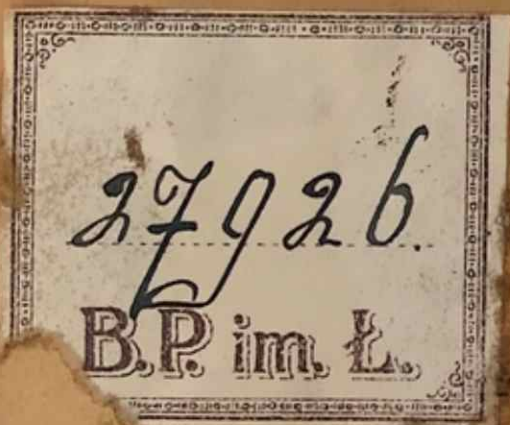


# REF LEK TOR



CZASOPISMO LITERACKIE **N<sup>o</sup> 2**  
M A R Z E C 1 9 2 5

27926

# REFLEKTOR



## CZASOPISMO LITERACKIE

### *Treść numeru drugiego:*

Złoty osioł. My. — Konrada Bielskiego. ↻ Wyznanie. — Józefa Czechowicza. ↻ Aorta. — Adama Ważyka. ↻ Zachód. — M. Toporowskiego. ↻ Poezja. — Wacława Gralewskiego. ↻ Opowieść o nowym Robinzonie. — Konrada Bielskiego. ↻ Słońce i ja. Skrzynka pocztowa. Kochanka. — Kazimierza Andrzeja Jaworskiego. ↻ Chrzciciel. — Tadeusza Bocheńskiego. ↻ Patrząc na fotografię pani Robinzon. — Jana Alfreda Szczepańskiego. ↻ Film intentensywny a literatura. — Czesława Bobrowskiego. ↻ Od północy do świtu. — Witolda Wandurkiego. ↻ Punkt wejścia Nowej Sztuki. Przekłady. — St. Kor. Gacki. ↻ Czego chce blok? — M. Szczuka. ↻ Kronika literacka. ↻ De domo sua.

## ZŁOTY OSIOŁ.

1.

Nie dla was moich wierszy chude, szare karty  
I słowa białe przy srebrnych lamp ognisku  
Ale podam wam papier piórem zdarty  
Do serc  
Jak pieczeń na półmisku.

2.

Oto stół, jak plac wielki, obrus wino plami,  
Piętrzą się owoce, miękie i srebrne potrawy.  
Oto siedzicie, jak święci z wypchanemi brzuchami  
Nad szklanką czarnej kawy.  
Tłuste karki kłaniają się talerzom białym,  
Białe zęby się szczerzą do sosów i ryb.  
Usta łakome gniotą miąższ chleba dojrzały  
Perelki tłuszczu zdobią szklanną taflę szyb.

3.

W barakach, suterynach, gdzie ze ścian sypie się proch.  
Mlasczą łakome usta —  
W ciemnym kącie żrą kapustę i groch  
I oblizują palce tłuste.  
Chłopcy się biją o chleb twardy, jak drzewo,  
Piszczą, jak szczur, starzec głodny i zły.  
Ludzie pchają w gęby żytnie mlewo  
I o kości gryzą się, jak psy.

4.

Czerwone półcie mięsa wiszą u ścian jatek,  
Piętrzą się grząskie piramidy ciast,  
Dzieci ssają mleko z piersi matek,  
Pożera się dzień biały wśród miast.



## 5.

Dzień, czy noc, te same wieczne twarze,  
 Zmorą dławi piersi stół twardy.  
 Przy brzęku szkła w amerykańskim barze  
 Jedzą kapłony i pulardy.  
 Dym papierosów liże szafy i bufety  
 I muzyka połyka cień niezdrowy.  
 Szepczą sobie najśłodsze sekrety  
 Z ust do ust  
 W porze obiadowej.

## 6.

Gdy twarde bębny, napęczniałe brzuchy  
 W czerwonej trawie krzeseł sterczą wyniośle —  
 Na ulicach i placach w wielkomiejskim ruchu  
 Muza moja jedzie na złotym osle —  
 Przed oknami kawiarni człapie po trotuarze,  
 Przed oczami zdumionemi ogonem wywija,  
 Długie uszy wam godzą, jak rogi, prosto w twarze,  
 Migają nogi,  
 Jak jadowita zmija.  
 O każdej dnia porze słyhać osle ryki  
 O każdej dnia porze widać złoty pysk,  
 Oczy mokre na wylot znają duszy tajniki  
 Oczy ślepe tają  
 Słońca błysk.

## 7.

Czkawka dławi tłuste karki łbów,  
 Jak księżyce świecą czaszki łyse.  
 Rozsypały się dokoła perły słów,  
 Jak srebro na cynową misę.  
 Rzewność i liryzm trysnęły do góry,  
 Kuźni świata świecące skry —  
 Okrzyki kłuły chmury —  
 Śpiewały śpiewne dni.

## 8.

To nic.  
 To tylko w ogrodzie  
 Niedziela tłum odświętny i głośny przyniosła —  
 To tylko słońce o wschodzie  
 Błysło na zadku złotego osła.

# M Y !

Wacławowi Gralewskiemu.

Gdzie pójść ?  
Gdy słońce żółte pluje gorzką śliną  
W okna stugębnych domów;  
Żarem głowy żre.  
Miasto oczy zasłania parszywą łysiną,  
Jak młoty, wałą w nas dnie.

Gdyby o cichym zmierzchu sięść w knajpie przy chłodnym blacie,  
Sączyć przez długą słomkę napój pachnący mroźnie.  
Roztopiać się w miłosnym i nagim aromacie.  
Blado płonąć, jak latarnie narożne.

Nie dla nas białe noce i damy różowe,  
Nie dla nas słodkie łóżka i czerwone kwiatki!  
Nie na to w pocie czoła płodzili nas ojcowie!  
Nie na to wypluły nas matki!

Dzień w dzień żelaznym krokiem walimy o bruk twardy,  
Co noc żłapiemy wińsko i żremy świńskie gnaty.  
Maszyny z sykiem tworzą papier czcionkami zżarty,  
Czerwone i czarne nasze kwiaty!

Dziś nazywamy się Express,  
A jutro Głos Narodu.  
A za rok —  
A za dwa —  
Oblepią nas, okleją, papierem z tyłu i przodu,  
A każdy swój artykuł wstępny da.

Wyleje się twardy tłum na wrzący bruk granit,  
Będą się bić po mordach, krwawić żylaste kulaki.  
Buchnie zażarta fala na miasto, jak dynamit,  
Przemówią gorejące krzaki.

A za rok —  
A za dwa —  
Ktoś czarną ręką wycisnie sok z winogrodu,  
Rozdzieli w szklanki napoje.  
staniemy na koturnach wobec wściekłej gromady,  
Będziem pić  
Zdrowie swoje!!!

JÓZEF CZECHOWICZ.

## WYZNANIE.

Nie oderwę się od gwiazd i nocy  
gore ulic sto mil  
olbrzymie koła hurgocą jak blacha  
wije się wstęga — świata film  
Nie oderwę się od gwiazd i nocy  
Sława potęgi i ruchu mknie po ziarnistym asfalcie  
mijamy się jak pociągi  
Szyony równoległe szyny zapalcie  
niech nie będzie nieustannej rozłąki  
Bo gdy spotkać nie mogę miasta  
szybując przez jego transzeje  
przez jego plan pokratkowany jak kaszty  
widzę — że niebo to nie ja  
Cudowny jest gwiazdzisty plakat  
nalepiony na nieznanym murze  
czarno złota nadsceniczna blaga  
w której kiedyś wszyscy się zanurzym  
Gore ulic sto mil  
koła loty motory hurgocą  
wieczór jak każdy  
wije się film  
grozi straszliwą nocą  
wrywam się do gwiazd i wściekle szczekam na gwiazdy



## **A O R T A.**

Sklepy malowane są zieloną farbą  
wynosi to najtaniej Zieleń miejska jest we mnie  
Jeśli kiedyś ukradkiem rozchylisz ulic album  
znajdziesz tam twarze kobiet i witryn oazy  
i co ważniejsza kapelusz mój głęboko nasunięty na ciemię  
jak biplan płócienny zwycięża obłoki i zamieć  
nie znając żadnego okna, balkonu, żadnego szyldu na pamięć  
Za szybą wystaw jak za oknami pociągu wieją pejzaże  
Mieszkając w ustronnej uliczce dążę do serca miasta  
Laska moja wydzwania kwadrans po trotuarze  
gruba laska niezgrabna jak chłopak który podраста  
To prawie tak jak w twojej maszynie do pisania kiedy  
na skraju walca pismo wyparuje w dźwięki  
To byłoby cudem w dzieciństwie kiedy zbieraliśmy marki  
dziś klawisz kaleczy ci palce  
i głos ten to głos twojej ręki  
Dziś  
kiedy karty dni  
karty mojej książki  
okładka nocy zamyka  
cień mojej laski łamany na murze  
(dawno już nie pisałem wierszy)  
wygląda jak oskard górnik

## **Z A C H Ó D.**

Twarz mam chłodną matową niegładką  
Spijam z fajki dym słodki i puszczam go nad morze  
Zieleń pieści me ciało niby ręka dziewczyny  
Drzewa całują usta moje w zielonym kolorze.  
  
Nigdzie nie pójde. Sam śpiewam sobie o różowych prerjach  
Piję powietrze jak chłodną herbatę z cytryną  
Rozcierwieniło się niebo ścielącą się smugą  
Za chwilę przyjdą mgły niebo spowinąć  
W różowiący się woal podróżny.

# POEZJA.

## WIERSZ PATETYCZNY.

Oto już dziś nie mówimy: *słońce złociste umarło*  
Patos bezzębny skamieniał w budach jarmarcznych ksiąg  
Konwulsją zachwytu wzbiera każde spotkane gardło  
Gdy tłum, szalejąc, o szyby dzwoni milionem rąk.

---

Jak oszczep iskier bengalskich, dąb nowych pięter wyrasta  
Pędzi palcami anten depesz rzucany wąż  
Trzymając się mocno za ręce idziemy od miasta do miasta  
I z głów zmiażdżonych przechodniów ssamy wodnisty miąższ.

Skorupką czerpiem z kościołów krople pobożnej ochłody,  
Druty bezdomne wplatamy w gapiów kościelny krąg  
Falują jak ręce pianisty, wiszące pod niebem ogrody  
Gdy kolją zębów dzwonimy w dachów blaszany gong.

Dynamit pustki spoczywa w fajce szklanego księżyca  
W kubku herbaty szumi nikomu nieznanym łąd  
Tańczy jak murzyn z jazz-bandu ulic kamienna stronica  
Gdy w nos grubego kupca wierszy wkładamy lont.

A potem... ranek idący do swej słonecznej roboty  
Patrzy jak próje ulice wozów targowych klin  
Listonosz w paczkach roznosi rosnące na fiordach tęsknoty  
Koła o bruk wyśpiewują marszów dalekich hymn.



## OPOWIEŚĆ O NOWYM ROBINSONIE.

(Rozdział z przygotowanej do druku powieści).

### Wiatr południowy.

Siadam w głębi łoży oddzielony ponsową kotarą od widowni. Naprzeciw mnie na ścianie wisi lustro, takie samo lustro jest po przeciwnej stronie nad mą głową. Obok siedzą znajomi, panowie i panie. Kurtyna jest opuszczona. Widownia brzęczy, jak pszczelne ule. Orkiestra stroi instrumenty. Biorę program do ręki. Same ogłoszenia i nazwiska, nic nie mówiące. Kładę papier na kolanach i czekam na rozpoczęcie widowiska. Gwar na widowni rośnie. Pojedyncze wyrazy kłują mnie w twarz przez ciemną kotarę. Potem się wszystko zlewa w jeden szum monotony.

