

„Reflektor”. Urwana ścieżka Nowej Sztuki

„Reflektor” miał stosunkowo krótki żywot i dorobek niewielki objętościowo. Mimo to w wyraźny sposób zaznaczył swoją obecność na artystycznej mapie kraju, co poświadczyły zarówno głosy ówczesnej krytyki, jak i późniejsze prace historyczno-literackie, których autorzy uznają to pismo za jeden z najważniejszych periodyków awangardowych lat 20. XX wieku. Z dzisiejszej perspektywy najistotniejsze wydaje się, że propagowany na jego łamach model nowatorskiej sztuki był w znacznym stopniu oryginalny, a także to, że połączył różnorakie nurty estetyczne kształtujące oblicze rodzimej i europejskiej literatury tego czasu. Wciąż jeszcze żywotne hasła wczesnomodernistyczne przenikały się z ideami awangardowymi, hasła konstruktywistyczne z reminiscencjami ekspresjonistycznymi, wpływy poezji zachodnioeuropejskiej zaś – z inspiracjami liryką rosyjską. Mówiąc najkrócej, w „Reflektorze” zaczynał się wytwarzać charakterystyczny dla awangard środkowoeuropejskich model awangardyzmu, w którym to lokalna perspektywa decydowała o powstawaniu oryginalnej konstelacji rozmaitych tendencji, nurtów i wpływów. Trzeci numer „Reflektora” ujrzał światło dzienne w maju 1925 roku. Jak miało się wkrótce okazać, był to numer ostatni, bo czasopismo przestało istnieć ze względu na kłopoty finansowe, z którymi redakcja zmagala się zresztą od samego początku działalności. Była to skądinąd bolączka wszystkich rodzimych czasopism, które powstały w pierwszej połowie lat 20. XX wieku na fali awangardowego przełomu w sztuce, bo z podobnych powodów z mapy życia literackiego zniknęło także kilka innych tytułów. Wcześniej, po sześciu numerach, zakończyli działalność krakowscy „Formiści” (1921) oraz „Zwrotnica” (1923), po dwóch zaś – warszawska „Nowa Sztuka” (1922). W tym samym roku, kiedy przestało się ukazywać lubelskie czasopismo, podobny los spotkał „Almanach Nowej Sztuki” (po czterech numerach), natomiast w 1926 – „Blok” (po jedenastu), niedługo dane było też istnieć drugiej serii „Zwrotnicy”, której po reaktywacji udało się opublikować sześć numerów (1926–1927). Mówiąc najkrócej (i metaforycznie) – polska awangarda literacka nie miała stałego adresu zamieszkania, a jej przedstawiciele migrowali pomiędzy kolejnymi periodykami, co bynajmniej nie

zmniejszało, lecz – nieco paradoksalnie – podsycało ich aktywność twórczą.

W latach 20. XX wieku pisma literackie „umierały nie śmiercią artystyczną, lecz ekonomiczną”¹, pisał po latach Waław Gralowski, wspominając moment tego fermentu artystycznego, który największe natężenie osiągnął między rokiem 1920 a 1925. Sprawy finansowe przesądzały o krachu kolejnych projektów artystycznych, wraz z nimi urywały się różne ścieżki nowatorskiej literatury, a jednocześnie stopniowo kurczyła się wiązka potencjalnych możliwości, jakie stały przed eksperymentalną poezją i prozą tego czasu. Czasopisma literackie były wtedy przede wszystkim wspólnymi płaszczyznami wypracowywania programów artystycznych, których kształt w pierwszej połowie lat 20. był jeszcze daleki od krystalizacji. Mało kto myślał wówczas o ścisłej kodyfikacji środków wyrazu, jakimi powinna się posługiwać nowoczesna literatura, a rozważaniom pisarzy i krytyków patronował raczej duch inny, skłaniający do budowy wspólnego – jak wówczas pisano – „frontu”.

W rodzimej literaturze miało to wymiar szczególny, bo w intensywny sposób asymilowała zdobycze artystów europejskich z poprzedniej dekady, ten pośpiech zaś umożliwiał zaistnienie wielu fascynujących z dzisiejszej perspektywy zjawisk pogranicznych, pozwalających na mieszanie się elementów futurystycznych, dadaistycznych, ekspresjonistycznych i surrealistycznych. Konsekwencją takiego stanu rzeczy było nieustanne rozrastanie się słownika ówczesnych pojęć krytycznoliterackich, który nie zawsze nadążał za błyskawicznym rozwojem twórczości artystycznej. Najwyraźniej bodaj przejawiało się to w fakcie, że dla opisu nowatorskich zjawisk artystycznych powszechnie posługiwano się pojemną kategorią „Nowa Sztuka”, która dopiero w kolejnej dekadzie została wyparta przez brzmiającą o wiele bardziej jednoznacznie „awangardę”².

