

Tradycjonalizm tych zasad w tym że elementami rytmicznych powtórzeń są jak dawniej: przyciśki, sylaba, głoska.

Dwie prawdziwie nowe, choć oczywiście nie pozbawione precedensów, zasady Przybosa to: 1. pauza (nie przerwa międzywyrazowa!) 2. intonacja (nadana zdaniu przez interpunkcję) elementami rytmu.

Ad 1. Pauza staje się elementem rytmu gdyż pojawia się regularnie i niezwykłe często. Każde niemal zdanie rozkłada Przybós na kilka dużych pauzami (graficznie odpowiada im koniec linii wierszowej, bardzo częsty dwukropek, „kreska” wreszcie). Regularność nie jest mechaniczna, łatwo jednak ją wykryć: Zdejm trzewik, wyjmij z piety usterkę mili,

z zakrełu, z drogi naglej, osel.

Patrz: krzak ziemniaka wykwiecił z twego przeuczenia

ilic

Ad 2. Najlepszym przykładem i właściwie jedynym zadawalniającym spełnieniem zasady są „Rzeki” — piękna gra pytań, pauz i eeh; muszę poprzestać na tym metaforycznym określeniu, bo, aby wyjaśnić rytmikę tego wiersza, „trzeba by napisać rozprawę”.

#### RYTM METAFORA

Fryde charakteryzując poezję swej wybranej „szóstki” czy „siódemki” pisze, że dla wyliczonych poetów rytm „jest jeszcze jedną meta-

forą”. Nie mnie docieć, dlaczego na ten komplement zasługują pani Świrszczyńska, Miłosz czy Zagórski. Zdaje mi się, że obok Peipera tylko Przybós naprawdę realizuje idee rytmu jako metafory. Bo u niego właśnie rytm, jak metafora, odkrywa, wyjawia, pełni funkcję treściową, nie jest tylko schematem (luźnym czy nie, to w tej chwili nieważne) deformującym mowę prozaiczną. Rytm Przybosa — jak tego żądał Peiper — wynosi pewne słowa nad inne, podkreśla. Takimi podkreśleniem są owe charakterystyczne „i-nijki” jednowyrazowe, gdzie odizolowany wyraz znaczy i więcej i inaczej. Pauza — znak pełniący funkcje treściowe, interpunkcja, więc znowu system znaków odsłaniających treści, uczuciowe nawet, staje się u Przybosa ważnymi współczynnikami rytmu.

#### ZAKOŃCZENIE

Mimo wszystko trudno zaprzeczyć, że „wersyfikacja” Przybosa niewątpliwie jest uboższa od wersyfikacji tradycyjnej, znacznie bogatszej w powtórzenia i współbrzmienia. „Rzeki” wskazują jednak, że „teza” Przybosa o oryginalności za cenę wyrzeczenia się tanich wspólności daje bogactwa kosztowniej sze o cały trud ich zdobycia.

\*) Zdaje mi się, że Fr. Siedlecki nie zgodziłby się na tę definicję. Obrony mojego określenia nie mogę tu oczywiście zmieścić.

Michał Chmielewicz

#### JALU KUREK

## Chleb

Pod mickim ciosem noża ukazują się stoje, wielokrotne płaszczyzny istnienia.

Może od tej kromki oderwać się niewidzialni anieli? Może dobroć przemówi z ust, spożywających pokarm żywota? Może biorę w siebie nasienie zbrodni, gorzecz niedospianych nocy?

Żebyś tu stoje na poprzek; na pobojuwisku ulepią się nowy kształt, na wybiebie zakwitła treść, opłynięta sokiem mojej sliny.

Wurbany półkolisty kęs powietrza ostro wrzyna się w męgo kromki. Tu ciasto powraca do stanu natchnienia, w którym je żar pieca utrwalił.



H. MATISSE

AKT

## Pejzaż czy człowiek

1.

Równanie Sereca to najważniejsza książka poetycka ostatnich kilku lat. W niej zamyka się to wszystko co Awangarda jako pewnego rodzaju dyscyplina estetyczna wniosła nowego do poezji polskiej. Nie chodzi mi jednak w tej chwili o wpływ, jaki ostatni zbiór poezji Przybosa wyrzuci z pewnością na najbliższy wyraz młodej poezji; zastęp świadomych i nieświadomych „uczniów” i kompilatów Przybosa jest już dość duży i charakterystyczny sposób odtwarzania wizji poetyckich, skoncentrowany a prosty, którego podstawową cechą jest maksymalna wizualność wiersza i stosowanie pewnego specyficznego typu deformacji artystycznej — zdradzony przez krytyków, podpatrzony, podsłuchany i czasem współwyczuły przez poetów złożył się na nowy, odrębny styl. O Równaniu Sereca myślę nie jako o tomie zamykającym pewien okres poezji, jako o syntezie twórczych dokonań Awangardy — nie myślę też o nim jako o najnowszym, najnowocześniejszym wydaniu elementarza tej Awangardy; wydany na pastwę krytyków i poetów stanie się z pewnością i jednym i drugim. Myślę o nim jako o pięknej książce, która nie tylko zamyka pewien okres poezji, ale równocześnie otwiera nowy. Nowy, bo przez zbuczenie pewnych mitów, przez ukazanie ich bezwartościowości niszczy jeszcze jedną niepotrzebną barierę ograniczającą wolność artysty. Ukazuje bezpodstawność strachu przed bezpośredniością i strachu przed „pejzażem”.

Piętnaście lat istnienia poezji a wanguardowej sprawiło wreszcie, że ta dzisiejsza „bezpośredniość” Przybosa nie różni się wiele od dawnej, obowiązkowej „pośredniości”. Ale to nie znaczy wcale, że autor Równania Sereca nieczuje nie burzy ani niczego nie buduje. Nakaz pośredniości obserwowany zbyt rygorystycznie i mechanicznie może się wyrozić i wyradzać się nieraz w oschle, metaforyzowane opisywactwo. Poezja Juliana Przybosa jest zgodna w zasadzie z podstawowymi założeniami Awangardy — oóz z tego że próg, który przekroczył był sobi: progiem urojonym jeżeli nieraz ograniczał możliwości poetów i ograniczał ich od prawdziwej poezji. Subtelny i ukryty mechanizm twórczości Przybosa w omawianym tomie jest tak różnorodny i bogaty że wyryka się analizie; można najwyżej dostrzec jakiś jego fragment, jakiś

pozornie powtarzający się chwyt deformacyjny, jakiś wyrwany z kompozycji i okaleczony cytata — pokazać go i unikając jak najbardziej uogólnień powiedzieć: na przykład to.

II.

W jednym z ostatnich numerów Apelu, Jerzy Zagórski pisał, że współczesna poezja polska szukając silniejszych związków z tradycją znajduje się w orbicie romantycznych wpływów.

Poezja Juliana Przybosa — jak każdego prawdziwego nowatora, który nie odrzucając osiągnięć swoich wielkich poprzedników tylko własnie na nich się opierając wypracowuje swoje artystyczne zdobycze — nigdy nie utraciła związku z najlepszą tradycją polskiego wiersza.

Żu drukowany w 1935

r. w Kamenie „List” należy do cyklu poematów o atmosferze romantycznej. Poematów, w których wyraża się postawa poety świadomego swojej doniosłej roli, wyłączonej i osamotnienia. Zaliczam do nich przede wszystkim Równanie Sereca. List, Wiosna 1934 i Powrót na Wieś. Wszystkie one zgrupowane są razem, na samym początku tomu. Chyba nie przez przypadek. Symptomatycznym także jest, że jedyny cytata znajdujący się w Równaniu Sereca jest cytatem z Słowackiego. Zaraz drugie zdanie otwierające tom Juliana Przybosa, „Kim jestem? Wygnaniem ptaków” jest dla mnie chwilami bardzo odległą, przez sto lat przetrwaną i dopiero teraz wyrażoną transpozycją „I tam polece, gdzie one poleca”. A raczej nie transpozycją tylko jej dopowiedzeniem, związanym tak silnie z chwilą obecną jak przeszło sto lat temu poezja Słowackiego z ówczesną. Wrażenie potęguje się przy czytaniu dalszego ciągu wiersza i jego zakończenia:

„Ogrody — now jak ciera wsiadający z galezi —  
Świat bez mnie się spełnia wolny i bezczuły  
i tylko liści jesiennych opada na głowę laur.

