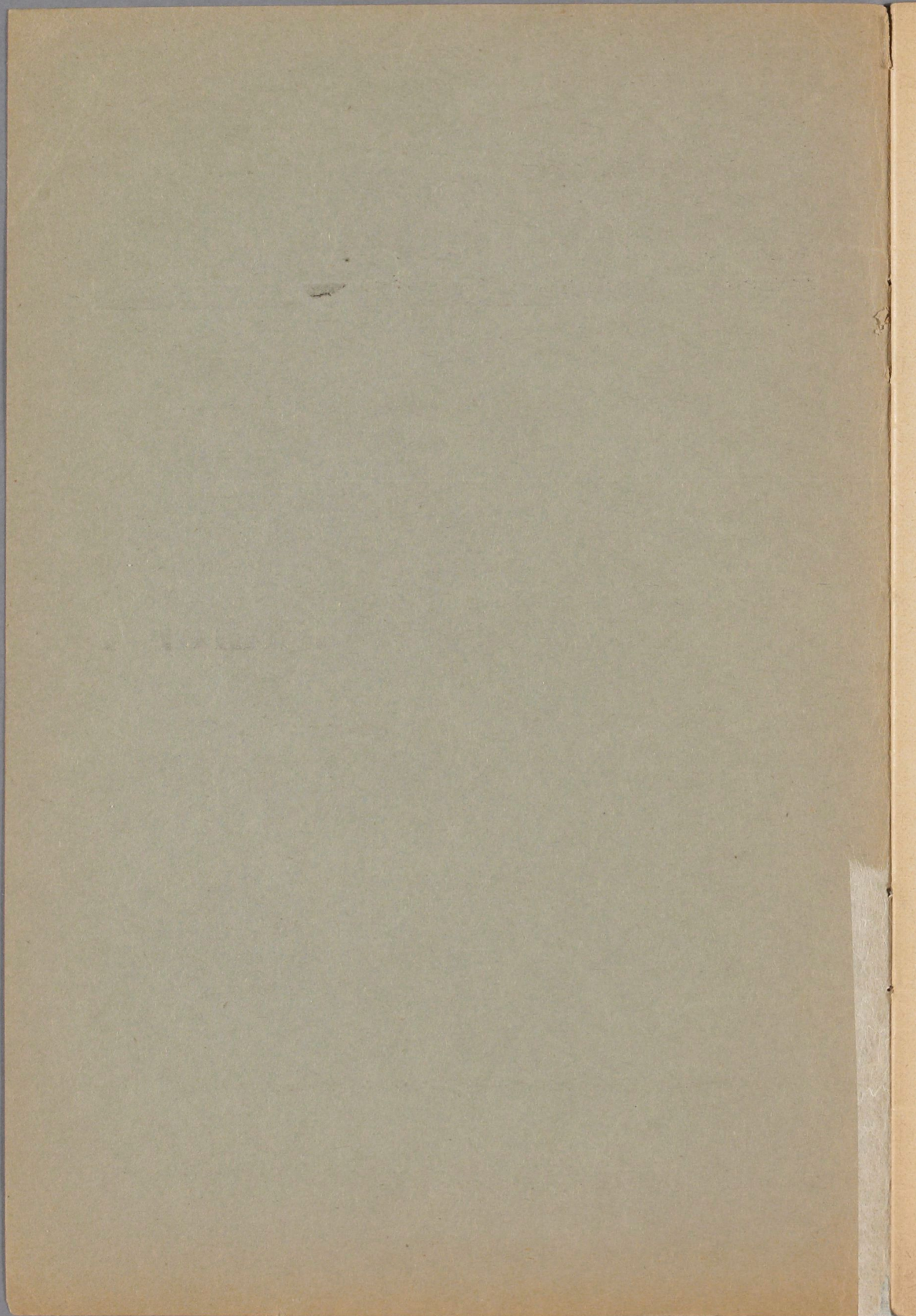


LINJA

**maj 1931
kraków
numer 1**

czasopismo awangardy literackiej



**CZASOPISMO
AWANGARDY
LITERACKIEJ**

N U M E R 1

**M A J 1931
K R A K Ó W
REDAKTOR:
JALU KUREK**

L I N J A



2 315

Redaktor i wydawca:

Jalu Kurek — Kraków, ulica Jagiellońska L. 20.

Skład główny:

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

Źstatni etap

CZTERY LATA W GWAŁTOWNYM SKRÓCIE.

Już znacie nasz głos. Podnoszę się nad tym odcinkiem współczesnej rzeczywistości, który ostatnio przeorały nasze wysiłki i zaczynam:

Dwunasty zeszyt „Zwrotnicy“ (czerwiec 1927) odmierzając pięcioletnią pracę grupy awangardy literackiej polskiej. Okładka tego numeru wykazuje bilans dokonanych wydawnictw: 12 numerów czasopisma, 8 zbiorów poezji (Peipera, Przybosia, Brzękowskiego, Ważyka, Kurka), 1 powieść (Kurka), 1 sztuka teatralna (Peipera), 2 książki teoretyczne (Krasowskiego, Peipera).

Od nru 12-go „Zwrotnicy“ t. j. od czerwca 1927 grupą nowatorów literackich pozostawała bez własnego pisma. Cztery lata walki stwarzają nowy etap poszukiwań i zdobyczy twórczych.

Z wydawnictw osobnych wyszły w tym czasie: 4 tomiki poezji (Peipera, Przybosia, Brzękowskiego, Kurka), 2 powieści (Brzękowskiego, Kurka) i tom prozy teoretycznej (Peipera). Nie bierzemy tu pod uwagę przypadkowego i doraźnego azylu w czasopiśmie.

Spróbujmy w gwałtownym skrócie ukazać ostatni etap tej twórczości.

CHORUJĘ NA LIRYZM.

Zacznę od siebie. Będzie to podstawa marszu, punkt wyjścia. Tomik poezji „Śpiewy o Rzplitej“ nie stanowi istotnego etapu mej twórczości poetyckiej. Poezje zawarte w nim są przykładem tworzenia publicystycznego, sformułowanego w kształcie poetyckim. Szło mi w nich o manifestacyjne wtargnięcie nowego narzędzia mowy poetyckiej w dziedzinę najbardziej zachwyszczoną pianem prostaków t. j. w dziedzinę liryki patryjotycznej i religijnej.

Jestem krzykiem najnowszej stacji:

Kraków 422

*mowa, którą cię sławię pochodnio demokracji
pływie jak fala i trwa.*

Ale trzeba zrozumieć, że pożar jest nietylko tam, gdzie się w wierszu pali:

*Tyś we mnie Francję jak słodką muzykę rozśpiewał,
Ty wleś we mnie świętość jak słodkie wino w wargi,
Twój sztandar jest nademną, Twój sztandar nad wojskiem powiewa,
— królowi wróć kraj i skończę cierpkie zatargi.*

ale i tam, gdzie dusi się pod słowami:

*Jakżeż mam odpowiedzieć na ten apel mroków,
kiedy tyle cudownych spraw przelewa mi się przez ręce?
Gdzież pójde? Wszędzie droga ustana jest śpiewem Twych kroków,
a ja, wódz śpiewający, nie mogę śpiewać już więcej.*

Nauczmy się poskramiać rozchelstany liryzm. Dużo cierpiałem nań. Pomyślcie: ludziom właśnie to podobało się w tych poezjach! Ślepi. Wzruszenie nie jest nam obce, ale chcemy je zakuć w dyscyplinę poetycką. Oskarżam się: S. Napierski, krytyk, który może odczuwa tylko pozory najnowszej poezji (jest bardzo wrażliwy), ale napewno ich nie rozumie, pisze o „Śpiewach o Rzplitej“ („Wiadom. Lit.“): „ten gatunek wybuchowej poezji prawie niespotykany jest w Polsce (jeżeli pominąć pewne utwory Sterna i Tuwima)“.

Potepiam się więc za wybuchowość (albowiem dążymy do bezwzględnej opanowania wyrazu) i usprawiedliwiam się dlaczego ponosi mnie liryzm. Stojącemu na plantach, wydało mi się raz, że liryzm leży w kołysie drzew. Kołysanie się drzew jest funkcją niezależną od istoty drzewa, a związaną z nim cudownym automatyzmem formalnym, t. zn. leżącą na tym samym poziomie rzeczywistości (w takim stosunku układają nadrealiści sen wobec jawy). Liryzm jest kołysaniem się naszej mowy, tak nieodłącznym od poezji, jak wiatr od natury.

Tęsknotą moją jest Kurek, pozbywający się liryzmu, czyli drzewo nie kołyszące się. Taka wrażliwość i giętkość może powalić poetę na ziemię. Wystarczy, jeśli się już gnije. Trzeba być mocnym i, jak drzewo, dobrze zbudowanym.

Jeszcze 6 wierszy o powieści „S. O. Ś.“ Jest to kompozycja wieloplanowa, której wartości najbardziej zewnętrzne, t. j. formalne przysłaniają widok na całość budowy. Przeszedłem tu ważny etap w przewycięzaniu stylu beletrystycznego. Przeżyłem tu dużo wzruszeń osobistych wobec języka. Czytelnik nowoczesny powinien wyczuć rytmy tych wzruszeń.

NOWE FILTROWANIE RZECZYWISTOŚCI.

Zbiór poezji Brzękowskiego „Na katodzie“ stawia nową poezję wobec pewnych zdobyczy. Znajduję tu nowe metody przetwarzania rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej.

Brzękowski przebywając dłuższy czas w Paryżu, ulegał trochę wpływom nadrealistów. Hasła ich są śpiewne i uwodzące, ale

są obce naszemu pojęciu poezji. Co więcej, nadrealizm wprowadza dezorganizację i chaos w świadomość twórcy. Wprawdzie jego przetwarzanie rzeczywistości jest celowe ponieważ i oryginalne; jego metafora jest silna, ale konstrukcja jest za wiotka i pozbawiona ciągłości. Kokietowanie nadrealizmu zadaje Brzękowskiemu jedną klęskę: nie może on zbudować poematu.

*czerwone romby ziewają wieczór przed każdym bistro
czerwono błyszczą lampy taxi
w soczysty spokój barw wdarł się paw krzyczący przed lustrem
który śpiewa spokój epopeji
światło wietrzeje
rozpylane przez latarnie' maksym
i przykrywa noc majową martwemi słowikami*

Nadrealizm rejestruje życie psychiczne bez kontroli rozumu. Z pod giętkości i lotności poetyckich skojarzeń, które oślepiają czytelnika, trudno jednak wyluskać pomost wspólności konstrukcyjnej. Stąd też czysty automatyzm psychiczny, w którym pisarz wyraża rzeczywiste funkcjonowanie myśli (A. Breton) — jest najniebezpieczniejszą z metod, jakimi kieruje się awangarda. Są też tu i odbłyски zawsze modnego i ultraromantycznego rimbaudyzmu. Ale już z obłoków nadrealistycznych wynurza się nowe filtrowanie rzeczywistości:

*ta chwila jest w zimie mróz szczypie brutalniej niż chłopiec
białym papierem śnieg jezdnię zawiąja coraz gęściej
mleko za oknem rozlewa lukowej lampy skopiec
ręką nagrzaną i miękką myśli ściemniasz jak rzęsę*

I ten nowy filtr poczyną się już układać w regularną budowę:

*w krzywej uliczce zroszonej światłem latarni nadymanem w obłok
od ust tancerki ewy jak zachód czerwonych uciekał stęskniony hieronim
do ust przyciskał wspomnienia jak gaz łzawiące jak lodygi oble
z ciemnościami jak święty borykał się i nocy się bronił*

Ależ, proszę państwa, to jest celowe. Odbiegamy od śpiwankowania, od wrzącej wody, od łatwizny wierszowanej i naiwności. Czyż nie widzicie, że to nie jest „zdublowanie świata“ (Irzykowski), że to jest nowa rzeczywistość poetycka, wyrastająca z ulicznego pejzażu? Charakteryzuje Brzękowskiego: żywioł mocny, ale rozlany, nasilony zmysłowo, deformator analityczny, olśniewający kolorem, obrazem, tonem, zdaniem:

*nie można być zbyt lakomym — ten półmisek radości
świadczy może o fizycznym zdrowiu — ale to nie to — bowiem*

*należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć
i maj zielony jak uśmiech nalać w kieliszki purpurowe*

Jeszcze o powieści Brzękowskiego „Psychoanalitik w podróży“. Jest tu odmienny typ od powieści Kurka, zbliżający się poniekąd do (później wydanych) nowel A. Ważyka. Widzę i tu tę wszechwładną technikę francuską (Proust, Gide) — i tu śledzę przeczute, przewrażliwione biuletyny uczuć codziennych — ale czyżbym nie widział realizmu gestu i ruchu? Brzękowski wprowadza może za dużo elementów do swej beletrystyki: na jednej stronie mamy polowanie w gąszczach analityki, na drugiej falę mocnego liryzmu poetyckiego, na trzeciej symbolikę obrazów i skróty filmowe. Te zmiany niecodzienne, ciekawe i sugestywne wróżą jednak sukces tej technice. Ten pisarz jest predestynowany do powieści. Co prawda brak w tych kompozycjach zwartej idei budowy (podobnie jak i u Kurka), ale pisali te rzeczy poeci, których pasja słowa przyprawia o krótki horyzont, a struktura poematu lirycznego pozbawia odczucia należytych wymiarów całości powieściowej.

PRZETWARZANIE RZECZYWISTOŚCI + IDEA BUDOWY.

