

WYDAWCA
K. GACHOWSKI
TOM

MIESIĘCZNIK

*Archiwum
4.5.1926*

MAJ

7

Z

W
R
O
T

NI
CA

1926.

KIERUNEK:

**SZTUKA
TERAŹNIEJSZOŚCI**

ADRES:

KRAKÓW, Jagiellońska 5.

REDAKTOR:

TADEUSZ PEIPER

WYDAWCA:

PIĄTKA

|| **KSIĄŻKI** T. PEIPER: „A”. POEZJE.

1924 RYSUNKI: KISLING.

T. PEIPER: „ŻYWE LINJE”. POEZJE.

1924 RYSUNKI: J. GRIS.

J. PRZYBOŚ: „ŚRUBY”. POEZJE.

1925 OKŁADKA: W. STRZEMIŃSKI.

T. PEIPER: „SZÓSTA! SZÓSTA”! UTWÓR TEATR. **1925** OKŁADKA: W. STRZEMIŃSKI.

J. BRZĘKOWSKI: „TĘTNO”. POEZJE.

1925 OKŁADKA: R. MALCZEWSKI.

J. KUREK: „KIM BYŁ ANDRZEJ PANIK”?

1926

F. KRASSOWSKI: „SCENA NARASTAJĄCA”.

1926

A. WAŻYK: „OCZY I USTA”. POEZJE.

1926

UKŁAD OKŁADKI:

K. PODSADECKI.

|| **„ZWRÓTNIKI”** ||

TAKŻE INACZEJ

W czasach, w których łatwiej potknąć się na sztuce złota, niż na idei, płacze się dokoła waszych nóg idea tak sztywna, jak gdyby była prawdą. Z wielu stron opadają was głosy o sztuce, które szlachetnie domagają się od artysty służby społecznej, lecz które niebezpiecznie służbę tę rozumieją jako wyłączone przedstawianie tych czy innych tematów z życia zbiorowego, lub wyłączone zaspakajanie tych czy innych potrzeb utylitarnych.

W epoce niewoli taki stosunek sztuki do życia był życiem. Poeci byli jedynymi ministrami narodu, konferowali z cieniami północy, wyniki narad poddawali głosowaniu gwiazd, a uchwały nieba spisywali w rymowane ustawy. Służyli rządząc. Dzisiaj mamy rząd i aż dwie izby poselskie. Zakładaniem kartki wyborczej ulepszamy, przebudowujemy lub okradamy państwo, powierzając zawodową troskę o jego przyszłość zastępcom naszych marzeń. Dzisiaj każdemu, kto chce wypowiedzieć swe marzenia zbiorowe, trzeba tylko ochoty poruszania językiem. **Sztuka przestała być uprzywilejowanym rozpylaczem hasel.**

Jeśli mimo to istnieją artyści pragnący w swych utworach marzenia te wypowiadać, to owszem: każda żywa sztuka ssie życie i krokami pod którymi dudni groźba oddala się od klasztoru kamedułów. Jednak! Jednak: owi artyści ulegają gotówce łatwych idei, kiedy ustami otwartymi jak zero głoszą, że tylko ich sztuka służy społeczeństwu.

Sztuka służy społeczeństwu także inaczej:

Będąc wierną swej istocie, będąc tem, ku czemu powołuje ją z wieczora na wieczór wyobraźnia ogółu, **będąc wytwórną różnorodnych wzruszeń** nieprodukowanych w żadnej innej dziedzinie pracy ludzkiej, służy. Aby spełniać swą służbę społeczną, nie musi głosić hasel społecznych; aby być kochaną przez wszystkich, nie musi krzyczyć o swej miłości do wszystkich; aby organizować życie, nie musi dezorganizować siebie; aby być pożyteczną, nie musi być tendencyjną; aby być nieodzowną, nie musi być nieodzowna do robienia klusek. Służy, gdy daje wzruszenia, które orzeźwiają, wzmacniają lub myją i wtedy współzawodniczy zaszczytnie z fabryką wentylatorów, hemogenów i mydeł.

Gdy woła: „Słuchajcie! Bądźcie czystszy!” nie zawsze myje; gdy woła: „Słuchajcie! Bądźcie rzeźcy!” często męczy. Im rzadziej poucza, tem skuteczniej uczy. Uczestniczy w codziennej i całodziennej naszej pracy także wtedy, kiedy o pracowaniu nie mówi.

Artysta pracuje, aby pracującym dać wypoczynek po pracy i ochotę do dalszej pracy. Widzicie tego palacza? Cały dzień spędził wśród siekących noży ognia, a teraz pozorami drogi, rudej od żużli węglowych wraca do domu; żyła na szyji, głęboko rzeźbiona i piękna mimo iż jest śladem bólu, zwija się coraz to inaczej, szarpana ruchami głowy szukającej powietrza. Któż śmie być na tyle okrutnym, aby tego wieczoru mówić mu jeszcze o kotle? O alejach parku miejskiego, o kochance, z którą pójdzie do kina, o kufiu piwa w domu robotniczym, o tem niech mówią mu jego poeci, a spełnią czyn społeczny. Lecz może ci poeci chcą go pieśnią o kotle zrewolucjonizować? **Obywatele i obywatelki! Najsilniejszym poetą rewolucji jest piekarz!**

Sztuka służy społeczeństwu także t. zw. formą swych dzieł. Jeśli forma dzieła sztuki jest równocześnie jego treścią, to poza wszystkimi innymi powodami jest nią jeszcze i z tego powodu, że oddziaływa na społeczeństwo podobnie jak t. zw. treść; treść formy urabia czytelnika widza czy słuchacza z tą samą siłą co treść treści; bez tendencyjnych tez, bez kazalnicych nawoływań **treść tej czy innej formy panującej nadaje postać psyche zbiorowej i kształtuje historię jej czynów.** Są formy które rozsypują i są formy które sprzęgają; są formy które niańczą swawolę i są formy które życie organizują; są formy które szerzą lenistwo i są formy które propagują pracę; są formy które uświęcają spadek i są formy które dotykają jutra.

Troska o formy jest społecznym obowiązkiem artysty: z pośród wszystkich producentów on jedyny, nikt prócz niego, on, tylko on, może produkować te dobra. Troska o formy jest społecznym obowiązkiem artysty: należąc do istoty jego zawodu, wpływa na pomyślność społeczeństwa. **Artysta, który nie dba o formy swych dzieł, psuje obyczaje społeczne.**

Obywatele i obywatelki! Któż z was nie rozumie społecznej wartości form nowych? Któż z was nie rozumie, że **nowe formy artystyczne są antytoksynami gnuśności społecznej**, że zabijają mikrokosmicznego mikroba zasiedziałyh spojrzeń, że rozdmuchują rojne iskry wynalazczości, że wygładzają zmarszczki na twarzy człowieka, że budzą nieufność do dróg zapisanych, że pędzą tworniki hamowanych zdarzeń. Falami niemych nakazów nowość poetyckiego zdania rzuci w świat nieznane dotąd maszyny, które wyrabiać będą zdrowe łyżki dla wszystkich i które także napełniać je będą strawą; zawodowy sposób wyrażania uczuć będzie ćwiczył serca i uczył je trudnej umiejętności podporządkowywania się

najwyższym łukom; nowy rygor rymów rozkocha ludzi w odległej a ścisłej zależności od siebie; nowość celowej budowy poematu otuli dążenia do nowej organizacji pracy i stanie się jedwabiem szkarłatu na drodze do nowego społeczeństwa. **Artysta, który narzuca nowe płękno, narzuca nową przyszłość!**

W epoce wyzwalającej się pracy czas jest zrozumieć pracę artysty. Obywatele i obywatelki! Nie dajcie się uwodzić tym, którym bohaterstwo doraźnego czynu podszeptuje powierzchowne hasła artystyczne; nie dajcie się uwodzić chirurgom krost i krosteczek. Nie wierzcie tym, którym szlachetna ślepotą przeszkadza widzieć nowe prawdy; nie wierzcie wstecznikom przepasanym literami

[p] [o] [s] [t] [ę] [p], z których zamiast postępu, tworzą post, ostęp lub tępość.

TADEUSZ PEIPER

REKORD

Z gruntu ziemi, z kroków twardo tupiących po bruku, z dennej siły
Tok spraw walnych, nurt rzeczy się zdwaja, w serca, jak w fundament, uderza i w żyły.
W oczach uważnych, w ramionach wytrwałych jak beton obramień, plan się powzięty dosiła;
Myśli jak gmachy formuje, obmurowuje jak jezdnie, jak grzbiet przed podźwigiem, pochyla.
Pewność dłoni, pojemnych jak kielnie nabrane, sunie wzdłuż murów zaprawą.
Klask spadających prawic prze kłębowiskiem gościńców, cegieł i wapna kurzawą.
Stosy garści, fale żył, stada rąk — w miał rozrobiony zarzewiem — trykają ciosami mozołu —
Miasto, wulkan kamienny, wybucha światłem i warem, pracą poderwane od dołu.

Goleniami wdrażeni w szare brukowisko podkopu, z gleby wyszarpanej wybuchem
Rozprowadzamy ciałami — rozkosz, moc niepożytego wytrwania — promieniuujemy duchem.
Stopy w kontakcie z żelazem, czujne i czynne, z gliny wynikły jak słupy.
Palce wlotowane w przewody, nawinięte na kable, rozszczepione na druty.
Kolana zwięzłe i śmigłe — nad torami tramwajów. Rozmachy biodr — wśród kolein.
Brzuchy, jak masyw kamienic. Piersi — śmigła powietrzne. Głowy — sztandary idei.
Wyże, urwiska pięt obrzucone pigmentem dyszą tchem robocizny.
Mur jak chmury paruje, wpół rozdarty człowiekiem do zasadnej calizny.
W cebrach breji wapiennej chlastającej w złożyska krew robotników się warzy.
Złomy budulca — kręgosłup kolumn rozpiera, cisną — żebra korytarzy.
Belkowanie poprzeczne, szubienica godności, drga robotnemi ciałami.
Ostrza rozciętych tarcic podciągnięte pod górę z trzaskiem padają na ściany.
W posoce cegieł, w rozlewisku ziemi — mięśnie pod orki nawałą.
Warstwa na warstwach się kładzie jak płat skóry osutej — przybierająca powałą.
Przyrządem wrażliwym wjęte w tynk tężejący tętnice rurociągów
Szeleszcza żyznym strumieniem, falą bujności, bijącym źródłem początku.

Gdzież jesteś o, serce potężne; jakie odwalasz pokłady; z pod jakich wykuwasz się głazów?
Czyj młot odmierza twe rytmy; pięść czyja kołace o pierś twą gęstym łupotem razów!
W gruzłach krwi wzbierający; w złożach rzeczy; w układzie kamienia i mięsa;
W łonie rozwartem podglebia; w fontannie ścian; w wyniosłościach wież; w przesłach!
Symetrjo natchnienia, zegarze rządności, zgodny rzeczniku porządku;
Ciała i dusze nasze nurzający we wrzątku najwyższej radości, w najwyższej boleści wrzątku!
Regulatorze mądry, Formuło ostateczna, Syllogizmie istnienia, Wago!
Spłyn na nas duchem, światłem, połącz nas twórczą powagą.
Myśli nam urządz jak domy; wolę wyprostuj szynami; daj w rozeznaniu — ogarnąć.
Słowa obmuruj tęgością; pieśń wyprowadź pod wiązania sklepienia; mowę uczyn cieżarną!
Zamiary osadź w żelazie, na gwałt, podrzutem chęci tężejące odrazu.
Wciel nas w węgiel, w pokłady Twych słoików, w jądro rzeczowego rozkazu.
Zrządź, niech skurczone do rzutu, utwierdzone kolumnami
Dźwignie Cię, Opoko ciężaru — ramię! Uderzamy.

JULJAN PRZYBOŚ

FRAGMENT POWIEŚCI FILMOWEJ

W SZPITALU

Naskórkowa białość długich prostokątów korytarzy i sześciennych figur sal.

Biały pochód płaszczów szpitalnych.

Biały szmer stóp, duszonych drętą miękkością linoleum. Białe stąpanie codzienności, zroszonej drgającym mlekiem słońca.

A CZASEM...

Czerwonność pulsujących myśli. Myśli przekraczają się w krew. Rozpalona huta mózgu syczy rubinową centralą rozśpiewanych nerwów.

NUMER 37

Czuje się już zdrowy.

Tylko, gdy zgaśnie otaczająca go białość, drżąca samotność wydobywa chwilami z przestrzeni złe wizje:

Amerykański bokser o grubych węzłach mięśni, przypominający grubego Pomeranza, właściciela sklepiku w rodzinnym mieście, żongluje czerwonymi głowami ludzkiemi, podrzucając je, jak piłki, do góry. Na nogach ma białe kolonialne spodniki, na które spadają czerwone krople potu.

Głowy maleją. Osiągają wielkość główek od szpilek. Główniki stają się czerwone.

Bój czerwonych krwinek na śniegu spodni.

Górami nadpływają eskadry czerwonych, niebieskich i brunatnych bakterji. Rozwijają się w łańcuchy streptococcus, odcinają różańce staphylo. Wirują vibrio, skręcają spiralnie spirochaety, mrowią bacteria i przecinają baccillus. Bój kropek i przecinków.

Obsiadają białe spodniki i nogi, pokrywają piersi, szyję, twarz.

Człowiek przechodzi w tętniące bakterjami serce.

Karjokineza serca: Długie, męczące przewężanie się. Podział. Dalsza karjokineza. Serca dzielą się. ∞

Z każdego serca, jak z wazonu, wyrastają wysokie, mięsiste rośliny. Korony zmieniają się w usta. Rosnące usta, które wydłużając się, jak guma, przebijają horyzont.

W POKOJU PROFESORA

Odbywa się dyskusja.

Dr. Günter.

Biały płaszcz na zgarbionych ramionach. Rogowe, amerykańskie okulary na wypukłości nosa.

— Wszystko przemawia za amencją. To nagłe, tak silne zamroczenie umysłu, ten stupor są najlepszymi tego dowodami.

Dr. Ort.

Błada twarz o muszkatkowym nosie. Lekko łysiejący.

Sprzeciwia się gwałtownie.

— Właśnie to. Ten stupor, to zamroczenie świadomości zafalszowywanej od dawna na tle paranoicznych fobji przemawiałyby za nagłym atakiem paranoia acuta.

Profesor:

Ostra szpakowata bródka i dostojeństwo ruchów.

— Może tu zachodzić jeszcze ewentualność fobji na tle neurasteniczno-histerycznym. Rozstrzygnięcie i oznaczenie tego wypadku może być naukowo ciekawem. Dlatego polecam

patrzy kolejno po obecnych, wreszcie zatrzymuje wzrok na doktorze Günterze

panu, kolego Günter obserwację chorego. Co tydzień poproszę o sprawozdanie. Jeśli potwierdzi się paranoia, możemy spróbować psychoanalizy.

NUMER 37

Milczy, zataja straszne wizje przed doktorem.

Boi się, że orzeczenie lekarskie zrobi go warjatem. Dementia praecox terczy mu w mózgu jak w słuchawce telefonicznej, jedyny znany mu łaćniński termin.

DIALOG z doktorem Günterem musiał więc brzmieć tak mniej więcej:

— Jak się pan czuje?

— Doskonale, panie doktorze.

— Nasza kuracja dobrze panu robi?

— Świetnie.

— Hydropatja?

— Wyśmienity sposób na nerwy.

— A lęków dawnych już pan nie odczuwa?

— Ustały zupełnie od tygodnia.

Dr. GÜNTER WYCHODZI.

Mówi swym współpracownikom, że go pacjent okłamuje.

Chodząc po korytarzu przygotowuje rozmaite sposoby wydobycia prawdy od chorego.

NUMER 37

Rozumie, że nie oszukał sprytnego doktora. Myśl o tem gnębiła go wieczorami.

Bał się, czy nie popełnił jakiej niezręczności.

Dr. GÜNTER

Nie ustępuje.

Pragnął bardzo opisać ten interesujący wypadek w „Wochenschrift für Neurologie“. Rozkoszował się myślą o ciekawym naukowym artykule, dobierał efektowne tytuły i cieszył się z góry wrażeniem, jakie zrobi na innych kolegach.

Zaczęła się walka.

JAN BRZEKOWSKI.

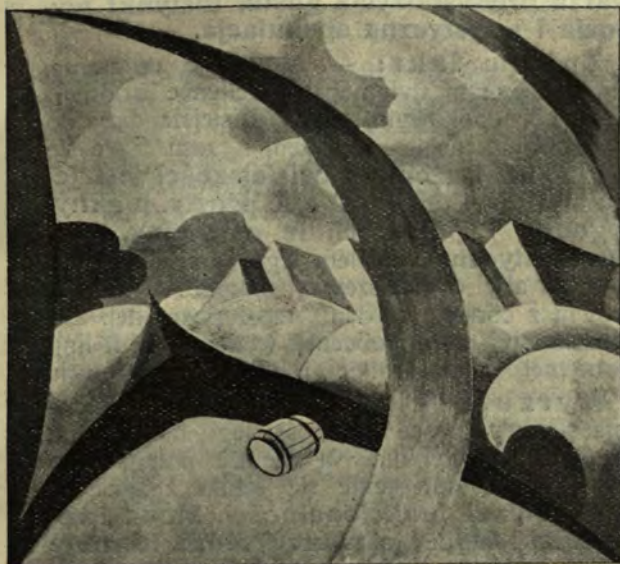
zwrotem ku **teraz** pragnie być « zwrotnica »

zwrotem ku **teraz** pragnie być « zwrotnica »

zwrotem ku **teraz** pragnie być « zwrotnica »

zwrotem ku **teraz** pragnie być « zwrotnica »

PROJEKT Nr. 4



SHAKESPEARE: „BURZA“ Akt. I. Sc. 1.

SHAKESPEARE: „BURZA“ Akt. I. Sc. 2. — Akt. V.



Każdy miał sposobność zaobserwować na sobie samym, że czytając dramat, w miarę posuwania się w lekturze, nie gubi poprzednich wizji, lecz że wizje te wiąże mimowoli z poprzednimi i że jedno i drugie zrastają się stopniowo w całość. To, co wyobraźnia czytelnika widzi w czasie czytania i co może być uważane za właściwość wyobraźni zbiorowej, wziąłem za jej żądanie. „Scena Narastająca“ jest spełnieniem tego żądania.

Spełniając je, należy jednak uwzględnić, że:

- 1) Scena musi być formą teatralną.
- 2) Scena nie powinna ulegać burżuazyjnemu nałogowi zdobnictwa. (Uważam, że nawet należałoby usunąć wyrażenia „dekoracja teatralna“ i „dekorator teatralny“, jako nie odpowiadające naszemu obecnemu pojmowaniu sceny i jako prowadzące do zamętu pojęć).

Odnosnie do t. zw. dekoracji ruchomych stwierdzam, że nadmierne ich stosowanie grozi niebezpieczeństwem macicznym cechom teatru. W projektach, opublikowanych w mojej książce p. t. „Scena Narastająca“ nie przewiduję żadnych ruchów mechanicznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w pewnych wypadkach wprowadzenie ruchu mechanicznego na scenę jest niezbędne. Taki właśnie wypadek zachodzi przy realizacji I-szej odsłony „Burzy“ Szekspira. W odsłonie tej wprowadzam ruch okrętu, podkreślany beczką, kołyszącą się na pokładzie. (Nawiasem wspomnę, że okręt pojawia się u mnie jako ułamek okrętu).

Rola światła, bez którego teatr nowoczesny nie da się pomyśleć, polega w scenie narastającej na tym, że część sceny, na której odbywa się akcja, może być światłem wyróżniona z pośród tych części, które odpowiadają poprzednim wizjom i jako takie otrzymać mogą stosowne do swej natury oświetlenie.

FELIKS KRASSOWSKI

O MODZIE KOBIECEJ



Sprostowanie pierwsze: — Modą zwykło się nazywać nie istotę, t. j. podmiot zjawiska, a tylko sam przedmiot i jego moralny kolportaż. Spaźniamy się w stosunku do faktu o cały fakt.

Sprostowanie drugie: — Nieprawdą jest, jakoby moda była przywilejem kliki, albo monopolem jednostki. **Moda jest artystycznym wykładnikiem instynktu ogólnoludzkiego.**

Chorażew autoreklamy krawieckiej równa się despotycznemu snobizmowi paryskich „vendeurs d'idees”. Pęd do upiększania się kobiet — których ciało z natury wybitnie jest predestynowane w tym kierunku — istniał zawsze i wszędzie (— w abstrakcji od zwyrodnienia merkantylistycznego) oraz zawsze i wszędzie nosił w sobie walory sztuki.

Fakt: — Moda jest emanacją instynktu zbiorowego. Jest produktem kondensacji opinii. Modę czuje się, jak czuje się piękno gór lub urok morza. **Moda tworzy się przez wycucie tęsknoty zbiorowej** (— nietylko kobiet, także mężczyzn) **do pewnych kategorii, kolorów, materiałów i form.** Paryscy krawcy są zaklinaczami, sugerującymi w słabe, próżne kobiece dusze pewne przekonania, które mocą artystycznej perswazji urastają do imperatywów. Ich głos jest pięściwy i miękki i działa jak śpiew na wyobraźnię kobiet. Są chwile, kiedy na mężczyzn i na kobiety opada n. p. tęsknota do aksamitu; nie trzeba wtedy proroka ani intuicjonisty, wystarczy inteligentny spekulant, który tęsknotę tę wyczuje,

ujmie i poda w estetycznej realizacji. **Modę wytwarza predyspozycja gustu, instynkt wycucia i artystyczna spekulacja.**

Znowu fakt: — Moda się upraszcza. Wbrew dawnym stylom par excellence środowiskowym i epokowym, moda dzisiejsza dąży do zniwelowania różnic przestrzeni i czasu. Staje się uniwersalną. **Dażeniem dzisiejszości jest jeden styl. Styl ten musi być prosty, piękny, wygodny i powszechnie osiągalny, t. j. demokratyczny.** Ideałem tego pomyślenia byłoby to, aby córka szewca mogła się ubierać narówni z córką prezydenta Rzeczypospolitej. Zasadniczo styl mody obecnej wymaga m. i. linii swobodnej, sukni krótkiej i włosów podciętych.

Wyrzut: — Jakżeż nas razi fakt, iż niedocenia się żywotności i bliskości tego nurtującego w kobietach instynktu. Na czymże polega owa bliskość, owo sprzężenie się sztuki z życiem? **Na cudownej funkcjonalności. Moda tworzy ludzi i ludzie ją tworzą. Moda formuje kształt kobiety i wpływa z kształtu. Najprymitywniejszy sens mody leży w stosunku każdego ubrania do każdego ciała.**

Metafora: — Moda jest poezją ubrania. Jeżeli trzeba w niej czego unikać — to najbardziej prozy. Razi nas n. p. monotonia rymowa (— opatrywanie kolorów), jak i banalność rytmu (— popularność materiałów). Interesuje nas natomiast metafora ubioru (— oryginalność). Problem mody, jako swojego rodzaju poezji — jest problemem oryginalności i przenośni. Kobieta, która umie ubrać się pięknie, t. j. po poetycku (— modnie) przewyższa kobietę w parlamencie. Cóż z tego, że tamta ładnie mówi, kiedy jest brzydko ubrana?

Podkreślamy świadomy kompromis: — Moda operuje w wysokim stopniu artystycznym anachronizmem, albo lepiej kompromisem. Należą tu kwestje t. zw. stylu w znaczeniu fasonu oraz sprawa doboru kolorów i aplikacji. Ożywczym strumieniem mody jest niespodzianość. Jedne kolory czarują swoim umiarem i gustem, drugie frapują ekstrawagancją i dysonansem. Kto udowodni, że piękniejszy jest szal jedwabny przybrany marabutami, niż piórkami koguciami? Dlaczego równocześnie Chanel lansuje kolor czerwony, a Drecol białą? Moda jest niekonsekwentną, t. zn. oryginalną.

Pp. Patou i Poiret e tutti quanti: — Mają oni olbrzymią historyczną zasługę, że magazyny swoje poświęcili na kuźnię modnych modeli, które wytwarza ogólny instynkt w skrzyżowaniu z atmosferą Paryża. Są oni tylko igłami piorunochronów, w które sphywają pioruny. Chmurą naładowaną elektrycznością jest zbiorowość:

JALU KUREK.

CHAMUŁY POEZJI

Kłęska ideologii młodopolskiej nie jest dotychczas zupełną. Jeszcze błakają się niedobitki, kłamiący swoją dostojność kuglarze Oberamergau. Bezwstyd tych poetów, trywializujących chamskim słowem najdroższe sercu ludzkiemu świętości, przechodzi granice tolerancji. Reklamowany przez krytyków, polecany jako przykład autentycznego natchnienia, bezwstyd ten szkodząc uznanej wielkości autorów, szkodzi nadto ogólnej sprawie uświadczenia poetyckiego; zachwalany przez obóz reakcji umysłowej, staje się uprawnieniem grafomanji. Jest sprawą sumienia artystycznego odważnie i głośno chamstwo to napiętnować.

Jan Kasprowicz, poeta-frazeolog, o którym słuszny sąd napisał jedynie Karol Irzykowski, ogłosił niedawno tom wierszy p. t. „Mój świat”. Jest to spóźniony produkt chłopomanstwa, tem bardziej przykry, że pozbawiony artyzmu poprzedników. **Wklamanie się w trywialnie pojętą ludowość odebrało słowom autora treść; zastraszażo namnożone rymy stały się wybiegiem dla absolutnej próżni poetyckiej.** Poeta — może mimowoli — zbliża się do poziomu opiewanych przez siebie pieśniarzy dziadowskich. Ta nieodpowiedzialność moralna i artystyczna jest okazałym przykładem kostjumologii młodopolskiej. Mieszczuch przybierający pozy gazdowskie może niekiedy wzbudzić pobłażliwą wesołość, **profesor uniwersytetu udający mowę prostaczków — wywołać musi niesmak.**

Ale ostatni tom Kasprowicza wyzywa oburzenie nie tylko swoją kompletną nicością estetyczną i kłamstwem wewnętrznym. Można pominąć milczeniem wiersze o poziomie rymów Ferdynanda Kurasia, nie wolno jednak przemilczeć ordynarności połączonej bluźnierczo z tematami świętymi, skatologii pomieszanej z ewangelją. Prymitywne poczucie taktu nie ustrzegło Kasprowicza przed rubasnością tam, gdzie ta rubasność staje się ohydą. Dawny nawyk szermowania frazesami bogoburczymi skłonił autora „Hymnów” do tematów ewangelicznych. Kilkakrotnie w wierszach „Mojego świata” mówi Kasprowicz o Jezusie. Rymotwórstwo opiera wtedy na prostackiej manierze stylizowania postaci Chrystusa na wzór rzekomych wyobrażeń ludowych. W widzeniu twórcy „Marchołta” **Chrystus ukazuje się jako kompan pijanicy i poufały klient golibrody — zakrystjanina.** Metoda ta osiąga ostateczną pełnię realizacji w zakończeniu wiersza p. t. „Cud w Kanie Galilejskiej”:

Ten cud stał się w Kanie,
Jam był jego świadkiem,

A kto w cud ten nie uwierzy,
Dostanie po *gładkiem*.

Sądzę, że w cud ten nie wierzy sam autor.

