jego *Przedwiośnie*, stwarzał pomost łączący nową powieść z tradycją gatunku, z jej wersją realistyczną i modernistyczną. Jednakże utwory Kadena-Bandrowskiego, Nałkowskiej i Dąbrowskiej, wyrastając z tej tradycji, poszerzały krąg tematów: kształtowały się odmiany gatunkowe powieści politycznej, psychologicznej i nowej wersji powieści społeczno-obyczajowej, zwanej powieścią-rzeką. Jed-

nocześnie rozwijał się inny typ prozy, nazywanej często kreacyjną, w której zasada odwzorowania życia zastąpiona została kreowaniem fikcyjnych światów, rezygnujących z życiowego prawdopodobieństwa. Światami owymi, ich porządkiem i sensem, rządzą prawa psychologii, wyobraźni, marzeń sennych, bądź groteskowych deformacji. Autonomia owych światów, wyrażająca się w budowaniu fabuł na przekór rzeczywistości (szkoła w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, w której edukacja polega nie na dodawaniu wiedzy uczniom, lecz na odejmowaniu jej dorosłym), bądź na pograniczu świata realnego, halucynacji, snu (*Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza), uwalnia literaturę od obowiązku naśladowania natury, od mimesis w jej właściwościach zewnętrznych, skierowuje ku penetrowaniu sfery świadomości, tajemnic psychiki ludzkiej. Równocześnie elementem znaczącym staje się sama forma jako narzędzie i wyraz indywidualnej gry twórcy ze światem.

Ze współpracy Witkacego z formistami wynikały jego przemyślenia wyrażone w esejach *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Choć założeń tych nie realizowała ściśle jego praktyka twórcza w dramatach i w powieściach, to wyrażone w nich idee odegrały wielką rolę w przeobrażeniach sztuki teatralnej – nie tyle jednak w Dwudziestoleciu, co w okresie powojennym. Działalność Leona Schillera, reżysera i teoretyka teatru, twórcy poetyckiego teatru monumentalnego i politycznego, lewicowego teatru współczesnego, miała swoje powojenne kontynuacje. Znaczące dla późniejszych przeobrażeń sztuki teatralnej były także poszukiwania Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego w „Reducie”, teatrze-laboratorium, kładącym nacisk na styl gry aktorskiej. Polska sztuka filmowa, choć w powojakach jeszcze, choć nie wydała arcydzieł, miała swój własny epizod awangardowy w postaci eksperymentalnych filmów Stefana Themersona, zachowanych tylko we fragmentach.

Dwudziestolecie międzywojenne, jeśli zsumować podjęte wówczas poszukiwania i dokonania, było okresem wyjątkowym w naszej kulturze i sztuce XX wieku. Wiele z tego, co zdarzyło się później, korzeniami swymi tkwi w tym okresie. Dlatego rozważania o literaturze po 1939 roku muszą uwzględniać Dwudziestolecie jako obowiązkowy układ odniesień, bez którego niezrozumiałe stają się późniejsze przemiany. Ale klęska wrześniowa spowodowała, że osiągnięcia w kulturze i sztuce uległy deprecjacji, poddane zostały ostrej krytyce już w czasie okupacji przez bezpośrednich następców, między innymi przez poetów związanych z konspiracyjnym czasopiśmie „Sztuka i Naród”. Oskarżali oni literaturę i sztukę Dwudziestolecia o to, że zajęta eks-

perymentami artystycznymi, sporami estetycznymi, nie przygotowała Polaków do obrony niepodległości. Klęska wrześniowa ujawniła słabość państwa; była klęską polityków, pochodną ich złudzeń i błędów, ale przede wszystkim bezsiły i osamotnienia na arenie europejskiej. Nie była to klęska kultury. Jej przemiany w Dwudziestoleciu, przede wszystkim unowocześnienie za sprawą ruchów awangardowych i głęboka demokratyzacja, spowodowały, że byliśmy dobrze wyposażeni i przygotowani duchowo na zły czas wojny i powojennej stalinizacji kraju. Przekształcenie świadomości zbiorowej, jakie się wówczas dokonało, stało się podstawą późniejszego zbiorowego oporu przeciwko totalitarnym zniewoleniom.

