NOWA SZTUKA

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

№ 1

APOLLINAIRE BUKOWSKI CHWISTEK
COCTEAU CZYŻEWSKI HAUSENSTEIN
IWANOWSKI JASIEŃSKI MAJAKOWSKIJ
STERN TASTEVIN WAT ■ ■ ■ ■

WARSZAWA, LISTOPAD 1921 ROK

ROK PIERWSZY ZESZYT PIERWSZY

ZESZYT PIERWSZY „NOWEJ SZTUKI" ZAWIERA:

KOMITET REDAKCYJNY: JAROSŁAW IWASZKIEWICZ I ANATOL STERN

Przedstawicielstwo Kom. Red. na Kraków: D-r LEON CHWISTEK i TADEUSZ PEIPER

REDAKCJA: Warszawa, Sienna 27 m. 9 we wtorki i czwartki od 4 — 6 pp. Telef. 253-99
REDAKCJA W KRAKOWIE: Szujskiego 7, D-r LEON CHWISTEK
ADMINISTRACJA: „Lektor" Sienkiewicza 5. SKŁADY GŁÓWNE: Lwów: Mikołaja 23 (dom własny), Batorego 12 (Księgarnia Nauczycielska), Kraków: Rynek Główny 22, Lublin: Szopena 5, Poznań: Rycerska 33 (Ratajczaka), Gdańsk: Statsgraben 13 (Tow. Pol. Żegl. Mors.)

Prenumeratę przyjmują wszystkie księgarnie na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej. Cena numeru pojedyńczego Mk. [redacted]. Adres dla przesyłek: Warszawa, Sienna 27 m. 9 „Nowa Sztuka". Rękopisów drobnych redakcja nie zwraca.

NOWA SZTUKA

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

Stefan Matowski

WARSZAWA, LISTOPAD 1921 ROK

ROK PIERWSZY ZESZYT PIERWSZY

WSTĘP OD REDAKCJI

Gdy z jednej strony do społeczeństwa dochodzą odgłosy podmywającego Polskę ze strony Zachodu płomiennego Golfstromu uniesienia, który rzuca człowieka współczesnego w objęcia Nowej Realności, każąc mu przestąpić rozwalony dziejami lat ostatnich mur dawnych tradycji, — z drugiej, wciąż jeszcze przyciąga go do siebie olbrzymie, bo na przestrzeni wieków rozlane, bagno symbolizmu i zmodernizowanego naturalizmu i impresjonizmu, które powstały czasu wojny. I mimo życzliwości z jaką masy czytające odnoszą się zwykle do starych zrozumiałych dla nich i przeto bliskich im doktryn, nieuprzedzony widz spostrzega jednak w nich nawet tutaj, w Polsce, coraz gwałtowniejszą wolę szerszego oddechu. Analiza psychologiczna i opisowość naturalistyczna bowiem przestała już wystarczać. Olbrzymia większość artystów polskich jednak nie rozumie tej tak prostej, zdawałoby się rzeczy, że spisując swe uczucia, że starając się skopiować świat widzialnej rzeczywistości, i obracając się w granicach uzasadnionych przez logikę i przez „widzialność" zależności — jest mniej twórcza, niźli cuchnący negr Dahomey'u, któremu wewnętrzny nakaz każe przetwarzać naturę, konstruować ją w pewien sposób, a nie podporządkowywać się niewolniczej chęci naśladownictwa. Niewątpliwie, kopjowanie natury, zaprawione tanim sentymentem, najmniej przedstawia trudności, lecz jednocześnie demoralizuje masy czytające, niszcząc w nich wolę idealnego, a raczej „nierealnego" — które posiada jednakże wszystkie cechy świata zmysłów i jest źródłem nowych rozkosznych życiotwórczych możliwości. Należy walczyć z przekonaniem, że wszystko jest dane w sposób raz na zawsze ustalony, z dogmatyką każącą wierzyć, że można wszystko otrzymać, zanurzywszy głowę w bogatym basenie świata.

„Nowa Sztuka" nie ma pretensji do głoszenia nowych haseł, lub najnowszego kierunku. Pragnie być jedynie polem nowej syntezy sztuki, która uprawnia artystę do użycia jaknajszerszych środków w celu stworzenia innych sensacji w sztuce, niźli te, które były używane dotychczas. Nie zrywa ze sztuką przeszłości o tyle, że uważa ją za część martwego materjału, który może jej być potrzebny dla jej celów. Nie wysuwa programu politycznego, ani hasła pożyteczności lub niepożyteczności sztuki, twierdząc, że problematy owe mogą być roztrząsane w stosunku do pewnych szkół — lecz nie są wprost rzeczowe, gdy chodzi o sztukę nową, powszechną, a więc demokratyczną, będącą pokarmem dla wszystkich, i nie cofającą się przed użyciem dla swych efektów żadnych środków ekspresji. Oto czemu w swym wstępie nie chcemy przedstawiać świata jako wielkiego zagmatwanego hieroglifu, jak to czynili polscy ekspresjoniści, ani też nie chcemy zająć się wyławianiem symbolów, niby figlarnie trzepocących ryb z powierzchni „dnia powszedniego", jak to czynią ich przeciwnicy. Jedni i drudzy są ponurymi łowcami. O panowie! któż jest ciekaw, czy jesteście objuczeni powszedniością, czy też ona zawrotnie galopuje z wami na grzbiecie? Jest to uczuciowe traktowanie świata, mające, być może, wiele wspólnego z etyką, ale mało ze sztuką. Jest rzeczą konieczną, by sztuka była traktowana nie tylko jako jedna z form uspołeczniających, w rodzaju filozofji, religji, socjologji etc. Każda z tych form oparta najzwyklej na analizie i będąca pasorzytem doświadczenia — jest pozbawiona przecież możności owego szalonego skoku w niewiadome, a cudowne jutro, wyrwania się z więzów fatalizmu, który nakłada na nas doświadczenie. Pozostawcież cośkol-

wiek człowiekowi dzikiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji.
Nie znaczy to, by należało się oddać w phallicznym niemal porywie żywiołowi. Nie wysuwamy tych żądań co niektórzy z pośród ekspresjonistów niemieckich, lub futurystów włoskich, że widz lub słuchacz winien być porwany przez dzieło i stać się jego częścią. Nie propagujemy „l'art abstrait" dadaistów francuskich i niszczenia sztuki dadaistów niemieckich. Ale chodzi nam o taką syntezę sztuki, która wyzwoliwszy się z pętów metafizyczności, wyzbywając się balastu sentymentalności i symboliki, stałaby się wreszcie nadbudową, nie trzymającą się ściśle wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swych walorów: nowych, rozumowo niemożliwych do przedstawienia sobie przenośni, i wartości formalnych, bez których istnienie treści empirycznej w dziele sztuki nie byłoby usprawiedliwione. Nie zrywamy jednak, jak to czynią wyznawcy polskiego formizmu, z ideową treścią w sztuce. Światopogląd bowiem, wyznanie wiary artysty jest tem, dzięki czemu staje się dzieło sztuki wszechludzkiem i demokratycznem. Treść owa musi jednak wyzwolić się z szablonu formy i znaleźć w niej ścisły odpowiednik, choćby to miało doprowadzić do nieoczekiwanych ekstrawagancji. Chodziłoby jednem słowem o przerwanie tam logiczności przedewszystkiem—zależności, wydających się niezbędnemi samemu rozsądkowi,— ale najzupełniej zbytecznych dla nieuprzedzonego intelektu. Musimy w sztuce raz na zawsze skończyć z kwestją żądań, które jej stawia rozsądek, gdyż z natury swej nie obejmuje on zbyt dalekich, wyłamujących się z ogólnych ram, koncepcji. Oto jest najbliższe zadanie „Nowej Sztuki" — praca przesunięcia wartości twórczych i kompozycyjnych dzieła sztuki, zmodernizowanie psychiki społeczeństwa, zrealizowanie nowych i ekstatycznych perspektyw, które przed nami otwiera sztuka, nie zacieśniająca się w granicach *zrozumiałości*. Czyż nie jest oczywistem, że sztuka taka będzie zawsze narażona na napaści krytyków starego społeczeństwa? Do walki z nimi, do odparcia ich zarzutów, o ile nie będą zbyt błahe, jesteśmy przygotowani.
Na zakończenie udzielmy głosu uczonemu, — i o ileż bardziej płomiennemu, niż niejeden ze współczesnych artystów:
„...w teorji jest to rodzajem niedorzeczności chcieć poznawać inaczej niż za pomocą umysłu; ale jeżeli śmiało przyjmujemy niebezpieczeństwo, może *czyn przetnie ten węzeł, który rozumowanie zawiązało i nie rozwiąże*".

SKACZĄCE REFLEKTORY ŚWIATA
Anatola Sterna

o piękni bracia bogowie
o moi śmiali silni towarzysze
mężczyźni
niosący aureole na głowach
negrzy ciężkie kosze z ciastem bananów
w portach
gdzie słońce czerwonym językiem lśniące ciała liże
jak was kocham, ustami tego nie powiem!
ledwo dyszę

widziałem jankowskiego jak śnieżnym porankiem
płonące jak żużle połykał papierosy
i wybiegł z krzykiem na ulicę w kalesonach bosy,

było to **wilno zima 1920**
gdy w zielonej od słońca skwaru równinie też rankiem
z nad szarych skrzydeł się wychyliwszy ekranu
marinetti błyszczącą śmigę aeroplanu
pieścił rękami jak nagą śmiejącą się z rozkoszy
szybko kręcącą biodrami kochankę

chodź chodź do mnie przyjacielu
i ty cocteau i ty majakowskij
boccioni carra arp tzara
i wy i oni
futuryści dadaiści niema różnic
wszyscy
trzeba dusić **obywatela**
dziś!

100 miljonów chamów
bez różnicy wyznań i narodowości
gdziekolwiek są

przez atlantyk podają sobie ręce nasze głoski!
galopują szybciej od australijskich koni
spieszcie ręce mi drżą

przyjaciele
już dłużej nie mogę sam!
melancholijny krwawy
przewalający się na miejscu cham
szarpie mi usta

gwałci mnie jak józefa —
rozpusta!
gruby człowiek ślinę głośno łyka
i po dymiącym sutym obiedzie
myczy akacji bzów
słowika

tępe oczy
wbił we mnie jak młotkiem ćwieki
czemu nie śpiewasz tak samo
jak śpiewano przez wieki?
ja nie chcę śpiewać
zrozumiano

JA NIE JESTEM OD ŚPIEWANIA

patrzcie!
brzuch jego na mnie, na nas
jak tank się toczy!

gniecie ach

rozpłaszczony trup chlebnikowa
długi o zapadłej piersi trup
i tylko
w baobabach wśród kraśnych ptaków
pyszna sama dzwoni wciąż żywa głowa!

guillaumie pantero z pyskiem rannym
z obandażowaną lazurami głową
już nie krzyczysz do mnie żadną mową
i już nie pieścisz w okopach swej jeanny

o guillaumie apollinaire
z jakich nadmorskich jeszcze sfer
dajesz mi płomień ust i ramię brata
z jakiego morza z jakiego nieba z jakiego świata?

więc jesteś jeszcze chociaż cię niema
ach masz rację kobieto pobożna
krzyczy i chodzi nogami obiema
i mówi tak głośno że głośniej nie można!

jakie szczęście że nie może nikt w świecie
wypłakać nosa w chustkę na naszym pogrzebie
kto żył na ziemi ten się zbudzi o świcie
i będzie z nami mocował się w niebie!

nie wierzę w śmierć
ŚMIERĆ TO BLAGA

o ciała płonące i drugie życie
którem oddychać będziemy zaraz
szeleszczące niebo gwiazd złoto błękitne
pchać do kieszeni jak pugilares

zębami rozdzierać soczyste obłoki
pożerać upajać się obłocznych krwią mięsiw
rzuca nas na kobiet śmiejących sie boki
niebo gdy jak fura się toczy i trzęsie

i kogóż wreszcie mam prosić gdy tak
blado prosi przy mnie ten który klęka
ażeby pod niebem płonących płacht
twarz moja kiedyś nie spojrzała mi w oczy
jak czarny pusty rękaw?

ach czyż nie ciebie rozskakana krwi
ach czyż nie tak mój słodki reflektorze
armato która strzelając przez drzwi
zmieniasz mi świat w czerwone dygocące morze

pozwól mi jeszcze głowę jak spadochron
wydąć niech się hałasem ma czaszka zbogaci
i niech oczy me świat ten nawylot jak pogrom
przestrzelą! oczy moje i reflektorów mych braci

ach póki jest nas bracia stu czy tylko dziesięciu
słodkie chorągwie rozdzieranych serc
wywieśmy nad dachami! i niechaj wciąż brzęczy
galop ludzi wyrwanych z wędzidła i lejc!

nas wszystkich ma w sobie wieczny szum
nami zielony strzela w niebo glob
o słowa wyśnione których nie zna um!
o ręce wzniesione związane jak snop!

ten drgający miljardogłowy cham
ten wznoszący policzki w śmiechu tłum
który ze swych płonących czarnych miast
oklaskuje snoba z ufryzowanym ogonem
kłaniającego się d'annunzia w rjece —
nie może ujrzeć i nie chce módz
że przed nim rozcięty niebem napoły

JA
płonę
i świecę
i krzyczę
krwią
z rozdartej szeroko
ze swej czerwonej głowy
i płuc!