Zdaje mi się przez chwilę, że siedzę sam w moim pokoju i wsłuchuje się w daleki szum ulic. Złudzenie rośnie. Już nie widzę nikogo z tych ludzi, którzy mnie otaczają. Odchylam dyskretnie ciemną kotarę i, jak przez szparę wązką w moim oknie patrzę. Chwilowa ciemność i kurtyna się podnosi.

Wzrok mój jest silny i bystry. Biegnie w głąb ulic i przenika ściany domów. Widzę buduar pięknej pani, mojej dobrej znajomej bezsennych rannych godzin. A ten pan, który tam stoi jest mi również dobrze znany, zgolił sobie jeno czarną bródkę, stoi i śpiewa.

Pieśń, która płynie z jego ust jest mi dobrze znana. Słyszałem ją za lat dziecinnych, gdy leżąc już w ciepłym łóżku, przysłuchiwałem się dźwiękom pianina, dolatującym z salonu i wesołym głosom rozbawionych dam.

Za oknem dojrzewały jabłka i chwiały się wierzchołki drzew zielonych, z ciemnych alei rozlegały się śmiechy i śpiewy, a ja siedziałem w kucki na łóżku pod ścianą i nie mogłem zasnąć. Chciało mi się wybiec w ciemne głębie ogrodu, tarzać się po zroszonej trawie, gonić panny pachnące po krętych ścieżkach, śmiać się i śpiewać, krzyczeć i wołać, przedrzeźniać echo i otrząsać z drzew owoce.

Otwierałem oczy coraz szerzej i przez ścianę grubą widziałem tańczące pary, pocałunki wymieniane ukradkiem i uśmiechy. Znam dobrze tę piosnkę.

A młody pan, już bez bródkki, tańczyć zaczyna, tańczą również damy barwne. Podnoszą nagie ramiona, śmieją się rozgłośnie, słysząc szmer pocałunków. Lekki śmiech na widowni. Wśród ocienionych krzeseł też usta całują usta.

A teraz zjawia się młody uczeń. pod rękę ze znajomym panem. Zrana na ulicy się spotkali, teraz są razem. On nie czuje żalu do niego, bo muzyka gra coraz głośniejsz. Flety i skrzypce krzyczą, huczy bęben, dzwonią dzwoneczki. Tyle już razem wypili złotego koniaku, że przyjaźń łączy ich dłonie, usta śpiewają, a nogi tańczą. Tańczą i tańczą bez końca.

Tyle par nóg jedwabnych wiruje po posadzce i kręci się, jak w kalejdoskopie, jak na ośnieżonej ulicy, którą widać z okna mego pokoju. Bo przecież do rana daleko.



Słysząc dzwonek za drzwiami—wchodzi kochanek zazdrosny. Zmienił się nie do poznania, ale ja wiem, że to on.

Wszystko się teraz wyjaśnia powoli. Wszystko, co było dla mnie tajemnicze w szare poranki, gdy obserwowałem przez szparę w szybie ośnieżoną ulicę. Dziwne, że się odrazu tego nie domyślił.

Piękna pani ma na imię Coletta, jest naprawdę żoną owego pana, który śpiewa piosenki znane mi już z dzieciennych lat. On ją kocha, ale ją kocha również i zazdrosny kochanek z rewolwerem, i blady uczeń i mrukliwy policjant i damy zawołowane. Wszyscy jednym słowem.

I ona wszystkich kocha. Wymyka się w nocy do kochanka, ranki spędza z mężem, wieczory z damami zawołowanymi. W ciemnym przedpokoju zarzuca ręce na szyję młodego ucznia, uśmiecha się na ulicy do milczącego policjanta. Oni zaś nie wiedzą o tem, lecz się domyślają i postanowili dzisiaj zejść się razem w tym pokoju. Niech wszystko będzie całemu światu znane. Niech się dowiedzą o tem i oni sami i wszyscy ludzie w teatrze i w mieście.

Oto bar amerykański. Muzyka gra, a oni tańczą i śpiewają, aby skrócić czas. W międzyczasie kochanek wyciąga rewolwer z kieszeni i ogląda go uważnie, uczeń szepcze panu z bródką tajemnicze słowa, damy spoglądają znacząco na siebie.

Ale to później, później wszystko będzie. Teraz tańczą i śpiewają chórem kuplety o miłości i zdradzie. W takt muzyki kołysze się i szemrze tłum w głębi widowni, szeleszczą kotary naszej łoży i ja sam coś nucę pod nosem.

Czyżby nikt nie przeczuwał dramatu, jaki się tu rozegra? Czyżby nikt nie widział rewolweru w rękach kochanka i groźnej miny wesołego pana? Za chwilę przecie ten bar napelni się śmiechem rozdzwonnym pięknej pani, tupotem nóg, biegnących po schodach, strzałami suchymi i brzękiem tłuczonego szkła. Czyżby nikt o tem nie wiedział? Nikt, oprócz mnie?

Z sali płyną melodie fox-trota, a widownia cała podchwytuje refren, powtarzając go kilkakrotnie. I znów piosenki z lat dzieciennych.

Za oknami dojrzały jabłka, opadły liście, śnieg przyprószył nagie konary, deszcz wiosenny zaszumiał po gałęziach, pękły pąki, rozhulały się liście i zakwitły grusze i jabłonie. Łóżko moje przesunięto pod okno, więc mogę spełnić swoje zachcianki. Wyskakuję do ogrodu. Ileż zapachów, szumu i rosy! Chrabąszcze chrząszczą, szeleszczą liście. Jak wesoło i świeżo! Tłum niewiast mnie otacza. Hej! Wybiegniemy razem na zroszone trawniki i klomby. Gońmy się wśród kwiatów czerwonych, całujmy płatki miękkie i usta! Hej! Hej!

Zatrzeszczały bębny i przez drzwi wbiegła piękna pani w ciemnym płaszczu —nie widać twarzy. Nikt jej nie poznał. Siadła przy stole, otoczyli ją kelnerzy, leje się wino do szklanek.

A oto jest już coraz więcej spiskowców.

Snują się jakieś pary podejrzane, kelnerzy uśmiechają się znacząco. Z sali tańca płyną ciche szmery zdławionych rozmów i piccolo mały stoi pośrodku i śpiewa pełnym miękim głosem o bliskości wielkiej chwili.

— Gdy przyjdzie zabije ją i jej męża — mówi zazdrosny kochanek — za te wieczory, gdy się skradał poza węglami domów, jak złodziej, wystawał na pustym rogu i chował się za słupy z ogłoszeniami.

— Gdy przyjdzie, obwieszcze wszystkim, że jest ulicznicą — powiada z patosem sentymentalny uczeń.

— Zrób to, proszę cię bardzo — doradza wesoły pan.



— Z kim też tu przyjdzie dzisiaj, czy będzie śmiała nam w oczy spojrzeć?— szepczą strojne damy.

— To ci będzie heca — śmieje się łysy kelner z dużą głową.

— Patrz, patrz, jak ta mała wykrzywia twarz, jak się maca po kieszeniach, jak groźnie patrzy na mnie. Nie wytrzymam, parsknę śmiechem — rozlegają się szepoty przy ścianach.

— Dość! Dość! przestańcie, bo strzelę!

Rozlega się strzał butelki szampana. Orkiestra uderza w smyczki. Śpiew chóralny gruchnął wśród roztańczonych ścian. Nie śpiewają lecz krzyczą całym gardłem. Biegają na środek sali. Tłucze się szkło. Nogi gniotą trzeszczące kieliszki, przewracają krzesła.

Dama w głębi sali biegnie na jedwabnych nogach. Skacze na stół. Lecą na na ziemię butelki i szklanki, otacza ją szmer roztańczony. Śmieje się pełnym śmiechem i zrzuca płaszcz z swych ramion.

Spojrzałem na scenę, a potem w głąb swej łoży. W lustrze odbiła się moja twarz zdziwiona, o błyszczących oczach i potarganych włosach. Tak to ja jestem. Nic się nie zmieniłem. I ona się nie zmieniła. Tak, to jest ta sama dama, która przechodzi codziennie koło moich okien. Ta sama, nic się nie zmieniła, jak ci co ją otaczają. Teraz zaś będę widział rozwiązanie dramatu.

Co się dzieje, co się dzieje! Orkiestra gra, jak szalona, piękna pani śmieje się w głos i woła, i śpiewa ku tym, którzy ją otaczają.

— Jesteś kochany mój mężu, jesteś też tu w tym barze. Ciesz się! Dziś o czwartej będę twoją wyłączną własnością, w naszym własnym mieszkaniu, na łóżku, które pamięta nasze miodowe miesiące.

— A i ty tu jesteś, kochanku mój zazdrosny, rewolwer trzymasz w ręku. Strzelaj na wiwat w powietrze! O szóstej przyjdę do ciebie jak zwykle, gdy tylko pożegnaj tego starego nudziarza.

— Czemu się chowasz za kotarą, sentymentalny mazgaju? Spotkamy się rano w Ogrodzie Saskim na ławce koło Café Royal.

— Wymienimy między sobą pocałunki piękne damy, na balu w ambasadzie włoskiej. A w południe...

— Hurra!! rozległo się na sali. My chcemy wina!

— My chcemy wina! — odpowiedziano na scenie.

— My chcemy tańczyć!

— My chcemy tańczyć! — powtórzyło zgodnie echo.

— Hurra!! Koło taneczne rozhulało się za jasną wstążką rampy. Zawirowały pary, a potem jeden wąż rozedrgany i grzmiący zakręcił się dokoła stołu, na którym stała najpiękniejsza z kobiet.

A prędejl! a prędejl! a prędejl! Czarne fraki, nagie ramiona, włosy, nogi, ręce. A potem stoły, krzesła, szklanki. A potem ściany, okna, drzwi. Zerwała się burza oklasków na widowni, porwała się ku oszalałej orkiestrze, ku tajemniczej budce suflera.

Te same słowa zaśpiewał tłum tańczących, te same słowa powtórzyła galerja i łoże. Ludzie zerwali się z miejsc, tłumem zaczęli się cisnąć do rampy, posypały się kwiaty.

Hurra! Jeden śpiew wielki podniósł się w całym teatrze, tłum zawirował tańecznie, błysnęły wszystkie lampy i oświeciły nagie, tańczące ciała bachantek na opuszczonej kurtynie.



Morze głów wylało się na ulicę. Śnieg padał. Białe welony okrywały pojazdy i samochody, pędzące wzdłuż białych ulic. Tramwaje z trzaskiem iskier pędziły w srebrnej zawiei. Słupy telegraficzne zdawały się biec za nimi. Wiatr popędzał wrzące tłumy, wiał im w oczy, zrywał kapelusze, unosił w górę palta i spódnice. Biegły długie szeregi ludzi wzdłuż trotuarów, tętniły konie po bruku.

Śpiewał tłum i melodia taneczna i gorąca biła mnie w twarz ostrymi okruciami twardego śniegu.

KAZIMIERZ ANDRZEJ JAWORSKI.

## SŁOŃCE I JA.

Kocham twoje ogniste pieścizoty  
kiedy twarz mi smaga twój deszcz złoty.

Umiesz pieścić, umiesz i uśmiercać,  
rozżarzoną igłą w mózg się wwiercać.

Purpurowe twe wschody, zachody,  
jak skrwawione na szafocie schody.

Ślę do ciebie modlitwy pobożne,  
jesteś jasne i jasnowielmożne.

Ale zadrżnij na swym złotym tronie  
szukaj innych słońc ku swej obronie.

Jest tu ktoś, kto ma chęć się zbuntować,  
jest tu ktoś, kto chce cię zamordować.

Ja tak samo jak ty ogniem palę  
ja ci wojnę wypowiem zuchwale.

I ja także czerwone sonety  
piszę, pieszcząc upalnie kobiety.