Jeszcze dalej idzie w poszukiwaniach poetyckich *Przyboś* w tomiku „Z ponad“. Nowe przetwarzanie rzeczywistości jest u niego związane z ideą budowy. Są to poezje o 100-procentowej odpowiedzialności i świadomości. Niema ani cienia jakiegś przypadkowości czy mimowolnego automatyzmu psychicznego. Jest to budowa tak zwarta, że nie może zarysować się lub złamać pod naporem uczucia. A przecież jest tu skondensowany i intensywny liryzm. Każdy wiersz *Przybosia* jest betonowy i wzruszający. Tylko poeci mogą powiedzieć, jaka olśniewająca kopalnia dusi się w każdym jego wierszu.

*te same gwiazdy
wyszeptaly wieczór jak zwierzenie
latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę
i w powietrzu cicho stanęły
zmrok łagodnie przemienia przestrzenie
ogrody opuściły swoje drzewa
szare domki z nad rzeki — spłynęły
w niskich brzegach wśród olch płynie żal
tylko horyzont uchyla nieba
księżycem
i droga długo wiedzie we wspomnienie
i twoje dłonie sięją między nami dal*

Mimo duszącej się w nim emocji, ani na chwilę nie przestaje *Przyboś* być budowniczym.

*dawrząd bloków rozłupany powietrzem
 masy wółtrzymane z których budowniczy
 uprowadzili ruch
 znieruchomiale piętra
 dachy
 przerwane w skłonie
 mury
 wynikię ściśle
 góry naładowane trudem człowieczym:
 gmachy
 pomysleć:
 każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni*

Myślicie, że to rzeczywistość miejska, urobiona w myśl szablону urbanistycznego? Posłuchajcie:

*Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie.
 Widać ją jak jedzie w uprzęży z kasztanów,
 przez które przewleka dwa lby końskie, wzdłużone od pędu.
 Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi
 powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętem,
 poczem słońce, zwieszone nisko u strumienia poi.
 Dalej, nad wzgórzem nieruchomem, stoi
 powietrze: lustro zdmuchnięte.*

Jest tu idea kształtująca. Niema tu krzyku; jest moc. Jest tu całkiem nowy czynnik nastroju — czujecie go? Nazwijmy go: patosem przestrzeni. Przyboś ciągle opiera się plecami o coś niewidzialnego, a jednak silnego. Wyrusza w poziom, odbiwszy się statecznie od podstawy. Zdawałoby się nam: może to metafizyka. A to jest inna odskocznia: nowe patrzenie i nowe widzenie.

Cechy Przybosia to: spokój, dyscyplina, ekonomja i przy całym uniesieniu konieczna na tym poziomie wzniosłość.

*Świat się rozluźnia,
 grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie
 niezzerwany owoc powietrza:
 ptak.*

NOWA POETYKA.

Najdalej w realizowaniu idei poezjotwórczych poszedł Peiper („Raz“). Jest on ogrodnikiem własnych pomysłów teoretycznych. Z pierwszej grupy „Zwrotnicy“ (Czyżewski, Jasiński, Stern, Wat), on jeden wyciągnął naturalne konsekwencje ze swej ewolucji twórczej.

Popatrzcie na budowę wiersza Peipera. Są to rzeczy zupełnie nowe.

*Kiedy wieczorem w domach robotników mydło się pienilo,
piana byla tak czarna, że nazajutrz wybuchł strajk w czerwonej lunie,
poczem tuziny przysutków poszło ssać na cementarz
i dużo roboty mieli fabrykanci, ich sekretarze i ich rządcy,
gdy skrwawieni robotnicy, wsiaǳszy do tramwajów, jechali nimi do
więzienia.*

*Weźcie słońce zza gór i prysńcie niem w ciemność, która tuczy niziny,
a stanie przed wami ten wieczór w tem mieście w tej ulicy,
którą oto idzie on, fabrykant skór, magik światowych cugli;
twarz w grubej okładce, tułów nabity na dwa nieruchome trzony,
lecz myśl czytelną, jak zegar uliczny w nocy, oświetlony od wewnątrz.*

Jaka zdumiewająca prostota konstrukcji! Pomyśleć, że morze tępoty i bezpłciowego epigonizmu oblewa od tyłu lat zmurszałą budowę czterowersza albo śmiertelnie nudny schemat formalny i treściowy sonetu — kiedy tu nastreczają się dla poetów nowe formy wersyfikacyjne i tematowe!

Mówi Peiper, że przedmiot poznajemy zawsze całościami i to całościami coraz szczegółowszemi. Podobnie zaznajamia czytelnika ze swym przedmiotem poemat *rozkwitający*. Układ jego otwiera nowe możliwości formalne i czeka na epigonów. Poemat rośnie tu właśnie takimi całościami, zaczepiającami o siebie wzajemnie i kolejno się rozjaśniającami w swych związkach treściowych.

Z tomikiem poetyckim „Raz“ związana jest poniekąd książka teoretyczna „Tędy“, w której autor ilustruje m. i. swoje idee poezjotwórcze. Nieprzeciętna to książka; ujęty jest w niej całości kształt współczesnych zagadnień sztuki, nie w oderwaniu, ale w ramach rzeczywistości aktualnej, t. j. obecnych form życiowych. Jeszcze jedno: jest to książka głęboka, najgłębsza, w której wytycza się sztuce nowe drogi, wskazuje nowe tereny pracy artystycznej, poddaje nowe metody tej pracy. Piszę się tu konkretnie o rzeczach sztuki, a nie daje się ogólników, które u nas uchodzą za krytykę czy teorię (Pomirowski a nawet Irzykowski).

Dyskusja Peipera o metaforze rzuca parę rewelacyjnych światel na nowoczesną przenośnię. „Ślepcy, którzy tak uparcie majaczą o baroku, powinni zrozumieć, że metafora wyzwała nową poetycką od przedmiotu; metafora kształtuje całe słownictwo; ułatwia bieg myśli; podporządkowuje linię poematu pod zamiar autora“. „Metafora — pisze Peiper — jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczem inwentarzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora

przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza je na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką. Metafora jest samą przez się skróttem. Jest ona prawie zawsze skróconem porównaniem poetyckiem“.

Imponujące są peiperowe badania rymu i jego historii. Jego wywody o tem, o czem my wiemy: o nieznośności rymów bliiskich, o hałasie jarmarcznych stroftek, o tromtadracji i często-chowszczyźnie. Peiper znajduje szereg środków formalnych celem przygłuszenia hałasu rymowego, a więc: przedłużanie linii wierszowych, oddalanie znaczeniowe rymów, rozszerzanie okresu rymowego, zmniejszanie podobieństw brzmieniowych (asonanse).

Idea nowoczesnego ładu niesie w sobie postulat formalny rymów odległych i regularnych. „Powstaje w ten sposób społeczeństwo rymów, nowoczesna, na odległych związkach oparta organizacja słów“. Rym jest pętem i skrzydłem — powiada Peiper, — co znaczy, że niema czynnika, któryby równocześnie bardziej ponosił poetę i bardziej go przywiązywał.

Mówiąc o rytmie, wspomina autor „Tędy“: — „Symetria sylab kołysze już tylko nudę“. A więc: — przeciw strofkarstwu, przeciw rytmowi pieśniarskiemu i monotonnemu. Rytm nie powinien być przyjęty zgóry jako schemat, jako „muzyka“ wiersza. Zdanie nadaje sobie samo rytm i rodzi rytm dla następnego zdania. Każde zdanie ma swój własny rytm. Rytm w wierszu nie jest stały. Rytm wprawdzie przejął pewne cechy ogólnego rytmu życia współczesnego; tętno jego jest dzisiaj krótsze, skłócone i nerwowe. Posiadamy kilka przestanków w jednej linii wierszowej; to oddech nasz zatrzymuje się. „Ale nie prawa maszynowej produkcji poddadzą rytm poecie, lecz prawa współczesnej konsumpcji... Nie miarowy ruch fabrycznych maszyn rytmitizuje upodobania dzisiejszego człowieka, lecz tramwaj czy taksówka, kolej żelazna czy płatowiec lotniczy czy wystawy sklepowe“.

SPOKOJNIE I PEWNIE.

Czy łaskawy pan albo droga pani wierzy już, że polska myśl nowatorska żyje nadal w literaturze i rozwija się? Naprzekór niepoczytalnym krytykom, którzy o wysiłkach awangardy piszą stale w czasie przeszłym — tych rzeczy nieda się zamilczeć. Same wołają o stanowisko dla siebie. Umiejscawiamy je więc wśród nienawiści, prostactwa i ignorancji — o ile możliwości spokojnie i pewnie. Przeczytajcie sobie ten nasz głos zbiorowy. Kto wie czy nie przyznacie się do naszych namietności. Są one udziałem nowoczesnych, rozumnych ludzi literatury. Do nich należy przyszłość.

JALU KUREK.

Kataryniarze i strofkarze

1.

Tego nie trzeba dowodzić, to wieśka się natrętnie w oczy i wbebnia w uszy. Nie będę uprzedzał waszej spostrzegawczości argumentami; wystarczy, gdy wskażę lada pismo: dziennik polityczny, tygodnik literacki, magazyn religijny, miesięcznik humorystyczny. Nie mówię na razie o książkach, wystarczy gdy otworzycie swojego Kurjenka, proszę, bądźcie tym razem wyrozumiali; w kąciку, na marginesie, albo zgoła bezczelnie na naczelnej szpalcie przymiła się waszym oczom układ druku szczególnego rodzaju: nito drabinka, szezeblowana w równych odstępach światłem drukarskiem. To wiersz. Próźnie między temi szezebelkami wypełniają porachowane szeregi linii wierszowych: to strofki.

Powściągnijcie na chwilę niechęć, spróbujcie tę opaczna drabinę przeczytać. Nie wstydzcie się tej dziecinnej zabawki; powiedzcie szczerze, co o tem wy, ludzie dojrzali, sądźcie? Wy, ludzie dojrzali taktownie te druczki pomijacie; zostawiacie mizdrzące się zwrotki pensjonarkom i zakochanym uczniakom. Nie czytacie tych wierszy i mimowoli macie zupełną słuszość!

Czy przesadzam? Czyż nie jest to istotny stosunek rozsądnego człowieka do waszych, o niezliczeni w Polsce kataryniarze i strofkarze, wierszy?

A jednak kataryniarze kręą coraz to nowe nudności, strofkarze ekliwią uszy nieszczęsnych słuchaczy akademij; ba, strofki wiążą się w pętle i cykle, znany kataryniarz wydaje tomik poetycki!

2.

Czas, by przerwać tę nagminną wierszomanję, czas ukazać jej nicość.

Powojenną falę wierszoróbstwa wytoczyła grupa poetów skupiona koło byłego „Skamandra“. Zręczność tych epigonów symbolizmu zdobyła sobie w krótkim czasie powodzenie i pogłos. Łatwość osiągnięcia powodzenia pociągnęła tłumnie studentów literatury. Co dziesiąty polonista na uniwersytecie pisze wiersze, i trzeba to przyznać, bardzo często lepsze od „laurów“ Wierzyńskiego.

Lecz choć za autorów tych wierszy wstydzi się czytelnik, nie wstydzą się zalecać się niemi kataryniarze. Bezczelnie, czy naiwnie kwilą i parszczą swoje łzawe i chichotliwe „uczucia“ i „nastroje“, odbębiają je w dziecinnych zwrotkach. Weźmy przykład, wiersz J. Tuwima p. t. „Cel“:

*Szukałem tego w Paryżu, szukałem w Berlinie i Rzymie,
A to za oknem było i miało polskie imię.*

*Myślałem, że to potęga, świat nowy, nowe dzieje,
A to ogródek wiejski, co się kwiatami śmieje.*

*A to groszek pachnący, georginie i malwy,
Wymalowane słońcem w proste, włościańskie barwy.*

*Teraz kołysz się, kołysz, nierozumna głowo,
Że w ogródku niebiesko i płowo i różowo.*

*Szukałem tego pogonią — niecierpliwie, proroczo,
A to mi z paru grządek ukazało się oczom.*

*Będę jeszcze w New Yorku, będę w Moskwie i Hadze,
Da Bóg, to i o Tokjo, to i o Tokjo zawadzę.*

Dwa niedołącznie zestawione zdania, składające pierwszy dwuwiersz, zakrawają na nonsens. Tego, co jest za oknem w Polsce nie można szukać w Paryżu, Berlinie i Rzymie, można tam tylko za tem tęsknić! Drugi dwuwiersz wyjaśnia, czego to poeta szukał i co stało się jego celem: ogródek wiejski. Na tej strofice wszelka „myśl“ się kończy.

Bo proszę zważyć: następne dwuwiersze nie mówią już nic nowego: ciągle ten ogródek, cel nierozumnej tęsknoty; dalszy ciąg, to tautologja, wodniste gadulstwo bez celu. Autora poniosła łatwość takiego wierszowania; łatwizna ta jest w istocie tak bezwstydną, że nie może już nawet śmieszyć, — musi oburzyć każdego poetę o ambicji twórczej. Przecież takie wiersze można wylewać kublami!

Jaka jest zawartość tego wiersza?

