

**czasopismo
awangardy
literackiej**



4
nr.

**L
I
NJA**

Kraków
Cena 50 gr.

Redaktor:

Jalu Kurek — Kraków, ul. Jagiellońska 20.

Skład główny:

Dom Książki Polskiej, Warszawa, Plac 3 Krzyży nr. 8.

4

L I N J A

K r a k ó w

październik 1932

Elementy: linja prosta

Pochyleni nad słowem wynajdujemy nowe wartości materiału. Badając stosunki w dziedzinie mowy poetyckiej doskonalimy jakość, wyciągamy ekstrakt, koncentrujemy nowy system.

W manifestie o szybkości z maja 1912 r. Marinetti pisze, że siedząc w samolocie uczuł nagle śmieszną marność starej składni, odziedziczonej po Homerze.

Od tego czasu w ciągu lat 20 zrobiono olbrzymi wyłom w rewizji elementów poezji twórczych. Rozbito składnię i z jej składników nauczono się składać ją składniej i ładniej.

Idzie o to, aby poezja wychodziła z nowych form życia zbiorowego. Jakież jest ich nazwanie? Oto kilka: celowość, ekonomja, szybkość, skrót, kondensacja.

Przyznacie sami, że np. powolność, wspomnienie, analiza, spoczynek, przyzwyczajenie — to uczucia rozkładowe. My będziemy chwalili uczucia organizujące, np. szybkość i ekonomję.

Wódz awangardy włoskiej mówi, że człowiek zaczął pogardzać równomierną kadencją rytmu rzek, ponieważ była ona identyczna z rytmem jego własnych kroków. Zazdrościł zaś rytmowi potoków, ponieważ rytm ten podobny był do galopu konia. Ale kiedy kultura rycerska ujarzmiła konie, człowiek powiększył szybkość ideału. Pociąg. Po nim automobil. Po nim aeroplan. Po nim radio.

Znacie nieudolność rzek, które na mocy praw przyrody kręcą się długo wśród gór, mozolnie żłobiąc doliny, zanim wleją się w ocean. Ponad prawem naturalnem ziemi stanął człowiek. Jego droga jest prosta. Auto szuka najkrótszych połączeń. Pociąg, napoty-kając przeszkodę, przebiją górę, wjeżdża w tunel. Samolot łączy start z metą w linii prostej. Szybkość.

Poezja jest jak most. Przerzucona nad przepaścią prosto z brzegu na brzeg. Rozpięta od przedmiotu do jego nazwania, nieraz bez przesł czyli przerzutów pośrednich. Wszędzie ważna. Wszędzie napięta.

Pamiętajcie. Skrót i szybkość. Wiele powiedzieć, mówiąc niewiele. Ujarzmijcie tę armję słów nieopanowa-

nych, która ciśnie się wam na papier. Umiar i wybór są zasadniczymi elementami tworzenia artystycznego. Dalej: — linja prosta. Najkrótsze połączenie wizji z przedmiotem. Liryzm telegraficzny. Słowa są jak bezrobotni. Kiedy ich nie potrzebujemy, chcą choć otrzymać zasiłek. Nie ulegajmy im. Nie płacmy tego haraczu na rzecz gadulstwa.

Nie prowadzimy w ślepią ulicę. Nie nakazujemy torów. Każdorazowo unosi nas nowy tor. Warunek uniesienia: — linja prosta.

JALU KUREK

Nowa budowa poetycka

1. Budowa i konstrukcja.

W artykule p. t. „Życie w czasie“ zamieszczonym w numerze 2-gim „Linji“ wykazałem olbrzymie zmiany, jakie zaszły w światopoglądzie literackim Polski w ciągu ostatniego dziesięciolecia, spowodowane działalnością „Zwrotnicy“ i pisarzy awangardy. Obecnie pragnąłbym zająć się zmianami dokonanymi w nas samych na skutek ewolucji naszych poglądów i „życia w czasie“.

Jak już wspomniałem, szereg idei głoszonych przez „Zwrotnicę“ zostało zrealizowanych i włączonych do inwentarza naszego życia literackiego. Wystarczy wspomnieć miasto, masę, maszynę, wstyd uczuć i t. p. Głoszenie haseł urbanizmu byłoby dziś już anachronizmem, pomimo iż przed dziesięciu laty świadczyło to o cywilnej odwadze.

Niektóre, zasadnicze problematy, domagają się dziś innego postawienia. Rozpocznę od sprawy rygoru i konstrukcji, która była jedną z podstawowych idei, głoszonych przez „Nową Sztukę w Polsce“. Rygor pojmowany jako autokontrola i nieuleganie t. zw. natchnieniu jest i dziś jeszcze podstawą dobrej twórczości poetyckiej.

Ale inaczej jest już z konstrukcją. Zbyt często w ostatnich czasach używano tego słowa, choć nikt nie zadał sobie trudu, by je jasno określić. Sprawą zasadniczą byłoby tu podanie obiektywnych sprawdzianów konstrukcji. Otóż takie kryteria, które można by stosować do wszystkich wierszy, — nie istnieją. Nawet wykrycie zasady, na której zbudowany jest pewien wiersz, niezawsze potrafi dość jasno wykazać złą lub dobrą konstrukcję. Wszelkie kryteria, jakie tu mogą być stosowane, są tylko indywidualne. Bo konstrukcja jest czemś więcej, niż samą budową. Jest budową na podstawie jakiejś zasady, według której każdy element jest niezbędny i połączony z innymi zapomocą pewnego, jedyne w tym wypadku sposobu. Konstrukcję cechuje więc ekonomja materiału. Rozwiązanie budowy poematu jest najprostszem z możliwych rozwiązań i przez to najbardziej ekonomicznem i zwartem. Nowa poezja dzięki stosowaniu elipsy spowodowała bardzo ostrą selekcję elementów, odrzucając wszystko, co nie jest niezbędnie potrzebne.

O wiele bardziej skomplikowana jest sprawa samego sposobu konstruowania. Dawna poezja budowała wiersz zazwyczaj na podstawie treściowej. Zapomocą pewnych słów wyrażano jakąś myśl, obraz, albo opowiadano jakieś rzeczywiste czy wymaginowane zdarzenie. Słowa są językowymi symbolami pewnej treści życiowej, wyobraźniowej czy uczuciowej. Nowa poezja odświeżyła więc w pierwszym rzędzie sam materiał słowny. Stare symbole odarto z uświęconej od wieków treści, a na to miejsce wprowadzono nowe. Stworzono nowe ekwiwalenty wzniosłości. Potem zabrano się do sposobu łączenia. Marinetti zaproponował odstąpienie od dotychczas przyjętej zasady łączenia na mocy praw składni i logiki. Te jego „słowa na wolności” mają niezwykle znaczenie dla nowej poezji, gdyż były one pierwszym wyłomem w chińskim murze tradycji. Dopiero teraz zdano sobie sprawę, że istnieją inne sposoby łączenia słów, niż te, które przepisuje składnia i szkolna logika, i inne sposoby łączenia zdań, różne od zalecanych dotychczas przez wzgląd na treść i na „zdrowy rozsądek”. W jaki sposób można łączyć słowa i zdania? Na to pytanie jest kilka odpowiedzi.

