

ANTOLOGIZOWANIE WOJNY.  
FUNKCJA ANTOLOGIZOWANIA  
W POLSKICH I BRYTYJSKICH ANTOLOGIACH  
POEZJI WOJENNEJ 1939–1944

Anthologising War. The Function of Anthologising  
in Polish and British Anthologies of 1939–1944 War Poetry

KAROL SAMSEL

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: lewks@wp.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2047-4508>

Abstract

The aim of the study is to initiate the reflection on creating anthologies and its deeply individualised functions in the context of particular historical and literary cases from various national literatures. It seems that one of the areas of description and analysis that is most difficult to present is Polish wartime anthology, starting with *Pieśń niepodległa* (“The Independent Song”) as “an attempt of a poetic anthology” compiled by Czesław Miłosz in 1942. Miłosz’s commentaries to *Pieśń niepodległa* read in the light of the most significant 1939–1944 British anthologies and manifestos included within them (*New Apocalypse*, *The White Horseman or Crown & Sickle*) reveal a wide range of differences in understanding anthologising tasks and the anthological craftsmanship in Poland as well as Great Britain. One of the most crucial distinctions here is the anthology compiler’s aspiration to create programmes, which the leaders of New Apocalyptics group regarded as the starting point of their work. In case of Polish conspiratorial anthologies this was seen as a criterion that is unrealistic and unable to be fulfilled.

**Keywords:** anthology, programme creativeness, conspiracy, New Apocalyptics, *Pieśń niepodległa* (“The Independent Song”)

Streszczenie

Celem studium jest zainicjowanie refleksji nad tworzeniem antologii oraz jego nierzadko głęboko zindywidualizowanymi funkcjami w kontekście konkretnych historycznoliterackich przypadków z różnych literatur narodowych. Jak się zdaje, jednym z trudniejszych do przedstawienia obszarów opisu i analizy jest tu polska antologia wojenna na czele z *Pieśnią niepodległą*, „próbą

antologii” poetyckiej stworzoną w 1942 r. przez Czesława Miłosza. Komentarze Miłosza do *Pieśni niepodległej* odczytywane w perspektywie najważniejszych antologii brytyjskich lat 1939–1944 i wpisywanych w nie manifestów (*New Apocalypse*, *The White Horseman* czy *Crown and Sickle*) ujawniają szeroki zakres różnic w aspekcie rozumienia zadań antologizacyjnych i warsztatu antologicznego w Polsce i Wielkiej Brytanii. Jedną z najistotniejszych różnic pozostaje aspiracja programotwórcza „antologisty”, uznawana za punkt wyjścia w pracy liderów grupy New Apocalyptic, w wypadku polskich antologii konspiracyjnych z kolei uchodząca za nierealne i niespełnialne kryterium.

**Słowa kluczowe:** antologia, programotwórczość, konspiracja, New Apocalyptic, *Pieśń niepodległa*

### **Wstęp albo bunt polskiego „antologisty”**

„Cisną mnie, żebym pozwolił na druk w Polsce mojej antologii *Pieśń niepodległa* z 1942 r. Mówię: nie chcę, to było dawno i nie mam z tym nic wspólnego. [...] Nie życzę sobie podpisywać się pod *Pieśnią niepodległą*” (Miłosz 1989, s. 214, 216). Żarliwemu sprzeciwowi Czesława Miłosza tyżącemu się wznawianiu jego historycznej antologii poezji wojennej można (i należy) się oczywiście dziwić. Można jednak również postąpić inaczej – usiłować Miłosza zrozumieć w szerszej perspektywie, którą poetycko zawarlibyśmy tutaj w osobnym określeniu „buntu polskiego »antologisty«”. To prawda, że Miłosz niejako sam dla siebie pozostaje w tym wypadku przykładem kontestatora, tzn. że podobne „bunt antologistów” nie występują w innych kontekstach polskich antologii poezji wojenno-okupacyjnej. Ani dla przykładu liczni twórcy antologii *Słowo prawdziwe* z 1942 r. (Jan Dobraczyński, Jerzy Zagórski, Wiktor Trościanko, Jan Bajkowski), ani redaktorzy *Ducha wolnego w pieśni. Poezji Polski dzisiejszej* z tego samego roku (Stanisława Sawicka, Tadeusz Makowiecki) nie kwestionują po latach zadania antologizowania. Jednoznaczność funkcji, ambiwalencja postawy – tak można by określić wyłącznie portret Miłosza jako jednoosobowego „antologisty” *Pieśni niepodległej*. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, skąd mógł wziąć się późniejszy uraz poety do skonstruowanej przez siebie antologii. Dla wyostrenia ujęcia wprowadźmy perspektywę komparatystyczną.

### **Antologia i jej (nie)programotwórczość**

Wpierw należałoby podkreślić, że na tle brytyjskich antologii poezji wojennej 1939–1944 te polskie cechuje wyraźnie antydeklaracyjny, antyprogramowy charakter. Wynika on przede wszystkim z faktu powołania w Wielkiej Brytanii neoromantycznej grupy poetyckiej New Apocalyptic. To w łonie New Apocalyptic skupiła się niemalże cała działalność antologizacyjna tych lat. Redaktorzy antologii takich jak *The New Apocalypse* (1939), *The White Horseman* (1941) czy *Crown and Sickle* (1944) – James Findlay Hendry oraz Henry Treece – mieli poczucie (którego, jak się wydaje, nie posiadał, i to w najmniejszym stopniu, Miłosz),

że formułują estetyczną odpowiedź na wyzwania czasu, w tym też – że w ramach własnego warsztatu tworzenia antologii oraz dzięki temu warsztatowi – formują głos pokoleniowy i gest artystyczno-literackiej autoidentyfikacji.