Autor wyraźnie apeluje do naiwności, do kompleksu dzieciństwa lub do zdziecinienia czytelnika. Te dwuwierszowe zwroteczki mają poddać swoim kołysankowym rytmem niemowlęcą treść. Jaka? Poeta spekuluje na „najmaciupniejsze“ uczucie: zatulenia się w swoim ogródku, kocizmu właściwego czasem staromodnym panienkom. Mizdrzy się nibyto serdecznie taką oto „mądrością“, że ot, czegoż po świecie szukać, życie jest jedno, proste i to samo w polskim ogródku, co na najszerszym świecie. Dzieciństwo, a raczej zdziecinienie tej „filozofji“ podwórka nie jest u Tuwima przypadkowe; taką głupotkę prostoty głoszą wszyscy nasi kataryniarze, a „Cel“ jest wierszem programowym.

Tutaj zastrzeżenie: każde uczucie ma prawo w poezji; któż z nas nie wzrusza się wspomnieniami dzieciństwa, kto nie rozczulał się ogródkiem wiejskim? Ale chodzi o sposób wyrażenia tych uczuć, taki, żeby był godny poety; żeby nie kompromitował tych uczuć; żeby się tych uczuć wyrażonych poetycko nie trzeba było wstydić.

Przysłuchajmy się rytmice tej dwuwierszowej zwrotki: nie, nie można tego znieść! Już przy drugim nawrocie katarynki robi się śmiesznie i niesmacznie.

3.

A jednak wiersze w rodzaju „Celu“ są uznawane i nawet chwalone przez krytykę. Jakież ci krytycy mają smak poetycki?

Jest, na szczęście, jeden krytyk, który pisze także wiersze, J. E. Skiwski. Oto jego wiersz, zamykający tomik „Człowiek wśród potworów“ (a więc znowuż do pewnego stopnia — synteza).

Cień

*Tu i tam — cicho sza!
Szara muzyka gra. —
Frędzelek taki jest,
wełniany bies
w wagonie gdzieś
przy lampie drga
raz — dwa, raz — dwa —
tu i tam,
kół rytm go pcha.
Kaloryfer: brzęk...
Brzdęk... brzdęk...
A szary malec tu i tam
rzuca cień —
„Noc nie dzień,
Noc nie dzień,
Dzień mi snem,
W nocy gram —
Bim — bam!
Was mi żal,
Was mi żal —
Ha — ha
mój nocny bal!“*

Co wynaził rymem ceniony krytyk?

Frędzelek.

Jaki jest sens tego wiersza?

Że frędzelek przy lampie rzuca drgający cień.

*Frędzelek taki jest,
wełniany bies
— — — — —
Ha — ha*

Rytmika tego płodu dosięga szczytów humoru i brzuch sam się wprawia w drgawki śmiechu. Wobec wiersza Skiwskiego

„Uwagi o śmierci niechybnej“ są arcydziełem harmonji i głębi refleksji.

Nie, nie można się nawet śmiać z tego; robi się wstrętnie i okropnie.

I taki to rymopis ocenia poezję współczesną. Czyż więc można się dziwić, że J. E. Skiwski, takie nic, takie mniej niż nic jako poeta, zachwyca się jako krytyk, podobną swojej poezji Zegadłowicza?

4.

Kataryniarze zatracili wszelkie poczucie przyzwoitości. Ze swoich uczuciów spowiadają się w sposób tak natrętny, z taką łąką lub z takim radosnym podrygiwaniem jak pensjonarka z czwartej licealnej. Ci spóźnieni nastrojowcy nie postępują chyba w ten sposób w życiu, bo byłoby to i śmieszne i niezdolne? Nieprawdopodobnem jest, żeby dorosły mężczyzna w tak nieskromny i naiwny sposób wyrażał swoje uczucia. W tej „serdecznej“ manierze tkwić więc musi jakiś fałsz.

Istotnie, wiersz Tuwima zdradza, że autor kłamie. Proszę zwrócić uwagę na ostatnią strofkę „Celu“:

*Będę jeszcze w New Yorku, będę w Moskwie i Hadze,
Da Bóg, to i o Tokio, to i o Tokio zawiadzę.*

Autor zapomniał o poprzednim zapewnieniu, że zdobył już ostateczny cel swoich podróży: ogródek polski za oknem i, wpadając w ton sentymentalnej blagi, zapowiada najdalsze podróże. Tak oto ponosząca łatwizna wierszowania odkryła fałsz uczuciowy.

A więc: rzekoma bezpośredniość, „szczerokość“ kataryniarzy — to przykra minoderja, sztuczna poza „liryczna“.

Taką samą kłamliwą minoderją, jak zawartość uczuciowa wierszy kataryniarzy, jest budowa ich strofok. Czy możecie sobie wyobrazić coś bardziej naiwnego, niż monotonne powtarzanie wiersza o tej samej ilości zgłosek? Pocieszącość tej robotki układaczy kataryniarskich wierszy rozszerza jeszcze to, że te wystukane (palcem — jak radzi Kaden Bandrowski) tromtadracje układają oni w takie same zwrotki. Strofa jest zabytkiem tych czasów, kiedy układało się pieśni do śpiewu. Dzisiejsza muzyka nowoczesna zerwała z powtarzaniem rytmu i melodji (Peiper: „Tędy“). Tylko muza kabaretu, piosenka, musi być tromtadracka; ale nasi strofkarze żyją jeszcze w epoce Gomółki.

Składanie równosylabicznych wierszy i wiązanie ich w strofki przyczynia się waleń do wygadanej pustki poezji kataryniarskiej. Konieczność naciągnięcia zdania do prokrustowych wymiarów

linji wierszowej powoduje bezcelowe wstawki, te luty na dziurach rytmiki, któremi tak pstrzą swoje wiersze niezręczni. Cóż dopiero piła strof, do której musi kataryniarz przykroić lub wydłużyć zdanie! Przypomina mi się tutaj mimowolne wyznanie teoretyka tej grupy, L. Podhorskiego-Okołowa, który kiedyś opisywał w „Skamandrze“, jak to rym przyciąga w strofie wiersze. Rezultat tego przyciągania jest często taki, że drabina strof znaczy tylko tam, gdzie są szczeble odstępów.

5.

Nowa poezja wychodzi z zasady zwięzłości i celowości mowy. Poezja jest jakby ekstraktem mowy niewiązanej. Zrywa z przestarzałą aparaturą strof i monotoni rytmicznej, dążąc do największej ściśliwości wizji poetyckiej. Rygor wypowiedzenia narzuca wstrzemięźliwość w wyrażeniu uczuć. Pośredniość, dyskretny umiar liryczny — oto dusza poezji nowoczesnego człowieka.

Poezję nowoczesną poznać można już po jej wyglądzie graficznym. Nie przypomina ona tych dłużących drabin, po których łązi niemrawość i nuda. Kwintesencja, sam ekstrakt wizji, ściśnionej w wiązaniach zdań, wyzwalających grę wyobraźni. Nowoczesna poezja, to jakby drożdże prozy: mały jej zacząyn powinien starczyć na natchnienie do noweli czy powieści.

Należy głosić krucjatę o prawdziwą szczerłość poetycką. Ci kataryniarze, którzy bezpośrednio liryczą — to pozerzy i mizdrzący się stylizatorzy sentymentalnej blagi. Poezja powinna być takim wyrazem uczuć, żeby się go nie trzeba wstydzić przed samym sobą. Wszelkie stylizacje, robienie naiwnego, czy buńczucznego, to rzecz niegodna nowoczesnego człowieka i jego poezji.

Ogłaszam niniejszem kataryniarzy i strofkarzy nieboszczykami poezji. Precz z dziecinnadą zwrotki i tromtadracji! Studenci polonistyki, pisujący wiersze, strońcie od kataryniarzy i bróńcie się przed sugestją bezpośredniego liryczenia. Pozostawcie epi-
gonów ich własnemu losowi.

JULIAN PRZYBÓŚ

Saryż po wakacjach

*Nad błyszczącym asfaltem — lampy w wacie ze mgły,
nad błyszczącymi lampami — rudy nieba bochen,
oczy senne jak droga zamkły
niezapomniany pejzaż sosen.*

*Po świeżych szarotkach wakacyj,
które pieściła ust mych czerwień,
która po ustach ustami się przemkła,
zielen autobusów Al-bis,
palące krzyki reklam
i kwiaty Fiatów
i
blada jak lilja
Liljana Gish.*

*Po szarych skibach miasta szumią kłosy słów,
w cichej wsi na Polach Elizejskich kwitnie nowy sierpień,
każdy przechodzień nosi w oczach bukieciki cierpień,
w ustach jak w butonierce niezapominajkę słowo:
znów.*

JAN BRZĘKOWSKI

Nie jutro?

*W oczach wzniesionych wyżej od jawy,
w szumie rzes rzesistym, z słów chrzęstem,
czekamy nowych wzniesień i objawień,
chwytając serce w zaciśnięte pięści.*

*Pod konstrukcjami z muslinu i z pajęczyn,
w zbitej szybie przestrzeni rumianej jak twarze,
we wzroku obręczy, serc tęczy,
w dali żalu, w żalu fał
i w sercach hartowanych na stal
i na żal, i na dół fał
tęczy się baryłka bólu, gąsior wydarzeń,
jutro niewypierzone i niepewne
i
pewnie nie jutro
i nie pojutrze,
nie.*

JAN BRZĘKOWSKI

Miasteczko

Otwórz

w ciszy kwiatów śpi male miasteczko,
kasztany czerwcem pachną

i latem,

a tam na piąterku

Małgorzata

pod pachy

księżyc zamyka w pertowe puzderko.

Ach, ogródka woń słodka

i szklane banie ułożone w pierścień,

wieczorem można ją spotkać

z głową schyloną na pierś.

A nocą

niewiadomo poco i skąd

sny

niebieskie jak bzy,

niebieskie jak lzy

niebie... śni.

JAN BRZEKOWSKI

W drugiej osobie

Pod nienasyconemi dniami o kolorze morwy

idziesz swą drogą drogą życia tylu innych

nie wiesz nie dowiesz się nigdy o złych niespodziankach

które kryje wieczór niewypierzony i już martwy

życie nie większe cd zegarka trzymasz w naciągniętych dłoniach

świecąca tarcza przyszłości bez słońca i bez końca jasna

giętkim odmarszem palców ściśnięty na skroni

niepewny szary dzień szary i senny miękko głaszciesz

okrucieństwem oczu strwożone służące

zawisasz na wargach buntem czerwonych świateł

gładzisz kanarki śpiewające drżące

i bez cienia perwersyjności wyrywasz język oniemiale jutro

JAN BRZEKOWSKI

Bravie... hymn

Nieradko oczy duże, zamyślane, patrzą jak żywo na niebie
czerwoną chmur konnicę wiatr zapędza do koszar
i drzewa znużone czerwienią mącą zmierzchów złoto wyprute,
gasząc zimny, szeleszczący pożar.

Wtedy, jakżeż wyraźnie pamiętam, życiu tak bliski, od marzeń
tak byłem daleko,

dlatego napróżno się męczysz, nigdy mię do dna nie odczytasz
błada.

Oczy woal smutku pokrył —

i tyle narosło pod oczami cieni, mówię, chory na wspomnienia,
z których krew wyciekła.

Tobie śpiewam, włosom pachnącym jak młode ogrody,
w których już lśnią jedwabne pączki bzu.

I myślę jak miłość się prześni, życie się rozsypie: zatopią nas
ciche zapomnienia wody.

Za ciasno na świecie było sercom dwu.

Wraca fala powrotna. Lśnić ciężko, opada.

Brutalna i nagła jak noc: kobieta skrwawiona i ciepła
o rękach białych jak mleko.

Słyszę ją w krwi, pospieszną, namiętą jak kwilenie ptaków,
pierwotną jak wówczas, kiedy wdychając ostry zapach sierści,
śledząc lśniące zady krów i ciche skoki zajęcy,

drapieżny chłopiec wśród traw smutnie ogarniałem siebie.

Czując długi, monotonny płacz deszczu na policzkach mokrych,
przytaknięcie kropel, przeciągły śpiew rynien drewnianych,
skrzypiących dachów i haków,

oduczyłem się ciszy słabych: tęsknoty. Napowrót odzyskać chcę
spokój zwierzęcy.

Oczami kłuć powietrze, iskrzącemi w ogniach.

Stanąć ponad palbą dnia.

Brutalnie oderwać od bruku twego stopy przykute,
miasto z miast żywych najbardziej kamienne, od spodu zgnite,
zawalone w szczytach.

*Łzawo z świtami codzień wypływające duszę: błękitny worek
z wiecznością.*

Próżno w ciebie bić nienawiścią, nie umiem miłością.

*Gdy w szarych wąwozach ulic pękać będą żółte wybuchy pocisków
i krzyki*

*i pożar swój w kcińskich przeglądać będziesz kopytach,
płonąc, pamiętaj, że mury twoje rozwalal najtwardszą pogardą,
syn pół niesforny i dziki.*

MARJAN CZUCHNOWSKI

Sowitanie dnia

*Świt z wolna wyjmuje z cienia ogrodów szare bloki
i oddech jesieni. W świeżych gałęzi posłaniu czerwonym:
owoców woń zdrowa i tłusta.*

*Niebo z brzoźowej powodzi,
bladością okute,
zamyka otwarty horyzont, jak usta.*

*W ulicach domy ruszyły, pachnące dreszczem i szronem.
Już konie, w powietrzu rozsnute,
dzień dźwigają wysoki:
epopeję rąk, która nadchodzi.*

MARJAN CZUCHNOWSKI

Cisza

*Dnie uwolniono od dźwięków
i wszystkie głosy z nich zabrano,
a teraz są mumjami milczenia,
na które patrzę bez lęku,
jakby je już ukryto w szafie szklanej,
w ostrożnym zwoju cienia.*

*Wypelzła z szarości takich deszczowych dni,
gdy mrok wyprał rzeczy z konturów i kolorów
i u głowy mi na poduszce siada.*

*Wtedy nie czuвам i nic mi się nie śni,
nie czuję smaku powietrza i chleba, a nie jestem chora,*

*gdy ona pajęczyną na ciele mojem się rozkłada.
Może dobrze tak leżeć w świecie bez woni
i z dotknięciem, które we mnie nawet nie zaszeleści,
żyć, choć lzy zgubiłam, a nie jestem uśmiechnięta.
Wiem, że nikt do drzwi mych nie zadzwoni
i spokojnie czuję, że mnie pieści
cisza, jak matka, której nie pamiętam.*

MILA ELIN.