Mogę palić na śmierć i na życie,  
godząc rytmy wiersza z serca biciem.

Ja tak samo jestem słońce jasne  
i mam także światło swoje własne.

Mało miejsca dla nas dwóch na świecie,  
muszę cię zdmuchnąć jak świecę.

Niech już raz się skończą te męczarnie,  
kopnę nogą — stłukę twą latarnię.

I gdzie twoje lizwały jęzory  
załśnią moich wierszy reflektory.

## SKRZYŃKA POCZTOWA.

Małeńki domek czerwony,  
chłonący miliony słów,  
by w cztery świata strony  
je wypluć i chłonąć znów.

Pocziwy dobry pośrednik,  
któremu powierzam los:  
Czy to w Paryżu, czy w Wiedniu—  
usłyszysz mój głos.

Gdy w otwór z boku pudełka  
opuszczam list lub kartę,  
drogę na wszechświat wielką  
widzą me oczy otwarte.

Cichutko pada list  
i wchłania go ciemny korytarz,  
a potem pociągu gwizd —  
i już go czytasz.

I myślę, kiwając głową,  
w której jest tyle herezji,  
że zwykła skrzynka pocztowa  
jak gejzer tryska poezją.

## KOCHANKA.

Na czarnej łące niebios, gdzie kwitną gwiazd stokrotki  
przyjemnie leżąc marzyć, wdychając ozon słodki.  
I czekać niecierpliwie, patrząc się w gaj Andromed,  
kiedy wśród skier zamieci przyleci jedna z komet.  
Piękniejsza niż kobieta kometa ma srebrne oczy,  
gorące i pachnące są włosy jej warkoczy.  
Miło jest tonąć nocą wśród pieścizot w jej welonie,  
gwiazdźście uroczyście spoczywać na jej łonie.  
Aż kiedy dzień nareszcie, w złoty gong słońca brzęknie  
a kwiaty gwiazd swe płatki tulą do snu niechętnie  
znika nocna kochanka tam, gdzie żółta szlafmyca  
rogatego jej męża chrapiącego księżyca.

## CHRZCICIEL.

Weźże mię na ramiona i ponieś, gdzie chcesz!  
Mały jestem dziwoląg i nie umiem kochać.  
Gdym się rodził, czerwony był nademną zwierz,  
a przerażona matka dotąd jeszcze szłocha...

Przekląto mię, gdym wodę kościelnej chrzcielnicy  
rozbił ostrym oddechem na fajerwerk gwiazd:  
poszedł mój chrzest na wiatry, pochrzcił czarownice  
i dziś biegają za mną do najdalszych miast.

Krzyżma chcę: ma być złote jak zbroja miesiąca,  
i w kwiaty malowane amarantem krwi...  
O serce moje, serce, prządko szalejąca!  
O długi mój straszliwy, co jak piekło lśniesz!

Namierzę ja wam godnie, moje pochrześnice,  
moje dziwy-przedziwy, boginie i djabły!  
Jeszcze mam dech, co szumi jak leśne wicherzyce,  
i jeszcze me ramiona martwo nie opadły...

O szerokie mierzenie od grani do grani!  
O barwy, o płomienie cudownego krzyżma!  
Wiesz już, co masz w ramionach, moja nowa pani?  
Wichurę, co się nigdy w miłości nie wyzna...



## PATRZĄC NA FOTOGRAFIĘ P. ROBINSON, BOHATERKI SŁYNNEGO SKANDALU.

Błądzący między ludźmi tem co wciąż się dzieje,  
oto wchodzę na stopnie głównego ołtarza,  
ja, prosty poszukiwacz, niemy kaznodzieja, —  
i teraz ciebie wzywam: i cóż **ty** wyrażasz?

Na twarzy twej śmiech błądzi złem szyderstwem losu,  
a usta wykrzywione w zagadkę ironji \*  
jak liście drżą, i pieścżą miłosnym półgłosem —  
...o, połóż na mych oczach litość twoich dłoni.

Słodki jest warg twych dotyk. I rozkosz tajemna.  
Jak więzami mię oplącz nóg smukłych jedwabiem.  
Chcę mądrej dojrzałości, mistycznej zabawy.  
Jestem lampą rozbitą. Ciemność błyszczy we mnie.

Lecz twój uśmiech wypiję jak szampan zmrożony,  
a w ramion twych uścisku będę szukał bóstwa...  
— o, zwiń się szczelniej futrem, ściśnij wążko usta,  
bo rozewrzesz się w spaźmie, ostatnim, jak zgon.

Starość gnie mię ku ziemi. Już wszystko minąłem.  
Zwiedziłem kroplę wody, spętałem lot ptaków.  
Mózg mój wchłonął materję żądzą rozgorzałą.  
Teraz już mnie samego pożera, jak rak.

Przeto wpływam na puste szlaki zamierania,  
i oczy moje ślepną objawieniem białem,  
w młodość planet wsłuchany ropiejącą raną,  
gdy ziemia mi przegniła jak owoc przejrzały.



## FILM INTENSYWNY A LITERATURA.

### 1.

Decydującym w rozwoju kina momentem, chwilą narodzin jego jako sztuki jest odkrycie „specyficznie kinowego“. Jest to jednocześnie pierwszy krok teorii kina, podwalina na której opierać się musi każda teoria uznająca jego heteronomję i równorzędność wobec innych sztuk. Nie wdając się w bliższą analizę tego pojęcia ustalić można, że wartości specyficznie filmowe wynikają ze środków technicznych kina, a polegają na bezpośrednim działaniu następnego ukazywania się obrazów. Obrazów bądź o różnych przedmiotach, bądź też mających za przedmiot tą samą rzecz w różnych położeniach lub zdjęciach. Dynamika, element ruchu w szerszym tego słowa znaczeniu jako zmiany, może zatem wystąpić już w pierwszym stadium, jako ruch w ścisłym tego słowa znaczeniu, bądź też w drugim (w serji obrazów) jako ruch obrazów.

W tej czy innej formie ruch jest jednak konieczny, i dla tego serja obrazów statycznych nie odpowiada definicji, o ile ich kolejne ukazywanie się jest tylko mechanicznym następstwem, a nie czemś ważnym samo przez się, słowem, o ile mamy do czynienia ze zmienianiem obrazami, a nie ze zmianą obrazów. Przykład na „zmianę ważną samą przez się“: kilkakrotne kolejne ukazywanie tych samych dwóch zdjęć; drugi przykład: t. zw. analiza fotogeniczna t. zn. pierwszy plan. Element zmiany wysuwa się na pierwszy plan tem więcej, im krótszy jest czas trwania poszczególnego obrazu, skracanie tego czasu wzmacnia zarazem bezpośredniość, a-intelektualizm wrażenia. Dlatego też czas ten dąży do granicy, którą jest moment wystarczający do percepcji poszczególnego obrazu.

### 2.

Drugim etapem rozwoju kina, etapem przeżywanym przez nas obecnie, jest dążność kina do wyzwolenia się ze spuścizny tych sztuk, którym początkowo zdawało się być podporządkowane, do usunięcia elementów obcych, dotychczas narówni ze specyficznie kinowymi spotykanych. To jest ogólne i niezbyt dokładne ujęcie tego ruchu, jego formą najbardziej znaną jest walka z teatralną aktorską manjerą, walka w oczach ludzi kina bezapelacyjnie wygrana. drugim przykładem jest walka ze statycznymi „żywymi obrazami“, „serjami kart pocztowych“, które stają się filmy o przeroście elementu malarskiego nie przetrwionego w myśl postulatów kina. Najbardziej krańcowym przejawem dążności o której mowa, a którą nazwiemy puryfikacją kina, jest film abstrakcyjny. Rzecz prosta zresztą, że te dwa pojęcia: filmu abstrakcyjnego i „specyficznie kinowego“, intensywnego nie pokrywają się ze sobą. Film abstrakcyjny oparty jest nie tylko na założeniach, które narzuca samo zagadnienie filmu intensywnego, ale i na założeniu dodatkowym, w stosunku do problemu „zewnątrznem“, opartem o pewne ujęcie teorii sztuki. To założenie zbędne, a conajmniej niekonieczne, to postulat, aby elementy filmu nie były zaczerpniętymi z rzeczywistości konkretnymi przedmiotami, lecz abstrakcjami geometrycznymi. Puryfikacja kina jest oczywiście tendencją nie tak radykalną i nie posiada charakteru spekulatywnego.



Wywody teoretyczne są tylko uzasadnieniem a nie źródłem. Tem ostatniem jest po prostu: z jednej strony pojęcie wartości specyficznie kinowej, a z drugiej świadomość, że nawet w bardzo dobrych filmach, wartości te rozsiane są mniej lub więcej gęsto wśród partyj jałowych lub wręcz fałszywych.

Wyjątek pod tym względem stanowią chyba jedynie filmy Charlie Chaplina.

Bliższe niż na początku artykułu sprecyzowanie tendencji puryfikacyjnej będzie wyglądało mniej więcej tak: puryfikacja kina polega na usuwaniu tych elementów filmu, które dla rozwoju „specyficznie kinowego” są szkodliwe lub obojętne. Konieczną korektywą jest stwierdzenie, że dążenie o którym mowa nie implikuje usuwania tych elementów filmu, które nie są wprawdzie „a priori” wyznaczone, nie wynikają dedukcyjnie z podanej definicji „specyficznie kinowego” pozostają jednak w zupełnej z filmowymi wartościami harmoniji. Mam tu na myśli znaczenie obrazów, nie jako zespołu ruchów bez przyczyny i skutku, a przeciwnie w owym łańcuchu na podstawie analogji z rzeczywistością, słowem ich treść nie plastyczną a quasi-literacką. To ostatnie słowo zwłaszcza używane bez „quasi” prowadzi zresztą do wielu nieporozumień.

Cel puryfikacji kina jest jasny; stworzenie filmu pozbawionego miejsc bez znaczenia kinowego, filmu od początku do końca „ważnego” o konstrukcji możliwie ścisłej, filmu intensywnego-artystycznego.

### 3.

Jakie jest źródło tego, że momenty o kinowej wartości znajdują się rozsiane sporadycznie pomiędzy partjami absolutnie jałowymi? Spróbuję z zawartości tych intermezzo wyciągnąć wnioski. Przedewszystkiem z czem mam do czynienia: z powodzią aktorskich min, z zawikłaniami pseudo-dramatycznymi, z przepychem wystawy, mniej lub więcej naiwną anekdotą. Ta ostatnia nie zawsze zresztą bywa niezręczna i partacka, często jest transpozycją pierwszorzędných sił literackich, ale i wtedy jest niemniej nudna. Pomijam kabotyzm aktorski i popis kapitałów wytwórni, wyłączam również absolutnie nieprzetrawione „autentyki”. składam, co należy na pospolite partactwo. To co pozostanie jest już na poziomie poważnych usiłowań niemniej jednak jest nieraz zupełnie fałszywe. Wymienione rzeczy są bardzo różne, czy nie da się jednak znaleźć dla nich jakaś jedna formuła? Niewątpliwie tak. Jakkolwiek odległe od siebie wszystkie te rzeczy pozostają w zależności od scenarjusza, dzięki metodzie tworzenia filmu polegającej na fotogenizowaniu scenarjusza, dzięki dominującej w filmie roli tego ostatniego.

Scenarjusz jest pierwszym chronologicznie elementem, jakkolwiek byłaby zatem rola i praca reżysera i operatora pozostanie on kością filmu, a tworzenie tego ostatniego będzie oblekaniem jego w ciało. Stąd wynikają dwie rzeczy: 1) wszystko to co jest w scenarjuszu musi być w filmie, scenarjusz jest głównym źródłem filmowego materiału; konstrukcja filmu jako całości jest wyznaczona przez konstrukcję scenarjusza. Olbrzymia rola scenarjusza, a zatem literatury, jest widoczna; idzie teraz o to jaka jest ta rola, korzystna czy szkodliwa, z punktu widzenia zagadnienia, które nas zajmuje, zagadnienia filmu intensywnego.