¹ W. Gralowski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 172.

² Pod koniec lat 30. Adam Ważyk mówił o tym w następujący sposób: „Za kolebkę »awangardy« uchodzi Kraków. Nazwę tę przyjął prąd literacki, reprezentowany przez grupę

Dotyczyło to również „Reflektora”. Na jego łamach pisano przede wszystkim właśnie o szeroko pojętej Nowej Sztuce, która była wspólnym mianownikiem dla wielu bardzo różnych, a niekiedy nawet wykluczających się tendencji artystycznych, jakie wybrzmiewały na łamach czasopisma. Atmosfera ówczesnych lat sprzyjała tego rodzaju demokratyzmowi i otwartości, co w przypadku lubelskiego „Reflektora” miało jeszcze ten dodatkowy wymiar, że w jego działalności na początku uczestniczyli twórcy starszego pokolenia, którzy reprezentowali niekiedy dość tradycyjne poglądy estetyczne. Zresztą należy pamiętać, że redaktorem nowo powstałego czasopisma był Wacław Gralewski, nieco wcześniej publikujący na łamach „Lucifera” (1921–1922), którego pojawienie się spowodowało w lokalnym środowisku skandal obyczajowy, lecz w tym wypadku zawinił przede wszystkim prowokacyjnie dobrany tytuł, a nie zawartość numeru. Ten bowiem był pod wieloma względami zanurzony w uniwersum stylistyki oraz poetyki wczesnomodernistycznej, o czym dobitnie świadczyła duża liczba młodopolskich klisz i stereotypów w tekstach oraz na okładkach. Między innymi z tego względu lubelscy twórcy zdecydowali się na założenie periodyku o odmiennym profilu artystycznym.

Pierwszy numer „Reflektora” z czerwca 1923 roku odzwierciedlał w znacznej mierze inflację w sferze pojęć, lecz to nie ona stała się dla młodego pisma największym zagrożeniem, a nabierająca tempa hiperinflacja. Ze względu na kryzys ekonomiczny działalność pisma została zawieszona aż do kolejnego roku, kiedy sytuacja w kraju została ustabilizowana przez reformy Władysława Grabskiego. Choć wszystkie wydarzenia odbyły się w sferze pozaartystycznej, to ich echa na różny sposób przenikały do tekstów krytycznoliterackich, gdzie rezonowały w sposób niekiedy bardzo wyraźny.

Tak było z kategorią „ekonomia”. W 1924 roku w wypowiedziach reprezentantów Nowej Sztuki pojawiała się dość często, co wyraźnie było spotęgowane przez wydarzenia bieżące, które wyniosły ówczesnego premiera do rangi jednej z najpopularniejszych osób w kraju. O tym, jak błyskawiczna była to popularność, może świadczyć zresztą fakt, że jeszcze w tym samym roku lubelski dom wydawniczy Franciszek Głowiński i S-ka wydał książkę

Władysław Grabski i sanacja skarbu polskiego³. Ale dokonania ówczesnego prezesa Rady Ministrów nie uszły także uwadze reprezentantów Nowej Sztuki, bo w drugim numerze „Almanachu” jego redaktor naczelny Stefan Gacki stwierdzał: „Potrzebny jest nam Grabski literatury”⁴. W słowach tych pobrzmiewała sugestia, że twórczość literacka potrzebuje zmiany analogicznej do tej, jaką przyniosła reforma walutowa, a więc dotyczącej przede wszystkim usunięcia niestabilnych pojęć i zdezaktualizowanych kryteriów. Z tego względu w swoich wywodach z rozmysłem operował zapożyczoną z dyskursu konstruktywistycznego kategorią „ekonomia wyrazu”, którą uznawał za najpewniejszy sposób na usunięcie ze sztuki chwiejnych definicji i wprowadzenie w ich miejsce bardziej stabilnego systemu pojęć.