Wiersz jest pewnym systemem metafor, które stanowią zasadniczy i jedyny element poezji. „Poezja jest to tworzenie pięknych zdań” — mówi Peiper — i jako sposób budowania wierszy proponuje układ rozkwitania, t. j. stopniowe narastanie tej samej „treści”, przyczem zawsze ta sama, cała „treść” w każdym członie układu bywa stopniowo kształtowana coraz pełniej. Poemat stworzony na tej zasadzie byłby nie tylko zbudowany, ale i skonstruowany. Przyboś i ja przyjmujemy za zasadę budowy raczej jedność wizji poetyckiej osiągniętą przez homogeniczność elementów.

Celem bliższego rozróżnienia między budową i konstrukcją należy podkreślić, że budowa jest tylko sposobem, materialnym czy formalnym sposobem łączenia razem poszczególnych elementów. Konstrukcja za to jest samą ideą, którą się kierujemy. Dla zrozumienia tego przytoczę przykład z krytalografii: krawędzie kryształu mówią nam o budowie, o kacie, pod którym spotykają się płaszczyzny, i t. p. Konstrukcję poznajemy dopiero po osiach kryształu.

Wiersz można budować świadomie lub podświadomie. Konstruowanie wiersza może być jedynie wynikiem świadomej pracy w myśl pewnej zasady.

Dawna poezja budowała wiersze na zasadzie treściowej. Nowa — posługuje się tu innymi sposobami. Osobiście w tomie poezyj „Na katodzie” (a także w niektórych wierszach „Tętna”) budowałem, a nawet konstruowałem wiersze na zasadzie wizualnej (Piersi Anity, Murzyn z załogi Narcyza i in.) lub fonetycznej (poematy oznaczone cyframi 1, 2, 3, 4). Posługiwałem się metaforą, która była tu głównym elementem poezji. Przez użycie elipsy stwarzałem nowe kombinacje, niepokojąco piękne (dla mnie), które stanowiły do pewnego stopnia metaforę do kwadratu. Wreszcie niejednokrotnie elipsa plus metafora tworzyły równanie drugiego stopnia, które może mieć dwa lub nawet

więcej rozwiązań, zależnie od fantazji i czułości płyt mózgowych czytelnika, n. p.:

„tańczyła niebiesko Anita hawajka
piersiami kołysząc me serce na rękach“

Kołysanie piersiami mego serca można tu wyjaśnić dwojako: W czasie tańca Anity piersi poruszały się rytmicznie i w ten sposób niejako kołysały me serce, znajdujące się nie w mej piersi, lecz w rękach Anity, którą kochałem lub Kocham. Mamy tu, jak widzimy, szereg opuszczeń i dopiero po wypełnieniu tych luk, wynikających z użycia elipsy można wyrazić dokładnie, jak w prozie, całą tę wizję. Ale istnieją i druga interpretacja: Nowe malarstwo, przyzwyczaiło nas do widoku różnych rzeczy, których się nie spotyka w normalnym świecie rzeczywistym, rządzonego fizycznymi prawami. U Maxa Ernsta mamy np. ludzi unoszących się w powietrzu wbrew prawu ciężkości. Zresztą nie potrzebujemy tu nawet sięgać do nowego, nadrealistycznego malarstwa. Mamy to samo u mistrzów Odrodzenia: anioły, unoszące się nad głowami świętych, Matka Boska, stojąca stopami na całym mieście i t. p. Otóż jeśli na chwilę zapomnimy o życiowej rzeczywistości, to możemy doskonale wyobrazić sobie, że Anita, młoda hawajka o wydatnych piersiach, tańcząc, przyłożyła do nich swe ręce, w których dosłownie trzymała czerwone bijące serce. Wizja taka niema w sobie nic brzydkiego, wręcz przeciwnie, jej niezwykłość, siła kontrastu i rytm przemawiają za nią.

Podałem tu przykład jedynie łączenia członów obrazowych w zdaniu i dwóch zdań ze sobą. Jednakże poemat ma być zbiorem właśnie całego szeregu takich „podobrazów“, t. zn. mniejszych obrazów poetyckich, które razem powinny tworzyć całość wizji poetyckiej.

Ten sposób budowy metaforyczno-eliptyczny i wizualny występuje bardzo często w nowej poezji polskiej. Zbudowane są według niego prawie wszystkie poematy Przybosa, niektóre wiersze Kurka, Ważyka i innych.

Mogą jednak istnieć także poematy, nie czyniące zadość zasadzie jedności wizji poetyckiej. Są to poematy wieloplanowe, synoptyczne. Podobnie należy uznać za możliwe również wiersze nieskonstruowane, t. zn. zbudowane bez znajomości i bez zdawania sobie sprawy z idei budowy, tak jak można zbudować dom bez znajomości teorii wytrzymałości materiałów i t. p. Intuicja może odgrywać tu decydującą rolę.

W jaki sposób odbywa się „konstruowanie“ wiersza? Otóż analogia z murarstwem i t. p. zaprowadziłaby nas stanowczo za daleko. Rzadko, a raczej nawet wyjątkowo, powstają wiersze przez dodawanie cegiełki do cegiełki, których położenie kontrolowane jest każdorazowo przy pomocy pionu i libelli. Jestem zdecydowanym przeciwnikiem t. zw. natchnienia, ale to nie znaczy, bym twierdził, że do pisania nie potrzeba pewnej podwyższonej temperatury duchowej. Kontrola dobrego ugrupowania elementów przy pisaniu, odbywa się jednak zazwyczaj „na oko“, automatycznie, bez każdorazowego używania libelli.

2. Konstrukcja w poezji polskiej.

Sprawa konstrukcji wypłynęła w poezji polskiej z dwóch powodów. W pierwszym rzędzie była ona wynikiem przeciwstawienia się dawnej poezji poromantycznej i młodopolskiej, która przez celebrowanie kultu natchnienia, szczerości, bezpośredniości i t. p. doprowadziła do braku odpowiedzialności poety za swe wiersze. Peiper i poeci Z wrotnicy przeciwstawili temu zasadę rygoru i pośredniości w wyrażaniu uczuć, od czego był już tylko krok do programowego wysunięcia konstrukcji. Z drugiej strony futuryści polscy, pomimo wielu zasług i zdobyczy, zaważyli fatalnie na przyszłości nowej poezji w Polsce przez swe kawalarstwo, nie tyle usprawiedliwione artystyczną potrzebą, ale wynikające z chęci „epater le bourgeois”. Zakorzenionemu w społeczeństwie mniemaniu, że nowa poezja to „futuryzm” i nabieranie, należało przeciwstawić ideę konstrukcji, wyjaśniając, że te pozornie niezrozumiałe wiersze, są wynikiem dojrzałej selekcji i artystycznej potrzeby. Dlatego podkreślamy specjalnie budowę wiersza i konstrukcję, czasem nawet przejawiając celowo tę konstrukcyjność, która nas jednak zdecydowanie odróżniała od młodopolskiej niewstrzemięźliwości i współczesnej poezji pointystycznej.

3. „Pointyści”.

