



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jasiński na lewo : myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasińskiego

Author: Michał Nikodem

Citation style: Nikodem Michał. (2015). Jasiński na lewo : myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasińskiego. "Nowa Krytyka" (T. 34 (2015) s. 227-246), doi 10.18276/nk.2015.34-12



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Michał Nikodem
Uniwersytet Śląski

Jasieński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasieńskiego

Słowa kluczowe: Bruno Jasieński, marksizm, twórczość, poezja, proza, *Pałę Paryż*, futuryzm, ZSRR

Wstęp

Po pierwsze, we wstępie do niniejszego artykułu chciałbym określić przestrzeń, jaka będzie mnie tutaj interesować. Otóż zamierzam poddać refleksji całą twórczość Brunona Jasieńskiego, traktując równorzędnie zarówno jego dzieła w języku polskim, jaki i rosyjskim. Szedłbym więc tutaj za rozpoznaniem uczynionym przez Edwarda Balcerzana w książce *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*¹. Otóż stawia on tam tezę, że poeta był twórcą dwujęzycznym w sensie dwujęzyczności właściwej, to znaczy posługiwania się oboma językami z taką samą efektywnością. Stąd też refleksja stawiająca sobie za cel przedstawić zagadnienie marksizmu w twórczości Jasieńskiego musi uwzględniać zarówno twórczość polskojęzyczną, jak i rosyjskojęzyczną. Drugi aspekt dotyczy pytań, jakie zadałem sobie, spoglądając na to zagadnienie. Otóż przede wszystkim chciałbym zbadać przestrzeń komentarzy krytyki (ze szczególnym uwzględnieniem krytyki marksistowskiej) dotyczących twórczości Jasieńskiego, i to zarówno tych przedwojennych, jak i powojennych. Po trzecie wreszcie, chciałbym pokrótce przedstawić, jak twórczość Jasieńskiego jest interpretowana dzisiaj w dziełach starających się stworzyć syntezę dotyczącą całości twórczości tego autora. Artykuł ten stawia sobie za cel głównie rekonesans, a więc

¹ Por. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

rozpoznanie pola, jakie zastajemy obecnie, spoglądając wstecz na marksistowską tradycję interpretacji twórczości Jasińskiego. Drugim natomiast celem opracowania jest niejako, poza dokonaniem diagnozy, ustalenie na podstawie dostępnych i przedstawionych faktów obszarów, jakie należałoby poddać marksistowskiej refleksji w przyszłości.

But w butonierce

Poważnie na poetycką scenę wstępuje Jasiński, publikując w 1921 roku swój pierwszy tom poetycki *But w butonierce*². Poeta szokował już ówczesną publiczność literacką samą dedykacją:

BRUNONOWI JASIEŃSKIEMU
GENIALNEMU TWÓRCY
„BUTA W BUTONIERCE”
TĘ KSIĄŻKĘ ZIELONYCH
MOŻLIWOŚCI – POŚWIĘCAM³.

Samo spojrzenie na okładkę wyjaśnia przynajmniej częściowo ową dedykację (jest zielona). Drugą podpowiedzią tej skoncentrowanej na sobie niczym egofuturystyczne gesty Rosjan dedykacji może być nawiązanie do jednej z dedykacji Majakowskiego: „Sobie, ukochanemu, strofy te dedykuje autor”⁴. Sama konstrukcja tomu jest według Krzysztofa Jaworskiego konstrukcją muzyczną⁵. Warto przyjrzeć się wierszowi tytułowemu, aby uchwycić cechy tej poetyki. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca ograniczę się do przytoczenia dwóch zamykających, najślynniejszych, wersów:

Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
Tym, co za mną nie zdążą, echopowiem: – Adieu! –⁶.

Nawet w tym krótkim fragmencie da się uchwycić cechy charakterystyczne tej poetyki, do których należą: neologizmy („echopowiem”), zapożyczenia z obcych

² Co ciekawe, według Krzysztofa Jaworskiego istniały prawdopodobnie dwie publikacje *Buta w butonierce*: pierwsza w Chełmnie na Pomorzu oraz druga „właściwa”. Więcej o sprawie: K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 2009, s. 56–57.

³ B. Jasiński, *Poezje zebrane*, Gdańsk 2008, s. 21.

⁴ Cyt. za: K. Jaworski, *Dandys...*, s. 58.

⁵ Por. *ibidem*, s. 57.

⁶ B. Jasiński, *Poezje zebrane...*, s. 65.

języków (tutaj z języka francuskiego) – „Adieu” oraz niespodziewane rymy⁷. Cechy te stały się tak charakterystyczne zarówno dla Jasieńskiego, jak i dla formującej się wtedy polskiej poetyki futurystycznej, że Sergiusz Sterna-Wachowiak zauważa:

konwencja stylistyczna Jasieńskiego demonstruje zespół cech dla koncepcji poetyki futuryzmu polskiego zasadniczych na tyle, że trzeba i należy w odniesieniu do nich posługiwać się oksymoronicznie zabarwionym pojęciem konwencji futurystycznej⁸.

Obecność zespołu tych rozpoznawalnych cech potwierdza *Sprawozdanie z książki Jasieńskiego „But w butonierce”* autorstwa Juliana Tuwima. Ze względu na ograniczone miejsce zacytujemy tylko ostatnią zwrotkę:

Przekrakuł siewierezję
Wypoeził się jak z nut
I spambamił swą poezję
Coute que coute i but que but⁹.

Oczywiście, jako że jest to parodia, cechy poetyki Jasieńskiego są tu wyraźnie przejęskrawione, szczególnie widoczna jest tendencja do używania wyrażen pochodzących z języka francuskiego. Tuwim uchwycił też głos, jaki najczęściej pojawiał się wśród ówczesnej krytyki, a było to przypisanie Jasieńskiemu naśladowania czy wręcz plagiatowania stylu poezji rosyjskiej, szczególnie wyraźnie – Igora Siewierina. Jednak były też i głosy bardziej przychylne, na przykład Marian Szyjkowski pomimo krytyki przyznawał Jasieńskiemu „talent istotny”¹⁰.

Futuryzm. Jednodniówki i manifesty

Warto tutaj zauważyć, że Jasieński począł być kojarzony z futurystami, z którymi rozpoczął współpracę jeszcze przed wydaniem *Buta w butonierce*, w Krakowie w Katowynce. Wkrótce potem Jasieński był spostrzeganym jako ten, który zjednoczył

⁷ Leksykalnymi wyznacznikami języka poetyckiego Jasieńskiego zajmowała się dokładniej Joanna Frejman. Por. J. Frejman, *Leksykalne wyznaczniki języka poetyckiego Brunona Jasieńskiego. Wybrane zagadnienia*, Zielona Góra 2009.

⁸ S. Sterna-Wachowiak, *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski–Jasieński–Grędziński (szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 63.