SALOME Guillaume Apollinaire'a

Aby się uśmiechnęła raz jeszcze Jana głowa
Zapląsam wam przepięknie jak Serafiny ninie
Dlaczego powiedz matko nie rzekniesz ani słowa
Stojąc w książęcej sukni tak smutna przy Delfinie

Me serce gdy słuchałam słów jego drżało drżało
Kiedym słuchając drżąca kmin wonnych traw deptała
I haftowałam szarfę wpinając lilję białą
Która na końcu laski Jana trzepotać miała

Dla kogóż mam więc dzisiaj haftować o Herodzie
Rozkwita jego lilja ponad Jordanu wybrzeże
I wszystkie białe lilje uwiędły w mym ogrodzie
Odkąd mi go zabrali twoi mocni żołnierze

Pójdźcie ze mną wy wszyscy w drzewne cienie słodkie
Nie płacz błaźnie królewski z twarzą gładką
Pląsajże i weź tę głowę sobie za grzechotkę
Nie tykaj tego czoła już zimne jest moja matko

O panie najjaśniejszy zbierz swoje trabanty
Wydrążymy gdzieś jamę głowę zakopiemy
I zatańczymy później ronda a kuranty
Aż do godziny w której ja zgubię podwiązki
Królowa różaniec wązki
Król tabaki odrobinkę
Ksiądz kanonik pelerynkę

DYM Guillaume Apollinaire'a

I kiedy wojny bieg skory
Tryska krwią przez wsze pory
Ja wchłaniam dymu kędziory
Nie dym! Prawie smak i kolory

I ku
rzę
ty
toń
mar
ki
zo NE

Kwiaty jedwabne poprzez kłębów spoglądają chmury,
Loki woni rozplecione płyną przez twe ręce drżące,
Lecz znam groty także, groty aromatem dziwnym tchnące
Gdzie w lazury pogrążony, nie znający dna ni góry,
Słodszy niźli nocy cisza, nad dzień wznosząc się czystością
Pośród smug się w nich wyciągasz, jak bóg co znużył się miłością.

Płomienie przez cię zaklęte, —
Padają ci do stóp.
Te nonszalanckie kobiety
Kartki twoich prób.

ZAPAŁKI Bruno Jasieńskiego.

Głodomory, którzy wałęsacie się głodni i obdarci
Od rana do wieczora, długo, jak dzień wielki,
Miętosząc wątłych spodni kieszenie dziurawe,
Bogabyście sprzedali za półmisek żarcia,

A żaden nie wie nawet,
Że w dolnej kieszeni od kamizelki
Nosi całą Warszawę.

Gdyby się każdy nad tem zastanowił,
Nie byłoby warjatów i szpitali,
Wszyscyby chodzili obłąkani,
Mordowaliby się nawzajem i okradali
I nosili w złotych futerałach,
Od których tylko oczy załzawione bolą,
Oprawionych delikatnie w szkiełko,
Sześćdziesiąt jeden łysych, wysuszonych potworków
W maleńkim kieszonkowym pudełku
Oklejonym popielatą banderolą.

Jakiś elegancki pan z baczkami blond
Pyta się mnie, obserwując mnie bacznie z ukosa,
Dlaczego blednę strasznie i cofam się w kąt,
Kiedy ktoś poprostu zapala papierosa.

Płomienie cytrynowe palących się świec!
Pomarańczowe ognie gorejących gmachów!
Po nocach purpurowych, jak letnie zachody,
Od których muszę ze snu zrywać się i biec
I uciekać naoślep precz, zakrywszy głowę!
Z prawej, i z lewej, i z tyłu, i wprost
Fajerwerkowe łuki strzelających dachów!
Na czarnych cielskach rzek, płonące mosty!
Pompy wyrzucające z wodą l'Origan!
Gigantyczne, dymiące, oszalałe miasta!
W zygzakach białych ogni ponsowe rakiety!
I domy, wywalające się z uwięzi ścian,
Jak świeże, z formy wykipiałe ciasto!!

O malutkie, nieżywe stworzonka
Z bronzowemi i z żółtemi główkami,
Te pomalowane i te białe.
Nieraz malcem, parząc sobie palce,
Zapalałem zapałkę po zapałce.
Dzisiaj muszę śpiewać waszą chwałę!

Raz na łące w gorące południe
Złowrogimi, długimi rzędami
Spoczywały usmażone trupy,
Pozbawione zapachu padliny,
Zamiast twarzy mieli czarne skorupy,
Zamiast oczu mieli puste szczeliny.
I leżeli poważni i straszni,
Jak figurki wyciosane w drewnie,
Zasłuchani w mijający gwar dni,

Jakby Bóg sam ich strąbił na rewję
Grenadjerów archanielskiej gwardji.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

A u jednej nerwowej dziewczynki,
Którą rano zastali na łóżku
Z nabrzmiałymi sinymi wargami
I z oczyma szklistymi, jak u martwych tylko,
Znaleziono podobno pudełko
Strasznych, okaleczonych zapałek,
Których łebki były pozdzierane **szpilką.**

NA RZECE Bruno Jasieńskiego

na rzece rzec ce na cerze mrze
pluski na bluzki wizgi
w dalekie lekkie dale że
poniosło wiosłobryzgi

o trafy tarów żyrafy raf
ren cerę chore o ręce
na stawie ta wie na pawie staw
o trące tren terence

na fale fal len na leny lin
nieczułem czołem czułem
od doli dolin do Lido lin
zaniosło wiosła mułem

ZAGADNIENIA WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY Leona Chwistka

I. UWAGI TEORETYCZNE.

Cała współczesna sztuka rozwija się pod hasłem formy. Jest to objaw zupełnie naturalny w wieku, który pod względem ścisłości analizy przewyższa o głowę wieki ubiegłe. Forma była i jest istotą wszelkiej sztuki. Ale dawniejsi twórcy posługiwali się formą do realizowania pewnych celów praktycznych, podstawiając je w miejsce tego, co osiągali naprawdę, i stąd zrodziły się różne teorje, które kazały sztuce służyć wypowiedzeniu ducha religijnego i t. p. Teorje te oddziałały nawet na niektórych współczesnych reformatorów np. Kandinskiego

(mistyka kolorów), lub Ignacego Witkiewicza, który pojmując wprawdzie formę, jako jedyną treść istotną dzieła sztuki, zdaje się nie mniej uważać sztukę za środek na objektywizację wzruszeń metafizycznych, które mają rozwijać się, z poczucia jedności naszego ja w „tle zmięszanem" innych jakości. Nie wchodząc w analizę tych teorji, zaznaczyć muszę, że teorja sztuki nie może zależeć od uczuć artysty, a temsamem widza, bez względu na to, czy te uczucia są niezmiernie wzniosłe (metafizyczne), czy też pospolite („życiowe"). Jeśli godzimy się na to, że w sztuce chodzi o formę i tylko o formę, to nie pora nam zastanawiać się nad metafizycznem znaczeniem tego pojęcia, ani też analizować łączące się z niem wzruszenia. Pojęcie to nie jest wprawdzie pozbawione wieloznaczności, ale może być, z zakresu każdej sztuki, sprecyzowane przy pomocy konkretnych przykładów. Jeśli chodzi o odróżnienie kolumny korynckiej od jońskiej, lub formy obrazu Ingres'a od obrazu Cézanne'a, to chyba do tego nie potrzeba odwoływać się do tak zawiłych i ciemych zagadnień, jak jedność osobowości.

Opierając się na tej uwadze, starałem się zawsze z moich rozważań o sztuce usuwać to wszystko, co z zagadnieniem formy nie łączy się bezpośrednio. Równocześnie jednak starałem się zawsze podkreślać te momenty, które stanowiąc istotną zaporę w poszukiwaniu nowych kształtów, muszą jako takie zainteresokażdego twórcę. Takim elementem w poezji jest sens zdania, w malarstwie stosunek kształtów do przedmiotów świata rzeczywistego. Lekceważenie tych elementów prowadzić może do tego, że rozgoszczą się w dziele sztuki z tem większą siłą, spychając formę na plan drugi. Ten stan rzeczy sprawia w wielu wypadkach, że na obrazie spotykamy mniej lub więcej naturalistyczne kompozycje o charakterze egzotycznym, które nie dając wiele nowego pod względem formy, frapują jedynie swoją treścią. Podobnie wielu nowatorów poezji zastępuje sądy prawdopodobne paradoksami w tem przekonaniu, że w ten sposób pokonują treść, w rezultacie zaś powstają z tego utwory różniące się od naturalistycznych jedynie groteskowością i niezwykłością przedstawionych wydarzeń. Liczne przykłady tego zjawiska spotykamy w plastyce i literaturze ekspresjonistycznej. Przeciwnie, uświadomiona walka z elementami rzeczywistości i sensu nadaje zagadnieniu formy właściwe znaczenie, nie pozwalając mu zejść na bezdroża abstrakcyjnej kombinatoryki barw i kształtów i prowadząc równocześnie (jako rezultat uboczny) do nowego pojmowania rzeczywistości.

W architekturze zagadnienie formy przedstawia się w sposób o wiele mniej skomplikowany ze względu na jej zasadniczą niezależność od elementów rzeczywistości. Ażeby sprawę postawić jasno, zestawmy następujący szereg przedmiotów: 1. obraz olejny, 2. rzeźba, 3. katedra gotycka, 4. lokomotywa Pullmannowska lub automobil Forda. Zwróćmy naprzód uwagę na elementy graniczne tego szeregu. Z jednej strony mamy przedmiot, złożony z płótna napiętego na prostokątnym blejtramie, na którem znajduje się nieregularna warstwa zeschłych farb olejnych, oraz z ram wykończonych stosunkowo starannie, ale mniej więcej banalnych. Z drugiej strony mamy przedmiot wykonany z niezmierną starannością w każdym szczególe i tworzący jednolitą, w sobie zamkniętą całość. Jest jasne, że jeśli rozpatrywać będziemy oba przedmioty z tego właśnie punktu widzenia, będziemy musieli uznać pierwszy za zupełnienie nie interesujący (co zgadza się w zupełności z obojętnością ludzi nie zajmujących się malarstwem), drugi natomiast oglądać będziemy z zachwytem (zupełnie niezależnie od jego użyteczności) i wbrew rozpowszechnionym jeszcze przesądom będziemy musieli w wielu wypadkach uznać za dzieło sztuki. Jeśli natomiast poddamy obraz dłuższej kontemplacji z odpowiedniej odległości, narzucą nam się pewne zestawienia kształtów i barw, nic wspólnego nie mające ani z płótnem ani z olejem, które wywrą na nas wrażenie specyficzne i jako takie uznane być muszą za produkt dzieła sztuki.