W Polsce odpowiednika owego brytyjskiego gestu programotwórczego nie dawało się oczywiście znaleźć w tradycyjnej pracy nad antologiami. Miał on swoje miejsce w aktywności innego rodzaju – w konspiracyjnym czasopiśmiennictwie, m.in. na łamach „Sztuki i Narodu”. W *The White Horseman* przygotowujący antologię Treece z Hendrym na patrona swoich artystycznych poszukiwań powoływali Davida Herberta Lawrence’a, przywołując ostatnią z powieści pisarza, *Apocalypse* z 1931 r. Nikt z polskich redaktorów antologii nie był w stanie – w planie tworzenia raczej niedeklaracyjnych i nieprogramowych antologii – powtórzyć podobnego gestu „przypisania do patrona”. Akt ów stał się możliwy w dyskursie zupełnie innego rodzaju – na kartach „Sztuki i Narodu”. Padło wówczas na Norwida. Każdy numer „SiN-u” opatrywany był słynną maksymą z Norwidowskiego *Promethidiona*: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej”<sup>1</sup>. Cytat z Lawrence’a, który zdecydowali się przywołać Treece i Hendry, był zdecydowanie obszerniejszy. Sformułowany został jako manifest silnej podmiotowości nowego rodzaju:

Jeździec na białym koniu? Kim w takim razie on jest?... Jest królewskim mną, jest dokładnie mną, a jego koniec jest całą mocą, całą MANĄ człowieka. Jest istotnie i dogłębnie mną, moim uświęconym ego, wezwanym do nowego kręgu zdarzeń przez Baranka oraz nieposkromiony pęd naprzód, aby zdobywać, podbijać starego siebie dla narodzin siebie nowego...<sup>2</sup>

Najbliższej programotwórczej idei kompozycji antologii znalazła się antologia *Słowo prawdziwe*, najszerzej publikująca poetów związanych ze „Sztuką i Narodem”, w tym Zdzisława Stroińskiego oraz Wacława Bojarskiego, a także, choć stojącego po przeciwnej stronie niż „SiN”, nie mniej deklaratywnego w aspekcie poetyki – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Należałoby jednak podkreślić, że ani wstęp Jana Dobraczyńskiego, ani posłowie do całości Jana Bajkowskiego nie wykorzystało w żadnym stopniu programotwórczego potencjału antologii w przeciwieństwie do George’a Sutherlanda Frasera tworzącego sugestywny meta-komentarz do *The White Horseman* w formie trzydziestostronicowego wstępu do całości.

<sup>1</sup> Na ten temat m.in.: P. Dakowicz, „Odmuować Zwolona”, czyli Norwid w kręgu „SiN-u”, w: idem, „Lecz ty spomnisz, wnuku...”. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011, s. 21–52.

<sup>2</sup> H. Treece, J. F. Hendry, *The White Horseman*, London 1941, s. 3. „The rider on the white horse! Who is he then?... He is the royal me, he is my very self and his horse is the whole MANA of a man. He is my very me, my sacred ego, called into a new cycle of action by the Lamb and riding forth to conquest, the conquest of the old self for the birth of a new self...”. Cytat z D. H. Lawrence, *Apocalypse. Second Edition*, London 1932, s. 100. Tłumaczenie moje – K. S.

Warto zauważyć, że słowa, a także formuły kluczowe Fraserowskiej wypowiedzi krytycznoliterackiej to przede wszystkim: neoromantyzm, nowy, „poszerzony” humanizm oraz poetyka całości doświadczeń. W tym układzie pojęć odczytywała także wiersze obecnego w antologii *Słowo prawdziwe* Baczyńskiego Jolanta Dudek. Zestawiała go co prawda z Williamem Butlerem Yeatsem, ale pisząc o Baczyńskiego oraz Yeatsa „marzeniach o poszerzonym istnieniu”, dość dobrze werbalizowała analogiczne tęsknoty twórców antologii *The White Horseman*<sup>3</sup>. Nie wydaje się, aby cokolwiek mogło stanąć na przeszkodzie podobnego zestawienia Baczyńskiego – już nie z Yeatsem, ale (dajmy na to) z Dylanem Thomasem, ze względu na śmiałą wyobraźnię zasługującym bez wątpienia na miano meteora antologii *New Apocalyptics*. W polskiej kulturze literackiej rolę podobnego meteora mógłby przejąć Baczyński. Mógłby, jednak – jak wiemy – nie przeżyje, gdyż poza przypadkiem jego incydentalnego pojawienia się w antologiach *Pieśń niepodległa* i *Słowo prawdziwe* oraz wskutek nieprogramotwórczego charakteru polskich antologii konspiracyjnych znaczenie wierszy autora *Białej magii* zostaje naturalnie zawężone i zestandaryzowane.

Warto przynajmniej na marginesie zauważyć, że ten kto w Polsce – podobnie jak w Wielkiej Brytanii Hendry, Treece, a przede wszystkim Fraser – miałby kompetencje, ażeby stworzyć polską antologię programotwórczą, czyli Andrzej Trzebiński, od pracy nad antologiami, m.in. jako utrzymywania grafomańskiego „kompromisu pomiędzy wojenną aktualnością a przedwojenną rekwizytornią”<sup>4</sup> zasadniczo się dystansował (w swojej krytycznej recenzji *Pieśni niepodległej* wzywał m.in. do tego, by „zniszczyć obyczaj konwencjonalnych opiewań”<sup>5</sup>. Potwierdzałby podobne idiosynkrazje również jego *Pamiętnik*, w którym intrygujący wyjątek od reguły mógłaby stanowić wyłącznie gotowość poety do współpracy nad antologią... poezji czeskiej. Partnerem w budowaniu całości tomu byłby tu dla Trzebińskiego niejaki Włodarczyk: „dla włodarczyka mam pisać niezłe rzeczy, zresztą wszystko zależy od wyzyskalności materiałów (czeskich np.)”<sup>6</sup>, „zapropozował mi współpracę nad całością tej antologii czeskiej. on ma pisać przedmowę historyczną. ja – estetyczną”<sup>7</sup>. Być może – jeżeliby powstała – wspomniana „przedmowa estetyczna” Trzebińskiego, redaktora antologii, powiedziałaby nam o wiele więcej o jego potencjalnym warsztacie antologizacyjnym niżeli cokolwiek innego.

<sup>3</sup> Więcej: J. Dudek, *William Butler Yeats i Krzysztof Kamil Baczyński. Marzenie o poszerzonym istnieniu i historyczna konieczność walki obronnej*, w: *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu*, red. K. Hryniewicz i K. Samsel, Warszawa 2018, s. 212–237.

