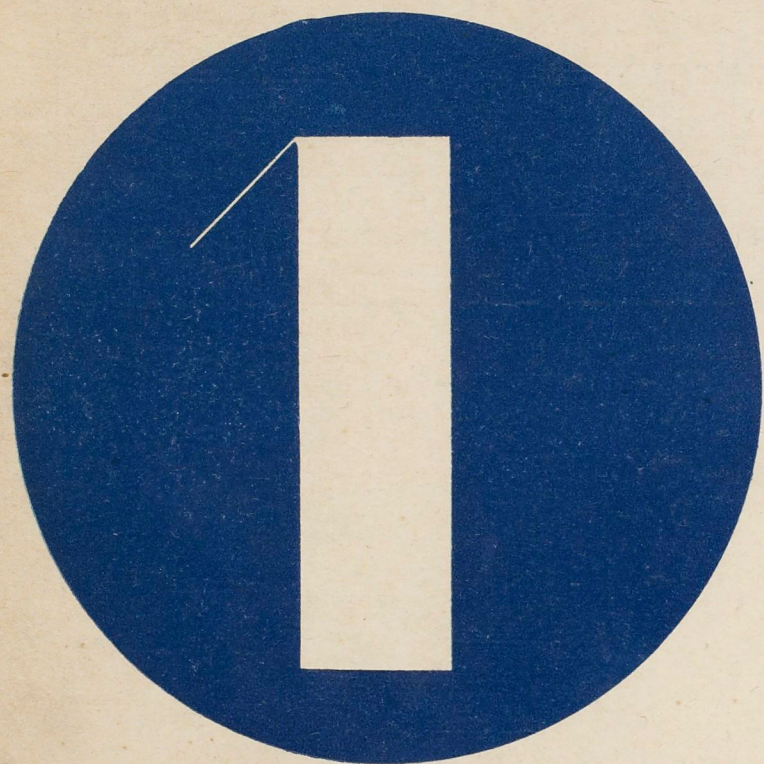


L'ART CONTEMPORAIN



**REVUE D'ART
INTERNATIONAL**

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

REDACTION: PEINTURE — CHODASIEWICZ-GRABOWSKA
LITTERATURE — JAN BRZEKOWSKI

ADRESSE: REDACTION — 21, RUE VALETTE, PARIS (5^e)

ARNAULD, BERETA, BRUCZ, BRZEKOWSKI, CHIRICO,
CHODASIEWICZ-GRABOWSKA, CZYZEWSKI, DERMÉE, DES-
NOS, GAIN, GEORGE, GRABOWSKI, KAJRUKSZTIS, KUREK,
LÉGER, MASSON, MARCOUSSIS, MONDRIAN, OZENFANT,
PEIPER, PICASSO, PRZYBOŚ, RIEMER, SEUPHOR, STA-
ZEWSKI, TYSLIAVA, TZARA, WAŻYK, WOLSKA, ZAMOYSKI.

ZWROTNICA

T. PEIPER
DIRECTEUR

JAGIELLOŃSKA 5
C R A C O V I E

Praesens

Direction :

H. Stażewski — S. Syrkus

Senatorska 38-13
Varsovie

A. OZENFANT

ART

J. BUDRY — EDITEUR

P A R I S

J. BRZEKOWSKI

NA
KATODZIE

CENA: 3 zł.
8 fr.

L'ART CONTEMPORAIN

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

MUSEE NATIONAL
D'ART MODERNE
JACQUES-LOUIS
BOURGOIS

K I L O M E T R A G E

Aujourd'hui est toujours plus compliqué, qu'hier. C'est que l'Aujourd'hui est vivant encore et difficile à saisir. Chaque épreuve de classification, n'étant juste que relativement, pragmatiquement, ne pourrait être, qu'un essai de départ. Le microscope analitique et le daltonisme de la synthèse sont ici inutiles. Tous les deux dépassent l'essentiel. Au point de vue pratique il est quand même intéressant de saisir quelques symptômes parmi les plus essentiels, et de les classer comme les plantes en familles. Il pourrait être utile pour l'enquête sur la tension de notre temps de mettre quelques poteaux kilométriques montrant les étapes déjà passées.

L'« ISME » 29.

Malgré la complication des dernières années on peut facilement trouver le lit commun du courant de tous les mouvements différents. Après avoir passé le « quatrecento » de l'art nouveau — nous voilà « cinquecento ». La différence qui existe entre tous les « ismes » n'est pas si grande et elle disparaîtra après quelques dizaines d'années vue par une distance donnée de temps. La classification des symptômes de l'art contemporain d'après les mouvements est pour la plupart injuste ; il fallait la remplacer par le principe de la progression chronologique.

Un essai du schéma :

1908 - 1918. Le cubisme en peinture. Le futurisme et le formisme en poésie.

1920 — et la suite : le dadaïsme. Il faut souligner ici son origine comme un produit ersatz de « l'après-guerre » ; sa négation de l'art issue de la négation de toute culture provoquée par la guerre.

1926 — essais pour une période de stabilisation.

QUELQUES PRÉCISIONS SUR L'ATTITUDE NOUVELLE DE LA PEINTURE MODERNE

L'art avait toujours pour point de départ la lutte de deux réalités : celle du monde qui nous entoure et celle abstraite, existant dans l'âme de l'artiste. L'art abstrait se montrait prépondérant depuis la naissance du cubisme. Après la période de déformation artistique (dans des buts d'esthétique) — l'abstractionnisme trouva son expression la plus pure dans le suprématisme, le néoplasticisme et le cubisme (cubisme non-déformatif). Tout-à-fait récemment nous assistons à un phénomène assez curieux : les maîtres de l'art abstrait commencent à admettre de nouveau dans leurs œuvres certains éléments « vitaux ». C'est le contraste des formes abstraites à celles prises du monde réel, qui s'impose maintenant comme le but de l'artiste :

F. Léger peint les feuilles presque réalistes en les opposant aux pures formes géométriques. Ozenfant place au milieu du tableau puriste un verre naturaliste. Malkine met des cerises (faites d'après nature) au centre optique de la toile construite de plans. Etc.

D'autre part, le surréalisme a déplacé d'une manière définitive le rôle de la « forme » et du « sujet » (motif), puisant pour la plupart dans les sciences, la bactériologie, l'océanographie, l'astronomie. Les toiles de Miro ne sont que les transpositions artistiques de paysages réels pris sous le microscope. Est-ce le retour du réalisme ? Ne jouons pas aux hérauts de généralisations prématurées. Il est évident, qu'il s'agit d'un autre réalisme dont le domaine s'est élargi. Ensuite : la réalité « vitale » ne joue qu'un rôle décoratif de second plan. D'importance enfin est le contraste : ce qui importe ici est l'opposition de leurs valeurs l'une en fonction de l'autre. C'est dans cette liaison de l'abstrait et du réel, qu'il faut chercher la source la plus considérable de l'émotion artistique. Une comparaison : Quand on s'éloigne de la terre en avion — pour avoir la notion de distance il est nécessaire de la voir encore. Quand elle disparaît à nos yeux, disparaît en même temps notre notion de hauteur ou de distance. L'abstraction pour qu'elle puisse profondément impressionner doit être ancrée dans notre conscience du monde extérieur. Mais d'autre part : plus seront éloignées ces juxtapositions plus sera grande l'impression artistique pure.

Il faudrait placer à part l'œuvre de Chirico. Il construit exclusivement avec des éléments réels (p. ex. des meubles), mais leur composition est parfaitement abstraite. Un morceau de lit, d'armoire, une chaise (motifs, que souvent on trouve chez Chirico), raillant la réalité (« vitale ») dans leur métaphysique perplexité, tout comme Chaplin la raille quand il se promène, insouciant, devant un ours — insouciant, car sans conscience du danger !

L'élargissement de la réalité du monde extérieur par la science (Miro, Ernst, Tanguy).

L'opposition du réel et de l'abstrait : Léger, Ozenfant, Malkine.

La composition abstraite des éléments « vitaux » (Chirico)

Les équations : $A \rightleftharpoons B$
 $B \rightleftharpoons C$
 $A \rightleftharpoons C$

Parmi ces équations il n'existe qu'un équilibre instantané, qui peut être facilement déplacé dans un sens ou dans l'autre. Il faut souligner un trait commun :

Après l'épique du cubisme, c'est le lyrisme des formes et surtout le lyrisme de la construction, qui commence à prédominer. Après le classicisme de ces mouvements — voilà la réaction romantique du sentiment.

CREPUSCULE DE LA METAPHORE

Il n'y a pas longtemps, la métaphore était l'attribut le plus réel de la poésie nouvelle. Elle exprimait l'actuel mieux que tous les autres images poétiques. La métaphore était l'avant-dernière marche de la nouvelle réalité poétique. En premier, et encore assez primitifs, il faut considérer les « mots en liberté » de Marinetti, qui, n'employant que des morceaux autonomes et non liés d'images, (les substantifs concrets et abstraits) ne comprenait pas les relations de fonction qui existaient entre eux. En métaphore nous trouvons l'image ; la métaphore plus avancée exprime déjà deux traits communs à deux images. En continuant dans cette direction nous pourrions arriver en conséquence jusqu'à l'expression de la conception poétique par plusieurs métaphores ou même par une seule métaphore très étendue. Et c'est cette conception première, l'idée poétique qui n'est susceptible d'être réalisée qu'en poésie et par la poésie, qui est ici la plus importante. Pour la plupart les poètes ne pénètrent pas aussi profondément les causes ; ils se contentent des images pour elles-mêmes.

En exprimant certaines qualités communes — la métaphore est en même temps une épreuve de classification. C'est-à-dire, en principe, elle est injuste déjà, comme tout ce qui classifie. La conscience de cette injustice consciemment sentie, comme la protestation contre l'impossibilité de connaître, est déjà une valeur artistique de premier ordre. La métaphore qui embrasse en même temps la réalité vitale et abstraite exprime le conflit métaphysique. Ses éléments de différentes réalités, qui sont liées par des rapports très éloignés (quelquefois ne pouvant être que senties) — provoquent l'étonnement, épiderme de la sensation artistique. En se basant sur différents éléments de la vie moderne la métaphore est devenue l'instrument le plus apprécié de la poésie nouvelle. Mais les années dernières semblent rectifier l'hypertrophie de la métaphore en cherchant des valeurs nouvelles dans la phrase et dans l'idée. Cette réaction est parue quelquefois sous une forme assez violente d'évitement de la métaphore. (Les surréalistes p. ex. ont cessé d'essayer d'exprimer certains rapports existant entre les images. Ils avaient choisi comme méthode la production irrationnelle des images : « écriture mécanique »). Il fallait peut-être souligner ici le fait que l'attitude des surréalistes se rapproche beaucoup de celle du futurisme. Bréton, aussi bien que Marinetti propage le culte de la fantaisie et par conséquent en fait la méthode unique de création. La seule différence qui existe : Marinetti emploie les mots dans leurs rapports concrets logiques, pendant que Bréton se sert de l'image.

Nous passons ainsi du mot concret autonome à la métaphore-image, qui est déjà l'expression du rapport de

fonction existant entre deux réalités, celle « vitale » et l'abstraction. En continuant dans ce sens nous trouverons l'image de plus en plus étendue, qui devient enfin une métaphore exprimant le problème de la construction ; problème métaphysique et artistique en même temps. L'ensemble du poème devient ainsi l'équivalent d'un sentiment métaphysique. L'œuvre d'art est — comme dit Peiper — « une allusion formée à la réalité. » Cette charge électrique de « l'allusion » est la chose la plus importante dans l'art. Par son identification avec la réalité certains mouvements passésistes se sont complètement déchargés d'images artistiques, en oubliant qu'on ne range dans le domaine de l'art que ce qui dépasse les limites de la nature, qui est « artificiel ».

La poésie nouvelle a produit surtout un appareillage nouveau. Le matériel poétique ne s'est changé que peu. La ville, et la machine ont élargi évidemment la sphère de ce qui est poétique (puisque'ils ont élargi la sphère de ce qui est), mais le mot a subsisté, le même chez les passésistes que chez les modernes. D'après les statistiques (juxtapositions) que nous fait Ozenfant dans son dernier livre, la fréquence de certaines expressions (p. ex. la nuit, les couleurs, les étoiles, les moyens de locomotion, etc.) n'a pas beaucoup changé en comparant les poètes modernes avec ceux d'avant 30 ou 50 ans. Ainsi donc le problème essentiel de la poésie nouvelle n'est pas dans les éléments nouveaux des mots, mais dans les dépendances en fonction de la construction — des mots, des images, des phrases et des conceptions.

LE STYLE ELIPTIQUE EN POESIE

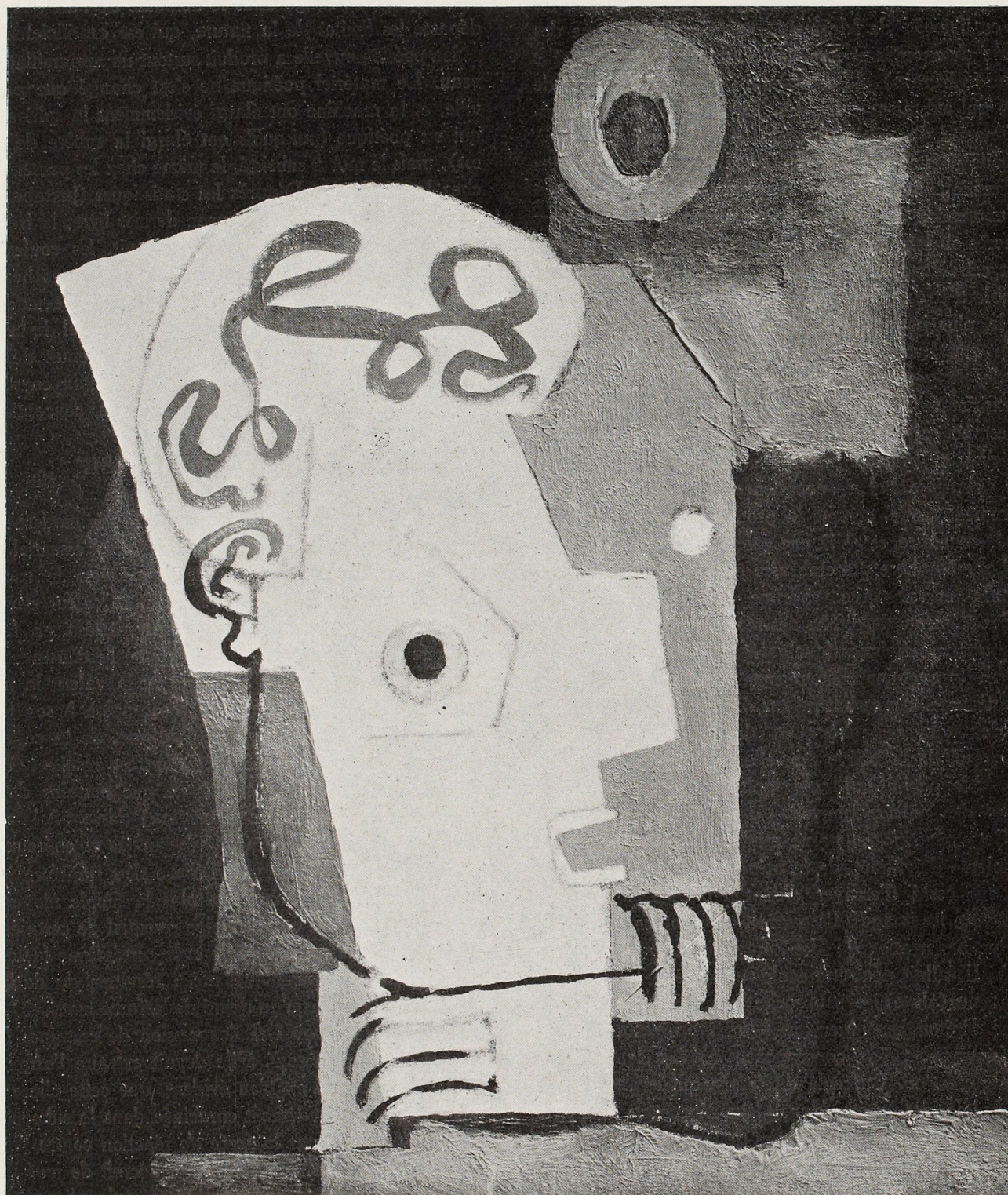
Le signe le plus caractéristique de la vie moderne est sa vitesse et son intensité. Le trait le plus essentiel de la poésie nouvelle est dans sa tendance vers le raccourci. L'abréviation est déjà en soi-même une valeur par excellence artistique, parce que en nous mettant en face de quelque chose d'inespéré — il provoque l'étonnement métaphysique (= artistique). L'abréviation est la valeur la plus essentielle de la construction ; la construction à son tour est l'expression la plus difficile de l'artisme, de la conscience, de la volonté créatrice. L'abréviation est ensuite le résultat de la sélection et nous savons ce que certains domaines de l'art (p. ex. le roman et le cinéma) doivent à la science, afin de pouvoir rejeter les détails inutiles et onéreux.

Dans les dernières années l'éclipse s'est transformée dans la poésie nouvelle pour n'être plus le simple moyen technique, mais la base et le principe essentiel de certains mouvements. L'association verbale et le surréalisme (association verbale, écriture mécanique, etc. : résultats du dadaïsme) ont élevé l'éclipse jusqu'au degré de la force motrice. L'éclipse bien employée devait être l'expression de certaines formes, images ou bien de sons. Elle devait extraire l'affinité chimique des mots. Il est bien évident, que cette éclipse est en même temps profondément enracinée dans la subconscience dont l'importance par la force de réaction contre l'intellectualisme de notre siècle, s'élargit et accroît de jour en jour. Certains poètes ne font des poèmes, qu'en liant les mots

d'après leur musicalité propre et d'après l'inclinaison attractive d'un mot vis-à-vis d'un autre mot donné par le subconscient actif (Seuphor), d'après le mouvement visuel des images, mouvement comme celui de certains films d'avant-garde. L'élément artistique chez Desnos est quelquefois dans la seule déformation de syntaxe, sans qu'il ait à se donner la peine d'extraire du mot le maximum de sa valeur potentielle (p. ex. le penchant de quelques substantifs à exprimer l'action verbale). Le lyrisme condensé existant dans

les valeurs des mots en fonction d'eux-mêmes, nous donne une image-notion qui paraît être le but de la poésie nouvelle. La méthode créatrice du laboratoire poétique est l'extraction du lyrisme dans sa forme pure, sans produits latéraux. L'image-métaphore cède évidemment à l'image-notion, qui n'est pas le symbole d'une tension, d'un potentiel, mais son équivalent.

JAN BRZEKOWSKI.



L. Marcoussis (1928)

KILOMETRAŻ

Dziś jest zawsze bardziej skomplikowane, niż wczoraj. Jest żywe i nieuchwytnie. Każda próba klasyfikacji może tu być tylko próbą zajęcia punktu wyjścia, zawierając w sobie jedynie relatywną, pragmatyczną słuszność. Mikroskop analityczny, jak i szkiełko syntezy — mają tu zarówno szczupłe pole widzenia. Dla celów praktycznych wskazaniem jest jednak uchwycenie kilku najistotniejszych przejawów i oznaczenie ich jak roślin według klucza. Wbić kilku słupów kilometrowych oznaczających przebyte już etapy — może stać się bardzo pożytecznym dla wysłedzenia napięcia kierunkowego teraźniejszości.

IZM 29.

Pomimo skomplikowania ostatnich lat nietrudno zauważyć dziś wspólne łożysko wszystkich kierunków. Po «quattrocento» — wchodzimy w «cinquecento» nowej sztuki. Różnica między wszystkimi «izmami» nie jest znów tak wielka, i — za lat kilkadziesiąt oglądana przez lornetkę czasu — zaniknie. Klasyfikacja przejawów teraźniejszej sztuki według kierunków jest więc w dużej mierze niesłuszną; należałoby ją zastąpić raczej zasadą progresji chronologicznej.

Próba schematyzacji:

1908 - 1918 — kubizm w malarstwie. Futuryzm i formizm w poezji.

1920 i następne — dadaizm, przy którym należy podkreślić jego powojenne pochodzenie, jego negację sztuki wynikłą z negacji kultury spowodowanej przez wojnę.

1926 — okres ustalania się pewnych wartości.

KILKA SPRECYZOWAŃ POSTAWY NOWEGO MALARSTWA

Sztuka była zawsze walką między dwiema rzeczywistościami: rzeczywistością świata zewnętrznego i rzeczywistością abstrakcyjną istniejącą w wyczuwalności artysty. Od kubizmu począwszy — zdecydowaną przewagę ma abstrakcjonizm, tworzący samodzielnie swe formy. Po okresie deformacji dla celów artystycznych abstrakcjonizm znalazł swój wyraz najczystszy w suprematyzmie, neoplastycyzmie i niedeformującym kubizmie. W ostatnich czasach obserwujemy ciekawe zjawisko: twórcy abstrakcjonistyczni zaczynają dopuszczać z powrotem do swych dzieł pewne elementy życiowe. Celem artystycznym staje się tu coraz wyraźniej *kontrast form abstrakcyjnych z kształtami wziętymi z otaczającego nas świata zewnętrznego*.

A więc: Léger maluje realistyczne liście przeciwstawiając je czystym formom geometrycznym, Ozenfant umieszcza mały kieliszek w środku obrazu skomponowanego z elementów purystycznych, Malkin rzuca naturalistycznie narysowane wiśnie w optyczne centrum obrazu, zbudowanego z płaszczyzn i t. d.