Widzimy, że w obu wypadkach mamy do czynienia z zasadniczo odmiennem odniesieniem się do przedmiotu. Chwila zastanowienia się wykaże, że rzeźby i dzieła architektury stanowią pod tym względem elementy przejściowe.

Wydaje mi się, że powyższy szereg określa lepiej niż wszelkie dyskusje nad „istotą sztuki" właściwy charakter architektury i jej stosunek do świata rzeczy-

wistego. Równocześnie, jeśli zważymy, że powyższy szereg nie jest nieciągły, ale uzupełniany być może elementami przejściowemi, będziemy mogli zrozumieć, dlaczego pogarda dla dzieł przemysłu w przeciwstawieniu do pomników architektury nie jest tak uzasadnioną, jakby tego wielu estetyków pragnęło. Przesąd ten propagowany swojego czasu przez Ruskina nie zdołał wywrzeć zasadniczego wpływu na uprzemysłowioną Anglję, natomiast znalazł niezwykle podatny grunt w zaniedbanej przemysłowo Polsce, nie pociągając jednak bynajmniej osobliwego rozwoju sztuki u nas.
Praktyczny cel, do jakiego służą dzieła architektury i materjał, z którego mają być wykonane, stanowią jedyne ograniczenia formy budynku. W ostatnich czasach wprowadzenie żelazo-betonu zredukowało trudności wykonania kształtu do minimum. Kwestja użyteczności pozostała w dalszym ciągu aktualną, ale — trzeba to odrazu stwierdzić — nie może odgrywać roli zasadniczej z tego prostego powodu, że postulaty praktyczne nigdy nie mogą wyznaczać w zupełności kształtu budynków. Przeciwnie, jest łatwo sprawdzić, że przy tych samych danych praktycznych, można osiągnąć, kształty zasadniczo odmienne. Stąd to bierze się pozorna dowolność, którą każda epoka stara się usunąć przez szereg reguł teoretycznych, objętych nazwą stylu.
Reguły te wchodzą z czasem w krew architektów, prowadząc do błędnego mniemania jakoby posiadały charakter bezwzględny. W tym punkcie występuje uderzająca analogja architektury z muzyką. Jeśli zechcemy reguły te odrzucić, staniemy natychmiast przed teoretyczną pustką, którą wypełnić może jedynie bezpośrednie narzucenie się takiego a nie innego kształtu.
W ten sposób występuje na jaw pozorny paradoks polegający na tem, że utwory budowane dla celów praktycznych nastręczają pod względem formy mniej ograniczeń niż obrazy lub rzeźby, których cel jest wyłącznie artystyczny. — W rzeczywistości w obu wypadkach pole twórczości jest nieograniczone, tylko na czem innem polega trudność, którą należy pokonać. Malarz lub rzeźbiarz musi pokonać opór rzeczywistości przez wysiłek równający się rzuceniu podstaw pod nową rzeczywistość, architekt musi pokonać bezwład nieokreśloności przez narzucenie takiego właśnie, a nie innego kształtu. Jest niewątpliwe, że zasadnniczą drogą do tego aktu jest nie co innego, jak właśnie uświadomienie sobie jasno celu, do jakiego budynek ma służyć i dążenie do osiągnięcia go jak najprostszymi środkami. Stądto trudno się dziwić architektom, że nieraz więcej mówią o przekrojach poziomych niż o fasadach. W rzeczywistości oba te czynniki łączą się w nierozerwalną całość i tylko równomierne ich uwzględnienie pozwala stworzyć pełny organizm, za jaki można uważać doskonałe dzieło architektury.
Z powyższych uwag wynika, że jeśli mamy mówić o nowej architekturze, musimy przedewszystkiem zająć się temi zagadnieniami praktycznemi, które są aktualne. Sprawie tej poświęcimy paragraf następny.

II. ZAGADNIENIA PRAKTYCZNE.

Dążenie do zerwania ciężaru gniotącego współczesną architekturę jest widoczne w literaturze tego przedmiotu. Dzięki naturalnemu instynktowi zaczyna ono od krytyki pojęcia użyteczności, nie sięga jednak dotychczas do jądra rzeczy. Nie da się zaprzeczyć, że krytyka taka jest niezmiernie ważna, gdyż tylko wtedy, jeśli się okaże, że reforma architektury jest wynikiem koniecznej potrzeby, można liczyć na jej zrealizowanie. Jest pewne, że warunki życia uległy w ostatnich czasach zasadniczej zmianie, i że one właśnie, a nie co innego, zadecydują o powstaniu nowej architektury. Chodzi mi o trzy zasadnicze sprawy: 1° centralizacja administracji domowej, 2° higjena z jej postulatem: maximum świeżego powietrza i słońca, 3° walka z koszarowością, jako czynnikiem deprymującym.
ad 1. Dawna mieszczańska kamienica, zarówno jak domek z ogrodem stają się przeżytkami z tego powodu, że administracja ich jest już dziś zbyt kosztowna.

Coraz jaśniej występuje potrzeba skupienia wielkich ilości ludzi na stosunkowo małych przestrzeniach celem scentralizowania administracji. Według pojęć panujących jeszcze u nas postulat ten może wydawać się powrotem do barbarzyństwa. Trzeba pomiętać, że mamy tu do czynienia z przesądem. Tęsknota za naturą zrozumiała u ludzi mieszkających w Londynie lub Manchestrze, musi u nas uważana być za przesadę. Zwłaszcza, jeśli uciekamy na wieś przed „kulturą" naszych miast.

ad 2. Postulat higjeny jest ściśle związany z potrzebą budowania olbrzymich gmachów w rodzaju amerykańskich drapaczy nieba. Trudno uważać za higjeniczne np. wille zakopiańskie z ich brudem, prymitywnemi urządzeniami i t. d. Urządzenia higjeniczne w całem tego słowa znaczeniu nie są luksusem tylko w wielkich hotelach.

Problemat powyższy jest obecnie w wysokim stopniu aktualny we Francji, gdzie, jak wiadomo, chodzi o odbudowanie departamentów północnych. Znalazł on architektów tamtejszych nieprzygotywanymi i stąd to powstała tam wielka debata nad tem, co należy budować, jak to wynika z artykułów p. La Corbusier-Saugnier p. t. „Trois rappels á M. M. les architectes" (L'esprit nouveau № 1, 2, 4). W artykułach tych znajdujemy opis projektu p. Augusta Perret, zatytułowanego: „Miasta wieże". Projekt ten rozwiązuje w zasadzie zagadnienie objęte dwoma wymienionemi punktami. Reforma polega na usunięciu przeładowania poziomu przez wyzyskanie linji pionowej. Miasto składa się z olbrzymich graniastosłupów 60-piętrowych, z których każdy może pomieścić około 10 tysięcy osób. Pomiędzy tymi gmachami znajdują się obszerne place-ogrody z urządzeniami przeznaczonemi dla sportu i t. p. Na dachach umieszczone są kawiarnie, restauracje i t. p. Życie podziemne, które zdawało się zmorą przyszłości (por. Wells: „The Time machine) staje się w nowem mieście nieaktualne przez podniesienie właściwego poziomu miasta na kilka pięter ponad teren. Piętra znajdujące się pod tym poziomem zawierają rury wodociągowe, kanały, metro i t. d. Nie wchodzę w dalsze szczegóły. Jest jasne, że jeśli chodzi o łatwość administracji i czyste powietrze, miasta-wieże Perret'a dają maximum tego, co obecnie może być osiągnięte.

ad 3. Inaczej się jednak przedstawi się sprawa, jeśli zwrócimy się do 3-go z wymienionych punktów, a mianowicie do problemu usunięcia koszarowości. Jeśli chodzi o higjenę, element ten jest zasadniczym. Każdy kto chodził do szkoły, zdaje sobie sprawę, jak bardzo szkodliwem dla systemu nerwowego jest jednostajne, aż do bezmyślności otoczenie, jakiego dostarcza dzisiejszy budynek szkolny. Wstręt wielu uczniów do szkoły da się wytłumaczyć tym właśnie faktem.

Otóż zadawanie sobie stale przymusu przebywania w nieznośnem otoczeniu jest niewątpliwie równoznaczne z osłabianiem systemu nerwowego. Przeciwnie otoczenie pełne niespodzianek, zakamarków, schodków i t. p., jakiego dostarcza wiele starych budynków, działa podniecająco i wypełnić może samym faktem swego istnienia niejedną beznadziejnie pustą chwilę. Z tego powodu sądzę, że budownictwo przyszłości nie może przeprowadzić konsekwentnie linji wytkniętej przez p. Perret'a. Przeciwnie, nie rezygnując ze zdobyczy już uzyskanych przez nowożytne budownictwo, musi wyrwać starym gmachom tajemnicę rozmaitości i niespodzianki i przystosować ją do nowych rysunków.

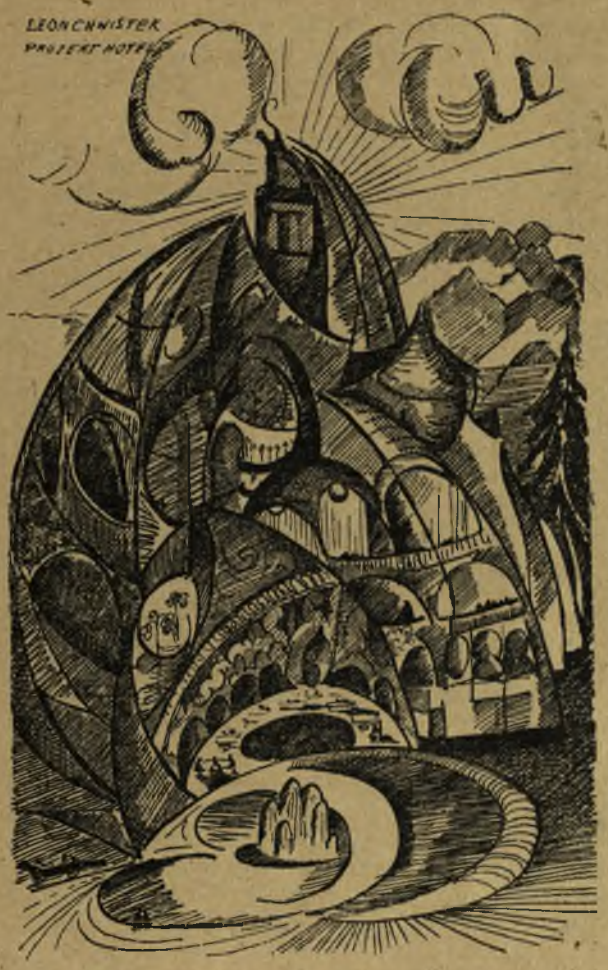
W tym punkcie znajduje się jądro zagadnienia i zarazem jego trudność. Jest jasne, że zachowując ogólną linję drapacza nieba, nie możemy myśleć poważnie o średniowiecznych zakamarkach i przybudówkach, ani też o pokrywaniu ścian siatką kamiennych koronek. Cóż więc powstaje do zrobienia?