⁹ J. Tuwim, *Sprawozdanie z książki Jasieńskiego „But w butonierce”*, w: *Księga parodii*, wybór D. Sykucka, Warszawa 1978, s. 67.

¹⁰ M.Sz. [Marian Szyjkowski], *Więdące kwiaty*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 148, s. 3.

grupę futurystów krakowskich i warszawskich oraz stworzył jednolity polski front futurystyczny¹¹. Głównymi sposobami kontaktu z publicznością były skandalizujące wieczory futurystyczne organizowane w całej Polsce oraz dwie jednodniówki futurystyczne: pierwsza z czerwca 1921 roku zawierająca manifesty i druga z listopada tego samego roku zawierająca utwory poetyckie skomponowane zgodnie z postulatami teoretycznymi zawartymi w manifestach. Najistotniejszymi aspektami nowej futurystycznej rzeczywistości miały być następujące elementy. Po pierwsze, zerwanie z przeszłością i z tradycją manifestujące się w słowach: „Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich”¹² interpretowane przez Marci Shore¹³ jako odpowiednik hasła: „stracić Puszkina, Dostojewskiego, Tołstoja itd., itp. z parowca współczesności” pochodzącego z manifestów rosyjskich futurystów z 1912 roku pod tytułem *Policzek dla gustów publiczności*¹⁴. W dziedzinie ortografii pisownia fonetyczna:

Wychodząc z założenia, że mowa ludzka jest kompleksem pewnej skali dźwięków połączonych ze sobą i tworzących w ten sposób dźwięki złożone o pewnym umownym znaczeniu – słowa, za najważniejsze zadanie pisowni każdej rozumie my jak najdoskonalsze oddanie za pomocą znaków symbolicznych (liter) znaków organicznych (dźwięków). Idealną pisownią zatem będzie pisownia z gruntu prosta i ściśle fonetyczna. Wszystko co przesłania ten cel lub mu bezpośrednio nie służy jest tym samym niepotrzebne obciążające i szkodliwe¹⁵.

Z czasem postulat ten okazał się zbyt trudny dla odbiorców i odrzucił go sam Jasiński. Tak komentuje sprawę futurystycznej ortografii Sterna-Wachowiak:

Reformy ekonomizacyjne ortografii [...] sankcjonują zwykle aktualny stan świadomości mownej użytkowników języka. Celując w archaizm – zapośredniczają język pisany z aktualnymi możliwościami jego społecznej percepcji. Z tych powodów innowacja Jasińskiego – ma naturę hiperboli; niczym komplikujący poetyckie wzloty balast odrzucił ją po czasie sam autor *Pieśni o głodzie*, przedrukowując

¹¹ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 263.

¹² B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1987, s. 7.

¹³ M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2008, s. 44.

¹⁴ Fragment manifestu *Policzek dla gustów publiczności* D. Burluka, A. Kruczonycha, W. Majakowskiego i W. Chlebinkowa w tłum. A. Pomorskiego, w: W. Chlebnyk, *Widziadł widziadł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, Warszawa 2005, s. 280.

¹⁵ B. Jasiński, *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 24–25.

w *Ziemi na lewo* jej fragment – *Śpiew maszynistów* – w wersji ortograficznie tradycyjnej; decyzyj tej ani przecenić, ani też zignorować nie sposób¹⁶.

Wreszcie – nadrzędna rola sztuki jako narzędzia przekształcającego rzeczywistość, stąd też wezwanie sformułowane w *Od redakcji* na zakończenie pierwszej *Jednodniówki futurystów*:

Na zakończenie wzywamy wszystkich do jak najspiesniejszego tworzenia i zawiązywania na całym terenie Rzplitej Polskiej organizacji futurystycznych w celu natychmiastowej i powszechnej futuryzacji życia w myśl ogłoszonego powyżej manifestu¹⁷.

Jeżeli chodzi o współczesne oceny futuryzmu, to zdaniem Tadeusza Bujnickiego tak rysuje się relacja między futuryzmem a ówczesną poezją proletariacką:

Futuryzm – jako prąd – nie stał się synonimem „poezji proletariackiej” lat dwudziestych, niemniej jednak był świadectwem przełamania jednej z zasadniczych barier pomiędzy poezją proletariacką a ówczesnymi awangardowymi nurtami w sztuce¹⁸.

Natomiast zdaniem Jana Trzynadłowskiego futuryści zajęli raczej sferę bibliografii niż obszar historii literatury¹⁹.

Pieśń o głodzie

Kolejnym utworem autora jest *Pieśń o głodzie*. Jasieński tak z biegiem lat oceniał swój utwór: „Próbą «przezwłoczenia» współczesnego miasta jest *Pieśń o głodzie* i za pewnymi wyjątkami cała moja twórczość dotychczasowa”²⁰. Owo „przezwłoczenie współczesnego miasta” jako istotne dla ewolucji poety zaznacza także Bujnicki:

¹⁶ S. Sterna-Wachowiak, op.cit., s. 104.

¹⁷ *Od redakcji*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 28–29.

¹⁸ T. Bujnicki, *Poezja rewolucyjna jako problem historycznoliteracki*, w: *Marksizm, kultura, literatura*, red. B. Owczarek, K. Rutkowski, Warszawa 1982, s. 302.

¹⁹ J. Trzynadłowski, *Futuryzm polski*, w: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wrocław 1977, s. 106.

²⁰ B. Jasieński, *Futuryzm polski (Bilans)*, w: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 238.

Jasieński odrzucił przede wszystkim egofuturystyczne koncepcje prowokacji wobec gustu mieszczańskiego (prowokacji bardzo wyrazistej w zbiorze *But w butonierce* i manifestach) i już od poematu *Pieśń o głodzie* (1922) dochodzi do głosu nowa koncepcja podmiotu lirycznego (oscylująca pomiędzy zhiperbolizowaną i egocentryczną formułą „ja” i coraz wyrazistszą formułą „my” zrewoltowanego tłumu) i nowa rewolucyjna rzeczywistość przedstawiona. Dla wierszy poety nie jest charakterystyczna prosta odpowiedniość tematu i ideologii, lecz stała tendencja do przewartościowań różnych sfer rzeczywistości, burzycielski, antytradycyjno-antyalistyczny gest poetycki²¹.

Owa nowa koncepcja jest widoczna także w konsekwentnym stosowaniu pisowni fonetycznej:

Drukowana w całości pisownią fonetyczną *Pieśń o głodzie* stanowi obszerny, ponad 600-wersowy poemat, w którym po raz pierwszy Jasieński uwolnił swój wiersz od narzuconych mu dotychczas wersyfikacyjnych rygorów z jednym wyjątkiem – w części nazwanej *Śpiew maszynistów* Jasieński popisał się nie lada językową maestrią i nawiązał do tradycji tzw. polskiego heksametru²².