### 4.

Metoda tworzenia filmu przez ucieleśnienie, fotogenizowanie scenarjusza opiera się na założeniu (tu przyjmowanym milcząco, lub jakgdyby przyjmowanym nieświadomie), że każda koncepcja literacka może znaleźć wartościowy filmowo ekwiwalent. Czy tak jest? A priori można stwierdzić coś przeciwnego. Już na pierwszy rzut



oka znajdujemy cały szereg koncepcyj, które nie zdradzają żadnych możliwości kinematograficznych. Cała sfera refleksyj, ba! niemal cała psychika ludzka z wyłączeniem procesów operujących obrazami. Proszę sobie np. wyobrazić sfilmowane „A la recherche du temps perdu“ Proust'a.

Możliwości filmowe same przez się zawierają tylko przedmioty ruchome, zaliczając oczywiście do nich człowieka i zwierzęta.

Przedmioty, człowiek od strony fizycznej wyjątkowo tylko bywają treścią utworów literackich, metody literackie, sposób operowania materiałem kinowo obojętnym, nie posiadają analogji z filmowem, scenarjusz zatem naogół nie przedstawia możliwości w kierunku tworzenia specyficznie kinowego, zarówno w pierwszej jak i drugiej jego formie podanej w ust. 1.

Cóż robi reżyser o ile, jak to się zwykle dzieje, taka bezideowa filmowo koncepcja staje się treścią scenarjusza? Przeważnie rozwiązuje to w ten sposób, że albo filmuje i wysuwa na pierwszy plan to, co się do tego nadaje choć jest przypadkowe, bez znaczenia literackiego, albo też do głównego wątku scenarjusza dodaje epizody pozwalające wydobyć efekty kinowe. Są to t.zw. przez p. Irzykowskiego „kameje“ i mozaiki. Swoboda reżyserska ma jednak granice i to dość ciasne, reżyser może dodać nie może ująć, jego obowiązkiem jest zachowanie ciągłości scenarjusza. Są rzeczy które reżyser musi bez względu na ich wartość sfilmować. Wyśiłek, czy pomysłowość reżysera w przykrawaniu scenarjusza może osłabnąć. Z tą chwilą zaczyna się mechaniczne transponowanie scenarjusza na film.

Najpospolitszym owocem tego procederu są części filmu poświęcone wyłącznie rozwojowi anegdoty, te części, które zastępują używane dawniej napisy (z deszczu pod rynnę). Nie chcę bynajmniej wywalać drzwi otwartych walką z psychomimiką, chodzi mi tylko o odmienne ujęcie tej sprawy w pewnym znaczeniu teoretycznym. Mianowicie: obecność w kinie, mimo wszelkie zarzuty, szablonowej psychomimiki, tłumaczy się nie wpływem teatru a scenarjusza. Dochodzą do niej nawet aktorzy, którzy nigdy nie byli w teatrze i nie przynoszą stamtąd manjery, wtedy kiedy usiłują „wrażać“ literacki scenarjusz, zamiast poszukiwać wprost wartości filmowych. Szczytem wreszcie mechanicznego „dokładnego“ filmowania scenarjusza jest filmowanie nie tylko akcji scenarjusza ale i sposobów literackich—formy. Niedawno lapsusy w tym rodzaju widziałem w „Tem o czem się nie mówi“. Scenarjusz, jeśli sam nie jest sprawcą błędów filmu, otwiera im przynajmniej furtkę przez którą dostają się do filmu. Najlepszym przykładem są zdjęcia statyczne, które płyną z malarstwa, ale ukazują się wtedy, kiedy znajdują pretekst w scenarjuszu (zresztą nie tylko wtedy).

Reasumując: scenarjusz jest bezpośredniem lub pośredniem źródłem jałowości panującej w filmach, wartości filmowe zdobywane są ubocznie, niemal przypadkiem.

## 5.

W ustępie poprzednim wskazałem, że dla przyjęcia literackiego scenarjusza należałoby przyjąć a priori równoległość wartości literackich i filmowych materiału. To samo podobieństwo należałoby znaleźć między kompozycją literacką, a filmową. I tak samo jak poprzednio nie da się to skutecznie. Kino jest zespołem wrażeń quasi-plastycznych i quasi-literackich, to znaczy odbieranych drogą pokrewną ale o prawach odrębnych. Przytem strona quasi-plastyczna posiada pierwszeństwo choćby natury psychologicznej, wrażenia plastyczne-bezpośrednie poprzedza uświadomienie sobie treści literackiej.



Tymczasem konstrukcja filmu opierana jest na jednym elemencie literackim, jest to narzucanie całości cech części. Zaznaczam przytem, że ów element nie może być nazwany „quasi-literackim“ ponieważ nie idzie tylko o życiowe znaczenie obrazów, które w ust. 2 uznałem za uzasadnione, lecz o organiczną rozwiniętą całość o swoich własnych prawach, która w filmie jest elementem obcym. Otóż w świetle poprzedniego ustępu jasną jest rzeczą, że te prawa nie pokrywają się z filmowemi. Jeżeli bowiem poszczególne elementy scenarjusza pozostają ze sobą w ścisłym i konsekwentnym związku, to nie wynika z tego jeszcze, że ich kinowe ekwiwalenty pozostaną w związku z punktu widzenia konstrukcji kinowej takim samym. Przeciwnie jeden z nich, albo obydwaj mogą nie znaleźć „ważnych“ filmowo ekwiwalentów, a wtedy wynikanie z filmowej sceny, sceny obojętnej filmowo jest absurdem, z punktu widzenia konstrukcji kina, zaś pomiędzy dwoma nie-filmowemi scenami, z tegoż stanowiska, niema wogóle związku. Jak widać wynikanie literackie jest różne od filmowego.

Rezultatem opierania kina na literaturze jest jego absolutna niekonstrukcyjność pod względem plastycznym — w tym kierunku scenarjusz literacki nie zawiera żadnych możliwości. Forma plastyczna poszczególnych zdjęć kinowych, póty następuje po sobie celowo póki mamy jeden przedmiot, jego ruch albo różne zdjęcia, jeżeli tego wiązadła brak mamy absolutną przypadkowość.

Literacka konstrukcja jest nie tylko niewystarczająca, jest ona sprzeczna z filmową. Materiał konstrukcji kinowej przedstawia się w myśl podstawowej definicji specyficznie kinowego, jako ciągły szereg znikających obrazów, ta ciągłość „rzeka obrazów“ jest owem odkształceniem podstawowem, którem w malarstwie jest nieruchomość a w literaturze słowo.

Słowo jest materiałem absolutnie różnym od kinowego obrazu niknącego, z jednej strony stałe określone kontury, sztywność i „statyczność“, z drugiej płynność i „dynamika“ (Bergson). Tu natrafiamy na element, obok konsekwentnego wynikania zdjęć, najważniejszy, na uregulowanie czasu trwania poszczególnego zdjęcia — rytmiczność filmu. Stwierdzić należy, że i w tym kierunku scenarjusz literacki nie daje żadnych możliwości. Scenarjusz literacki jest źródłem niekonstrukcyjności filmu.

## 6.

Minimalnym postulatem filmu artystycznego jest zniszczenie scenarjusza literackiego, oraz stworzenie scenarjusza o charakterze filmowym. Czy zniszczenie literatury w kinie oznacza stratę jakiejś wartości? Nie. Scenarjusz jako dzieło literackie jest zawsze niedokształcony, rozwój w kierunku filmowych wartości nie pozwala i nie pozwoli mu przybrać formy bardziej skończonej.

Charakterystyczne, że w ocenie scenarjusza wystarczają kryteria popularne: głupi, sensacyjny, oceny o charakterze estetycznym nie są na miejscu. Poza to należy wziąć pod uwagę to, że scenarjusz naogół dochodzi do świadomości bardzo słabo i późno, uwaga pochłonięta jest bezpośrednią, zmysłową stroną filmu tem więcej, im więcej wartości specyficznie kinowych posiada dany film. Rola scenarjusza jest odwrotnie proporcjonalna do jakości filmu. Po naprawdę świetnym filmie będziemy zdziwieni, kiedy, opowiedziawszy jakąś historyjkę, powiedzą nam, że to treść tego filmu.

Jakie wysiłki zrobiono w kierunku stworzenia filmowego scenarjusza? O filmie abstrakcyjnym już była mowa. Drugą próbą są filmy obierające za ośrodek scenarjusza przedmiot ruchomy i wyzyskujące możliwości stąd wynikające. Z ostatnio wystawianych wymienić należy Karawanę i Rozkosze gościnności (pociąg). Jest to pró-



ba, niewątpliwie celowa, umożliwiająca przede wszystkim konsekwentne następstwo zdjęć. Pomijając drobiazgowo zarzuty, stwierdzić jednak należy, że jest ona połowiczna i niewystarczająca. Weźmy filmy podane jako przykłady obydwu zresztą, a zwłaszcza Rozkosze, na dość wysokim poziomie. Otóż kapitalne perypetje tego filmu rozpoczęte są literacko nawiązanym prologiem, a zakończone aktorskimi minami, w Karawanie jest jeszcze gorzej.

Okazuje się, że ani karawana, ani pociąg, nie zapełniają filmu, obok nich pleni się i pasorzytuje w dalszym ciągu literatura. Z drugiej strony „przedmioty fotograficzne” jako przedmiot filmów nie mogą sobie rościć pretensji do monopolu w myśl definicji możliwe jest zbudowanie filmu z elementów statycznych. Ostatnią wreszcie najdalszą, najśmielszą i najudatniejszą próbą poszukiwania formy ściśle i wyłącznie kinowej są filmy Chaplina.

Te filmy są punktem wyjścia filmu artystycznego-intensywnego.

Na ich podstawie i na podstawie powyższych rozważań rysują się zasadnicze postulaty tego filmu.

1) Koncepcja filmu powstawać musi w materiale filmowym a nie zewnątrz niego — w literaturze.

2) „Materiał filmowy” oznacza rzeczy o wartościach filmowo-plastycznych.

3) Quasi-literackie, życiowe znaczenie obrazów jest dopuszczalne, ale nie konieczne. Możliwy jest ruch czysto plastyczny.

4) Opracowywanie scenariusza w kierunku wartości literackich jest bezcelowe w najlepszym razie, a najczęściej szkodliwe.

5) Zachowywanie ciągłości, jednolitości anegdoty jest szkodliwym przesądem.

WITOLD WANDURSKI.

## OD PÓŁNOCY DO ŚWITU.

Józefowi Wittlinowi.

Październik.

Ostatni owoc dojrzewa — i spada.

Za liściem liść krąży

Za liściem liść pada

czzerwieni.

Iść — iść — iść ulicami

zadumanemi nocami mądrej jesieni.

Iść ulicami: Karola—Pańską—Radwańską—

hen na Karolew.

Zadymionemi płucami pić wino z lodem

pić to powietrze jesieni

pachnące wiatrem i szronem

i ciałem młodem

mej żony.

Iść Pańską — sam — zadumanemi nocami

koło zamkniętych bram

koło parku—wyspy umarłych Boecklina—

i słuchać rytmu swych kroków

tak jeszcze młodych.

Patrzyć jak północ podnosi na srebrnym bloku

lampę gazową księżycą.

Patrzyć jak północ z cienkiego jedwabiu mroków

wycina profile cieni

i skleja

w stylu Beardsleya

blanc et noir.

Skwer pusty. Ławka. Samotna dziewczyna

pensjonarka czy panna z kawiarni

rękawiczką oczy przesłania od blasku latarni

i szłocha.

A może nie szłocha?

A może

to jeno fantom księżycą?