Ahym już nigdy nie uciech.

Łagodny  
każdą kieszeń obrócić w mgnieniu dla  
odlatujących od ludzi”

Tak pisze samotnik, który „woli sadzić na drzewach jemiołę”. Czasem jednak „obłąkany przez bie-

kit ogromny” elegijny liryk jak „wiesz” romantyczny zrywa się do lotu i „każdą kropką wysadza bramy”. Wtedy poezja jego zbliża się do granic wizjonerstwa, które jest najłatwiej uchwytnie bo skondensowane w cyklu „Pióro z ognia”.

Nawpół lekkomyślnie rzucone słowo „romantyzm” nasuwa coraz dalsze skojarzenia, ale już nie z romantyzmem polskim tylko francuskim, którego jednym z naczelných postulatów była „małowniczność” poezji. Ale jakże inaczej polski „odnowiciel” katedry gotyckiej” widzi Notre-Dame, której widokiem o zachodzie słońca snobizował się w asyście grupki kabotynów francuski teoretyk romantyzmu! „Notre-Dame” i krakowskiej „wieży Mariackiej storczyk” są, jeżeli można się tak wyrazić, bardziej romantyczne od programowej poezji francuskich romantyków: spełniają równocześnie drugi postulat romantyzmu, postulat poezji „osobistej”:

„...zdejło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze — przeżalenie.  
Wyszydzone i upluty wśród poczwarc rozdziałonych deszczem  
wim: Co znaczą ja żywy o krok od filarów”

III.

Katedry Przybosa, jak i wszystkie jego „pejzaże” obchodzą nas tylko ze względu na niego samego. W wieloletnich wypadkach, w których nie mówi poprostu „ja”, każdy poszczególny obraz składający się na ogólną, plastyczną i ruchliwą wzię jest tylko częścią składową treści wzruszenia, które jakże dalekie jest od chłodnego, opisującego estetyzmu. Nie mówiąc już o tym że każdy taki obraz, każda metafora, ciąg inne i wprawiane w ruch przez różne mechanizmy, są bez reszty przepojone jego osobowością twórczą. Nie trzeba zawsze mówić w pierwszej osobie żeby mówić o sobie — czasem wrzuca się do skrzynki na listy bilet wizytowy. Pejzaże Przybosa są najczęściej elegiami. Osobistymi, jak Trochę Nocy, społeczni jak np. Nad Śląskiem, albo wojennymi. (Rapsod, Grób Nieznanego Żołnierza”).

W wyrażaniu zjawisk przyrody Julian Przybós jest mistrzem. Nikt tak jak on nie umie podsłuchać w drzeniu motorów samochodowych „dosłyszalnej” osieczy, ani tego jak serce drzewa bije w podniesionej palcece polojania, nikt tak nie dojrzy drżenia powietrza w miejscu w którym był liść drzewa poruszany

przez wiatr, nikt tak nie potrafi stworzyć wizji morza stojącego pionowo na horyzoncie. W słowach oszczędnych, koniecznych i jedynie możliwych ukazując rzeczy, których nieraz nie potrafilioby się nie tylko szeroko opowiedzieć ale i zauważyć: w swoich wizjach odsłania momenty samego rodzenia się zmian, przechodzenia obrazów jednych w drugie, zastępowania jednych treści wzruszeniowych drugimi. Wyraża zjawiska będące już na granicy możliwości aperepcyjnych człowieka wrażliwego, o wysubtelnionych zmysłach. Przypuszczam, że dla niejednego normalnego, czerstwego gapia jest nie „dosłyszalny”. Naprzykład:

„Idę,  
czubem głowy odczuwam dotknięcie ruchliwe  
liści, czystą lekkość,  
nie tu gdzie jestem, lecz tam dokąd widzę”.  
„Miejsce zapoczątkowane klasz  
niz nie wykute płaskie,  
wilo się po pagórkach...”

„21 wystrzałów rozległa granice nowej ojczyzny, mierzonej na szerokość eeh, ciekając tak długo, że dwudziesty wystrzał był szeptem kamienia, a dwudziesty pierwszy zamikłym liściem opadłym, a dwudziesty drugi” (podkr. moje).

Wizje Przybosa składają się nie z obrazów, „obrazów” wyrażających sam moment powstawania jakiegś zmiany w zastanym świecie; nie wiadomo który ze zmysłów zareagował pierwszy: wzrok, słuch, czy czasem dotyk. Momenty tych doznań będących na skrzyżowaniu, na pograniczu zmysłów, wyraża Przybós zapomocą poetyckiego skrótu: nie chce wymienić jego nazw, ani stwarzać nowych w razie gdyby któryś z procederów poety nie dał się dopasować do żadnego z istniejących terminów. Już wyrażenie „skróty poetycki” jest tutaj niewłaściwe: sugeruje myśl, że coś się tu skraca (może prozę?) dla otrzymania poetyckiej mowy. Tymczasem prawie żaden skróty Przybosa nie jest np. czystą elipsą, wyznacza tylko najkrótszą drogę między wrażeniami zmysłowo heterogenicznymi i przez to stwarza iluzję ich równoczesności:

„Sciągnięty dłoń, a w niej garść wrzwy wroblej”  
„ciś za ciosem bił w zorzy dźwiękami kołorów w powietrzu”

„Rzucił w trawnik jej (piły, przyp. mój) jeć”

Jak każdy prawdziwy i dojrzały artysta Julian Przybysz jest intelektualistą kontrolującym elementy swojego tworzenia; każdy prawie z jego wierszy posiada ład i harmonię prawdziwego dzieła sztuki. Wyśubtelnienie, „nadwrażliwość” zmysłowa sprawia że punktem wyjścia i właściwym jego materiałem są bodźce zmysłowe i świat materialny. Dopiero z tych już bardzo złożonych „obrazów”, posiadających już same wartości emocjonalną i z ich kombinacji buduje nowe, już nie tylko zmysłowe treści.

#### IV.

[ Przybysz najczęstszym rodzajem deformacji jest zauważone już przez Alfreda Łaszewskiego (w Pionie) przemieszczanie tego co się znajduje na dole i na górze wzdłuż osi pionowej. W Rownaniu Serca jest ono bardzo częste:

„Kto pomyślał te przestrzeń i od-rzucił ją w górę?” o ścinaniu sosny: „Zielono - złoty wierzchołek jakby zmieszał górę z dołem”.

Zawsze jednak punktem centralnym, stulecznym jest człowiek patrzący, według niego określa położenia widzianego przedmiotu:

„Już czuh góry coraz niżej wzniołem czap-kową”

Samolot odrywa się od rzesz”

dalej jadąc na wozie:

„Leś ostatnią spod powiek uronił brzoze - płacząc”

To brzoza ucieka, góra przejeżdża, samolot się od rzesz odrywa. Rusza się otoczenie — człowiek jest punktem centralnym wizji i głównym przedmiotem zainteresowań poety. Każdy „pjeż” istnieje przez swój seicisyl związek z człowiekiem i nie istniejąc jako oderwany od niego temat zawsze się do niego skierowuje:

„Stamtąd samochody rozsuwają bezustan-nie perspektywę, perspektywę która wie się nagle u kolan”

Ten homocentryzm sprawia również inny typ deformacji. Przedmiotem działającym jest to co jest równocześnie przedmiotem zainteresowania człowieka w danej chwili. (Oczywiście, jeżeli istnieją dla tego odpowiednie warunki).