Co ciekawe, to właśnie tutaj, w tym heksametrze dostrzega Bujnicki największą siłę poematu:

antyestetyzm wielu tekstów poświęconych rewolucji [...] posiadał charakter dialektycznej opozycji, był jedną ze stron – bardzo częściej – konstrukcji kontrastowej. Ogarniała ona nie tylko walczące strony, lecz również sferę uznawanych przez nie wartości. Jest to szczególnie widoczne w futurystycznym *Śpiewie maszynistów z Pieśni o głodzie* Brunona Jasieńskiego: Patrzył na wszystko z góry nasz bezpartyjny pan bóg / płakał nad nami deszczem, aż wreszcie krwią się wysmarkał / gdy walec wieków gniotł nas, krwi naszej twardych jambów / słuchało stare słońce łyse jak łeb bismarka / długo świeciło w ślepiu nam purpurowym murzynom / w mordy zwęglone w hutach, do których przyrósł kopeć / gdy go, zwleczony na ziemię, nóż robotniczy zarzynał / tłum się na trupa rzucił krew buchającą żłopać²³ (*Pieśń o głodzie*). Ów fizjologiczny obraz niszczenia jest równocześnie w pełni świadomą próbą deprecjacji: przez niezwykle, a zarazem obniżający i zwulgaryzowany kontekst [...] oraz tymi samymi środkami wydobyty – obraz siły robotniczego tłumu. Siły pojmowanej jako wyolbrzymiony, kosmiczny typ fizycznego działania nastawionego na niszczenie starego świata i starych wyobrażeń. Jest to

²¹ T. Bujnicki, *O poezji rewolucyjnej*, Katowice 1978, s. 53.

²² K. Jaworski, *Dandys...*, s. 96.

²³ B. Jasieński, *Poezje zebrane...*, s. 88. Tutaj zapis fonetyczny, Bujnicki przytacza fragment w zapisie ortograficznym.

właśnie projekcja anarchicznego buntu, którego wartości tkwią w samym akcie niszczenia. Międzywojenna poezja proletariacka dość często ocierała się o taki typ wizji rewolucyjnej [...], której przewyciężenie nie było możliwe bez intelektualnego opanowania problematyki marksizmu²⁴.

Krytyka jednak nie dostrzegła wartości tego poematu. Najmocniejszym głosem było odrzucenie nowatorstwa zaproponowanego przez Jasieńskiego w książce Stefana Żeromskiego *Snobizm i postęp*²⁵. Uznał on tam twórczość Brunona za „kacapizm”, czyli bezrefleksyjne naśladowanie obcych wzorców, a stosowanie pisowni fonetycznej za destrukcyjne dla kultury polskiej. Wpływowe zdanie Żeromskiego na długo określiło recepcję twórczości Jasieńskiego wśród polskiej publiczności czytelniczej

Nogi Izoldy Morgan

Pierwszą powieścią Jasieńskiego są *Nogi Izoldy Morgan* wydane we Lwowie w 1923 roku. Poprzedzone one zostały przedmową, w której autor przedstawiał losy swojej burzliwej relacji z publicznością oraz wykladał teorię współczesnej powieści:

Powieść dziś musi przestać już być opowiadaniem o pewnych faktach wywołujących dopiero w następstwie u czytelnika pewne stany psychiczne odpowiadające tym faktom. Droga ta jest z gruntu fałszywa i celowa tylko w stosunku do czytelników o bardzo prymitywnej organizacji wewnętrznej. Powieść współczesna poddaje konsumentowi pewne zasadnicze stany psychiczne, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadających tym stanom faktów. Dlatego fabuła dla każdego czytelnika może się tu ułożyć inaczej i na tym polega jej niewyczerpane bogactwo²⁶.

Książka została opublikowana w czasie, w którym Jasieński powoli odchodził od futuryzmu, dlatego też słowa, które zapisał w artykule *Futuryzm polski (Bilans)*, można odnieść również i do tej powieści:

Futuryzm polski nauczył człowieka współczesnego widzieć w przedmiotowych formach cywilizacji piękno swego własnego wzbogaconego ciała. Uleczył go z fetyszyzmu, jakim opanowana jest cała futuryzująca myśl współczesna²⁷.

²⁴ T. Bujnicki *O poezji...*, s. 65–66.

²⁵ Por. S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1922.

²⁶ B. Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, Lwów 1923, s. 14–15.

²⁷ B. Jasieński, *Futuryzm polski...*, s. 237.

Wyrazem tego fetyszyzmu mogą być właśnie *Nogi Izoldy Morgan*. Powieść opowiada o Izoldzie Morgan, której tramwaj linii 18 odcina nogi. Jej narzeczonemu inżynierowi Bergowi bardziej odpowiadają nogi niż pozostała część Izoldy, dlatego zabiera je do domu, pozostawiając korpus.

Berg przesiadywał nad nimi całymi godzinami. Znał każdy mięsień i nazywał go po imieniu. [...] Cała jego bolesna miłość do Izoldy skoncentrowała się teraz na jej nogach. Godzinami leżał na kozetce, przytulony wargami do miękkiej, pachnącej skóry zaróżowionych ud, jak dawniej, kiedy pieścił je, gdy były jeszcze własnością tamtej. [...] Przytulony w słodkim wyczerpaniu do cudownych jej nóg, które teraz niepodzielnie posiadał, czuł się zupełnie szczęśliwym²⁸.

Od takiej właśnie świadomości futurystyczno-fetyszystycznej odcinał się Jasiński, mówiąc: „Ja już futurystą nie jestem, podczas gdy państwo wszyscy jesteście futurystami”²⁹. Powieść kończy się zagładą tak pojętej kondycji ludzkiej, fantastyczną wizją, w której Berg ucieka przed tramwajem numer 18, maszyną, która stała się przyczyną jego szczęścia, odcinając nogi Izoldzie, a teraz jej nienasycony głód destrukcji zwraca się przeciw niemu. Dziś powieść ta jest obok drugiej powieści Jasińskiego *Palę Paryż* oceniana jako jedna z tych, które pomimo dużego dystansu czasowego są nadal aktualne i frapujące dla współczesnego czytelnika.

Ziemia na lewo

Ostatnim dziełem powstałym w tym okresie jest zbiór poezji Jasińskiego i Anatoła Sterna wydanych w Spółdzielni Wydawniczej Książka (wydającej książki marksistowskie³⁰) zatytułowany *Ziemia na lewo*. Zdaniem Jaworskiego „prezentowane teksty poetyckie były w dużej części drukowane już wcześniej, w latach 1921–1922, książka stanowiła więc rodzaj kompilacji”³¹. Natomiast dla M. Shore³² (za Sternem) tom ten jest momentem narodzin poezji proletariackiej:

Wygodzki nie był specjalnie odczytany i całkowicie zignorował – między innymi – książkę Jasińskiego i Sterna *Ziemia na lewo*, błędnie łącząc narodziny polskiej poezji proletariackiej z publikacją *Trzech salw*³³.

²⁸ B. Jasiński, *Nogi Izoldy...*, s. 29–30.

