KOL. BIBLIOTEKA PUBL. Nr 8130

REF LEK TOR

MIESIĘCZNIK LITERACKI
LISTOPAD 1924 № 1

37926.

REFLEKTOR

MIESIĘCZNIK LITERACKI

№ 1

LUBLIN — 1924 — LISTOPAD.

KOŚCIUSZKI № 8 — TELEFON № 360.

Pismo nasze nie reprezentuje jakiegoś wyraźnego kierunku. Nawet w grupie poetów lubelskich stanowiących ośrodek pisma istnieją poważne różnice. Zresztą nie jest to nawet pismo zamkniętej grupy—przeciwnie, dążeniem redakcji jest skupienie jaknajliczniejsze poetów i literatów, przedewszystkiem młodych.

Jesteśmy świadomymi eklektykami, za Colas'em Breugnon powiadamy „Czyż koniecznie musimy wyłupić sobie jedno oko, aby lepiej widzieć drugiem?". Sądzimy że skala wrażliwości współczesnego człowieka jest dość duża, żeby pozwolić mu odczuć, nawet bardzo dalekie kierunki sztuki. W każdym razie pojęcie sztuki jest na tyle szerokie, ażeby móc uznawać nawet najdalsze i najsprzeczniejsze.

Pismo literackie nie może jednak być czemś w rodzaju antologji, może nie mieć zdecydowanego kierunku, ale musi mieć mniej lub więcej zdecydowany program.

Istnieje więc pewien punkt, w danym momencie czasu stały, wyznaczający granice naszej „bezwyznaniowości" i określający nasz program. Tym punktem wyjścia jest psychika człowieka współczesnego, t. j. człowieka żyjącego w mieście, pośród nowoczesnej techniki i w nowym układzie społecznym, a u nas, w Polsce, nawet i przedewszystkiem politycznym. Człowiek ten przeszedł z jednej strony przez niezwykłą szkołę wychowawczą — wojnę, z drugiej przez ruch literacki i naukowy ostatnich lat przed wojną, a zwłaszcza powojenny.

Dzisiejszego człowieka wzrusza i interesuje nietylko rozkwitający kwiat, liść rozwijający się w pąku, najdrobniejsze drgnienia serca zakochanego sztubaka i t. d., ale i cały świat wrażeń nowych: aeroplanowy rekord wysokości i goal strzelony przez Urugwaj Szwajcarji, nowy typ Fiata na rok 1924 i teorja względności.

Nie chodzi nam w tej chwili o propagowanie urbanizmu, przeciwstawienie to jest raczej symboliczne. Ta sfera nowoczesności, sama przez się, nie jest być może najgłębsza, zainteresowanie się nią znamionuje jednak rzecz znacznie ważniejszą: pojawienie się nowych elementów w psychice człowieka. Punkt ciężkości leży zresztą nawet nie w tem jeszcze; nie tyle idzie o to, że powstał stosunek do tych nowych rzeczy, co raczej o to, że niejednokrotnie pojawił się nowy stosunek do rzeczy odwiecznych.

I oto zarysowują się granice naszego eklektyzmu: jesteśmy niesprawiedliwi, twórczość oceniamy nie tylko sub specie absolutnych kryterjów estetycznych, ale i pod kątem jej stosunku do psychiki nowoczesnego człowieka. Nie przesądzamy zresztą jaką jest ta Nowa Sztuka, zadawalniamy się określeniem z okresu walki romantyków z klasykami, w którem odpowiednio podstawiamy terminy. „Sztuką paseistyczną jest ta, która dawała maximum zadowolenia naszym ojcom, Sztuką Nową jest ta, która daje maximum zadowolenia—nam".

W tworzeniu tego nowego świata poetyckiego, w poszukiwaniu tej postaci sztuki, która najbardziej odpowiada rytmowi naszych serc i tendencjom naszych mózgów, Europa dokonała już niewątpliwych trwałych zdobyczy, a nawet, jak się zdaje odnalazła drogi prowadzące do ostatecznej syntezy. Zaznajomienie z temi owocami szczęśliwego natchnienia i metodycznej pracy, wcielenie ich niejako—drogą tłomaczenia — w zakres naszej własnej sztuki, uważamy za konieczność.

Tych wszystkich, którym zamierzenia nasze są bliskie, gorąco zapraszamy do współpracy.

REDAKCJA.

POLITYKA.

WIELKA MĄDROŚĆ ŻYCIOWA ZAWARTA W GAZECIE.
POEMAT EROTYCZNY ZAMKNIĘTY W DEPESZY.
KOMICZNA PANTOMINA W STOŁECZNYM BALECIE.
TŁUM KUPCÓW, KTÓRY WIECZNIE NA POCIĄG SIĘ ŚPIESZY.
UŚMIECH DRWIĄCY NOSZONY W CZARNYM SZAPOKLAKU
I WYTWORNA OBŁUDA, KTÓRA ZDOBI USTA.
WALC TAŃCZONY NA BALU W POŻYCZONYM FRAKU.
KIESZEŃ W NOWYM SURDUCIE DZIURAWA I PUSTA.

VIWAT RZĄD, VIWAT NARÓD, VIWANT WSZYSTKIE STANY!
ORKIESTRA OSZALAŁA. TŁUM ŁAKNIE WESELA.
WYBACZCIE! WCZORAJ BYŁEM WIECZOREM PIJANY
I WE ŚNIE ZOBACZYŁEM PROFIL MACCHIAVELA.
O SZANOWNI PANOWIE! NIE POWIEM NIKOMU.
JENO ŚMIECHU DODAJCIE DO SWEJ MARSYLJANKI.
SERDECZNI PRZYJACIELE GOSZCZĄ W WASZYM DOMU,
NA OKNACH ZAWIESILI DWUBARWNE FIRANKI.

O SZANOWNI PANOWIE! W WASZYM PARLAMENCIE
OD NIEJAKIEGO CZASU NIEDOBRZE SIĘ DZIEJE:
SZTUCZNA POMPA OPUSZCZA WIELKIE PRZEDSIĘWZIĘCIE
KRZESEŁKA TAŃCZĄ W SALI. GALERJA SIĘ ŚMIEJE
BEZCZELNA GAWIEDŹ MIEJSKA ZALEGŁA BULWARY,
W OKNA WASZYCH SALONÓW KAMIENIAMI ŻENĄ.
PIĘKNE DAMY RZUCIŁY BIAŁE BUDUARY.
SZTANDARY NA ULICACH SIĘ ŚMIEJĄ. SPÓJRZ JENO!
WYJDŹ NA BALKON. USPOKÓJ TŁUMY OSZALAŁE!
RZUCAJ CZCZE KOMUNAŁY W MOTŁOCH DZIKI, WRAŻY!
POKAŻ W GŁUPIM UŚMIECHU SWOJE ZĘBY BIAŁE
I UKRYWAJ STARANNIE TRUPIĄ BLADOŚĆ TWARZY.
UWIERZ, UWIERZ W SWE SŁOWA, W SWOJE HASŁA! PRĘDZEJ!
PÓKI CZAS! ŚMIEJ SIĘ GŁOŚNO Z GIESTEM FRYDERYKA!
NIE ŻAŁUJ CZASU, SIŁY, KRWI LUDZKIEJ — PIENIĘDZY!!

OTO IDZIE POTĘŻNA, NOWA POLITYKA!

KONRAD BIELSKI.

ZABAWA.

USNĘŁY PAGÓRY, A JA NOCKĄ CICHĄ
PRZESUWAM SIĘ CHYŁKIEM Z CZARNĄ JASKÓŁCZYCHĄ.

ZAŚPIEWAŁO NIEBO MODRO—FUJARKOWO
BOROM I UGOROM I ZIELONYM ROWOM.

ANIM JA ZAPŁAKAŁ, ANIM SOBIE ŚWISNĄŁ
JENOM NA NIEBIOSACH KSIĘŻYCEM ZAWISNĄŁ.

PRZEZ TEN KSIĘŻYC BIAŁY, PRZEZ TEN ŁEB MÓJ CICHY
PRZELATUJĄ OSTRE SKRZYDŁA JASKÓŁCZYCHY.

SZEPTAŁA, PROSIŁA: PRZYSUŃŻE SIĘ PRZYSUŃ.
KOCHAM CIEBIE, CHOCIAŻ TAKI JESTEŚ ŁYSOŃ.

— ŁYSOŃ JESTEM, ŁYSOŃ, ALEŚ I TY MARNA
JAKŻE CIĘ CAŁOWAĆ, KIEDYŚ TAKA CZARNA.

JÓZEF CZECHOWICZ.

WIERSZ O ZŁOCISTYCH KOCHANKACH.

OBLUBIENIEC O ZŁOCISTYM WZROKU,
SZCZERY, PROSTY I PRZED PANEM WONNY,
PATRZY W OCZY, TAJE OD UROKU
SWEJ BRONZOWEJ, SWEJ ZŁOTEJ MADONNY.

„ŁASKI—Ś PEŁNA I SŁOŃCEM BOGATA,
MIODEM SZCZODRA — A ZŁOTE CI BIODRA
STROI SZATA PRZEJRZYSTA, SKRZYDLATA,
OD NIEBIOSÓW ROZMODRZENIA MODRA".

USTA W USTACH I ŁONO U ŁONA
TRWAJĄ, SSAJĄ SWÓJ DECH BEZPAMIĘTNI,
KREW MU HUCZY W TĘTNICACH ZIELONA,
I W KOCHANCE ROZGRZANA KREW TĘTNI.

A ZA CHWILĘ — SPOKOJNIE ODLATA
BEZ JEDNEGO SPOJRZENIA, BEZ ŻALU,
I W DALEKIM, PRZEJRZYSTYM OPALU
DROBNE KOSY ROZWIANE ZAPLATA.

KAROL HUSARSKI.

MIASTO.

DOMY, DOMKI, PAŁACE—MALOWANE KWIATY,
PAPIEROWE ZABAWKI SKLEPOWEJ WYSTAWY.
BULWARY I ULICE — SŁOMIANE MAKATY,
WARKOCZE ZAPLATANE Z SZAREJ MORSKIEJ TRAWY.

NA WIEŻY ŻÓŁTY STRAŻAK GRA NA OKARYNIE
Z KOMINA WPROST NA KSIĘŻYC JEST ZNACZONA DROGA
WYPCHANY KOT GRZBIET PRĘŻY NA BIAŁEJ DRABINIE
PO BŁĘKITNYM SZNURECZKU WSPINA SIĘ DO BOGA.

CZERWONE LIŚCIE KLONU NA CHOINCE WISZĄ,
DREWNIANY KOŃ SIĘ DĘBI NAD GŁOWĄ PAJACA,
BLASZANY TAKT BĘBENKA LEKKO SIĘ KOŁYSZE,
OŁOWIANYCH ŻOŁNIERZY PUŁK DO KOSZAR WRACA.

KOLOROWE LAMPJONY DŁUGIM RZĘDEM PŁONĄ,
KRÓL HEROD MA NA GŁOWIE PŁAT SIWEGO MAKU.
CZARNY DJABEŁ WYWIJA CZERWONYM OGONEM
I ŁAPĄ POKAZUJE NA GWIAZDY ZALJAKU.

WACŁAW GRALEWSKI.

WRZESIEŃ.

JESIONÓW JASNYCH JESIEŃ
SŁONECZNY SŁODKI PLASTER
ZAPACH KONANIA W LESIE
MARTWY NA KLOMBIE ASTER.

LIŚCI RUMIENIEC CHORY
PRZYPOMINA SUCHOTY.
CÓŻ ŻE Z MODREJ AMFORY
LEJE SIĘ WINO ZŁOTE?

WSPOMNIENIA ŻUJĄ DRZEWA —
WCZORAJSZY LATA PRZEPYCH:
„CÓŻ ŻE DZIŚ SŁOŃCE ŚPIEWA
JUTRO BĘDZIEMY ŚLEPE".

TYLKO SERCE POETY
WCIĄŻ JEDNAKOWO TĘTNI:
PIJEM ŻYCIA SEKRETY
I W ŚMIERCI BĘDZIEMY PIĘKNI.

KAZIMIERZ ANDRZEJ JAWORSKI.

W GÓRACH.

CZY TO IDZIE TWEJ TĘSKNOTY ZJAWA,
ŻE TAK DO MNIE UŚMIECHA SIĘ TRAWA?

CZY TO PŁYNIE TWEJ MIŁOŚCI RZEKA,
ŻE NIEBIOSA SĄ Z MIODU I MLEKA?

CZY TO TWOJE CAŁUJĄ MIĘ USTA,
ŻE TAK SŁOŃCE PROMIENIAMI CHLUSTA?

TADEUSZ BOCHEŃSKI.

FRYDERYKA CHOPINA MIT O DUSZY POLSKIEJ.

(Przemówienie wygłoszone na obchodzie 75 rocznicy śmierci Chopina).

Trzy ćwierci wieku mija już od żałobnego dnia, w którym na zawsze zamknął oczy Fryderyk Chopin... Czem że się dzieje, iż pomimo przelatujących nad nami bezprzykładnych katastrof i zdarzeń dziejowych, zdarzeń, których olśniewającym, najradośniejszym wynikiem są zburzone nareszcie wrota półtorawiekowego więzienia, oślepiające niemal słońce wolności,—czemże się dzieje, iż jego duchowe dziedzictwo, skarb niewysłowionego piękna zbierany skrzętnie, uporczywie w ciągu krótkiego pełnego niedoli życia, w najposępniejszych dniach naszych dziejów, nie utracił nic ze swego nadziemskiego blasku, jarzy się wciąż jeszcze najpiękniejszemi barwami tęczy, jak przejrzysty djament, w którym nie pozostało żadnych skaz, żadnych załamań, mówiących nam o przebytych już dniach niewoli — dniach pełnych udręczeń, trwogi i rozpaczy?

Na skrzydłach nieugiętej wiary w przyszłość wzniosło się ponad ówczesną tragedję narodu i przetrwało ją dzieło Fryderyka Chopina, tętniące uporczywem, nie dającem się stłumić życiem i twórczą radością.

Nazwałem je Mitem o Duszy Polskiej.