Park szumi—wyspa umarłych Boecklina —

mandoliny jesieni.

Zielony księżyc - somnambuliczny rysownik -

pochylony nad geometrią wykreślną

tkalni — apretur — przędzalni —

buduje linijką cienie.

Somnambuliczny rysownik w dziwaczny system je wiąże

i wyże zamkniętych bram

cyrklem promieni wydrąża.

Iść — iść — iść ulicami

sam

na Karolew — i dalej.

Tam gdzie się kończy Karolew

za drewnianymi domkami —

pole.

Na prawo — łukowych lamp żyrandole

dworzec Kaliski.

Na lewo — noc.

Staw pusty, martwy i śliski.



A dalej kolejowe tory  
Dwa semaforey na czele.  
A na papierze welinowym nieba — telegraficzny drut.  
Pięć linijek pociętych słupami na takty.  
Kilometry rozśpiewanych nut, kilometry nut!  
Izolatory stawiają białe *da capo*  
nigdy *al fine*.  
Szyny  
stalowe *cello*  
grają pod nocy tłumikiem.  
Wiatr  
trąca  
telegraficzny drut  
*picicatto*.  
Kilometry rozśpiewanych nut, kilometry nut!  
Noc. Dzikie pole.  
Wiolonczela szyn  
i okaryna księżycy.  
Jesienna cisza — ciężki czarny kruk.  
Śpi Łódź. Śpi Karolew.  
Zamknięte podwoje bram.  
Nikt nie słyszy.  
Ja sam.  
I dzikie pole.  
I noc.  
Wtem — gwizd  
przeciągły świst  
rozpruwa aksamit nocy.  
Jęk — szczęk — chorągiew iskiey  
złotemi znakami łopoce,  
Żelazny wąż  
oczyrna błyska, migoce,  
szyn kilometry połyka  
iskrami żyga  
wciąż  
a na skręcie  
kadłub wygina  
sapie zawzięcie  
i znika.  
Kurjer w kierunku Berlina.

Iść — iść — przez dzikie pole—  
z powrotem.

Iść przez Karolew  
do miasta

gdzie geometrja wykreślna tkalni — apretur — przędzalni  
z waty przedświtu wyrasta  
i przypomina:

Nie jesteś, człowieku, sam, nie jesteś sam!

Minarety — zamorusane kominy —  
budzą się zwolna i kadzą dymu obłoki.

Meczety — czerwone bloki —  
tkalni — apretur — przędzalni —  
rozwarły podwoje bram.

Organy maszyn, ukryte w gorącej parze  
grają hymn pracy.

Migają koła ruchomych ołtarzy!

W r a c a j !

Za pół godziny

zanucą pieśni muezziny  
syreny fabryk

i wierni — robotnicy i robotnice —  
z Karolewa — Pańskiej — Radwańskiej —  
wyjdą na ciche ulice  
niewyspani, lecz mądrzy i prości.

Za pół godziny  
zagrają hejnał radości  
trąby kominów

a wierni  
poważni niemcy—nerwowi żydzi—polacy—  
codzienną modlitwę pracy  
rozpoczną.

Październik.

Ostatni owoc dojrzewa  
i spada.

Za liściem liść krąży  
za liściem liść pada  
omdlewa.

Łódź dymi.

Sadze na twarzy — jak krosty.



Syrena śpiewa.  
Wierni do świątyni dążą.  
Idę — radosny i prosty —  
za nimi.

Łódź, w październiku 1922 r.

ST. K. GACKI.

## PUNKT WEJŚCIA NOWEJ SZTUKI.

Punktem wejścia nazwałem tu — w przeciwstawieniu do t. zw. pierwszych początkowych założeń — moment ostatni, w którym sztuka „wychodząc“ ze swego sztucznego laboratorium wlewa się pełnym oddechem w wielogłosowy rezonator społeczny. Zależnie od siły i walorów tego momentu tonacja ogólna, kierunek, rytmika życia społecznego mogą ulegć zmianie głębokiej. Sztuce nie są właściwe żadne prerogatywy specjalne. Wynalazek techniczny, nowa potrzeba ekonomiczna, idea filozoficzna działają w sposób zupełnie analogiczny.

Otóż pytanie: jakie zmiany społeczne sprowadzać może Nowa Sztuka? Takie, która zdoła urzeczywistnić w obrębie właściwego sobie materiału. Uczucia np. utrwalone artystycznie stają się już raz na zawsze dorobkiem życia uczuciowego. Obraz poetycki, zestawiający w nowym układzie pewne części rzeczywistości, wzbogaca samą tę rzeczywistość. Rym ukazuje poetom związki niepoznawalne na innej drodze. (Poincare cyt. z pamięci). Będzie on ewentualnie punktem wyjścia dla nowej twórczości filozoficznej, nawet dla nauki. Także rozległość, budowa myślenia zawarta w obrazie poetyckim czyż nie jest już ekwiwalentem pracy filozoficznej i naukowej? Niektórzy pisarze polscy i francuscy, kładą zbyt wielki nacisk na to ostatnie znaczenie sztuki. Dzieła ich są pełne poszukiwań „filozoficzno-naukowych“, która w oczach „lirycznego“ czytelnika odbierają im barwę artystyczną. Brak im powietrza. Cierpią na niedokrwistość uczuciową, w której to dziedzinie można przecież tak samo być „inżynierem“ i „lekarzem“ (cyt. z Brucza i Ważyka). Niema zjawiska psychicznego, któreby mogło być wyłączone ze sztuki nowoczesnej. Należy je tylko pokazać „pod kątem i z szybkością taką, aby się zdawało, iż widzimy je i wzruszamy się niemi poraz pierwszy“ (Cocteau).

Wpływ społeczny sztuki nie da się ustalić z ścisłością bez zarzutu. Określenia będą miały często brzęk komunałów. Pisząc o Mochnackim wyraża się Brzozowski bardzo różnie: została w nim utracona — pisze — jedyna w swoim rodzaju ekoncmja duszy... Mochnacki tworzy naokoło siebie męski ład. I to jest stylistyka właściwa. Pozapojęciowe walory myśli, jej skupienie, organizacja działają żywiłowo i tak właśnie działać powinny.



Podobne trudności nastroczą nam nasze pytanie. To co zdobywa Nowa Sztuka możnaby analogicznie nazwać „ekonomią duszy“, „męskim ładem“. Nie należy się zrażać skomplikowaniem Nowej Sztuki. Zrozumienie jej wymaga wysiłku, dużego skupienia psychicznego. Irzykowski nie zraża się, ale dodaje: „trzeba za to prawdziwym złotem zapłacić“. Słusznie, więcej jak słusznie: w niektórych wypadkach przypomnienie Irzykowskiego będzie miało znaczenie pedagogiczne. Zgódźmy się jednak przedtem, że owym „prawdziwym złotem“ będzie nowa organizacja psychiczna, osiągnięta wysiłkiem, nateżeniem i t. p. Treść? Forma? Nie będę podnosił różnic.

Jakaż jest ta organizacja? Odpowiadam jednym tchem: *ekonomiczna, maksymalnie intensywna, równoważnościowa wobec wszystkich innych wartości społecznych, utworzona z materiałów konkretnej rzeczywistości nowa w układzie tego materiału, wyraża się przez swoją budowę* (t. j. deformuje „znaczenie“ pojęć, uczuć i wyobrażeń, przywiązane do nich dzięki używaniu ich w innym zespole). Niepodobna mi tu analizować wszystkich wymienionych właściwości, nie ustrzegłem się także pomieszania właściwości zasadniczych z podrzędnymi. Chcę natomiast podkreślić, że figura psychiczna skonkretyzowana w zakresie sztuki może i powinna stać się *wzorem* dla organizacji innych warsztatów społecznych. Sport, budownictwo nowoczesne miast—współdziałają z Nową Sztuką. Czy to nie jest praca celowa, choć także trudna? Tych, których przestraszy nadmierny intelektualizm tej koncepcji, którzy lękają się terminu „świadomość“, pragnę uspokoić wyjaśnieniem, że nie chodzi tu bynajmniej o „robotę świadomą“. Sam proces twórczości jest sprawą indywidualną artysty. Wskazuję jedynie na świadomą pracę przedtem, na samowychowanie ciągłe i opanowane, — w życiu codziennym, z dnia na dzień, z dnia na dzień!

Za sprawą takich artystów może być — o co właśnie chodzi — zrealizowana Polska nowoczesna. Wierzę w nią mocno.

W tej myśli posyłam kolegom z „Reflektora“ nie program — poprostu marzenie o „punkcie wejścia“ Nowej Sztuki w głąb organizmu społecznego.

GUILLAUME APOLLINAIRE.

## WINOGRODNIK SZAMPAŃSKI.

Pułk dociera do wsi  
Wieś już prawie usnęła pachnącem światłem zalana  
Ksiądz ma na głowie kask  
Czy butelka szampana jest armatą czy nie?  
Winny szczep jak gronostaj na tarczy  
Dzieńdobry dzieńdobry żołnierze  
Widziałem ich jak przemijali i powracali biegiem  
Dzieńdobry żołnierze butelki szampana fermentujące krwią



Parę tu dni popasacie a potem pójdziecie na linję  
Ustawieni rzędami tak jak szczepy winne  
Wszędzie rozsyłam moje butelki niby pociski czarownych armat

Noc jest płowa O płowe wino  
Winogrodnik śpiewał zgarbiony w winnicy  
Winogrodnik bez ust na horyzoncie ginął  
Winogrodnik który sam był butelką ognistą  
Winogrodnik który dobrze wie co to jest wojna  
Winogrodnik szampański który jest artylerzystą

Teraz jest wieczór i gra się w pamfila  
A potem żołnierze pójdą sobie dalej  
Tam gdzie wystale swe butle otwiera artylerja  
W drogę Dowidzenia Wracajcie aby prędzej  
Lecz nikt nie może przewidzieć co będzie

Przełożył

ADAM WAŻYK.

BLAISE CENDRARS.

## MARTWE NATURY.

Rogerowi de la Fresuaye.

*Zielone.*

Gruby kłus artylerzystów depce geometrję  
Wydzieram ze siebie wszystko  
Wkrótce będę tylko ze stali  
Bez węgielnicy światła.

*Żółte.*

Trąba nowoczesności  
Amerykański pocziarz  
Jest równie suchy i  
świeży  
Jak zielonemi są pola  
Normandji

A stół architekta  
Jest bezwzględnie piękny.

*Czarne.*

Flaszka chińskiego tuszu  
I koszule niebieskie.

*Niebieskie.*

*Czerwone.*

A potem jeszcze jeden litr, litr zmysłowości  
I ta najświeższa nowość.

*Białe.*

Kartki białego papieru.

Kwiecień 1914.

Przełożył

JAN BRZĘKOWSKI.

**BLAISE CENDRARS.**

## G Ł O W A.

Gilotyna jest arcydziełem sztuki plastycznej  
Jej dźwignia  
Stwarza ruch nieustanny  
Wszyscy znają jajko Krzysztofa Kolumba  
Które było jajkiem płaskim, jajkiem stałym, jajkiem wynalazcy  
Rzeźba Archipenki jest pierwszym jajkiem owalnym  
utrzymywanem w napiętej równowadze  
jak nieruchomy bąk  
Na jego ożywionym końcu  
Szybkość  
Ono ogałaca się  
Z fal różnobarwnych  
Z stref barw  
I wkręca się w głębię  
Nagie.  
Nowe.  
Całe.

Lipiec 1914.

Przełożył

JAN BRZĘKOWSKI.



## PIOSNKA.

Przyszła ku stopniom ciepłym  
I siadła.

Śliczna jej głowa była  
Nieco skłoniona;  
Ręce splecione drzemały  
W fałdach spódnicy;  
Nogę założyła na nogę,  
Mała stopa sterczała ku niebu.