Żłoty dzień

*Złoto rozpylał letni obudzony dzień
w lesie, który kiwał zieloną głową,
a wszystkie chwile były pełne drgnień
cichych i sypiących słodkie słowa.
Listy przyfruwały, jak kwadratowe ptaki
i były dobre, jak dłonie, które nie boją.
W żywopłocie dnia równo przystrzyżone wszystkie krzaki
skrapiało słońce, okryte błękitnym żyrandolem.*

*Złoto trzepotał motyl w skwarze
południa, które, na tarczy słonecznej wiszące,
czerwień rubinów kładło na mej twarzy
o wargach gorętszych od słońca.*

*Lecz jasna i chłodna jest czerwień zachodu,
gdy ją błękitny motyl zmierzchu otuli
i żar dnia zgładzi najcichszą pieśczętą.
Wtedy, drżąc z wieczornego chłodu,
staję nad umarłym w rozpiętej koszuli,
nad wargami, które są zimne i martwe, jak złoto.*

MILA ELIN

Mój ból

*Dzień upraszcza się sumą linii: — horyzontem.
Już nieświadomie się zmierzcha i przyszłym rankiem pachnie.
Zwolna wynoszę nad prostolinijny zamęt
duszę, pełną przerażeń i natchnień.*

Zmierzcie mnie: — jak daleko jest mi do prostoty!
Wiem. Dlatego też ja umyślnie wybrałem szaleństwo.
Cóż mógłby ktoś inny zrobić z tych 26 lat,
nie mając w sobie nic, prócz gwałtownej krwi?

Nie męczcie ludzi. Znam tę przyrodę. Ta zieleń kwitnie za często.
Te krzaki, to moja ojczyzna,
(a moją ojczyznę naprzelaj przelatuje motyl).
Otwieram ręce, zapalone ognie
i w nich

wyzwalam wołanie gromkie, treściwe jak dotyk:

— Jakże mam krzepić ostrość mojej mowy,
kiedy wy uciekacie od śpiewających traw?
Bez was przetrwonię tę resztę pięknej wiosny.
I tak już słońce mnie nie cieszy. Kiedy paruje staw,
chodzę tylko oglądać, jak umierają ze starości żaby.

To jest ta nowa, niespodziewana ważność,
która przywraca wszystkim rzeczom ich właściwy kształt.
Przyjaciele, nie kryję tego, nie wstydzę się — cierpię.
Cierpię na nowy świat.

* * *

Wstańcie, wyniosli jak ból, rzeźbieni w linjach prostych,
dnem przekreśleni, ścięci zachodem, zalani płamą świtu,
księżyc, który w oczach waszych ostygł,
kłuje mnie w twarz wyraźnie, jak na książce tytuł.

Te krajobrazy słodziutkie, lecz nudne
znużyły mnie, więc podaję wam płacz zorganizowany,
mowę wzruszenia wzorową.

Jak mam tłumaczyć się przed wami,
że twarz nie tylko ustami przemawia,
że znam pieśni, które są jak człowiek nagi,
że świat jest na to, aby podkreślał człowieka.
Patrzcie, ten ogień trzeba podjąć na nowo,
on na nas czeka.

Wiemy: między życiem a śmiercią rozciągnięci,
musimy być niecierpliwi.

*Ale kto zetnie was — czy miłość, czy góry, czy kwiatki,
czy rak, czy suchoty, czy strzał, czy automobil?
Bo to jest najważniejsze.*

*O, za tem właśnie tęsknię.
Prawdopodobnie długo jeszcze nie będę spoczywał.
Za mało mam czasu. Ale to jedno mnie umacnia:
nadzieja, która jest sprawiedliwa.*

*Nie szal upaja mnie, lecz wola.
Piszę to wieczór, gdy miasto dusi maj,
gdy nadaremnie staram się was obudzić.
Tak zbudujemy gigantyczny świat.
Gdy żyły się drą, wiemy, że pracują mięśnie.
Tu jest ta wzniosłość, którą się karmi ludzi:
wziąć was i unieść w powietrze, tnące kraj,
oto jest mój ból.*

JALU KUREK

Miłość

*Pioncwy słup przestrzeni nademną nieruchomo trwa.
Wykreślam zeń ciszę piękną jak zwycięstwo.
Widzę cię: łuk, który za chwilę wyskoczy
nad gmach.*

Myślę o tobie za często.

*Wbij swe zachwyty, ubroczone w ranach
w najświeższą ranę serca: w oczy.*

*Tak oto
w zarysie
budują się historie światów.*

Ukochana

*zbliz się,
oczyma mnie otul,
oczyma mnie uratuj.*

JALU KUREK

Parada śmierci

*Spokojniej było umierać
na krzyżu z brązu, wbitym na piersi własnej,
gdy w wiwatach dziesięciu bateryj,
obsypani różami wystrzałów, bieглиśmy w ataku na Krasne.
Świt, cień artyleryjski, jak okno błyskawic, otwierał,
szrapnelami krążyło niebo, wybuchający zmartwychwstaniem grób.
W aureoli hełmu, skrwawioną szarfą tyraljery owity
wypreżył się u mych butów twój odznaczony trup
— przyjacielu, na mojej sławie poległy.
Samotniej
o dziesięć lat, w groźnej ciszy ubiegłych,
dzierżę swą śmierć jak nabity karabin w dłoni.*

JULIAN PRZYBOŚ

W góry

1.

*Miasto jak kamień rzuciłem za siebie,
i zanim upadło —*

Nastuchuję.

*Świat
dopiero co zamilkł — górą.*

2.

Nawał wylewa ziemią na niebo.

*Horyzont
nad głową coraz wyżej kołuje,
coraz ciężej.*

Głowę dźwigam oburącz.

Jakby leb ziemi na mnie spadł.

JULIAN PRZYBOŚ

Spotkanie

*Tamten widok jak trumnę grzebie linja
horyzontu.*

A ten:

*tu małą płaszczyznę karmioną jedną piersią wzgórza
wypuszczasz z szerokich ramion.*

*O wschodzie księżycy krajobraz się wydłuża
coraz
ciąglej.*

*Patrzysz — a on
jak przechylona kołyska tobie się powierza.
To ja wabię do siebie oddal wyciągniętą ręką.*

*I,
chwyciwszy za krawędź widnokregu,
ściągnę
wdół
dalszy krajobraz.*

*Nie odmotasz zarzuconych dokoła twej szyi
ramion horyzontu,
syna.*

Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza.

JULJAN PRZYBOS

Ź dłoni

Dom porywany przez olbrzymie drzewa —

*Pod dachem który wznosi wysoka jodła schodów,
twój chód cię napomykał —*

nasłuchuję oddalenia — wróciło:

— szłaś.

*Późną burzę uniesioną konarami z ogrodu
odszeptalaś od okien —*

i minął —

*pozostał zmierzch przeszłego domu:
znajomego ślepca szkła.*

*Wiatr wzgórze z podziwu otworzył.
Twoje usta słowami na kartkach
rozchylam —
swoich nóg uchylasz zaprozu.
Jak rok stół nad krzesłem upłynął.
Pióro mi z dłoni odlata.*

JULJAN PRZYBOŚ

Okna

*W oczach gościniec jak linja lekki.
Przewiduje nas naprzód jak oddalenie.
Zakręt rzeki —
od czyjej krtani wymówiła się śpiewniej?
Uchyliła się od nawistych klonów
nie chętniej, jak usta od śpiewu?
Patrz — drzwi odeszły od twojego domu.
Okna wytchnęły po powietrzu powiewem.
Im dalej — widok rozplywa się pienniej.
Brzezina przechodzi starodrzewem w dąbrowę.
Krok za krokiem śniatami miga.
Wiatr rozwiewa las wysokopienny?
Z echa lasu, z polesia, wygwizduje wilga
nas zapadłych w izbie po głowy?*

JULJAN PRZYBOŚ

Kobieta i koła

(Scenariusz filmowy).

Przy tworzeniu abstrakcyjnego scenariusza filmowego ma się do wyboru tylko dwie metody: albo powodować się fantazją i uznać ją jako jedyną zasadę twórczości albo też przyjąć istnienie jakiegoś czynnika normatywnego, który wiąże obrazy w artystyczną konstrukcję. Pierwszemu sposobowi hołdują nadrealiści; dlatego scenariusze Desnosa, Artauda, Picabii, Bunuela, czy Man Ray'a są tylko czystą grą fantazji i przypadku. „Kryształizacje“ (t. zn. filmy złożone z ruchu kryształów, figur geometrycznych i t. p.) Chomette'a,

Sandy'ego czy Richtera można uważać za przejście od jednej metody do drugiej. Pierwsze miejsce zajmuje w nich jednak zawsze przypadek, twórczy, piękny i niejednokrotnie dający niezwykle rezultaty przypadek.

Nie widziałem dotychczas filmu abstrakcyjnego, który posiadałby wyraźne wiązanie konstrukcyjne. Wpływ nadrealistycznej anarchii i kult mechanicznej inspiracji królował tu dotąd niepodzielnie. A przecież wysiłki artystów Nowej Sztuki powinny iść w kierunku z b u d o w a n i a filmu abstrakcyjnego przez stworzenie scenarjusza o mocnej konstrukcji.

Istotą filmu jest tożsamość licznych obrazów. Kilkanaście zdjęć minimalnie różniących się od siebie daje przy wyświetlaniu wrażenie ruchu. Tę samą zasadę można stosować przy tworzeniu filmu abstrakcyjnego. Po odrzuceniu z obrazów ich treści anegdotycznej, ich znaczenia dla fabuły, otrzymamy formy filmowe. By zbudować scenariusz abstrakcyjny należy więc łączyć formy filmowe w myśl pewnej zasady.

Widzę tu kilka metod, któremi można się posługiwać w celu skonstruowania abstrakcyjnego filmu. Formy filmowe możemy więc łączyć na zasadzie tożsamości niezupełnej obrazów lub też na zasadzie przeciwstawiania (kontrastów). Wreszcie można też przyjąć za normę własności tkwiące potencjalnie w formach filmowych i nadające im pewne napięcie wizualne do rozwiązania się w ten a nie w inny kształt.

Ilustrując to praktycznie: Obraz składający się np. z 4 form filmowych A, B, C, D, rozwiązujemy w ten sposób, że w następnym obrazie zmieniamy jedną lub kilka form. Przy zmianie jednej formy D mamy więc następujące kombinacje: ABCE, ABED, AECD, EBCD. Forma E zastąpiła tu jedną z 4 form obrazu. Przy zastąpieniu dwóch lub więcej form, mamy już olbrzymią ilość kombinacji. Łączenie form tym sposobem możnaby określić jako łączenie na zasadzie tożsamości częściowej.

Inna zasada łączenia form polega na zastąpieniu całego obrazu przez inny, którego dobór jest wynikiem podobieństwa form. Koło możemy więc zastąpić okrągłą tarczą czy kołem o innych rozmiarach albo też w miejsce koła dać formę „życiową“ (która jest jednak formą filmową, gdyż nie służy celom anegdotycznym scenarjusza) np. księżyc w pełni lub okrągłą twarz ludzką.

Do bardzo ciekawych rezultatów mogłaby wreszcie doprowadzić metoda, polegająca na zmienianiu form w ten sposób, by zawsze dodawać lub ujmować jakąś formę lub też jej element (np. zamiast koła pokazać tylko kawałek łuku).

Wybór zasady w myśl której buduje się scenariusz, jest rzeczą drugorzędną. Można stosować nawet kilka ich równocześnie, co

ożywia film i pozwala na szybsze przejścia. Niezbędne jest jednak zachowanie logiki abstrakcyjnej budowy scenarjusza filmowego.

Koła.

Koła opisane na kwadratach.

Koła wpisane w kwadraty.

Ekran dzieli się na dwie połowy.

Koła widziane płasko przechodzą w kule przez narastanie małych, coraz mniejszych kół.

Tworzą się obręcze, jak pierścienie dookoła Saturna. Pierścienie widoczne jako mgliste smugi. Drobne koła-księżyce. Koła układają się według wielkości.

Kwadraty przechodzą w romby, romboedry.

Z powrotem w kwadraty.

Duże, małe kwadraty. Wirowanie.

Tworzą się mgliste obręcze dookoła kwadratów.

Dwie połowy ekranu nasuwają się z wolna jedna na drugą w ten sposób, że koła wpisują się z powrotem w kwadraty.

Pozostaje 7 kół ułożonych według wielkości.

Kwadraty przelamują się na kilka części. Linje boków wyginają się w pisane litery.

Nad każdym kołem formuje się napis: Mars, Wenus, Ziemia, Merkury, Neptun, Jowisz, Saturn, Uran, Słońce.

Gąbka maże napisy.

Kule wyrównują swą wielkość do rozmiarów czwartej kuli. Kule na lewo rosną, na prawo maleją.