Nadrealizm przesunął zdecydowanie punkt ciężkości z

formy na treść, treść zaczerpnięta zazwyczaj z nowej rzeczywistości, której dostarczają nauki przyrodnicze (szczególnie bakterjologia, biologja czy nawet astronomja). Obrazy Miro czy Tanguy — to artystyczne transpozycje realistycznych pejzaży z pod mikroskopu. Więc nowa fala realizmu? Nie bądźmy heroldami przedwczesnych uogólnień. Przedewszystkiem realizm inny, gdyż zakres treści realistycznej znacznie się rozszerzył. Następnie: rzeczywistość «życiowa» ma tu znaczenie sztafażu, drugorzędnej dekoracji. Wreszcie rzeczą najistotniejszą jest kontrast, przeciwstawienie rzeczywistości realnej i abstrakcyjnej, oraz wydobywanie tkwiących w tym zestawieniu wartości funkcjonalnych. To połączenie abstrakcji z realnością jest właśnie źródłem emocji artystycznej.

Porównanie: przy wzlocie aeroplanem, aby zdawać sobie sprawę z odległości od ziemi — musimy ją jeszcze widzieć. Gdy zniknie z oczu zetraca się nasz związek z nią i niknie wrażenie wysokości. Abstrakcja, aby działała artystycznie i metafizycznie — musi być zakotwiczona o dno życia: świadomości istnienia świata zewnętrznego. *Jednak im odleglejsze jest to zestawienie — tem większa siła artystycznego oddziaływania.*

Zupełnie odrębnym zjawiskiem jest Chirico, który buduje prawie że wyłącznie z istniejących w tej formie w życiu elementów, (n. p. mebli), ale ich kompozycja jest najzupełniej abstrakcyjna. Kawałek łóżka, szafa, krzesło, (częsty Chiricowski motyw) ułożone na pochyłej płaszczyźnie — urągają tak samo rzeczywistości świata zewnętrznego w swej życiowej bezradności, jak Chaplin wymachujący niefrasobliwie laską w obliczu niedźwiedzia.

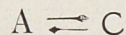
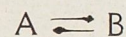
Równania:

Rozszerzenie rzeczywistości świata zewnętrznego przez naukę: Miro, Tanguy, Ernst i in.

Przeciwstawienie realności i abstrakcji: Léger, Ozenfant, Malkin i in.

Abstrakcyjna budowa z życiowych elementów: Chirico.

Te 3 tendencje możnaby wyrazić w postaci równań chemicznych:



między którymi istnieje tylko stan chwilowej równowagi, mogący być każdej chwili przesunięty w jedną czy drugą stronę.

Należy podkreślić jedną wspólną im cechę:

Po epickim napięciu kubizmu i formizmu, zaczyna mieć zdecydowaną przewagę *liryzm form i przedewszystkiem liryzm kompozycji*. Po klasycyzmie tamtych kierunków następuje znów romantyczna reakcja uczucia.

ZMIERZCH METAFORY

Jeszcze do niedawna metafora była najistotniejszym atrybutem nowej poezji. Wyrażała ona współczesność znacznie lepiej niż obrazy poetyckie skomponowane w inny sposób. *Metafora była drugim wyższym stopniem nowej*

rzeczywistości poetyckiej. Za pierwszy (i dość prymitywny) należy uznać «słowa na wolności» Marinettiego, które operując tylko niepołączonymi odłamkami obrazów (rzeczowniki konkretnie, abstrakcyjne), nie troszczyły się wcale o zachodzące między nimi warunki funkcjonalne. W metaforze — znajdujemy już obraz; metafora na wyższym stopniu wyraża zaś wspólne cechy dwu obrazów. Idąc dalej konsekwentnie w tym kierunku moglibyśmy dojść do wyrażania zapomocą kilku metafor lub jednej rozpiętej szeroko metafory — pojęcia poetyckiego, najistotniejszego elementu nowej poezji. Zazwyczaj jednak nie dochodzi się do tych rezultatów, poprzestając na obrazach.

Wyrażając pewne wspólne cechy — jest zarazem przenośnią pewnego rodzaju próbą klasyfikacji i jak każda klasyfikacja jest już zasadniczo niesłuszna. Poczucie tej niesłuszności, podświadomie odczuwane jako protest poznawczy — jest właśnie jej artystycznym walorem. Poza tem metafora tkwiąca jednym ramieniem w rzeczywistości życiowej, a drugim sięgająca w inną odległą realność — jest artystycznym wyrazem metafizycznego konfliktu. Jej odległe powiązane elementy różnych rzeczywistości wywołują zdziwienie pobudzające naskórek artystycznej wrażliwości. Przy użyciu zewnętrznych elementów życia nowoczesnego jako postawy — stała się metafora ulubionym narzędziem nowej poezji. Ale oto najnowsze lata zdają się wyrównywać nieco tę hipertrofię metafory — szukając nowych wartości w zdaniu. U niektórych poetów reakcja ta objawiła się nawet w dość jaskrawej formie unikania metafory (n. p. u nadrealistów). Przestali się oni starać o wyrażenie pewnych stosunków między obrazami, ale wkroczyli na drogę irracjonalnego produkowania wyobrażeń («écriture mecanique»). Należałoby tu może podkreślić jako rzecz mogącą rzucić pewne światło na tę sprawę, pokrewieństwo postawy nadrealistów z futuryzmem. Zarówno Breton jak i Marinetti propagują kult fantazji i w konsekwencji myślenie fantazyjne jako sposób i metodę twórczości. Jedyna różnica: Marinetti posługuje się słowem, które jest symbolem pewnej konkretności, podczas gdy Breton używa tu obrazu.

Od pojedynczych niewiązanych obrazów dochodzimy do wyższego stadjum formy poetyckiej, od słowa pojedynczego będącego symbolem pewnej samoistności — do metafory-obrazu, która jest już wyrazem *stosunku* między dwiema rzeczywistościami, od prymitywnej realności - do abstrakcji. Idąc dalej w tym kierunku natrafiamy na coraz większą rozpiętość obrazu, który staje się już metaforą wyrażającą zagadnienie konstrukcji, zagadnienie wysoce metafizyczne i artystyczne zarazem. Całość wiersza staje się równoważnikiem pewnego uczucia metafizycznego, prowokując popęd artystyczno-poznawczy. Dzieło sztuki jest jak szczepionka, której zastrzyk wywołuje w organizmie powstanie antytoksyn, uczuć metafizycznych. Dzieło sztuki, jest — jak mówi Peiper — «pewną uformowaną alluzją do rzeczywistości». Ten ładunek elektryczny «alluzji» jest właśnie rzeczą najistotniejszą w sztuce. Niektóre z poprzednich kierunków przez identyfikowanie się prawie z rzeczywistością życiową wyzbywały się go zupełnie, zapominając że do

dziedziny sztuki należy dopiero to co wykracza poza granice naturalności, co jest «sztuczne».

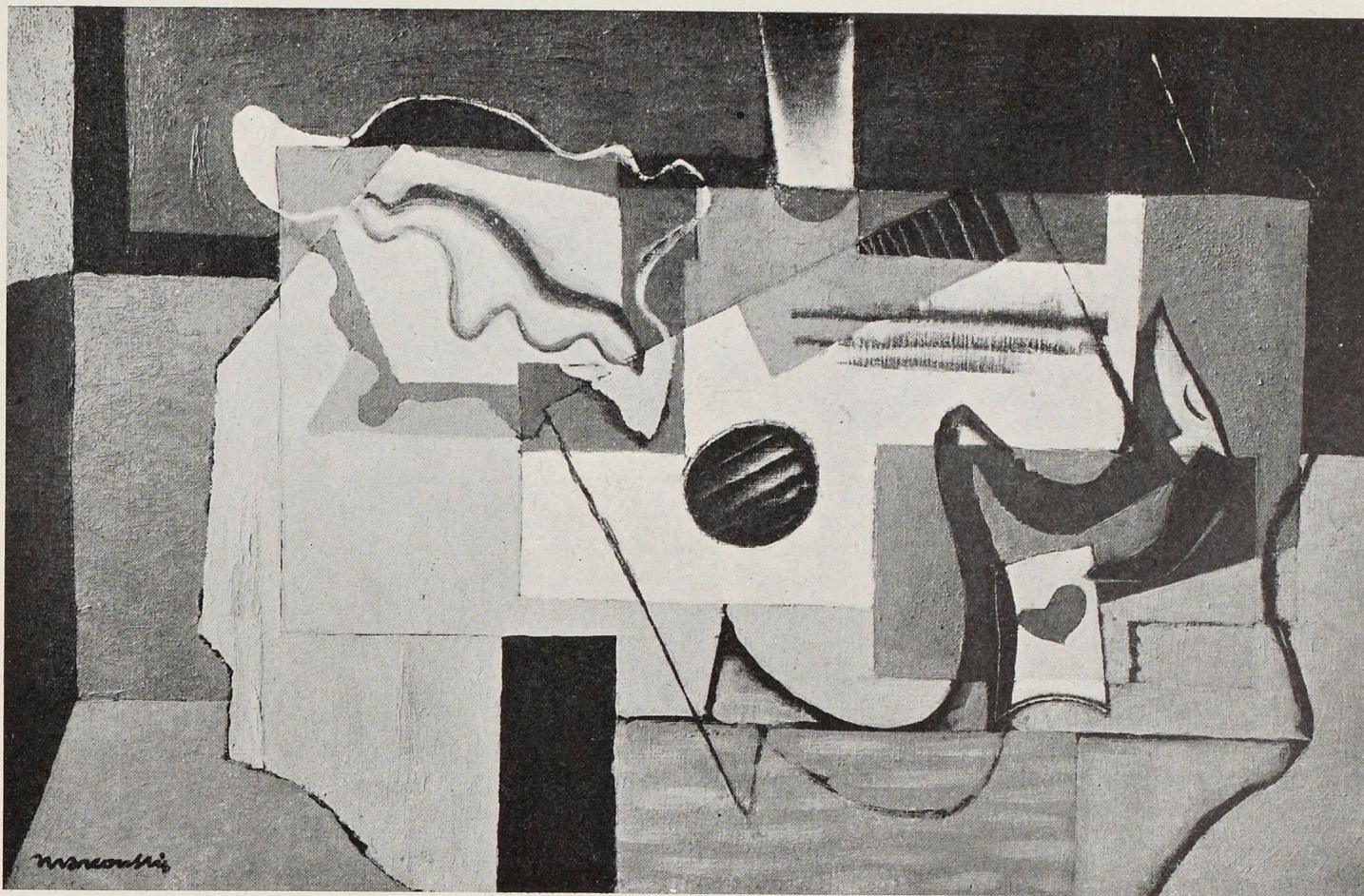
Nowa poezja wytworzyła głównie swą specyficzną nową aparaturę. Materiał bowiem poetycki niewielkiej stosunkowo uległ zmianie. Miasto i maszyna rozszerzyły bezwzględnie znacznie zakres tego co poetyckie, ale słowo pozostało w wielu wypadkach to samo i to zarówno u najbardziej modernistycznych poetów jak i u innych. Według dowcipnych tabel, które zestawiał Ozenfant w swej ostatniej książce częstość używania pewnych wyrazów (n. p. noc, barwy, gwiazdy, środki lokomocji itp.) nie uległa dużej zmianie w stosunku poetów doby najnowszej do swych poprzedników z przed lat 30 czy 50. Istotne zagadnienie nowej poezji nie polega więc na nowych pierwiastkach słownych, lecz na *zależnościach funkcjonalno-konstruktywnych* wyrazów, obrazów, zdań, pojęć.

STYL ELIPTYCZNY W POEZJI

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 zdziwienia metafizycznego (= artystycznego). 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 (n. p. powieść i kino) zawdzięczają jedynie zdolności odrzucania niepotrzebnych szczegółów.

Elipsa w poezji ze zwyczajnego środka technicznego urosła w ostatnich latach do naczelnej zasady i bazy niektórych kierunków. Assocjacionizm i nadrealizm (który jest zresztą tylko odmianą assocjacionizmu, wynikłą ze skrzyżowania tego ostatniego z dadaizmem) — są właściwie oparte na podniesieniu elipsy do znaczenia siły motorycznej. *Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, wydobyć chemicznego powinowactwa słów.* Rzecz jasna, że korzeniami swymi tkwi ona w podświadomości, której znaczenie ostatnio coraz to bardziej wzrasta i rozszerza się. Niektórzy poeci wiążą wiersze jedynie na mocy muzykalności (Seuphor) skłonności jednego wyrazu do przejścia w drugi, malarskiej akcji muzykalnej, jakby kinowo nierealistycznej (Peiper, Aragon). Desnos zbudował kilka wierszy na deformacji składni starając się wyzyskać maksymalnie zdolności potencjalne słowa (n. p. skłonność tkwiąca w niektórych rzeczownikach do wyrażania akcji czasownikowej). Skondensowany liryzm istniejący w walorach funkcjonalnych słów składających się na obraz-pojęcie — zdaje się być celem nowej poezji. Wydobyć go w czystej formie niezamąconej produktami ubocznymi — metodą twórczą laboratorium poety. Obraz - metafora ustępuje zdecydowanie na rzecz obrazu - pojęcia, które nie jest symbolem jakiegoś napięcia kierunkowego ((potencjału), ale wprost jego ekwiwalentem.

JAN BRZEKOWSKI



L. Marcoussis

MARCOUSSIS

*(Les faits physiques sont la face
objective des faits psychiques).*

Louis Marcoussis défend avec témérité cette tradition du dandysme artistique, de l'aristocratie de la pensée et du geste, de l'élégance mentale et corporelle, dont Leonard Manet a été l'ultime représentant. Mais ce dandysme n'est pas « ce qu'un vain peuple pense ». Marcoussis n'est pas un peintre mondain. C'est un esprit singulièrement enclin à la méditation, avide de connaissances, à la fois passionné et inquiet. Son goût des abstractions, des principes scientifiques, des idées générales se manifeste dans sa conversation. Marcoussis est la fleur d'une civilisation plusieurs fois séculaire. Ce Polonais, installé à Paris depuis un quart de siècle, a fait ses études de droit à Varsovie, a beaucoup voyagé et beaucoup médité avant d'élire la profession de peintre.

L'adhésion de Louis Marcoussis aux théories cubistes n'est pas davantage la conséquence d'un vœu, qu'un effet du hasard. Il est temps de détruire le mythe des influences. André Lewel écrit dans sa monographie de Pablo Picasso que le maître malagaine n'a pas subi, ainsi qu'on le croit, l'action des sculpteurs nègres qui lui furent révélés par les fauves.

Cette thèse me semble spécieuse. On ne peut contester qu'à l'origine de la « Génèse Cubiste » figurent les bois africains. Mais la volonté de reprendre pour son compte les données plastiques des masques et des fétiches, importés du Gabon et de la Côte d'Ivoire, ne diminue en rien l'apport de Picasso. L'art nègre et l'art océanien croussaient depuis plusieurs décades en d'obscures musées d'ethnographie, lorsque les peintres modernes y firent appel. Pour le comprendre et pour l'utiliser, il fallait qu'il répondît en eux à une réalité : à une volonté préalable d'expression

artistique. Il en est ainsi de toutes les influences. Plusieurs générations d'artistes, de poètes, de penseurs ignorèrent l'art gothique, avant qu'il devint une source d'inspiration, un levier essentiel du romantisme naissant. On ne voit qu'avec les yeux l'âme. On ne voit que ce qu'on veut voir. Les contemporains de Clouet, de Goujon, de Poussin, de Watteau, de Boucher connaissaient l'existence des cathédrales de Paris et de Chartres, de Reims et de Toulouse. Mais ces architectures leur étaient lettre morte. Il est probable que les graveurs sur bois de *Hokoussai* eurent laissé indifférents des peintres comme Corot, Courbet et Delacroix. Une influence n'agit que lorsqu'elle trouve un terrain favorable.

Il faut mettre fin à la légende de grands courants d'idées qui traversent l'univers et qui laissent leurs empreintes partout où ils accèdent. L'historien viennois Aloïs Riegl a démontré d'une manière décisive l'inanité de la doctrine de Semper, qui limitait nos fonctions créatrices à la solution des problèmes d'ordre technique, et qui présentait les artistes comme des tributaires des matières que la nature mettait à leur portée. Semper croyait trouver dans les textiles ou bien dans la vannerie les origines du style géométrique. Riegl a prouvé que les hommes des cavernes faisaient un large usage du style géométrique, tout en ignorant le tissage et l'emploi de l'osier.

Le cubisme était un continent sur le point d'être conquis. Il importe peu de savoir qui tient dans l'œuvre de cette conquête le rôle héroïque de Colomb et qui en est l'Améric Vespuce. Picasso garde tous ses titres de gloire et les prérogatives qui y sont attachées. Mais des artistes qui, dès 1910 participèrent à la bataille cubiste n'en ont pas moins droit à notre admiration. Ce sont des précurseurs et des initiateurs.

Je répugne à l'histoire, cette science morte, à l'histoire de l'art surtout. Je me méfie des dates. La chronologie, tout comme la statistique, appartient au demain des probabilités. Je me désintéresse de la question gratuite, combien gratuite, de la priorité de temps ou bien de rang, de « l'antériorité ». Mais avant d'étudier les tableaux récents de Marcoussis, j'estime devoir souligner la portée de ses œuvres de jeunesse.

En plein cubisme analytique Marcoussis a tenté de rendre à l'élément fonal tout son ancien prestige. Par la suite, il a exalté la couleur, il l'a mise en valeur. Ses verres ont l'éclat rutilant des émaux et la splendeur lumineuse des pierrieres.

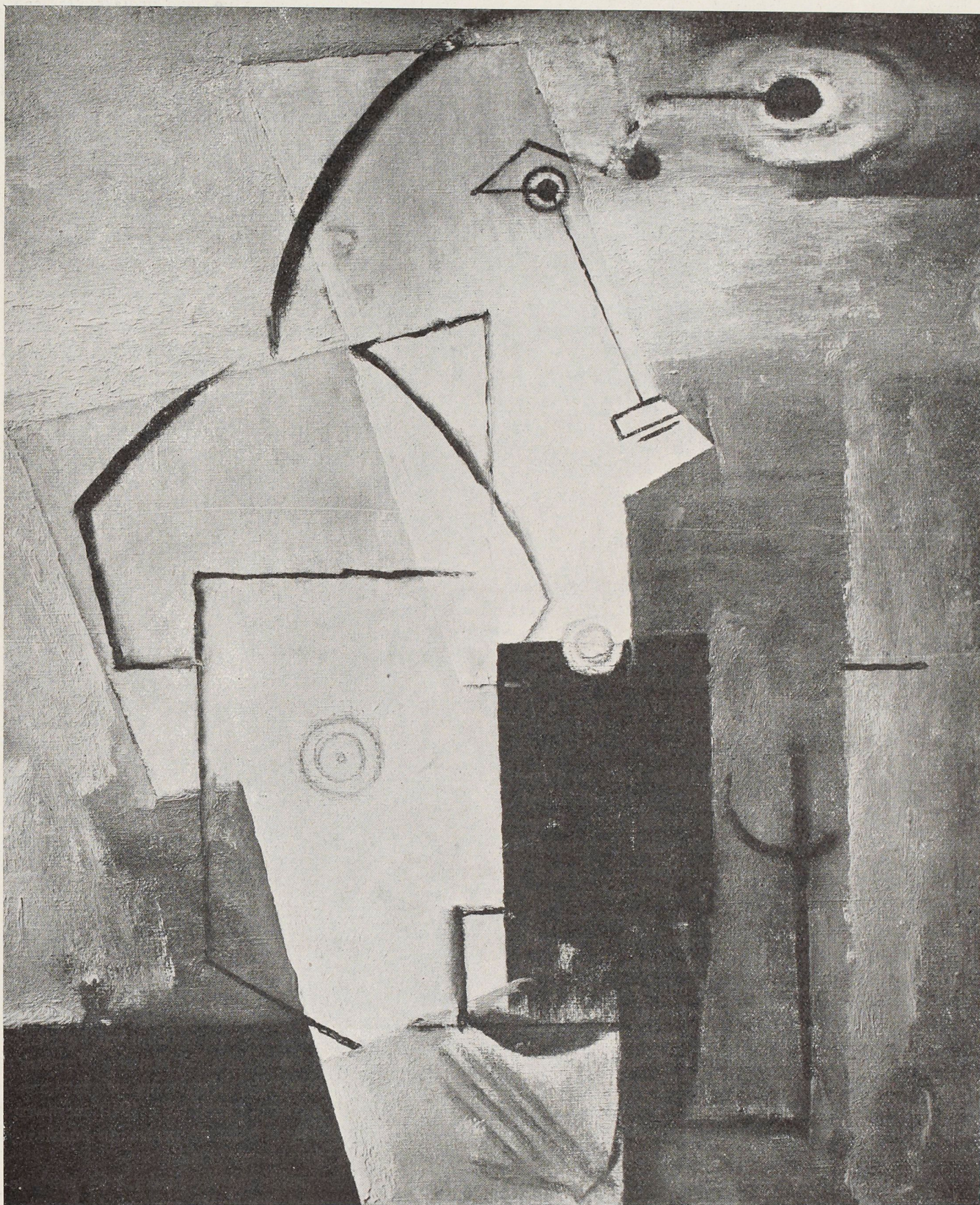
En 1922 Georges Auric composait (pour prendre congé du jazz) son rag : *Adieu New York*. En 1928 Marcoussis tourne le dos au cubisme orthodoxe, au style : « Ecole Cubiste », adopté par les deux Hémisphères. Cette volte-face n'est pas une régression. Le peintre quitte un chemin, désormais consacré, pour s'engager dans une voie inconnue, pour tenter de nouvelles expériences, pour courir l'aven-

ture : sa chance ou sa malchance. Marcoussis fait peau neuve et saute à pieds joints dans le *no man's land*, terre en friches que n'explora encore aucun pionnier. Sans doute obéit-il à sa fatalité. Sans doute tire-t-il parti des connaissances acquises. Sans doute peut-on l'identifier dès qu'on reprend contact avec son œuvre. Nul n'échappe à son sort. Nul ne peut se targuer d'avoir transgressé ses limites. Il n'en reste pas moins que Louis Marcoussis n'a donné la véritable mesure de son talent que le jour où il a renoncé à l'emploi exclusif du répertoire cubiste, le jour où il a résolu de donner libre cours à ses facultés naturelles.