Kult pointy jest jedną z najistotniejszych cech dawnej poezji. Większość wierszy pisano dla końcowego dystychu czy zwrotki, w której mieścił się cały poetycki ładunek. Jedynie pointa była taką szpileczką, wywołującą artystyczne uklucie. Poeci nie zdawali sobie sprawy z całej prymitywności tego postępowania. Dla nas każde zdanie poematu jest równie ważne. Wiersz powinien mieć w całości swej jednakie napięcie poetyckie, kondensując walory poetyckie na całej przestrzeni poematu, a nie zbliżać się do poezji tylko w zakończeniu. Kult pointy doprowadził do stworzenia patentowanych genjuszów. Poeta w końcowej strofice wyraża jakąś „głęboką” myśl, która wywołuje zachwyt u czytelnika. Autor staje się człowiekiem głębokim, mówi się o jego „myśli filozoficznej”, „o głębi” i t. p. Wiersze jego nadają się specjalnie do wpisywania do sztambuchów pensjonarek, gdyż zawierają ową głęboką „myśl” o miłości, życiu, śmierci czy wieczności. Oprócz tych point, które możnaby nazwać refleksyjnymi, istnieją jeszcze pointy artystyczne. Wynikają one z budowy i z faktury wiersza. Są więc do pewnego stopnia usprawiedliwione, a w każdym razie wybacalne.

Wreszcie pointy tendencyjne służą poezji utylitarystycznej do głoszenia jakiegś prawdy społecznej czy ideologicznej. Dla zilustrowania tego, przytoczę pointę anonimowego wiersza, zamieszczonego w redagowanej przez Br. Jasieńskiego w Moskwie komunistycznej „Kulturze mas”, którego rytmika i liczne dobre ustępy zdradzają pióro naczelnego redaktora:

„Walcząc, pamiętaj zawsze to jedno:
— Bije dwa razy, kto bije w czas!

Pragniesz uderzyć i trafić w sedno
Czytaj uważnie: „Kulturę Mas“.

Naturalnie wiersz ten jest produktem czysto utylitarnego traktowania poezji i dlatego z równym powodzeniem mógłby reklamować urok ojczystego kraju, cukierki na kaszel, asekurację na życie, lub ostatni program w „Qui pro Quo“. Do sprawy poezji utylitarystycznej, poezji stosowanej, powrócimy jeszcze na innym miejscu.

4. Nowa budowa poetycka.

Wiersz dawniejszy służył do wyrażenia pewnej treści myślowej lub uczuciowej i budowany był na zasadzie prawideł zwyczajnej składni i szkolnej logiki. Niewątpliwie ongiś wiersze tego rodzaju zawierały pewien ładunek poetycki, który jednak z biegiem czasu na skutek nadużycia tych walorów i ich ucodziennienia zatracił, podobnie jak zatracił swe znaczenie metafor niektóre wyrażenia z życia codziennego, (n. p. wschód słońca). Już symbolizm naruszył nieco tę bezwzględna władzę logiki przez wprowadzenie dość mglistej aparatury. Mallarmé, a przedewszystkiem Rimbaud — położyli tu ogromne zasługi. Przekonano się wtedy, że wrażenie poetyckie podlega innym prawom, nieraz zupełnie sprzecznym z prawem logiki, która niejednokrotnie utrudnia jego poetyckie wyrażenie. Ci „impresjoniści“ poetyccy wskazali nowe możliwości, tkwiące w podświadomości wyczuwanych barwach wizji poetyckiej.

Nową budowę wiersza wprowadzili po raz pierwszy poeci awangardy. Już Marinetti przez swe „słowa na wolności“ dał przykład innej budowy wiersza, której zasadniczą cechę stanowiła elipsa (użycie pojedynczych słów zamiast całych zdań), a dalszy krok naprzód zrobiła nowa poezja francuska, wprowadzając elipsę zdań, t. zn. w miejsce szeregu zdań — zatrzymując tylko zdania najważniejsze (zamiast zdań: A, a, à, B, b, C, c, é, — budowa: A, B, C).

Elementem nowej poezji jest nie słowo, ale metafora i okres. Okres wizualny lub muzyczny. Słowo samo dla siebie jest elementem mowy i prozy. Elementem poezji staje się dopiero wtedy, gdy wyraża pewien stosunek poetycki, gdy staje się poetycką funkcją jakiejś rzeczywistości. Same słowa są tylko słownymi symbolami pewnych rzeczy czy uczuć. Dopiero razem wzięte nabierają pewnej, właściwej tylko temu połączeniu, treści uczuciowej i dopiero wtedy stają się elementem poezji. Dopiero wtedy istnieje stosunek dwóch rzeczy, dwóch treści, istnieje różnica między treścią mózgu jednostki, a otaczającym ją światem zewnętrznym. Najprostszym wyrazem stosunku poetyckiego jest metafora. Bardziej skomplikowanym jest okres, t. zn. część zdania lub zdanie, które w poetycki sposób zabudowuje przestrzeń lub czas. Przestrzeń — budowa wizualna (plastyczna, wyobrażeniowa, logiczna i t. d.), czas — budowa muzyczna (rytmiczna, onomatopeiczna, alliteracyjna i t. p.). Stąd dwoistość poezji: jedne wiersze powinny być tylko recytowane, inne — czytane. Każda metafora czy okres posiada napięcie poetyckie, wynikające z faktu budzenia pewnych asocjacji i wzruszeń u czytelnika lub słuchacza.

Nowa budowa poematu polega na tem, by napięcia poetyckie rozmieścić równomiernie na całej przestrzeni poematu (w przeciwieństwie do dawnej budowy pointystycznej). Do osiągnięcia tego celu posługuje się poeta elipsą, która umożliwia mu odrzucenie członów o małej wartości poetyckiej. Dawna poezja miała zawsze bezbarwne tło („wodę”), nowa — jest zagęszczonym ekstraktem walorów poetyckich. Przez posługiwanie się elipsą uwalnia się poemat od wszystkiego co niepotrzebne, co niepoetyckie.

A więc: z elementów poetyckich, któremi są metafora i okres, przy pomocy elipsy buduje się wiersz. Wiersz można budować lub konstruować. Z chwilą, gdy elementy wiersza są razem połączone w ten sposób, że uwydatni się maksimum ich napięcia poetyckiego, budowa wiersza odpowiada wymaganiom konstrukcji. Konstrukcja jest więc taką formą budowy, która ze wszystkich możliwych jest najbardziej zwartą i zawiera maksimum napięcia lirycznego.

Należy zauważyć, że asocjacyonizm jest również pewną formą budowy, i — wbrew pozorom — może nawet odpowiadać wymaganiom konstrukcji w razie odpowiedniego użycia elipsy. Poeci asocjacyonistyczni w wierszach swych nie dają wszystkiego, co przechodzi przez mózg, nie wyrażają rzeczywistego, mechanicznego funkcjonowania myśli, lecz jego główne i z poetyckiego punktu widzenia interesujące etapy.

Błąd nadrealistów propagujących t. zw. „écriture mécanique” polega właśnie na tem, że: albo nie oddają oni całości rzeczywistego myślenia fantazyjnego, albo też — w razie istotnego użycia poety jako aparatu rejestrującego myśli — dawaliby oni dokumenty psychologiczne, a nie poezje, gdyż wtedy wiersz byłby przeładowany szczegółami bez znaczenia i bez napięcia poetyckiego. Nie ulega wątpliwości, że nawet najbardziej „mechaniczny” wiersz nadrealistów podlega automatycznej kontroli rozumu i wyczucia poezji, z czego zresztą sami nadrealiści może nie zdają sobie sprawy.

5. Elipsa.

Najznamienniejszą cechą życia nowoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszym znamieniem nowej sztuki — pragnienie skrótów. Skrót sam w sobie jest już walorem par excellence artystycznym, gdyż stawiając nas w obliczu czegoś niespodziewanego wywołuje uczucie artystycznego zdziwienia. Skrót jest najistotniejszym walorem konstrukcji, konstrukcja — najbardziej trudnym wyrazem artyzmu oraz świadomości i woli twórczej. Skrót wreszcie jest wynikiem selekcji, a wiadomo ile niektóre dziedziny sztuki (np. powieść i kino) zawdzięczają tylko samej umiejętności odrzucania niepotrzebnych szczegółów.