<sup>4</sup> A. Trzebiński, „*Pieśń niepodległa*” [recenzja], w: idem, *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze*, Łomianki 2017, s. 86.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> A. Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014, s. 83.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 91.

### Czy antologia konspiracyjna może być antologią programotwórczą?

Jawna, deklarowana, być może również ostentacyjna nieprogramotwórczość polskich antologii konspiracyjnych to, jak twierdzi Miłosz we wprowadzeniu do *Pieśni niepodległej*, polskie *signum temporis* pierwszych lat wojny. „Mieliśmy do rozporządzenia to tylko, co doszło nas dzięki pracy bezimiennych kronikarzy i kopistów”<sup>8</sup>, tłumaczy się poeta, mówiąc o braku selekcji i orientacji materiału poetyckiego, który notabene trafiał na biurko Miłosza w postaci całkowicie anonimowej. Co do *Pieśni niepodległej* jako projektu całościowego jego redaktor antologii wyraźnie zastrzegł: „Właściwiej byłoby ją określić jako próbę antologii: próbę, gdyż teraz, gdy nie istnieje normalny ruch wydawniczy, nie może być mowy o dotarciu do wszystkich utworów pisanych w tym okresie i o dokonaniu wszechstronnego wyboru”<sup>9</sup>.

Przypomnijmy fakty. *Pieśń niepodległa* wydana w nakładzie 1610 egzemplarzy była drugą pozycją założonej przez Miłosza Oficyny Polskiej przy Wydziale Prasy i Propagandy Polski Niepodległej w Warszawie. To nakład standardowy dla polskiej antologii konspiracyjnej: 1000–1500 egzemplarzy osiągać miał dla przykładu *Duch wolny w pieśni* publikowany przez Departament Informacji i Prasy Delegatury Rządu na Kraj. Z kolei antologię poetów lwowskich z 1943 r. autorstwa Stefanii Skwarczyńskiej – czyli *Wierne płomienie* – wydawało Stronictwo Narodowe. *Wierne płomienie* liczyły 64 strony, *Duch wolny w pieśni* liczył 88 stron, najobszerniejsza *Pieśń niepodległa* sięgała stron 127, *Słowo prawdziwe* natomiast doprowadzało czytelnika do strony 83.

Oczywiście, nie sposób porównywać podziemnych oraz jawnych realiów wydawania antologii, i to nie tylko ze względu na perspektywy socjologiczno- i ekonomiczno-literackie<sup>10</sup>. Jeżeli już do tego wszelako dochodzi, dystynkcje muszą jawić się w sposób uderzający... Antologia *The New Apocalypse*, wydana w londyńskim wydawnictwie The Fortune Press, na tle składu i projektu podziemnych druków antologii w Polsce jawi się wręcz jako projekt albumowy. Front wydania tomu zaprojektował Pablo Picasso, któremu studium poświęcił wewnątrz Robert Melville. Podtytuł *An anthology of criticism, poems and stories*

<sup>8</sup> *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, [Cz. Miłosz] red. Oficyna Polska w Warszawie, b.r.w. [1942].

<sup>9</sup> Ibidem. Oczywiście, można dyskutować na temat tego, czy w *Pieśni niepodległej* nie został wpisany pewien immanentny program antologii, niezależny od tego, co deklarowane. Problematyczna w tym względzie jest jednak wskazywana przez Miłosza rezygnacja z selekcji i orientacji materiału poetyckiego – trudno nie uznać tej czynności za wyznacznik pracy nad antologią.

<sup>10</sup> Na temat konspiracyjnych warunków wydawniczych na ziemiach polskich vide: J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej na Śląsku i w Zagłębiu w latach 1939–1945 – raz jeszcze*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2012, z. 2, s. 47–73, a także J. A. Żurawski, *Prasa konspiracyjna w Wilnie i Okręgu Wileńskim w latach 1939–1945. Okres wrzesień 1939–czerwiec 1941*, „Niepodległość i Pamięć” 2011, nr 2, s. 55–80.

oraz spis ósemki osób, członków New Apocalyptics w funkcji „podredaktorów” z Treece’em, Hendrym oraz Thomasem na czele, sugeruje głęboko przemyślaną strukturę artystyczną i programową. Całość antologii sięga setki stron, antologia kolejna natomiast, *The White Horseman*, wydana nakładem prestiżowego Routledge’a, liczy monumentalne 259 stron (późniejsze *Crown and Sickle* w opracowaniu Hendry’ego i Treece’a powróci już do brytyjskiego standardu 132 stron, wydanie nastąpi w P. S. King & Staples Limited wyróżniającym się naukowym profilem publikacji).

Warto wspomnieć o jeszcze jednym czynniku znacznie oddalającym względem siebie perspektywę niekonspiracyjnej brytyjskiej *war poetry*, a także polskiej poezji konspiracyjnej. Otóż, wyłącznie lekturę tej pierwszej możemy rzutować na plan wpisywanego w geopoetykę doświadczenia miejsc i ich różnorodności, brytyjska *war poetry* jest bowiem poezją aliancką, jako taka zatem wyrasta z globalnego doświadczenia wojny powszechnej: walijski poeta Alun Lewis zasila sztab South Wales Borderers i ginie w Indiach, być może śmiercią samobójczą, Sidney Keyes ginie w czasie kampanii tunezyjskiej w marcu 1943 r., Keith Douglas zaś, ukończywszy Royal Academy College, z powodzeniem uczestniczy w kampaniach w Afryce Północnej, ginie natomiast dopiero w czasie lądowania w Normandii<sup>11</sup>. Wspominam nazwiska tych znaczących poetów co prawda na prawach dygresji – żaden z nich bowiem nie zasilał obsad antologii grupy The New Apocalyptics – wierzę mimo wszystko, że ten peryferyjny przykład dobrze uzmysławia, jak drastycznie inne jest brytyjskie oraz polskie doświadczenie wojny. W przypadku brytyjskiej poezji alianckiej implikuje ono nie tylko badanie zgodnie z wyznacznikami geopoetyki, lecz także – rozbudowywanie analizy w twórczym splocie z metodologią badań postkolonialnych.