Bowiem na dnie czarodziejskiego piękna skrzy się ono zawsze tą samą, niezmienną Prawdą niewątpliwej swej Polskości. Podobnie mit historyczny nie jest wszak Baśnią, ozdobnem kłamstwem jedynie; w nim to właśnie utrwala się to, co stoi już poza nieuchwytną Rzeczywistością wieczystego „stawania się" Dziejów, w nim się krystalizuje w przeczystym swym kształcie najgłębsza Prawda Narodu, odbija się, jak w czarodziejskim zwierciadle jego istotne oblicze.

W szklanną wodę zmyśleń i dziwów padają ciężkie kamienie czynów — czynów niewątpliwych, rzeczywistych, by pozostać w niej już nazawsze i świecić tajemnym blaskiem bohaterstwa.

Tę cechę właśnie niezmiennej Polskości — Polskości istniejącej poza tem lub owem zdarzeniem dziejowem, skupiającej w sobie jak w soczewce wszystko, co w niej jest Światłem i Pięknem, ma w sobie dzieło Fryderyka Chopina: nie „wypowiedziany" a „wyśpiewany" z najgłębszej otchłani serca „Mit o Polskiej Duszy".

Należy wyjść poza ciasny pozornie, zamknięty w sobie krąg muzyki, by pojąć to wyjątkowe stanowisko, jakie on w sercach naszych zajmuje. A więc przedewszystkiem w stosunku do swoich współczesnych.

W owych latach tragicznych, na rubieży Woli i Niewoli, w posępnych odrzwiach wiodących ku podziemnym kazamatom Przemocy, spotkało się ich czterech, stojących na najwyższym, niepokalanym szczycie Polskości. I jakby wówczas już, tamci Trzej nie rozumieli Go. Być może oczekiwali odeń czynu, znajdującego się już poza sferą wewnętrznego życia, w którem był on samowładnym Panem. W nadludzkiej bowiem rozpaczy, w nieukojonej rozterce, sami Oni zdawali się już opuszczać białe swe wieże z kości słoniowej, nadziemskie baszty marzenia, by ratować to, co zdawało

się ginąć bezpowrotnie, by myślą i czynem stojącym już poza zaklętym kręgiem ich wszechmocy, zaciążyć na dziejach Narodu, krwawy wysiłek woli przeciwstawić nieubłaganemu Fatum, zatrzasnąć grobową czeluści rozwierającą się tuż u stóp.

I owo zejście z wyżyn samotności, najszczytniejsze bohaterstwo wyrzeczenia się wewnętrznej Wolności pozostawiło w bezcennym krysztale ich dzieła przedziwne załamania się, męty i skazy, dla nas tylko jasne i zrozumiałe... Tuż obok stał Fryderyk Chopin, w milczeniu i pozornym spokoju. Być może w sercach ich lęgnął się żal, niemy wyrzut, dlaczego On, w owej okrutnej godzinie nic — jeno zamknięty w szklannym kręgu samotności, cyzelował żmudnie a cierpliwie swe misterne dzieło.

„Czemu nie tworzysz, Panie Fryderyku, Narodowej Opery?"

Uśmiechał się w milczeniu Pan Fryderyk, i z cichym uporem nie tworzył narodowej opery.

Natomiast zaś chciwie gromadził swe nikłe pozornie i drobne cacka, cyzelował je rylcem jasnej mądrości, hartował w ogniu płonącego serca i nikt wówczas nie wiedział, jak głęboko sięgać musiał w łono ziemi — swojej ziemi po bezcenny dla nich kruszec.

Niezrozumiano wówczas w całej pełni, czem był, a zwłaszcza czem będzie w Polsce Fryderyk Chopin i o czem swą muzyką mówił.

W istotnej swej głębi, w zaklętem osamotnieniu, głuchym był na zgiełk otaczających go walk, na straszliwy szum przelatujących huraganem zdarzeń. W ciszy i skupianiu wsłuchiwał się w tajemny szept, idący ku niemu z otchłannej duszy Narodu, troskliwie ujmował w dłonie nieumęczenie bijące jego serce, spozierał w niechybne jego oblicze, wzniesione ponad zmienne koleje dziejowego losu i w dźwiękach a nie słowach tworzył o nim nieśmiertelny swój Mit.

I jakby urągając otaczającej go nocy, czy też przeczuwając jutrzejsze świty i blaski, mówił On o sprawach wieczyście trwałych niezależnych od chwilowych upadków czy tryumfów: o Duszy Narodu w oczywistym, niewątpliwym kształcie.

Nie rozumiano go wówczas, i dziś — być może — nie odgadnięto jeszcze w całej pełni przedziwnej tajemnicy jego niezmiennej trwałości.

W tragicznem stawaniu się wczorajszych naszych dziejów, w okrutnej i szarej codzienności niewoli nie znalazł się nikt, ktoby zdołał przejąć w swe dłonie odziedziczony po nim skarb.

Czyżby za jasnym był dla mroków więzienia, za ciężkim dla skutych kajdanami rąk?

Dziś jednak jest brzask nowego dnia pełnego ciężkich lecz radosnych trudów i wysiłków. Wpatrzmyż się bacznie — my dzisiejsi — w jasne oblicze Wolności.

Na progach nowych przeznaczeń pozdrawia nas On — jeden z nielicznych — co nigdy nie stracił wewnętrznej swej wolności w tworzeniu nieskazitelnego Piękna, i na chwilę nie wątpiąc o Mocy i Głębi Duszy Polskiej, ukazał całemu światu istotne, niezmienne jej oblicze, zaklęte na wieki w nieśmiertelnem swem dziele.

KAROL SZYMANOWSKI.

PODSTAWOWE ZAGADNIENIA MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO.

Malarstwo współczesne oskarżane bywa zazwyczaj o przewrotowość, krańcowość i brak poszanowania dla tradycji. Zarzut ten, powtarzany zresztą stale i nieodmiennie przez niepoprawnych neofobów przy ukazywaniu się każdego nowego kierunku artystycznego, słuszny jest o tyle, że od czasów Wielkiej Rewolucji sztuka znajduje się bez przerwy w stanie poszukiwań, mających na celu znalezienie nowej formy stylistycznej, odpowiadającej zmienionemu gruntownie ustrojowi społecznemu; zrozumiałą jest bowiem rzeczą, że koncepcja renesansowa wraz z pochodzącemi od niej formami barokowemi i rokokowemi, zrodzona z potrzeb społeczeństwa monarchiczno-teokratycznego, nie może znaleźć zastosowania w epoce, kiedy kościół i dwór przestały być wyłącznymi odbiorcami i protektorami sztuki; w ten jednak sposób ujmując sprawę, należałoby zarzut przewrotowości rozciągnąć na całą sztukę ostatnich lat stu trzydziestu pięciu, co zresztą nie byłoby pozbawione podstaw. To też sztuka współczesna i jej przwrotowość tak ściśle wiąże się pod względem ideowym z całą twórczością owego stuletniego z górą okresu dziejów, że trudno byłoby zrozumieć przewodnie jej myśli, zagadnienia i dążności inaczej, niż jako logiczny wynik zasad, na których opiera się twórczość artystyczna od czasów Rewolucji francuskiej—i Davida.

Ażeby jednak zdać sobie sprawę z tych, w tak odległą bądź co bądź przeszłość sięgających, związków, ustalmy przedtem, jakie są właściwie ideowe podstawy malarstwa współczesnego. Przy tej analizie zmuszeni będziemy posługiwać się od czasu do czasu terminologją, niezbyt miłą dla ucha, używając nazw tak niezręcznych, jak kubizm, paseizm, dadaizm i t. p. Już jednak Reymond zauważył, że niema nic trudniejszego nad słowne określenie kierunków artystycznych; a nazwy takie jak gotyk, barok, lub rococo nie rażą nas już dzisiaj jedynie z powodu długiego użycia.

Sztuka współczesna nie jest bynajmniej tak jednolita, jakby się to mogło zdawać. Jest ona nawet dosyć złożonym kompleksem pierwiastków, między któremi zachodzą na pozór daleko sięgające sprzeczności; wystarczy przypomnieć, że krzyżują się tu nowatorskie nawskroś dążności kubizmu ze ściśle tradycjonalnym archaizmem. Grupując jednak i uogólniając owe pierwiastki, odnajdziemy w sztuce współczesnej trzy główne prądy: prymitywizm, ekspresjonizm i kubizm; każdy z nich rozłożyć się da jeszcze na kilka odmian.

Najznamienniejszym z kierunków tych i najoryginalniejszym jest bezsprzecznie kubizm wraz z szeregiem odmian i pochodnych (jak formizm, konstruktywizm, futurym i t. d.) Skala tych odmian jest dosyć szeroka. Tak więc zarówno konstruktywizm, jak i futuryzm, są sztuką, w założeniu swem irrealną. Usuwają one całkowicie, lub prawie całkowicie naśladowanie natury, które uważane było zawsze i odczuwane instynktownie, jako najpierwotniejszy punkt wyjścia malarstwa i rzeźby. W rzeczy samej, z wyjątkiem pewnych rodzajów ornamentyki, posługujących się abstrakcyjną formą, w harmonijny sposób ułożoną, malarstwo i rzeźba rozpoczynają się od odtwarzania świata widzialnego; instynktownie odczuwa je w ten sposób dziecko nawet, kiedy dostanie do rąk ołówek, lub bryłkę gliny. Konstruktywizm natomiast i futuryzm, usuwając naśladowanie natury, zbliża się raczej do ornamentyki abstrakcyjnej, opiera

bowiem swą estetykę na wyłącznie na wewnętrznych, organicznych, że tak powiem, pierwiastkach obrazu lub rzeźby; przedewszystkiem na rytmice linji, płaszczyzn i brył, niezależnej całkowicie od naśladowania świata widzialnego; przyczem jednak ta rytmika, ta ornamentacyjność nie ma celów dekoracyjnych, ale jest sama sobie celem. Jest to irrealizm, a nawet anti-realizm, posunięty do ostatecznych granic. Z tych jednak źródeł wywodzący się formizm—mam tu na myśli sztukę, której najwybitniejszym przedstawicielem jest Derain i która rozpowszechniona jest zwłaszcza we Francji — formizm ten jest właśnie kierunkiem nawskroś realistycznym, za zadanie stawiającym sobie uproszczenie i analizę formy i dążącym do przedmiotowego odtworzenia zjawisk w ich kształcie i kolorze lokalnym.

Jak widzimy, różne odmiany w kubizmie mające swe źródło: z jednej strony konstruktywizm i futuryzm, z drugiej zaś formizm — wykazują zupełnie podstawowe przeciwieństwa. Większą jeszcze rozbieżność stwierdzimy oczywiście, zestawiając kubizm i jego odmiany z niemniej odeń rozpowszechnionym prymitywizmem.

Prymitywizm ten, którego cechą znamienną jest wzorowanie się na koncepcji kultur pierwotnych, rozpada się znowu na dwie główne odmiany. Pierwsza z nich oprzeć się stara na sztuce okresów artystycznych wczesnych, ale posiadających już jednak wyrobione tradycje, głównie na twórczości włoskiego trecenta i quattrocenta, na antyku greckim z epoki, poprzedzającej Fidjasza, po części w sztuce ludowej, lub na prymitywnych, prowincjonalnych odmianach wielkich stylów, jak naprzykład na drzeworycie barokowym, przeznaczonym do szerokiego rozpowszechnienia. Cała ta odminna nosi charakter wyraźnego archaizmu i nazywana jest paseizmem.

Drugi rodzaj prymitywizmu idzie dalej jeszcze w przejęciu się pierwotnem wyczuciem artystycznem, wżywając się w pojęcia artystyczne dziecka, lub ludów pierwotnych. Jest to tak zwany dadaizm.

Dwa te główne kierunki sztuki współczesnej: kubizm i prymitywizm, różnią się od siebie zasadniczo tem, że o ile kubizm jest nowatorski i unika jakichkolwiek wzorów, rozwijając raczej nowe zdobycze ostatnich czasów, o tyle prymitywizm szuka oparcia w istniejących już koncepcjach artystycznych, jako paseizm przybierając nawet nawet charakter wybitnie tradycjonalny z wyraźnym odcieniem archaizacji.

Jeżeli jednak dwa te kierunki, w zasadach swych pozornie sprzeczne, godzic się mogą ze sobą tak ściśle, że cała prawie sztuka najnowsza—w Polsce zwłaszcza—polega na ich połączeniu—typowemi tego przedstawicielami są Stryjeńska, Skoczylas, Slendziński, Borowski—tedy muszą tu zachodzić jakieś bliskie również pokrewieństwa, wpływające na złagodzenie sprzeczności.

Pokrewieństwa te są istotnie dosyć liczne. Prymitywizm współczesny odnajduje w dziełach włoskiego trecenta, w sztuce ludów pierwotnych w twórczości dziecka nawet ten sam irracjonalizm, który jest jedną z cech znamiennych „sztandarowego" kubizmu; odnajduje poza tem w tej twórczości prymitywnej właściwe kubizmowi podporządkowanie realizmu—zasadom rytmiki i konstrukcji wewnętrznej; odnajduje w niej operowanie jaknajbardziej uproszczoną formą, przedewszystkiem jednak znajduje tam owe pierwotne, zasadnicze podstawy instynktu twórczego, owe pierwsze źródła, których szuka również kubizm, odrzucając właśnie wszelką tradycję i podważając najbardziej nawet niewzruszone zasady twórczości. Cechą wspólną obu kierunków jest poszukiwanie elementarnych podstaw twórczości, od których możnaby rozpocząć nowy okres w sztuce.

Jeden jeszcze kierunek winien być rozpatrzony, a mianowicia—ekspresjonizm. Definicja ta jest nieco luźna, ponieważ niemcy, jej twórcy, podciągają pod nią

głosili otwarcie, że sztuka po Rafaelu jest już tylko konwenansem, wyuczonym, manierycznym gestem i naśladowaniem antyku, który artystom owego okresu zastępuje naturę. Nie chodzi mi w tej chwili o ustalenie, ile prawdy było w twierdzeniach angielskich nowatorów, i czy po-rafaelowska sztuka Rembrandta, lub Velazqueza nie była bezpośredniejsza nierównie w odtworzeniu natury, niż prerafaelickie słodkawości, zapatrzone w twórczość Botticellego i Mantegnii z zaślepieniem, uniemożliwiającem istotną szczerość. Znaczenie prerafaelitów w rozwoju sztuki współczesnej polega nie tyle na wartości bezwzględnej ich dzieł, ile na krytyce renesansowego ideału piękna, wypowiedzianej po raz pierwszy w sposób tak dosadny.