W poezji elipsa ma o wiele większe znaczenie niż w innych dziedzinach sztuki, gdyż — jak słusznie zauważył Peiper — „poezja pseudonimuje”, a nie nazywa. Obraz, zawierający wszystkie szcze-

góły, nie jest poetyckim; należy on do prozy. Warunkiem poezji jest bowiem skondensowanie walorów poetyckich i syntetyczność, co można osiągnąć jedynie przez zastosowanie elipsy. Prawdziwa budowa poetycka powinna się opierać tylko na zasadniczych wiązaniach; nie może zawierać zbędnej ornamentacji. Nie może mieć — jak twierdzi Cocteau — ani tłuszczy, ani chudości.

Ze zwyczajnego środka technicznego urosła elipsa w ciągu lat ostatnich do znaczenia naczelnej zasady i bazy niektórych kierunków. Assocjacyonizm, który stanowi podstawę większości kierunków poetyckich dnia dzisiejszego, opiera się na elipsie, jako na sile motorycznej. Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem grawitacji wzajemnej pewnych form, obrazów czy dźwięków, powinna działać w kierunku wydobycia chemicznego powinowactwa słów. Rzecz jasna, że korzeniami swemi tkwi ona w podświadomości, której znaczenie ostatnio coraz to bardziej wzrasta i rozszerza się. Niektórzy poeci wiążą wiersze jedynie na mocy muzykalności (Seuphor, Arp i in.), lub na skłonności jednego wyrazu do przejścia w drugi (Aragon), czy wreszcie na zasadzie jedności wizji poetyckiej, osiągananej przez selekcje i odrzucanie heterogenicznych elementów (Przyboś, Ważyk, niektóre wiersze Kurka i in.). Większość wierszy Peipera opiera się na t. zw. układzie rozkwitania, t. zn. narastaniu stopniowem nowych członów poetyckich, rozszerzających i różnicujących zakres pierwotnego członu, służącego za punkt wyjścia. Desnos zbudował kilka wierszy na deformacji składni, starając się wyzyskać jak najszerzej zdolności potencjalne słowa (np. skłonność tkwiąca w niektórych rzeczownikach do wyrażania akcji czasownikowej). Wszystkie te sposoby budowy opierają się jednak na elipsie. Wydobyć skondensowanego liryzmu, w jego czystej formie, niezamąconej produktami ubocznymi, które zdaje się być artystycznym celem współczesnego poety, możliwem jest jedynie dzięki umiejętnemu stosowaniu metafory i elipsy.

JAN BRZEKOWSKI

Śelnia

(z poematu „Bogi“.)

1.

Sny rozwalily dom.
Nade mną błyska i grzmi.
Sam — nagiem ciałem — pod grozą.

Hardą głowę jak gromnik — w niebo!
— Zabij!

Grom.

— Trwam.
— Boga niema.

Triumf mój głosił rozgrzmot hurgocący wśród grabin,
i

— ujrzałem —
toczy mi się z pod stóp
Ziemia.

2.

Każdy dzień wylatywał ptakami o brzasku
z gęstwinnego szumu istnienia.

Był strach nieba i ziemi
ogrom
i chłopiństwo zadrzewione bujnie
od lesistych gór — do rozłogów:
widnokrag.

Świat
ze wzgórz skołysany drzewami w zieleni:
Gwoźnica,
i zaświat:
Zaborów za górą
czasu.

Tam,
w noc nabrzmiała burzliwego księżyca
pełnią
odroślem od zwałonych bogów
czternastą latoroślą lat.

JULJAN PRZYBOŚ

Wspomnienie

Plącząc śpiewały kobiety u sąsiada
i podnosiły do nieba ręce wąskie i długie,
i włos długi ku ziemi im opadał
falując jak wody smugi.

Slucham płaczu, który szarą godzinę nasycą
i kroplami deszczu śpiewa na szybach.
... Znów powracasz w cichych błyskawicach,
głębinowa drapieżna ryba.

MILA ELIN

Spalona przez gruźlicę (z poematu „Kamienny dom“.)

Już sypał się puch dziewczętom pod pachami mięki,
który chciwie wdychali jak sodę zamysłeni parobcy.
Żółty, wilgotny puch z pod grubej sukienki
rozlewał zapach drażniący, jak pierwsza krew, namiętny i obcy.
A było ciężko dziewczętom. Jakby kto w pachach złośliwie naścielił
[męskiego mchu.

Od mszystych, ostrych zapachów dziewczęca miłość chora ściekała do snu.
A było tęskno, słabo, kobieco i mdło.
Jakby kto zło'ło nalewał w czerwone, kobiece szkło.

Wiosną wieś mglista od ptasich popielatych gniazd.
Kwitły jaskrawo modrzewie. W szarych modrzewiach martwy, kamienny
[dom.
Jak dziko lśniły ptasie gniazda usłane srebrnymi ptakami gwiazd,
ku szczekającym, wiosennym psom.
Cicho w glinianym domu. W modrzewiach słabo jak w zielonym pluszu.
Nocą chłodne lichtarze paków niezdrową czerwienią zapalone źle,
polyskują zimno jak krew.
W kamiennym domu szara noc. Ostatnia noc spalonej przez gruźlicę.

Gdyby przypadkiem ktoś idąc zakrętem lśniących drzew
odsunął w bok zieloną brzoź ulicę,
samotny płacz usłyszy. Cichy płacz człowieka zgubionego w mgle.
Rozdzierający spazm, jak szloch jastrzębia, raniący płatki uszu.

Już mokry puch dziewczętom sypał się pod pachami mięki.
Tak dziki zapach dżdżu i miazdżonych malin.
Reszta, będzie tylko przejmującą strofą piosenki,
śpiewanej przez śmierć, która ciało pali.
Zaleciał smutek z dolin. Z wyschniętych pól pszenicy.
Z chłopskiego życia ciężki smutek ruszył w góry.
Szumiał młyn. Pękały olchy i martwo świecił samotny dom ponury.
W glinianym domu cichy płacz. Po płaczu nagle śmiech jak iskra zgrzytnął.

Przez mglisty las szedł chłop pijany. Przystanął światłem zwabiony.
Gdy wszedł — skamieniał. Runął nagłym widokiem draśnięty jak brzytwą.
Na łóżku leżał szary trup. W szarej jak dom spódnicy.
Tylko ku świecy luźnie sterzczały piersi wilgotne i drobne. Zacięte jak
[szpony!
Różowe, kruche gniazda gruźlicy.

Widziano: z kamiennego domu, przy pierwszym dziewiczym świtanu,
w uśpioną wieś szedł jakiś chłop z płonąca świecą w dłoniach,
[ku dworskim zmierzając zabudowaniom.

MARJAN CZUCHNOWSKI

U świcie

Młodzieńcze, jest mi zimno.
Twój głos jest jasny, a te drzewa kłamią.
Stań przy mnie
zanim świat sobą rozwalisz.

Długi dzwon alarmowy bije ku zaległym krajom.
Rozwiń poranny front! Rozlej karne szeregi!

Nad głową wezbrana olimpijskim biegiem
rana nieba nabrzękła w płynnej pianie dachów.
Świat jak chory krzyknął krótko i namiętnie w dali.