## Autobiografizm

Część tomu zatytułowana „Ścieżce jaworu” — to cykl wierszy autobiograficznych.

Kolejność opowiedzianych zdarzeń sprawia, że podział na poszczególne wiersze mógłby być opuszczony, a powstałby jeden poemat o wczesnej młodości autora. Ciekawy czytelnik niewiele dowie się z tej autobiografii, bo o śmierci dziadka, o decyzji, że Leszek idzie do szkół — a ojciec jedzie po robotę za morze, towarzyszy w wyjeździe autora wozem do szkół, w pożegnaniu z matką i w postanowieniu zdobycia sławy przez którą nigdy nie umrze. Jak więc z tego widać nie wiele ho i tu guhi sie w szeregu pobocznych fabularnie szczegółów i obrazów ważnych dla samego poety, bo przynoszących z sobą szereg skojarzeń, a dla ludzi obcych będących zawsze jak liści miłosne — mową obcą, szjefren.

„Obecnego” Przybysza poznajemy lepiej z całego tomu. Ze sposobu tworzenia widzimy, że nie chce być mo-siadzem odbijającym dawne słońca, ze sposobu odczuwania świata, przekonywujemy się, że jest humanistą, z najczęściej wracających obrazów, wyziera widoczny kompleks wojny, z poszeżonych porównań najsuh-telniejszy poeta, któremu:

„Vincent van Gogh gałazką kwitnącego migdału przyczercił (mi)\* wzrok nad światem”

i który chce „Jść tamtędy, kędy wczoraj ścięto brzozy na bierwiona

„Nie koń, nagle sojka prowadziła lukiem wózek”.

rynek jest „raptownie zawrócony z ulic dorozkarskim bitem w górę”. Przesuwanie rzeczy znajdujących się w polu widzenia wzdłuż osi pionowej, lub, jak podcas jazdy czy spaceru, poziomej, używanie dla doznań jakich dostarcza jeden zmysł określeń właściwych drugiemu, (garść wrzawy, dźwięk tli, dzwonki kolorów itp.), nie jest u Przybysza nigdy estetycznym ozdobnikiem, dodatkową przyjemnością, barokową gruszką sterzącą z przeladowanego medalionu; dążenie do zwięzłości i prostoty, do wiernego zachowania pierwotnej wizji do najwyższej koncentracji wzruszenia, są wyznacznikami jego celowej i kontrolowanej pracy artystycznej.

Te typy deformacji artystycznej, u Przybysza bardzo częste i bardzo zróżnicowane, nie są brzoż Boże jedyne; są to najpopularniejsze, dawno spopularyzowane, najłatwiejsze do zauważenia i do wybrania przykładów. Bogata w wizje-przeżycia jakich dostarcza, a oszczędna w słowa, jasna, prosta i jakże subtelna poezja Juliana Przybysza czeka na swojego krytyka; na kogoś kto wreszcie potrafi nazwać, określić i zanalizować rzeczy w krytyce „wyrażalne, ale nie wyrażone”.

Helena Wielowiejska

„Julian Przybysz nie uprawia nigdy opsywackiego pejzażowania, ale zdaje mi się także, że jeżeli chodzi o młodych poetów awangardowych to młody niedawno strach przed „pejzażem” i tak zw. „poezją spacerowiczów” jest trochę niezasadniony. Dobry poeta nie jest nigdy opisywaczem, a już samo określenie (Brzękowskiego) treści lirycznych, z których jest budowany nowoczesny poemat podaje tę najmniejszą, nie-rozkładalną jego część jako rzecz złożoną, związek różnych elementów, wcale nie tylko opisujących. Wbrew tym, których nudi w poezji nadmiar obrazów i metafor tak zw. wiejskich, nazywających sielanką każdy wiersz, w którym je napotykają uważam, że ta przez nich niesłusznie i pogardliwie nazywana „sielanka” ma w sobie nie dającą się praktycznie wyczerpać ilość możliwości dla artysty. Ale do tego trzeba umieć rozpoznać nie tylko konia od krowy, ale np. chociażby młode żyto od pszenicy po kolorze zieleni. Dla mnie każdy murzyn jest taki sam, a przecież między sobą jakoś się rozpoznają.

\*) Nazywam tak dla skrótu następujące po sobie części składowe ogólnej wizji jaką daje jeden poemat, albo jakaś jego część stanowiąca pewną skończoną całość. Oczywiście te „obrazy” nie są tylko wzrokowe.

by usłyszeć pierwszą ciszę po ich szumie” i zobaczyć, że miejsce po ich obalonych konarach wznosiły się w górę trochę jeszcze widoczniejsze od powietrza”.

ale nie o to chodzi. Chodzi o to jak sobie poeta dał radę ta najwyższą a zarazem najniższą formą krytyki jaką jest autobiografia. I tutaj Przybysz nas nie zawodzi — postąpił inaczej niż wszyscy. W wierszach tych brak liryczności i odmiany we wszystkich przypadkach zaimka „ja”. Ten liryk zachowuje asetyczną skromność w mówieniu o sobie. Opanowanie i oddalenie od opisywanych zdarzeń pozwala mu spojrzeć na nie obiektywnie, jak na przeżycia kogoś innego i Przybysz czyni to ujmując własne przeżycia w formie trzeciej osoby: Leszek.

Nie sprzeciwia się to zasadzie autobiografii - czytelnik doskonale zdaje sobie z tego sprawę o kogo chodzi, a zresztą forma obiektywna jest właściwie najczęściej subiektywną bo jak mówi Wilde: „Człowiek jest najmniej sobą gdy mówi we własnej osobie. Daj mi maskę a będzie mówił prawdę”. Tej maski Przybysz nie potrzebuje, ale to pewnego rodzaju zamaskowanie, nadaje tej części tomu, ton oryginalności i nowości.

Władysław Bodnicki

\*) nawias mój.

## Pióro z ognia

„Czyste wizje wyzwolone z form wersyfikacyjnych” — tak nazywa Przybysz swoje poematy stanowiące końcowy rozdział „Równania serca” (niesłusznie przez niektórych krytyków zwane prozą poetycką).

Wizje skostniałe w metafory, wizje oczyszczone z tradycyjnej sztuczności i sztucznych nastrojów. Pierwianek emocjonalny pozostający ściśle pod kontrolą intelektu, ukryty pod maską chłodnej architektury słów, ujęty w doskonały kształt formy artystycznej. Dobór wrażeń niejednokrotnie irracjonalnych, a jednak narzucających się z magiczną siłą — i prowokujących żywy oddźwięk u czytelnika.

Metaforyzacja oparta na zasadzie odrębniania wrażeń. Gdyby chcieć zająć się wszystkimi metaforami Przybysza, trzeba by napisać większe studium. Bogactwo ich jest tak wielkie, że dla badacza stylisty mogłoby się stać niewyczerpanym źródłem. Subtelność w ich doborze i umiar w wykonaniu świadczą o prawdziwości przeżyć, a z drugiej strony o wysokiej kulturze artystycznej poety. Kilka piękniejszych metafor:

„Wymijesz z cementu łodygę lampy ulicznej tak lekko, jak wiatr z faldów sukni”

„...cierń lurny ukryty w moim sercu rozwarł się w drobny płaszcz i słowik zntreptał pod pachą twej żony”.

U Przybysza daje się zauważyć silną tendencję opozycji przeciw wszystkiemu co zużyte — co kiedykolwiek było wciągnięte w dekalog poetyki. Główną zasadą tworzyć nową rzeczywistość poetycką, nowymi oczami patrzeć na ten sam świat.

Wyrosły na gruncie awangardy krakowskiej, odchodzi od niej daleko, jednak zgadza się z nią w zasadniczych założeniach. Poezja jest u niego dalej „budową pięknych zdań” — choć nie kępuje jej więzami tak ciasnymi jak układ rozkwitania. „Nie stwarza schematów”. „Daję do tego — mówi — aby każdy mój utwór poetycki miał budowę inną, odpowiadającą treści lirycznej poematu”.