Może zatem nie należałoby porównywać jednego z drugim? Może w porównywaniu polskiej oraz brytyjskiej kultury antologizacyjnej różnice dominują mimo wszystko ponad podobieństwami? W obliczu narastających wątpliwości co do *tertium comparationis* należałoby zwrócić się w kierunku pytań uogólniających. Jednym z nich, z pewnością ważnych dla rezultatów niniejszego wywodu, musi być pytanie, czy antologia konspiracyjna może w ogóle stać się antologią programotwórczą. Czy utrudnienia przez konspirowanie wytworzone, więc m.in. – jak chciałby w *Pieśni niepodległej* uskarżać się Miłosz – bezmiennosc autorów, nabór tekstów całkowicie podporządkowany przypadkowi, uniemożliwienie selekcji, a także orientacji materiału, to rzeczywiście czynniki, które trwale eliminują możliwość programotwórstwa?

<sup>11</sup> Na ten temat m.in.: J. Wiśniewski, *The Second World War. How to Kill*, w: idem, *Mars and the Muse. Attitudes to War and Peace in 20th Century English Literature*, Warszawa 1990, s. 220 i następane.

Za pewien przykład w tym względzie mogłaby posłużyć czeska antologia konspiracyjna. Odmienne od polskiej, ta w toku tworzenia, tj. przez praktykę selekcji oraz składu całości, okazuje się – mimo licznych przeszkód wynikających z konieczności zakonspirowania – aktem, a także i formą wypowiedzi programotwórczej. Najistotniejszego bodaj przykładu w tym aspekcie refleksji dostarczyła antologia grupy Ohnice pod wodzą Kamila Bednářa, który w poprzedzającej antologię odezwie *Slovo k mladým (Słowo do młodych)* datowanej na 1940 r. deklarował, jak ujęła to Zofia Tarajło-Lipowska, „konceptę »człowieka nagiego«”, „bez ideologii, niekorzystającego z osiągnięć techniki i materialnej strony życia, co [...] świadczyłoby o jego odhumanizowaniu”<sup>12</sup>. Warto zauważyć, że w aspekcie programotwórczym czeska antologia grupy Ohnice artykułowała dość podobną nadzieję regeneracjonizmu, jak anglojęzyczne antologie grupy The New Apocalyptics z tego samego czasu. Zdecydowanie dowodziłoby to pozytywnej odpowiedzi na pytanie o możliwość „programowania” antologii konspiracyjnych, niezależnie od dość wyraźnej klęski podobnych programotwórczych projektów na objętych okupacją ziemiach polskich. O tym tymczasem, że sytuacja konspirowania w Polsce i w Czechach, w Generalnym Gubernatorstwie oraz na terenie Protektoratu Czech i Moraw, była przynajmniej pod kilkoma względami podobna (mimo prawa Czech do czeskiego rządu, a także czeskiego prezydenta), przekonuje następujący fragment podręcznika historii literatury czeskiej Józefa Magnuszewskiego:

Wszystkie ważniejsze ośrodki dyspozycji kulturalno-propagandowej były obsadzone przez Niemców. Zaciążyło to nad życiem literackim kraju. Wielu wybitnych pisarzy zamilkło przymusowo bądź dobrowolnie. Poza drukiem nielegalnym i ośrodkami emigracyjnymi w ZSRR oraz na Zachodzie wolność myśli była tępiona. Twórczość literacka, skrępowana w otwartej wypowiedzi, wyrażała pośrednio swoje zaangażowanie w życie narodu [...]”<sup>13</sup>.

### Otchłań różnic?

#### Narodowe funkcje antologizowania a próba zbliżenia perspektyw

„Prawa walki nadają tej poezji specjalne piętno”<sup>14</sup>, enigmatycznie zapowiada Miłosz we wstępie do *Pieśni niepodległej*. Dodaje do tego: „Jesteśmy włączeni w wielką dziejową przemianę i wiemy, że gra idzie o największą stawkę, jaką zdolne są postawić narody”<sup>15</sup>. Autor *Trzech zim* wydaje się celowo kontrastować wobec siebie patos momentu dziejowego oraz formuły indywidualnego

<sup>12</sup> Z. Tarajło-Lipowska, *Dwa zniewolenia. Poeci w latach wojny*, w: eadem, *Historia literatury czeskiej: zarys*, Wrocław 2010, s. 314.

<sup>13</sup> J. Magnuszewski, *Literatura niepodległego narodu. W latach okupacji*, w: idem, *Historia literatury czeskiej: zarys*, Wrocław 1973, s. 321.

<sup>14</sup> *Pieśń niepodległa...*, s. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 7.

poszukiwania „małego wyrazu”. Wiele mówiący pod tym względem jest fragment otwierający ostatnią, emigracyjną część antologii poetyckiej Miłosza, *Droga do Polski*:

Słowo pisane pod okupacją jest przyciszone, matowe, zbliża się do szeptu, jak gdyby w ten sposób wyrażało się bezustanne zagrożenie, w jakim żyje mieszkaniec spustoszonych przez wojnę miast i wsi. Jest może szersze, bogatsze w odcienie, bardziej przy tym skomplikowane<sup>16</sup>.

Przy całym spektrum różnic rozciągających się między programotwórczą antologią brytyjską a nieprogramotwórczą polską można by wskazać, że najbliższej idei tzw. antologii nieprogramowej znalazł się ostatni tom grupy *The New Apocalyptics, Crown and Sickle*, został on bowiem już z góry zaprojektowany jako wybór tekstów „bez manifestu”. Podjętą decyzję o pozbawieniu antologii deklaratywnego wprowadzenia przedstawił czytelnikom w imieniu reszty redaktorów Treece. By ją zakomunikować, poeta-redaktor przyjął we wstępie rzeczowy, informacyjny ton:

Niniejszy tom, trzecia antologia Apokaliptyków, nie zawiera żadnego manifestu ani nie reprezentuje żadnej szczególnej idei opracowania całości poza tą najogólniejszą, wyrażaną przez pragnienie stworzenia kolekcji służącej egzemplifikacji różnonarodowych przykładów tendencji nowego romantyzmu, którego najwyrazistszymi cechami pozostają miłość, śmierć, przynależność do rzeczywistości mitu oraz świadomość wojny<sup>17</sup>.