Jesteś dobry. W dzień pozbawiasz mnie cienia i strachu.

JALU KUREK

O zmierzchu

Zachód, emeryt, śmiejący się staruszek
umiera codziennie spokojnie o szóstej.

Muszę

śpiewać o tobie, kiedy wiotczeją ci usta.

Jeszcze spojrzeniem ogień czujny nad miastem rozpalasz.
Ale zbliża się ku mnie ciemny lud mgieł od Podhala
i zapłakane oczy ma powietrze.

Już uśmiech twój, ojcze, pokryjому zgaś.

Wyzwól księżyc, tęsknotę nieba przeszyj mieczem!

Leje się na mnie cieniutki krzyk gwiazd.

JALU KUREK

C. K. M.

braciszku

na sofie miękiej i kolorowej walczę z męczącym snem.
w zlewisku światła leżysz
ćwiczenia nocne reflektorami głaszczą głowy kompanji C. K. M.

na ulicy jak błoto burej

dzieciak

żeby zarobić 20 groszy

woła:

do butelki z wodą wsypać proszku
po dwu godzinach otrzymamy japończyka,

który

fosforyzuje to znaczy świeci.

niebo powinno nakarmić, na niebie owoce rosną
tylko trzeba krwią niebo użyźnić
oficer mówił poprostu:

nauczam mordować ludzi.

braciszku

gdy loskot armat obudzi

nie trzeba żebyś się bał.

O świetle patrzymy w lustra tam twarze różne od bliźnich,
jak ludzie są różni od małp.

JERZY ZAGÓRSKI

Pejzaż kobiecy

kobiety o nogach wielkich — jak u Braque'a
biegały dokoła pejzaży z lasów i z palm
kobiety o twarzy pingwinów
kobiety brunatne z las palmas
kobiety z alp i z apeninu
o piersiach jędrnych jak cytryny chinek
o krzaczastych pachach ptaków
o włosach zaczesanych w grecję
i ustach pachnących ojczyzną
i miętą
podnosiły wzdęte puchliną pachwiny
przekłute myślami jak rozkoszą
i
z pejzażami z pępków w oczach
jak ptak
jak aeroplan
jak wykrzyknik wskazujący kierunek
z stopami gimnastycznie rozprężonemi
których kąt rozwarty
ponad uśmiechem z karminu
i popod deltą
muślinem
rozdartą
wskazuje na anatomicznej karcie
morze
a może nie to
może?
to.

JAN BRZĘKOWSKI

Wiersz satyryczny

Gdy niebo purpurowiało i wiało chłodem zachodu
nad szczerbatą sylwetką Krakowa czy Wilna
siedziałem dłużyć łyżeczką w dymiących lodach
licząc czerwone krople na złoconych szyldach.

Wtedy właśnie — a może trochę później — tak, trochę później, gdy księżyc
i gwiazdy (reklamy świetlne Pana Boga) rozhuśtały się nad Wawelami
[i Wilją]

nagle ciała ku ziemi przestały ciężać
uniosły się ku niebom: pierwszemu drugiemu trzeciemu
jedno drugie setne pięćset tysiąc miljon.

Z okien wylatywały balony brzuchów „ciężkich jak ołów”
sztuczne piersi starzejących dziewic dyndały jak żagle spuszczone
w pyjamach i długich koszulach stada zdziwionych aniołów
mknęły ku górze — bezradnie wyżej i wyżej ginąc w śmietance stratusów.

Za małżonkami ręce wyciągały żony
nieślubne dzieci fruwały ponad głowami tatusiów
policja nie mogła dać rady
z koszar leciały śpiące kompanje z pod szarych koców
próżno ludzie czepiali się ziemi
niebo ich porywało przemocą
wsysało w potężny odkurzacz mlecznej drogi
poeci mknąc powyżej Karpat łkali przerażeni
nieustraszeni lotnicy ryczeli z trwogi
drżeli poskramiacze strątosfery

„Nie chcemy nieba chcemy na ziemi umierać
w ciepłych betach lub rudej glinie okopów lub na wirażu szosy Ibem
[o przydrożne drzewo

o jakże kochamy ziemię
dzieci Adama i Ewy
o Boże nie chcemy Twego nieba
nie chcemy zmian i przemian“.

Lecieli. Płacz daremnie wsiąkał w chmury.

Wreszcie się Bóg zlitował i
kiedy pianie koguta złało się z pierwszym promieniem wschodu
posypali się wszyscy deszczem śliw przejrzałych
na ziemię na twardą śmierć dachy jezdnie trawniki ogrodów.

Dusza musi do nieba przemocą wyrwać się z ciała.

TEODOR BUJNICKI

Sora

Ostro dymiły równiny wklęsłe jak sine misy. Na ich krawędziach ognie,
[salwy, reflektory.

Słońce przerażająco siarżane szybko przebiegało pola.

Grzbiet gościńców często od naporu pękał.

Wtedy wysypywały się za nurt pogruchotane tabory,

opadały krzywo armaty, stawały dęba konie w podartych popręgach.

Na przedmieściach. Na przedmieściach, gdzie domy zaryglowane milczały
zatrzymał się tank. Każdy kask załogi na śmierzdzącej masie krwi i potu
[plywa.

Jeżeli nie naprawią motoru w ciągu godziny.

Więc klęczą, ręce drgają od gorączki. W piach cieknie ruda oliwa.

Odmierza czas.

W miasteczku żydowskim, w środku Białej Rusi, w którym pół ludności
w dniu zwycięstwa wyróżniło

tańczyli na rynku. Każdy żołnierz miał złoty zegarek.

Burdele trzęsły się. Harmonikę głużył wrzask.

Było święto.

Jutro my **(fragment z poematu)**

Ludzie!
Obudźcie się!
Ta noc jest zadługa, ta noc nie należy do nas.
To było wszystko kłamstwo.

Kłamstwo przelewam w ustach.
Kłamstwo podaję wam w dłoni.
Długo szukałem słów
na domach, w chmurach, w trawie i w oknach,
aby się odbić od twego starczego oddechu
w ramiona moje Wisłą wpływające miasto!

Jeszcze wierzymy w księżyc, w planety i w gwiazdy,
w świat pośród świata, w armję najświętszą nieba.
Jeszcze w nas krzyczą twoje słodkie ręce.
Usłysz nas wołających:

Pszczolami na rzesach zawisnąć.
Na wargach jak dziecko cię huścić.
Świat jest pocięty na zgłoski.
Z tablic wymazać trzeba stare pismo.
Słowa chcą nowych gramatyk.
Odmień nam słowa w ustach,
a usta zamień w kwiaty!

Precz z kwiatami!
Opowiem wam jak to było
w nocy 17-tego maja.
Kraków mnie wiódł, płowego młodzieńca
w zabłocone przedmieścia, gdzie anemiczne ogródki
nocą namiętnie mówiły z księżycem.

Widzę was dziś jak codziennie.
Zaduzo ziemia nosi cierpkich waszych krzyków.
Jeszcze tu i tam łopoczą jakieś sztandary.
Ale nie wiercie temu. Trzeba wam tylko chleba.

Towarzysze nowego jutra!
Wiedziecie, że piszę to w przerośni.
Trzeba te wiersze odwrócić.
Piszę to do waszej krwi, do waszych mięśni.
Pięknie jest żyć w Warszawie.
Ale my wolimy życie niespokojne.
Zamordowano prezydenta Francji.
Lecz my śpiewać będziemy ruch ciemnego ludu.
Pocóż tłumaczyć te słowa?
Świat idzie szybki jak biegacz u mety.