Ludowościowa twórczość Emila Zegadłowicza pasyżytuje na ewangelji. **Zestawianie najwyższej mądrości ewangelji z zakutą wiarą chłopca** jest manierą tego pisarza. Zegadłowicz schłopia biblię i Chrystusa. Eksploatuje wszystkie formy pieśni pobożnych, swoje cykle poetyckie chrzci wodą dewocji kościelnej. W jego fałszywej imaginacji Wszyscy Święci pochodzą z Beskidu, a Jezus urodził się w Gorzeniu Górnym.

Głupcy! kto wam powiedział, że Chrystus był kuter-nogim prostakiem z Beskidu, a Ewangelja, słońce kultury moralnej ludzkości — mądrością parobczaka wiejskiego? Takie pojmovanie chrześcijaństwa przystoi odpustowemu pieśniarzowi dziadowskiemu — w pieśniach zawodowego literata jest bezwstydny snobizmem, lub głupotą.

Bezmyślna metoda lokalizowania wydarzeń biblijnych na wsi polskiej świadczy o ubóstwie pomysłowości Zegadłowicza. Wiersze jego, obwieszane dewocjonaljami, są podobne do siebie jak dwie kule dziadowskie. Nie wierzę, aby znalazł się czytelnik, któryby przeczytał je od początku do końca. Ustawiczne świętokupstwo poetyckie wywołuje odrazę i słuszny gniew. Prawdziwa wiara i głęboki kult religijny są spokojne i ciche. Hałaśliwe popisywanie się swoją religijnością dowodzi snobizmu i łatwego epatowania czytelników.

Świętoszkowaty autor „Godzinek”, spekuluje na swojej pobożności. Jego wizerunek duchowy uzupełniają artykuły polemiczne. We wstępie do „Powsinóg beskidzkich” odpiiera zarzuty krytyków temi słowy: — *przejdźmy pospiesznie, lekko i ostrożnie, jak przez miedzę, którą przed chwilą stado krów przepędzono* — Kilka wierszy po tej apologji Emila Zegadłowicza spotykamy w tym samym wstępie słowa: — *poeta — święty — prorok — korona: Syn Boży — cztery strofy, z których się pieśń globowa tworzy.*

Wstęp do II-go wydania „Powsinóg beskidzkich” odsłania nam pewnie duchowość Zegadłowicza, niż beccki jego wierszowanej wody. Łajniarz. Bezwstydny skatolog ewangelji, udający poetę; bezczeszczący gadatliwą gwarą słowa wielkie, które powinno się wymawiać szeptem z czcią i poszanowaniem ich odświętnej niezwykłości!

Józef Wittlin, naśladowca „Hymnów“ Kasprowicza ma dwie idee, na temat których wypracowuje wiersze: chrześcijaństwo i pacyfizm. Idee te, zbyt potężne, aby je narzucać w słabych wierszach, wiera w siebie raczej, niż w czytelników z przykrem natręctwem i brakiem poczucia umiaru. Podobnie jak Kasprowicz i Zegadłowicz potwarzają Chrystusa, czyniąc zeń ordynarnego prostaka, Wittlin przez nietaktowne wmawianie swojej chrześcijańskości obniża wartość wyznawanej ideologii. W nudnych wierszach, urozmaiconych błędami gramatycznymi, sili się na apokaliptyczną grozę, najbliższy temat wyrzaskuje z przesadą monotonna i komiczna. W utworach o programie świętofranciszkańskiego chrystjanizmu drze się z fanatyzmem, który pragnie sam siebie przekonać. Jego **nahalne chrześcijaństwo** ma pianę na ustach, a program pacyfistyczny jest w praktyce objawem militarizmu moralnego.

Ideologia poetycka J. Wittlina nie jest pozbawiona subiektywnego komizmu. Ten **syty chwalcia „próżnego brzucha“ św. Franciszka**, przybiera niekiedy maskę prawowiernego klechy z zapadłej parafii.

...Zapłakać musiał wówczas krwawymi łzami Pan nasz Jezus Chrystus, rozpięty na wszystkich tych krzyżach zasługi, zdołających piersi walecznych wojowników Europy...

Józef Wittlin, nazywający Jezusa Chrystusa „Panem naszym“, apoteotyk „świętobliwego papieża Benedykta XV“ nie przekona nas nigdy.

W imię rygoru moralnego i artystycznego, który wyznajemy, trzeba potępić **kłamstwo i niezręczność tych, którzy własną nieudolność poetycką starają się zamaskować niezapręczalną wzniosłością tematu**. Im gorszy pisarz, tem uporczywiej trzyma się zagadnień przerażających go o głowę. Naturalnem prawem zemsty dobija takie obrazoburstwo samego świętokradcę, odsłaniającą wszystką mierność jego umysłowości. Tęposz dopiero w gronie pojętnych ujawnia całą swoją głupotę, cham najbardziej oburza nas swoją wieprzowatością w świątyni — w obliczu spraw świętych i nieskalanych. Powroza na was przekupnie szwargocące w świątyni Pańskiej! Baty wam chamy, chamuły!

JULIAN PRZYBOS

„GAZETA LITERACKA“

Z przyjemnością stajemy w rzędzie tych, którzy powitali to pismo ciepłymi wyrazami nadziei. „Gazeta Literacka“ pragnie popularyzować wśród najszerzych rzesz czytelnicych zdobycze nowej kultury. Cel ten, godny uznania, sam przez się, nabiera dla nas szczególnego znaczenia, zważywszy, że idee, które popularyzuje dwutygodnik krakowski, pochodzą w trzech czwartych z zasobów „Zwrotnicy“. Postulat sztuki związanej z życiem, apologia życia nowoczesnego, wiara w nowego człowieka, oto idee programowych numerów „Gazety Literackiej“, a równocześnie idee, z którymi cztery lata temu wystąpił pierwszy numer „Zwrotnicy“. Ponieważ pismo nasze przez 2 i pół roku skazane było na milczenie, przerwę tę wypełniliśmy serją wydawnictw książkowych i tą drogą oddziaływaliśmy w dalszym ciągu, a fakta wskazują, że oddziaływaliliśmy coraz szerzej i głębiej, i że wpływy nasze znaczą już nie tylko na tych, którzy ich nie ukrywają. Prawdziwie cieszyć się będziemy, jeżeli „Gaz. Lit.“ potrafi oprzeć się kręgowi interesów, który coraz bezwstydniej opasuje polską sztukę, i jeżeli realizować będzie swój program ze stanowczością, godną jego siły.

W „GŁOSIE NARODU“

w tym literacko najczujniejszym dzienniku polskim fejleton K. L. Konińskiego p. t. „Poezja linii prostej“ (8-III). Autor tego artykułu, który jeszcze trzy lata temu odpierał w całości zasadnicze idee „Zwrotnicy“, dzisiaj przyznaje już nam słusność w pewnych punktach: „Przedewszystkiem za słuszny postulat uznać trzeba wprowadzenie do języka poezji nowej rzeczywistości technicznej. Jeśli n. p. ongiś wolno było porównywać Boga z ówczesnem narzędziem walki („Tyś tarczą moją“ i t. p.), to dla czegożby miało być religijnie ubliżającym zastosowanie do przeżyć z tej dziedziny porównań z dziedziny n. p. elektryczności... Idzie jeszcze o co innego. Idzie o szacunek dla pracy, której znaczna część odbywa się w maszynowym środowisku. Jeśli stara jak świat praca oracza tyle

razy była już opiewana i otoczona aureolą poezji, dlaczego nie ma na to zasłużyć praca robotnika wielkoprzemysłowego... Serce nie może poczuć się wyobcowane ze świata konstruowanego przez głowę, rzeźbionego przez ręce... I oto tworzy się poezja linii prostej, poezja świata nowego... Poezja linii prostej jest nie tylko uprawnioną, ale i potrzebną“.

Notujemy te słowa dawnego naszego oponenta jako objaw uczciwości myślenia.

W „MYŚLI NARODOWEJ“ (Nr. 15)

grubjańska notatka o poetach Zwrotnicy. Wyrozumiała odpowiedź: stanowisko bezmyślne wobec nowej poezji nie jest jeszcze stanowiskiem narodowem.

W „NAPRZODZIE“

w fejletonach o wystawie „Jednoroga“ mówi Prz. Smolik o Strzezińskim, jako o futurystcie. Krytyk nie orientuje się w kierunkach malarstwa. Za szeroko chlasta się u nas futuryzmem.

W „TYGODNIKU ILUSTROWANYM“

artykuły Z. Dębickiego i W. Husarskiego z dziedziny mechaniki naszego życia artystycznego. Mimo iż powstały niezależnie od siebie, artykuły te uzupełniają się wzajemnie. Husarski dowodzi, że „posiadaliśmy i posiadamy nadprodukcję sztuki w stosunku do jej zapotrzebowania“. Rezultat: „zatrważający zalew miernot, którego ofiarą padają najcenniejsze talenty“. Sposób poprawy: „podniesienie kultury artystycznej wśród społeczeństwa — i artystów“. Aby podnieść tę kulturę należałoby posłuchać kilku uwag Dębickiego. Najistotniejszą z nich jest może rozróżnienie między kryterjum artystycznem a kryterjum księgarskiem: „Dla krytyki nie istnieje dobry lub zły artykuł handlu. Istnieje dla niej tylko dobre lub złe ze stanowiska artystycznego dzieło, przyczem dobrego dzieła może nikt nie kupić, a złe rozejdzie się w tysiącach egzemplarzy“.



STEFANJA ZAHORSKA: „IMPRESJONIZM A NAJNOWSZE MALARSTWO FRANCUSKIE“ (Sztuki Piękne Nr. 5 i 6)

Artykuł p. Zahorskiej jest napisany tak fachowo i stoi na takim poziomie kulturalnym, że w tym wypadku nie omawiać lub dyskutować należy, lecz polecić rzecz do uważnego czytania i uczenia się sposobu myślenia o rzeczach plastycznych.

Ujęcie impresjonizmu, jako formy malarskiej, nie jako tego lub innego sposobu podejścia do natury — jest jedynie słuszne i płodne.

Stanowisko autorki wobec kubizmu uważałbym za niedostatecznie sprecyzowane. W kubizmie, w chwili jego powstania były zawarte 2 sprawy: 1) kwestja formalnej budowy obrazu, 2) forma trójwymiarowa, charakterystyczna dla malarstwa barokowego.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w swym dalszym rozwoju musiał kubizm odrzucić tę formę, jako przeżytek, przekreślony już przez impresjonizm (na jakiś czas była ona potrzebna dla przeciwstawienia się impresjonizmowi i dla sformułowania własnych założeń). Stąd powstał kubizm płaski.

Co do zatamowania rozwoju kubizmu — uważałbym za konieczne wskazać na inną linię rozwojową: Malewicz — Mondrian — Ozenfant. W rezultatach swych linja ta doprowadza do koncepcji formy obrazu całkiem odrębnej i nowej, stawiając obok

rytmu barokowego



rytmu impresjonistycznego



poprzez:

rytm Mondriana



rytm, który się tworzy obecnie



O sztuce nowoczesnej nie należy wnioskować na podstawie dzieł kubistów francuskich. Ich czas już minął. Pozostaje dla nich jedynie ozdabianie wybudowanego pół-domu. Dla zmęczonych poszukiwaniem formy pozostaje odpoczynek w postaci rozrywek dekoracyjnych.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

JĘZYK SKAMANDRA

Na protest Witkiewicza w sprawie samowolnych zmian, jakim uległ w „Skamandrze“ dramat jego p. t. „Warjat i Zakonnica“, odpowiedziała redakcja argumentami, wśród których znajdują się także pobudki natury językowej.

Redakcja zmieniała Witkiewiczowe *nie mogą się śmiać* na *muszą się śmiać*, motywuując swą zmianę uwagą, że „język polski nie znosi podwójnego przeczenia“. Zaiście, musimy się śmiać. Witkiewiczowe powiedzenie nie zawiera p o d w ó j n e g o przeczenia, lecz d w a przeczenia. Dwa przeczenia są na ustach wszystkich. Na przykład: *Skamander nie ma nic do powiedzenia*. Język polski dopuszcza nawet więcej niż dwa przeczenia. Na przykład: *Nie przepuścimy Skamandrowi nigdy nic*. Dzięki szczególnej właściwości języka polskiego, polegającej na tem, że przymiotnik zaprzecza się t y m s a m y m wyrazem co słowo posiłkowe, dopuszczalnem jest także dwukrotne przeczenie, tak częste w przeczących odpowiedziach na pytania rzeczywiste lub retoryczne, zawierające już w sobie zaprzeczenia przymiotników. Z tych wszystkich (i jeszcze innych) właściwości polskiego przeczenia czerpało swą siłę życiową zaatakowane przez redakcję powiedzenie *nie mogą się nie śmiać*, bynajmniej nieidentyczne z użytym przez nas powyżej *musimy się śmiać*.

Redakcja Skamandra utrzymuje, że „po polsku mówi się *problem*, a nie *problem*“. Bylibyśmy ciekawi prawidła, któ-

reby w sposób, wykluczający wątpliwości, uzasadniało cytowane twierdzenie. Bo mówi się *wprawdzie poemat*, ale mówi się *gram*, a nie *gramat*, mówi się *telegram*, a nie *telegramat*. Mówi się *wprawdzie temat*, ale mówi się *anatem*, a nie *anatemat*. Małopolanie niemal ogólnie używają słowa *problem* i znajdujemy je w pismach najwybitniejszych pisarzy tej dzielnicy. Redakcja pisma literackiego powinna znać język polski na tyle, aby regionalne jego odcinienie nie były jej obce, inaczej redakcja Skamandra mogłaby bezwiednie narzucać swym współpracownikom język z ulicy Złotej.

Rozumnie uczyłby Skamander, gdyby więcej uwagi krytycznej poświęcał głównym swym filarom, n. p. Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Wśród najświeższych swych wierszy „poeta“ ten posiada taki okaz językowy, jak *troszeczeki*:

Zielone leszczyny

Mają już orzeszki

Poczekaj troszeczeki — („Skamander“ Nr. 43)

Powieść tegoż autora p. t. „Hilary, syn buchaltera“, znamy jedynie z pierwszych 70 stron. Mimo bohaterskiej cierpliwości nie zdołaliśmy przeczytać więcej. Lecz tych siedemdziesiąt stron wystarczy, by znaleźć takie powiedzenia:

Wiersz ten mu się podobał (str. 26).

Kościół św. Antoniego i budynki skarbowe na Rymarskiej — ten jeden z najpoważniejszych zakątków w Warszawie (str. 40).

Owo powiedzenie, co słyszałem od pięknej nawet osoby (str. 66).

Nietylko bowiem, powiada Majakowski, że nietatwo to się sprzęga (str. 16). (Należy zauważyć, iż w powiedzeniu tem *że* zależy nie od *powiada*, lecz od *nietylko*).

Pełna kurzu, zaduchu, stosów drewnianych brukowych cegiełek (str. 58). (Należy zwrócić uwagę na nieudolne uzależnienie genetivu od genetivu, na te „drewniane stopy cegiełek“).

Proszę Państwa: człowieka, który tak pisze, reklamują „Wiadomości Literackie“ jako świetnego prozaika! Musimy śmiać się!

„GŁOS NARODU“ W OBRONIE UCZCIWOŚCI LITERACKIEJ

W dzienniku tym wystąpił p. Jar z szeregiem oskarżeń przeciwko „Wiadomościom Literackim“. Ponieważ na jego artykuł p. t. „Kij w mrowisku“, ogłoszony 31 marca, tygodnik warszawski dotąd nie odpowiedział, nie będzie od rzeczy powiadomić opinję o treści tego artykułu i przytoczyć najistotniejsze jego części. P. Jar pisze:

Stwierdzamy:

1. Stałe, rozmyślnie, planowe przemilczanie niewygodnych i niemiłych sobie zjawisk artystycznych przez redakcję „Wiadomości Literackich“. Fortytowanie pisarzy stosunkowo słabych, o nieszczytnych zaletach twórczych, lecz sprzyjających towarzysko, względnie reklamowo szpaltom tygodnika informacyjno-literackiego (...). Dzięki takim praktykom czytelnik „Wiadomości Literackich“ nie ma pełnego obrazu pracy artystycznej w Polsce. O poczynaniach pewnych pisarzy pisze się przy łada okazji, o innych (nie mniej cennych!) — nic zupełnie, albo prawie nic...

2. Sprostowania „Wiadomości Literackich“ nie zastępują na wiare. Oto, jak n. p. replikują na zarzut przemilczania (dwuletniego) twórczości autora „Nowych ust“: „...w odpowiedzi na ostrą recenzję jego książki w Nr. 114 „Wiadomości“... pan Peiper skarży się (?), że „Wiadomości“ „zaszczycały go przez dwa lata najszcześliwszem przemilczaniem“, co jest nieprawdą, bo już w Nr. 11 „Wiadomości“ znajdujemy obszerną recenzję tomu poezyj p. Peipera“... Wystarczy uważnie przyrzeć się tej odpowiedzi, aby przekonać się o prawdziwości twierdzenia... Peipera. Wszak poza recenzją zamieszczoną w Nr. 114, redakcja „Wiadomości Literackich“ znajduje recenzję dopiero w Nr. 11, zatem w 103 N-rach, dzielących obie recenzje, mieści się istotnie okres dwóch lat... Oświadczenie redakcji traci perfidją; z jej własnych słów wynika, że to, co mówi, jest kłamstwem.

3. Sprawa „ogłoszeń w tekście“ nie przedstawia się tak prosto, jak to się wydaje redakcji. Inserent, płacąc za „ogłoszenie w tekście redakcyjnym“, pragnie, aby wywierato ono wrażenie artykułu, recenzji, wzmianki, pochodzącej od redakcji, ale zamieszczając takie „ogłoszenie“, oszukuje się czytelnika... Gdyby zaś „Wiadomości Literackie“ wyraźnie nadawały tym ogłoszeniom charakter płatnych reklam, wówczas oszukiwałyby... inserenta. Tak czy inaczej: oszustwo.

POWIELACZE FY. GESTETNER, LTD. LONDON

AMERYK. MASZYNY DO PISANIA

„ROYAL” I „CORONA”

NAJWIĘKSZE W KRAKOWIE

BIURO POWIELANIA
PISM I RYSUNKÓW.

ADAM **DYGAT**

KRAKÓW, PODWALE 7.
TELEF. 1504.

NOWO OTWARTA

KAWIARNIA

„POD PALMA”

SZCZEPAŃSKA L. 1

I. PIĘTRO.

RESTAURACJA
UDZIAŁOWA
KRAKÓW, PLAC SZCZEPAŃSKI 3.
OBIADY z 3-ech DAŃ po 160 groszy.
WIECZÓR MUZYKA.

RESTAURACJA
UDZIAŁOWA

J. RUDNICKI

LINJA A—B.

WYTWORNE
GATUNKI

RĘKAWICZEK, POŃCZOCH
i TRYKOTAŻY.

JEDWABIE

DO HAFTU

MASZYNOWEGO.

GRAND-HOTEL

KAWIARNIA

SŁAWKOWSKA 5.

SUCHARD

POLECA

CZEKOŁADY

: BITTRA

VELMA

MILKA

VELNUT

CAFOLA

.....

DOM SPEDYCYJNY I KOMISOWY

H. MENDELSONN

ROK ZAŁOŻ. 1838.

SPEDYCJE WSZELKIEGO RODZAJU:
MAGAZYNOWANIE, CLENIE, TRANSPORTY
MEBLOWE.

CENTRALA: PL. DOMINIKAŃSKI 1.

ODDZIAŁY: WARSZAWA, Ks. Konopki 3

DZIEDZICE

OŚWIĘCIM

SZCZAKOWA

MYSŁOWICE

DROHOBYCZ

WIEDEŃ, I., Wipplingerstrasse 24

BOGUMIN

ZABRZE (HINDENBURG, O. S.)

SOŚNICA.

BIURO REKLAMY
KINOWEJ
I TRAMWAJOWEJ
FALLEK
BONEROWSKA 11.

ZWROTNICA

50 GROSZY

24

8

CZERWIEC 1926

KIERUNEK: S Z T U K A
T E R A Ź N I E J S Z O Ś C I

REDAKTOR: T. PEIPER

WYDAWCA: P I Ą T K A

Kraków **A D R E S** Jagiellońska 5.

KONTO CZEKOWE WARSZAWA P. K. O. Nr. 152039

Biblioteka
Instytutu Badań
Linguistycznych PAN

	1922	ZWROTNICA	nr. 1	
	"	ZWROTNICA	nr. 2	
	"	ZWROTNICA	nr. 3	
	1923	ZWROTNICA	nr. 4	
	"	ZWROTNICA	nr. 5	
	"	ZWROTNICA	nr. 6	
1924	"A"	POEZJE		PEIPEK
"	"ŻYWE LINJE"	POEZJE		PEIPEK
1925	"ŚRUBY"	POEZJE		PRZYBOŚ
"	"UPAŁY"	POEZJE		KUREK
"	"NOWE USTA"	ODCZYT O POEZJI		PEIPEK
"	"SZÓSTA! SZÓSTA!"	UTWÓR TEATRALNY		PEIPEK
1926	"TĘTNO"	POEZJE		BRZEKOWSK.
"	"SCENA NARASTAJĄCA"	ZASADY I PROJEKTY		KRASSOWSK.
"	"OCZY I USTA"	POEZJE		WAŻYK
"	"KIM BYŁ ANDRZEJ PANIK?"	POWIEŚĆ		KUREK

1926 ZWROTNICA nr. 7

WCZESNOŚĆ

Odnoszę się do każdego ze słów, jak do świata: kocham je w jego terażniejszości, biorę je takim jakim je zastaję, i myślę tylko o tem co z niego zrobię i jak.

Ale jest jedno słowo którego przeszłości opędzić się nie mogę, które chwytami zbuntowanej krzywdy ciągnie mnie wstecz i domaga się by ocalić przed zagładą myśl jaką jednym z najlepszych swych natchnień wgłaskał w nie genjusz języka.

Wczesność oznaczała pierwotnie zgodność z czasem. *Wczesnem* było to, co działo się w swoim czasie, co robiło się w *czas*. Słownik Lindego wykopał kilka okazów tego znaczenia:

Zapłata ma być wczesna t.j. swego czasu dana
Karanie ma być wczesne t.j. swego czasu dane

Nie wczas dajesz chleba chusto
Kiedy w gębie zębów pusto.

Nie wczas pożyczasz szabli
Kiedy się już składać,
Nie wczas szukać kulpaki
Kiedy na koń wsiadać.

Lecz zdaje się że w dawnej Polsce jedynie spanie miało miejsce w swoim czasie, skoro *wczas* tak bez trudu mógł nabrać znaczenia spoczynku nocnego oraz spoczynku wogóle i wejść w skład takich powiedzeń jak „wczas po wieczery” lub „spędzanie nocy na modlitwie, a nie na wczasie”. Ze słowa, którem mówiła dotąd jedna tylko myśl, zaczęto czynić skład; wyraz czujnej uwagi, obliczonego rozdziału życia i dnia, opakowano w szmery ziewania i przesycono ciepłem pierzyny; co miało określać postawę wobec wszystkich spraw życia, zaczęło określać postawę wobec łóżka. Nadużycia trwały dalej, i przez stopniowe rozszerzanie zakresu znaczenia zbliżał się *wczas* coraz bardziej do pojęcia wygody, którą wreszcie sobą objął. Zmuszone do przedstawicielstwa wielokrógowego, skazane na reprezentowanie hałasu tylu różnych pojęć, pocieszało się biedne słowo zapewne faktem że wkońcu przyszło mu zastępować jeszcze jeden okrąg, piękną dziedziną zgodności między wytworem ręki ludzkiej a jego celem; kiedy trzewik w sam raz przystawał do nogi mówiono: „wczas mi trzewik”; kiedy suknia nie była ani za ciasna ani za szeroka, mówiono że jest wczesna; mówiono także o wczesnych budynkach i wczesnych pokojach. Z dawnej zgodności między czynem a czasem, pozostała przynajmniej zgodność między rzeczą a jej celem.

Trzeba oddać sprawiedliwość Polsce późniejszej. *Wczesność* i *wczas* zwracają powoli ku myśli, dla której stworzył je ich natchniony wynalazca. Działa zdrowy popęd; odbywa się nieświadoma lecz czuła selekcja znaczeń, których pewne grupy coraz bardziej znikają z widnokręgu; widać coraz wyraźniejszą skłonność do przyznawania *wczasowi* i *wczesności* znaczenia czasowego. *Wczas* łączy się coraz bardziej z pewnym okresem roku, i jakby go mierziło że jeszcze nie jest sobą, zmienia cokolwiek wygląd i przeważnie przedstawia się jako *wywczas*. A *wczesność* pełni już służbę prawie wyłącznie czasową, tylko że... A właśnie!... Tylko że niestety nie oznacza jeszcze tego, co oznaczała w epoce, w której mówiono o wczesnej zapłacie jako o zapłacie we właściwym czasie danej; *wczesność* wiąże się teraz z niedojrzałym początkiem pewnego zjawiska lub z nieoczekiwanym i niechętnie widzianym pośpiechem: wczesny ranek, wczesny gotyk, wczesna noc, wczesna wizyta.

Właściwość działania w swoim czasie nie ma nazwy, bo słowo które tę właściwość oznaczało, zagnano na inne tereny; jego nazwa, która płonęła blaskiem ścisłości, a przyzywała kuszącym sykiem dźwięku, zawędrowała w inne strony. Naszym najteższym chceniom odebrano słowo które mogło być

najteższym ich wyrazem; naszej najjaśniejszej woli nie możemy już wyrażać jednym uderzeniem języka o gorące podniebienie.

A gdybyśmy przywrócili *wczesności* pierwszy jej zakres! To słowo powinno być głosem tylko jednego okręgu. To słowo, za którego plecyma natłoczono tyle pojęć, powinno być uwolnione od zagłuszającego je zgiełku. To słowo powinno ukazywać za sobą jedynie to co w nim jest jedynem. To słowo, wypakowane z narzuconych mu zadań, będzie pięścią światła broniło interesów swej myśli. To słowo powinno mówić sztywną prawdę. To słowo powinno wzniecać hasła czasu. To słowo powinno uczyć kochać terażniejszość. Z tego słowa powinna czerpać siłę *wczesna sztuka*.

TADEUSZ PEIPER

POEZJA

Wyływasz nam z ust kotwicą, uśmiechem nieznanym podróży
o maszcie natchnień naszych, wiązana mowo lin

Ból, który nas piecze jest bolem, który nie nuży,
a serce niespięte klamrami ucieka od nas jak dym

Ten dzień, który pairzy w nasze opalone twarze
nie jest dniem, jest szeleszczącym zegarem

Minuta jest tylko pięścią niespełnionych marzeń,
którą chcemy odgonić psy od naszych barek

Godziny jak kobiety wołały nas od wybrzeży
i ziemię jak płacz dziecka kołysała macierz

Uspokój się lądzie szumiących pól i pasterzy.
słowa są jak wiosła, a wiosła wiotkie jak pacierz

Tam jest słodziutki szloch nieba pod mokrą płachtą dymów
i święte piersi zatoki, pachnące dzwonnym śmiechem wzgórz

U nas śpiewają ręce zdrowe w takt maszyn i rymów
i szumi świst okrętu krający Bałtyk jak nóż

Każde zdanie jest okrętem, okrętem bez nazwiska
i jeden jest tylko gościniec, niema żadnych ulic

Na zdaniu można przepłynąć od Gdyni do San Francisco
i tylko tobą jak flagą się otulić

O mowo, wodo słona, która cieknie z naszych dłoni,
jak dym z kominów odłata od nas smutek

Kiedy nam śpiącym na linach na śmierć się rozdzwonisz
w głowach, kołcem księżycy jak strachem przekłutych

Pan zielonych horyzontów otworzy nam rano powieki,
o, rozkwieć nam łona niebem ciepłutkiem i deszczem

Dniu, który przyjdiesz jutro, dniu, który jesteś daleki,
biało-czerwona flago, ginąca na wietrze

JALU KUREK

O ZROZUMIAŁOŚCI I NIEZROZUMIAŁOŚCI

I. Nadużywanie pojęć o nienależycie określonym zakresie prowadzi do chaosu. Zatem definicja: Rozumienie jest zjawiskiem scharakteryzowanym: a) logicznym następstwem wyobrażeń b) każdorazowo określonym kierunkiem jego następstwa. Zrozumiałe są zatem zjawiska proces ten wywołujące.