Jusqu'à ce stade de son évolution, ce peintre, hanté de poésie, inserrait ses thèmes et ses données lyriques, dans les frontières rigides d'une forme préétablie, d'un moule, d'un gabarit. Le conflit entre l'élément plastique, entre le rythme de beauté et une figuration magique et dramatique était perceptible dans la plupart de ses toiles. Or ce conflit a été aplani. Marcoussis a compris qu'il ne pouvait atteindre la vérité profonde, qu'en écoutant les appels de son cœur.

Son art gagne en intensité ce qu'il perd en mesure. Marcoussis abandonne un mode qui comportait une interprétation de la réalité, conforme, sinon aux apparences, aux lois régissant le mécanisme de l'œil, du moins à la logique. Le cubisme n'est qu'un surnaturalisme, une vision neuve des faits, soumis à l'action d'une analyse ardente, une reconstruction de l'univers visible, un style elliptique, un code secret, susceptible d'être traduit en chiffres, connus de tous. Je sais combien une thèse semblable risque de paraître puérile et primaire. Le cubisme a ses prêtres fanatiques et ses thuriféraires, ceux qui prétendent détenir l'unique clef du mystère, ceux qui contribuèrent à l'élaboration de la nouvelle poétique. Je ne nie pas l'apport du style cubiste. Je connais la valeur physique de ses conquêtes. Je sais quelles sont ses possibilités, quel est son potentiel d'avenir. Mais je constate que pour vivre, pour poursuivre sa mission esthétique, toute forme doit se transmuter et se transfigurer. Le phénomène de transsubstantiation est une loi que subissent les styles et les manières, les Etats et les Peuples, les religions et les philosophies.

C'est en vain qu'on chercherait dans les tableaux que Louis Marcoussis livrera au public, lors de sa prochaine exposition, cette cadence organique qui liait les formes les unes aux autres et qui scellait l'unité de la surface. Point de rimes plastiques, basées, sur des associations d'objets, voire d'images. Point d'assonnances, d'analogies occultes ou de répétitions. Des épures linéaires. Une écriture tranchante, celle d'un homme qui énonce sa pensée avec force. des formes à claire-voie que supporte une armature spatiale de plans opaques. Marcoussis ne s'adresse désormais qu'à



L. Marcoussis (1928)

l'imagination, cette « reine des facultés ». Devant ses toiles qui sont des mimogrammes, des formules rituelles ou des phrases musicales, il ne vient à l'idée de personne de songer à des problèmes posés et résolus.

Brûler ce qu'on a aimé est peut-être le moyen le plus apte à assurer la survie d'une idée qui retrouve, à travers toutes les métamorphoses, sa constante, son pont fixe, sa vertu spécifique. Pour demeurer lui-même tout en doublant le cap de l'académisme, cette pierre d'achoppement des révolutionnaires. Marcoussis a fait un feu de joie de théories de l'allitération. Au rythme formel il a substitué un « mouvement figuré ». Jadis ses formes coïncidaient, ses fonds

étaient liés à la composition. Ils en faisaient partie. A présent il isole ses figures. Il transforme les rapports de surfaces en rapports d'espaces. Il émancipe les vides, les intervalles. Seule, la donnée poétique unifie son tableau. Elle en devient le principe, l'idée - force, le nerf et la loi.

Si l'art de Louis Marcoussis est une de nos raisons de croire et d'espérer, (la foi et l'espérance ne comportent pas des buts utilitaires) c'est qu'à l'empirisme et au rationalisme il a préféré une forme sur laquelle l'expérience ne peut avoir aucune prise, une forme qui est pure pensée créatrice, pure mode d'émotion, pure subjectivité.

WALDEMAR GEORGE

MARCOUSSIS

Fakty fizyczne są obiektywną stroną faktów psychicznych.

Ludwik Marcoussis zuchwale broni owej tradycji dandyzmu artystycznego, arystokracji myśli i gestu, elegancji umysłu i ciała, której ostatnim przedstawicielem był Edward Manet. Lecz ów dandyzm, to nie to, « o czym myśli pusty lud ». Marcoussis nie jest malarzem wytwornych sfer. Jest to umysł skłonny do rozmyślań, żądny poznania, zapalony, a przytem niespokojny. Jego zamiłowanie do abstrakcji, do zasad naukowych, do pojęć ogólnych przejawia się nawet w rozmowie. Marcoussis jest wykwitem starej wielowiekowej cywilizacji i wytworem skrzyżowania ras. Jest to Polak, osiadły w Paryżu od ćwierci wieku który po ukończeniu studiów prawnych w Warszawie, wiele podróżował i długo zastanawiał się, nim wybrał zawód artysty. Przystąpienie Marcoussisa do doktryn kubistycznych nie jest ani wynikiem życzenia, ani też dziełem przypadku. Czas już zburzyć mit o działaniu wpływów. Andre Level podaje w swej monografii o Pawle Picasso, że wbrew temu, co sądzą, mistrz z Malagi wcale nie podległ wpływowi rzeźb murzyńskich, odkrytych mu przez « fauvistów ». Ten pogląd wydaje mi się nieuzasadnionym. Trudno zaprzeczyć, że w zaczątkach « genezy kubistycznej » figurują rzeźby afrykańskie. Chęć przejścia na swój rachunek założeń z plastyki masek i fetyszów sprowadzonych z Gabonu i Gwinei, w niczem nie umniejsza tego, co dał Picasso. Kiedy malarze nowocześni, sięgnęli po sztukę murzyńską i sztukę Oceanji, to pleśniała ona już od paru dziesięcioleci w ciemnych muzeach etnograficznych. Zrozumieli ją i użytkowali; musiała więc odpowiadać w nich pewnej realności wewnętrznej: uprzednio istniejącej woli ekspresji artystycznej. To samo jest z wszelkimi wpływami. Kilka pokoleń artystów, poetów i myślicieli zapoznawało gotyk

zanim stał się on źródłem natchnienia, istotną dźwignią wschodzącego romantyzmu. Tylko oczyma duszy się widzi. Tylko to się widzi, co się chce widzieć. Współcześni Cloueta, Goujona, Poussina, Watteau, Bouchera, wiedzieli o istnieniu katedr w Paryżu i Chartres, w Reims i Tuluzie. Lecz dla nich ta architektura była martwą literą. Prawdopodobnem jest, że drzeworyty Hokusai, które zachwyciły Degasa, Toulouse Lautrec'a a nawet Van Gogha spotykałyby się z obojętnością malarzy w rodzaju Corota, Courbeta i Delacroix. Wpływ tylko wówczas działa, gdy natrafi na podatny grunt. Należy już raz skończyć z legendą o wielkich prądach myślowych, krążących po świecie i wyciskających swe piętno wszędzie, gdzie tylko przenikną. Wiedeński historyk Alojzy Riegl wykazał dobitnie nicość doktryny Sempera, która ograniczała rolę artysty do rozwiązywania zagadnień z dziedziny techniki i która mu nadawała charakter biernego odbiornika zewnętrznych wpływów, tworzyła z niego istotę podległą materiałom podsunietym jej przez naturę. Semper myślał, że można wywieść początki stylu geometrycznego z tkactwa lub też koszykarstwa. Riegl wykazał, że mieszkańcy jaskini stosowali rozlegle styl geometryczny, mimo, że zupełnie nie znali ani tkactwa ani użytku trzciny.

Kubizm był kontynentem, który właśnie zdobywano. Mniejsza o to, kto w dziele tego podboju był bohaterką postacią Kolumba i kto w niem był Americo Vespuccim. Picasso utrzymuje tu wszelką sławę i z nią związane prerogatywy. Jednak i artystom, którzy od r. 1910 począwszy, brali udział w walce, przysługuje prawo do podziwu z naszej strony. Są to prekursorzy i inicjatorzy.

Wzdragam się przed tą martwą nauką, jaką jest historia, a zwłaszcza historia sztuki. Wystrzegam się dat. Chronologia, jak i statystyka wchodzi w dziedzinę prawdopodobieństw. Nie poświęcam żadnej uwagi — bezzasadnej,

zupełnie bezzasadnej — kwestji pierwszeństwa pod względem czasu lub stopnia, kwestji uprzedniości. Sądę jednak że nim się zajmę najnowszymi obrazami Marcoussisa, muszę położyć nacisk na ważność jego utworów młodzieńczych. W czasie pełnego rozkwitu analitycznego kubizmu, Marcoussis usiłował przywrócić czynnikowi tonalnemu całe jego dawne znaczenie. Wskutek tego wyegzaltował barwę, uwydatniając jej znaczenie. Jego obrazy na szkłe mają szkarłatny odbłysek emalii i świetlaną wspaniałość klejnotów.

W r. 1922, Georges Auric, żegnając się z jazzem, komponuje: *Żegnaj mi New-Yorku*. W r. 1928 Marcoussis odwraca się od prawowierne go kubizmu, od stylu «Ecole Cubiste» przyjętego na obu półkulach. Ta nagła zmiana, to nie cofnięcie się. Malarz schodzi z uświęconego już toru, aby się zapuścić na nieznana drogę, aby poproboować nowych eksperymentów, szukać przygód: szukać szczęścia lub nieszczęścia. Marcoussis wyzwala się z dawnej skorupy i odbiwszy się, daje nurka w no man's land, w leżącą ugiorem ziemię, której żaden pionier jeszcze nie wybadał. Daje się on wodzić swemu przeznaczeniu, korzysta z cudownych nabytych wiadomości, to prawda. Można go wykryć z chwilą, gdy się tylko na nowo wejdzie w kontakt z jego twórczością. Nikt się nie wy mknie swemu losowi. Nikt się nie może poszczycić tem, że wyszedł poza granice samego siebie. Niemniej pozostaje ostatecznie faktem, że prawdziwą miarę swego talentu wykazał Marcoussis dopiero z dniem, w którym postanowił pozostawić wolną drogę swym skłonnościom naturalnym. Aż do tego etapu swej ewolucji, malarz, opanowany przez poezję, wtłaczał swe tematy i swe motywy liryczne w sztywne granice z góry ukształtowanej formy, odlewu, modelu. W większości jego płócien można było dostrzec konflikt między elementem plastycznym, między rytmem piękna, a magiczną i dramatyczną figuracją. Konflikt ten został usunięty. Marcoussis pojął, że tylko przez wsłuchanie się w głos swego serca dosięgnie swej wewnętrznej prawdy.

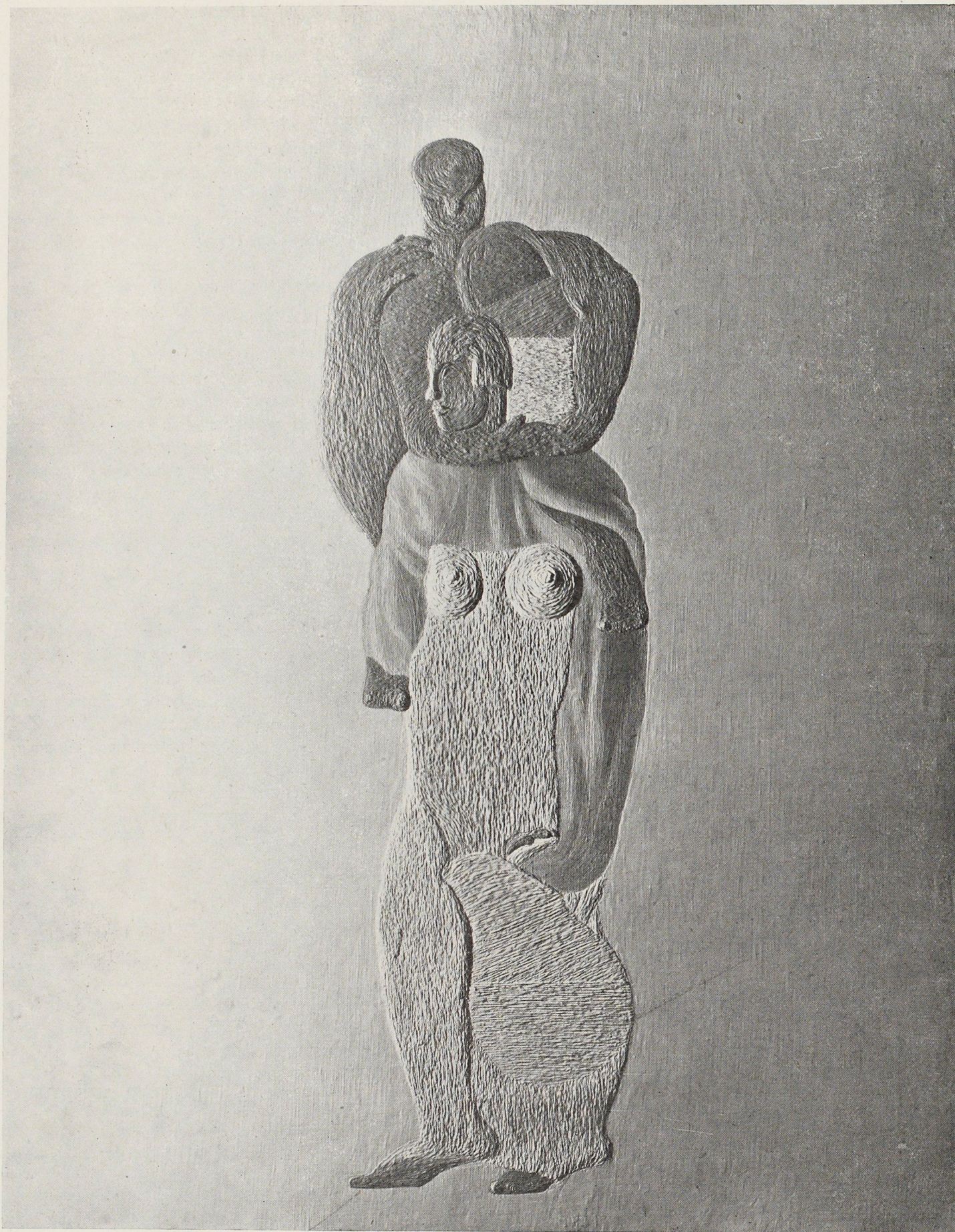
Sztuka jego zyskuje na intensywności, to, co traci na umiarze. Marcoussis zarzuca rodzaj konstrukcji, która zawierała interpretację rzeczywistości, zgodną, jeśli nie z zewnętrznym wyglądem, z prawami kierującymi mechanizmem oka, to przynajmniej z logiką. Kubizm, to nic innego jak nadnaturyzm, nowe widzenie faktów, poddanych gorączkowej analizie, pewna rekonstrukcja widzialnego wszechświata, pewien styl eliptyczny, tajny kodeks, dający się wyrazić w cyfrach, które wszystkim są znane.

Wiem, jak bardzo tego rodzaju sąd może się wydawać dziecinny i prostackim. Kubizm ma swych fanatycznych kapłanów i kadzicieli, tych, którzy się podają za jedynych posiadaczy klucza tajemnicy, tych, którzy się przyczynili do wytworzenia tej nowej poetyki. Nie odmawiam sztuce kubistycznej tego, co istotnie wniosła. Znam fizyczną wartość jej zdobyczy. Wiem, jakie są jej możliwości, jaki jest jej potencjał przyszłości. Stwierdzam jednak, że aby żyć, aby spełnić swą misję estetyczną, wszelka forma musi się zmieniać i przekształcać. Zjawisko przekształcania się jest prawem, któremu podlegają styl i sposoby tworzenia, państwa i ludy, religje i filozofje. W obrazach, które Ludwik Marcoussis przedstawi publiczności na swej najbliższej wystawie, bezskutecznem będzie doszukiwanie się owego rytmu organicznego, który łączył formy ze sobą, wybijając swą pieczęć jedności płaszczyzny. Niema wcale rymów plastycznych, opartych na asocjacji przedmiotów, względnie też i obszarów. Niema żadnych asonansów, ukrytych analogji lub powtarzań. To naszkicowania linijne. Ostre pismo człowieka, który z siłą wygłasza swą myśl. Formy przeświecające, które podtrzymuje przestrzenne rusztowanie z nieprzezroczystych płaszczyzn. Marcoussis zwraca się tylko do wyobraźni, owej «królowej przymiotów». Wobec jego obrazów, które są mimogrammami, rytualnemi formułkami, lub też frazą muzyczną, nikomu nie przyjdzie do głowy pomyśleć o postawionych i rozwiązanych problemach.

Zniszczenie tego, co się przedtem ukochało, może być najstosowniejszym środkiem do zapewnienia życia myśli, która poprzez wszelkie metamorfozy odnajduje swoją stałą, swój niezmienny punkt, swoją wartość specyficzną. Marcoussis spalił w jasnym płomieniu teorie alliteracji, aby pozostać samym sobą w chwili, gdy się mija przyładek akademizmu, ową skałę rozbijającą rewolucjonistów. Zastąpił on rytm formalny «ruchem figuralnym». Dawniej formy jego sprzęgały się między sobą. Tła pozostawały w związku z kompozycją; wchodziły w jej skład. Obecnie izoluje on swe postacie. Transponuje związki płaszczyzn w związki przestrzenne. Wyzwala «próżnię» i odstępy. Tylko założenie poetyczne może nadać jedność obrazowi. Staje się ono jego zasadą energetyczną, jego ideą-siłą, nerwem i prawem rządzącem.

Sztuka Ludwika Marcoussisa daje nam jedną z podstaw do wiary i nadziei (wiara i nadzieja bez celów utylitarnych), gdyż zamiast empiryzmu i racjonalizmu wołał on wybrać formę, na którą doświadczenie nie wywiera żadnego wpływu, która jest czystym pędem twórczym, wyrazem wzruszenia, czystem ja.