Jeszcze w każdym kinie Ika Marlina Dietrich,
a ja oglądam się za wami,
każdy z was młody i giętki,
wołamy się, wołamy:
— My!
Jutro my!

Wstańcie!
Za słabo krzyczycie, za słabo!
Mocniej wyduście powietrze!
Twardziej ściśnijcie gardła,
ażeby obudzić Polskę,
która wam w piersiach umarła!

Wam — kwitnącym miljonom,
wam — wstającym krzykom stuleci
podaje gromkie hasło,
hasło idących dni:
— My!
Jutro my!

JALU KUREK

Integralnemu optymizmie z „Gazety Literackiej“.

W związku z artykułem p. K. L. Konińskiego (Gazeta Literacka Nr. 10) nasunęło mi się parę uwag i zastrzeżeń treści następującej:

Autor krytykujący St. Ign. Witkiewicza za jego rzekome paktowanie z sympatykami bolszewizmu zdaje się zapominać o tem, że Rosja współczesna znajdująca się jeszcze ciągle w stadium decydujących przeobrażeń społecznych jest właściwie olbrzymim laboratorium socjologicznym, gdzie droga bezwzględnych i często okrutnych eksperymentów na masach dokonywuje się mozolna budowa nowego ustroju. W takim państwie wszystkie dziedziny życia — nie wyłączając najbardziej pozornie ustabilizowanych — dotąd są „in statu nascendi“ jak wszędzie tam, gdzie odbywa się proces wytwarzania „złotego środka“ między krańcową, radykalną doktryną a praktycznym życiem. Błędny sposób myślenia o tych sprawach zdradza wyraźnie niżej zacytowane słowa: „Ci, którzy dysputują z komunizmem tak, jakby w tym świecie było coś do zmienienia na lepsze“ i t. d.

Otóż właśnie! P. Koniński sądzi, że indywidualność, wolna myśl i wszelka metafizyka zgóry wykluczone są w społeczeństwie kolektywnym, ponieważ nie uznaje się ich w dzisiejszej Rosji. To jest bardzo powierzchowny argument. Z komunistami — wbrew temu co głosi p. Koniński — nie tylko można, ale trzeba dyskutować, gdyż dużo jeszcze pozycji w ich światopoglądzie musi ulec zmianie na lepsze.

Autor „Rozmowy z niedźwiedziem“ pragnąłby z całokształtu ujemnych objawów współczesnego życia w ZSRR. uczynić regułę, obowiązującą stale i woli ograniczyć się do zupełnej negacji kolektywizmu, aniżeli przeszczepiać „bolszewizantom“ zrozumienie i kult dla rzeczy trwałych, za przykładem Witkiewicza. Właśnie jego dyskusyjne stanowisko wobec teoretyków marksizmu uważać należy za pozytywne i zdrowe. Tej postawy nie można utożsamiać z „zrezygnowanym poddawaniem się komunistycznej niwelacji“. Autor „Pożegnania jesieni“ przeciwstawia się jej zapomocą szeregu nader rozsądnych zastrzeżeń, usiłując w ten sposób przekazać budującemu się światu to wszystko, co w ginącej kulturze indywidualistycznej okazało się rzeczywiście dobrem.

P. Koniński — przeciwnie. Pozbawiony, jak się zdaje zmysłu ewolucyjnego, uważa widocznie, że w Rosji jest źle, i lepiej nigdy być nie może. Dlatego z entuzjastami „nowego porządku“ wogóle niema co gadać, a jednostkom w rodzaju Witkiewicza najlepiej zalecić integralny pesymizm „aby perswazji nie było“. Pogląd tego rodzaju jest dla mnie identyczny z całkowitem opuszczeniem rak w obliczu napierającej z zewsząd rzeczywistości. Mam wrażenie, że dla p. Konińskiego — optymizm choćby najmniej konkretnie uzasadniony uchodzi poprostu za jakąś biologiczną konieczność istnienia. Widok światowej katastrofy gospodarczej zdaje się go wcale nie wzruszać. „Aktualnem przeznaczeniem artystów winno być „podtrzymywanie atmosfery nadziei“. „Obmyślanie programu naprawy do nich nie należy“!

Trudno doprawdy o jaskrawszy dowód braku logiki rozumowania. Skoro już sugeruje się danej grupie ludzi humorystyczną zaiste rolę kolporterów optymizmu w naszych ponurych czasach, to trzeba im, u licha, dać materiał dowodowy, żeby umieli szczegółowo wyjaśnić dlaczego musi być lepiej. Jeśli już nie mają obmyślać, to powinni przynajmniej wiedzieć o środkach zdolnych zaradzić powszechnemu złu.

Inaczej bowiem każda próba sztucznego rozpylania atmosfery nadziei, bez solidnych ku temu podstaw, będzie szkodliwa i nieodpowiedzialna „bujdą na resorach“, będzie jeszcze jedną metodą zmierzającą do celowej dezorientacji ogółu.

Prawde mówiąc — wolę już kulturalny pesymizm Witkiewicza, który mimo wszystkiego usiłuje pogodzić komunizm z metafizyką i wpoić „panom bolszewizantom“ kult dla rzetelnych wartości duchowych zachodzącego okresu cywilizacji, aniżeli pisać się na absolutnie nieuzasadniony optymizm p. Konińskiego.

ALFRED GERARD

„Rozkładowi wewnętrznemu Wiadomości Literackich“.

poświecił dwa feljetony w warszawskim „Robotniku“ J. N. Miller. Wzbudziły one szeroką a jałową dyskusję na tych samych łamach. Po analizie zasług i grzechów „Wiadomości Lit.“ dochodzi autor do wniosku, że „teraźniejsze oblicze „Wiadomości“ w niczem nie odpowiada zadaniom pisma społeczno-literackiego, którem przed kilku laty były, że przeto pismo nieprawnie żeruje na kredyt swojej firmy, która jest obecnie wekslem bez pokrycia... Jednem z najpoważniejszych zadań chwili bieżącej jest wytworzenie organu niezależnej opinii społecznej i literackiej, opinii, nie podlegającej wpływom partji i koteryj, zdecydowanej jednak, bezwzględnej i śmiałej“.

Złe zestawienie czyli nierówna trójca

Jeden z krytyków bardzo poczytnego dziennika, pisząc o powieści Marii Dąbrowskiej p. t. „Bogumił i Barbara“, — stawia ją „godnie obok powieści p. Nałkowskiej i p. Kossak Szczuckiej“. Jakto? Świetną, rasową pisarkę zestawiać z zapolszczyzną cioci Nałkowskiej lub co gorzej, z mierną prowincjonalną tradycjonalistką, Kossak Szczucką?

Ciepło - kryształowiec.

Rytmiko łagodna!
Rytmiko pogodna!
Pada deszcz majowy,
Ciepło-kryształowy.
Kto te kosztowności
Z nieba wysokości
Sypie ręką śmiałą,
Sypie garścią całą?

(Początek wiersza „Deszcz majowy“ W. Słobodnika, „Gazeta Polska“ z 15. V. b. r.).

Kampania prasowa

dokola nagrody artystycznej m. Łodzi, przyznanej twórcemu malarzowi i świetnemu teoretykowi, Wł. Strzemińskiemu — dowiodła raz jeszcze demagogicznego rozpasania wszelakich miernot. Bezład naszego życia artystycznego czyli kultuństwo pseudo-kultury zareagowało na to w swoisty sposób.