Lekka mgła. Po jej opadnięciu widzimy dziewięć ludzkich twarzy.

Dziewięć twarzy ustawionych na monstrualnych postumentach, jak rzeźby. W głębi zarysowują się kontury ścian. Na lewo o kubistyczno-suprematycznym wyglądzie, na prawo dekoracja ekspresjonistyczna.

Dym eksplozji.

Z nieba spływa anioł.

Skrzydła przechodzą majestatycznie w ręce. Biała szata w ciemną. Widać jak rośnie mu czarna broda. Anioł wydobywa z kieszeni lusterko — broda staje się biała.

Na kolorowej szacie anioła widać astronomiczne kule-głowy, takie same jak te, które stały przed chwilą na postumentach.

Anioł-Astronom zdejmuje namalowane głowy ze swej szaty i dmucha w nie. Głowy latają w powietrzu jak baloniki odpustowe.

Anioł chowa je do walizki i notuje coś kredą na małej czarnej tablicy.

Litery na tablicy tworzą napis:

ZYCIE JEST PIĘKNE!

Anioł bierze tablicę z napisem w prawą rękę, a walizkę w lewą i idzie ulicą. Zostawia tablicę przed wejściem do metropolitain'u, a sam schodzi po schodach w dół.

Anioł podnosi walizkę do góry. Postać anioła znika we mgle, a walizka zostaje sama w powietrzu. Po chwili zaczyna się walizka powiększać, wydłużają się boki i tworzy się stacja metropolitain'u.

Pociąg zajeżdża na stację. Obraz ten przechodzi w ruch otwieranej szuflady. Anioł wyjmuje z walizki pudełko z szachami. Ruch ten odbywa się również w ten sposób, że przypomina wysuwanie otwieranej szuflady.

Anioł otwiera pudełko i robi z niego szachownicę, a potem wyciąga z walizki głowę ludzką, żegna ją znakiem krzyża. Głowa maleje do wielkości szachowej figurki. Tak samo druga, trzecia... Z małej walizeczki, mogącej pomieścić najwyżej jedną głowę — wydobywa 32 głowy, które ustawia na szachownicy.

Szachownica przechodzi w podłogę o kamiennych taflach w dwóch kolorach. Na niej przybrane à la Louis XIV nabite na drążki głowy tańczą-menueta.

Trzydzieści dwie osoby zmienia się w nowoczesnych żołnierzy w czasie musztry.

Schylają się głowy przybrane w czapki frygijskie.

Wchodzi młoda kobieta, która całuje z egzaltacją czapki, a potem oddziera je z głowami od tułowiów i chowa do walizki. Ciała bez głów przechodzą w postumenty, a potem w latarnie gazowe.

Kobieta stoi oparta o latarnię, a przed jej oczyma przepływają pejzaże: egzotyczne palmy, statek z eukaliptusów, dzicy z Oceanji, napad, walka, domy, bałaski... sklepy... Wreszcie przypływa mały sklepik z napisem

OWOCARNIA

i zatrzymuje się przed rozmarzoną kobietą. Stara przekupka przykleka na jedno kolano i ofiaruje młodej marzycielce jabłko:

O WEJDŹ, PIĘKNA KRÓLEWNO OHELANJI...

Kobieta je jabłko, podczas gdy przekupka zdejmuje szyld sklepu i podsuwa go pod oczy jedzącej. Dotykając palcem, dziewczyna sylabizuje mozolnie:

JAKŻEŻ PIĘKNĄ JEST MIŁOŚĆ...

Zjawia się dwóch drabów: jeden w cylindrze i butach z cholewami, drugi w apaszowskiej czapce i pstrym szaliku. Rzucają się na kobietę. Jeden usiłuje jej wyrwać walizkę, drugi chwytą za gardło i dusi. Kobieta zmienia się nagle w starca-anioła i bierze za

rękę obu napastników. Wszyscy troje kłaniają się jak aktorzy po skończonym akcie.

Trzy postacie kłaniają się ciągle. Rysy twarzy zacierają się. Powoli następuje przemiana w trzy kłaniające się, nieco kubistycznie pojęte, manekiny.

Rytm ukłonów zmienia się i mać:

MY SIĘ KLANIAMY.

Zmiana rytmu.

WY SIĘ KLANIACIE.

Zmiana rytmu. Dwa manekiny znikają.

JA...?

Manekin przestaje wykonywać ukłony. Dokoła niego tworzy się ruchliwy pierścień złożony z mgławicy i z małych figurek. W trakcie ruchu odrywają się figurki i wirują samodzielnie. Rosną do rozmiarów człowieka.

Ekran załudniony ludźmi. Rozruch rewolucji. Ponad tłumem wznosi się jakaś płachta, której kształtów nie można odróżnić.

Płachta trzepocze się na wietrze, jak sztandar. Widać ją na pierwszym planie i wtedy można bliżej rozoznać koronki damskiej kombinacji.

Jakaś brutalna ręka drze materiał.

**RZUCANI NA FALE ŻYCIA, CZEMŻEŻ, ACH! CZEMŻEŻ
JESTEŚMY? IGRASZKA W RĘKU...**

Kombinacja wydyma się jak żagiel i przemienia się w żaglowiec, który odjeżdża powoli ku srebrnemu krążkowi na horyzoncie. Przecina go w miejscu północnym (N-NE).

Horyzont rozdziera się jak papier. Z boku wyłania się czarna plama, rośnie i rozlewa się na cały ekran.

JAN BRZĘKOWSKI

M. Everest 1924

(Reportaż dokumentalny. — Fragment).

Po pięciu minutach podjęli marsz. Te kilka straconych przez upadek metrów, odrobili w przeciągu pół godziny. Szli jak stuprocentowi inwalidzi, zbici z nóg śmiertelnym wycieńczeniem, głodem i brakiem oddechu.

Była godzina 4-ta i pod stopami ich rozścielał się zmierzch. I znowu nastąpiło to wspaniałe widowisko, którego świadkami byli codziennie, że pomimo zmroku, piramida szczytowa Everestu złościła się jeszcze długo w blasku zachodzącego słońca jak stos zapalonego luzycywa.

Wysokość osiągnięta — 8630.

Irvine, tracąc co chwilę oddech i napowrót go odzyskując, skanduje w uszy Malloryemu jak olśniewającą nowinę:

— Hingston mówi, że na tych wysokościach śmierć następuje bez bólu. Ale moja Maud mówiła mi wyraźnie: nie chodź. Dlatego poszedłem.

Niestety zbliżało się szybko jak wiatr, jak bystry ptak, wieczorne zimno. Oto już wieje po ich ciałach, powodując żywszą działalność krwi i ruchów. Pod wpływem nadchodzącego mrozu, Mallory i Irvine czują jakby radosne uleczenie wszystkich kości, mięśni i żył. W tym zwycięskim znieczuleniu i upojeniu podejmują nowe mordercze tempo, wiedząc, że idą na śmierć, wiedząc, że muszą przed nocą zdobyć szczyt. Liczyli sześć kroków na minutę, a sześć oddechów na krok. Co 20 kroków — minuta odpoczynku. Obłęd Irvina minął. To jedno go tylko czyniło trzeźwym: Czomolungma. O niej tylko myślał.

Zmierzch przyniósł ze sobą śnieg. Mokry i zimny. Góra jakby się zmieniła. Zawiał wiatr siekący od wschodu, od doliny Kharta. Obaj pielgrzymi potykali się bez pamięci z głową utkwioną w jedyny szczyt, który znajdował się wyżej od nich. Było to wzniosłe męczeństwo, którego historia nie zapomni.

O godzinie wpół do szóstej panowało lodowate zimno w najwyższych sferach Everestu. Śnieg padał coraz gęstszy, a wiatr zaciął jego kierunek wprost w twarz alpinistom. W śniegu i wietrze maszerowali niezłomnie jak dwie zjawy nie z tego świata.

W tym miejscu płonie się ze wzruszenia ja — Jalu Kurek, autor tej powieści, widząc ów olbrzymi bezmiar ludzkiego bohaterstwa.

Oddechy ich były coraz trudniejsze. Rzadkie i mroźne powietrze wdychane do płuc, przyprawiało ich o ciągle zachłyśnięcia. Krztusząc się, musieli zatrzymywać się. Zatrzymując się, dosłownie zamarzali.

Nagle idący nieco na przedzie Mallory chwyta się rękami za usta, a odjawszy dłonie od twarzy, ukazuje je całe we krwi. Krew rzuciła mu się ustami i nosem.

Nic go nie boli. Ale jest mu naprawdę przykro.

— To dziwne. Znowu mi krew idzie ustami. Patrz, Irvine.

Irlandczyk nachyla się i całuje go w skrwawioną rękę.

Alpiniści wszystkich krajów! W tej chwili umiera dwóch waszych towarzyszy. Powietrza im jest za mało. Za mało powietrza nad Himalajami! Dajcie im powietrza z nad Londynu, z nad hrabstwa Kornwalji, z nad Anglii, z nad całej Wielkiej Brytanji!

Jeszcze kilka kroków zrobili razem zczepieni ramionami jak bliźniacy, jeszcze parę metrów połknęli w śmiertelnym omdleniu —

aż upadli jeden na drugim, wyzwalając z nóg ciężar ogromny całego ciała ludzkiego, prowadzonego wzwyż bez końca po manowcach skalnych.

Wysokość 8750 metrów, temperatura 34 stopnie poniżej zera.

Śnieg przestawał padać i nad dolinę Kharta księżyc wytoczył zwolna swoją zielonkawą bladość, przez co mróz gwałtownie podskoczył o kilka stopni zimna.

Mallory poderwał się nerwowo przy pomocy rąk i powłókł się wyżej. Za nim jak echo podążył jego dalszy ciąg, jego przedłużenie: Irvine. Szli niemal na czworakach, czepiając się rękami kamieni i wspomagając chwiejące się nogi. Tak wędrowały dwie dusze do Boga na granicy najczystszych olśnień i zachwyków. Była to podróż ludzkiej wzniosłości po etapach 7500 — 7900 — 8100 — 8300 — 8450 — 8750.

Aż trzeci krwotok usadowił Malloryego na miejscu. Przez pewien czas wypływał krew, ale przecież w świadomości zamigotała mu ostatnia myśl człowiecza, myśl ginącego życia:

— Nie wolno zatrzymywać się. Zatrzymując się, zamarza się.

Rzucił linę Irwinowi; ten złapał ją w obie dłonie jak nadzieję ratunku, jak drogocenną monetę. Jeszcze parę metrów. Resztki sił ulatniały się z nich, parowały z ich ubrań. Czterometrowa bruzda śniegowa stanęła im wpoprzek. Świetny alpinista Mallory rzucił się bez namysłu w śnieg. Zjechał w bruzdę, a za nim Irvine. Niestety żadną miarą nie zdołali wydrapać się na drugi brzeg, choć był zupełnie łatwy. Irvine stracił przytomność i leżał jak kamień. Przy nim położył się Mallory. Wszystkie jego myśli gasnąc i zamierając, funkcjonowały normalnie.

— Już koniec — pomyślał.

I zaczęło powoli wszystko w nim topnieć. Widział jak za mgłą Czang La, cylindry tlenowe, krew, buchającą z ust i poczuł z radością coś twardego pod rękami. Było to ciało towarzysza.

I myśl o ciele towarzysza zaczęła się w nim topić.

Ale to nie topiło się w nim wszystko. Marzło w nim wszystko. Wytrenowane mięśnie alpejskiego spinacza jeszcze raz poderwały się.

— Leżąc, zamarza się.

Obwiązał liną Irvina i jał nadludzkim wysiłkiem wbijać buty w brzeg bruzdy. Kwadrans trwało to pokonywanie półtora metra śniegu. Wyszedłszy, ściągnął linę z Irwinem. Ciało jego było nad wyraz lekkie, choć był to młodzieniec wielkiej postawy, a to dlatego, że ciało zmarznięte i pozbawione oddechu traci na ciężarze. Przez kilka metrów ciągnął Mallory po ziemi ciało Irvina, aż wreszcie na jakimś wystającym progu skalnym owiał go mroźny wiatr, zwalając wątłe źdźbło, cień ludzkości z nóg.

Tu upadł po raz ostatni Mallory i nie podniósł się więcej. Ściągał tylko w rękach rozpaczliwie linę, którą wywindował ku sobie trupa towarzysza. Ustawił go obok siebie twarzą do szczytu, a zobaczywszy, że jest zimny i martwy, rozpłakał się. Ale jeszcze, płacząc nad towarzyszem, spozierał w górę, gdzie na wyiskrzonym niebie kłuł światło księżyca czarny szczyt Everestu.

Powtarzał we łzach, a raczej układał wargi w kształt słów, gdyż usta nie wydawały już głosu:

— Czomolungma.

Zginął ze zimna, z braku powietrza, z głodu i ze wzruszenia. Jak mówił Hingston — śmierć na tych wysokościach pod wpływem zamrożenia nastąpiła natychmiast i bez bólu. Nastąpiła ona dnia 8-go czerwca o godzinie 8.40 wieczorem, przy temperaturze 41 stopni zimna na wysokości osiągniętej 8810 metrów, t. j. 72 metry poniżej szczytu.

O godzinie 10-tej wieczorem tego dnia zaczął znów padać gęsty śnieg. Padał przez trzy godziny. Przysypał stwardniałe ciała dwóch ludzi na pół metra wysoko. Następnie przyszedł mróz, który ściał trupy na kamień. O świcie zawiął ostry wiatr wschodni, ostatni wiatr wschodni przed monsunem, który zwiął wszystkie śnieg z grzbietu i odsłonił zwłoki.