II. Stany afektywne objawiają się ruchem w obrębie całego organizmu. Ruch ten w granicach codziennego doświadczenia mniej lub bardziej stale określony nazywam wyrazem uczuć.

Wyrazem uczuć – jest też ruch wyobrażeń. W jego ramach dwa wielkie typy: 1) następstwo wyobrażeń wedle t. zw. praw asocjacji psychologicznej (podobieństwo, przyległość etc.) 2) następstwo logiczne. Jako wyrazy uczuć oba typy występują automatycznie w rozmaitem wzajemnym ustosunkowaniu się. Zgodnie z podaną na wstępie definicją, tylko ten drugi rodzaj – następstwo logiczne – podlega rozumieniu. Natomiast – trzeba o tem pamiętać – żadne inne wyrazy uczuć rozumianymi nie są. Przyzwyczailiśmy się do pewnych następstw, dziwią nas, niepokoją – skojarzenia nieoczekiwane, niecodzienne.

Płacz nie jest logicznym następstwem smutku. Żyliśmy się jednak ze stałością tego następstwa. Dlatego widok człowieka objawiającego swój smutek szybkim obrotowym ruchem głowy, wyda się nam „niezrozumiałym“. Żaden z tych wyrazów uczuć rozumieniu nie podlega. Ten drugi jednak nie mieści się w ramach naszego doświadczenia. Wykracza poza granice „codziennizny“.

III. a) Niektóre metody poznawania świata: poznanie przyczynowe, prawa naukowe, czy tak zwane psychologiczne rozumienie genetyczne, nie pozwalają także badanych przez siebie zjawisk zrozumieć. Swoją formą (zasadą łączenia elementów) pozostają całkowicie w granicach psychologicznego kojarzenia wyobrażeń (asocjacja, podobieństwo). Stwierdzają stałość następstwa **logicznie nie związanych zespołów wyobrażeń**. I tylko ta – względna zresztą – stałość następstwa wyróżnia je od innych mniej trwałych skojarzeń.

Jednak są tacy, którzy nie „rozumieją“ logicznych wniosków geometrii nieeuklidesowej, czy teorii Einsteina: Tu logika niszczy przyzwyczajenia, przesady pokoleń. Umysłowość zakrzepła w ciasnych ramach doświadczenia, reaguje na te próby przewrotu „niezrozumieniem“.

Więc stałość korelatów jakiegoś zjawiska, czy przyzwyczajenie, byłyby równoznaczne z rozumieniem? Jeśli tak, to nakaz zrozumiałości – jest tamowaniem postępu przez zakaz niszczenia przyzwyczajień. Jeśli nie – bo absurd oczywisty – czemuż wytłumaczyć pretensje zgorszonych niezrozumiałstwem?

b) Podana tutaj definicja rozumienia dopuszcza tylko jeden rodzaj nierozumienia (u człowieka psychicznie zdrowego). Jest nim: niezgodność między użytą metodą logiczną, a układem faktów, których już a priori logicznie powiązać nie można. Które to fakta powiązane zostały ze sobą mocą innej zasady łączności – zasady nielogicznej.

KONKLUZJE ESTETYCZNE:

I. Dzieło sztuki – jest wyobrażeniowym wyrazem specyficznego stanu afektywnego: stanu artystycznego. Jako takie zawiera najprostsze elementy formy – wyobrażenia – w obu wymienionych układach. (Następstwo logiczne, asocjacja). Ich wzajemny stosunek będzie stanowił o zrozumiałości danego dzieła. **W granicach tego stosunku leży niekonieczność wyżej określonego rozumienia.** To że staramy się wszędzie czegoś dorozumiewać polega: 1) Na niewłaściwym sposobie przystępowania do dzieła sztuki. 2) Na braku jasno określonych pojęć. 3) Na trudności przełamania pewnych nałogów i przyzwyczajień. 4) Na bardzo trudno osiągalnej możliwości wykrystalizowania czystego stanu artystycznego.

To zaś, że artysta w wielu wypadkach te przyzwyczajenia u innych i u siebie toleruje, jest wynikiem może życiowo uzasadnionego, lecz dla artystycznej wartości dzieła niekoniecznego kompromisu. Jest rzeczą jasną, że taki kompromis niszcząc zasadę artystycznego wiązania elementów, może odezwać się konfliktem w łonie formalnej całości dzieła.

II. **Niezrozumiałość dzieła sztuki jest wynikiem konfliktu pomiędzy stosowaną metodą a zjawiskiem, które z szablonu tej metody się wymyka.** Takim szablonem jest w najszerszych granicach tego słowa przyzwyczajenie mocą którego – zamknięci w ciasnym kole przebrzmiałych omamień – przesypiamy terazniejszość, paląc mosty przed sobą. Prawdziwe niezrozumiałstwo jest zaś nietylko możliwością artystyczną – ale częstokroć koniecznością życiową. Koniecznością zdruzgotania przesądów, rewolucją – postępem.

ZENON DROHOCKI.

CZŁOWIEK W RZECZACH

1. CZŁOWIEK W POEZJI = STOSUNEK DO RZECZY

Otacza nas na każdym miejscu i w każdej chwili gęsty las rzeczy zasianych dłonią cywilizacji. Wplątani w swoje dzieła żyliśmy się z nimi tak ściśle jak z własnymi rękoma. Żyjemy = działamy. w świecie rzeczy; rzeczy formują nasze myśli i uczucia; rzeczy definiują ustawicznie naszą duchowość' rzeczy, każdorazowy stosunek do nich, wypełniają naszą psychikę. **Człowiek jest tem, co tworzy.**

2. ROMANTYCZNA DEZORGANIZACJA KULTURY UCZUĆ

— *Nowa poezja nie mówi nic o człowieku, o jego snach i uczuciach, o jego radości i smutku; pod poezją rzeczy kryje się despirowalizacja poglądu na świat, sprowadzanie istoty świata do zdarzeń mechanicznych.* W skargach tych jęczy głębokie niezrozumienie istoty i powagi pracy poetyckiej; pokutuje w nich smarkaczowska pretensja, która dostrzega w poezji smutek wtedy, kiedy poeta, zamiast tworzyć, leje łzami; pretensja, której, zamiast poezji radości, wystarcza wierzgnięcie roz-brykanego słowa. W wywodach tych zawodzi jak echo romantyczna dezorganizacja kultury uczuć, nieprzyzwoity handel miłościami życiowymi. Człowiek, który nam nazywa swoje uczucia zprosta, po imieniu, jest grubijaninem; jest nim po stokroć w poezji, mowie najwyższego rygoru i powściągliwości. Człowiek który natrętnie zdradza nam uczucia innych, jest plotkarzem; plotkarz — jest w poezji oszczercą. Poeta terażniejszości nie krzyczy swoich uczuć: ujęty w dyscyplinę ekonomji wypracował w sobie godność męskiej lakoniczności; nie narzuca się bezwstydnie z słowami, śliniącego łzami i plującami wrzaskliwą radością; uczucia swoje obleka w hart wstrzemięzliwej konstrukcji poematu. **Poemat jest taką organizacją rzeczy i faktów, aby pośrednio, z przenośni artystycznej całości, wychyliło się uczuciowe oblicze człowieka który ten poemat stworzył.**

3. EKSTRAKT EKSPRESJONISTYCZNY JEST NICOŚCIĄ

Protest przeciwko poetyckiemu formowaniu rzeczy, obrona „człowieka“ w imię poglądu spiry-tualistycznego wywodzi swój rodowód wprost z ekspresjonizmu, który aformję uważał za probierz predominacji ducha. Zupełne odwrócenie się od rzeczywistości rzeczy, wejście w „człowieka we wnętrznego“ miało w myśl wiary ekspresjonistów wyprodukować czysty ekstrakt człowieka uwolnio-nego od ciężaru ziemi, najbardziej lotnego = rzekomo najbardziej poetycznego. Założenie ekspresjo-nistów było fałszywe; rezygnacja z świata rzeczy oznaczała klęskę twórczości; abstrakcja ekspresjonizmu okazała się mgławicą, kryjącą za sobą, zamiast nieba, próżnię wyczerpania duchowego. Tylko poprzez ziemię i na ziemi można osiągnąć niebo poezji. **Aby rządzić rzeczami, trzeba je tworzyć.**

4. INFANTYLIZM POETYCKI

Rozpiera się w dzisiejszej poezji polskiej wygadana retoryka uczuciowa, nalana po brzegi roz-lewnem słowiskiem. Ta niepowściągliwa paplanina sentymentalna, to namokłe opowiadaniem o łzach liryczenie, te sztubackie „straszliwe“ krzyki i podskoki... ta **poezja dla pensjonarek!** Zaiste, gdyby przyszły historyk chciał sądzić dzisiejsze pokolenie na podstawie **filozofji noworodka** uznawanej u nas za poezję, musiałyby płakać i śmiać się nad temi wierszami.

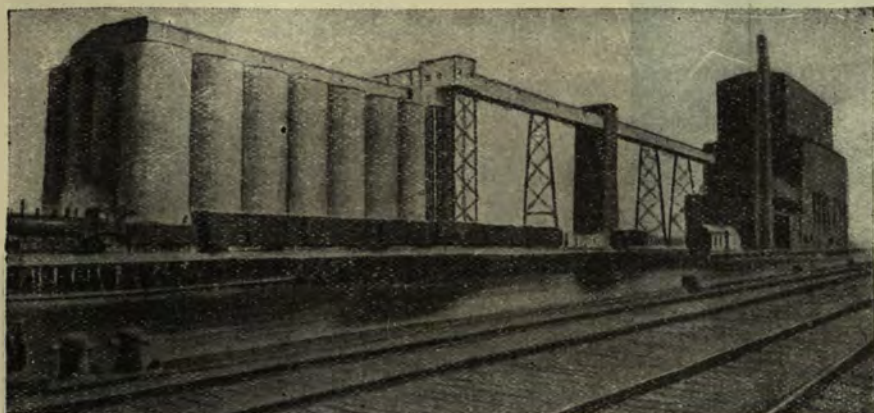
W poezji nie idzie o dziecinną bezpośredniość odruchów, ale o formującą męską wolę. Nie każdy poeta, który „płacze“ płacze naprawdę. „Okrzyk“ — nie porywa, „okropne“ słowo — nie straszy. Poeta, który dosłownie „płonie“ z powodu szeroko rozdartej głowy i płuc, nie może temsamem nie dowieść, że ma wąską myśl i zimne serce. Poeta który „krzyczy“: „niech tłucze mnie w ostatnią godzinę wiatr“, popelnia kłamstwo poetyckie: wywołuje uczucie wręcz sprzeczne z tem, które wy-wołać usiłował.

Bądźcie mężczyznami! Wstydźcie się dziecinnego rozwydrzenia uczuć w poezji. Nie płaczcie! Nie błaznujcie! Wiek żelazobetonu wyciąga stalowe ręce po wasze poematy. Bądźcie godnymi czynnej woli czasu, kształtującej człowieka wzmożonego w świadomość swojej wielkości. Podejmijcie trudną poezję budowy, pieśń całkowitych wartości.

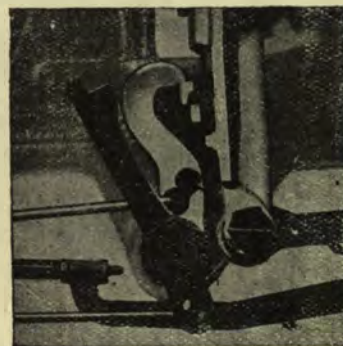
Wartości całkowite mówi nowa poezja **bez armat na ustach.** Ujarzmia pięknem, które jest trwałszem niż najhuczniejsze słowo. Worana w rzeczpospolitą rzeczy, w krąg równouprawnionego wysiłku, nowa poezja wykuwa nowego człowieka z marmuru jego twórczej istoty: z **organizowa-nych rzeczy.**

JULJAN PRZYBOŚ

RZECZY KTÓRE MÓWIĄ O NOWYM CZŁOWIEKU



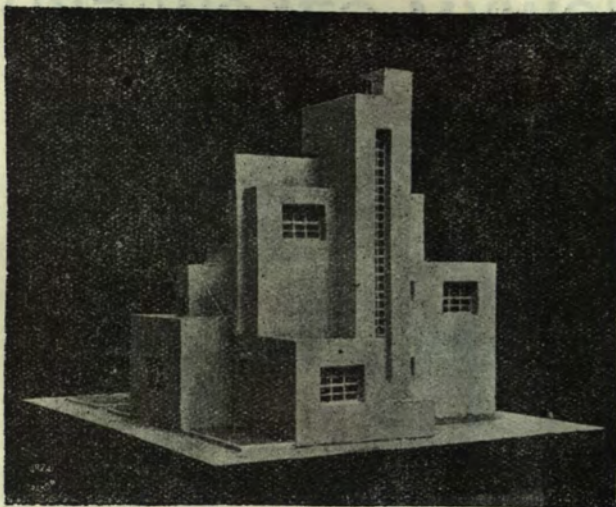
Z KSIĄŻKI LE CORBUSIER-SAUGNIER: „VERS UNE ARCHITECTURE”



Z PROSPEKTU:
„THE EASY WRITING ROYAL”

THEO VAN DOESBURG I C. VAN EESTEREN: MODEL DOMU MIESZKALNEGO

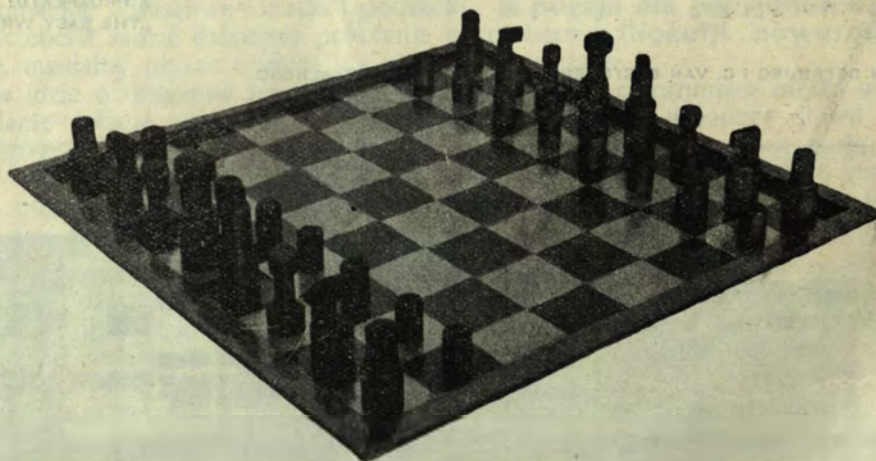




ROBERT MALET STEVENS: MODEL WILLI



W. WAGENFELD: LAMPA
(WYRÓB „BAUHAUSU“)



V. HUSZAR: SZACHY

FRAGMENT POWIEŚCI FILMOWEJ

W LIPCOWĄ NOC...

gdy gwiazdy przylepione do granatowego płótna nieba migotały, jak świece na choince, a żółto-zielone pola zaproszyły się szaremi plamami na dalekości widnokregu,

gdy nadbrzeżna wiklina chłodziła się wiotkim szelestem prostujących się prętów,

gdy...

gdy Zygmunt i Irena...

.....

Przy zielonych stolikach dyplomatów i na stołach sztabów generalnych, na twardych stołach zastawionych zastawą map — wrzała praca.

Cienie budzących się i wzajem sobie wygłaszających pięściami ludów podchodziły aż tutaj.

W głuchą ciszę spokojnej wsi wdarły się odgłosy wojny.

Spopieliałe przerażeniem wargi i czerwone nabrzmiałe entuzjazmem usta rozchyłał jeden szept:

WOJNA!

Jątrząca krzywda mobilizacji odjęła Irence narzeczonego. Tępy wzrokiem spoglądała na poruszające się kłębowisko ludzi i zwierząt.

W żelazną rękawicę zakute ramię wygięło się w drogowską:

NA WSCHÓD!

Wyciągnęły się w przestrzeń długie sznury trenu...

Głucho łomotały, podskakujące na kamieniach szosy, jaszczyki.

Ciężko postękiwały w drodze na front armaty. Ludzie stali się hardzi i nieuprzejmi. Irenka musiała walczyć z komisjami o swe ulubione konie, pomagać rodzicom w obronie inwentarza przed zachłannością wojska. Wieczorną ciszę przerywały gwizdy i nawoływania kradnących złodziei.

Zygmunt odziany w szary mundur z gwiazdkami porucznika na kołnierzu, ciągnął wraz z innymi na wschód.

Szare dni jesienne porysowały smugi deszczu. Wiatr szarpał się w gałęziach drzew, jak broniący się człowiek. Niezdrowe tchnienie nasycalo mgłą powietrze i wraz z nią opadało na zmęczone płuca. Ludzie tęsknili do rumieńca słońca.

Grząskie błota utrudniały pochód.

A GDY NADESZŁA NOC.....

gdy czatująca ciemność budziła w sercach lęk — utrudzeni wielogodzinnym marszem żołnierze i oficerowie opadali ciężko na rozrzucone po kątach wiązki słomy i przymykali zmęczone powieki.

TYLKO PLACÓWKI CZUWAŁY...

sieczone deszczem, odrętwiane zimnem, z czujnie wpatrzonymi w przestrzeń oczyma nasłuchiwały, czy ciemności nie uderzy obcy, nieprzyjazny krok.

A GDY OSIĄGNIĘTO POZYCJE,

gdy rozpoczęła się ponura gra huczących dział, Zygmunt skulony w wybitej w ziemi kaverynie ssał zły powiew tęsknoty.

WTEDY IRENKA

odczytywała smutne słowa:

Renuś!

Dziś już nie potrafię pisać tak jak dawniej. Prawda uczuć jest czemś bardzo odległym od sztuki, a wyraz tęsknota mniej może wytarty w życiu, niż w literaturze. Tęsknię. Nie jestem malarzem. Nie jestem literatem. Odczuwam wielkość życia, którego nie przetwarzam. Myślę o miłości i o naszym ślubie, a nie chcę myśleć o wojnie. — W tej chwili przyrządzasz zapewne poobiednią czarną kawę: małe, białe rączki przekręcają kurek maszynki. Złą mamy tutaj kawę. Trudno ją wypić, chociaż nie umiem już grymasić. Myślą jestem w Opolu. W ziemi przyjadę. Dziś wysyłam nasze, dawne pocałunki.

Zygmunt.

ROZPIĘŁY SIĘ NA NIEBIE DNI KRÓTKIE, NUDNE.

Huk armat i suchy grzechot mitraljez przecinał ostro powietrze.

Żołnierze nastawiali wizery karabinów.

Oficerowie obliczali drogi pocisków, kominując ogniem dział.

Daleko za frontem dymiłły kuchnie.

Długie noce przerywano ciągłymi alarmami. Nagła kanonada dział szarpała ciemność w świecące łuski śmiercionośnych komet. Z okopów wylewały się jakieś szare masy i wyciągały jak ciasto w rękach.

ATAK

Pędziły popielate kłębowiska przypadając od czasu do czasu do ziemi.

Ale już naprzeciw rozprężyły się gotowe do skoku szeregi!

KONTRATAK

Zygmunt biegnąc na przedzie najeżonej bagnietami fali zapomniał o swych pacyfistycznych uczuciach. Z pasją i namiętnością pchnął ostrze w brzuch wysokiego mężczyzny, którego bagnet zamigotał mu przed oczyma.

A GDY PO WALCE WRACAŁ ZMĘCZONY...

zasypiał kamiennym snem na wiązce przegniłej słomy.

Szeroka niestrzyżona broda wyrosła mu czarnym pasmem.

Żył, czuł i myślał inaczej. Pojęcia zacieśniły się i skondensowały, jak elektryczność w metalowej kuli. Stały się zwarte i mocne. Po raz pierwszy w życiu poznał prawdę uczuć.

JAN BRZEKOWSKI.

W OBRONIE KASPROWICZA

a przeciw artykułowi Przybosia, zamieszczonemu w poprzednim zeszytcie, odezwalo się podobno wiele głosów. Dosłyszeliśmy z nich tylko kilka, lecz i one opierały swą obronę na faktach, które niestety interesują jedynie bibliografję. A przecież w dziele Kasprowicza znaleźć można fakt, który zapewnia temu poecie wyjątkowe miejsce w rozwoju naszej poezji i zmusza nas do czci wobec jego nazwiska. Kasprowic jest wielkim odnowicielem polskiej rytmiki poetyckiej. Wolny wiersz, szeroko stosowany przerzut, różnaitość wierszowa nawet zbyt „śpiwnych“ strof, są to odmiany świadomych jego odstępstw od kataryniarstwa. Nikt z poetów Młodej Polski nie może w tej dziedzinie poszczycić się zasługami równemi Kasprowicowym. Z poezji Kasprowicza wysłuchało moje ucho po raz pierwszy tę ważną prawdę, że najsztbelniejszą rytmicznością jest różnaitość rytmiczna, i odtąd moje poszukiwania poetyckie zmierzaly do tego, by różnaitość tę ująć w sposób odpowiadający naszym czasom. Tą drogą doszedłem do „rytmu własnego“ i „regularnych rytmów odległych“¹⁾ i wbrew złym wróżbom nie odstępuję mnie przewidywaniu, że po tej linii posuwać się będzie najbliższy rozwój naszej poezji. Nieraz przerywał Kasprowic linję, którą tak świetnie zaczął krealić utworem „Na targu“ (1885), lecz żadną swą książką nie obniżył jej tak bardzo, jak „Moim światem“. Miłoścy poezji nakazuje nam przyznać słusznosc Przybosiovi, kiedy twierdzi, że „Mój świat“ jest strącaniem poetyki do poziomu Ferdynanda Kurasia. Niestety nawet pod względem ideologicznym ostatnia książka Kasprowicza jest degradowaniem poezji. Intencje artykułu Przybosia będą niezrozumiale dla każdego, kto nie zechce wziąć pod uwagę że poetów „Zwrotnicy“ łączy troska o podniesienie poezji do najwyższego poziomu sztuki. Uważamy, że przeciwko zastraszającym postępom, jakie czynią obecnie w polskiej sztuce dorobkiewiczze z partactwa i partacze z demagogji, wysunąć należy kilka jasných hasel i że jedno z tych hasel artystycznych, powinno nazywać się: antychamityzm.

TADEUSZ PEIPER

¹⁾ For. „Nowe Usta“ str. 41—49.

ROLA SZTUKI WEDŁUG ŁUNACZARSKIEGO

Z nowej broszury Łunaczarskiego p. t. „Problemy oświaty powszechnej w rządzie sowieckim“ cytuje „Głos Narodu“ (Nr. 100) takie zdanie: „Kultura, oświata, wiedza, sztuka, ukazują się przeto wcale nie jako środki naszego ruchu, lecz jako cele“. Tak mówi komisarz bolszewicki. Tak mówi przedstawiciel partji, która wszystko zniewoliła do służby swym tendencjom, lecz — jak się okazuje — sztuki nie zakuwa w tendencyjną służbę życia. Sztuka jako cel. Jako cel nie tylko sztuki, lecz życia! A nasi literaci „społeczni“?

AFISZ WOJCIECHA WEISSA

zrobiony dla obecnej wystawy „Sztuki“, jest naśladownictwem sposobów wprowadzonych przez nowe prądy malarskie. Obcy nam lecz świetny artysta, nie zawahał się sięgnąć po idee młodszego pokolenia. To tylko reporterzy myśli są ślepi i nie widzą żywotności nowej sztuki.

MICHAŁ SOBESKI: „MALARSTWO DOBY OSTATNIEJ“

Błędem podstawowym tej książki jest sprowadzanie całokształtu zmian, jakie zaszły w malarstwie doby ostatniej — do kwestji naturalizmu i antynaturalizmu, podczas gdy w rzeczywistości chodzi o gwałtowne podniesienie poziomu malarskości w malarstwie, którego jednym z wielu skutków było rozsadzenie granic form, typowych dla okresów poprzednich. Samo postawienie kwestji naturalizmu nie jest usprawiedliwione, gdyż w krajach o kulturze plastycznej naturalizm był jedynie kwestją wprowadzenia nowych sposobów formalnych

(malarstwo zawsze pozostawało malarstwem). Dylemat: natura albo antinatura — istniał zawsze dla ludzi pozbawionych wrażliwości na formę plastyczną, dla ludzi, których obchodzi nie to, czym dane malarskie zjawisko jest, lecz ładunek deklamacji, który ono może zmieścić. Stąd podział: malarstwo naturalistyczne o dużej pojemności deklamacyjnej (Kaulbach, Hodler, Wyspiański) i malarstwo, na które należy patrzeć.

Z tego podstawowego błędu autora wynika błąd równoprawnienia ekspresjonizmu. Analiza formy nasunęłaby wniosek, że kubizm jest wzbogaceniem, rozrostem formy malarskiej, podczas gdy ekspresjonizm — upadkiem i rozkładem. Twierdzenie autora, że obraz „winien być czemś więcej(?) niż formą plastyczną“ nie jest uzasadnione. Treść nie jest czemś, co by istniało obok formy i równoległe do niej. Treść jest wynikiem bezpośrednim i mimowolnym takiej lub innej formy plastycznej. W twierdzeniu autora tkwi nałóg literackości romantycznej.

Szereg błędów mniejszych:

1. Ekspresjonizm nie jest konsekwencją malarstwa Mattissa. Czas już skończyć z tą plotką niemiecką. Ekspresjonizm jest wynikiem oszołomienia i dezorientacji, jakie powstały wśród malarzy niemieckich zaskoczonych kubizmem i futuryzmem i nie orjentujących się w ich formie plastycznej.

3. Ekspresjonizm jest cechą malarstwa wyłącznie niemieckiego. W Rosji nie było malarstwa ekspresjonistycznego. Kandiański, związany z gruntem niemieckim, jest wypadkiem odosobnionym.

4. Kubiści nie naśladowali futurystów w ich sposobie zerwania z perspektywą tradycyjną, lecz zerwanie to nastąpiło jednocześnie. Perspektywa futurystyczna i perspektywa kubistyczna — to dwa różne zjawiska. Perspektywa futurystyczna jest odśrodkową — z jednego punktu — na wszystkie strony; perspektywa kubistyczna jest dośrodkowa, obchodzi przedmiot dookoła.

7. Picasco nie „głosi konieczności powrotu do Ingresa“. Braque nie „wrócił w r. 1921 stanowczo do przyrody“. Jan Gris nie „dokonał tego samego kroku“.