Pewną wskazówkę znaleźć możemy w przemyśleniu problemu słońca do ostatecznej konsekwencji. Niewątpliwie w mieście Perret'a będzie więcej słońca niż w naszych po średniowieczu odziedziczonych miastach, ale czy będzie to prawdziwe maximum? Oczywiście — nie, z tego prostego powodu, że ściany domów Perret'a są pionowe i dlatego dają mniej słońca niż ściany położone skośnie — pokryte oknami o powierzchni zakrzywionej. Ale dlaczego właściwie okna mają być pionowe? dlaczego linje werand mają być proste? Czy zachowanie linji prostej w dzisiejszych budynkach żelazo-betonowych nie jest przypadkiem automa-

tycznem powtarzaniem kształtów, które podyktowane zostały swojego czasu prostą koniecznością posługiwania się kamieniem lub cegłą? Pytanie to wydaje się decydujące. Pociąga ono za sobą cały szereg pytań szczegółowych, odnoszących się do kształtu pokoi — zwłaszcza salonów, buduarów i t. p., do urządzenia wewnętrzngo i t. d. Wszystko to prowadzi po chwili zastanowienia do wniosku, że jeśli nie chcemy identyfikować wygody z tem, do czego przywykliśmy, a raczej żądni jesteśmy odmiany, niespodzianki i rozmaitości, *musimy zerwać zasadniczo z linją prostą w architekturze.*
Wniosek ten jest wszystkiem, co z ogólnych rozważań o użyteczności budynków wyprowadzić można. Reszta należy do właściwego zagadnienia konstrukcji.

III. ZAGADNIENIE KONSTRUKCJI

Nie chcąc poprzestawać na ogólnikach, pragnę przedstawić tutaj konkretny projekt wielkiego hotelu, jaki możnaby postawić np. w Zakopanem. Chodzi o nowożytny gmach z wielkiemi werandami do słonecznych kąpieli, z salą balową, restauracją, kawiarnią i t. d. Jest jasne, że styl zakopiański, który stworzony został na gruncie prymitywnym i jako taki posiada zakres ograniczony, musi chybić celu jeśli chodzi o gmachy monumentalne. Sądzę, że do rozwiązania problemu takich gmachów nadaje się osobliwie nowy, krzywolinijny styl, o którym tu pragnę mówić. Trzeba tylko zerwać z przesądami takiemi jak: prawo symetrji, równoległości i t. p. Właśnie w Tatrach, gdzie szczyty gór są żywym przykładem monumentalności i niezgłębionej powagi kształtów asymetrycznych i rozwichrzonych — nie trudno jest na zdobycie się na taki giest. Dziwić się raczej wypada, że ludzie nie zauważyli rażącego dyssonansu, jakim są w stosunku do gór prostopadłościany i graniastosłupy dzisiejszej architektury. Z tym stanem rzeczy należy zerwać stanowczo. Oczywiście, to, co ma powstać, musi być głęboko przemyślane i przedyskutowane. Nie mam pretensji, ażeby mój projekt uważany był za ostateczne słowo w tej sprawie. Przedstawiam go tylko jako punkt wyjścia dyskusji.
Punktem wyjścia konstrukcji jest wielka wewnętrzna hala, wysoka na 5 pięter, otoczona półkolistym płaszczem pokoi z oszklonemi werandami, zwężającym się ku górze. Zasada ta musi być przeprowadzona na zewnątrz w ten sposób, żeby budynek tworzył zwartą, jednolitą bryłę oplecioną z linji krzywych, rzuconych jednym rozmachem od fundamentów w górę, jakgdyby siłą wodotrysku. Linje te schodzą się w 3-ch punktach stanowiących 3 cyple zasadnicze. Od południa trzon budynku przedstawia się jako równoboczny trójkąt sferyczny zbudowany z łuków żelaznych połączonych szkłem. Ponad zachodnią jego stroną wznosi się cypel centralny, przedstawiający równoramienny trójkąt sferyczny zbliżony do przepołowionej ćwiartki pomarańczy, którego część wypukła zwrócona jest ku zachodowi. Wszystko razem obejmuje werandy należące do mieszkań prywatnych. Główna fasada gmachu zwrócona jest ku północy. W połowie wysokości podzielona jest na 2 części. W tym punkcie dokoła olbrzymich okien, oświetlających z góry halę wewnętrzną, zbiegają się od góry 3 łuki cyplów zasadniczych, od dołu wierzchołki werand frontowych. obejmujących kawiarnie i restauracje. Od strony wschodniej zarysowuje się wypukła linja werand i punkt zbiegu łuków, stanowiących ich szkielet (cypel wschodni). Od zachodu występuje podwójna baszta, oparta na 2 półkulach zwróconych wybrzuszeniem w dół, cypel zachodni, niższy o piętro od wschodniego. Jest to zakończenie dodatkowych werand, tworzących płaszcz o kształcie wygiętego stożka ściętego. Ta strona posiada w stosunku do reszty cechy minjatury i stanowi element wypoczynku.
W środku, ponad oknami hali występuje cypel główny, przypominając poniekąd szczyt Krywania, widziany z Zawratu. Werandy dolne różnią się wysokością. Wyższa, cofnięta w tył, obejmuje olbrzymie loggie (3 piętro) i wielką salę kawiarnianą. Loggie mają kształt parabol o nierównych wysokościach, przecinających się niemal na poziomie galerji. Ozdoby w tej części są wykluczone. We-



ILUSTRACJA DO „ZAGADNIEŃ WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY"
LEONA CHWISTKA (CZĘŚĆ III. ZAGADNIENIE KONSTRUKCJI)

randa niższa jest halsą 2-piętrową, pokrytą kopułą szklanną w kształcie sferycznego trójkąta. Kopuła ta stanowi jeden wielki witraż, którego barwy powinny być bardzo żywe. W głębi werandy znajdują się loggie, znacznie mniejsze i liczniejsze niż na werandzie wyższej. Nad loggiami: cała ściana pokryta trójkątnym reliefem, przedstawiającym wspinanie się w górę form ludzkich. W środku ściany wejście centralne. Weranda w całości przeznaczona jest na salę restauracyjną.
W średnich kondygnacjach, gdzie dolne werandy wcinają się w strop gmachu, jakby krynolina w pas kobiety, widoczna jest przez wymienione wyżej okna (tworzące razem nieregularny trójkąt sferyczny) górna część halsi głównej, która jest rozwinięciem dzisiejszej klatki schodowej w salę zabawową z lożami. Poza wschodnią częścią dolnej werandy, w wygięciu utworzonem przez łuki werand wschodnich, widoczne jest wielkie soczewkowate okno górne centralnego halsu, biur, bibljoteki i t. p.
Z opisu powyższego wynika, że wnętrze oparte jest na zasadzie prymatu ubikacji wspólnych. Przekrój poziomy przedstawia półkole, którego jądro zajmuje halla główna. Wzdłuż łuku umieszczne są równolegle: werandy, pokoje, kurytarze komunikacyjne i galerje hals. Do średnicy dołączone są z zewnątrz 2 małe półkola, obejmujące werandę wyższą (kawiarnia) i niższą (restauracja).
Powyższy opis ma oczywiście charakter ogólnikowy. Ostateczna dyskusja będzie mogła się toczyć jedynie na gruncie szczegółowych planów, które wkrótce powinny zostać wykonane. Natomiast już obecnie można stwierdzić, że projekt powyższy nie przedstawia się jako fantazja literacka, ale pomyślany jest realnie na podstawie rzeczywistych potrzeb dzisiejszego budownictwa. Nadto widzimy, że wprowadzenie zasadniczo nowych form budynku okazuje się płodnem nietylko ze względów artystycznych, ale posiada również wielką praktyczną doniosłość. Wykonanie w żelazo-betonie nie przedstawia zasadniczych trudności. Koszty nie powinny przekroczyć znacznie ceny 7-piętrowej kamienicy.
Jest jesna, że opisany budynek zbudowany jest w stylu nowym, który można uważać za dalszą ewolucję drapaczy nieba. Takie właśnie, a nie inne źródło nowego stylu wydaje mi się zupełnie naturalnem. Sięganie do motywów ludowych nie wystarczy żadną miarą do zaspokojenia potrzeb współczesnych. Sprawę stylu narodowego uważam w wieku XX za jeszcze mniej aktualną niż w średniowieczu, kiedy styl gotycki zrodzony, jak wiadomo, w północnej Francji dzięki genjuszowi Francuzów, stał się odrazu własnością całej Europy i znalazł w sobie dość siły do oryginalnego wyrażenia myśli konstrukcyjnej wszystkich narodów. Świadome dążenie do przeciwstawienia kulturze europejskiej naszej własnej, oryginalnej kultury,—zamiast o wiele zaszczytniejszego przyłączenia się do ogólnego wysiłku i wybicia się w nim na niepośledni plan,—jest dowodem pewnego rodzaju braku ambicji. Zastrzegam się przeciw zarzutowi, jakobym chciał à conto niezupełnie może dojrzałych pomysłów prawić komukolwiek morały. Chodzi mi tylko o to, żeby nie potępiono mnie a limine w imię nienarodowego modernizmu. Chodzi mi o to, żeby w Polsce powstał nowy styl.

OBŁOK W SPODNIACH Władimira Majakowskiego

I.

myślicie to bredzi malarja?
to było
było w Odesie.
przyjdę o czwartej powiedziała Marja.

ośm.
dziewięć.
dziesięć.

oto i wieczór ku nocnym mgłom
odszedł od okien grudniowy zajadły.
w zgrzybiałe plecy śmieją się i rżą
kandelabry.

widząc mnie teraz byście się zdziwili:
żylasty ogrom jęczy i się biesi.
czego się może chcieć takiej bryle?
a bryle wielu rzeczy chce się.

na nic się przecież nie zdało
i to że bronzowy
i to że serce jest chłodną żelazną sztabą.
nocą dzwonienie swe takby się chciało
schować w kobiece w miękkie słabe.

i oto olbrzymi garbię się w oknie
pławię czołem szkło które pęka.
będzie miłość tak czy nie?
jaka
wielka czy maleńka?

zkądżeby wielka u takiego cielska.
chyba malutkie
kochanie dzieweczki.
wzdryga się słysząc aut pobudkę
i lubi saneczek dzwoneczki.

znów i znów z twarzą przy deszczowej
twarzy ospą zoranej
czekam
grzmotem kosmicznego przypływu opryskany.

północ szarpnąwszy w nóż zbrojną ręką
zarżnęła go dognała.
padła dwunasta godzina z jękiem
jak głowa skazańca z ciała.

w szkła kropelki szare tłukąc jak siekiery
zolbrzymiały w grymas łkań
jakgdyby wyły chimery
paryskiej Notre-Dame.

przeklęta.

bodaj łbem bić o ścianę.
zaraz się usta rozedrą tęsknotą.
słyszę
cicho
jak chory z tapczanu
zeskoczył nerw.

i oto.

przeszedł się wpierw
ledwo ledwo
bez siły.
potem zaczął biedz we wsze strony
on
i doń się jeszcze dwa przyłączyły
miota się jak ptak wystraszony.

osypała się sztukatura
podemną tuż
na dolnem piętrze.
nerwy wielkie maleńkie
bez przerwy po deskach podłogi
galopują oszalałe coraz prędsze
i już
uginają się pod nerwami nogi.

a noc po pokoju ściele się i ściele się błotem
z mułu oka ociężałego nie wyciągnie ręka.
nagle
drzwi zazgrzytały
jakgdyby hotel
ze strachu zębami szczękał.

weszłaś ty
szorstka
męcząc rękawiczek zamsz.
rzekłaś
wie Pan?
wychodzę zamąż.

cóż wychodź.
nic to
wytrzymam
widzisz słucham bez krzyku.

widzisz
jakem spokojny.
jak puls
nieboszczyka.

mówiłaś Jack London
miłość namiętność złota garść
a jam tylko widział
żeś ty Giocondą
którą trzeba skraść.

i ukradli.

znów zakochany rzucę się w igrzyska
ogniem żarząc brwi wstęgi.
cóż?
toć i na pogorzelisku
mieszkają niekiedy bezdomne włóczęgi.

drażnisz?
„mniej niźli groszy ma żebrak co ostatnie przejadł
masz pan szmaragdów szaleństwa
zgubiłeś skarb naszych snów już".

pamiętaj!

zginęła Pompeja
kiedy rozdrażniono Wezuwjusz.

ej!
panowie!
amatorzy
świętokradztw
zbrodni
wojny
a najstraszniejszeście widzieli —
twarz moją
kiedym
zupełnie spokojny?

i czuję
„ja"
to dla mnie zbyt mało
coś wyrywa się z uporem ze mnie samo
— hallo!
kto mówi!
mama?

mamo!

twój syn chory przepięknie ostro
mamo!
chory na pożar serca
spójrz jak bucha wysoko
powiedz Ludzie i Oli siostrom
że niema już podziać się dokąd.

każde słowo
nawet żart najlżejsza nutka
którą wyrzygnąć obgorzałe wargi mogą
wyrzuca się jak naga prostytutka
z publicznego domu objętego pożogą.

ludzie wąchają
pachnie spalenizną.
najechali całą zgrają.
błyszczy kasków złoto.
nie można buciskami.
powiedźcie strażakom.

na gorejące serce gramolą się z pieszczotą.
ja sam.
beczkami wytoczę załzawione oczy.
dajcie się o żebra oprzeć.
wyskoczę wyskoczę wyskoczę wyskoczę.
runęły.
z serca nie wyskoczysz.

na twarzy obgorzałej przez popękane warg progi
zwęglony całusek rwie się do góry
mamo!
śpiewać nie mogę.
w kościołku serca zajęły się chóry.

poparzonych figurek słów i liczb świta
z czaszki jak dzieci z domu co płonie
tak strach kazał się za niebo chwytać
Luzytanji gorejącym dłoniom.

ku trzęsącym się ludziom rwąc mieszkań ciszę
stuoka łuna zrywa się z przystani bije
krzyku ostatni
niech chociaż twój głos usłyszę
o tem że płonę stuleciom wyjęcz.