Archaizm, u nazareńczyków i prerafaelitów mocno jeszcze powierzchowny, naśladujący raczej pozory prymitywów, niż ich podstawę duchową, przybiera kształty nowoczesne w sztuce rówieśnika prerafaelitów, Puvis de Chavannes'a. Klasyk ten, wyrosły w tradycjach Davida i Ingres'a, przejmuje po swych poprzednikach kult antyku i sztuki włoskiej, cofając się jednak w swej archaizacji o wiele dalej, niż to uczynił autor „Horacjuszów", lub twórca „Edypa i Sfinksa". Ideałem jego nie jest już sztuka Praksytelesa, lub nawet Fidjasza, ale hieratyczny typ antyku przed połową wieku V, lub nawet płaskorzeźba egipska. Ze sztuki chrześcijańskiej najbliższe mu są freski wczesnego quattrocenta i mozaiki bizantyńskie. Jeszcze bardziej pokrewnym czynią go nam jego potężne uproszczenia formy, oraz jego stosunek do natury, na którą umie spoglądać w sposób tak szczery i bezpośredni, tak całkowicie wolny od renesansowego konwencjonalnego idealizmu, że patrzącemu na jego rybaków, pasterzy, rolników mimowoli przychodzą na pamięć owe dzieła quattrocentistów z ich tak prawdziwymi pasterzami, chylącymi się nad Żłobkiem, z całym realizmem sztuki, nie mającej jeszcze uwodzicielskiego idealizmu sztuki renesansowej.

Puvis de Chavannes jest pierwszym archaistą w dzisiejszem słowa zrozumieniu. Następcy jego idą wszyscy w wytkniętym przezeń kierunku, wczuwając się coraz głębiej w pierwotne widzenie natury i w pierwotne sposoby ich stylistycznego ujęcia. Sztuka Gauguina, tak niegdyś przewrotowa, wydaje się nam dzisiaj poprostu dalszym ciągiem twórczości Puvisa. Tyle tylko, że malarstwo—pikantnych cudów Tahiti cofa się w wyborze swych wzorów dalej jeszcze w przeszłość i że zamiast Grecji przedfiajeszowej zwraca się ku hieratycznej, a zarazem realizmu pełnej sztuce egipskiej, z jej rozkwitowych momentów, a nawet ku zupełnie już pierwotnej twórczości nawpół dzikich ludów. On to pierwszy zwrócił uwagę na tak zwaną rzeźbę murzyńską, której przedziwna architektonika tak silnie oddziałała na kubizm we wcześniejszym jego okresie.

Owo dążenie do prymitywizmu, początkowo idące stale i nieodmiennie za wzorami sztuki epok ubiegłych, przybiera w końcu wieku XIX inny jeszcze charakter, który odnajdujemy najwcześniej bodaj w malarstwie Van Gogha. Prymitywizm ten pozbawiony jest cech archaizmu, skłaniając się raczej w jaskrawości swych barw i w umyślnej rubaszności bardzo dosadnego rysunku ku sztuce ludowej—a po trosze ku twórczości dziecka. Tutaj właśnie szukać należy źródeł tak zwanego dzisiaj dadaizmu.

W taki to sposób rozwija się w kolei lat ów pierwiastek archaistyczny i prymitywistyczny, którego początki wiążą się z reformą klasyczną Davida, a który ku końcowi wieku XIX i w czasach najnowszych szuka pokrewieństw nawet w sztuce egipskiej pierwszych dynastji; nawet w naiwnej i poetycznej wizji taitijczyków, którego przejawem jest między innemi tak znamienny w naszej sztuce pierwiastek ludowy.

Równie czcigodną genealogję posiada drugi z wybitnych kierunków sztuki współczesnej—ekspresjonizm; wiąże się on jednak nie z klasycyzmem, ale właśnie

ze stanowiącym jego przeciwieństwo romantyzmem. Nie omylę się chyba, twierdząc, że początków tego kierunku szukać należy w twórczości Goyi, który—rzecz znamienna —jest co do roku niemal rówieśnikiem Davida. Nie znaczy to bynajmniej, żeby poszukiwanie wyrazu w malarstwie miało być jego wynalazkiem: przewija się ono przez całą sztukę, dominując zwłasza w okresie gotyckim i barokowym; chodzi mi tu jednak tylko o pokrewieństwa bezpośrednie, o pewną linję tradycji; ta zaś kończy się w danym wypadku na Goyi; najtypowszy jego ekspresjonizm, bezwzględnie poświęcający piękno dla wyrazu, jest na tle czarująco wdzięcznej sztuki rokokowej takim samym przewrotem, jakim był w innej dziedzinie, klasycyzm Davida.

Trudno jest ustalić, czy ekspresjonistyczne czysto zacięcie niektórych obrazów Delacroix, takich, jak Król Rodrygo, Paganini lub Pietà, czy wogóle potęga wyrazu wielkiego romantyka rozwinęła się pod wpływem Goyi, którego dzieła poznał artysta francuski w swej podróży hiszpańskiej; w każdym jednak razie poszukiwanie wzrazu jest jedną z cech znamiennych jego twórczości.

Ekspresjonizm ten, używając terminologji dzisiejszej, jest zresztą jednem ze znamion całego wogóle malarstwa romantycznego, a wielki mistrz polski, z tego właśnie wyrosły kierunku, Matejko, osięga pod tym względem, w szkicach swych zwłaszcza, niezwykłą potęgę.

To poszukiwanie wyrazu na rzeczę piękna wzmaga się w końcowych latach wieku ubiegłego, w okresie, który z wielu względów zasługuje na miano neo-romantyzmu. Wtenczas to występować zaczyna ekspresjonizm w całej już wyrazistości, a najznamienniejszym jego przedstawicielem jest w tej epoce Munch. Na innego jeszcze przodka powołuje się ekspresjonizm, a mianowicie na wspomnianego już powyżej Van Gogha. Znaną jest jego teorja, że kolor sam przez się, bez względu na znaczenie realistyczne, oddziaływa wybitnie na uczucie, że przeto jest on jednym ze środków wyrazu. Van Gogh posługuje się też często barwą w tych właśnie, ekspresjonistycznych celach; tem też tłomaczy się w znacznej mierze niesamowitość jego kolorystyki. Jest on zresztą wogóle czystej krwi ekspresjonistą, bezwzględnie stawiający wyraz na miejsce piękna w sztuce, jego rysunek, dochodzący do ostatecznych granic dosadności, posiada niewidywaną przedtem siłę charakterystyki.

Następcami jego w tych usiłowaniach ekspresjonistycznych są z jednej strony Henri Matiste, z drugiej zaś — Picasso z „błękitnego" i z „różowego" okresu twórczości.

Tak przedstawia się linja rozwojowa ekspresjonizmu w swych najogólniejszych zarysach, na które pozwala skromny rozmiar niniejszej pracy. Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia i rozbioru genealogicznego trzeci znamienny kierunek sztuki współczesnej, kubizm. Przyznaje z góry, że zadanie to trudniejsze jest, niż przy rozpatrywaniu ekspresjonizmu i paseizmu; nic w tem dziwnego, zważywszy, że kubizm w samem swem założeniu jest nowatorstwem, że świadomie burzy takie zasady twórczości malarskiej, które uchodziły dotychczas za nieusuwalne. A jednak i tutaj wykazać się dadzą związki dosyć odległe. Irrealizm kubizmu jest bowiem w zasadzie konsekwencją impresjonizmu, który w krańcowym swym subjektywiźmie burzy dotychczasowe pojęcia o naśladowaniu natury, zamiast objektywnego jej podobieństwa dając własne wrażenie; to też kierunek ten jest właściwie rozwojem impresjonistycznej sztuki Cèzanne'a z której wynika zupełnie bezpośrednio. Postaram się wykazać ten związek, z żalem pomijając inne jeszcze źródło tej sztuki, a mianowicie twórczość El Greca, która wychodzi poza ramy mego programu, ograniczającego się do epoki Wielkiej Rewolucji.

Pokrewieństwo między kubizmem, a Cézanne'em przejawia się już chociażby w owem uproszczeniu i podkreśleniu formy, któremu kubizm zawdzięcza swą nazwę, a które wyraźnie występuje zwłaszcza w odmianie, nazwanej tu przezemnie formizmem Cézanne bowiem słusznie nazwany być może impresjonistą formy. Należąc do tego samego pokolenia, które wydało Moneta, Renoira, Lisleya, Pissarra, Degasa, starszy nieco nawet od Moneta, dzieli Cézanne wszystkie niemal poglądy, zamiłowania i nienawiści swych rówieśników, poddaje jednak słusznej krytyce tę wyłączność, z którą impresjonizm poświęca się zagadnieniom barwy, zaniedbując skutkiem tego problemat formy. Cézanne przenosi tedy w dziedzinę form jedno z podstawowych zagadnień impresjonizmu, a mianowicie zagadnienie złudzenia optycznego. Jak wiadomo odrębna kolorystyka impresjonistyczna opiera się między innemi na teorji barw dopełniających, na tem mianowicie, że każdy kolor wywołuje w oku widza wrażenie koloru dopełniającego, że więc przedmiot, znajdujący się w sąsiedztwie plamy jaskrawo czerwonej, ukazywać się nam będzie w zabarwieniu zielonawem i vice versa. Stąd owe, tak dla impresjonizmu charakterystyczne, żółte światła i fioletowe cienie; żółty bowiem i fioletowy są kolorami dopełniającemi. Podobnemu jednak złudzeniu podlega wzrok również w stosunku do form. Znaną jest naprzykład powszechnie rzeczą, że kula w miejscu zetknięcia z płaszczyzną wydaje się spłaszczona.

Tu jest właśnie punkt wyjścia cézannowskiego impresjonizmu formy: jego jego tak niegdyś wyśmiewane krzywe garnki, lub spadziste stoły krzywe są właśnie z powodu wrażenia wzrokowego, wywołanego przez formę przedmiotów sąsiednich. Oczywistą jest rzeczą, że to wzajemne oddziaływanie form daje obrazom Cézanne'a harmonję i rytmikę brył, która w znacznej mierze odpowiada impresjonistycznej harmonji barw.

Ta rytmika brył, do ostatecznych doprowadzona granic, jest punktem wyjścia kubizmu. Krańcowe formy tego kierunku (konstruktywizm, futuryzm) są w znacznej mierze konsekwencją tych założeń. Podstawa teoretyczna tego kubizmu skrajnego opiera się na tem, że osobliwe piękno obrazów Cézanne'a polega właśnie na owej przedziwnej rytmice brył, osiągniętej za pomocą pozornych deformacji natury. Skoro tedy piękno dzieła sztuki polegać może na deformacji, o ile tylko ta deformacja przeprowadzona jest w myśl pewnej rytmiki kompozycyjnej, tedy w dziele sztuki jest piękno motywu sprawą drugorzędną, na pierwszy natomiast plan wysuwa się zagadnienie kompozycji i konstrukcji. Ostateczną konsekwencją tego założenia jest całkowite usunięcie ze sztuki pretekstu realistycznego i oparcie się wyłącznie na rytmice wewnętrznej i, że tak powiem, organicznej. Dzieło sztuki staje się w ten sposób niezależnym niejako organizmem, który żyje harmonją swych części składowych.

Taką jest, w najprostszych zarysach, zasada kubizmu. Tak zwany kónstruktywizm uzupełnia ją poniekąd, upodobniając ową harmonję wewnętrzną obrazu z harmonją maszyny, której części składowe wiążą się ze sobą organicznie na podstawie najściślejszej celowości. Futuryzm włoski, który zresztą w malarstwie należeć się już zdaje do przeszłości, nie zmienia tych podstaw rytmiki wewnętrznej, wiążąc ją tylko z pewnemi zagadnieniami metafizyki współczesnej, nie mającemi właściwie nic wspólnego z malarstwem.

Takie są podstawowe zasady sztuki współczesnej i takie jej związki z przeszłością. Nie wypowiadając zdania o jej wartości bezwzględnej—co byłoby zresztą ryzykowne z powodu braku perspektywy historycznej — stwierdzić jednak można, że jest ona logicznym wynikiem wiekowych z górą dążności sztuki, oraz że posiada jedną niewątpliwą zaletę: odrębność stylistyczną, znamionującą wszystkie jej przejawy.

WACŁAW HUSARSKI.

RAINER MARIA RILKE.

PIEŚNIARZ ŚPIEWA PRZED DZIECIĘCIEM KSIĄŻĘCEM.

Pamięci Pauli Becker—Modersohn.

Wyjątek.

Oto jest sens wszystkiego, co już było,
Że jego moc unosi z sobą czas,
Ale że znów powraca z dawną siłą,
I że się znów cudownie wplata w nas:
Tak w blasku róż rozkwitłych różowiały
Kobiety białe, jak z słoniowej kości,
Tak skroń królewską zmarszczki pokrywały,
Tak się książęce usta bez litości
Dla nędznych i dla sierot zaciskały.
Jak skrzypce, serca chłopięce dźwięczały,
A oni marli za kobiece włosy;
I dla Madonny rzucały świat cały
Dziewice, którym stargały się losy.
Harf i mandolin zrywały się dźwięki
Pod uderzeniem nieznajomej ręki,
A sztylet wpadał w aksamitu zwój, —
Z wiary i z szczęścia powstawały trwania,
W nocnych altanach łkały pożegnania,
I nad tysiącem hełmów w dzień konania
Jak okręt, wielki chwiał się bój.
Tak zwolna rosły miasta, żeby potem
Zapaść się w siebie nakształt morskiej piany,
Tak wznosił się potężnym orlim lotem
Żelazny miecz, do zwycięstw wyciągany,
Tak się stroiły dzieci w dni gorące, —
I tak stawało się rzeczy tysiące
Wielkich i małych, na ziemi i w niebie,
Byś z nich przykłady mógł czerpać dla siebie,
I żeby niemi rosły twoje dni.
Morze przeszłości płynie w twojej krwi,
By jak ogrody znów wybuchnąć z ciebie.

Blada dziecino, pieśniarz jest ci rad,
Bo los twój zamknąć może w mowę nut:
Tak się odbija rozświetlony sad
W świąteczną noc w zdziwionej tafli wód.
W mrocznym poecie znów powtarza się
Rzecz każda: gwiazda, dom, przestrzenie łąk,
I wiele rzeczy, które święcić chce,
W lekki nad tobą zamyka się krąg.

JESIEŃ.