WALDEMAR GEORGE



Collection Leonce Rosenberg

A. Ozenfant (1928)

Paysages et accidents

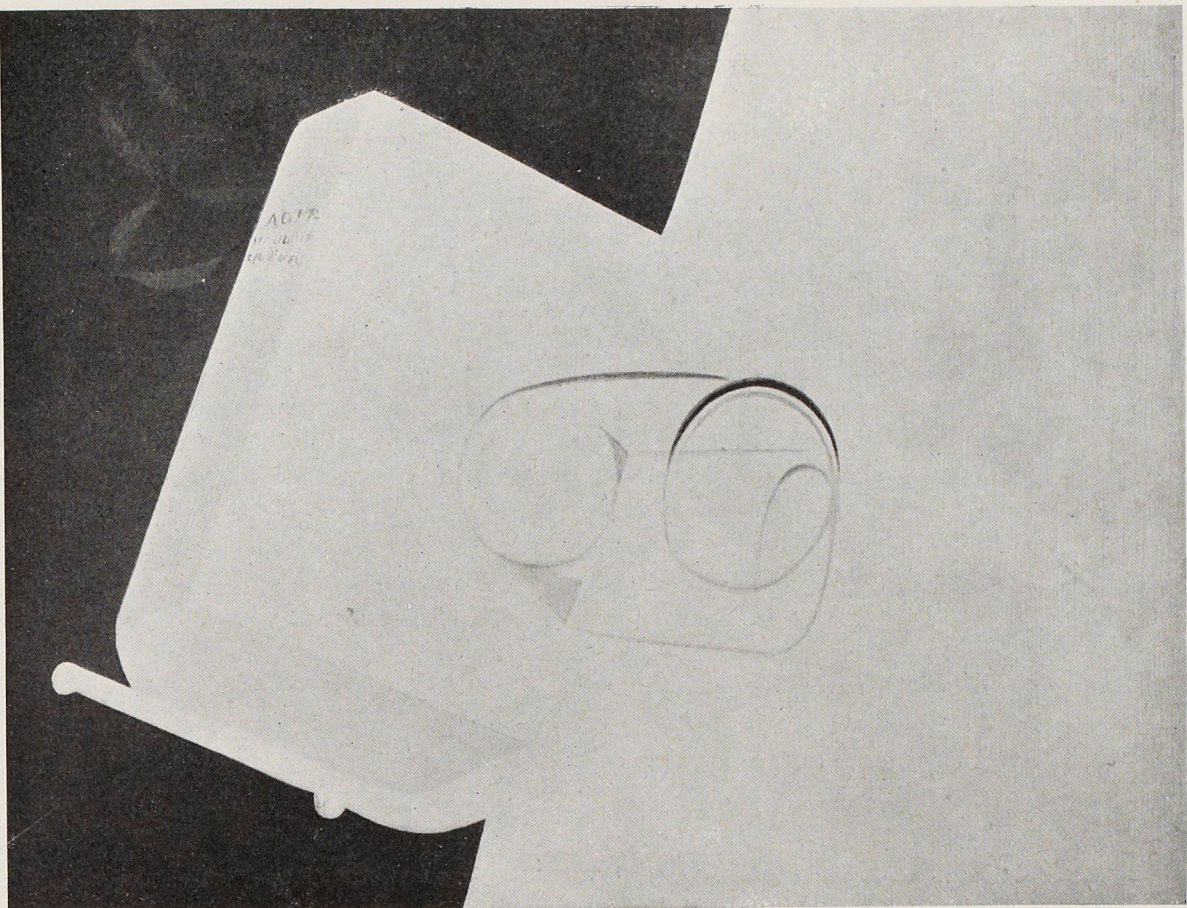
cirage des avenues fines
le café d'aube d'où sortira le proverbe d'été
donné au profit de tous les projets de voyage
enfilés le long des galeries de flûtes
le nombril de cire fond
ainsi sur le fourgon de queue toutes les petites marionnettes
où allons nous se demande le monsieur qui a eu des déceptions
voilà maintenant le rire qui dégouline
ce sont des tranches de seins de verre
c'est un amour-mètre
c'est la menace perfectionnée d'un battant de cloche parapluie
et le passeport pour l'étage supérieur de l'armoire s'ouvre
il y a un glacier libre et les oiseaux
nous remarquons là le microphone
grossissant les pas et les paroles qui n'osent plus sonner
restent pour ainsi dire dans leurs coquilles
mais on les voit car ce sont des yeux
voilà où mène une heure d'oubli
voilà où mène une heure d'oubli
le bracelet de rubis vous pousse sur la joue
en bonbons acidulés de flamme
le feuillage des veines se répand avec la lenteur de la soif
c'est un vrai désastre
que les palpitations des murs des immeubles explique et accompagne
une auto
la jeune fille reste étendue sur le pavé
un mouchoir humide
un accident comme un autre direz-vous
voilà où mène une heure d'oubli
personne ne demande votre participation
aux spéculations excitées autour d'un mouchoir d'oubli écrasé
la nécessité sociale ne la justifie pas
voilà cependant où mène une heure d'oubli
à l'unanimité des abstentions quand il s'agit d'un tamponnement prévu
entre les os et les nombreux blessés en liberté
locomotive douleur qui marche vite en tous les sens
les sismographes auscultent la terre
opérations de bourse
la panique les cravates se nouent et se dénouent en chiffres
mais jamais la mécanique
n'enregistrera la congestion d'une heure tordue par les nerfs
cette écriture fine et mouvante du corps
indique les fleuves sur sa carte géographique
voilà où mène une heure d'oubli
comment voulez-vous comprendre ce que personne n'a encore compris
on se gratte les organes l'un après l'autre
une belle danse pour la solitude quand la langue est collée au palais
un timbre poste de musée glacial sur l'horreur des vitres vides et fixes
chacun de nous a un réservoir d'événements
qui s'accompliront dans l'ordre des commodités de sortie
ils sortiront comme les perroquets et leurs phrases
sans se soucier de la justesse de leurs intéressantes observations
voilà où mène une heure d'oubli
dans les tunnels d'avoine noire de fumée

TRISTAN TZARA.

Pejzaże i przypadki

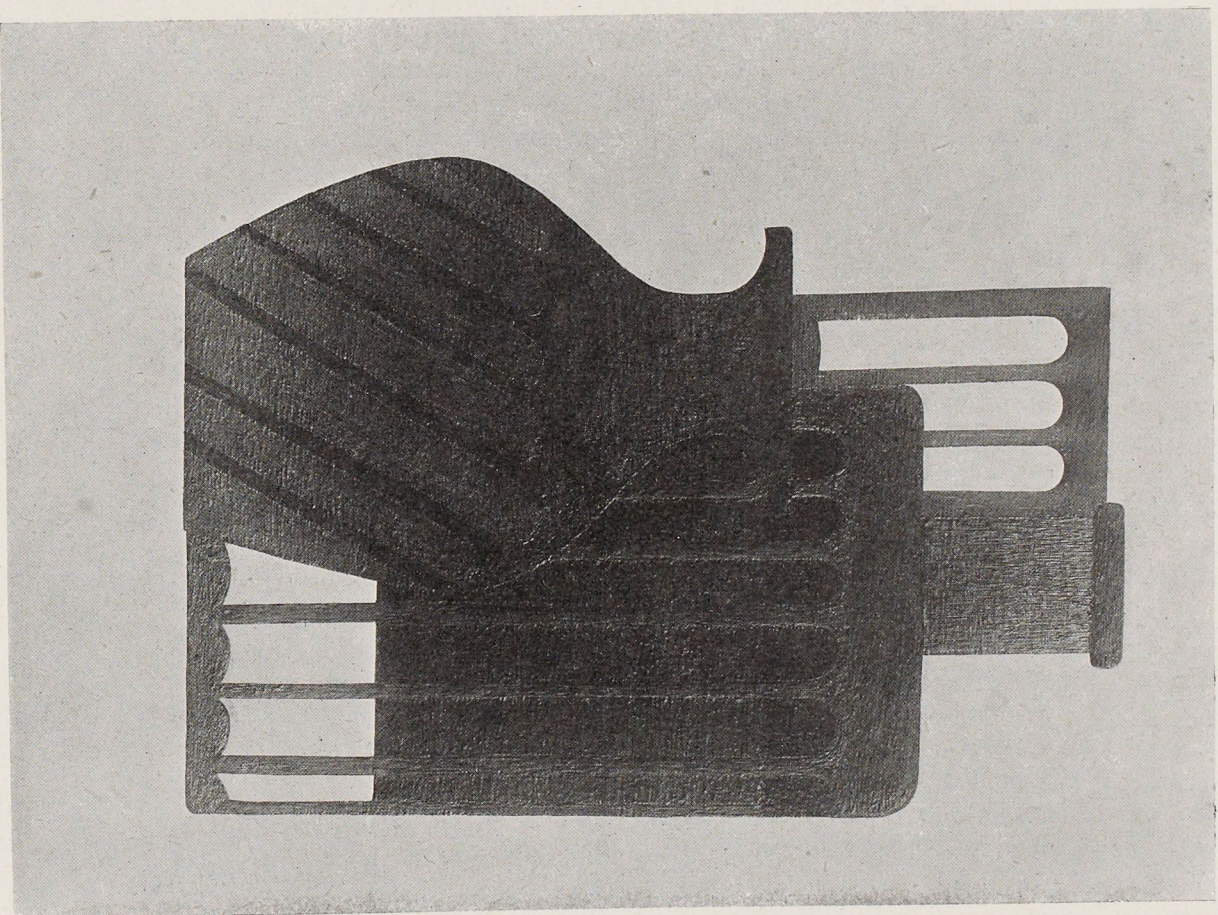
Połysek wytwornych aleji
kawiarnia świtu skąd wyjdzie przysłowie lata
dla wszystkich projektów podróży
nawleczonych wzdłuż krużganków fujarek
topi się pępek z wosku
podobnie marjonetki na ostatnim furgonie
dokąd idziemy zadaje sobie pytanie pan który przeszedł zawody życiowe
oto teraz śmiech który kapie
to płaty szklanych piersi
to miłość - metr
w dzwonie parasola serce wydoskonalone grozi
i otwiera się paszport do górnego piętra szafy
jest tu bezludny lodowiec i ptaki
sposstrzegamy tam mikrofon
pogrubiający kroki i słowa, które już brzmieć się nie wazą
zwijają się że tak powiem w swoich muszlach
jednak widać je bo to są oczy
oto do czego doprowadza chwila zapomnienia
wyrasta wam na policzku rubinowa bransoletka
kwaśnemi cukierkami płomienia
listowie żył rozlatuje się z powolnością pragnienia
to istna klęska
że drgania ścian domowych wyjaśnia i rozprowadza
samochód
dziewczyna leży wyciągnięta na bruku
wilgotna chusteczka
wypadek jak wiele innych powiecie
oto do czego doprowadza godzina zapomnienia
nikt nie domaga się waszego udziału w roztrząsaniach
nad przejechaną chusteczką zapomnienia
jednomyślniej uchwały nieoddanych głosów gdy chodzi o przewidziane zderze-
nia
pomiędzy kośćmi i wielu rannymi na wolności
lokomotywa ból jadąca szybko we wszystkich kierunkach
sejsmografy przykładają ucho do ziemi
operacje giełdowe
panika krawaty zawiązują się i rozwiązują się w cyfry
ale nigdy mechanizm
nie zarejestruje napływu krwi w godzinie skręconej przez nerwy
to drobne i ruchliwe pismo ciała
wskazuje rzeki na swej geograficznej karcie
oto do czego doprowadza godzina zapomnienia
dlaczego chcecie zrozumieć to czego nikt jeszcze nie zrozumiał
drapiemy się w jeden organ za drugim
piękny taniec dla samotności gdy język przysycha do podniebienia
znaczek pocztowy lodowatego muzeum na zgrozie pustych nieruchomych szyb
każdy z nas ma rezerwuuar wydarzeń
które się spełnią w najdogodniejszej kolejności
wyjdą jak papugi i ich zdania
bez troski o trafność swych pouczających uwag
oto do czego doprowadza godzina zapomnienia
w tunelach z owsa czarnego od dymu

TRISTAN TZARA.



Collection Leonce Rosenberg.

A. Ozenfani (1928)



Collection Leonce Rosenberg.

A. Ozenfani

La jambe

Cet hymne de soie au-dessus de la cruauté du sucre
Ce ruban large qui s'épanouit parmi les feuilles molles d'un soulier
gratifiant d'un pourboire de lumière les rides tumultueuses du pavé,
fond la rue pendant une prière, quand il scintille au milieu d'elle de la
lumière,

met le midi blanc sous les pieds du soir
et, s'il n'est pas le soleil, parce que
le soleil ne fait qu'éclairer et ne sait pas être une fleur,
en réunissant les prières par une craie chaude et parfumée,
disparaît sous une tente repliée de crêpe de chine.
et le vent se plonge dans cette robe, comme la bouche dans une coupe
disparaît-il et vit-il encore ? les poussières luisantes des voûtes
le bénissent-elles ? ment-il ? injurie-t-il les images, les miennes et
les vôtres ?

coule-t-il sur les cuisses ? transfère-t-il les argents épanouis
sur les vases sculptés en la forme du jour d'Italie, sur les hanches ?
caresse-t-il avec un éventail de lumière un couple de pigeons qui des-
serrent

le nuage de la chemise ? et quel est-il leur port ? cette jambe

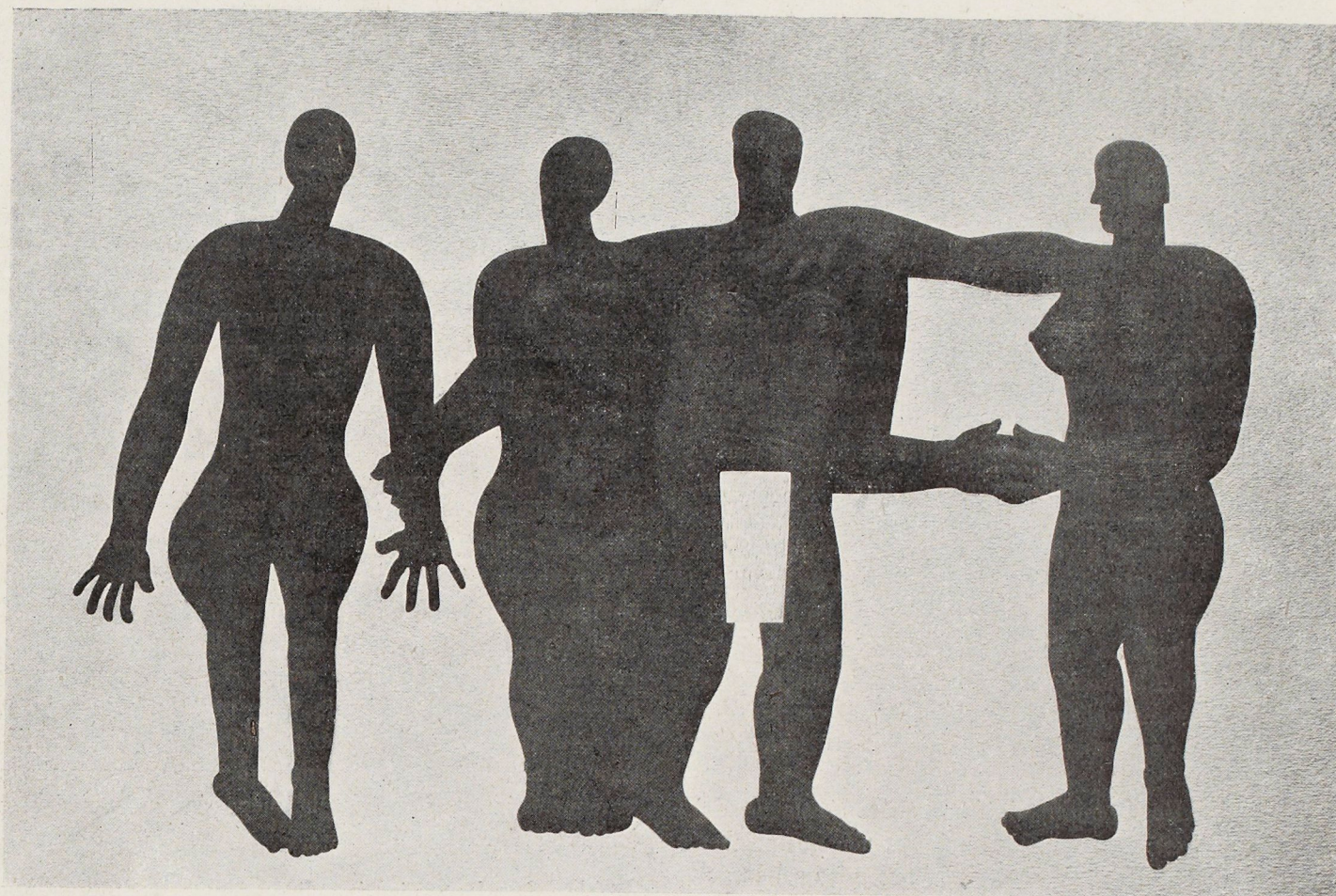
La chute

La faim, la faim des membranes ouvertes comme la bouche,
la faim des membranes ouvertes comme la bouche d'un calice
comme la bouche d'un calice de cris et comme la note,
de son cœur une étoile noire est disparue,
elle m'a été, un signal métallique, d'une hallebarde
d'une hallebarde sur laquelle je fleurissais très chaud,
la faim des membranes ouvertes comme une note dans un calice
m'a précipité de mon tronc sur : sur un cheveu de l'écume.

Dimanche

Sur chaque feuille de ce dimanche étroit
il pèse un sédiment d'argent,
oraison des passants qui se mesurent de sourires
puisque le nombre deux
est aujourd'hui le plus petit parmi les gens.
Les seins des femmes donnent des coups de cornes au jour qui,
par les yeux des hommes luisants comme d'empesés fauxcols
découpent en parfums des bandes qui s'échappent
au-dessous des demi-parolettes mises sur le nu
au-dessous des robes.
Quelqu'un loua un point tout court pour arriver sur lui au cœur.
Moi, je recherche dans l'argent de la rue
la phrase qui pourrait me survivre,
et je la trouve sur l'aile d'une mouche qui passe.

T. PEIPER.



A. Ozenfant (1928).

Wiatr nocny

Na morskiem morzu gubią się zagubieni
 Umarli umierają strzelając do strzelców
 Tańczą rondo w rondzie
 Boscy bogowie! ludzcy ludzie!
 Drę wymóżdżony mózdek mych palczastych palców
 Co za przeraźliwe przerażenie
 Lecz krótko trzymane utrzymanki mają włosiste włosy
 Nieba niebieskie
 Ziemia ziemską
 Lecz gdzież jest ziemia niebieska?

Słowo w Mokasynach

Ty tak uczenie popełniasz na mnie samobójstwo
 A przecież ci umrę któregoś dnia
 Ja poznamy tę kobietę idealną
 I wolno będę sypać śniegiem na jej usta i padać deszczem bez wątpienia nawet
 jeśli zrobię późno, nawet jeśli będę piękna pogoda
 Wy kochacie tak mało nasze oczy
 I zawalę się ta ła bez rozumu i rzecz jasna i bez smutku...
 Bez!

ROBERT DESNOS.

OZENFANT

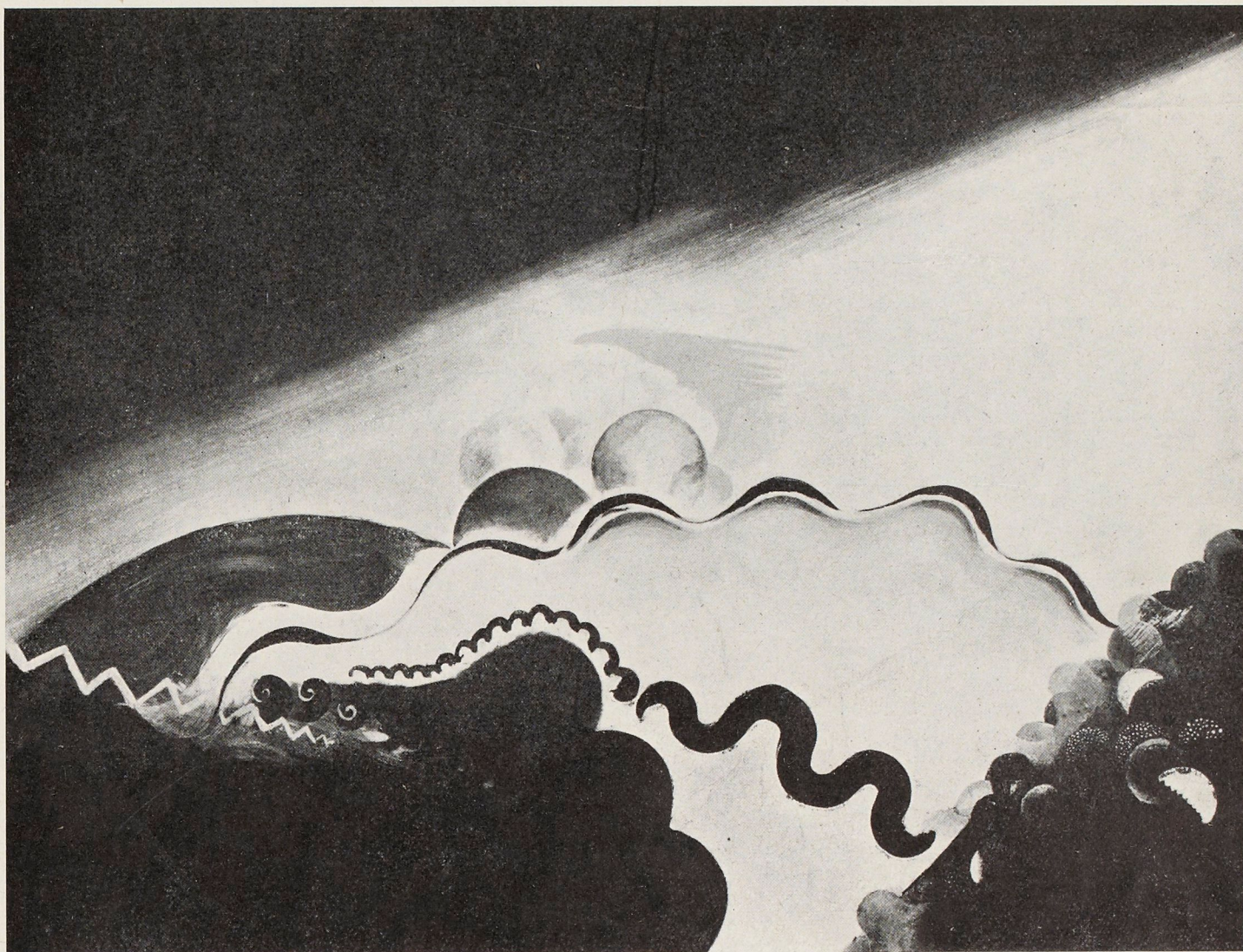
Le nom d'*Amedée Ozenfant* est inséparable de l'histoire de cette révolution qui, sous différents noms, a bouleversé la vision de l'homme moderne et a rendu à celui-ci le goût des horizons clairs, des routes déblayées et des constructions solides. *Ozenfant* a eu la chance d'apparaître après ces premiers tâtonnements, après ces premières grandes scènes instinctives où toute révolution prend à peine conscience de soi. Il est venu dans le moment le plus net où l'Histoire demande la parole, s'efforce de juger le passé immédiat et le relie, selon une douce et impérieuse sollicitation, à un avenir plus volontaire, sinon moins violent. C'est ainsi qu'après les renversements du Fauvisme et du Cubisme, l'esprit théoricien, l'esprit d'analyse et de synthèse de cet excellent esthéticien a pu s'exercer. Et il l'a fait avec un mélange d'autorité, de lucidité et d'ironie qui saisit et impose le respect, retrouvant l'une des traditions les plus vivantes du génie français, cette obligation de *comprendre* qui a toujours été pour celui-ci la plus urgente de toutes.