Podobne przeświadczenia przesądziły o dalszych losach „Reflektora”. Po rocznej przerwie podjęto decyzję o jego wznowieniu, a jednocześnie – co bardzo symptomatyczne – o rozpoczęciu numeracji od nowa, był to gest symboliczny, podkreślający odcięcie się od wcześniejszego wcielenia czasopisma. Być może uznano je za niedostatecznie nowatorskie i w zbyt małym stopniu otwarte na współczesność, możliwe też, że „nowy początek” był jedną z prób spełnienia postulatu, jaki formułował Gacki, kiedy pisał o potrzebie zreformowania literatury. Sanacja finansów państwowych była bowiem dobrym przykładem tego, jak dobrze skonstruowany i wdrożony program może odmienić całą sferę życia społecznego.

A przecież do tego właśnie dążyła Nowa Sztuka. Zestrojenie jej poszukiwań ze sferą praktyki społecznej, które w szerszym wymiarze dotyczyło wszystkich ruchów awangardowych w Europie⁵, było jednym z centralnych punktów ówczesnych programów artystycznych. Na łamach lubelskiego czasopisma impuls przejawiał się w sposób nieco inny niż w przypadku lewicy literackiej, która wzywała artystów do udziału w budowaniu społeczeństwa przyszłości na drodze bezpośredniego zaangażowania politycznego. W „Reflektorze” sprawa została postawiona w sposób o wiele bardziej ostrożny, bo w otwierającym czasopismo tekście programowym z rozmysłem unikano wyraźnych deklaracji w tej mierze: „Punktem wyjścia jest psychika człowieka

poetów, którzy początkowo skupiali się przy osobie Tadeusza Peipera, zanim każdy z nich zdobył własne, odrębne oblicze. Ten prąd krakowski był tylko wąską i bardzo stateczną odnogą szerokiego, burzliwego potoku »Nowej Sztuki«, który niestety rozproszył się, zamarł, wsiąkł w piasek milczenia”. J. Śpiewak, *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały” 1939, nr 65.

³ Autor był ukryty za pseudonimem Politicus. Reklama tej publikacji ukazała się w 1924 roku w „Reflektorze” nr 1.

⁴ S. K. Gacki, *Refleksje literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

⁵ Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

współczesnego, tj. człowieka żyjącego w mieście, pośród nowoczesnej techniki i w nowym układzie społecznym, a u nas, w Polsce, nawet i przede wszystkim politycznym. Człowiek ten przeszedł z jednej strony przez niezwykłą szkołę wychowawczą – wojnę, z drugiej przez ruch literacki i naukowy ostatnich lat przed wojną, a zwłaszcza powojenny”. I dalej: „Dzisiejszego człowieka wzrusza i interesuje nie tylko rozkwitający kwiat, liść rozwijający się w pąku, najdrobniejsze drgnienia serca zakochanego sztubaka itd., ale i cały świat wrażeń nowych: aeroplanowy rekord wysokości i gol strzelony przez Urugwaj Szwajcarii, nowy typ Fiata za rok 1924 i teoria względności⁶. Na przestrzeni kilku wersów zostało przywołane całe uniwersum, jakie pojawiało się w tekstach młodych pisarzy, zresztą nie tylko z radykalnie nowatorskich ugrupowań literackich: miasto, technika, nauka, rozrywka, a przede wszystkim wir nowoczesności⁷, za sprawą którego przywołana konstelacja elementów wysuwała się w imaginarium epoki na plan pierwszy.

Afirmatywny stosunek do współczesności był pozbawiony dogmatyzmu. We wspomnianej nocie „Reflektor” został określony jako czasopismo eklektyczne, budujące szeroki front Nowej Sztuki bez troski o integralność programową, która z punktu widzenia redakcji stawała się kwestią drugorzędą (nieprzypadkowo drugie zdanie tego tekstu brzmiało: „Nawet w grupie poetów lubelskich, stanowiących ośrodek pisma, istnieją poważne różnice⁸). Strategia taka była oczywiście dość ryzykowna, bo rozmywała nowatorski profil pisma, ale z drugiej strony pozwalała na myślenie o Nowej Sztuce jako o czymś względnie integralnym oraz niewykłanym we wszechobecne i coraz trudniejsze do pogodzenia „izmy”. Wybrzmiało to wyraźnie w następującej deklaracji: „Nie przesadzamy, [...] jaka jest ta Nowa Sztuka, zadowolamy się określeniem z okresu walki romantyków z klasykami, w którym odpowiednio podstawiamy terminy. »Sztuką paseistyczną jest ta, która dawała maximum zadowolenia naszym ojcom, Sztuką Nową jest ta, która daje maximum zadowolenia – nam«. Co ciekawe, słowa te były świadomym nawiązaniem do wcześniejszych o stulecie sporów i dyskusji, a mówiąc ściślej – do wypowiedzi Stendhala, który stwierdzał: „Romantyzm jest sztuką dostarczania