Skończcie z tym miodem!

O bursztynowa pszczoło!
ileś ty jest warta,
żebyś wiedziała — —

jednej miodu szklanki
nie kupiłbym za całe szafiru Mont Blanc'i —
nawet kropelki jednej, malej odrobiny.

Takie westchnienie w stronę popularnego owada wylatuje z ust S. R. Dobrowskiego („Kwadryga“ 1—3). Gdy się ktoś przylepi do miodu, ani rusz, nie może się odeń oderwać. Ale epigoni lecą na ślepo w pasieki, w mleko, w dęby, w ziemię, w żywicę, w soki kapiące, w wegetatywną „krzepę“.

Kłonica zamiast oka w głowie

O odkrywczej książce K. Kobro i Wł. Strzemińskiego („Kompozycja przestrzeni“) napisał w „Zet“ „dialog“ W. Sebyła („Z kłonicą na łopatologję uniystyczną“). Jeden przykład wystarczy: Strzemiński przeciwstawia się koncepcji bryły w rzeźbie, ponieważ bryła przeciwstawia się kompozycyjnemu przestrzeni poza nią. Mówiąc zaś o kształcie twierdzi, że „jest bezpośrednio związany z przestrzenią przez sam fakt znajdowania się w niej“. Sebyła „rozumuje“: bryła też znajduje się w przestrzeni, a więc jest z nią związana przez sam fakt i t. d.; a zresztą „czy można sobie pomyśleć jakiś kształt trójwymiarowy bez równoczesnego uświadomienia sobie, że obejmuje on sobą część przestrzeni, a więc bryły?“

Sebyła nie rozumie, że kształt taki — niezwiązany z bryłą — dla plastyka istnieje jako doznanie wzrokowe, kojarzące, podczas gdy bryła z przestrzenią — w doznaniu plastycznym — się nie łączy.

Ślonimski

używa sobie w kronice tygodniowej „Wiadomości Liter.“ załatwiając na tym odcinku ryczałtowo i ordynarnie niewygodnych ludzi. Ostatnio napadł na Irzykowskiego, — pisarza, który kilkuletnim twórczym wysiłkiem żyrował włą hipotekę „Wiadomości Liter.“, a dzisiaj zbywany jest kopniakiem i przewiskiem „idjota“. Uproszczona metoda ślonimska, pachnąca Winawerem.

Illakowiczówna nie daje za wygraną

W numerze gwiazdkowym „Znasu“ z roku ub. ukazały się jej „Ballady bohaterskie o Czarnieckim“. Dawno nie zdarzyło się nam czytać tak beznadziejnie marnych wierszy. I pomyśleć, że rzekomo napół rewizjonistyczny Kołaczkowski zachwyca się tą wodnistą częstochowszczyzną!

Nic się nie dzieje?

Historja literatury tworzy się jednak. Zamilkli patentowani mistrzowie rymowanej frazeologii: Zegadłowicz i Illakowiczówna, uspokoił się fetyzysci słowa, kształceni na Tuwimowej alchemii. Najmłodsze ich pokolenie łączy jeszcze Madejami, Szczawiejami i Czeresniewskimi na niedzielnej łączce „Gazety Polskiej“, dzierżawionej przez Kadena. (Ta niedojrzała zieleń do wypasania — to zresztą jedyne ustępstwo „Gazety Pol.“ na rzecz literatury; bo czyż do niej można zaliczyć Kadenowe paralele pomiędzy pamiętnikami J. Ch. Paska a F. S. Składkowskiego?) We Wilnie tymczasem utrwała się grupa poetów o mocnym froncie, Lublin tworzy swój śmiały wyraz literacki, Poznań, choć, jak zwykle ciężko, ale budzi się, Łódź i Lwów zorganizowały

swe szańce, Kraków od lat już świeci wysuniętym bastionem awangardy — tylko kochana stolica siedzi w Ziemiańskiej i czyta „Wiadomości Literackie“, z których jasno wynika, że nic się nie dzieje we współczesnej literaturze polskiej. Jak można tak spać?

Kolekcja nowej sztuki w Łodzi

przy Miejskim Muzeum im. Bartoszewiczów, pierwsza w Polsce, a trzecia w Europie, która powstała z inicjatywy W. Strzemińskiego przy życzliwym poparciu kustosa muzeum P. Smolika wywołała duże zainteresowanie zagranicą (szereg notatek w prasie, oraz dłuższe artykuły m. in. w „Comoedia“, „Liberte“, „Oggi e domani“). Kiedyż zamieści artykuł o tym muzeum „La Pologne Littéraire“, która dotychczas nie znalazła miejsca, choćby na krótką notatkę?

Pisma

WIADOMOŚCI LITERACKIE — Chroniczne pismo, ale raczej wiadomości niż literackie. Rozszerzają z powodzeniem życie świadome, zwężając życie literackie. Sensacji nie brak: Stonimski, piatiletka, Winawer, pogromca filozofji z kazaniem o słońcu w słoju, reportaże z Tworek, Boy, walka o przerywanie ciąży, otrucie Mickiewicza (ostatnia zresztą rzecz o pierwszorzędnej wadze). Ale napróżno oglądamy się za niezależną opinią, za niefałszowanym obrazem rzeczywistości literackiej w Polsce.

STOP. — Tygodnik warszawski, który powstał i upadł za inicjatywą A. Sterna. Powstał w celu wydania głosu rozpaczliwych pisarzy polskich w agonji. Upadł z tego samego powodu. W rozmowie ze Sternem widzieliśmy pewne szanse tego pisma. Obliczone jednak na lamentowanie pisarzy nad nędzą i upadkiem kultury — nie mogło się utrzymać. Naprawdę żenujące i kompromitujące było to obnażanie się pisarza, głodującego, chodzącego w podarłych skarpetkach. Z podwójnym kneblem na ustach piszemy — mówi J. N. Miller — ale proszę powiedzieć, czy ta skarga co pomoże?

KRAK. — Czarujaco denerwujące pismo. Pomimo wszystko chcemy widzieć dużo słuszości w atakach Szukalskiego na tępych matolów, dzierżących władzę w sztuce, ale jego podejście do sprawy, obniża szanse zwycięskiego wypadu. W obecnych warunkach bylibyśmy nawet gotowi upatrywać w „Kraku“ sprzymierzeńca naszego frontu przeciw bezwładowi i kultuństwu, choć cele nasze i forma sztuki, wyznawana przez nas — są inne. Ale czyż ci „szczepowcy“ nadal sadzą, że płuciem zmieniają kulturę artystyczną w Polsce na lepszą?

GAZETA LITERACKA. — Wyszło już osiem numerów tego nieznosnego miesięcznika. Wszystko tam jest jednostronne, począwszy od recenzji (pomieszczanych we wstępnych artykułach), skończywszy na kronikach, rejestrujących przekłady zagraniczne wierszy redaktorów „Gaz. Lit.“. O ile z początku kiełkował w piśmie jakiś zarodek różnorodności, o rewizjonistycznych i śmiałych gestach (np. dział „niezależnych“, kolumna „awangardy“) — o tyle później zdławiła to ogromna tępotą. Zamiast być organem Związku Zaw. Lit. Pol. w Krakowie, a więc skupieniem najrozmaitszych tendencji, kierunków, światopoglądów — stała się „Gazeta Lit.“ pismem prywatnym kilku panów z Zarządu Związku.