Mais *Amedée Ozenfant* n'est pas qu'un législateur du Parnasse : il est aussi un artiste qui a su-non pas prêcher l'exemple, ce qui réduirait son rôle à je ne sais quel caractère pionnesque que son humour lui interdit — mais soutenir en lui-même cette unité de l'œuvre et des principes qu'il sait être le but de toute carrière un peu noble. C'est un danger que d'être un peintre qui pense. Il en est un plus grand : c'est d'être un peintre qui ne pense pas. Qu'*Ozenfant* ait longuement et sévèrement réfléchi sur son art, qu'il ait tenté de réduire les principes de celui-ci à quelque système simple et clair : il n'y a dans tout cela rien qui permette de supposer qu'il y ait perdu des qualités de fraîcheur, de gentillesse et de spontanéité. Au reste, la fin que se proposent ses analyses n'est-elle pas de retrouver, sous le langage des formes, l'homme, l'homme éternel et tout ce qu'il y a de constant dans le cœur de celui-ci ? Une recherche qui en aboutit là ne risque guère de nous dessécher. Aussi peut-on, sans crainte, s'abandonner aux méditations qu'après plusieurs années de travail coordonnateur, ce peintre singulièrement cultivé et ce divertissant dialecticien a réunies en un volume sous le titre à la fois immense et modeste *d'ART*.

Celui-ci représente une des tendances les plus profondes de l'esprit, ce besoin français de comprendre dont nous parlions plus haut, et qui est un besoin d'arrêt, de fixation, de résistance au flux aveugle des événements, une singulière, une fière opposition à l'inconscience de ces mouvements où une époque croit voir se dessiner son visage, bref quelque chose que l'on pourrait appeler *la Morale*. Il faut qu'il y ait ainsi, de temps à autre, un homme qui distingue

Nazwisko Amedeusza Ozenfanta jest nierozdzielnie związane z dziejami rewolucji, która pod rozmaitemi nazwami wprowadziła zaburzenia w sposób widzenia nowoczesnego człowieka dając mu zamiłowanie do jasnych horyzontów, wolnych dróg i trwałych konstrukcji. Ozenfant miał to szczęście, że pojawił się po owych pierwszych, niepewnych krokach i po pierwszych wielkich odruchowych działaniach, kiedy wszelka rewolucja zaledwie nabiera świadomości siebie. Przybył w najdobitniej zarysowanej chwili, w której historia domaga się słowa, usiłuje wydać sąd o bezpośredniej przeszłości i pod wpływem łagodnej ale rozkazującej podniety, wiąże ją z bardziej stanowczą a przecież niemniej gwałtowną przyszłością. W ten sposób po obaleniu «fauvizmu» i kubizmu, umysł krytyczny i zmysł analizy i syntezy tego świetnego estetyka znalazły szerokie pole działania. Dokonał on swego dzieła autorytatywnie a przecież z bystrością i ironją, które przenikają i zmuszają do szacunku nawiązując przez to do jednej z najżywotniejszych tradycji ducha francuskiego, do owego nakazu «zrozumienia», który był dla niego zawsze największą koniecznością.

Ale Ozenfant nie jest jedynie prawodawcą Parnasu: jest on również artystą, który potrafił nie — świecić przykładem, co by nadało jego roli tylko jakiś charakter pionierski, niemożliwy przy jego usposobieniu — lecz podtrzymać w sobie samym tę jedność twórczości i zasad, która jest celem wszelkiego szlachetniejszego zawodu. Niebezpiecznie jest być malarzem, który myśli. Ale jeszcze niebezpieczniej jest być malarzem bezmyślnym. To, że Ozenfant długo i surowo przemyślał swą sztukę, że usiłował sprowadzić jej zasady do pewnego prostego i jasnego systemu — to wszystko nie uprawnia do przypuszczenia że zatracił on przez to świeżość, wdzięk i samorzutność. A zresztą czyż celem który sobie postawił w swej analizie nie jest uchwycenie pod mową form — człowieka, człowieka wiecznego z tem wszystkim, co trwałem jest w jego sercu. Poszukiwanie, które do tego celu dochodzi nie grozi oschłością. Możemy się więc oddać bez obawy pod władzę rozmyślań, które ten nadzwyczaj kulturalny malarz i pociągający dialektyk, po wieloletniej pracy koordynującej zebrał w jednym tomie pod niezmiernym a skromnym tytułem: *Sztuka (Art)*. Reprezentuje on jedną z najgłębszych tendencji ducha francuskiego, ową wyżej wspomnianą potrzebę zrozumienia, która jest zarazem potrzebą zatrzymania się, utrwalenia i oporu przeciw ślepeму nawałowi wydarzeń, pewnem dumnem przeciwstawieniem się owej nieświadomości odruchów, w której epoka zdaje się widzieć swe własne zarysowujące się oblicze — słowem, czemś co można by nazwać *moralnością*. Nieodzownem jest, aby czasem znalazł się człowiek, który



A. Ozenfant (1917.

les chaos où elles se confondent, un homme qui les sépare,
les nomme, les mesure.

Au delà des idées qu'exprime cet ouvrage et du système
qu'il nous offre il est juste de sentir le contact de l'homme
qui s'y révèle. Nous aussi, c'est l'homme que nous voulons
chercher.

JEAN CASSOU.

umie wyodrębnić rzeczy z zacierającego granice i chaosu,
człowiek, któryby oddzielił jedne od drugich, nadał im
miano i zmierzył je. Poza myślami wyrażonemi w tem
dziele i poza skonstruowanym tu systemem, czujemy
kontakt z człowiekiem, który się w niem objawia. My także
szukamy człowieka.

JEAN CASSOU.

MEDIUM

Les sons doux comme les parfums rouillés des fleurs
les mélodies des roses sèches qui évoquent les souvenirs des cruches cassées
les fantômes nocturnes et les esprits des tombeaux perfides passent
ils vont impuissants comme il faut aux ombres des harpes
les hommes éminents conduisent les femmes (oxygène de l'amour) beaux
maroquins

ils disparaissent -- tu entends très peu de cordes et de bruits
et les veines les courants de l'électricité
les vibrations se taisent et les sons rythmiques
j'ai vu ça, moi, le médium magnétique
le 11 novembre 1914

T. CZYŻEWSKI.

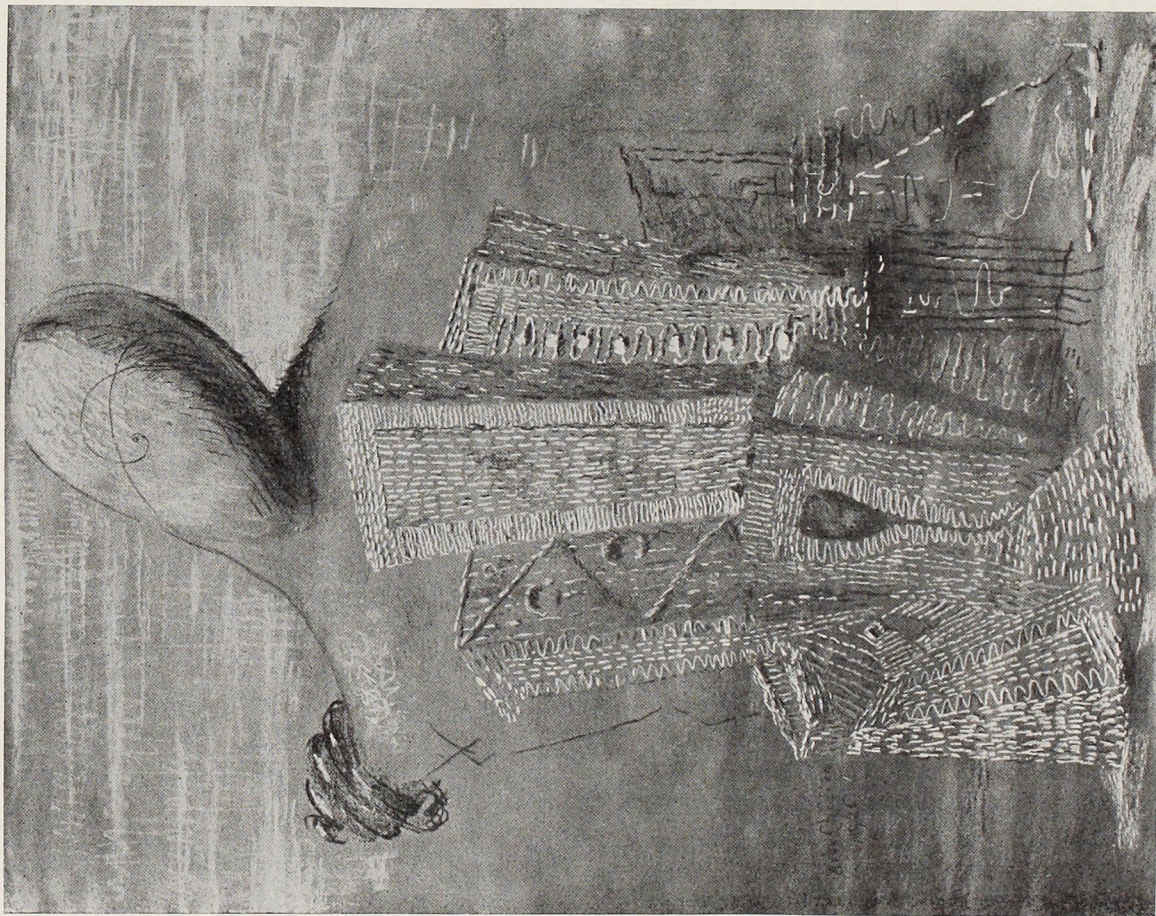
L'Haleine la plus chaude

Sur ton visage je lis l'expédition au pôle
dans ton profil la révolution en Chine
l'île que fit sauter l'acétylène fervente
les transformations des éléments à Londres
Il y a aussi l'Atlantide découverte par un sous-marin
C'était pendant la guerre que j'ai respirée trop tôt
Et maintenant à ton visage elle est plus favorable qu'un sourire
Je pense que tout est là et pourtant je sais que je me trompe
Tout est là excepté les larmes qui me sont les plus chères
excepté ces larmes les plus chères dont notre siècle naît
Est-ce que je pourrai celer mes larmes comme les péchés
et lire dans ton visage en étouffant l'admiration ?
Est-ce que je pourrai parler quand personne n'ose plus ?
Exposer
cette charade compliquée couverte du satin de ta robe
quand de plus en plus raffinée tu passe en fraude
l'amour sous la fourrure d'intérêt
pour atteindre la liberté triste
Chaque goutte d'eau enferme une goutte de vin :
A Londres on a transformé les éléments
S. O. S.
C'est l'appel de l'île qui s'enfonce
La première guerre chimique aura lieu en Chine
Ton front est froid comme le pôle
mais dans ton souffle étincelle la grâce cachée.

L' A o r t e

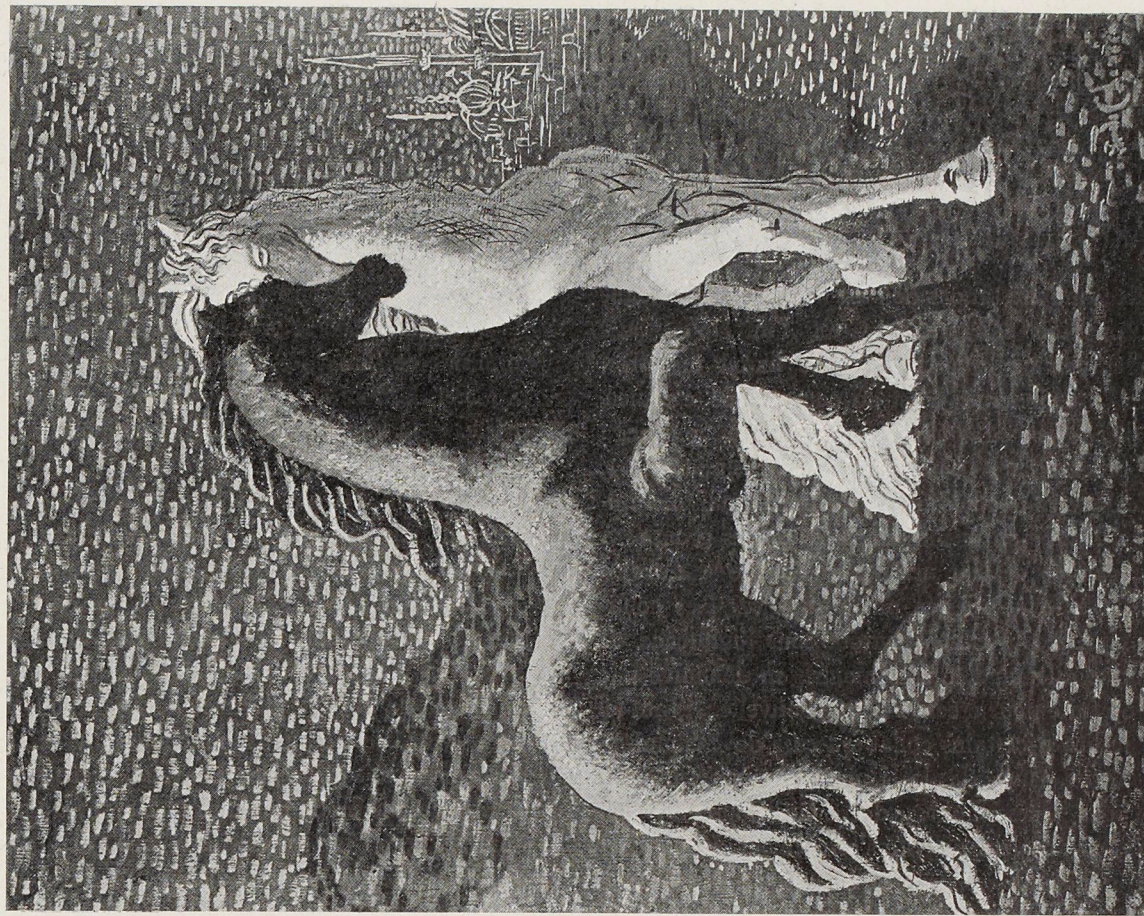
Les boutiques sont peintes de couleur verte
Ça ne coûte que peu Le vert de la ville est en moi
Si tu ouvres un jour en cachette l'almanach des rues
tu y trouveras les oasis des étalages, les visages de mes amis
et qui est le plus important mon chapeau hissé sur le sommet de la tête
comme un biplan de toile il vainc les tourbillons de neige et les nuages
quand je traverse cette rue et c'est par plusieurs fois
en ne sachant par cœur aucune fenêtre, aucun balcon, enseigne ni avis
Au fond des vitrines les paysages géométriques se dressent
Habitant d'une petite rue isolée je tends vers le cœur de la ville
Ma canne sonne les quarts d'heure sur le trottoir
la grosse canne lourde comme l'adolescent qui grandit
C'est presque comme dans le dactylotype, quand
au bout du cylindre l'écriture s'évapore en sonnerie
Cela pourrait être un miracle pour notre enfance, quand nous avons collec-
tionné les timbres postes
aujourd'hui la touche blesse tes doigts
et cette voix c'est la voix de ta main
Aujourd'hui
lorsque les feuilles des jours
les feuilles de mon livre
sont encloses par la couverture de la nuit
l'ombre de ma canne rompue sur le mur
(voici déjà longtemps que je n'ai pas écrit de poèmes)
ressemble à la pioche d'un mineur

ADAM WAŻYK.



Collection Leonce Rosenberg.

G. Chirico (1926)



Collection Leonce Rosenberg.

G. Chirico (1927)

La poésie polonaise d'aujourd'hui

(Documentaire)

Les premières manifestations de l'art nouveau en Pologne eurent lieu pendant la guerre. C'est l'an 1916 qu'il faut considérer comme la première date fixant un effort poétique vers l'art moderne. C'est au cours de cette année, que Jerzy Jankowski a publié son livre de poèmes : « Tram wpoprzek ulicy » (Une poutre à travers une rue), qui était orienté vers les tendances exprimées par le futurisme italien. Presque en même temps les poètes groupés à Poznan, ont commencé leur activité autour de « Zdroj » (La source), une revue dirigée par Hulewicz. Les collaborateurs de « Zdroj » étaient surtout sous l'influence de l'expressionnisme allemand, qui se montra en définitive une « source » trop tarie pour créer la poésie nouvelle. Il faut ici rendre cette justice à certains collaborateurs de « Skamander », (une revue issue de la jeunesse universitaire de Varsovie et des sécessionnistes de « La Source ») qui au commencement de leur activité s'efforçaient de chercher des sentiers nouveaux et propres à eux. Je pense ici à « Słopiewnie » de Tuwim et à la prose de Rytard.

C'est Cracovie, la ville ancienne et conservatrice, qui prit l'initiative de la création d'une poésie franchement nouvelle. C'est ici, que les artistes, qui se disaient formistes et futuristes, commencèrent à se grouper et à agir. Varsovie et Wilno répondirent bientôt au signal donné par Cracovie. On publie des livres de poèmes, et de revues éphémères, on agit par des conférences et la récitation de poésies. Il faut citer ici la revue « Formisci » (« Les Formistes ») fondée en 1917 à Cracovie par T. Czyzewski. Les plus connues de cette phase du mouvement vers l'art moderne furent deux feuilles (manifestes) du futurisme polonais, qui parurent en 1920 et 1921 à Cracovie et à Varsovie sous des titres étranges pour le public.

Elles ont propagé d'une manière extrêmement radicale les idées empruntées au futurisme italien et russe, auxquelles on ajouta quelques-unes propres aux artistes polonais. Ces jeunes littérateurs voulaient aussi réformer le domaine de l'orthographe polonaise en remplaçant l'orthographe traditionnelle par celle basée sur la prononciation. Cette orthographe malheureuse a créé entre ses propagateurs et le public un abîme, qui même aujourd'hui n'a pu être comblé. Il faut signaler le fait assez intéressant que la différence entre les formistes et les futuristes était assez illusoire. En réalité on pourrait dire que ceux qui s'occupaient de la peinture en même temps se disaient formistes, pendant que les autres se rapprochaient plutôt du futurisme. Il faut ici citer les noms suivants : Br. Jasienski, A. Stern, A. Wat, St. Mlodozieniec, T.

Czyzewski, et comme peintres et théoriciens : L. Chwistek, Z. Winkler, et St. I. Witkiewicz. A côté du futurisme et du formisme ce furent les démonstrations dadaïstes à Varsovie (A. Stern et A. Wat : « GGA ») et à Cracovie (les négativistes : J. E. Dutkiewicz, J. Brzekowski, J. Przybos et J. A. Szczepanski).

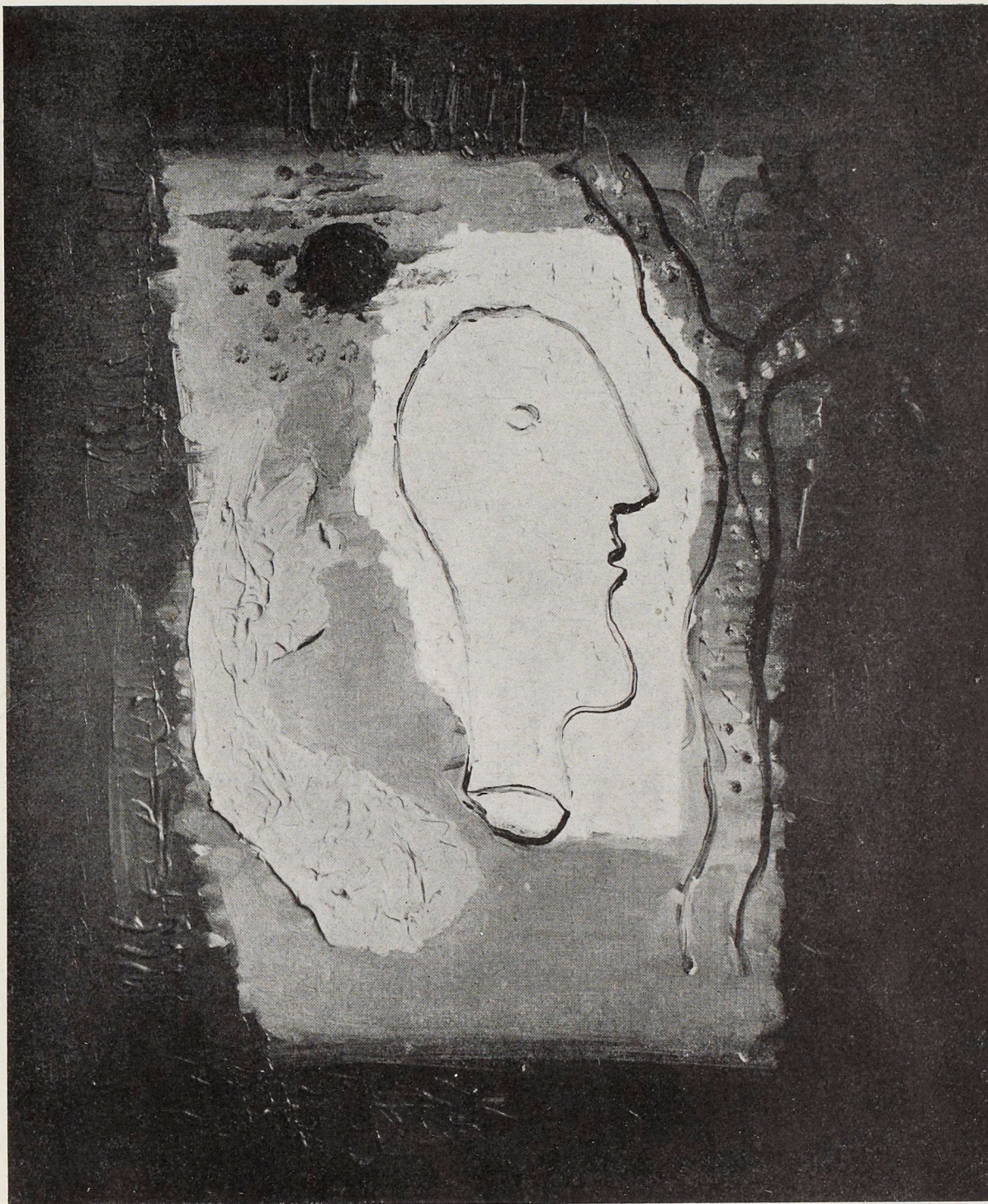
C'est la « Zwrotnica » fondée en 1922 à Cracovie, qui a réuni tous les artistes modernes. Dans l'activité de la « Zwrotnica » il faut distinguer 2 époques :

La première (1922-1923 — fut remarquable surtout par la coordination de l'action des futuristes et des formistes et par les articles théoriques de Tadeusz Peiper, directeur de la « Zwrotnica ». Dans un article éminent « La ville, la foule, la machine » il éclaira le rapport des artistes avec l'essence nouvelle, créée par la vie et par la civilisation moderne dans « La métaphore de maintenant », il a fait remarquer une des plus essentielles conquêtes de la poésie nouvelle : le rafraîchissement de la métaphore. Le dernier numéro de la première série de la revue était destiné à préciser sa position envers le futurisme russe et italien.