narodom takich dzieł literackich, które w obecnym stanie zwyczajów i poglądów mogą im dać możliwie najwięcej przyjemności. Klasycyzm, wprost przeciwnie, dostarcza im literatury, która możliwie najwięcej przyjemności dawała ich pradziadom⁹. Nakreślona w ten sposób linia demarkacyjna miała za zadanie stworzenie możliwie najbardziej obszerne frontu Nowej Sztuki, choć powodowała także niebezpieczeństwo jego rozmycia, na co zwrócili zresztą uwagę ówcześni recenzenci, między innymi Gacki, który pisał, że „w całości pisma znać: wahanie, dezorientację, brak żywego stosunku do zagadnień współczesnych¹⁰, wyrażając przy tym dużą przychylność dla lubelskiego periodyku.

W praktyce sprawa nie była jednak łatwa, gdyż eklektyzm linii programowej pisma dość szybko zmienił się w konflikt wewnątrz redakcji. Kwestią sporną był już sam tytuł czasopisma, bo dyskusja na jego temat rozogniła pokoleniowe i ideologiczne podziały wśród lokalnych artystów. Dobre wyobrażenie o jej temperaturze dają listy Karola Husarskiego do Konrada Bielskiego, w których ten pierwszy kilkakrotnie wracał do sprawy tytułu, gorąco namawiając redakcję do jego zmiany. Wywoływał on, według niego, „drgawki wstrętu” wśród członków kolonii artystycznej w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, z którą ów twórca był w tamtym czasie związany. Podobną opinię wyraził Stefan Srebrny, który za pośrednictwem Husarskiego nawiązał kontakt z redakcją pisma. W liście do Konrada Bielskiego, w którym deklarował wolę współpracy z „Reflektorem”, jednocześnie dodawał, że cieszyłby się, „gdyby miesięcznik zmienił tytuł¹¹. Z kolei wspomniany Husarski, „głowiąc się niemało” nad tym, „czym by ohydne »Reflektora« zastąpić”, proponował tytuły, takie jak: „Krokiew”, „Wici”, „Ozimina”, „Demeter”, „Wirchy”, „Runo”, „Ruń” czy „Gontyna”. Jak pisał Konrad Bielski, „w tym sporze zaznaczyła się wyraźna linia podziału” widoczna w „gustach i upodobaniach”. Bielski i Gralewski cenili wówczas „Majakowskiego – a przede wszystkim i nade wszystko – Apollinaire’a”, a „Błok był już poza nimi”, podczas gdy Husarski „bez reszty tkwił w symbolizmie” i próbował narzucić obu lubelskim poetom swoje poglądy¹². Wobec odmowy zmiany (do której miał ponoć przekonać także Józefa Czechowicza) stwierdził, że „w piśmie o tak

⁹ Stendhal [M.-H. Beyle], *Racine i Szekspir*, tłum. W. Natanson, Warszawa 1957, s. 159.

¹⁰ S. K. Gacki, „Reflektor” nr 1, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

¹¹ Zob. list Stefana Srebrnego do Konrada Bielskiego z 14 listopada 1924 roku publikowany w niniejszym tomie.

¹² K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 170.

⁶ Redakcja, [Bez tytułu], „Reflektor” 1924, nr 1.

⁷ Zob. M. Berman, „Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuter, Kraków 2006.

⁸ Redakcja, dz. cyt.

kompromitującym tytule” pracować nie będzie¹³, choć ostatecznie „niesławnie skapitulował i przysłał [...] swój wiersz do pierwszego numeru”¹⁴.

Pomimo tego sporu Husarski zdołał wywrzeć spory wpływ na pierwszy numer drugiej serii „Reflektora”, który ukazał się pod koniec 1924 roku. Nie tylko umieścił w nim jeden ze swoich wierszy, ale pośredniczył także w kontaktach młodych lubelskich poetów ze wspomnianym już Srebrnym, ze swoim bratem Waławem – znanym historykiem i krytykiem sztuki – oraz z Bronisławą Ostrowską, Henrykiem Elzenbergiem, Zygmuntem Mysłakowskim czy Józefem Kramsztykiem. Część z tych osób podjęła współpracę z pismem (Waław Husarski i Kramsztyk), a niektórzy (jak Ostrowska i Srebrny) zadeklarowali taką wolę. Zarówno zgłoszone przez Karola Husarskiego propozycje zmiany tytułu pisma, niektóre nazwiska z listy potencjalnych współpracowników, jak i jego praktyka poetycka pozwalają zgodzić się z Tadeuszem Kłakiem, który widział w nim jednego z „kontynuatorów poetyki młodopolskiej”¹⁵.