KULTURA. — Ten tygodnik literacki, prowadzony w Warszawie przez K. Wierzyńskiego nie zdążył niestety rozwinąć szerszego lotu. Zmarł, a miał przed sobą wdzięczne zadanie: choć cząstkowego naprawienia części grzechów „Wiadomości Lit.“ w dziedzinie informacyjnej. Szkoda. Walna szkoda. W tej fatalnej atmosferze stołecznej wszystkie dobre wysiłki idą na marne, sparaliżowane tępotą czy złą wolą.

ZET. — Wyszło już 13 numerów tego tygodnika warszawskiego, który stanowi klasyczny przykład pisma niepotrzebnego. Redaguje je Jerzy Braun, ostatnie wcielenie Hoene Wrońskiego. Od Testamentu Norwidowego przez Nieskończoność wiodą nas szpalty „Zetu“ ku Nicości. Oto tytuły artykułów: „Dialog o nicości“, „Nieskończoność“, Jerzy Braun, „Krzak gorący“. Straszne jest to oplókiwanie wody metafizycznej. Jak można tracić czas, pieniądze, wysiłek, myśl i papier na te historie? Niezmordowany S. I. Witkiewicz orze po

lokie w tej dusznej atmosferze, klóci się z nimi, a oni na jednej stronie walczą Wrońskiego, na drugiej zaś drukują polemiki Witkacego. On swoje, a oni swoje.

PRADY. — To pismo grupy poetów Łodzi wybija się dziś na umiejętnie skupioną trybunę literacko-społeczną młodej generacji i na jedno z wartościowych pism literackich polskich. Red. Grz. Timofiejew i M. Piechal. Pismo o śmiałych i przekonujących zadaniach.

NOWA KRONIKA. — Dwutygodnik literacki łwowski, redagowany przez Al. Dańa stracił już przed paru miesiącami swój perłowy z powodu gorliwego wybielania przez prokuraturę. Czytaliśmy w nim szereg słabych choć ciekawych reportaży.

DWUTYGODNIK LITERACKI. — I znów powstało i umarło pismo literackie Poznania pod red. St. W. Balińskiego, które mocnym rozmachem przyczyniło się do przewietrzenia zatechłej atmosfery tego miasta. Niewłaściwy wydawał się nam kontakt pisma z Zagadłowiczem na tle skłóconego Poznania. Cóż ma do powiedzenia były bigoteryjny beskidziarz, obecny antyklerykalny malkontent? W „Dwutygodniku” przewinęło się dużo odważnych wystąpień. Oczywiście mścił się tu eklektyzm pisma, ale ta różnorodność świadczyła dobrze znowu o jego inicjatywie.

ZAGARY-PIONY. — Miesięcznik ten, wychodzący pierwotnie jako dodatek literacki do „Słowa” wileńskiego pod nazwą „Zagary”, — obecnie przeniósł się do „Kurjera Wileńskiego” jako „Piony”. Trybuna poetów dosłownie żywych, wbitych silnie w sprawy współczesnego życia, organ dojrziałych artystycznie indywidualności. Pismo literackie idącego Wilna redaguje J. Zagórski.

Książki

POLSKA — odbitka z XIII t. Encyklop. Powsz. Gutenberga.

PAMIĘTNIK ZWIĄZKU ZAW. LIT. POL. w Warszawie (1920—1930). Opisuje o co i jak starali się literaci warszawscy u władz, instytucji i t. p. Drukowany jest na dobrym papierze i zawiera spis wszystkich pisarzy polskich (nawet więcej niż wszystkich). E. Kozikowski zadał sobie trud spisania tych różnych starań związkowych o polepszenie warunków pracy polskiego pisarza. Panowie widzą jednak — nieprawda? — czy jest nam lepiej?

Jerzy Kulezycki: UPADEK JAKOŚCI W PRODUKCJI KAPITALISTYCZNEJ. Warszawa, Łwów, 1931. Skł. gl. Dom Ks. Pol.

Jeremi Kornaga: ROBOTNICZY — powieść z odcinka robotniczego (wyd. „Veritas”, Warszawa, 1932). Okładka Ter. Żarnowerówniej.

Zenon Posner-Szczygielski: TO CO NIE MIJA — dramat (Warszawa, 1932, skł. gl. D. K. P.).

Ignacy Fik: KŁAMSTWA LUSTRA — Kraków, 1932.

Stefan Napierski: POETA I ŚWIAT — poezje, Warszawa, F. Hoesick, 1932.

Mieczysław Lisiewicz: SUITA LOTNICZA — poezje, F. Hoesick, Warszawa, 1932.

Mieczysław Lisiewicz: U 33 — poezje, Tow. Miłośn. Książki, Kraków, 1931.

Witold Zechenter: NIEBIESKIE I ZŁOTE — poezje, „Dwutygod. Lit.”, Poznań, 1932.

Witold Zechenter: LINJA PROSTA — poezje, „Dwutygod. Lit.”, Poznań, 1932.

Józef Łobodowski: W PRZEDDZIEŃ — poezje, Lublin, 1932. Z przyjemnością notujemy te dobre, mocne i śmiałe wiersze. Tak mało czyta się dziś dobrej poezji. Gdzieniegdzie patetyczna przesada formalna, ale jakże tu szukać wad w zbiorze, który jest wyrazem dojrzałości myślowej, oraz pięknym dokumentem woli i odpowiedzialności artystycznej? To jest Lublin idący ku „Linji”.

Bronisław Michalski: WCZORAJ — poezje, Lublin, 1932. Drugi lubelski poeta prezentuje głęboki oddech metafory, zatracający się niekiedy w chorobie składniowej: długookresowości zdań. Powtarzamy ciągle: poezja nie cierpi długich zdań. Przecież rzeczownik albo przymiotnik mogą zastąpić zdanie; na tej zasadzie omawiania i skrótu używa się metafory, hiperboli, elipsy, epitetu.

Witold Kowalewski: MELANCHOLJA I MIŁOŚĆ — poezje, Warszawa, 1932.

Ostatnio wyszły nasze książki:

Jan Brzękowski: „Bankructwo profesora Muellera“ — powieść, Dom Książki Polskiej, Warszawa, 1932. Jan Brzękowski — „Kilometrage de la peinture contemporaine“ — studjum. Paryż, 1932. W swej francuskiej broszurze autor przedstawia ewolucję malarstwa od impresjonizmu do nadrealizmu. „Action Francaise“ pisze, że książka ta „obfituje w nowe idee i zupełnie samodzielne punkty wyjścia“. Marjan Czuchnowski: „Reporter róż“ — poemat. Wyd. Nauk. Liter. Kraków, 1932.

Niebawem wyjdą nasze książki:

Jan Brzękowski: „W drugiej osobie“ — poezje. Jan Brzękowski: „Rzecz o poezji“ — studjum. Marjan Czuchnowski: „Kamienny dom“ — poemat. Marjan Czuchnowski: „Tak!“ — poemat. Jalu Kurek: „Mount Everest 1924“ — powieść. Jalu Kurek: „Mohigangas“ — poezje. Julian Przyboś: „Wgłęb las“ — poezje.

**ŻĄDAJCIE NASZYCH KSIĄŻEK W WYPOŻYCZALNIACH
I KSIĘGARNIACH!**

Redaktor odpowiedzialny i wydawca: Franciszek Kurek, Jagiellońska 20, Kraków.
Drukarnia „Głosu Narodu“, Kraków, ul. św. Krzyża 11, pod zarządem R. Ferka.