Les collaborateurs les plus connus de cette période furent Bruno Jasienski, Anatol Stern, Tytus Czyzewski, Stanislaw Mlodozieniec et Julian Przybos.

Après une interruption de deux ans, pendant laquelle on ne continua l'activité que par les livres, la deuxième série de la « Zwrotnica » parut. Sa base théorique fut le livre de Thadée Peiper : « La bouche nouvelle » et les articles de Peiper et de Przybos. Le livre de Peiper ne prescrit pas canons et règles à la poésie, mais il corrige certains préjugés et faussetés très répandus. Peiper oppose la phrase aux « mots en liberté » de Marinetti en précisant la poésie comme « l'art de former de belles phrases ». La différence entre la poésie et la prose est d'après Peiper, que « la prose nomme (directement), pendant que la poésie ne fait que pseudonymiser », c'est-à-dire nommer les choses par leurs symboles plus éloignés. C'est la pudeur des sentiments, dont Peiper fait la propagande aussi en combattant l'exhibitionnisme poétique.

Les poètes de la « Zwrotnica » travaillent en acceptant certains règles de constructionnisme poétique. Chacun à part et tous ensemble ils essayent de trouver les lois nouvelles des associations des images et les rapports inexploités entre les mots en condamnant pourtant l'associationnisme pur. Przybos a poussé ses recherches jusqu'à la création d'un langage spécial et propre à lui, Peiper a écrit quelques poèmes en les conformant au « système de



S. Grabowski (1928)

l'épanouissement », dont le principe formait l'idée, en commençant par les mots, d'arriver par ajoutage des appositions jusqu'à la phrase complète. En général, la poésie de la « Zwrotnica » essaye d'exploiter toutes les possibilités qui sont dans les mots en s'efforçant de les lier par des images plutôt que pour leur propre musicalité. Les principaux collaborateurs de la deuxième série de la « Zwrotnica » sont : Tadeusz Peiper, Jan Brzekowski, Jalu Kurek, Adam Wazyk et Julian Przybos.

Le mouvement littéraire de l'art moderne n'a jamais été si fort à Varsovie qu'à Cracovie. Il faut citer à la capitale, une revue éphémère : « l'Almanach de l'art nouveau » qui parut sous la direction de S. K. Gacki et une revue semi-moderne à Lublin qui publia des articles fort intéressants de C. Bobrowski.

Depuis l'arrêt de la deuxième série de la « Zwrotnica » la poésie nouvelle ne manifeste son activité que par les livres.

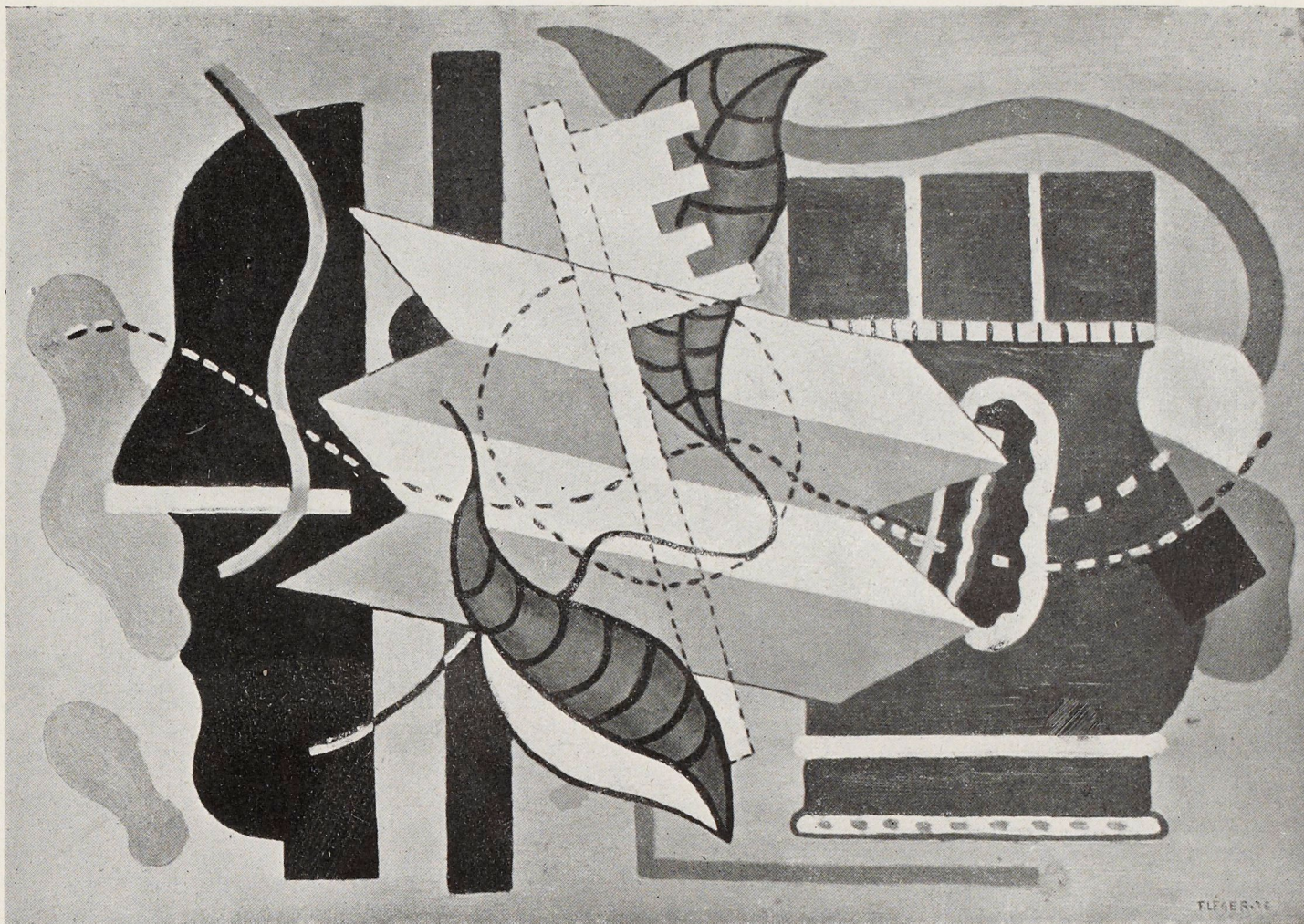
JAN BERETA.

Photo Choumoff.



Collection Mme Zak.

S. Grabowski (1928)



F. Léger (1928).

Idealna utrzymanka

Byłem tego ranka przy czyszczeniu zębów pięknego zwierzęcia, które cierpliwie oswajam. To kameleń. To uprzejme bydlę wypaliło jak zazwyczaj kilka papierosów, potem odszedłem.

Spotkałem JA na schodach. Jem -- mówi mi,
I podczas gdy ja-sam ja kryształ za ledwie niebo-ja na jej spojrzenie, które kwiatuje się ku mnie.

Wiec zamczy i, utrzymanka, ty jesion który ma piękna wazę, ja krześlę się jeśli drogi groby

Schody, schody które zawsze się bibliotekuje

I kura w dole większa przepaść niż słońce jest dzwon

Wracajmy na górę! Lecz napróżno wspomnienia się sardynczą

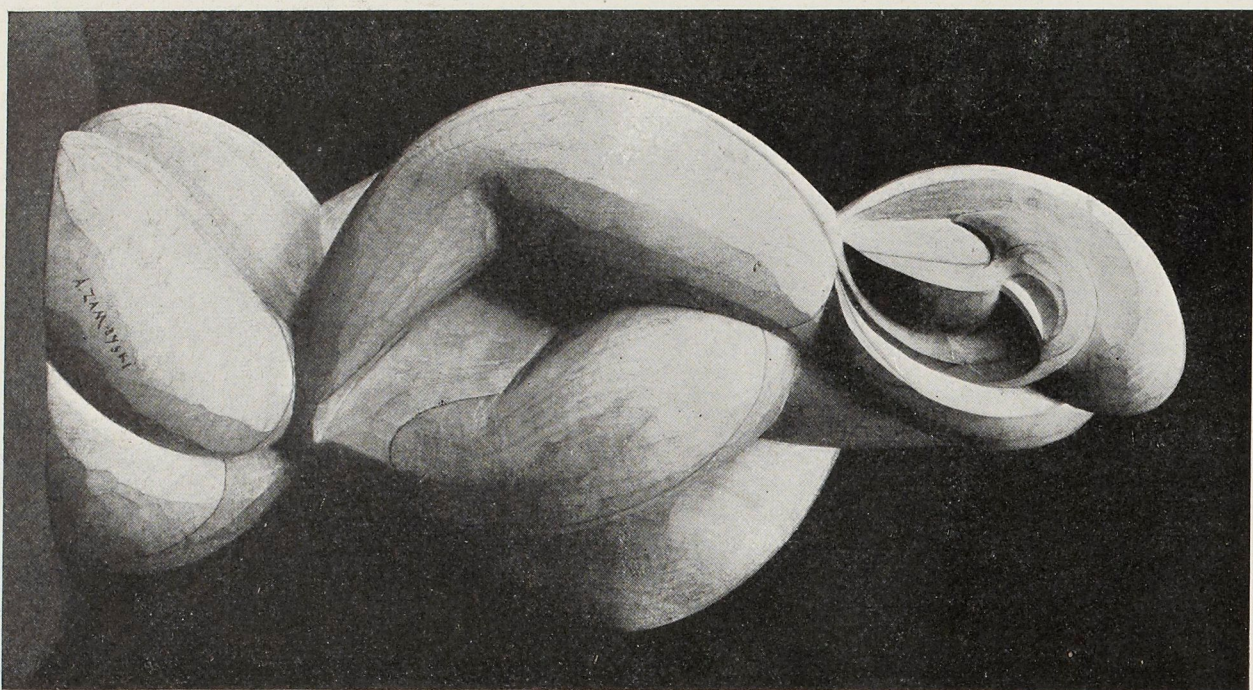
Ledwo guzik się skarbonkuje

Padajcie, padajcie! oto werdykt:

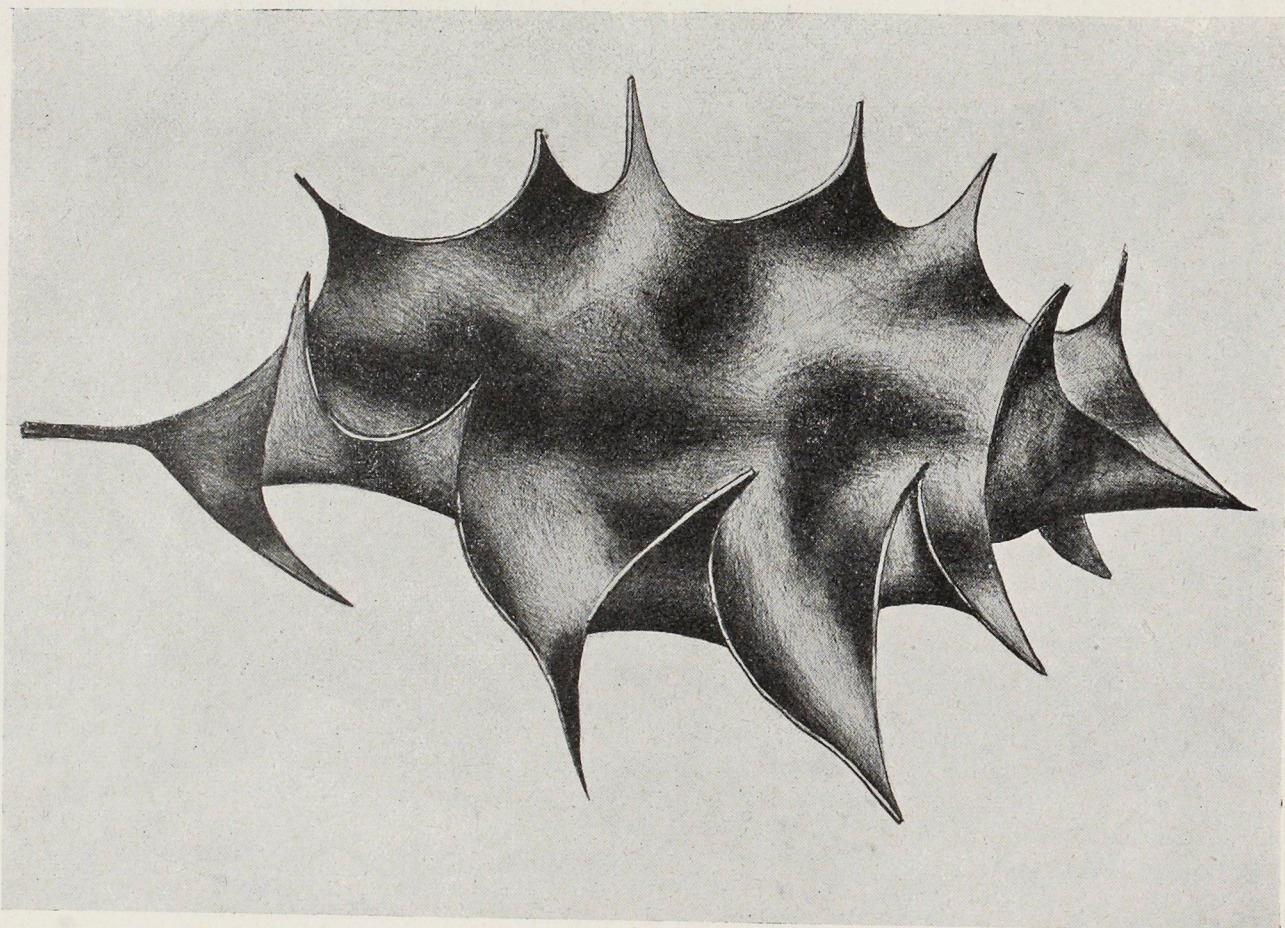
«Tancerka zostanie rozstrzelana o świcie w stroju tanecznym ze swemi klejnotami poświęconymi w ofierze ogniovi jej ciała. Krew klejnotów, żołnierze...»

Ech cóż! Już ja zwierciadło. Kochanka ty kwadracie czarny i jeśli chmury z przed chwili niezapominajki młynią się w zawsze obecnej wieczności.

ROBERT DESNOS.



A. Zamojski



F. Léger (1928).

V e n u s

Il faut parler des choses fleurissantes comme les couleurs
dont on sent le poil de cocotier par la robe
et de celles qui sont le produit discret
de la civilisation
A quoi bon célébrer le vol de Costes et Le Brix
les facéties du Bremen
le raid de l'Automobile Club
ou les toiles de Mondrian
quand
s'enfle
dans les mains la réalité qui étend
au dessus des yeux
une brume
une brume noire sans amour
vêtue en matin caoutchouteux de couleur de rose et de la chair
Vénus
aux doigts de rose
fleurissante entre les croix noires
et l'odeur du phénol
je te chante
la beauté des rapprochements
et
la nuit
qui dans les yeux se répand en plomb
la nuit épanouie au-dessus de Paris roux
comme une criante cravate de soie
je désire plus près de moi ta bouche
penchée et tendue
je ne peux
je ne peux pas penser en couleur rouge
le nu est pur et blanc
et transparent

Le sourire, qui n'a pas muri

L'ostracisme des rêves peints en rouge, en couleur de la grandeur
et la pensée méticuleuse et douce, comme une banane
mais les yeux ont la teinte du ciel, du ciel édifié par les huîtres
qu'orne le soleil, un grand œuf des transformations
on ne peut pas être trop gourmand -- ce plat de joie
témoigne peut-être de la santé physique, mais ce n'est pas cela, car
il faut le printemps simplifier dans la bouche par la hâte
et mai vert comme un sourire verser dans des verres en pourpre

L a r é a l i t é

C'était au moment où les alligators fatigués par l'amour s'endormaient dans
[l'ombre des fleurs voyageuses
(leur ange tutélaire les a préservés de la grandeur)
le vent plaçait sous la paupière les routes de noix et de raisins secs qui se
[dissolvaient en ciel d'aluminium
les gens portaient leurs cœurs à des petites chaînes, comme les montres
les gens...
les cœurs...
.....
les rêves poissonneux coulaient dans la bouche ouverte

JAN BRZEKOWSKI.



A. Zamoyshchik

W e n u s

Należy mówić o rzeczach kwitnących jak kolory
których kokosową włosatość można wyczuć poprzez suknię
i o tych które są wytwornym wytworem
cywilizacji
poco stawić lot Brixu i Costesa
kłamstwa Bremen
rejd Automobilklubu
czy płótna Mondrian
gdy
puchnie
w rękach rzeczywistość która rozwiesza
nad oczyma
mgłę
czarną mgłę bez miłości
odzianą w różano-cielisty poranek z gumy
Wenus
rózanopalcu
rozkwitająca wśród czarnych krzyżów
i woni fenolu
pryskająca z nadmiaru żądz
ciebie sławie
i
noc
noc w oczach rozlewającą się w ołów
noc kwitnącą nad ryżym Paryżem
jaskrawą krawatką z jedwabiu
pragnę twe usta bliżej
ku mnie nachylić i nagiąć
nie mogę
nie mogę myśleć w czerwonym kolorze
nagość jest biała i przezroczysta
i czysta

R e a l n o ś ć

było to wtedy gdy zmęczone miłością aligatory zasypiały w cieniu podróżują-
[cych kwiatów
(strzegł je przed wielkością ich anioł stróż)
wiatr przysuwał pod powiekę drogi z rodzynek i orzechów, które rozpuszcza-
[ły się w niebo z aluminium
ludzie nosili serca na łańcuszkach jak zegarki
ludzie....
serca.....
.....
rybne sny wpływały przez otwarte usta.

Niedojrzały uśmiech

ostracyzm snów pomalowanych na kolor czerwony, na kolor wielkości
i myśl zabiegliwa i słodka jak banan
ależ oczy są koloru nieba, nieba zbudowanego z ostryg
które przystraja słońce, wielkie kurze jajo przemian
nie można być zbyt łakomym -- ten półmisek radości
świadczy może o fizycznym zdrowiu -- ale to nie to -- bowiem
należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprosić
i maj zielony jak uśmiech nalać w kieliszki purpurowe

JAN BRZĘKOWSKI.

Filozofja aktualności

WŁOCHY 1926

12 maja 1926 r. pod postacią podróży na biegun w balonie sterowym, wrażliwość na piękno i poetycka bezinteresowność, których przedstawicielem był wtedy Rolf Amundsen, kierując się ku północy, definitywnie opuściły terytorjum włoskie. Jedyny pan terenu: wola fizyczna.

HOROSKOP:

Jeżeli macie mózdzek w brzuchu, to przypomnijcie sobie, że jesteście zrodzeni pod szczęśliwą gwiazdą. Będziecie mieli lekki apetyt i zaoszczędzicie piękny grosz na aperitifach. Przyszłość: będziecie marszałkiem albo hersztem bandy i dokonacie podbojów. Życie nie powinno dla was być złudzeniem optycznym, albowiem nawet w ciężkich chwilach będziecie się dobrze odżywiali. Przestroga: nie zapalajcie nigdy jedną zapałką trzech papierosów (zdarzyłoby się mogło wtedy, że ładnie zacząwszy nie pociągnęlibyście długo i że umarlibyście nagle na skrżep krwi). Wola fizyczna, którą lubicie, byłaby brakiem przewagi czerwonych ciałek krwi instynktu, który należy pielęgnować dla pięknego końcowego wybuchu. Oddajcie mocz do kieliszka i zobaczycie. Wyrażając to w sposób bardziej umiarkowany: płaz całe usta, który śmie czoło podnieść przed rodzajem ludzkim i którego się wielbi, bo jest brzydki.

Ale wy, których prześladowa to, co nieznanne, wy których myśl dręczy to co niemożliwe, przypomnijcie sobie, że Amundsen z bieguna wiadomość przynosi, że biegun jest piękny i że na pytania niema odpowiedzi.