*Crown and Sickle* miał być zatem nie tylko antologią „bez manifestu”, lecz także – niejako – wyborem „bez wyboru”, tj. bez orientacji i selekcji materiału, co Treece wyraził w dość ezopowym oraz omownym sformułowaniu: „no editorial policy distinguishable from a general desire to collect”. Powracając zaś na moment do *Pieśni niepodległej*, warto byłoby przypomnieć, że ta – uznawana przez Miłosza w najlepszym wypadku za „próbę antologii” – musiała zostać oparta na dość gruntownej selekcji, na co wskazywałyby m.in. wzmianki autora *Poematu o czasie zastygłym* o „dość obfitym materiale, z którego dokonywano wyboru”<sup>18</sup>. To zresztą, jak się zdaje, zasadnicza różnica, która zaistniała między tworzeniem *Pieśni niepodległej* a *Crown and Sickle*, obydwu – przypomnijmy – nieprogramotwórczych. Miłosz proponuje „próbę antologii” czasów wojny i okupacji, podjęcie takiej próby z kolei traktuje bez względu na jej efekty za, co najmniej historycznoliteracki, precedens. Treece natomiast w ścisłych ramach formacji estetycznej swojej grupy proponuje swoisty „antologiczny eksperyment” – tworzy antologię, omijając, jak stwierdza, podstawowe

<sup>16</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>17</sup> H. Treece, *How I See Apocalypse* [Preface], w: *Crown and Sickle*, red. J. F. Hendry, H. Treece, London 1943, s. 1–3. Tłumaczenie moje – K. S.

<sup>18</sup> *Pieśń niepodległa...*, s. 7.



procesy jej projektowania, pozbawiając w ten sposób swobodny układ *Crown and Sickle* wymiernych wyznaczników tworzenia antologii. W rezultacie podobnych decyzji, kiedy w jednej kulturze antologizacyjnej otrzymujemy ostrożną, nieprogramotwórczą „próbę antologii”, w kulturze drugiej zyskujemy śmiałą, awangardową próbę dystansu od „programowania” zbioru. Trudno w podobnym wypadku abstrahować od predylekcji właściwych wojennej literaturze anglo-amerykańskiej. Ta, w sposób naturalny bowiem, staje się kulturą tworzenia antologii w zgodzie z linią rozwojową własnego dorobku. Choć bowiem po *Crown and Sickle* *The New Apocalypitics* rozpadają się, sama idea antologizacji zostaje podtrzymana antologiami nowej grupy Personalistów, szczególnie najważniejszą – *Transformation* z 1943 r. Antologia jako forma wypowiedzi literackiej wyznacza w ten sposób rytm narodowego procesu historycznoliterackiego...

Czy w obliczu ograniczonych funkcji tworzenia antologii istnieje w Polsce lat 1939–1944 kultura antologizacyjna, a jeśli tak, to jaki ma ona charakter? Aby odpowiedzieć na to pytanie, w pierwszej kolejności należałoby wyliczyć najważniejszych redaktorów antologii lat wojny oraz okupacji, skądinąd częściowo już tu wymienionych. Poczynając od Czesława Miłosza – idąc przez wymienionych również Dobraczyńskiego, Zagórskiego, Trościankę, Bajkowskiego, Sawicką, Makowieckiego, także Skwarczyńską, niewymienianych Jana Janiczka i Stanisława Miłszewskiego, autorów pierwszej *Antologii poezji współczesnej* z 1941 r., Tadeusza Staicha, autora *Krwawego i zielonego. Antologii poezji polskiej 1939–1943*, Antoniego Godlewskiego (*Partyzanckim szlakiem*) czy – w końcu – Tadeusza Sarneckiego (*Z otchłani*). Dla porównania, brytyjska antologia wojenna to przede wszystkim nazwiska Hendry’ego oraz Treece’a, a także (w charakterze dopełnienia) Frasera jako autora komentarza do *The White Horseman* w okresie aktywności *New Apocalypitics*. Po rozpadzie grupy kolejna faza rozwoju antologii wojennej koncentruje się tutaj wokół starań Stefana Schimanskiego oraz Treece’a w pracach nad kolejnymi antologiami Personalistów, *Transformation I–IV*, *Wartime Harvest* czy *A Map of Hearts*. Do nielicznych nieprogramotwórczych projektów Treece zapraszał literatów spoza kręgu dawnego *New Apocalypitics*: Johna Pudneya do antologii *Air Force Poetry* czy też Maurice’a Lindsaya do antologii *Sailing Tomorrow’s Seas*. Obydwo wydrukowano w Londynie w 1944 r. i, jeśli szukać dla nich odpowiedników w polskiej twórczości wojennej podobnego rodzaju, należałoby zwrócić się w kierunku antologii piosenek żołnierskich, takich chociażby, jak wspomniane *Partyzanckim szlakiem* Godlewskiego...

Z perspektywy wyznaczonego tu zarówno dla polskiego, jak i brytyjskiego kontekstu polska kultura antologizacyjna jawi się jako rozproszona w grupach i podgrupach zjawisk wyspowych, lokalnych, niekomunikujących się ze sobą i nieprogramotwórczych. Kontekst brytyjski dostarcza tu innego przykładu

zjawisk tworzenia antologii, tych z wysokim współczynnikiem selekcji: erudycyjnym i programotwórczym. By dostarczyć owej grupie spójności umożliwiającej programowanie całego projektu, wyłoniono stosunkowo niewielu redaktorów kompetentnych co do selekcji i orientacji materiału, zawsze grupujących się w pary, z których najślynniejszą pozostaje duet Hendry'ego i Treece'a, a następnie Treece'a oraz Schimanskiego. Nie zaistnieje tutaj zatem najślynniejszy w polskich dziejach antologii wojennej przypadek znany z *Pieśni niepodległej*: jednoosobowej redakcji sprawowanej przez Miłósza. Wypada zatem powtórzyć, że najbliższa idei brytyjskiego projektowania antologii pozostaje w tym wypadku niezmiennie antologia Dobraczyńskiego i Bajkowskiego *Słowo prawdziwe*.