Ostatecznie zdecydowano się jednak na pozostanie przy wybranej w 1923 roku nazwie, która wyraźnie korespondowała z imaginariem wyobrażeniowym epoki, odwracającej się od sfery metafizycznej w stronę materializmu; światło, czyli sztukę oraz wiedzę, miał nieść nie błakający się po dziełach minionej epoki upadły anioł, a wytwory nowoczesnej techniki. Jak pisał po latach Konrad Bielski, „wtedy tytuły tego rodzaju były modne” i były w guście „młodych poetów spod znaku futuryzmu i awangardy”¹⁶. Waław Gralewski zaś wspominał, iż postanowili wówczas, że „tytuł musiał być nowoczesny”. Dlatego, gdy Kazimierz Andrzej Jaworski zaproponował słowo „reflektor”, uznał je za dobrą „nowoczesną przenośnię” mówiącą o „pękach promieni, przebijających mgły i chmury, uparcie rozpraszających ciemności i wybiegających wysoko”, które to promienie „są dziełem człowieka budującego coraz doskonalsze urządzenia”¹⁷. Ciekawe, że pomysłodawcą tytułu był zapatrzony w „Skamandra” rzecznik poetyki wczesnomodernistycznej oraz w opisie tej „nowoczesnej przenośni” pojawiają się „mgły” i „chmury”, a reflektor jest skierowany w niebo. Lubelscy pionierzy awangardy

z trudem uwalniali się od dziedzictwa Młodej Polski, jednocześnie intuicyjnie operowali schematami wyobrażeniowymi, jakie były wpisane w filozoficzny dyskurs nowoczesności.

„Reflektor” miał połączyć pisarzy lubelskich ze środowiskiem polskiej (i europejskiej) Nowej Sztuki. Zamiar ten jednak już u samego początku wikłał się w różne komplikacje, bo zawartość opatrzonego podtytułem „Czasopismo Literacko-Artystyczne” numeru nie do końca spełniała te wszystkie obietnice. Świadczyła o tym otwierająca go deklaracja, która z jednej strony wyraźnie naśladowała ówczesne manifesty literackie, z drugiej natomiast nawoływała do zmiany przy pomocy słownika, który tkwił korzeniami w epoce, jaką chciano bezpowrotnie odesłać w przeszłość. Z dzisiejszej perspektywy warto rozpatrywać to jednak nie tyle (czy nie tylko) jako niekonsekwencję, lecz przede wszystkim dowód na to, że dokonujące się wówczas procesy były opisywane równoległe przy pomocy wielu języków wrażliwości i systemów pojęć, których granice były w znaczny sposób rozszczerzone. Zdaje się, że sami redaktorzy dostrzegali ten fakt, określając się w artykule otwierającym pierwszy numer „Reflektora” w 1924 roku „świadomymi eklektykami”, którzy za tytułowym bohaterem *Colasa Breugnon* Romaina Rollanda retorycznie pytali: „Czyż koniecznie musimy wyłupić sobie jedno oko, aby lepiej widzieć drugim?”¹⁸.

Konsekwencją takiego stanu rzeczy były rozchwiane hierarchie estetyczne, które wyraźnie komplikowały poczynania krytyków, co było widoczne chociażby w rubryce z recenzjami, gdzie wspomniany Kazimierz Andrzej Jaworski wypowiadał się z aprobatą o poczynaniach „Skamandra”, natomiast do „Zwrotnicy” podchodził z dużą dozą dystansu¹⁹. W pierwszym numerze wznowionego pod koniec 1924 roku „Reflektora” można znaleźć wśród wierszy ekspresjonizującą *Politykę* Konrada Bielskiego, stylizowaną na ludowość *Zabawę* Józefa Czechowicza, siłące się na swego rodzaju futuryzm *Miasto* Waławy Gralewskiego, nieco leśmianowski *Wiersz o złocistych kochankach* Karola Husarskiego, wreszcie pozostające jeszcze wyraźnie pod wpływem manieri młodopolskiej liryki Kazimierza Jaworskiego i Tadeusza Bocheńskiego. Ten poetycki miszmasz skonfrontowano z tłumaczeniami wierszy Rainera Marii Rilkego i Władimira Majakowskiego. Poza tym w piśmie można było przeczytać tekst przemówienia Karola

¹³ Zob. listy Karola Husarskiego do Konrada Bielskiego z 5, 7 i 10 października 1924 roku publikowane w niniejszym tomie.