²⁹ B. Jasiński, *Futuryzm polski...*, s. 224.

³⁰ Zob. K. Dolindowska, „Książka” i „Tom”. *Z dziejów legalnych wydawnictw KPP 1918–1937*, Warszawa 1977.

³¹ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 110.

³² M. Shore, op.cit., s. 80.

³³ A. Stern, *O zmianę metod naszej krytyki*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31.

Niezależnie od tego, z którą z tych dwóch ocen należałoby się zgodzić, dwaj poeci otwierali swój tom dość mocnymi słowami:

Poeci, wybierajcie. Wysłany egzotycznymi, wymiętoszonymi poduszkami sentymentu salonik mieszczańskiej kultury – lub naga, bólami porodowymi wstrząsana ulica. [...] Nienawidzimy burżuja, nie tylko tego, który zasłania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby – lecz burżuja jako abstrakcję, jego widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest. Pragniemy nowej Polski – nie nowego sklepiku. *Ziemia na lewo* jest pierwszym u nas tomem poezji poświęconym człowiekowi masy, temu ukrytemu bohaterowi dziejów³⁴.

Ten manifestacyjny wstęp będący deklaracją autorów co do wyboru drogi politycznej i pisarskiej oraz wzywający innych do pójścia tą samą drogą pozwolił Bujnickiemu na sformułowanie następującej opinii:

Najradykałniejszą koncepcję poezji rewolucyjnej posiadał bez wątpienia Bruno Jasieński, jeden z czołowych polskich futurystów. Reprezentował on postawę, która „afirmację rewolucji” wyraża zasadniczo za pomocą nowych środków artystycznych [...]. Artystyczna wizja w utworach Jasieńskiego jest przede wszystkim wizją świata wyzwalającego się spod presji ciężących na świadomości społecznej schematów myślenia i wyobrażania świata oraz metafizycznych treści ludzkich przekonań (najdobitniej ujawnione w tomiku *Ziemia na lewo*)³⁵.

O owej nowej formie artyści wypowiadali się tak oto:

Nie zamierzmy bynajmniej wciągać swoim wierszom butów sprymityzowanej na jego użytek formy; jedynie ta forma, jaką dajemy, jest w stanie odkryć i wyśpiewać niespodziewane amerykańki jego bujnej, skomplikowanej duszy³⁶.

Przyjrzyjmy się przykładowi, będzie to fragment wiersza *Psalm powojenny*:

w kipiących tłumach rojnych świąt
pod zgrzebnym płótnem bluz roboczych
po nocach we śnie nie wiem skąd
widzę płomienne wasze oczy
od pociskami zrytych łąk
po progach mościł przeszła kolej

³⁴ B. Jasieński, *Poezje zebrane...*, s. 125.

³⁵ T. Bujnicki, *O poezji...*, s. 53.

³⁶ B. Jasieński, *Poezje zebrane...*, s. 125.

może wam plamy krwawe z rąk
 obmyje cjank lub witriolej
 coś się tu stanie coś się stanie
 nad miastem zawisł strachu tuman
 słyszę dalekich burz błyskanie
 co w żyłach krew spiętrząją tłumom³⁷.

Cechy poetyki Jasińskiego i Sterna zawarte w tym tomie opisał Stefan Kordian Gacki w *Almanachu Nowej Sztuki*. A więc są to cztery istotne zagadnienia:

1. Moment ideologiczny (degradacja pojęć wyższego rzędu do pojęć niższego rzędu) 2. Kompozycja hyperboliczna (z trzech części zbudowana jest hyperbola utworów Jasińskiego symbolizująca pewien zasadniczy wykres psychiczny. Część pierwsza to coś w rodzaju współczesnej inwokacji [...] Część druga tematycznie opisuje światową rewolucję [...] Jasiński próbuje również innego środka: chce oddać jednoczesność kilkunastu zdarzeń) 3. Metafory i obrazy (mają przeważnie charakter statyczny [...] Jasiński nie nadużywa metafor oraz 4. Wersyfikacja asonansowa (Czterowierszowe strofy Jasińskiego powtarzają na mniejszą skalę proces, który wyznaczył linię kompozycji [...] Naturalnym zamknięciem strofy Jasińskiego będzie składany asonans z wyraźnym akcentem najczęściej na otwartej spółgłosce wargowej³⁸.

Niezależnie od tych pochlebnych opinii pojawiały się również głosy, że tom *Ziemia na lewo* jest wyrazem „salonowego komunizmu”³⁹, co zgadzałoby się z opowiadaną historią rodzinną, jakoby Jasiński chciał się przyłączyć do powstania krakowskiego w 1923 roku w monoklu, laską z kości słoniowej i został wygwizdany przez robotników⁴⁰. Marian Piechal natomiast widzi w tym gest reakcyjny wobec artykułu Żeromskiego, który jak mówi: „zrobił z Jasińskiego komunistę”⁴¹. Niezależnie jednak od tych ocen *Ziemia na lewo* była ważną publikacją w międzywojennej poezji proletariackiej.

³⁷ Ibidem, s. 131.

³⁸ S.K. Gacki, *Almanach Nowej Sztuki* 1924, nr 4, za: A. Stern, *Poezja zbuntowana*, Warszawa 1964.

³⁹ Mówi o tym: K. Jaworski, *Dandys...*, s. 111. Janina Dziarnowska natomiast podaje autora wypowiedzi – miałby nim być Józef Koen. Por. J. Dziarnowska, *Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 1982, s. 142.

⁴⁰ P. Mitzner, *Śmierć futurysty*, „Karta” 1993, nr 11.

⁴¹ M. Piechal, *Łódź jako źródło doznań artystycznych*, „Prądy” 1931, nr 1, s. 4.

Słowo o Jakubie Szeli

Po opublikowaniu *Ziemi na lewo* Jasieński przeżywał kryzys twórczy, szukał kontaktu z komunistami, opublikował kilka wierszy i przekładów w „Nowej Kulturze”⁴². Odcinał się od rodziny, ożenił się z Klarą Arem i wyjechał w 1925 roku do Paryża jako korespondent lwowskiego „Wieku Nowego”, gdzie przysyłał felietony do cyklu zatytułowanego *Przez mój monokl*. Tam też zrodził się pomysł napisania sztuki, która w innym świetle przedstawiłaby zagadnienie krakowskich rozruchów w 1846 roku nazywanych rabacją galicyjską. Poemat miał nosić tytuł *Słowo o Jakubie Szeli*. Według Bujnickiego był to istotny przełom:

Rodzajem przełomu w polskiej poezji proletariackiej było ukazanie się poematów Brunona Jasieńskiego *Słowa o Jakubie Szeli* i Władysława Broniewskiego *Komuna Paryska*. W obręb tych utworów wkroczyły i określiły ich charakter składniki historyzmu. Fantastycznej wizji przyszłej rewolucji autorzy niejako przeciwstawili konkretną historyczną przeszłość, wybierając ważną z punktu widzenia proletariatu i mas ludowych tradycję. [...] Był to więc spór z szablonami ugruntowanymi w literaturze (wystarczy porównać *Słowo o Jakubie Szeli* z bogatą literaturą z *Weselem* i *Turoniem* na czele⁴³).