10. Neoklasycyzm jest uboższym w formie, niż kubizm, a więc nie może go pozostawić za sobą.

Intencja autora: ratowanie najniekulturalniejszych objawów sztuki minionej zapomocą zastrzyknięcia sposobów, wprowadzonych przez malarstwo doby ostatniej.

WEADYSEAW STRZEMIŃSKI

W „ŚWIECIE“ (Nr. 19)

pisany artykuł Wacława Grubińskiego p. t. „Sztuka streszczania sztuk“. Kilka świetnych myśli: „Sztuki (teatralnej) streścić nie można. Gdyby można było sztukę streścić w pięciu zdaniach, nie warto byłoby jej pisać. Po co mówić w ciągu dwóch godzin to co może być powiedziane w ciągu dwóch minut. Opowiedzieć perypetje dwójga kochanków z Werony nie znaczy opowiedzieć treść Szekspirowskiej tragedji. Bo takiesame perypetje mogą być ujęte w komedję“. — Konkluzja artykułu zawodzi.

W „ECHU WARSZAWSKIEM“ (nr. 116)

wiadomości o pewnym ślepym poecie, który wziął udział w anonimowym konkursie powieściowym i otrzymał nagrodę. Nagroda ta była największą jego radością, lecz tylko z tego powodu, że „nikt z sędziów konkursowych nie domyślił się, iż autor tej powieści, rozgrywającej się w środowisku widzących, jest ślepy od najwcześniejszej młodości“.

Naiwny poeto! Nie jesteś pierwszym ślepcem otrzymującym nagrodę za wybitny zmysł obserwacyjny.

ŚWIETNIE REDAGOWANY MIESIĘCZNIK „MUZYKA“

może być wzorem dla każdego pisma artystycznego, nieopartego na geszefciarstwie kliki. Dokoła sztuki której służy, skupia on wszystkich artystów którzy tę sztukę kochają. Nie faworyzując żadnego kierunku ani żadnej grupy, śledzi nowe prądy w muzyce z tak bezstronną uwagą

aka. 312/506.

i mówi o nich z tak bezstronną rzeczowością, że żal ogarnąć musi polskich nowatorów artystycznych na myśl, iż ani w dziedzinie literatury ani w dziedzinie plastyki, kraj nasz nie zdobył się dotąd na pismo o równym poziomie moralności artystycznej.

Z bogatej treści jaką przynosi każdy zeszyt „Muzyki”, zanotujemy na razie artykuły, wiążące się z ogólnymi ideami naszego pisma.

W r. 1922 w n-rze 2-gim Zwrotnicy ukazał się artykuł p. t. „Miasto. Masa. Maszyna”, który m. in. dowodził, że **maszyna** mogłaby być cenną sługą sztuki i że możnaby ją wprowadzić w różne dziedziny produkcji artystycznej dla przystosowania i ch do terażniejszych potrzeb wzruszeni wych. Artykuł spotkał się z ogólną niechęcią. Nie tajili jej nawet skrajni nowatorowie. Minęło kilka lat, a słuszności naszych twierdzeń możemy już bronić faktami, zaczerpniętymi z miesięcznika warszawskiego. W jednym z zeszytów „Muzyki” czytaliśmy, że młody kompozytor francuski Maurice Laubert prowadzi doświadczenia w dziedzinie muzyki mechanicznej, i że jego doświadczenia budzą wielkie zainteresowanie. Ba, artystyczna rola maszyny zaczyna interesować nawet naszych twórców. W ostatnim zeszyście „Muzyki” znajdujemy artykuł L. M. Rogowskiego p. t. „Projekt kilku nowych brzmień w orkiestrze”, wychodzący z założenia, że „potrzeba dodania barw nowych jest żywo odczuwana przez wszystkich współczesnych kompozytorów”. Pragnąc uczynić zadość tej potrzebie, proponuje Rogowski, zbudowanie trzech nowych instrumentów. Oto projekt jednego z nich: „Jest to syrena, normalna syrena, używana w laboratorjach oraz na statkach morskich, w fabrykach i t. d. Instrument, projektowany przezemnie, dawałby możliwość użycia w akordzie pełnych wspaniałych dźwięków syreny, umożliwiając jednocześnie wielkie crescendo i diminuenda na jednym dźwięku lub akordzie. Instrument ten, poza wielkiem wzbogaceniem brzmień orkiestry, byłby wielce przydatny do grania chorałów na wieżach kościelnych, co byłoby wspanialsze od dzwonów. Cały instrument składałby się z kilku cylindrów, otrzymujących siłą elektryczności ciśnienie powietrza z dołu na obracającą się płytki metalowe, przedziurawione koncentrycznie”.

W tym samym zeszyście, co artykuł „Miasto. Masa. Maszyna”, i nie bez związku z tym artykułem, zamieściliśmy (jedni z pierwszych w Polsce) notatkę o **radjofonie**, której zakończenie było takie: „Radjofon stanie się przedmiotem tak powszechnie używanym, jak dzwonek elektryczny. I przyczyni się niemało do wytworzenia w człowieku nowej wizji świata. Świat się zmniejsza, a zwiększa się wiodokrag i słuchokrag człowieka. Zmienia się człowiek. A sztuka? Oweczesny krytyk literacki „Kurjera Polskiego” p. Jarosław Iwaszkiewicz, omawiając ów zeszyt „Zwrotnicy” uczynił spostrzeżenie następujące: „*Nie brak też curiosów, przypominających dział „Ze Świata” w „Kurjerze Warszawskim”; skąd się w piśmie artystycznym znalazły wiadomości o telefonie bez drutu — nie wiadomo*”. Niedowidzącemu krytykowi odpowiedzieliśmy wówczas krótko, pewni że podobnie, jak w wielu innych sprawach, tak i w tej, ludziom bez intuicji dopiero czas wyjaśni to, co dla nas już jest jasne. I istotnie: Łączność między radjofonją a muzyką już jest jasna dla wszystkich. Redaktor Gliński wprowadził do swego miesięcznika stały dział p. t. „Wiadomości radjofoniczne”. W n-rze 4-tym pojawił się nawet artykuł, którego autor, p. Adam Wieniawski, dowodzi, że „doniosłość radjofonu jest dziś dla nas (Polaków) niepomierne większa, niż dla większości innych kulturalnych narodów”. Gdyż dzięki radjofonji dowiedzą się miasta, miściny i wioski odległej Austrii, Francji, Niemiec, Włoch lub Hiszpanji, że Polska też posiada zastępy zdolnych odtwórców, nieprzebrane skarby muzyki ludowej i wcale poważny dorobek muzyczny instrumentalny i wokalny”. Słowa te są znakiem pierwszych związków między radjofonem a muzyką. Nie ulega wątpliwości, że z czasem związki te pogłębią się — że przejdą na teren innych sztuk, i że natura ich nie pozostanie bez wpływu na naturę samej sztuki. Maszyna wkracza w sztukę.

W „PRAGER-PRESSE“ (z 1 maja)

artykuł Karela Teige o nowej architekturze. Zakończenie przedstawia sytuację w Czechach następująco: „Nowoczesna architektura konstruktywna przenika w wrocie jej dawniej koła i dzięki wysiłkom czeskiej awangardy zdobywa coraz to nowe tereny. To, co przed pięciu, a może nawet przed trzema laty uchodziło jeszcze za prowokację, stało się z biegiem czasu opinią panującą, uznawaną niemal ogólnie de facto i de iure”. — A u nas?

HISZPAŃSKI MIESIĘCZNIK „ALFAR“ (nr. 4)

zawiera list Peipera p. t. „W obronie polskich awangardzistów”, w którym autor atakuje hiszpańskiego pisarza p. Torre za śmieszne „informacje” o Polsce, podane w książce o awangardach europejskich.

„HABIMA“

Język „Pieśni nad pieśniami” okazał poza antyczną dźwięcznością bogate możliwości teatralne. Częsty akcent końcowy stwarzał z towarzyszącym mu gestem współdziałanie organiczne i harmonijny, a ustosunkowanie samogłosek pozwalało ustom na ruch otwarty, jasny, zmienny i o wysokiej sile działania. Głębokie spostrzeżenie Irzykowskiego, że sama czynność mówienia może być motywem kinowym*), rozszerzało tu swą prawdziwość aż po obwód teatru.

Jeśli mowa aktorów Habimy nie osiągnęła wyników artystycznych jakie osiągnąć mogła, to stało się to z przyczyn głębszych. Jak wielu innym teatrom współczesnym, chodzi Habimie o podniesienie człowieka scenicznego do poziomu plastycznej idei. Realizuje tę tendencję twarz, pokrywana malowidłami, zmierzającą do wydobycia wyobrzymionych cech typu. Tosamo usiłuje wydobyc mowa opanowana zamiarem wyrażania człowieka przez maximum ogólności. Tu właśnie cycha niebezpieczeństwo. Z naczelnej tendencji Habimy rodzi się jednostajna patetyka, którą uniformuje jeszcze najstarszy w historii smutek narodowy, co w wyniku prowadzi do głośniejszej monotonii, nużącej najwyższemu a ciągle stałem napięciem głosu i najszerszemu a ciągle stałem rozwarciem ust. Jedna tylko p. Grober (Lizi z „Prowadzi”) zdobyła sztukę różnorodności. Utrzymując swą postać w zarysach maksymalnej ogólności, umiała ta niezwykła artystka nadać jej jeszcze słowny modelunek. Wypowiadała nie tylko głody uczuć, lecz i ich rozgałęzienia. Zachwycająca była jej zwinność głosowa. Jej nierealistyczny dyalog żył obfitością przecięć, a kiedy brała w ręce gitarę i zaczynała śpiewać, śpiew jej był tylko odmianą jej mowy.

Prawdziwą rewelacją była dla widza polskiego praca Habimy w dziedzinie ruchu. Ruch jest dla tych aktorów tem, co z okazji Osterwy określiliśmy swego czasu jako „uformowaną alluzję do rzeczywistości”. Zdumiewająca nowość i różnorodność odpowiedników ruchowych towarzyszących nurtowi uczuć, świetnie ustawiona równoległość rytmu ruchu i rytmu słowa, precyzja przepływania ruchu w ruch, umiejętność z jaką ciało aktora uzasadniało każdą powierzchnię i każdą linię budowy scenicznej, były to rekordy myśli teatralnej, sięgające poziomu doskonałości. Przewodził w tej dziedzinie p. Cemach jako Edom w „Śnie Jakóba”. P. Goldin jako Basmat przypominała śmielsze i dalej idące kreacje „słowo-plastyczne” Buczyńskiej. Ruch groteskowy nie znalazł wśród aktorów Habimy twórcy tej miary, co Bracka.

Budowniczo sceny przenosili w świat teatru idee nowego malarstwa, przyczem ze szczególnem powodzeniem realizowali formy kubizmu i konstruktywizmu, dowodząc najbardziej naocznie, bo teatralnie, głębokiej żywotności nowej sztuki.

*) „Dzięsiąta Muza” str. 99.

SKŁADANIE UKOŃCZONO 28 maja 1926.

ZWROTNICA:

Nr. 1 — 1.50 zł. | Nr. 4 — 2.00 zł.

„ 2 — 2.00 „ | „ 5 — 3.00 „

„ 3 — wyczerpany | „ 6 — 3.50 „

Nr. 7 — 0.50 zł.

„DER STURM“

RED. HERWARTH WALDEN

BERLIN W 9, Postdamerstrasse 134 a.

PRZY SALONIE WYSTAWOWYM

OTWARTO CZYTELNIĘ

Z PISMAMI ZAGRANICZNYMI

WŚRÓD KTÓRYCH ZNAJDUJE SIĘ TAKŻE
„ZWROTNICA“

SUCHAR

POLECA **CZEKOLADY**

BITTRA

VELMA

..... MILKA

..... VELNUT

CAFOLA

JCHARD

P. II
9

KAWIARNIA CENTRALNA

KRAKÓW, UL. DUNAJEWSKIEGO L. 1.

BOLESŁAW GÓRSKI i Ska

LOKAL OTWARTY OD GODZ. 6 RANO
DO GODZ. 1 W NOCY.

PIERWSZORZĘDNY BAR

GABINETY

TOWARZYSKIE z PIANINEM.

Telef. 1460. _____ WERANDA LETNIA.

„ZIARNO“

POLSKA

WYTWÓRNIA

CHLEBA „ZDROWIE“

I MŁYN WALCOWY

KRAKÓW XXII.

UL. ZABŁOCIE L. 25.

OBUWIE MĘSKIE
Ceny
JEDNOLITE
JAKOŚĆ SPÓWNIENIE SZECHNIE
UZNANA

Pracownia obuwia **MARKO**

W cenie i jakości obuwia jesteśmy jedyni

Specjalizowaliśmy się wyłącznie w wyrobie męskiego obuwia.

Wyrobiamy skóry we własnej garbarni.

Posiadamy najnowsze urządzenia techniczne.

Pracujemy systemem amerykańskim.

Sprzedajemy obuwie bez pośredników, wprost do konsumentów.

Nie importujemy niczego.

Kupujemy wszystkie potrzebne dodatki do obuwia w krajowych fabrykach, aby dać robotnikom innego przemysłu możliwość zarobkowania.

Liczba naszych odbiorców stale wzrasta, gdyż nasze obuwie jest najtrwalsze, najtańsze i najelegantsze.

DO NABYCIA:

Kraków.

- B. Wierzejski, Rynek gł., Linja A - B.
- H. Bałabuszyńska, Szewska 16.
- L. Miszczyński, Podgórze, Lwowska 9.
- „Zespół“, Jagiellońska 2.
- Roman Szczerba, Florjańska 40.
- „Sport“, Grodzka 9.
- „Picadilly“, Karmelicka 9.
- B. Jungerwirt, Krakowska 10.

Lwów.

- Zastępstwo, Legionów 33.
- T. Skrzypek, Pasaż Mikolascha 23.
- Zastępstwo, Piekarska 1 a.
- Zastępstwo, Leona Sapiehy 3.
- F. Schorr, Halicka 1.

Poznań.

- A. Elbanowski, ul. 27 go Grudnia 10.
- J. Sydow, Kramarska 19-20.
- Fr. Zurawski, Głogowska 89.

Toruń.

- J. Konieczny, Szeroka 38.

Łódź.

- „Polski Sfinks“, Piotrowska 31.

Katowice.

- K. Świętochowski, św. Jana 12.
- R. Fröhlich, ul. 3-go Maja 7.

Królewska Huta.

- E. Pytlik, następcza, ul. Wolności 38.
- N. Lichtblau, Sobieskiego 2.

Sosnowiec.

- A. Wrześniewski, Modrzejevska 30.

Bydgoszcz.

- A. Przybyłki, Gdańska 10.
- Fr. Rogoziński i Ska, Jagiellońska 65-67.
- Fr. Wiśniewski, Mostowa 7.

Grudziądz.

- F. Hernes, Wybickiego 18.

Gniezno.

- A. Lipnowski, Bolesława Chrobrego 38.

Kraków-Ludwinów. — Telef. biura: 2095 i 2155, fabr.: 4459. Telegr.: MARKO

MIESIĘCZNIK

WYDZIAŁ
K. Czachowskiego
2014

50 GROSZY

ZWROT

**N
I
C
A**

9

LIPIEC-SIERPIEŃ

1926

KIERUNEK: SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR: T. PEIPER

WYDAWCA: PIĄTKA

ADRES: KRAKÓW, Jagiellońska 5.

KONTO CZEKOWE: WARSZAWA P. K. O. Nr. 152.039.



Władysław
15. VII. 1926

CZŁOWIEK NAD PRZYRODĄ

1. Kult przyrody jest zabytkiem barbarzyństwa. — Muzeum natury.

Człowiek pierwotny, nieuzbrojony w wiedzę padał płacikiem przed piorunem i czcił święte dęby i kamienie. Cywilizacja wypłoszyła bóstwa z natury, a piorun zaprzęgała do pracy. Coś jednak z instynktów barbarzyńcy pozostało w tych wielbicielach przyrody, którzy z uporem wynawców straconej sprawy protestują przeciwko pochodowi zdobywczych form cywilizacji w najdziksze ostępy gór i puszczy. Nic to nie pomoże, i trzeba się pogodzić z myślą, że za kilka czy kilkanaście lat jedyną wspinaczką na Mnich będzie jazda windą elektryczną. Silniejszy człowiek, człowiek, który zbudował windę elektryczną, pokona barbarzyńcę wiszącego na linie.

Cywilizacja przekształca bezładną bryłę natury celowo i wytrwale. Zaborcza stopa człowieka, wszędzie gdziekolwiek stanie, umacnia się wynalazkiem. Człowiek jest tak silny, że w obronę przed własną zaborczością bierze „dziką”, „nieskończoną” przyrodę; stwarza parki narodowe, sztucznie hoduje i ochrania dzikość. Jeśli za parę lat nie pojedziemy na Mnich w windzie elektrycznej, to tylko dlatego, że wejdzie

on do inwentarza utrzymywanego przez cywilizację muzeum natury.

2. Wielbiciel przyrody = człowiek słaby.

Jeśli wszelki kult jest wyrazem braku wiary w siebie, to kult przyrody oznacza kapitulację organizującej woli człowieka przed chaosem wszechrzeczy. Natura jest nierozumną i mechaniczną wytwórną zdarzeń, których nieludzkość opanować może jedynie świadoma wola. W przyrodzie niema miejsca do wypoczynku nietwórczej kontemplacji. Przyroda może być albo sługą kultury, wznoszonej przez człowieka, albo bóstwem pozerającym człowieka. Człowiek który w przyrodzie widzi ideał estetyczny, religijny czy moralny, rezygnuje tem samem z własnej twórczości artystycznej, religijnej czy moralnej. Ucieczka na łono łąki jest dezercją z uporządkowanego bruku.

Kult przyrody w formie, w której przetrwał dotychczas u maruderów kultury, wprowadził romantyzm, prąd który był hodowlą słabości. Odwrót od romantyzmu i jego ideowych przedłużeń, rozbrat z poezją kontemplacji nieskończoności oparł stosunek człowieka do natury na za-

sadzie tworzącej mocy. Zmieniają się kategorie estetyki kontemplacji. Piękniem jest to, co mogę.

3. Kult przyrody wyrzala pierzyna mieszcucha na letnisku. Estetyka producenta przyrody.

„Miłość do natury“ jest odkryciem mieszcucha na letnisku. Mieszcuch, otłuszczony zyskami, nawykły do upatrywania we własnej wygodzie kryterjum wszelkich wartości, wyjeżdża na wywczasy wiejskie. Widok wzgórz strumyków lasów pożerał jak powietrze górskie; smak podniebienia utożsamiał ze smakiem estetycznym. Nietwórczy, konsumpcyjny stosunek do otoczenia był łożyskiem tego kierunku który zachwycił sztukę lasami i górami natury.

Rolnikowi czynnie kształtującemu oblicze przyrody, obcem jest takie pojmowanie piękna warsztatu swojej pracy. Wartościowanie estetyczne producenta przyrody opiera się na zasadzie celowości pracy. Rola jest piękna wtedy, kiedy można ją dobrze zaościć i zasieć, słońce jest najpiękniejsze wtedy, kiedy wschodzi kapusta.

4. Przyroda postarzała się i zbrzydła.

Ani jeden argument estetyczny nie popiera postulatów wprowadzania starej przyrody w świat sztuki, a wiele przemawia przeciw temu żądaniu.

Niema takiego krajobrazu, któryby odpowiadał prawom obrazu. Artysta który z pietyzmu dla „piękna przyrody“ nie podporządkowuje elementów pejzażu wyższej harmonii plastycznej, zdradza swoją słabość. Skoro przyroda nie jest kluczem doskonałości, pocóż polecać ją jako szczególnie uprzywilejowany, tajemniczy szyfr

artystyczny?

Przyroda wprowadzona do poezji polskiej przed stu laty, rozwlekana przez powieściopisarzy, pieszczona przez poetów, straciła swe wdzięki naturalne, postarzała się i zbrzydła. Pociąg do niej czuć mogą jedynie starszokowie.

Nową przyrodę urodzi zapłodniona wysiłkiem nowa poezja.

5. Góra jest piękna dlatego, że ją mogę stworzyć.

Nowa poezja przyswajająca sobie prawa i środki współczesnej pracy, tworzy nowe normy estetyki produkcji i wysiłku. Zmienia się burżuazyjne, wyłącznie spożywcze pojmowanie piękna przyrody. Natura nie dlatego jest „dojną krową“, że daje bez troski mleko, ale dlatego, że jesteśmy dość silni, aby tę krowę wydoić.

Góra była dawniej piękna dlatego, że zadarłszy do nieba oczy, miałem złudzenie, iż jestem wyższy o jej szczyt. Góra jest teraz piękna dlatego, że mogę ją zdobyć, jeśli jestem turystą; że mogę ją przebiec tunelem, jeśli jestem inżynierem; że mogę na niej zarobić, jeśli jestem właścicielem schroniska; że mam świadomość tej jej roli twórczej w stosunku do turysty, inżyniera, hotelarza... i że na świadomości tej mogę oprzeć budowę poematu, jeśli jestem poetą.

Lecz piękniejszym od góry jest aeroplan, który wynosi lotnika ponad najwyższe szczyty gór, w którym spiralami znaczącymi ślady marzeń mózgu i spełnień woli szybuje ponad przyrodą człowiek.

JULIAN PRZYBOŚ

Z W R O T N I C A

Nr. 1	_____	1:50
„ 2	_____ 2:00	
„ 3	_____	
„ 4	_____	2:00
„ 5	_____ 3:00	
„ 6	_____	3:50
„ 7	_____ 0:50	
„ 8	_____	0:50

DZIAŁA I DZIEŁA

Działo karmią stałą i prochem. Oko jego spoczywa na odległej ofierze, zanim szarpnięte wołą żołnierza, ściągnięte przez elastyczny muskuł kompresora — uрони pocisk. Ten latający pies ujadając opada brzuchatą linją między spokojnych, bezwinnych, często nawet drzemających i nurza działka w jela, rozpala się i topi w czerwony sos.

Dzieło rośnie wysiłkiem. Jak lokomotywę montują je długo i z namysłem, szukając naprzód rudy w spiżarni dalekich gór. Ruda musi ulec zębom ognia, poczem tężeje w uściskach walców jużto blachą, jużto dźwignią lub walcem. Łącząc części w przewidziane stosunki otrzymujemy parowóz. A więc pod wielkim tułowiem z przodu ramiona poruszające rękami 6 par obrotnych stóp. Z chwilą kiedy parowóz pożywi się węglem a płuca wezdmą mu parą, gdy ścięgną tłoku i kół natrzemy oliwą, staje żywy i biegnie w celową i nigdy nie chybioną pracę. Topiąc rudę wiemy już, że przeniesie ona nas z Królewskiej Huty do Warszawy: że powstanie dzieło. Dzieło jest to zatem produkt usilnej i starannej pracy, to rezultat naszego mozółu, jaki oferujemy jednolitej i słuszności obiecującej idei.

Aby strzelać trzeba znaleźć nabój. Rozkręćmy ten nabój! Widzi Pan, Panie Czytelniku! Tę szklanekę piwa, którą zaoszczędziliśmy onegdaj — przelano na ołów, miedź którą

zarobił szynkarz na wypitej — wypalono na stal, pot przelany przez robotników — zamieniono w aluminium, a pył wdechany w kopalniach na proch. Tak, to skład naboju, który parę dni temu takich jak my zmieniał na mięso, a naszą mozolną pracę w stos rumowiska. Naszym kosztem strzelano w nas. Nami w nas.

Musimy sobie zastrzedz głos, w chwili — gdy zdejmują nam głowę z ramion lub bagnietem wytrącają pióro z ręki. Zużywając bowiem cały nasz nakład energii na budowę nowych estetycznych wartości, troszczyć się musimy o ochronę dzieła, które tworzymy. Można by nawet dać je politykom za przykład. Otóż nowi poeci co pewien czas tworzą państwo! Ile trudu w znużeniu pokonywaniu zwałów słów, w posłuszeństwie myśli, w administracji częściami utworu. Ile razy przejdzie słowo przez wagę zanim raz przejdzie przez tłok.

Nie należy rozumieć tego przykładu, bynajmniej, jako chęci przekraczania linii boiska politycznego; byłoby to błędem nie do darowania, gdyby poeta wytyczał drogi polityce, jak to źle robiło tylu naszych poprzedników. Nie mniejszym błędem byłoby wytaczanie kulomiotu słów przeciw osobom, przeciw figurom, należy zaskarżyć metodę i stwierdzić:

Dowolność w traktowaniu zagadnień polityki i brak świadomości i konsekwentnej budowy dziejów odbija się najsilniej na rozkwicie sztuk. Dziejów zaś i wielkości państwa nie buduje się batem, bagnietem i działem, lecz przemysłem, handlem, kulturą i sztuką: — dziełem.

Czyż żądam byś Pan, Panie Czytelniku, przyznał mi słuszność? A przecież wiemy, że Pan tak myśli jak ja, a z Panem Pańska żona i przyjaciółka, przyjaciel i wróg: „Niech przestaną nas zajmować polityką, niech wezmą ją wyłącznie w swe dłonie; niech pamiętają, że nasze ręce nużą się głosowaniem. Niech zaczynają politykę państwa podobnie, jak piekarz chleb, murarz zaprawę, my obraz lub wiersz“.

Ale pełnomocnictwa należy zamknąć drugim bezwzględny warunkiem. Precz z działem! Nie wolno wymagać byśmy zapracowaną miedzią i srebrem napychali lufy dział. Nie wolno tych luź kierować na nas. Wykreślić z metody tę starą broń, tych stalowych żarłoków, których utrzymujemy własną pracą i karmimy własnym mięsem. Niechże się państwo zamiast dział uzbroi w dzieła.

EDWARD DUTKIEWICZ

GWOŹDZIE

Nad ranem o godzinach szeptami usłanych
palmami spojrzeń wyruszały w drogę.

Lśniącą niedzielą gwoździ w afiszach stubramnych
płynąc, słowami dymilem jak ogień.

Jestem dziś chory i ktoś mi w siatkówki
wbija dwa krągłe gwoździe jak latarnie.

Jestem lekarzem oczu spóźnionych i krótkich
lecz nie wiem jak słowa białe zamienić na czarne.

Tak chwiać się musi okręt zmięzchu wstydem obłany
jak wbity w mózg mój gwóźdź, którego wyjąć nie mogę.

Przyjdiesz dojrzały jak jesień, donośny jak organy,
bataljon sypek palców rozwiniętych łukiem w orgję.

Gwoździami zeszył rzeszę, chwiejące się jak różgi,
blady jak Dante pierś czyjaś ogarnie.

Kapitan westchnień mdlejących i długich
gwoździe przemieniam na armje.

JALU KUREK

OBRAZ

Na ciekłym pionie serca skandują wieczorem żaby
umarłe, na pamięć polykane po nocach lłjady.

Księżyc jest tak wielki, że się nie może zmieścić przez okno.
Gwiazdy są smutne i wyją jak psy, bo muszą na deszczu moknąć.

Po rozpachnionych domkach — ogrodach tratuje noc ulewna.
Pociągom wystają z kieszeni chusteczki ciepłych pożegnań.

Małgorzata co poniedziałek patrzy ze zamkniętych okien
na bolesne jarmarki zeszywniałym wzrokiem.

Przez skronie przepływają jej z cicha płaczące łabędzie.
W jakim znowu potoku dzisiaj perły łowić będzie?