Wielkie bagactwo wrażeń segregowanych i przekształcanych świadomie, składa się na budowę silną, odpowiedziałną, opartą na konsekwentnym eliminowaniu niepotrzebnego balastu elementów twórczych. Można powiedzieć — konstrukcja syntetyczna.

Przybysz zrywa z bezmyślnym werbalizmem. Każde słowo ma wagę ołowiu — każde jest filarem zwartej konstrukcji. Nie unika jednak użytych przez tradycję słów — stara się im nadać nowej wartości poetyckiej, przez „stwarzanie nowych napięć znaczeniowych między słowem a słowem”. W tym tkwi największy czar jego poezji.

Z efektów stylistycznych najpiękniejsze — po mistrzowsku stosowane nieodmownienie.

„Wtedy gdy przyniesiesz mi w jednej dłoni żróbło a w drugiej”.

Jeśli chodzi o przyjmowanie wrażeń zewnętrznych — widać u Przybysza przewagę wzroku nad innymi drogami doznań.

Dlatego może ślepiec, dla którego

zamknięte jest apercypowanie wrażeń przez wzrok wywołuje u niego kilkakrotnie wizję.

„Już ślepiec z ulicy Głębokiej przetaczał przepaści pod nogami przechodniów” „Tylko korzenie odradzają się w roz-padającej się glinie, która jeśli się poru-sza to jak ślepiec bez rąk i w czapiec z miążgi drzewnej”

Najpiękniejsza chyba z całego to-mu anheliczna wizja.

„Spód smyczka, żelźnagławy się wzdłuż spojzenia, wynykła się ścieżka i w sadzie zawiąła się w bukiety i w was, gołą stopą szedł po zwierciadle wody Paganini, cały ze świecą góry księżyc-cowej”

Efekty słuchowe na dalszym planie w poemacie, który można było uprościć przez oddanie samymi dźwiękami:

„... Lecz złota ostroga drasnęła ci włos i zabrzęczała, to anioł”

Charakterystyczne pomieszenie wrażeń — dźwięki, barwy i zapachy stoją na jednej płaszczyźnie doznań — wymieniają się wzajemnie:

„Ujrzałem zapach zielonej gwiazdy i styse jak leży umarły, czy przyjdiesz?”

— Dziś w okresie panoszącego się leżkarnie grafomanstwa, a równo-cześnie w okresie przesytu poezją konwencjonalną zjawienie się takiej miury pisarza było koniecznym.

„Mnie chodzi o takie zestawienie wizji — mówi Przybysz — żeby ono poruszało fantazję czytelnika i przez to wzruszało go, dając mu poprzez aluzję do zdarzeń związanych ze sta-niem uczuciowym, który jest treścią liryczną poematu jakiegdyś strukturę uczucia, jego działanie się. Poem-mat winien nie opowiadać o uczuciu ale ukazywać jak ono się rodzi, roz-wija, zanika lub przemienia w swo-ją antytezę. Czytelnik jest współ-twórcą autora — co daje nieogranic-zone możliwości interpretacji.

Swoje credo poetyckie wypowiada w poemacie „Nowa róża”:

„...aby zapomnieć wszystkich słów kie-dykolwiek użytych, aby chwile rosy, każda oddzielona no-wą różą na zmiennej łodydze

aby zacytowała się mowa nieznana, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim...”

...A ja z materii spojzenia i zmysłu równowagi

wznoszę nową wieżę Eiffla błyskającą tej nocy wysoko nad miastem przejecha-nym przez sen, wieżę skrawioną ciałami przelotnych skowronków”.

Przybysz wprowadza w życie waż-ny postulat współczesnej sztuki: za-ciera różnicę między tematami wiel-kimi a mało znacznymi. Wielkie — zbanalizowane — wracają do pier-wotnej wartości — małe nabierają głębi, którą dostrzec może tylko u-mysł głęboki — w każdym nic na pozór nie znaczącym zdarzeniu. Zaj-niemy się kilkoma większymi za-gadnieniami.

Jednym z głównych tematów Przy-bysza jest przemijanie. Każda chwila to krok ku śmierci — życie człowie-cze jest przelotnym cieniem na tle odwiecznych przepaści. Czem one są — poco człowiek z nich wyszedł — czy do nich wraca — czy przepada — tym zagadnieniem nie zajmuje się autor. Tylko opanowanym - wszystko

WŁADYSŁAW JAWORSKI

## Jeszcze Krzysia

Katedry modra różę noc zapali.  
Z obszarów wznoszą się w mglisto niebios  
ogrodów smugi. Jasność w ramach gmachów,  
to z tuny opada złotawa rosa.  
Moje serce chłodne już jak dłoń fali.

Gwiazd niedosiężnych królestwo przoczułem  
na twoich wargach. Miłości przedwczesnej  
lampa więziona w samotnym obłoku.  
Znasz wśród mroków pocałunki bolesne,  
gdy w kolorach godzin wiał Twój zaułek.

Otwierają się bruków z szklą wachlarze,  
wzgórz tępy wiatr. Lecz Ciebie czasu władza,  
jeśli ułicy latarnie się chwieja,  
puste blasku korona nagradza,  
nim urości w kącie jutrzni pożarze.

się i popędza krowy po grzbietach: — He, Łania, he!  
I krowy zмирzają posłusznie ku potokowi i wieczorowi.

O zachodzie słońca przyprowadził krowy na zapłocie. Powrozy pospuszczał. Koło kościola rufy są niekoszone, trawa bucha jak ogień, tu węgnał bydło i podkraślił się pod sad kłosek.

Oto stał w ogrodzie, niedaleko od płotu pod wisnią nieszczuch z córką. Pokazywał jej palcem na kregulek. Helka wie, co to znaczy. Do drzewa była już przystawiona drabina, długa, taka, jakiej się używa do posyżania dachów. Młgłem wstąpił po szczeblach — i zachwiała jednym konarem, a potem następnym. Jaskółki tłuły się o ziemię, aż miło było słuchać. Przelatuje z konara na konar i trzęsie, rwie radośnie. Jest wieczór, słońce paca jej na oczy i na pozgłusne, nawoskowane liście.

Popatrzyła na dół. Stary dawał znak, że już dość. Złazła, ale z ziemi jeszcze rwie do kieszonki w zapasce i do ust. A wiśnie czasem leżą na ziemi, między jabłoni i w kminiek. Zamiast poziomek napotyka Jasiak oczami w trawie maleńkie purchawki, czerwone jak kropki rąstki krwi. To nieszczuch gniecie nogą wiśnie, jest trochę ślepy.

Jaskółki żal zmarnowanych jagód. — Jakże one smaczne i duże i masz, wszystkie już do niezogol... Nagle u-czuł, że go z tyłu ktoś ścisła dlonią za oczy. Obrzucił się i o mało nie upadł.

Stała przy nim Helka. Jeszcze podskakiwała z uciechy, że jej się to tak udało i klaszkała. Nie może zrozumieć, kiedy się tu dostała. Dobrze się zagapił, niema co! Jest zaskoczony, chowa się w konarze leszczyny, żeby nie poznała jak się czerwieni. Wstydy się. Ale nie ma czego. Helka patrzy całkiem pojednawczo i śmieje się. Wyjmuje z kieszeni zapaseczki

jagody i pyta, czy chce. Nie może się zdecydować, więc bierze go za rękę i wtyka wiśnie.

— Co taki nieśmiały? No, czego się boisz Jasiu? — pyta go, rusza nim. W końcu podniósł jedną jagodę do ust i odpowiedział jej szczerym uśmiechem.

— Dobrze! Ale w tej chwili Helkę nawoluje ojciec, weale nie wie co się tam dzieje za płotem. Dziewczynka dala Jaskowi drugą garść i uciekła.