Jak z sadów, w chmurach gdzieś ukrytych miast,
Spadają liście, jakgdyby zdaleka;
Spadają z cichym gestem zaprzeczenia.

A ciężka ziemia w otchłanie milczenia
Co noc na nowo z wszystkich spada gwiazd.

Spadamy wszyscy. Widać z ręki tej,
I z wszystkich innych widać to: spójrz na nie.

A jednak jest Ktoś, który to spadanie
Tak bardzo miękko trzyma w dłoni swej.

DZIEŃ JESIENNY.

Panie, już czas, by letni przygasł znój.
Okryj swym cieniem słoneczne zegary,
Na pól bezmiary wypuścić wichrów rój.

Niech się sczerwieni owoc z wszystkich stron,
Niechaj się niebo jeszcze raz rozpali;
Każ, by ostatni dojrzał płód, i nalej
Ostatnią słodycz w soki ciężkich gron.

Kto teraz sam jest, będzie długo sam,
W własnym mu domu powiek sen nie sklei,
I będzie listy pisał bez nadziei,
I niespokojnie będzie tu i tam
Wśród zwiędłych liści błądził po alei.

Przełożył
JÓZEF KRAMSZTYK.

UWAGI O TEATRZE I KINIE.

1.

Obraz dzisiejszego świata jest podobny do pięknego obrazu Severini'ego: Pan-Pan. Czy znacie Pan-Pan? Kolorowy wicher, taniec elementów, orgja intelektu, orgja zmysłów—coś czego niepodobna wyrazić i co jest jednocześnie ujęte w ramy najzupełniejszej harmonji. Dzień dzisiejszy—to studnia artezyjska nowej energji i nowych emocji. Kino? Rzeczywistość z której się zdarło naskórek i która nagle znów się ukazała nam w swej niezwykłej świeżości, budząc wszystkie nasze odmłodzone najgwałtowniejsze pożądania. Dziesiąta muza ma wypukłą głowę matematyka i ciało, którego uroków nigdy się niema za wiele.

Teraz, gdy odetchnęliśmy, zawieszeni na srebrnej taśmie ekranu, orzeźwiając się jej jedynym pędem, wolimy nie myśleć o tem, że nasza sztuka wczorajsza była pogrążona w bajorze rozleniwienia psychicznego, które, rozmaicie zwane, zawsze było zaprzeczeniem energetywności pracy, siły, bezpośredniości.

Powieść, chluba XIX w. przestała być wyrazem współczesności, która szuka skrótów niemal paradoksystycznych, kocha się w dynamiźmie i unika rozlewności.

Teatr—ten jak do niedawna się zdawało—niezgłębiony rezerwoar możliwości artystycznych, przeżywa od lat 50 agonję, z dość niewdzięczną radością witaną przez swych byłych wielbicieli.

Malarstwo i poezja— oto sztuki, które kinu po części zawdzięczają swój piękny zwrot do abstrakcji form, pozwalający im zrzucić balast wieków i odetchnąć drogocennem powietrzem niezwiedzanych szczytów. Ukazują też one ukrytą potęgę kina. Łączą się też z nim coraz ściślej, coraz więcej odnajdując wspólnego w sensaulistycznym percepowaniu świata. Te dwie sztuki, wraz z kinem, będą—jak można się spodziewać — reprezentowały w. XX. Ale przedewszystkiem i przed innemi — kino. Myli się ten, kto nie nadaje właściwego znaczenia zbiegowi tych dwuch faktów: krytyce teatru i wzrastającym wpływom kina. Myli się krytyk teatralny, sądząc, że tylko przeciwko brakom repertuaru teatralnego występuje (czemu to przestał zadawalniać teatromanów repertuar wszystkich teatrów w Europie?)·

Bunt przeciwko teatrowi—to bunt przeciwko intelektualizmowi w sztuce. Że tłumy wielkich miast będą szukały przedewszystkiem rozrywki, nie wymagającej wysiłku umysłowego—to było rzeczą oczywistą dla badacza, stojącego na przełomie dwóch wieków. Dawno już temu przepowiedział intelektualista Antoine i wielu inn. Ale że pragnienie to określi się nawet wśród „wyższych dziesięciu tysięcy" jako wyraźne żądanie oparcia sztuk na ich wyzwolonych pierwiastkach formalnych, tego trudniej się było domyśleć. Żądanie to jest niczem innem, jak żądaniem sensualistycznej bezpośredniości w sztuce, żądaniem porzucenia symboliki konwencji, utrzymujących się w niej dotąd dzięki tradycji. Krytyka teatru — to krytyka jego najgłębszych pierwiastków patosu maski i koturnów, symboliki idealnej i formalnej.

Wystąpienie przeciwko teatrowi—to obrzydzenie sobie naiwnego fatalizmu, który ciąży nad tą sztuką, uwarunkowany martwą strukturą dramatu, konwencjami jego budowy i treści. Fabrykowanie liczmanów psychologji nietylko Wyciorów, ale i Hamletów, Cynn i Judaszów, daje już niewiele rozkoszy intelektowi i nie wzrusza zupełnie naszej uczuciowości. Nudzi nas psychologiczna tabliczka mnożenia, którą cierpliwie powtarzają dramaturdzy w gwiazdzistej szkółce świata. Być może, że ta „teatralność" była kiedyś najszczytniejszą cechą — wówczas, kiedy zszematyzowany

typ sceniczny był społeczno-religijnym łącznikiem pomiędzy ówczesnemi anarchistycznemi indywidualnościami. Lecz dzisiaj nazwa ta jest wzgardliwa, jutro zaś będzie obelgą, dla współczesnego człowieka, który czuje głód czysto sensualistycznych emocji. Jest to sensualizm podszyty skrajnie intelektualistyczną analizą, to nie ulega wątpliwości. Sensualizm „scerebralizowany". Ale nie jest już w każdym razie, i przedewszystkiem, psychologicznemi djonizjami. Filozofja teatru umarła.

2.

Lecz jeśli teatr zgładza różnice indywidualne, szematyzuje stany psychiczne bohaterów i przekształca ich samych wreszcie w bezosobowe abstrakcje, to kino, odwrotnie, odbiega od ogólnych określeń gatunkowych. od klasyfikacji, podkreśla drogocenne nieskończone różnice pomiędzy osobnikami jednej klasy, pieczołowicie wysubtelnia odrębności, wielokrotnie, pomnaża, rozszerza świat. Kino zbliża człowieka do samych źródeł indywidualności, niepoddających się żadnym określonym cechom jej. Obchodzi je jednak nie typ. Chwila nie wieczność.

Kino jest „sztuką mgnienia" i ukazuje życie w najbardziej utajonym momencie stawania się gdy nie zdążyło jeszcze ono zostać zniekształcone na Prokrustowem łożu idei o życiu. Wzruszenie estetyczne, które daje kino, to ta najczystsza rozkosz sensualistyczna, którą odczuwalibyśmy, będąc w stanie przezwyciężyć swą fizyczną ograniczoność i ująć życie od kilku stron naraz. Ograniczenie to usuwa kino. Jest ono naszym szóstym zmysłem. Ale niepodobna zupełnie ściśle określić jego najcenniejszych atrybutów, tych, które się wyrażają zapewne w synchroniźmie jego obrazów, w synkopowanym galopie jego form, w jego zmysłowej abstrakcyjności. Oto jest dziedzina, w której króluje nasz szósty zmysł. Zmysłowa bstrakcja oto jego Królestwo. Im bardziej analizuje się to pojęcie tymbardziej się ono komplikuje, mimo to, że wyczuwamy je jednocześnie z niezachwianą pewnością. Jak? Podobnie, jak pawik wyczuwa blizkość samki, szkarłatnej Jo, dzięki swym czułym na jej zapach wąsikom, podobnie jak prorok zgaduje blizkość Boga. Cóż zastępuje u nas i u niego te seksualne wąsiki motyla, czy przewrażliwienie systematu nerwowego, który odmawia przyjęcia innych zbyt prymitywnych sensacji? Być może.

3.

...„Niema historji. Nigdy nie było historji. Są tylko sytuacje bez ogona i głowy, bez początku, środka i końca. Można je rozumieć we wszelkim kierunku. To teraźniejszość". (Epsztejn. Cinema).

Lecz jak oddać owo nieuchwytne „teraz", jak ograniczyć udział refleksji przy odbieraniu przez widza wrażenia estetycznego z świetlnego obrazu? Kino dokonywa w tym celu pracy odwrotnej do pracy samego intelektu, samej myśli.

Mechanizm myślenia jest—podług określenia Bergsona — kinematograficzny. Każdy człowiek ma na swe usługi niestrudzonego, niezmiernie wrażliwego kinowego operatora. Mózg jest tym operatorem. On również wysuwa na **pierwszy plan** szczegóły, które go specjalnie uderzają i te **pierwszoplanowe** zdjęcia łączy następnie w obraz — pojęcie:

„Rzeczywistość — mówi Bergson — objawiła się nam jako wiekuiste stawanie się: tworzy się i rozkwita, nigdy nie jest czemś gotowem... Ale umysł ogranicza się do zdejmowania od czasu do czasu ze stawania się materji widoków momentalnych, a przez to nieuchwytnych!". Możnaby powiedzieć, że film — to mózg genjusza, podkreślający intuicyjnie tylko te momenty, które posiadają prawdziwą wagę dla całości.

Czyniąc to, kino dokonywa odwrotnego niż umysł procesu fizycznego. Rozkłada ono obraz pojęciowy na jego pierwotne elementy. Reżyser podsuwa sam widzowi szczegóły obrazu, zależnie od swej twórczej inwencji. Wykrada on mózgowi jego władzę i wypełnia zań najważniejszą część jego funkcji, zostawiając mu jedynie automatyczną pracę łączenia podsuniętych elementów, wyczuwaną przezeń raczej niźli uświadamianą sobie całość. Tym sposobem reżyser nie pozwala widzowi tworzyć sobie własnego zdania o rzeczywistości, lecz narzuca mu z siłą niepokonaną swoje własne i czyni to tak, że widz nie ma czasu na zorjentowanie w zaszłej tutaj zmianie. Niewidzialna przegroda konwencyj teatralnych dzieli zawsze widza od sceny. Tutaj przegroda znika. Przed świetlistem płótnem ekranu widz nie **myśli o obrazach, myśli samemi obrazami**. W kinie żyjemy prędzej niźli gdziekolwiek. Serce nasze bije w przyśpieszonem tempie. Nie absorbowane żadnym wysiłkiem intelektu, nie zatrzymywane przez refleksję, życie nasze podwaja swą szybkość i zdobywa najwyższą rozkosz estetyczną w frenetycznym finishu.

Rozczłonkowywanie więc poszczególnego zdjęcia, wyrażające się przedewszystkiem w zdjęciach pierwszoplanowych tym momentem twórczości reżysera, który najdobitniej świadczy o napięciu jego ekspansji twórczej i zrozumieniu gienjusza kina. Tworzenie zapomocą poszczególnych zdjęć łańcucha skupień dynamicznych jest uzmysławianiem się emocjonalności jego wizji artystycznej; dobór, porządek i tempo tych zdjęć jest dotykalnym niemal wizerunkiem jego twórczego temperamentu. Bezwątpienia,—cały szereg czynników składa się na ogólne tło jego twórczego wysiłku, to wszystko, co należy do pracy nad materjałem aktorskim, — a bardziej jeszcze technicznym. Ale te właśnie, zamało uwzględnione przez kinegrafistów i estetów kina, zależności pomiędzy „planami", — łańcuch planów — oto co jest osią, dokoła której skupia się mgławica wszystkich pozostałych elementów obrazu.

Reżyser ani przez chwilę nie powinien zapominać o tych swoich najszczytniejszych zadaniach. Zaprzątanie uwagi widza sensacyjną fabułą, jak to ma miejsce w ogromnej liczbie współczesnych filmów, jest kroczeniem po linji najmniejszego oporu. Kino—to ani teatr, ani literatura, ani nawet twórczość podporządkowana prawom zwykłej logiki. „Akcja dramatyczna jest tam błędem"(Epstein).—„Nie należy **czytać** filmu, należy nim **żyć**" (Dellue). — „Widz (nie powinien mieć) ani przez chwilę wrażenia, że śledzi ożywioną ilustrację napisanego dzieła, (winien) raczej wierzyć, że widzi jedne po drugich, **w nieustalonym porządku, niespojone niekiedy**, projekcje obrazów myślowych autora—oto kino" (Galtier—Boissière. Podkreślenie nasze).

Ukazując się i znikając, zdjęcia te łączą się w szczególną liryczną symfonję wzrokową, i słusznie zwraca Tristan uwagą na to, że zdjęcie ma trwać jaknajkrócej. Wtedy jedynie bowiem można się ustrzec przed osłabiającem czyste wrażenie estetyczne wtargnięciem pierwiastka refleksyjnego, analitycznego.

Tym, których interesuje kino, nie obcy jest postęp, który w kierunku przez nas wskazanym uczyniło kino w przeciągu kilku lat ostatnich. Jest to jednak zbyt mało. Reżyserzy powinni uświadomić, że to właśnie jest drogą wyzwolenia się pierwiastków formalnych sztuki kinowej. Rozbijanie obrazu na jaknajwiększą ilość scen krótkich, eksplozyj wizyjnych, rozbijanie eksplozyj na najprostsze elementy.

4.

Cóż z tego wynika? To, że kino nie ma, nie powinno mieć elementów mniejszej, lub większej wagi,—wszystko to posiada wagę imponującą. Kino nie ma „bohaterów", a raczej wszystko w nim jest bohaterskie, gdyż heroiczne jest to wszystko,

co jest zaplątane we wzniosłą sieć istnienia. Herosem jest Tezeusz, pozwalający się wieść kłębkowi nici. Jakimi więc herosami jesteśmy wszyscy, którzy nie mając jego wielkich celów, a tylko przeczuwając naoślep pozwalamy się wieść niewidzialnym niciom życia przed paszcze Minotaurów! Czapka, którą zostawia w porcie złoczyńca, staje się czemś, co decyduje o losie jego i dziesiątków ludzi. Jaka siła dramatycznego wyrazu! Tem większa, im śmieszniejszy i b. zmięty jest ten sukienny lewar, podwajający cały przepych akcji. Ale trzeba znaczenie tej śmiesznej osi dramatu pochwycić, jak to uczynił reżyser. Tak się manifestuje powagę atomu. Wciela się żywioł nietylko w ludzi ale i w przedmioty. W oczach widza, bezpośrednio przed nim narasta zmysłowa cielesna legenda powszechnej wielkości, ożywionego świata rzeczy nie ich symbolów.