Nie zobaczy jaskółek naszych serc w żadnej Europie.
W żadnej książce naszych cudnych romansów nie skapie.

W potokach dobrych nadziei można płynąć perłami jak zdaniem.
Siądź. Jakie perły? Czyje słodkie ukrzyżowanie?

JALU KUREK

SŁOWA

Wieczór —
pochylony nad pustą tęsknotą kołowrotków
brylantem latarni drzy, jak kółeczkami ostróg.

Latarnie są, jak słowa, — pełne soli.
Ziemia jest jak latarnia — Ziemia jak głowa boli.

Na łodziach żółdzi łabędzie — anielskimi skrzydłami po-
jak jajo dziupli dzieciół, rozbijają łódź — dziaśła. [trząsą —

Wtedy triumfalne famfary zagrają motory kłów.
Pompatyczny krok: — to kroczą — wielbłądy i słonie słów.

JERZY KRECZMAR

POWIEŚĆ FILMOWA

(FRAGMENT III)

Rozpoczęły się dni nowych wzruszeń i nieznanych
wzlotów. Gdy warkot śmigła ubija powietrze w poezję,
a mroźny chłód ścina krew w żyłach skrzepem przerażenia —
odbywa się wtedy światy nowe, których realność
jest przemijającą wprawdzie, ale niemniej istotną.

DUŻO CZASU ZA JEŁO ZAPOZNANIE SIĘ Z MOTOREM.

Szaro białe przekroje i rzutowania na płaszczyźnie należą
do rzeczy przekonywujących, ale także trudnych. A widok
motoru kojarzy się z obrazem zinduwijalizowanej wsi: z ko-
listą linią poruszających się windownic i nerwowym ruchem
elektryzującego tłoku lokomobilii.

Poruszanie się metalowej mątwy podnoszącej setki gro-
zących ramion:

Czteroskokowe ruchy tłoków cylindra. Błyskanie isker
cewki Ruhnekorffa. Przewiercone oczodoły radjatora. Obracanie się tarcz i przekładni. Wir koła rozpędowego.

Zdemaskowane życie silnika.

Na mózg opadają miękko nazwy: Rep, Autrinette, Gnome,
Renault, Farcot, Wright. To nie reklamy mało znanych fa-
bryk — to tryskające życiem litery układające się w myśli
lotnika w arytmetyczny postęp historii.

**PO 6 TYGODNIACH UKOŃCZONO TEORETYCZNA
NAUKĘ.**

Uczniowie szkoły chodzili weseli i uśmiechnięci ciesząc
się nadzieją blizkich lotów.

WIECZÓR POPRZEDZAJĄCY PIERWSZY LOT.

Niebo podmalowało sobie sine powieki wilgotną czernią
chmurnej nocy. Nje było już miejsca na papierową białość
gwiazd i teatralne światło księżycza.

Zygmunt idzie lunatycznym krokiem do dużego drewnia-
nego budynku. Powoli otwiera drzwi i wchodzi do wysoko
poprowadzonego wnętrza.

(To nie kościół, ale hangar. Niemniej jednak można i tu
oszałamiać się wzbierającą egzaltacją własnych uczuć).

Na środku rozpiera się dziwaczny kształt aparatu. Zy-
gmunt podchodzi bliżej. Ekstazyzna kontemplacja nadaje
rysom twardość posągu, a oczom matowość myślenia o rze-
czach przyszłych. Długa chwila fetyszystycznego kultu.

Dopiero bliskość i ogrom zmieniają ekstazę w uczucia
bardziej skomplikowane:

Szarość duraluminium nęci pieczętliwym polyskiem,
wabi srebną nagością syreny. Pragnienie wyciągnięcia rąk.
Zwarcia palców. Miękkiego dotyku metalowej skóry.

Chłód nie zawsze otrzeźwia. Czasem podnieca drętwo
pęczniącą zmysłowość. Tak było w wigilję pierwszego lotu
Zygmunta.

RANO.

Zimno, mimo iż świeci słońce.

Skórzany Zygmunt w okularach — obchodzi samolot.
Badanie lin i prętów. Oglądanie śrub i sworzni. Ostatni rzut
oka na aparat i spojrzenie w blade chmurzącą się przestrzeń.
Powolne wdrapywanie się na samolot. Przypięcie pasa. Próba
silnika. Przyciągnięcie steru poziomego. Chwila automobilo-
wej jazdy po lotnisku. Odbicie się w górę od ziemi, jak
wzlot narciarza od odskoczni. Wznoszenie się. Nastawianie
zwierzchnika i statecznika. Naciskanie pedału steru kierunko-
wego. Niepotrzebne śledzenie przelewającej się niebieskości
pochylomierza i czarnej wskazówki tachometru.

PONAD CHMURAMI.

Świeci górskie, jasne słońce, które zmienia aparat w la-
tające zwierciadło odbitego światła.

(Świat jest chwiejącą się sakwą niezwykłości, która wy-
sypuje przy wstrząśnieniu metafizyczne pragnienia. Lot samo-
lotem może się zaś równać 5 tysiącom metrów bliżej Boga.
Zwłaszcza przy dobrej pogodzie. Tak).

PIERWSZY LOT ODBYŁ SIĘ POMYŚLNIE.

Po wylądowaniu zasnął Zygmunt zdrowym snem znużonego fizycznie człowieka.

DŁUGIE SAMOTNE LOTY.

Zimna i ostra przestrzeń drapie twarz szczotką lodową. Oddech ścina się w pełnych piersiach.

W dole odsłaniają się w locie krajobrazy, jak strony albumu ze znaczkami pocztowymi. Cieszą wzrok zielono-czarne makaty równin. Z ciemnymi plamami lasów. Z jaśniejszymi czworokątami zaoranych pól i barwnymi kwadratami budynków.

Bój o panowanie nad powietrzem naprężył nerwy skurczem wzruszenia i zapalu.

Dumne władanie przestrzeni i lot równają się nieznaney dotychczas rozkoszy przeżywania podwójnego. Silnego. Intensywnego. Pięknego. Przeżywanie życia i śmierci w grozących zaciśnięciem szczękach niebezpieczeństwa. Odczuwanie czasu i przestrzeni w szumiącym napływie krwi do uszu.

GDY ODDZIAŁ LOTNICZY UKOŃCZYŁ PRZESZKOLENIE PRZEZNACZONO GO NA FRONT.

Wtedy wszyscy piszą listy i z bolesnym skurczem serca włóczą się po kątach.

SEN.

Jazda samolotem. Przestrzeń wyciąga się w fioletowo-niebieską siność. Zresztą jest mgła. Mgła, która opada w skłębiony miał mało przezroczystego oparu. We mgle uporczywie towarzysząca zielona postać z bladą upudrowaną głową. (Coś jak reklama Erdalu). Zielony towarzysz nabiera coraz to bardziej wyrazistych rysów. Teraz już nie leci za nim w powietrzu, ale siada obok na aparacie. Przechyla się pragnąc złożyć pocałunek na ustach Zygmunta.

Zygmunt przeciera oczy wytrzeźwione światłem ranka.

NAZAJUTRZ.

Wzbiła się w powietrze błyszcząca eskadra. Matowieje, maleje, niknie.

Zygmunt przyciągnął do siebie dźwignię steru poziomego. Aparat zaczyna się wznosić stromo w górę. Sledzenie tachometru i wysokościomierza. Napływ krwi do skroni. Rozkwitające, rosnące, zalewające pragnienie rekordu.

JESZCZE WYŻEJ.

Aparat wznosi się ciągle w górę.

Szermierka błyszczącej śmigły z promieniami słońca. Spojrzenie w zbliżającą się kulę światła, która hipnotyzuje swą skondenzowaną jasnością. W słońce. Słońce, które zresztą dzisiaj nie jest wcale przybite do jednego miejsca na niebie. Bo oto teraz się porusza i toczy, jak football po granatowo-niebieskim boisku.

Wysokościomierz wskazuje:

4000.

Elektryczny match dwu granic horyzontu.

W armaturze — czarna wskazówka:

4500.

Przez skórzano-szklaną powłokę nie widać uczuć. Pilot może być naprawdę zagadką. Tylko pochylenie ciała naprzód, a głowy w górę...

Wysokościomierz:

5000.

Promieniujący football przelatuje przez bramkę. Goal.

Kropki krwi na ustach, pod nosem, w uszach i pod oczyma.

JESZCZE WYŻEJ.

Aparat wznosi się.

5500.

Świecący football nagle podbity wybiega poza boisko. W przestrzeń. Opada z wzrastającym przyspieszeniem na wznoszący się samolot.

Skórzane ręce wyciągają się w oczekiwaniu. Szytwny tułów przegina się na spotkanie. Oczy przestają być czujnymi

oczyma pilota. Obezwładniła je realność przysłaniającej wszystko zjawy.

Zwrot aparatu śmigą w dół.

MOTOR NIE DZIAŁA.

Spadanie.

Człowiek przez okulary widzi tylko oddalające się słońce.

TRZY DNI POTEM.

W szpitalu. Rozpływająca się białość cyfry: 37.

JAN BRZEKOWSKI

O ROZUMIENIU

W poprzednim moim artykule (Nr. 8 Zwrotnicy „O zrozumiałości i niezrozumiałości”) starałem się być możliwie ścisłym i zwięzłym. Troška o ścisłość spowodowała, że t. zw. „logicznemu” rozumieniu poświęciłem zbyt wiele uwagi. Zwięzłość zaś nie uwydatniła moich myśli z dostateczną jasnością. Spieszę więc z nowym artykułem, który — w sposób jaśniejszy — ujmuje poruszony temat.

T. zw. asocjacja psychologiczna jest jednym z charakterystycznych typów następstwa wyobrażeń. Stałość korelatów jakiegoś zjawiska wytwarza z biegiem czasu trwałe związki wyobrażeń w granicach tego typu. Rozumienie empiryczne jest równoznaczne z przyzwyczajeniem do tych trwałych związków.

Rozumienie racjonalistyczne polega na 1) logicznym następstwie wyobrażeń, 2) na każdorazowo określonym kierunku tego następstwa. Logicznym następstwem nazywam każde zjawisko wyobrazeniowe dające się sprowadzić do schematu t. zw. praw i kanonów logiki. Dla określenia kierunku następstwa logicznego należy zauważyć: że pewna ilość syllogizmów danych w zjawisku, które mamy zrozumieć jest warunkiem koniecznym rozumienia lecz jeszcze nie wystarczającym. Trzeba dopiero te syllogizmy odpowiednio uporządkować, wtłoczyć w ramy pewnej konstrukcji; podporządkować jakiemuś celowi w samym akcie myślenia — do którego wszystkie zdążają. Dopiero uchwycenie tej „myśli przewodniej”, tej „zasady doboru przesłanek”, pozwala rozumieć. Następstwo logiczne jest obok następstwa skojarzeniowego drugim zasadniczym i umysłowi a priori danym typem (mechanizmem) następstwa wyobrażeń.

Wyrazy cielesne naszych stanów (ruchy całego organizmu, mimika i t. d.) nie są zrozumiałe racjonalistycznie. Mogą jednak być zrozumiałe empirycznie. Natomiast wyrazy psychiczne naszych stanów (następstwo wyobrażeń wedle dwu wspomnianych typów) mogą być zrozumiałe i racjonalistycznie i empirycznie. Jako wyrazy naszych stanów występują wyobrażenia uporządkowane wedle tych dwu typów w różnym wzajemnym stosunku. Doświadczenie wykazuje istnienie czysto asocjacyjnego wyrazu wyobrazeniowego pewnych stanów. Natomiast kwestjonuje istnienie stanów o wyrazie bezwzględnie i tylko logicznym. Ale stosunek tych dwu typów jest zarazem miarą możliwości rozumienia racjonalistycznego i empirycznego. Każdy twór ducha ludzkiego jako wyobrazeniowy wyraz jakiegoś stanu może być w jeden z powyższych sposobów zrozumiały. Nie może być jednak zrozumiały racjonalistycznie o ile nie spełnia podanej definicji. A ściśle rzecz biorąc nie spełnia jej prawie nigdy. Nie może też być zrozumiały empirycznie jeśli wykracza poza granice doświadczenia. A wybiegał poza nie zbyt często zwłaszcza jeśli był dziełem sztuki, nie tracąc nic ze swojej wartości. Stąd wniosek: że żadne z powyższych rozumień nie może być miernikiem wartości artystycznych.

Pozatem: tak bieg rozumowania jak i asocjacji przelewa się nie od dziś poza ramy przyzwyczajenia powodując zarzuty niezrozumiałości. Przykładów dostarczają i nauka i sztuka. W jednym i drugim wypadku zachodzi trudność przełamania szablonu. Zniszczenie tego szablonu stało się koniecznością.

ZENON DROHOCKI

NOWA KARYKATURA



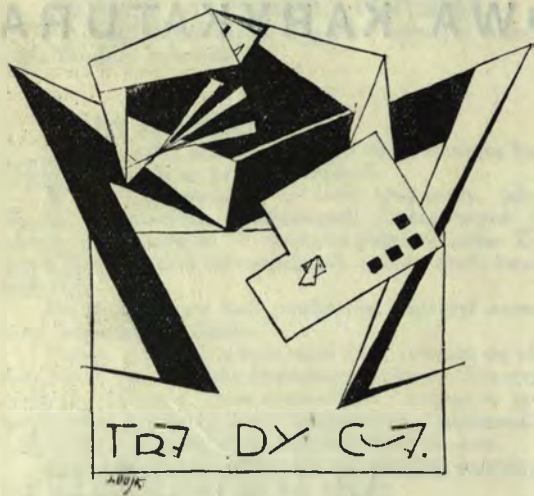
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI: „POETA TRESUJĄCY PSA”



MARC CHAGALL: „ON I ONA”



GEORG GROSZ: „GŁOWA GERMAŃSKA”



JÓZEF DOSKOWSKI: „TRADYCJA“



M. COVARRUBIAS: „MIŁOŚĆ APASZOWSKA“



FRANS MASEREEL: „AFERZYŚCI“ („Mostra N.-Yorku“)

POPRAZ KINO IRZYKOWSKIEGO

Irzykowski mówi: „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materją“.

Ta definicja jest głęboka, nowoczesna i płodna.

Jest głęboka, bo sięgając popod pierwiastek ruchu, uważany dotąd powszechnie za istotę kina, łapie istotę istoty. Wyprowadzając ruch kinowy ze źródła które leży poza nim, ogranicza wreszcie władzę totumfackiego słowa. Określenie ruchu i mimiki przez rolę jaką odgrywają w obcowaniu człowieka z materją, uzupełnione później zachwycającym wywodem o tautologizmie mimiki, są majstersztykami myśli, obok których światowa literatura kinowa mogłaby umieścić niewiele ze swych arcydzieł. Definicję pogłębia szczęśliwe wprowadzenie pojęcia widzialności, które (przy innym układzie książki) mogłoby objąć sobą nie tylko to wszystko co w widoku ekranowym jest t. zw. formą, ale i wszystkie sprawy związane z techniką kinematografii, zdobywając w ten sposób dla koncepcji Irzykowskiego pełnię, nieosiągniętą dotąd przez żadne inne określenie kina.

Powoli zbliżał się autor do swej idei. Dochodził do niej etapami. Jeden z pierwszych etapów zakończył się zsumowaniem doświadczeń zebranych na filmach Wegenera, a śledzących naturę kina od strony pytania: jak pokazać niewidzialność? Droga od aprobowania filmów wegenerowskich do ostatecznej definicji nie jest jasna. Zatampowano tam jakąś lukę. Nie badam co ona ukrywa, bo raduje mnie nowoczesność, młoda nowoczesność ostatniego etapu. Nie jeden spór musiałem toczyć dokoła „Zwrotnicy“ o materję i o jedną z najpiękniejszych jej odmian, o ciało ludzkie, aż tu nagle przysła „X-ta Muza“ i spowiedzą lakomej wrażliwości, prowadzoną na mocnej linii logiki, daje apologię obojga. Nie było z kim walczyć o znaczenie idei że forma jest także treścią, aż tu nagle ukazują się „X-ta Muza“ i przynosi nam takie zdanie: „Zaznaczam że owego zrostu nie można tak bez ogródki nazwać harmonią treści i formy, która była niegdyś ideałem scholastycznej estetyki. Oba momenty, o które tu chodzi dotyczą właściwie treści...“ Zbliżenia sięgają dalej, obejmując śmiało cały front nowacji kinowej. Z żywym zainteresowaniem i widoczną życzliwością mówi nasz myśliciel o nowych możliwościach kina, daje próby wielostronnego ich uzasadnienia, a nawet wyzywa i zachęca: „Oto terra ignota — opanujcie kapital i spróbujcie!“ Z pośród rówieśników Irzykowskiego równie serdecznie zbliżył się do nas tylko Zeromski, kiedy to w „Przedwiośniu“ podniósł wyznalezek do poziomu rewolucji^{*)}. Już Baczyński w swem studjum o Irzykowskim zauważa, że żywiołowa wrażliwość tego pisarza na wszelką myśl twórczą stwarza podstawę porozumienia między nim a nowymi kierunkami artystycznymi, Uwaga ta, napisana przed ukazaniem się „X-tej Muzy“, raduje nas po jej ukazaniu się uśmiechami spełnionej wróżby.

W drodze ku ziemiom nieznany definicja Irzykowskiego zapomniała o brzmieniu swego paszportu. Bo skoro „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materją“, to znaczy że nie może zawierać materji bez człowieka, a w takim razie nie może zawierać takich widowisk ekranowych jak „ruchoma arabeska“ której broni autor, jak „świat brył automatycznych“ przepowiadany przezemnie („Zwrotnica“ Nr. 5, strona 149) jak „film rzeczy“ zrealizowany już przez Fernanda Légera. Może definicja Irzykowskiego powinna brzmieć: „Dramat kinowy jest widzialnością obcowania człowieka z mate-

rią“. **D r a m a t!** W tem brzmieniu ujmuje ona istotę dotychczasowego kina, pozostawiając poza swym obwodem dla dalszych dociekań Irzykowskiego te tereny nieznanych ziem, na których majaczej ekran bez człowieka. Nieprawidłowość paszportowa definicji Irzykowskiej nie jest przypadkiem, lecz pochodzi z zaskórznego źródła z którego wycieka kilka innych wad jego książki. Mści się tu grzech niezdecydowanego stanowiska wobec zagadnień artystycznych które przetrząsa obecnie kilku polskich nowatorów z większym bohaterstwem myśli i z większą ofiarnością życia niż to się wydaje gapiom i krakowskim dziennikarzom. Wobec nowych spraw sztuki zajął Irzykowski stanowisko niegodne swego potężnego umysłu. Powiem poprostu: Irzykowski ich nie prze-myślał. Stąd to pochodzi m. in. kilka książkowych wad „X-tej Muzy“.

Jednakże nie jestem krytykiem i nie zajmuję się książką Irzykowskiego jako książką. Chodzi mi o jej ideę centralną, a idea ta obok wymiaru głębi i bieguną nowoczesności posiada jeszcze jedną zaletę: jest płodna. Wandurski określił książkę Irzykowskiego nazwą kompandjum. Jestto jedna z wielu krzywd jaką wyrządzono w Polsce jednemu z najciekawszych jej synów. Definicja Irzykowskiego nie jest bynajmniej beznamietną klasyfikacją zjawisk kinowych, lecz jestto definicja czynna i interweniująca. Wnioski które z niej wynikają nie są jedynie logicznym wypróżnianiem jej zawartości, lecz samorodnymi tworam które powołała do życia oryginalna wrażliwość, a jasna myśl porządkowała i przedłużała w drogowskazowe strzałki, przyczem — jak na Irzykowskiego przystało — przy strzałkach tak często dają się słyszeć strzały.

Niech to nikogo nie dziwi że mówię o płodności definicji, która — mogłoby się zdawać — z natury swej funkcji logicznej nie może zawierać nic innego jak tylko to co rzeczywistość już nam daje. Nowe definicje estetyczne mówią nie tylko „jest“, lecz także „powinno być“, a mocno postawiona definicja w niejednej dziedzinie sztuki stwarzała przełom. Ujęcie Irzykowskiego okazuje swą płodność już w tem, że wyraźnym swym konturem stokroć jaskrawiej, niż ruchowe określenie kina, odgranicza dramat kinowy nie tylko od dramatu scenicznego, lecz także od pantominy i tańca, a temsamem znacznie skuteczniej zmiata z ekranu wszystkie inno-rodne składniki. Już to jest pierwszorzędną zdobyczą praktyczną. Jednakże całą moc zapładniającą odsłoniła ta definicja temu, kto potrafi nie tylko zrozumieć ją ale i ujrzeć. Trzeba zmrzyżyć oczy i pozwolić wyobraźni snuć pasma widzeń rozdających się z tych trzech słów: „obcowanie człowieka z materją“. Potem wystarczy widzenia te uformować w myśl wskazań „X-tej Muzy“, a powstanie nowy typ dramatu kinowego, którego zarodki dadzą się wprawdzie odnaleźć w dotychczasowej produkcji kinowej, ale który jako całość, jako intencja, jako kierunek, mógłby siać się drogą do polskich zdobyczy kinowych. Bo nie sukmany i nie kontusze stworzą polskie kino, lecz nowe, w Polsce po raz pierwszy ujrane widzenia ekranowe, i nowe, tu znalezione sposoby ich ujmowania. Pierwszym etapem w drodze do polskiego kina powinno być kino Irzykowskiego.

TADEUSZ PEIPER

P. S. Artykuł powyższy, napisany bardzo dawno, nie uwzględni nowego faktu: wpływów książki Irzykowskiego na zagranicę. Nie jest wykluczone, że z wpływów tych zrodził się częściowo film „Nieludzka“, natomiast nie ulega wątpliwości, że rodzą się z nich pewne punkty widzenia, które coraz częściej spotyka się w zagranicznych omówieniach kinowych, a których nie spotykało się przed książką Irzykowskiego. Sekcja przekładów, utworzona w łonie Polskiego Klubu Literackiego, powinna zwrócić uwagę na eksportacyjne walory autora „Pałuby“.

^{*)} W „Róży“ wynalazek nie jest bynajmniej tem, czem jest w „Przedwiośniu“. Tam: jednorazowy środek techniczny, służący do wykonania pewnej określonej pracy. Tu: droga do przebudowy społeczeństw. „Szklane domy“ są poetycką ilustracją społecznych możliwości jakie mieści w sobie wynalazek. Są one może także echem krytyki której poddaliśmy „Snobizm i postępek“ (Zwrotnica nr. 5). Pisaliśmy wtedy: „Niech nasi budowniczo wie budują z najnowszego materiału i niech starają się z materiału tego wyczytać nowe prawa budowy; niech nasi chemicy myślą nad tworzeniem nowych materiałów; niech nasi technicy myślą nad wynalezieniem nowych przyrządów...“.

„CHAMUŁY POEZJI“

piętnowały kilka konkretnych faktów poetyckich w imię idei, która przekraczając ich zakres, nabiera cech ogólnych i staje się jednym z najbardziej zasadniczych postulatów chwili. Poza trywialnym uprawianiem ludowości, poza ujmowaniem Ewangelii z punktu widzenia parobczaka wiejskiego lub srośnego marchocha, poza eksploatowaniem hasel ideologicznych, poza jawnością próżni poetyckiej atak mój chciał osiągnąć tych, którzy dla tych czy innych celów uważają za stosowne skierowywać kulturę ku dołowi, zamiast stawiać jej coraz wyższe cele i realizować je coraz doskonalszymi środkami.

Już sama ważność tej idei woła o odważny głos. Głos ten musiał przyjąć formy oburzenia w atmosferze nieprawdopodobnie jednomyślnego obludy. Nie można naszej krytyce przypisać tak małego znanstwa literackiego, ażeby entuzjastyczne artykuły poświęcone ostatniej książce Kasprowicza, wolno było uznać za szczere. Nie można sobie wyobrazić, ażeby wyzyskiwacze pseudoreligijnych pierwiastków poezji Zegadłowicza nie zdawali sobie sprawy, że prostacki duch tej poezji obniża istotę wartości religijnych. Obluda ta sięga tak daleko, że n. p. „Myśl Narodowa“ oszukuje swych czytelników, przekraczając w sposób perfidny intencje mojego artykułu.

Aktem oburzenia był mój artykuł. Jestem przekonany, że najlepsze umysły oburzenie moje podzielają. Artykuł, którym bez ogródek piętnuje się chamstwo, chamskim zawsze wyda — się chamom. Lecz o tych nie chodzi.

JULJAN PRZYBOS

SUKCES WITKIEWICZA W STRESZCZENIU „KURJERA PORANNEGO“.

W miesiącu maju, tuż po krwawych wypadkach warszawskich miała miejsce w „Teatrze Małym“ premiera „Warjata i Zakonnicy“ i „Nowego Wyzwolenia“. Kiedy otrzymaliśmy wiadomości o przebiegu premiery, nasz zeszyt czerwony był już złożony, z całomiesięcznym więc opóźnieniem notujemy fakt wielkiego teatralnego sukcesu Witkiewicza.

„Kurjer Poranny“ pisze:

W cieniu wielkich emocyj politycznych dni ostatnich zaszedł fakt, który w bardziej sprzyjających dla literatury warunkach stałby się doniosłym i burzliwym wydarzeniem naszego życia literackiego. Ze sposobu, w jaki większość krytyki przyjęła premierę w Teatrze Małym, trudno się oprzeć wrażeniu, że „proskrybowany“ jeszcze przed miesiącem Stanisław Ignacy Witkiewicz wysunął się jednym zamachem na czoło naszej współczesnej dramaturgii. Takim tonem dawno, bardzo dawno nie pisano o żadnym autorze, nawet wśród najtęższych. Pisma, żyjące z sobą w najsakrajniejszym antagonizmie, tu spotykają się w radosnym powitaniu nowego wielkiego talentu.

Z cytatu „Kur. Porannego“ cytujemy:

...tak „Warjat i Zakonnicy“ jak „Nowe Wyzwolenie“ stygmatyzowane są bezaprecyjną genialnością. Ze wszystkich polskich autorów scenicznych dzisiejszych Witkiewicz jest najinteligentniejszy, najodważniejszy, najbardziej tajemniczy, skomplikowany, frapujący i drażniący. (Gazeta Poranna).

...Witkiewicz — to ucieleśnienie żywiołowości, bujnego temperamentu, intelekt, nie poddający się dyscyplinie, burzący przegrody i ehwyłający zjawiska, aby z błyskawiczną szybkością ukazać je w skrócie najbardziej charakterystycznym, odsłaniającym ich znaczenie właściwe. Myśli on i wnioskuję szybciej, niż publiczność: stąd trwające jeszcze nieporozumienie między sceną a widownią. (Nasz Przegląd)

Talent niewątpliwy, bujny, żywiołowy, niepołamowany i nienasycony temperament twórczy, daje w rezultacie wrażenie niejednokrotnie tak silne i oszalałające, że widz nie może się z niego przez dłuższą chwilę otrząsnąć. Moc talentu Witkiewicza sprawiła, że publiczność przeszła granicę, oddzielającą śmiałość od wzności... Z zapartym tehem słucha jego niesamowitych opowieści... (Kurjer Warszawski).

Wystawienie „Wścieklicy“ stało się istotną rewelacją. Najoporniejsi stwierdzili musieli, że zjawia się nowy, niezwykły, na wysokim poziomie intelektualnym stojący talent dramatopisaraki... „Warjat i Zakonnicy“ jest niezawodnym świadectwem wybitnego talentu dramatycznego p. Witkiewicza, pomimo wszelkich zastrzeżeń jakie widz przywykający do normalnych typów dramatycznych stawiać może.“ (Jan Lorentowicz).