Przekład Anatola Sterna

BATERJA Jeana Cocteau

Słońce, czczę ciebie jako ludzie dzicy
O płaskim brzuchu w morskiej okolicy.

Słońce, malujesz twe jasne kolory
Twe kosze pełne owoców, potwory,

Brudnem, chropawem, uczyń moje ciało
Spraw by nieszczęście ze mnie uleciało.

Murzyn, któremu rząd kłów świeci zdrowy
Zewnątrz jest czarny a wewnątrz różowy.

Ja jestem wewnątrz czarny na odmianę
Zewnątrz różowy, uczyńże przemianę.

Odmień mi barwę, woni aromaty
Jako zmieniłeś hyjacyntu kwiaty.

Drzewo w południe przepojone nocą
Zwiększa ją zmierzchem własną swoją mocą

Spraw by się wzmogły złych mych snów zasiewy
Słońce, ty boa Adama i Ewy.

Przysposób zasię do tych niespodzianek
Od których zginął mój przyjaciel Janek.

Loterjo szykuj i przygotuj losy
Twe wazy, kule, ostrych nożów ciosy

Co najlepszego zostaw nam na boku
Byśmy uniknęli smutnego widoku

Baraku w Goulue, ujeżdżania szczycie
W lustrach, arpedżjach, w skrach i w aksamicie,

Zduś me nieszczęście i bij z całej mocy
Ty szarlatanie w złocistej karocy.

Jak mi gorąco! to południe przecie
I nie wiem dobrze, co mój język plecie.

Już się cień przy mnie nie rozściela więcej
Słońce, ty dziki zwierzyńcu miesięcy.

Słońce, Buffalo Bill i cyrk Barnumu
Ty oszałamiasz silniej od opiumu.

Ty jesteś klownem i toreadorem
Świecisz łańcuszka złocistym wisiorem.

Jesteś murzynem, co boksuje z mocą
Ziemi równiki, zrównania dnia z nocą.

Słońce, nad wszystko wolę cię na świecie
Twe silne pięści na mym nagim grzbiecie.

Wszak oto ciebie nad wszechświat przenoszę
Słońce, co piekieł wyrażasz rozkosze.

Przekład Kazimierza Bukowskiego

WYSPY Jeana Cocteau

Na Palma Majorki
Wszyscy są szczęśliwi
Je się na ulicy
Sorbety z cytryną

Dorożki piękniejsze
Niźli wiolonczele
Czekacie w przystani
By pójść do hotelu

O mówcie mi jeszcze
O Palma d'Baléares
Znam jedyną wyspę
W środku rzeki Marny

Mała jest i z blachy
Jak strzelnica z targu
Serce ma jak jajo
Co tańczy na wodzie

Panie fotografie
Ptaszek ulatuje
A małżeństwo wsiada
Zostaję samotny

Markizo Karlino
Twe imię na karcie
Wyryj moje w drzewie
W pobliżu huśtawki

Ekspresy parowce
Kołysząca podróż
Są to wywiadowcy
Zbytkowne pociągi

Przekład Kazimierza Bukowskiego

PODSTAWY PSYCHOLOGICZNE MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO Henryka Tastevin'a

Ewolucja malarstwa od naturalizmu Courbet'a do dekoracyjności Matisse'a, do Picassa i kubistów jest nader pouczająca. Naturaliści chcieli oddać naturę samą w sobie, taką jaką jest naprawdę. Razem z Flaubertem mogliby powiedzieć „l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout", ale im bardziej zbliżali się oni do natury, tem wyraźniej występował subjektywizm naszego odczuwania, tem bardziej natura oddalała się od naturalistów. Impresjonizm sprowadzał wyobrażanie przyrody do wrażenia barwy (impression colorée): linje, kształty, cienie — wszystko znikało w arabeskach siedmiokolorowych. Stosownie do swego celu impresjonizm wypracował technikę analityczną, opartą na rozkładzie tonów. Zdawało się już, że znalazł w tem klucz od tajemnicy, ale im pełniej i dokładniej udawało mu się imitować wrażenie, tem bardziej zatracało malarstwo poczucie rzeczywistości i dawało wrażenia złudne lub iluzoryczne. Przedewszystkiem impresjonizm przekonał się o niemożności odtworzenia wrażenia światła. Niemożność ta jest natury czysto technicznej: kolory zmieszane na palecie dają szarzyznę, a nie barwę białą, jaka powstaje przy połączeniu kolorów spektralnych. Kubiści przeciwstawiając się impresjonistom starają się oddać wrażenie światła za pomocą kształtów linji: chcą zniszczyć przestarzałą sztuczkę światłocienia. Jaknajprostsze formy, mogą nam dać, powiadają oni, wrażenie światła, wrażenie ciemności zaś powstaje dzięki skomplikowaniu konstrukcji. Ale przedewszystkiem, czem jest *Kubizm?* Sama nazwa kubistów jest dziełem czystego przypadku i kubiści odżegnują się od niej, obwiniając Matisse'a o to, że ją im narzucił. Za poprzednika swego kubiści uważają Cézanne'a, który pierwszy wskazał, iż wyobrażenia wszystkich przedmiotów natury dadzą się sprowadzić do kształtów walca, kuli, lub stożka. Ciekawą jest jednak rzeczą, że teorję kubizmu wypowiedział swego czasu, wówczas gdy o kubiźmie w malarstwie nie mogło być mowy, sam Rodin. Kamil Mauclair przytacza następujące słowa Rodin'a, w których określa on wszystkie zasady kubizmu, być może nawet z większą przejrzystością niż czynią to niektórzy współcześni kubiści.
„Michał Anioł zrozumiał — powiada Rodin — że z ciała ludzkiego da się stworzyć architektura, aby zaś określić harmonijną objętość grupy lub postaci należy ją wpisać w sześcian (kub), ostrosłup lub stożek. Dlaczego — zapytuje Rodin — nie wzruszają nas malarze współcześni, natomiast zachwycają starzy mistrze holenderscy? i odpowiada: dlatego że niema w nich głębi, pojemności, nauki o odległościach. Natomiast gdy weźniemy obraz Pitera de Hoocha, lub Van der-Meera — możemy je nazwać malarstwem sześciennem, *kubicznem*. Daje ono wrażenie pełni, atmosfery, objętości przedmiotów wśród pojemności powietrza, ogarniającego je."
A dalej Rodin dodaje: „A zatem twierdzę, iż zasada sześcienności (kubiczności) a nie zasada widzialności panuje nad wszystkiemi przedmiotami."
To znaczy, że Rodin twierdzi, iż nieskończona różnokształtność form natury da się sprowadzić do niewielkiej ilości form twórczych. Jeżeli impresjonizm kompletnie zatracał formy, rozkładając świat cały na miljony barwnych plam, to kubizm wziął sobie za zadanie wyrazić wszystko za pomocą niewielkiej ilości apriorystycznych kształtów, podporządkowując barwę *formie*.
W tym dążeniu metoda kubizmu zbiega się z metodą krytycyzmu, poszukującego apriorystycznych elementów poznania.
Z tego wynika, iż rozwój malarstwa od naturalizmu do kubizmu staje się stopniową dematerjalizacją: impresjonizm już zachwiał był poczucie realności świata ma-

---

*) Ogłoszenie gdzieindziej artykułu tego, pisanego przed kilku laty, w dniu dzisiejszym byłoby dobijaniem się do otwartych drzwi. Sądzimy jednak, że u nas poruszane w nim kwestje, stanowiące chleb powszedni (i dawno strawiony!) dla Zachodu, mogą dać dużo ciekawego materjału do dyskusji dla pp. artystów. (przyp. red.)

terjalnego, rozpylając wszystko na miljony barwnych punktów, lecz strzaskał się o dogmatykę barw dopełniających; kubizm przekroczył tę ostatnią przegrodę zmysłów i zmienił przyrodę w dziwaczne połączenie apriorystycznych kształtów, poddanych zasadom geometrji. Mimo to jednak kubizm uważa siebie za pogłębienie realizmu, kreśląc sobie to samo hasło, którego się trzymał Courbet: (rien que le vrai.) W poszukiwaniu tej prawdy malarstwo zakreśliło wielki łuk i tracąc poczucie realności zmieniło cały nasz świat doświadczalny, napełniony nieskończonem mnóstwem barwnych oświetleń, w jakąś ponurą abstrakcyjną algebrę kształtów.

Przypatrzmy się naprzykład kobiecemu portretowi Picassa, znanemu pod nazwą „Pani z wachlarzem". Wszystkie obrazy Picassa noszą wybitne piętno mocnej indywidualności autora. W każdym jego obrazie czujemy olbrzymi talent, który potrafił z kubizmu stworzyć odbicie swojego „ja". Ale jasne jest, że chodzi tu nie o kubizm, ale o osobisty genjusz Picassa. Kubizm jego streszcza się w architektonicznej budowie, w zasadzie asymetrji, rozbijającej na części cały obraz i wreszcie w podporządkowaniu barw płaszczyznom, w systematycznem unikaniu pewnych farb (np. w obrazie „Pani z wachlarzem" niema innych barw prócz szarej i zielonej). Jednak wszystkie te zasady dla Picassa stanowią jedynie tworzywo, ułatwiające mu wypowiedzenie się osobiste; metody jego nie stają się samowystarczającemi, nie przykrywają osobowości malarza, jak to się zdarza u innych kubistów. Tu też się kryje ów nowy dogmatyzm, o który kubizm roztrzaska się jak impresjonizm o teorję barw dopełniających. A mianowicie, że opierając się tylko na zasadach powyżej wymienionych, można stworzyć obrazy kubistyczne, nie mając ani wybitnej indywidualności, ani nawet dostatecznej techniki.*) Tym sposobem, jeżeli w naturalistycznym impresjonizmie malarz stawał się tylko okiem odbijającem gotowy świat w przypadkowej jego widzialności, to dla kubizmu twórczość artysty staje się przetworzeniem świata według apriorystycznych schematów rozumu.

Istotne przezwyciężenie naturalizmu zawiera w sobie inny kierunek. Przedstawicielami jego są Gauguin i Van-Gogh. Jeszcze Cézanne przekonał się, że światło słoneczne nie da się oddać zapomocą środków rzeczywistych. „Et alors j'ai decouvert que le soleil est une chose qu'on ne peut pas réproduire, mais qu'on peut répresenter."