¹⁴ K. Bielski, dz. cyt., s. 170.

¹⁵ T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Wrocław 1978, s. 86.

¹⁶ K. Bielski, dz. cyt., s. 135.

¹⁷ W. Gralewski, dz. cyt., s. 130.

¹⁸ Redakcja, dz. cyt.

¹⁹ Zob. Kaj. [Kazimierz Andrzej Jaworski], *Czwarty numer „Zwrotnicy”, „Reflektor” 1923*, [nr 0].

Szymanowskiego wygłoszonego z okazji 75. rocznicy śmierci Fryderyka Chopina, uwagi o współczesnym malarstwie polskim Wacława Husarskiego oraz dwa szkice o teatrze i filmie autorstwa Anatola Sterna i Czesława Bobrowskiego. Zdaje się, że miał rację Tadeusz Klak piszący o „zamazywaniu oblicza pisma” za sprawą wpływu, jaki na jego kształt miał w 1924 roku dość zachowawczy w swych artystycznych gustach Karol Husarski, choć jednocześnie trzeba pamiętać, że po części był to efekt starań redakcji o to, by „Reflektor” został uznany za „pismo »poważne«, liczące się u publiczności”²⁰.

W tym momencie zaczął się najważniejszy etap w dziejach „Reflektora” i, dodajmy od razu – urwany w sposób przedwczesny, a spowodowany przede wszystkim przez wspomniane trudności finansowe. A jednocześnie niesłuchanie intensywne, o czym może przekonać nawet pobieżny rzut oka na kalendarium: pierwszy numer ukazał się w listopadzie 1924, drugi – w marcu 1925, trzeci zaś – w maju tegoż roku. Zdumiewające, jak wiele przez tych kilka miesięcy udało się osiągnąć redakcji, która po krytycznych opiniach wyraźnie zmieniła kurs i w o wiele większym stopniu nawiązała kontakt z pisarzami-nowatorami. W kolejnych numerach zaczęły pojawiać się artykuły, utwory i przekłady najbardziej znanych i aktywnych autorów z kręgu Nowej Sztuki: Anatola Sterna, Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego, Stanisława Młodożeńca, Juliana Przybosia, Witolda Wandurskiego. Mówiąc najkrócej, przez łamy „Reflektora” przewinęła się czołówka twórców eksperymentalnych, których historia literatury zaklasyfikowała do różnych nurtów: lewicy literackiej, futuryzmu, konstruktywizmu, surrealizmu.

Co jednak najważniejsze, „Reflektor” nawiązał kontakt z innymi czasopismami. Na jego łamach pojawiły się teksty redaktorów dwóch innych periodyków, które skupiały reprezentantów Nowej Sztuki – Mieczysława Szczukę („Blok”) oraz Gackiego („Almanach Nowej Sztuki”), co sygnalizowało, że lubelski periodyk zaczynał zajmować istotne miejsce na mapie literatury nowatorskiej. Sprzyjał temu w znacznej mierze fakt, że w tych latach nie ukazywała się krakowska „Zwrotnica”, której redaktor – Tadeusz Peiper – był propagatorem zupełnie innego modelu poezji, opartego na pryncypiach konstruktywistycznych i zdecydowanie opozycyjnego względem wszystkich prób zmierzających do rozluźnienia składni. Tendencje takie, często łączone z wpływem pism Henriego Bergsona oraz Zygmunta Freuda, dochodziły do

głosu w europejskiej poezji futurystycznej, dadaistycznej i surrealistycznej. Były one wyraźną inspiracją dla polskich reprezentantów Nowej Sztuki, co poświadczały zwłaszcza pisma Gackiego, który do najważniejszych aspektów nowoczesnej poezji zaliczał zainteresowanie życiem psychicznym, kult teraźniejszości oraz filmowy sposób obrazowania. Opierając się na nich, stworzył koncepcję „nowego klasycyzmu”, którego najważniejszą cechą miało być „odrzuć ram rozsądku popularnego” oraz „zastąpienie ich ramami, które przynosi życie [...] »podświadome«”²¹.