GAZETA LITERACKA. UNIWERSALIZM.

Gazeta Literacka obraziła się na nas za stwierdzenie faktu, że przeważna część hasel, zawartych w jej programowych numerach, pochodziła ze Zwrotnicy. Bezpośrednio po tym numerze obrażonym ukazał się numer w którym redakcja jeszcze raz próbuje określić swe dążenia. I cóż? Określa je znowu cudzemi myślami. Lecz tym razem przynajmniej się do tego. Opowiada się za uniwersalizmem J. N. Millera.

„Zaraza w Grenadzie“ nie przedstawia uniwersalizmu w sposób zgodny z ideą ładu. Autor zdaje sobie z tego sprawę i w przedmowie przeczornie ostrzega, że każde ogniwo jego wywodów może wydać się fałszem i niedorzecznością, że staje się dopiero prawdą „w potoku linii wewnętrznego łożyska“. Wprawdzie Miller nie dowiódł że w stosunku do cudzych książek stać go na stanowisko z którego staje się widocznym ten „potok linii wewnętrznego łożyska“, jednakże... Chciałem zakończyć złośliwie; lecz nie; będę rzeczowy.

Więc:

1. Uniwersalizm Millera propaguje walkę z indywidualizmem. W Polsce nieaktualne! Gwałtowna reakcja przeciw indywidualizmowi jest zrozumiała w Niemczech które miały Stirnera i Nietschego, we Francji która miała „Le culte du moi“ Barresa, w Rosji która miała swój indywidualizm anarchistyczny, lecz walczyć z indywidualizmem w Polsce znaczy przynosić na nasz grunt idee zagraniczne których u nas nie oczekuje życie. W dziejach Polski niewolnej, którą mamy tuż za sobą, nie było ani jednego wpływowego aktu indywidualizmu, nie było go ani w literaturze ani w życiu. A dzisiaj? Wystarczy spojrzeć dokoła. Stadowość, szablonowość, konserwatyizm, rutyniarstwo, naśladownictwo. Na wszystkich polach. Społeczna wartość indywidualizmów bohaterskich, różnica między indywidualnością - żywiołem a indywidualnością - tworzeniem, znaczenie prawd indywidualnych które poprzez prawdy dla dwunastu stają się prawdami ogółu, są to sprawy których nie wolno zasypywać. Chcieć u nas zwalczać indywidualizm znaczy chcieć zastrzelić dziurę.

2. Uniwersalizm Millera propaguje społeczność. Wogóle nieaktualne! Uspołecznienie nie wymaga dzisiaj propagandy, bo propagandy nie wymaga fakt. Uspołecznienie wszystkich czynów ludzkich jest dzisiaj faktem. W ogniu wojny poszły z dymem chętki indywidualne, a powojnie ujawniło nieznaną dotąd siłę organicznych spłotów społecznych. Uspołecznienie człowieka jest faktem który nie tylko nie dopuszcza buntu, lecz kształtuje psychikę ludzką w sposób nieodwołalny. Zjawisko to zanotowałem w Zwrotnicy w artykule „Miasto. Masa. Maszyna“. By uniknąć niejasności, cytuję: „Masa zaczyna ukazywać się coraz wyraźniej na pierwszych planach widnokręgu. Staje się coraz silniej odczuwaną przez jednostkę dzięki zależności w jakiej ją otrzymuje i coraz bardziej widzialną dzięki nowym formom swojego występowania. Masa-społeczeństwo i masa-tłum oddziałują coraz silniej na świadomość człowieka“. **O masie-społeczeństwie:** „Jest to najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko co stworzyła natura; złożony i precyzyjny w swoim funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększający ciągle tę zależność, a temsamem spajający coraz silniej jedność całości; wytwarzający ład najkunsztowniejszy jaki można sobie wyobrazić. Przymem: organizm którego budowę i funkcjonowanie wszyscy widzimy i odczuwamy; organizm na który nie patrzymy z zewnątrz, lecz w którym tkwimy; organizm który utrzymuje się nami, naszą osobą i pracą; organizm który tworzymy życiem każdej naszej godziny“. **O wpływach masy-społeczeństwa na psychikę człowieka:** „Organizm społeczny oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instynkt ładu, potem nowy obraz ładu, potem nową ideę ładu. Masa-społeczeństwo narzuci swą budowę sztuce. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem“. (1922, lipiec, Nr. 2 „Zwrotnicy“).

3. Uniwersalizm Millera propaguje miłość człowieka do człowieka. Też nieaktualne! Nieaktualne, bo wieczne. Nieaktualne szczególnie u nas, gdzie przez przeszło sto lat lite-

ratura wypowiedała tę ideę z siłą niespotykaną w literaturze żadnego innego narodu. A przecież żyjemy w okresie historycznym w którym sprawa stosunku człowieka do człowieka przybrała nieznaną dotąd postać. Walki które toczą się dookoła nas, narzucają naszym uczuciom ograniczenia. Kto każe wszystkim kochać, ten pozwala nie kochać nikogo. Więc: Kogo kochać? Jak kochać? To są pytania czasu. W takiej chwili pojawia się Miller z pretensją tworzenia „nowej koncepcji życia polskiego“ i daje nam co? Starą, jak wąż rajski, „tesknotę człowieka do człowieka“.

4. Uniwersalizm Millera propaguje przekroczenie granic życia indywidualnego nie tylko w kierunku człowieka, lecz wogóle w kierunku wszechświata; ogniwami tego procesu mają być według autora: „człowiek, zwierzę, roślina, kamień, ziemia, planeta, słońce, gwiazdy“. Także nieaktualne! Przemawia tu głos dawnych kosmizmów, panteizmów i... pejzażyzmów, które literatura Polski niewolnej wypowiedziała z nieprześcignioną serdecznością. A przecież dzisiaj środek naszych myśli zajmuje człowiek i to co z nim jest najściślej związane. Ten człowiek zmienił się, powinniśmy widzieć go inaczej. Inne są drogi jego uniwersalizacji. Czynnikiem który najszerzej uniwersalizuje duszę teraźniejszego człowieka są nowoczesne twory jego pracy, szczególnie zaś maszyna i wszystkie jej dzieła. Tymczasem wśród ogniw uniwersalizacji, wymienionych przez Millera, znajduje się wszystko, kotelek, kwiatek, kamyczek i gwiazdka w jej trzech odmianach, lecz niema wśród nich rzeczy które są wytworami ręki ludzkiej, więc niema także nowoczesnych produktów człowieka, uniwersalizowanych i uniwersalizujących, a zarazem będących tem, co najbardziej charakteryzuje nasze czasy, co myśłom naszym nadała kształt a woli naszej wyznacza drogę. Z nałogów Millera wynika, że on który tyle opowiada o pracy i pracowaniu, nie mówi nic o tem jakim ma być sam twór pracy. Podczas gdy my w „Zwrotnicy“ badamy W JAKIM KIERUNKU ma iść praca teraźniejszego człowieka, JAKIM ma być PRODUKT jego pracy, Miller sprawę tę całkowicie przeocza. W dwu najważniejszych dziedzinach, w dziedzinie stosunku człowieka do człowieka i w dziedzinie stosunku pracy do jej przedmiotu, książka Millera nie daje żadnej orientacji.

5. W świecie nowej sztuki uniwersalizm Millera przeprowadza rozróżnienie: występuje przeciwko ekspresjonizmowi, futuryzmowi i dadaizmowi, a opowiada się za usiłowaniami artystycznymi przeciwstawiającymi się biernemu bezładowi, anarchicznej swobodzie i dowolności. Stanowisko to podzielałam całkowicie, bo jest ono stanowiskiem, które od pierwszego zeszytu „Zwrotnicy“ (przeważnie przeciwko najbliższemu moim współpracownikom) aż po „Nowe Usta“ propagowałam nieustannie. Zagadkowość, którą kryje w sobie napaść Millera na „Nowe Usta“, nie zmniejsza przyjemności jaką mi sprawia fakt, że mogę zgodzić się z nim w dziedzinie najważniejszych dla mnie postulatów artystycznych.

TADEUSZ PEIPER

„DER STURM“ (nr. 3)

poświęcony jest całkowicie nowym poszukiwaniom teatralnym. Wśród ilustracji znajdują się reprodukcje projektów F. Krassowskiego z jego książki p. t. „Scena Narastająca“.

L. S. SCHILLER,

kierownik Teatru Bogusławskiego wystosował do zarządu związku artystów scen polskich list otwarty z którego cytujemy: „Dziękując uprzejmie za zaproszenie mnie do delegacji na międzynarodową konferencję artystów scenicznych, mającą się odbyć z końcem czerwca b. r. w Berlinie, oświadczam, iż z zaszczytnej tej propozycji z żalem zmuszony jestem zrezygnować. Wszelkie objawy nowej twórczości teatralnej, której międzynarodowa konferencja szczególnie chce poświęcić uwagę, zwalczane są z całą bezwzględnością przez magistrat m. st. Warszawy, czego dowo-

dem między innymi jest postanowienie zamknięcia teatru im. Bogusławskiego, najśmielszej dotychczas awangardy polskiej sztuki scenicznej. Nie chcąc więc przedstawiać rzeczywistego i tak smutnego stanu rzeczy, a nie mogąc go fałszować na tak poważnym forum międzynarodowym, uważam za swój obowiązek rzec się udziału z delegacji“.

„SŁOWA WE KRWI“

najlepszy tom wierszy Tuwima skupia wszystkie elementy jego twórczości w spójnym wyrazie. Krwią poezji Tuwima jest słowo jako takie, słowo, dla którego składników dźwiękowych szuka się odpowiedników wrażeniowych nazywanej rzeczy. Naiwna wiara w zmysłową bezpośredniość słowa wywodząca się z anarchistycznej hysterji Rimbauda jest podstawową klęską wierszy Tuwima. Autor wyznaje: „słowa gniołę jak listki młode, rozcieram zapachami“. Lecz najdosłowniej „wonne“ słowo nie pachnie poezją, skropienie wiersza nazwami wszystkich perfum świata nie uczyni go jeszcze pięknym. Jest to tensam naturalizm, któremu hołdują nieinteligentni malarze, kiedy chcąc osiągnąć siłę wyrazu plastycznego szarżują na widza kawalerją z pstrimi chorągiewkami. Lecz najwyższej zadarte kopyto nie da w obrazie wrażenia siły, a najbardziej „krwiste“ ale nie zorganizowane słowa, nie przeistoczą swojej wody.

Najlepsze wiersze Tuwima są zbiornikami jednogatunkowych słów, niepołączonych zasadą spójni poematowej. Słowa „cienkie“ i „nabrzmiałe“ ocierają się o siebie, nie wchodząc w silne związki zdaniowe. Zaniedbanie zdania prowadzi do tego, że słowotryski te można dowolnie przelewać i dolewać w łatwo rwącym strumieniu wiersza, nieujętego w łożysko poematu. W zasadzie jest to stanowisko futurystyczne, prowadzące w następstwie do „słów wolnych“, do igraszki jakiejś „futurobni“ czy „stopiewni“, stanowisko fałszywe i najzupełniej nam obce.

Płytki stosunek do słowa jako do materiału poetyckiego znajduje dopełnienie w postawie ideologicznej Tuwima. Ideologię tę możnaby określić jako pogląd na świat uczniaka w okresie pokwitania. Wolimy ludzić się, że ta filozofja poetycka Tuwima nie jest istotnym zakresem jego umysłowości, że jest to raczej upozowana manjera, uzupełniająca konsekwentnie dążenie do bezpośredniości oddziaływania. Postulat „szczerości“ i „bezpośredniości“ pojęty naiwnie mógł logicznie doprowadzić do naiwności dziecięcej, jako ideału odczuwania poetyckiego. Niemniej jednak, infantylizm ten w połączeniu z pretensjonalnością rozprawiającą się z Bogiem, wywołuje przykre wrażenie autokarykatury. Wiersze w rodzaju: „Flectere...“, „Kościół“, „Zacisnąć pięści“ i t. p. i erotyki w rodzaju „Liebesleid“ — dzisiaj — muszą być kompromitacją.

J. P.

SUKNIA 1926

Linja prosta umarła przed paru sezonami. Ale żyje jej tylna straż — plisy.

Moda, która stale idzie za zdobyczami nowej sztuki, lansowała linię prostą w chwili kiedy nowe malarstwo już się od niej zaczęło oddalać.

Plisy są kompromisem, tak częstym w okresach nad którymi nie panuje jasna orientacja artystyczna. Nie uwydatniają one ani ruchu ciała ani ruchu sukni. Chodzi im jedynie o to, aby ruch ciała umożliwić, a równocześnie zamaskować,

J. K.

SKŁADANIE UKOŃCZONO 19 czerwca 1926.
Tłoczono w Drukarni Związkowej w Krakowie, Mikołajska 13.

PASIGRAFIA

W „C. Kur. Ilustrowanym“ (Nr. 168) podaje prof. Sinko niezwykle interesujące wiadomości o piśmie pasigraficznym, projektowanym przez polskiego uczonego Edm. Erdmana. Zwycięstwo idei pasigrafji byłoby jednym z nowych czynników rozszerzającej się kosmopolityzacji ówczesnych dziedzin życia.

**BITTRA
BITTRA
BITTRA**

CZEKOLADY SUCHARD

**VELMA
VELMA
VELMA**

**MILKA
MILKA
MILKA**

CZEKOLADY SUCHARD

**VELNUT
VELNUT
VELNUT**

**CAFOLA
CAFOLA
CAFOLA**

SUCHARD

**FABRYKA
KORKÓW**

DZIAŁ

- I: Chemiczną pralnię i farbiarnię
- II: Pralnię białej bielizny.
- III: Plisowanie i gufrowanie
- IV: Wyrób baterji kieszonk.: „Błysk“, „Ammon“, „B. T. K.“ i bater. anodowych.

JAKÓB **REICH** KRAKÓW, Grodzka 71

CHLORO DONT

PASTA
PROSZEK DO ZĘBÓW

WODA _____ DO _____ **UST**

**ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE
I HANDLOWE „TECZA”**

SPÓŁKA z o. p. KRAKÓW, Czarnowiejska 72/74.

POLECAJĄ:

K P.....
ZWRÓTNICA

OBUWIE MĘSKIE



**WYKONCZONY
W
OLITE !**

POWSZECHNIE

**JAKOŚĆ
UZNANA!**

Biblioteka
Instytutu Badań
Literackich PAN

MIESIĘCZNIK

WIEKOCZBIORU
K. Czachowski
ZDM.

ZWROTNICA

50 GROSZY

WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK

1926

10

KIERUNEK: SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR: _____ T. PEIPER

WYDAWCA: _____ PIĄTKA

A D R E S: _____ KRAKÓW, Jagiellońska 5

KONTO CZEK: WARSZAWA, P. K. O. Nr. 152.039

Wolochowicz
23.8.1926

LOT POR. ORLIŃSKIEGO

W powietrze, w oczy wzniesione, z szumem rosnącym na niebie
Wpływasz jak burza widzenia, wiatry oddychasz przed siebie,
Skrzydłami chmurzysz widnokrag i, śmigłem tnąc błyskawice,
Wpadasz w otchłań błękitną — w me pogromione żrenice.

Samolot czuwa nad światem, pewny, jak ręce na sterze.
Na prętach, jak na spokoju, rozpięte, wyżej i szerzej
Rozpościerają się płótna, rozpolawiają na skrawy, —
W locie rozsnuwasz dwuskrzydłe niebios, flagę wyprawy.
Z pod objęć umknięte łądy, kule odbite od szczytu,
Z gór opadają raptownie, — gdy dzierzysz je u zenitu
I pochyliwszy się naprzód, na strzałce podwyższasz ziemię.
Pchnij, Poruczniku, statecznik, pionowo przestrzenie przemień!
Z najdalszej mety wygnaną ziemię, jak skrzydła twe, szarą
Opowij w chorągwie lotów, w słoneczną biel i amarant.

Z chmur wychyliwszy aparat, dłoń jak płaszczyznę okolic
Opartą na zmiennem kole, przesuwasz w podłżypowoli, —
Z obłoków, jak z szarf rozwianych, odkrywasz kraje do dolin.
Spojrzenie, zachwyt kolorów, odpryska z myśli wysokiej,
Spaja oddale, tęczę maluje, krążąc, widoki,
Poziom paruje zielenią, w błękitnej kąpię się rzece, —
Nieskończonością powiewasz, pochylem od lotu drzewcem.
W busoli, jak w stałym sercu, wskazówce wytkniętej lotem
Ponad zniżoną Japonją niesiesz porwaną Europę
Aż podźwignąwszy do góry, sztorcem zatykasz ją w morze.

Przez wschód — przeciągnij muskuły, ramiona wydłuż — w przestworze —
Za flagę — starczy propeller, wawrzyny — ciężą u skroni
Gdy gardło zaciska walka, spazm krwi wybucha i płonie
I ze zbiorników w skórzane rękawy — wlatuje płomień.
Godziny, kilometrami cel wytyczając daleki,
Bezsennność ciężką, jak statek, kładą na twoje powieki, —
Kierunek, promień słoneczny, trzymasz przemocą na rękach.
Naprzeciw idącej burzy wolę zwycięską wytyczasz.
Eksploduje sekund, jak krople benzyny, płoną w gorąccze.
Błyskają w chmurnych orbitach — twe oczy piorunujące.

Widzę: Z pokrywy obłoków, w ciszy przed burzą zastęglej —
Z rumorem, w niebo otwarte w rosnącej glorii śmigła
Wypadasz kolistym łukiem nakształt wznoszącej się racy, —
Miasto, jak okno, otwarło się w nagłej iluminacji.
Mokotów w podrywie dumy głową dotyka twej sławy,
I — gdy opuszczasz się niżej — chyli się sztandar Warszawy.

JULIAN PRZYBÓŚ

TANI KWARTAŁ WYDAWNICTW „ZWROTNICY“

w listopadzie
w grudniu
w styczniu

1 zł.

nabywać można po

następujące wydawnictwa:

Nr. 1 „Zwrotnicy“	—	C	— 2:50 zł.
Nr. 2 „	—	E	— 2:50 „
Nr. 3 „	—	N	— wyczerpany
Nr. 4 „	—	Y	— 2:50 zł.
Nr. 5 „	—		— 4:00 „
Nr. 6 „	—	Z	— 4:00 „
Peiper „A“	—	W	— 4:00 „
Peiper „Żywe Linie“	—	Y	— 2:50 „
Przyboś „Śruby“	—	C	— 2:50 „
Brząkowski „Tętno“	—	Z	— 2:40 „
Peiper „Szósta! Szósta!“	—	A	— 2:00 „
Kraśkowski „Scena Narastająca“	—	J	— 3:00 „
Wątyk „Oczy i Usta“	—	N	— 2:00 „
Kurek „Kim był Andrzej Panik“	—	E	— 2:00 „

Zamówienia z dołączeniem należności
skierowywać p o c z t ą do
Administracji Zwrotnicy: Kraków, Jagiellońska 5

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY NA PLACU

Z Gdyni do Wejcherowa jedzie się trzy razy dłużej, niż z Wejcherowa do Gdyni, oczywiście kiedy w Wejcherowie ma wystąpić „Reduta” i kiedy ma wystąpić na placu i kiedy ma wystąpić na placu z „Księciem Niezłomnym”. Zielenią zalesionych fa' wiezie się wtedy ku wojewódzkiemu miasteczku ciekawość którą roznieca zaufanie przedmuchiwane wątpliwościami. Bardziej, niż przystanki kolejowe, opóźniają jazdę pytające zaprzeczenia.

„El Principe Constante” i „Książę Niezłomny” to dwa różne dzieła, różne celem tworzenia i osiągnięciem celu.

Calderon, utrzymany królewskiego pałacu, faworyt różnych grandów, i nawet po przywdzianiu szat kapłańskich aranżer dworskich uroczystości, pisał swą rzecz dla teatru dworskiego, więc dla teatru. Słowacki dla teatru nie pisał; nie tylko dlatego, że go nie miał, lecz że w owym czasie myśli mu swojej nie dawał; pisał dla czytelnika; w marzeniach swych widział chłopka z pod Krakowa, czytającego jego dzieło po jakiejś wojnie za jakie sto lat. Aranżer dworskich uroczystości chciał zdobyć salę teatralną, a trwożne spojrzenia któremi w czasie przedstawień badał króla i jego gości, uczyły go tajemnicy podnieć teatralnych. Polski poeta, mistyk i adherent nowych idei religijnych, pragnął „czyścić czytelnika podobnym spokojnemu aniołowi”, pragnął „uderzać nie w nerwy, lecz w czyste uczucie”.

Tę różnicę celów znać na obu tworach:

Język dzieła hiszpańskiego zmienia się wielokrotnie, lecz zawsze nachyla się ku myśli słuchacza. Są w nim składniki które nie wywodzą się z istoty dramatu, lecz ulegają gwałtowni tak bezwzględnej woli organizującej, że nawet w wypadkach nadmiernego rozrostu wplatają się posłusznie w ramy dramatu. Retoryka calderonowska jest teatralna, nie tylko dlatego że każda dobra retoryka uwodzi audytorjum; obok sposobności do aktorskiego krasomówna daje ona łatwo uchwytnie umiejscowienie każdej sytuacji na linii faktów dramatycznych, osiągając ten ważny w teatrze skutek ściśnięciem, niemal geometrycznym, porządkowaniem myśli. Język Słowackiego nie dba o łatwą uchwytność myśli; posługuje się zespołami słów, które budzą w słuchaczu zamierzone wzruszenia, zanim mózg pojmie ich treść myślową i myślowy związek z innymi zespołami. Dla spotęgowania wrażenia doбира słów któreby — same dla siebie, bez związku z innymi słowami — osiągały najwyższą siłę uderzenia. Odbywa się **ciągła multiplikacja wyrazu**; między oryginałem a przekładem zachodzi nieprzerwana różnica stopnia; tam siła s , tu siła $s \times m$; tam Feniks ubiera się piękna, tu w perłowej igrze miednicy; tam jeńcy, tu niewolnicy; tam obraz nieba zlewającego się z morzem i stwierdzenie nieokreśloności kształtów, tu różne straszdyła i para i mgła i szum; tam zasłuchanie się w głos źródła, tu tęsknota i smętne dumy; tam: „chrześcijanie”, tu: „psie, chrześcijanie”; tam: „gdziekolwiek byłbym nikt nie mówi przedemną”: tu: jak ty się ważysz szczerkać, gdzie ja gadam”; tam żal, tu męka; tam ciemne, tu czarne; tam osiem, tu przynajmniej dziesięć. Model, już sam hiperboliczny, pomnożony przez m Słowackiego, prowadzi w wyniku do wymiarów w których trudno odnaleźć rzeczywistość. Nie wstrzymywało to tłumacza. Jako wielki poeta, obcował on z istotą poezji, ulegał jej i ile razy nie stawały na przeszkodzie romantyczne nałogi, przetrwał rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną na pseudonim poetycki*), a szedł na tej drodze tak daleko, że nie cofały go pseudonimy które dla wielu mogłyby pozostać anonimami; w ten sposób rozdziły się **genjalne hazardy poezji**, które śmiałością przedsięwzięć językowych i niezależnością wobec realistycznych form języka wiodły słowo w świat meta-logiki poetyckiej, nieznaną jeszcze ówczesnej poezji europejskiej. Nie raz niedorównuje Słowacki swemu modelowi nawet pod względem poetyckim, lecz wtedy kiedy go przewyższa, odbywa się to skokiem tak pięknym lub tak odważnym i tak nowym, że w takich razach Calderon wydaje nam się tylko zastosowy-

wacem znanych już kroków i kroczków. Takie powiedzenie, jak „delfin na nieba lazurze”, jest ujęciem na które poezja europejska musiała czekać niemal do naszych czasów, a „Pan Bóg który z całymi niebiosy schyla się ku nam owinięty nocą” jest widzeniem przy którym Calderonowy odpowiednik („niebo mi dzisiaj zapewne pomoże”) nie tylko nie wchodzi w rachubę, lecz przy którym skracają się najwyższe wloty poety hiszpańskiego.

A jednak: czy język „Księcia Niezłomnego” jest językiem teatralnym? Istota każdego gatunku literackiego wymaga odrębnych środków językowych; dramat teatralny wymaga języka widzialno-słyszalnego, t. j. takiego któryby układem słów jaknajszybciej narzucał ich widzenia, a rytmowym rozkładem pauz widzenia jaknajjaśniejsz rozdzielał. Że „Książę Niezłomny” języka takiego nie posiada, tego dowodzą nie tylko wrażenia publiczności teatralnej, lecz (co bardziej charakterystyczne) poślizgnięcia inteligentnych nawet aktorów.*) Nie ulega wątpliwości, że w procesie słuchania teatralnego ważną rolę odgrywa sugestia poszczególnych słów; ich znaczenie izolowane, wyodrębnione z reszty zdania, ma w sobie często tyle światła, że zastępuje nam ono skutecznie całość zdania i zespołów zdaniowych. **W teatrze pewne słowa są jak wieże po których z daleka poznajemy dzielnice miast.** Lecz by mogły spełniać tę rolę, muszą zmieniać się w zależności od ludzi i sytuacji. Słowa, któremi mówią postacie sceniczne, powinny być takie, aby wydobyły ze związków w których je autor umieścił, nie traciły swej zdolności charakteryzowania; wsypane do słoików w zmienionym porządku, powinny jednak zdradzać ludzi od których pochodzą. U Słowackiego zachodzi zjawisko wręcz przeciwnie. Pewne rodziny pojęć zaokupowały dzieło i rozliczną serją pokoleń rozlały się po całym jego obszarze.

Lecz nie jest to już tylko sprawa języka. Wchodzi tu w grę sprawa ludzi:

Fernand Calderona nie jest bynajmniej modelem bohatera dramatycznego; główną jego kozerą teatralną jest wystawa zewnętrznej boleści, zewnętrznej, bo wewnątrz istnieje pojednanie z cierpieniem. Jego stałość zachwyca wprawdzie jako idea, lecz zraża jako kategoria teatralna. A cóż dopiero stałość jaką otrzymał z woli polskiego poety, który odział go w jednostajność martyrologicznego westchnienia. Bohater Calderona ma przy swej stałości większą rozmaitość niż bohater Słowackiego. Hiszpański Don Fernando wyskakuje na brzeg Afryki pełen zdecydowanego optymizmu; pierwszy raz mówi o gotowości na śmierć, kiedy ta śmierć po osaczeniu jego wojska wydaje się nieuchronną. Kochający się w męczeństwie Fernand Słowackiego zaraz pierwszą przemowę kończy „ofiarowaniem krwi”. Już tutaj zaznacza się to, co potem powtarzać się będzie ciągle: **polski Fernand nie tylko przewiduje swe nieszczęścia, lecz antycypuje je przenośnikami i porównaniami, w których wyparowuje z faktów dramatycznych wilgoć świeżości zanim jeszcze fakta te stanęły przed nami.** Jednakże w chwili decydującej obaj Ferdynandowie składają broń; oni którzy gotowi byli zginać za wiarę, nie giną. Najślabszy moment dramatu. Calderon zreszcie zakrył ranę plastrzem, ale jej nie zagoił. Dlaczego Fernand oddają szpadę? Czy dlatego że jest potrzebny autorowi do dwóch następujących aktów? Nie, bo przecież autor mógł rozpocząć dramat niewolą Fernanda. Nie uczynił tego, bo ograniczałoby to teatralną

*) Proszę wziąć ustęp następujący:

Jakżeby Król katolicki
jak on, wierny, sprawiedliwy,
Taki król, jak on? — nieżywy,
na swój proch oddany laurum
kładł taką ogromną plamę...