Gauguin pojął, iż, aczkolwiek słońce nie da się odtworzyć na płótnie w całym swoim blasku, to jednak warunkowe oddanie wrażenia światła jest rzeczą możliwą. Tym sposobem indywidualność poety, przygnieciona doktrynami zarówno kubistów jak impresjonistów, znowu znalazła ujście, bowiem wrażenie swoje własne artysta nosi w sobie i nic nie jest w stanie przeszkodzić przelaniu tego wrażenia w dzieło sztuki. Gauguin potrafił znaleść gorący wyraz dla oddania wrażenia słońca, a my czujemy, iż w duszy tego malarza śpiewa jego własne słońce. Prawie na wszystkich obrazach Gauguin'a widzimy słoneczny dzień, prawie wszystkie stworzył on wśród tropikalnej przyrody, zalanej oślepiającem światłem. Jakże mocno i wyraziście zdołał odtworzyć artysta ową słoneczność samem zestawieniem czystych farb!

Takiż wyraz malarski osiąga również przyjaciel Gauguin'a — Van-Gogh. Zaczął on pod wpływem tradycji impresjonistycznych i pod wpływem Zoli, lecz siłą swego talentu przełamał naturalizm: malarstwo jego przekroczyło granice czuć. Listy Van-Gogha do brata Teodora, zawierają w sobie cały szereg wskazówek, podkreślających znaczenie wyrazu barw. Przystępując do portretowania pewnego malarza pisze: „Muszę zeń zrobić blondyna. Całą swą miłość, którą dla niego czuję, chciałbym włożyć w ten portret. Najprzód namaluję go takiego, jakim jest w rzeczywistości, namaluję go bardzo dokładnie; ale to dopiero początek. Na tym się obrazu nie kończy. Podkreślę jasny kolor włosów: użyję pomarań-

*) Słowa pisane przed kilku laty łatwo się sprawdziły: na tym właśnie kamieniu utknęło malarstwo kubistyczne. Picasso dziś odżegnywa się od kubizmu i rysuje węglem klasyczne dekoracyjne postacie, przypominające Sybille Michała Anioła. Natomiast falanga bezpłciowych naśladowców zasypuje świat zachodni kubistycznymi obrazami (przyp. red.).

czowej i cytrynowo-żółtej farby; poza nim zamiast pospolitej ściany pokoju, namaluję nieskończoność. Namaluję zwyczajne tło najjaskrawszym sinym kolorem, jaki tylko mam. Dzięki temu prostemu połączeniu barw, jasno oświetlona głowa na niebieskiem tle, działa tajemniczo, jak gwiazda w ciemnym eterze...
Ach, drogi przyjacielu, w tem podkreśleniu ludzie dopatrzą się li tylko karykatury, lecz cóż mię to obchodzi? Mam tylko taki wybór: albo będę dobrym, albo złym malarzem. Wybieram rzecz prosta pierwsze."

Gauguin pojął, iż tylko sposobem przezwyciężenia w sobie kulturalnego europejczyka, przezwyciężenia swojej małej kulturalnej indywidualności, możemy wejść na drogę odrodzenia. Zrozumiał to, że aby odmienić sposoby twórcze, aby stworzyć nową słoneczną sztukę potwierdzenia życiowego, w ostateczności sztuczny raj — należy przemienić wewnętrzne wartości artysty. Gauguin propaguje nie powrót do prymitywizmu, ale zanurzenie się w wiecznie żywych źródłach twórczości; dlatego też cała twórczość Gauguin'a jest przetwarzaniem świata podług wzorów rzeczywistości, zawartych w duszy artysty. Gauguin jako artysta przetwarzał rzeczywistość — „przyroda jest materją, zaś umysł nasz organem zapłodnienia"— powiadał częstokroć. Gauguin dał nam istotną syntezę sztuki — i obrazy jego raczej można nazwać płaskorzeźbami, jak rzeźby jego nazywa Charles Maurice— obrazami. Rzeźba jego przedstawiająca Inę, boginię krwi i śmierci, zlewa w sobie tyle wyrazu rzeźbiarskiego z wspaniałością barw, że śmiało może być nazwana syntezą Gauguinowskiej szuki. Lecz w walce z całą europejską kulturą i cywilizacją, z sumieniem naszem słabiuchnem, z całym współczesnym pseudo-indywidualizmem, w walce, której terenem była nie tylko zewnętrzność, ale i świat duszy artysty, Geuguin padł, nie mogąc urzeczywistnieć swych przewodnich marzeń. Lecz ginąc, dał świadectwo, że twórcza synteza sztuki prowadzi nas niezmiennie do wielkiej sztuki dekoracyjnej, sztuki ogólno-narodowej.*)

O takiej sztuce ogólno-narodowej i o artyście, twórcy odmiennej rzeczywistości, marzył również Van-Gogh. Ale Van-Gogh też nie miał sił na zrealizowanie wymarzonej sztuki przyszłości. „Przyszłego artystę — pisał w listach do brata — nie wyobrażam sobie w takiem otoczeniu jak moje: nie powinien jadać w małych knajpach, nie powinien mieć sztucznych zębów. Czucie mi mówi, że zjawią się oni dopiero w jednem z przyszłych pokoleń. A myśmy powinni tylko wszystkie wysiłki skierować w ich stronę." Artysta ten — mówi dalej Van-Gogh — będzie takim kolorystą, jakim dotąd nie był żaden malarz.

W tych wzruszających słowach zawarł Van-Gogh czysto-religijne uczucie wiary w sztukę przyszłości, wiarę, dla której ofiarował życie.

Tym sposobem tylko podkreślenie wyrazu barwy uważać można za rzeczywiste pogłębienie i rozszerzenie malarstwa; prądy, starające się wyjść poza czucie barwne, tracą zrozumienie istoty malarstwa i dają się sprowadzić na manowce nowej martwej dogmatyki.

---

*) „Obrazy Gauguin'a są wyższe od artystyczno-krytycznych nieporozumień ludzi współczesnych. Ludzie piszący recenzje, nieustannie przeczą sami sobie, a zapominają, że w dziełach tych cała uwaga artysty skupiona jest na przemianie anatomicznych funkcji ciała w piękno płaskiego ornamentu. Są tacy, którym się wydaje, iż wyrzeczenie się naturalistycznej indywidualizacji funkcji jest rzeczą niemożliwą. Jednak ci sami ludzie prawdopodobnie zachwycają się sztuką grecką lub japońską. Żaden z wielkich stylów dekoracyjnych nie uznawał naturalistycznych indywidualnych ruchów mniej lub więcej zbliżających się do stylu rodzajowego. Jest rzeczą naturalną, że artyści tacy jak Gauguin, spotykają się z szyderstwem. Nowe prawdy wydają się zwykle czemś zabawnem panującej większości. Jest to już prawem przyrody. W każdym bądź razie ciężko jest patrzeć na pogardę, jaką okrywają tłumy takich artystów, jak Gauguin lub Hodler, którzy przypomnieli malarstwu po kilku wiekach wielkie, wieczne zadania dekoracji płaszczyzn. Malarstwo bowiem nanowo staje się malarstwem dekoracyjnem. Stara się ono porzucić biologiczną emancypację obrazu, datującą się od czasu upadku gotyku i chce powrócić do dawnego majestatycznego związania z architekturą." Uwagi niniejsze wyjęte z „Nagości w sztuce" W. Hausensteina, są niezbędnem uzupełnieniem do podanej wyżej rozprawy, w której element dekoracyjny w sztuce współczesnej został pominięty milczeniem. (Przyp. red.)

GWIAZDY SPADAJĄCE Bronisława Iwanowskiego

Widziałem gwiazdy z połamanemi skrzydłami, błądzące nad oceanem zatrutych łez. Gdy potem znużone spadały do wonnych ogrodów, — małe kwitnące zorze podawały im ręce.

O, zorze, płonące kwiatami mojego ogródka, podajcie mi dłonie; jestem jedną z owych gwiazd, które upadły pomiędzy was. Niechaj pragnienie polotu w odmęty niebios znów porośnie skrzydłami.

CYRK Bronisława Iwanowskiego

Położyłem kładkę przez Ocean i dziwiłem się... Lądy i morza przybrały prężność w moich rękach. Świszczące tomahawki chwaliły moją zręczność.
Gdym spojrzał na połykającego szkło Derwisza, na trampolinie zmagały się Śmierć i Miłość. Dżokej Hałasu — jak ostatnia godzina połyskiwał oczyma w splotach zdradziecko naprężonych lin.

— Czy zginie w tej grze moja kochanka?...

Złoty splot jej włosów był dywanem, po którym chadzało siedem lat mej miłości. Zniszczyłem miękkie aksamitne kroki... moje piękne, aksamitne kroki i chodzę stoma parami ciężkich butów, podbitych żelaznemi gwoździami. Może się natknę na jej rzadki naszyjnik z pereł i zdepcę go. A z setek tysięcy drobnych cząsteczek wytrysną wszystkie ognie mej duszy i Cyrk zagrzmi oślepiającą fanfarą. Niebo położy dłoń na szaleństwa.

ZEGAREK Tytusa Czyżewskiego

21 godzinę wskazuje
zegarek mój
idę bokami ulicy
zawadziłem nogą
o drzwi perukarza
nowa sytuacja się stwarza
i stąd nowy kierunek w poezji
22 godzinę wskazuje
mój zegarek

idąc bokiem bulwaru
zawadziłem głową
o liście suchej akacji
z tej nerwo-sytuacji
w malarstwie nowy kierunek się stwarza
idąc za wzorem
innych wielkich przodków
praszczurów
pleo lub ichtiozaurów
wielkich małp jaskiniowych
i
ich poezji
mia — u
mia — u
ich poezji
czi czi
wesoło plujących
czerwoną śliną
ślimaków
li li li li
szczekającego mego przodka
psa
hyrr rrr rrr
jestem jak harfiarz uliczny
nieznany
opluty nieuznawany
— — — — — — —
ale już na moim zegarku
GODZINA 23
na relsach na sprężynowych szynach
czeka mój **orient-express**
PACIFIQUE COMPANY
godzina 24
(w kieszeni kamizelki)
(smokingu)
(sleepingu)
zegarek

LALKA
(telefon) Tytusa Czyżewskiego

zbijam **wnętrze** z desek
za pomocą śrub i gwoździ
maluję na szkarłatno i srebrno

umieszczam w środku
dwa przewody telefonu
aparaty
na wierzchu budowy
umieszczam głowę **lalki**
z ruchomemi oczami
hallo **hallo**
czy pani lalka dziś przyjmuje?
hallo hallo
jestem rozebrana
nieuczesana
hallo hallo
a zatem do widzenia
hallo hallo
mam z panią do pomówienia
dzin dzin dzin dzin
trrr
lalo lalo lalo
LAL
DZIN

PŁODNOŚĆ | Aleksandra Wata

poematu część czwarta

Niech umilknie niebo, niech przestanie grać
gdy się wtoczę jak tank na basztę świata.
Słońcu przerażonemu ryknę: stać!
—w niebo płodnością ziemi plująca armata.

O głowo ma, bębniąca jak tysiące bębnów
wielkich armji, pędzonych na zachód i wschód!
Wybębnij marsze płodzenia
—ogniste jak chorągwie i ostre jak głód!

Zawiele zawiele jest próżni między nami
nad nami i za nami i dokoła nas!
Wypełnijmy rodzącemi ludzkiemi ciałami—
—religją ziemi—wszystkie miejsca przestrzeni i gwiazd!

Niech ziemia, jak w radosnych czasach swej młodości,
zakwitnie pękami kwadriljonów dzieci swoich.
aby światy pulsowały mlekiem miłości,
aby wszechświat od ludzi się roił.

—Głowy życiem dymiące jak kominy
wyważmy w górę dźwigniami rąk!
by były jak gwiazdy rzucone w głębiny.—
—Wyłażmy z miast jak z skurczonej łupiny
z miast gdzie bezpłodność wali już w gong.