Rok 1939, rozdarty na dwie nierówne części, zamyka okres Dwudziestolecia. W sztuce, w literaturze niewiele się w tym roku zdarzyło. Konflikty polityczne, zbliżająca się wojna zawładnęły wyobraźnią twórców. Przed wybuchem wojny jako charakterystyczny sygnał zmiany powstały wiersze-pobudki i wiersze-ostrzeżenia: *Na zwady dzień* Stanisława Młodożeńca i związany z nim *Bagnet na broń* Władysława Broniewskiego, a także *Wstążka z „Warszawianki”* Kazimierza Wierzyńskiego. Wszystkie ukazały się w prasie, niektóre w numerach datowanych na początek września 1939 roku. W przededniu wojny ukazała się jeszcze w wydaniu książkowym ważna powieść Zofii Nałkowskiej *Niecierpliwi*, której nakładu nie udało się rozprzedać. W charakterze przywołanych tu wierszy i w losach książki jest już zapowiedź tego, co przynieść miała wojna w latach najbliższych.

I. Inter arma non silent Musae

Kłęska wrześnieiowa spowodowała zmianę preferencji w literaturze i sztuce. Podstawowe stały się powinności wobec społeczeństwa, wobec narodu, mniej istotne zaś właściwości autonomiczne, poszukiwania i eksperymenty formalne. W sporach, wyraźnych w całym Dwudziestoleciu, między różnie zorientowanymi twórcami awangardy a zwolennikami programów i form wyprowadzanych z tradycji, w tym z tradycji romantycznej, historia, bieg wydarzeń politycznych rację zdawały się przyznawać tym ostatnim. Druga Awangarda z lat trzydziestych (Czechowicz, Miłosz, Zagórski), mniej radykalna pod względem formalnym, poszukująca nowych rozwiązań artystycznych pod przygniatającym ciężarem złych przeczuć, katastroficznych wizji, zwracała się wyraźnie ku sprawom społecznym, rozpoznawała stan zagrożenia przez zbliżającą się wojnę. Zrzucany wcześniej w geście wyzwolenia, „płaszcz Konrada” stał się znowu potrzebny. Wielogłosowość literatury i sztuki Dwudziestolecia uległa wyraźnemu ograniczeniu, znaczenia nabrały funkcje poznawczo-dokumentacyjne i perswazyjno-edukacyjne. Wiersze okupacyjne awangardzisty Przybosia (*Póki my żyjemy*, 1944), słuchowiska radiowe i widowiska żołnierskie futurysty Młodożeńca (*Grunwald*, *Miłość*, *Lajkonik w piramidach*, 1941), wojenno-żołnierskie wiersze rewolucjonisty Broniewskiego (*Bagnet na broń*, 1943), pacyfisty Słonimskiego (*Alarm*, 1940), wychodźców: Wierzyńskiego (*Ziemia-Wilczyca*, 1941; *Róża wiatrów*, 1942; *Krzyże i miecze*, 1946), Tuwima (*Kwiaty polskie*, powst. 1940–1944), a także poetów pokolenia wojennego, żyjących i tworzących w okupowanym kraju, jednocy, przy wszystkich różnicach indywidualnych, owa nadrzędna powinność. Odnajdziemy ją także w wydanych konspiracyjnie *Wierszach* (1940) Czesława Miłosza i w przygotowanej przez niego antologii *Pieśń niepodległa* (1942). Obróciło się koło historii, powstawała znów, jak to nazwali romantycy, „ duchowa ojczyzna Polaków”. Główną rolę w jej kreowaniu odgrywała poezja. Nie jest ona jako całość prostą kontynuacją wcześniejszych poetyk, lecz