Zygmunt Nowakowski, który w przedstawieniu otwierającym jego kierownictwo w teatrze im. Słowackiego grał rolę Fernanda i stworzył kreację przemyślaną i ciekawą, wypowiedział ów ustęp w ten sposób jakgdyby chciał powiedzieć:

taki król,
jak on, wierny, sprawiedliwy,
jak on, nieżywy,

← przecież słowo „nieżywy” wiąże się myślowo z dwoma wierszami następnymi.

*) Proszę porównać „Nowe Usta” str. 25.

rozmaitość bohatera. Zgodę na wzięcie do niewoli tłumaczy Calderon w duchu swego służalczego królochwalstwa śmieszonym motywem oddawania szpady królowi. Dziwnym i niekonsekwentnym musi się wydać, że Słowacki który wprowadził w przekład tyle zmian ideowych, nie wtargnął w to słabe miejsce ze swą ideą męczeństwa. To zachowanie się tłumacza powtarzać się będzie i później. **W myśl swej ideologii zmienia Słowacki powiedzenia bohatera hiszpańskiego, lecz nie przetwarza postaci.** Łzawość w której tak głęboko zanurzył męczennika, szkodzi figurze teatralnej. Oddawszy szpadę i żegnając się z Henrykiem, Calderonowy Don Fernando nie płacze. To Henryk płacze. I właśnie ten płacz brata wstrzymuje pojmanego księcia od wypowiedzenia jakichkolwiek słów dodatkowych dla króla; uważa on że te łzy rycerza są dostateczną rękąjmią iż Henryk uczyni wszystko aby króla przekonać o konieczności wydobycia brata z niewoli. Słowacki wkłada łzy w oczy Fernanda. „I tylko te łzy moje zanieś mu odemnie“. Jest to różnica charakterystyczna. Dowodzi ona, jak **nieoszczędnie obchodził się Słowacki ze współczuciem widza**, jak go nie odmierzał, jak nie myślał o rezerwowaniu zapasów na ostatni akt. Łzy Fernanda błyskające w dziele Słowackiego osiągają już z końcem pierwszego aktu tak wysoki poziom smutnego piękna, że wszystko co następuje potem do poziomu tego wznieść się nie może. Nieoszczędność Słowackiego trwa dalej. W ciągu całego drugiego aktu szasta on łzami i grobowymi obrazami, szasta nimi nieumiarkowanie, nie dbając o konieczność artystycznego stopniowania, nie myśląc o wzajemnym ustosunkowaniu poszczególnych części dramatu. Romantyczną rozrzutnością słowa doprowadza do tego, że w akcie III-im słownik boleści jest już wyczerpany. Współczucie słuchacza, którem poeta źle gospodarował, staje wobec śmiertelnej mowy bohatera puste. Zainteresowanie nie wznosi się ponad wysokość, na której widz podobnym jest spokojnemu aniołowi tylko tem, że jest spokojny. *)

Również transfiguracja Muleja i Feniksany odbija się szkodliwie na teatrze. W pierwszym spotkaniu z piękną Maurytanką wódz Calderonowy jest gwałtownym atakiem; on który „umiał milczeć kochając, lecz nie umie milczeć zazdrosząc“, teraz kiedy uważa się za kochanka zdradzonego, miota się w gwałtownym gniewie, obraża, a wreszcie, nie poprzestając na słowach, wrywa kochance podobiznę rywala. Wódz Słowackiego jest **postacią ujednostajnioną**; jest w swych wyrzutach łzawym amantem, który zmienionym rytmem wiersza skarży się załośnie, nie przechodząc nigdy do repliki namiętej. Później zaś mówi o swej miłości z tak romantyczną dowolnością słowa, że określenia swe pozbawia wszelkiego sensu:

Tak łzy me nowe i nowe
Na serce pięknej spadały,
Aż serce twarde, ze skały,
Serce jej dyamentowe,
Na które sto razy spadły,
Przegryzły nawskróś i zjadły...
Ach, i nie moje to cnoty
Ze teraz serc naszych dwoje
Są, jakoby dwa powoje,
Wzajemnymi wite sploty.

Cóż to znaczy że łzy mężczyzny przegryzły serce kobiety i zjadły je? Jaką myśl o stosunku obojga sugeruje ten obraz? I czy jest on jakimkolwiek przygotowaniem do obrazu w którym oboje pojawiają się jako para splecionych powojów? A te dwa powoje, czy jest to obraz odpowiadający rzeczywistemu stosunkowi obojga? — U Calderona ustęp ten zawarty jest w następujących wierszach:

*) Nowakowski zdawał sobie sprawę z potrzeby urozmaicenia postaci Fernanda. W każdym akcie był inny. Akt I: zdobywczosć, chód energiczny, ruch ręki rycerski. Akt II: pokora, chód kapłański, przedłużane klęczenia, ręce podnoszone ku niebu. Akt III: świetny pomysł siwowłosej głowy starca, która lepiej niż słowa poety oddawała wzmoczenie się męki bohatera między aktem II-im a III-im. W obrębie poszczególnych aktów surowa syntetyczność usuwała w półmłczeniu każde słowo które opierało się koncepcji aktora.

Podobnie łzy moje,
Wiecznie natręte,
Kamień jej serca
Twardszy od dyamentów
Rysowały znakami;
I zdołały je zmieknąć
Nie siłą cnot znakomitych
Lecz wielką moją miłością.

To daje określenie faktu. Jest przyczynkiem do charakterystyki Feniksany. Usprawiedliwia podejrzliwość Muleja. Tłumaczy obojętność z jaką Feniksana odnosi się do kochanka. Tymczasem wiersze Słowackiego skazują polskiego słuchacza na domysły bez brzegu i bez nurtu. Zachwycająco mówi Feniksana Słowackiego, lecz czasem mówi rzeczy zbędne, a niezbędne przemilcza. W dziele hiszpańskim określa się sama jednym świetnym powiedzeniem; „Wiem tylko, że umiem czuć; co umiem czuć, tego nie wiem“. Tej autocharakterystyki, która zadziwia jasnością introspekcji i pogłębia szablonowy typ królowej ciekawym rysem odrębności, niema wcale w przekładzie. Jest natomiast nieumotywowany bliżej narcyzym i przesada melancholji, która do ogólnej lamentacji dzieła dorzuca nadmiernie wezbrany strumień nowych lamentów. Gdybyż przynajmniej dyslokacja tych wyrazów smutku była ustosunkowana do biegu dramatu. Lecz nie. Oto wchodzi królowa i pragnie kwiatów. Dlaczego ich pragnie? „Zasmuciły mnie słowiki, kwiaty może odesmucą“. Nieprawda, to nie słowiki ją zasmuciły, to przepowiednia wróżki otoczyła ją swą czarną chmurą. W przepowiedni tej było tyle grozy, że wywołany nią smutek nie mógł być przewyższony przez smucenia słowików. Zaraz drugie zdanie u Feniksany jest w tej scenie **psychologicznie fałszywe**. Jest ono pozatem dramatycznie niekonstrukcyjne, bo **sprowadza na manowce myśl słuchacza**, odwołując ją od przepowiedni o której poprzednio była mowa i o której za chwilę mowa będzie. Jest to jedno z miejsc w których Słowacki romantyczną swawolą słowa zdeptuje linie dramatu i zatracą w kurzawie jego związki.

A transfiguracja konia?

Koń w dramacie! Calderon zaryzykował rzecz karkołomną, kiedy w dramacie, dzieło żyjące stosunkiem człowieka do człowieka, wprowadził długą tyradę o koniu. Wprowadziwszy ją, skonstruował jednak ustęp ten w taki sposób, że służy on dramatowi, a nie zacierą go. Dając wyolbrzymiony obraz fizycznych zalet rumaka, który niósł na swym grzbiecie dwóch wrogów, Fernanda i Muleja, czyni to tak by fakt, że rumak zatrzymał się w biegu i nie chciał iść dalej, mógł być rozumiany jedynie jako opór zwierzęcia przeciwko wspólnej jeździe tych dwu ludzi. Zwierzę służy tu do tego, by zwrócić uwagę na stosunek człowieka do człowieka, stosunek który w ciągu dramatu odegra ważną rolę. Można by powiedzieć, że zwierzę ma tu być dramatyczne. Słowacki multiplikuje, a równocześnie zacierą związki; powiększa ilość zalet konia, a równocześnie mówi o jego „wnętrznych ranach“ i każe mu paść trupem. Przytem multiplikacja paczy logikę biegu wypadków. Piękny czterowiersz dodany przez Słowackiego

A pod dumnym — szedł z dumą szlachecką,
A pod starcem — jak starzec poważnie,
A pod cichym — spokojnie jak dziecko,
A pod silnym — jak rycerz odważnie

zaprzecza sensowi. Fernand wioził Muleja na koniu arabskim wziętym z pobojuwiska; mógł więc znać jedynie te jego zalety które ujawniły się w ciągu wspólnej jazdy, lecz nie mógł wiedzieć jak rumak ten szedł pod innymi jeźdźcami, bo był mu on dotąd nieznan. To przeoczenie nie zasługiwałoby na uwagę, gdyby nie było symptomem. Obraz konia, porywający swym junackim pięknem, jest równocześnie jaskrawym stresem rozdzieleniem ogólnych wad dzieła. **Romantyczny szal słowa rozdziera związki i pędzi drogami, w których poetyckiem pięknie łatwo rozeznąć bezdroża dramatu.**

Jest kilka miejsc w przekładzie w których obojętność Słowackiego wobec teatrogenicznych środków dramatycznych

ukazuje się z jaskrawą jasnością. Akt pierwszy ma się ku końcowi. Fernand zdobył już sympatię widza szlachetnością wobec wroga. Nadchodzi wiadomość, że jego wojsko dostało się między dwa wojska nieprzyjacielskie. Calderon powtarza tę wiadomość trzy razy, przekazuje ją ustom trzech osób, gra na nerwach widzów, budzi lęk i ciekawość. Słowacki wypowiada ją raz jeden; nie o „nerwy“ widzów mu chodzi, lecz o „uczucie“.

Akt III: Król Alfons staje przed królem Fezu jako poseł. Quiproquo. U Calderona sytuacja jasna: Alfons przybył do Fezu w przebraniu posła, by ukradkiem zobaczyć brata, aż tu nagle w sprzeczce z Tarudantem wygadał się że jest królem. Słowackiego jakby raziło to quiproquo. Jednakże nie załatwiwszy się z niem stanowczo, popada w przykrą sprzeczność: Alfons wchodzi jako poseł i przemawia jako poseł w imieniu nieobecnego króla, a król fezki tytułuje go królem, mimo że zdemaskowanie jego nie nastąpiło. Scena ta jest zapewne najwładliwą sceną „Ks. Niezłomnego“, a wada jej jedną z najcharakterystyczniejszych wad dzieła. Proszę wyobrazić sobie, co musi dziać się w głowie myślącego słuchacza. Wchodzi na scenę ktoś kto się podaje za posła i za posła jest brany, aż tu nagle ni stąd ni zowąd tegosamego posła nazywają królem. Słowacki jak gdyby chcąc złagodzić qui-proquo, nie doprowadził go aż do zdemaskowania; lecz zamiast przetworzyć całą sytuację, od pewnego momentu idzie posłusznie za oryginałem, gubiąc w tej niekonsekwencji sens faktów. Nielogiczne odezwania się osób, pochodzące z nierozwinięcia sytuacji, stanowią zagadkę wobec której słuchacz jest bezsilny.

Skoro „Książę Niezłomny“ nie był pisany dla teatru i skoro zawiera pierwiastki które czynią go teatralnie niemożliwym, to rozumie się że wprowadzanie go na scenę jest spowodowaniem go na obce mu drogi. Rozumie się również, że reżyser, który nie cofnie się przed tem wykolejeniem męczeńskiego księcia i otaczającego go gwiazdozbioru, będzie tem bliższy słuszności teatralnej, im bardziej oddali się od prawdy realnej. Próby tworzenia charakterów, wierność wobec epoki, historyczne kostjomy czy też geograficzne pejzaże, wyrządzą temu dramatowi szkodę, swem pstrzem okryciem obnażając jego teatralne braki. Między Gdynią a Wejcherowem było za wiele czasu, aby przeczące chwile nie wróżyły niepowodzenia Redutowemu przedsięwzięciu. Jednakże nie. Z pośród inscenizacji nieateatralnego „Księcia Niezłomnego“ inscenizacja Reduty była najtrafniejsza. Prawdę rzeczy zastąpiła reżyserja znakami umówin teatralnych, czem najkorzystniej, bo najlżej, podparto dramat ziemią. Estrada, która tylko o z n a c z a ła różne miejsca akcji, służyła skutecznie naczelnym intencjom Słowackiego, a zarazem maskowała popełnione przezeń pomyłki topograficzne. Kostjomy „pojęciowe“ przylegały szczerlnie do postaci, których fabularny wygląd był dla poety obojętną łuską idej. Jeśli wierzyliśmy ludziom, którzy ukazywali się przed nami, to tylko dlatego że pojawiali się na estradowym kobiercu i w strojach nieprawdziwych, bo to właśnie pozwalało nam patrzeć na nich bez badania ich z punktu widzenia prawdziwości charakterologicznej i bez śledzenia ich z punktu widzenia związków dramatycznych. W wejcherowskim ujęciu „Reduty“ dzieło zbliżało się do oratorjum. Do oratorjum, nie do misterjum, i to była największa zaleta przedstawienia. Wydobywano z dzieła to co jest w niem najwartościowsze: jego mowę; pyszną poezję wszyscy wypowiadali godnie, a Osterwa czynił czary mistrzostwem, z jakim słowa zbierał i dzielił. Lecz ten wieczór oratoryjnej recytacji osiągnąłby jeszcze większą czystość charakteru, gdyby „azione sacra“ była w nim bardziej wstrzemięźliwa i gdyby nie odbywał się na placu, rozlewaczu słów.

TADEUSZ PEIPER

BIBLJA

Zima jest jak wiosna i wszystko jest wokrag
Rozpięte na pałakach jak namiotu widnokrag.

Powietrze znowu czyste pachnie świezo wapnem.
Ziemia jest biblją.

Jordan zółte oliwki moczy wodą z Wisły.
Krowa zawodzi. Spojrzała: byk apokalipsy.

JERZY KRECZMAR

MOHIGANGAS

Zmierch w listkach jedwabiu nerwowo i płomiennie rzeził
i jedno oko skaleczone przepływał mi wpływ.

Długo krwawiłem się na chmur gałęzi,
w ciepłe przepaście rozkrzyczany paw.

Gdzie są winne pastwiska, gdzie są okręty,
poroście mlekiem dali, soczystą tęczą pieśni?

O jakże chciałbym, pasterz uśmiechnięty
zagonić bydło me do twoich cieśnin!

Nawskos przecięła mi oczy Lizbona,
wygięty pampasów most.

Cięzka jak otów lub konar
cienka jak igła lub kłos.

Jestem pastuchem morza i motyli,
sadów dalekich i bliskich.

Daj gałąź serca przychylić
i otrząść wszystkie sliwki.

O zmierzchu, gdy mnie usta blakające bołą
w gotycką snów posadzkę znowu muszę paść.

Znów muszę płakać i kwitnąć rąk parabolą,
przybity do twych schodów ekstatyczny paż.

Ktoś inny rzeźbił w lustrze Atlantyku
twe biodra, osiodlane ostrogą parowców.

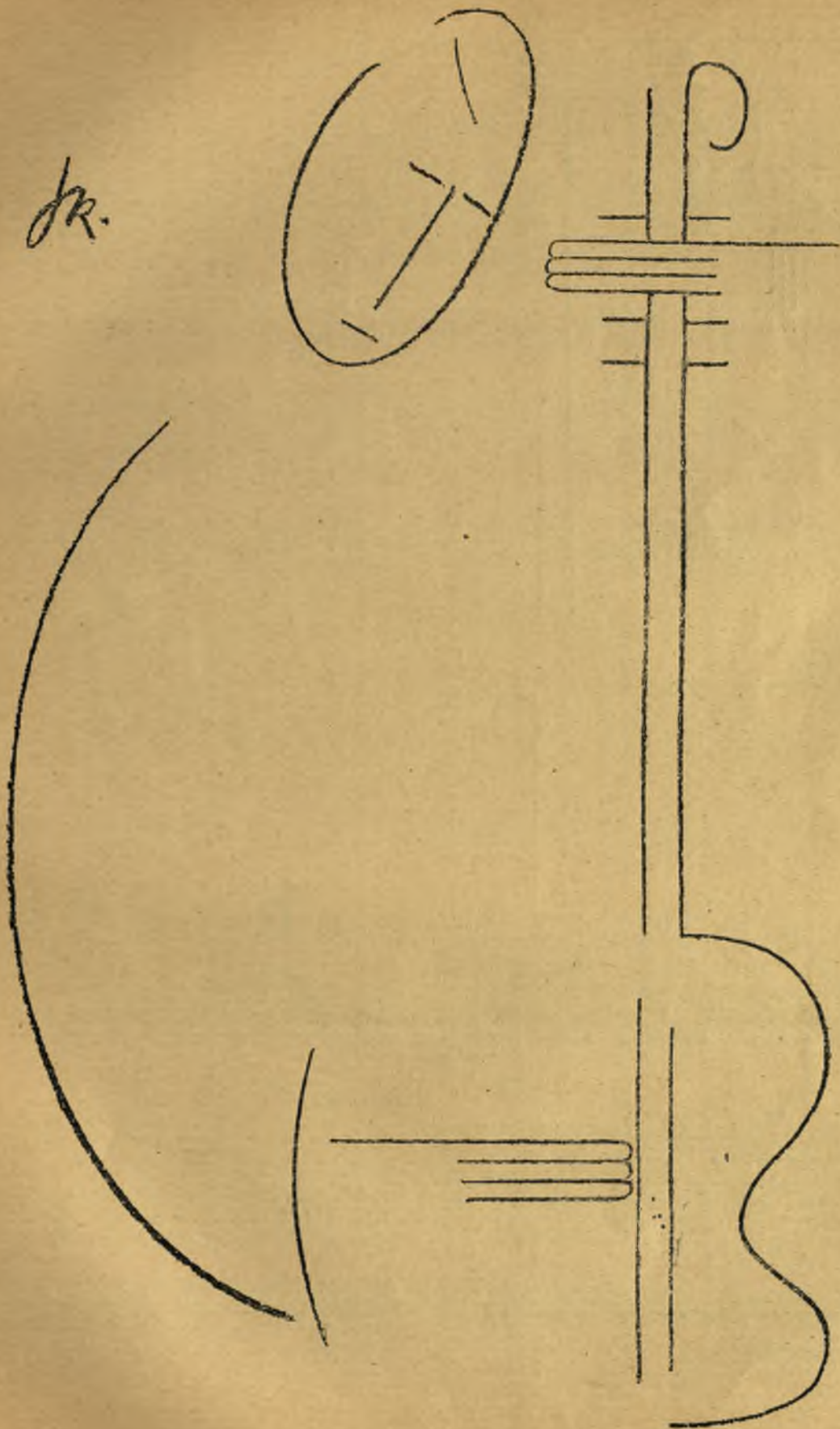
Odjeżdżam jak zwykle w czerwonym szaliku,
najgłupszy ze wszystkich mowców.

Ale jeszcze kołyszę się na twoich palmach
pyszne i krnąbrne moich włosów stado.

Nie kocham ciebie, kocham ramion rozwartych almanach
ognistej Inez de Munacador

JALU KUREK

JK.





Syrjusz Korngold: Rysunek 2 i 3.



Syrjusz Korngold:
Rysunek 4.

O R Y S U N K U

Rysunek powinien być tylko rysunkiem. Jako taki obrazem. Powinien posiadać swoją autonomję w obrębie sztuk plastycznych.

Elementami rysunku są: linja i płaszczyzna. Każdy z tych elementów posiada swoje, oddzielne, dokładnie określone pole działania. Naczelną zasadą rysunku powinno być zachowanie tej oddzielności.

Wszelkie cieniowanie, wywołujące złudzenie kubiczności, jako wynikłe z połączenia płaszczyzny z linją, jest z duchem rysunku niezgodne. Tradycja epoki, która chciała nam dać w sztuce złudzenie rzeczywistości, ciąży jeszcze na rysunku sztuki współczesnej.

W dobie impresjonizmu i przedimpresjonizmu rysunek istniał 1^o jako szkic, 2^o jako obraz rysowany (raczej malowany), przy pomocy bogatej skali cieniów. Zastępował obraz barwny. Był czemś wtórnym, nieprawdziwym, był kłamstwem.

Nowa sztuka, wyrzekłszy się złudzeń i kłamstw, jako środków i celu, niesłusznie zachowuje w rysunku (często) cieniowanie.

Podkreślanie materialnych, odrębnych właściwości linii i płaszczyzny, jako zasadniczych elementów rysunku, potęguje ich wzajemne oddziaływanie, będące czystą wartością rysunkową.

Wogóle:

stosowanie w obrazie jakichkolwiek środków, musi posiadać swe logiczne uzasadnienie, musi być konieczne. Wówczas dopiero obraz będzie mógł być powszechnie „ważny“, ogólnie zrozumiały. W ramach tej powszechnej ważności jest miejsce dla indywidualnych różnic, dla inwencji artystycznej.

Jest rzeczą obojętną, czy koło jest rysowane cyrklem, czy od ręki. Jest tylko rzeczą ważną, by było okrągłe, by było kołem. Sztuka rysowania koła od ręki jest sztuką cyrklową.

SYRJUSZ KORNGOLD

DZIEŃ GNIEWU

Wyżej: zygzakiem w nawałnicę betonu,
W rękach mózg okuty fanfarą żelaza Serce? Zbrodnia!
Trwożne myśli okłamać ślepotą uśmiechów,
I trzeba: rozwalać lby o kamień stupiętrowych ech.

Daleki śpiew ginących imion przecinam śpiewem gromochronów;
Na murze wspomnień zapalam słońca dynamitu co dnia.
Słowa: lwy głodne na uwięzi chrapią żądzą oddechów,
Tocząc pianę zachwytu na ustach z pochodni, zębami głaszczą gwiazd rytmiczny śmiech.

Wieczność? wieczność? (jak wczoraj) trzeba ominąć kopnięciem zwierciadła;
Trójkąt ukłonu zapyla oczy sfinksom na strażnicach:
Próg nieba drażni pięty: prężę kły skokiem na wieżadłach
Doktryn. Jestem! Awangarda! Zawieszam serca na zwrotnicach.

Jaskinia luster. Tu sam bóg kłęczy w bałwochwalczej męce;
Oczy: Wczoraj. Tors: jutro przerażeń. Uwiędły trójnóg: płonących dróg trwoga.
Krwia zdarzeń już nie tętni ogłupiały czerep. Dźwigam ręce:
Więc, warczą lwy: nożami słów przecinam oddech wczorajszej bajki o trzech nogach.

Ziemio! Sto słońc toczy się zemstą za spalone niebo.
Akordem paradoksów zaczynają przeguby dnia trzeszczeć;
Z wszystkich kraterów twego brzucha już dymi dzień gniewu — — —
Z otwartych powiek zrywam ostatni sentyment: wasz sen o wieczności. Ciszej; nie... wrzeszczeć.

ZENON DROHOCKI

APOLLINAIRE

Z serji profilów, które napisał dla „Zwrotnicy“ krytyk francuski, znany dobrze czytelnikom „La Vie des Lettres“, podajemy poniżej jako pierwszy artykuł rzecz o Kostrowieckim - Apollinaireze. W miarę rozporządzenia miejscem ogłaszać będziemy artykuły następane.

Wilhelm Apollinaire — pisał Aleksander Mercereau — jest mnichem wszetecznym i wykształconym, religijnym i zmysłowym, równie satanicznym jak mistycznym, napoły żydem napoły chrześcijaninem. Jeśli zastaje się go czasem w towarzystwie świętych prałatów, to jeszcze częściej można go ujrzeć obok herezjarchów.

Apollinaire zwiedził wiele krajów i poznał wiele języków. Spotykano go często w kościele i widziano jak interesował się świętymi sprawami, lecz conajmniej równie często można go było znaleźć w szynkach lub w uliczkach o złej sławie, zabawiającego się z rozpustnicami i dziwakami. To też znał duszę ludzką i różne jej odrębności, znał duszę hultaja i duszę papieża, duszę zbrodniarza i duszę czarno-księźnika. Nie miały dlań tajemnic stare książki ni rozpustne łoża. Wykształcony jak dominikanin, przeżył w wyobraźni tyle lat co jego Izak Laquedem, a o zwyczajach, obyczajach i opowiadaniach różnych ziem mógłby opowiadać znacznie więcej niż Żyd Wieczny Tułacz. Przechodząc od ordynarności do wyrafinowania, umiał w nieprześcigniony sposób opisywać życie cielesne i duchowe tych wszystkich, których prawo nie zdołało ujarzmić. Nie znał chemji, lecz był alchemikiem. Nie pociągały go nauki ścisłe, nie pociągała go muzyka ani filozofja, lecz wszystkie inne dziedziny wiedzy ludzkiej były mu znane, i mógł być biskupem lub antychrystem, nekromantą lub historykiem, majtkiem lub księciem, spowiednikiem, profesorem nauk humanistycznych, prawa kanonicznego lub sztuki, mógł być antykwazem, amatorskim ciceronem lub komentatorem starych tekstów.

Głęboką swą erudycję włożył Apollinaire już w pierwsze swe dzieło. Uczynił to bez pedanterji. „Gnijący czarodziej“ jest ewokacją świata pełnego uroku. Przedstawia postać z galijjskich legend i cyklu Artura. Autor poszedł za wersją Ro-

berta de Borron, który łączy legendy o Merlinie z legendami o św. Grału, lecz fantazja poety nie dała skuć się żadnemi więzami i wybrała drogę wolnych lotów. W dziele pojawiają się postacie mytologii i historii, snują się przed nami pałace marzenia, a w nich z wdziękiem roztacza się feerja.

Dzięki swej nieprzeciętnej wiedzy umie Apollinaire silnie interesować. W dwóch zbiorach nowel („Herezjarcha“, „Zamordowany poeta“) żongluje ideami, przeinacza je, wiedzie je za sobą posłusznie, przechodzi od misterjum do farsy, od realizmu do mistycyzmu właściwego neoficie. Dotyka wszystkich tematów, obraca je, bada i komentuje. Intryga jest tylko pretekstem, a odskoki od niej są zawsze subtelne. Autor lubi galanterje i straszne historie. W niektórych opowiadaniach, jak „Król księżyc“, „Artur król przeszły Król przyszły“, lśni niepokojąca fantazja, a w nowelach takich jak „Pośmiertna narzeczona“ należy podziwiać potężną oryginalność.

Erudycja pozwala mu ujmować w ciekawy sposób tematy, które opracowywali już jego poprzednicy. Widać to w „Alkoholach“, które zawierają poezje napisane od r. 1898 do 1913 i których technika poetycka nie jest jednolita. Jest w nich Apollinaire często fantazjonistą, nieraz symbolistą, czasem („Strefa“, „Dom zmarłych“, „Vendemiaire“) poetą niezależnym. W zbiorze tym czuje się, że autor szuka nowych form, lecz formy, które zdobywa, nie są czyste.