O godzinie 11-tej przedpołudniem słońce, drapiąc się ku zenitowi przygrzewało piramidę szczytową, ów kawałek ziemski, najwyżej wysunięty w niebo. Pod wpływem ciepłych promieni zerwała się deska śnieżna z wgłębienia pod czerwonym występem turni i z hałasem runęła w dół. Lawina zmiotła dwa trupy i zniosła je 200 metrów niżej do trójkątnej przepaści, dokąd nigdy światło dzienne nie dochodzi. Przepaść ta leży pod północno-wschodniem ramieniem Everestu, na które jeszcze nie targnęła się stopa człowieka.

Tak góra schowała w swem wnętrzu dwóch największych swych wrogów. Ale te 200 metrów rekordu, o które ich bogini-matka gór skrzywdziła po śmierci — zostaną im policzone.

12 czerwca wszyscy żyjący członkowie wyprawy zgromadzili się w obozie centralnym za wyjątkiem Shebbeare'a, który kierował ewakuacją obozów, dokonywaną przez kulisów i wrócił do bazy nazajutrz.

Jak stwierdził dr Hingston, wszyscy alpiniści, którzy wychodzili ponad obóz IV mieli mniej lub więcej rozszerzone serca.

Odell był najmniej złamany. Odell, który po Mallorym dokonał najwięcej spinań. Trzykrotnie wychodził tam i z powrotem z obozu III (6400) do obozu IV (7000) — jednokrotnie z obozu IV do obozu V (7700) — i dwukrotnie z obozu IV do obozu VI (8160) —

te ostatnie dwa wyjścia w czterech dniach bezpośrednio po sobie następujących. Podczas 12 dni (wysiłki jego na wyższych obozach trwały od 31 maja do 11 czerwca) spał Odell przez wszystkie noce — wyjąwszy jedną — na wysokości 7000 albo wyżej. On to odwracał się ciągle w stronę najwyższej turni. On myślał najwięcej o dwóch umarłych towarzyszach.

Tymczasem Sommiervell i Beetham z pomocą tragarzy ułożyli niedaleko od bazy kamienny pomnik ku pamięci 12 ludzi (Anglików i Tybetańczyków), którzy stracili życie podczas trzech wypraw na M. Everest. Na kamieniach zostały wryte ich nazwiska. Przez obydwa dni ich pracy padał w obozie drobny deszcz, aczkolwiek szczyt Everestu trwał ponad deszczem jasno uśmiechnięty w słońcu, zamykając sobą pół nieba. Zato niżej na lodowcach rozsiadła się czerwona mgła.

Była to przednia straż monsunu. Istotnie, tego samego dnia, w którym opuszczali obóz na Rongbuku, monsun wdarł się do doliny. Towarzyszył mu deszcz, wiatr i ciemne opary. Ale wnet trawki zaczęły podnosić zielone listki, a na morenie pod klasztorem zakwitły spóźnione różowe pierwiosnki. W dolnej części doliny polatywały wesoło ptaszki.

Lato wkroczyło do Himalajów. Dolne granie Everestu, smagane świszczącym monsunem, odstaniały skaliste grzbień, choć szczyt zachowywał ciągle śnieżną białość. Za dwa tygodnie wezbrane potoki łać się będą z obmokłego masywu po wszystkich jego ścianach, ale wierzchołek góry ciągle będzie wpinał się w błękit jak wyprostowany maszt o białym trójkątnym żaglu.

Szczyt jest zawsze ten sam. Zmienia się tylko droga do niego.

15 czerwca w południe wtopiła się wyprawa w ujście doliny, najeżone wzgórzami dawnych moren lodowcowych. Sześć tygodni spędzili jej członkowie na tej ziemi skał i lodów. Teraz opuszczają ją, unosząc ze sobą klęskę i zostawiając kamienny obelisk na pamiątkę ofiar trzech dotychczasowych wypraw.

A za nimi stała jak słup świecący w białym mur himalajski Czomolungma, bogini-matka gór — trzykrotnie atakowana i trzykrotnie niezdobyta.

Uciekali od niej ze wstydem, zostawiając tu pokonaną ambicję i grzebiąc tu nieutulone szaleństwo. Ale w powietrzu unosiła się myśl Odella: — wrócimy niezaślugo!

I oto teraz na końcu — jak z portu ostatecznego wypływam jeszcze raz na pełne morze tych ważnych wypadków i oglądam się wstecz:

Nie mogę zapomnieć o was.

Śpiewałem pochwałę Himalajów i niezmordowany genjusz człowieka.

Was śpiewałem: śnieżyste góry, najwyższe góry świata, ja — gorzki kronikarz współczesności. Profesor geografji zobaczy w was t. zw. ukształtowanie pionowe, a ja widzę świat, męczący mnie po nocach, dla którego warto zginąć.

I o was mówiłem, wspaniali bohaterzy: George Leigh Mallory i Andrew Irvine. Nazwiska wasze znam na pamięć i będę je mówił dzieciom, kiedy zapłaczą, aby się uśmiechnęły z radości i dumy. Ziemia nie jest marna, skoro was urodziła.

Sercem jesteśmy przy was. Kwitniecie w naszej pamięci.

JALU KUREK.

Bankructwo prof. Krochmala

(Fragment z powieści).

Dni podróży — niebieskie dni.

Zieleń nadzieji. — Turkusowe pole przyszłości na modrej fa-
listości morza.

Wybrzeże Francji.

MARSYLJA.

Zbudowany na niebie kościół Notre-Dame de la Garde. Wyspa
z więzieniem — złotawa plamka w błękitie.

W porcie jak na łące pasą się parowce, bodąc niebo kominami.

Po pokładach uwijają się weseli marynarze (i P. T. Pasa-
żerowie).

Obstawione szczerlnie balustrady.

Olbrzymie żurawie — gigantyczne wędki — opuszczone nad
kanałem, łowiły ryby w mętnej wodzie. Żelazny most, metakine-
tyczna zabawka, przełamywał się w połowie, dając przejście dla
statków. Potworne spichrze, metafory życia, otwierały ciężko okute
bramy.

Pożegnanie, branie adresów.

Cło. Tragarze. Hotel.

Marsylja.

Ruchliwa Cannebière. Dworzec z majestatycznymi schodami,
piękniejszymi niż w samym Paryżu, w pałacu Sprawiedliwości.

Spacer na Corniche. Jeszcze słońce i morze.

Strumień wziął naturalnie adres Ingeborgi w Marsylji i umówił
się na spotkanie nazajutrz.

JAK PIĘKNIE KWITNIE MIŁOŚĆ NA LAZUROWEM WYBRZEŻU.

A biały kolor nieba — i słońce: symbole idealnego uczucia.
Nicea.

Promenade des Anglais. Casino de la Jetée. Bataille des Fleurs. Taka, jaką się widzi w kinie w „actualités“ Pathé. Jazda tramwajem do Beaulieu, a stamtąd do Monte Carlo.

Józef milczy.

ZNÓW MORZE.

Statek przemyka się po grzbietach fal, miękko i tanecznie. Dobra pogoda. Ciepło. Słońce.

Dobry bar. Bardzo dobry.

Ingeborga & Józef.

Pierwszy wspólny posiłek

odbył się w towarzystwie profesora Muellera.

Nieoceniony Larsen Ulupin znalazł się także.

Droga do Indyj

prowadzi przez Egipt.

Wiadomo: Teby, Sfinks, Piramidy, zemsta mumji faraona...

(Autor wstrzymuje się tu od opisywania kraju. Czyni to nie z tego powodu, że nie zna Egiptu, (opis byłby przez to jeszcze lepszy. Dowód: słaby opis znanych mu osobiście wysp Kanaaryjskich i Marsylii), lecz dlatego, by przyspieszyć intrygę erotyczną i dramatyczne zawężenie się sytuacji. Celem wprowadzenia się w atmosferę Egiptu i miłości pod piramidami, polecam Panu, Panie Czytelniku, pójście do kina na jakieś „Wody Nilu“, czy „Zemstę mumji faraona XIV dynastji“.

POD SFINKSEM

nie zaszło nic dziwnego, choćby dlatego tylko, że Sfinksowi (z urzędu) nie wolno się dziwić.

Miłość w kraju Piramid

jest taka sama jak gdzie indziej (choćby nawet w Polsce) — tembardziej, gdy pobyt nad Nilem nie trwa dłużej nad kilka dni.

ZNÓW MORZE

i spokój. I cisza. Błogostan.

Józef jest zbyt zakochany, by powtarzać wyznania. Byłoby to zresztą rozkoszną tautologią, której nie mogą się oprzeć tylko prowincjonalni kochankowie. Józef spędził kilka lat we Francji i był zanadto dobrym literatem, by popełniać w miłości miłe stylistyczne błędy. Zresztą poco mówić to, co mówią oczy, co śpiewa u śmiech, co krzyczy radość życia?

Radowali się pięknnością dnia dzisiejszego. Ingeborg niechciała myśleć o przyszłości (Danja, rodzina, obowiązki względem ojczyzny, tytuł — rzeczy straszne jak ból głowy, ale na szczęście odległe,

bardziej odległe niż oznaczone w południe położenie okrętu od Kopenhagi).

Józefowi brakło odwagi (Zawsze w decydującym momencie). Czuł swą miłość i pewną „inność” Ingeborgi — i to go onieśmiewało.

(Trudno jest wykreślać w tym miejscu diagram ich miłości. Francuzi są tu niedościgłymi mistrzami i jeśli kto sobie życzy, mogą służyć odsyłaczami do kilku powieści, w których rozwój intrygi miłosnej przechodzi pokrewne stadja, jak uczucie Inger & Józef).

DNI NA OCEANIE

podobne do siebie. Upalne.

Biały żar spala wargi. Korkowe helmy kolonjalne ciężą nieznosnie. W małej piscinie można się kąpać. Poza tem lenistwo na szezlongach, wieczorem kino, bridge, dancing...

CHWILE SENTYMENTALNE.

Pod parasolem z gwiazd śpiewają metalowe ptaki „Columbia”.

Józef zmienia płyty i marzy.

Józef marzy i zmienia płyty.

Trzyma dłoń Inger w swej dłoni.

Jest tak dobrze.

Wychylają się z mostku kapitana.

Serce wspina się po linach do nieba.

Józef i Ingeborga przepełnieni są miłością, która jak konfitury po ustach łakomego dziecka splywa słowem:

Kocham.

KOCHAM.

K - O - C - H - A - M.

Ingeborga milczy. Długi pocałunek zakleił jej usta czerwoną wstążką warg. A gdy ją zerwała — nie zdołała już powiedzieć tego, co pragnęła, nie zdobyła się nawet na tyle siły, by go przestrzec..., by wyznać wszystko...

Gdy przechodzili koło salonu, Inger radośnie odczytała położenie okrętu:

18 st. 7'25" szer. poł.; 55 st. 0'7" dług. wschodniej.

Położenie geograficzne szczęścia.

JAN BRZEKOWSKI

NOTY

Stefan Kołaczkowski o współczesnej literaturze polskiej (w uzupełnieniu literatury Feldmana)

W krytyce Kołaczkowskiego uderza obfitość terminów filozoficzno-estetycznych; intelektualizm, sensualizm, mistycyzm, psychologizm... zamieć tych ogólników, to nietylko chęć krótkiego oznaczenia zjawisk, — zdradza ona najgłębsze upodobania kryterjologiczne Kołaczkowskiego. Kołaczkowski wyrósł na niemieckiej filozofji sztuki i doszukuje się w literaturze przede wszystkim idei metafizyczno-moralnych. Nastawienie „metafizyczno-moralne“ nie łączy się w jego umysłowości z równie żywą wrażliwością artystyczną; przeciwnie: zbyt zapatrzenie się w wartości moralne czyni go ślepy na sztukę. (Przykładem takiej jednostronności są jego książki o Wyspiańskim i Kasprowiezu, w których w mechaniczny sposób zastosował pewien teoremat filozoficzno-estetyczny do dzieł omawianych autorów, z czego wynika igraszka intelektualna sama dla siebie ciekawa, ale nie pozostająca w żadnym istotnym związku z Wyspiańskim i Kasprowiezem — jako poetami).

Metafizyczne skłonności Kołaczkowskiego ujawniają w nim człowieka przeszłości modernistycznej. Wiatr izmów nie pozwolił Kołaczkowskiemu dojrzeć tego, co jest duchem nowoczesności. Modernizm lubował się w wielkim frazesie i o wielkich ideach gadatliwie opowiadał, łatwiej też było tamtą literaturę ujmować w kategorie filozoficzne. Zadanie *nowoczesnego krytyka* jest inne, trudniejsze: *w stopniu ocenionej wysokości artystycznej dopatrzyć się głębi zrealizowanych idei.*

Przekonującym dowodem tego omamienia frazesem metafizycznym jest zachwyt Kołaczkowskiego dla „Marchołta“ Kasprowieza. Zachwyt ten, adorujący oczywiście „grafomaństwo“ (że użyję terminu stosowanego gdzieś indziej przez autora), jeśli nie jest tylko uporem konsekwencji, dyskwalifikuje Kołaczkowskiego jako krytyka. Niepozabawioną humoru jest też ocena „Mojego świata“, którego lichotę tłumaczy Kołaczkowski „wzniosłym humorem“ Kasprowieza. *)

*) Nie mogę pojąć, skąd się wzięła plotka o „wielkości“ Kasprowieza. Jeśli nawet wymyślił ten tłumaczyć młodopolskiem zakłamaniem, które widziało „wielką poezję“ tam, gdzie był tromtadracki patos „wieczności“,

Podstawowy błąd krytyki Kołaczkowskiego: uprzedzenie metafizyczno-moralne i brak poczucia humoru pomyliły krytykowi miary: Kołaczkowski przecenia pisarzy, w których dostrzega pozory owych głębin, niedocenia tych, w których wymowa idei jest głębiej ukryta. Dwa jaskrawe przykłady: Młakowiczówna, typowa woda poetyczna — wysunięta przez Kołaczkowskiego na czoło poezji. J. Lechoń, który kiedyś napisał kilkanaście miemych wierszy — chory na chroniczne i kompletne wyczerpanie literackie — mianowany „rasowo-polskim“ pisarzem.