Tego rodzaju tendencje dochodziły do głosu przede wszystkim w ówczesnej poezji francuskiej. To właśnie w jej stronę był wyraźnie zwrócony „Almanach”, co poświadczał tak zwany numer francuski, gdzie opublikowano wiersze czołowych reprezentantów nowatorskiej poezji z tego kraju: André Salmona, Pierre’a Reverdy, Jeana Cocteau, Maxa Jacoba, Blaise’a Cendrarsa, Guillaume’a Apollinaire’a. Wśród utworów tego ostatniego znalazła się przełożona przez Adama Ważyka *Strefa*, która wywarła znaczny wpływ na dalszą drogę poetycką Józefa Czechowicza²². Warto przy tym dodać, że analogiczny numer francuski zamierzała przygotować również redakcja „Reflektora”, a wyraźnym śladem tych planów były zamieszczone w drugim i trzecim numerze wiersze Apollinaire’a, Cendrarsa, Vildraca, Jacoba oraz Cocteau. O nadreprezentacji francuskich twórców na łamach „Reflektora” świadczy to, że poza wcześniej wspomnianymi w piśmie ukazały się (biorąc pod uwagę wszystkie numery) jedynie tłumaczenia wierszy Rainera Marii Rilkego i Władimira Majakowskiego.

Wyraźnym potwierdzeniem takich zainteresowań twórców z kręgu lubelskiego czasopisma był wygłoszony 28 marca 1925 roku odczyt Czesława Bobrowskiego *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*²³. Zostały w nim zarysowane dzieje poezji eksperymentalnej, które były zaprezentowane w sposób wyraziście odsłaniający sympatie krytyka. Odmawiał on większej wartości ekspresjonizmowi, o którym wypowiadał się z lekceważeniem, doceniał natomiast zdobycze futuryzmu, dadaizmu i kubitizmu, wspominał też o bardzo młodym jeszcze wówczas surrealizmie.

²¹ S. K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

²² Zob. W. Gralewski, dz. cyt., s. 147–148.

²³ Zob. C. Bobrowski, *Nowa Sztuka i grupa „Reflektora”*, [w:] „Reflektor”. *Materiały archiwalne i prasowe*, wybór i opracowanie J. Cymerman i A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 47–52.

²⁰ T. Klak, dz. cyt., s. 74.

Francuski wątek potwierdzają również listy Haliny Izdebskiej do Konrada Bielskiego²⁴. Mieszkająca wówczas w Paryżu poetka zgodziła się współpracować z lubelskim czasopiśmie i nadsyłać relacje z artystycznego życia stolicy Francji, własne utwory oraz przekłady poetyckie. Ostatecznie na łamach „Reflektora” ukazał się jedynie wiersz Vildraca (w numerze drugim), ale z korespondencji wynika, że była to część o wiele bardziej ambitnego planu, wiążącego się ze spolszczeniem tekstów innych poetów-nowatorów z tego kraju: Jeana Cocteau, Maxa Jacoba oraz Philippe’a Soupaulta. Z dzisiejszej perspektywy szczególnie interesujące jest pojawienie się nazwiska tego ostatniego, ponieważ był w tym czasie bliskim współpracownikiem André Bretona oraz Louisa Aragona, a więc czołowych twórców surrealizmu. Wzmianki o tym nurcie i jego twórcach są jednymi z najciekawszych wątków związanych z niezrealizowanymi planami „Reflektora”, ponieważ stanowią jedne z pierwszych prób przeniesienia estetyki surrealizmu na grunt polski²⁵.

Współpraca na linii „Reflektor”–„Almanach Nowej Sztuki” (a poniekąd też „Blok”) dawała szansę na wprowadzenie do rodzimej liryki elementów kubistycznych i surrealistycznych. To właśnie za ich sprawą wokół tych czasopism na przełomie lat 1924 i 1925 zaczął się krystalizować model awangardyzmu wychylony w tę stronę. Towarzyszyła temu praca redakcyjna i organizacyjna, której świadectwem są prezentowane w niniejszym tomie listy, odsłaniające skomplikowaną sieć powiązań personalnych, redakcyjnych i ekonomicznych. Prowadzona przez redaktorów lubelskiego czasopisma intensywna korespondencja z przełomu lat 1924 i 1925 pokazuje, w jaki sposób pozyskiwali nowych autorów, tłumaczy i sojuszników oraz jak próbowali znaleźć dla „Reflektora” miejsce na mapie ówczesnej prasy literackiej. Niestety plany te nie zostały zrealizowane, bo ze względów finansowych pismo zakończyło działalność na trzecim numerze, wkrótce przestał ukazywać się także „Almanach Nowej Sztuki”, a wraz z nimi raptownie urwała się jedna z najciekawszych ścieżek eksperymentalnej literatury polskiej w minionym stuleciu.