Oh, doznaje czegoś, co jakby mu ugniatło lewą pierś. Nie może pojąć. Coś zaszło, czego w żaden sposób nie wytłumaczy. Wraca do krów, lecz bat rzucił do sadu. Niepotrzebny wogóle dziś! — O Gwiazdulo, o czy madre, cóż tak patrzycie, najdroższe! Za wiele niesie szczęścia w rękę, w wiśniach. Co czuł.

Tej nocy poszedł spać do stajni na Wojtkowe przyce. Wisiądo u samej powały. Nie było tu wygodnie, ale

JAN ŚPIEWAK

## Jesień

fragment poematu

...A wtedy przyszedł do mnie jeden, rzekł: — tu nie ma ludzi, tylko są symbole zatopione snami. Więc dłońmi wygarnąłem muł, niech ślimakami spłynie w niebo.

A oni wolali Andrzeju, Andrzeju, mów. Dojrzewały pioruny, zanim jak gruszki upadną w zgazoną jesienią sad. I oto pochylał nad czołem swych dłońmi lektura strzelistość i trwożną nad miastem rozpinał swój ujarzmiony wzrok. Więc rzekł, i gołąb nad nim łopotał i wieczór na wargi szum morza jak skrzydła aniołów kładł. — Bruki nam trzeba wyważyć. W brukach pieśń trzeba wyuczyć i w ziemi pługami zorwane, słony smak nieba tkwi. — A młodszy, co zwał się Urielem, te słowa przygarnął i w oczach zdziwieniem niósł, a potem długo mówił do Marii, Marysiu nie jestem jak kłos pochylony i nie chłodzi uśmiechem jak mróz. A Maria, strach nazywając jesienią, wchłaniała go w siebie jak staw. Szły drzew rozpalone pochodnie i wieczór w spojrzaniach gasł...

Helena Wielowlejska

## Na granicy katolicyzmu

511. Si l'on veut dire que l'homme est trop peu pour mériter la communication avec Dieu, il faut être bien grand pour en juger.

562. Il n'y a rien sur la terre qui ne montre, ou la miséricorde de Dieu, ou l'impuissance de l'homme sans Dieu, ou la puissance de l'homme avec Dieu. Pascal: Pensées.

Kiedy Ignacy Fisk z okazji dwudziestolecia odzyskania niepodległości wystąpił z pewnego rodzaju bilansiem powieściopisarstwa Polski (Odrodzonej) uznał za najcharakterystyczniejszy brak nieobecność we współczesnej literaturze polskiej powieści o problematyce religijnej. „Ład serca” Jerzego Andrzejewskiego znajduje się w spisie stu najprezentatwniejszych powieści, to też jego miał napewno na myśli autor artykułu kiedy mówił o mającej pod tym względem nastąpić zmianie. Bo Ład Serca jest prawie jedyną współczesną powieścią o tematyce religijnej, a jedyną tego rodzaju powieścią pisarza młodego pokolenia. Ta wyjątkowość stanowiła Andrzejewskiego i pływacy z niej brak właściwej tradycji krytycznej stwarzają pewnego rodzaju psychozę: określa się go jako pisarza katolickiego, ale bez dostatecznego umotywowania tego poglądu; wymawia się że zgroza niebezpieczeństwo a modne dziś słowo „jansenizm” i chwali się młodego pisarza za to że zdolał się uchronić od jego zgubnych zasadzek, ale znowu nie podaje się dostatecznych dowodów na to, że się od nich rzeczywiście „uchronił”. Wreszcie mało kto zastanawia się nad tym jak jego katolicyzm związany jest artystycznie z powieścią: czy jest to katolicyzm przypadkowy, — obarczony nim bohaterów powieści, — czy też katolicyzm jej kompozycji. Są to wszystkie sprawy ważne, a jeżeli chodzi o Ład Serca — weale nie proste. Ład Serca jest zwarty jak klasy-

czny dramat. Kiedy się o nim pisze, trudno uwolnić się od osaczających ze wszystkich stron terminów klasycznej poetyki teatralnej: jedności czasu, miejsca, (bo poza Sedelnikami istnieją tylko wspomnienia) i jedności akcji — bo ostatecznie wypadki tej nocy tak się zazębiają nawzajem, że brak jednego z nich, jak brak jednego kółka w zorganizowanym mechanizmie mógłby wpłynąć na zmianę ostatecznego wyniku. Oczywiście jest to jedność akcji pojęta w szerszym znaczeniu: jedności problemu, bo bohaterów jest kilku i kilka współzależnych wątków dramatycznych. Ekspozycja ukazuje ich wspólny punkt wyjścia: jedną groźną noc, czas próby.

Konsekwencja, z jaką Andrzejewski rozstrzyga wszystkie wątki dramatu wzdłuż jednej linii ideowej jest walorem artystycznym powieści takim samym jak klasyczna prostota i jasność zdania. Egzotyzm (problemu?) sprawia, że Ład Serca interesuje przede wszystkim ze względu na ten właśnie problem i dobre postawienie go i konsekwentne rozwiązanie są jednym z głównych powodów tego że Ład Serca jest udaną książką. Bo Andrzejewski w używanych przez siebie środkach artystycznych nie jest odkrywcą; może umie za to nimi operować lepiej od swoich poprzedników. Zapożyczony od Gunarsona a wprowadzony do beletrystyki polskiej przez Chormanskiiego chwyt, jakim jest poddanie krótkiej czasowo akcji wpływom zaburzeń atmosferycznych ma tu swoją nieubłaganą konieczność: Andrzejewski musiałby go wynaleźć, gdyby go nie zastał. Już wieczór jest „smutny” i „beznadziejny”... „wydaje się że godzinę ciemności, które nadejdą, będą nieskończone. Ich tajemnicza groza już teraz uderza niepokojem w serce”. Wiatr, który się zerwie, wzmagą do maksimum jakie może znieść realizm powieści grozę tej przełomowej nocy, stwarza atmosferę w której

Stawały mu w oczach ślepa Kazał miękko. Wlaził, żeby się Wojtkowi zwierzać, ale Wojtek usnął zaraz niepostrzeżenie. Słuchał chłopak i słuchał, a tu parobek nie, więc zaczął się przewracać po słomie. Z gorąca i odoru krowiecego zaraz rozbiła go głowa. Właściwie został sam w ciemnej oborze.

Wtedy zaczął dosłuchiwać się rzeczy dziwnych. Krowy mamały zuchwały i zdawało mu się, że po słomie, ktoś się skrada, aby go ściągnąć na dół. Czasem Gwiazdula stęknęła, poznac było ją, stała właśnie pod przyce, Łani się odbijało w gardle, kłóras znowu wstaje na nogi i głosił w wachu. Nie mógł oka zmrużyć.

Ryło ciasno niemożliwie. Czuł jak mu gorąco głowę rozsada. To przedstawiało się tak, jakby ktoś walił od wewnątrz po czasce pałąk do tuczenia ziemniaków.

Stawały mu w oczach ślepa Kaliny, to znowu stary mieszcuch szedł, a potem wszyscy się w głowie kręciło. I wtedy przyszła ona. Oczy

jej paliły się do czegoś to uspakajały, chodzili w ciemności po całej stajni z jagodami. Ale potem znowu zawrócił głowy jak na huśtawie. Męczył się i przewracał z trudem z boku na bok.

Ogarniał go strach, żeby nie wpaść w gnój albo krowom na rogi. W pewnej chwili szeptał: — Wojtuś! spisz? Ale parobek chrapie. Jest coraz ciśnień, chciałby go odsunąć troszkę i ruszać nim. Maca potem po brzuchu, czuje, jest noga, — druga, nagle natrafia na coś twardego i gorącego. Jedno musnięcie — i oderwał rękę jak oparzony. Wzdrygnął się. Ale Wojtek ani się ruszył. Chrapie równo i zdrowo.