Nie dostrzegł Kołaczkowski nowych ciekawych wartości, jakie wniosły powieści Witkiewicza, jednej z najsilniejszych indywidualności we współczesnej literaturze polskiej, skrzywdził płytkimi uwagami Irzykowskiego, najgłębszego teoretyka polskiej współczesności literackiej, T. Peipera zbyt ogólnikiem — a stosunek jego do nowej poezji wogóle — mimo miłego wyróżnienia mej osoby — nie wykazuje przybliżonego nawet zrozumienia.

Krytyka Kołaczkowskiego jest pierwszym, wartościującym sądem o literaturze Polski odrodzonej. Sąd ten utrwała się; tworzy się już legenda około tej jego oceny literatury współczesnej. M. Kridl przesadnie porównuje jego krytykę z „Legendą Mł. Polski“ Brzozowskiego. Tem bardziej należy więc podkreślić niedomagania kompetencji krytycznej Kołaczkowskiego.

Juljan Przyboś

Legenda Boya

Szliśmy plantami we dwóch w towarzystwie wybitnego polskiego historyka literatury. Profesor literatury zapytał mojego kolegę po piórze, jaki jest największy pisarz polski. Milczenie było odpowiedzią. Milczenie, zakłopotanie i wyczekiwanie. Wówczas znakomity historyk literatury przeciął nasze długie zakłopotanie słowem krótkim jak kropka:

— Boy.

Jest więc rzeczywiście pora zadzwonić na alarm.

Jeżeli nawet uwzględnimy, że entuzjazm dla Boya jest kolportowany przez setki rozhisteryzowanych kobiet, którym wolno absolutnie nie znać się na literaturze — niemniej jednak fakt ten staje się groźnym symptodem. Psychoza Boya-filozofa, Boya-tłumacza, Boya-lekarza, Boya-recenzenta, Boya-publicysty tak ogarnęła niektórych, że zapominają, iż człowiek ten dla literatury stanowi kolumnę drugorzędną.

to i tak niepojętą jest rzeczą, żeby nikt — poza Irzykowskim — nie dostrzegł nicości „hymnicznego“ frazesu i lichej poezji. Jaskrawa blaga o Kasprowiezu „wieszczu“ jest klasycznym przykładem najkłamliwszego, bo bezpodstawnego bronzownictwa. — J. P.

Gwałtowna gorączkowość pisarza, rzucającego się to tu, to tam, od „słów grubych“ do „słów cienkich“, od „marzenia“ po „pysk“ — nie jest namiętnością pisarza wysokiej klasy. Boy posiada jedynie satysfakcje publicystyczne. Triumf jego jest zwycięstwem polemicznego feljtonisty i trwa tak długo jak słowo drukowane w gazecie, to zn. 24 godziny. Tęsknoty Boya nie są z rasy tęsknot wielkich pisarzy. Rewizjonistyczne zapędy Boya w kierunku „odbrazowania“ są tylko przyczynkami natrętnego mola bibliotecznego.

Czy Boy bowiem — jakby się wyraził Pomirowski — „krystalizuje w klasycznej formie istniejące już wyobrażenia artystyczne“, które byłyby punktami celowego oporu na terenie współczesnego życia? Czy może reprezentuje w swych dziełach „kapitał przedsiębiorczego ryzyka dla ożywienia nowych dziedzin i wyrobienia nowych narzędzi artystycznej pracy“?

Ani jedno ani drugie. Z tego też punktu widzenia aureola dokoła Boya nabiera cech podkopywania wielkości rasy pisarskiej, oraz jest objawem skandalicznego obałamucenia i ignorancji społeczeństwa.

Jalu Kurek

Warto cytować

Z ostatnio wydanej książki J. Kadena Bandrowskiego p. t. „Pióro, miłość i kobieta“ cytujemy parę fragmentów:

„Gdy ty, który mieszkasz za najdalszą wodą, a ja, który przepędzam swój los wśród doliny, a on, trwający gdzieś tam za górami, a ten w upałach słońca, a ów wśród chłodów czerstwych — gdy przekonam się, iż bez różnicy wszelkich wysokości, szerokości i głębini, nizin — jeden w sobie czujemy los i jeden pęd i jeden żar i taką samą rozpacz mimowolnego kłamstwa i taką samą trudność, czy lęk prawdy i taką samą zawsze tkliwość blahą dla rzeczy mniejszej z pominięciem większej i to samo łamanie się w obliczu spraw najprostszych...“ (str. 6).

„A przeto w piersi twojej nie jedno twoje, lecz tysiąc i tysiące innych jakichś serc bije; więc twoja droga przeplotła się z tamtymi drogami innych ludzi; więc jesteś jeszcze sobą, a zarazem każdym innym człowiekiem, więc jesteś czuciem i współczuciem po tysiąc razy pomnożonem, więc jesteś każdą sprawą, losem, szczęściem, nieszczęściem, rozpaczą i miłością“.

„Innemi słowy znaczy to, że ów druk czarny, porządkiem stronic przed tobą rozsnuty, zmienia się w tęczę życia, a ty zrzuciłeś wszelkie okowy miejsca, czasu oraz trwania i jesteś jedną wielką, niedościągłą wolnością“.

„Oto papier, — oto stronice, — oto druk, — a oto pisarz, — a oto znów czytanie owych stronic“ (str. 38).

„Zaprawdę, nie znajdę słów dość prostych, a zarazem donośnych, dość głębokich, a zarazem przystępnych, dość istotnych, a zarazem nale-

życie powszechnych — by zawrzeć w nich i zamknąć tę piękność i tę wzniosłość wyrzeczenia, na którego wyżyny wstąpić musi kobieta — by stała się dobrą, kochającą matką“ (str. 118).

Fałszywy patos. Wymuszona wzniosłość, którą świetny formalnie pisarz szermuje bez odpowiedzialności.

Żegadłowicz zastrzelony

Ten frazeologiczny propagandysta swoich słabości nie mieści się już dziś nawet w umysłach profesorskich (Kołaczkowski). Wypierają się go ze wstydem nawet ci, którzy na pewien czas ulegli jego wodnistej, pseudo-apostolskiej manji. Pamiętajmy, że pierwsi poznali się na jego powsinogiem nudziarstwie poeci polskiej awangardy.

Żłakowiczówna?

Nie przestaje lamentować. Jeszcze ciągle odkrywa nam swoje tęsknoty. Jest patronką wszystkich bezrobotnych skowronków. Nie ukoili jej litanijnych pojęków ani Litwa, ani Święci Pańscy („Imiona wróżebne“). Dokądże ma się udać bez celu zawodząca? Idąc w prostotę — brnie w prostactwie, śpiewając uczucie — zdradza prymitywizm, pozując na głębię — wpada w retorykę.

Śiejące szaraki

Oczywiście istnieją szare masy nostalgicznych lub rozhukanych śpiewaków, którzy zachłysłni słowem, pieją po różnych miastach. Rzeczpospolita cierpi ich śpiewankowanie, co więcej, jest tak bardzo spóźniona i zmyłona w odczuwaniu, że często chwali sobie tych wierszujących nierobów.

My, oczywiście, rozpatrując zjawiska na pewnym poziomie, zajmować się wami nie będziemy. Możecie dalej wylewać prostotę za kołnierz czytelnikom. Możecie dalej pisać.

Ruch antyskamandrowy w łonie rodziny

Córka „Skamandra“ — „Kwadryga“, mimo wyrzeknięć na ojca ciągle gospodarująca na jego podwórku — zaczyna oburzać się głośno na odgrzewane strofki swoich rodziców. Już encyklopedysta z „Wiadomości Lit.“, p. Hulka Laskowski wypisuje feljetony w „Gazecie Pol.“ p. t. „Likwidacja poezji?“, w których piętnuje ostro „słowa we krwi“ i skamandrowe pianie. Już R. Brandstetter, przebywający w cieniu lip Kochanowskiego (szumiących obecnie pod takt Tuwima i Lieberta) rozpętał

dyskusję na łamach „Gazety Pol.“, pomstując na „Skamandra“, że „zarygłował się w swym dekadencym ekspresjonizmie“. Już cały pluton recenzentów, byłych skamandryckich chwalców śmiało szczypie po gazetach sławę, na której wyrosli ich pupile.

Pozostaje chyba tylko L. Pomirowski, przysięgły adwokat tej historycznej rzeczki trojańskiej, oblewającej Parnas polski.

I on się nawróci.

Nagrody literackie czyli wyścigi konne

„Działają one od kilku lat a wpływ ich na literaturę jest naogół szkodliwy i demoralizujący. Dziś jest około 10 kandydatów, którzy mają prawie równe szanse i równe „zasługi“ i tylko od przypadkowego jury i od różnych „imponderabiljów“ zależy, czyja kandydatura zwycięży. Nie mówię o intrygach zakulisowych, o „obrabianiu“ sędziów, o inspirowaniu ich przez dzienniki i tygodniki.

Nieprawda, żeby także w literaturze musiało panować prawo elity. Jest coś niesłychanie krzywdzącego w tem, żeby w chwili, kiedy jedno dzieło czy jeden autor otrzymuje nagrody 15.000 zł., inne dzieło równie wybitne czy inny autor nie otrzymywał nic. To są przecież wyścigi konne...

O wiele lepszym sposobem popierania literatury są stypendja i subwencje, znowuż odpowiednio zróżniczkowane. Są i tu protekcje, niesprawiedliwości, — gdzież ich niema! — ale niema przytem hałasu publicznego“.

Notujemy ten głos uczciwego i odważnego krytyka (K. Irzykowskiego w „Robotniku“) z uwagą, że w atmosferze literackiej tak zatrutej jak nasza, wyścigi o nagrodę nabierają cech znamienych: zwycięża nie ten, kto ma szybsze nogi, ale grubsze plecy. Przy stypendjach plecy obowiązują także.

Mowa o „Wiadomościach Literackich“

„Jakże ubogo przedstawia się to pismo w porównaniu z analogicznymi pismami zagranicy. Zagranica świadczy przedewszystkiem o sobie: u nas świadczy się o zagranicy przedewszystkiem. „Nouvelles Littéraires“ bardzo ostrożnie interesują się tem, co dzieje się poza Francją. „Die Literarische Welt“ poświęca kronice zagranicznej od jednej czwartej strony do jednej strony. Polskie „Wiadomości Literackie“ jedną stronę obracają na kronikę — literatury polskiej. Zaniedbując najpilniejsze obowiązki rejestrowania faktów literackich krajowych, rozdymając nikłe sprawy literackie do rozmiarów reklamarskich, kręcąc się w kółku kilku forytowanych nazwisk, a przemilczając nowe prądy ideowe i dzieła o nowej twórczej potencji — tygodnik ten wzbudza w czytelniku pytanie: czy wogóle istnieje literatura polska?“

Tak pisała „Zwrotnica“ w r. 1927 o „Wiadomościach Lit.“. Dzisiaj, po czterech latach nie moglibyśmy niestety ani na jotę zmienić naszego dawnego sądu.

Bataljony kompilatorów

Plagą każdej nowej sztuki są: bataljony kompilatorów. Ludzi, zbierających skrzętnie odpryski cudzych wysiłków i zdobyczy. Zasilających proletarjat inteligencji: makulaturą. Ludzi kompromisu, których beztwarzowość i brak charakteru twórczego wywindowały niespodzianie ze statystów na artystów. Pauprzy literatury z etykietką: poeta narodowy, lub: szczerze piszący poeta etc. W oczach niewtajemnicznych wyglądają znów nieomal na futurystów. Poeci ci potrafią w zagadkowy sposób ożenić bez skrupułów: Majakowskiego z Kasprowiczem, Rimbauda z Ewangelią, Kurka z Or-Otem, Przybosia z Tuwimem, Peipera z Iwaszkiewiczem, Pawlikowską z Deotymą. Podpiszą ten aljaż i bigos poetycki własnym nazwiskiem. Będą jeździć na wieczory poetyckie. Wozić tomiki. Ogłupiać publiczność. Deprawować zawód. Niszczyć wiotkie rośliny smaku, zaszczerpione przez awangardę. Sprzyja temu lokalny patryjotyzm poetycki poszczególnych miast i brak śmiałej, odważnej i należytej kontroli ze strony większości krytyki literackiej. Rewizja surowa, chociaż zupełnie słuszna przelamalaby kilka sław poetyckich.

Dlatego więc kompilatorzy nienawidzą ludzi nowej sztuki, świadomych genealogii ich twórczości.

Marian Czuchnowski („Europa“).