Otóż skazujący i skazani zostali na śmierć skazani i nigdy żadna sprawiedliwość nie zdoła rozwikłać kwestji (bardzo zresztą względnej) winy stron lub niewinności silniejszych lub też słabszych. Idźcie więc ze skargą do Boga Ojca, wy których myśl uporczywie dręczy to co niemożliwe, a zobaczycie, — wy których z pośród tylu znanych środków o taki niesmak przyprawia ława przysięgłych «tego możliwie najlepszego ze światów.»

SARDAIGNE

Sardaigne
Sardaigne
sempiternelle Sardaigne
Sardaigne sempiternelle
jamais sardogne et toujours Sardaigne
daigne doyenne des sardines

SARDYNJA

Sardynja
Sardynja
senwieczna Sardynja
Sardynja senwieczna
nigdy sardonja i zawsze Sardynja
dziwna dziekanka sardynek

M. SEUPHOR.

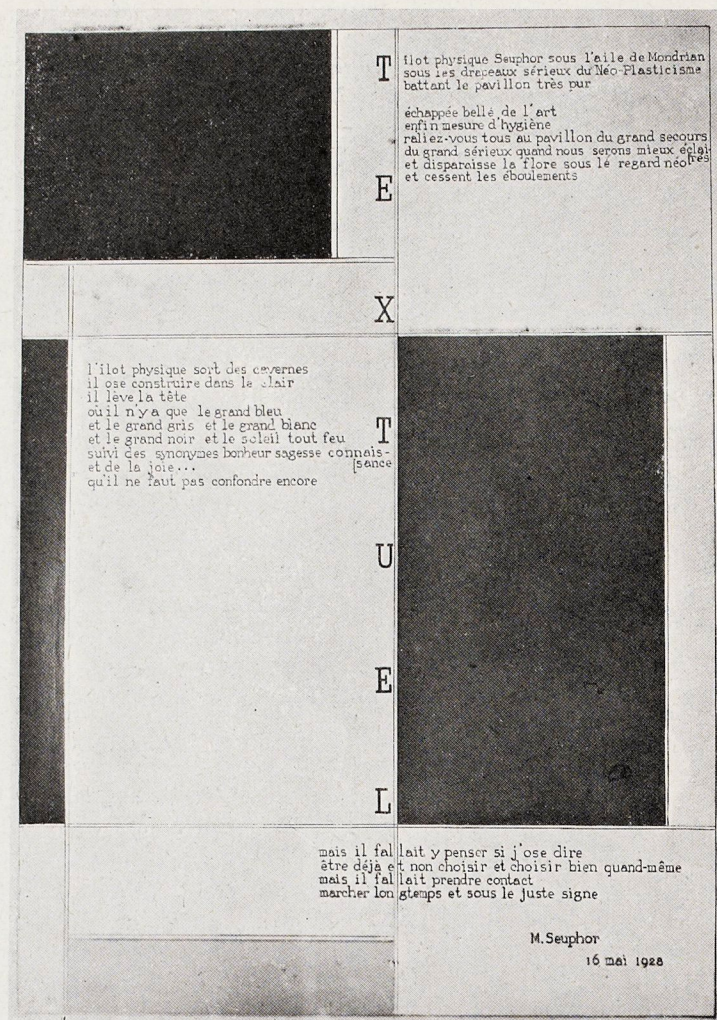


Tableau-poème.

P. Mondrian et M. Seuphor.

DOBRE RZECZY

albo

SKLEPIKARZ Z NAPRZECIWKA

mój sklepikarzu kocham cię
masz same dobre rzeczy

G w i a z d y

Wielki, w pokłonie nizin, odmurowany z kamienic,
wśród tłoku niemej ziemi zewsząd, na braku domu,
patrzę, w oczach dzierganych przez cienie
drzewa drgnęły: rosną widomie.

Wieszczę ręk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemię,
i noc, nabity karabin, podnoszę na sobie.

N a k o ł a c h

Jak swój dzień wynieść z obiegu?

Miasto kołami woła,

turkot zajeżdża do uszu robotników, którzy
zarobiony dzień niosą na plecach.

Stacje ruszyły z miejsca
wyprzedzając spóźnionych podróżnych,
trotuar staje z jezdnią do biegu.

Kable wiją, ramionami u wyłomu
dnia, którego zamało!

Z placów, porośniętych kołami, lecą
gościńce, które pośpiech przedłuża
o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów.

Ulice od rogu do rogu zalewają domy,
domów -- po dachy przybrało
nadmiar dzieło pod dach wyprowadza codnia.

Jak zatoczyć poemat na kołach?

W ó z

Okolica wymknie się w mowie,
jeśli dróg nie okoli moźół.

Dwie szyny położone na progach:
dwie wargi na zrównanych zdaniach,
oddechy: konie parowe.

Zamiast słów użyję wozu.

Wprzęgnąwszy rampy, na obciążonych nogach
idziecie przysiadając po kraniec.

W stawach kości dźwigacie nowe kamienne stacje
pod niebo, nie wyższe od waszych podniesionych oczu.

Nasyp narósł garbem, niesionym przez was, którzy
jesteście miejscem pośpiesznym.

Uziemieni w czeluściach pracy
tunelem zbliżacie odległości, stworzone z kroczeń!

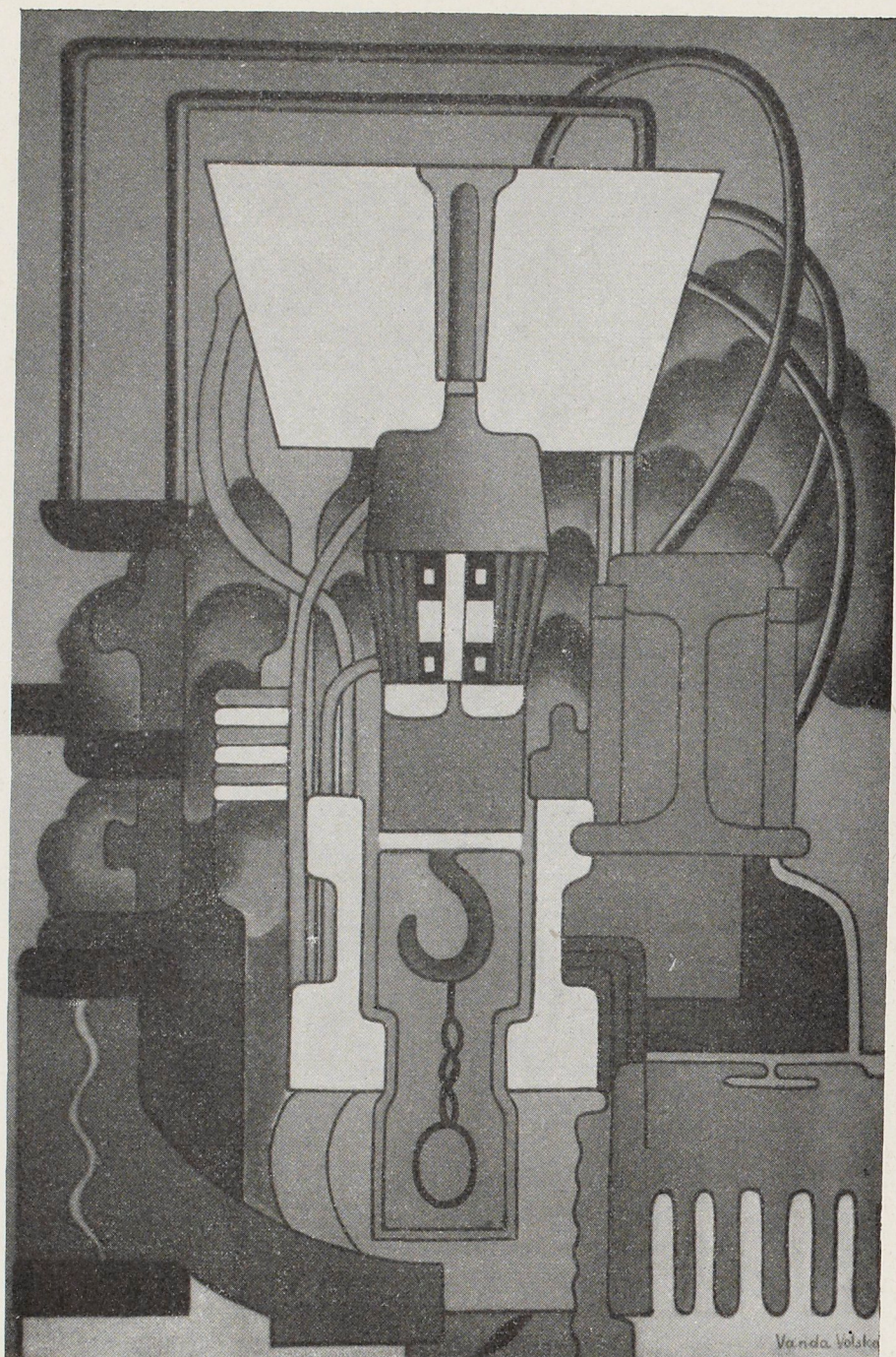
Zmęczeni horyzontem, budowniczo wie podróży,
kładąc się na spoczynek ze zmierzchem,

skracacie zdobytą przestrzeń do własnego wzrostu:
ciała bez cienia granic. I,

stanąwszy na swej woli, przez piersi sklepiony most
jedziecie okólną mową, gdy

Na skrzyżowaniu torów czuwam zwrotniczy ust
i z zębów, jak dymiący papieros, wypuszczam parowóz.

JULJAN PRZYBOS.



W. Wojska

S T A C J E

I.

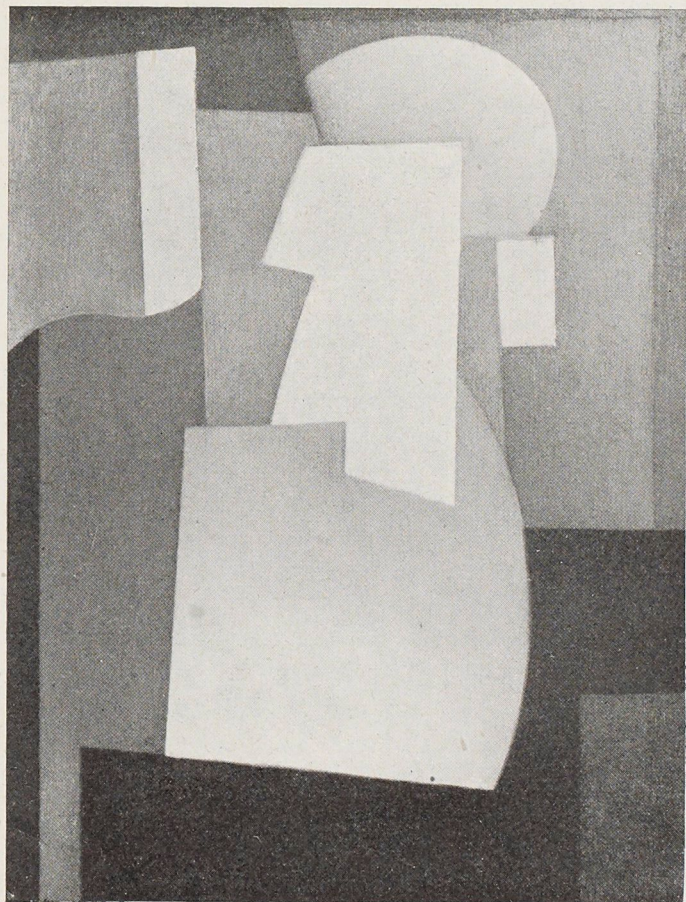
Mam, tak zwaną, migrenę wystawową,
 pejzaże oderwane od rodzimych pejzaży
 obdarzyły mnie zdolnością zaocznego patrzenia;
 nie jestem dzisiaj usposobiony do rosyjskich filmów,
 kolorowe banie z poza szyby aptecznej --
 tyleż planet, na których nie chciałbym mieszkać:
 kto wie, -- czy nie musiałbym się przyspasabiać

do nieznanych mi gwiazdozbiorów,
do nowych gabinetów ministerjalnych,
których skład tak trudno mi przecież zapamiętać;
kto wie, czy nie usechłbym zdala
od klimatu nienawiści i nieprawdopodobieństwa,
jedynej racji mojego bytu.

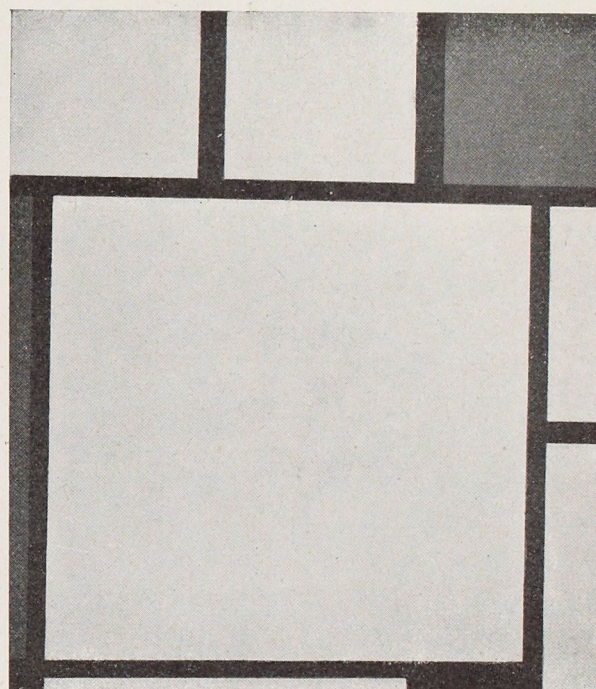
II.

Panam w lecie,
wieczór sucho pachnący benzyną jak wrzosem,
dziewczyna, Ignąc na palcach, podaje usta komuś w kaszkiecie,
na nowym moście staruszek, potrząsając brodą,
dmie w fujarkę nosem.
Okręcik z charenton w złote centki,
tyskając łuską, migoce nad wodą,
jak ryba na końcu niewidocznej wędki.
Ty uciekasz stąd głową, tylko głową w górę,
roniąc krótko, jak rozkaz,
jak sukienka dziewczyny już zmieszanej z murem, --
Nie --
a dla mnie to rozkosz,
gdy jedyny w tym mieście biblijny gniew
jest na twarzy grajka -- staruszka;
gdy nad wezłowiec ulicy łóżka
księżyc jest abażurem.

STANISŁAW BRUCZ.



Kajrukštis



Piet Mondrian.

DAGUERRÉOTYPE

A Varsovie il y a une grande joie
le soir est l'ombre qui provient d'une branche
les hirondelles font leurs nids dans ta manche
ta sœur attache ses jarretières en soie
Où le petit écolier a-t-il caché ses sous épargnés
Où a-t-il mis ses pétards ? Vois-tu le casque du pompier ?
On éteint dans la brasserie un incendie mystique
C'est le perruquier en pelerine qui sort par la porte.
J'étais assis dans un fiacre comme Orphée enfermé dans son tonneau
et pendant que ses formes tendres s'opposaient au mouvement
pastoralement luisait sur le fiacre un numéro
le poulain hennissait -- c'était un poney de cirque
Ton monde était vagabond comme le cirque en province
les tziganes avec leur téorbe -- le kulig ravageur
les étoiles disparaissaient -- les filles enlevées
le jour -- je retouche les détails joyeux

ADAM WAŻYK.



Chodasiewicz Grabowska (1927)

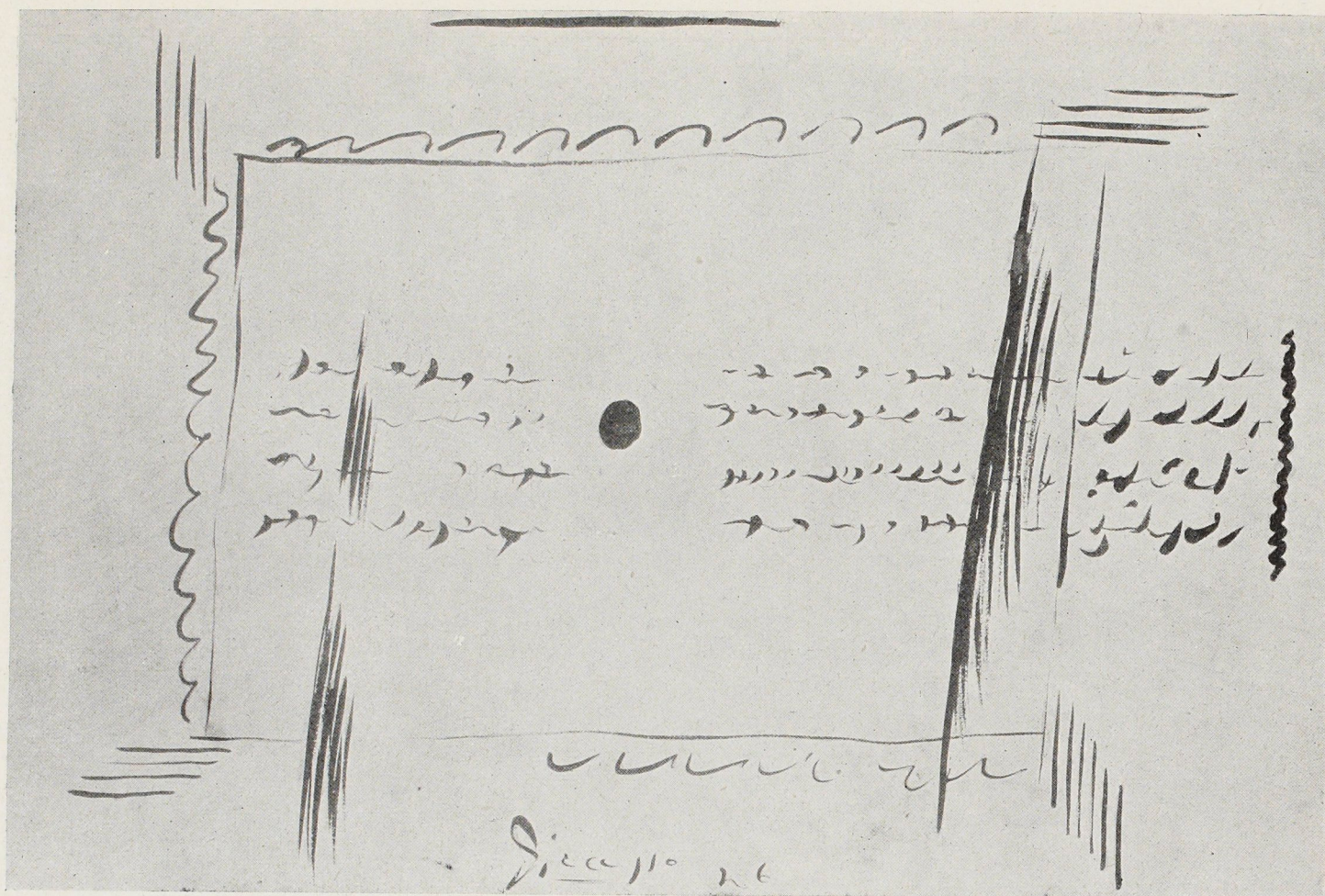


A. Riemer (1928).

PRZESZŁOŚĆ

Byłem cichy jak gwiazdy --
 kupiłem niebo z szalem chmur
 Deszczowe brzegi rozniosły liście
 Wziąłem wierzch kwiatu -- ostatnie słowo.
 W głębokim tunelu płynęła rzeka z zakrętem na zachód
 jak człowiek w bajce.
 Będziemy niziną będąc ruchem
 Mijamy martwe ulice, krokodylowe łąy.
 Na brzegu słońca -- słońce radości
 mój niepokój -- pod ziemią.
 Retrospekcja: płynęła rzeka...
 świat kręci się na kurzej nóżce.

JUOZAS TYSLIAVA.



Pablo Picasso (1927).

A R T

Dans les rayons de la bibliothèque de tous ceux qui s'intéressent à l'Art et à la Pensée moderne, une lacune m'a toujours frappé. Il y a des quantités de monographies sur les littérateurs, les peintres, les savants, les philosophes, mais il n'existe aucun ouvrage d'ensemble sur le mouvement moderne. De plus, les monographies sont généralement des façons de panégyriques, ce qui nuit beaucoup à l'intelligence des idées et des intentions. Déjà, avec Jeanneret, j'avais essayé de mettre au clair la question de la peinture dans *Peinture Moderne*, un livre paru chez Crès et qui a remporté un vif succès. Aujourd'hui je généralise l'effort. Car l'Art, surtout le plus moderne, ne peut être isolé de l'activité générale de l'époque. La littérature la plus avancée ne se peut vraiment comprendre que située dans le cadre social,

dans le mouvement général de toute l'activité contemporaine : intellectuelle ou pratique. Les audacieuses idées des savants et des philosophes actuels sont moins loin qu'on ne le pense de celles des artistes d'avant-garde ! Je crois l'avoir montré.

J'ai consacré la première partie de *Art* (1) à un historique très complet des tentatives de « l'avant-garde » et j'ai cherché à faire comprendre aussi clairement que possible les intentions des novateurs. J'ai fait le tableau des résultats acquis dans les différents domaines de l'Art et de la Pensée. Je me suis efforcé d'expliquer les théories parfois

(1) Chez Jean Budry, Editeur, 3, rue du Cherche-Midi. Paris.

abstruses des spécialistes, en les reliant à des faits historiques et même préhistoriques. En somme, un bilan critique.