Jego zdaniem była to realizacja postulatów marksistowskiej krytyki: „Oba utwory powstały pod wyraźnym wpływem tych tendencji w krytyce marksistowskiej, które mocno akcentowały potrzebę wykorzystania «życiowego materiału» dla konstrukcji artystycznych”⁴⁴. Zdaniem Bujnickiego realizują one szczególnie następujące postulaty Andrzeja Stawara:

Poezja wymaga gotowego, już określonego materiału życiowego – wyrażonego nie w ogólnych ideach, ale w faktach [...] Realność wizji poetyckiej, jej istotność wymaga znajomości i oddania masy faktów, których skomponować nie sposób [...] Wyraża się tu w równej mierze opanowanie faktów przez poetę, jak i opanowanie poety przez fakty – ta równomierność byłaby swojego rodzaju fachowym ideałem poezji⁴⁵.

Natomiast zdaniem Jaworskiego Jasieński pomimo próby ugruntowania postaci Szeli w dokumentach, z jakimi zapoznał się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, stworzył kolejny mit:

⁴² K. Jaworski, *Dandys...*, s. 114.

⁴³ T. Bujnicki, *O poezji...*, s. 67–68.

⁴⁴ Ibidem, s. 68.

⁴⁵ A. Stawar, *Poezja Broniewskiego*, „Dźwignia” 1927, nr 4.

Jasieński pokazał natomiast Szelę jako „świadomego obrońcę sprawy chłopskiej”. Stwierdził we wstępie do poematu, że gdyby historyczny Szela nie istniał, to należałoby go wymyślić⁴⁶. Przy czym, nie licząc się wcale z prawdą historyczną – z materiałami źródłowymi poznanymi w bibliotece polskiej w Paryżu – stworzył kolejny mit. Zapoczątkował tym samym nowe spojrzenie na ruch rewolucyjny 1846 roku i postać Szeli, spojrzenie, które zaczęło dominować dopiero w latach 30. w publikacjach historyków (takich jak P. Rysiewicz) czy działaczy ludowych (J. Zawiejski)⁴⁷.

Jasieński bardzo poważnie traktował swoje dzieło, o czym świadczy fakt, że posłał je literatom w kraju (na przykład Broniewskiemu⁴⁸) i za granicą (egzemplarz dotarł do Tomasza Dąbala⁴⁹ przybywającego wówczas w Moskwie oraz do Włodzimierza Majakowskiego⁵⁰). Poemat nie zyskał jednak dużej uwagi krytyki, jeżeli nie liczyć kolejnej już parodii Tuwima pod znamienym tytułem *Słowo o Kubie Rozpruwaczu (Jakub Szelka)*, która ukazała się w „Cyruliku Warszawskim”⁵¹. Fragment poematu wystawiono natomiast na scenie robotniczej w Łodzi⁵², co można powiedzieć, rozpoczęło karierę teatralną tego poematu. Sam Jasieński wystawiał go wiele razy w przeróbkach scenicznych w teatrze robotniczym w Paryżu.

Palę Paryż

Można powiedzieć, że o ile *Słowo o Jakubie Szeli* był w jakiejś mierze oparty na analizie dokumentacji, o tyle powieść *Palę Paryż* była oparta na własnych przeżyciach. Wedle słów Aleksandra Wata Jasieński, przebywając w Paryżu wraz z pierwszą żoną Klarą, biedował i komunizował się⁵³. Wielokrotnie zmieniał miejsca pobytu, pomieszkiwał w podrzędnych hotelach. Jeżeli chodzi o genezę tytułu, to istnieją różne wersje, jednak najbardziej rozpowszechnioną jest ta, że pisarz odpowiedział na krótką nowelę Paula Moranda zatytułowaną *Palę Moskwę (Je brule Moscou)*, która w negatywnym świetle przedstawiała życie w ówczesnej stolicy światowego proletariatu. Chciałbym tu jednak zaproponować inne wyjaśnienie. Otóż poeta, kiedy

⁴⁶ „Gdyby nawet Szela historyczny nie istniał, to w interesie wzbogaconej o cały świat świadomości klasowej kultury polskiej, należałoby go wymyślić”. B. Jasieński, *Poezje zebrane...*, s. 144.

⁴⁷ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 143.

⁴⁸ Ibidem, s. 145.

⁴⁹ Ibidem, s. 148.

⁵⁰ M. Shore, op.cit., s. 88.

⁵¹ Qius. [J. Tuwim], *Słowo o Kubie Rozpruwaczu („Jakub Szelka”)*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 26.

⁵² H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968, s. 375.

⁵³ A. Wat, *Mój wiek*, Kraków 2011, s. 32–33.

otrzymał wezwanie do wojska i powrotu do kraju (a było to w 1926 roku), spalił swoje dokumenty:

Po jakimś czasie otrzymałem drugie powiadomienie, że jeśli w czasie określonego terminu nie wrócę do Polski i nie zgłoszę się do komisji poborowej, będę pozbawiony obywatelstwa polskiego. Rozpaliłem tym papierkiem ogień w kominku, uważając, że z Polską nic mnie już nie łączy⁵⁴.

A więc spalił polskie dokumenty w Paryżu. Paląc polski dokument, nie tylko palił Paryż (rozumiany jako stolica światowej burżuazji), ale także palił Polskę, odcinając się od swojej przeszłości, rozpoczynając nowe życie jako pisarz proletariacki i działacz komunistyczny, mając w perspektywie przybycie do Moskwy, gdzie nawiązał już korespondencję z towarzyszem Dąbalem. Odkładając jednak na bok spekulacje, należy stwierdzić, że Jasieński pracował nad swoją powieścią od października roku 1927 roku do stycznia roku następnego⁵⁵. Powieść składa się z trzech części. Według Bujnickiego każda z nich realizuje inny schemat fabularny⁵⁶. Pierwsza ma być adaptacją założeń romansu brukowego⁵⁷, w której przejawiają się wizyjne elementy zdeformowanej przestrzeni:

Szerokim wąwozem łóżyska, z szumem elastycznych łusek opon płynęły stłoczone stada dziwacznych żelaznych ryb o ognistych wybałuszonych ślepiach, ocierając się o siebie pożądliwie bokami w obłokach błękitnawej ikry benzyny⁵⁸ [jest to oczywiście opis ruchu ulicznego].

Tadeusz Bujnicki tak uzasadnia obecność takich opisów:

Ta część powieści celowym stłoczeniem środków obrazowania, przepychem metaforyki wyodrębnia się stanowczo od pozostałych. Można założyć, iż świat załamujący się w obłąkanej wyobraźni bohatera jest równocześnie odbiciem zdeformowanej struktury kapitalistycznej rzeczywistości i jej absurdu⁵⁹.