raczej ich sprawdzaniem w warunkach szczególnych, ekstremalnych. Niektóre z zasad i formuł artystycznych wytrzymały próbę czasu, inne nie sprostały narastającym dramatom. Ruchy awangardowe z początku Dwudziestolecia wyrastały, w znacznej części, z zaufania do nowoczesnej cywilizacji, tworzyły jej mitologię. Hasło: Miasto, Masa, Maszyna było nie tylko synonimem nowoczesności, ale i początkiem wielkiej utopii; wyrażało wiarę w możliwość nowego, racjonalnego ładu w świecie, w możliwość nowej Arkadii. Wojna, jej rzezie, obozy koncentracyjne i „łagry”, przyniosły głębokie zakwestionowanie tych mitów. Z dwóch światopoglądów poetyckich, łatwych do rozpoznania w Dwudziestoleciu, awangardowych i neoklasycystycznych, przewagę zdobywał ten ostatni. U Wierzyńskiego, Słonimskiego, Miłosza, a nawet u Broniewskiego odżywają motywy antyczne, w istocie ich uwspółcześnione wersje – Odys jest przede wszystkim tułaczem bądź żołnierzem-tułaczem, Troja – państwem zburzonym, Itaka – ojczyzną utraconą, przedmiotem nostalgicznych przypomnień, a jeśli Nike, to pogruchotana *Nike z Samotraki*. Te przywołania służyły przede wszystkim nazwaniu tragizmu historii, nawrotów zła i okrucieństwa, a także rozpoznaniu natury człowieka, ich sprawy. Takie spożytkowanie motywów antycznych odnajdziemy wcześniej u Józefa Wittlina (*Elegia do Homera*), poety opisującego tragizm żołnierskich losów w pierwszej wojnie światowej, także później u Baczyńskiego i Gajcego, poetów powstania warszawskiego.

Okres wojny i okupacji nie jest więc prostą kontynuacją Dwudziestolecia międzywojennego, nie jest jednak także jego pełnym zanegowaniem. Z tej niejednoznaczności wynikają kłopoty periodyzacyjne historyka literatury. Czy literatura i sztuka okresu wojny i okupacji jest dalszym ciągiem Dwudziestolecia? Tworzona była przecież w przeważającej części przez pisarzy o ukształtowanych wcześniej warsztatach. Czy też jest otwarciem nowej fazy rozwojowej? Z Dwudziestoleciem łączy okres wojny i okupacji w literaturze głęboki rys katastrofizmu. Krytycy (Kazimierz Wyka), opisując tę zależność, mówią o fazie „przewidywanej” i „spełnionej” Apokalipsy. Ale równie istotny był powrót do tych zasad, które przypisywały literaturze, sztuce w ogóle, wyrażne powinności społeczne i narodowe. Nazwijmy je mobilizacyjno-edukacyjnymi. Była to powinność w okresie wojny i okupacji oczywista, nie podlegająca dyskusji. Prowokacyjne sformułowania Tuwima z *Sokratesa tańczącego*, Wierzyńskiego z *Wiosny i wina*, Lechonia z *Herostratesa*, mówiące o zwolnieniu literatury, po odzyskaniu niepodległości, od powinności i wierności ideom narodowo-wyzwoleńczym, byłyby teraz bluźnierstwem, podobnie jak młodzieńcze ataki Przybosa na uwięzienie literatury polskiej w tradycji romantycznej. Bo wraz