Dans la deuxième partie, qui forme à peu près la moitié du livre, exposant mes propres idées, j'étudie les Arts, la Littérature et les Sciences sous l'angle du futur, cherchant des directives. Particulièrement je m'efforce de définir ce que sera le grand Art de demain.

Le premier besoin de l'homme, après la satisfaction des nécessités immédiates, c'est le besoin d'art. Différentes techniques répondent à ce besoin. L'Art a été inventé pour nous faire évader de la vie réelle, pour nous faire nous oublier. C'est à la fois le but des Arts plastiques, de la Musique, de la Littérature, de la Poésie. La Science, pour un relativiste, n'est pas la recherche de la vérité en soi, laquelle est insaisissable, mais la création de systèmes plausibles qui s'adaptent à ce qu'on appelle le réel : c'est donc un art d'illusion... La religion a pour but de construire un monde meilleur et de nous laisser espérer une survie différente de la réalité directe, c'est donc aussi un art.

Seules les techniques diffèrent, mais toutes agissent sur nous à travers nos constantes, c'est-à-dire les facteurs communs des hommes de toujours.

La question des Constantes, je me suis appliqué à la mettre en lumière ; l'art qui ne les touche pas est celui de la mode. La distinction est sans doute utile aujourd'hui : l'on vit dans le sentiment de l'éphémère, l'art lui-même devient fugace, est aimé pour tel. Ce qui m'apparaît au contraire, c'est non la fugacité, mais justement une prodigieuse stabilité de l'homme et l'identité de tout ce qui partout et toujours l'atteint profondément. Une telle notion renforce le prestige et la valeur humaine de l'art ; que serait-il s'il passait ? Et il passerait si notre fond changeait. Heureusement les vestiges d'il y a des abîmes de siècles prouvent sa perpétuité.

Ces grandes constantes de l'homme, nos cadences primitives, je les ai amenées à la notion de Tropismes.

Une plante pousse dans une cave, les branches vont à la lumière : Tropisme. Le jour qui fuit nous attriste et l'aube nous fait chanter comme les oiseaux : Tropisme. Les pyramides nous émeuvent : fixité d'un Tropisme. Le masque de l'hiérophante nègre nous donne un sentiment religieux comme aux nègres : universalité d'un Tropisme. Le chapeau haut de forme est solennel pour tout homme de la terre : action tropique d'une forme. L'Homme va à l'amour comme le fer à l'aimant : tous réagissent à certains événements, de température, d'électricité, de pesanteur ou d'actes : Tropismes. Ce terme, je l'ai généralisé parce qu'il me paraît fécond, compréhensif, compréhensible.

A force de réfléchir sur l'art et après avoir pris une vue précise des constantes humaines j'ai aperçu qu'il ne faut pas considérer l'esthétique comme une chose en soi, mais comme la conséquence d'une éthique. Non pas certes d'une morale vulgaire, mais d'une façon particulière d'envisager le monde extérieur et l'homme. Et je me suis rendu compte que l'artiste d'aujourd'hui compte trop souvent sur le Don :

Le don n'est qu'une disposition, une pré-disposition. On sait combien la nature gâche de germes.

Un germe, il lui faut une atmosphère, une température ; sinon son potentiel se perd dans le cimetière des virtualités irréalisées. L'air dans lequel le don respire est celui du grand, du noble, (et 10 heures de travail).

Le seul don efficace est la volonté de s'élever : tropisme particulier. Sans doute l'avons-nous tous, mais il est fragile comme un jeune chêne. Les ratages sensationnels de jeunes « si doués » viennent de ce qu'ils croient leur facilité suffisante. C'est d'ailleurs une erreur de penser que seul le don inné permet les grandes destinées.

L'entraînement est l'intégration de gestes et d'idées renouvelées tant de fois que nous finissons par agir aisément ; son impulsion conduit exactement aux mêmes conséquences que celles du don natif. Réfléchissez : un enfant de la montagne sait naturellement grimper ; pourtant les montagnards sont-ils seuls de bons alpinistes ? L'entraînement donne des résultats équivalents à ceux du don.

Le don s'acquiert d'un travail convergent. Seule compte l'impulsion, et peu importe qu'elle vienne d'une prédisposition ou d'un idéal construit :

Le don en art c'est avoir naturellement le sentiment de la grandeur ou bien avoir acquis le sentiment de la grandeur. Dans l'un et l'autre cas, le résultat est identique, la cause est indiscernable :

Cézanne, à voir ses premières œuvres, était doué pour faire du Delacroix ou du Courbet ; Wagner du Meyerbeer ; Debussy du Massenet ; ils acquièrent à la longue par leur travail et leur volonté, le don de faire du Cézanne, du Wagner, du Debussy.

Notre œuvre, c'est d'abord nous. Nous, c'est-à-dire le dispositif créant l'œuvre. Construisons-nous ; trouvons-nous. Nous deviendrons peu à peu, si Dieu nous prête vie, ce que nous aurons voulu devenir. Écoutons les grands mouvements du cœur ; faisons contribuer notre intelligence au perfectionnement de la machine secrète qui en nous crée. Méditons nos actes et dirigeons-les, car le passé que nous nous faisons (notre inconscient étant l'intégration de nos actes en notre nature profonde) modèle notre destinée, nous prédispose, il nous *doue*. *Il y a un fatum, mais c'est nous qui le déterminons.*

On ne fait pas, tout de go, ce que l'on veut.

Pour penser, écrire, peindre valablement, il faut d'abord, toujours et avant tout nous travailler ; c'est ainsi que l'œuvre, il faut la mériter.

Nous sommes le père de l'homme que nous serons demain. D'habitude on se fréquente en camarade bienveillant... soyons notre propre chef, sévère et respectable.

L'œuvre, chaque moment, chaque geste de notre vie la prépare ; et non pas une décision subite. C'est le niveau où nous nous sommes peu à peu haussés qui nous met de plain pied avec certaines élévations ; on ne se hisse pas d'un saut en haut d'une montagne, on la gravit ; mais encore faut-il

s'être fait les muscles nécessaires, et vouloir y aller. C'est un idéal.

L'effort surréaliste me touche parce que c'est un mouvement d'idéalisme. Mais la méthode surréaliste a quelque chose de singulier, du moins en théorie : elle tend à l'exploitation inconsciente de l'inconscient, quelque chose comme l'écriture automatique des médiums ; les esprits matérialistes affirment qu'ils ne disent que des bêtises, mais d'autres (je suis de ceux-là) moins convaincus de la vertu transcendente du bon sens, étudient ces questions avec une certaine émotion. Le danger pourtant de laisser aller la main est que les formes qu'elle trace dépendent bien plus souvent de la disposition de nos os et de nos muscles que de celle de notre âme. On le constate dans les académies, les expositions et les musées : ce sont les formes qui se tracent le plus aisément qui reviennent tout le temps, ainsi des couleurs. Pourtant nous ne nous permettons pas de porter un jugement sur l'avenir de cette méthode. Car c'est une méthode. Les bons peintres surréalistes la suivent-ils ? Je ne le crois pas.

D'ailleurs André Breton, écrit dans la préface d'une exposition du peintre Arp :

« Ces boucles dures ou tendres sont bien pour moi ce
« qui résume le mieux les chances de généralité des
« choses particulières, ce qui me permet de faire le plus
« faible état de la variante. »

Voilà une idée bien puriste...

Le Purisme n'est donc pas une esthétique, mais une manière de superesthétique, dans le sens où la Société des Nations est un super-Etat. C'est-à-dire qu'au-dessus des façons de penser, de sentir et d'agir individuelles, il est des constantes. Le Purisme n'est donc pas une forme d'art, mais un esprit et une technique. (On pressent pourtant qu'il n'est pas un éclectisme, car il ne se soumet qu'à l'élévation). Je généralise maintenant et complète certaines idées que j'ai définies ailleurs au sujet de la peinture. Car une des intentions de ce livre est peut-être une prétention : synthétiser. C'est pourquoi j'appelle ART, tout ce qui nous soulage de la vie réelle en nous portant à l'Elévation. Cette définition appelait parmi les grands arts celui de la spéculation pure, scientifique ou philosophique. Pourquoi pas ? L'Art n'est pas d'abord dans le moyen technique qui n'est que l'interprète.

Le Purisme est la connaissance et l'utilisation des constantes dans l'Art, comme dans la Vie.

J'ai tâché d'écrire le livre que j'aurais voulu lire quand j'étais étudiant. J'espère qu'il servira aux jeunes et éclairera les plus âgés. C'est l'ouvrage de ma quarantaine, la conclusion de mon expérience à ce jour. Aussi ai-je dédié « ART » à « mes élèves et aux inconnus qui veulent créer de belles choses mais que troublent tant de niaiseries présentées comme le fin du fin de la civilisation et qui ne sont rien. Hommage à nos ancêtres, confiance aux jeunes. »

OZENFANT.



A. Riemer.

S Z T U K A

— Na półkach bibliotek osób interesujących się sztuką i myślą nowoczesną, — uderzał mnie zawsze pewien brak. Istnieje mnóstwo monografii o literatach, malarzach, uczonych, filozofach, lecz niema dzieła poświęconego całokształtowi ruchu nowoczesnego. Ponadto monografie są na ogół czemś w rodzaju mów pochwalnych, wskutek czego szwankuje zrozumienie myśli i intencji. Już raz wspólnie z Jeanneretem usiłowałem rozświetlić kwestję malarstwa w «Peinture Moderne», książce wydanej nakładem Cresa, która miała wielkie powodzenie. Dzisiaj chciałbym zgeneralizować podjęty wysiłek. Sztuka bowiem, a zwłaszcza sztuka najnowsza, nie da się wydzielić z ogólnej działalności epoki. Nawet najdalej naprzód wysuniętą literaturę można zrozumieć tylko wtedy, gdy się ją ustawi w jednym szeregu z ruchami społecznymi, z całą współczesną działalnością intelektualną, lub praktyczną. Śmiałe poglądy terazniejszych uczonych i filozofów mniej są oddalone, niż to się może wydawać, od pojęć «awangardy» artystów. Mam wrażenie, że to już wykazałem.

Pierwszą część «Art» (1) poświęciłem dziejom wysiłków «awangardy» i starałem się wytłumaczyć możliwie najjaśniej zamiary nowatorów. Zestawiłem wyniki osiągnięte w różnych dziedzinach sztuki i myśli. Usiłowałem wyjaśnić zawiłe czasem teorie specjalistów, przez powiązanie ich z faktami historycznymi, a nawet przedhistorycznymi. Słowem zestawiłem bilans krytyczny.

W części drugiej, która tworzy mniej więcej połowę książki, na tle własnych poglądów zajmuję się badaniem sztuki, literatury i nauki pod kątem widzenia przyszłości, w poszukiwaniu dyrektyw. W szczególności usiłuję określić, czym będzie wielka sztuka jutra.

Po zaspokojeniu konieczności doraźnych, pierwszą potrzebą człowieka jest potrzeba sztuki. Odpowiadają tej potrzebie rozmaite rodzaje techniki. Sztukę odkryto po to, aby pozwoliła nam wymknąć się z realnego życia, aby pozwoliła nam zapomnieć o sobie samych. I w tym właśnie leży cel zarówno sztuki plastycznej, jak muzyki, literatury, poezji. Nauka, dla relatywisty, nie jest dociekaniem prawdy samej w sobie, bo ta jest nieuchwytna, ale stwarzaniem przemawiających do przekonania systemów, któreby się dostosowywały do tego, co nazywamy realnością: jest to więc sztuka złudzenia.

Religia dąży do stworzenia lepszego świata, dając, nam nadzieję życia po śmierci, innego od bezpośredniej rzeczywistości: to więc jest także sztuka.

Tylko technika w każdym rodzaju jest inna, lecz każdy z nich oddziałuje na nas przez czynniki wspólne ludziom

wszystkich czasów, przez rzeczy, które są «stałe» («constantes»).

W tej kwestii «stałych» starałem się gorliwie o jej odpowiednie oświetlenie. Sztuka, która ich nie dotyka, jest tylko sztuką modną. Odróżnienie to jest dzisiaj niewątpliwie pożyteczne; żyje się teraz w wrażeniach krótkotrwałości, sama sztuka nawet staje się przemijającą i jako taką się ją kocha. Ale ja, przeciwnie, widzę nie chwilowość, lecz cudowną stałość człowieka i tożsamość wszystkiego, co go zawsze i wszędzie głęboko przenikało. Tego rodzaju pojęcie wzmacnia urok i człowieczą wartość sztuki; cóżby było, gdyby ona przemijała? A przemijałaby, gdyby zmieniał się nasz rdzeń. Na szczęście zabytki z odległych o całe otchłanie wieków dowodzą, że jest on wieczny.

Sprowadziłem do pojęcia tropizmów te wielkie rzeczy, które są stałe u człowieka, ten nasz pierwotny rytm.

Roślina wzrasta w piwnicy, pędy kierują się ku światłu: tropizm. Gasnący dzień nas zasmuca, w blasku słońca śpiewamy jak ptaki: tropizmy. Piramidy wywierają na nas dojmujące wrażenie: niewzruszoność tropizmu. Maski murzyńskiego czarownika budzi w nas, tak jak i w murzynach uczucie religijne: wszechświatowość tropizmu. Cylinder ma wyraz uroczysty dla każdego człowieka na ziemi: tropiczne oddziaływanie formy. Człowiek łączy się do miłości, jak żelazo do magnesu: wszyscy reagują na pewne wydarzenia, temperaturę, elektryczność, ciężkość, albo czyny: tropizmy. Rozszerzyłem ten termin, bo wydaje mi się on owocny, bogaty w treść, zrozumiały.

Przez długie rozmyślanie nad sztuką i po ścisłym objęciu wzrokiem tych rzeczy, które są «stałe» w ludzkości, dojrzałem, że nie należy uważać estetyki za rzecz zamkniętą samą w sobie, lecz za wpływ etyki: nie pospolitej moralności, lecz — rozumie się — pewnego poszczególnego sposobu patrzenia na świat zewnętrzny i na człowieka — i tak zdałem sobie sprawę, że dzisiejszy artysta zbyt często liczy na talent — dar.

Talent, to tylko pewna skłonność, pewna predyspozycja. A wiadomo ile przyroda marnuje zarodków.

Zarodek wymaga pewnej atmosfery, pewnej temperatury, w przeciwnym razie potencjał jego przepada na ementalizmie nieziszczonych wirtualności. Atmosfera, w której zarodek oddycha, to atmosfera tego, co wielkie, co szlachetne (i 10 godzinnego dnia pracy).

Jedyny wydatny dar, to silna wola wzruszenia się: tropizm szczególnego rodzaju. Zapewne posiadamy go wszyscy, lecz jest on kruchy, jak młody dąb. Senzacyjne zawody, jakie sprawiają «tak bardzo utalentowani», pochodzą stąd, że zadawali się oni łatwością swej pracy.

(1) A. Ozenfant «Art» — Edit. J. Budry, Paris.

Błędnym jest zresztą mniemanie, że jedynie wrodzony dar tworzy wielkich ludzi.

Ćwiczenie, to integracja ruchów i myśli, odnawianych tak często, że w końcu na skutek tego działamy już z łatwością: jego popęd i wrodzony dar wiodą do ściśle tych samych rezultatów. Pomyślcie tylko: dziecię gór ma już w krwi zdolność wspinania się. A jednak, czy górale są jedynymi dobrymi turystami? Ćwiczenie i dar dają wyniki równoważne.

Talent można nabyć przez skupiony wysiłek. Jedynie popęd znaczy coś, a mniejsza z tem, czy wypływa on z predyspozycji, czy też z utworzonego ideału:

Dar w sztuce jest to posiadanie z przyrodzenia poczucia wielkości, lub nabycie już poczucia wielkości. W obu wypadkach rezultat jest ten sam, a przyczyny wyróżnić się nie da.

Cézanne, sądząc z jego pierwszych utworów, miał talent do tworzenia w rodzaju Delacroix lub Courbety; Wagner w rodzaju Meyerbeera; Debussy — w rodzaju Masseneta; z czasem wszyscy oni pracą i wolą nabyli dar tworzenia dzieł Cezannowskich, Wagnerowskich, dzieł Debussy'owskich.

Dzieło nasze, to przedewszystkiem my. My, to znaczy dyspozycja tworząca dzieło. Budujmy siebie samych; odnajdźmy siebie samych. Postępując silnymi krokami, jeśli Bóg nam użyczyci życia, stanimy się tem, czem chcemy się stać. Słuchajmy wielkich odruchów serca. Pozwólmy naszej inteligencji przyczynić się do udoskonalania utajonej maszyny, która w nas tworzy. Rozmyślajmy nad swemi czynami i kierujmy nimi, gdyż przeszłość, którą sobie tworzymy (podświadomość nasza jest integracją naszych czynów w głąb naszej jaźni) urabia nasze losy, predysponuje nas, udziela nam talentu. *Istnieje fatum, lecz to my sami właśnie je określamy.*

Tego, co się chce, nie robi się odrazu.

Aby należycie myśleć, pisać i malować, trzeba wpiery przedewszystkiem urabiać siebie i w ten sposób zasłużyć trzeba na dzieło.

Jesteśmy ojcem człowieka, którym będziemy nazajutrz. Naogół żyjemy ze sobą życzliwie po koleżeńsku... bądźmy swoim własnym, surowym i godnym poważania zwierzęciem.

Bo dzieło przygotowuje każda chwila, każdy ruch w naszym życiu, nie zaś nagłe postanowienie. Właśnie poziom, na któryśmy się zwolna wnieśli, stawia nas na równi z pewnymi wyżynami; nie unosimy się jednym skokiem na szczyt góry, lecz wspinamy się po niej; i do tego jeszcze wpiery musieliśmy sobie dostatecznie wyrobić muskuły i mieć silną wolę wyjścia. Ale to jest ideałem.

Wysiłek nadrealistów wzrusza mnie, bo jest to prąd idealizmu. Jednak metoda nadrealistyczna ma w sobie coś szczególnego, conajmniej w teorii: dąży ona do bezświa-

domego użytkowania bezświadomości, podobnego do automatycznego pisma medjów; umysły materialistyczne utrzymują, że są to tylko głupstwa, lecz inni (a do tych i ja należę), mniej przekonani o transcendentalnej wartości zdrowego rozsądku, badają te kwestje z pewnem przejęciem. W pozwoleniu jednak, by ręka działała swobodnie, tkwią niebezpieczeństwa polegające na tem, że kształty, które ona kreśli częściej zależą od ustroju naszych kości i muskułów, niż od ustroju naszej duszy. Można to stwierdzić w akademjach, na wystawach i w muzeach: powracają ustawicznie te właśnie kształty, które się najłatwiej dają wykreślić, jak również te same barwy. Jednakowoż nie możemy sobie pozwolić na zawyrokowanie o przyszłości tej metody. Jest to bowiem metoda. A czy dobrzy malarze surrealistyczni trzymają się jej? Nie sądzę.

Zresztą André Breton pisze w katalogu wystawy prac malarza Arpa:

«Właśnie te sztywne lub miękkie kędziory najlepiej reasumują mi szanse powszechności rzeczy poszczególnych, to one właśnie pozwalają mi kłaść najmniejszy nacisk na najdrobniejsze nawet zmiany».

Oto naprawdę purystyczna myśl.

Puryzm nie jest estetyką, lecz pewnego rodzaju superestetyką, w tem znaczeniu, w jakim Liga Narodów jest nad-mocarstwem. Znaczy to, że ponad indywidualnymi sposobami myślenia, czucia i działania istnieją pewne stałe («constantes»). Puryzm nie jest więc pewną formą sztuki, jest to tylko pewien duch, pewna technika. (Można jednak wyczuć, że nie jest on eklektyzmem, gdyż poddaje się on tylko woli wzniosłości). Uogólniam teraz i uzupełniam pewne pojęcia, które określiłem gdzieindziej, w tem, co dotyczy malarstwa. Albowiem jednym z dążeń tej książki jest może pewna pretensja: syntetyzowanie. Dlatego też nazywam sztuką wszystko, co nas odciąża od życia realnego, wiodąc nas ku wzlotowi. Definicją tą powołuję między wielkie odmiany sztuki, sztukę czystych spekulacji naukowych lub filozoficznych. Dlaczegożby nie? Sztuka nie mieści się przedewszystkiem w środku technicznym; on tylko pośredniczy.

Puryzm, to znajomość i użytkowanie «stałych», tak w sztuce, jak i w życiu.

Starałem się napisać książkę, jakiej brakowało mi, gdy byłem studentem. Mam nadzieję, że posłuży ona młodym i oświeci starszych. Jest to dzieło mojego czterdziestego roku życia, konkluzją tego, co dotąd doświadczyłem. To też poświęciłem «Art»: «Moim uczniom i nieznanym, którzy chcą tworzyć piękne rzeczy, lecz których sąd zamąciło mnóstwo głupot, podanych za ostateczny wykwit cywilizacji, a będących niczem. Cześć naszym poprzednikom. Ufność dla młodzieży».

OZENFANT.

CHOUMOFF

Portraits

R e p r o d u c t i o n s

Studio

d'art photographique

5, Fg. St. Jacques, PARIS (14).

Gobelins 76-89

Achevé d'imprimer le
Premier Avril Mille
Neuf Cent Vingt Neuf
sur les Presses de l'im-
primerie de la Société
Nouvelle d'Éditions
Franco-Slaves à Paris
Trente Deux Rue de
Ménilmontant xx ar