Opanujmy powietrze, czasy, głębie mórz
gdzie rojąc się jak ryby będziesz miotać ikry
Kobiety!
będziecie już tylko pękami róż
na piersiach noszone czarnych jak kir.

Zalejmy smołą miasta przeszłości.
Zwalmy na ulaną w wieżę babel górę.
Na szczycie posadzimy ciebie, o płodności!
Niech ręką w przestrzeniach jamy wykrzesze
gdzie mogłyby wykwitnąć ludzkich ciał chmury.

Tysiączne pokolenia—byki jak moloch
zapełnią powietrze rykiem i hurrami.
na drogach kolorowych padną im do kolan
anioły i bogi w szatach barwionych zmierzchami.

I gdy godziny me w pustkach bezpłodnie grzmią
ciężkie pulsujące i wyczerpane jak ołów,
jako dzwon nalany spermą i krwią
wołam cię płodności porykiem bawołów.

LUDZIE I ARTYŚCI. PRZEGLĄD KSIĄŻEK

„Szóstka". Powoli ale widocznie punkt ciężkości życia muzycznego Europy przenosi się z Niemiec i Rosji do Francji. Ciężki rozlewny impresjonizm Straussa, Mahlera, czy Schönberga wreszcie uchyla kapelusza przed przejrzystym genjuszem Debussego, Ravela, że nazwę najgenjalniejszych muzyków francuzów. Muzyczne dzisiaj Francji reprezentuje słynna „szóstka"; tylko sześciu kompozytorów tworzy wspaniale żywotną, a zarazem umiejętnie reklamującą się grupę. Należą do niej Auric, Durey, Honnegger, Milhaud, Pouleuc oraz Germaine Tailleferre (kobieta-kompozytorka). Grupa ta zrodziła się czasu wojny w pewnej sali przy ulicy Huyghens w Paryżu: w owych czasach nie wpuszczano jeszcze wojowniczej szóstki do wspaniałych apartamentów, które obecnie stoją dla nich otworem. W skromnym lokalu tym rozwieszano płótna Matisse'a czy Picassa, recytowano wiersze Apollinairé'a, Maxa Jacob, Reverdy'ego, Cendrarsa oraz Cocteau. Tam też wykonywano pierwsze utwory „szóstki". Grupę tę w życiu charakteryzuje przyjaźń łącząca jej członków: w twórczości, jako reakcja przeciw impresjonizmowi, powrót do fugi, kontrapunktu, melodji, na nowo przyodzianych i wydobytych z szuflady, dokąd zapchnęli je impresjoniści. Jeżeli zaś niektórzy z krytyków francuskich obwiniają kompozytorów tych o suchość, pochodzi to zapewne ztąd, że biorą oni za miękkość pewne stany sentymentalne, jak za przyjaźń można wziąć rozczulanie się pijaka, lub za patryjotyzm — podniecenie, nieodłączne od słuchania marszów wojskowych. „Cyrk, music-hall, skrót, dowcip — powiada o szóstce Jean Cocteau — które są przedmiotem tak ciężkich zarzutów stawianych młodej szkole, są tylko reakcją przeciwko wiecznym podniosłościom, katedrom i księżycowym światłom. A zresztą przecie można włożyć tyleż duszy w odtworzenie fajki co i madonny, a kto się oburza obecnie na kompozytorów tango i fox-trottów, nie myślał winić nigdy Szopena za to, iż komponował walce i dedykował je baronowej Rotszyld. Co do mnie uważam, że tylko dzięki takiej dedykacji można nazwać baronowę Rotszyld bogatą".

Leon Chwistek. Wielość rzeczywistości. Kraków 1921. Z zasiłkiem ministerstwa W. R. I. O. P. Książki znakomitego logika (i malarza), nie można przyjąć inaczej, jak ze słowami najżywszego uznania. W dziedzinie ścisłej myśli filozoficznej jest to bodaj pierwsza poważna próba wyjścia poza Bergsonowski intuicjonizm, nie zadawalniająca się jedynie li krytyką tego kierunku, lecz budująca przy pomocy metody konstrukcyjnej niebywale śmiałą i oryginalną hypotezę wielu niezależnych od siebie, równorzędnie istniejących rzeczywistości. W dziedzinie sztuki autor stwarza teorję zasadniczych typów sztuki, za pomocą której, jak powiada „będziemy mogli usprawiedliwić wszystkie wielkie szkoły od początku świata do chwili obecnej". Dopiero teorja Chwistka daje podstawę właściwym badaniom metodologicznym, usuwając w nich ten zamęt, który wnosił bezład pojęć nie zgrupowanych dokoła jednej płaszczyzny pojęciowej. Mimo pewnych zastrzeżeń, które powstają np. w stosunku do formułowania przezeń poezji, jako sztuki o walorach ściśle fonetycznych, nie można się oprzeć zdumieniu na widok tej schematyzacji i uproszczenia, które wnosi jego teorja. Dzieło Chwistka stoi, bezwątpienia, na równi z najpoważniejszemi podobnemi dziełami na Zachodzie i niewiadomo, jakiej już ospałości kultury polskiej należy przypisać to, że poruszywszy w sposób niezmiernie rewolucyjny ogromną ilość problematów z najprzeróżniejszych dziedzin — nie wywołało ożywionej dyskusji ze strony fachowców — filozofów, logików, psychologów i artystów. Wprowadzenie czytelnika w świat wielu rzeczywistości, z których każda rządzona jest autokratycznie własnemi swojemi prawami, filozoficzna podróż po tych rzeczywistościach, przenoszenie się z jednej do drugiej i załamywanie się ich, w interpretacji autora, składa się na ogromnie świeży doskonale przekonywujący światopogląd. Wreszcie Chwistek wyznacza miejsce sztuce dotychczasowej i buduje szkielet sztuki nowej, jako najpełniejszego wyrazu twórczego — sztuki uniezależniającej się od wrażeń zmysłowych.

Przedewszystkiem autor oddaje się pracy ustalenia pojęcia rzeczywistości, jako jedynej podstawy na której może być zbudowany jakikolwiek systemat filozoficzny. Stwierdziwszy, że pojęcie rzeczywistości jest zbyt rozciągłe, by je można było zamknąć w jakiemkolwiek z dotychczasowych określeń, w czem zgadza się z podobnymi wywodami Hegla, Nietzschego, lub Bergsona — dochodzi do wniosku że „nie można myśleć o zbudowaniu jednolitego systemu rzeczywistości, opartego na zasadach logiki formalnej, któryby zadowolnił wszystkie postulaty życia", i że *„dogmatyczna wiara w jedną jedyną rzeczywistość prowadzi do paradoksów i nie może być przyjętą przez wszystkich ludzi"*. Nie znaczy to, mówi następnie Chwistek, by rzeczywistość była czemś absolutnie płynnem i nie poddającem się określeniom, jak tego chcieli wzmiankowani filozofowie, ale że istnieją zasadnicze niezależne od siebie rzeczywistości, będące jakgdyby rozmaitemi cechami materji podobnie jak jedna i ta sama linja prosta posiada rozmaite własności w różnych systemach geometrji (Euklidesowskim, Łobaczewskiego it.d.). Ukazawszy, że tą jedynie drogą, drogą budowy teorji wielu rzeczywistości da się rozwiązać cały szereg nierozwiązalnych problematów starej filozofji, Chwistek wyznacza I *rzeczywistość rzeczy*, II *rzeczywistość fizykalną*, III *rzeczywistość wrażeń*, wreszcie IV *rzeczywistość wyobrażeń*. Wiara w każdą z nich jest zakończonym światopoglądem, i jedynie w granicach ich możemy się poruszać.

Po ściśle filozoficznem zademonstrowaniu teorji wielu rzeczywistości autor w dwuch niezmiernie interesujących, ze wspaniałą tężyzną napisanych rozdziałach, oddaje się pracy zastosowania swej teorji w życiu i w sztuce. W pierwszym wypadku, stwierdziwszy, że teorja ta nietylko nie wnosi, jak by się to wydawało, zamieszania do etyki, ale naodwrót uniezależnia ją od dowolności których się dopuszczano przy budowie jej systemów — za jedyne kryterjum moralności uważa niewykraczanie poza granice rzeczywistości, w której dany osobnik się obraca. W rozdziale: „Wielość rzeczywistości w sztuce" autor wyznacza cztery zasadnicze typy malarstwa i rzeźby, ściśle uzależniona od czterech rzeczywistości (p. wyżej). Jest to 1 *prymitywizm*, 2 *realizm* 3 *impresjonizm*, 4 t. z. *sztuka nowa*. Po szeregu rozważań, w których autor dowodzi, że żadnego z tych typów nie można traktować jako następczego ogniwa w szeregu rozwojowym i że kryterja ewolucjonizmu nie dadzą się do nich zastosować, autor zatrzymuje się nad sztuką modernistyczną, którą uzależnia od rzeczywistości wyobrażeń i twierdzi że kroczy ona drogą przezwyciężania treści przez formę.

Dzieło swe kończy Chwistek słowami:
„Teorja wielu rzeczywistości pozwala usprawiedliwić wszystkie zasadnicze kierunki sztuki, wyznaczając osobliwe miejsce sztuce najmłodszej. Ponieważ nowa sztuka zatacza coraz szersze kręgi, uważałem za rzecz ważną wskazać, że nietylko nie przeczy ona pod żadnym względem wynikom badań ścisłych, ale jest poniekąd ich potwierdzeniem, dostarczając im zarazem interesującego materjału doświadczalnego". „Wielość rzeczywistości" prędzej, czy później zajmie należne jej miejsce w rzędzie najpoważniejszych współczesnych dzieł filozoficznych. Jakkolwiekbądź, winna się ona stać podręczną książką nowoczesnego myśliciela i artysty — szczególniej tutaj, w Polsce, gdzie jest bodaj jedną jedyną książką, mogącą dać czytelnikowi doskonałe uzasadnienie i wyjaśnienie istoty sztuki modernistycznej.

Jean Epstein: La poésie d'augourdhui. Un nouvel ètat de l'intelligence. Lettre de Biaise Cendrars. (La Siréne. Paris 1921 r.) Najważniejszą zaletą książki p. Epsteina jest wielka przejrzystość układu zarówno graficznego, jak ideologicznego. Wyłączając od początku z przedmiotu badań, tak zwaną pod-literaturę, oraz literaturę sentymentalną, którą szczęśliwie chrzci mianem „parteru literackiego"; stara się określić te cechy współczesnej poezji, które oparte są na najważniejszych i najświeższych wynikach badań fizjologicznych. W drugiej części swej książki Epstein zaznacza zasadnicze cechy nowe, spostrzeżone u ogółu poetów współczesnych, a mianowicie: przybliżenie w opisie, schematyzację, brak prostoty; pozatem bezpośredniość oraz impulsywność (np. Lalmon, Apollinaire, Cendrars, Cocteau). Podkreślić należy jeszcze precyzję i operowanie skrótami, które składają się raczej na obraz domyślny niż na istotny opis. „Ktoś przechodzi korytarzem obok niedomkniętych drzwi; idzie prędko i nie może się zatrzymać, lecz przelotnem spojrzeniem odwiedza szereg pokojów o rozwartych drzwiach" — takie daje wrażenie opis modernisty. Ważną rzeczą również jest wpływ kinematografu. Rozdział z książki Epsteina poświęcony temu zagadnieniu drukował niedawno „Kurjer Polski" (19.IX 21 r.) Autor podkreśla w nim, iż zasadnicze cechy Kina, jak blizkość podejścia do przedmiotu, szybkie następstwo obrazów, dynamianość — udzielają się również literaturze pięknej.
Ciekawy rozdział poświęcony jest umysłowemu zmęczeniu, jako czynnikowi cywilizacyjnemu. Podzielam zdanie Epsteina, — „znalezienie w „chorobie" zsumowania i w jej słabościach posiewu najpiękniejszych żniw ludzkości uważam za zamiar dość heroiczny". Następny przykład zdaje się świadczyć o racjonalności założeń Epsteina: „Zmęczony umysł igra przybliżeniami, które po wypoczynku, mogą się mu wydawać dziecinnemi, poprostu poetyckiemi, lub nieprawdopodobnemi. I częstokroć z tych miłych zarośli, w których uczony broni się przed swą własną logiką, wynurza się światło odkrycia. Bez zmęczenia nie zostałoby ono dokonane".
Zdaje mi się że twierdzenia te mają w sobie znacznie mniej paradoksalności niżby się to napozór zdawało. Twierdząc, że „poszukiwanie nowości jest sprężyną całej estetyki", autor pośpiesznie powiada, iż, sam modernizm nie wystarcza. I zaraz dodaje, że jeżeli zechcemy wyłączyć z wszelkiej literatury ten klasycyzm, który zawsze się w niej zawiera, ujrzymy natychmiast, iż pomniejszyliśmy ją dotkliwie"