— O Jezu! — czuje chłopak, że tu nie może dłużej leżeć. Powoli ześlizgnął się z przyce, przeszedł między krowami, drzwi otworzył i wygramolił się na pole. Noc nadeszła jasna i ciepła. Słownik klasał, czy coś? Słychać było w leszczynie. Rozprostował ramiona i odechnął głęboko. Uważnie wlepił ślepie w księżyc płot. W budce mieszcucha jeszcze się świeciło. Wtedy podniosła się w wejścia jakaś postać i szła wolno przez sad ku cmentarzowi.

W tej chwili przepadł do orzechu u płotu i stanął w widłach konarów, czujny i wyżełony jak ptak. O gdyby miał więcej odwagi! — Helciu, Helciu! — o mało mu serce nie pękło.

Seisnął głowę rękami, żeby nie krzyknąć. Porywało go, żeby polecieć na szosę i wołać ją, dopędzić i brać na ręce i znowu wołać. — Nie jest mały, nie chce dłużej tak żyć, niech go zrozumie!... Ale nie puścił się drzewa, został. Zadzźwięczała blaszana brama od plebańskiego ogrodu, przepiórka gdzieś zapitpiłła i znowu cisza.

Tak odchodziła Helka sama. Mały mieszcuch zszedł nad dachem kościoła. Światło było widać poprzez włoskie orzechy nad Sokółowem. U Nowaka dziecko się darło.

słowa takie jak Bóg, diabeł, dusza, sumienie, odzyskują swą wartość. Bo Andrzejewski jest od dawna pierwszym który ich używa. Czy bez tych akcesoriów mogących wywołać groźne, eschatologiczne wizje, zdołałby im przywrócić ich pierwotną wagę?

Ład Serca jest powieścią katolicką przede wszystkim dlatego, że tematem jest „człowiek na skrzyżowaniu dróg”. Konsekwentnie każdemu z bohaterów ta groźna noc stawia przed oczyma początek jego obecnej drogi, błąd. Czy się z niego po-dziwnie to zależy od niego samego: tak mówi zgodnie z katolicyzmem Andrzejewski w ekspozycji i tak też mówi ksiądz Siechen Morawcowi. („Ale czyż wszyscy — jak ksiądz mówi — są wyznani? Wszyscy. Chrystus powiedział: „przyszedłem zbawić wszystkich ludzi”... Tylko ci są straceni, którzy nie chcą słyszeć, gdy Bóg ich wyzywa”). — „Życie ludzkie to... materia zapomocą której pracuje i nad którą pracuje i powinien pracować powieściopisarz katolicki. Materia, w której zawarte są działania niematerialne, ale która sama w sobie nie ma nic niematerialnego, a która wręcz przeciwnie zawsze jest obciążona, wypelniona brzemieniem człowieczeństwa... Więcej pierwsze zadanie katolickiego pisarza polega na oddaniu tej żywej materii, tej nieczystości składników, tego brzemienia człowieczeństwa takimi jakimi są w ich całej prawdzie. Powieściopisarz katolicki ma więc przede wszystkim wypełnić aż do końca zadanie które ciąży na każdym powieściopisarzu: „nie fałszować życia” — pisze Charles du Bos”). Jerzy Andrzejewski nie fałszuje życia. W swoim kontrolowanym realizmie wykazującym wiele opanowania i dobrego smaku dochodzi do rzadko spotykanych wyżyn uczuciowości: chce oddać prawdę księdza Siechena, całą jego prawdę psychologiczną pozwala mu na pewnego rodzaju niekonsekwencje.

Wobec Morawca ksiądz Siechen mówi, że zbawienie jest dostępne dla wszystkich, że potępieni są tylko ci którzy nie chcą słyszeć głosu Boga: pozostawiony swoim własnym myśleniem nie ma tej pewności: „Jakże daleko jest od nas Bóg!... Łaska może nie być dana człowiekowi... Czy Bóg nie pokochał Jakuba miłością bezinteresowną, a Ezawę czyż nie przeklął nienawistnie podobną? Każdy z nas może zostać ofiarowany łaskę lub wydany potępieniu. Wy rok jest już nakreślony. Zjemy razem z nim i według niego. Łaska! Dobro dane za darmo” (podkr. moje). Czy ksiądz Siechen jest szczerzy wobec Morawca, a tamta wypowiedź jest tylko okrucieństwem wpatliwoci ukrytej na dnie niekontrolowanej myśli? Czy też to co mówi do Morawca jest podyktowane myślą: kto wie jakimi drogami chodzi Łaska? Może właśnie ten należy do wybranych a moim zadaniem jest pokazać mu rąbek możliwości zbawienia aby się go uchwycił i wyratował? Andrzejewski nie daje nam na to odpowiedzi, przynajmniej przez usta księdza Siechena. Katolicyzm księdza jest do końca bliżej nie określony — z ust jego dowiadujemy się jeszcze, że „Niema ucieczki gdy Bóg nas zawoła. Możemy wiele lat uchylić się i wymykać, jednak zawsze, prędzej czy później, zawsze nadejdzie chwila, gdy będziemy musieli zawołać: Panie, oto jestem!”

Czy tok akcji powieści daje nam odpowiedź na pytanie jak sam Andrzejewski pojmuje swój katolicyzm? jak wreszcie ustosunkowuje się do problemu wolnej woli i predestynacji? Tak i nie. A raczej daje dwie równorzędne ważne odpowiedzi: i tak i nie. Na mylnie drodze byłby jednak ktoś który chciał rozumować w ten sposób: „Na to, żeby nawrócić się jeden Morawiec, trzeba było żeby ksiądz Siechen był bohaterem, żeby Gejżanowski zamordował Nawrockiego, żeby umarli jeden bardzo porządny człowiek, że-

by Taisa zabiła siebie i dziecko itd., itd. A więc ponura atmosfera powieści nie jest atmosferą katolicką tylko protestancką. Bóg Ładu Sereca jest wymagającym, okrutnym, heretykiem Bogiem który przebacza i każe bez względu na winę, a człowiek jest istotą słabą, złą, godną pojęcia i tylko łaska „dana za darmo” może go zrobić innym”. — Ład Sereca nie ma jednolitości akcji tylko jednolitość problemu kilku akcji współczesnych. Brak któregoś zdarzenia nie wpłynąłby wcale na ideę przewodnią powieści. Taisa np. może się nie zabijać, bo i tak robi to już po wyjściu księdza; ksiądz i tak spotka Morawca i uratuje go. Akcje epizodyczne nie są związane z główną w ten sposób żeby musiały na nią wpłynąć. Budowa Ładu Sereca jest nowoczesna, wieloplanowa. W taką noc dzieją się zle rzeczy — zakłada autor — i ustawia te akcje jedną obok drugiej, i komponuje je wokół najbardziej rozwiniętej, głównej.