Upadek pisma nie oznaczał kresu grupy poetyckiej Reflektor. Warto przypomnieć, że bodaj

pierwszym świadectwem jej istnienia jest drobny anonns zamieszczony w pierwszym numerze drugiej serii pisma z 1924 roku, zapowiadający publikację *Antologii grupy poetyckiej „Reflektor”*, którą tworzyli wówczas Bielski, Czechowicz i Gralewski (ostatecznie nie udało się jej wydać). Wkrótce grupę wzmocnili Stanisław Grędziński i Czesław Bobrowski. Ta piątka autorów kontynuowała działalność, wydając w ramach „Biblioteki »Reflektora«” dwa tomiki poetyckie – *Parabole* Stanisława Grędzińskiego w 1926 roku i *Kamień* Józefa Czechowicza w 1927. Grupa starała się także być obecna na łamach prasy, organizowała wieczory poetyckie, pod szyldem „Reflektora” zostały wystawione w latach 1926–1931 trzy satyryczne szopki literackie. Dość szybko jednak jej działalność osłabła. Lublin opuścili Czesław Bobrowski i Stanisław Grędziński, Konrad Bielski przeprowadził się do Krasnegostawu. Ostatnimi akordami funkcjonowania grupy były publikacja w grudniu 1930 roku na łamach „Ziemi Lubelskiej” (redagowanej wówczas przez Józefa Czechowicza) dodatku poświęconego jej twórcom, oraz wydanie w roku następnym ostatniej, trzeciej szopki. Wraz z wyjazdem w 1933 roku Czechowicza do Warszawy „Reflektor” ostatecznie przeszedł do historii, choć zdarzało mu się jeszcze od czasu do czasu rozbłysnąć. W 1934 roku Aniela Fleszarowa w liście do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego pisała, oburzona po wysłuchaniu audycji radiowej (w której Henryk Ładosz prezentował poetów lubelskich), że „bardzo ją zdziwiła informacja posłana szerokim rzeszom przez radio, iż »Reflektor« położył wielkie zasługi, zorganizowawszy to pismo [»Kamenę«]”²⁶. Siła marki grupy poetyckiej oraz pierwszego pisma awangardy lubelskiej była zatem jeszcze w latach 30. tak duża, że inicjatywę podjętą przez Jaworskiego w 1933 roku niemal automatycznie umieszczono w obrębie wpływów „Reflektora”.

STRESZCZENIE

Artykuł prezentuje okoliczności powstania i działalności lubelskiego pisma „Reflektor” i skupionej wokół niego grupy poetyckiej, w której skład wchodził: Konrad Bielski, Józef Czechowicz, Wacław Gralewski i Stanisław Grędziński. „Reflektor” ukazywał się w latach 1923–1925, grupa natomiast działała do początku lat 30. Jej twórczość stanowi przykład zjawisk w polskiej literaturze awangardowej, które na początku lat 20. XX wieku określana jako Nową Sztukę. Były one bli-

²⁴ Zob. „Reflektor”. *Materiały...*, s. 68 i 70.

²⁵ Na temat wątków surrealistycznych w literaturze polskiej zob.: J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3; Z. Rylko, *Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym*, „Poezja” 1975, nr 9; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; M. Cywińska-Dziekońska, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.

²⁶ List Anieli Fleszarowej z 31 marca 1934 roku do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego przechowywany w Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie.

skie futurystom i surrealizmom, po 1925 roku zostały jednak zmarginalizowane przez Awangardę Krakowską skupioną wokół wydawanego przez Tadeusza Peipera pisma „Zwrotnica”.

Słowa kluczowe: awangarda, futurizm, surrealizm, nowoczesność, Lublin, Józef Czechowicz

SUMMARY

“Reflektor”. Broken path of New Art

The article presents the circumstances of the creation and the activity of the Lublin magazine “Reflektor” (Reflector) and the poetry group gathered around it, which included: Konrad Bielski, Józef Czechowicz, Waław Gralewski and Stanisław Grędziński. The “Reflektor” appeared in 1923–1925, while the group was active until the early 1930s. Its work is an example of the phenomena in Polish avant-garde literature described in the early 1920s as New Art. They were close to futurism and surrealism, after 1925 they were, however, marginalised by the Kraków Avant-garde, gathered around the “Zwrotnica” (Point Switch) magazine issued by Tadeusz Peiper.

Key words: avant-garde, futurism, surrealism, modernism, Lublin, Józef Czechowicz