⁵⁴ *Ostatnie zachowane zeznanie Brunona Jasieńskiego z 11 stycznia 1938 roku*, w: K. Jaworski, *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu*, Kielce 1995, s. 158.

⁵⁵ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 156–157.

⁵⁶ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów i logika dziejów. W kręgu idei polskiej Lewicy*, Katowice 1984, s. 181.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ B. Jasieński, *Pałę Paryż*, Warszawa 1931, s. 19–20.

⁵⁹ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 182.

Część druga ma być skonstruowana na podobieństwo cyklu nowelistycznego, w której przejawia się duże zróżnicowanie stylowe⁶⁰: „Konflikt języków nie ma charakteru prostej «gry» artystycznej, lecz stanowi – pośrednio – odbicie konfliktowych obrazów świata oraz sposobów jego opanowywania”⁶¹. Natomiast

część trzecia to „literatura faktu”. Dominującą rolę odgrywa w niej reportażowo-publicystyczny schemat pozbawiony znamion indywidualizacji. Część ta odbywa się bez bohaterów, operując zbiorowościami i szablonami działań politycznych⁶².

Jeżeli chodzi o reakcje krytyki, to były one zróżnicowane. Dąbał pisał: „Jeśli chodzi o jej wagę artystyczną, jest to jedno z nielicznych dzieł psychologicznych napisanych w duchu materializmu dziejowego”⁶³. Natomiast Jan Hempel twierdził:

W powieści Jasińskiego nie ma w ogóle walki klas [...]. Jest tylko krzywda wyrażona proletariuszowi i jest straszliwa za nią zemsta. Ciekawe jest, że w tej powieści, mającej ponoć obraz rewolucji, nie ma nawet próby opisu życia fabryczne masy robotniczej⁶⁴.

Bujnicki tak komentuje tę różnicę:

Uproszczone i fałszywe w uogólnieniach sądy Hempla były antycypacją modelu powieści realizmu socjalistycznego w jego schematycznej wersji. Paraboliczna i arealistyczna struktura *Palę Paryż* nie odpowiadała bowiem coraz częściej dochodzącym wówczas do głosu poglądom ówczesnej krytyki marksistowskiej uni-fikującym sztukę socjalistyczną⁶⁵.

Natomiast Shore twierdzi, że: „*Palę Paryż* nie była powieścią socrealistyczną; jej fantastyczna fabuła jest przykładem eksperymentów, jakie podejmowała marksistowska literatura w latach dwudziestych”⁶⁶. Jasiński został za tę powieść publikowaną w odcinkach na łamach „l’Humanite” oraz za organizowanie teatru robotniczego wydalony z Francji. Tak komentuje to Jaworski: „Powieść spełniła swe zadanie – otwo-

⁶⁰ Ibidem, s. 182–183.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ List Dąbala za: A. Stern, *Bruno Jasiński*, Warszawa 1969, s. 159.

⁶⁴ J. Hempel, *Apokalipsa według Brunona Jasińskiego*, „Kultura Mas” 1929, nr 4–5, cyt. za: M. Stępień, *Twórczość literacka Brunona Jasińskiego w świetle ocen Polonii radzieckiej*, „Ruch Literacki” 1967, nr 3, s. 141.

⁶⁵ T. Bujnicki, op. cit. s. 185–186.

⁶⁶ M. Shore, op.cit., s. 93.

rzyła Jasieńskiemu drogę do kariery politycznej i literackiej w ZSRR, pasowała go na pisarza proletariatu, a o to przecież, wydaje się, najbardziej zabiegał⁶⁷.

„Kultura Mas” – *Bal manekinów*

Po przyjeździe do Moskwy Jasieński obejmuje redagowanie pisma „Kultura Mas” przeznaczonego dla polonii radzieckiej. Według Krystyny Sierockiej daje w niej wyraz swojej futurystycznej przeszłości: „Podtytuł nieszanujący ani zasad interpunkcji, ani uświęconego kanonu dużych i małych liter szokował czytelnika niedoświadczonego; bardziej odczytanemu sygnalizował futurystyczne upodobania redaktora”⁶⁸. Niezależnie jednak od takiego rozpoznania redaktor naczelny (Jasieński) opublikował w pierwszym numerze artykuł *O rewolucję językową* będący raczej odwrotnym do futurystycznych wezwaniem:

Pierwszym zatem zadaniem chwili winno być jak najszybsze, systematyczne odchwaszczenie języka polskiego mas radzieckich, jeśli nie chcemy, by po upływie jakiegoś czasu masy te nie mogły się porozumieć wspólnym językiem z bratnimi masami proletariatu zamieszkującego dzisiejsze tereny Polski faszystowskiej⁶⁹.

Ów postulat swoistego puryzmu języka polskiego radzieckich obywateli polskiego pochodzenia, który wzywał do tworzenia języka polskiego wspólnego dla Polaków po jednej i po drugiej stronie granicy, miał się okazać jednym z argumentów za skazaniem Jasieńskiego. Tymczasem Jasieński staje się obywatelem radzieckim, przystępuje do WKP(b), rozwodzi się z pierwszą żoną Klarą i żeni się z Anną Berziń. Wkrótce pisze wiersz, w którym mówi: „chcę i nauczę się pisać w języku, którym mówił Lenin”⁷⁰ i odcina się od polskiej przeszłości. Pierwszym nowym utworem opublikowanym po przyjeździe Jasieńskiego do ZSRR jest sztuka *Bal manekinów*: „W roku 1931 ogłosił Jasieński groteskową komedię *Bal manekinów*. Jest to ostra, satyryczna rozprawa z socjaldemokracją zachodnią”⁷¹. Pokrótkie można powiedzieć, że opowiada ona historię głowy socjaldemokraty Ribandela i jego korpusu, w którą to sprawę zamieszane są manekiny. Shore mówi: „*Bal manekinów* to sztuka komunistyczna, która w okresie, kiedy partia zaczynała określać jedynie słuszną koncepcję

⁶⁷ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 162.

⁶⁸ K. Sierocka, *Polonia Radziecka 1917–1939. Z działalności kulturalnej i literackiej*, Warszawa 1968, s. 202.

⁶⁹ B. Jasieński, *O rewolucję językową*, „Kultura Mas” 1929, nr 1–2, s. 12, w: K. Sierocka, *Z dziejów czasopiśmiennictwa polskiego w ZSRR*, Warszawa 1963, s. 145.

⁷⁰ *Ostatnie zachowane...*, s. 177.