Ale przypomnijcie sobie analogiczny moment z chustką Desdemony w „Otellu" —a zrozumiecie subtelną różnicę dwóch światopoglądów, dwóch różnych rzeczywistości. Albowiem rzeczy i postacie w teatrze nie mają samoistnej racji bytu: są jedynie barwnemi chorągiewkami, któremi dla wygody widza wyznacza autor fazy opisywanego przez się stanu psychicznego. Sztuka teatralna to analiza ewolucji pewnego stanu psychicznego: wszystko w niej służy temu celowi i wszystko jest jednako chimeryczne, nierealne. Otello zadusiłby Desdemonę, nie mając zgoła żadnego dowodu w postaci chustki, stwierdzającej rzekomo winę jego żony. Ta chustka—to stolik wirujący, za pomocą którego—jak się wydaje profanom—spirytysta wywołuje duchy. Ale nie ulega wątpliwości, że bez owego stolika duchy również byłyby wywołane, albo (dodajmy), również wywołane by nie były.

Filozofja teatru—to psychologizm. Celem teatru jest nawet nie człowiek, a pewien jego stan psychiczny. Wszystko poza nim jest histerycznem drżeniem strun jego psychiki. Ale kino nie zna tej ograniczonej metafizyki: każda rzecz istniejąca posiada dlań własne życie, każda jest obdarzona odrębną duszą — rytmem. Głęboki czytelnik zrozumie, jaka stąd wypływa beznadziejność w stosunku do życia sztuki teatralnej, sztuki od życia **abstrahującej się** i motorem jakiej radosnej energji, jakiej aprobatywności w stosunku do życia jest **abstrakcyjna** sztuka kina.

5.

Ale—powie nam któryś z estetyków lub amatorów kina—jeżeli teatr istotnie nie jest w stanie dać widzowi bezpośredniego wrażenia estetycznego, będąc odeń przedzielonym swym wewnętrznem intelektualizmem i intelektualizmem swych konwencyj—to czyż przez przepaść tę nie przerzuca mostu najwyższa ekspresja słowa? Czyż potrafi coś oddziałać bezpośredniej niż ono? Co innego, „Gdyby się np. udało połączenie kina z gramofonem zniszczyłoby to w kilku latach cały dotychczasowy teatr i nietylko teatr, bo cała literatura pisana podupadłaby" (K. Irzykowski).

Nie uważalibyśmy za stosowne zatrzymywać się nad tem prostodusznem proroctwem badacza kina, gdyby nie to, że głos ten reprezentuje sądy o kinie tych wszystkich, którzy w przyrodzonej zalecie kina dopatrują się jego braku. I nawet kinologowi tak poważnemu jakim jest Urban Sad, wydaje się udoskonalenie kinefotonu jedynie dlatego niepożądanem, że tem samem upadłaby powszechność esperanta dzisiejszego filmu, i że film mówiący musiałby podobnie jak nietłumaczona książka, ograniczyć się jedynie do swego rodzinnego kraju.

Ale powtarzam, nieocenioną zaletą kina jest ten jego brak! Ci niegłębocy teoretycy filmu nie rozumieją, zda się, tej oczywistej prawdy, że z chwilą obdarzenia kina głosem, rozpocząłby się gromadny nawrót do teatru. Gdyż słowo przedewszyst-

kiem, słowo, na którego fundamencie się teatr wznosi jest tem, co z teatru wygania. Jego brutalizowanie marzenia i ta niepodobna do oddania nadętość aktorskiego słowa! Jego trywialne tradycyjne intonacje. To wszystko, czego najszczęśliwiej uniknęło kino, pozwalając widzowi mieć wszystkie iluzje, wszystkie sensacje, dzięki percepowaniu obrazu nie ograniczonego żadnem określonem pojęciem słownem. Jaka nieograniczona i nienotowana gra wyobraźni! Co za roskosz myśleć niedosłyszanemi słowami aktorów, słowami, które „nie potrzebują przestraszać, aby być zrozumianemi" (H. Bahr)! Słowami—obrazami!

Słowo kina to wyraz mimiczny, którego najsubtelniejszy odcień nie ujdzie uwadze widza. Czyż poeci, i to najwięksi mistrzowie słowa, nie stwierdzali jego bezsilności? „Głosem uczuć są szumy bez harmonji wyrazów". „Głos myślom kłamie". Ale samo drżenie, namiętna mimika warg?

ANATOL STERN.

IMIĘ X MUZY.

Książka pana Irzykowskiego jest bardzo interesująca i cenna. Zanadto interesująca, ażeby mimo upływu czasu można było przemilczeć te wątpliwości, które nasuwa, a które związane są z jej częścią syntetyczną, z definicją kina i jego najogólniejszą teorją.

Najkrótsza i najbardziej podstawowa definicja kina brzmi u p. Irzykowskiego jak następuje: „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materją". Postarajmy się przeniknąć poprzez mętność tego sformułowania. Gdyby zdanie to znaczyło poprostu, że kino ukazuje nam człowieka w świecie zewnętrznym, to byłoby słuszne, acz bynajmniej nie rewelacyjne. Nie mogłoby tylko rościć sobie pretensji do tego, by wystarczać jako definicja kina. Jednakże p. Irzykowskiemu chodzi o coś więcej niż o ruch, jako „zmiany jednego położenia na drugie". Ruch nie interesuje go sam przez się, jako postać „widzialności", jako przedmiot czysto optycznych wrażeń, a jedynie jako forma i przejaw owego „obcowania człowieka z materją". Wskazuje na to str. 56 „ruch sam przez się jest niczem, staje się dopiero czemś ważnem, przez osiąganie lub nieosiąganie". Jeszcze szerszy zakrój znajduje teorja p. Irzykowskiego na str. 156: „Dramat filmowy to dramat wegetatywny, animaliczny, to dramat międzykomórkowy świata, to fizjologiczne, fizyczne, mechaniczne pandaemonium optyczne, porachunek z wszelką widzialnością kosmosu".

Zwraca uwagę pokrewieństwo (broń Boże nie zależność), tej koncepcji, z owym etapem teorji kubizmu, gdy plastyka była uważana za równoległą poznaniu, a jedynie operującą innemi środkami: formą i barwą zamiast pojęć i metodą konstrukcji miast analizy. Podobnie u autora X muzy kino nabiera jakiegoś quasi-poznawczego charakteru, zresztą mniej radykalnie.

Z quasi-metafizyczną częścią teorji p. Irzykowskiego nie zamierzam polemizować bezpośrednio. Chodzić mi będzie jedynie o podkreślenie nieforemności i braków, ujawniających się w jej rozwoju, oraz o pewne „przykre" jej konsekwencje. W ten sposób chciałbym rzucić światło na wartość tej teorji.

Przedewszystkiem kwestja rzekomego antropocentryzmu kina. Z jednej strony nie chce p. Irzykowski zrezygnować ze swej definicji, a z drugiej zdaje sobie sprawę z niezmieszczenia się w jej ramach filmów, które nazywa się „materją u siebie", t. j. rozgrywających się bez udziału człowieka, pomiędzy zwierzętami, ogniem a wodą i t. d. Ratunek oczywiście w sofizmacie i przyjęciu dodatkowego założenia; przypomina mi to, że Poincaré uważa ten ostatni środek za typowy, dla ratowania kulejących teorji. Twierdzi mianowicie Sz. autor „X muzy", że w gruncie rzeczy i w tych filmach człowiek jest bohaterem „ukrytym jako widz, jako sprawca (t. j. autor), jako możliwy uczestnik" str. 91. Frazeologja której fałsz bije w oczy! Jeżeli człowiek jest widzem, lub autorem to bynajmniej nie znaczy, że musi być bohaterem i przedmiotem filmu; są to rzeczy najzupełniej niezależne. Jeżeli może być uczestnikiem, to nie znaczy że nim jest, tem więcej, że gdyby w filmie o jakim mowa człowiek wziął udział, to oczywiście zmieniłby on charakter. Przestałby być tym samym i takim samym. Krótko mówiąc, ani p. Irzykowski ani nikt inny, nie dowiodą że coś jest tam, gdzie go właśnie niema. Zadziwiające że „sumienie intelektualne" autora pozwoliło mu wziąć przytoczone rozumowanie za dobrą monetę.

Inna trudność powstaje w związku z filmem aktorskim. Dzięki uznaniu mimiki za formę biernią stosunku człowieka do materji, pan Irzykowski wprowadza wprawdzie film aktorski (a przynajmniej pewien jego rodzaj), w orbitę swej teorji, ale zato popada w sprzeczność z mocno zarysowanemi tendencjami antipsychologicznemi. Mimikę bowiem rzeczywiście można traktować jako pewien zespół ruchów, niezależnie od związanej z niemi treści psychicznej. Ale tylko o tyle, o ile będzie się ją rozpatrywało jako element pewnej konstrukcji, pewnej grupy wrażeń optycznych, można by powiedzieć „formy". O ile jednak interesuje nas ona w duchu „X muzy", jako człon łańcucha: materja (właśc. jej działanie) — wrażenie — jakiś proces psychiczny — i wreszcie reakcja w postaci pewnej mimiki, to sytuacja się zmienia.

Parafrazując słowa zastosowane przez p. Irzykowskiego do ruchu wogóle, mimika sama przez się jest niczem, a staje się czemś ważnem jako wyraz owego procesu psychicznego, który jest łącznikiem pomiędzy nią, a materją, koniecznem ogniwem tej formy obcowania człowieka z materją. W ten sposób sama definicja wprowadza elementy psychologiczne, którym autor ostro się przeciwstawiał.

Poza ramami teorji p. Irzykowskiego pozostał cały szereg „rodzajów" filmu. Ich kwestją zajmuje się rozdział „o innych możliwościach kina". Są tam wyliczone: film czystego ruchu, rysunkowy, extensywny; są one przeciwstawione filmowi „intensywnemu" określonemu przez definicję. Tylko ten ostatni jest naprawdę filmem, dla pozostałych stwarza się coś w rodzaju kategorji „filmów II klasy". Tych dwu rodzajów nic jakoby nie łączy prócz identycznych aparatów technicznych — tak przynajmniej rozumiem powiedzenie autora „kino jako wynalazek". Czy rzeczywiście jedność aparatów technicznych jest tak drobną rzeczą jak on to sądzi? Zdaje mi się, że nie. Przeciwnie — aparat fotograficzny i projekcyjny są „pierwszymi autorami filmu". Weźmy pod uwagę choćby funkcję mimowolnej selekcji i upraszczania, której dokonywa aparat fotograficzny. Albo specyficzne wymogi, które strona techniczna kina stawia grze aktorskiej, stwarzając jej specjalną odmianę wspólną filmom, a różną od teatralnej. Tożsamość aparatów technicznych oznacza więc jedność podstawowych elementów formy. Dodajmy do tego identyczność całego szeregu metod artystycznych, stosowanych zarówno w produkcji jednej jak i drugiej grupy filmów, a okaże się, że jedność o której mowa sięga nadzwyczaj głęboko.

Jedność te nie przekreśla różnic, a tylko zmusza do traktowania obu grup równorzędnie. Traktowanie odmienne jest aktem dowolności i gwałtu na danym materjale. Jeśli można rozróżnić dwie klasy filmów to wyłącznie na podstawie ich stosunku do technicznych właściwości kina.

Sądzę, że powyższe rozważania spełniły swe zadanie t. j. wykazały niemetodyczność teorji p. Irzykowskiego, zarówno u źródeł (ostatni ustęp), jak i w jej rozwoju (antropocentr i film aktor.)

P. Irzykowski uważa za najważniejszy rezultat swej pracy podanie jednolitej definicji kina. Wydaje mi się to dość wątpliwem. Nie tylko ze względu na treść tej teorji, ale i dla tego, że w danym momencie, wszelką tego rodzaju syntezę uważam za przedwczesną (a może i wogóle..?). To wszystko nie pozwala na zbudowanie definicji innej jak t. zw. „definicja przez postulaty". Postulaty tkwiące implicite w środkach technicznych (w najszerszem znaczeniu) kina. Definicja w rodzaju autora będzie się zawsze musiała oprzeć na nieuwzględnieniu pewnych momentów —odrzucając dowolnie coraz to inne momenty, możnaby stworzyć takich teoryj cały szereg. Co się tyczy teorji p. I., to u niego tym momentem jest forma. Jest ona zresztą zignorowana tylko przy konstruowaniu definicji; w części, którą by można nazwać praktyczną, uwzględniona jest szeroko i z talentem. Teorja autora budowana jest z myślą o założeniach w stosunku do materjału kinowego „transcendentnych". Systematyczne tworzenie teorji nie mogło doprowadzić do zgodności z niemi, więc p. I. dokonał w danym materjale wyboru sub specie tych założeń. Że 3/4 zostały poza ramami nic nie szkodzi! Co do swych założeń, to chodziło o pewne ideje związane z filozofją pracy Brzozowskiego.

Powyższa geneza ogólnej teorji kina odbiła się na budowie X muzy. Książka ta jest jakgdyby dwuwarstwowa. Jedną warstwę stanowi najogólniejsza teorja—drugą, o wiele ciekawszą, część, którą nazwaliśmy praktyczną. W pierwszej mamy niezbyt mocną teorję, daleko od rzeczywistych problematów kina odchodzącą, ażeby się wreszcie rozpłynąć w meta-frazesach; w drugiej — spostrzeżenia i rozważania inteligentnego i wnikliwego krytyka. Rozważania te są oparte o kryterja z warstwą pierwszą niezwiązane, szeroko uwzględniające formę i ściśle związane z gruntem t. j. rzeczywistą i możliwą twórczością kinową.

Wystarczy zestawić ze sobą jako przykłady tych warstw: „ideał materjalny" w rozdziale „Pandaemonium optyczne", oraz „ideał formalny", w rozdziale pod tymże tytułem.

Konkludując: ogólna teorja kina ma charakter fałszywie skonstruowanego, luźnego i zbędnego dodatku części praktycznej. Z jednej tylko strony przedstawia się ona interesująco: jako punkt wyjścia dla pomysłów scenarjuszy.