Musiał trącać tę stopę, przechodząc,  
Musiał ją ujrzeć.  
Ujrzał kiść jej ręki, wywołującą pragnienie,  
Ażeby z nią tańczyć farandolę,  
W której się jest ciągniętym, w której się ciągnie za sobą,  
Więcej niż by się śmiało.

I ujrzał linję jej ramienia,  
Wywołującą pragnienie, ażeby je ukryć  
Mięciutkim szalem.

Ale go chęćka wzięła spojrzeć na jej usta  
I to był początek wszystkiego.  
Ale go chęćka wzięła popatrzeć w jej oczy  
I to był powód wszystkiego.

Przełożyła

HALINA IZDEBSKA.

## CZEGO CHCE „BLOK“.

Program „Bloku“ został skreślony w № 6-7 w artykule p. t. „Co to jest konstruktywizm“. Poniżej przytaczam jego skrót.

1. Nie poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako całość.
2. Nie wypowiedzanie osobistych przeżyć i nastrojów, lecz szukanie praktycznego zastosowania dla popędu twórczego.
3. Budowanie rzeczy z pomocą wszelkich rozporządzalnych środków, stawiając na pierwszym planie praktyczną celowość tej rzeczy.
4. System metodycznej, kolektywnej pracy, regulowanej przez świadomą siebie wolę, mający na celu udoskonalenie wyników zbiorowo osiągniętego dorobku pracy i wynalazczości.
5. Mechanizacja środków pracy.
6. Ekonomja materiału.
7. Uzależnienie charakteru tworzonej rzeczy od użytego materiału.
8. Budowanie rzeczy według jej własnych zasad.
9. Dyscyplina ładu i porządku.
10. Zagadnienie BUDOWY a nie zagadnienie formy.
11. Zużycie techniki dla rozszerzenia zakresu możliwości.
12. Skierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na budownictwo — kino — drukarstwo i t. zw. świat mody.
13. Wprowadzenie sztuki w życie na zasadach czynnika współdziałającego w ogólnym rozwoju i współzależnego od zmian zachodzących w innych dziedzinach twórczości ludzkiej.
14. Nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych.
15. Nie dążymy do stworzenia stylu, jako niezmiennego szablonu, opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach—lecz podejmujemy zagadnienie BUDOWY, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymagań jakie narzuca ogólny rozwój.

Zasadniczy ten program został opracowany już przed z górą dwoma laty, gdy dzięki inicjatywie T. Żarnowerówny powstał projekt wydawania pisma, któreby zgromadzało w sobie najnowszą ogólno-światową twórczość. W marcu r. z. ukazał się pierwszy numer „Bloku“ wydany wspólnym nakładem i wysiłkiem obecnych jego członków. Ostatni jego numer (8-9) w pracach architektonicznych, filmowych i eksperymentalnych najlepiej ilustruje osiągnięte rezultaty naszej pracy.

W drugim roku wydawnictwa zamierzamy zgodnie z pierwotnym zamiarem projektodawczyni rozszerzyć zakres pisma przez wprowadzenie najnowszych zdobyczy na polu nauki, techniki, wychowania społecznego i t. d. w ten sposób „Blok“ stanie się organem awangardy w najszerszym tego słowa znaczeniu,

Warszawa, 10 stycznia 1925 r.



### DWAJ POECI NOWEJ SZTUKI.

#### Adam Ważyk. Semaforzy.

Jedną z większych zalet „Semaforów“ jest to, że, pomimo zdecydowanego zorientowania Ważyka w kierunku budowy i poszukiwania wartości formalnych, ani przez chwilę nie widzimy jałowego formalizmu, suchej abstrakcyjnej konstruktywności i t. zw. roboty na zimno. Pewną tego część należy złożyć na zatarcie śladów roboty poetyckiej, uprzątnięcie warsztatu—techniczne opanowanie poety. Niewątpliwie istnieją jednak głębsze, istotniejsze tego źródła, a mianowicie wyjście poza stanowisko artystyczne ubiegłego okresu sztuki, poza abstrakcyjny eksperymentalizm. Semaforzy, obok kapitalnego wysiłku budowania formy, posiadają intensywny moment liryczny i, co nadzwyczaj ważne, świeży i bogaty materiał artystyczny.

Liryzm Ważyka jest prosty i bezpośredni, czy pogodny czy melancholijny, zawsze daleki zarówno od „konfesjonalnego mazgajstwa“ jak i efektownej bontulności, polega na reagowaniu uczuciomem na najdrobniejsze odbierane wrażenia, możnaby go nazwać liryzmem codzienności.

Jak zaznaczyłem moment liryczny posiada wielką doniosłość w wierszach Ważyka, czasem wysuwa się nawet na plan pierwszy — wtedy kiedy naczelnym celem wiersza jest wyraz liryczny. Takich wierszy, a właściwie takich miejsc w wierszach zresztą b. niewiele i nie można ich uważać za charakterystyczne, notuję je jako przypuszczalny punkt wyjścia, poprzedni etap rozwoju poezji Ważyka podkreślając posunięcie poety w kierunku konstrukcyjnym. Naogół moment liryczny w Semaforach spotyka się poprostu jako pewne nasycenie wiersza liryzmem, jako element współ — albo raczej drugorzędny. Czasem przeżycie liryczne ma charakter nici, szkieletu na którym oparte zostało budowanie wiersza, który zresztą zawsze wychodzi poza granice jedynie „wyrażania“ owego przeżycia.

Jeżeli przeżycie liryczne nie jest jedynym, wystarczającym źródłem poezji Ważyka, jeżeli możemy powiedzieć, że wykracza ona poza jego ramy, to co jest owym źródłem, na czym opiera się tok wyobrażeń Semaforów? Tem źródłem materiałów jest podświadomość, w niej polaryzuje się, rozbija na tęczę pierwszorzędných wartości formalnych, zarówno przeżycie liryczne jak i każdy inny „punkt wyjścia“ wierszy, a więc przede wszystkim kalejdoskopowy bieg codziennych, pospolitych wrażeń. Szematyzując: wiersze Ważyka nie dają nam nigdy faktu w jego nagości, a tylko podświadome asocjacje z nim związane, przytem zazwyczaj te asocjacje daleko przerastają sam fakt, który staje się słabą niteczką, traci znaczenie sam przez się, częstokroć mamy nawet jedynie szereg podświadomych asocjacyj nie związanych żadnym logicznym węzłem.

Przejście od „rudis indigestaque moles“ materiału do formy poetyckiej odbywa się na drodze procesu „analizy poetyckiej“. Ten termin ukuty na podobieństwo „analizy fotogenicznej“ oznacza charakterystyczny dla nowoczesnej poezji stosunek



do materiału: Ważyka nie interesuje np. przeżycie emocjonalne samo przez się, ale ze względu na dające się z niego wydobyć wartości formalne. Stosuje się to oczywiście nie tylko do emocyj, ale do wszystkich innych elementów np. anegdoty.

Przeniesienie punktu ciężkości na deformowanie ich, a właściwie „formowanie” kształtowanie sprawia, że w poezji Ważyka niema właściwie żadnej ideologii życiowej podanej wprost, jako pogląd społeczny lub życiowy, można ją tylko odcyfrować w stosunku Ważyka do materiału, wyborze motywów. Poezja ta jest w najwyższym stopniu negacją tematu dla niego samego. Zresztą Ważyk zdaje się nie posiadać w wielu kwestjach zdecydowanego stanowiska.

Pojęcie analizy poetyckiej nie odpowiada zapewne ściśle rzeczywistemu przebiegowi tworzenia, ale nie o psychologię twórczości w tej chwili chodzi, jest ona dogodnym szematem pozwalającym wnikać w estetyczne, formalne wartości poezji.

Operując dalej tym szematem możnaby określić metodę analizy w Semaforach mniej więcej tak: Ważyk eliminuje z poszczególnych elementów wiersza wszystkie cechy przypadkowe, pozostawiając tylko jedną ważną ze względu na konstrukcję. Tu wychodzimy poza szemat, mamy do czynienia z faktem: elementy Semaforów są jednowartościowe, poezja Ważyka jest jednoplanowa, zatracone są drugorzędne, dodatkowe wartości np. malarskie, dekoracyjne, a wszystkie składniki załamane w tym samym pryzmacie psychicznym, sprowadzone do analogicznych, esprycjonalnych wartości formalnych. W Semaforach niema różnicy pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym realnym i irrealnym, wszystko jest sprowadzone na tę samą płaszczyznę — intelektualną.

To jest główna metoda formalna Ważyka, którego mniej interesuje nawet metafora, ulubiony środek nowej poezji. Tę metodę możnaby określić jako przyporządkowanie (nie podporządkowanie) jednowartościowych obrazów (oczywiście użytych w celach poetyckich a nie quasi — malarskich). Przy tej metodzie specjalnego znaczenia nabierają związki i stosunki „atomów” wiersza. Poza tą metodą Ważyk używa z wysokim powodzeniem całego „repertuaru” środków nowej sztuki — na ich analizę szczegółową nie ma jednak miejsca.

Budowa, kompozycja u Ważyka ma charakter bardzo swoisty, a jednocześnie charakterystyczny dla pewnej tendencji nowej sztuki. Ważyk operuje atomem, budowa stroficzna rzadka — o ile jest to opiera się jedynie na rytmice. Wobec jednowartościowości elementów wiersza nie ma podstaw do dzielenia go na fragmenty, naturalną tendencją jest zachowanie ciągłości formy.

Twórczość Ważyka czerpie z podświadomości. Podświadomość ma niewątpliwie swoją logikę, ale obawiam się, że na jej terenie, jak wogóle na terenie psychiki, grozi zatopienie w „chaosie psychicznym”.

Ważyk szczęśliwie unika tego dzięki stanowisku poszukiwania wartości formalnych, a zdobywa jedynie miłą i ciekawą luźność. Czasem jednak skojarzenia „wynikanie” mają niewątpliwie pozory tylko, dowolności. Dla poety są konsekwentne ale dla czytelnika nie. Ważyk jest wtedy jak człowiek, który mówi po polsku do murzynów.

Konieczne jest tu narzucanie zewnętrznych wiązań, jeszcze większa samokontrola poety, wtedy uniknie on również pewnych niedociągnięć.

To są zresztą drobiazgi, ogólny poziom Semaforów nadzwyczaj wysoki, wykazuje na dużą francuską kulturę, oraz tendencję nowo-klasyczną konstruowania formalnego. Jeden z krytyków nazwał Semafor „udatnym debjtem” — istotnie własny



nowy materiał, własna nowa technika i forma stawiają tego utalentowanego poetę w pierwszym rzędzie współczesnych młodych poetów polskich.

Powtarzam: Semafor — świetna naprawdę nowoczesna książka, daleko posunięta w czystą, nieretoryczną poezję, każą spodziewać się, że Ważyk odegra dużą rolę w tworzeniu nowej sztuki polskiej.

*Cz. Bobrowski.*

## **Stanisław Brucz. Bitwa.**

Brucz należy do wielkiej rodziny poetów odnowicieli liryzmu. Już w pierwszym wierszu „Bitwy“, w sztandarowej „Inwokacji“, przeciwstawia się sentymentalizmowi liryki ubiegłej epoki. Jednocześnie też dokonywuje wyjścia poza nią. Wyjście to odbywa się w trzech kierunkach. Pierwszy z nich przelotnie wyzyskany, to oparcie liryzmu o koncepcję humoru — swoista intelektualna parodia również i o lirycznych wartościach (wiersz „Miłość“). Byłoby b. ciekawe żeby Brucz wykorzystał dalsze możliwości tego kierunku.

Druga droga to przejście od roztkliwienia do liryzmu bardziej męskiego, wybuchowego i wrzącego. Na tym punkcie Brucz wykazuje podobieństwo ze Sternem, przy zachowaniu jednak niezależności. Ten patetyczny liryzm jest przeważający, typowy dla „Bitwy“.