⁷¹ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 186.

literatury komunistycznej, łączyła elementy futuryzmu i teatru absurdu⁷², a Bujnicki dopowiada „*Bal manekinów* był ostatnim utworem zrealizowanym przez pisarza w paraboliczno-groteskowej poetyce⁷³. Sztuka nie doczekała się pozytywnej odpowiedzi krytyki pomimo wstępu Anatola Łunczarskiego, w którym pisał on:

Śmiałe konstrukcje, fantazja niezatrzymująca się przed nieprawdopodobieństwem, jawna satyryczna tendencja, patos oburzenia – oto do czego przyzwyczyli nas w swych pierwszych utworach... W swej znakomitej komedii *Bal manekinów* Jasiński praktycznie stanął po stronie artystyczno-tendencyjnej fantastyki [...]. Raz uznając lustro fantastyki ustawione przez autora, zrozumiecie, jak odbija się w nim „burżuazyjno-socjalistyczny” świat celnie trafiony wesołą pierzastą strzałą wypuszczoną przez Brunona Jasińskiego⁷⁴.

Shore w swoim omówieniu wskazuje na to, że sztukę udało się wystawić, choć nie w Związku Radzieckim:

Dwudziestego pierwszego września 1933 roku sztuka miała swoją światową premierę w Pradze, ale za życia Jasińskiego nie została wystawiona w Związku Radzieckim. Radzieccy krytycy uznali, że za dużo w niej fantastyki, a za mało realizmu⁷⁵.

Człowiek zmienia skórę

Po przygodach z *Balem manekinów* Jasiński zwrócił się w stronę ściślejszego przestrzegania zasad nowej literatury. Píše Bujnicki: „W znacznym stopniu realizowały one [powieści – przyp. J.N.] kryteria sformułowane na Pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w 1934 roku⁷⁶. Pierwszą powieścią napisaną w nowej poetyce była książka *Człowiek zmienia skórę*. Tak ocenia ją Jaworski: „Ten wydawany w latach 1932–1933, jak się wkrótce okazało, bestseller skrywał banalną tajemnicę sukcesu – Bruno Jasiński bezbłędnie zrealizował w tekście zasadę realizmu socjalistycznego⁷⁷. Natomiast Bujnicki zdaje się dostrzegać jakieś pozytywwy:

⁷² M. Shore, op.cit., s. 135

⁷³ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 187.

⁷⁴ A. Łunczarski, *Wstęp*, w: B. Jasiński, *Bal manekinów*, w: idem, *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, Warszawa 1966.

⁷⁵ M. Shore, op.cit., s. 135.

⁷⁶ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 187.

⁷⁷ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 214.

O ile zatem niewątpliwym krokiem wstecz była dziewiętnastowieczna w swojej konstrukcji narracja, o tyle wartością – urealniony i pozbawiony stylizacyjnych ozdobników obraz zdynamizowanej i konfliktowej rzeczywistości⁷⁸.

Wydaje się, że sam Jasieński również miał pewne wątpliwości co do nowego modelu literatury, pisał bowiem tak:

Dyskusje o tym, że nasi impresjoniści, lub forma wierszy Pasternaka są niezrozumiałe, i że wystarczy pozbyć się tej formy, pisać np. puszkiniowską strofą a wszystko będzie w porządku – to analfabetyzm [...] Naszej literaturze jak powietrza potrzebna jest nienawiść do fotografizmu⁷⁹.

Z tego też zdania wyprowadza Bujnicki swoją interpretację powieści:

„Nienawiść do fotografizmu” legła u podstaw powieści na pozór tylko produkcyjnej *Człowiek zmienia skórę*. Biorąc za temat współczesne zdarzenia (z początku lat trzydziestych), których terenem jest pograniczny Tadżykistan, Jasieński zbudował akcję według sensacyjno-przygodowych szablonów. [...] Walka z naturą i walka z wrogiem stanowi w ujęciu Jasieńskiego podstawową motywację dla przeobrażeń zachodzących w świadomości bohaterów, czyli dla sposobów, w jaki „człowiek zmienia skórę”. Niewątpliwą skazą utworu jest jego swoisty klasowy redukcjonizm i fatalizm⁸⁰.

Ostatecznie Bujnicki następująco ocenia tę powieść: „W każdym razie *Człowiek zmienia skórę* to tekst symptomatyczny zarówno przez swe walory jak i uproszczenia”⁸¹. Natomiast Jaworski tak uzasadnia swoje stanowisko:

Faktem jest, iż czytelnik poznający „rzeczywistość” radziecką z kart książki Jasieńskiego nie może mieć wątpliwości co do tego, że socjalizm to najdoskonalszy ustrój społeczny. Bo czyż można je mieć, przeczytawszy taki oto opis wiecznie zatłoczonych moskiewskich tramwajów: „Po szynach [...] wzdłuż alei przebiegały melodyjnie dzwoniąc tramwaje, a z ich platform, niby z przepelnionych koszy zwiślały ciężkie grona pasażerów”⁸². Mistrzowska metaforyka na usługach ideologii⁸³.

⁷⁸ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 188.

⁷⁹ B. Jasieński za: M. Stępień, op.cit., s. 149.

⁸⁰ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s.189.

⁸¹ Ibidem.

⁸² B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę*, Warszawa 1961, s. 8.

⁸³ K. Jaworski, *Dandys...*, s. 215.

Niezależnie od współczesnej oceny Jasiński stał się członkiem Tadzycyckiej SRR, jego książka była obowiązkową lekturą w Tadżykistanie i prawdopodobnie jego imieniem nazwano jeden ze szczytów w Pamirze⁸⁴.

Zmowa obojętnych

Ostatnią, nieukończoną powieścią była *Zmowa obojętnych* wydana w Związku Radzieckim dopiero po rehabilitacji Jasińskiego w 1957 roku. Według Bujnickiego:

Pisana z wielkim rozmachem, stanowiła próbę ideologicznej i politycznej diagnozy dotyczącej możliwych dróg współczesnej Europy [...]. Podobnie jak w poprzedniej powieści, tak i tutaj wykorzystał Jasiński konwencję powieści sensacyjnej. Niemniej na strukturze *Zmowy obojętnych* ciążyą – poza podobnymi uproszczeniami – wyraźne cechy brulionowości, niedokończonej i zaledwie naszkicowanej wielowątkowej koncepcji. Widać to również w rysunku postaci, nadmiarze narracyjnego komentarza i pewnym nieporządku kompozycyjnym. Nie przeszkadzają jednakże owe dość liczne mankamenty uznać powieść za dzieło interesujące, przenikliwe i doniosłe w swoim antyfaszystowskim przesłaniu⁸⁵.

Niezależne jednak od tego, że powieść pisana była zgodnie z zaleceniami partii, wydaje się, że jej motto nadal pozostaje aktualne:

Nie bój się wrogów – w najgorszym razie mogą cię zabić. Nie bój się przyjaciół – w najgorszym razie mogą cię zdradzić. Strzeż się obojętnych – nie zabijają ni nie zdradzają, ale za ich milczącą zgodą mord i zdrada istnieją na świecie⁸⁶.