Pan Irzykowski zdaje się sam chwilami surowo oceniać swoją teorję, wtedy np. gdy wyraża przypuszczenie, że nie zadowolni ona logików, a jedynie poetów. Pierwsza część absolutnie prawdziwa, ale dlaczego to przeciwstawienie? Czy autor naprawdę myśli, że poeci nie umieją logicznie myśleć? Innym razem autor przekreśla wogóle swą teorję pisząc na str. 129: „Pojęcie ruchu nie wyczerpuje pojęcia kina (jak myślałem dawniej) dochodzą tu jeszcze inne procesy, przedewszystkiem techniczne, które modyfikują wynik". Dawniej, znaczy tu: na początku książki. Gdyby zdanie to było podniesione w dalszym ciągu książki, artykuł powyższy byłby zbyteczny; niestety tak nie jest, a za to o kilkanaście stronic dalej, znajdujemy meta-frazeologiczny rozdział „Pandaemanium".

Czytelnik, któryby, nieuwzględniając niektórych ustępów, wywnioskował, że stosunek mój do całej książki p. Irzykowskiego jest negatywny, byłby w błędzie. Ogólna teorja kina nie wyczerpuje „X muzy", zaś to, co poza nią znajdujemy, jest więcej niż interesujące, miejscami wprost świetne. Stwierdzenie tego jeszcze raz, uważam za swój miły obowiązek.

CZESŁAW BOBROWSKI.

WŁADIMIR MAJAKOWSKIJ.

WOJNA I POKÓJ.

I oto
na estradę w sali
kołysaną orkiestry żarem
brzuch się wywalił
stupudowym ciężarem.

I zaczął!
Rósł w oczach niby w lup tysiącach.
Wił się.
Pot weń wskrzył się tysiącami rąk.
i nagle
stanął pępek migający
zatoczył się jak bąk.

Co się tu działo!
Spłynęły się w jeden księżyc łysiny.
Mgłą zaszły szpary oczek cienkie.
Nawet plaża
rozchlustała słoną ślinę
wyszczerzyła usianą domami szczękę.

Skończył.
Ustami
jak elektryczny prąd
szarpnęło „brawo".
Brawo!
Bra-awo!
Bra-a-wo!
Bra-a-a-awo!
Brawo ust nie puszcza.

Kto to, kto to—
skąd?
Ta wielomięsa
bykomorda tłuszcza?

Jak kazać wierszom, cichym słowom,
gniewem grzmieć.
To wnuki Kolumbów
Galileuszów synowie
rżą zaplątani w serpentynową sieć!

A tam
wdrapawszy się na mroki co wyżej
kobiety przystroiły tysiącem piór je
i mężczyźni walili w trotuarów klawisze:
ulicznych lupanarów taperzy wpadli w furję.

Na prawo,
na lewo,
naukos,
na wprost
bez liku,
rozpyszniwszy ziemi łono,
szalały nanizane na ziemską oś
karuzele
Babilońsk
Babilonników
Babilonów.

Pod nimi
kielichy
pijanym dołem.
Nad nimi
flasze
raniące wyż modrą.

Ludzie
tarzali się jak pijany Noe
albo grzmieli mnogochamą mordą!

Naźrą się do syta
a później
w nocy ślepocie
mięsem, które puch pierzyn porasta
wpełzną na siebie się pocić
łóżek skrzypieniem napełniając miasta.

Gnije ziemia
Lamp jej ognie
wydęły skórę górą pęcherzy.
Drżąc w miast agonji
ludzie mrą
w kamiennej dzieży.

Jednego
wyjęli z grobu
lekarze,
aby zbadać śmierci niesłychany jubel:
w przegryzionej duszy
wraży
złotolapym mikrobem
wił się rubel.

I we wszystkie krańce świata
ażeby prędzej wyjątrzyć
śmierć,
wzburzywszy ludzi po dachów brzeg stromy,
o tysiącach parowych koni Diesele stolic – serc
wegnały krwi zarażonej wagony.

Cicho!
Krótkościc żyły
beztrosko.
Żelazo szyn wsączyło do żył
zarazę miast rumianym wioskom.
Zgrzyty talerzów — miast ptasich tryli
miast boru — plac studomą sodomą.
Jak fauny sześciopiętrowe w tan się puściły
publiczny dom za publicznym domem.

Słońce podniesie ryżą głowę
Na opuchniętych wargach pijaństwo spiekłe —
i niesposób sobie poradzić z głodem,
nocą znów
trza się w knajpy pogrążyć piekle.
I jeszcze nie zdąży,
sprzedajna noc — murzynka
szczuta skowytem pianoli
otulić się w spokój,
w cień —
a już na nią
rozpalone cielsko gramoli,
nowy, głodny dzień.

Zaciśnięta w dłoni dachów
garsteczko gwiazd boża
wrzeszcz!
Odskocz z lękiem mnichu — wieczorze!
Pójdźmy!
Rozedmijmy na samki
nozdrza,
które ząb kokainy orze!

Przełożył
ANATOL STERN.

Kronika literacka.

Czasopisma.

Almanach Nowej Sztuki № 2. Rola pisma jest inna niż rola książki. Aczkolwiek niewątpliwie przestaliśmy wierzyć w „bezinteresowność" w „l'art pour l'art" jakiegokolwiek przejawu sztuki to jednak stwierdzić musimy, że cele książki są dalsze, mniej bezpośrednie niż cele pisma. Te ostatnie mają charakter pedagogiczny, ostateczną racją pisma jest publiczność, a właściwie to, co pismo dla niej robi.

Pod tym kątem oceniając Almanach stwierdzić należy, że leżą przed nim b. duże możliwości, większe niż przed innemi pismami awangardowemi. Wynika to stąd, że w Almanachu niema sekciarstwa, epatowania burżujów i t. d., a tylko poważne i zdecydowane stanowisko, a przedewszystkiem grupa mniej lub więcej zdolnych poetów (a nie tylko krytyków czy tłomaczy).

Doskonałemi poezjami Sterna, Ważyka, Brucza zajmiemy się osobno, również i wierszami p. Peipera (właściwie czy można mówić o wierszach p Peipera, a nie o jego programie?).

Nowelka Wata jest dosyć pospolitym truc'em. Zwykłą, feljetonową anekdotę przyozdabia się kilkoma ekstrawagancjami, kilkoma refleksjami drukowanemi tłustym drukiem i zakończeniem bez związku. Otrzymuje się namiastkę nowoczesnego utworu literackiego.

Dział teoretyczny pisma przynosi artykuł Witkiewicza, wykazujący, niezwykle ścisłą jak na teorję literatury metodę, niemożliwość jednoznacznego, ścisłego zdefinjowania pojęć z dobrego i złego dzieła sztuki, oraz pojęcia czystej formy.

Gacki w krytyce „Ziemi na lewo" daje próbę krytyki formalnej. Tendencja niewątpliwie słuszna, poszczególne wnioski również, jednakże nie udaje się p. Gackiemu dać coś więcej niż „disiecta membra poetae" mimo że ostatecznym celem krytyki było właśnie znalezienie zasady indywidualnej organizującej formę danego poety. I jeszcze jedno: mniej w krytyce powyższej, a więcej w artkule p. Gackiego widoczne jest pewne (excuser le mot) blagierstwo stylu. P. Gacki pisze naprzykład: *„widzę w tem komizm, (albo odwrotnie)"*.

Co to znaczy, czy, że komizm coś widzi w p. Gackim? czy też, że ktoś widzi w p. Gackim komizm?

P. Brucz sumiennie przedstawia rozwój wersyfikacji w „zarysie nowej poetyki" (czy niema pewnej dysproporcji między treścią a tytułem?).

Trystan zajmuje się rytmizacją ruchu w kinie, najbardziej może podstawowem zagadnieniem praktycznem kina.

* * *

Problematy w sferze których obracają się teoretycy Almanachu — nowoczesne i interesujące. Podejście niejednokrotnie ciekawe i twórcze.

Astrea № 2. Astrea postawiła sobie za zadanie rewizję i sprecyzowanie naszego stosunku do romantyzmu. Jeżeli chodzi o czysto historyczno-literackie

cele jesteśmy z całem uznaniem, zdaje się jednak, ze chodzi tu o coś więcej: o stworzenie drogowskazu dla rozwoju literatury. I tu musielibyśmy wypowiedzieć swoje „ale", gdyby nie to, że tendencja ta skończyła się na słowie wstępnem i jednym artykule p. Langego.

W rzeczywistości Astrea oscyluje między pamiętnikami byłego ambasadora w Rosji lorda Buchana, a... Pirandell'em, poprzez „miłą" mgiełkę i niedokrwistość epigonów „Młodej Polski".

„Literaturę piękną" w Astrei reprezentuje „Powieść o rozumnej dziewczynie" Leśmiana, posiadająca zarówno zalety, jak i manjerę tego poety i niewątpliwie znacznie słabsza od jego najlepszych rzeczy.

Prócz tego: Vive „Grzeczne prozy" nie posiadające żadnych zalet, ale wiele pretensji, oraz słaba nowela p. Herlaine „Dziwny kochanek".

Mleczki przekład Odyssei słabszy od Witlina.

Pozatem piszą: p. Kwieciński o Conradzie, p. Czubryński o mistrzu Twardowskim, p. Gawecki „Mikrokosmos i Makrokosmos". Co za bogactwo treści!

Niewątpliwą zasługą Astrei jest wydrukowanie fragmentu Brzozowskiego „Epoka i ludzie". B.

Blok i Kurjer Bloku № 6—7. Pod względem literackim ostatni numer Bloku jest pismem całkiem specjalnego gatunku: pismem „reprezentacyjnem", tak jak np. poseł polski w Lidze Narodów, który sobie w Genewie siedzi, nic szczególnego nie robi i reprezentuje Polskę. Różnica jest ta tylko, że Blok coś robi — psuje krew kołtunom.

Reprezentacyjność Bloku płynie stąd, że jest on jedynem w Polsce pismem t. zw. awangardowem, wychodzącem perjodycznie, wyraża się zaś w sposobie w jaki omawiany numer został zredagowany.

Blok składa się z dwóch działów Bloku i Kurjera Bloku; ten ostatni zawiera informacje zagraniczne. W ostatnich numerach dział ten począł się rozszerzać i wreszcie w numerze 6—7 zajął 3/4 jego objętości. Pomimo stosunkowo dużej objętości tego działu, redakcja zrobiła z niego coś w rodzaju spisu awangardzistów, a to w ten sposób, że na 8 stronach, których znaczną część zajmują ilustracje, znajdujemy korespondencje z Łotwy, Węgier, Czech, Rumunji, Serbji, 2 z Francji, 3 z Niemiec, a każda z nich przynosi kilkanaście nazwisk, a z natury rzeczy mało szczegółowych informacji.

Czy określenie „reprezentacyjny" nie narzuca się samo przez się?

W dziale polskim mamy reprezentacyjność innego rodzaju, polega ona na tem, że autorzy 3 artykułów, które ten dział zawiera, poprostu „swojemi słowami" opowiadają, to co czytali w pismach zagranicznych.

Artykuły utrzymane są na poziomie i w charakterze „manifestów" — poprzestają na podaniu „haseł" bez ich uzasadnienia. Z poszczególnych artykułów b. ciekawe: 2 art. Tansmana o muzyce, i artykuł Beauduina o literaturze francuskiej. W części malarskiej, zazwyczaj najbardziej interesujące, numer znacznie uboższy od poprzednich. Wyróżniają się prace łotewskich artystów — kubistów.

Ostatni numer Bloku jest oczywiście niemiarodajny, wyjątkowy do pewnego stopnia, ale nawet uwzględniając to, nasuwa poważne wątpliwości co do celowości wytycznych i linji rozwoju pisma.

Wysiłek twórczy b. nieznaczny, rezultaty nadspodziewanie nikłe, zważywszy jakie talenty posiada grupa Bloku.

Czy winne temu podstawowe założenia teoretycze, czy tylko grupa Bloku?

Blok nie odgrywa również roli w przełamywaniu przesądów publiczności, która śladem różnych krytyków z kurjerków i „mecenasów" z Zachęty, uważa kubizm i konstruktywizm, jeżli nie za objawy schizofrenji, to przynajmniej za mistyfikację i epatowanie.

Uwaga. Artykuł powyższy ogranicza się, jak to jest widoczne, jedynie do krytyki Bloku nie zajmując stanowiska wobec konstruktywizmu. C.

Przegląd Warszawski. № 36 Prz. W. przynosi artykuł prof. Andrzeja Tretiaka o Byronie; ten doskonały informacyjny artykuł wykazuje jak dalece charakterystyczne (poprzestaję na tem określeniu) są kryterja artystyczne, nawet wybitnych historyków literatury. (Zdaje się, że p. Tretiak jest „wybitnym"). Pisze p. Tretiak „najbardziej realistyczne obrazy przysłonięte są tak barwną szatą poezji, że realizm szczegółów nie sprawia wrażenia odrażającego, a tylko wstrząsające", Wystarczy!

Czegoś podobnego nie można zarzucić prof. Dybowskiemu, który pisze o dramatach biblijnych Byrona. (Przypuszczam, że nie tylko dla tego, że ich stroną artystyczną nie zajmuje się wogóle.)

Prof. Chrzanowski zastanawia się jaki stopień postawić „Lilli Wenedzie", w art. „Czy Lilla Weneda jest arcydziełem dramatu". Więcej o tym artykule nie mogę napisać, bo nie byłem w stanie go skończyć.

P. Hulewicz w obszernym artykule zapoznaje nas z tak mało w Polsce znanym Rilkem. Ten artykuł, ciekawy zarówno ze względu na przedmiot, jak i na niepospolite znawstwo autora, został wciśnięty między art. prof. Chrzanowskiego i nowele p. Wyleżyńskiej. Trzeba czytając go zapominać o sąsiadach.

W końcu między innemi mamy D. Bredkjaera artykuł o literaturze duńskiej końca XIX wieku.

P. Treter przeprowadza nadzwyczaj sumienny i obszerny przegląd pism plastycznych. Niezgodziłbym się z p. Treterem co do Zwrotnicy i Bloku. Autor zarzuca im epatowanie burżujów, zdaje się, niesłusznie. Jest to tylko konsekwentne usque ad finem (jeśli kto woli — doktrynerskie ad absurdum) rozwijanie, mniej lub więcej zręczne swych teorji. Można zająć to drugie stanowisko, albo też jakieś trzecie, ale zarzut epatowania sprzeczny jest z powagą, z jaką Blok i Zwrotnica odnoszą się do swej pracy.