Więcej wątpliwości nasuwa analiza postaci. Wiele przede wszystkim sprawa księdza. Ksiądz Siechen ma tu rolę podwójną: musi z jednej strony sam okupić swoją winę wobec Anny — z drugiej, jest narzędem Opatrzności: kto bliżej się z nim zetknie tej nabrzmiałej ważnością nocy, ten ma otwartą drogę odkupienia, ten już nie ma nieczeki dżyz „Bóg go zawoła”. Tak się dzieje z Morawcem na końcu powieści, tak prawdopodobnie stanie się z Anną, już poza obrębem powieści. Sam ksiądz Siechen jest biernym narzędem Łaski. Aby pójść za jej głosem wyrzucił krzywdę Annie, stał się niewiedząco powodem jej upadku. „Wolałeś Panie... myślałem że jej nie opuścisz” mówi. Podczas tej jedynej nocy, nocy wyrzutów sumienia, zgodnie z założeniem powieści, przypomina sobie o niej. Zdziwina odwaga Andrzejewskiego, z jaką może w imię postulatów powieści katolickiej oddziałania psychologiczną prawdę tej postaci najbardziej zbliżonej do chrześcijańskiego ideału. Ksiądz Siechen jest w ręku Boga sprawny, ale biernym narzędem; idzie za jego głosem nieustannie stawiając się wiele. Jest człowiekiem Bożym, naiwnym jak dziecko. Skoro raz uznał, że Bóg go woła wierzy, że opuszczona Anna nie zginie, co więcej, ani chwili, nawet podczas tej dziwnej nocy nie nachodzi go wątpliwość czy się nie pomylił, czy głos który go powołał był rzeczywiste głosem Boga. Czytelnik natomiast nie ma co do tego wątpliwości. Z tego akcji wynika, że ks. Siechen jest rzeczywiste „naznaczone” łaską: przez niego na wraca się Morawiec, co więcej na wrócenie się Morawca okupuje w pewnym sensie winę księdza; był powodem czyjegoś upadku, ale teraz jest powodem czyjegoś nawrócenia. Wjeżdża do wsi handyty z omalrym księdzem na rekach jest zapowiedzią odkupienia dla Anny, bo czyż możliwe, żeby droga księdza, droga która teraz z pewnością jest drogą Boga miała u swojego początku krzywdę Anny, krzywdę, która była powodem jej grzechów? Jakże prawdziwie psychologicznie jest stanowisko księdza monitorującego Michaśa za przykrość wyrządzoną kucharce — i równocześnie niezapamiętanie jego o prawdziwej krzywdzie, którą kiedyś wyrzucił Annie.

„Czarne charaktery” Ładu Sereca, a więc przede wszystkim Litowka i Gejżanowski są równie „naznaczone”; ich role są tym bardziej nieodwołalne, że są potraktowane szkice. Litowka totr klasyczny i aż nudny w swojej klasycznej zbrodniczości niema żadnych skrępowań i nie może być tematem analizy psychologicznej choć i do niego stosuje się wspólne prawo dramatu: ściga go tej nocy zła przeszłość. Inaczej ma się sprawa z Gejżanowskim. Czy Gejżanowski jest degeneratem i ma być uważany za człowieka o zmniejszonej odpowiedzialności? Czy też jest człowiekiem pozbawionym łaski? Gejżanowski boi się odpowiedzialności za zdeprowanie Buraka, boi się skandalu jak człowiek słaby, czy też jest z natury predestynowany na gorszydziela i mordercę?

Należałoby go uważać za predestynowanego sądząc ze świetnej sceny z Michaśem, a przede wszystkim z pewnego momentu, kiedy wychodząc aby popełnić zbrodnię zastanawia się nad tym czy ma ona wogóle sens. Dochodzi tedy do wniosku, że prawdopodobieństwo wyjścia na jaw jego sprawek z Burakiem jest minimalne bo Nawrockiemu wystarczy zupełnie przyjemność, że wie o nich. I właśnie w tym momencie dzieją się z Gejżanowskim dziwne rzeczy: „Czuł, że ani chwili dłużej nie wytrzyma w pokoju. Miał wrażenie, jakby dusił się. Ale w ciągu paru sekund, których potrzebował, aby dojść do drzwi, ogarnął go nagle tak straszliwy niepokój, iż uderzony nim zachwiał się i żeby nie upaść musiał oprzeć się o stojące obok krzesło. W tym momencie stracił świadomość”. — Gejżanowski traci świadomość w krytycznym momencie kiedy ma się oprzeć zbrodniczej pokusie — właśnie tak jak jansenistyczna Fedra. A więc... Wyrok jest już nakreślony, łaska może nie być dana człowiekowi! A więc człowiek przynosi ze sobą na świat swój los, swoje zbawienie lub potępienie, a prawie jedyna polska powieść katolicka nie jest powieścią katolicką? Broń Boże. Wydawanie takiego sądu byłoby z mojej strony lekkomyślnym zamykaniem oczu na jedną z paru dróg, które się przed Andrzejewskim otwierają i prawie ordynarnym upraszczaniem.

Pelna niedomowien powieść Andrzejewskiego może dać również i wręcz przeciwną odpowiedź. W ekspozycji autor mówi o mającej nastąpić nocy: „Jest to czas daremnej ucieczki dla błądzących a próby dla tych, którzy szukają. Wtedy od nas będzie zależeć, abyśmy rzekli: *Panie, nie jestem godzien...*” Gejżanowski Litowka nie szukają. To Annie wyjazd da Siedelnik łączy się w myśli ze zmianą życia, to Morawiec ma wyrzuty sumienia (scena rozmowy w maligie z Burakiem) i nie modli się nigdy dlatego tylko, że ma na to ochotę jedynie w nieszczęściu.

Ład Sereca oscyluje na pograniczu ortodoksyjnego katolicyzmu i jansenizmu; problem wolnej woli nie jest w nim wyraźnie postawiony i oświecony. Bierność wszystkich postaci wpływa na wstydliwość, z nieśmiałości z jaką Andrzejewski zbliża się do spraw duszy ludzkiej. Bywa taka noc, w której każdy musi przeżyć na nowo swoją przeszłość ale nie po raz ostatni. A więc zdarzenia tej nocy nie przesądzają o niczym. Już w ekspozycji znana jest przyszłość Taisy, o której nie wiemy prawie nic. Parę razy zaznaczone jest że ksiądz się modli lub rozmyśla. O czym myśli o co się modli? Andrzejewski skrupulatnie notuje odczucia fizyczne bohaterów, zwłaszcza te które są wtórnymi reakcjami ich procesów umysłowych; te ostatnie zaznacza z przesłuchaną dyskrecją, z subtelno-

ścią szlachetną i nowoczesną. Dwie sceny: Gejżanowskiego z Michaśem i Anny z księdzem, to sceny w których nowoczesne pojęcie realizmu psychologicznego osiąga rzadko zdobywane szczyty artyzmu. Ład Sereca jako osiągnięcie artystyczne, do wodzi śmieszności tej tezy, że dramat i powieść jako rodzaj literacki dają wiele możliwości pisarzowi o ideologii chrześcijańskiej. Problemy zła i dobra, winy i odpowiedzialności, to krzyżujące się osie, na których staje w dalszym ciągu ten sam, centralny punkt naszych zainteresowań: człowiek, „mysłąca trzciną”.

1) „20 lat 100 powieści” Nasz Wyraz numer z października br.

2) Oczywiście, jeżeli się bierze pod uwagę beletrystykę polską tylko.

3) „Punktem centralnym całego chrześcijaństwa jest człowiek stojący na skrzyżowaniu, w którą stronę człowiek ten podąża? O to jedyną rzecz, którą warto było czekać: chwila jest zniszczonej patetyczna. Widać z tego dostatecznie jakie pozytywne źródła tenałów dla dramaturga i powieściopisarza kryje w sobie podobna koncepcja życia i człowieka; koncepcja ta, ożywiająca tematy, nadaje znaczenie wszelkim okolicznościom życiowym, których wskazanie w działaniu jest postanniem twórców dramatu i powieści”. Henri Massis, „Powieść katolicka”. Wiadomości Literackie r. 1934.

4) „François Mauriac et le problème du roman catholique”.

## Ścieżka poetów

Juliusz Wit: „WAM”.