Przeglądając ostatnie pisma francuskie, natrafiamy w sierpniowym zeszycie belgijskiego pisma „Signaux", na ciekawy list Eljasza Ehrenburga z Moskwy, malujący warunki pracy poetów rosyjskich, oraz stosunek ich do rewolucji. Określiwszy cały szereg nader ciężkich warunków — jak brak papieru, chłód, głód — zresztą rzeczy nam wiadome, układa korespondent liczne nazwiska tych, co mimo głodu i chłodu złamać pióra nie chcą, w trzy grupy, podług stosunku ich do rewolucji rosyjskiej. Do pierwszej — wrogo usposobionej do wewnętrznego życia Rosji współczesnej, zalicza starego romantyka Balmonta, oraz charakterystyczną i malowniczą postać Maryny Cwietajewej: Książka jej „Walka łabędzi" nie mogła być jeszcze opublikowaną ze względu na jej reakcyjność, krąży natomiast, jak to dziś jest w Rosji w zwyczaju, w licznych odpisach.
Znacznie liczniejsza jest grupa następna, poetów, którzy dalecy od sympatji — śledzą ciekawem okiem ciężki bieg wypadków. Do nich należy mistyk pogańskiej Rosji Wiaczesław Iwanow, Osip Mandelsztam, sam Ehrenburg; poetki: finezyjna, niezmiernie subtelna Achmatowa, pokrewna jej Halina Władyczina, Szapskaja, lub młoda Radłowa. Autor listu podkreśla znaczenie dla młodej sztuki rosyjskiej najważniejszych poetów tej grupy, Wiaczesława Kowalewskiego, oraz Borysa Pasternaka. Lewicę tego odłamu poetów rosyjskich, stanowią ci, co w cierpieniach swej ojczyzny widzą piętno mesjanicznego stygmatu i przejęci mistycyzmem, starają się przyjąć rewolucję całkowicie, jako krzyż pokuty. Do tych należy zgasły niedawno Aleksander Błok, Maksymiljan Wołoszyn, lub Andrzej Biełyj, autor nowej wspaniałej pono powieści „Epopeja". Do sympatyków rewolucji można zaliczyć ludowego poetę, Siergieja Jesienina, którego twórczość oparta na starodawnej lekturze chłopa rosyjskiego, Apokryfach i Apokalipsie, wyrosła w szereg pieśni stepowych i wiejskich; do zażartych stronników rewolucji zaliczyć należy Walerego Briusowa, symbolistę, jednego z najznakomitszych znawców strofy, bodaj w całej Europie, jak również t. zw. poetów proletarjatu, na których rząd sowiecki pokładał wielkie nadzieje. Zawiódł się jednak wprędce. Poezja pełna czerwonych sztandarów i zdetronizowanych tyranów uwiędła wkrótce, i zdolniejsi z poetów proletarjatu, jak Gerasimow lub Kasin, porzucili programową poezję. Najwybitniejsze miejsce wśród poetów rewolucji zajmuje twórca wielkiej literatury futurystycznej Rosji, bezsprzecznie najzdolniejszy z rosjan, Władimir Majakowski. Utwory jego, jak „Proste jak myczenie", „Człowiek", sztuka teatralna „Misterjum buffo", wreszcie cały szereg liryk o skrajnie futurystycznej formie zyskały sobie niezwykłą popularność. *)
Nareszcie Ehrenburg zaznacza, iż starał się w liście swym ominąć wszelkie tendencje polityczne, a jedynie obnażyć pracę twórców, pracujących w przygnębiających warunkach, które czynią z pracy tej heroiczne posłannictwo. „Poeci rosyjscy pracują o głodzie, zmuszeni do mieszkania w zamarzłych poko-

*) Poeci tej grupy tworzą zastęp o wiele liczniejszy. Mimo zapewnień, że jest daleki od tendencji politycznych, Ehrenburg liczbę ich znacznie uszczuplił, czemu, znając takie jego utwory jak „Sądny dzień", „Modlitwa za Rosję" etc. nie należy się zbytnio dziwić. Do poetów „chłopskiej rewolucji" stawianych rzędem z Jesieninym należy Klujew („Pieśni chat"). Do szkoły Majakowskiego należą futuryści: Anatoljusz Marjenhof, Wadim Szerszeniewicz, Piotr Orieszyn i inni.

jach, piszący na skrawkach papieru, cudem znalezionych, bez nadziei na wydanie" — kończy swój list rosyjski poeta. „Dodajcie do tego atmosferę dyktatur, wojnę domową, nędzę, a zrozumiecie, że nie bez przyczyny użyłem dla pracy tej najpoważniejszego określenia „bohaterskiego posłannictwa". Poezja zrodzona w tych okolicznościach żyć będzie pomimo wypadków politycznych, jakiekolwiek będą najbliższe losy Rosji. Niechże więc poezja europejska nie gardzi swoją trędowatą siostrą. Gdy byłem w Moskwie na przedstawieniu „Zwiastowania" Claudel'a *), który to dramat grają tam obecnie na olbrzymiej scenie, myślałem o losie dwuch sióstr. I wierzę, że Mara będzie lepszą niż Mara Claudel'a; w każdym bądź razie łono trędowatej Wiolany zawiera w sobie pożywne mleko".

Jak donoszą nam z Berlina, w końcu ubiegłego miesiąca została otwarta wystawa „Sturmu". Niezwykle obfity zbiór obrazów składa się na barwną i ciekawą ilustrację współczesnych kierunków malarskich. Najliczniej reprezentowani są ekspresjoniści niemieccy: Kandinsky, Chagall, Campendonc, Klee, Schwitters i inni. Futurystyczne malarstwo Włoch reprezentowane jest przez Boccioni'ego, Carra, Puni'ego, Severini'ego. Rosjanie: Archipenko (rzeźbiarz), Gonczarowa, francuzi Léger i Delaunay dopełniają ensemble'u tej bogatej wystawy. Wyczerpującą recenzję wraz z przekładem artykułu Kandisky'ego i Schwitters'a umieścimy w jednym z najbliższych zeszytów „Nowej Sztuki".

W ciągu lata r. b. począł wychodzić w Anglji nowy miesięcznik „The Tyro" pod redakcją Wyndhama Levis. Główną rolę w miesięczniku odgrywa dział krytyczny prowadzony przez T. S. Eliota, autora książki „The sacred Wood" (Święty Gaj), który nawiązuje do tradycji Drydena, Johnsona, Coleridge'a i Arnolda, usiłując skierować krytykę angielską na drogę filozoficznego uzasadniania twórczości współczesnej. Może się wydać zbyt prostem takie postawienie kwestji: w Anglji zamierza ono do obalenia wielkiego błędu, polegającego na przemycaniu pod nazwą krytyki miłej i stałej zdolności do żartobliwej gadaniny. Jak ta ostatnia jednak, tak filozofja twórczości nie jest krytyką literacką we właściwym tego słowa znaczeniu, rozpatrując utwór nie przez pryzmat wartości formalnych, lecz zależnych od ideologji krytyka. Sprawie tej „Nowa Sztuka" poświęci specjalną swą uwagę w jednym z zeszytów najbliższych.

J. A. Rimbaud. Dzieła Wszystkie. Tom I Poezje. (Ignis, Warszawa 1921 r.) Dzieła wielkiego, jak go mianują coraz częściej młodzi krytycy Francji, ojca współczesnej poezji francuskiej, a może nietylko francuskiej, ukazały się w polskim przekładzie pod redakcją Jarosława Iwaszkiewicza i Juljana Tuwima. Tom pierwszy zawiera pierwsze wiersze, przepiękne i silne, jednak nie stanowiące jeszcze owej arki przymierza między staremi i nowemi laty, za jaką należy uważać Iluminacje oraz Sezon w Piekle. Te gorejące dzieła genjalnego poety mają stanowić treść następnych tomów, których wydanie zapowiada nam młoda a zasłużona firma Ignis. Z niecierpliwością jakkolwiek zapewne niedługo oczekiwać będziemy na owe tomiki, które mają zapełnić ważną lukę w dziedzinie przekładów polskich, a poetom naszym odkryć mogę nowe Sezamy i Golkondy, zamknięte w czarownym kraju Słowa.

Helena Buczyńska jedna z najwybitniejszych reformatorek na polu sztuki recytacyjnej, twórczyni zupełnie nowej dziedziny w recytacji modernistycznej, nazwanej przez nią *„słowoplastyką"* gości obecnie w Warszawie. P. Buczyńska powróciła niedawno przez Konstantynopol z Moskwy gdzie do r. 1918 występując na wieczorach poetyckich głośnych futurystów rosyjskich Majakowskiego, Kamienskiego i Burluka cieszyła się niesłychaną w Rosji popularnością. Recytacja p. Buczyńskiej, jak to wskazuje już sama nadana przez nią nazwa polega na dążeniu do stopienia w jedno trzech pierwiastków sztuki: słowa, muzyki i tańca, jako elementów wzajemnie się dopełniających. Docieranie do tych płaszczyzn, gdzie granice między poszczególnymi rodzajami sztuki zacierają się i działają jednakowo bez różnicy na wszystkie zmysły. Droga niesłychanie trudna, wymagająca ogromnej intuicji i taktu artystycznego. Oba te warunki posiada p. Buczyńska w niezwykłej mierze. Tych, którzy widzieli jej orjentalne symfonje tańca i słów, w których z genjalną rozrzutnością pomieszała wszystkie epoki stwarzając nieoczekiwanie nową, odwewnętrzną syntezę Wschodu, ucieszy niewątpliwie wiadomość, że w najbliższym czasie p. Buczyńska ukaże się w swojej dawnej roli na szeregu wieczorów futurystów polskich w Warszawie i w Łodzi.

Elsynor. Konieczność sceny eksperymentalnej odczuwał teatr nasz już oddawna: wśród wszystkich reformatorów i pseudoreformatorów teatralnych, dotychczas nie znalazło się nikogo, ktoby pomyślał o przygotowaniu aktora, reżysera i publiczności do przyjęcia nowych form w dramacie i twórczości scenicznej. To też ciekawe usiłowania w tym kierunku, która przedsięwzięła grupa tytułująca się Elsynorem powinny wzbudzić zainteresowanie społeczeństwa: wśród młodych aktorów zaś, których nowa sztuka zastała kompletnie nieprzygotowanych, powinna spotkać najgorętsze uznanie. Z niecierpliwością czekamy na pierwsze przedstawienie „Elsynoru" zapowiedziane na koniec listopada, a które da nam inscenizację dramatu Witkiewicza: „Pragmatyści".

*) Przekład polski tego dramatu pióra Jarosława Iwaszkiewicza ukazał się nakładem „Zdroju" w jesieni r. b.

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY I WYDAWCA: KAROL ŻUKOWSKI.

ODBITO w DRUKARNI „ROLA" JANA BURIANA, WARSZAWA, UL. MAZOWIECKA Nr. 11.

Odbito w drukarni
„Rola“ Jana Buriana
Mazowiecka Nr. 11
w Warszawie