Z rzeczy najbardziej nas interesujących mamy p. Czesława Kozłowskiego „boleściwe" (wyrażenie p. Kozł.,) przekłady 2 pięknych sonetów Byrona. Prócz tego p. Kozłowski „głoda" (wyrażenie autora, oznaczające prawdopodobnie to samo, co „bukać" Magdaleny Samozwaniec) na 3 stronach, nic nie mając do powiedzenia, mdłe wiersze o siostrze. P. Kozłowski posiada nieuleczalną słabość do niezręcznych neologizmów i niezrozumiałych archaizmów. Okolicznością łagodzącą jest to, że stosuje je z konieczności — z braku rymu.

P. Aurelja Wyleżyńska drukuje „W raju Marji", opowiadanie kwalifikujące się do „Dzieci Marji", lub czegoś w tym rodzaju. Ten utwór, pisany typowym pseudo-archaizowanym stylem z kiepskich książek dla młodzieży, pod żadnym względem nie ustępuje „Szwedom w Warszawie". P. Wyleżyńska powinna spróbować tej dziedziny twórczości, albo może lepiej opowiadań umoralniających dla ludu? Niezrozumiałem jest dla mnie jak „Przegląd" może tolerować podobne miernoty.

I jeszcze jedno: „Dwugroszówkę" czytają sklepikarze, Skamandra, poeci i t. d., kto czyta to solidne, poważne ale tak śmiertelnie nudne pismo?

Zdaje mi się, że odpowiednio nudni ludzie: nauczyciele polskiego w szkołach średnich.

La vie des lettres Nr. XVI. (Red. N. Beauduin i W. Speth). Pismo nie zasklepiające się w żadnej doktrynie, ale o wyraźnych tendecjach nowatorskich. Obfitość talentów, bogactwo treści. Z powodu opóźnienia przesyłki podajemy sprawozdanie z num. 16, — ostatniego, który nam jest dostępny.

Treść. Montherlant, jeden z najwybitniejszych młodych poetów (obok Drieu la Rochelle i Arland), drukuje „Skrzydłowy dzieckiem jest straconem" prozę rytmiczną znaną naszej publiczności z „Wiadomości literackich" Beauduin'a „Pascasse et lafille au singes". misterjum w 4 aktach, jest próbą zastosowania w dramacie synoptyzmu, z takiem powodzeniem używanego przezeń w poezji. Synoptyzm w tym wypadku polega na podzieleniu sceny na trzy części, na których odgrywane są krótkie co parę minut zmieniające się sceny.

Misterjum b. ciekawe, zwłaszcza jego budowa.

Marinetti i Lhote (wybitny kubista) polemizują co do genezy tego odłamu kubizmu, który nazywają kubizmem czuciowym lub dynamizmem plastycznym, w przeciwstawieniu do kubizmu konceptualistycznego.

Paisson widzi przyszłość kina w podkreśleniu elementów plastycznych z jednej strony, a w zajęciu się sferą podświadomości z drugiej.

A. Harlaine pisze o kryzysie literatury, związanym z brakiem celów transcendentnych, cytuje Arlanda uznającego konieczność celów moralnych: Riviere'a nawołującego do ograniczenia się do czysto literackich, sam zaś pisze „kiedy cele literatury będą dość bezpośrednie nikt nie pomyśli nawet o tem zagadnieniu".

Speth pisze o wyobraźni jako jedynem źródle twórczości.

Morand Larband w artykule: „Wagony sypialne" wykazuje w ich twórczości cechy będące konsekwencją nowoczesnej techniki. Podkreśla ich kosmopolityzm, jego walory i niebezpieczeństwa.

Petiot podnosząc wartość synoptyki u Beauduina wykazuje jednocześnie że niejednokrotnie „wieloplanowość" nie jest usprawiedliwiona. W krytyce książek zwraca uwagę rozróżnienie pomiędzy poezją czystą a „oratoire", do pierwszej zaliczeni są Breton, Morand i Reverdy do drugiej France. C.

Esprit Nouveau 26. 26 nr. Esprit Nouveau poświęcony jest pamięci Guillaume Apollinaire — Kostrowickiego zmarłego 9 listopada 1918 roku.

W obszernym artykule Roch Grey daje obraz rozwoju twórczości poety, będącej punktem wyjścia dla całej sztuki francuskiej lat ostatnich. Paul Dermée charakteryzuje śmiałą i bogatą poezję autora Calligraunnes. Salmon, Arnauld, Picabia, Albert, Birot, Hertz, Goll, Savinio, Fleuret i inni drukują wspomnienia o Apollinaire i korespondencję z nim.

Prócz tego numer zawiera kilkanaście niewydanych częściowo utworów poety, między nimi większe opowiadania La Plante, oraz ideogramy, rysunki i akwarele.

La Nouvelle Revue Francaise Nr. 133. (Red. J. Riviere). N. R. F. jest pismem bez określonego kierunku, bardzo umiarkowanem i rozsądnem, trochę martwem i zimnem, ale nadzwyczaj interesującem i naprawdę kulturalnem. Szczególnie ciekawy jest dział krytyczny, mniej twórczy.

Treść. Drieu la Rochelle, wybitnie zdolny młody pisarz w ciekawym i pięknym zresztą, „Pikniku" nie daje nam jeszcze tego na co go stać.

„Confuciuss" Ialling'a i „Surprises" Ramoni Fernandez są tylko niezłe „i to nie napewno".

„Śpiewy" Cherrie przebrzmiałe i złe. Riviere'a list otwarty do Massis'a posiada ogólniejsze znaczenie ze względu na postawienie zagadnienia moralności w literaturze.

Z książek recenzowanych krytyka wyróżnia „Poemat miłosny" hr. de Noailles pisząc: „w poetce tej zachwyca nie uczuciowość, jakkolwiek niezwykle bogata, a inteligencja". Autor „Dromenoir des Amis" Verane ma być talentem wyzwalającym się z wpływów.

Z powieści najbardziej wyróżniona jest „Juliette an pays d'hommes" Giraudoux: „autor robi żarty i cuda — wszystko mu się udaje". Prócz tego Hertz i Ribemant — Dessaignes.

Na czoło twórczości dramatycznej wybijają się „Knock" i „Trobhadec" Romains'a, o którym piszą: „èlan" dodany do rzemiosła, psychologji i subtelności czyni żywemi i trwałemi jego dzieła", Ciekawą próbą dramatu filozoficzno-teologicznego jest Gheon „Św. Tomasz". Pewne curiosum stanowi odkrycie w p. Ossendowskim niezwykłej rasowości słowiańskiej, tego rodzaju „słowianizmy" wchodzą obecnie w modę, widocznie jest to rasowo francuskie.

Sama ilość recenzyj z książek (prócz wyżej wymienionych około 20) wskazuje na obfitość produkcji literackiej. C.

Książki.

„Anielski Cham" Anatola Sterna. Wady i zalety „Anielskiego Chama" płyną z jednego źródła. Jest niem cenna cecha Sterna, — zamiłowanie experymentu i dążenie do nowoczesności za wszelką cenę. Dążenie to czasami staje się źródłem doktrynerstwa, nawet pewnej maniery. Usterki „Anielskiego Chama" są „kosztami handlowemi" za cenę których osiąga się znakomite rezultaty. Taki charakter nosi to wszystko, co w „Anielskim Chamie" jest niżej poziomu. A zatem: zbyt wyraźne reminiscencje Majakowskiego, nudne tasiemce w modnych sukienkach, robótki na zimno, wedle recepty mózgowej, programowo bezsensowne (śmierć 30 letniego mężczyzny), tanie efekty w rodzaju zakończenia wiersza „Wschód", obowiązkowe: „prostytutka słońce", „balon ze spermą" i t. d.

Ten chudy, 30 stronicowy, tomik zawiera jednak obok tego mnóstwo uderzających świeżością, siłą, nowością i nowoczesnością porównań, obrazów, zwrotów i całych wierszy. Nie są to już zapowiedzi jak w „Niebiosach na półmisku", w szeregu wierszy talent Sterna znalazł swój całkiem dojrzały wyraz.

Stern „programowo" jest wyznawcą nowoczesnego kultu człowieka i rzeczywistości. Ten kult pracy, pracującego człowieka, wysiłku i wogóle życia fizjologicznego, który tak znakomicie odpowiada jego męskiemu talentowi, panuje w całej książce, znajdując wspaniały wyraz w wierszu:

„Kolana swe w mórz nadniebnych grążą miał
„anieli i składając ręce modlą się do ludzi".

Urbanizm „mechanofilski", tak rozpowszechniony w „szkole" do której należy Stern. zaznacza się bardzo mało.

Podstawową, najbardziej istotną cechą Sterna jako poety, (a może punktem wyjścia jego poetyckiej „metody") jest pierwotność i bezpośredniość wrażliwości i wyobraźni. A więc przedewszystkiem zdolność do uświadamiania sobie elementarnych wrażeń zmysłowych i traktowania ich jako materjału poetyckiego. Z poetów polskich jeden Tuwim mógłby napisać zakończenie wiersza „Przemiany":

„gdy upadnę wśród przemian
i czując **ciepłe i miękkie**
zrozumiem nagle z i e m i a".

Tą samą cechę czarującej prymitywności nosi obrazowanie „Anielskiego Chama": barwy czyste, nieliczne, intensywne, proste, bez zbytecznych nuance'ów. Przedmiot zawsze wyróżnia zaznaczony. Jest w obrazach Sterna coś co przypomina Gauguin'a.

W koncepcjach literackich Sterna widać wreszcie najdalszą konsekwencję tej jego właściwości, chociażby w postaci zdolności tworzenia wierzeń — zabobonów takich, jakie mogłaby wytworzyć psychika człowieka pierwotnego. N. p. w jednym z wierszy „baby myją gęby, aby mogły bąkać że są dziewczyny".

Ta cecha psychiki artystycznej Sterna, dodana do zapatrywań teoretycznych, pozwoliła mu przezwyciężyć balast wiekowego, kulturalnego konwenansu, przedewszystkiem w postaci dwóch przesądów: estetyzmu i racjonalizmu w poezji. Stern jest murzynem — czuje świat swemi własnemi, barbarzyńskiemi zmysłami. Temu zawdzięczamy kolosalne rozszerzenie zakresu materjału i środków poetyckich.

Stern świadomie unika łatwej melodyjności i liryzmu, jakkolwiek leżą one w zakresie jego możliwości; dowodem choćby „otwierały się, śpiewały, zamykały się drzwi". Poecie idzie o skoncentrowanie się na głównym jego środku technicznym, którym jest obraz, używany zresztą przedewszystkiem jako środek czysto literacki, a nie dla celów quasi — malarskich.

Metafora Sterna posiada wybitne piętno nowoczesności, zarówno w materjale z którego czerpie, jak i w asocjowaniu dalekich pojęć.

Ekonomja słowa — syntetyczność — zużytkowanie fonetycznej wartości zgłosek (wiersz „Nimfy" oparty na literach b. a.).

Wiersz wolny lub też (w wielkiej części utworów) stroficzny — dystych. Budowa wewnętrzna nadzwyczaj prawidłowa — nawet enjambement rzadkie.

Stern jest architektem — w całym „Anielskim Chamie" widoczna jest mocna, konsekwentna budowa, świadoma, metodyczna (tak!) twórczość.

To, obok daleko idącego zobjektywizowania liryki, zarówno w środkach jak „temacie", sprawia, że w poezjach Sterna jest coś klasycznego.

CZESŁAW BOBROWSKI.

„Srebrne i Czarne" Lechonia. Srebrne i czarne Lechonia nie jest takim ewenementem jakim był niegdyś „Karmazynowy Poemat". Nie ulega wątpliwości, że są w niem wiersze piękne, jak „Modlitwa". Ale niema tego porywającego wichru, który przelatywał po kartach „Karmazynowego Poematu", czyniąc z niego coś więcej niż literaturę: potężne twórcze, źródło życia. Bezwątpienia niema sensu wyrzucać Lechoniowi, że nie napisał go poraz drugi, ale jednak niepodobna temu się oprzeć.

Wszystkie wiersze nowej książki Lechonia przenika jednolity, dominujący ton, przez nie wszystkie przewija się ta sama nić srebrna i czarna: wieczna obecność miłości i śmierci. Lechoń nie szuka w nich zagadnienia intelektualnego, nie są one źródłem filozofji poetyckiej inaczej jak przelotnie, traktowane są jako przeżycia uczuciowe, i to przeżycia bolesne w najwyższym stopniu.

Stąd płynie dominujący ton uczuciowy „Srebrnego i Czarnego" — smutek, rozczarowanie do życia:

„Wasze wino: wszystko fałszowane
„Żeby pić takie świństwo — trzeba nie mieć smaku".

Zmienia się także stosunek poety do świata zewnętrznego. przestaje radować go barwny kalejdoskop życia — jeśli go nawet dostrzega to tylko przez pryzmat swoich przeżyć wewnętrznych (Modlitwa).

Co za droga od „Karmazynowego Poematu!"
Jaka

„męka zapasów nie równych"

leży pomiędzy temi 2 książkami, że Lechoń — właśnie Lechoń! — modli się

„oswobódź nas od duszy i wybaw od siebie".

Szczerość i żywość wyrazu tego cierpienia sprawia niejednokrotnie wrażenie, że dotyka się żywego, bolesnego serca poety. To nie pozwala na traktowanie tej książeczki tak, jak zazwyczaj traktuje się zbiorek wierszy.

Lechoń znów wychodzi poza „literaturę", ale jakże odmiennie niż w „Karmazynowym Poemacie!"

Strona formalna „Srebrnego i czarnego" jest w zestawieniu z poprzedniemi utworami przebyciem odwrotnej niż normalna drogi: od indywidualnego wyrazu, do formy nie mniej znakomitej, ale mniej zindywidualizowanej, a nawet czasem w „7 Grzechach Głównych", literackiej, w ujemnem tego słowa znaczeniu.

Jednocześnie poezja Lechonia zatraciła częściowo swoją „extenzywność" (jeśli się tak można wyrazić), swoje zobjektywizowanie przesuwając się w stronę liryki refleksyjnej, czystej — jak ją nazwać? — esprycjonalnej i ściśle egocentrycznej.