Poezja Wita po większej części czerpią swój nurt z żywego źródła rzeczywistości społecznej; wiersz jego przylgający ściśle do najważniejszych wydarzeń XX w., wskazuje na to, że Wit jako poeta przychodzi na świat tylko w tym kontekście rzeczywistości jakim rozporządza nasza epoka. Nie może więc nie chwalić rozwoju cywilizacji, jakim odznacza się nasz wiek. — a w związku z tym i naszego człowieka, luku maszyn i motorów fabrycznych, światła elektryki, miasta przemysłu, a więc wszystkiego tego, co zalecał swego czasu Peiper). I w tym dziale twórczości poezja Wita nie jest w całym tego słowa znaczeniu oryginalną, wyraźnie ciąży na niej wpływ pierwszych awangardzystów krakowskich, a zwłaszcza twórcy Awangardy Peipera. Wiersze Wita, to programowe, opiewające „motor skrzydlaty stulecia” i „stulecia wolnych wojennych ludzi” grzeszą koturnowością i sztucznym patosem, dlatego w wierszach tych nie znajdziemy pierwiastków, któreby miały wpłynąć na wzrost jego poezji w przyszłej twórczości poety idącej w tym kierunku. Najbardziej natomiast mówią nam o Wicie, jako poecie już będącym, wiersze, u podstawy których istnieje głębokie wzruszenie liryczne. Te utwory również „Nienawidzisz księżycu”, „Akord”, „Był rybakiem”. „Światło” ukazują możliwości rozwojowe tego interesującego poety. Wit jest czyste wody lirycznym. Liryka jego zasługuje na uwagę nie tylko jako próba poszukiwania własnego wyrazu poetyckiego w gąszczu współczesnej polskiej liryki, lecz także jako udane już czasem osiągnięcie. Wiersz poety ujmując ucho czytelnika nad wyraz czułą i wyszukaną muzykalnością muzykalność ta jest wynikiem ciekawych rozwiązań rytmicznych. Rytm poety nie różni się jak u innych twórców z powtarzaniem podobnych niar metrycznych — ani nie jest wynikiem regularnego rozmieszczania cesur, czy innych tradycyjnych elementów, które składały się na pojęcie tego, czy dany utwór jest czy nie jest rytmiczny. Rytmiczność poezji Wita powstaje ze spłotu różnorodnych rzeczywistości, połączonych ze sobą za pomocą wewnętrznych podobieństw rytmicznych. Wzajemne przenikanie rozmaitych rzeczywistości w wierszu poety sugeruje nam wrażenie regularnego porządku, jaki panuje w świecie przedmiotów i rzeczy. A regularność ta, to nie banalność tradycyjnych fraz rytmicznych, ale różnorodność spinana najsuślniejzymi powiązaniami na pozór nieznacznie odległych przedmiotów czy rzeczy. Natłok odległych rzeczywistości w wierszu Wita przypomina czasem przez podobieństwo nadrealistów francuskich, — lecz u naszego poety robota ta będąc bardziej świadomą, wskazuje na to, że Wit mógłby wypracować nowy tom

liryczny, któryby brzmiał w chórze Ważyk — Czechowicz, a był umiejscowiony porządku tych poetów.

TEZY:

1) Omawiając przed rokiem na tym miejscu poprzednią książkę Wita pt.: „Lampy” napomknęłam o anarchii rytmicznej poety: z przyjemnością mogę teraz stwierdzić, że był to wtedy pierwszy krok poety do wypracowania nowego wyrazu jego liryki. Obecnie omawiana książka jest następnym i dalszym etapem w rozwoju poety, — wystarczy jeszcze jeden krok, a możemy mieć nowy dźwięk liryczny.

2) Wiersze i. zw. społeczne i programowe wyznania wiary w cywilizację XX w., i nowego człowieka nie znajdują na tyle ciekawego zrealizowania poetyckiego, byśmy mogli wrócić poecie laurów w tym rodzaju twórczości.

Zenna Koterba — Dziubna: „Rozmawiamy wieczorem”.

ZAŁOŻENIE:

Drugi po „Tańczących w sadzie” tomik — poezji Koterby-Dziubna jest zbiorem wierszy, któryby można określić mianem prowincjonalnych.

ROZPROWADZENIE:

Wiersze Koterby-Dziubna są z tych wierszy, które co prawda poprawne i wyglądają, ale nie przedstawiają żadnej wartości zoobyczej. Iakien wierszy co roku rozi się u nas całym setkami; ogłąamy je po czasopiśmie codziennych, tygodniowych, periodycznych, a nawet w pismach literackich, nie mówiąc już o większości produkcji książkowych poetyckich, które celują w gładkość, a nudne są i mdle.

Pomimo tego znać już w wierszach Dziubna pewne wyrobienie poetyckie. Autor dużo się nauczył, jak zresztą wszyscy współcześni w Polsce poeci, od awangardystów krakowskich; pobrzmiewa czasem u niego pewne zwroty z tych poetów jak np.: „stoi powietrze równo: słup z balsamu i mioty”, „szumi przestrzeń: zgazonny powietrza blok”, wyraźnie to przerwki widzenia poetyckiego Przybosia: „stoi powietrze: lustro zdumuchnięte”.

Na korzyść poety należy zapisać, że wiersze jego nie są wyłącznie opisaniem krajozobu jak w większości z tego rodzaju poetów. Koterba stara się wprowadzać w swoje utwory raz pewną (skromną zresztą) nutę patriotyczną („Prosto — kochać”), „Człowiek”), to znowu rzadko spotykaną u współczesnych poetów polskich narrację („Białe słowo”, „Strach”, „Proste chęrciny”, „Kuglarz w karczmie”). Zdaje się, że Koterba-Dziubna czasem już rozumie, że, by stać się prawdziwym twórcą, trzeba „przekazać rzeczywistość snom i marzeniom”.

TEZY:

1) Przez prowincjonalność w poezji na-

zywam tę naginającą luzinkową twórczość poetycką, która tak podobna do siebie poprawnością wiersza, nie odznacza się jednak nieczym ani ciekawym, ani nowym.

2) Prowincjonalność w poezji jest pożyteczna: już sama dla siebie jest swego rodzaju oznaką konsumpcji poezji tej najlepszej, po drugie spełnia rolę pomostu w kierunku odbiorcy. Konsument wykształcony na dobrej poezji prowincjonalnej, może zabrać się do spożywania poezji pierwszego rzędu. Dlatego utrzymywanie poezji prowincjonalnej jest wskazane i celowe i należałoby tylko podnieść ją o jeden stopień.

3) Wiersze Dziubna mogą spełniać zadania poezji prowincjonalnej.

Jan Baranowicz: „Pieśń o jaworowym krzaku”.

ZAŁOŻENIE:

Wiersze Baranowicza przepojone są baladowością ludową i religijną kanytyczek i litanii.

ROZPROWADZENIE:

Obecując z wierszami Baranowicza unosi nas fala konwencjonalizmu. Metryka dość starej daty, z kasprowieckiego i przedkasprowieckiego okresu, czasem doleci nas rytym Brunona Jasieńskiego ze Słowa o Jakubie Szeli, ale to tylko jakby złudzenie. Znowu grzęziemy między wywiechnymi miarami rytmicznymi i rymami, czasem ostodzi nam tę starodawną zaplątanią poprawność, a nawet opanowanie przebrzmiały już metrowi, — żywszy powiew gwary, która jakby automatycznie odwieść zmurszałe przesła budowy poetyckiej i daje nowe rozwiązanie, ale to urazę nikt, nieświadomy jeszcze należycie niteczki. Wśród tego konwencjonalnego sklepienia poetyckiego rozwijają się motywy balladowości ludowej i przypominające czasem, jak setne echo ballady Leśmiana, a przede wszystkim pobrzmiewa nuta religijności, takiej codziennej, wiejskiej, nieco jakby dewocyjnej. Religijność ta raczej liturgiczna niż głęboka, rozwijana na tle litanii, modlitw kościelnych i kanytyczek.

W niektórych wierszach dochodzi do głosu chłopskość poety, choć niewyraźna jeszcze, ale wzbudająca już sumienie twórcy. Wyrazem poruszenia sumienia chłopskiego i niechęci do miasta, gdzie poeta przebywa są utwory: „Zapraszanie”, „Do matki mej chłopki” i „Modlitwa”.

TEZY:

1) Redakcja „Kuźnicy”, która wydała zbiór wierszy Baranowicza pisze, że poeta jest synem wsi i że wiersze jego pozbawione są „sielskości” (słusznie!) i z drugiej strony politykującej klasowości. Fakt ten ma świadczyć o tym według „Kuźnicy”, że poeci synowie chłopscy innymi oczyma zaczynają rzekomo patrzeć na wieś.

a) Otóż ogromna większość wierszy Bara-