Trzecia wreszcie droga to zwrócenie się do świata zewnętrznego. Ta droga, która zresztą jak i dwie pozostałe nie jest dosłownie „przebyta“ przez Brucza, a tylko jest obrazem pewnej ewolucji zestawieniem jej dzisiejszej postaci po „Bitwie“ z poprzedniego okresu, pozostają w związku z drogą „drugą“. O ile bowiem liryka sentymentalna nawiązuje do przeżyć indywidualnych, osobistych o tyle liryka wybuchowa łączy się z zainteresowaniem światem zewnętrznym, fizycznym. Jest to naturalna korespondencja.

Ten świat zewnętrzny to dla Brucza przedewszystkiem miasto — z całym jego światem przedmiotów pospolitych ludzi pracy. Poezja Brucza jest urbanistyczna w stopniu znacznie wyższym niż innych poetów nowej sztuki np. Ważyka, Sterna. Oczywiście „urbanizm“ należy rozumieć głębiej i szerzej, tak jak został powyżej nasykowany, a nie tak jak biorą go często początkujący poeci, traktujący miasto od strony powierzchownie dekoracyjnej, w duchu „walca nocy“. Z urbanizmem Brucza wiąże się duże znaczenie elementu społecznego w jego poezji.

Świat zewnętrzny dwojaką odgrywa rolę w wierszach Brucza. Przedewszystkiem bywa źródłem koncepcji wiersza, w „Bitwie“ spotykamy wiele wierszy t. zw. opisowych. Oczywiście rzecz, że stosunek Brucza do „opisywanego“ świata nie ma nic wspólnego z naturalizmem, przeciwnie poezja Brucza odznacza się wybitnymi tendencjami deformacyjnymi, t. zn. kształtowania formy. Istnieje nawet wiersz Brucza, obrazujący jego stosunek do świata zewnętrznego:

„świat jest niekształtną bryłą, formę i barwę mu nadam“.

Nawiasem mówiąc wiersz ten dowodzi dużej świadomości poety.

W dziedzinie formy świat zewnętrzny odgrywa rolę dostawcy materiału dla środków formalnych. Z niego czerpie metafora, porównanie i t.d.; specjalnie należy podkreślić rolę przedmiotów — ilość rzeczowników w poezji Brucza jest niezwykle duża. Elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego przyoblekają w ciało szkielety



wierszy Brucza. Ten świat jest „pryzmatem“ o roli podobnej do „pryzmatu“ Ważyka psychiki. Różnica jednak duża, a Ważyka rola pryzmatu jest donioślejsza, załamane jest powszechne, sięga głębiej i zmienia charakter elementów, sprowadzając je na jeden „plan“, u Brucza ogranicza się do używania elementów „zobjektywizowanych“.

Kształtowanie, budowanie formy, odbywa się u Brucza przez rozbudowywanie, wzbogacanie, poszczególnych elementów, atomów wiersza szeregiem porównań i metafor. Jednocześnie dąży Brucz do zachowania odrębnych, samodzielnych kompleksów wewnątrz wiersza. Częstość wiersze Brucza przedstawiają się jak szereg zamkniętych brył geometrycznych. Stąd wynika użycie budowy stroficznej.

Niezawsze zresztą wiersze „Bitwy“ mają powyższy charakter, czasem zostają „zdynamizowane“. Wtedy otrzymujemy niezwykle ciekawą migawkowość formy.

Obok scharakteryzowanej wyżej metody, najważniejszej zresztą, spotykamy inne jeszcze, drugorzędne środki tworzenia konstrukcji „nadrealnej“. Ze względu na zagadnienie stosunku nowej sztuki do klasycyzmu wymieniam niektóre z nich: personifikacja w „Trotuarach“, alegoria w wierszu „Człowiek i Morze“ i użycie inwokacji na początku „Trotuarów“. Zadziwiające jest, że te, pozornie tak wyświechtane formy, mogą być z powodzeniem użyte, niemniej jednak środki te należy uznać za dość powierzchowne. Chciałbym zwrócić uwagę na jeden drobiazg świadczący jednak o wysokim wyczuciu wartości słowa u Brucza, jest nim użycie ze znakomitą efektem tak prymitywnych form jak odmiana (Paryż), oraz powtórzenie (wam wam...)

Jak to się często zdarza słaba strona Brucza zawadza o jego największą zaletę. W dążeniu do konstrukcyjności fragmentu Brucz dochodzi czasem prawie do przesady, zamiast „brylowatości“ wiersza mamy niemal przeładowanie. Poza tem niebezpieczeństwem związanym z ustrojem talentu Brucza, spotykamy tylko przypadkowe niedociągnięcia np. niedostatecznie przetrawiony bliski „nastrojowości“ liryzm, albo słabe echa futuryzmu.

Te usterki zaznaczam tylko dla ścisłości. Nie zamącają one absolutnie wrażenia, sprawionego przez tę znakomitą książkę, w której tak wyraźnie rysuje się talent Brucza, jednego z czołowych poetów nowej sztuki, łączącego bezpośrednio i spontaniczność patosu z wysoką konstrukcyjnością, poety, który pisze o sobie:

„jestem nie tylko poetą  
jestem inżynierem  
i buduję mosty  
słów i dźwięków prostych“.

*Cz. Bobrowski.*

## **Czasopisma.**

**Almanach Nowej Sztuki Rok II, № 1.** Pierwszy tegoroczny numer Almanachu zapewnia mu wyjątkowe miejsce wśród polskich pism literackich. Z jednej strony bowiem zrealizował Almanach zapowiedzi widoczne w poprzednim nrze, stając się pismem dla publiczności (oczywiście najpoważniejszej publiczności), a z drugiej wyraźniej jeszcze zaznaczył swoje stanowisko. To stanowisko możnaby określić słowami p. Gackiego jako „bilansowanie rozstrzelonych poszukiwań ostatniego 20-lecia“. Jeżeli wydanie „Anielskiego Chama“ jest rozpoczęciem nowego, po-futurystycznego okresu nowej poezji, to wydanie ostatniego Almanachu jest symbolem



skoordynowania dorywczych czy indywidualnych wysiłków w łączną pracę nad tworzeniem nowej sztuki polskiej. Pod tym kątem oceniając ostatni numer Almanachu, należy uznać, zamieszczenie szeregu przekładów z Apollinaire'a, Cocteau, Jacob'a i innych poetów awangardy francuskiej, za niezmiernie dodatni przejaw nawiązania do zdobyczy poezji współczesnej Francji.

Z oryginalnych prac wyróżnia się artykuł p. Gackiego. Wychodząc z analizy neoklasycyzmu i kompromisowych po-impresjonistycznych kierunków (Rytm), oraz przypadkowych cech klasycyzmu, stwierdza Gacki, że możliwości rozwojowe nowej sztuki leżą poza temi kierunkami. Nowoczesny klasycyzm zrodzić się może jedynie z elementów zawartych w sztuce nowoczesnej. Autor wymienia szereg charakterystycznych momentów jak: zastąpienie rozsądku popularnego t. zw. podświadomością, ekonomję materiału i t. d. Ogólną charakterystyką nowej sztuki jest dla Gackiego intelektualizm.

Obok powyższego artykułu numer zawiera jeszcze jedno ujęcie nowej sztuki w artykule J. N. Millera. P. Miller uważa za jej charakterystyczną cechę przesunięcie zainteresowań od „konfesjonalnego mazgajstwa“ do rzeczy o znaczeniu uniwersalnym.

Co się tyczy poezyj, to omawiany numer zawiera w wielkiej części (jeśli nie większości) poetów związanych z nową sztuką, stąd nie jednolity i nierówny poziom, zacierający nawet nieco zasadniczą linię Almanachu, wyraźniejszą w artykule p. Gackiego i niektórych wierszach. Charakterystyczne jest porównanie tkwiącego w „futuryzmie“ Jasińskiego np. z daleko posuniętym w poszukiwaniu formy Ważykiem. Z poszczególnych wierszy najciekawszy Ważyka Strona 2 wiersze o dużych wartościach metaforycznych pozbawione są jego „opanowanej żywiołowości“. Trzeci zręczny ale łatwy. Wata, wiersz prosty i o ciekawych koncepcjach — małej „klasy“. Rzadko drukujący Przyboś dał wiersz o własnej oryginalnej koncepcji i szerokim zakresie. Pozatem wiersze Pajpera, Kreczmara, Gackiego, Brucza, proza Ważyka (!). Utwory Kozikowskiego i Iwanowskiego są nieporozumieniem. Cz. Bobrowski.

**Blok № 8—9.** Jakie stanowisko ma zająć krytyka wobec Bloku? Z jednej strony kierunki abstrakcyjne w sztuce należą już do przeszłości, w samym Bloku istnieje odłam wychodzący poza dwuwymiarowość i czystą abstrakcję, z drugiej zaś strony kierunki te wciąż jeszcze nie zdołały sobie wywalczyć zrozumienia. Z jednej strony należałoby traktować suprematyzm i t. p. jako miniony, laboratoryjny epizod rozwoju sztuki, z drugiej pozostaje on wciąż w „bojowej“ pozycji — daleki od ukończenia swojej roli historycznej. Konstruktywizm nosi w sobie zarodki przekreślenia sztuki, a jednak wciąż jeszcze wnosi do niej ożywiony ferment. Droga od starej do nowej sztuki prowadzi poprzez te kierunki, nowa sztuka buduje na tych ich elementach które są istotnie wartościowe (podkreślenie wartości konstrukcyjnych, świadoma twórczość i t.d.) Póty, póki doniosła rola tych kierunków nie zostanie wypełniona do końca, bardziej zdecydowana ich krytyka jest niecelowa i szkodliwa, jest rzuca-  
niem kamieni pod nogi nie tylko im, ale wogóle nowej sztuce.

Z pośród ciekawych prac oryginalnych reprodukowanych w ostatnim numerze Bloku pozostają jeszcze w granicach czystej abstrakcyjności prace Stażewskiego, oparte na zadaniu organicznej konstrukcji płaszczyzn, wychodzą poza nie prymitywistyczne kompozycje Rafałowskiego, operujące uproszczonemi w nieszablonowy sposób przedmiotami, a przede wszystkim fotomontaż Szczuki znacznie przewyższający poprzednie



w tym kierunku jego wysiłki i niezmiernie charakterystyczny ze względu na zainteresowanie 3 wymiarem.

Projekty architektoniczne Żarnowerówny i Szczuki idą po linii pokrewnej do analogicznych usiłowań na zachodzie, koniecznym jest przejście do konstrukcji opartej na krzywych (zaznaczają to sami autorowie).

Prócz powyższych prac numer zawiera interesujące dekoracje Golusa, dalej kompozycje Strzemińskiego i Nicz-Borowiakowej, projekty filmu abstrakcyjnego Żarnowerówny i Szczuki oraz materiał zagraniczny. Podkreślić należy dział pedagogiczny; zwłaszcza zręczne i celowe zestawienia fotografii i reprodukcji. Część reprodukcyj. Część literacka, artykuły Strzemińskiego i Malewicza, jak zwykle na niższym poziomie. Nawiasem zaznaczam, że użyte w poprzedniej recenzji z Bloku wyrażenie „autorzy artykułów powtarzają swojemi słowami to co czytali w pismach zagranicznych” nie ma absolutnie charakteru zarzucania im plagiatu, zastrzegam się przeciwko takiej interpretacji, a jedynie stwierdza rzecz oczywistą: zależność produkcji teoretycznej Bloku od pokrewnych prądów na zachodzie oraz brak oryginalnej twórczości w tej dziedzinie.