z wybuchem wojny zamykała się karta historii, nie tylko naszej, europejskiej, lecz globalnej. Wyjściem z tych kłopotów periodyzacyjnych staje się wyodrębnienie okresu 1939–1945 jako osobnego w dziejach kultury. Jego odrębność wynika nie tylko z wydarzeń wojennych w ścisłym znaczeniu, lecz także ze zmian, wymuszonych przez okoliczności historyczne, w sposobach jej funkcjonowania. Literatura, sztuka, niezależnie od swoich form, istnieje w sensie społecznym jako przekaz informacji adresowany do odbiorcy. W wyniku wojny ten prosty układ uległ wielorakim komplikacjom. Literatura na tułactwie, tworzona przez wychodźców z kraju, adresowana była albo do żołnierzy armii polskich walczących na Zachodzie i na Wschodzie, albo do uchodźców, którzy opuścili kraj we wrześniu 1939 roku, albo do Polaków na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej, zajętych przez Związek Radziecki. W tym ostatnim przypadku masowe wywózki Polaków w głąb Rosji, egzekucje i prześladowania zniszczyły dawne więzi społeczne, zlikwidowały możliwość bezpośredniego oddziaływania literatury. Ta, która powstawała w Związku Radzieckim, poddana ideologicznej indoktrynacji, pełniła przede wszystkim funkcje agitacyjne. Był to więc zakres z konieczności ograniczony i niejednorodny. Jednakże jeśli zważyć, że do kraju w latach 1944–1946 powróciło ponad 5 milionów ludzi: z obozów koncentracyjnych, łagrów, z przymusowych robót, z armii polskich na Wschodzie i na Zachodzie, to wcześniej literatura na obczyźnie miała – przynajmniej hipotetycznie – w miarę szeroki krąg odbiorców. Dodać trzeba także tych, którzy pozostali na emigracji. Był to jednak krąg stawiający przed sztuką, przed literaturą, określone zadania – mobilizacji patriotycznej, konsolacji, zapobiegania narastającej nostalgii. Taki charakter mają czasopisma polskie powstające najpierw we Francji, później w Anglii („Wiadomości Polskie”, „Tygodnik Polski”, „Nowa Polska”, „Myśl Polska”, „Dziennik Polski”, „Polska Walcząca”, „Zielony Sztandar”) i w Stanach Zjednoczonych („Świt”, „Tygodnik Polski”, „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski”). Swoje czasopisma miała armia polska walcząca na Zachodzie („Orzeł Biały”, „Dziennik Żołnierza”, „Goniec Karpacki”, „Skrzydła”). Powstawały amatorskie żołnierskie teatry, radiostacje nadające w języku polskim, wydawnictwa polskie itd. Na ziemiach zabranych po 17 września 1939 roku przez Związek Radziecki działały przez pewien czas teatry polskie (Wilno, Lwów), ukazywały się później czasopisma („Nowe Widnokreśli”, „Czerwony Sztandar”, „Wolna Polska”), wyraźnie podporządkowane radzieckiej propagandzie. Walczącym żołnierzom towarzyszył, powołany w 1943 roku, Teatr Wojska Polskiego.

Wojenne losy wielu twórców z Dwudziestolecia potwierdzają rozmiary katastrofy. W pierwszych dniach czy miesiącach wojny zginęli: Józef Czechowicz (w wyniku bombardowania), Bruno Schulz (zastrzelony przez Niemców w 1942 roku), Stanisław Ignacy Witkiewicz (samobójstwo w dniu wykroczenia Armii Czerwonej), w Katyniu zamordowani zostaną później Władysław Sebyła i Lech Piwowar, rozstrzelani przez Niemców – Tadeusz Boy-Żeleński i Halina Górska. W piekle więzień radzieckich i łagrów znajdują się: Aleksander Wat, Gustaw Herling-Grudziński, Władysław Broniewski, Tadeusz Peiper, Marian Czuchnowski, Herminia Naglerowa, Beata Obertyńska, Józef Czapski. Część z nich wydostała się ze Związku Radzieckiego wraz z armią Andersa i znalazła się na Zachodzie. W obozach niemieckich więzieni byli: Zofia Kossak-Szczucka, Tadeusz Hołuj. W obozach jeńceńskich zakończyli kampanię wrześniową 1939 roku Konstanty Ildefons Gałczyński i Leon Kruczkowski. Poza krajem, na tułactwie w Rumunii, Francji, Anglii i Ameryce, różnymi drogami i w różnym czasie znaleźli się: Kazimiera Iłakowiczówna, Maria Jasnorzewska-Pawlikowska, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Witold Gombrowicz, Melchior Wańkowicz. W Związku Radzieckim szukali schronienia pisarze o lewicowych przekonaniach, m.in. Marian Czuchnowski, Lucjan Szenwald, Jerzy Putrament (niektórych nie ominęły więzienia); inni, jak Teodor Parnicki, których wojna zastała we Lwowie, zostali wywiezieni w głąb Rosji. To wyliczenie, niepełne, wskazuje, że struktury życia literackiego, które ukształtowały się w Dwudziestoleciu, zostały w wyniku wojny rozbite. Trudno mówić o bezpośredniej kontynuacji i trudno uważać czas wojny za zamknięcie okresu poprzedniego. W kraju, pod okupacją niemiecką, pozostała część pisarzy – m.in. Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska, Juliusz Kaden-Bandrowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, Julian Przyboś, Jerzy Szaniawski. Współuczestniczyli oni w tworzeniu kultury w całkiem nowych, niezwykle trudnych i dramatycznych warunkach.