\*

Skoro o próbę zbliżenia perspektyw niełatwo, z narastającą mocą ujawnia się zaś otchłań czy też bezmiar różnic, w sposób całkowicie uzasadniony można by dywagować, co miałby mieć na celu, czemu miałby służyć wgląd – w ową otchłań... Są to niestety pytania, na które dziś, w obliczu braku zadowalającej refleksji teoretycznej na temat antologii oraz ich tworzenia, możliwe jest udzielenie wyłącznie częściowych odpowiedzi. *Pieśń niepodległa*, *Słowo prawdziwe*, *Z otchłani* kontrastowane z *The New Apocalypse*, *The White Horseman*, *Crown and Sickle* dowodzą historyczności celów sporządzania antologii, a zarazem kulturowych, socjologicznych i politycznych jej kontekstów. Kontrastowanie przypadków brytyjskiego i polskiego uzmysławia konieczność uwzględnienia metodologii z zakresu geopoetyki oraz *colonial studies*. Daleko posunięta porównawcza ostrożność wynika tu przede wszystkim z konieczności nieustannej kontekstualizacji (ale nie relatywizacji) wyników badań.

### **Polska i brytyjska kultura antologizacyjna na tle geopoetyki i postcolonial studies**

Jak twierdzi Elżbieta Rybicka w ważnym studium *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, „polityka miejsca to sfera imagologii lub, by posłużyć się terminem Edwarda Saida, geografii imaginacyjnej (*imaginative geography*), a więc kwestia znaczenia literackich reprezentacji przestrzeni w tworzeniu imaginarium ważnego dla obrazu lub konstruowania tożsamości etnicznych, narodowych, społecznych, płciowych”<sup>19</sup>. Badaczka przyznaje bez najmniejszej wątpliwości, że „relacje przestrzenne i ich rekonfiguracje uruchamiają nowy słownik analityczny w badaniach nad literaturą (kulturą) kolonialną i postkolonialną, włączając do niego kategorie etniczne, rasowe, klasowe, geograficzne”<sup>20</sup>. W praktyce przejawia się to

<sup>19</sup> E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 36.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 26.

w przechodzeniu geopoetyki w tzw. *place studies*, gdzie „spacjologia tematyczna” oraz „topiki spacialne” realizuje się w nowych perspektywach, m.in. w postkolonialnej, co „tworzy rozbudowany dział literackich krajobrazów ideologicznych” oraz „kieruje uwagę na współczesne dyslokacje przestrzenne i tożsamościowe”<sup>21</sup>. Rybicka jednak lojalnie ostrzega, że „kwestia przejścia od poetyki przestrzeni do polityki miejsca może budzić największy opór” i „o ile w zachodnich dyskursach humanistycznych jest sprawą aż nadto oczywistą, o tyle w naszym lokalnym kontekście [...] to upiory polskiej humanistyki akademickiej”<sup>22</sup>.

Doświadczenie przestrzeni w brytyjskiej poezji alianckiej wydaje się ściśle zdeterminowane globalnością przeżywania i doświadczeniem wojny powszechnej. Nie są tu możliwe strategie, które wykorzysta dla ekspresji przeżyć polska kultura poetycko-antologizacyjna – zamknięta w granicach jednej, najczęściej familijnej, „domowej” przestrzeni: miejskiej, podmiejskiej bądź wiejskiej, przejawiająca tendencję do tzw. heterotopii afektywnej<sup>23</sup> i katastrofizmu. Brytyjska kultura antologizacyjna w odróżnieniu od polskiej skupi się na artykułowaniu formuł poetyckiego pacyfizmu, co związane będzie z jednej strony z trudnością tworzenia krajobrazu ideologicznego, z drugiej – z uwikłaniem w tożsamość kolonialną. Polska kultura antologizacyjna – o wiele bardziej skłonna do tworzenia „literackiego krajobrazu ideologicznego” pod wpływem przeżyć dyslokacyjno-tożsamościowych – zanurzy się w militarizm, solidaryzm i wspomniany katastrofizm. Widać to już w antologii Miłosa z włączonymi doń wierszami, takimi jak *Żołnierz polski*, *Bagnet na broń*, częścią pierwszą całości zatytułowaną *Zwiastuny burzy* czy cytatami z wierszy „warszawskich”, zwłaszcza takimi jak: „O, Warszawo! [...] Za młode twoje ruiny, nieodziane miłosiernym bluszczem! / Dwa tysiące lat warto by czekać, żebyś była jako drugi Rzym” (*Pieśń wiary*)<sup>24</sup>.

Spacjologicznie należałoby odczytać przede wszystkim wiersze z antologii *Pieśń niepodległa*, szczególnie w tych miejscach, w których przeżycie dyslokacji przestrzennych oraz tożsamościowych doprowadza do fuzji obrazowania: „Samolotów brytyjskich eskadry polskie prawo stanowią w błękanie [...] Z bomb jak z nasion rzuconych nad Renem, na Mazowszu wschodzi żyto i życie” (*Pieśń wiary*)<sup>25</sup>. W tym samym wierszu, w którym Warszawa nazywana jest drugim Rzymem, Oświęcim określany jest mianem nowej Arki Przymierza. Jest jednak jeszcze w antologii Miłosa jej piąta część, pt. *Droga do Polski*, poświęcona poezji emigracyjnej. Właśnie tam ideologizacja krajobrazu ulega wytłumieniu

<sup>21</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>23</sup> Więcej na ten temat: M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120–125.