Dzięki inicjatywie Bloku powstaje muzeum reprodukcji obejmujące całą sztukę historyczną. Olbrzymia doniosłość tego czynu jest widoczna. *Cz. Bobrowski.*

**Skamander XXXIV—XXXVI.** Po długiej przerwie ukazał się wreszcie potrójny numer Skamandra—bliźniaczy brat poprzednich. Doceniając w zupełności wartość poetycką wielu wierszy w nim zawartych i nie usiłując bynajmniej narzucać własnego poglądu na współczesną sztukę, stwierdzić można jednak, że w Skamandrze, jak to łatwo było przewidzieć, nie zmieniło się prawie nic. Trwa on w dalszym ciągu na swoim dotychczasowym stanowisku, ba! można nawet powiedzieć, że na niem zaczyna starzeć się i więdnąć przedwcześnie. Nie idzie mi przytem o pogląd na poezję, o powiedzenia w rodzaju „poezja jest jak drzewo“, o ton panujący w artykule Horzycy o Tuwimie, lecz tylko o stanowisko, które poeta zajmuje niejako automatycznie pisząc wiersz. O materiał poetycki i stosunek do niego. I dla tego niema co pisać o starszych poetach Skamandra. Trzeba albo zasadniczo przeciwstawić się temu stosunkowi t. z. wyrzucać skamandrytom, że są takimi jakimi są, albo rezygnując z zasadniczego ujęcia sprawy, pisać od kilku lat wszystkim wiadome rzeczy: że Słonimski, Pawlikowska piszą świetne wiersze, Wierzyński, Tuwimówna dobre, że Skamander skupia szereg wybitnych talentów i t. d. Jeden Tuwim stanowi wyjątek. Dzięki intensywności przeżycia lirycznego, niezwykle zmysłowemu stosunkowi do słowa, prostocie, graniczącej z wyrafinowaniem i wyrafinowaniu graniczącemu z prostotą, każdy wiersz Tuwima jest nową rewelacją jego wielkiego talentu. Z młodszych Braun, Broniewski, Liebert, przedstawiają się mniej lub więcej dodatnio, Rudawa — rozpaczliwie.

Horzyca jak zwykle interesujący w tem co pisze o Tuwimie i nieznośny w tem co pisze o Bogu i Natchnieniu.

Irzykowskiego „O perfidji“ podciąga pod to pojęcie rzeczy dość dalekie, zawiera b. ciekawe ujęcie etyki jako techniki życia opartej na lojalności.

**Heljon № 1.** Powiedzieć o „Heljonie“ że nie rozumie, nie pozostaje w żadnym stosunku do podstawowych zagadnień poezji współczesnej to zamało. Wobec tych zagadnień Heljon zajmuje stanowisko negatywne, lapidarnie nazywając w potwornym artykule wstępnym kierunki z nich wynikające „futoryzmem” i basta. I to jeszcze



mało. Heljon zastępuje odczucie tych konieczności rozwojowych sztuki, zdawałoby się żywotnych dla każdego młodego poety, obrzydliwą, mętną frazeologią o Helu, Heljonie i Heljantusie, nadużywa imienia Słowackiego i poległych w wielkiej wojnie poto, żeby wydrukować tanio—efekciarski wiersz Gałuszki, albo pretensjonalne dramacidło Stępowskiego. To właśnie jest najgorsze, że wiersze i artykuły Heljonu są liche niezależnie od kryterjum nowoczesności. Więcej pisać nie będę, musiałbym być złośliwym, a poeci Heljonu poza wyjątkami, bądź co bądź są poetami, a nie grafomanami. Dalszy ich rozwój jest możliwy, niemożliwe jest tylko pozostawanie na dotychczasowej płaszczyźnie, bezwzględnie konieczne jest wyjście poza nią poważne i rzetelne zorientowanie się w tem, co się w sztuce, na świecie i w Polsce dzieje, wysiłek poetycki a nie błaga i powierzchowność. Nie będzie to zwykłym frazesem literackim jeżeli powiem, że im tego gorąco życzę.

Cz. Bobrowski.

**La Nouvelle Revue Francaise № 134.** Dwa charakterystyczne momenty wyróżnić można w omawianym numerze N. R. F. Pierwszy z nich to podkreślanie wartości konstrukcyjnych, drugi, mniej zresztą wraźny, ale bądźco bądź nie odosobniony, to pożądanie literatury mocnej, intensywnej, wstrząsającej. Nie idzie tu o intensywność formy jedynie, ale o mocny materiał literacki, intensywne „przeżycie“ i zdecydowaną postawę. Wyjaśnia to zresztą lepiej przykład: Marceli Arland pisze o książce Fleuret'a, że nie płonie i nie pali dostatecznie, Thibaudet charakteryzuje stosunek współczesności do France'a, brak wpływu i obojętność wobec jego niezdecydowanego sceptycyzmu. Nie wyciągam z tego narazie wniosków, zadawalniam się tylko zestawieniem tego ze słowami Dieu la Rochelle z „Trupa“: „Anatol France to same zakąski — a my jesteśmy głodni i spragnieni!“ Niewątpliwie stoi pozatem pewien stan psychiki współczesnej.

Pierwsza tendencja widoczna jest niemal wszędzie, jest to rzecz obowiązująca dzisiaj i niemal spopolitowana o której jednak nigdy nie mówi się za dużo. Najciekawszym jej wyrazem jest artykuł Cremieux „Szczerość i wyobrażenia“. Szczerością nazywa Cremieux podstawę auto-analityczną „spowiedniczą“ twierdząc, że prowadzi ona niechybnie do zatracenia w chaosie. Nie wystarcza szukanie „sprężyn“ praw psychicznych, wyjście poza ów chaos powinno być dokonane przez wybór, operowanie gotowymi schematami psychicznymi analogicznymi do szematów klasycznych. Tylko w ten sposób może być na terenie psychiki zbudowana sztuka — konstrukcja. Numer zawiera dwie nowele: Nicole Stiebel „Jacqueline“ b. kobieta i Morand'owska, Kessel'a „Boree“ nie jest sztuką a dokumentem. Pii Pascal poezje wykwiłtne w dobrem i złem tego słowa znaczeniu. Recenzje wyróżniają: Eluard „Mourir de ne pas mourir“ poezja o niezwyklej lecz oczywistej wartości.

„Perspektywy“ Luc Durtain „Poemat radości“ Audisio i „Poranek wśród oliwek“ Pujeta nazywa krytyk „krzywymi zwierciadłami, dającymi efekty nie — symetrii i deformacji częstokroć czarujące“.

Powieść „Detours“ Crevela ma być zmyśloną autobiografią o tendencjach nadrealistycznych autor jej—„Paryżaninem dwudziestoletnim czarującym i strasznym“.

Dwie powieści sportowe Bermera i Bragi odznaczają się stosunkiem „uczestnika“ a nie widza sportu. Krytyk wysoko podnosi ich zalety.

Dramat „Gest“ Donnaya i Duvernois jest „godnym uwagi usiłowaniem traktowania w sposób klasyczny, wstrzemięźliwie ale nie sucho przedmiotu nowego i przykrego.

Cz. Bobrowski.



**Esprit Nouveau № 27** nie zawiera materiału ściśle literackiego. Większa część artykułów obraca się koło zagadnień architektonicznych i pokrewnych. W. Gropius pisze o rozwoju nowoczesnego pojmowania architektury w Niemczech. Bouland, opierając się na zasadniczym przeciwieństwie formalizmu południa i treściwości północy, charakteryzuje manowce niemieckiej sztuki wogóle, a architektury w szczególności. Le Corbusier jak zwykle wzywa do odważnego i celowego rozwiązania problemu współczesnego miasta. Ozenfant i Jeanneret określają podstawowe założenie puryzmu. \*\*\* wskazuje na konieczność przejścia od folklorystyczno-dekoracyjnego pojmowania sztuki stosowanej, do stanowiska zgodnego z orientacją współczesnego umysłu, Vauvrecy odkrywa narodziny nowoczesnego ducha w polityce i w traktatach pokojowych.

Czesław Bobrowski.

„**Der Querschnitt**“ (IV,5) przynosi w ostatnim zeszycie interesujące wiadomości o teatrze japońskim. Balet, farsa i dzieje aktorstwa japońskiego, zostały omówione zręcznie i uwiecznione dobrymi ilustracjami.

Francuski artykuł Anatola France'a, przedrukowany z książki P. L. Couchouda, do której stanowił przedmowę, uzupełnia pod niejednym względem orientalistyczną treść teatralnych rozprawek niemieckich. („*Sages et poètes d'Asie*”)

G. Wittinskij pisze o Sawinkowie, O. Fischer publikuje notatki o przygodach hiszpańskiego kapitana Alonsa de Contreras, które służyć mogą jako komentarz do wydanego właśnie przez Fischera pamiętnika (autobiografii) bohatera (Propyläen-Verlag, przekład niem. Fischera).

Przekładu „Podróżnego” z Apollinairea dokonał zgrabnie Walter Petry. Nie brak drobiazgu z Pirandella, nie brak zajmujących uwag o sporcie i targu na dzieła sztuki.

Pismo zawiera bogaty dział ilustracji, reprodukcji i artystycznej reklamy. Szata zewnętrzna typowo-niemiecka: porządna lecz niezbyt oryginalna. J. R.

### **De domo sua.**

**Tadeusz Bocheński — Gościńce — przekłady.** Nowa książka p. Bocheńskiego poświęcona jest przekładom z Homera, Hillego, Owidjusza i Heredji. Przekłady dokonane są po mistrzowsku. Najpiękniejszymi kartami książki są sonety Heredji, w liczbie dwunastu, którym tłumacz, mimo wiernego przekładu, nadał ton ciepły i żywy. To sprawia, że Heredja w przekładzie p. Bocheńskiego czyni większe wrażenie, niż w pięknej, ale zimnej interpretacji Miriama.

Na drugim miejscu postawiłbym hymny Homera. Wiersze te mało znane, a niezwykle piękne, dzięki książce p. Bocheńskiego stały się dostępne dla wszystkich. Nudny tasiemiec Hillego został przełożony również poprawnie. Całość książki czyni bardzo dobre wrażenie. Wierny przekład, ładny język, oraz duża doza wczucia się w intencje autora, czynią z p. Bocheńskiego doskonałego tłumacza.

Jeden zarzut, jaki postawię to w kwestji doboru wierszy. Heredia godzi się doskonale z Homerem i Owidjuszem, natomiast Hille lepiejby się czuł w innym towarzystwie. K. B.

---

Adres Redakcji i Administracji: Lublin, Kościuszki 8 — Telefon 360.

Godziny przyjęć Redakcji: codziennie od 13-ej do 14-ej.

Redaktor: KONRAD BIELSKI.

Wydawca: WACŁAW GRALEWSKI.

Upelnomocniony przedstawiciel Redakcji: CZESŁAW BOBROWSKI  
Warszawa, Czerwonego Krzyża 4 m. 5; przyjmuje od 14-ej do 15-ej.

---

DRUKARNIA „SZTUKA” — LUBLIN, KOŚCIUSZKI 8, — TELEFON № 360.



# ZWIĄZEK EKONOMICZNY SPÓŁEK ROLNICZYCH

WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO  
SP. AKC.

Lublin, Plac Litewski 1, - telefony 274 i 294.

Adres telegraficzny: „ZETROL“.

## Kupuje:

bezpośrednio od producentów wszelkie płody i produkty rolne, dając węgiel, sól, narzędzia rolnicze.

## Sprzedaje:

bezpośrednio młynom i organizacjom spożywców zboże, mąkę oraz wszelkie inne przetwory rolne.

## Organizuje:

handlowe spółki rolnicze po wsiach i miasteczkach dla skupu zboża i płodów rolnych, udzielając im zarazem pomocy finansowej.

**ALMANACH  
NOWEJ SZTUKI**

**w tych dniach wyjdzie**

**numer**

**2**

**numer**