W kraju, wobec terroru okupanta, literatura, sztuka musiały zejść do podziemia, działać w konspiracji. Dotyczyło to całej kultury i instytucji jej upowszechnienia: uruchomiono podziemne szkolnictwo, rozpoczęły pracę konspiracyjne uniwersytety, szkoły wyższe, powstawały, działające nielegalnie, teatry, wydawnictwa, czasopisma społeczno-literackie („Droga”, „Miesięcznik Literacki”, „Sztuka i Naród”), ogłaszano w nich konkursy na nowe utwory, prowadzono dyskusje i polemiki itd. Oczywiście samo uczestnictwo w tych formach życia kulturalnego wiązało się z narażeniem życia. Ale nie tylko na frontach wojny, w ruchach partyzanckich, rozgrywała się walka o prze-

trwanie. To w tych działaniach wyraziła się najpełniej dojrzałość naszej kultury, ukształtowanej w Dwudziestoleciu. W konspiracyjnych przedstawieniach teatralnych ważną rolę odgrywał repertuar narodowy. Do dramatu romantycznego sięgali wówczas Tadeusz Kantor w założonym przez siebie w Krakowie Teatrze Niezależnym oraz Mieczysław Kotlarczyk w Teatrze Rapsodycznym (Teatrze Żywego Słowa). Czerpano także z repertuaru współczesnego (Teatr Jednoaktówek Wiesława Goreckiego). Leon Schiller przygotował wystawienie *Pastorałki*. Do realizacji tych dochodziło w miejscach szczególnych, nieprzystosowanych do potrzeb teatru, najczęściej w prywatnych mieszkaniach, w pomieszczeniach klasztornych itp. Te nienormalne warunki narzucały twórcom konieczność poszukiwania nowych form wyrazu (teatry Kantora i Kotlarczyka), wyboru sztuk krótkich, bądź prezentacji fragmentów. W repertuarach teatrów konspiracyjnych pojawiały się utwory Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Fredry, Wyspiańskiego. W układ działań podziemnych wchodziła nie tylko twórcy, reżyserzy i aktorzy, wchodziła także publiczność: najczęściej byli to przyjaciele, zaufani, znajomi. Teatry te spełniały ważne funkcje terapeutyczne – były formą oporu wobec terroru okupanta, kształciły także aktorów do pracy po zakończeniu wojny. Wielu z wykonawców było amatorami.