Jego najbardziej nowoczesna książka to „Kaligrama“. Pierwsza ich serja, objęta tytułem „Fale“, pochodzi z przed wojny. Znajduje się w niej poemat p. t. „Okna“, którego kompozycja wywołała swego czasu głośniejszą dyskusję*). Co do mnie mogę napewno powiedzieć tylko tyle, że utwór ten posiada dwa wiersze pełne wyrazu:

„Okno otwiera się jak pomarańcza
piękny owoc światła“.

Inne utwory, jak „Muzyk z Saint Merry“, „Upiór chmur“, „Deszcz“, zachwycają potęgą ewokacji. Fantazje typograficzne, z których przebijają plastyczne zainteresowania, potęgują emocję. Czasem widać wpływy futuryzmu, co nie jest dziwne, gdy się zważy, że Apollinaire podpisał manifest futurystyczny p. t. „Antytradycja“. Lecz ogólny charakter zbioru da się zrozumieć tylko po uwzględnieniu różnych wiar autora. Wie-

*) Por. Peiper „Nowe Usta“ str. 34 (Przyp. „Zwrotnicy“).

rzył on w możliwość poznania dziedzin umysłowych dotąd niedostępnych, w możliwość pomnożenia operacji myślowych, w możliwość odgadywania przyszłości z tą samą pewnością, z jaką można przypominać sobie przeszłość. Nie lubił sceptycyzmu, gdyż atakuje on raczej wiary niepewne, niż pewności, którym nie trzeba dowodu.

Apollinaire, który był z pochodzenia Polakiem, w sierpniu 1914 wstąpił jako ochotnik do armii francuskiej, wyjechał na front i po przejściu przez służbę artyleryjską został podoficerem piechoty. Patrzył na wojnę z łagodnym spokojem:

„U tego, który rzuca granaty, niema więcej szalu
niż u tego, który obiera ziemniaki“.

„Samoloty brzęczały jak pszczoły,
nad chwilowemi różami wybuchów“.

Określał zjawiska wojenne spokojnie, lecz wypoczywającego na tyłach frontu, wybuch pocisku rani w głowę. Trepanacja

ZAŚCIANEK

z naszej literatury czynią mnożące się od pewnego czasu protesty i kontrprotesty, piętnujące wystąpienia krytyki zwłaszcza wobec zmarłych pisarzy. Jako motywy podaje się w tych tłumnych aktach oburzenia z powodu „znieważenia majestatu śmierci“. Pobudka poczciwa ale naiwna: wszak przywilejem wielkich jest to, że nawet ich śmierć jest werblem walki. Ale u nas, zamiast polemizować, zwykło się „piętnować“. Nie ważne ataki F. X. Pusłowskiego podniósł przed paru miesiącami protest warszawskich Związków literackich. Niedawno znów ukazał się protest pisarzy beskidzkich i napiętnowanie tychże przez „Wiadomości Literackie“. Stadne odruchy, nie do pomyślenia w literaturze europejskiej, zwalczał już kiedyś Irzykowski. Pora go przypomnieć.

J. P.

„REWIZJA NA PARNASIE“

Jarosława Janowskiego jest w naszej krytyce zjawiskiem niepowszednim. Nie jest to wprawdzie książka, która wykreśla twórczości nowe drogi, ale krytyka w uczciwy sposób podejmująca walkę z paru zastarzałymi frazesami. Skuteczny wpływ kilku idei wypowiedzianych „Nowemi Ustami“ Peipera jest jej światłem przewodnim. Janowski przeprowadza rewizję niesprawdzalnego pojęcia „szczości“, stosowanego w naszej krytyce jako panaceum wartości estetycznych. Broniąc rzeczowości krytyki, przeciwstawia się mistycznej frazeologii zalatwiającej wszelką ocenę stwierdzeniem oryginalnej „poezji“, a zgodnie ze stanowiskiem „Zwrotnicy“ kładzie nacisk na konkretną pracę poety - zawodowca. Nie wszędzie jednak oparł się Janowski panującym frazesom. W niepotrzebnym komunalnie o zależności sztuki od życia i w powierzchownym spojrzeniu na hasło „sztuka dla sztuki“ słychać echo szerzonej u nas agitacji „społecznej“ w poezji. Można występować przeciwko „sztuce dla sztuki“ w tem pojęciu, jakie jej nadał dekadentyzm z końca ub. wieku, ale należy zwalczać demagogję t. zw. „życia“ przeciwstawianego sztuce. Pojęcie „życia“ w poezji jest takim samym nieokreślonym frazesem jak „szczość“, i nie można go wytaczać jako argument przeciwko konkretyzowaniu myśli teoretycznej, która jest właśnie *życiem sztuki*. Również analiza rozpowszechniającej się niechęci do „wierszyków“ budzi zastrzeżenia. Obmierzyli nam „wierszyki“ nie z powodu szczupłości ich rozmiarów druku, lecz z powodu ich błahości ideowej i formalnej, nie odpowiadającej mocnej poezji dzisiejszego człowieka. Dość mamy wierszy, żądamy poematów.

Kompromisowość Janowskiego występuje znamiennej w drugiej połowie książki poświęconej rozważaniom na temat teatru i kina. Autor w poglądach na teatr oscyluje między naturalizmem a Czystą Formą, wskutek czego, dokonana rewizja nie dymisjonuje żadnego z utartych w tej dziedzinie frazesów. Słabe strony tej części książki okupują

czaszki i długa opieka lekarska uleczają go, jednak nie na długo, bo grypa powoduje jego śmierć 9 listopada 1918.

Z okazji „Kaligramów“ mówił Louis Aragon: „Widzę tu owo dziwne światło, które rozjaśniało konwersację Apollinaire'a. Aby wytoczyć proces naszemu językowi, który nie był jego językiem macierzystym, nie czekał na 2-go sierpnia 1914. Mówił mi, że błędy językowe francuzczyzny stają się z czasem jej pięknosciami, i na poparcie swego twierdzenia cytował Racine'a“.

Dzieło Wilhelma Apollinaire'a jest zwrotem ku owej poezji czystej i wizjonerskiej ku której zmierzał już Rimbaud. Apollinaire był poetą przejścia, jego miejsce znajduje się między symbolizmem a surrealizmem, któremu dał nazwę. Na jego utworach, które powstawały według różnych estetyk, znać bierne przyjmowanie współpracownictwa przypadku. Jednakże szukał drogi, która prowadzi poza poezję tradycyjną. Był duchem nowym i poematami swojemi ułatwił kielkowanie nowej poezji.

JEAN BOUCHARY

bystre uwagi o stosunku kina do teatru i aprobatą nowej techniki scenicznej. Ten żywy prąd sympatii dla nowej sztuki jest też niepowszednią wartością całej książki Janowskiego.

J. P.

WITOLD WANDURSKI: „SADZE I ZŁOTO“

Jest w tym zbiorze utworów-otwór. Autor otwiera się nim przed nami. Strona 13: „Od północy do świtu“. Utwór rozpoczyna się umiejscowieniem w czasie: październik. Nie jest to przypadek. Nad wszystkimi niemal utworami pierwszej części zbioru unosi się jakiś miesiąc. Jakby autor pragnął podkreślić miesięczność swych nastrojów, jakby zastrzegał się przeciwko ich rozszerzaniu na rok czy na lata, jakby umawiał dla siebie prawo przemiany. Że Wandurski ulega przemianom, i to bardzo krańcowym, tego dowiadujemy się od niego samego. „Od północy do świtu“ zawiera przejście autora od samotności do zbiorowości, a zarazem przetrzczenie się od piękna Boecklinów i Beardsleyów do piękna świata nowoczesnego. Co wpłynęło na tę przemianę, tego nie rozumiemy. Ważną rolę odegrał w tem jakiś „kurjer w kierunku Berlina“. Wiemy jak ten kurjer wyglądał, jak błyskał, jak sapał i jak zniknął, lecz nie wiemy jak wpływał na poetę. Znamy jedynie ostatni skutek: pójście poety w miasto, w świat pracy. Szkoda że nie wiemy więcej. Uważam Wandurskiego za jedną z najważniejszych postaci w literaturze polskiej niepodległej. Zajęcie stanowiska wobec niego jest zajęciem stanowiska wobec spłotu spraw, które wyją o odpowiedź. Lecz pod jednym tylko warunkiem będzie je reprezentował Wandurski: musi mówić jasno. Nie mówi jasno. W książce, która jest najbardziej osobistą jego wypowiedzią najważniejsza przemiana jest najbardziej niema.

Może dlatego, że nie przyniosła ostatecznej decyzji? Dąty, które znajdujemy pod utworami, nie stanowią etapów. Z wyjątkiem ostatnich kartek książka Wandurskiego w każdym swem miejscu wije się sprzecznościami usposobienia. Oczywiście musiało to ujawnić się także w stosunku poety do poezji. Wewnętrzna niejednorodność zdradza sprzeczne sposoby pisania. Jest tu stara nastrojowość przymiotnikarska, a równocześnie nowoczesność metaforyzacji, a równocześnie realizm rzeczy nazywanych po imieniu.

Jednakże „Sadze i złoto“ zawierają sporo dobrej poezji. Mimo że utworom tym trudno wyplatać się ze zbytnej zależności od okazyi, które je rodzą; mimo że przypadki wspomnień nie pozwalają im wyrósć w dzieła poetyckie, któreby same w sobie posiadały całkowite swe usprawiedliwienie, książka Wandurskiego zawiera wiele widzeń prawdziwie poetyckich. Zawiera także pewne odrębności, które wyróżniają ją jakskrawo z pośród nudnych banalji hasających obecnie w polskiej produkcji poetyckiej. Skośne spojrzenia gniewu społecznego uderzają w rzeczywistość wrogo i nienawistnie deformują ją oryginalnie. Wandurski mógłby dać naszej poezji nową satyrę. Da?

T. P.

„BIAŁY PAW“

biuletyn Cezarego Jellenty, omawiający najważniejsze zjawiska naszego życia artystycznego, mógłby równie dobrze nazywać się „białym krukiem“, tak bardzo odbija od pism literackich, do których kazały nam przyzwyczajać się ostatnie lata. Niezwiązany z żadną kliką, a zbyt inteligentny aby ulegać grasującemu szeroko sądom, zbliża się Jellenta do zjawisk z bezwzględną niezalcznością myśli. Zśród krytyków swego pokolenia, przeważnie skazanych na djetę jarzynową, wyróżnia się świetnym apetytem umysłowym, co pozwala mu cieszyć się bujnością i różnorodnością sztuki i sięgać po każdą pożywną lub smaczną jej zdobycz. W nowej sztuce, której tak rzadko mogą podolać zęby jego rówieśników, znajduje Jellenta wiele rzeczy, których inni nie widzą. Nie znaczy to, aby sądy jego o Witki wiczu czy Peiperze były trafne, jednakże wywodząc się z pielęgnowanej wrażliwości i wychowanego umysłu, zasługują na uwagę.

„GŁOS PRAWDY“

pobił wszystkie nasze dzienniki rozmiarami miejsca poświęcanego literaturze. Równych zasług nie możemy mu niestety przyznać w wyborze przedmiotów zainteresowania. Mimo iż jego dodatek literacki korzysta z współpracownictwa wielu wybitnych sił literackich, widnokrąg tej tygodniowej publikacji przesłaniają kurze niesumienności na obszarze wycinka skrajnej nowacji artystycznej. Nieraz jednak dodatek literacki „Głosu Prawdy“ występuje z ceną inicjatywą. W Nr. 52 ogłosił Leon Pomirowski artykuł p. t. „Nowe i stare rzeczy“ w którym w sprawie nauczania literatury w szkole pisze: „Historja literatury, jak każda inna historja — jest systemem dziejowych zmian życia, ewolucją jego form. Zaabsorbowana produkcją literacką ostatniej doby, młodzież musi czynić nieprawdopodobne, na skryształowaną dojrzałość obliczone skoki duchowe, żeby się znaleźć na pierwszych stopniach tych form — o ile w tej przeszłości nie odszuka prowokacyjnej analogji z własną dzisiejszością, o ile ta przeszłość nie stanie się jedną z bujnych wizji młodzieńczej teraźniejszości.

Należałoby więc w pierwszym rzędzie wybrać i mocno ubić dla tej młodzieży grunt lektury współczesnej, jeżeli ma ona być formalnym i treściowym portem odbicia w daleką przeszłość. Wypadałoby selekcjonować dzieła, żeby powoli wzywać młodych w ducha nowoczesnych pojęć, małowideł i form, żeby ich uzbrajać w świadomość wielograniastej, skomplikowanej kultury, której powietrzem oddychają w domu, szkole i koleżeństwie“.

JEDNO ROZUMNE SŁOWO

W „Wiadomościach Literackich“ (nr. 33) ogłosił St. Napierski artykuł p. t. „Zadania krytyki“, będący odpowiedzią na artykuł St. I. Witkiewicza zamieszczony w „Comoedii“. Bieg rozumowania autora odpowiedzi jest następujący: Po przytoczeniu opowieści o Andrzeju Gidzie, Napierski zgadza się ze stanowiskiem Witkiewicza domagając się od krytyka męskiej odwagi jednostronności. Następnie zwraca się do rewolucji francuskiej, po to, aby dojść do rewelacyjnego wniosku, że rozwój nauki i dziennikarstwa będąc czynnikami dla sztuki i kultury dodatnim jest czynnikiem ujemnym. Poczem autor opowiada się za szatanem. Ślicznie. Zgodziwszy się poprzednio ze stanowiskiem Witkiewicza, zakreśla mu własne granice. Nie zgadza się więc z Witkiewiczem oświadczać się przeciw określonemu systemowi jednoznacznych pojęć, przeciwstawia mu natomiast — wiecie co? — libelle. Ideальnym krytykiem byłby krytyk, któryby obok sumienia intelektualnego posiadał również zdolność rozumienia krytykowanego autora. Odkrywszy tę nową prawdę, Napierski domaga się następnie dla krytyki kościoła. Ślicznie. W konkluzji stawia przewrotny wniosek o założenie w Polsce

związku krytyków sumiennych. W jednym jedynem rozumnie miejscu swego artykułu Napierski zapytuje: „a czy istnieje większa i pełniejsza zgoda na rzeczywistość od napisania jednego rozumnego słowa?“ Ogłaszamy Stefana Napierskiego za autora słów najkomiczniej pokłóconych z rzeczywistością.

JULJAN PRZYBÓŚ

O „KRÓLU ROGERZE“ SZYMANOWSKIEGO,

wystawionej w Teatrze Wielkim, pisze jkb (Juljusz Kaden-Bandrowski) w „Świecie“ (nr. 26): „Równowagi, jaka musi istnieć pomiędzy muzyką a sprawą, którą ta muzyka odtwarza w danej chwili czy epoce, nie rozumie K. Szymanowski. Wielki swój talent, znakomite wynalazki brzmienia, harmonji, rytmu poświęca jakiejś dowolnej osnowie operowej, tak odległej, nierealnej, tak dalece mglistej, iż wkońcu zgoła obojętnej. Słuchając wątku tej muzyki, która rozsada ustawicznie próżnię akcji scenicznej, marzymy mimowoli o tej jakiejś współczesności, która miałaby szczęście porwać autora „Króla Rogera“.

NOWA SZTUKA JAKO WARUNEK

Z okazji wystawienia w Teatrze Narodowym „Snu Srebrnego Samei“ pisze p. Jakób Appenzlak w „Naszym Przeglądzie“ (Nr. 257): „Stary teatr jest martwy i nic go już nie wskrzesi; o tem przekonać się można było raz jeszcze na ostatniej premjerze w Teatrze Narodowym. Z poczciwą wiernością „prawdzie“, z realistyczną „solidnością“ można jeszcze znośnie wystawić „Safandulów“, ale nie Słowackiego i Wyspiańskiego — a nawet już nie Ibsena. Jeśli nowy dyrektor Teatru Narodowego nie uzna reformy sztuki inscenizacyjnej ani tej rewolucji artystycznej, która dokonała się w ostatnich latach, zakończona zwycięskim opanowaniem całego materiału widowiskowego: dekoracji, maski i postaci aktora, światła i rytmiki, jeśli krótko mówiąc, nie uzna tej Nowej Sztuki, władającej wszystkimi właściwymi środkami ekspresji, to nie chcą przeżywać klęsk artystycznych, będzie się musiał wyrec t. zw. „wielkiego repertuaru“.

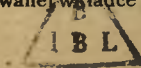
PANEUROPA

Konstanty Srokowski pisze w „Nowej Reformie“ (nr 209): „Każda idea, odbywająca drogę od kilku głów, w których się zrodziła, do świadomości ogółu, musi przejść trzy stadja: zmieszności, nienawiści i powszechnego zrozumienia. Idea paneuropejska znajduje się obecnie na pograniczu między pierwszym a drugim stadjum“.

KINA KRAKOWSKIE

Powakacyjny sezon filmowy w Krakowie stoi pod znakiem wzmoczonej konkurencyjnej rywalizacji. Zyskuje na tem poziom wyświetlanego repertuaru, lecz zysk ten zagarniają głównie upodobania najszerzej publiczności. Nowych wartości sezon naogół nie przyniósł.

Możnaby zanotować jedynie parę technicznych wkładek reżyserów niemieckich jako zastanawiających etapów w drodze do rozwiązywania nowych problemów czystej sztuki filmowej. Doskonałe efekty świetlne, błyskawicznie puszczany deszcz świecących wycinków w „4 sekundy życia“ („Uciecha“) przypomina genialną wizję „Nieludzkiej“ L'Herbiera. Gigantyczny rozmach architektoniczny w „Braciach Schellenberg“ („Sztuka“) i szczygóły jak: zawrotny taniec liter, funtów szterlingów i dolarów w głowie bohatera działają jak ożywczy strumień wśród panującej w tym obrazie literackości. Nieporównana twarz Głorji Swanson błysnęła w amerykańskiej historyjce „Precz z aktorkami!“ („Sztuka“) a zwłaszcza w świetnej kolorowanej wkładce prologowej. Jedyna ta aktorka, która pokazała, iż



na twarzy ludzkiej w przeciągu kilku sekund jak na szumiącym polu mogą wykwitać gesty najdonioślejszych odczuć i wydarzeń. Zresztą przeciętność przewala się po wszystkich kinach — zakropiona realizmem amerykańskiej reżyserji, płytkością literackiej akcji i solidnością fotograficznych zdjęć. Gdzieindziej gra patos i psychologiczna szarża (C. Veidt w „Schellenbergach“), znośniejsze jednak od groteskowej charakteryzacji J. Węgrzyna w nieudałym polskim filmie „O czym się nie myśli“ („Wanda“ i „Uciecha“).

JALU KUREK

KWIATKI KRAKOWSKIE

Cóżbyście powiedzieli o kimś, kto patrząc na starą szkatułę ze złota, o ścianach pięknie rzeźbionych i składających się logicznie w jednolitą całość, — ktoby patrząc na taką szkatułę osądził, że należy ją jeszcze czemś ozdobić i ktoby radził umieścić na niej w charakterze ozdoby kilka damskich guzików. Cóżbyście powiedzieli?

Otóż to samo należy powiedzieć o wynalazcy w którym zrodziła się myśl, że stare domy krakowskie należy ozdabiać kwiatami. Domy krakowskiego śródmieścia są dziełami o tak niezłomnej logice stylu, że nie dopuszczają żadnych dodatków, a nie dopuszczają ich szczególnie okna, których zdobność była jedną z głównych trosk architektów ówczesnych i które gzymsami i gzymsikami ujmowano w formy nieznoszące zmian. Bez względu na to że marzymy o nowej architekturze, że mierzymy do budynków podporządkowanych bezapelacyjnie idei celowości, występujemy w obronie surowego piękna starych domów krakowskich i dowodzimy że pięknu temu nie potrzeba zielonych skrzynek w oknach Prostacktem jest myśl jakoby kwiat był piękniejszy od budynku posiadające o swój ład własny.

Jest tylko jeden budynek w Krakowie, który stanowczo należałoby ozdobić kwiatami: gmach P. K. O. Gmach ten należałoby ozdobić kwiatami tak bujnie i tak bogato, ażeby go w tych kwiatkach całkowicie ukryć. Jest to budynek potworny. Monumentalny? Nie, monetalny! Starano się wpakować jak najwięcej monety w te gęste kolumny które nie mają żadnego zadania funkcyjnego i w te grube girlandy, którym jedną tylko rolę możnaby przydzielić: wieszac na nich roztrwaniaczy grosza publicznego, Trzeba przyznać że gmach P. K. O. mógł być jeszcze brzydszym, niż jest. By oszczędzić go, bardziej nie starczyło pieniędzy. Na szczęście.

Dom Giędzy miał być amerykańskim drapaczem nieba, tymczasem drapie tylko oczy zbytecznościami sterczącymi na jego płaskich ścianach. Portale miejscowe nadają się do całości tak jakby nadawały się do samochodu blaszane konie umieszczone na przedzie wozu jedynie dlatego, że w zamierzonych czasach które pamiętają już tylko bezrobotni ryccerze nie można sobie było wyobrazić pojazdu bez zaprzęgu konnego. Ow duch zamierzonych czasów tylko częściowo zrodził beżmyślność fryzu obiegającego budynek na wysokości pierwszego piętra. Główną siłą radczą był tu znowu kwiatek krakowski: ornament fryzowy uwity jest z listeczków.

Bardziej niż monumentalna monetarność i krakowski amerykańizm zasługują na pochwałę bezpretensjonalny szablon i dlatego zasługiwałby na względy budynek Banku Polskiego, gdyby na swem czole nie miał rzeźb które należałoby zastąpić kwiatami. Balkon, któremu każdy człowiek odczuwający logikę piękna musi zarzucić zbyteczność: potrafi obronić się tylko wtedy gdy kilka setek rozumniejszych krakowian zgrupują się przed budynkiem i podniesionymi wysoko palcami wskazującymi piętnowaniem będzie owe panie z czerwonego kamienia, które zajęły miejsca niezbyt do siedzenia wskazane. Może wówczas pan dyrektor ukaże się na balkonie i wzburzonych obywateli uspokoi przemówieniem pełnym kwiecistych obietnic. Balkon Banku Polskiego wraz z jego kolumnami uzasadnić może jedynie manifestacja wskazujących palców.

WILHELM OSTWALD O PIĘKNIE BARW

„Der Sturm“ (Nr. 6) przynosi niezwykle ciekawy artykuł Ostwalda, z którego przytaczamy ważniejsze ustępy:

„Postanowiłem uzyskać metodyczny przegląd całego świata barw i na tej podstawie stworzyć atlas barw t. j. uporządkowane zestawienie barw reprezentatywnych. Po długich latach wyczerpującej pracy naukowej udało mi się przystąpić do praktycznej realizacji i mogłem taki atlas przedstawić ogółowi.

Próbując uwidocznic na tablicach rozmaiłość barw, uporządkowanych w t. zw. „ciele barw“ (Farbenkörper) t. j. w przestrzennym podwójnym stożku, przeprowadzałem „główne przekroje“ przez owo ciało barw.

Przekroje te składają się z dwóch trójkątów, z których każdy obejmuje w ścisłym, prawidłowym porządku wszystkie pochodne odcienie jednego tonu barwnego, jak n. p. siarkowa żółtość, cynober czerwony, ultramaryna niebieska i t. d.

Gdy ta praca, początkowo jedynie dla technicznych celów wykonana, była już gotowa, zadziwiła mnie piękność, jaka promieniowała z tych trójkątów. I nie tylko mnie, bo każdy bez wyjątku, kto tylko ujrzał te przekroje, odczuwał je jako wielkie nowe objawienie piękna kolorów.

Cóż zaszło tu z temi barwami?

Oto odpowiedź: uporządkowało je prawidłowe stopniowanie ich elementów.

Nasuwał się więc wniosek, że za przyczynę harmonji barw, zawartej w tych „przekrojach“ należy uważać ich prawidłowy porządek.

Zupełnie naturalną jest rzeczą, że, aż do roku 1915 nie było możliwości odkrycia prawdziwych reguł harmonji barw, ponieważ do tego czasu nie znano żadnego sposobu ich mierzenia.

Wszelkie teoretyczne próby odkrycia prawideł harmonji barwnej rozbiły się o niedostateczną znajomość samych barw“.

Powyższe badania doprowadziły Ostwalda do nowej techniki malowania:

„Skala barw zawiera 680 podanych przez teorię norm barwnych, a zawiera je w postaci sproszkowanej. Do malowania służy bardzo płynne wodniste spoidło.

Ponieważ barwy są już ustalone, wystarczy więc tylko wziąć ze skali barwnej odpowiednie proszki w ilości wskazanej przez potrzebę i rozpuścić je spoidłem. Jest to sprawa kilku zaledwie chwil i odbywa się znacznie szybciej, niż to zwyczajnie się dzieje. Wszelkie mieszanie barw odpada, gdyż nakłada się tylko kolory przedtem przewidziane i zestawione. Praca postępuje przez to bardzo szybko. Maluje się od tyłu ku przodowi t. zn. najpierw tło, później części dalsze, na końcu najbliższe. Już dość cienka warstwa barwy nakrywa tło, przez co odpada niewygodne pozostawianie miejsc wolnych dla pokrycia ich innymi barwami, gdyż można osiągnąć ten sam środek przez nakładanie farb. Konieczną jest tylko umiejętność niezawodnego wyrażania form zapomocą pendzla, co jednak płynność samej cieczy bardzo ułatwia. Pod tym względem ta nowa technika tempery przewyższa znacznie technikę olejnego malowania“.

SPROSTOWANIE BŁĘDÓW DRUKARSKICH

Zwrotnica nr 7, str. 205, artykuł „Język Skamandra“, wiersz 5, jest: *nie mogą się śmiać*, ma być: *nie mogą się nie śmiać*.

Zwrotnica nr 8, str. 214, artykuł „W obronie Kasprowicza“, wiersz 19, jest: *regularnych rytmów odległych*, ma być: *regularnych rymów odległych*.

Zwrotnica nr 9, str. 219, „Powieść filmowa“, wiersz 4, jest: *odbywa*, ma być: *odkrywa*. — Wiersz 8, jest: *zindywidualizowanej*, ma być: *zindustrializowanej*. — Wiersz 14, jest: *Ruhnkorffa*, ma być: *Ruhmkorffa*. — Wiersz 17, jest: *Antrinette*, ma być: *Antoinette*.

Ukończono składanie 19 X. 1926. Składano i tłoczono w Drukarni Związkowej w Krakowie. Klisze wykonał zakład „Zorza“.

BOLS ERVEN
LUCAS

FABRYKA OŁÓWKÓW |||
L. & C. HARDTMUTH |||

B ROK ZAŁOŻ.
1 5 7 5

KOH-i-NOOR
KOH-i-NOOR
KOH-i-NOOR

B LIKIERY
O LIKIERY
L LIKIERY
S LIKIERY
LIKIERY

jakość —
niezrównana

OŁÓWKI
OŁÓWKI
RYSUNKOWE
PASTELOWE
KOPJOWE
SZKOLNE

OBUWIE **CENY!** **JEDNOLITE**

MESKIE: **GOODYEAR**

Marko **-WELT**

JAKOŚĆ **POWSZECHNIE**
UZNANA