Siłą rzeczy nacisk leży obecnie na rzeczach odmiennych: nie na obrazie, rytmice, a raczej: na koncepcji wiersza, na wzruszeniowych i intelektualnych, a nie „zmysłowych" walorach słowa i zdania.

Uwagi powyższe stosują się oczywiście zwłaszcza do nowszych wierszy Lechonia, — te które zawiera „Srebrne i Czarne" pochodzą z różnych okresów; przepiękna „Modlitwa" jest jednym ze starszych, „Siedem grzechów głównych" (Baudelaire?) należy do ostatnich. CZESŁAW BOBROWSKI.

„Szczęście w cudzem mieście" Janina Brzostowska. Nie należy się zrażać firmą Czartaka na okładce — „Szczęście w cudzem mieście" nie ma nic wspólnego z atmosferą tej grupy. Nieco wpływu Skamandra ale i tego niewiele, właściwie autorka stoi poza nawiasem grup literackich dzisiejszych, a raczej pewne głębsze pokrewieństwo wykazuje z realizmem starszej daty, a bardziej powierzchowną zależność od „nastrojowej" poezji ubiegłego okresu. To jest jej wyjątkowość, jej wada, króra może się stać zaletą i zaleta która może się stać wadą.

Pocieszającem jest to, że mniej lub więcej wyraźne piętno indywidualności autorki widoczne jest nawet w najgorszych wierszach. Zresztą wierszy tych, chybionych jest niewiele, więcej miernych, nijakich — to nie dobrze, dowodzi bowiem, że autorka ma powagę i rzetelność, ale brak jej „èlan".

Pomijając trochę rozgadane o niczem liryki refleksyjne, dają się wyróżnić dwa typy wierszy.

Pierwszy: mocne, mniej lub więcej realistyczne wizje np. „Ludzie na brzegu", „Deszcz", w tym rodzaju autorka osiąga największą siłę wyrazu i rozwija największą pomysłowość metafory: „Żelazo posiniałe na zimnie i łyse",

„Mgły włóczą się nad Shawą. Wtulają w wikliny
białe mokre ramiona, własnych chłodem drżące
Woda lśni, jakby znała pozę rzeki z kin,
Szeroko płynąc, kwiatów dosięgła na łące".

Drugi rodzaj to wiersze bardziej liryczne np. „Niepokój", „Zgrzyt bramy" świeże i lekkie, o niewysokiem napięciu uczuciowem. bezpośrednie i utrzymane w linji. Interesujący jest abstrakcyjny, teatralny wiersz „Pojedynek".

Debjutantom zazwyczaj przepowiada się przyszłość — w tym wypadku jest to niemożliwe: p. Brzostowska może i powinna pójść dalej, ale w jakim kierunku przewidzieć nie podobna.

P. Kozikowski wydobyciem na światło dzienne poetki częściowo odkupił swoje winy wobec poezji polskiej, tych win (czytaj wierszy) jest jednak zadużo, pozostaje jeden tylko ratunek: zebrać i spalić wszystkie swoje drukowane i niedrukowane wiersze.

C. B.

„Koniec Hortensji Europy" Edwarda Kozikowskiego. Kilka szczęśliwszych miejsc nie pozwala nazwać p. Kozikowskiego „beznadziejnym grafomanem", nie można się jednak na podstawie tych unikatów (zresztą nie pierwszej jakości), spodziewać czegoś więcej w przyszłości — poprostu p. Kozikowski pisząc od tak dawna nabrał pewnej, (niewielkiej) znajomości rzemiosła, pewnej zręczności w „podrabianiu" poezji, ba! nawet współczesnej, reformatorskiej poezji.

Wiersze p. Kozikowskiego są spekulacją na nowoczesności — niektóre „sposoby" nowoczesnej poezji, niektóre jej maniery dają się z niejaką łatwością naśladować. Taki asonans np. jest dla p. Kozikowskiego wybrnięciem z trudności, z rymem nie dał by sobie rady, chociaż jest bezceremonjalny i potrafi dla rymu dorabiać już nie pojedyńcze słowa, ale cale wiersze. (Rekord polski!)

Cały szereg akcesorjów współczesnej poezji (np. urbanistycznych), wprowadzonych zupełnie mechanicznie, przez psychikę absolutnie im obcą i niewspółczesną, służy p. Kozikowskiemu do maskowania pustki, po prostu braku czegokolwiek do powiedzenia. Niezrozumialstwo (nie niezrozumiałość) t.j. świadome zaciemnienie i gmatwanie prostej i banalnej treści, ma stwarzać nawet wrażenie głębi.

Zwykłe gadulstwo, zdania następujące po sobie bez żadnego związku, udają irracjonalizm, brak ścisłej rozumowej osi i dalekie skojarzenia niektórych wierszy współczesnych.

Książka p. Kozikowskiego wykazuje dobitnie, 1) że pewne metody, środki, akcesorja poetyckie, nie stanowią o nowoczesności poezji (tonizm — to prawda, ale zapoznawany) i 2) że te środki, metody i t. d. zaczynają się stawać manjerą.

Chciałbym specjalnie podkreślić jedną jeszcze cechę „Końca Hortensji Europy" — jej niebywałą pretensjonalność. Widoczna jest ona już w tytule, i od przedmowy na pierwszej stronie do poniższego wiersza na ostatniej:

„Niewiem czy gwiazdom wierzyć odbitym w kałuży,
czy sumieniu ludzkości na plecach tragarza
w przelocie dwóch pociągów, i nigdy nie dłużej
niż marzenie trybuna o romańskich wazach".

Niech pan nie mówi o sumieniu, p. Kozikowski, człowiek, który pisze takie rzeczy i naraża biednych recenzentów na ich czytanie, nie ma sumienia. I jeżeli nie spotka go kara doczesna (pobicie, więzienie) to piekło nie minie go napewno.

„Kościół" T. Bocheńskiego. Książka więcej mówi o autorze, niż o sobie. Z jej zwierzeń wiemy, że jest on o dużej kulturze artystycznej człowiekiem, a wartości formalne niektórych wierszy, oraz oryginalna ich ekspresja świadczą o tem, że autor ma już za sobą doświadczenie pisarskie. Wiersz tytułowy i „Pociąg" są bezwzględnie najlepsze w całym zbiorku. Inne mają mniej wyrazu i siły. W niektórych znać echa klasycznej starożytności. Naogół jednak w tomiku dużo oryginalności i samodzielności, reminiscencje (o ile są) bardzo dalekie.

„Białoruś" Podhorskiego-Okołowa jest notatnikiem intymnym, a szczerym, w którym poeta daje wyraz uczuciu rzadkiemu już dzisiaj — nostalgji. Ta książka nie frapuje, nie zachwyca, ale bierze nas za serce melancholją zwrotek starych, pełnych egzotycznej już dla ludzi nowych tęsknoty za kochanym krajem. Mamy tu nie urbanistę, któremu każde miasto jest ojczyzną. Mówi do nas poeta dawnej, prostej ojczyzny — kraju złotych jesieni, wielkich nad zalanemi łąkami księżyców i sosen szumiących na niebie bardzo łagodnem. Tęsknoty i wspomnienia, wizje Białorusi i marzenia o niej tworzą różaniec poety nieozdobny, ale serdeczny.

J. Cz.

De domo sua.

Z muzyki. Życiu muzycznemu wytyczają w Lublinie drogę następujące instytucje: Towarzystwo Muzyczne, Lutnia, Towarzystwo Filharmoniczne i kinoteatry.

Towarzystwo Muzyczne wyskromniało i przestało snadź lecieć na marny lep łatwego dyletantyzmu, skoro wystąpiło w tym sezonie z dwoma tylko koncertami: drugiego nie słyszałem, pierwszy był przyzwoity, a w drugiej części zupełnie i prawdziwie dobry. Grał pianista Łabuński.

Lutnia mniej krzyczy dziś o sobie, rzadziej koncertuje i zapewne gorliwie pracuje w ukryciu. To dobrze.

Kinoteatry olśniewają nazwiskami i — zamiast ogłoszeń — „telegramami". Nie będąc jednak instytucjami w zasadzie muzycznemi i mogąc kupować produkcje Kubelików, mogą sobie pozwalać na jaskrawą reklamę.

Filharmonja otwiera swe podwoje najczęściej: urządza kilka koncertów i cztery poranki na miesiąc. Postępu w kierunku interpretacji dzieł symfonicznych nie widać, a szablon przesadnie miarowego taktu i nieciekawej dynamiki pachnie raczej jakąś militaryzacją muzyki, niż sztuką

Poranki symfoniczne są nudne, miewają paskudnie banalne programy, lecz podobają się niektórym laikom i recenzentom.

Solistów słyszeliśmy na estradzie Filharmonji różnych, wśród nich zaś najbardziej zadziwił wyjątkowo i nieoczekiwanie lichą grą Lewiecki, dobrą (stylową i pełną temperamentu) Michał Wiłkomirski.

Trio Wiłkomirskich przeceniono w lubelskiej prasie: nikt nie odważył się (czy tylko) napisać, że panna Wiłkomirska frazowała grubo i niesmacznie pierwszą część „Tria" Szopena, a takiego n.p. Mozarta odarła zupełnie z pewności i zdecydowania.

Ostatni koncert Filharmonji był zato świętem muzycznem. Trio Poźniaka jest zespołem świetnym.

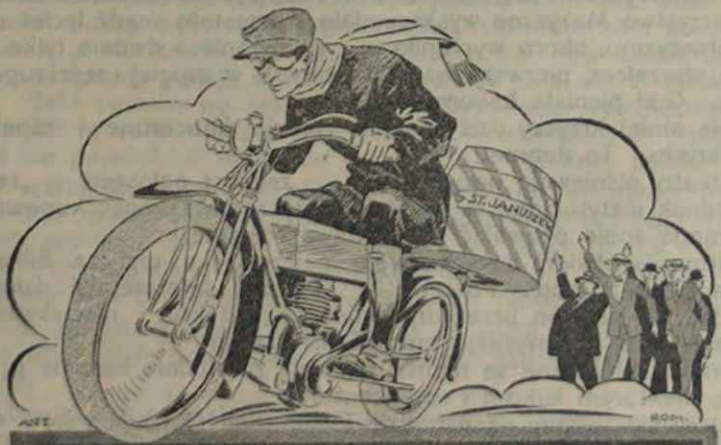
TADEUSZ BOCHEŃSKI.

Przemysł Ludowy

Lublin, Hotel Europejski — plac Litewski.

POLECA:

KILIMY, PŁÓTNA,
WEŁNIAKI, CERAMIKI,
WYROBY KOSZYKARSKIE.
oraz własne warsztaty tkackie.



WYTWÓRNIA CZAPEK SPORTOWYCH
ST. JANUSZEWSKI
LUBLIN, KAPUCYNSKA 2

Dom Wydawniczy Franciszek Głowiński i S-ka w Lublinie

poleca swe wydawnictwa:

„Józef Piłsudski w poezji"
Antologja . . . . Zł. 3.—
w oprawie Zł. 4.50
Żmir. **„Józef Piłsudski — budowniczy przyszłości"** . Zł. 1.20
T. Kaszyński. **„Legjony polskie Piłsudskiego"** . . . Zł. 2.—
Politicus. **„Władysław Grabski i sanacja skarbu polskiego"** Zł. 2.—

W przygotowaniu:
K. A. Jaworski. **„Księżycowy mustang".**
„ „ „ „Tatry i ja" Cykl poetycki.
„ „ „ „Biała kamea" Antologja współczesnej poezji rosyjskiej.
Dr. F. Araszkiewicz. **„Bolesław Prus i jego ideały życiowe".**
J. Grabiec. **„Demokracja w odrodzonej Rzeczypospolitej".**
Antologja poezji grupy poetyckiej „Reflektor" (Bielski, Czechowicz, Gralewski).

„Antologja nowej poezji rosyjskiej"
pod redakcją ANATOLA STERNA.
ukaże się w grudniu r. b. nakładem Sp. Wyd. „Książka". Zadaniem antologji, która ukaże się w objętości 10 arkuszy [i do której przekładów z 30 poetów nowej Rosji dokonał szereg wybitnych poetów polskich (Braun, Brucz, Broniewski, Jasieński, Wandurski i inni)] — jest syntetyczne ukazanie całokształtu nowej twórczości rosyjskiej, ze szczególnem uwzględnieniem literatury porewolucyjnej (1917 — 1924 r.) Układ graficzny wydawnictwa opracowany przez M. Szczukę. Dzieło to zapełni w naszej literaturze tłumaczonej lukę, którą równie dotkliwie odczuwała polska publiczność czytająca, jak i fachowi pracownicy literatury.

Skład artykułów sportowych
SEWERYN LUSZTIG
Lublin, Krak.-Przedm. 53
POLECA:
przybory do sportów zimowych.
Łyżwiarstwo. Narciarstwo. Saneczki Gimnastyka Szermierka pokojowa.

„MUZYKA"
MIESIĘCZNIK POD REDAKCJĄ
Mateusza Glińskiego
wyszedł Nr. 1.
TREŚĆ:
Artykuły Ferrucia Busoniego, Emila Młynarskiego, Stanisława Niewiadomskiego, Ludomira Różyckiego, Igora Strawińskiego, Karola Szymanowskiego. Sprawozdania bieżące, kronika, przegląd prasy.
CENA 1 ZŁOTY.
Redakcja i Administracja:
Warszawa, Kapucyńska 13.

GODZINY PRZYJĘĆ REDAKCJI:
Codziennie od 13-ej do 14-ej.

NAJWAŻNIEJSZE OMYŁKI DRUKU:

Str. 3 wiersz 9 od góry. Wydrukowano: *Viwat rząd, viwat naród, viwant.* Powinno być: *Vivat rząd, vivat naród, vivant.*

Str. 6 wiersz ostatni. Wydrukowano: *Na gwiazdy Zaljaku.* Powinno być: *Na gwiazdy Zodjaku.*

Str. 25 wiersz ostatni. Wydrukowano: *Pandaemanium.* Powinno być: *Pandaemonium.*

Str. 32 wiersz 10 od dołu. Wydrukowano: *Calligraunnes.* Powinno być: *Calligrammes.*

Redaktor: *KONRAD BIELSKI.* Wydawca: *WACŁAW GRALEWSKI.*

Upełnomocniony przedstawiciel Redakcji: *CZESŁAW BOBROWSKI* — Warszawa ulica Czerwonego Krzyża 4 m. 5; przyjmuje od 14-ej do 15-ej.