Rozległość i (choć ograniczona) wszechstronność działań konspiracyjnych w kulturze, wypracowanie odrębnych form, które nie mogły być kontynuowane bezpośrednio po zakończeniu wojny, skłaniają więc także do wyodrębnienia okresu wojny i okupacji jako osobnego w dziejach kultury i sztuki. W tym okresie ukształtowała się pewna właściwość o wielkim znaczeniu dla późniejszych przemian. Kultura i sztuka rozwijały się równolegle w kraju i na wychodźstwie. Nie był to jeszcze układ opozycyjny, lecz raczej równoległy, wzajemnie się dopełniający. Jednakże na wychodźstwie przeważały, wręcz petryfikowały się, postawy i zasady estetyczne wyniesione z kraju, będące bezpośrednią kontynuacją Dwudziestolecia. W kraju do literatury wkraczało nowe pokolenie twórców (pokolenie wojenne). Poddawało ono krytycznej ocenie i interpretacji niektóre idee i zasady estetyczne wypracowane w Dwudziestoleciu. Odrębność tego pokolenia polegała na tym, że młodzi nie czuli się odpowiedzialni za klęskę wrześniową, musieli natomiast podjąć walkę z okupantem. Wojna, której nie spowodowali, zabierała im młodość, zmuszała do największych ofiar. Tę odrębność świadomości generacyjnej wyraża poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego, Tadeusza Różewicza, Tadeusza Borowskiego i innych. Różnicowanie się literatury krajowej i literatu-

ry na wychodźstwie nabierze ostrości po 1945 roku. Literatura na wychodźstwie zmieni się wówczas w literaturę emigracyjną.

Poezja 1939–1945

Poezja w latach 1939–1945

Wojna zaczęła się dla nas od klęski wrześniowej, tym bardziej tragicznie przeżywanej, że nie byliśmy do niej psychicznie przygotowani. Mrzonki wielkomocarstwowe, wpajane przez propagandę przeświadczenie o sile naszej armii przed wrześniem 1939 roku wyostrzyły poczucie klęski. Zawiązane na drodze dyplomatycznej sojusze z Anglią i Francją zawiodły. Zachód także nie był przygotowany do wojny z Niemcami. Opór Polski, skazanej na przegraną, miał dać czas sojusznikom na pospieszne dobrojenie armii i przestawienie gospodarki na potrzeby wojenne. Dodać tu trzeba, że to literatura w przededniu wojny podniosła alarm, ostrzegała przed niebezpiecznym biegiem wydarzeń. W marcu 1939 roku decydowały się losy Czechów, naszych południowych sąsiadów. Układ monachijski oddawał ich Hitlerowi; książd Tiso ogłosił niepodległość Słowacji i oddał się pod protekcję Niemiec. Rząd nasz nawet w tych faktach nie dostrzegł narastającego zagrożenia. Pospieszenie, bo 16 marca 1939 roku, uznał nowy rząd słowacki, pochwalił zabór części Czechosłowacji przez Węgry. Sam zresztą wziął udział w „rozbiorze”, rozpoczynając wojnę o Zaolzie. Wtedy to dwaj poeci, Stanisław Młodożeniec i Władysław Broniewski, napisali pierwsze wiersze „żołnierskie” – *Na zwady dzień* i *Bagnet na broń*. Wiersz Młodożeńca, napisany po podpisaniu kapitulacji przez prezydenta Czechosłowacji Hachę pod koniec marca 1939 roku, zaczynał się od słów:

Pali się... W ogniu ta Europa!...
Po wszystkich węglach gore dom!...
Złoczyńca skryty wśród wykopów
pod cudze strzechy wsuwa lont...

Dialog poetycki z Młodożeńcem nawiązał Władysław Broniewski w głośnym wierszu *Bagnet na broń* (wiersz powstał 3 kwietnia 1939 roku). Wiersz Broniewskiego, poprzez obrazowanie i bezpośrednie wewnętrzne odwołania związany z utworem Młodożeńca, rozpoczął żywot osobny, stał się prawdziwą pobudką. Ogłoszony w prasie, miał przed wybuchem wojny siedemnaście przedruków. Wiersz Młodożeńca, choć ogłoszony w pierwszych dniach września, uległ zapomnieniu. W utworze Broniewskiego taki zapewne ma sens (niejasny bez wskazanego tu kontekstu) fragment: