



Mirosław Adam Derdowski

**PRZEKLEŃSTWO
MOWIE**

O twórczości Bronisława Przyłuskiego

Przekleństwo mowie
(o twórczości Bronisława Przyłuskiego)

Dla Teresy
Wdzięczny Autor

MIROŚLAW ADAM DERDOWSKI

Przekleństwo mowie
(o twórczości Bronisława Przyłuskiego)



Bydgoszcz 1996

KOMITET REDAKCYJNY: przewodniczący - ARNOLD WILCZYŃSKI,
sekretarz - GRAŻYNA JARZYNA, członkowie - WŁODZIMIERZ
JASTRZĘBSKI, JULIUSZ JUNDZIŁŁ, ANDRZEJ PRÓSZYŃSKI,
MARIAN PAWLAK, HENRYK WIŚNIEWSKI

RECENZENCI: prof. dr hab. BARBARA KOC
prof. dr hab. IRENA SŁAWIŃSKA

REDAKTOR: EWA INDYKIEWICZ

© Copyright by Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Bydgoszczy 1996

ISBN 83-7096-152-5

Wydawnictwo Uczelniane WSP w Bydgoszczy
Poz. 632

Nakład 2000 egz. I rzut 300 egz. Ark. wyd. 7,01

Zam. 14/96 Papier offsetowy kl. III 61x86 80g

Skład: Bartosz Urbański

Druk: Zakład Poligrafii WSP w Bydgoszczy

Bo ta miłość wytchnięta z kamienia
uratuje, wyniesie, wykrzesze
kruche słowa z przypadku, z podniebienia
prawem cnót i bezprawiem rozgrzeszeń

Pieśń spisana trzeba potem dobrze sprzedać
handlarzowi podniosłych dociekań
za garść soli kamiennej do chleba
i za niebo pokazane z daleka.

Bronisław Przyłuski *Pieśń o miłości* 1976

WSTĘP

Wśród wielu powstających obecnie prac o współczesnej literaturze emigracyjnej należne miejsce zajmuje jeden z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku. Podjąłem trud oceny dorobku tego pisarza z perspektywy przede wszystkim samego dzieła, ale także w kontekstach i powinowactwach literackich sytuujących Bronisława Przyłuskiego w ciągu tradycji polskiej kultury. Ze względów natury raczej politycznej niż artystycznej i naukowej pomijano w powojennej Polsce (PRL) zjawisko tak oryginalne, osiągające najwyższy wymiar sztuki, sztuki metafizycznej, sztuki misteryjnej, wymiaru Norwidowskiego, gdzie filozofia i tradycja zanurzone są całkowicie w katolickim myśleniu o świecie i człowieku w nim znajdującym się. Hasła „Przyłuski Bronisław” nie było nawet w *Literaturze polskiej. Przewodnik encyklopedyczny* (1987). Po kilku miesiącach dopiero wydawca PWN opublikował *Uzupełnienie* do wydania I. Tam umieściłem informację na temat życia i twórczości poety. Ale... *Uzupełnienie* to nie zostało dodane do następnych wydań 'Przewodnika', co dla użytkowników jest bardzo mylące.

Bronisław Jan Przyłuski, syn agronoma Jana Felicjana i Bronisławy z Wysoczańskich, urodził się 9 II 1905 roku w Siemierzu koło Tomaszowa Lubelskiego. W 1919 wstąpił do Korpusu Kadetów nr 1 we Lwowie. W 1923 zdał egzamin dojrzałości 8-klasowego gimnazjum matematyczno-przyrodniczego. W 1925 ze stopniem podporucznika ukończył Oficerską Szkołę Artylerii i Inżynierii w Toruniu. W latach 1925-32 służył w 14 Dywizjonie Artylerii Konnej w Poznaniu. W 1929 roku ożenił się z Jadwigą z Arkuszewskich; z tego związku są dzieci: Jan ur. 1930 (prof. chemii Politechniki Warszawskiej - technologia ciała stałego), Stefania ur. 1932 (Goga-artysta plastyk, obecnie zamieszkała w Nowym Jorku) i Ewa ur. 1937 (inżynier budownictwa, zamieszkała w Paryżu).

Przyłuski zmarł 11 IV 1980 roku w Londynie, jako mało znany poeta i dramatopisarz.

Oficer Wojska Polskiego w służbie czynnej, był współzałożycielem pisma i grupy poetyckiej „Prom” w Poznaniu, nakładem pisma wydał pierwszy tom swych poezji pt. *Badyle* (1932) Uczestnik wojny

obronnej w roku 1939, wzięty do niewoli, przebywał do 1945 roku w obozie jenieckim w Murnau. Adaptator tekstów i aktor teatru obc-zowego, współdziałał wtedy także z Leonem Schillerem. Po wojnie przebywał we Włoszech; zdemobilizowany w 1947, pozostał na emigracji. W Londynie najpierw pracował w objazdowym teatrze, potem w kuchni hotelowej i na stacjach metra. Dłuższy czas był zatrudniony w szpitalu psychiatrycznym dra Jerzego Brama w Mabledonie¹, jako terapeuta. W latach 1958-1970 pracował w Radiu Wolna Europa w Monachium jako redaktor w dziale kulturalnym.

Na wczesną twórczość Przyłuskiego wpłynęło w dużej mierze zafascynowanie Bolesławem Leśmianem. Przy tym zarówno pierwszy tomik, jak następny (*Dalekie łąki* 1935) uderzają zwięzłością i przejrzystością kompozycji, mistrzostwem artystycznej pointy, wprowadzonej z nastroju i opisu przyrody, która w wizji świata tworzonej przez Przyłuskiego poddana jest porządkowi mistycznemu. Twórczość powojenna poety (wybór *Obrona mgieł* 1949) zbliża się ku poezji kultury; w *Poemacie nielogicznym* (1949) wyklada Przyłuski założenia swej sztuki poetyckiej, pogląd na rolę poety, języka i sztuk plastycznych; dalszymi jego tomami są: *Akord* (1951), *Strofy o malarstwie* (1953), *Uprosiłem ciemności* (1957), *Listy z pustego domu* (1964), *Wiersze* (1973). Pisane w różnych latach utwory dramatyczne Przyłuskiego nawiązują do formy misteryjnej dramatu poetyckiego Thomasa Stearnsa Eliota (między innymi: *Leon I* i *Czas pojednany*). Osiągnięciem przekładowym Przyłuskiego jest *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* Rainera Marii Rilkego (1977). Przed wojną i współcześnie w środowisku emigracyjnym doceniano oryginalność talentu poety z Bożej łaski. W kraju, o czym wspominałem, brak uznania wynikał nie tylko z braku dostępu do dzieła Przyłuskiego. Bardzo powoli się to zmienia. On sam oczywiście nie ma teraz już wpływu na to. Nie może, tak jak Czesław Miłosz czy Gustaw Herling Grudziński przyjeżdżać nad Wisłę i zabierać głos. Wszelako pozostaje twórczość. W 1987 roku ukazały się w Warszawie *Poezje wybrane*, a w 1993 w Poznaniu wydany został *Czas pojednany*. Odbiorca krajowy otrzymał wybór poezji, którą interpretować można szczególnie w kontekście zmagania się Poety ze słowem, z mową, a siła jej może być objawieniem albo „chmurką nieważką” lub

„kamieniem”. Mowa okazuje się żywiołem nieujarzmionym, potęgą stwarzającą, ale i niszczącą. Poeta przeklina mowę. Jest to jednak przekleństwo miłosne; jest w nim pokora, a także chęć podporządkowania słowa wyobraźni. Słowo zmierza ku dramatowi poetyckiemu, ku dramatowi misteryjnemu.

Zająłem się tutaj wyłącznie twórczością literacką Przyłuskiego. Poza kręgiem moich zainteresowań pozostaje teraz twórczość aktorska, reżyserska i radiowa. Chociaż oczywiście i w tej dziedzinie był także poetą.

Staralem się przeszło piętnaście lat po śmierci Autora *Strof o malarstwie* pokazać jeden ze sposobów interpretacji i analizy, skompletować i skomentować reakcje współczesnych. Dodane zostały krótkie podrozdziały o przezroczyści w wierszach Przyłuskiego i podobieństwach *Poematu nielogicznego* do *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, o czym do tej pory nie było mowy.

Układ pracy podyktowany jest troską o maksymalną jasność i przejrzystość, tak przecież pielęgnowaną i przestrzeganą przez Poetę. Uwzględniam przeto gatunki uprawiane przez niego. Osobno mowa jest o dramatach, poezji lirycznej i tłumaczeniach. Nowością w pracy jest między innymi fragment dotyczący erotyzmu w twórczości Przyłuskiego. Nowością są również listy pierwszy raz podane do druku (Beaty Obertyńskiej, Gustawa Herlinga Grudzińskiego czy Witolda Gombrowicza).

Konteksty, w których widzę twórczość Przyłuskiego, ujawniają się w całym opracowaniu, ale najwyraźniej przywołane będą w Zakończeniu.

Niech jedno zdanie z *Imienia róży* Umberto Eco stanie się moim usprawiedliwieniem i zachętą dla tych, którzy będą czytać poezje Bronisława Przyłuskiego, by doceniać jego „rezultat poetycki”:

„A rezultat poetycki zdefiniowałbym jako zdolność tekstu do prowokowania ciągle nowych interpretacji, nie wyczerpujących się nigdy do końca.”²

POEZJA LIRYCZNA

„Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne... Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów niesuchych... i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji.”

Cyprian Kamil Norwid *Rzecz o wolności słowa*

„We wszystkim, co budzi w nas czyste i autentyczne odczucie piękna, Bóg jest rzeczywiście obecny. Istnieje coś jak gdyby wcielenie Boga w świat, a piękno jest jego znakiem. Piękno jest dowodem doświadczalnym, że wcielenie jest możliwe.

A zatem wszelka sztuka pierwszorzędna jest ze swej natury religijna.”

Simone Weil *Świadomość nadprzyrodzona*

Twórczość poetycka 1930-1945

Inicjacja poetycka Przyłuskiego to okres dziesięciu prawie lat, w którym dojrzały trzy tomiki wierszy (dwa z nich ukazały się drukiem), wtedy to poeta pojawił się w „Ateneum”, „Skamandrze”, „Zecie”, „Okolicy Poetów” i przede wszystkim - w „Promie”.

Było to pismo grupy pod tą samą nazwą. Jego założycielami byli: Edwin Herbert (czyli Herbert Wojciechowski), Juliusz Witold Kapuściński, Allan Kosko, Eugeniusz Morski i Bronisław Przyłuski. Kosko, Morski, Przyłuski wraz z Norą Odlanicką reprezentowali w „Promie” poezję; gościli tutaj tej miary poeci, co Wojciech Bąk, Bolesław Leśmian czy Stanisław Czernik. W późniejszym okresie znalazły się w piśmie przekłady poezji angielskiej, francuskiej, czeskiej, rosyjskiej, norweskiej.

I

Grupa stworzyła program, którego najbardziej reprezentatywnym realizatorem okazał się Przyłuski. Andrzej K. Waśkiewicz, próbując określić ten program, mówi we *Wstępie do Poezji wybranych* (1987), że był on bliższy „Skamandra” niż „Zwrotnicy” i że „Prom” należałoby usytuować w kręgu tendencji umownie nazywanych paseistycznymi; świadomość poetycka tej grupy zbliżona była zdaniem badacza do nieawangardowych nurtów poezji dwudziestolecia, „tej, która jeszcze trwa pod urokiem Leśmiana i Staffa, ale już przeszła lekcję ‘Skamandra’, już doświadczyła cywilizacyjnych fascynacji futurystów i grupy ‘Zwrotnicy’”³. Sąd ten należałoby jednak poddać rewizji, mając na uwadze refleksję Cz. Miłosza, który w *Traktacie poetyckim* kwestii ‘wpływów’ poetyckich nadaje właściwy wymiar, pisząc, że młody twórca

„Zachowa czułość dla tych, co go wiedli.
A Iwaszkiewicz, Lechoń, Słonimski,
Wierzyński, Tuwim na zawsze zostaną
Tak, jak spotkała ich młodziutka pamięć.”

Te słowa zdają się odnosić także do Przyłuskiego. *Wszak sami* Promowcy próbowali w pierwszym numerze swego pisma określić program:

„Idziemy więc gromadnie nad brzeg wielkiej rzeki, przepływającej świat i budujemy prom. Będziemy płynąć na nim wolno, zobaczymy więc wszystkie zakręty naszego nurtu, ujrzymy pola na brzegach leżące i zboża, i kłosa trawy. Ujrzymy wsie i miasta, i ludzi nawet zobaczymy, którzy tak jak my, chociaż w inny sposób z życiem się borykają. Przepłyniemy przez społeczności logiką bytu powstałe, a trwogą przed niegroźnym już dla nas absolutem, w ładzie i porządku utrzymane.

I może ujrzymy i zrozumiemy stosunek tych wszystkich spraw jaki je łączy ze sobą, z nami i z tym Wielkim Morzem, do którego płyniemy, a które nie celem naszym jest, lecz nieuchronną koniecznością istnienia.”⁴

Chęć zrozumienia świata, jego przyczyn, okazuje się ważniejsza od dociekania skutków nieuchronnych. Potwierdzeniem wręcz takiego spojrzenia jest pierwszy wiersz Przyłuskiego w pierwszym numerze „Promu”⁵ pt. *Niezrozumiałe światy*.

Niezrozumiałe światy

Niezrozumiałe światy nocom żywy powiadasz
 Zaczajony w strumieniu pluskającym w kamieniach
 Stadem wron rozkrakanych w las umarły zapadasz
 Mocą własnych przypadków światami się odmieniasz
 I jesteś wszędzie obecny
 Tobą gną się zakręty
 Ty im granit wypaczasz
 Litaniami serpentyn
 I jesteś wieczny
 Niepojęty
 Niezrozumiała wieczność obca i niedościgła
 Wszystkim byt wiekuisty, byt ostatnim dążeniem
 Gdybym się mógł bez śmierci z życia jakoś wywikłać
 O - wtedy - nie czułbym się uczynionym stworzeniem.

Wiersz ten rozpoczyna w twórczości poety zespół najważniejszych tematów. Jak można pojąć ten świat? Pokazany jest On - Pan, który jest wszechobecny, niepojęty. Poprzez Niego, poprzez byt wiekuisty, można dojrzeć praprzyczynę i cel dążeń ludzkich. A śmierć jest koronnym argumentem na związek ludzi z Bogiem, który uczynił wszelkie stworzenie, w tym i człowieka. Człowiek będący życiem i istotą zawiklaną w życie jest we wszystkim, czyli w bycie wiekuistym. Gdyby nie śmierć, to sam byłby Bogiem. Synonimami zdają się być sformułowania: „Niezrozumiałe światy” i „Niezrozumiała wieczność obca i niedościgła”.

Wschodzące nad Ziemią światło oglądane przez człowieka, ogarniające go, jest określone tak samo jak wieczność, jednym słowem: „niezrozumiałość”. Tym jednym słowem też przewiązany jest cały wiersz. Zwróćmy uwagę: czternastowersowy utwór rozpoczyna się czternastozgłoskowcem i stopniowo zwięza się do wersu jednowy-

razowego: „Niepojęty”, a potem znowu rozlewa się szeroko. Krótki wers: „Niepojęty” jest jak jęk bólu lub okrzyk zachwycenia, jest jądrem osłoniętym modlitwą, od której się wychodzi i do której się wraca. Osiem pierwszych wersów ma charakter wyraźnie opisowy, sześć pozostałych - od słów: ‘I jesteś wieczny’ do końca - to fragmenty refleksyjne. Najoczywiściej mamy do czynienia z elementami ukrytego sonetu, zgodnie z deklaracjami zawartymi w programie grupy, żeby płynąć wśród różnych przejawów życia i starać się je zrozumieć.

Program grupy na przestrzeni wielu lat nie zmienił się. Nakreślony na początku, okazał się trwały. Wydawcy, w numerze czerwowym w 1936 r., tak podsumowują czas miniony i widzą nadchodzący:

„Niewiele jednak zmieniliśmy się. Dalej uparcie chcemy być z góry skazani na wspaniałą klęskę pominięcia, entuzjastami bezinteresownego oddania się światu, bałwochwalczymi czcicielami piękna, Don Kichotami niepochwytnej sprawiedliwości, wojownikami wiary w możliwość czystości intencji każdego człowieka tragicznego w natrętnym heroizmie, chcemy być ludźmi dobrej woli. (...) Wierzmy: to nie są ‘koturny’. Wiemy: to nie jest ekskluzywność.”⁶

Promowcy gorzko odczuwali tę swoją inność. Możemy to odczytać, pozostawiając na boku swoisty manieryzm, specyfikę charakterystyczną dla epoki:

„Zarzucano nam, że w dzisiejszym czasie poezja, jak nasza jest zbyt wysokim, niepotrzebnym luksusem, na który nasz ubogi naród nie stać. Że poezja, która w dzisiejszych czasach nie bierze czynnego udziału w sprawach ogółu, w budowaniu potęgi materialnej narodu i państwa, nie może i nie powinna znaleźć oddźwięku w tym państwie i w tym narodzie. Pytam Cię, czy mieliśmy prawo odpowiedzieć, że tym gorzej dla takiego narodu i takiego państwa - bo tak jednak brzmiała nasza odpowiedź, nasza obrona. Na to rzucono w nas słowem: zdrada - i słowem - dezercja.”⁷

Taka jest także postawa poety Przyłuskiego. Pozostał jej wierny do końca. Płaci on za to cenę do dzisiaj. Wróćmy jednak do nastrojów, w których rósł jego talent. Inną wybijającą się cechą programu grupy spod znaku poznańskiego „Promu” było przywiązanie do tradycji. Buntownicza wręcz reakcja na decyzję Komisji Ortograficznej

Polskiej Akademii Umiejętności (z 1 września 1936 r.) jest tego dowodem:

„Uważamy, że Uchwałami tej Komisji literatura, w pierwszym rzędzie poezja, polska zostały - oczywiście o ile te uchwały wprowadzić w czyn - zubożone o bardzo poważne możliwości wyrazu. Wobec tego nie możemy się zgodzić na owe zmiany w pisowni w ‘Promie’, który jest przecież periodykiem poetyckim. Przedkładamy dobrą i bogatszą tradycję nad nowatorstwo, które uboży i obraża.”

II

Zgodne z tym programem są tomiki poezji Przyłuskiego. Wśród dziesiątków tego rodzaju publikacji zostały zauważone i docenione. O debiutanckich *Badylach* (1932) Karol Wiktor Zawodziński pisał w „Roczniku Literackim” za rok 1932:

„(...) właściwościami wizji świata, krystalicznie jasnej oraz znakomitą koncentracją stylu, zwięzłością i przejrzystością kompozycyjną znajduje się w linii klasycyzmu bardziej nawet niż parnasizmu (mimo wszelkie nowoczesności rytmu, obrazowania) twórczość Bronisława Przyłuskiego: przeżycia militarne, efekt pędu baterii, patos jej akcji i wzruszenia jeździeckie („Serce wali - w stalowych udach konia ściskam...”), miłość do zmarłej matki i noc z kobietą - w tych krótkich prężnych, muskularnych wierszach ukształtowane są z rzadko spotykaną energią; głód świata łączy się tu z umiejętnością wyboru, z pogardą dla ‘ułudnej kolistości’, szablonu i prawdą, w jakiej znajduje wyraz ‘prosta rzeczywistość’. Po Tuwimowsku gwałtowną strofką

Ustami usta uśmiercam
dłonie krępuję stalą
te ognie w obojgu sercach
krwią kipią i krwią nas palą

kończy się pierwszy tomik wydawnictw „Promu”: *Badyle* Przyłuskiego, którego debiut trzeba uznać za jeden z najbardziej obiecujących w ostatnich czasach.” (s. 30).

Zawodziński po wyliczeniu cech poprzednio już zauważonych i ustawieniu w tradycji Staffa i Leśmiana, lapidarnie charakteryzuje Przyłuskiego jako „prostego śpiewaka przyrody w nastrojowych szczerze odczutyh wierszach opisowych, dokumentującego swą prawdziwie poetycką wrażliwość i subtelność wyrazu, w stylizowanych na ludowość, na piosenkę ludową balladach („Jamrozowy Chrystus”, „Ballada o Jasiu i Kasi”, „Ballada nie moja”, „Honorka”) osiągnącego dobre balladowe efekty, zarówno jak w innych wierszach, np. w stylowo leśmianowskim „O Joannie, co w nocy kochała”. Opanowanie, jasność, spokój, korzystnie wyróżniają wiersze Przyłuskiego.” (s. 39).

Mówiąc tutaj o tematach, staje się jasne, że są to wiersze liryczne; poezja intelektualna pojawi się dużo później. Teraz najważniejsze są przeżycia zmysłowe i wspomnienia: „Niepewne toki”, odkryte ślady, zapomniany klomb i wymarzona dzika przyroda:

„Umyśliłem taki bór
A w nim taką ciszę” (s. 3)

Nastroje i przyroda splatają się tworząc puenty artystyczne, tak jak w wierszu, którego tytuł stał się nazwą całego tomu:

„Beze mnie dalekie łąki
Odpoczywają w zagajach;
Śniegiem nawiany roztają
Parów rozłąki.
(...)

I chyba kiedyś w błotach,
Gdy lilią zwiędłą czystą
Wtedy dopiero wszystko
Z mgieł rozwikłanych wymotam.” (s. 21)

Motyw lilii będzie się przewijał aż do wszelkiej tajemnicy, aż do dramatu misteryjnego.

Przyłuski dopiero w *Poemacie nielogicznym*, a więc po wojnie, będzie wołał:

„Najlepiej, żeby wiersz był bez-
bez rekwizytów”⁸

Przed wojną natomiast fascynuje go właśnie ta rzeczywistość: naturalność, która przejawia się w „rekwizytach” i doprowadza do szeroko pojętej ludowości. A jak w Polsce ludowość, to i odniesienia - przede wszystkim - do katolicyzmu:

„Do św. Franciszka

Gdzie cię widzę biedaczyno
W kole z ptaki rozmawiasz,
Jak to czynisz, jak to sprawiasz
Nieziemska okruszyno?

Ręceś przebił na wylot
Piersią krwawisz o habit.
Czyś jest pasterz? Czy rabi?
Czy jesteś tylko chwilą?

Nie mów święty chudziaczku,
Ptaki same rozgłoszą,
Rozćwierkają, rozniosą,
Rozśpiewają prostaczkom.” (s. 13)

Oto przykład wyboru pewnych wyobrażeń, które będą się regularnie powtarzały. Krytyczne oceny i spostrzeżenia pojawiały się natychmiast po ukazaniu się pierwszych tomów wierszy. Przykładem tego jest recenzja Heleny Jeske-Choińskiej.⁹ Myśląc o *Dalekich ląkach*, pisała:

„Ziemię przemilujmy do głębin - oto najgłębszy nurt przenikający wszystkie wiersze młodego poety. W kontemplacji nad przyrodą czuje poeta jedyną, niezawodną ucieczkę od smutków życia (...) Obrazy przyrody Przyłuskiego są pełne prostego i naturalnego wdzięku (...) Bóg to dla poety wieczność obca i niepojęta - bliższym jest mu Chrystus na krzyżu, przy drodze i św. Franciszek, co w kole z ptasz-

kami rozmawia. Najcenniejszym jest może jednak to zapamiętanie się poetyckie w wiecznym źródle piękna - życiu (...)" (s. 8).

Próbowano tutaj wyjaśnić postawę poety wobec wszechogarniającego tematu, jakim jest Chrystus. Ten ciąg myślenia z tego punktu widzenia tematyki wywarł znaczny wpływ na innych interpretatorów. Mimo, że autorka przytoczonych słów, już dwa miesiące później pisała o Przyłuskim¹⁰:

„Słuchając jego wierszy odnosi się wrażenie, że on najbardziej może z całej grupy tworzy z wewnętrznego musu. Każdy wiersz tego poety jest przejawem jakiegoś niepokoju - jest czymś interesującym i nowym.”

Próbami wnikliwego oglądania twórczości B. Przyłuskiego są jeszcze dwa teksty¹¹. Oto niektóre cytaty potwierdzające: „Liryka Przyłuskiego jest przeważnie bardzo osobista. Poeta sobie śpiewa, nie komu, pisze wiersze z jakąś sobiepańską niefrasobliwością o odbiorcę (...). Jest jeszcze coś nieoczekiwanego, jakieś romantyczne rozmarzenie, a raczej nieuchwytnie i pełne tajemniczego znaczenia marzenie o lilji (...)" (W. Jankowski) i: „Najpiękniejsze wiersze tego urodzonego liryka to jakby śpiew przemocą powściągnięty, muzyka zerwana w połowie a raczej niedopełniona, jakby odgraniczająca świat, którego ma być wyrazem, świat nieprzenikniony i dziewiczy, jak i ona. Taki poeta nie jest wieszczem, wieszczbiarzem, wróżem, głosicielem czegokolwiek; jest natomiast mitotwórcą.” (S. Napierski).

Ziemia, przyroda, Chrystus, tajemnica - oto hasła wywoławcze w pierwszych reakcjach krytyki na poezję Przyłuskiego. Są one cenne, bo pierwsze, ale znajdujemy w nich pewną bezradność w precyzyjnym określaniu zjawisk poetyckich. Jak np. rozumieć twierdzenie Napierskiego, że Przyłuski jest „mitotwórcą”? Jakie mity są tu tworzone? Nie ma przecież ani legendarnych bohaterów (może z wyjątkiem wiersza pt. *Rycerze Filipa Czarnego*), ani nawet prób wyjaśnienia odwiecznych zagadnień bytu. Jest wszak kontemplacja, zadziwienie nad tajemnicą bytu.

Poezja Przyłuskiego w omawianym okresie, widać to z perspektywy czasu, jest zapowiedzią talentu poetyckiego. Wtedy już jednak dojrzałego zadziwiająco. Już w tym czasie zaczyna skupiać uwagę re-

cententów. Zarysowuje się też wyraźnie droga, którą poeta będzie szedł.

Twórczość poetycka czasu wojny i okupacji, powstała w obozie jenieckim, nie jest dobrze znana. Wiadomo jednak, że rodziły się tam wiersze. Część z nich znalazła się w listach do rodziny. Wolno przypuszczać, że niektóre pomysły zrodziły się w tym okresie, a zapisane zostały po wojnie. Bezpośrednich, wyrazistych nawiązań do tego okresu jest bardzo mało. Bodaj najwyraźniejsze znajdujemy w wierszu *Murnau*. Tytuł jest nazwą oflagu, w którym przez prawie pięć lat przebywał Przyłuski. Wiersz stanowi wyciszoną, nostalgiczną opowieść o świecie widzianym przez okna oczami więźnia, który patrzy na obce łąki, na „kraj mgieł i zamieci”, którego wolny duch płynie razem z chmurami. Marzenia o wolności przerywają obco brzmiące, brutalne słowa: „Weg von Fenstern! Es wird geschossen”! One przywracają poczucie rzeczywistości. W zamyśle poetyckim przypominają nieco wiersz Władysława Broniewskiego *Kasztan*, ale w nim słowa sowieckiego żandarma: „Ujdi, zakliuczonyj, ujdi ot rieszotki” nie przypominają grozy położenia.

Murnau to wiersz najwyraźniej o tajemnicy przekazywanej w sposób wręcz teatralny. Wyobraźnia poetycka sprawia, że ten krótki wiersz zdaje się notatką ze scenariusza. Odprawia się nowoczesne misterium, w którym sakralna jest wieczność, trwanie i owi „Chłopi ubrani jak dzieci”, a profanum to noc, która „nie przystaje”. O połączeniach w twórczości Przyłuskiego wyobraźni poetyckiej, malarskiej i teatralnej będzie jeszcze mowa nie raz.

Po roku 1945

„(...) był pisarzem, umieszczał eseje o książkach, wystawach plastyki i teatrze w prasie emigracyjnej, ale przede wszystkim - b y ł p o e t ą. W strofach wierszy wypowiadał się najpełniej i najgłębiej przemawiał do odbiorców.”¹²

Tak jak przed wojną, tak i po niej, towarzyszyła twórczości Przyłuskiego refleksja recenzentów, naukowców, redaktorów, kolegów po piórze - przede wszystkim emigrantów. Z takiej perspektywy, szukając oczywiście misteryjnych konotacji, spojrzymy na poezję powstałą po 1945 roku. Różnorodność, jaka się nam jawi, pozwala określić recepcję twórczości, a jednocześnie zaprezentować dzieło Bronisława Przyłuskiego.

Żmudna kwerenda naukowa pozwala stwierdzić, że prawie wszystkie recenzje po roku 1945 opublikowane były poza Polską. Przez to dostęp do nich w kraju jest ciągle utrudniony. Także prywatne listy z recenzjami kierowane do poety znajdują się za granicą. Co prawda sytuacja ta zmienia się bardzo powoli w ostatnich latach. Egzekutorka praw autorskich po poecie, pani Barbara Gaździk przekazuje materiały archiwalne do Biblioteki Narodowej w Warszawie, można więc liczyć na łatwiejszy do nich dostęp. Jednakże obecnie wydaje się słuszne przedstawienie szerokiego przeglądu fragmentów tych dokumentów.

Znaczenie ich daleko wykracza poza wartości dokumentacyjne i historyczne. Są to logicznie sporządzone, aktualne i dziś analizy, które zestawione ze sobą, skomentowane krytycznie, stanowią interesującą całość. Z takiej perspektywy i ars poetica, i materia poetyczna (motywy, problemy), ukażą się dość wyraziście.

Obrona mgieł

Pierwszy powojenny tomik poezji Przyłuskiego został przyjęty na emigracji z zaciekawieniem. Czesław Bednarczyk powie wprost: „Dobrze się stało, że w czasach trudnych, chamskich i krwią nabiegłych wydano nowy tomik poezji”¹³.

„Jest to poeta trudny (...). Zmusza do dokładnego czytania i myślenia (...) Wiersze jego - to jakby rzeźby ludowego artysty (...) tkwi on mocno w tematyce ludowej, wiejskiej, dyskretnie wyznaje swoją miłość do Stwórcy, jest poetą i to bardzo dobrym poetą, ze słów codziennych w większości tworzy zaczarowany pięknem swój świat poezji (...)”¹⁴.

Zapewne krytyk dostrzeżę tu punkt kulminacyjny w strukturze. Jest on w tej twórczości od początku wyraźny, to oczywiście ten punkt, który prowadzi do tematów misteryjnych, i (co wydaje się ważniejsze do teatru misteryjnego) do wielkich dramatów, które już w poecie dojrzewały. Mogę założyć, że dorastał do nich od wczesnych lat pisania, a bez wątpienia pogłębienie tej warstwy osobowości dokonało się w niewoli, w Murnau. Podkreślam, że Bóg jest najważniejszym w strukturze. Szerzej o tym będzie mowa później, zwłaszcza przy interpretacji dramatów. Tutaj jedynie zwracam uwagę na to, co zauważyli recenzenci *Obrony mgieł*, na temat tajemnicy, która była u Przyłuskiego zawsze. Ów temat stał się motywem zasadniczym, który kumuluje wszelką inną wartość. Trudno ją przecenić, a i trudno przeoczyć. Na przykład Antoni Bogusławski, recenzując omawiany tom, zauważył:

„Cechą poezji Przyłuskiego jest przede wszystkim jej nie chybająca muzyczność, daleka od szablonu, tocząca się w swoim porywającym nurcie. (...) całość rośnie z połączenia melodii z dojrzałą, soczystą metaforą.”¹⁵

Do dwóch cytowanych recenzentów dołączają Wiktor Trościanko i Bolesław Kобрzyński:

„Do poezji Bronisława Przyłuskiego (...) trudno jest przyczepić etykietkę ludowości, choć niewątpliwie, jest to ich najbardziej charakterystyczny rys, dający poecie indywidualność (...)”¹⁶

Trościankę urzeka ars poetica Przyłuskiego, w związku z czym przytacza on fragment wiersza *Poezja*:

„Broń przed lśnjącymi rymami,
północna mowo gburska,
zmiłuj się, zmiłuj nad nami,
Poezjo - muzo mazurska!”

Krytyk ten rozwija swoją myśl następująco:

„Jest to inwokacja do sztuki tak, jak ją autor rozumie, zwraca się do ziemi, jak do powiernicy najmądrzejszej - przeto i w tej inwokacji wzywa jej pomocy (...) Na tej właśnie ziemi ustawia swoje przeżycia wewnętrzne, które - jak zresztą wszystko, co polskie - mają tonację tragedii:

Jakbym po miękkiej koniczynie
do nocujących w polu koni
z głuchego boru duchem gonił
drapieżny los, co nie ominie.”

I jeszcze cytuję W. Trościankę: „Realizm u Przyłuskiego nie wylewa się poza celowe, zamierzone granice poetyckiej konstrukcji (...) Motyw ziemi, motyw żyzny, z którego wyrosło już tyle piękna towarzyszy Przyłuskiemu w jego życiu wewnętrznym. I on również zostawia swój ślad w każdym wierszu, najbardziej nawet opisowym:

Stanął Jan w polu pszenicznym,
wołający na pewno we mnie.
Biały Jan, Chrzciciel ewangeliczny
nad kłosami woła daremnie

Poeta zostaje wierny swojemu zasadniczemu motywowi w obrazach, przedstawiających nawet cudzy kraj, dalekie od Polski strony. Wiersz o Rawennie - pełnej motywów poetyckich, Rawennie opowiadającej historię pełnymi kolorów mozaikami i czystymi łukami pustych bazylik - kończy Przyłuski:

A we mnie sosnowy
las i brzozy -
Przedpotopowy
zamyśl Boży.”¹⁷

Treść zawarta w tych wierszach i w powyższych omówieniach to najwyraźniej zapowiedź *Leona I*. Takie linearne omawianie dorobku poetyckiego może budzić zastrzeżenia, ale wydaje mi się słuszne. Chociaż - właśnie - nie mogę oprzeć się przekonaniu, że całość dorobku robi wrażenie, jakby dojrzała była już w dniu debiutu. Może powodem tego jest fakt, że debiut nastąpił późno, kiedy Przyłuski miał trzydzieści lat?

Tematyka ludowa, muzyczność, motyw ziemi, religijność. Wszystkie te elementy sygnalizuje także B. Kобрzyński w najdłuższym i wnikliwym omówieniu pod znamienym tytułem *Przez formę*

do treści. Znajdujemy u niego również próbę odpowiedzi na pytanie: czym jest poezja Przyłuskiego?

„Może najwłaściwiej będzie powołać się - mówi Kобрzyński - na jego rodowód literacki. Metrykę Przyłuskiego stanowi ekspresjonizm, którego wykładnikiem było najpierw czasopismo 'Zdrój', potem 'Prom' (...)”¹⁸

W późniejszych omówieniach twórczości nie znajdujemy już tak wyraźnego wskazania na polski ekspresjonizm. A oto dalszy tok rozumowania Kобрzyńskiego:

„Ale rzecz dziwna: polscy ekspresjoniści, przynajmniej z pozoru nie stanowili zespołu jednolitego. I tak Kosko i Kapuściński siedzieli po uszy w literaturze francuskiej, uroki poezji rosyjskiej oczarowały Morskiego, większość zaś, od braci Hulewiczów począwszy a skończywszy na najmłodszej Poczobut-Odlanickiej, orientowała się głównie na „Skamandra”, Herbert Wojciechowski szedł swoją drogą, a Przyłuski w równej mierze ulegał zarówno „Skamandrowi” jak „Awangardzie”, nie mówiąc już o wpływach Leśmiana. W sumie brak zwartości formalnej, różne orientacje artystyczne poszczególnych poetów, nawet brak wyraźnej deklaracji, jak u Przyłuskiego”.

Nieprawdziwe jest tutaj stwierdzenie, że „Prom” nie miał własnego programu. Mówiłem już o tym. Faktycznie można doszukać się powiązań ze „Skamandrem” i Leśmianem, ale wątpliwość budzi sugestia Kобрzyńskiego o związkach z awangardą. Cytuję:

„W ostatnich kilkunastu latach, dzielących Przyłuskiego od wydania drugiego tomu wierszy, pt. *Dalekie łąki* strona formalna jego poezji ujednostajniła się wykazując (...) twórczy kompromis „Skamandra” i awangardy. I tak zwrotka współżyje z wolnym wierszem, pełne rymy gramatyczne z półsonansami, śpiewna muzyczność obok skrótów i elips, tzw. wyrzutnie, jakich nie powstydział się żaden awangardzista”.

Recenzent nie wyjaśnił o jakiej awangardzie myślał. Czy to wileńska, czy to krakowska, czy jakakolwiek poezja postromantyczna? Podobnie inne uwagi Kобрzyńskiego są niejasne.

„Dwa bieguny - życie i śmierć - wyznaczają obszar i trasę przygody poetyckiej *Obrony mgieł*”.

Kobrzyński dopatrywał się powrotu Przyłuskiego do klasycyzacji:

„Jest to klasycyzacja nowa i odświeżona przez to, że autor pełną garścią czerpie z zasobów formalnych zdobyczy nowatorskich, które przetrwały próbę czasu. (...) Innym przymiotem poezji Przyłuskiego jest tzw. wyrzutnia, która nie tylko służy do opuszczania mniej ważnych elementów, ale również do przerzucania funkcji i odpowiedzialności za całość wizji z elementów ważnych, choć pominiętych, na pozostałe części zdania poetyckiego. W rezultacie, dzięki obecności wielu rzeczowników, poezja taka nabiera jędrności i siły. Nie potrzeba dodawać, że każda ballada ma w sobie coś fantastycznego. Ale fantastyczność ballad Przyłuskiego polega na czymś zgoła odmiennym. Te obrazy, w gruncie rzeczy sielskie anielskie, nabrały balladowych cech dopiero na skutek działania słów o dużym ładunku uczuciowym. Toteż tajemnica ich niepokojącego uroku tkwi głównie w symbolach (*Paw*), które przez swe działanie oczyszczają atmosferę obrazu, redukują elementy (...) gdy czytelnik, mając przed sobą tomik wierszy Przyłuskiego, staje wobec zjawiska specyficznego, którego atmosferę najlepiej oddaje tytuł zbioru *Obrona mgieł*. Jest to b e z - s p r z e c z n i e (podkreślenie moje - MAD) najlepsza metafora w całym tomiku. Poemat z dwóch słów.”

W innych listach prywatnych znajdują się uwagi mniej szczegółowe¹⁹.

Akord

Osiem nowych wierszy tego tomiku Gustaw Herling-Grudziński przyjął z uznaniem:

„Przyłuski jest poetą żywiołowym, zapatrzonym w krajobraz, czującym ziemię i jej tajemnicze uroki, zasłuchanym w gusa i czary, które składają się na szczególną atmosferę życia spędzanego w bliskim kontakcie z wsią.”²⁰ Tej ocenie wtóruje Jan Bielatowicz:

„Przyłuski jest zapatrzony i zasłuchany w ziemię ojczystą i rzeczy jej.”²¹

Ale dodał znamienne zastrzeżenie:

„Wyszukiwanie wpływów Leśmiana w tej poezji jest niesłuszne.”

Niemniej do recenzji Bielatowicza podchodzę ostrożnie, bo jest w niej kilka poglądów nieuzasadnionych, podanych z emfazą i a priori, np.: „Ale artystycznie - w robocie poetyckiej - Przyłuski jest niezrównany (podkreślenia moje - MAD). To są s z c z y t y współczesnej poezji polskiej.” I dalej w tonie lirycznej metafory: „Mowa z głębin geologicznych pokładów naszej ziemi, jak błyszczące w słońcu odkrywki jurajskie czy węgiel z odciskami liści paproci”. Krytyk dochodzi do kategorycznego stwierdzenia:

„Przyłuski ze w s z y s t k i c h żyjących poetów polskich z n a n a j l e p i e j język polski, barwę, wagę i kształt wyrazów.” I w tym samym tonie: „nie jest to o c z y w i ś c i e poezja intelektualna i Przyłuski źle robi, jeśli czasem na nią się porywa. Twórczość jego jest spontaniczna, niepowtarzalna jak wytrysk źródła i wówczas właśnie, tak bezpośrednio bijąca, posiada przezroczyść powietrza na szczytach. Ujęta zaś w czareczki dociekań umysłowych jest tylko zwykłą wodą, nie źródłaną.”²²

Nie znam reakcji samego Przyłuskiego na te przemyślenia. Wiem natomiast, co sądził on o recenzji. Przytaczam we fragmentach:

„Spieszę zawiadomić pana, że przeczytałem krytykę Pańską z ostatniego mojego tomiku pt. *Akord* zatytułowaną *Przyłuski w szkatulce*. Zainteresowałem się bardzo, a to ze względu na to, że wyszła spod pióra poety a nie krytyka. Właśnie punkt widzenia i sąd drugiego poety wydaje mi się być wart przestudiowania i zastanowienia. Uwagi twórcy zawsze są bardziej celne i wnikliwie aniżeli teoretyczne wywody naukowca. Pod tym warunkiem, żeby były podane w jakim takim porządku i z jakim takim sensem. Nie mówiąc już o obiektywności tych rzeczy i uczciwości z jaką myślę podszedł Pan do przedmiotu. Kilka Pańskich zdań brzmi przekonująco. [...] Na litość Boską niech Pan tylko nie miesza śpiewu biedronek z brzęczeniem ich skrzydełek [...] Zapomniałbym o najważniejszym. Otóż znani amerykańscy (z Carlsenem na czele) uczeni zauważyli niezmiernie ciekawe zjawisko powtarzające się stale i nieodmiennie, bez względu na szerokość geograficzną i pory roku. Wszystkie biedronki, a więc samice, samce, młode, stare, czerwonoskrzydłe, czarnoskrzyd-

dłe, nakrapiane, gładkie, bladożółte, cytrynowe milkną na widok zwyczajnego osła. Nie tylko milkną, ale niemieją i to na całe życie. Po zobaczeniu osła biedronka traci głos, i już nigdy więcej nie śpiewa (...).²³

Te ironiczne, a złośliwe słowa, dają wyobrażenie o temperamencie pisarza, o jego możliwościach polemicznych. Są także wyrazem zniecierpliwienia. Można przypuszczać, że pomysł realizacji dramatów poetyckich nabierał już powoli realnych kształtów; zarówno *Obrona mgieł*, jak i *Akord* były tego zapowiedzią, a jedna ze sztuk misteryjnych była już w druku i w planach wystawienniczych teatru amatorskiego (*Pastorałka Maloszowska*). Mało tego; wiele wierszy ma bezpośredni związek z *Leonem I*, np. wiersz pt. *Rawenna*.

Strofy o malarstwie

Strofy o malarstwie są nową jakością w twórczości Przyłuskiego. Widać, jak przechodzi on od poezji natury do poezji kultury, zachowując nacechowanie religijne.

Zwrócono na to szczególną uwagę we wszystkich znanych mi recenzjach²⁴. Trafne uwagi znajdujemy w ocenie Stefanii Zahorskiej.²⁵ Zauważa ona wyjątkowość poety,

„(...) który by [tak] czuł malarstwo, który by umiał oderwać się od czysto poetyckiego myślenia i przerzucić się do malarskiego widzenia”.

Niezwykłość temu polega „na zgłębieniu wartości malarskich”. Zahorska przypisuje je intuicji Przyłuskiego, która pozwoliła „na znalezienie drogi pozornie bardzo prostej, choć naprawdę złożonej, w której mieści się i magia kolorów i palimpsest form i temat - i treść wszystkiego razem - i tę właśnie treść uczynić mięszem swoich strof. *Strofy o malarstwie* Zahorska nazwała ‘poematem epickim’. Kanwą tego opowiadania, tym, co stwarza przepływ i dzianie się, jest historia. Historia malarstwa od malowideł jaskiniowych poprzez klasyczne ‘perestyle’, poprzez średniowieczne witraże, wiek za wiekiem aż do Picassa, do Waliszewskiego, do Rouaulta (...) Jest to raczej historia człowieka szukającego.”

Inny recenzent²⁶ zwraca uwagę na związek „między religijnością a powagą i rozmachem”, a także na podobieństwo poglądów André Malraux i Bronisława Przyłuskiego:

„Ten głęboki nurt religijny, dokładniej mówiąc katolicki, który przewija się przez powojenny etap twórczości Przyłuskiego i zawsze charakteryzował jego utwory, daje im wydzźwięk powagi i rozmachu. *Strofy o malarstwie* są też katolickim odpowiednikiem, toute proportion gardée, w wielkim skrócie, *Żywego Muzeum* André Malraux, choć nie z agnostycyzmu, ale wprost z przeciwnego ducha poczęty. Jakkolwiek utwory te powstały zupełnie od siebie niezależnie, nie brak w nich zbieżności, jeśli chodzi o ostateczne znaczenie przypisywane sztuce.”

Na czym polega wyjątkowość Przyłuskiego w tym zakresie? Jan Winczakiewicz²⁷ zauważa:

„Pisanie o malarstwie to przedsięwzięcie wielce delikatne. Przyłuski wyszedł z niego z honorem. Dotychczas pisarze zajmowali się fabułą obrazu i jego siłą sugestii. Przyłuski należy do pierwszych, którzy o malarstwie piszą po ‘malarsku’.”

I poniżej:

„Szczególną uwagę zwraca rzemiosło poetyckie Przyłuskiego. Majster to niebywały, zamiłowany w swym kunszcie. Układa słowa tak, jak w średniowieczu dobierano kamyczki mozaik - ostrożnie, poważnie, z namysłem i radością. Smakosze poezji docenią przemyślaną sztukę jego rymów, szlachetny dźwięk rytmu, oryginalną budowę strofy sześciowersowej.”

Winczakiewicz potwierdził tę opinię w kilka tygodni później. Jakby podekscytowany wołał:

„Jesteś poetą! Poetą, czyli czarodziejem. Znasz sekret dotykania tajemnic. Na twoje zaklęcie opadły zasłony między malarstwem i widzem. Nauka, tak dumna i pewna siebie, zaledwie ślizga się po powierzchni tej sztuki. Nikt nie wie jak powstaje brąz. Nikt nie umie zanalizować jego magicznego działania. Ty jeden - poeta, czarodziej - zaprowadziłeś nas do źródeł malarstwa, odkryłeś uroki, jakie te ‘płaskie światy w twardych, rzeźbionych ramach’ narzucają na czło-wieka.”²⁸

O wyjątkowości pomysłu Przyłuskiego pisano również tak:

„Dotychczas udawało się poetom ‘przełożyć’ obraz malarza na wiersz, materiały poetycką wyrazić istotę sztuki któregoś z mistrzów np. Van Gogha (Wierzyński), ale Przyłuski spróbował napisać historię malarstwa. Jeżeli rezultat nie pokrywa się z zamiarem, nie jest to winą poety. Takiej książki nikt nie potrafi napisać, gdyż poezja i historia to dwie różne rzeczy.”²⁹

W *Strofach o malarstwie* widać najwyraźniej, w jaki sposób sceny w nich zamieszczone doprowadzają do świadomości, która stała się podstawą dramatu misteryjnego. Znajomość sztuki, szczególnie malarstwa prowadzi wyobraźnię poetycką do próby uporządkowania literackiego i historycznego. Owa wrażliwość na kształt, kolor i związki człowieka ze sztuką to podstawowa wartość dojrzewających dramatów poetyckich.

Listy z pustego domu

Tom ten przyjęty został z uznaniem. Zauważono i uzasadniono ponownie wartości poezji Przyłuskiego. Dostrzeżono nadbudowę filozoficzną³⁰. Jedynie Jan Bielatowicz³¹ (podobnie jak w recenzji z *Akordu*) powiedział:

„Nie sądzę, aby Przyłuski mógł wiele osiągnąć w poezji filozoficznej i metafizycznej. Z jego wierszy tego typu pozostają tylko obrazy nie myśli.” Jednakże Bielatowicz interesująco określa poetykę autora, opartą na słowie i kulturze. Słowo jest symbolem ustalonego ładu.

To jednak słowo w misteriach jest zwiernikiem kosmosu. Stosunek poety do słowa niepokoił Jana Rostworowskiego³², który odpowiadał na pytanie:

„Co się dzieje, gdy poeta naprawdę stracił wiarę w użyteczność słowa? (...) Przyłuski ‘przeklina mowę’, niezdolną do oddania uczuć i odczuć najprostszych, ale przeklina ją sporym, dobrym i skrzącym się od celnych słów wierszem (...)”.

Marian Czuchnowski³³ dokładniej określa znaczenie kunsztu słowa. Zauważa to, co wielu przed nim i po nim, że w kunsztownie zarysowaną formę wkłada poeta naczelną treść: stosunek do Boga.

Jan Rostworowski w innym tekście³⁴ poświęconym *Listom z pustego domu* pisze:

„Nie przypadkiem mówię tu o Bogu. Poezja Przyłuskiego nie jest zmysłowo bujna, ziemsko niecierpliwa, nie zwija się w pięść żądania, nie wyciąga zachłannych ramion ‘po wszystko’. (...) W obliczu potworności, których byliśmy świadkami, Przyłuski ani nie wybucha gorzkim wyrzutem, ani też nie dobija się o odpowiedź. Z nieśmiałym skupieniem dojrzałości intelektualnej i artystycznego wyrzeczenia się ‘doskonałości’, poeta przedstawia Bogu swoją trudną sprawę:

Ci co chcieli wapnem spoić i smołą
Mury Babel - rozproszyli się -
- Bo nie starczy za wiarę zuchwałość,
Tam gdzie ciało musi pochylić się.

Rozproszeni po całej ziemi ludzkiej
Na dźwięk trąb spod gruzów Jerycha
Rozpaczliwie wołają uczniów -
W nowej mowie - w pomieszanych językach.

Poezja kontemplacyjna, o metafizycznym odchyleniu od ziemi. Poezja nieśmiała. Poezja pełna wątpliwości, czy słowo zdolne jest oddać kształt ziemi i czy potrafi kształt ten unieść dość wysoko, by smutek jego przedstawić łasce Ostatecznego Trybunału”. Podobnie pisali inni, np. Leopold Kielanowski w liście prywatnym³⁵. Ten dodał jeszcze ważne dla mojego wywodu słowa:

„Przemówił do mnie od razu wiersz *O śmierci inaczej*. Jakieś dalekie echo z tamtego tomiku - toruńskiego. Tylko te lata, rozpięte między tymi tomikami, jak skrzydła jaskółki na echu wyryły tu mocno swoje znamię.”

Są to tomiki różne oczywiście, ale łączy je precyzja pewnych wyborów, które nieuchronnie doprowadzały do rozszerzenia i pogłębienia określonych treści w dramatach.

Wiersze

Ostatni tom poezji wydany za życia autora, wtedy kiedy miał on możliwość decydowania o kształcie wydanego dzieła, jest wyborem utworów napisanych do lat siedemdziesiątych. Szeroki przegląd - począwszy od roku 1930 - roku debiutu - zawiera 152 wiersze. Była to okazja, żeby spojrzeć na twórczość Przyłuskiego syntetycznie. Tak jak - można przypuszczać - chciał autor, a i odbiorca mógł wykorzystać szansę.

Ale ukazały się tylko dwie recenzje! Jedna na emigracji³⁶, druga na terenie kraju. Omówię krótko drugą, zarówno dlatego, że należy do nielicznych wyjątków w „zmowie milczenia” na temat twórczości autora *Uprosiłem ciemności* w Polsce, jak i dlatego, że autorka, Katarzyna Greła³⁷ postawiła kilka tez, ciekawych z punktu widzenia dociekań w mojej książce, nad którymi warto się chyba zatrzymać.

Każda refleksja K. Greli była ważna dla czytelnika, który nie miał dostępu do samego dzieła i do jego omówień. Ważne i ciekawe wydają się oczywiste stwierdzenia badaczki. Np. to, że Przyłuski daleki jest od eksperymentów formalnych, że „pisze wiersze proste, jasne, o starannie wyważonej konstrukcji i niewyszukanym słownictwie. [...] Jego metaforyka czerpie przede wszystkim z przyrody. Jest świetnym pejzażystą. Potrafi przekształcić w obraz poetycki każdą porę dnia i roku [...], uczestniczymy w swoistym misterium życia, bardziej właściwe będzie określenie {staje się}.” (s. 103) Pada to słowo, które dla mojej pracy jest kluczem. Wydaje się wszak, że owo „swoiste” decyduje o mojej ostrożności.

Greła mówi poza tym, że Przyłuski czerpie wiele z twórczości ludowej, łączy kulturę z naturą - najczęściej tłem dla tego przymierza jest wieś - utożsamia się z przyrodą, w każdym pejzażu umieszcza człowieka skazanego na byt dla siebie, na swoje myśli. I tu już jest pierwsza poważna wątpliwość. Czytający orientuje się - potwierdzają to recenzje - że cała twórczość Przyłuskiego przesycona jest religijnością - niezależnie, jak byśmy ją badali; czy tylko zewnątrznie, czy w strukturze, czy też w ogólniejszym - metafizycznym kontekście. Człowiek w takim świecie może się oczywiście czuć opuszczony, ale nie żyje tylko dla siebie. Natomiast K. Greła nie zauważa w tej twór-

czości Boga w ogóle. Poza tym to, co ona widzi „czasem [...] rażące [słownictwo] nieprzystające do dnia dzisiejszego czułościowością” - zaskakuje, zwłaszcza że recenzentka nie podaje przykładów i nie wyjaśnia o co chodzi. Pierwszy lepszy słownik języka polskiego zawiera definicję podobną do tej: „czułościowość - przesadna czułość, tkliwość, skłonność do rozczulania się; mdła, efektowana sentymentalność” (s. 346)³⁸. Podkreślam więc, że trudno doprawdy znaleźć wiersz Przyłuskiego, który potwierdzałby słuszność tej uwagi recenzentki.

Katarzyna Grela emigrację uważa za cezurę w życiu i w twórczości Przyłuskiego. Emigracja - według niej - „powoduje pęknięcie w tak wydawałoby się, dojrzałej koncepcji artystycznej” i: „Przyłuski nie potrafi odnaleźć siebie [...] Czuje się obco wśród rzeczy i ludzi [...] Nie rozumie współczesnej sztuki.” Sądzę, że jeśli już szukać cezury, to chyba łatwiej o nią w okresie wojennym, niż na emigracji. O jakim pęknięciu mówi recenzentka? Prawda, że talent rozwijał się, co łatwo zauważyć. Ale gdzie w nim rysa, szczelina? Jak można powiedzieć, że Przyłuski „nie może odnaleźć siebie”, kiedy najwięcej i - w zgodnej opinii współczesnych - najciekawszych utworów stworzył w Anglii? A czy nie rozumie on współczesnej sztuki? Wystarczy przejrzeć teksty jego audycji publikowanych w Radiu Wolna Europa, recenzje w prasie emigracyjnej, przeczytać *Strofy o malarstwie* czy *Leona I*, żeby nabrać pewności, że jest wręcz odwrotnie.

Z tym wszystkim trzeba K. Greli przyznać słuszność, kiedy pisze, że Przyłuski „rzadziej sięga do przyrody [...] Nadal pozostaje świetnym portrecistą.” Autorka jedynej w Polsce recenzji *Wierszy* swoje wywody kończy swego rodzaju napiętnowaniem: „Dla kogo pisze? Jakże wydaje się mały przy zuchwalcu wołającym:

Rozstąpcie się przede mną tylko dlatego -
 że nie jestem kuną
 ani lisem
 ani jastrzębiem drapieżnym
 tylko poetą
 który we śnie karmi głodne pisklęta
 a na jawie pisze wiersze.”

„Dla kogo pisze?” Recenzentka stawia pytania o celowość twórczości poety. Niefrasobliwie zdaje się nie dostrzegać wartości poezji. Błahość jej spostrzeżeń jest uderzająca. Bronisław Przyłuski napisał przecież o wiecznym trwaniu, o nieśmiertelności poezji i poetów: „Poeci umierają po to,/Żeby wyraźnie zaświadczyć,/Że żyją między nami./Umierają, żeby pokazać,/Że każda strofka -/To cztery krople krwi,/A każdy wiersz/To kawał życia.”

Poezje wybrane

Długo oczekiwany tom wierszy ukazał się w kraju w 1987 roku. Wybór to szeroki, dający wgląd w całą twórczość poetycką. Nie potwierdziły się obawy Józefa Łobodowskiego, że radość z wydania w PRL twórczości Przyłuskiego przytłumiona zostanie faktem, „że nie będzie to Przyłuski potraktowany wszechstronnie. Np. *Poemat nielogiczny* drukowany swego czasu w paryskiej „Kulturze”, na pewno do takiego wyboru nie zostanie włączony ani w całości ani w fragmentach. Wyobrażam sobie, że religijne liryki także nie weszłyby do wyboru.”³⁹ Jednak weszły. Książka została wydana starannie. Na okładce podobizna obrazu Jacka Malczewskiego *Św. Agnieszka* i cytowany dopiero co fragment wiersza Przyłuskiego:

„Poeci umierają po to, żeby wyraźnie zaświadczyć
Że żyją między nami...”

Poezje wybrane są pierwszym w Polsce powojennej wydaniem twórczości Bronisława Przyłuskiego. Wybór reprezentuje wszystkie opublikowane za życia poety zbiory. Wydawcy krajowi skorzystali przede wszystkim z ostatniego kontrolowanego przez autora wyboru (*Wiersze*, Londyn 1973), a utwory w nim nie zamieszczone podane zostały według wydań wcześniejszych. Układ jest chronologiczny, oparty na kompozycji książkowych pierwodruków. Pisownię w zasadzie dostosowano do współczesnych wymogów. Uczyniono wyjątek w końcówkach: -em, -emi niezbędnych w rymach. Uzupełniono inter-

punkcję. W wyborze tym pominięto przecież dramaty poetyckie i przekłady Przyłuskiego.

Andrzej K. Waśkiewicz⁴⁰ pisze w swoim wstępie do książki: „Jest to być może decyzja wątpliwa, jednak autor wyboru sądził, że należy przede wszystkim przypomnieć możliwie obszernie lirykę Przyłuskiego.”

Konstatuję brak szczegółowych wyjaśnień określonego wyboru przeglądu liryki. Czytelnik może się domyśla, że jest to sprawa gustu, wiedzy i poczucia odpowiedzialności redaktora, który widzi konieczność uzupełnienia rażącej luki w obrazie polskiej poezji XX wieku. Zauważmy, że z dwudziestu ośmiu liryków z tomu *Badyle* w wydaniu warszawskim znalazło się jedenaście; z *Dalekich łąk* dziesięć (z trzydziestu sześciu); z *Obrony mgieł* dziewiętnaście (w pierwodruku trzydzięści siedem). *Akord* i *Poemat nielogiczny* zostały przedrukowane w całości. Ale ze *Strof o malarstwie* wyjęto już siedem części (z dziewiętnastu), a z *Listów z pustego domu* piętnaście z dwudziestu siedmiu. Co decydowało o wyborze? Pewną wskazówką są słowa autora Wstępu i wyboru jednocześnie⁴¹, który przyznaje, że „/.../ jego sympatie pogładowe i poetyckie tyczą raczej zjawisk odmiennych /.../”. Stąd może uparta dążność do eliminacji wierszy zawierających tkankę natury metafizycznej. To przypuszczalnie w tym wyborze udać się nie mogło; bo jest ona w poezji Przyłuskiego głęboko zakorzeniona - wszechogarniająca świat poetycki - tak obcy twórczości samego Waśkiewicza.

Widoczna jest także próba eliminacji niektórych tematów. Z tego powodu - prawdopodobnie - w wyborze nie znalazł miejsca wiersz *Ojczyzna*, w którym podmiot liryczny wyznaje: „Przepsać, to nasza nowa ojczyzna”. A dlaczego do wyboru nie weszły w całości *Strofy o malarstwie*, tak przez autora starannie skomponowane i dopiero przez całość dające wyobrażenie o zamyśle artystycznym? Nie wiem.

Wyraźną ingerencję cenzury (bez podania podstawy, a podawanie takowej stało się w Polsce znaczącym zwyczajem w latach osiemdziesiątych) dostrzegam w *Poemacie nielogicznym*. W wydaniu paryskim ostatni wers brzmi: „bijące w Moskwie...” Skądinąd cenzor chyba nie zauważył wyraźnej aluzji w wersach poprzedzających, o fałszywym pocie: „/.../ który w durnych płasach /sprzedaje talent

co niedziela /i choć poezję wciąż wydziela /jak pajak nić, jak pszczoła
wosk./żeby opiewał muzę Moskw /z gór Euterpe, z Wróblích Gór/czy
szereg innych mętnych bzdur /za.../...nie wiem za co. /Nie wiem, czy
ich w ogóle płacą. /Lecz żeby spodlec tak, skamienieć /I spleść się
z wrogiem, związać, zbratać, /żeby usłyszeć serce świata /bijące[...]"

Wśród prób syntezy⁴²

Po wojnie trzeba było wybierać między wiarą i zwątpieniem; wybierać włączenie się w rzeczywistość - czy też jej ironiczną negację. Wynikiem był kompromis, którego nie dało się uzasadnić w sposób rozumny, ale który był do osiągnięcia w sferze uczucia. Znaleźć go można między innymi u Przyłuskiego:

„A modliłem się dawniej do poetów
skandowanym, dziecinnyim pacierzem,
a dzisiaj... A co komu do tego -
czy już wątpię, czy jeszcze nie wierzę.
Może w dzieciach, albo kiedyś we wnukach
zaświergoli przez twardą wymowę
jeden rym, co go próżno w koło szukam,
Ojciec nasz, który jesteś - nad słowem.
Bo inaczej nie można mówić do dziecka,
choćby mowa była tylko szaleństwem...” (s. 80)

Niezależnie od takiego wyboru trzeba było decydować się na środki artystyczne, na określone kryteria w sztuce. Przyłuski włączył się do tych usiłowań. Zaczęły się krystalizować nowe kryteria popolitości zjawisk, typowe dla schyłku epok literackich. *Poemat nie-logiczny* Przyłuskiego zawierał ostrzeżenie, w którym dopatrzeć by się można aluzji do środków ekspresji, do niedawna uchodzących za zjawisko dozwolone (choć bardziej popolitych w poezji przedskamandryckiej).

Wybór między wiarą a zwątpieniem, a także wybór środków artystycznych to najczęściej omawiane problemy w próbach syntetycznego spojrzenia na dorobek twórcy *Dalekich łąk*.

Przyłuski był „poetą wdzięczności za życie i niewerbalnej pokory wobec Boga (...) Swoją poezją mówił ciągle Bogu, że świat jest dobry i człowiek - obraz i podobieństwo jest udany.” (ks. Janusz Stanisław Pasierb). Zgodzić się wypadnie, że na tym przede wszystkim polega religijność jego liryki. W każdym przejawie życia zauważa poeta relację wertykalną: człowiek - Bóg; odpowiedź człowieka na Miłość Boga. Są to relacje najważniejsze. Poszukiwanie Boga w postawie człowieka, a nie tylko w naturze, jak chce Piotr Kuncewicz. Postawa człowieka natomiast to życie widziane poprzez dwa bieguny: miłość i śmierć (Kazimierz Sowiński). Łatwo można znaleźć potwierdzenie takiego zdania i z powodzeniem szukać związków z polską poezją religijną i metafizyczną liryką angielską.

Np. wiersze *Po tylu snach* czy *O śmierci inaczej* są wyraźnymi śladami tych powinowactw, gdzie niepokój religijny łączy się „prawie zawsze” (Józef Łobodowski) z tematyką egzystencjalną. Asekuracyjna formuła „prawie zawsze” wydaje się zbędna, gdyż brak jej uzasadnienia. Życie człowieka jest gniazdem niepokoju religijnego. Ale poza tym - według Przyłuskiego - istnieje świadomość, że - jak to wyraził Józef Łobodowski - „teraźniejszość żyje w cieniu wieczności, przemijanie jest świadome swego kresu, myśl o śmierci zaleca się pogodą, bo postępuje jej śladem pokorna ufność.”

Człowiek - częśćka natury - jest w religijnej twórczości Przyłuskiego najciekawszym terenem penetracji. Człowiek jest wkalkulowany w zamysł Boży, dlatego poeta „w każdym przejawie na ziemi odnajduje ślad ręki boskiej i szuka dróg, wiodących człowieka w inne wymiary, w nieśmiertelność. Właśnie wśród przyrody doznaje poczucia wiekuistego bytu.” (Leopold Kielanowski). Siłą skojarzeń przychodzi na myśl zdanie, którego autorem jest ks. Włodzimierz Sedlak: „Nad rzeką Kamienną odnalazł mnie i stamtąd do tej pory uciec już nie mogę, bo wlokę Boga z sobą.” (*Technologia Ewangelii*, s. 35)

Interesującą próbę analizy „arcyfilozoficznego nurtu liryki Przyłuskiego” podjęła Alicja Lisiecka. Według niej Bergsonowski intuicjonizm i Leśmianowski „Bóg - mrówka” ustępują u Przyłuskiego z czasem myśli Kierkegaarda, tajnikom neotomizmu. I już wtedy

bardzo blisko do Marcela i Foresta. U Maritaina znajduje poeta nie tyle koncepcję intuicyjnego oglądania Boga, ile doświadczenia Go przez zjednoczenie z miłością. Lisiecka mówi:

„Nie wystarcza już Przyłuskiemu klasyczna postać tomizmu: Deus qui melius nesciendo; ani egzystencjalistyczna formuła Foresta: Aliquid est ergo Deus est. Szuka upoczywie oprócz tej prostej, zwykłej afirmacji - skomplikowanej świętości rzeczy. Cudu każdego narodzi, obecności Boga w każdym istnieniu, obrony przed nicością, tego, co Etienne Gilson uważa za treść tomizmu pogłębianego. Tego, co nie zawsze dając się ogarnąć intelektualnie, prowadzi nas jednak do Marcelowskiej ‘tajemnicy bytu’ a zarazem do personalistycznego zapytania: ‘co to znaczy człowiek szczęśliwy’.

Tak więc i człowiek jest śladem ręki boskiej. Mało tego, człowiek bywa sam na sam z Bogiem. W chacie, w domu, w chałupce. W klasyfikacji Bachelarda chata czy też chałupka pielgrzyma wiąże się z legendarną chatą prehistoryczną człowieka, z byciem sam na sam z Bogiem, z samą istotą zamieszkiwania. Reasumując przekształcenia tego typu u Przyłuskiego, otrzymujemy łańcuch od pełnego domu - symbolu, rozbitego niecierpliwymi rękoma chłopców, poprzez dom uświęcony wspomnieniami dzieciństwa, poprzez dom sprofanowany, bo zamieszkały przez obcych ludzi, aż do wątej misjonarskiej chałupki, jedynej, która ostała się po wybuchu bomby atomowej. (por. Anna Frajlich-Zajac).

Dla Przyłuskiego dom to konkretny budynek z czarami i porządkiem, w którym jest strych i piwnica, w którym się człowiek rodzi i umiera, ale dom to także miejsce na mapie i przyroda, gdzie można schować się, gdzie Bóg jest w każdym przejawie życia. Człowiek żyje w domu, ale także razem z domem, który się zapala i gaśnie, który nas opuszcza, tak jak my go opuszczamy, nie zawsze z własnej woli. Górne partie domu według Bachelarda⁴³ symbolizują racjonalną strefę życia ludzkiego, dolne natomiast reprezentują podświadomość. Wiersz *Klipa* zapoczątkował tematykę domu, który w późniejszej twórczości nie posiadał piwnicy. Bardzo ważne jest to spostrzeżenie. Prowadzi bowiem do refleksji nad wykorzenieniem współczesnego człowieka, nad jego zagubieniem i rozproszeniem. Anna Frajlich-

Zając rozpatrując ten temat, odwołuje się do Simone Weil i do Czesława Miłosza. A oto cytat z refleksji innego krytyka:

„Głębokie podkłady filozoficzno - religijne” (K. Mochlińska) zauważone zostały przez prawie wszystkich mówiących o poezji Przyłuskiego. Wyjątkiem jest, jak już mówiłem Bielatowicz. Pozostał osamotniony w swoich osądach.

Bóg widziany w naturze i poprzez naturę, poprzez człowieka i w człowieku jest fundamentem filozofii Przyłuskiego poety. Ale i Bóg, i człowiek, i natura tkwią w tęsknocie za wszystkim, co nazywa się wsią, a także wiejskim domem, jego domem rodzinnym, który go wychował i pozostał dlań zaczarowanym objawem życia (por.: Wł. Gunter).

Ów czar najwyraźniej daje się poznać w dramatach misteryjnych (*Pastoralka Maloszowska, Czas pojednany*). Jeśli wieś, to i przyroda. Warto powtórzyć opinię księdza Pasierba: „Jedno jest bezsprzeczne. Jedno przyznawali mu wszyscy: miał absolutny słuch na przyrodę [...]. Przyroda Przyłuskiego jest nie wymyślona. Jeśli jest rajem, to nie tamtym znad Eufratu i Tygrysu. Obdarza ona prostą harmonią, jest to harmonia prosta, nieskażona [...]. Później przyroda ojczysta staje się chłodniejsza, jest to wynik nie tylko oddalenia ale, także dojrzwania, ‘zoosobnienia’. Przyroda jest świadkiem cierpienia.”. Dodam, że jest to sposób ekspresji tworzący odrębny, świat poetycki, w swojej wykładni misteryjny.

Ludowe wierzenia (Zdzisław Bronzel), dziecięcy zachwyt patrzenia na przyrodę ojczystą (Jan Bielatowicz *Proza i poezja*) objawia się w wierszach Przyłuskiego elegijnością (Piotr Kuncewicz; Anna Lisiecka). Jest to wtopienie się w aurę, która powoduje, że Przyłuski jak człowiek pierwotny, nie tylko utożsamia się z łąką, dębami i burzą, ale sam jest elementem przyrody, jak woda morska, jak chmura.

Takie zjednoczenie z naturą wynika z wizji świata (Maria Danilewicz-Zielińska), jaką ma poeta, dla którego polskość miała wartość znaczącą. „Był poetą bardzo polskim, wrośniętym organicznie w ojczysty pejzaż, sentyment i obyczaj (Józef Łobodowski, *Orzeł Biały*).

Mieczysław Giergielewicz pisze, że Przyłuski należy do rodziny guślarzy i zaklinaczy szukających formuł magicznych. Ten jego zabieg służyć ma identyfikacji zjawisk natury i ludzkich odruchów,

w poszukiwaniu swoistego klimatu. A niezaprzeczalnym stwierdzeniem jest, że klimat w literaturze symbolizuje najczęściej stan psychiczny człowieka. Przyłuski wiedział o tym bardzo dobrze. Widać to wyraźnie np. w dramatach misteryjnych (*Leon I, Czas pojednany, Pastoralka Małoszowska*). W tych dramatach żywiołami, które decydowały o klimacie były przede wszystkim woda i wiatr. W liryce natomiast żywioły reprezentuje ziemia. Wynika to z analizy słów kluczy: „Nie jest to ziemia pojęta metafizycznie czy abstrakcyjnie, ale ziemia dotykalna, fizyczna i to, co jest gliną, piachem, ıłem, mułem.” (A. Frajlich-Zajac). Ziemia jest dla poety tkanką liryczną, w której spełniają się sprawy najistotniejsze dla człowieka: miłość, życie i śmierć. Jest „morzem Conrada”, jak plastycznie wyraził się Leopold Kielanowski. Przyłuski szuka słów otwierających dostęp do ziemi (J. Bielatowicz, 1970), na którą składa się i przyroda, i kultura, i historia, i Bóg, którego poeta widzi wszędzie.

Prawie wszyscy recenzenci zauważają umiejętność wyrażania poetyckiego zachwytu przyrodą. Nawet, kiedy nie zastanawiają się, jak to jest zrobione. Tak, jak to jest u Bielatowicza (1970).

Wspomniane dążenie do przekazania własnej wizji świata nie przyniosło ze sobą poszukiwań nowej formy. Dlatego prawdopodobnie trudny jest Przyłuski do zaklasyfikowania (por.: M. Danilewicz-Zielińska). Dla niego najważniejsza była metoda poetycka przypominająca - jak zauważa ks. Pasierb - metodę poetycką Rilkego. Stąd np. potrzebna mu jest między innymi swobodna konstrukcja rytmiczna (ks. Bonifacy Miązek). Przystąpienie na uboczu poszukiwań formalnych zauważone zostało przez M. Giergielewicza, J. Łobodowskiego, K. Sowińskiego, P. Kuncewicza.

O swoim warsztacie poetyckim sporo powiedział sam Przyłuski. Jasno wyłożył artem poeticam w *Przekleństwie mowie*, w *Wierszu*, *Rymach*, *Pieśni o miłości*. Ale najpełniej wyłożył swe zasady w *Poemacie nielogicznym*. Dowodzi w nim, że człowiek winien osiągać prawdziwe poznanie. Najpierw samego słowa, elementów mowy, a potem rzeczy opisywanych; aż do korzeni, poprzez wszystkie pogmatwania związków. Odpowiednio do tego dobiera środki techniczne. W związku z tym proponuję trzy następujące spostrzeżenia:

- 1) Wiersz Przyłuskiego jest zazwyczaj rymowany. Do wyjątków należą: *Wiersz bez rymów*, *Papież*, *Noli me tangere*.
- 2) W wielu wypadkach poeta zachowuje układ czterowersowy. Rezygnuje z niego jednak natychmiast, kiedy wizja poetycka tego wymaga (np.: *Żniwa*, *Poemat nielogiczny*).
- 3) Cechą indywidualną Przyłuskiego jest zdecydowane przechylenie się ku wierszowaniu tonicznemu i strukturze rytmicznej opartej na akcentach (por.: M. Giergielewicz).

„Muzyczność” poezji Przyłuskiego podkreślano wielokrotnie. Próbę zwerbalizowania podjął K. Sowiński: „Tajemnica jego bogactwa polega nie na doborze słów wyszukanych, ale na zestrojeniu zdań jak najbardziej potocznych, które związane są z sobą na zasadzie muzycznego kontrapunktu. Ten sposób prowadzenia - mowy wiązanej - prowadzi do językowej harmonii wyższego rzędu - właśnie poetyckiej.”

Poprzez motyw przezroczyści

Śmierć, sen, Bóg, ziemia, wieś, słowa - klucze w poezji Przyłuskiego złożyły się na spójną całość w kreowanym obrazie świata. Jego interpretacja służy podpatrzeniu kreacji autorskiej, poprzez którą wyłania się podmiot liryczny i jego odpowiednik na płaszczyźnie rzeczywistości. Nie trudno znaleźć taki przewodni mit. Jest nim przezroczyść, przejrzystość. Podążając tym tropem obejmuję niewralgiczne punkty omawianego dorobku; są nimi dzieciństwo - wygnanie i powrót oraz świat w jego wertykalnym wymiarze i historia. Proponuję sięgnąć tutaj do myśli Jean Jacques Rousseau, „(...) który platoński mit wygnania i powrotu skierował ku dzieciństwu, nie zaś ku ojczyźnie niebieskiej.”⁴⁴ Dzieciństwo to czas przezroczyści, który razem z czasem upadku, utraty, czyli dorosłości tworzy życie ludzkie. Podobnie historia dzieli się na dwa okresy: 1) czas pierwotnego życia w naturze i 2) czas zepsucia, upadku (cywilizacja). W powrocie do czystości dzieciństwa przeszkadzają: zastane maski, podjęte role oraz identyfikacja.

„Światłość, przejrzystość, jasność to kraina Jana Jakuba.” Serce przezroczyste jak kryształ nie może ukryć niczego i każdy jego odruch odbija się w oczach i twarzy. Ciałom fizycznym natomiast przezroczystość nadana jest przez płynność. Inne cechy przezroczystości to momentalność, bezpośredniość, uczucie istnienia, odczucia egzystencjalne. Co prawda dla G. F. W. Hegla „transferencja jest zatrąceniem siebie samego, bezpłodną afirmacją swojej tożsamości ja = ja”⁴⁵, ale ja nie mogę nie widzieć u Przyłuskiego znaczącego udziału terminu i pojęcia przezroczystość; jego ogromnej siły tworzącej poetyckie wartości. Oto dwanaście przykładów. Cytowane przykłady pochodzą z *Poezji wybranych*. PIW 1987. Cyfry w nawiasach oznaczają strony: *Obrona mgieł* (67), *Poemat nielogiczny* (105, 112), *Ivy idzie na koncert* (136), *Strofy o malarstwie* (149, 152), *Wiersz* (164), *Sny* (199), *O śmierci inaczej* (211), *Temat muzyczny* (218), *Przekleństwo mowie* (224), *Kto potrafi!...* (240).

Przeanalizować poezję Przyłuskiego poprzez termin „przezroczystość” to poszukać znaczeń, zrozumieć wagę, jaką przykładal do tego słowa, jego rolę w budowaniu świata poetyckiego. Już w pierwszym, z podanych przykładów widać, że przezroczystość ważniejsza jest od nieba, które jawi się pustką, i od ziemi, co jest szarym piachem. Nie jest to przezroczystość uchwytna zmysłami ludzkimi. Przychodzi ona w snach, gdzie skłamać nie można i ominąć trudno. Widać to wyraźnie w śnie Nikodema, w *Czasie pojednanym*, (ale o tym dramacie będzie mowa później). Jest przezroczystość jakby poza nami a jednocześnie w nas, bo sny przecież są nasze. Przezroczystość w nich jest jedyną rzeczywistością, która dzieje się naprawdę. Tylko ktoś taki jak Anastazja, wyrwany przecież z rzeczywistości, widziany oczami dziecka, może być kochany za jej „anielską przezroczystość”, która jest pokorą, miłością. Trzeba dążyć do takiego stanu, tak pisać i układać słowa, aby temat przezroczystości, stawał się klarowny, przejrzysty, bo „kował, młoty, żar to próżnia”. Poeta ma tylko „rozjarzyć loty” „świecącym słowem”. Wtedy można iść w wysokich rejestrach sztuki, tak jak Ivy. Serpenty w powietrzu przezroczyste i drzwi przezroczyste to jest jak muzyka, w której Ivy rozpląnąć się może, to wzniosłość i wesołość, uniesienie. Świat przezroczystoście

tam, gdzie są „Sonaty - barkarole - fuga”. Melodie są pacierzem, a „rozdygotana panienka” tryumfalnie biegnie po „całun święty”.

Przezroczyść pojawia się w poezji, w muzyce i w malarstwie, gdzie ona tak jak zjawia, muza, jak wysłanniczka bogów czyni z piszącego artystę; człowieka wolnego. To ten, który

„W liturgicznym, w magicznym życiu
na rogu, na kości, na korze -
mozolnie, nieudolnie, lada jako
szukał (...) egzorcyzmów i znaków
w krętej linii i w jaskrawym kolorze
przerażony śmierciami i życiem”.

(Strofy o malarstwie Pieśń I, 148-149)

zobaczył moc, w wymiarach metafizycznych poszukiwał spokoju. Chciał już tylko w budowlach i pieśniach po ludzku ucieleśnić „mistyczne pragnienie”.

Dojrzewać to znaczy właśnie przezroczyścieć, bo woda staje się czystsza we łzach własnych i we krwi na mieczu. A kiedy dojrzeje się jak ptaki, którym czas skończy się, powietrze stanie się przezroczyste i przejmie w siebie, do nieskończonego dobra i piękna jeszcze jedną iskrę, która bliższa będzie księżycowi niż ziemi. Księżyc bowiem bywa „przezroczyściejszy od szkła”, jest delikatny, ma subtelny wygląd i zabarwienie. Opisać trudno ten stan, bo słowa są jak „oniemiałe, przezroczyście owady”.

Poeta mówi jasno o ułomności ludzkich słów, które niewiele znaczą w mowie czucia. Dlatego, mimo że (a może dlatego, że) wiatr ma przezroczyście imię, to człowiek nie ma siły, żeby je wypowiedzieć, objąć własnymi zmysłami. „Bo wiatr to jest mowa nieba”, a niebo jest przezroczyścieścią. To wiatr przecież odegra tak znaczącą rolę w dramatach misteryjnych. Ta przezroczyścieść, której antynomią nie jest matowość, lecz noc „ciemna od śpiewu”, ta która jest w sercu żalobników, w ich myślach wąpiących i nierozumiejących. Kiedy jednak „wiatr uderzy w stronę nieba najbledszą” będzie jasność: dom dla przezroczyścieści. Tylko człowiek w nią wtopiony jest szczęśliwy. Przezroczyścieść jest wartością poetycką, a jednocześnie moralną. Poezja widzi rzeczy w jasności, bez przeszkód, bez kłamstwa. Takiego

słowa szuka, żeby nie przesłaniało rzeczy, żeby nie zakłamywało rzeczywistości. Przezroczystość w człowieku i sztuce jest przejawem najwyższego wymiaru moralnego ludzkiego istnienia.

Motyw erotyczności w dorobku poetyckim B. Przyłuskiego

Poeta mówiący o duszy ludzkiej, musiał mówić o Psyche, której Wenus zazdrościła piękności; a gdy w końcu połączyła ją z Amorem, Psyche została obdarzona nieśmiertelnością. To przecież Psyche kochała najbardziej odrażającego człowieka. Sprawił to Eros, bóg miłości.

Zatem mówiąc o erotyczności w twórczości literackiej Bronisława Przyłuskiego, trzeba mówić o miłości. Okazuje się, że to motyw przewodni. Dotyczy on zarówno dramatów, jak i liryki poetyckiej. Także dzieła do tłumaczenia zostały dobrane w zgodzie z potrzebą takiej ekspresji. Przykładów jest wystarczająco dużo.

Wśród cytowanych wierszy motyw ten pojawia się często, np. w: (***) „Rozstąpcie się przede mną...”. Jest to wiersz wyraźnie miłosny, erotyczny. Bóg odgrywa tam rolę sprawczą, ale poeta mówi o czynnościach wszechogarniających jego jestestwo, o uczuciu największym, które spełnia się, staje się ekstazą napięcia i oczekiwania, jest siłą sprawczą dalszego życia, mimo bólu, strachu i łez:

„Zakasałem rękawy
i zanurzyłem ręce w mrowisko
po dwie garście mrówczych jaj,
którymi cietrzewie karmią swoje młode.

I karmiłem pisklę z obu rąk.
Palce mi drżały,
a gardło ścisnęła rzewność.
A pisklę, kiedy się najadło,
odeszło w las.”

Los cietrzewi, jak los ludzki jest przypowieścią o namiętności, ale też przypowieścią o uzależnieniu od sił, które są przeznaczeniem. Los ten jest, jak miłość, którą można zniszczyć przez podłość albo przez rolę, która nie przez człowieka została wskazana:

„A ja dziękowałem Bogu,
 że nie jestem kuną
 ani lisem,
 ani jastrzębiem drapieżnym,
 tylko poetą,
 który we śnie karmi głodne pisklęta,
 a na jawie pisze wiersze.”

Marzenie, które staje się spełnieniem, jest jak gra miłosna, która doprowadza do szczytu satysfakcji: odprężenia i szczęścia.

Motyw ten odnajdujemy również w całym tomie wierszy pod tytułem *Listy z pustego domu*. Tom to wszak o miłości, o pragnieniu zespolenia z ukochaną, która autentycznie istnieje, ale „nie masz jej” w domu poety. Rzewność kojarzy się tu z nieustającą tęsknotą. Tom jest skomponowany precyzyjnie, traktuje o wszystkich uczuciach, które związane są z miłością, z erotycznością. Wyznanie uczucia rozpoczyna się od *Listu*:

„Kiedy odjeżdżasz, ślepnę.
 Topnieje w oczach czarny śnieg.
 Na samym ostrzu szyn
 Ręka twoja majaczy w ciemności.”

Takie jest zapewnienie o uczuciu. Później opowieść o życiu i śmierci, o nadziei. Zaklęcia. Stawanie się innym przejawem życia, jak w wierszu *Hortensja*:

„Palce twoje u rąk i nóg
 Są jak listki ziela w wodzie płynącej,
 I ręce twoje różne są -
 - Prawa i lewa.”

Uczenie się drugiego istnienia, jego akceptacja - oto podstawa wyobraźni podmiotu lirycznego. Jest tutaj zgoda na cierpienie i poświęcenie. Wszystko przesycone zostało bowiem nadzieją:

„Więc wiem, że cię nie poznam nigdy
 Tak, jak ty mnie nie poznasz -
 Bo zakopaliśmy oboje nóż
 Pod krzakiem hortensji...
 żeśmy się bali jego ostrza -
 - Lecz po to, żeby hortensja zakwitła - niebiesko.”

Taki kolor nadziei prowadzi do ocalenia. „Ty jedna ocalałaś”. Tymi słowami kończy się cały tomik.

Zwróciłem uwagę, że nawet w tym pisklęciu cietrzewia jest zapowiedź metafizycznego cierpienia, przez odejście po objawieniu się miłości. Jednakże to nóż wydaje się znakiem łączącym kluczowe strony przeżycia: nóż łączący i jednocześnie jest rozdzielający, tworzący granicę honorową, która staje się rzeczywistością, jak na przykład z mitologii celtyckiej. To wszak kochankowie mityczni położyli się obok siebie: a miecz był zapewnieniem czystości i pewności, że dane słowo nie zostanie złamane. Wierność tajemnicy dwojga kochanków zostanie na zawsze dochowana, tak jak ich tajemnica sama w sobie: wieczna i tylko ich, nawet gdy inni ze zdumieniem ją jedynie oglądają. Nóż jest, jak szyny z wiersza Przyłuskiego, które znikają na ostrzu, a jednak nigdy nie znikną, bo są potwierdzeniem istnienia ukochanej kobiety, nigdy nie odejdą, bo są objawieniem miłości. Jest to wtajemniczenie. Ale jak różne od tego, o którym mówił Czesław Miłosz: „Wtedy przyszło na mnie wtajemniczenie //Bo nie tylko serdecznie lubiły się nasze skóry //I genitalia nasze, jakby dla siebie stworzone //Ale jej sen tuż obok mnie miał nade mną władzę //I jej dzieciństwo w mieście, które śniła. //Wszystko co w niej nieśmiałe i naiwne //I lękliwe w przebraniu pewności siebie //Wzruszało mnie i byłem tak podobny //Aż nie sądząc już więcej nagle zobaczyłem //Dwa moje grzechy: próżność i łakomstwo.”⁴⁶ Jakże różne oblicza ma strach, o którym mówią poeci!

Przyłuski często o erotyzmie mówi metaforycznie; sporo dystansu i żartu. Przykładem doskonałym jest wiersz pt. *Kot*⁴⁷. Bez ko-

mentarza i analizy pozostawić można słowa: „Kot to stworzenie szlachetne //trochę powiedziałbym drapieżne //Zwłaszcza koty bezdzietne //są zmysłowe i lubieżne”. ‘Koty’ przewijają się przez całą twórczość poety, są znakiem rozpoznawczym; zwłaszcza, kiedy tomiki wydawane były przez Stanisława Gliwę, wybitnego założyciela Oficyny Wydawniczej w Londynie.

Poemat nielogiczny

Utwór ten zasługuje na odrębne omówienie z dwóch powodów: ze względu na wartości tematyczne (także formalne), które ułatwiają interpretację całej twórczości poetyckiej Przyłuskiego. A po drugie, żeby wykazać, jak bardzo myśl autora *Obrony mgieł* jest bliska koncepcji *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza. Możemy śmiało domniemywać, że Miłosz czytał paryską „Kulturę”, w której opublikowany został *Poemat nielogiczny* (1949). Nie poddając w wątpliwość pewnego rodzaju wspólnoty pokoleniowej, w której rodzą się takie same myśli i potrzeby artystycznej artykulacji, podkreślam pierwszeństwo Przyłuskiego.

Omawiam *Poemat nielogiczny* w podobny sposób, jak Marek Zalewski zinterpretował *Traktat poetycki*.⁴⁸

Przyłuski, jak wielu innych poetów, stanął po wojnie przed problemem wyboru języka, w którym dało by się wyrazić doświadczenia ostatnich lat. Nie ujawnił jednak takiej ambicji. Ani w takich rozmiarach, ani na takim poziomie artystycznym jak Czesław Miłosz. Bronisław Przyłuski mówił najczęściej o kondycji ludzkiej. Rzadko odwoływał się do konkretnych przeżyć własnych i doświadczeń swojego pokolenia. Mimo to, obaj poeci tak samo oceniają zadania mowy rodzinnej i poetyckiej.

B. P.:
 że mowa to zjawisko - cud,
 które hołubi tylko lud,
 to źródło mowy tak wspaniałe,
 że w śpiewce albo w obyczaju,
 w każdym wioskowym baju-baju

Cz. M.:
 Mowa rodzinna niechaj będzie prosta
 Ażby każdy, kto usłyszy słowo
 Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
 Tak jak się widzi w letniej błyskawicy
 Nie może jednak mowa być obrazem

tkwią najdawniejsze elementy
mowy.
(...)

I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy, ostry świat.
(...)

Nie mamy danych, by sądzić w jakim stopniu poezja Bronisława Przyłuskiego podlegała w czasie okupacji znamiennej dla Czesława Miłosza ewolucji. Ale to właśnie Miłosz, tak jak znacznie wcześniej Przyłuski, posługuje się logiczno - retoryczną budową zdania, które potrafi unieść treść intelektualnego dyskursu i operuje słowem „przezroczytym”.

Aktualność nadają *Poematowi nielogicznemu* cechy traktatowości. Jest on, tak jak *Traktat poetycki* Miłosza, tekstem hybrydycznym, z pogranicza rodzajów i gatunków. To jednocześnie wypowiedź poetycka i krytyczna, metaliteracka. Znajdujemy tam cudze wypowiedzi, jak i ukrytą dialogowość. Język poetycki występuje w funkcji języka dyskursu intelektualnego. U Przyłuskiego dotyczy to przede wszystkim dyskusji o sztuce. Wiele tu cech poezji okolicznościowej i odwołań do życia literackiego na emigracji. A więc - siłą rzeczy - *Poemat nielogiczny* uznać możemy za utwór autotematyczny. Możemy też obserwować jednocześnie zmiany narracyjnego punktu widzenia. Od bezosobowego („Myśląc - dochodzi się do wniosku”, s. 91) poprzez osobowe („Staram się wtłoczyć kilka spraw”, s. 91) do wypowiedzi w imieniu pokolenia („Co drugi z nas to jakiś Hamlet... - Wstrząsów nam nie brak ni podnieceń”, s. 118). W *Poemacie nielogicznym* pojawia się kilka razy odbiorca. „Potem przeczytaj i znów zacieśnij.” (s. 97) - ten fragment kierowany jest do piszących poetów i sugeruje żartobliwe zakończenie:

Kto nie zrozumiał, niechaj wstanie./Za karę w kącie będzie stał./A Panie?/Rozumieć nic nie potrzebują./Panie odczują. (s. 125)

Poeta nie obywa się bez retorycznych pytań i bez cytatów cudzych wypowiedzi, cudzych myśli (np. „O próbie krytyki Pałuby”). Wśród elementów traktatowości nie brakuje też cech dramatu poetyckiego, w którym pojawiają się postaci prowadzące dialog na temat racji poetyckich. Jednocześnie mamy udaną próbę upodobnienia narracji do epickiego sposobu opowiadania. Jest i mowa niezależna, i pozornie zależna. Są także mikroopisy.

To, co Zaleski mówi o Miłoszu, i ja śmiało mogę powiedzieć o Przyłuskim. Poemat jego charakteryzuje się wielością ról literackich podmiotu wypowiedzi, metatekstowością, dialogowością, chwiejnością gatunkową, dyskursywnością, tendencją do imitowania komunikacji nieliterackiej (krytyczność, polemiczność), silnymi związkami z tradycją literacką, kulturową w ogóle i zdolnością do autoanalizy własnej literackości. Jest on wyrazem sprzeciwu wobec bezradności poezji w dzisiejszym świecie. Poezja jest zdolna i uprawniona do wyrażania wszystkich myśli i uczuć, ale musi być jasna, musi być zrozumiana i zrozumiała, musi być sztuką. Z niecierpliwością Przyłuski powiada:

Boże - cóż mówić jeszcze o tym?
 Wszystko, co powiem, będzie błędne,
 Tak jak bym chciał jaskółcze loty
 ołówkiem zamknąć we współrzędne. (s. 113)

Przyłuski, podobnie jak Miłosz, uważa, że poezja powinna uczestniczyć w formowaniu światopoglądu w imię sprostania obowiązkowi artysty. Trzeba mieć nadzieję na spotkanie poety, o którym nie mówi się, że „sprzedaje talent co niedziela” (s. 116) i że nie wysługuje się wrogom. Pomimo, że poezja nie może sprostać rzeczywistości, i że jej nie zastąpi, jest to moralny obowiązek poety.

Pojawiające się w jednym i w drugim tekście mini-recenzje, mini-krytyki historycznoliterackie są przykładami na różnice w widzeniu literatów i filozofów, ale są również dowodem na taką samą potrzebę szukania hierarchii wartości artystycznych i potrzebę wprowadzania oceny.

Czesław Miłosz wszelako wzorem godnego następcy, przypomina ich dwa razy więcej. Przyłuski z umiarem wprowadza do swego utworu oceny i nazwiska wcześniejszych pisarzy. Ale są to często te same nazwiska. Czy jednak podobnie postrzegane? Np. u Przyłuskiego Wyspiański teatr swój wywiódł od Greków, a pozostawił po sobie żal o to, że w „strofie sens rozdwoił” (s. 118), co jest wieloznaczne. Miłosz natomiast kategorycznie obniża znaczenie twórcy *Wesela* ubolewając nad tym, że „nie zostawił [...] pomocy” (s. 11). Oto znamienne cytaty:

B. P.:

A my co tutaj?... Nieśmy wieńce,
 my, potomkowie dam i kupców.
 Bo Shakespeare pisał też dla głupców,
 Ale sprzeczności zwyciężyć
 tak jak Mickiewicz dla Polaków.
 Wyspiański opiewając Kraków
 i bronowickie sute kiecki
 był misteryjny, chociaż świecki
 i bardziej niż Krasicki grecki,
 mówiąc językiem, który stworzył,
 zinstrumentował i zestroił,
 językiem, którym upokorzył
 strofę i strofie sens rozdzielił. (s. 117)

Cz. M.:

Nieprzemóżnej woli był
 Wyspiański
 Teatr narodu widział jak
 u Greków.
 nie zdołał -
 Ona przełamie mowę i widzenie,
 Ona oddaje nas w niewolę dziejów,
 (...)
 Nam nie zostawił Wyspiański
 pomocy. (s. 11)

Przyłuski bardziej niż Miłosz interesował się Leśmianem. Stąd i więcej o nim w *Poemacie* niż w Miłoszowym *Traktacie*, gdzie uwaga dotyczy głębi poezji. Miłosz co do poezji Leśmiana, wyciągnął zaledwie jeden wniosek:

„Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna”. (s. 10)

Przyłuski natomiast poświęcił przeszło sześćdziesiąt wersów życiu i twórczości autora *Sadu rozstajnego* oraz wspomnieniu o nim. Bardzo to osobiste strofy, pełne reminiscencji. Z rozrzewnieniem i smutkiem napisał: „Leśmian miał pisać dramat. Jaśnie-/słowiańskim przepojony mitem,/pszenicą złoty, srebrny żytem/i otoczony niby wstęgą/Zielenią./ Nieludzki bytem i mitręgą./Miał pisać - nie napisał,/zwyczajnie - nie zdążył./Jak pająk po swej sieci,/tak myślami krążył.../Spięć szukał,/przewodniczek grozy.”

W obu traktatach poetyckich mowa jest o współczesnych poetach emigracyjnych: Balińskim, Lechoni, Wierzyńskim. U Przyłuskiego jeszcze o Sułkowskim, Jancie, Łobodowskim. Obaj autorzy wspominają wielu poetów, żeby dać obraz poezji, jej związków i uwarunkowań. Przyłuski sięga przede wszystkim do twórców emigracyjnych, lecz źródeł obaj szukają na przełomie suleci XIX i XX. Poezja jest dla nich mową najpojemniejszą i najbardziej trafiającą do

odbiorcy. Obaj wybierają reprezentantów poezji emigracyjnej i określają typy poezji; zwłaszcza tej doskonałej - zwartej, o znamieniu głębokiej myśli, która jest programowa, bo wytycza szlaki twórczości i jest przykładem świadomości poetyckiej.

Wspólność gatunkowa i tematyczna omówionych tutaj utworów - mimo różnych założeń - ich czas powstania (i druku oczywiście) pozwala na stawianie pytań o inspiracje artystyczne i na wniosek wynikający z odpowiedzi. Bronisław Przyłuski zajmuje ważne miejsce wśród poetów traktatowych, którym Czesław Miłosz zawdzięcza najwięcej.

Non verbum e verbo, sed sensus exprimere sensu⁴⁹

I

Pisarze przebywający na emigracji często podejmują pracę przekładową. Bronisław Przyłuski kilka razy spełniał takie zadania. W kręgu zainteresowań poety translatora znaleźli się wybitni poeci angielscy: James Joyce, Robert Browning, Walter De La Mare, Sachevell Sitwell, Wiliam Rose Benet, Thomas Stearns Eliot, Gilbert Keith Chesterton. Ale największym jego osiągnięciem poetyckim - jak spróbuję uzasadnić - jest tłumaczenie dzieła powstałego w czerwcu 1899 roku: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* Rainera Marii Rilkego.

Przekład powstał - według słów Przyłuskiego - w roku 1940⁵⁰. Jednak dopiero w 1977 ukazał się drukiem w całości⁵¹. O tym i o genezie powstania utworu mówił Przyłuski w audycji Leopolda Kiełanowskiego poświęconej twórczości poetyckiej R. M. Rilkego i przekładowi jego poezji na język polski. Program⁵² dedykowany był pamięci Witolda Hulewicza, który pierwszy przekładał autora *Sonetów do Orfeusza* i pierwszy wprowadził jego twórczość do polskiej świadomości kulturalnej. Nigdy jednak nie podjął się przekładu *Korneta*. Czy przerastało to możliwości poznańskiego twórcy? Czy to był akt pokory w obliczu dzieła wielkiej miary, które stawia tłumacza wobec

Norwidowskiego myślenia, że „kto chce się napić wody ze źródła, musi się pochylić”, maksymalnie przybliżyć przekład do oryginału?

Kilka razy w Polsce tłumaczono *Korneta*. Przekładu filologicznego dokonał Józef Gruber; dźwiękowe przybliżenie do oryginału widoczne jest w tłumaczeniu Stanisława Majkowskiego. Wyraźnie młodopolskie zabarwienie ma Idy Wieniewskiej *Śpiew o miłości i śmierci Korneta Krzysztofa Rilke*⁵³.

Trzy lata później, niż Przyłuski, *Korneta* przetłumaczył Adam Włodek, ale dużo wcześniej opublikował swoją pracę (bo już w 1959 roku pierwszy raz). Podejmuję próbę porównania obu tłumaczeń, z uwydatnieniem różnic i podkreśleniem misteryjności przekładu Bronisława Przyłuskiego, ale najpierw spróbuję odpowiedzieć na pytanie, na ile Rilke jest przetłumaczalny. W jaki sposób udało się - czy się nie udało - stworzyć dzieło przystające do oryginału.

Na ile *Kornet* Przyłuskiego jest przekładem doskonałym? Aleksander Wat⁵⁴ twierdzi, że przekład doskonały to taki, który jest wierny oryginałowi i sam jest doskonałym tekstem poetyckim. I drugie ważne pytanie: Na ile *Kornet* Rilkego jest przetłumaczalny? Stwierdzić trzeba, że należy do grupy utworów najmniej przetłumaczalnych, bo jest to poezja działająca nade wszystko materią fonetyczną. Stąd może decyzja Przyłuskiego, żeby do polskiego przekładu wprowadzić obok rytmu - rymy. To jest jedna z różnic w stosunku do oryginału pisane-go poetycką prozą.

Wysoki talent Przyłuskiego zapewne nie ułatwiał pracy, może nawet ją utrudniał. Świadomość z jak wielkim dziełem tłumacz ma się zmierzyć, obejmowała między innymi trudności wynikające z problemów formy. Rozluźnienie form wymagało od tłumacza subtelności w doborze wyrazów, które mają wydobyć głębię poetycką, swoistą i dla języka niemieckiego, i dla Rilkego szczególnie. *Pieśń o miłości i śmierci* nie należy wszak do poezji tradycyjnej. Nie ma więc problemów ze scalaniem zawartości treściowej ze swoistymi dla każdego języka strukturami.

Zaletą wersyfikacji jest przybliżenie się do wspaniałego waloru poetyckiego - do rymów, gdzie ich filozofia i magia mają decydujący wpływ na kształt artystyczny. Wat mówi, że filozofia rymu jest religijna typu Leibnitzowego i zasada się na wierze w przedustawną

harmonię ostatnich fonemów wersów ze światem znaczeń, a w konsekwencji ze światem rzeczy i zdarzeń. Unikanie rymów w oryginale wynika z rezygnacji z filozofii rymu. Tłumacz uznał jednak, że w jego dziele jest ona konieczna. Dlatego używa czasami rymów. Nie robi tego często, a jeśli już, to jest to rym nieregularny, niekiedy nawet domyślny w rytmie. Zdarza się też mocno zaznaczony, jak np. we fragmencie końcowym:

Ponad wszystko się wzbija
 Wszystko w biegu omija
 (...)
 w pęd i łopot zbrojna
 i nigdy dotąd: - nigdy
 nie była tak dostojna

Przyłuski uważnie wsłuchuje się w magię rytmów Rilkego, które czasami zbiegają się w rymowaniu. Są to najczęściej powtórzenia całych wyrazów, ale także zdarzają się dłuższe fragmenty, które oddziałują na słuchacza magicznie poprzez „rymy” wykrzykiwane jakby w dionizyjskim szale. Na przykład od „Er traumt” do „der Faust”. Wyrazy tam rymujące się: schreit - Barmherzigkeit; Traum - Baum; an - Maun; Leib - Weib; bloss - los; Gruhn-gluhn; graust - Faust. W tłumaczeniu Przyłuski wyzyskał możliwość rymowania zasugerowaną w oryginale. Rym jest najwyraźniej koniecznością wynikającą z natchnienia wszechogarniającego młodego poetę w noc czerwcową. Bronisław Przyłuski natomiast musi liczyć na przypadek albo pracowicie szukać ekwiwalentów słownych.

Pieśń o miłości i śmierci zbudowana jest na rytmie. On decyduje o gatunku literackim. Ma swój aspekt filozoficzny. Jest oddechem i pulsem (cytowane za Aleksandrem Watem). Ponadto jest metronomem sensu, w warstwie utajonej: metafizycznego. Stąd decyzja Przyłuskiego, żeby ułożyć całość w wersy wydaje się bardziej interesująca niż próby Wieniewskiej czy Włodka, które graficznie bardziej przypominają oryginał, ale ciążą przez to ku prozie. Rytm *Pieśni* łamie świadomie ustalony wzorzec metryki narodowej. Dlatego właściwe wydaje się przystosowanie tekstu do prozodii języka polskiego i zastosowanie rymu w imię wiarygodności.

Zasadnicze trudności ujawniają się w materii fonetycznej, w prozodii, w „metasemantyce” i - przede wszystkim - w semantyce. Brak odpowiedników dla wielu słów i wyrażeń w języku polskim wynika ze specyficznych jego właściwości. Np. brak rzeczowników odprzymiotnikowych (poza wyrazami: dobre i złe), mało czasów przeszłych, tak znaczących w przypominaniu i rozpamiętywaniu, „nadmiar” przypadków deklinacyjnych, który jest zaletą w narracji, ale obciąża wiersz. Poza tym w polszczyźnie surowiec fonetyczny jest twardy i szorstki.

Bronisław Przyłuski narrację w tłumaczeniu „Pieśni” poprowadził w czasie teraźniejszym, w funkcji czasu przeszłego. To nadaje tekstowi cechy poetyckie. Podkreślona została intencja autora, która ostatecznie zadecydowała o przynależności „pieśni” do gatunku poetyckiego.

Inną cechą warsztatu translatorskiego Przyłuskiego jest świadomość, że w mowie poetyckiej nie ma synonimów - i ciągła dążność do „przywrócenia wierszowi pełni czystości i prostoty idealnego prawzoru” (por.: Wat). Stąd budowanie hierarchii ważności zadań, jakie stoją przed tłumaczem. Nade wszystko dąży on do wydobycia znaczącej struktury poetyckiej i przekazuje poczucie jedności układu wyrazów, ich znaczeń i emocji. W ten sposób otrzymujemy dzieło jednorazowe, a więc oryginalne.

Bronisław Przyłuski przez wyraźną wersyfikację - aczkolwiek wersy są różnej długości, a całość ma charakter wiersza białego - zatracca część dynamicznego napięcia, które Rilke uzyskał przez wyraźny ruch od poezji do prozy i z powrotem. U Rilkego granica między prozą a poezją jest bardzo płynna⁵⁵. To jednak proza poetycka, którą Wat deprecjonuje nazywając „najlichszą z gatunków”.

Tłumacz wnikając w etymologię wyrazów, pamiętając, żeby nacisk padał na rdzeń a nie na morfologiczne odmiany, zdaje sobie najwyraźniej sprawę, że głębia skrywana w słowach Rilkego jest raczej nieprzetłumaczalna. Dlatego poszukał formy i treści uchwytniejszej od oryginału. Stąd niebezpieczeństwo, którego nie uniknął. Jako świetny poeta uformował *Pieśń* w materii własnej poetyki.

Starał się jednak stale pamiętać o oryginale, starał się do niego przybliżyć. Jak się to udało? Najwyraźniej dostrzeżemy ten problem

porównując dwa współczesne polskie przekłady⁵⁶. Włodek i Przyłuski już raz poddani zostali takiej próbie⁵⁷. Jest to próba specyficzna, bo refleksji poddane zostały tylko treści w języku polskim, bez odwołań do tekstu niemieckiego. Krytyk, Marek Pytasz, wbrew tytułowemu sformułowaniu („Jaki jesteś Krzysztofie Rilke?”), interesuje się tylko przekładami, tymi które podpisali Włodek i Przyłuski. A nie interesuje go to, jak one przystają do dzieła pt. *Die Weise von Liebe und Tod*. Jak można ocenić, czy praca translatorska nie gubi nic z wartości oryginału, nie odwołując się do niego? Przy takiej postawie (i najwidoczniej konieczności) trzeba zostać przy alternatywie: podoba się albo się nie podoba, a to zapewne nie prowadzi do odpowiedzi na pytanie, co Rainer Rilke nazywał pięknem. Co najwyżej prowadzi do konstatacji, jakie wartości dostrzegł i przekazał tłumacz.

Marek Pytasz uważa⁵⁸, że „nawet przy najlepszych chęciach” nie można przekładów Przyłuskiego i Włodka określić jako bliskoznaczne, bo świat w nich kreowany „bywa” obarczony innymi cechami i różni się w realiach. Są przykłady. Przyłuski, według Pytasza, używa złożonej składni, unika imiesłowów, chętnie buduje zdania podrzędne zaczynające się od zaimków względnych, co powoduje wrażenie „rozgadania”. Nadmiernie skumulowane są sensy, które czynią z niektórych fragmentów „rodzaj magmy językowej - zapewne szlachetnej, ale mało czytelnej” (355). Natomiast A. Włodek, jak podkreśla Pytasz, operuje językiem prostym, unika zdań wielokrotnie złożonych, korzysta z równoważników zdań. Jednak podobnie jak Przyłuski bywa niekonsekwentny w doborze słownictwa i archaizacji. Oba przekłady różnią się stylistyką.

Następny problem dotyczy nazywania rzeczywistości. Przekład Przyłuskiego - według Pytasza - sugeruje, że poemat Rilkego jest nieco „wstydlivy”. Świadczyć mają o tym fragmenty zestawione z tłumaczeniem Włodka.

B. P.

I jest nagi, jasny (21)

A. W.

nagi jak święty (43)
 (w tłumaczeniu Włodka, które Pytasz
 omawia jest: „I nagi jest jak święty”)

R. M. Rilke

Und er ist nack wie ein Heiliger.

Zbyt wyrwane z konsytuacji są te fragmenty, żeby można zastanawiać się nad trafnością tłumaczenia. Zacytuję więc cały obraz przywołany przez poetów.

Und nun ist nichts an ihm. Und er ist nackt wie ein Heiliger. Hell und schlank.

I teraz nic go już nie
 osłania.
 I jest nagi, jasny,
 wysmukły.

I nie ma na sobie nic. I nagi jest
 jak święty.
 Jasny i smukły.

Bronisław Przyłuski rezygnuje z dosłownego tłumaczenia. Ustrzec się chce przed spłaszczeniem wizji poetyckiej, przed niebezpieczeństwem, jakie niesie używanie zbitek słownych, które polskiemu czytelnikowi wydać się mogą mało pojemne i mało oryginalne. „Nagi jak święty” narzuca skojarzenie ze związkiem frazeologicznym „Goły jak święty turecki”. Nie ma w tekście Rilkego problemu posiadania, jest tam natomiast wizja wyglądu i stanu duchowego. Obraz młodego, nagiego mężczyzny w scenie miłosnej z Hrabinią, która uśmiechając się, spostrzega strach i niepewność owładniające korneta, zbudowany jest na prostym, ale i wysubtelniającym, doborze słów. U Przyłuskiego człowiek bez ubioru to człowiek nie osłonięty, a nie tak jak u Włodka - nie mający na sobie nic. Nie osłonięty, to znaczy nagi, ale także jasny i wysmukły. Nie „smukły”, jak Włodek tłumaczy przymiotnik „schlank”, ale właśnie wysoki, strzelisty. Słowo wysmukły jest w poezji Przyłuskiego synonimem słowa święty, to znaczy

cnotliwy, sprawiedliwy, bardzo dobry, szlachetny, prawy, wzniosły. U Włodka podkreślona została cecha fizyczna, a nie duchowa.

Jest kornet stojący nago przed kobietą, widziany przez nią, jasny (hell), czyli, jak podaje „Słownik języka polskiego”, pełen światła, słońca, dobrze oświetlony, nie zaciemniony, widny, słoneczny, pogodny, bezchmurny, albo po prostu oznajmujący pogodę ducha, wesoly, szczery, otwarty i życzliwy. Krzysztof w tę noc miłosną, na kilka godzin przed śmiercią jest pozbawiony trosk, szczęśliwy, o twarzy jasnej i jasnym spojrzeniu.

Być nagim to tyle, co być obnażonym, gołym, bez ozdób i bez „szorstkiej kurtki” (rauchen Rock). Przyłuski rejestruje moment, kiedy człowiek przeistacza się z dziecka w mężczyznę. Krótkie wersy: „osłania”, „I wysmukły” dają efekt artystyczny, w którym wysmukłość i osłanianie tworzą spięcie semantyczne. Nie można osłaniać - to jest powód do szczęścia - tego, co pnie się do nieba, tego co jest czyste i Boskie. Te wersy brzmią jak zawołania. A u Włodka topią się w szeroko rozlanej informacji, tracąc swoje funkcje. I mimo, że graficznie przypominają zdania oryginału, mają inny wydźwięk. W języku niemieckim ‘Hell und schlank’ brzmi twardo i wyraziście, a w języku polskim „Jasny i smukły” ma wydźwięk miękkości i zwiewności. Stąd wynika, że poza powodami, o których mowa była wyżej, wybór słowa ‘wysmukły’, ze względu na dźwięczne i wybuchowe „w” jest trafniejszy.

Inny przykład:

B. P.

A.W.

Wszak znaleźli się, aby
sobie tylko czymś nowym
być. (23)

Znaleźli się przecież po to, by dać sobie
nową rozkosz. (47)

R. M. Rilke

Sie haben sich ja gefunden, um einander ein neues Geschlecht zu sein.

Albo:

Powoli zamek gaśnie...
Wszyscy są ociężali:
zmęczeni, albo zakochani,
albo pijani. (22)

Powoli gasną wszystkie światła zamku.
Spoczynku wreszcie: znużeni ko-
chaniem
i winem. (45)

Langsam lischt das Schloss aus. Alle sind schwer: mude oder trunken.

Po niemiecku rozkosz to das Wonne lub das Genuß, natomiast die Geschlecht oznacza: 1) rodzaj, płeć; 2) pokolenie, ród. Włodek wyraźnie też odbiega od myśli oryginału, kiedy mówi o znużeniu ko-
chaniem i winem. Ta uwaga nie dotyczy tylko kochanków, a i spójnik
oder, powtarzany dwa razy, ma tutaj duże znaczenie. W innych tłu-
maczeniach znajdujemy podobne rozumienie jak u Przyłuskiego.
Wieniewska na przykład tłumaczy ten fragment:

„Z wolna przygasa Zamek. Ociężali są wszyscy: ze znużenia, miłości
czy trunku.”

Tłumaczenie Włodka jest najwyraźniej dowolne; ten fragment
nie oddaje intencji autorskich.

Zdaje się, że z tych uwag wynika, iż to nie przekład Przyłuskiego
sugeruje coś, czego nie ma w oryginale, ale to wysiłek translatorski
Włodka zmierza ku przekonaniu, że poemat Rilkego jest „bez-
wstydy” w nazywaniu rzeczywistości.

Pytasz po zestawieniu kilku fragmentów stwierdził, że nie
można powiedzieć, który z tych przekładów jest bliższy oryginałowi.

Na przykład fragment

Einmal die Locken offen tragen und den weiten offenen Kragen und in
seidenen Sesseln sitzen.

został przetłumaczony:

B. P.

Raz loki swobodnie nosić
I szeroki, otwarty kołnierz.
I siedzieć w jedwabnych
fotelach. (17-18)

A. W.

loki kłaść na białym kołnierzu (35)
(Przez Pytasza błędnie zacytowane.
W publikacji, na którą się on powołuje
brzmi to: Włosy kłaść lokiem na białym
kołnierzu.)

Oczywiście - jak się wydaje - braki w tłumaczeniu Włodka można mnożyć i można odpowiadać jednoznacznie, które tłumaczenie jest bliższe oryginałowi, które jest poezją w najdoskonalszym natężeniu.

II

Bronisław Przyłuski w tłumaczeniach z języka angielskiego kontynuuje próbę podjętą w konfrontacji z *Pieśnią* Rilkego. Stara się przekład traktować jako interpretację dzieła, co zgodnie z konstatacją Jerzego Ziomka⁵⁹ zmierza do wyboru rodzaju przekładu. Przyłuski wybierał przekład sytuacyjny (referencjalny, pozalingwistyczny), który zmierzał do zrozumienia wiersza, do wiedzy o przedmiocie odniesienia. Nie znaczy to, że poeta rezygnuje z przekładu lingwistycznego. Albowiem zrozumienie formy i „informacja o komponentach językowych komunikatu” (J. Ziomek) jest postawą wyjściową do odtworzenia funkcji oryginału. Przyłuski nie dąży do kopiowania elementów i struktur. Stara się jednak o wierność w odtworzeniu przesłania poetyckiego zawartego w wierszach. Jest to tym łatwiejsze, że Przyłuski pozostaje w przekładach w kręgu własnych zainteresowań i swojej metody twórczej. Autorzy tłumaczeń⁶⁰ to - w większości - pisarze XX wieku, a ich widzenie świata poetyckiego ma charakter metafizyczny. Słowo natomiast jest w centrum ważności i znaczenia. „Twój duch wędruje miłośniczko drzew//Jeżeli miłość nasza jeszcze żyje” mógłby napisać autor *Obrony mgieł*, a napisał Robert Browning (*De gustibus*). To przecież miłość, śmierć i przyroda najbardziej interesują Przyłuskiego poetę - tłumacza. Nie przypadkiem zaciekała go twór-

czegoś G. K. Chestertona, G. B. Shawa i H. G. Wellsa. W. de la Mare zaintrygował go prostotą i melodyjnością słowa oraz baśniowością wątków z pogranicza jawy i marzenia. J. Joyce wychowany w środowisku katolickim Irlandii niepokoił burzliwym rozwojem swojego talentu, którego punktami orientacyjnymi są: wręcz dziewiętnastowieczny *Gaz z palnika* i - jak mówi tłumacz J. Joyce'a, M. Słomczyński, w dalekiej przyszłości będzie rozumiane nawet - *Czuwanie u Finnegana* (*Finnegans Wake*). Sachaverell Sitwell wraz z siostrą Edith i bratem Osbertem poszukuje do wyrażenia poetyckiego nowych możliwości w języku.

W kształcie semantycznym, leksykalnym i wersyfikacyjnym tłumaczenia spostrzec najtrafniej można znaczenie, jakie translator przykładał do wierności w stosunku do oryginału, do jego zawartości słów, jego cech brzmieniowych (takich jak miękkość, twardość, szum, płynność). Należy więc przyjrzeć się temu na przykładzie jednego wiersza J. Joyce'a i jego tłumaczenia autorstwa B. Przyłuskiego.

Strings in the earth

Strings in the earth and air
Make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet.

Dark leaves on his hair.
All soft playing,

There's music along the river
For Love wanders there
Pale flowers on this mantle

With head to the music bent,
And fingers strying
Upon an instrument.

Bronisław Przyłuski tytuł przetłumaczył: *Struny Ziemi*; brzmi to krótko. Pierwszy wers natomiast utworzył z dwóch członów: „Struny w powietrzu, struny w ziemi.” Przystawienie członów wypowiedzi i wyraźne zaznaczenie istnienia „strun”, i w jednym, i w drugim żywiole, powoduje nastrój tajemniczości. Muzyka istnieje poza instrumentami. One tylko dźwięki porządkują. Ten fragment jest przetłumaczony tak: „Każdą muzykę słodzą.”. Struny są w powietrzu, ziemi, ale także są nad wodą, gdzie „Wierzy z wierzbami się schodzą”. Przystawienie budowy zdania jest wymuszone przez przepisy polszczyzny, lecz służy także budowaniu rymów, o wiele wyraźniejszych

niż w oryginale. W utworze Przyłuskiego są regularne rymy typu a-b-a-b. Stąd na przykład konieczność użycia słowa „schodzą się” zamiast „spotykają” i potrzeba tłumaczenia „willows” jako „wierzby z wierzby się schodzą”. W dalszych fragmentach nacisk położony jest na cechy brzmieniowe słów i ich treść. Uwypuklone są płynność i miękkość. Dwie zwrotki ostatnie zabrzmiały:

Dlatego ta muzyka nad rzekami,
 Że miłość tamtędy chadza.
 Jasnymi kwiaty płaszcz popłami,
 We włosy ciemne liście wsadza.
 W całym najmiłszym graniu
 Głowy ku muzyce nagięte
 I palce w błędnym przebieraniu
 Nad instrumentem.

W poetyckim języku „miłość chadza” ma inne znaczenie niż „miłość wędruje”, jak można by przetłumaczyć słowo „wanders”. Dlatego również słówko „pale” objaśniane jest jako jasny a nie błąd, co w języku polskim kojarzy się z mizernością, z małą intensywnością, a nie ze słońcem, z żywością.

Z leksyki polskiej Przyłuski wybiera trafnie wyrazy i terminy tworzące możliwie wierny substytut. Również wersyfikację podporządkowuje chęci pokazania budowy oryginału. Trzy zwrotki mają po cztery wersy. Co drugi krótszy i trochę przesunięty.

Dbłość o przybliżenie się do tekstu pierwotnego charakteryzuje całą twórczość translatorską Przyłuskiego. Jest ona jednak podporządkowana przesłaniu poetyckiemu. Stąd często inaczej brzmiące tytuły. Interesujący to aspekt twórczości autora *Leona I*.

Zobrazuję te spostrzeżenia następującym zestawieniem tytułów i ich tłumaczeń:

Walter de La Mare	Bronisław Przyłuski
<i>The listeners</i>	<i>Duchy pustego domu</i>
<i>The old men</i>	<i>Starcy</i>
James Joyce	
<i>I hear an army</i>	<i>Słyszalem</i>

William Rose Benet

Night

Sachevell Sitwell

From - Agamemnon's tomb

Noc

Z Grobu Agamemnona

Tylko tytuł wiersza Beneta jest tłumaczony synonimicznie. „The night” jest równorzędne z polskim słowem „noc”. „The old men” natomiast w ekwiwalencji „Starcy” zatracą dodatkowe znaczenie ukryte w grupie: starzy ludzie, czy: starzy mężczyźni, lecz zyskuje przez ujęcie cech określających człowieka starego, sędziwego. Słowo ‘starcy’ jednoznacznie ustawia człowieka w ciągu jego życia i narzuca świadomemu odbiorcy komunikatu, nadanego w języku polskim, skojarzenia z dostojnością, czcigodnością albo ze zgrzybiałością, dzieciinniałością i zniedołężnieniem. Wybór tego wyrazu wydaje się jednoznacznie trafny, i pod względem filologicznym, i w zestawieniu z całością, która kończy się następująco: „Und none lifts a hand to withhold” („I nikt już ręki nam nie poda.”).

Inaczej jest z tytułem wiersza *The listeners*. Utwór angielskiego poety znany jest jako *Podsluchiwanie*. W języku oryginału ‘listener’, w języku polskim słuchacz; a podsluchiwaniec to człowiek podsluchujący. Jest to w mowie polskiej kojarzone z niegodnym podstępem. Bronisław Przyłuski rezygnuje z jednoznaczności prowadzącej do niezrozumiałości i decyduje się na: *Duchy pustego domu*. Autor *Listów z pustego domu* doprowadza tu już w tytule do spięcia poetyckiego. Dom opuszczony przez ludzi, strzeżony jest przez siły spoza jawy. Duchy wraz z ptakami i marami „echo budzą”.

Podobnie interpretować możemy tytuł wiersza J. Joyce’a: *I hear* chce się tłumaczyć jako „ja słyszę”, a „army” to armia. Całość natomiast: ‘słyszę armię’. Przyłuski wybiera z języka polskiego jedno słowo i redukuje tytuł do pierwszej części, opuszczając zaimek ‘ja’, niepotrzebny tutaj, bo i tak związany jest z pierwszą osobą liczby pojedynczej. Pozostało więc: *Słyszałem...*, zgodnie z intencją Poety. Wyraziste to słowo przez nadanie swoistej tajemniczości i wtajemniczenia podmiotu lirycznego, który chce opowiedzieć o czymś, co tylko on wie. ‘Szum’ syczącej głoski ‘s’ współgra z obrazem posuwającej się armii, końmi „brodzącymi w pianie po brzuchy”. Ale także z cichością spowiedzi i modlitwy, która kończy się: „My love, my

love, my love, why have you left me alone?”, „Miłości, miłości moja, czemuś mnie odeszła?”, co nasuwa skojarzenie z Hiobowym: Boże, Boże czemuś mnie opuścił?

Natomiast tam, gdzie i tytuł i cały wiersz oddać można w sposób najprostsz, Przyłuski nie szuka ujścia dla własnych ambicji twórczych, lecz tłumaczy dosłownie. Tak jest z tytułem utworu Sitwella. Dla czytelników z obszaru języka polskiego *Z Grobu Agamemmona* jest artystycznie całością tyle wyraźną, co obejmującą zapowiedź wersów, które następują później; jest zwiastunem tajemnicy ze Skarbca Arteusza i mitu Arteusza. Mitu śmierci i zemsty.

III

Kilka razy wiersze Przyłuskiego były tłumaczone na obce języki⁶¹. Zadbano o reprezentatywność wybranych wierszy. Za takowy uznany został w 1956 roku *Rozstąpcie się przede mną, bo miałem sen* (tł. R. Taborski), a pod koniec życia poety - *Kto potrafi...* (tł. A. Kosko).

Śmierć, miłość, Bóg - klucze do rozumienia poezji Przyłuskiego, nie giną w tłumaczeniach, które są przykładem staranności translatorskiej widocznej w rozumieniu przesłania, jak i w doborze odpowiedników językowych. Zdarzają się jednak próby zatarcia logiki geometrycznego wręcz widzenia wiersza, który w języku polskim brzmi, jak wykład jasno skonstruowany; od przyczyn do skutków. Tłumacz zachował klamrę złożoną ze słów „Rozstąpcie się przede mną”; na początku są założeniem, a na końcu jawią się jako wniosek. Tłumacz nie jest jednak konsekwentny w rejestrowaniu spójników i zaimków, tak niezbędnych tutaj w budowaniu spięć poetyckich. Przyłuski na przykład napisał: „I karmiłem pisklę z obu rąk”, a tłumacz: „I fed the bird from both hands”.

Brak spójnika ‘i’ „oziębła” wiersz, który zbudowany wszak został na „zadyszanej” gonitwie obrazów. Od rozkazu: „Rozstąpcie się”, przez opis działającego podmiotu lirycznego - „Zakasałem rękawy”, „I zanurzyłem ręce” - przez karmienie pisklęcia do dumnego wtajemniczenia: „Rozstąpcie się”. Przede wszystkim jednak poetycko znaczące są pierwsze wersy z dwóch środkowych zwrotek:

„zakasałem rękawy” i „karmiłem pisklę z obu rąk” połączone spójnikiem ‘i’. W innych fragmentach tłumacz docenia znaczenie wyliczania w rodzaju: „i prosiło”, „i zanurzyłem”, „a gardło”, „a pisklę”, „a ja”, „a na jawie”, „ani lisem”, „ani jastrzębiem”.

Dyskusyjne jest również tłumaczenie wersu: „że nie jestem kuną” na: „That was not a marten”, a także rozpoczynanie wszystkich wersów dużą literą, kiedy w oryginale są one zarezerwowane tylko dla wyrazów stojących na początku zdania.

Allan Kosko, tłumacz wiersza *Kto potrafi*, unika takich nieściłości. Ingeruje zdecydowanie w tekst tylko wówczas, kiedy można spodziewać się, że Francuz nie zrozumie realiów. Żeby zatem uniknąć zamieszczania przypisów wyjaśniających, Kosko szuka innych określeń. Na przykład: „tak jak biel w chęcińskich marmurach” przetłumaczył: „Ou la veine blanche qui sillonne le marbre.”

Nieliczne tłumaczenia utworów Przyłuskiego na języki obce mają wspólną - decydującą o wartości wysiłku translatorskiego - cechę. Zdołano w nich uchwycić specyficzną, intensywną jedność języka. Uzyskane jest to przez uchwycenie rytmu wytwarzającego ścisłą zależność - jak mówi Michaił Bachtin⁶² - każdego elementu od akcentowanego systemu całości. Rytm narzuca słowu ograniczenie społeczno - językowe. Uzyskany rytm wzmocnił i skondensował jedność i autonomiczny charakter stylu poetyckiego Bronisława Przyłuskiego.

**DRAMATY
(ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM
DRAMATU MISTERYJNEGO)**

„Szczególne uwzględnienie dramatu misteryjnego” - ta formuła wymaga - tak sądzę - pewnych wyjaśnień. Myślę przede wszystkim o terminie ‘misterium’, który jest różnie rozumiany.

Źródła słowa poszukuje się zwykle w języku greckim: *myein* - zamykać oczy; *mysterion* przechodzi w łacińskie *mysterium* - tajemnica⁶³. Nie wszyscy jednak uznają takie źródła. Na przykład S. Łukasik uważa, że „(...) wyraz *mystere* zda się raczej pochodzić od łacińskiego *ministerium* = służba (*ministerium Resurrectionis*), aniżeli od łacińskiego *mysterium* = tajemnica.” Tak też sądzi Anna Nikliborcowa, tłumacząc *ministerium* jako ceremonię⁶⁴. Nawet jeżeli by tak było, to zmiany semantyczne zdecydowały, że w zasięgu terminu ‘misterium’ znajduje się pojęcie tajemnicy i to nas będzie tu interesowało.

Nazwę ‘misterium’ wprowadzono po raz pierwszy do oznaczenia rodzaju teatralnego w liście królewskim z roku 1402 za panowania Karola VI, w którym to liście była mowa o *misterre de la Passion* i o innych *misterres*.

W języku polskim słowo to nie było znane do XIX w., nie ma go też w *Słowniku języka polskiego* Samulea Lindego. Naukowo definiowano je dopiero na przełomie wieków XIX i XX. Dodać jednak trzeba, że artyści polscy znający język francuski posługiwali się tym terminem o wiele wcześniej. Jeszcze przed Cyprianem Norwidem Adam Mickiewicz napisał w artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich*: „Na początku XVI w. [...] przedstawiano u nas dialogi, misteryje, to jest historyje z pisma świętego i mitologii wyjęte.”⁶⁵ Natomiast Norwid, autor misteryjnej *Wandy* posługiwał się tym pojęciem o wiele swobodniej i śmieiej⁶⁶.

W *Słowniku języka polskiego* J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwieckiego czytamy: „Misterja, nisterya przedstawienia żaków na Boże Narodzenie. Misterje, ów: 1) tajemne obrządki religijne u Greków. 2) [w wiekach średnich] dramaty mające za treść historię męki Chrystusa Pana”.⁶⁷

Współczesny polski badacz, Julian Lewański, tak określa interesujący nas gatunek: „Terminem tym obejmuje się widowiska mające za przedmiot przedstawienie wydarzeń z Nowego Testamentu, Starego Testamentu, Dziejów apostołskich, z niektórych żywotów świętych i cudów przez nich sprawowanych, wybranych wydarzeń historycznych. Są to więc wydarzenia o treści historycznej - przynajmniej dla twórców i widzów owych spektakli takimi się wydawały. Gatunek ten pojawił się w XII wieku. Wiek XIV przyniósł krystalizację ich form i zawartości, wyodrębniono wtedy *miracle*. Najbogatsze *misteria*, ogromnych objętości, redagowano w XV i na początku XVI wieku. Czasy Renesansu oznaczają koniec właściwego rozwoju tego gatunku jako zjawiska twórczego i wnoszącego nowe wartości do artystycznego dorobku Europy.

W wiekach XVI-XVIII *misteria* przetrwały jako rodzaj dramaturgii tradycyjnej i prowincjonalnej; są to przeróbki i uproszczenia tekstów starszych, albo nowo pisane kompozycje czasem przez pisarzy wprawionych. Pewne formy *misteriów* przetrwały aż do XIX wieku w środowiskach wiejskich i małych miastach.⁶⁸ Lewański nie wspomina o formach *misteryjnych*, które rozwinęły się w XX wieku.⁶⁹

Epoka literacka, otwierająca nowy wiek, wiek w którym powstały między innymi dramaty Bronisława Przyłuskiego, stulecie przesyczone różnorodnością myśli i dokonań artystycznych, została już raz poddana oglądowi badawczemu z perspektywy *sacrum*. Powstało opracowanie Truskolaskiej pt. *Młodopolska ekspansja pojęcia 'misterium'*⁷⁰. Autorka skoncentrowała się na pięciu grupach zagadnień. Jako materiał wyjściowy wzięła pod uwagę prace Stanisława Windakiewicza dotyczące teatru średniowiecznego i sławną dyskusję nad przyszłością teatru ludowego w Polsce. Trzecim problemem ją interesującym była recepcja polskiego dramatu romantycznego: *Dziadów* Mickiewicza i *misteriów* Norwida. Odwołuję się do cytatów:

„Charakterystyczne jest coraz mocniejsze nabrzmiewanie tekstów terminologią religijną [Ortwin, Miciński] i wpływ filozofów, w wyniku czego „*Sacrum* zostaje przeniesione z tradycyjnie pojmowanego Boga na bóstwo nieznane - człowieka. Tak wywyższony przeżywa 'misterium życia' [Przybyszewski]”.

Termin ten następnie autorka poddała analizie w części zatytułowanej: „Filozoficzno-kulturowe uwarunkowanie pojęcia ‘misterium’ ” i doszła do wniosku, że na jego kształt największy wpływ wywarli: Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche, Henryk Bergson i Rudolf Steiner. Cytuję:

„Najistotniejszym problemem, który rzutował zasadniczo na kształtowanie się pojęcia ‘misterium’, było zagadnienie transcencji (sacrum) i relacji pomiędzy nią a człowiekiem.” Cierpiący człowiek mógł się wyzwolić z beznadziejności świata albo przez współodczuwanie z innymi, albo przez „ekstatyczne oddanie się sztuce”. Pierwsza droga odsyłała wprost do „kontemplacji męki Chrystusa”, druga przypisuje sztuce niemal sakralną moc działania.

Z zupełnie innego punktu widzenia, ale niezwykle silnie powiązał R. Steiner istnienie i oddziaływanie na siebie człowieka, świata i Boga (antropozofia). Człowiek, jak i cały świat, prowadzi ciągłą walkę ze złem. Chrystus jest ‘boskim praobrazem’ człowieka. Poznanie tego ‘boskiego praobrazu’ jest dostępne jedynie wtajemniczonym; jest to zarazem droga do zwalczania zła. Dodać wypada, że Steiner widział możliwość poznania poprzez dramat, jak pisał Georg Hartmann.⁷¹

Obok sakralności i wtajemniczenia pojęcie ‘misterium’ obejmuje takie elementy, jak wyzwolenie bądź od starej moralności (Nietzsche), bądź od cierpienia (Schopenhauer), bądź wreszcie od konwencji religii statycznej (Bergson). Wyzwolenie łączy się ze spięciem dramatycznym. Elementy ludowe doceniane były przez Wagnera i Nietzschego. Wniosek więc taki, że najważniejsze składowe elementy misterium to: sakralność, wtajemniczenie, wyzwolenie, dramatyczność i ludowość.

Od początku naszego wieku wykrystalizowała się koncepcja nowoczesnego dramatu misteryjnego, od tradycyjnego misterium biblijnego ku misterium ekspresjonistycznemu⁷². Mowa tu właściwie o trzech koncepcjach. Są to trzy modele, które często nachodzą na siebie, przenikają się wzajemnie, stanowią jednak odrębne całości określane tym samym terminem: - model urealniający wydarzenia ze Starego i Nowego Testamentu (misteria biblijne); - model symboliczny; - model ekspresjonistyczny⁷³

W tekstach dramatycznych z pierwszych lat XX wieku, tak jak i później, przez cały czas jego trwania wyraźnie widać podział na dwie grupy, które różnią się nasyceniem tematyką religijną. Są dramaty, które nie wychodzą poza treść Biblii. Istnieją wszak - i one przeważają - teksty, które problematykę religijną traktują swobodnie: dodają elementy społeczne, polityczne i historyczne. Cechą wyróżniającą i chyba najbardziej charakterystyczną jest utożsamianie dramatów symbolicznych z misteriami, z tajemnicą w ogóle. Przykładami takiej tezy są dramaty Bronisława Przyłuskiego. Wypadnie zastanowić się nad realizacją w nich cech gatunkowych, czyli nad rodzajem akcji dramatycznej, charakterem obrazu historycznego, cyklicznością, równorzędnnością postaci, cyklicznością i symultanicznością; oczywiście w grę wchodzi także: cel sztuki, źródła wiary, wzory bohaterów, historyczność obrazów i rodzaj sacrum.

Analizując dostępne mi wypowiedzi na temat dramatów Bronisława Przyłuskiego, określam w mojej pracy zakres zauważonych problemów. Następnie zwracam uwagę na kwestie pominięte, niezauważone albo widziane powierzchownie. Wypadnie mi podkreślić cechy historycznego dramatu poetyckiego, przede wszystkim w *Leonie I*. Spróbuję dotrzeć do istoty religijnych aspektów. Wyeksponuję też zagadnienie symbolu w dramacie.

Omawiając *Pastoralkę Małoszowską* mogę już odwoływać się do interpretacji scenicznej, bowiem ta sztuka, jako jedyna z dorobku Przyłuskiego, doczekała się wystawienia nie tylko w teatrze amatorskim, ale także w teatrze zawodowym.

Zasadne wydaje się także omówienie kontrowersji co do ocen *Czasu pojednanego*, ponieważ zastanawiająca jest rozbieżność tych ocen. Trzeba także szukać odpowiedzi na pytanie, od czego zależą szanse prezentacji scenicznej.

Leon I (opinie)

12 kwietnia 1954 roku Przyłuski pisał do Tymona Terleckiego: „Dotychczas czytała ją [sztukę] jedna osoba. Fragment tej sztuki przerobiony [część IV] wysłałem jako słuchowisko do Monachium. Całość ma około 120 stron, nie ma maszynopisu. Naturalnie, skreślenia pomogłyby całości [...] Pisałem przez pięć miesięcy. Przygotowywałem się do tego przez trzy lata. Ale cóż to znaczy. Nic. Rzecz może być słaba. Bardzo mi na zdaniu pana zależy [...]”. Sześć dni później: „Posyłam „Leona” dziękując za zgodę przeczytania. Zależy mi na dyskrecji. Nie chciałbym, żeby ktoś wiedział, że całość jest gotowa. Fragment ten, co był grany w szpitalu, posłałem do Free Europe. (Jak dotąd bez rezultatu) Tak, że parę osób zna go, natomiast całość jest nieznana (...)”. Piątego września tego samego roku Przyłuski informował: „(...) Okazuje się, że są widoki na druk „Leona”. W tym wypadku trzeba by było wydać kilka funtów na przepisanie - bo przecież jeżeli wyjdzie w wydaniu książkowym, będzie dowolna ilość egzemplarzy (...)”⁷⁴. Zachował się maszynopis „Leona I” z dedykacją: „B. Przyłuski Pannie Barbarze Gaździk z życzeniami Wesołych Świąt. Wielkanoc, kwiecień 1954”. Razem ze sztuką przyszedł list, w którym poeta pisał między innymi: „Posyłam ci „Leona”. Pracowałem tak, żeby go skończyć przed świętami. Tak, jak Ci pisałem, przez jakiś czas nie mogłem pisać. Ale się wziąłem w garść i skończyłem. Posyłam Ci całość [...]. Wiedz, że sztuka jest napisana dla Ciebie. Gdyby nie Ty - to na pewno palcem bym w tym temacie nie ruszył [...]”.

Wiemy zatem, kiedy dramat powstał, kto pierwszy go czytał; wiemy też, że marzenia o wydaniu książkowym pozostały tylko „widokami na druk ‘Leona’”. Jednakże fragmenty ukazały się już w roku 1954⁷⁵; Jan Bielatowicz pisał 13 września do Bronisława Przyłuskiego: „Ponieważ był Pan łaskaw zgodzić się na przedruk urywków w ‘Życiu’, proszę mi jeszcze przypomnieć, co wziął Grydzewski, gdyż uszło mi to z pamięci.” Jest w tym liście krótka opinia o dramacie. Przytoczę ją w części: „‘Attyle’ przeczytałem. Jest to piękny dramat, a najpiękniejsze w nim są ‘partie’ liryczne. [...] Leon nie przekonuje mnie, a moc człowieka zastępuje w Pańskim dramacie ‘Leus [czy raczej Deus] ex machina’. Wolałbym w pańskim

dramacie walkę serc i mózgów, a odnajduję tylko konflikt charakterów i namiętności.”⁷⁶

Tej pierwszej prezentacji *Leona I* towarzyszył sukces, jak świadczy o tym artykuł w „Orle Białym”⁷⁷. Mamy w nim nie tylko próbę zapisu krytyczno - literackiego, ale także świadectwo pierwszych reakcji publiczności emigracyjnej:

„Bronisław Przyłuski zadał kłam teorii, że warunki emigracyjne przeciwne są powstaniu rzeczy zakrojonych na wielką miarę [...]. W pięcioaktowym utworze scenicznym rozgrywającym się na dworze cesarskim Walentyna w Rzymie i Rawennie i w obozie Attyli, autor wprowadza dwadzieścia kilka postaci i kilkanaście odłon, co stwarza, że pod względem widowiskowym rzecz nadaje się szczególnie do realizacji filmowej”. Warto już tutaj uwydatnić, że pomysł realizacji *Leona I* w filmie nie raz podejmowano w krytyce. Antoni Pospieszalski powiedział wprost: „Nie sądzę, by ten bogaty fresk dał się należycie zrealizować w teatrze. Ale choćby ze względu na bogaty element wizualny jest to w gruncie rzeczy znakomity scenariusz filmowy. Może się tym zainteresuje jakiś Wajda albo Zanussi?”⁷⁸ Inny krytyk pisał o tym wszechstronniej w „Orle Białym”:

„Jeśli jednak za punkt wyjścia wziąć tekst pysznie wierszowany, o bardzo plastycznie postawionych postaciach i pełen akcji dramatycznej, to sztuka ta leży na linii najlepszych tradycji polskiego teatru monumentalnego, idącej od Słowackiego, poprzez Norwida do Wyspiańskiego. Utwór Przyłuskiego oparty jest o głęboką znajomość epoki, zaś do napisania pobudziło autora podobieństwo do czasów współczesnych.”

Ta uwaga wydaje się interesująca tym bardziej, że Przyłuski już wtedy pracował nad *Czasem pojedyńcym*, nad problemem czasu, który stawia pod znakiem zapytania zasadność podziału historycznego (powrócę do tego w analizie utworów).

Już w roku 1954 nie było wątpliwości, że „Leon” jest dziełem niepospolitym, że należy dotrzeć z nim do jak najszerszego kręgu odbiorców. Autor oznaczony kryptonimem (n) w cytowanej recenzji pisze:

„Jako utwór o znaczeniu ogólnoludzkim, podkreślający konkretny wypadek historyczny ‘cudu’ zwycięstwa ducha nad siłą mate-

rialną, powinien on dotrzeć nie tylko do świadomości ogółu polskiego, ale również do całego Zachodu. Może znajdzie się tłumacz, który nie cofnie się przed trudem przełożenia tego utworu na jeden z języków światowych. Zebrani na wieczorze słuchacze licznymi oklaskami dali wyraz uznania i podziwu dla nieprzeciętnego dzieła pisarskiego. Obecność licznych przedstawicieli kół aktorskich i reżyserii teatralnej świadczy o zainteresowaniu utworem, którego udostępnienie widzom polskim będzie możliwe, jeśli uda się pokonać przeszkody natury finansowej, związane z jego wystawieniem na scenie (...)”.

Nie „udało się pokonać” tych przeszkód i nigdy nie wystawiono ani *Leona* ani *Czasu pojednanego* na scenie. Próbowałem już mówić o sytuacji dramaturga na emigracji.⁷⁹ Szerzej ten problem ujęła Dobrochna Ratajczakowa.⁸⁰

Na emigracji przypomniano sobie o Przyłuskim w latach 1963 i 1965, kiedy to Przyłuski otrzymał nagrody w konkursach na sztukę dramatyczną. Pierwszy z wymienionych rozpisany został dla uczczenia 20-lecia Ogniska Polskiego w Londynie i 20-tej rocznicy powstania pierwszego teatru polskiego na uchodźstwie. Jury (Stanisław Baliński, Irena Brzezińska, dr Leopold Kielanowski, dr Zygmunt Nowakowski, ‘przewodniczący’, Krystyn Ostrowski, Witold Sikorski, dr Tymon Terlecki) rozpatrzywszy 44 nadesłane sztuki przyznało nagrody: Antoniemu Cwojdzkiemu za *Hipnozę* i Bronisławowi Przyłuskiemu za *Leona I*. Druga nagroda przypadła w Konkursie ZASP-u za *Leona I*, a Nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Teatru w Londynie otrzymał za *Czas pojednany*. W roku 1975 w „Wiadomościach” ukazał się fragment pt. *Powrót Leona*. Warto zaważyć, że Jan Ostrowski w *Literaturze polskiej na obczyźnie 1940-1960*⁸¹ o *Leonie I* napisał cztery zdania. Przytaczam je w całości:

„Jednym z nich jest wielki pięcioaktowy dramat historyczny, pisany wierszem *Leon I*, zbudowany dookoła spotkania wielkiego papieża z Attylą. Fragmenty jego były odczytane na wieczorze autorskim w ‘Ognisku Polskim’ w Londynie. Z uwagi na panoramiczne ujęcie tematu, dostosowane raczej do filmowych środków widowiskowych, niż do sceny klubowej, utwór nie mógł być wystawiony przez żaden teatr emigracyjny. Leży on na linii tradycji polskiego teatru monumentalnego i jest głęboko przepojony elementami religij-

nymi". Aż pięć zdań o *Leonie I* znalazło się w artykule Leopolda Kielanowkiego pt. *Słowo i ciało*.⁸² Mowa tam przede wszystkim o fabule, ale jest także sformułowanie otwierające perspektywę na wymiar dramatu: „Wiersz utworu oddaje swoją zmienną rytmiką koloryt epoki i przekazuje niemal kosmiczną aurę poematu.”

Poważne omówienie *Leona I* znalazło się w „Słowie wstępnym” Leopolda Kielanowskiego do *Dramatów*⁸³. Nowością w stosunku do cytowanych wyżej opinii jest w nim zwrócenie uwagi na ideologię mistyczną i metafizyczną: religijność - katolickość, stwierdzenie, że jest to teatr sacrum:

„Zadziwiająca jest forma tego poematu, wysnutego z bizantyjskich mozaik Rawenny. Tutaj dotarł Poeta do dna rozumienia świata, który jest dlań tylko znakiem Boga. Stąd jego podskórna, zmysłowa religijność przemieniła się w mistycyzm, bliski wyznaniom św. Teresy, św. Jana od Krzyża i św. Elżbiety od Trójcy Świętej, którym usiłował nadać poetycką formę w swych przekładach. W poemacie o Leonie I postaci cesarza Walentyniana, Herakliusza czy Honorii wydają się zdjęte z absyd bazylik Rawenny, z San Vitale, z Mauzoleum Galii Placydii, a zwłaszcza z San Apollinare Nuovo. Są jakby przyprószone złotem ich kolorów. Złotem tym prószy w i a t r (podkreślenie moje - MAD) albo raczej wicher kosmiczny, będący mistycznym łącznikiem poszczególnych obrazów poematu. I rytm wiersza 8-mio lub 9-cio zgłoskowego wydaje się być unoszony wiejącym wiatrem, niosącym złocisty pył bizantyjskich fresków. Rytm ten przywodzi na myśl wiersz dramatów mistycznych Juliusza Słowackiego, czy to będzie parafraza ‘Księcia Niezlomnego’ Calderona, czy ‘Książę Marek’, czy ‘Sen Srebrny Salomei’. W każdym razie należy do tego samego rzędu zjawisk literackich opartych o głębokie przeżycia mistyczne.” (s. 15-16).

Wiatr, który niesie złocisty pył, wicher kosmiczny, wiatr prószący złotem. Czy te ślady prowadzą do zrozumienia dramatu?

Do powyższego przeglądu wypowiedzi dorzucić trzeba jeszcze nieliczne recenzje, które ukazały się po opublikowaniu *Leona I*⁸⁴. Autorzy ich zgodnie podkreślają, że dramat Przyłuskiego jest dziełem wyjątkowym. J. Poray-Biernacki: „Nie sądzę, aby tworząc słabą sztukę o Nikodemie i później pisząc świetnego ‘Leona I’ myślał o katoli-

cyzmie⁸⁵; M. E. Cybulska: „Dramaty Przyłuskiego nie są zwykłymi sztukami przeznaczonymi na scenę lub dla radia. Są to utwory magiczne, nieomal ‘zjawiskowe’ ”; W. Netter: „Dramat drugi - ‘Leon I’ przez krytyków uznany za prawdziwe arcydzieło, który miejmy nadzieję, doczeka się w najbliższym czasie realizacji scenicznej [...]”; A. Pospieszalski: „Dwa dramaty zawarte w tym tomie są tak różne jak niebo i ziemia, jeden bardzo dobry, drugi bardzo zły [...] Za to z entuzjazmem i wdzięcznością przyjmuję drugi dramat pt. ‘Leon I’, dźwięczący poetyckim słowem wierszy Przyłuskiego [...]”.

Jeszcze słów kilka o recenzji pt. *Tryumf i porażka Bronisława Przyłuskiego*. Autor, Janusz Poray-Biernacki, dostrzegł w *Leonie I* kilka elementów, obok których nie można przejść obojętnie przy analizie utworu. Pisze on między innymi: „‘Leon I’ jest napisany przeważnie ósmio - lub dziewięciozłogowym wierszem, którego rymy i asonanse pojawiają się w sposób naturalny jak grzywacze na falach pięknego rytmicznego słowa”.

Następnie: „W obrazach I i II wprowadził autor nowość: anonimowe głosy ludu i Rzymian; zastępują one chór grecki ilustrując tło mającej nastąpić akcji, ale o niej bezpośrednio nie mówiąc. Dlatego Przyłuski nazwał je z grecka parabazami [...] Wszystkie czołowe postaci dramatu są pełne, tętnią życiem, mówią osobistymi językami. W obrazie I nie zabraknie szekspirowskiego teatru w teatrze [...]”.

Barbara Gaździk (co prawda na temat twórczości Przyłuskiego niczego do druku nie dała) jest uważnym i spostrzegawczym czytelnikiem wszystkiego, co autor *Leona I* napisał. Mówi ona między innymi: „Przedmowa cała bardzo dobra i ciekawa, ale raczej czysto historyczna? - nic o dramacie poetyckim. Choć może i racja, bo mówiłeś, że ‘Leon I’ to nie dramat (Nigdy nie wiem, co to słowo znaczy po polsku, ja to nazywam po angielsku, tj. każdy utwór sceniczny). Pomyśl nad tym słowem może OPOWIEŚĆ - czy znaczy temat czy tak nazywasz ‘Leona’ jako całość. Nie dramat? Nie obraz sceniczny tylko opowieść? (...)”⁸⁶

Pod uwagami pani Barbary Gaździk Przyłuski dopisał własną ręką:

„Gdyby mnie ktoś spytał po co napisałem ‘Leona’ odpowiem za Norwidem - ‘na pokrzepienie ducha’.”

Leon I (historia i ogład ogólny)

„Dla humanisty każdy dramat to samoistne światło, olśniewające i życiodajne jak słońce, a nie lada lampką oświetlająca drogę uczonemu badacza, zmierzającego zdecydowanie znikąd donikąd, z mroku dziejów w mrok dziejów.

Humanista czyta tedy dramaty w zupełnie odmienny sposób niż historyk czy teoretyk. Jego lektura przypomina czytanie uprawiane przez ogół wspólnoty duchowej, w której żyje. Celem jego wysiłku nie jest bowiem prawda naukowa (z reguły okazuje się ona hipotezą, której nie sposób zweryfikować), lecz mądrość przekazana przez człowieka - człowiekowi. Dla humanisty, jak dla każdego odbiorcy sztuk dramatycznych, dramat jest otchłanią uczuć, myśli i namiętności ludzkich. W dramacie rozbrzmiewa płacz i śmiech, kwitnie oszustwo, zdarzają się zwycięstwa, zabójstwa i śmierć. A humanista jak każdy widzi, pyta o sens tego wiru namiętności i cierpień, który nazywa się życiem. Nie jest to pytanie uczonego. To jest pytanie bezradnego i udręczonego, ale spragnionego światła człowieka. Jak każdy człowiek, humanista upada pod ciężarem najprostszych pytań i szuka na nie odpowiedzi u zmarłych przodków.”⁸⁷

Te słowa Ryszarda Przybylskiego wyznaczają trop mojego rozumowania. Interesuje mnie pytanie o mądrość przekazaną nam przez autora *Hioba, Pastoralki Małoszowskiej, Czasu Pojednanego i Leona I*. Ale chcę spytać tak, żeby nie posądzono mnie o zmierzanie znikąd donikąd, z mroku dziejów w mrok dziejów. Spytam o wartości *Leona I*, o sens przesłania autorskiego. Aż - i tylko - o sens.

Autor określając czas akcji podaje:

„Rzecz dzieje się w połowie piątego wieku po narodzeniu Chrystusa, w Italii.”⁸⁸ (s. 153)

Niektórzy piszą tak, jak autorzy *Dziejów Świata* (Warszawa 1981):

„452 n.e.

Hunowie pod wodzą Attyli zaatakowali północną Italię i skierowali się na Rzym. Po przyjęciu okupu Attyla wycofał się za Dunaj.”

Dziwne to, i bardzo honorowe, że Attyla stojąc przed bezbronny, bo zdradzonym i skorumpowanym Rzymem, zadowala się drob-

na częścią tego, co mógł łatwo zdobyć. Przecież zaledwie trzy lata później, w roku śmierci Walentyniana, Rzym został zdobyty i złupiony przez Wandalów pod wodzą Genzyryka. Przez tego samego Genzyryka, który 26 lat wcześniej łupił Hiszpanię, Afrykę, który założył swoje państwo ze stolicą w Kartaginie. Nie było ucieczki przed barbarzyńcami: był tylko ten nadzwyczajny okres, w którym Leon I - papież przelamał los na miarę antyczną. Na gruzach upadającego cesarstwa rzymskiego wyznaczył drogę miłości, zrozumienia i Wiary. Wstrzymał zło. Na krótko, to prawda. Ale cel został wskazany, jako jedyny nie przynoszący śmierci, jedyny zgodny z wolą Boga.

Podkreślam, że taki temat nie mógł być obojętny człowiekowi, który przeżył najazd współczesnych barbarzyńców, który przetrwał zamęt niwelujący pojęcia dobra i zła. Obóz polskich oficerów, w którym przebywał Bronisław Przyłuski, znajdował się w Murnau; poeta wiedział przy tym o innych miejscach kaźni n.p. Kozielsku, skąd nie było ziemskiego wyzwolenia.

Przyłuski bardzo starannie przygotowywał się do napisania *Leona I*. Świadczy o tym list Jana Tokarskiego do poety:

„Londyn, 2 V 1952

[...] A teraz Leon I i Attyla: Philip Hughes - History of the Church. Volume II. The Cambridge Medieval History. Planned by J. B. Bury. Volume I. Bury był największym z mediewistów angielskich, doskonały znawca zwłaszcza dziejów Bizancjum i wydawca krytycznego opracowania „The Decline and Fall of the Roman Empire”, które też Panu gorąco polecam, zwłaszcza w opracowaniu Bury'ego, zdaje się, że 1923 roku. Chodzi oczywiście o Gibbona, który jest wprawdzie przestarzały, ale jego dzieło należy do paru światowej sławy arcydzieł historiografii. [...] To też spotka się Pan u niego z przeświadczeniem, że ludzie ‘z religią’, to albo obłąkańcy, albo faryzeusze. Gdyby Pan jednak tam nie zaglądał, to wspomniany I tom „Cambridge Med. Hist.” da Panu wiele. O Attyli jest tam mowa na wielu miejscach, zresztą na końcu tomu jest indeks. Jest też interesująca powieść o Attyli pt. „Attila”[...].”

Leon I. Poemat sceniczny w pięciu obrazach poprzedzony został mottem z Norwida:

„Wielkim jest człowiek/Któremu wystarczy/Pochylić czoła./Aby bez włóczni w ręku i bez tarczy /Zwyciężył - zgoła!”

Bronisław Przyłuski stworzył dramat ogromny i w aktach zatytułowanych: *Rawenna, Honoria, Rzym, Attyla i Powrót Leona* pokazał świat chylący się ku upadkowi; i na tym tle zaistniał papież, przedstawiciel tego świata, który od pięciu wieków po Chrystusie był epoką nadziei.

W dramacie pomyślanym z autentycznym rozmachem występuje przeszło trzydzieści postaci; od zapisanych przez historię: tytułowego Leona I, Walentyniana, poprzez Eudoksję (żona), Honorię (siostra cesarza), Attyle, Aecjusza - aż do Wady - gladiatora, Starca i anonimowej Służby, świat ten ujęty został w dramatyczną klamrę. Dramat otwiera i zamyka scena uliczna - w początkowej partii w Rawennie, na końcu, w Rzymie, dokąd papież powrócił po udanej misji. Ale autor w obu scenach ma jednakowy stosunek do ludu, który komentuje i który boi się; strach ma różne stany, lecz to ten sam „papiererek lakmusowy”.

Zwróćmy uwagę na te szeptane i wrzeszczane dyskusje w prologu (s. 156-158):

Głos 3

A ja wam mówię, niedaleka
Ta chwila - kiedy duński tatar
Uderzy w nas, bo ponad nami
Od śmierci cesarzowej matki
Miecz Damoklesa wisi groźny

Głos 1

Podobno bardzo zakochana
Głos 4
W kim, w kim? Powiedźcie!

Głos 2

Ale Honoria, wykapana
Galla Placydia - jak pamiętam
Gdy cesarzowa była młoda
Te same oczy i uroda...

Głos 2

Lepiej nie gadać teraz o tym.
Napytać sobie można biedy.

Głos 4

Człowiek już nie wie gdzie i kiedy
Może coś rzec. Ech! Takie czasy.

W „Epilogu” zaś strach został przewyciężony (s. 358-359):

Głos 10

Po co nam cesarz teraz?

Kobieta 2

Po nic.

Głos 3

Ciszej, jeśli wam jeszcze miła głowa.

Kobieta 2

A co mi tam? Dzisiaj się chowa

Cesarza, a na miejsce jego

Ojca będziemy mieli

Głos 2

Papę.

Lud płacze, ale również wiwatuje. To jest ich zwycięstwo. Wykorzystana została w ten sposób możliwość wypowiedzi z zewnątrz, spoza murów, za którymi dzieje się akcja, gdzie rozstrzygają się sprawy osobiste i publiczne. Ten zabieg dramaturgiczny umożliwia wprowadzenie czytelnika w akcję. Mamy tutaj zapowiedź wszystkich wątków: a) powrót cesarza, b) myśl o przeniesieniu stolicy do Rzymu, c) opis sytuacji politycznej.

A oto przykład budowania napięcia w czasie wizyty posłów rzymskich w obozie Attyli. Rozmowa wkomponowana została w starannie zarysowany mikrokosmos (s. 330). Atmosfera napięcia wzmagają się, gdy „Bard śpiewa stojąc przed krzesłem Attyli:

[...]

Idzie hetman - na niebie łuna

I zdobywa - na niebie łuna

Poi konie - na niebie łuna

Odpoczywa - na niebie łuna

Konia dosiadł, buławą zatoczył,

Świat się we krwi czerwonej ubroczył.

Konia wstrzymał, buławą pokazał,

Całe niebo czerwienią zamazał.”

Zainscenizowane dla gości widowisko przeradza się w zatrważające misterium grozy i w bezlitosną satyrę na porządki panujące na dworze cesarskim, s. 333-334:

Błazen

Salve Hunnis victores

Et Romani pokores -

Cum autoritatis gratie

Damy verum relatie.
 Sakum, pakum
 Cztery wiatrum
 Odegramy theatrum -
 Historium unum rzewnum
 Historium unum unikum,
 Jak się raz cap ożenił
 Za stodołą na śmietniku.
 (Cap podskakuje z radości)

Błazen 2-gi (śpiewa)

Jedna siostra miała brata, miała brata,
 Co ją gwałtem chciał wyswatać, chciał wyswatać,
 Wziął jej pierścień z białej ręki, z białej ręki,
 Bo to brat był bardzo prędki, bardzo prędki.
 Wziął jej pierścień posłał komu, posłał komu,
 A sam z siostrą czekał domu, czekał w domu.
 Aż posłowie przyjechali, przyjechali
 I pierścione pokazali, pokazali.

Pan zobaczył co za pierścień, co za pierścień,
 Kazał posłów wygnąć wiechciem, wygnąć wiechciem
 I pierścionka nie powrócił, nie powrócił,
 Tylko do śmietnika wrzucił, - wrzucił, wrzucił.

(Przy ostatnich słowach błazen wyrzuca pierścień, cap wrywa się i połyka pierścień, kłapiąc z zadowolenia. Nagle dostaje boleści. kładzie się i stęka. Zebrani ryczą ze śmiechu”).

Posłowie są przerażeni i obrażeni (Trygencjusz: „Błazny bez serca, bez sumienia”; Genadiusz: „Nieszczęsna dziś już nasza doła!”). Tylko Papież nie traci nadziei, s. 334:

„Leon

Nie szczędzi Bóg upokorzenia -
 Lecz niech się dzieje Jego wola.”

W ten sposób odsunięta obawa, nadaje Leonowi wymiar niezwycięzonego wysłannika Boga. Takim zastaje go Attyla. Rozpoczyna się rozmowa o miłości, o słowie jasnym - prędkim, „Jak błyskawica i jak piorun” (s. 338), o Chrystusie: cytuję Leona, s. 339 i 341:

Cesarska żądza nie jest wszystkim,
Bo idą czasy rządów ducha
I kto słów Bożych nie posłucha
Ten zginie.
(...)
Jestem posłem innych światów.

Zbliża się moment monologu Leona, który ma decydujące znaczenie dla dalszej akcji, s. 345:

Wróc skąd przyszedłeś i tam nowy
I odrodzony w swoim kraju
Kładź fundamenty pod królestwo,
W którym szczęśliwi żyć będziecie
Ty i synowie twoi, - wnuków wnuki
I nie lekceważ tej nauki!
Zaklinam cię! Dla dobra ludu
Co rządzisz nim. I dla Twojego
Dobra [...]
Bóg przebaczyć
Może i tobie, jak przebaczył
Łotrowi - co się wczas nawrócił. Amen.

Rozwiązanie jest następstwem siły przekonywania Biskupa, o czym on sam powiedział, s. 347:

„Słowo nie moje było, jeno Pana.”

Papież Leon I stał się jednym z tych pielgrzymów, którzy sens swojego życia widzą w niesieniu ludziom słowa - tego centrum wokół którego zbierają się zalęknieni i zagubieni mieszkańcy Ziemi.

Symbol w *Leonie I* **(zależność konstrukcji od kluczowych stron przeżycia)**

Bronisław Przyłuski bardzo chętnie posługuje się symbolami, które prowadzą w prostej linii do dramatu poetyckiego. Symbol przede wszystkim decyduje o rytmie utworu, uzasadnia obecność wiersza. A wiersz - jak mówił Eliot - „musi się usprawiedliwiać dramatycznie, a nie być tylko piękną poezją ukształtowaną dramatycznie. [...] Żadna sztuka teatralna nie powinna być napisana wierszem, jeśli proza dla dramatu wystarczy.”⁸⁹

Wiersz może zbudować taką sytuację dramatyczną, że tylko poezja staje się naturalnym sposobem wypowiedzi.

Symbole bywają w *Leonie I* różnej natury i w różnym znaczeniu można by je interpretować.

Chcę jednak uniknąć teoretycznych dywagacji. Dlatego wybieram jeden symbol występujący najczęściej i spróbuję przyjrzeć się, czemu on służy, jak tworzy on dramat poetycki i religijny zarazem. Spróbuję uzasadnić, że tym symbolem jest *w i a t r*, w większym stopniu niż na przykład woda, pierścień czy dzwony. Dodajmy, że wiatr zdaje się organizować, porządkować pozostałe symbole.

Odwołuję się do *Dictionnaire des symboles*⁹⁰. Autorzy podają wiele znaczeń, mówią o tradycji biblijnej, ale również o tradycji islamicznej, druidycznej, hinduskiej i awetyckiej dawnej Persji. Nie mogę udowodnić, że Bronisław Przyłuski znał je wszystkie, ale mógł je znać. Wiadomo, że interesował się kulturą i sztuką; szczególnie, kiedy był we Włoszech i w niewoli niemieckiej w Murnau. Słowem, nie muszą być przypadkiem owe związki tekstu dramatu z wiedzą o symbolizmie wiatru.

Autorzy *Słownika* piszą w części pierwszej: „Symbolizm wiatru ma różne aspekty. [...] jest] synonimem oddechu, tchnieniem, a więc i Ducha, tchnienia duchowego o niebieskiej proveniencji. Stąd też zarówno Psalmy, jak i Koran czynią wiatr boskimi wysłannikami, podobnie jak Anioły. I to wiatr przynosi apostołom języki ogniste Ducha Św. Wiatr udziela swego imienia Duchowi Świętemu. W symbolice hinduskiej wiatr (V'ayn) jest tchnieniem kosmicznym i słowem; jest władcą subtelnej Krainy, która wypełnia, w terminologii chińskiej,

tchnienie, K' i V' ayn przenika i oczyszcza. Powstaje w związku z kierunkami przestrzeni, którą określają ogólnie wiatry. Stąd cztery wiatry Starożytności i Średniowiecza [...]. Cztery wiatry były wiązane z czterema porami roku, żywiołami, temperamentami [...]"

Najbardziej jednak interesować nas będzie tradycja biblijna i grecka. Według pierwszej wiatry są znakiem potęgi Bożej i ożywiają, karzą, pouczają, noszą polecenia, przekazują emocje. W *Leonie I* po raz pierwszy słowo 'wiatr' pojawia się po monologu Walentyniana, który w bezsilności mówi, s. 174-175:

„(...)	(...) (Wychodzą Walentynian i Eudoksja)
Ja bym ten świat zmienił, odnowił.	Honorio (sama)
Ach, gdybym potłuc mógł, poburzyć	Poszedł ochłodzić się na wietrze
Te domy beznadziejnych prośb,	Upiorny guślarz. I wystudzić
Zaklęć nabożnych, dusznych dymów,	Usta z pożaru słów bluźnierczych
Smutnych procesji, psalmów krwawych	(...)"

Wiatr studzi, oczyszcza, ale wnet staje się wysłannikiem, s. 184:

„ Velio	Velio
Nie warto kochać was żołnierze!	I okiennice - żeby świat
(zrywa się wiatr)	Nie zajął w moje nagłe szczęście!"
Halma	
Zamkniemy okna. Co za wiatr!	

Wysłannik: podmuch zapowiada zbliżenie się gwałtownych wydarzeń. Walentynian podejmuje decyzję, s. 210:

„**Walentynian**
 Honorio jutro płynie z Classis
 O świcie na zachodnim wietrze.
 Tu się oczyści, tu się przetrze
 Aeczuszowa duszna chmura (...)"

Wyraźne to nawiązanie do tradycji greckiej, bo „U Greków wiatry to bóstwa niespokojne i gwałtowne, zamknięte w głębokich jaskiniach wysp Eola. Obok króla Eola Grecy rozróżniali Wiatry Północne (Boreasz), Wiatry Południa (Euros), wieczorne, zachodnie (Zefir) (...)”⁹¹.

Honorina zaczyna mówić spokojnie

„Honorina

Ojcze Niebieski, Święty Duchu,
Jezusie, Matko Przenajświętsza
Dodajcie siłę, żebym te męki
Zniosła i żebym tak się stała
Jak mur, jak granitowa skała,

Aż przyjdzie czas, gdy się obudzi
Wicher zamknięty w sercach ludzi
I wionie, zadmie przez sumienia,
Poprzeinacza, poodmienia.”

Tutaj dziewięciozłogłoskowiec przechodzi w dwa krótsze wersy.

„Zwiędłe w kwitnące
Złe w najlepsze”

Wraca rytm śpiewu, marzenia, błagania, a dalej przybiera kształt litanii, s. 211-212:

„Zbudź się, przybywaj dobry wietrze,
Zahulaj, zadmij, pieśnią zanieś.
Żebym cię czuła przez ubranie,
Zabrzęcz na palcach, graj we włosach
Tę samą pieśń, co na niebiosach.

Modrą i widną
Lecące skrzydło
Ginącą czystość
Zwinną przejrzystość”

Eliot powiedziałaby, że Przyłuski umiał „uderzyć w górny ton bez pozorów sztuczności”⁹². Widać, jak wiersz spotęgował napięcie dramatyczne. Doprowadził do krzyku Walentyniana:

„Służba, do komnat wziąć księżniczkę!
(do Eudoksji)
Honorina chyba oszalała”

Księżniczka wyjechała do Konstantynopola, ale Bóg, który (według najeźdźców zachodnich) w wierzeniach Indian jest wiatrem⁹³ wysłuchał jej w końcu, ulitował się i umożliwił jej powrót. Walentynian czeka, dwór cały czeka. Napięcie rośnie.

Honorina wraca ze Wschodu, wiezie ze sobą potężny symbol mocy - wiatr, który rodzi burzę. To ten sam wiatr, przez który przemawia matka do syna: Placidia do Walentyniana. Wiatr łączy to, co nadprzyrodzone z tym co doczesne. „Gdy zbliża się burza, wolno orzec o wielkim poruszeniu ducha lub duchów.”⁹⁴ Taka interpretacja wydaje się jednoznaczna. Placydia jest wzburzona podłością cesarza, który oddaje Honorię Attyli. Właśnie do wodza Hunów wysłano ukradziony pierścień, jako znak zaręczyn. Znowu poprzez wiatr da się zaobserwować narastanie napięcia, s. 236:

„Herakliusz
Wiatr się zмага”

Ale wiatr uspokoi się, kiedy Honorina dojedzie do pałacu, s. 237:

„Herakliusz
Powolność zgodę z sobą wodzi.
Wiatr ustał, ten wiatr prawo łamie
Przyrody. Ucichł, jak zakłęty.
Idę do Jej Cesarskiej Mości
Powiedzieć, że już schodzić trzeba.”

Symbolika wiatru dookreślona zostaje w dialogu Velii i Honorii. Są to dwie postawy. Jedna: obawa służącej i druga: oddanie się bezwarunkowe wiatrowi, który jest tchnieniem Boga, taka jest postawa pani. Honorina pragnie Boga, wiatru, stuły, śmierci „w odmęcie dzwonów”. Dialog ten to przykład wiersza, w którym rozpoznajemy układ muzyczny, bo nie tylko piosenka Velii jest „z okolic serca”. Kwestia Honorii to też ballada o wietrze i o śmierci z miłości, s. 250, 251, 252:

Velia
Siądźcie, zaśpiewam wam i sobie
Piosenkę. Siądźmy tutaj obie,
Bośmy samotne, bośmy smutne.

(śpiewa)

Napłakałaś się, gołąbko, napłakałaś.
 Strasznych nocy nie prześniłaś,
 Nie przespałaś.
 W oknie stałaś na wietrze
 Gorzkie łzy ci obetrze.
 Napłakałaś się, gołąbko, napłakałaś,
 Nie umiałaś.
 Serce ci mrokiem naszło,
 Ciemno w sercu i straszno.
 Nie pomaga wiatr, wiatr nie pomaga.

Honorja

Skąd ta piosenka, z jakich stron?
 Czy nie wiesz z jakich jest okolic?

Velja

Z okolic serca mego. Z niego ton,
 A słowa z pustki i niedoli.

Honorja

Wszystko prawdziwe w niej, lecz to,
 Że wiatr na smutek nie pomaga,
 To nieprawdziwe, niedorzeczne.

Velja

Bo ty byś chciała, by ci wiatr
 Rozwiał ciemności, albo przywiał
 Głos kochanego spoza morza,
 Kiedy z tęsknoty twoje imię
 Głośno wymawia w pustce wietrznej.
 Bo ty byś chciała, żeby świat
 Był ze skarbami twoją skrzynią,
 Z której byś mogła, jak ze złoża,
 Dobywać perły słów i w rymie
 Układać w sonet trwałe, wieczny -
 Z błyszczących dreszczów, z ostrych marzeń,
 Z szalonych pieścizot i wyrażeń,
 Zaklinających czułym gusem
 Serce przeciwne, w serce wrogie...

Wiatr ci nie będzie nigdy służyć,
Wiatr cię ostudzi może, lub...
Odurzy!

Honorina

Ja kocham wiatr.

Velia

A ja się wiatru zawsze boję,
Mnie wiatr przeraża, kiedy dmie,
Pędzi chmurami i wywraca
Drzewa. W malinach dziko śpiewa.
I kiedy wiatr dopada mnie,
I kiedy wiatr całuje mnie,
To czuję, że mu nie dostoję,
Jak brzoza, albo kalina.

Honorina

A ja bym chciała, żeby wiał
Na moim ślubie, żeby welon
Zerwał mi z głowy i mirtowy
Wianek połamał i potargał,
Żeby mi chłodem siadł na wargach
I żeby wpół mnie chwycił, zdusił,
Żeby zabrakło tchu...
Czy jeśli stułą ręce zwiążą,
Czy zwiążą mocno - aż do bólu?
Chciałabym znać ten słodki węzeł.
Nad głową wtedy słowa krążą
Na śmierć - na życie. Słodkie, duszne:
„Nigdy już ciebie nie opuszczę,
Tak mi dopomóż... ból”
Związana z ukochanym, z mężem,
Chciałabym skoczyć w przepaść, zginąć,
Żeby to razem był i ślub i pogrzeb.
W pierścieniach złotych - czyści - jaśni.
Na strunach harf, w odmęcie dzwonów,
Wiałby nad nami wiatr welonów,
Weselny - uroczysty wiatr.

Velia

Ślub taki byłby przecież grzeszny.
I ta muzyka i to granie.

Wiatr porządkujący pierwotny chaos ma moc ponadludzką i jest stale obecny w życiu postaci. „Zbudził mnie wichur...” mówi Honoria, kiedy Halma przybył ze złymi wiadomościami (s. 261). Tymon mówi o pomyślnym wietrze, który pozwolił szybko przyplłynąć z Antiochii, z dobrymi nowinami (por. s. 263).

W zgodzie z wiatrem żyć muszą nie tylko ludzie. Zwierzęta też nie sprzeciwiają się jego prawom. Odwracają się do niego łbami i czekają. Aż wiatr przyniesie ocalenie, s. 325:

Dowódca

(...)

W zimę w największą zawieję

Łbami do wiatru stają

(...)

Wiatr lodowaty śniegiem ciął na ukos

A konie jakby wmurowane stały,

Ode mnie wiatr w nie dał. Chrapały,

Węsząc mnie.

(...)

(...)

Tak jak stepowe wilki,

co w zadymce

Stają, żeby im śnieg

po futrze spływał.

Inaczej w kudły lodu im nabije

I na śmierć jeszcze przed

ranem zamrozi.

(...)”

Dowódca opowiada w formie jedenastozgłoskowca, białym wierszem. Poeta uzyskuje ton spokojnej narracji, która została skonstrastowana z błazeńskim ujęciem, które daje efekt poetycki możliwy do przewidzenia w odbiorze czytelnika lub widza, s. 333:

Sakum, pakum

Czterym wiatrum

Odegramy teatrum -

Historium unum rzewnum.

Przyłuski zdaje sobie sprawę z siły słowa wypowiedzianego na scenie (sam na niej wielokrotnie występował). Dlatego zadbał o odpowiednią oprawę. Tekst poboczny określa ruch sceniczny i scenografię. Mowa jest o efektach dźwiękowych, i o czasie; o wszystkich elementach, które narzucają ściśle określoną wizję teatralną. Powołuję się na jeden przykład, s. 329:

„(Namiot Attyli, zebrani widzowie huńscy stoją i siedzą. Gwar. Na środku krzesło Attyli - puste. Posłowie rzymscy wchodzą do namiotu. W namiocie prawie półmrok. Posłowie nie wiedzą, czy Attyla jest już na miejscu, czy dopiero przyjdzie. Stąd niepewność w ruchach. Gwar cichnie, lecz znów się wzmacnia. Majordomus Attyli ustawia posłów z prawej strony sceny. Wchodzi bard z lirą. Gwar cichnie. Bard śpiewa stojąc przed krzesłem Attyli)”.

Z tym wszystkim okazuje się, że o wietrze nie tylko się mówi. On sam ma wystąpić na scenie, kiedy Leon kończy swoją orację do Attyli, s. 345:

(...)

Będę się modlił, by Bóg raczył
Zlitować się nad tobą. Bóg przebaczyć
Może i tobie, jak przebaczył
Łotrowi - co się w czas nawrócił. Amen.

W ramach tekstu pobocznego autor umieścił informację: „Zrywa się wiatr. Attyla gestem każe wyprowadzić synka”.

Wiatr zerwał się nie bez przyczyny; był znakiem Słowa Bożego. Wiatr pokonał Attyle, bo jak mówi Leon do Petroniusza, s. 347:

„Słowo nie moje było, jeno Pana.”

Leon wraca do Rzymu (Obraz V). Dwór i lud witają wybawcę. Wszyscy połączeni wiatrem. Jakby tchu brakło Głowski 8, kiedy wykrzykuje, s. 360-361:

„Głos 8

Co za wiatr - Ludzie!
To wiatr zesłany z nieba.
Unosi nas, podnosi nas.
Napełnia. Cudzie!

Skrzydła podaje, roztacza,
Przemienia, przeistacza,
Przeobraża.
Dusze oczyszcza. Ciało lotne
Nadzieją.
Czucie stokrotne.
Kwiaty, zapachy, lekkość.
Wieńczy, stwarza.
Wstępowanie donośne,
Miętkość.
Rozważanie miłosne,
Wielkość,
Gramy w czasie, w przestrzeni, w rytmie,
Na promieniach zieleni,
Jak na strunach,
Na harfach wytchnień,
Na lunach.
Przelotnie, nieuchwytnie,
Nareszcie
Piękniejemy w szeleście.
Wiemy,
Od wewnątrz pojmujemy.
Jesteśmy warci choć nieważcy,
Płyniemy w łasce.
Przezroczyści, przejrzyści.
Przejął nas wiatr wstępujący.
Wiatr się z nami brata, łączy...
Wiatr się z nami przeplata.
Warkocze z wiatru i z nas
Łąki zielone - las - miasto,
Cały świat, wszystko stworzenie
Mają jedno sumienie.
Jedno serce, jak płód z niewiastą.
Uwielbiona, śpiewający pieśń,
Nie ma nic dookoła, tylko pieśń,
Tylko pieśń."

Wiatr jest pieśnią srebrzoną, melodią srebrną, srebrnym słowem „Nad srebrną głową Leonową”, s.362.

Ostatnie słowo w dramacie należy do Leona, który na wiatr rzuca słowa, s. 362:

Błogosławieni bądźcie słabi,
Błogosławieni bądźcie cisi
Błogosławieni...

Temat i ogólniejsze przesłanie wskazują, że *Leon I* to dramat religijny, historyczny, poetycki⁹⁵. Podkreślam, że stąd też bierze się potrzeba uzasadnienia wierszowanej formy. Chyba o *Leonie I* można powiedzieć to, co Eliot napisał w roku 1951 r. o *Morderstwie w katedrze*.

Wydawać by się mogło, że losy papieża są bardzo atrakcyjnym materiałem dla dramatopisarzy. Okazało się to złudzeniem. Dramatów papieskich jest zaledwie kilka (Schneidera, Hochhuta, Claudela, a na obszarze polskim Bąka i Morstina i chyba niewiele więcej)⁹⁶.

Kończąc omawianie *Leona I* - dramatu powszechnie chwalonego - podkreślę raz jeszcze, że o historyczności zadecydował w nim temat wzięty z wczesnego chrześcijaństwa. Moment historyczny, w którym skupiło się zagrożenie dla istniejącego ładu i perspektywa na przyszłość; wybór między barbarzyństwem i chrześcijaństwem. Pojawiają się trzy źródła napięć. Jedno skupione wokół Walentyniana, który próbuje ratować imperium i walczą się wizję świata. Drugie istnieje w ekspansywności Attyli, a trzecie w przesłaniu jakie niesie „Leon I”. Tego rodzaju historyczność wymaga, a może trzeba powiedzieć usprawiedliwia poezję. Autor uzyskuje poetycką wizję świata. Poetyckiego ujęcia wymaga też dramat miłosny, jakim bez wątpienia okazał się „Leon I”. Tęsknota, marzenie splecione z mgnień myśli, potrzebuje wiersza. Synteza, uniwersalność zdarzeń, element miłosny, potwierdzenie prawa Bożego, które zwycięża siłę militarną prowadzi do dramatu religijnego, a ściśle chrześcijańskiego, w którym określa się Ład Świata. Interwencja Łaski, dyskretnie zaznaczone motywacje nadnaturalne nałożone zostały na sprawiedliwość poetycką, w której każdy z bohaterów ma swoje racje. Walentynian jednak nie uratuje upadającego świata, ani Attyla go nie podbije, bo tylko władza posiadająca duchową siłę może udźwignąć ciężar cywilizacji i ludzkiego istnienia.

Czas pojednany **(opinie)**

Czas pojednany powstał wcześniej niż *Leon I*. Wynika to z listu, który Herminia Naglerowa wysłała w 1952 roku do Bronisława Przyłuskiego⁹⁷: „Bardzo Panu dziękuję za przysłanie sztuki. Dziękuję tym serdeczniej, że ‘Czas pojednany’ zrobił na mnie duże wrażenie.” Tak zaczyna się pierwsza znana mi recenzja. Cytuję dalszy ciąg listu w całej niemal jego rozciągłości:

„Cechą Pana pisarstwa (mam wreszcie to słowo!) jest żarliwość, co sprawia, że czytelnik, choćby był wygą-pisarzem, musi ulec czarowi. Przeczytałam sztukę natychmiast po jej otrzymaniu, ale piszę dopiero po kilku dniach, po ostygnięciu[...]

Otóż powiem od razu, że sztuka we mnie trwa, że w pewien sposób mnie nurtuje. To znaczy - domaga się swoich praw, chce być rozważana analitycznie, zanim znowu skupi się w całość, jaką jej nadał poeta.

To, że akcja odbywa się w dwóch rejestrach, byłoby może trickiem, gdyby nie istotne przenikanie się obu wątków. Bez kaznodziejstwa, tak na przykład właściwego Ibsenowi i pisarzom jego epoki, wyluskuje się ze sztuki Pana ‘teza’ i problem bezustannie aktualny. Uniknął Pan szczęśliwie brutalnego przeciwstawienia: materia - duch. Polem walki tych dwoistych sił jest niejako Nikodema dusza, więc i to dobrze, że Nikodem nie jest wygadany, jak Peer Gynt albo inny Hamlet. Zdaje mi się jednak, że Nikodem w sztuce Pana jest już od samego początku spreparowany, czym odebrał mu Pan dramatyczność. Może się mylę, robiąc to zastrzeżenie. Zawsze bowiem szukamy w utworze scenicznym personifikacji, czyli osobowości rozwijającej i przeobrażającej się wraz z przebiegiem akcji. Czy jednak tak musi być? Na żaden rodzaj pisarski nie ma recept, a jeżeli nawet ustalał przepisy Boileau, albo mieszczkańsko - rzemieślniczy „Nurenberger Trichter”, poezja wymknęła się im i poszła na wagary.

Obchodzi mnie nadal osoba Nikodema, jego realność w kontekście obydwu rejestrów. Przyjmuję to i - podejmuję całkowicie. Brak mi natomiast jakiegoś zaznaczenia, wcale nie słownego, bo wystarczyłby gest w chwili, gdy trzy Marie wchodzi do grobu. Przecież

stało się to, w co wierzył Nikodem, a czemu nie wierzył jego ojciec. A tu „Nikodem odwrócony twarzą w głąb sceny” i tekst Ewangelii wygłoszony przez Jakuba. Myślałam o tym i wprawdzie rozumiem Pana zamiar artystyczny - po huku przerwania tam, po wiadomościach Górnika i zalaniu jezior, scena kontrastowa: jasność mistyczna i zniknięcie Ciała - obawiam się jednak, że scena teatru takiego, jakim jest, skulminuje fakt, nie cud, klęskę materialną, nie zwycięstwo Żywego Boga.

Wszystkie postacie są rzeczywiste w swoim wymiarze. Przez jakiś czas symbolizowałam Doktora, potem zmylił mnie swoim stosunkiem do Ewy, na ostatku wróciłam do pierwotnego ujmowania. Być może - Doktor jest majstersztykiem dzięki dyskrecji, niebanalności, z jaką umiał Pan wpleść do akcji Zło. [...]

Tyle słów św. Ewangelii, chociaż pominęłam jeszcze niejedno zasługujące w sztuce Pana na omówienie i aprobatę[...]⁹⁸

Przeszło czterdzieści lat później Katarzyna Wielochowska-Kędziak zdaje się podobnie myśleć o tym dramacie.⁹⁹ Mnie także interesuje sposób budowania utworu i miejsce w akcji dramatu misteryjnego zarówno postaci Nikodema, jak i Doktora. Dusza Nikodema - miejsce walki „dwoistych sił” i Doktor jako personifikacja zła. Tego najprawdopodobniej nie zauważali późniejsi krytycy, którzy zachowują się tak samo, jak ci, którzy wyśmiewali kiedyś *Balladynę* J. Słowackiego. Oglądają dramat „z wierzchu”. Wystarczy przeczytać tendencyjny w założeniu zapis A. Pospieszalskiego w „Kulturze”. „Przyłuski jednak informuje nas, że jego „rzecz dzieje się współcześnie”, a pojednanie czasu f a b r y k u j e ¹⁰⁰ w ten sposób, że jezioro, które ma być wyeksploatowane przez bardzo nieekologicznie myślącego fabrykanta nazywa się Genezaret, w y d z i e d z i c z e n i rybacy nazywają się Jakub, Jan i Szymon, rybacka wioska zwie się Emaus, a głównemu bohaterowi, synowi fabrykanta, jest na imię Nikodem. R z e c z dochodzi do szczytu, gdy w momencie ubijania brudnego interesu przez okna gabinetu widać przesuwaną się krzyż idącego na śmierć niewygodnego Skazańca. Potem o c z y w i ś c i e przychodzi zmartwychwstanie i r z e c z

kończy się dobrze. Przepraszam Cię, Bronisławie (który już przebywasz w zaświatach), ale nie mogę tego przyjąć.”

Powyższa krytyka jest najostrzejszą ze wszystkich znanych. Wróćmy jednak do lat pięćdziesiątych, kiedy cytowana opinia Naglerowej nie była odosobniona a Kielanowski przymierzał się do wystawienia *Czasu*. 5 października 1950 roku pisał: „Drogi Panie Bronisławie! [...] Myślę często o Pańskim Nikodemie, i powoli zarysowuje mi się jego forma sceniczna. Chciałbym mieć egzemplarz, gdy tylko ostatecznie go Pan przerobi. Zdaje mi się, że czuję dobrze melodię tego utworu [...]”

Czas prezentowany był w Teatrze Sztuk Czytanych, o czym prasa emigracyjna szeroko informowała. Przy okazji pojawiły się oceny sztuki. Jak ta - nie podpisana¹⁰¹ pod tytułem *Dramat poetycki Przyluskiego* w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” (1955 nr 100):

„‘Czas pojednany’, próba nowoczesnego misterium wielkanocnego, jest to udratyzowana opowieść ewangeliczna, związana z Męką Pańską, przeniesiona w nieokreśloną skandynawską współczesność z żywą sensacyjno - melodramatyczną akcją, osoby symboliczne są narysowane wyraźnie i z psychologicznym realizmem. Największym walorem utworu jest język dialogu - piękna poetycka proza (...)”.

Niemniej S. Legeżyński wyrazi opinię, że „Znakomita budowa zdań, jak też żywość i samoistność poszczególnych postaci sztuki została nieco przyćmiona przez wprowadzenie zupełnie współczesnej gmatwaniny zagadnień familijnych. Nie kto kogo rodził jest ważne, ale jedynie wartość samej jednostki liczy się w naszych czasach.”

Interesuje mnie, jak recenzent rozumie przesłanie autorskie i jak je ocenia?

„Sztuka Przyluskiego pełna jest głębokiej poezji, a specjalnie jej część środkowa z okresu choroby Nika (Mieczysław Mirecki) robi najgłębsze wrażenie. Odcina się od spraw przyziemnych, których przedstawicielem jest jego ojciec (Stanisław Kostrzewski). Męka chrystusowa pojednana w czasie z współczesnością samochodów

i telefonów może być rozumiana jako wieczne ofiarowanie się Jezusa za grzechy świata w ofierze Mszy św.”

Jak relacjonuje Legeżyński, „obecny na imprezie dr Terlecki powiedział, że celem pracy Bronisława Przyłuskiego jest odrodzenie teatru poetyckiego w okresie, gdy takie odrodzenie widzimy u Anglików (...).”

Natychmiast zatem zauważono związki z ogólniejszą tendencją we współczesnej dramaturgii. Są to związki zasadniczej natury; Będę o tym jeszcze obszerniej mówić. Tutaj tylko sygnalizuję, że już w momencie powstania *Czasu pojednanego* i jego pierwszej prezentacji przed widownią emigracyjną ludzie tak obeznani z teatrem, jak Terlecki, mieli świadomość polskiego współuczestnictwa w tworzeniu współczesnego dramatu poetyckiego.

Istnieją jeszcze dwa artykuły z 1955 roku¹⁰². W „Orle Białym” *Czas pojednany* kreślony został jako „Dramat współczesny o podłożu psychologicznym [...], który łączy realizm z misterium w całość utrzymaną w stylu symbolizmu, który jednak różni się od swojego prototypu z przełomu bieżącego wieku, że pozbawiony jest cech niesamowitości czy schyłkowości. Jest to utwór wybitnie ‘zdrowy’, pozytywny i o zaszczytnych ambicjach twórczych. Konflikt między rodziną Askernów i Lilienkronów, krzyżujący się w osobie Nikodema Askerna, zakochanego w Marii Lilienkrona [...] przeradza się w miarę rozwoju sztuki w misterium nawiązujące do pasji wielkanocnej, w którym los każdej postaci staje się symbolicznym odbiciem religijnego dramatu odkupienia i zmartwychwstania.” W innych partiach swej recenzji autor wymienia wartości *Czasu pojednanego*: monumentalność zamysłu, „bogata instrumentacja środków, od realizmu po surrealizm w scenach widzenia sennego”, „liryzm poetycki”, „prosty, dobitny język”, „rzetelną dramatyczność”. Istnieje też wniosek: „Nikodem wypełnia pewne luki polskiej twórczości dramatycznej, nawet jeśli nie dorównywa w łączeniu mistyki z rzeczywistością pierwowzorom claudelowskim.”

Autor drugiej omawianej tu recenzji, ukrywający się pod kryptonimem K. S. określił *Czas pojednany* jako eksperyment i dodał:

„Przyłuski z wielką znajomością i talentem utrafia w psychikę ludzi słabych.”

Autor ten sformułował również zarzut; cytuję:

„Jak zawsze przy tego rodzaju imprezach bywa, poczynione skrótory zamazały osobę Doktora i właściwie nie wiadomo, jaką rolę on tam odgrywa. Raz jest mowa o tym, że przynosi oświatę i tępi zaboron, to znowu, że ciekawia go ruchy społeczne. Raz jest przyjacielem rodziny Nikodema, innym razem doradcą Ewy, a tuż przed kulminacyjnym punktem dramatu pakuje walizy i oświadcza, że jego misja jest skończona. Coś tu się z sobą nie wiąże. I kogo za to należy winić?”

Z egzemplarza reżyserskiego (znajduje się on w Bibliotece Polskiej w POSKu w Londynie) wynika, że skrótów w kwestiach wypowiedzianych przez Doktora było bardzo mało („wypadła” scena VIII w Części II). Postać Doktora jest w ogóle tajemnicza; jej rola w budowaniu akcji jest jednocześnie i zagadkowa, i znacząca. Konstatuję fakt, że niepokoiła recenzenta w 1955 roku.

Istnieją recenzje i artykuły, w których jest mowa jednocześnie o *Leonie I* i o *Czasie pojednanym*. Dramaty te omawiane są razem, lecz w moim sprawozdaniu rozdzieliłem oceny w celu uzyskania przejrzystości materiału.

1. W *Literaturze polskiej na obczyźnie*¹⁰³: „Sztuką o wybitnie symbolicznym pokroju jest ‘Czas pojednany’, łączący elementy misterium religijnego z zupełnie realnym życiem współczesnym pozbawioną nienaturalności czy znamion schyłkowości [...] Konflikt w szczytowym napięciu nabiera natężenia religijnego misterium odkupienia i zmartwychwstania.”
2. Lapidarnie o *Czasie pojednanym* mówi L. Kielanowski w *Scenopisarstwie polskim na uchodźstwie*¹⁰⁴. Krótko omawia treść i kończy tak: „Ten przedziwny, pełen głębokiego zamyślenia współczesny moralitet p o z o s t a n i e z p e w n o ś c i ą (podkreślenie moje - MAD) w trwałym dorobku polskiej literatury dramatycznej.”

3. Recenzja Janusza Poray-Biernackiego¹⁰⁵ we fragmencie dotyczącym „Czasu pojednanego” kończy się zaskakująco: „W sumie trzeba uznać dramat za prozaiczną porażkę znakomitego poety.”

Uzasadnienie cytuję:

„Zamierzeniem twórczym ‘Czasu pojednanego’ było z pewnością pokazanie, że ukrzyżowanie Chrystusa jest nie tylko faktem historycznym, że dzieje się stale, towarzyszy naszemu grzesznemu życiu, i że uchylenie się od pójścia za Zbawicielem skazuje człowieka na pustkę bezsensownego życia. Tak zamyślił swe dzieło autor. Żle nie wyszło. Za bardzo się wahał, pisząc prozą za mocno stulał swe poetyckie skrzydła. W rezultacie jego Nikodem jest postacią bez krwi, cieniem człowieka, jego Maria manekinem z dobrymi intencjami, jego Ewa tuzinkową poszukiwaczką bogatego męża, a matka Nikodema domową kurą. Najdobitniej zarysował się w sztuce inżynier Andrzej Askern - egoistyczny, bezwzględny, arogancki i mściwy kapitan przemysłu - jeszcze jeden dowód, że najłatwiej w literaturze kreślić postacie ujemne. Niby ‘apostol’ Jakub jest poczciwy, sympatyczny, ale nie bardzo apostołski, a religijno - metafizyczny świat rybaków nakreślił autor tak szkicowo, że wydaje się mgiełką.”

4. M. E. Cybulska¹⁰⁶ i W. Netter¹⁰⁷ nie wdają się w głębsze analizy. Są to krótkie teksty raczej informacyjnej natury, nie wykraczają poza ustalenia Leopolda Kielanowskiego.

5. L. Kielanowski¹⁰⁸ nie zmienił zdania na temat wartości *Czasu pojednanego*. Cenił ten dramat od początku, dawał temu wyraz i w roku 1950 i w 1976. A jego ‘Słowo Wstępne’ do *Dramatów Bronisława Przyłuskiego*, (napisane w Funchal-Madeira w 1984) potwierdza tę opinię. O idei, która jest zawarta w dramacie, czytamy:

„Trzeba odnaleźć w sobie czas mistyczny, który idzie równolegle do czasu poddanego naszym zmysłom. Te właśnie odległe sobie czasy ‘jedną się’ przedziwnie w utworze Bronisława Przyłuskiego, przenikają się wzajemnie, tworzą nierozzerwalną całość. Można doszukać się tu realizacji teorii prof. Chwistka o ‘wielości rzeczywistości’. choć nie sądzę, aby ona wywarła wpływ na autora.”

o charakterze religijnym, ściślej: chrześcijańskim *Czasu* napisał Kieanowski jednoznacznie: „Wiele szczegółów dramatu posiada wartość znaków Ewangelii.” Oto przykład:

„Ramiona krzyża idącego na Golgotę, które dostrzega Nikodem podczas wirującego tańca, umacniają go w decyzji wyboru drogi, zgodnej z etyką Chrystusową. Grzmoty, rozlegające się w finale utworu nie są tylko zamknięciem akcji współczesnej, nie świadczą tylko o zerwaniu tamy przez napór wód i zalaniu kopalni kobaltu, ale równocześnie są symbolicznym znakiem przewycięzania śmierci przez Chrystusa, przypowieścią o Jego Zmartwychwstaniu. Finał dramatu tworzy recytatywę słów Ewangelii, dialog Trzech Marii (tu z Jakubem) z pustego grobu: ‘Niewiasty, Kogo szukacie? - Trzy Marie: Jezusa Nazareńskiego, który był złożony w grobie. Jakub: Nie masz go tu. Zmartwychwstał’. Scena ta posiada ogromny walor moralny; przejście współczesnego czasu w erę Ewangelii jest wprost u r z e k a j ą c e (podkreślenie moje - MAD). Wydźwięk metafizyczny dramatu łączy się ściśle z jednym z ostatnich wierszy Bronisława Przyłuskiego: ‘Noli me tangere’ ”.

Jak widać, rozbieżność opinii na temat *Czasu pojednanego* jest znaczna. Od zachwyty do zde gustowania; od podziwu do sarkazmu. Czy to tylko świadectwo różnic, jakie istnieją w możliwościach percepcji, między postawami odbiorców? *Leon I* nie budzi takich kontrowersji.

Czas pojednany **(‘woda’ jako symbol misteryjny)**

Sztuka dramatyczna Bronisława Przyłuskiego niesie uniwersalne tematy, ale tylko *Czas pojednany* łączy je z życiem współczesnego człowieka. Dramat ten - tak samo jak *Leon I* - zbudowany jest z pięciu aktów (odsłon): *Maria, Rodzice, Sen Nikodema, Ewa, Wielka Noc*. Zasadnicze kręgi problemów tego utworu zostały już przedstawione w przytoczonych opiniach o dramacie. Obecnie zajmują mnie postacie, organizacja czasu i przestrzeni, oraz słowna struktura dramatu poprzez wybrane symbole. Znowu taki sam problem, jaki stanął

przede mną przy omawianiu *Leona I*. Co, i jak, to zrobić, żeby 'nie przeszkadzali mi za bardzo' G. Bachelard, G. Durand, C. Levi-Strauss, M. Eliade, P. Ricoeur, C. Jung, E. Cassirer? Pozostałem zatem przy metodzie dotychczasowej. Bodajże najbardziej znacząca w *Czasie pojednanym* jest woda, niezależnie od tego, jak będziemy ją traktowali; czy jako obraz archetypiczny czy jako symbol. Poetycka wyobraźnia autora stawia odbiorcę już na początku w sytuacji jednoznacznej. Widownia to woda, jezioro. Ludzie - to woda?

„Scena przedstawia brzeg jeziora. Nikodem i Maria siedzą na brzegu - twarzą do widowni. Brzeg to skraj sceny, a jezioro to widownia. Z tyłu za nimi to krajobraz.”(21)

Wyobrażenie wody organizuje przestrzeń sceniczną. Ale symbol wody organizuje przede wszystkim los wszystkich postaci występujących w dramacie. Najpierw jednak zainteresował mnie symbol wiatru, który jest i w tej sztuce obecny, tak jak w *Leonie I*, obecny i znaczący. Zwłaszcza, że wiatr w *Czasie pojednanym* łączy się najczęściej z symbolem wody.¹⁰⁹

Wiatr ma swoją naturę: siłę, własne prawa, swoich przyjaciół i wrogów, ulubione miejsca, bywa zawzięty i zaborczy. Dookreśla sytuację, nadaje rytm akcji. Spełnia rolę podobną do tej jaką znajduje się na przykład u Maurycego Maeterlincka.

Jeden raz pojawia się we śnie. „Gdy ukazuje się we śnie, znaczy to, że przygotowuje się jakieś ważne wydarzenie.”¹¹⁰ Zdarzeniem tym w wymiarze ludzkim jest zalanie kopalni; w wymiarze misteryjnym - Zmartwychwstanie Jezusa. Sen Nikodema jest autonomicznym obrazem, którym rządzą inne prawa, niż te, które obowiązują na jawie. Sen odsłania tajemnicę krzywdy wyrządzonej Marii. Moce nadprzyrodzone przemawiające poprzez wiatr otwierają inne źródła symboli, jak na przykład zatrzaśnięcie drzwi: „Ciężkie dębowe drzwi zamknęły się za nią.”

Jak bohaterowie mówią o wietrze? Autor różnicuje język, który charakteryzuje występujące postaci. Jakub mówi ze znanstwem, spokojnie, prosto; Matka lęklawie, troskliwie, jakby w popłochu; Ojciec natomiast z wyższością w głosie wynikającą z poczucia siły biolo-

gicznej i finansowej. Doktor używa podobnego języka, lecz jest tu związek z wiedzą, jaką posiada, tajemnicą, której jest stróżem.

‘Wiatr’ w *Czasie pojednanym* jest mniej znaczący niż ‘woda’. Myśl o wodzie jest wszechobecna w dramacie. Od początku do końca tekstu. Pośrednio lub bezpośrednio mowi się o niej przeszło czterdzieści razy. Woda, tak jak wiatr, ma także osobowość. Wymieniam określenia ją charakteryzujące: martwa, bulgocąca, pchana podskórnym prądem, przebacząca, „woda jak smoła czernieje i huczy jak we młynie”, bogata, skarb, „Jazie jak owce chodzą”, „zimna jak śmierć. I cicha jak śmierć. I skarbów z dna nie wyda.”

Perypetie bohaterów, idea, język, przesycone są, zgodnie z tym, co pisali cytowani już recenzenci, symboliką biblijną: łódzie, jeziora, rybacy, Słowo Żywe, Grób, no i sieć, która w Biblii wyraża niepokój, obawę (Psalm 116,3). Poprzez symbol sieci wyraża się także działanie Boga, który pragnie zgromadzić wszystkich ludzi w Królestwie Bożym¹¹¹. Sieć z *Czasu pojednanego* w wymiarze biblijnym okrywa, ogrzewa, ratuje w końcu.

Interesująca wydaje się modernistyczna symbolika pomieszanego czasu, zwłaszcza w części *Sen Nikodema*, gdzie wszystko dzieje się jednocześnie: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Nie ma funkcji linearnego rozwoju. Jest jednoczesne olśnienie, tak jak na przykład u Micińskiego w *Misterium o księciu Józefie Poniatowskim*.

W strukturze znaków ‘wiatr’ i ‘woda’ pełnią rolę przewodnią. Są one nie tylko używane najczęściej; są najważniejsze w opisywaniu nastrojów, pomagają określić stan ducha postaci, stosunek wzajemny ludzi, a tych z kolei do Boga i żywiołu. Scalają problematykę uniwersalizacji. Przenikają całą strukturę znaków w dramacie. Są tej samej natury, co wszystkie inne, a jednocześnie są płynem międzykomórkowym wśród innych. Jasne się to staje, kiedy uświadomić sobie, że wszystkie postaci są symboliczne: Matka, Doktor, Ewa, Maria, Jakub, Nikodem, nawet i Ojciec. A więc, w obu światach składających się na zamysł struktury dramatu: ewangeliczny i współczesny.

Doktor jest postacią w dramacie najtrudniejszą w interpretacji. Jaką rolę odgrywa? Wie więcej niż inni, zjawia się w momentach węzłowych, popycha akcję. Znika, dokąd jedzie i po co? Inne postaci

zostają misteryjnie, jak zaklęte w swoich pozach na miejscu. On jeden wyjeżdża.

W zamyśle i realizacji widzę połączenie dramatu jednocześnie historycznego (los Chrystusa), religijnego (znaczenie Jezusa), współczesnego (XX wiek) i poetyckiego.

Poeta próbował pogodzić dwa światy zwalczające się wzajemnie, pojednać dwie strony. Stworzyć ten jeden, to jest czas zgody i pojednania moralnego obowiązku z życiem, wymagającym nowoczesnego myślenia.

Tematy i klimaty

Przeszło trzydzieści lat temu Ostrowski konstatował niepokojące zjawisko, które z upływem czasu nie uległo zmianie:

„[...] na marginesie żywego teatru emigracyjnego pozostaje dotychczas twórczość dramaturgiczna poety i przedstawiciela teatru poetyckiego Bronisława Przyłuskiego. Wystawił on siłami amatorskimi i wydał potem nakładem „Veritas” ‘Pastorałkę Małoszowską’ (Londyn, 1951), rodzaj jasełek wierszem osnutych na elementach regionalnych”.¹¹²

Bezpośrednie nawiązanie w formie i treści do tradycji religijnej jest jakby kontynuacją *Hioba*; kontynuacją, ale i rozwinięciem. *Hiob. Misterium według Pisma Świętego ułożone* ma formę centonu z próbami udramatyzowania. Służy temu podział na „Sprawy”, czyli trzynaście części. I, jak w wielu tradycyjnych misteriach, pojawia się Chór. Funkcja Chóru jest oczywista: tak, jak w tragedii starożytnej - komentuje, dopowiada i jak w misteriach średniowiecznych - tworzy atmosferę modlitwy. Pełni funkcje orkiestry, która już w prologu prezentuje całą gamę swoich możliwości:

Chór

(na kondygnacji najwyższej)

Kyrie Eleison, Chryste Eleison

Kyrie Eleison, Chryste Eleison

Kyrie Eleison, Chryste Eleison

Chryste, usłysz nas, Chryste wysłuchaj nas” (2)

Wspólne wypowiedzi przeplatane są występami solowymi:

Jeden z Chóru

Ojcze z nieba, Boże,

Chór

Zmiłuj się nad nami!

Jeden z Chóru

Synu, Odkupicielu Świata, Boże.”

Potem pojawia się „Drugi z Chóru” i „Trzeci z Chóru”, żeby w końcu rozedrgała się ta orkiestra w „Pół-Chórach”, które dopowiadają słowa próśb do Boga, litanii, która stanie się zapowiedzią nieszczęść Hioba:

Pół-Chóry

I

Zmiłuj się nad opuszczonymi

II

Zmiłuj się nad samotnymi

III

Zmiłuj się nad prostymi

I

Zmiłuj się nad szczerymi

(...)

Chór

Gloria, gloria excelsis Deo.

Po tej uwerturze rozwija się zasadnicza akcja. Pojawia się po raz pierwszy Hiob; odnajdujemy jego i jego los w ścisłej zbieżności z przekazem biblijnym, gdzie oglądamy bohatera poprzez próby, na które zostaje wystawiony, słyszymy jego rozmowy z żoną, przyjaciółmi, aż do skarg, cierpienia i pragnienia śmierci, ale także do Wyznania i do chwili, kiedy Bóg przywraca szczęście.

W misteryjnym świecie, gdzie akcja rozgrywa się na trzech kondygnacjach, w wertykalnym układzie, toczy się walka o los człowieka, nie o duszę. O duszę nie, bo gdy Szatan wykorzysta wszystkie możliwości złamania i pomniejszenia Hioba i zażąda jego duszy - wtedy Głos, czyli Pan decydujący o życiu i śmierci, powiada:

Precz szatanie!
 Nie będziesz kusił Pana Boga twego
 A duszy człowieka, która na obraz mój
 i podobieństwo jest bez wolnej woli a nieprzymuszonej woli
 jego nie zdobędziesz nigdy.

Do Chóru zasadniczego dołączają Chóry Aniołów i Chór Archanielski. Zgiełk, jakby bitwy, rozbrzmiewa całą siłą; potęguje to wrażenie wersyfikacja różnorodna: od wiersza rymowanego do białego. Pojawia się też proza, tekst poboczny jest bardzo krótki, brzmi jak komenda (np.: „znika”, „żona wychodzi”, „wbiega”, „poseł wychodzi”, „cisza” itp.). Tę dynamiczność łagodzą kwestie „Opowiadacza”, który pełni funkcje narratora, dodanego poniewczasie, kiedy orkiestra już gra z całą siłą swych możliwości. Ale jest to zabieg dramaturgiczny o wielkim znaczeniu, zmusza on orkiestrę do dyscypliny.

„I zaraził szatan Hioba wrzodem bardzo złym od stopy aż do wierzchu głowy jego, a on ropę skorupą oskrobywał, siedząc na gnoju (...)”

„Opowiadacz” wskazuje, co dzieć ma się dalej i określa dystans. Czytelnik jest już w czasie lektury przekonany, że to on właśnie zapowie zakończenie misterium:

Opowiadacz

Żył potem sto i czterdzieści lat i widział synów swych i synów synów aż do czwartego pokolenia i umarł będąc stary i pełen dni.

Jednakże Opowiadacz nie ma możliwości dramaturgicznego zakończenia tego niezwykłego przeżycia losu człowieka bogobojnego. To Chór musi powiedzieć, a raczej zaśpiewać (trzymajmy się przyjętych porównań) tak, żeby ruch z dołu do góry, śpiew z Ziemi do Nieba poświadczył i zaakcentował sytuację misteryjną i modlitewną:

Chór

Chwała na wysokości

Pastoralka Małoszowska nie miała być w zamyśle autora jeszcze tak olbrzymim dramatem, jak *Leon I* czy *Czas pojednany*, które powstały parę lat po niej, ani tak jak one oryginalnym. Jest to natomiast opowieść znana, wielokrotnie powiełana w literaturze. Adresat wyraźny. Budowa dramatu bardzo jasna. Obszary są dookreślone chociażby tytułami czterech części: *Proroctwo*, *Pałac Heroda*, *Raj* i *Stajenka*. Autor wprowadza szczegółowe uwagi dla reżysera, które nie pozostawiają wątpliwości co do czasu, miejsca, ruchu scenicznego, scenografii itd. Oto przykład:

„Drzwi od sieni otwierają się. Buchą para i w parze wpada diabeł. Jest cały czarny, ma czerwony język i rogi. W ręku trzyma widły. Na widłach łańcuch. Potrząsa widłami i oblatuje izbę zaczepiając dziewczyny, które ze strachu tłoczą się jeszcze bardziej. Wchodzi anioł w koronie ubrany w komżę ministranta z dzwonkiem, którym ucisza diabła. Wchodzi Herod, Marszałek, dwóch strażników, Żyd i Śmierć. Herod siada na krześle na środku izby. Żyd garbaty, w butach z cholewami, małej, czarnej czapeczce, w masce z zajęczej skórki, z ogromną biblią i laską. Jest nieporadny, z trudem broni się przed diabłem, który go ciągle atakuje. Śmierć nie miesza się do sprawy, od czasu do czasu tylko stara się pocałować którąś z dziewcząt. Anioł dzwoni. Wszystko ucisza się i pojawia się 'Stajenka'.

Powtarzam, że uwagi dla reżysera są szczegółowe, nie pozostawiają wątpliwości co do czasu, ruchu scenicznego i scenografii. Zauważyć jednak wypada, że czterdzieści lat później innego zdania był inscenizator tekstu na deski teatru zawodowego w Grudziądzu¹¹³.

Wierność tradycji - tak jak to było też w *Hiobie* - jest oczywista. Tak, jak tam, tak i tu, Chór pierwszy informuje o sytuacji dramatycznej.

Chór

Przylecieli z nieba anieli.

Autor przedstawia koszmar zła i grzechu; występują: Herod mordujący ze strachu, jego rozpaczająca po stracie dziecka żona, Ewa i Adam ukazujący naturę człowieka skłoną do grzechu, Diabeł -

„...”, ale istnieje też świat naprzeciw: Maria Panna, Stajenka, Aniołowie, Ptaki i Głos z Nieba wołający:

„Baczcie, ludu mój”. Droga ku dobru i słuszności została wytyczona: „Pasterze nadchodzą i w milczeniu składają dary. Po pasterzach Trzej Królowie. Po Trzech Królach mężczyźni i dzieci w ubraniach współczesnych. Najświętsza Maria Panna podnosi wzrok ku górze, św. Józef błogosławi obecnym.”

Ta dydaktyczna w swej naturze, religijna sztuka, łatwa do wystawienia, interesująca przez wyraźne wierszowanie, pełna muzyki i śpiewu, a na dodatek swojska i oryginalna przez odesłanie do Małoszowej, wsi polskiej koło Zamościa, należy do tego samego świata sztuki w jej wymiarze estetycznym i semantycznym, co dwa inne teksty Brónisława Przyłuskiego: *Szopka* (1977) i *Kukielki bożonarodzeniowe* (1954). Nie tylko ogólny zamysł łączy te trzy utwory. W dwóch późniejszych są wyraźne zapożyczenia fragmentów z *Pastorałki Małoszowskiej*. Na przykład część pod tytułem *Stajenka* różni się tylko jednym wersem: „Oto wąż starty będzie p r z e z (podkreślenie moje - MAD) Niewiastę”, a w *Pastoralce* jest: „Oto wąż starty będzie p r z e d Niewiastą”. Jest tu oczywiście różnica semantyczna. Ma ona však znaczenie teologicznej natury, a nie dramatycznej. Inaczej rzecz ma się w porównywanych fragmentach:

Szopka, Kukielki

„Herodowa

Dziś zaraz z samego ranka
Kiedy piłam arbatę
Przyleciała kucharka
Jak gdyby jaki wiaterek
I mnie królowej doniosła
Że naszego jedynego
Syneczka jedynego
Syneczka niewinnego
Na marszałkowy rozkaz
Trzydzieści dwóch moskali
Szablami rozsiekali

Pastorałka Małoszowska

„Królowa

Kiedy dawałam maleńkiemu piersi
Przyjechali żołnierze Twoi najpierwsi
Z kolan mi zabrali
Mieczami rozsiekali
Białe lilje krwią niewinną splamili

Herod

Jakże to?
Królowa

Herod

Tom ja kazał, król Herod
 Żeby go szablą przebódł
 Nie będę miał litości,
 Jak się ktoś nade mną wynosi
 (...)
 Idź królowo, bo mnie nudzisz
 I podłogę mi pobrudzisz
 Kto będzie po tobie sprzątał
 Przecież wiesz, że to są święta

Zabili synka mojego, zabili!
 Anioł
 Boże, zmiłuj się nad nami
 (...)

Herod

Słuchajże białołowo
 Opowiedz mi na nowo
 Bo niczego nie pojmuję
 Czemu smutne serce twoje?
 (...)
 Musisz królowo do domu,
 Służebnice zawołam.
 (...)
 Oszalała królowa...

Różnica dotyczy przede wszystkim charakterystyki Heroda. W *Szopce* jest nie tylko zbrodniarzem, ale również bezwzględnym tyranem, który z pychą przyznaje się do haniebnego czynu. Jedynym uzasadnieniem jego czynu jest wyznanie:

„Nie będę miał litości
 Jak się ktoś nade mnie wynosi.”

Królową wyrzuca Herod z komnaty z motywów równie podłych jak wymieniony. Inny Herod jest w *Pastoralce*. To także morderca, ale jest to zbrodniarz cyniczny, wyrafinowany i tchórzliwy. Winą obarcza wykonawcę własnych rozkazów. A kobietę, której dziecko zabił pyta:

„Czemu smutne serce twoje?”

Recenzentka jedynej w Polsce wystawionej inscenizacji *Pastoralki Małoszowskiej* napisała wprost: „Herod, tak ściśle sprzężony z księciem kłamstwa, jest samym kłamstwem. Na planctus żony, zrozpaczonej po śmierci syna, odpowiada świętym oburzeniem: kto śmiał go zabić? on, oczywiście, o niczym nie wie, skądże? Ach, jaka przykrość!”¹¹⁴.

Różnica istnieje także w ogólnej atmosferze dramatu. W *Pastoralce* to wyraźnie sytuacja romantyczna, jakby ze Słowackiego wzięta, w której Królowa już nie do męża swojego mówi, ale do Anioła modlącego się do Boga. To, co Herod bierze za pomieszanie zmysłów z rozpaczy, jest w rzeczywistości dramatycznym wyznaniem wiary w Chrystusa. Opis morderstwa dziecka w momencie karmienia piersią to z kolei symboliczny obraz przerwania życia w chwili znaczącego zespolenia matki z dzieckiem, jego ufności i uzależnienia od źródła życia. Inaczej w *Szopce* i *Kukielkach bożonarodzeniowych*.

Tutaj królowa nazywana się Herodową; dziecko jej zamordowane zostało, kiedy piła herbatę, a wiadomość o tym przyniosła jej kucharka. Zbrodni dokonali nie „żołnierze najpierwsi”, lecz „moskale”.

Znany jest jeszcze jeden tekst dramatyczny Bronisława Przyłuskiego (oprócz *Hioba*), w którego tytule znajduje się termin ‘misterium’. Jest to: „Misterium Wielkanocne w XIV w. ułożone dla pobożnych mieszczan z Kolonii nadreńskiej. Tamże wielokrotnie wystawione, skrócił i spolszczył Bronisław Przyłuski”¹¹⁵. Wyraźne są tu cechy misterii średniowiecznych, określone przez J. Lewańskiego. We wszystkich omawianych wyżej dramatach wyszczególnić można cechy dramatu religijnego¹¹⁶. Cztery razy są wyraźne odniesienia do *Nowego Testamentu*, raz do *Starego (Hiob)*. W *Pastoralce*, *Kukielkach*, *Misterium* i *Szopce* mamy do czynienia z czymś więcej niż z ‘niewidzialną matrycą’, którą stanowi życie Chrystusa. Znajdujemy w nich bowiem wyraźny zapis fragmentów biografii Jezusa wziętych z przekazów Ewangelistów.

Inne wyróżniki są następujące:

1. **U k a z a n i e P r a w d y**, która się uobecnia i stwarza obraz świata ukazanego przez poetę; poeta jest przecież nade wszystko strażnikiem wierności Biblii, ubiera jedynie w słowa (często zapożyczone ze źródła) rzeczywistość daną z historii życia i Nauczania Pana.
2. **Ł a s k a i n t e r w e n i u j ą c a** w losy ludzkie jest obecna w życiu Apostołów a więc wtedy, gdy Jezus żył wśród nich. Istnieje ona także w życiu Hioba, który doświadczany i kuszony znajduje w końcu ratunek u Boga; a jest to jeszcze przed posłaniem Je-

zusa na Ziemię. U Boga jedyne i tego samego, który wyznaczył Szatanowi funkcję przeprowadzenia testu wierności.

Jest w tych jawnie religijnych utworach wyraźny zapis zasadniczego konfliktu dotyczącego Prawdy. Nie ma jednak pogłębionego opisu dróg, którymi człowiek do niej dochodzi; nie ma argumentów przeciw Prawdzie. Autor zaznaczył zasadę chrześcijańskiej dramaturgii, która stanowi realizację Prawdy w sprzężeniu ze światem. Proces ten spełnia się poprzez wiarę. I tą wiarą właśnie przesycone są także drobne próby dramatyczne Przyłuskiego, o których mówię. Jest to wartość bezdyskusyjna. Inaczej niż to było w *Leonie I* i *Czasie pojednanym*, gdzie wiara stanęła naprzeciw równie mocnej niewiary, która co prawda przegrywa, ale jest to przegrana niełatwa, po przedstawieniu wszystkich posiadanych argumentów.

*Pastoralka Małoszowska*¹¹⁷ wydaje się wyraźnie spokrewniona z *Pastoralką* Leona Schillera, która najpierw (1919) wystawiał pod tytułem *Szopka krakowska*; w latach 1923-1924 w Reducie sztuka ta przekształciła się w misterium ludowe o Bożym Narodzeniu. Niemniej bogactwo *Pastoralki* Schillerowskiej jest nieporównywalne z *Pastoralką* Przyłuskiego. Pierwsza jest oparta na badaniach naukowych, na bogatym materiale etnograficznym i tradycji kolędniczej kilku stuleci. Druga natomiast opiera się na własnych wspomnieniach i przeżyciach autora.

Później - w *Kukielkach bożonarodzeniowych* i w *Szopce* Bronisław Przyłuski dodał inne elementy, zapowiedziane w ich podtytule: „Na podstawie tekstów oryginalnych Glogera i Kolberga, *Pastoralki* Małoszowskiej i wspomnień z lat dzieciennych Bronisława Przyłuskiego ułożone”.

PRZYŁUSKI JAKO KRYTYK

Syntetyczne, dłuższe wypowiedzi o pisarzach - przede wszystkim o poetach - zamieszczał Przyłuski sporadycznie i najczęściej w „Wiadomościach” londyńskich. Do swoich omówień wybierał albo mistrzów dawniejszych (Mickiewicz, Leśmian) albo współczesnych pisarzy emigracji (Wierzyński, Wittlin). Przyłuski z zasady podejmował się określenia ich poetyki, stylu i pokrewieństw literackich. Posługiwał się metodą, której podstawą jest szukanie wyznaczników poezji w omawianych dziełach, ich wartości metafizycznych.

a) Słowo dla Przyłuskiego miało znaczenie magiczne. Wytrwale pracował nad „odpowiednim dla rzeczy słowem”, czynił z niego centrum kosmosu poetyckiego (por. np. *Poemat nielogiczny*). Zainteresował się też magią słowa Mickiewicza¹¹⁸. Zastanawiał się, dlaczego ono potrafi wzruszać po 150 latach. Wzruszać w rozumieniu Witkacowskim, to znaczy wywoływać ‘metafizyczny dreszcz’: „Tajemnica warsztatu Mickiewiczowskiego fascynowała mnie zawsze” - wyznawał i powołując się na Leśmiana przypominał, że Mickiewicz pisał wiersze słowem, które nie chybiało, zawsze trafiało w sedno, w centrum, dokąd innym słowom dotrzeć nie sposób. Nie zawahał się też przed metaforą o charakterze myśliwsko - wojskowym: „Mickiewicz nigdy nie pudłuje”. Jak to robi?

Przyłuski zauważył, że na mechanizm pisania składają się: impuls, budowa zdania poetyckiego i akt krytyki. Świadomość twórcy musi najpierw zaaprobować zdanie spontaniczne, które potem ma być w myśli wymówione a następnie zapisane i powtórnie poddane autorskiej ocenie. Ważne w tej fazie są: moment wypowiedzi i drugi - utrwalenia słów wypowiedzianych:

„U Mickiewicza podmiot i orzeczenie są na drugim planie. Najważniejsze są spięcia między słowami obrazujące to wszystko, co poeta przeżył i odczuł. „Stąd powtarzające się te same zespoły słów i sformułowania wyobrażeń, „które do grobowej deski towarzyszą poecie (‘niebo, jak morze’)”. Słowa te i obrazy wynikają z ducha i mitologii epoki. A łaska tworzenia wynika z umiejętności „wyjścia z załkówek mowy”, co polega na zdolności chwytania rytmu i rymów. Kategorie myślenia lirycznego tak wrastają w osobowość, tak bardzo

kształtują styl, że poeta poniekąd nie jest w stanie przyjąć obcego świata. Myśl tę wspiera Przyłuski przykładem stosunku Mickiewicza do Słowackiego.

Słowo musi być rozumiane przez odbiorcę zarówno powierzchownie, jak i wewnętrznie - poprzez treść. Ma ono być proste, celne, dosadne. Wtedy reakcja na wiersz jest pełna. Przyłuski wymienił następujące wartości języka Mickiewicza:

„1. Celność słowa. 2. Nieoczekiwane spięcia. 3. Zaskakujący rym. 4. Rytm, wybrany dla utworu (czy części utworu), dający językowo maksimum możliwości melodyjnych i nastrojowych. 5. Wyeksponował przy tym takie cechy jak: prawda, jasność i zwięzłość.”

Zilustrował swe rozważania przykładami krytyki mickiewiczowskiej dotyczącej Onufrego Pietraszkiewicza, Józefa Bończy Tomaszewskiego, Jana Czeczota, Adama Gorczyńskiego.

Tak widziany warsztat poetycki Adama Mickiewicza jakżeż przypomina warsztat samego Przyłuskiego. Nie można również pominąć symptomatycznej dygresji w omawianym artykule na temat ‘regularnej strofy’. Przyłuski podkreśla, że nie należy jej się bać. Ona stwarza „opór”, którego przekroczenie daje rozkosz i „umonalnia” wiersz. Poeta nie powinien jednak ślepo trzymać się strofy. Ma bowiem zaakceptować spięcia pojawiające się poza nią, tak jak to było w „Widzeniu księdza Piotra”. Z tym wszystkim najważniejsze jest to, żeby mieć coś do powiedzenia. To coś trzeba „umieć cierpliwie wytrzymać, do chwili, kiedy się musi napisać wiersz”.

b) Przyłuski napisał wstęp do *Klehd polskich* Bolesława Leśmiana, wydanych po raz pierwszy w Londynie (1957) przez Veritas. Zdawał sobie sprawę z historyczności wydarzenia, jakim było opublikowanie po raz pierwszy wyniesionego przez córkę poety z gruzów zburzonej Warszawy rękopisu *Klehd*.

Wiersze swego młodzieńczego mistrza nazywa Przyłuski modlitwami do Niezmiennego, a jego prozę określa jako żywą, obrazową, zwartą i nade wszystko ‘godną’. Jej forma i treść są liryczne, fabuła poetycka pointa „zamiast dydaktycznej, jest heroiczna”. Analizę twórczości Przyłuski przeplata danymi biograficznymi Leśmiana i fragmentami wspomnieniowymi. Ważne to świadectwo związków osobistych i artystycznych. Przyłuski mówił wprost, że przez wiele lat

z każdym prawie wierszem zwracał się do Leśmiana, który był człowiekiem cichym, nieśmiałym, unoszącym się tylko, „gdy mówił o posłannictwie poezji, o jej znaczeniu i roli w życiu narodu”.

Echa Leśmianowskie odzywają się wyraźnie w twórczości Wierzyńskiego, Tuwima, - nawet Gałczyńskiego. Leśmian chciał spłacić dług mowie, obyczajowi i ziemi. Myśląc o dramacie, „o jakimś misterium polskości, napisał *Klechdy polskie*”. Bronisław Przyłuski po wielu latach uzyskał własny wymiar poezji, ale do końca zdaje się być wyznawcą Leśmianowskiego widzenia świata, w którym przyroda i ludzie są jednością w obliczu wszechogarniającego Boga.

c) Przyłuski przez całe dojrzałe życie był w opozycji do „Skamandra”¹¹⁹. W związku z tym warto zwrócić uwagę na nie drukowaną wypowiedź Przyłuskiego o Wierzyńskim¹²⁰: Poeta ten wczesnie - zdaniem Przyłuskiego - „odbił się od błyskotliwej powierzchowności ‘Skamandra’”, od montowania point i „od strzelania nimi na wiwat i na pohybel”. Szedł drogą oryginalną, szukał w poezji własnej prawdy o świecie, był budowniczym mowy. Przy okazji tych słów dał Przyłuski wykładnię swojego stosunku, i do „Skamandra” i do wszelkiej awangardy. Nazywał siebie samotnikiem, któremu wypadło zapłacić cenę odosobnienia.

Zajmując się docenionymi, nie tracił Przyłuski okazji, by pisać o poetach nie docenionych. Mówił z przekonaniem, że np. Tadeusz Sułkowski, którego spotkał po raz pierwszy w obozie jeńców w Murtau, „będzie żył po nas póty, póki będzie żyła polska mowa”¹²¹. Upominał się także o pamięć i refleksję dla twórczości F. Becińskiego¹²², Anatola Krakowieckiego¹²³ i Bolesława Kобрzyńskiego¹²⁴; ten ostatni, wierny autentyzmowi, potrafił przeżycia z okresu walk we Włoszech nasycić poezją w sposób emocjonalny i intelektualny.

d) O Józefie Wittlinie pisał Przyłuski¹²⁵, że to prosty i cichy, aczkolwiek świadomy swojego talentu poeta: szczery i bliski Bogu. Krytyk zwracał uwagę, że wiersze religijne Wittlina nie są tak cenione jak jego proza powieściowa czy przekład *Odysei*. Zastanawiał się nad tym przykładem paradoksu, że w kraju tak katolickim jak Polska, poezji religijnej nie traktuje się, jak na to zasługuje. Według Przyłuskiego Wittlin ma umysł filozofa obdarzonego „wielkim i wielostronnym talentem pisarskim”, i jest „poetą mistycznym”. Zawsze intere-

sowały go sprawy ostateczne, zawsze gotów był bronić ludzi słabych i samotnych, a i śmierć stanowiła dla niego centrum świata; nie będąc klęską, lecz celem, „nagrodą, na którą trzeba zapracować”.

Przyłuski dowodzi, że Wittlin jako poeta jest bezpośrednim ogniwem, które łączy Młodą Polskę z literaturą międzywojenną i współczesną. Przekład *Odysei* Wittlina krytyk doceniał w powiązaniu z Tadeuszem Zielińskim, St. Witkowskim, J. Handlem, F. Smolką, Bolesławem Micińskim i Tadeuszem Gajcym. Z nauczycielami i kontynuatorami.

e) Analizując twórczość Jerzego Zagórskiego¹²⁶, u którego „liczą się uniesienia i załamania. Ale najbardziej chyba liczy się czystość serca, wrażliwość na ludzki los i wiara w człowieka”, Przyłuski sporo mówi sam o sobie. W pojęciu Przyłuskiego wileńskie „Żagary”, gdzie Zagórski debiutował, stanowiły grupę rewolucyjną, która świadomie wyrażała protest społeczny. Nie łączyła ich natomiast poetyka. Wiersze, które pisał Zagórski, powstały z intuicji i klimatu Wilna „miłego miasta”. Jest to liryka czysta i własna, niepodobna ani do „Skamandra”, ani do pajperowskiej awangardy. Równocześnie jednak, tak jak sam Przyłuski, omawiany poeta korzystał z osiągnięć sobie współczesnych, gdy tworzył własny obraz liryczny. W najwcześniejszych wierszach Zagórskiego są załączki późniejszych jego poematów o szerokim, słowiańskim oddechu; ważny okazał się rodzimy dźwięk, który znał z domu, z zapachów lasów i pól. Pomawianie autora „Ostrza mostu” o „katastrofizm” jest niesłuszne; każdy poeta - nie tylko katastrofista - różni się od niepoety i usłyszeć potrafi nadchodzącego wroga. Zagórski tkwi w języku, docenia jego wartość, wie jak doszukać się właściwego słowa. Przyłuski przypomina, że był nie tylko poetą ale także dramaturgiem i tłumaczem.

W podsumowaniu zwracam jeszcze uwagę na sposób wypowiedzi Przyłuskiego o pisarzach, kiedy były to próby całościowego ujęcia. Najczęściej pisał o tych, których znał osobiście. Wyrażał się o ich twórczości pozytywnie, z uznaniem, starał się dojrzeć wartości omawianej poezji. Podkreślał osamotnienie i trudności życia emigracyjnego. Ideał poety emigracyjnego, sugerując typ poety emigracyjnego: jest to człowiek prosty, cichy, pracowity, szanujący słowo, niezależny. Odnoszę wrażenie, że twórczość kolegów zestawiał Przyłuski

ciągle z własną. Cudze widzenie świata interesowało go tylko wtedy, gdy było podobne do tego, co sam aprobował i uważał za najważniejsze. A przy tym wszystkie próby porządkowania cech poezji przez Przyłuskiego można sprowadzić do mianownika, w którym znajduje się sztuka słowa, wywodząca się od Mickiewicza.

Również zwykle recenzje tomów poetyckich są przykładem uważnego czytania przez Przyłuskiego i chęci współtworzenia opinii o twórcach omawianych książek. Już w jednej z pierwszych recenzji znalazła się próba szerszego spojrzenia na podupadłą po wojnie poezję krajową¹²⁷. Przyłuski krytykuje fatalny przerost formy nad treścią, to jest wyrafinowane rymy i asonanse, wyszukaną budowę strofy, wręcz misterną, niecodzienne spięcie liryczne i wyszukane słownictwo. Ale to tylko ornament ubierający puste zdania, „pęczniejące banałem socrealistycznym”. Przyłuski widzi, że formalizm wyrósł mimo potępienia go przez doktrynę komunistyczną. Skoncentrowanie się na wartościach formalnych wiersza jest dla wielu piszących jedyną twórczą kompensatą za konieczność podejmowania tematów o kołchozach i traktorach. Piszący „politrucy literaccy w rodzaju Putramenta” zdają sobie sprawę z tej niekorzystnej sytuacji.

Na szczęście recenzent miał sposobność zauważyć że na tle rozpaczliwego słuchania „instynktu samozachowawczego” korzystnie wyróżniał się tom Leopolda Staffa pt. *Wiklina*. Wiersze tego twórcy są spokojne i zwarte, a co więcej - odkrywcze. Przyłuski analizuje treść pierwszego wiersza pt.: *Astrolog*. Jest to utwór surowy, prosty, bez rymu, oparty tylko na rytmie. Przyłuski podkreśla, że tytułowy astrolog jest osamotniony, nikt go nie słucha, nikt nie ma czasu, „by zauważyć dziwnego poetę gwiazd, matematyka nieskończoności, twórcę formuł związanych z wiecznością”. Rzeczywistość ludzka, nad którą wiruje koło aniołów i diabłów nie daje odpowiedzi na pytanie, czy nie żal czasu, który ucieka. Wokół poety myślącego o życiu i śmierci, i o nieśmiertelnej duszy szumią wysokie drzewa i „śpiewają niebieskie ptaki”.

Podobnie w wierszach pt. *Pejzaż* lub *Wieczór*, Przyłuski uwydatnia spostrzeżenie, iż wiatr, księżyc i gwiazdy nie dają ukojenia. Staff pozostał poza koniunkturami i modami. Kończąc recenzję Przyłuski stawia znamienne pytanie: „Czy też ten szczerzy i młodzień-

czy głos dojrzałego poety pozwoli mieć nadzieję, że młodzi znów pójdą z nim, tak jak poszli przed pięćdziesięciu laty?”

Biorąc na warsztat twórczość na emigracji, w wierszach Eugeniusza Romiszewskiego¹²⁸, Przyłuski dostrzega „prawdę przeżycia i autentyzmu ujętą w proste słowa, które tworzą czyste i wyraziste obrazy budzące „metafizyczny dreszcz”. Ta metafizyka - według recenzenta - jest zawsze miarą wartości wiersza, który cechuje skrót liryczny, nadto zaskakujące zestawienia słowne, i trafna metafora. Podobnie Przyłuski pisze o tomiku Beaty Obertyńskiej¹²⁹. *Plebania, której nie było* - dwunasta książka poetki jest jeszcze jednym wysiłkiem, „by każde uniesienie nazwać i każde doświadczenie zapisać”. To jest doświadczenie, o którym Rilke, a przed nim Mickiewicz, powiedział, że potrzebuje zapomnienia i powrotu jako gotowy twór do zapisania.

W 23 pieśniach *Plebani* znaczącą rolę odgrywają szczegóły, drobiazgi, rzeczy dla rozumu zbyteczne, a wydobyte z pamięci. Zaczynają żyć na nowo, ogromnieć, atakować człowieka i wszystkie jego zmysły. Tak wraca dawno zatracony rodzinny świat poetki. Jest w tym wyraźna fabuła: opis rzeczy i ich losów. Zdaniem Przyłuskiego poemat Obertyńskiej nadaje się do szeroko pojętych uogólnień. Między innymi pisze on, że wielkości uznane przez współczesnych wyjątkowo tylko potrafią przetrwać swój czas, a bunt młodych i nowatorstwo nie zawsze są znaczącymi osiągnięciami. Bez względu na formy i konwencje poezja jest albo dobra albo zła. Na prawdziwą poezję i sztukę w ogóle - powiada Przyłuski, czas nie ma wpływu niszczącego. Czas natomiast weryfikuje wszystko, co w danym okresie jest modne. Powrót do starych form jest zasadny wtedy, gdy poezja przystaje „do wizji”. Poezja - mówi Przyłuski - ma moc widzenia rzeczywistości wszystkich czasów, której inaczej zobaczyć nie można.

Ponad (czy poza) światem, o którym tutaj mowa jest w opinii Przyłuskiego także Barańczak¹³⁰. W jego tomie *Ja wiem, że to niesłuszne. Wiersze z lat 1975-1976*¹³¹ recenzent dostrzega wiele wydzźwięków politycznych obok poetyckich, które potraktowane wielostronnie obejmują pewien kształt życia w Kraju. W lapidarnych słowach ujęte zostało więcej niż to możliwe w księgach historycznych i socjologicznych. Poeta Przyłuski mówi o poecie Barańczaku:

„Jest to [...] poezja najwyższej klasy, zamknięta w krótkich, lapidarnych sformułowaniach o losie ludzi skazanych na życie w narzuconym siłą klimacie”.

Przyłuski w innej recenzji zwraca uwagę, że inaczej, bardziej nostalgicznie, bo to przecież o innej Polsce, mówi Stanisław Wygodzki¹³²:

„Siadam, patrzę martwym wzrokiem /i płaczę gorzko skrytymi łzami /nad tą drogą co między nami, /nad mym dożywotnim wyrokiem.”

Odwołując się do ironii Przyłuski stwierdza, że to ta sama rozpacz, co o władnęła nim samym gdy w recenzowanej książce Wygodzkiego dopatrywał się wyraźnej reminiscencji z lektury poematów Anny Sorienko i Aleksandra Błoka, jego *Scytów*.

Z satysfakcją natomiast dostrzegał Przyłuski talent wyrażony w rytmie i rymie *Kołysanki jodłowej* Jerzego Lieberta. Od nostalgii do rozpacz, do jeremiaszowej pieśni znad brzegów Jordanu, to jest właśnie tęsknota za brzegami Wisły. Recenzent pisze, że tak wygląda smutek wśród palm i „tęsknota wśród rozpalonych pustynnym słońcem kamieni”. *Podróż zimowa* to pieśń o Wisłę, ale jednocześnie koszmarne sen o Workucie:

„Srebrny szuwar zamarzył w stawie/Igły mrozu w moich dłoniach./Jak otworzyć ręką taką /Ciężkie drzwi obrosłe zimą /Wichrem, skałą, krzykiem ptaków /Magadanu i Kołymy.”

Inną metodę prezentacji wybrał Przyłuski przy omawianiu *Liroyki szwedzkiej*¹³³. Jest tutaj¹³⁴ sporo przykładów, ale przez brak znajomości języka oryginałów musiał recenzent przekłady traktować jako jedyne dostępne mu przekazy myśli i sztuki poetów północy. Przyłuski zdecydował się na obszerny cytat z recenzji Lennarta Kjellberga (w „Aftonbladen”), dla którego szwedzki był językiem ojczystym, a język polski dobrze mu znanym. Przyłuski nie chciał wydawać własnego sądu, natomiast pragnął podzielić się z czytelnikiem wrażeniami subiektywnymi, jak zaznaczył. Odrzucił oczywiście możliwość określenia, jak bliski jest przekład oryginałowi zarówno pod względem formy, jak i treści, czy „ładunku poetyckiego”. Po takim zastrzeżeniu, najwyżej ocenił wiersz Artura Lundkrista pt. *To jest największa pokusa*.

Nie wykluczył, że wartość tego utworu ujawniła się dopiero po spolszczeniu, gdyż zaskakujące obrazy liryczne zabrzmiały bardzo przekonująco w języku polskim. Inny wiersz wyróżniony przez recenzenta to *Wiatr całujący* Hjelmara Gullberga. Recenzent zaznaczył jednocześnie, że to nie oryginalne wiersze zasługują na uwagę lecz przekłady, które mu się najbardziej podobały „i które [...] otwierają nowe horyzonty niespotykane często, we współczesnej poezji polskiej”. Taki sąd wartościujący jest znamieny dla sposobu patrzenia Bronisława Przyłuskiego. Porównywać polską poezję z dokonaniem cudzymi. Tak samo postąpił w recenzji tomu pt. *Czasy gdy satyra tryumfowała*¹³⁵ i z wyboru przekładów z literatury greckiej i rzymskiej pt. *Muza i Kamena*¹³⁶ (tł. Wieniewski) z przedmową Balińskiego. Tę książkę ocenił wysoko i obszernie, ale w zasadzie potraktował swe uwagi informacyjnie.

Skromnie ilościowo u Przyłuskiego prezentują się recenzje prozy. *Tematy żydowskie*¹³⁷ ukazały się pod koniec 1977 roku z inicjatywy wydawców. Wybrane teksty objęły tematykę żydowską w dziele Stanisława Vicenza. Wstęp Jeanne Hersch zawiera wspomnienie pośmiertne (Vincenz zmarł w 1971) drukowane po raz pierwszy w „Gazette de Leusanne”. Tom rozpoczyna esej *Spotkanie z Chasydami*. Po nim następuje siedem innych. W drugiej części znalazły się *Mity i Opowieści chasydzkie*, których wartość recenzent określił jako „walor specjalny - walor mistyczny”. Przyłuski z tej racji cytuje Alberta Einsteina: doznanie najpiękniejsze i najgłębsze, jest to prawdziwa wiedza a to z kolei jest prawdziwą religijnością. Po omówieniu treści *Tematów żydowskich* Przyłuski dziękuje wydawcom „za mądrość tej książki płynącej z serca”.

Dwa lata wcześniej ukazała się w Londynie inna książka o tematyce żydowskiej¹³⁸ recenzowana przez Przyłuskiego w „Wiadomościach”¹³⁹. Henryk Grynberg do 1968 publikował w PRL. Jego *Życie ideologiczne* ukazało się już w Paryżu (1969). Przyłuski nie streszcza „Życia”, lecz mówi o swych wrażeniach z lektury książki i powołuje się na wstęp z niej: „jest to biografia pokolenia wyrosłego w stalinowskiej szkole i jest rozrachunkiem z tą szkołą z punktu widzenia zawilości polskiego i żydowskiego losu”. Powieść - potwierdza to recenzent - jest biograficzna, miejscami wręcz autobiograficzna

i równocześnie historyczna, polityczna, obyczajowa a nawet sensacyjna. Przyłuski określa ją także jako poetycką, powołując się na stwierdzenie encyklopedyczne (PWN), z którego wynika, że bohater powieści poetyckiej jest zazwyczaj rozdarty wewnętrznie i zbuntowany przeciw współczesnemu światu i stanowi maskę kryjącą ideową i liryczną osobowość autora. Przyłuski powiada, że *Życie ideologiczne* jest wystylizowaną opowieścią pozującą na beztroską sagę, lecz podkreśla, iż w gruncie rzeczy jest to groźny dokument; wstrząsający ale także oczyszczający, rodzaj spowiedzi. Ważna jest szczerłość i świadomość grzechu. Za jeden z głównych motywów powieści uznał Przyłuski pomieszanie świadomości Żyda i nie-Żyda, dobra i zła. Autor ukazał konflikty potęgujące się pod ciśnieniem ideologicznym, na tle wrogiego środowiska.

Przyłuski sądzi, że obcy czytelnik nie zrozumie poczucia grynbergowskiego „grzechu”, bo nie zna „czysto polskich pasji filo- i antysemitycznych, jak i pasji Żydów wychowanych środowiskach polskich.” Przyłuski w zakończeniu recenzji określa metodę twórczą Grynberga. Jest to metoda krótkich spięć, pisanie liryczne - to znaczy obrazami „jak każda klasyczna powieść poetycka”. Istnieje jeszcze kilka recenzji Przyłuskiego dotyczących książek innego rodzaju, np. z *Księgi Pamiątkowej Artylerii Konnej*¹⁴⁰, J. Garlińskiego *Oświęcim walczący*¹⁴¹, *Kuriera z Warszawy* Jana Nowaka¹⁴² czy z *The Great Russian-English Dictionary of Idioms* Piotra Borkowskiego¹⁴³.

Nie dodają one jednak nic do określenia poglądów na literaturę, życie literackie i metodę krytyczną Bronisława Przyłuskiego.

W swoich recenzjach Przyłuski często powołuje się na Rilkego i Leśmiana. O poezji mówi w sposób poetycki, rezygnuje z metody naukowej. Jego wypowiedzi dowodzą erudycji i rozeznania w twórczości literackiej. Te cechy i kategorie myślenia o twórczości innych pisarzy zjawiają się z całą wyrazistością również w opiniach wygłaszanych przez Przyłuskiego jako jurora w konkursach literackich, przede wszystkim organizowanych przez „Wiadomości”. O nagrodzie „Wiadomości” sporo informacji znalazło się w książce pt. *Od Herberta do Herberta*, wydanej przez Polską Fundację Kulturalną w Londynie w 1993 roku. W latach siedemdziesiątych został Przyłuski członkiem jury Nagrody „Wiadomości”. W tej działalności dał się po-

znać i z tego okresu (1973-1980) znanych jest najwięcej jego wypowiedzi. Wcześniej także nie stronił od pracy w różnych gremiach oceniających. Był na przykład członkiem jury Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, które przyznało Adamowi Ciołkoszowi nagrodę za całokształt twórczości pisarskiej (1966). Przyłuski napisał uzasadnienie¹⁴⁴, w którym dominował rys biograficzny. Twórczość pisarska Ciołkosza dała mu okazję do rozważenia problemu rozróżnienia gatunku prozy artystycznej od fachowo - historycznej, naukowej, dziennikarskiej. W ramach tego zasadny wydaje się podział na satyrę, opis, prozę poetycką i urzędniczą. Tak podzielone pisarstwo stawia publicystykę na poziomie działalności doraźnej, pospiesznej i dorywczej. Ale nie zawsze. Przyłuski przecież uzasadnił, że twórczość Ciołkosza, jego pisarstwo publicystyczne po drugiej wojnie światowej to dopracowane i przemyślane „demaskowanie fałszów, jakimi operują komuniści, jeśli chodzi o historię ruchu robotniczego w Polsce i poszerzenie aktualnych zagadnień z dziedziny życia politycznego i społecznego”. Zwrócił uwagę, że wśród wielu prac autora *Socjalizmu walczącego* na szczególną uwagę zasługuje rozprawa pt. *Najważniejszy sprzymierzeniec* o stosunku socjalistów polskich do dysydentów Związku Radzieckiego i polemika z Józefem Cyrankiewiczem pt. *Moskofilskie pojmowanie dziejów*. Przyłuski mówi także o pracach historycznych Ciołkosza, m. in. o publikacji *Marks a powstanie styczniowe* i o *Róży Luksemburg*.

Osobno - acz krótko - Przyłuski omówił *Zarys dziejów Socjalizmu Polskiego*. Jest to nowe spojrzenie na powstanie styczniowe i na początki socjalizmu, w którym metodę i ideę pracy autor wziął od Lelewela. Do konkretnych wniosków prowadziła Ciołkosza znajomość historii, nauk społecznych oraz instynkt polityczny i praktyka społeczna. Posługiwał się słowem docierającym do świadomości czytelnika poprzez celność wyrażanych myśli i prostotę wykładu.

Nawiązując do poprzednich uwag wyrażam opinię, że wśród swoich czynności jako krytyk był Bronisław Przyłuski najbardziej związany z konkursem „Wiadomości” na najwybitniejszą książkę pisarza polskiego na emigracji. Do jury nagrody wszedł w roku 1973 na miejsce Jana Rostworowskiego. Już na pierwszym posiedzeniu jury (17 listopada) określił sens swojego udziału. Wybór „da mi możliwość

wpływania na ocenę twórczości literackiej powstałej poza krajem”. Jakie były jego pierwsze propozycje do Nagrody za rok 1972? Najpierw wymienił powieść Z. Romanowiczowej *Groby Napoleona* i określił ją jako wnikliwą analizę konfliktu między matką a córką, uwydatniając różnicę ideałów i doświadczeń. Przyłuski mówił, że forma narracji to strumień świadomości, który pozwala rozszerzyć wiedzę o człowieku tam, gdzie inne środki nie docierają: tylko tak można poznać głębokie warstwy osobowości ludzkiej. Drugą propozycją Przyłuskiego był *Miód i piołun* Obertyńskiej. Pisał więc, że to „duże dokonanie w dziedzinie poezji tradycyjnej”, liryczny opis świata zaginionego po wojnie, który jest jeszcze jednym jego dokumentem, dokumentem tym cenniejszym, że zapisanym przez czułą i wnikliwą poetkę.

Zauważyć łatwo, że Przyłuski nie wspomniał o możliwości przyznania nagrody Czesławowi Miłoszowi za *Prywatne obowiązki*. Zresztą tylko Łobodowski i Danilewiczowa wymienili tę pozycję na pierwszym miejscu. Miłosz został uhonorowany w dwa lata później, za tomik pt. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Autor *Czasu pojednanego* na posiedzeniu jury powiedział: „Poezja Miłosza nie tylko wzrusza mnie co zachwyca”: jest ona przez kunszt słowa, wycucie stylu godna stanąć „niesłychanie wysoko” wśród innych piszących po polsku. Miłosz posiada wizję, ma opanowane rzemiosło i dzięki niemu potrafi opowiedzieć o swoich doświadczeniach. Wyraża to z mocą i prostotą. Zdaniem Przyłuskiego na uwagę zasługuje poemat *Lauda*, który obok celności słowa i nawiązania do tradycji literackiej, wprowadza swoistą arię nazw przywołujących miniony świat. A wiersz *Mala pauza* to według Przyłuskiego, utwór, który zalicza się do szczytowych osiągnięć poety. Porównywał go do jednego „z najwspanialszych wierszy Eliota ‘The Love Song of Alfred J. Prufrock’ ”.

Przyłuski wyraził opinię, że cały tom wierszy jest „zjawiskiem niepowtarzalnym”, w związku z czym trzeba, żeby „literatura czysta” była nagradzana jak najczęściej. Stąd na drugim dopiero miejscu proponuje Przyłuski *Oświęcim walczący* J. Garlińskiego, a na trzecim tom esejów Henryka Skolimowskiego pt. *Zmierzch światopoglądu naukowego*, gdzie znajduje się próba odpowiedzi na pytania o stan

naszej cywilizacji. Powiedział, że w strefie jej załamania znajduje się rozwój filozofii Leszka Kołakowskiego. Rozum technologiczny jest według Skolimowskiego formą patologiczną. Przyłuski podkreślił, że jest to śmiałe spostrzeżenie, dowodzi bliskości prawdy o dekadencji formy w sztuce, kryzysie moralnym nauki oraz impasie ideologicznym prądów rewolucyjnych.

Do refleksji o twórczości Miłosza wrócił Przyłuski na spotkaniu jurorów 20.X.1978¹⁴⁵, biorąc pod uwagę *Ziemię Ulro*; wtedy zauważył, że Miłosz powinien nagrodę „Wiadomości” otrzymywać co roku, bo jest świetnym poetą, pisarzem, publicystą o urzekającym stylu, wielkiej erudycji i bogactwie tematów: Miłosz urzeka czytelnika nawet wtedy, gdy on się z nim nie zgadza. Tak jest z *Ziemią Ulro*, gdzie dużo mówi się o Blake’u i Oskarze Miłoszu. W związku z tym wydaje się ciekawa dygresja Przyłuskiego o jego własnym zafascynowaniu Oskarem Miłoszem, którego czytał w latach dwudziestych w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej. Podziwiał niezwykłą czystość poetyckiej materii, mistycyzm, który zestawiał z mistycyzmem ksiąg biblijnych - *Księgami Rut* czy *Pieśnią nad pieśniami*. Wspomniał, że *Miguela Manarę* woził w kaburach i odczytywał na biwakach w zapadłych miejscach. Książka przepadła dopiero w czasie walk z Niemcami w 1939 roku. Zafascynowanie wróciło jeszcze raz - po wojnie, kiedy słuchał opery Romana Palestra *Śmierć Don Juana*, opartej na dramacie Oskara Miłosza.

Przyłuski energicznie obwiniał Czesława Miłosza za niedocenywanie (zwłaszcza po wojnie) Leśmiana i „Promu”, którego Leśmian był ideowym wzorem; sądził, że usunięcie go w cień jako „staroświeckiego poety” jest krzywdzącym nieporozumieniem.

Nie dziwne, że do nagrody zaproponował książkę Garlińskiego pt. *Ostatnia broń Hitlera*, dokumentacyjną kronikę, która obok osiągnięć badawczych ma i ten walor, że jest z zainteresowaniem czytana przez szeroką publiczność.

Rok później Przyłuski ponownie zgłosił do wyróżnienia książkę o charakterze dokumentacyjnym, *W cieniu Katynia* Stanisława Swianiewicza. Określił ją jako dokument o niezwykłej wadze, napisany z talentem, z rzetelnością i pasją.

Te cechy Bronisław Przyłuski często podkreślał w swoich oceniających wystąpieniach na posiedzeniach jury w „Wiadomościach”. Ocenianie pisarzy jest w twórczości Przyłuskiego szczególnym wyzwaniem rzuconym sobie, swojej autoocenie. Przykładanie miary swojego rozeznania i talentu do cudzych dokonań, prowadziło do spięcia własnych ambicji i możliwości. Może dlatego zainteresowania Przyłuskiego pod koniec życia skłaniają się w kierunku dokumentu, daleko od własnych wcześniejszych preferencji. Znacząca jest także ostatnia próba pochylenia się nad twórczością jednego z najlepszych - na pewno najślawniejszych - z żyjących poetów polskich - Czesława Miłosza. Oto pamiętnego 18 października 1975 (pamiętnego, bo tego dnia przyznano nagrodę Czesławowi Miłoszowi za zbiór wierszy *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) Bronisław Przyłuski przedstawił i uzasadnił swoje kandydatury. Tekst ten opublikowane został w „Wiadomościach” 14 grudnia 1975 r. W książce *Od Herberta do Herberta*¹⁴⁶ pominięto sześć ważnych moim zdaniem fragmentów. Już na początku, kiedy B. Przyłuski uzasadnia ‘niesłychanie’ wysoką pozycję Miłosza w hierarchii pisarzy polskich, ‘wypadł’ fragment od: ‘za przykład niech posłuży wiersz’ do ‘literatury naszej’. Jeszcze ‘lepiej’ jest kilka wierszy dalej. Tutaj wyrzucony został przykład wiersza, dowód na genialny talent Miłosza i podsumowanie: ‘I to ostatnie sformułowanie według mnie jest szczytem kunsztu budowy lirycznego zdania. Żeby być poetą, trzeba mieć przede wszystkim wizję; [...]’. Następuje uzasadnienie, przy okazji dowiadujemy się o orientacji poetyckiej samego Przyłuskiego. Potem już bez skrępowań p. Redaktor pozbyła się: ‘Dodam jeszcze, że wiersz pt. *Miła pauza* to wiersz, jakich w życiu wg Rilkego można napisać 2-3-4, maximum 6. Zaryzykowałbym nawet zdanie, że wiersz ten pod żadnym względem nie ustępuje jednemu z najwspanialszych wierszy Eliota *The Love Song of Alfred J. Prufrock*. Dla tego i dla wielu innych powodów zgłaszam ostatni tom Czesława Miłosza do tegorocznej nagrody „Wiadomości”’.

Bronisław Przyłuski - autor tekstów dramatycznych, reżyser przedstawień amatorskich, aktor w teatrze zawodowym i obozowym opublikował w prasie emigracyjnej kilka przemyśleń o realizacjach scenicznych sztuk polskich w Londynie. Dla określenia jego poglą-

dów w tym zakresie przypominam artykuł o wystawieniu Leopolda Kielanowskiego (w 1952 r.) *Dziadów* Adama Mickiewicza w teatrze Klubu Orła Białego w Londynie, na zakończenie kursu języka i literatury polskiej zorganizowanego dla młodzieży przez „Komitet Opieki nad Młodzieżą Szkolną”.

Udział w przedstawieniu wzięli uczestnicy kursu, scenografię przygotowała Halina Żeleńska. Przedsięwzięcie okazało się sukcesem mierzonym wzruszeniem odbiorców, jak i osiągnięciem artystycznym reżysera i dekoratorki. Niektórzy sprawozdawcy pisali o sugestywności gry oraz jej jednolitości. Nikt jednak - jak twierdzi Przyłuski - nie zwrócił uwagi na nowość koncepcji reżyserskiej. To zaś najbardziej interesowało twórcę *Leona I*. Mówiąc o koncepcji, wyeksponował także oprawę plastyczną, która jest „ramą widzenia reżyserskiego”; zależy ona przecież od założeń budujących przedstawienie i narzuca mu styl poszczególnych scen i rozwiązań sytuacyjnych.

Przyłuski przypomniał, że Leopold Kielanowski stworzył trzecią koncepcję reżyserską *Dziadów*. Pierwsza - to osiągnięcie Wyspiańskiego, powtarzane w różnych odmianach we wszystkich polskich teatrach. Druga - Schillera w scenografii Pronaszki. Przyłuski nazywa je w kolejności: teatr poetycki, teatr monumentalny i teatr misteryjny. Nie wyklucza pojawienia się dalszych, ale stwierdza: „Koncepcja misteryjna - wydaje mi się - jest najbliższa założeniom i charakterowi dzieła”, ona stworzyła jedyną możliwość zagrania sztuki przez zespół niezawodowych aktorów. Ich wiara w wiersz i treść pokonała złą dykcję a nawet zły akcent. Uważał nadto, że dwie innowacje twórcze Kielanowskiego powinny utrwalić się w przyszłych realizacjach *Dziadów*: zwoływanie się więźniów do celi Konrada słowami *Ody do młodości* i zrzucanie płaszcza przez Gustawa w momencie przemiany w Konrada, zamiast przyjętego dotychczas pisania na murze.

Wiele lat później Przyłuski napisał drugą recenzję teatralną ze sztuki Tamary Karren opartej na listach Zapolskiej (wystawiona przez londyński teatr ZASP-u także w reżyserii Leopolda Kielanowskiego). W roli Gabrieli wystąpiła Helena Kitajewicz, a Janowskiego zagrał Witold Schejbał. I tym razem Przyłuskiego interesowała przede wszystkim koncepcja teatralna. Najpierw mówił o pierwszej scenie

„świetnie” rozwiązanej reżysersko i sytuacyjnie, o dwóch istnieniach nie wiedzących o sobie, o duchach przenikających się na wskroś na „scenie życia”. Dwoje ludzi tak różnych psychicznie i tak silnie z sobą związanych występuje na tle wydarzeń, jakie przypadły Polsce w udziale. Tamara Karren narzuciła widzom tragedię dwojga żywych ludzi.

Bronisław Przyłuski, jako człowiek teatru traktuje omawiany spektakl jako integralną całość. Wszystkie części składowe całości widzi razem, ale ocenia je pojedynczo. Rozmówiony w sztuce plastycznej z uwagą przygląda się scenografii, i docenia rolę światła. Dekoracje Jerzego Płaczka, a zwłaszcza pomysł odwracania fragmentów tła pokazującego to Lwów, to Kraków, to wianuszki i bibeloty z „fin de siecle’u” nazwał dziełem plastyka kolorysty.

Przyłuski omawiał również *Wieczór radości chrześcijańskiej*¹⁴⁷. Przypomniawszy przy okazji historię śpiewania i powstania kolęd na świecie i w Polsce.

Mimo tak skromnego materiału, jaki powstał i jaki się zachował i jakim dysponuję, jawi się Przyłuski jako człowiek o określonych gustach. Teatr misteryjny i poetycki sam uprawiał i cenił go najwyżej. Dlatego zawsze zauważał w pierwszym rzędzie płaszczyznę metafizyczną i w niej przeznaczenie człowieka i jego stosunek do trwałych wartości moralnych.

Oczywistym dowodem zainteresowania Przyłuskiego sztuką, szczególnie malarstwem, jest jego oryginalna twórczość. Szczytowe osiągnięcie na tym polu to *Strofy o malarstwie*, gdzie wszechstronna wiedza i smak artystyczny piszącego znalazły ujście. Obdarzony wrażliwością poety, korzystający z dostępnej w Europie informacji o życiu kulturalnym, wypracował zrozumienie sztuki plastycznej. Ujawnia się ono także w kilku publikacjach prasowych, na które zwracam uwagę.

W 1955 roku¹⁴⁸ omówił Przyłuski *Linoryty* Tadeusza Piotrowskiego wykonane w Oficy Stanisława Gliwy, który namówił artystę do tej trudnej techniki. Znajomość warsztatu pozwala Przyłuskiemu na ocenę dzieła i jego opisanie. Materiał bowiem miękki, łamliwy, trudny do obróbki. Linoryt wymaga grubego kroju. Stąd konieczność uproszczeń w rysunku. Czytelność potrzebuje konsekwentnej kreski,

mocnych konturów scałkowanych motywów. Prowadzi to do form elementarnych, bez możliwości wyciągania tonów różnicami grubości i kierunkami cięć. Piotrowski używa przede wszystkim kreski poziomej. Kładzie ją tak jak kolor i na tym tle lekkimi skosami buduje „wykwintne formy wyraźnie rysowanych ślimacznic, kabłąków, fal, plam białych i czarnych”. Zadziwia Przyłuskiego oczywistość tego skomplikowanego rysunku. Rozpiętość tematyczna linorytów Piotrowskiego jest bardzo duża - od martwej natury, poprzez krajobraz, architekturę, sceny biblijne, scenki rodzajowe i prawie użytkowy afisz w czerni i bieli aż do portretu - w sumie siedemnaście prac. Poza doskonałością techniki w ocenie Przyłuskiego omawiane linoryty „mają walor dzieła sztuki - nastrój”. Wytwarza się on poprzez gest postaci linorytów: taneczny, pełny, wystylizowany jak na egipskim fresku, co nie jest bynajmniej naśladownictwem. To własny styl artysty uderzający nowością, harmonią. Przyłuski z podziwem, i z umiejętnością przekonywania feruje korzystny wyrok.

O wystawie Sukiennickiej w 1972 roku¹⁴⁹ powiedział, że to cud „na ugorach naszego środowiska”. Po omówieniu kariery i wystawy malarki, stwierdził, że artystka wnosi do dorobku sztuki nowe pomysły i rozwiązania plastyczne. Z takim samym przekonaniem mówił o wystawach Janiny Baranowskiej i Aleksandra Wenera. A więc, że przewaga rzeźb na wystawie Wenera nie znaczy, że zrezygnował on z monotypów i drzeworytów, których sztukę tworzenia „w pełni opanował”. W omawianej ekspozycji najważniejsza okazała się rzeźba. Nie nawiązuje ona otwarcie ani do form organicznych, ani do prymitywnych form prehistorycznych. Podlega oryginalnym prawom w estetyce, strukturze i w fakturze: „Rzeźby Wenera to bryły żyjące swoim własnym życiem”. Są na podobieństwo rzeźb Rodina. Werner jest poza modą, korzysta tylko z gliny, która nadaje szlachetność „abstrakcyjnej formy”. Bronisław Przyłuski rozwija swą myśl ku poetyckiemu i psychologicznemu opisowi tych rzeźb, które mimo abstrakcyjności narzucają widzowi wizję ich twórcy i prowadzą w nowy świat przeżyć i doznań. Przyłuski konkluduje: „I to jest chyba miara wartości dzieł rzeźbiarskich Wenera pokazanych na wystawie w londyńskiej Drian Galleries”.

Wystawa obrazów Janiny Baranowskiej w londyńskiej Galerii Grabowskiego była dla Przyłuskiego poświadczeniem wrażliwości malarki na kolor; na intensywność, wyrafinowanie i świetlistość kolorów. Efekty uzyskane farbą olejną sprawozdawca porównywał do efektów jaki daje witraż, co według niego było rzadkim osiągnięciem nawet wśród bardzo dobrych malarzy. Kolor wywołuje też nastrój, gdyż Baranowska potrafi kontrastować zestawienia. Zmiany i poszukiwania artystki przejawiają się na przykład w rezygnacji z czarnych konturów. Na ich miejsce weszły 'wichrowate' płaszczyzny. A wśród nich pojawiają się postacie, które symbolizują samotność, miłość, los. Ten zwrot ku człowiekowi wydobyl w tym malarstwie ładunek poezji, „który tworzy wizję dramatu ludzkiego istnienia”.

Informacja o książce Karoliny Borchardt wydanej w 1976 roku¹⁵⁰ w Nowym Jorku niekorzystnie odbiega od innych recenzji B. Przyłuskiego. Zamieścił w niej szereg grzecznościowych formuł i uwag w rodzaju: „wybrana czcionka jest kształtna”, „tekst w trzech językach”, „druk jest czysty i bez rzeczek”, „Druk na papierze szarym”. W całym artykule jest jedno (!) zdanie krytyki artystycznej: „Ze swej strony chciałbym tylko dodać, że n i e k t ó r e płótna przypominają mi koloryt i rozmach nieżyjącego już malarza Nicolas de Stael”. Przyłuski nie pokusił się o nic więcej.

A przecież potrafił pisać bez obaw. Sądy jego były uzasadnione i zdecydowane. Z dużą swobodą operował terminologią fachową. Nie interesował go pęd ku oryginalności za wszelką cenę, kosztem wartości ważniejszych, to jest ideowych, artystycznych. Własne odczuwanie sztuki było dla Przyłuskiego najważniejszym kryterium oceny. Kolor i kształt analizował najdokładniej, co popierał dużą znajomością dzieł omawianych artystów, oglądanych dokładnie i szczegółowo.

Wypada podkreślić jeszcze, że w ocenie Przyłuskiego dzieło sztuki ma wartość wtedy, gdy zawiera „ładunek poezji”; zdarza się on i w obrazie, i w rzeźbie, i w linorycie. To samo stwierdzenie rozszerza Przyłuski na dziedzinę poezji i prozy, o czym już wspominałem.

ZAKOŃCZENIE

Utrata ojczyzny nie wtrąci w anarchię tylko tego, kto umie sięgnąć głębiej, poza ojczyznę, dla kogo ojczyzna jest tylko jednym z objawień wiecznego i uniwersalnego życia. Utrata ojczyzny nie zakłóci wewnętrznego porządku jedynie tych, których ojczyzną jest świat.

Witold Gombrowicz

Twórczość Bronisława Przyłuskiego sytuuje się (oprócz okresu przedwojennego) w kręgu literatury emigracyjnej. Z własnego świadomego wyboru pisał tylko po polsku. Znając języki obce (angielski i niemiecki) włączył się łatwo w obieg życia kulturalnego i intelektualnego Europy. Udało mu się wyrwać z zakłętego kręgu jednego tematu, z nostalgii charakterystycznej dla wielu pisarzy na obczyźnie. Dodać wypada, że pobyt w obozie jenieckim i decyzja wyboru emigracji to ważne czynniki, które przyczyniły się do pełnego rozkwitu talentu Przyłuskiego. Dopiero po 1939 roku powstały dzieła najdojrzalsze. Wynikały one ze swobody intelektualnej i duchowej, a zostały nadto podporządkowane wyjątkowej dyscyplinie artystycznej. Podobnie, jak Gombrowicz Przyłuski nigdy nie uchybiał przekonaniu, że sztuka wymaga stylu i porządku, który nadto trzeba było znaleźć w nowej sytuacji. Wydawało się bowiem, że oddaliła się na zawsze od poety ojczyzna, ideologia, polityka, grupa, program i środowisko. Pozbawiony swojego własnego świata, stanął w obliczu kultury uniwersalnej. Nie mógł się od niej odwrócić, gdy znalazł się poza bezpośrednim wpływem kultury polskiej. Wtedy też okazał się taki - w rozumieniu Gombrowiczowskim - znaczący rozwój talentu Przyłuskiego. Stało się tak, wbrew temu co mówił - może przekornie - Czesław Miłosz, że „utrata ojczyzny równa się samobójstwu, końcowi literackiej kariery”¹⁵¹. Przyłuski i Gombrowicz a także Miłosz są najlepszym dowodem, że tak nie musi się stać. Inna kwestia, że „literackiej kariery” istotnie Bronisław Przyłuski nie osiągnął.

Emigracja, w której znalazł się B. Przyłuski, uporać się musiała z dwoma problemami wyobcowania¹⁵². Istotą ich był język twórczości

i odbiorca, do którego zwracał się pisarz. Niektórzy polscy pisarze postanowili podbić obcojęzycznego czytelnika i zaczęli tworzyć także w języku kraju, w którym zamieszkali (Jerzy Pietrkiewicz 'Peterkiewicz', Marian Pankowski, Stanisław Kosiński, Antoni Wojciechowski i niewielu więcej).

Przypominam sformułowanie Marii Danilewicz-Zielińskiej, kiedy mówi, że wszelkie formy uchodźstwa mają w sobie zasadnicze znamię: pierwiastek sprzeciwu wobec ograniczeń swobody osobistej i twórczej. Jedną z form tego sprzeciwu jest sprzeciw „przeciw sprzeciwowi”, czyli dążność ku uniwersalności. Element sprzeciwu jest ważnym wyróżnikiem twórczości emigracyjnej. Kryje się w nim potrzeba przekazania czytelnikom wartości, które są albo zapoznane i eliminowane albo zakazane i przekłamane. Stąd nastawienie przede wszystkim na odbiór w przyszłości. Wielu piszących uważało, a i dzisiaj mało się to zmieniło, że tworzą dla „późnych wnuków”. Rzeczywistość okazała się jednak - wbrew temu pesymizmowi - bardziej szczerą.

Mam wrażenie - nie tylko ja oczywiście - że zmienia się w jakimś stopniu sytuacja pisarza na Emigracji. Ciągłe jednak jeszcze musi on łączyć dwa zawody. Tak jak Przyłuski, który był pisarzem, ale był także terapeutą w szpitalu dla nerwowo chorych, a później pracował w Radiu Wolna Europa. Żeby umożliwić skoncentrowanie się na pracy twórczej, przynajmniej na pewien czas, rozwinięta jest na Zachodzie sieć nagród, stypendiów.

Bardzo złożony jest problem recepcji. Znane i często się o tym dyskutuje, są małe nakłady i niedomogi dystrybucji, a także specyfika życia kulturalnego w centrach emigracyjnych. Mianowicie brak fachowych recenzji, które często stają się tylko okazją do wzajemnej adoracji (albo przeciwnie). Kumotersko - laurkowy ton recenzji jest tego najlepszym dowodem. Ilość i wartość recenzji zależy od towarzyskich powiązań autora. Na dodatek, wydawcy wstrzymują się (z różnych przyczyn) od wznawiania książek już wyczerpanych. Są to jednak problemy wspólne dla pisarzy emigracyjnych i krajowych. Przyjęcie sytuacji emigranta wymaga od autora, jak zauważa Danilewicz-Zielińska, pokory, cierpliwości i nie poddawania się zwątpieniu w wartość własnych wysiłków. Takim hartem wykazał się - bez

wątpienia - Bronisław Przyłuski. Miał nadzieję, że po śmierci zostanie dostrzeżony i doceniony. Może to pozwoliło mu na spełnienie zasadniczej funkcji pisarza emigracyjnego, miał (i ma) on możliwość i obowiązek reprezentowania „trwałych wartości naszej kultury i tradycji”

Dla Bronisława Przyłuskiego ojczyzną stał się Świat rozumiany religijnie, a więc uniwersalnie. Dostrzegam to nie tylko w jego poezji lirycznej, lecz również w dramatach poetyckich. Miejsce autora *Czasu pojednanego* wśród dramatopisarzy polskich określa się statusem emigranta, sytuacją dramaturga na obczyźnie, zwłaszcza tego, który znalazł się tam po roku 1939-tym. Uporządkowaną wiedzę na temat teatru i dramatu polskiej emigracji 1939-1989 zawiera książka wydana w 1994 roku w Poznaniu, praca zbiorowa pod redakcją Izoldy Kiec, Dobrochny Ratajczakowej, Jacka Wachowskiego.

Rozkwit polskiego życia teatralnego w czasie II wojny światowej to znamienity i znaczący przejaw manifestacji poczucia narodowego, a także świadectwo woli przetrwania i uzdolnień artystycznych. Teatr polski pojawił się wtedy w osiemnastu państwach¹⁵³. Obok teatrów zawodowych w Bukareszcie, Paryżu, Nowym Jorku istniało około siedemdziesięciu jenieckich, półzawodowych, amatorskich, lalkowych i żołnierskich. Szczególną rolę odegrali autorzy tekstów w obozach jenieckich. Zgodnie z Konwencją Genewską z 1929 roku Niemcy respektowali prawo do teatru obozowego. Taki teatr zakładał np. Leon Schiller w Murnau, w obozie, do którego przybył pod koniec wojny i gdzie więziono od przeszło czterech lat Przyłuskiego: „Jedną z pierwszych premier w tym nowym teatrze miał być „Hiob” - poetycka transkrypcja opowieści biblijnej [Bronisława Przyłuskiego] - w reżyserii Schillera, który już rozpoczął próby czytane.”¹⁵⁴

W 1943 roku powstał Związek Artystów Scen Polskich za granicą. Leopold Kielanowski w *Spojrzeniu wstecz* pisał o tym w styczniu 1985 roku: „Przez wszystkie te lata był ZASP wyrazem protestu przeciw krzywdzie, która spotkała nasz kraj po wojnie, przeciw narzuconej Polsce obcej okupacji. Wobec panującej w Polsce cenzury i dławienia narodowej kultury były nasze teatry, działające na emigracji redutą wolnej myśli polskiej, obroną osobowości narodowej.”¹⁵⁵

Terenem najżywszej działalności teatralnej na obczyźnie stała się Wielka Brytania, gdzie Teatr 2 Korpusu przemianowano na Polski Teatr Dramatyczny (później Teatr Polski ZASP), którego dyrektorem od początku był Leopold Kielanowski. Obliczył on, że spośród utworów pisarzy emigracyjnych wystawiono tam ponad dwadzieścia sztuk „najczęściej poruszających problemy naszej rzeczywistości”.

Według źródeł, na które się powołuję, najbliżej związani z repertuarem teatru byli S. Baliński, W. Budzyński, E. Chudzyński, T. Lisiewicz, R. Orwid-Bulicz, Z. Jabłoński, T. Karren, R. Kiersnowski, J. Pietrkiewicz.

Życie teatralne w roku 1949 opisywał Józef Orchoń: „Ilość polskich autorów scenicznych 8, rewiowych 5.” i dalej: „Żaden teatr nie może im zapewnić jakiegoś odpowiedniego honorarium. Poza tym muszą się liczyć z ilością aktorów, którzy są do dyspozycji, z rodzajem ich uzdolnień, kosztem dekoracyj, rozmiarami scenek i sceniątek itp. Jeden z autorów musiał ostatnio przed premierą uśmiercić kilkanaście postaci z powodu braku obsady oraz miejsc na scenie”. Można było uzupełnić te informacje: „Ilość krytyków i recenzentów teatralnych 6-7. Ilość zespołów 10, w tym dramatycznych 6, rewiowych 3, baletowych 1 (...).”¹⁵⁶ Nie brakowało polskiego widza. 135 tysięcy osób, w tym na prowincji 100 tysięcy. 70-80 obozów i hoteli. Już w miesiąc po demobilizacji ruszyły dwa zespoły teatru w objazd po wielu miejscach.

Polscy autorzy emigracyjni mogli też pisać dla „Warsztatu Teatralnego Pro Arte” (pod kierunkiem artystycznym Olgi Żeromskiej). Istniały nadto teatry lżejszego repertuaru: teatr Mariana Hemara, kabaret literacko - artystyczny Budzyńskiego „Niebieski Balonik” oraz Teatr Ref-Rena. Feliks Konarski (Ref-Ren) przeniósł się do USA i tam organizował przedstawienia. Wanda Zbierzowska-Frydrych wystawiała w Chicago repertuar klasyczny.

Na Wyspach Brytyjskich wystawiono do roku śmierci Bronisława Przyłuskiego (1980) przeszło sto utworów trzydziestu pisarzy przebywających na Zachodzie; poza teatrem czytany, w którym było przeszło 20 pozycji.

Stan posiadania polskiego dramatopisarstwa na uchodźstwie przeanalizował w roku 1976 Leopold Kielanowski w „Słowo i Ciało”¹⁵⁷.

Pisał też o sytuacji poety i dramaturga, Bronisława Przyłuskiego, która po wojnie była taka, jak wielu świadomie wybierających emigrację, lub do niej zmuszonych, wyznaczała ją konieczność zapewnienia sobie bytu, znalezienia miejsca wśród obcych i potrzeba zachowania tożsamości artysty. W dalszym ciągu Kielanowski zwracał uwagę, że żaden dramat Przyłuskiego nie został przełożony do tej pory na obcy język. A przecież już w 1954 roku zdawano sobie sprawę z potrzeby takiego przedsięwzięcia. Cytuję: „Jako utwór o znaczeniu ogólnoludzkim [„Leon I”] przedstawiający konkretny wypadek historyczny ‘cudu’ zwycięstwa ducha nad siłą materialną, powinien on dotrzeć do świadomości ogółu nie tylko polskiego, ale również do całego Zachodu. Może znajdzie się tłumacz, który nie cofnie się przed trudem przełożenia tego utworu na jeden z języków światowych”. Mimo uniwersalizmu tematycznego i nośności formy teatru (dramatu) poetyckiego nie znalazł się do tej pory.

Uniwersalizm był wykorzystaną szansą przebicia się na rynek światowy kilku emigrantów. Wystarczy przypomnieć o Sławomirze Mrożku. Osobne miejsce zajmuje Witold Gombrowicz, którego sztuki były i są tłumaczone, wydawane, grane i omawiane poza Polską. Ale i ci mniej znani potrafili czasem dotrzeć do odbiorcy tak polskiego, jak i obcego. Przykładem jest twórczość Zygmunta Jabłońskiego, który w polskich teatrach wystawił sztuki: *Dziwna zbrodnia Marka Pokory* (Teatr Sztuk Czytanych, Londyn 1951), *Zanim umrzesz o trzeciej* (Teatr Autora, Londyn 1961). A w tłumaczeniu na angielski: *Before you die at three* (Chepstow Theatre, Londyn 1952), *Avalanche in Speculum* (The Haleway Theatre, Londyn 1952), *To murder and Cherish* (Londyn 1953).

Charakterystyczne, że nawet pisarze o uznanej sławie wkładają dużo wysiłku, żeby utwory już napisane, wydane nawet, weszły do światowego obiegu kulturalnego. Jest tutaj okazja, żeby pierwszy raz opublikować list Witolda Gombrowicza do Bronisława Przyłuskiego, datowany 30.V.51:

„Szanowny i Drogi Panie, Pani Grodzicka przekazała mi wiadomości otrzymane od Pana. Bardzo dziękuję za tak życzliwe podejście do moich kłopotów i za przesłane adresy. Dziś właśnie wysyłam dwa egzemplarze dramatu dla Pana i bardzo proszę, aby Pan był łaskaw manewrować nimi wedle uznania, co przypuszczam, nie nastęrczy Panu trudności gdyż w tym Waszym Związku wszyscy zapewne się spotykają. Innym pisarzom, których Pan w liście wymienia, na razie nie posyłam tekstu, ponieważ pozostało mi już niewiele egzemplarzy. Bardzo ucieszyłbym się, gdyby ten dramat dostąpił zaszczytu głośnego czytania. Co się tyczy ewentualnego wystawienia go w teatrze, to sam Pan oceni, po zapoznaniu się z jego treścią, trudności tego przedsięwzięcia.(...)”

Witold Gombrowicz¹⁵⁸

Sytuację dramaturga na emigracji, a przecież nie tylko tam, charakteryzują w końcu związki i zależności pozamerytoryczne - środowiskowe. Oto przykład z listu J. Bielatowicza do B. Przyłuskiego, z dnia 13.09.1954 r.: „Jutro składam rzecz [Józefowi] Kisielewskiemu z zaleceniem druku. Niestety, nie mogę Pana zapewnić, czy wyrazi on swą zgodę na druk czy nie. Spróbuję go zachęcić, chociaż mój obecny konflikt z Kisielewskim nie pozwala mi na wywieranie nań zbyt mocnego wpływu.” Takie i podobne przejawy życia literackiego nie są - rzecz jasna - cechami dystynktywnymi emigracji polskiej. Spotkać je można i nawet w większym nasileniu - wszędzie na świecie.

Stawiając pytanie o szanse, jakie miał Przyłuski, szukam jednocześnie odpowiedzi na pytanie o potrzeby i możliwości recepcji widza emigracyjnego, jak również odbiorcy angielskiego, francuskiego czy amerykańskiego. Szanse największe mają oczywiście teksty, które nie wymagają specjalnej gotowości i wykształcenia uczuciowego czy intelektualnego. Stąd np. Z. Jabłoński łatwo „przebija się”, bo dramaty przekazują treści tyle aktualne, co modne i ekscytujące intrygą, często po prostu sensacyjne. Sytuacja Bronisława Przyłuskiego jest wszelako zupełnie inna.

Kontekstów dla poezji Przyłuskiego szukam także przede wszystkim w kręgu poezji emigracyjnej. W nich ujawnia się znaczenie „Strof o malarstwie”: pisarza polskiego, europejskiego i rangi światowej; człowieka starannie wykształconego, obdarzonego talentem, czerpiącego z dorobku nie tylko Norwida, Mickiewicza, Leśmia-

na ale i Rilkego, Eliota. Artysty tak polskiego, jak i uniwersalnego, który współuczestniczy w tworzeniu współczesnej sztuki, którego znaczenie trudno jeszcze dzisiaj dokładnie wymierzyć i wyważyć.

Wspólny los połączył Przyłuskiego z tymi wszystkimi, którzy w różnych okolicznościach rozstali się z Polską. Jak oni pozostał w kręgu niezatartej pamięci. Często wracał w poezji do pejzaży, miejsc, które pożegnał na zawsze. Nie powraca natomiast prawie wcale, w przeciwieństwie do większości poetów emigracyjnych, do motywów klęski wrześnieowej, późniejszych losów wojennych i zawiedzionych nadziei związanych z końcem. Nie ma w tej twórczości odruchów nienawiści, chęci zemsty, przekleństw kierowanych do nieprzyjaciół, tak jak to było np. u Słonimskiego czy Pankowskiego.¹⁵⁹

Wynika to z religijności, wiary, która w sensie norwidowskim obejmuje wszechświat, cały mikro- i makrokosmos, ziemię człowieka. Dlatego Przyłuski nie miota się między pobożnością a bluźnierstwem¹⁶⁰, nie podlega romantycznej antynomii, jak na przykład Wierzyński (*Święty Boże, Krzyknęli wolność*), Ujejski (*Chorał*), czy wspomniany już Pankowski w *Pieśniach pompejańskich*, gdzie wyraźny jest bunt przeciw Stwórcy, który pozwolił na nieszczęścia wojenne. Dość to pospolite motywy. Równie często pojawia się prosta pobożność, rozmodlenie. Na przykład J. Pietrkiewicza (*Siewna*) czy J. Lechonia (*Matka Boska Częstochowska* albo *Rymy częstochowskie*). U Przyłuskiego uczucia religijne nie musiały oczyszczać się z namiętności, uniesień chwili, ale nie były także - jak sugeruje Giergielewicz „bezinteresowną ekstazą”. Tak, jak nie były one tylko „osnute na tematyce religijnej”. One są przecież religijne. Tak jak religijne jest na przykład *Vade-mecum* Norwida. Często kontemplacja przyrody - było tak u Bronisława Przyłuskiego - miała źródła religijne. Widać to wyraźnie u T. Kęsika (*Czas odkupiony*) czy u Bohdanowiczowej, której *Modlitwa wieczorna*¹⁶¹ tak bardzo przypomina widzenie poetycki autora *Poematu nielogicznego*. Motywy religijne powracają u poetów „Kontynentów”, są wyraźne i później, u J. Łobodowskiego, *Poezje*. Paryż 1985. Są także u Czesława Miłosza, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Paryż 1974.

Twórczość Przyłuskiego mieści się w emigracyjnej poezji wspomnieniowej. Ale nie wspomina się ani miast, ani Kraju w ogóle,

ze wszystkimi jego problemami, urokami, lecz przede wszystkim wieś, przyrodę i ludzi, którzy w niej żyją. Wiersze o Kraju pisali i piszą poeci zarówno najwięksi, jak i ci pomniejsi. Tuwim, Baliński, Słonimski, Rostworowski, Sułkowski, Czuchnowski, Miłosz i wielu innych wracało w poezji do swoich „małych ojczyzn”. Wrócił i Przyłuski (*Kabala, Paw*). Nie ma jednak u niego wyraźnego motywu powrotu fizycznego, który tak często pojawiał się u innych. Na przykład u Broniewskiego, który z pasją powiedział:

„Ja po prostu chcę wrócić do Polski,
mniejsza o to, co będzie potem.”¹⁶²

Nie ma u Przyłuskiego wielu reminiscencji wojennych, choć czasem się pojawiają (*Murnau*¹⁶³ albo *Wieczór w marszu*¹⁶⁴). Nie ma takich dosłowności, jak u J. Wedowy, który poświęca wręcz reportaż poetycki swoim kolegom z walk wrześniowych (*W drodze do ojczyzny*)¹⁶⁵.

Jak wielu innym poetom emigracyjnym, Przyłuskiemu obce były motywy walki klas. Do wyjątków należy poezja Czuchnowskiego¹⁶⁶ i Szczygielskiego¹⁶⁷. Nuta społeczna pobrzmiewa kilkakrotnie w *Adwencie* Pelca i w *Kwiatach polskich* J. Tuwima, wierszu Pietrkiewicza *Proste*, w którym autor wysiłkowi wojennemu nadaje sens społeczny. Kordianowska to myśl, że ze śmierci jednej formy wyrosnie nowa, lepsza. Taborski jednak (np.) dostrzegał tutaj nie bohaterstwo lecz rozkład, przy którym należy przyjąć postawę ironiczną¹⁶⁸. Dobrze czuł się Bronisław Przyłuski w nurcie erotycznym i satyrycznym. Satyra jego nie zeruje na wewnętrznych sprawach emigracji albo stosunkach w Rosji bądź egzystencji krajowej. Wolał delikatną materię stosunku między ludźmi, ich intymnych zależności (np. *Kot*).

Wśród satyryków szczególne miejsce przypadło na emigracji Hemarowi. Za cel satyrycznych sztychów brał polskie sprawy, piętnował objawy donosicielstwa, braku odwagi cywilnej¹⁶⁹. Zacięcie satyryczne objawili także Pietrkiewicz, Łobodowski, Wierzyński, Janta, Radzymińska, Bujnowski a nawet Pawlikowska. Obce są Przyłuskiemu obrazy grozy, obrachunki z życiem albo próby odprężenia, jak m. in. u Gałczyńskiego, Broniewskiego¹⁷⁰.

Obce są także Przyłuskiemu - emigrantowi manifesty, programy, grupy poetyckie. W poezji istnieje samotnie, może raczej: osobno. Nie poddaje się wyznaczanym kierunkom, ani nie zbliża się do istniejących. Daleki jest od poetyki awangardy, o której pisał Pietrkiewicz¹⁷¹, ale i nie utożsamia się z konwencją skamandrycką, tak szeroko rozumianą. Myślę między innymi o Balińskim, Hemarze, Hłakowiczównie, Jancie, Lechoni, Wierzyńskim, Wiłtlinie. Nie utożsamia się sam, lecz wiele z jego twórczości wskazuje na bliskie związki ze skamandryckim sposobem poezjowania. Stawiał poezji wysokie wymagania w zakresie dyscypliny, pomysłowości metaforycznej, ekonomii środków wyrazu. Przestrzegał przed starymi kryteriami (patrz *Poemat nielogiczny*).

Przyłuski należał do tych poetów, których Giergielewicz nazywa „opornymi”. Zaczęli pojawiać się w latach trzydziestych, wyrosli z potrzeby protestu. Mimo różnych założeń i programów łączyło ich opozycyjne stanowisko wobec „Skamandra” i awangardy wszelkiej orientacji. A także wiek, który sprawił, że znaleźli się w szeregach walczących na różne możliwe sposoby a potem połączył ich los emigracyjny. Nie można się jednak doszukać wyraźnej wspólnoty poetyckiej, mimo pewnych zbieżności, takich jak: niechęć do sporów teoretycznych; dążność do elastyczności formalnej; szczerości, która miała być poza retoryką i deklamacją; do prostoty w końcu.