Podsumowanie

Jeżeli chodzi o wnioski końcowe, jakie mogę przedstawić, to wyglądają one następująco. Po pierwsze, krytyka krajowa została w większości spolaryzowana przez nieprzychylną Jasińskiemu uwagę Żeromskiego dotyczące *Pieśni o głodzie*, a *Słowo o Jakubie Szeli* zostało uznane za gest snobistyczny mający na celu przekonanie do siebie pisarzy pozostawionych w Polsce co do wielkości Jasińskiego. Powieść *Pałę Paryż* była dwukrotnie wydana za czasów II Rzeczypospolitej i tu obydwie te wydania zostały ocenzone (odrzucone fragmenty dotyczyły Piłsudskiego i Polski)

⁸⁴ G. Strumiłło-Miłosz, *Szczyt Brunona Jasińskiego*, „Perspektywy” 1971, nr 16. Jest to jedyny artykuł potwierdzający istnienie takiego szczytu.

⁸⁵ T. Bujnicki, *Bunt żywiołów...*, s. 190–191.

⁸⁶ B. Jasiński, *Zmowa obojętnych. Nie ukończonej powieści część pierwsza*, Warszawa 1962, s. 5.

i wydane w towarzystwie wydawniczym Rój oraz poprzedzone przedmową Juliusza Kadena-Bandrowskiego – „tego belwederskiego pisarczyka” – jak mówił o nim Jasieński, która to neutralizowała poziom krytyczny względem wielkomięskiego wyzysku klasy robotniczej oraz brutalnego rozprawienia się z nim przez zarazę dżumy, Kaden bowiem podkreślał humanitaryzm i utopijność wizji Jasieńskiego. Po tych utworach nastąpił czas rosyjskojęzycznej twórczości Jasieńskiego pisanej mniej lub bardziej zgodnie z wyznacznikami partii i podporządkowanej (w mniejszym lub większym stopniu) doktrynie socrealistycznej. Otwiera to pole do skomplikowanej refleksji estetycznej poświęconej relacji między literaturą socrealistyczną a socjalistyczną. Jeżeli chodzi o rozważania co do recepcji marksistowskiej, jaka pojawiła się po wojnie, to jak to zostało przedstawione, najważniejszy głos w tej sprawie zabrał Bujnicki w swoich dwóch książkach *O poezji rewolucyjnej* oraz *Bunt żywiołów i logika dziejów* (obydwie zostały wydane w latach siedemdziesiątych). O słabości powojennej marksistowskiej krytyki twórczości Jasieńskiego zdecydowały głównie czynniki historyczne. Otóż po tym, jak Jasieński został zrehabilitowany w roku 1956, jego dzieła zostały wydane w Związku Radzieckim oraz w latach sześćdziesiątych w Polsce. Minęło kolejne dziesięciolecie, zanim doczekały się pierwszej całościowej interpretacji zaproponowanej przez Bujnickiego oraz w tychże latach siedemdziesiątych literackiej biografii pióra Jadwigi Dziarnowskiej zatytułowanej *Słowo o Brunonie Jasieńskim*. Jednak niezależnie od aktualności części tych interpretacji, z których te, moim zdaniem, najbardziej dziś aktualne starałem się przedstawić, większa część z nich uległa dezaktualizacji. W związku z tym całość twórczości domaga się ponownej dzisiejszej drobiazgowej interpretacji przeprowadzonej z punktu widzenia marksistowskiego, aktualizującego myśl Jasieńskiego. Po trzecie, konieczność ponownego odczytania dzieła Jasieńskiego we współczesnym marksistowskim duchu jest tym bardziej potrzebna, gdyż podejmowane są próby zawłaszczania jego postaci i neutralizowania jego ostrza krytycznego po to, aby tym łatwiej wpisać go do polskiego szkolnego kanonu lekturowego. Przykładem takiego odczytania jest interpretacja Jaworskiego, który napisał biografię Jasieńskiego w roku 2009, gdzie próbuje przechwycić Jasieńskiego do nurtu narodowego (akcentując narodowy aspekt jednodniówek futurystów) oraz ukierunkować, wydaje się, najbardziej interesującą z punktu widzenia marksistowskiej krytyki książkę *Pałę Paryż* jedynie na zdobycie sobie przez Jasieńskiego poparcia w Związku Radzieckim. Jediną przeciwwagą dla takiej interpretacji jest biografia autorstwa Dziarnowskiej, która po pierwsze, jest literacka, podczas gdy Jaworski jest faktograficzny, po drugie, jest pisana tak, aby przedstawić Jasieńskiego jako realizującego wyznaczniki partii organizatora robotników. Myślę, że na zakończenie warto byłoby się również zastanowić nad kwestią następującą, a mianowicie czy Jasieński znał pisma teoretyków marksizmu. W jego listach i notatkach pojawiają się ogólnikowe uwagi na ten temat, brak jest konkretnych informacji, nazwisk, tytułów i przemyśleń dotyczących przeczytanych dzieł, co

stawia pod znakiem zapytania to, czy Jasiński w ogóle zapoznał się z nimi. Tak więc jeżeli miałbym podsumować ten krótki rekonesans, powiedziałbym tyle: należy współcześnie spróbować dokonać szczegółowej marksistowskiej interpretacji dzieła Jasińskiego połączonej z próbą ustalenia (bazując na dostępnych źródłach) poziomu znajomości dzieł marksistów przez Jasińskiego.

JASIEŃSKI TO THE LEFT. MARXIST THOUGHT IN THE WORK OF BRUNO JASIEŃSKI

Summary

Keywords: Bruno Jasiński, Marxism, works, poetry, prose, *I burn Paris*, futurism, USSR

In my article I present a short, historical overview of the literary works of Bruno Jasiński, put in a chronological order and seen from the Marxist perspective. I refer to the statements on Jasiński's oeuvre made by Polish Marxist critics both before and after WWII and present their judgments about his books. I adopt a three-part division of Jasiński life and works proposed by Krzysztof Jaworski. Firstly, I focus on what can be called as a futuristic and salon socialism period. In this part I analyze Jasiński's poetical debut – *But w butonierce*, a volume widely seen as being strongly influenced by the Russian Ego-Futurism. I also present a brief overview of the role played by Jasiński in the unification of Polish futurist movement. Finally, I refer to *Pieśń o głodzie*, a narrative poem in which Jasiński combined futuristic and socialist inspirations, effectively inventing a new kind of Polish poetry. In the next section of the article, I focus on what may be called a revolutionary formation period, in which Jasiński organized Polish Workers Theater. I conclude this part with an analysis of *I Burn Paris*, a novel depicting burning down of the capital of European bourgeoisie. The last section covers the soviet period of Jasiński's life, starting with his experiments with merging fantastic narratives with a new-born socio-realistic aesthetics in *Bal manekinów*. In this part I focus on the arguably most important work of the soviet period – *Ziemia zmienia skórę*, a novel about building socialism in Tajikistan, which became an obligatory read in Tajik public schools. In conclusion, I offer a short reassessment of the opposing views on Jasiński's work proposed by Polish critics.