<sup>24</sup> *Pieśń niepodległa...*, s. 69.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 71.

na rzecz jego sentymentalizacji: „Taka jest nad Londynem noc, i nad Krzemieńcem. / Wróciło do nas niebo – niebo zapomniane” (*Niebo*)<sup>26</sup>, „Ale dziś chciałem tylko, wśród grozy wieczora / W Londynie pod bombami wrócić do poranka / I spojrzeć na Warszawę oczyma kochanka” (*Poranek warszawski*)<sup>27</sup>. Tę samą strategię obserwujemy w późniejszych polskich antologiach, w których deideologizacja oraz sentymentalizacja mogą przejawiać się w określonych praktykach tworzenia antologii: kolekcjonowaniu pieśni patriotycznych i wojennych. Taki jest *Duch wolny w pieśni*, tą drogą podążali również niektórzy osobni poeci wojennej Warszawy, m.in. Krystyna Kraheńska<sup>28</sup>, a nawet – poeci lwowscy wskazywani przez Skwarczyńską w *Wiernych płomieniach*.

W kontekście brytyjskim dobrym przykładem „rozmycia” polityczności przestrzeni w tzw. geografii imaginacyjnej jest wiersz Treece’a z tomu *The Haunted Garden*. Warto go przywołać w całości, reprezentuje bowiem niejako w soczewce wszystkie aspekty neutralizacji kolonialnej geopoetyki wpisanej w brytyjskie antologie czasów wojny. Pacyfistyczna aura wiersza nie zaistniałaby tu bez zrównoważenia tego, co heterotopyczne, a zarazem afektywne. Dlatego także cały wysiłek liryczny skupiony zostaje na dostosowywaniu do wskazywanego uniwersum – niejako zawieszono tutaj w „bezczasie” i „bezprzestrzeni” – spójnych strategii neutralizacyjnych. Treece pisze w wierszu w nietypowej funkcji, niejako oddzielonego od dziania się, podmiotu transcendentalnego:

Let us arise and walk now  
 Out of this bare land, where the wind  
 Blows over cruel hills cold as a stone;  
 Out of the plain where the grass as sharp as knives  
 Cuts to the limping bone.

.....  
 And let us find our way  
 To where the strutting peacock trails,  
 His glory at the edge of the dark lake,  
 Where cypress underneath a lover’s moon  
 Comforts the old wound’s ache<sup>29</sup>.

Raczej próżno wypatrywać tego rodzaju strategii w antologiach polskich, w których Saidowska „geografia imaginacyjna” wypełniana jest przez „domową” przestrzeń wojennego kataklizmu. Istnieją oczywiście wyjątki, tak jak nasuwający się natychmiast jako porównanie dla \*\*\* („*Let us arise and walk now...*”) –

<sup>26</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>28</sup> Pisałem na ten temat: K. Samsel, *Wstęp*, w: K. Kraheńska, *Nie przyjdę o zmierzchu. Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. K. Samsel, Warszawa 2018, s. 7–17.

<sup>29</sup> H. Treece, *Poem*, w: idem, *The Haunted Garden*, London 1947, s. 17.

arcyliryk \*\*\* („*Niebo złote ci otworzę...*”) Baczyńskiego. Nawet u Baczyńskiego jednak abstrakcja transcendentalna Treece’a nie pojawia się i mimo podobieństwa obydwu poetyckich scenariuszy – wypierana jest przez konkretyzm apokaliptycznego przedstawienia. Najciekawsza z perspektywy tzw. zwrotu od poetyki przestrzeni do polityki miejsca wydaje się antologia *Pieśń niepodległa*. Przykłady niektórych wierszy stamtąd zdają się sugerować, że w odróżnieniu od Treece’a (i Baczyńskiego) remedium na dyslokacje przestrzenno-tożsamościowe staje się tutaj nie tyle Saidowska geografia imaginacyjna, lecz coś w rodzaju geografii symbolicznej – coś dużo głębszego niżeli zespoły krajobrazów ideologicznych uwikłanych w relacje geokolonialne, coś mającego związek z obrazami mitoterapeutycznymi, wspomnianymi już wizerunkami Warszawy jako drugiego Rzymu oraz Oświęcimia jako polskiej Arki Przymierza. W przeciwieństwie do tych obrazów Treece dąży do ucieczki od archetypu, do impresjonizacji opisu, litoty, zmierzając ku osłabieniu dobitności imaginarium. W wierszu *Towards a Personal Armageddon* punktem wyjścia powinna stać się kontrpieśń, przeciwpieśń – ta swój początek weźmie z gaworzenia, „wyrzynania się dziecięcych ząbków”:

Stars shook as my silver screams shore high  
 Into their hearts, and heaved the sigh that I  
 Should in that minute shout  
 A song that other ears and other stars  
 Find but the birthling ballad of a boy,  
 The baby-babble as the tooth breaks through<sup>30</sup>.

Podsumowując, należy stwierdzić, że alianckie doświadczenie wojny determinujące kształt anglojęzycznych antologii *war poetry* oraz doświadczenie okupacji wojennej określające antologie polskojęzyczne w dużym stopniu wyrastają bądź to z afirmacji i uniwersalizacji splotu uwarunkowań geopoetycko-kolonialnych, bądź to z ich przewyciężenia i zmierzania w kierunku geografii nowego typu, już nie imaginacyjnej, lecz symboliczno-mitologicznej, tj. wyobrażonej, ale i spotęgowanej. Ten stan rzeczy rekapitulują antologie polskie, zwłaszcza *Pieśń niepodległa*. Szczególnie wymowne pozostają pod tym względem określone poetyckie sformułowania, takie jak „Trąd pocisków na murach, wygryzione wrzody, / Stolica gruzów – cmentarz śmiertelnych aniołów, / Parki nie dają cienia, ni Wisła ochłody” (przykładowa dyslokacja przestrzenna z wiersza *Warszawa*<sup>31</sup>) czy też „A ja stoję w sobie nachylony, / Krzyczę, w mękę wplątany jak Ixion, / Nad rzekami przyszłych Babilonów / Spełniającą się Apokalipsę” (przykładowa dyslokacja

<sup>30</sup> H. Treece, *Towards a Personal Armageddon*, Prairie City 1941, s. 8.