Twórczość B. Przyłuskiego włącza się w wysokiej klasy dorobek poetycki emigracji. Imponujący nie tylko nazwiskami, takimi jak Cz. Miłosz, K. Wierzyński, J. Lechoń, W. Iwaniuk, J. Bujnowski, Z. Bohdanowiczowa, B. Obertyńska, M. Pawlikowska... Ale także działalnością wydawniczą. Na emigracji do tej pory opublikowano przeszło 700 tomików wierszy¹⁷².

Bronisław Przyłuski związany był nade wszystko z kręgiem ondyńskim, z tamtejszymi „Wiadomościami”, które były spadkobiercą pisma przedwojennego i wojennego, istniały od 7 kwietnia 1946 r. Przetrwały - co prawda krótko - po śmierci założyciela (1970) i twórcy koncepcji pisma - Mieczysława Grydzewskiego.

Utwory autora *Strof o malarstwie* ukazały się także w różnych innych ośrodkach i pismach rozsianych po świecie - oprócz bloku radzieckiego. Na przykład *Poemat nielogiczny* wydrukowany został

w paryskiej „Kulturze”. Ale nie z nią jednak, jak już wspomniałem, związał się Przyłuski. „Wiadomości” były dla niego szansą i możliwością publikacji; jak dla wielu innych poetów. Tak było, „nawet gdy za dużą przesadę uznamy słowa Wojciecha Gniatczyńskiego¹⁷³: „Z chwilą, kiedy zamknęły się ‘Wiadomości’, poeta emigracyjny, praktycznie stracił możliwość ogłaszania swoich wierszy.”

Przypomnę - na marginesie - że między tymi dwoma ośrodkami (Paryż - Londyn) była wyraźna niechęć. Polaryzacja postaw artystycznych i osobistych. Czasami przeradzająca się w bezpardonową tendencyjność. Celował tu W. Gombrowicz¹⁷⁴. Przyłuski, mimo, że drukował także w innych ośrodkach, opowiedział się zdecydowanie i wyraźnie po stronie kół opiniotwórczych związanych z Londynem, z „Wiadomościami”. Inaczej stawał po przeciwnej stronie niż np. A. Jeleński, który tak określił swoją postawę i postawę „Kultury”: „Jako ‘uchodźca polski’ związałem się z ‘Kulturą’, która mi odpowiadała dlatego, że była bardzo antyemigracyjna, opozycyjna do całej emigracji, do rządu i do całego establishmentu emigracyjnego. Pracować w „Kulturze” to było wówczas rzeczywiście pracować w piśmie bardzo niekonformistycznym.”¹⁷⁵

Wszystkie wydania książkowe poezji Przyłuskiego (za jego życia) ukazały się w Londynie: w oficynach Gliwy, Bednarczyka, wyd. Veritas, których wielkie znaczenie dla życia literackiego trudno przecenić. Stoją one wraz z wydawnictwami paryskimi i włoskimi w pierwszym rzędzie centrów, gdzie najwyraźniejszy był ruch upowszechniania polskiej sztuki i myśli.

Stoję na koniec przed zasadniczym zadaniem: przed próbą ogarnięcia twórczości Bronisława Przyłuskiego w kategoriach oceny tyle ryzykownej, co koniecznej. Chodzi o odpowiedź na pytanie, jakie miejsce w historii dziejów sztuki poetyckiej przypada temu poecie. Można oczywiście tylko postawić takie pytanie i na tym poprzestać. Lecz... ogromna to pokusa, żeby ustawić się w gronie odbiorców pozytywnych i powiedzieć, iż autor *Leona I* jest poetą nie tylko w wymiarach „dziecięcia wieku”, lecz także należy mu się miano „syna tysiąclecia”¹⁷⁶.

Przyłuski - poeta pokory i dziękczynienia Bogu za istnienie własne i całego świata, wielką miłością otacza dar, jakim jest obcowanie z przyrodą i jakim jest wspomnienie lat dziecinnych: rodziny, sąsiedztwa, kościoła... Z biegiem lat ten obraz matowieje. Poezja staje oko w oko z cywilizacją i jej rozpadem. Nie znika jednak z pola widzenia obcowanie z wielką sztuką. I poeta odpowiada na to wyzwanie! Bronisław Przyłuski jest poetą, który czuje się powołany do poszukiwania prawdy, ziemskiej i Boskiej. Z pasją nawołuje do uczczenia słowa, do troski o mowę, wręcz do zmagania i walki przeciwko jej poniżaniu w nowomowie. Zawsze odwołuje się do poszukiwania poprzez słowo. W związku z tym zwróciłem uwagę na piękno wiersza erotycznego u Przyłuskiego.

Bardzo znamienna w tej poezji jest inspiracja innych sztuk, takich jak muzyka, lecz przede wszystkim malarstwo, które otworzyło poecie ciekawą, odmienną od literackiej wizję świata. Taką wizję udało mu się wyartykułować w *Strofach o malarstwie*. Istnieje ona w różnych wymiarach. Wśród nich odnajdujemy wymiar religijny, filozoficzny, historyczny i malarski.

PRZYPISY

- ¹ *Urywki kroniki szpitalnej Mabledon Park Hospital Londyn 1992.*
- ² Umberto Eco: *Imię róży* (tł. A. Szymanowski), Warszawa 1987. Podkreślenie moje - MAD.
- ³ A. K. Waśkiewicz: *Rozstąpcie się przede mną, bo miałem sen...* („Wstęp” w:) B. Przyłuski: *Poezje wybrane*, Warszawa 1987, s. 7.
- ⁴ Autorem jest prawdopodobnie R. Kapuściński.
- ⁵ B. Przyłuski drukował swoje wiersze we wszystkich numerach „Promu”.
- ⁶ „Prom” 1937 nr 2.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ „Kultura” 1949 nr 21/22.
- ⁹ „Głos Literacko-Naukowy” 1935 nr 22.
- ¹⁰ „Głos Literacko-Naukowy” 1935 nr 30.
- ¹¹ S. Napierski: *Młodzi poeci poznańscy*. „Kamena” 1937 nr 1.
- W. Jankowski: *Bibliofile toruńscy i poeta z ‘Promu’*. „Pion” 1935 nr 28.
- ¹² L. Kielanowski: *Bronisław Przyłuski*. „Tydzień Polski” 21.06.1980.
- ¹³ Cz. Bednarczyk: *Obrona mgieł*. „Polska Walcząca” 1949 nr 26.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ A. Bogusławski: *Dwa nowe zbiory poezji*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1949 (31 maj).
- ¹⁶ W. Trościanko: *Świeży powiew*. „Myśl Polska” 1949 nr 5.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ „Orzeł Biały” 1950 nr 4.
- ¹⁹ B. Obertyńska pisze: „(...) Muszę przyznać, że broni Pan mgieł tak przekonująco, tak urokliwie i tak bardzo ‘własnymi słowami’, że zaprzysięgły nawet wróg czy przeciwnik wierszy [więc mgieł...] nie potrafi się tej obronie oprzeć. Z nowych strasznie polubiłam ‘Pozdrowienia’ i ten o Janie Brakuje mi natomiast ‘żelaznego ziela’ (nie pamiętam jak Pan to zatytułował), taki o tęsknocie. Wielki mój faworyt. Ze starych to ‘Odwiedziny’, prócz mnóstwa innych oczywiście ale ten właśnie ma w sobie coś takiego, co nigdy nie wietrzeje i zawsze jest niespodzianką.” (list datowany 10 marca 1949).

Gustaw Herling-Grudziński: „Szanowny Panie, dziękuję serdecznie za ‘Obronę mgieł’, którą przeczytałem po raz drugi, z niezmiennym zainteresowaniem. Podobnie jak niegdyś sądzę, że tomik nie utraciłby wiele na wycofaniu niektórych wierszy, ale rozumiem doskonale, że po tak długim okresie milczenia nie mógł się Pan oprzeć pokusie zebrania w druku całego swego dorobku poetyckiego z ostatnich kilkunastu lat. W każdym razie niektóre wiersze (‘Ziemia’, ‘Gusła’) nie zawahałbym się umieścić w anto-

logii współczesnej poezji polskiej. Cieszę się niezmiernie, że mój pomysł rzucony niegdyś od niechcienia bez konkretnych propozycji wydawniczych - tak szybko i przyjemnie się zmaterializował. Wydanie dobrego tomu wierszy w tak ładnej szacie zewnętrznej należy dziś bowiem na emigracji do rzadkości." (list datowany 13 marca 1949 roku).

Oba listy znajdują się w prywatnym archiwum pani Barbary Gaździk w Londynie.

- ²⁰ „Oficyna Poetów i Malarzy”. „Wiadomości” 1952 nr 3.
- ²¹ J. Bielatowicz. „Oficyna Poetów i Malarzy”. „Życie” 1952 nr 4-5.
- ²² „Tygodnik Ilustrowany” 1952 nr 1.
- ²³ Rękopis listu j.w., przypis 19.
- ²⁴ Dobrym przykładem jest: Xawery Glinka: *Brewiarz malarzski Przyłuskiego*. „Dziennik Polski”.
- ²⁵ *Strofy o malarstwie*. „Wiadomości” 1953 nr 46.
- ²⁶ J. Ostrowski: *Galeria zbożnych strof*. „Orzeł Biały” 1953 nr 39.
- ²⁷ J. Winczakiewicz: *Strofy o malarstwie*. „Ostatnie Wiadomości” 1953 nr 45.
- ²⁸ J. Winczakiewicz: *Sylwester z poezją*. „Ostatnie Wiadomości” 1954 nr 1, 2.
- ²⁹ Marian Pankowski: *Mowa bez ziemi*. „Kultura” 1954 nr 9.
- ³⁰ J. Rostworowski: *Listy z pustego domu*, „Tydzień Polski” 1964 (29 III): „[...] Są filozoficzne, refleksyjne, ‘niezaangażowane’, a raczej zaangażowane w takie sprawy, których żaden wojujący mikrofen nie uzna za swoje: niepewność i zwątpienie. W sprawy zatem fundamentalnie ludzkie. Wydaje mi się, że struną główną, na którą rozpisane są te wiersze, to poczucie groźnej spoistości i nieprzepuszczalności materii świata i materii człowieka. Również nieprzepuszczalność słowa. A te otaczające go ściany bije poeta wierszem, czasami w nadziei, że uda mu się przebić i dotrzeć do owego leśmianowskiego niby tuż za rogiem czekającego dziwa prawdy [...]”.
- L. Paszkowski: *Listy z pustego domu*, „Tygodnik Polski” (Australia) 1965 nr 17-18.: „Jest to poezja prawdziwa, dojrzała, ‘czystej wody’, w miarę melancholijna i mająca silny ładunek filozoficzny - zadumy człowieka o jego miejscu na ziemi, wśród świata i ludzi [...]”.
- ³¹ J. Bielatowicz: *Listy z pustego domu*. „Na Antenie” („Wiadomości”) 1974 nr 974.
- ³² J. Rostworowski: *Trzynastu napojonych farbą drukarską*. „Tydzień Polski” 1965 (20 II).
- ³³ M. Czuchnowski: *Pocztą poety*. ‘Listy z pustego domu’ Bronisława Przyłuskiego. „Życie” 1965 nr 250.
- ³⁴ J. Rostworowski: *Między wierszami*. „Wiadomości” 1964 nr 42.
- ³⁵ List datowany: Londyn 9 VIII 1964, j.w. przypis 19.

- ³⁶ S. Leg (eżyński): *Wiersze Bronisława Przyłuskiego*. „Gazeta Niedzielną” (12 VII 1973).
- ³⁷ K. Grela: *Rozstapcie się przede mną*. „Poezja” 1974 nr 10.
- ³⁸ *Słownik języka polskiego* (red. M. Szymczak, t. 1), Warszawa 1978.
- ³⁹ J. Łobodowski: *Bronisław Przyłuski*. „Wiadomości” 1980 nr 30-31.
- ⁴⁰ *Wstęp do Poezji wybranych*, s. 26.
- ⁴¹ W „Nocie Wydawniczej”.
- ⁴² W rozdziale *Wśród prób syntezy* powoływać się będą na następujące artykuły:
 J. Bielatowicz: *Literatura na emigracji*, Londyn 1970 - także *Proza i poezja*, „Gazeta Niedzielną” 19.11.1950 - Z. Broncel: *Wieczór poezji lirycznej*, „Wiadomości” 1952 nr 45. - M. Danilewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978. - A. Frajlich-Zajac: *Bronisław Przyłuski - poeta siódmego klimatu*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski” 30.06.1983. - M. Giergielewicz: *Twórczość poetycka (W:) Literatura polska na Obczyźnie*, pod red. T. Terleckiego, Londyn 1964.
 Wł. Gunter: *O Bronisławie Przyłuskim - laureacie Nagrody Związku Pisarzy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”. 1969 nr 187. - L. Kielanowski: *Bronisław Przyłuski*. „Tydzień Polski” 21.06.1980. - P. Kuncewicz: *Łobodowski i całkiem nie znani*, „Przegląd Tygodniowy” 1987 nr 6.
 A. Lisiecka: *Poeta szczęśliwy*, „Wiadomości” 1973 nr 36. - J. Łobodowski: *Bronisław Przyłuski*. „Wiadomości” 1980 nr 30/31. - tenże: *O Bronisławie Przyłuskim*, „Orzeł Biały” 1980 nr 19/20.
 A. W. Marth: *Nagrody Fundacji Jurzykowskiego*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1977 nr 39. - Ks. B. Miązek: *Brzydki pamflet na Alicję Lisiecką i jej 'Księcia'*, „Wiadomości” 1980 nr 19. - K. Mochlińska: *Wieczór autorski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1970 nr 304. - Ks. J. St. Pasierb: *Bronisław Przyłuski, poeta*, „Tygodnik Powszechny” 1981 nr 32. - A. Pospieszalski: *Bronisław Przyłuski*, „Wiadomości” 29.05.1977 - K. Sowiński: *Ziarno mowy Bronisława Przyłuskiego*, „Tydzień Polski” 18.08.1973 - A. K. Waśkiewicz: *Rozstapcie się przede mną, bo miałem sen...*, *Wstęp do B. Przyłuski: Poezje wybrane*, Warszawa 1987 - C. Wędrowski: *Nagrodzeni*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1969 nr 116.
- ⁴³ G. Bachelard: *La poetique de `espace*. 1958.
- ⁴⁴ J. Starobiński: *Jean J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris 1971.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Cz. Miłosz: *Wtajemniczenie*. „Tygodnik Powszechny” 1983 8-9.10.
- ⁴⁷ B. Przyłuski: *Kot*. „Tydzień Polski” 1972 nr 2.

- ⁴⁸ M. Zaleski: *O traktacie poetyckim Czesława Miłosza* (W:) *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski. Kraków - Wrocław 1985, s. 339-362.
Cz. Miłosz: *Traktat poetycki* (1957) (W:) *Wiersze*. Kraków 1984, s. 7-44.
- B. Przyłuski: *Poemat nielogiczny* (1949) (W:) *Poezje wybrane* Warszawa 1987, s. 89-125.
- ⁴⁹ Św. Hieronim” *De optimo genere interpretandi*, list 57.
- ⁵⁰ B. Przyłuski: *Wyjaśnienie* (list do Redakcji). „Tygodnik Powszechny” 1976 nr 19.
- ⁵¹ *Pieśń o Miłości i Śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, Londyn 1977. Fragmenty ukazały się wcześniej, jak następuje: - *Miłość i śmierć korneta Krzysztofa Rilke (fragment końcowy)*, „Wiadomości” 1970 nr 36. - *Opowieść o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilkego*, „Wiadomości” 1976 nr 27. - Fragmenty opublikowano w RWE (W:) „Dodatek Literacki” 1977.
- ⁵² 15.10.1977.
- ⁵³ Lwów - Poznań 1922.
- ⁵⁴ A. Wat: *O przetłumaczalności utworów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1976, s. 23-41.
- ⁵⁵ Por.: M. Dłuska: *Wiersz* (W:) *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967, s. 217-252.
- ⁵⁶ R. M. Rilke: *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Włodek. Kraków 1976.
R. M. Rilke: *Pieśń o Miłości i Śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, przełożył Bronisław Przyłuski. Londyn 1977.
- ⁵⁷ M. Pytasz: *Jaki jesteś Krzysztofie Rilke?*, „Literatura na Świecie” 1983 nr 5 s. 353-358.
- ⁵⁸ Przykładem niekompetencji M. Pytasza jest przypis 6: *Pieśń...* Rilkego to jedyna próba przekładowa Przyłuskiego, gdyż był on przede wszystkim poetą i współredaktorem londyńskiego ‘Pamiętnika Literackiego’. Są to tylko dwa zdania, a wymagają kilku sprostowań i uzupełnień.
- a) *Pieśń...* Rilkego nie była jedyną próbą przekładową Przyłuskiego. Opublikował on kilkanaście tłumaczeń z dorobku siedmiu poetów obcych.
- b) To prawda, że Przyłuski był nade wszystko poetą, i że był współredaktorem „Pamiętnika Literackiego”, ale to właśnie poeta pisał dramaty, opowiadania, słuchowiska, zajmował się krytyką literacką. A o wiele dłużej pracował w rozgłośni RWE w Monachium i występował na deskach teatrów, aniżeli zdążył popracować w „Pamiętniku Literackim”.
- ⁵⁹ J. Ziomek: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 159-201.

- ⁶⁰ Omawiane tutaj przekłady ukazały się w książce *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*. Wybrał i opracował P. Mayewski. Wstęp napisał K. Shapiro. Nowy Jork 1958.; E. Browning: *De gustibus...*, przeł. B. Przyłuski. „Wiadomości” 1972 nr 39.
- ⁶¹ *Make way* (W:) *The Pen in Exile*, ed. by P. Tabori. Tom II. Londyn 1956 s. 124.; *La rose de l'oflag, Qui saura donc...*, *Cahiers de l'Est. Revue Trimestrielle*. 1979 nr 18-19, tł. A. Kosko.
- ⁶² Por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 128.
- ⁶³ Por.: Trzaska, Evert, Michalski: *Encyklopedyczny Słownik wyrazów obcych*. Warszawa 1939.
- ⁶⁴ S. Łukasik: *Mystere, Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1967, t. 9; *Dzieje literatur europejskich*. Warszawa 1977. t. 1, s. 608.
- ⁶⁵ A. Mickiewicz: *Poezje*. Petersburg 1829.
- ⁶⁶ Por.: Z. Szmydtowa: *O misteriach Cypriana Norwida*. Warszawa 1932.
- ⁶⁷ Warszawa 1902, s. 998.
- ⁶⁸ J. Lewański: *Misterium* (W:) *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, pod redakcją M. R. Mayenowej, Wrocław 1969, t. 3, s. 207, 208.
- ⁶⁹ Zob. M. A. Derdowski: *Polski dramat misteryjny w XX wieku* (W:) *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykowej. Lublin 1990.
- ⁷⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z: A. Truskolaska: *Młodopolska ekspansja pojęcia misterium* (W:) *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, op. cit., s. 280-281.
- ⁷¹ Zob. G. Hartmann: *Zur Entstehungsgeschichte der Mysteriendramen am Goetheannum*, Domach 1973.
- ⁷² M. A. Derdowski - op. cit.
- ⁷³ M. A. Derdowski - op. cit.
- ⁷⁴ Listy te znajdują się u T. Terleckiego w Londynie.
- ⁷⁵ B. Przyłuski: *Honorio i Velia*. „Wiadomości” 1954 nr 43.
- ⁷⁶ List w posiadaniu Barbary Gaździk w Londynie.
- ⁷⁷ (n): *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie. Trzy muzy bez Parysa*. „Orzeł Biały” 1954 nr 23.
- ⁷⁸ A. Pospieszalski: *Proza i poezja*. „Kultura” 1986 nr 4
- ⁷⁹ Na sesji naukowej w Zamościu w 1986 zorganizowanej przez Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin)
- ⁸⁰ D. Ratajczakowa: *Wstęp* (W:) *Polski dramat emigracyjny 1939-1969. Antologia*. Poznań 1993.
- ⁸¹ Londyn 1964, s. 203.

- ⁸² „Pamiętnik Literacki” 1976, s. 82-83.
- ⁸³ B. Przyłuski: *Dramaty*. Londyn 1985, s. 15-16.
- ⁸⁴ M. E. Cybulska: *Krzyż nad mieczem. Duch nad siłą*, „Tydzień Polski” 1986 nr 15. - A. Pospieszalski: *Proza i poezja*, „Kultura” 1986 nr 4. - W. Netter: *Dramaty*, „Gazeta Niedzielną” 1986 nr 22. - J. Poray-Biernacki: *Tryumf i porażka Bronisława Przyłuskiego*, „Tydzień Polski” 1986 nr 29.
- ⁸⁵ Warto zwrócić uwagę na nieporozumienie, które wdarło się w rozumowanie recenzenta; napisał on: „Nie mogę zgodzić się z Leopoldem Kielanowskim, który w swej przedmowie zaszufladkował oba omawiane tu utwory jako ‘dramaty prawdziwie religijne, katolickie’ - jako ‘Teatr Sacrum’. Znałem dobrze ich autora, wiem, że religiantem nie był i do miana pisarza czy poety katolickiego nigdy nie aspirował. Gdyby go zapytano, czy się za takiego uważa, odpowiedziałby z pewnością jak Graham Greene: ‘Jestem poetą i zarazem katolikiem - to wszystko.’”
- ⁸⁶ Uwagi odręczne pani B. Gaździk zanotowane na tekście wstępu do *Leona I* przygotowywanego przez L. Kielanowskiego w latach pięćdziesiątych do wystawienia. Rękopis w posiadaniu B. Gaździk w Londynie.
- ⁸⁷ R. Przybylski: *Wtajemniczenie w los*. Warszawa 1985, s. 7.
- ⁸⁸ Cytaty z *Leona I* i *Czasu pojednanego* wzięte z: B. Przyłuski: *Dramaty*. Londyn 1985, s. 115, 153.
- ⁸⁹ *Poezja i dramat* (W:) T. S. Eliot: *Szkice literackie*. Kraków 1963.
- ⁹⁰ J. Chevalier i A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paryż 1969; 2 wyd., Paryż 1974.
- ⁹¹ op. cit. 90.
- ⁹² op. cit. 90.
- ⁹³ op. cit. 90.
- ⁹⁴ op. cit. 90.
- ⁹⁵ Por.: I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988. Zwłaszcza rozdziały: *Ku definicji dramatu poetyckiego* i *Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty*.
- ⁹⁶ Schneider: *Innozenz und Franziskus*, 1952; R. Hochhuth: *Der Stellvertreter*, Lipsk 1975; W. Bąk: *Grzegorz VII* (w maszynopisie u rodziny W. Bąka); L.H. Morstin: *Rycerze antychrysta*, Warszawa 1957; P. Claudel: *L'otage Drame en trois actes*, Paryż 1911.
- ⁹⁷ List datowany: Londyn 21.I.1952 znajduje się u B. Gaździk w Londynie.
- ⁹⁸ Tamże.
- ⁹⁹ Katarzyna Wielachowska-Kędziak: *O 'Czasie pojednanym' Bronisława Przyłuskiego* (W:) *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*. Poznań 1994.

- ¹⁰⁰ L. S. (Legeżyński S.): 'Czas pojednany' w *Teatrze Sztuk Czytanych*, „Gazeta Niedzielną” 1955 nr 20.
- ¹⁰¹ Być może, że autorem tekstu jest Tymon Terlecki. Wskazuje na to list, który znajduje się w jego posiadaniu. B. Przyłuski pisze w nim: „Notatka w 'Dzienniku' o 'Czasie' była niesłychanie przychylna i b. delikatnie zredagowana. Mnie się wydaje, że brak sytuacji (przez przeczytanie co i gdzie się dzieje) trochę utrudniał słuchaczom (...). W sumie dobrze, że to poszło i za to bardzo Panu dziękuję.” Moja rozmowa z Tymonem Terleckim (5.VI.1986 r. w Londynie) nie rozwiązała wątpliwości, co do autorstwa notatki.
- ¹⁰² 1. (On): *Trzy manifestacje Teatru Zawodowego*. „Orzeł Biały” 1955 nr 19.
2. K. S.: *Czas pojednany*. „Życie” 1955 nr 19
- ¹⁰³ op. cit., s. 203.
- ¹⁰⁴ op. cit., s. 82-83.
- ¹⁰⁵ op. cit.
- ¹⁰⁶ op. cit.
- ¹⁰⁷ op. cit.
- ¹⁰⁸ op. cit.
- ¹⁰⁹ Oto wszystkie fragmenty tekstu, w których bohaterowie mówią o wietrze.
- ¹¹⁰ J. Chevalier, op. cit.
- ¹¹¹ *Ewangelia św. Mateusza*, Rozdz. 13, w. 48-49.
- ¹¹² Ostrowski: *Od liryki do dramatu* (W:) *Literatura polska na Obczyźnie 1940-1960*, pod redakcją T. Terleckiego. Londyn 1964.
- ¹¹³ *Pastorałka Małozowska* została wystawiona w teatrze zawodowym w Grudziądzu w 1990, w reżyserii Tomasza Grochoczyńskiego.
- ¹¹⁴ I. Sławińska: *Gra o Herodzie. Pastorałka - misterium Bronisława Przyłuskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1991 nr 8.
- ¹¹⁵ Współcześnie drukowane i wystawiane misteria, zob. M. A. Derdowski: *Polski dramat misteryjny w XX w.* (W:) *Popularny teatr religijny w Polsce*. Lublin 1990.
- ¹¹⁶ I. Sławińska: *Dramat religijny, jego wyróżniki i paradygmaty* (W:) *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988.
- ¹¹⁷ Przytaczam fragmenty recenzji z *Pastorałki Małozowskiej*:
Nowa Pastorałka, „Myśl Polska” 1950 nr 60.: „Pastorałka opracowana przez Bronisława Przyłuskiego, zapewne przede wszystkim z myślą o teatrach amatorskich emigracyjnych, jest dosyć śmiała w pomyśle. Zasadniczo utrzymana w rytmice i rymowaniu pastorałek ludowych, zaczyna się zupełnie na ich wzór, może nawet świadomie z jakiejś ludowej pastorałki zapożyczona. W dalszym ciągu jednak autor wprowadza nowe motywy,

pierwszy w postaci zamordowania dziecka Heroda, niektóre dość wymyślne, jak sięgnięcie przez Marszałka po następstwo po Herodzie. Najśmielsze jest wprowadzenie w ten tekst o rymie częstochowskim, przeplatany znanymi kolędami, łacińskiego wersetu Magnifikat śpiewanego przez Matkę Boską. Trzeba by widzieć rzecz w wykonaniu, by móc wyrobić sobie zdanie, czy innowacja ta jest twórcza i harmonijna.”

Pastorałka Przyłuskiego, „Wiadomości” 1952 nr 9: Tymon Terlecki widział „Pastorałkę” wystawioną przez zespół amatorski ze szpitala Mabledon Park i tak pisał między innymi:” Nie mijają się z wyobraźnią pierwotną to, że zwierzęta przy świętym żłobie prowadzą ze sobą dialog. I nie kłóci się z nią, że żona Heroda po utracie dziecka zachowuje się trochę tak jak obłąkana Ofelia. Można by powiedzieć, że ‘Pastorałka Małoszowska to prymityw ludowy ogarnięty uczulonym słuchem poety, oświetlony światłem tęsknoty, wzruszenia i zachwytu.(...) Podobnie jak Schiller ujął on swój utwór jako rydumentarne widowisko wiejskie, odgrywane przez kolędników i szopkarzy dla wiejskiej publiczności. (...)”

¹¹⁸ Omawiam artykuł pod tytułem *Spojrzenie na warsztat poetycki Mickiewicza*. „Wiadomości” 1972 nr 17.

¹¹⁹ (Artykuł bez tytułu). „Wiadomości” 1969 nr 13.

¹²⁰ Poglądy B. Przyłuskiego na temat twórczości Kazimierza Wierzyńskiego omawiam na podstawie maszynopisu pod tytułem *Mowa miana w Monachium na powitanie K. Wierzyńskiego i jego żony*. (tekst znalazłem w papierach pośmiertnych poety w Londynie)

¹²¹ *Wspomnienie (W:) O Tadeuszu Sułkowskim*, red. K. Sowiński i T. Terlecki, Londyn 1967.

¹²² *Nieznany poeta Kujaw*. „Orzeł Biały” 1977 nr 155-156.

¹²³ *Wspomnienie o Anatolu Krakowieckim autorze pierwszej książki o Kołymie*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1976 nr 286. nr 286.

¹²⁴ *B. Kobrzyński - poeta żołnierski*. „Kultura” 1976 nr 9.

¹²⁵ *Józef Wittlin - poeta*. „Wiadomości” 1976 nr 21.

¹²⁶ *Wstęp do wieczoru autorskiego Jerzego Zagórskiego*. „Tydzień Polski” 1971 (14 kwiecień).

¹²⁷ *Ostatni tom Leopolda Staffa*. „Życie” 1955 nr 2.

¹²⁸ *Jedwabne spadochrony*. „Tydzień Polski” 1966 nr 9.

¹²⁹ *Plebania, której nie było*. „Wiadomości” 1971 nr 23.

¹³⁰ *Poeta rzeczywistości polskiej*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1977 nr 152.

¹³¹ Paryż 1977, przedm. A. Michnik.

¹³² *O ‘Podróży zimowej’ Stanisława Wygodzkiego*. „Tydzień Polski” 1975 nr 33.

- ¹³³ *Liryka szwedzka*. Przeł. Ł. Winiarski. Londyn 1975.
- ¹³⁴ Omawiam recenzję: *Liryka szwedzka*. „Wiadomości” 1977 nr 9.
- ¹³⁵ „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1976 nr 94.
- ¹³⁶ Londyn 1976.
- ¹³⁷ *Tematy żydowskie*. „Wiadomości” 1978 nr 11.
- ¹³⁸ H. Grynberg: *Życie ideologiczne*. Londyn 1975.
- ¹³⁹ 1976 nr 26.
- ¹⁴⁰ „Wiadomości” 1976 nr 33.
- ¹⁴¹ *Na zachód od Gulagu*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1975 nr 60.
- ¹⁴² „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1978 (z 29 grudnia).
- ¹⁴³ *Słowniki... słowniki... słowniki*. „Wiadomości” 1975 nr 29.
- ¹⁴⁴ „Wiadomości” 1974 nr 7.
- ¹⁴⁵ „Wiadomości” 1978 nr 7-8.
- ¹⁴⁶ *Od Herberta do Herberta. Nagroda ‘Wiadomości’ 1958-1990*, Opracowanie i przedmowa Stefania Kossowska. Polska Fundacja Kulturalna. Londyn 1993 r.
- ¹⁴⁷ „Tydzień Polski” 1980 (19.1)
- ¹⁴⁸ *Prawdziwa grafika*. „Życie” 1955 n 3.
- ¹⁴⁹ *Obrazy Sukiennickiej*, „Wiadomości” 1972 nr. 47; *Impresje z dwóch wystaw*, „Tydzień Polski” 1972 nr 4 (o Janinie Baranowskiej i Aleksandrze Wernerze).
- ¹⁵⁰ „Wiadomości” 1976 nr 12.
- ¹⁵¹ *Nie*. „Kultura” 1951 nr 5.
- ¹⁵² Por.: M. Danilewicz-Zielińska: *Odchylenie od mitu Anteusza*. „Pamiętnik Literacki” t. 2 Londyn 1978.
- ¹⁵³ Dane z: T. Marczak-Oborski: *Teatr polski w latach 1918-1965* Warszawa 1985.
- ¹⁵⁴ A. Dębnicki: *Teatr obozowy w Murnau*. „Pamiętnik Teatralny” 1963 z. 1-4, s. 296-314.
- ¹⁵⁵ „Tydzień Polski” 1985 (19.01.)
- ¹⁵⁶ „Orzeł Biały” 1949 nr 27 s. 7. oraz w późniejszych publikacjach tutaj podanych.
- ¹⁵⁷ „Pamiętnik Literacki”.
- ¹⁵⁸ Oryginał listu znajduje się u pani Barbary Gaździk w Londynie.
- ¹⁵⁹ Zob. np. Słonimski: *Przekleństwo* lub Pankowski: *Germanie*.
- ¹⁶⁰ Por. rozważania Giergielewicza (w:) *Literatura polska na Obczyźnie*. Londyn 1964 s. 50 i następne.
- ¹⁶¹ Z. Bohdanowiczowa: *Modlitwa wieczorna*. Londyn 1954.
- ¹⁶² Ze zbioru *Bagnet na broń*. Jerozolima 1943.

- ¹⁶³ Z tomu *Uprosiłem ciemności*. Londyn 1957.
- ¹⁶⁴ Z tomu *Obrona mgieł*. Londyn 1949.
- ¹⁶⁵ Rzym 1944.
- ¹⁶⁶ Na przykład wiersz *Odezwa* ze zbioru *Pożegnanie jeńca*. 1946.
- ¹⁶⁷ *Bez patosu*. Tel-Awiv 1943.
- ¹⁶⁸ Przykładem jest wiersz *O przemijaniu*. „Ko” 1941 nr 16/20.
- ¹⁶⁹ *Marchewka*. Londyn 1943.
- ¹⁷⁰ M. Giergielewicz: *Literatura polska*.
- ¹⁷¹ J. Pietrkiewicz: *Nowoczesność w tradycji, essay o poezji* ze zbioru *Pogrzeb Europy*. Londyn 1946.
- ¹⁷² Obliczenia na podstawie umieszczonych danych w „Pamiętniku Literackim” w latach 1976-1987 i *Literaturze polskiej na Obczyźnie*. Londyn 1964.
- ¹⁷³ *Dumania nad wierszami*. „Pamiętnik Literacki” 1983 T. VI.
- ¹⁷⁴ „W kraju ‘Wiadomościami’ nikt się nie interesuje [...], ze współczesnym wysiłkiem twórczym narodu, czy emigracji nie ma nic, ale to nic, wspólnego. Jedyne co im pozostało to czytelnicy, wciąż jeszcze przekonani, iż są okropnie kulturalni abonując ten olimpijski organ [...]” „Dziennik (1953-1956)”. Paryż 1971.
- ¹⁷⁵ K. A. Jeleński: *Nigdy nie emigrowałem z Polski....* „Zeszyty Literackie” 1988 nr 21 s. 133-143.
- ¹⁷⁶ Taka refleksja nasunęła mi się przy lekturze tekstu I. Sławińskiej o Miłoszu: *Poeta - ‘dziecię swego wieku’ czy ‘syn tysiącleci’ ?*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1987 z. 61 s.10-17.

SUMMARY

Among many critical studies on contemporary emigre literature eminent place holds one of the most outstanding Polish poets of the 20th century. I have attempted to evaluate his literary work mainly from the perspective of the work of art itself, but also in the contexts and literary relationships that place Bronisław Przyłuski in the cotinuum of tradition in Polish literature. For political, rather than artistic and scientific reasons, the post-war Poland (PRL) has omitted such an extraordinary phenomenon, who has reached the ultimate expression in his art, the metaphysical art, the mystic art, of Norwid's expression, where philosophy and tradition are entirely immersed in Catholic reflection on the world and a man in it. There was no such entry as „Przyłuski Bronisław” even in „Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny.” („Polish Literature. Encyclopaedic Guide.”). (1987). Only a few months later PWN published „Appendix” to the first print. There I published some information about the poet's life and work. However... „Appendix” was not included in the following prints of the „Guide”, which is very confusing to readers.

Bronisław Jan Przyłuski was born on February, 9, 1905, in Siemierz near Tomaszów Lubelski, a son to an agronomist Jan Felicjan and to Bronisława from Wysoczański. In 1919 he entered Military School No. 1 in Lwow. In 1923 he passed his final examination at the eight-grade math-and-natural history gymnasium. In 1925 he graduated Military College of Ordnance and Engineering in Toruń. In the years between 1925-32 he served in the 14th Command of Horse Artillery in Poznań. In 1929 he married Jadwiga from Arkuszewski; from this marriage there are three children: Jan born in 1930 (Professor in chemistry at Warsaw Polytechnic - technology of solid body), Stefania 1932 (Goga-an artist, now living in New York) and Ewa 1937 (civil engineer, now living in Paris).

Przyłuski died on April, 11, 1980 in London as a not well known poet and dramatist.

Officer of the Polish Army on the active list, he was the co-founder of magazine and poetic group „Prom” („The Ferry”) in Poznań and in this magazine he published his first volume of poems „Badyłe” („Weeds”) (1932). Participant in the war of 1939, taken prisoner, until 1945 he stayed in prisoner-of-war camp in Murnau. Adapter of texts and an actor at the camp theatre, he then also worked with Leon Shiller. After the war he went to Italy; demobilised in 1947, he remained on emigration. He went to London, where at the beginning he worked at a travelling theatre, then at hotel kitchen and at metro stations. For a longer period of time he was employed at Dr Jerzy Bram's psychiatric hospital in Mabledon as a therapist. In the years between 1958-1970 he worked in Radio „Free Europe” in Munich as a journalist in culture section.

Fascination with Bolesław Leśmian had strong influence on Przyłuski's art. At the same time both the first volume and the next one („Dalekie łąki”, „Meadows Afar” 1935) were surprisingly concise and clear in their composition, the artistic juxtaposition masterly derived from the mood and the description of nature which in the vision of Przyłuski's world is submitted to mystic order. In the post-war period of his creation (the selection „Obrona mgieł” „In Defence of Fog” 1949), the poet comes closer to the poetry of culture; in his „Poemat nielogiczny” („Non-logic Poem”) 1949 Przyłuski expresses his concepts on ars poetica, his views on the role of a poet, language and visual art; his next volumes: „Akord” („Chord”) 1951, „Strofy o malarstwie” („Verses on Painting”) 1953, „Uprosiłem ciemności” („I Have Asked the Darkness) 1957, „Listy z pustego domu” („Letters from an Empty House”) 1964, „Wiersze” („Poems”) 1973. Plays written by Przyłuski in different periods refer to Thomas Stearns Eliot's mystic form of poetic drama (for instance „Leon I” and „Czas pojednany”- „Time Reconciled”). Przyłuski's translatory achievement is „Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke” („Song on Love and Death of Cornet Christopher Rilke”) by Rainer Maria Rilke(1977). Before the war and in contemporary times in emigrant circles the poet's natural talent was highly admired. In Poland, as I have already mentioned, lack of appreciation was not caused merely

by inaccessibility of Przyłuski's works. It is changing now very slowly. Unfortunately, the poet himself has no influence on that. He can not, like Czesław Miłosz or Gustaw Herling Grudziński, arrive in Poland and speak. However, still remains his work. In 1987 in Warsaw were published his „Selected Poems” , and in 1993 in Poznań was published his „Czas pojednany” („Time Reconciled”) . Polish reader is given selected poems, which should be interpreted particularly in the context of the Poet's struggle with word, speech, while its power can only be revealed either as a revelation or „an ethereal cloud”, or „a stone”. Speech appears to be an unrestrained vehemence, a power that can be building, but at the same time destructive. The Poet curses speech. It is, however, a loving curse; there is humility in it and also the will to submit words to imagination. Word tends towards poetic drama, towards mystic drama.

I am here concerned only with Przyłuski's literary work. His achievements as an actor, director and radio editor are beyond my range of interests. Although he surely was a poet also in those fields.

I have attempted, fifteen years after the Author of „Strofy o malarstwie” („Verses on Painting”) death, to show one of the ways of interpreting and analysis, as well as to complete and comment the reactions of the contemporaries. Short sub-chapters about transparency in Przyłuski's poems and similarities of „Poemat nielogiczny” („Non-logic Poem”) to Czesław Miłosz's „Traktat poetycki” („Poetic Treatise”), which has not been noted so far.

The construction of this study was thought so as to be coherent and transparent, which was so important for the Poet. I therefore take into consideration the genres which he employed. Dramas, lyrics and translations are analysed separately. The part on eroticism in Przyłuski's poetry constitutes a new element in this study. Also letters published for the first time (from Beata Obertyńska, Gustaw Herling Grudziński or Witold Gombrowicz) are a novelty.

The contexts in which I perceive Przyłuski's work shall reveal themselves in the whole study, but most apparently in Conclusions.

May one sentence from „The Name of the Rose” by Umberto Eco be my excuse and encouragement for those who will read Bronisław Przyłuski's poetry, so that they can appreciate his „poetic result”

„And I would define poetic result as the ability of the text to continually evoke new interpretations, never to be completely exhausted.”

Translate Piotr Wendt

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Poezja liryczna.....	10
Dramaty (ze szczególnym uwzględnieniem dramatu misteryjnego).....	62
Przyłuski jako krytyk	104
Zakończenie	121
Przypisy	132
Summary	142