<sup>31</sup> *Pieśń niepodległa...*, s. 30.

tożsamościowa z wiersza *Krzyk ostateczny*<sup>32</sup>). Sugerują one pewne rozmycie perspektywy intelektualnej, ale i metodologiczno-interpretacyjnej, w tym także to, że w podobnym uniwersum – tzw. krajobraz ideologiczny, jego powołanie w ogóle, tym samym uświadomiony zwrot podmiotu i czytelnika od poetyki miejsca do polityki przestrzeni, jest niepewny, a nawet w niektórych wypadkach niemożliwy.

### Zakończenie

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. „Bunt polskiego »antologisty«”, od którego przyszło nam zacząć całą refleksję, winien utrzymać swój status zdarzenia kluczowego dla oceny działań polskiej formacji redaktorów i twórców antologii z lat 1939–1944. Kontestatorska postawa Miłosza, realizowana *post factum*, artykułowana po latach wielokrotnie, m.in. w *Roku myśliwego*, uświadamia wiele samoograniczeń związanych z przyjętymi przez tę formację założeniami, w tym także – założeniami nieprogramowości i nieprogramotwórczości. Antologie polskie kontrastowane z brytyjskimi, ściśle programotwórczymi, ujawniają swój prowizoryczny charakter, a jako tzw. próby antologii, a nie antologie *sensu stricto*, w większym stopniu przypominają swą doraźnością efemerydy prasowe niżeli regularne projekty całości będące owocem selekcji oraz orientacji materiału antologicznego. Oczywiście, należy wziąć pod uwagę całą skalę różnic między dużymi możliwościami alianckiego, jawnego ruchu wydawniczego oraz drastycznie malejącymi w stosunku do tamtych możliwościami ruchu okupacyjnego, podziemnego. Przypadek czeskiej antologii programowej grupy Ohnice z 1940 r. utwierdzać może wszelako w przekonaniu, że „programotwórstwo” w cieniu podziemia pozostawało realną możliwością.

Antologie Ohnic bądź New Apocalyptic (w późniejszym czasie zaś w Wielkiej Brytanii – antologie Personalistów) różnią się od polskich antologii nieprogramotwórczych także przez wzgląd na fakt, że są antologiami grup literackich lub poetyckich. Trudno oddawać się żywiołowi spekulacji historycznoliterackiej, jednak w tym wypadku wydaje się ona szczególnie usprawiedliwionym ruchem. Można dywagować o tym, co stałoby się, gdyby starania o wydanie polskiej antologii literackiej zainicjował Trzebiński, praktykami antologicznymi szczerze się interesujący, na co wskazują niektóre ustępy jego *Pamiętnika*. Czy nie zaowocowałyby to powstaniem antologii programotwórczej? Przyglądając się jednakże modelowi programowania antologii brytyjskich, być może należałoby oczekiwać czegoś więcej: może dopiero antologia opublikowana pod auspicjami podziemnego czasopisma literacko-kulturalnego zasługiwałaby w Polsce na miano antologii programotwórczej porównywalnej np. z *The White Horseman*? Na przykład –

<sup>32</sup> Ibidem, s. 18.

antologia „Sztuki i Narodu” lub antologia „Drogi”? W moim głębokim przekonaniu są to pytania, które warto formułować i zadawać – być może należałoby wierzyć, że brak odpowiedzi na nie może być inspirujący (z komparatystycznego punktu widzenia), a nawet – wyzwalający (z perspektywy literaturoznawstwa i jego zadań).

### Bibliografia

- Dakowicz, Przemysław, „Odmuować Zwolona”, czyli *Norwid w kręgu „SiN-u”*, w: idem, „Lecz ty spomnisz, wnuku...”. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, ksiązkach i historii*, Warszawa 2011.
- Dudek, Jolanta, *William Butler Yeats i Krzysztof Kamil Baczyński. Marzenie o poszerzonym istnieniu i historyczna konieczność walki obronnej*, w: *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu*, red. K. Hryniewicz i K. Samsel, Warszawa 2018.
- Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Lawrence, D. H. [David Herbert], *Apocalypse. Second Edition*, London 1932.
- Magnuszewski, Józef, *Literatura niepodległego narodu. W latach okupacji*, w: idem, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 1973.
- Miłosz, Czesław, *Rok myśliwego*, Paryż 1989.
- Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, red. [Cz. Miłosz], Oficyna Polska w Warszawie, b.r.w. [1942].
- Rybicka, Elżbieta, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Samsel, Karol, *Wstęp*, w: Krystyna Kraheńska, *Nie przyjdę o zmierzchu. Wiersze wybrane*, Warszawa 2018.
- Tarajło-Lipowska, Zofia, *Dwa zniewolenia. Poeci w latach wojny*, w: eadem, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Wrocław 2010.
- Treece, Henry, Hendry, James Findlay, *The White Horseman*, London 1941.
- Treece, Henry, *How I See Apocalypse* [Preface], w: *Crown and Sickle*, red. J. F. Hendry, H. Treece, London 1943.
- Treece, Henry, *Poem*, w: idem, *The Haunted Garden*, London 1947.
- Treece, Henry, *Towards a Personal Armageddon*, Prairie City 1941.
- Trzebiński, Andrzej, *4 maj 1942*, w: idem, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014.
- Trzebiński, Andrzej, *Dn. 25 maja 1942*, w: idem, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy P. Rodak, Warszawa 2014.
- Trzebiński, Andrzej, „*Pieśń niepodległa*” [recenzja], w: idem, *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze*, Łomianki 2017.
- Wiśniewski, Jacek, *The Second World War. How to Kill*, w: idem, *Mars and the Muse. Attitudes to War and Peace in 20th Century English Literature*, Warszawa 1990.

**KAROL SAMSEL** – doktor habilitowany nauk humanistycznych, poeta, krytyk literacki, filozof. Adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 Wydziału Polonistyki UW, doktor Wydziału Filozofii UW oraz członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Od 2021 r. pełni funkcję zastępcy dyrektora Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej UW. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Wydawał tomy wierszy, ostatnio m.in. *Z domami ludzi* (2017), a także poematy *Autodafe 1–4* (2018–2021). Zajmuje się twórczością Cypriana Norwida i Josepha Conrada. W 2017 r. opublikował zbiór studiów pt. *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*.