O czytelnikach

Poezja nowoczesna wymaga czytelnika specjalnie uważnego; jest prawdziwą szkołą współtwórczości czytelnika. Czytelnik leniwy, o smaku zepsutym na tej wierszowanej wodzie, jaką go oblewają epigoni poezji — takiej twórczej poezji „nie rozumie“ (*J. Przyboś, „Europa“*).

Co to znaczy „urbanizm“?

Nowa poezja nigdy czegoś podobnego nie głosiła, nie mogła głosić, pro prostu dlatego, że termin ten albo niczego jako program nie oznacza, albo oznacza chyba wszystko: kierunek nowoczesnej kultury. Wszakże termin „urbanizm“ doprasza się korelatu: „ruralizm“, a ruralizm jako wartość kulturalna nie istnieje. To, co jest dzisiejszą wsią, cały ten zespół przestarzałych form bytowania, jest przeżytkiem skazanym na zagładę. Kultura nowoczesna dąży do wyrównania różnic między miastem i wsią; postępujące uprzemysłowienie doprowadzi do równomiernego rozsiedlenia

ludności i do zamiany prymitywnej orki sochą na maszynową produkcję rolną. Roztkliwianie się nad tem, co pamięta króla Piasta, a co skazane jest na zagładę, nie może więc być zadaniem nowoczesnej poezji.

Juljan Przyboś.

Żmierzch natchnienia

Wielką plagą, utrudniającą zrozumienie poezji jako sztuki, jest zabobon t. zw. natchnienia. Należy natchnieniu odebrać charakter mistyczny, ekstatyczny, wyższy. Jest to legenda szkodliwa i niebezpieczna. Idzie tutaj o pewne stany psychiczne i funkcje mózgowe, które im bardziej są świadome i normalne, tembardziej są artystyczne. Poezję tworzy poeta, nie miejsce, nie chwila, nie stan psychiczny. Pocóż więc „szukać natchnienia”? Wziąć je z ust!

Jalu Kurek.

„Ludowość“ w poezji

Czy prawdziwszy wyraz stosunku do przyrody znaleźć możemy u pastucha, a więc w poezji ludowej? Czy może poeta nowoczesny (a więc nie pastuch) powinien wczuć się w ów stosunek pastucha do przyrody i oddawać go w poezji? Przyjmijmy ten drugi sens! Szłoby w takim razie o stylizację. Zadaniem nowoczesnego poety byłoby nie: wyrażanie własnych uczuć w stosunku do przyrody, ale nastawienie się na pastuszą śpiewkę. Tylko maruderzy kultury uprawiają u nas tego rodzaju ludowość i — znajdują w naszym zaścianku uznanie. Wiemy jak się nazywa taki „litosierny“ powsinoga literacki. Stylizacja na „ludowość“ psuje także wartość „Łąki“ Leśmiana, a dadanaizmy Młodożeńca są grubym nieporozumieniem.

Juljan Przyboś.

Przeciw stylizacji

Wszelka stylizacja zdradza rezygnację ze szczerości i oryginalności artystycznej: jest pasorzytnictwem na cudzych formach. Nic nie jest tak dalekie intencjom nowoczesnej sztuki, która ma silne poczucie stylu, jak zapędy stylizatorskie (*J. P.*).

Dyscyplina — magiczne słowo

Człowiek słaby nie posiada władzy nad językiem. Poeta zaś, mistrz słowa, powinien gwałtowność, pierwotność jego ukryć, surowość jego oczyścić z ziemi i krwi — okiełzać je uzdą jak jeźdźciez niekarnego rumaka. Nawet namiętność musi być uregulowana. W nowej poezji niema miejsca na to „och“, „ach“, „cudo“, i „biada“. Tu musi być przestrach i podziw opanowany, męski (*J. Kurek*, „*Europa*“).

Czy Marinetti wpłynął na poezję polską?

Jeszcze ciągle zawodowi wpływołodzy wypatrują śladów wpływu Marinettiego na nową poezję polską. Pomaga im w tem fakt, że w Polsce niemal nikt nie zna poezji futurystycznej włoskiej; stąd można bezkarnie podejrzynwać o to pisarzy (np. niżej podpisanego nazywa się „uczniem Marinettiego“! — R. Bergel, „Kurjer Pozn.“).

Cóż za fatalne nieporozumienie! Znając możliwie dokładnie poezję włoską okresu futurystycznego, stwierdzam, iż poza wpływem demonstracyjnego gestu marinettiańskiego z r. 1909 i jego ech (w manifestach, w szacie typograficznej i t. p.) — poezja futurystyczna włoska, a poezja Marinettiego w szczególności, nie wywarła żadnego wpływu na poetów polskich i niema mowy o jakimkolwiek wzajemnym stosunku obu tych poezyj.

Również zupełnie fałszywie ocenia się u nas Marinettiego. Wódz futuryzmu — (typowy poeta z instynktu) — jest w swej istocie zamaskowanym romantykiem; duch negacji, buntu, nowości, pomysłowości jest u niego tylko zewnętrzny. Jak każdy południowiec (urodził się w Egipcie), jest on podświadomym rebeljantem dla gestu. Kiedy się go pytałem, co myśli o poezji francuskiej i rosyjskiej (nowoczesnej), odpowiedział mi, że są pod wpływem futuryzmu włoskiego. Jest w nim conquistadorska poza, na którą np. nigdy nie chorował Apollinaire.

Jalu Kurek

A kto inny?

Zresztą półgłówki krytyki w swej dążności do zlekceważenia polskiej twórczości nowatorskiej chwytają się znanego sposobu: wszystko to już było, panie dzieju, to jest spóźnione, panie dzieju, zagranicą to dawno przebrzmiało — wołają na szpaltach.

Proszę państwa — znowu tak nie jest z temi wpływami zagranicy. Jeżeli idzie o pierwszy okres sztuki nowoczesnej w Polsce, który kształtował się pod nazwą futuryzmu (mówimy tylko o literaturze), to mamy wprawdzie do zanotowania wpływ rosyjski (Jasieński, Stern, Wat), ale w okresie t. zw. „drugiej Zwrotnicy“ poezja awangardy jest najzupełniej oryginalna; może tylko Ważyk zatrąca dalekiem echem Apollinaire'a, ale zato np. Peiper i Przyboś stanowią stuprocentowe źródła odrębności artystycznej. Ten właśnie okres jest konsolidacją awangardy.

Jesteśmy wrogami wpływołogji, ale jeżeli idzie Panom o wpływy, popatrzcie na „Skamandra“ — czy nie gorszycie się? Urósł przecież z symbolistów rosyjskich; bez Błoka, Briusowa, Siewierjanina, a potem Jesienina i Majakowskiego nie byłoby Tuwima i Słonimskiego! Przeczytajcie francuskich poetów, a potem zbadajcie melancholijne poloty lwaskiewicza.

Porównajcie sobie chronologicznie klasycyzujące tyrazy Montherlanta z wierszami sportowymi Wierzyńskiego. A ciężkie nudności Lechonia? Znajdzie się coś, znajdzie.

Dalej, odważni odkłamywacze zagranicznych wpływów!

Jesienin i naśladowcy

Był to wykołajeniec wiejski, idealizujący w sposób typowo-inteligentki wieś i byt mużycki. Dekadent ten uprawiał w poezji rentjerstwo wspomnień minionego dzieciństwa. Te ikonowo-cerkiewne mistycyzmy, te szlochły tęsknoty za błękitną wsią, za ugnojonym ojcem-mużykiem, ta hiperbolizacja krowy i konia — wszystko to nie tak znowu odległe od tradycji naszej poezji „ludowej”: Lenartowicza i Konopnickiej. Polscy naśladowcy Jesienina mieli już wyżłobioną kolejkę sympatii, a duża porcja trywialności i ów zwierzęcy „misticzm” były pożądaną iniekcją nowości.

To też rzucili się łapczywie na „imaginizm” wszyscy nasi epigoni rosyjskiego symbolizmu: i Jasiński („Słowo o Jakóbie Szeli”) i Tuwim („Hej, Ojcie Byku...”) i inni. Szereg naśladowców Jesienina w poezji polskiej dotychczas się jeszcze nie zamknął: bo do epigonów doczepiają się epigoni epigonów i oto kult Jesienina w polskich wierszach uprawiają Słobodnik, Ciesieleczuk i tuzin innych.

Juljan Przybóś

Krytyka nadrealizmu

Byliśmy świadkami poronień wielu szkół i odmierzaliśmy ich szarość. Patrzyliśmy na ruinę prawie zupełną grupy nadrealistów. André Breton jest człowiekiem godnym uwagi i pozatem dość niebezpiecznym; nie możemy jednak nie żałować, że on (podobnie jak Paul Eluard i Louis Aragon) nie umiał się obejść bez tego dworu, który go tylko pomniejszył, odejmując mu wielkość i siłę samotności. Ich teorie wszystkie razem i każda z osobna są tylko najgorszym estetyzowaniem, tem właśnie, co nadrealiści najbardziej zwalczali. Zakneblowali wolność, a podświadomość i sen zepsuli jarmarcznym kołowrotem. Niewolnicy siebie samych, mogli umrzeć tylko najgorszą śmiercią: z wycieńczenia. Poezja, jeśli jest naprawdę poezją — nie powinna być poetyczną. A oni zrobili poetycznymi uczucia, które na to nie zasługiwały.

Georges Hugnet („L'Art Contemporain”).

Poezja potrzebuje przestrzeni

Poezja potrzebuje czego innego. Przestrzeni, której jej się odmawia, młodości, która odurza i ożywia, nagości! Nikt nam nigdy nie każe wierzyć, że sen jest lepszym niż życie. Zniszczmy te reguły i ten wybór,

który staje się tylko nową formą zewnętrzną dobrego smaku, tę rewolucyjną poezję do użytku mieszczaństwa. Dość snów, freudyzmu, mechanicznego pisania i mętnej filozofii. Poezja jest wszędzie, gdzie umie się ją zobaczyć i pochwycić. Poezja — to prawda, która czyni poezję prawdziwą, a nie realistyczną. Mówię o tej prawdzie, ujętej w sidła wyobraźni, którą wiele poeci potrafią zrewelować. Poezja — to powiedzieć: cytryna. Ale żeby to było świetne! Wszędzie czyta się wspaniałe lub też uważane za wspaniałe poematy. Lecz któryż z tych poetów (czy zasługują na tę nazwę?) zapłacił cenę swych słów?

Georges Hugnet („L'Art Contemporain“).

Valéry o liryźmie

Wydane w ub. roku dwie rozprawki P. Valéry'ego zwracają normy estetyczne, poczęte z jasnego ducha francuskiego w kierunku nowego pojęcia liryźmu.

„Littérature“, to zbiór aforyzmów. Znajdujemy tam nawet ciekawe ziarenka np.: poezja jest liryźmem, a liryźm stanowi rozwinięcie okrzyku w najszerszym tego słowa znaczeniu (développement d'une exclamation) — albo: — celem sztuki jest pewne określone zdziwienie, zdziwienie estetyczne.

W „Propos sur la poésie“ wymawia Valéry słowo: natchnienie. Precyzuje je jako szczególny sposób patrzenia na świat, jako wyjście z uczuć określonych, zwykłych do uczucia wszechświata, uczucia powszechnego (sensation d'univers). Język poetycki powinien być alogiczny i nieużyteczny. Język codzienny ma się tak do mowy poetyckiej jak się ma krok do tańca; krok ma pewien zdecydowany cel, taniec zaś jest celem sam w sobie. Inne porównanie: język poetycki stoi pomiędzy językiem algebraicznym (pojęciowym) a muzycznym (bezpojęciowym). Zbliża się więc waleryzm do crocianizmu przez oddzielenie mowy poetyckiej od potocznej czyli logicznej.

Według Freuda nawet logika powstała podobno z irracjonalnego wnętrza człowieka. Według irracjonalisty Valéry'ego duch nie tworzy rzeczywistości, ale fałszuje i deformuje wszechświat, pojmowany zmysłami. Francuski „nieśmiertelny“ wskazuje pola do uprawy prawdziwie poetyckiej. Bo jakże go rozumiemy? Doznania i wizje należy rozbić, sfałszować, t. zn. przeżyć na nowo, po poetycku i dopiero je zbudować. Jeżeli tak — to twórca „poezji czystej“, fałszujący wszechświat, jest nam bliższy od nadrealisty Bretona, rozluźniającego syntaksę logiczną i od futurysty Marinettiego, rozbijającego syntaksę gramatyczną (parole en liberté).

Jalu Kurek

Sprostowanie

W notatce „Papierowe futra“ (Europa, Nr. 13) Marjan Czuchnowski skarży się na chaos pojęć teoretyczno-estetycznych, jakim dezorientują krytycy nowej poezji. Mianowicie, zarzuca, że niemało zamieszania wprowadziłem ja przez to, że w polemice z „Walką o treść“ Irzykowskiego zdeklarowałem się rzekomo jako formista, przyjmujący pozór zwolennika „Czystej Formy“ Witkiewicza.

Chodzi tu o dwa artykuły w „Sztuce współczesnej“. W pierwszym z nich, istotnie, przeciwstawiając się „Walce o treść“ użyłem wyrażenia: my, „formiści“. Przyznaję, że określenie to było niefortunne i mogło wprowadzić w błąd, zwłaszcza, że w druku opuszczono cudzysłów, ujmujący ten termin. (Nie ustrzegł się też tej pomyłki Karol Irzykowski). Nie chciałem jednak przez to utożsamiać się z kierunkiem, który niegdyś reprezentowali m. i. Czyżewski i Chwistek, użyłem zaś terminu „formiści“ dla doraźnego zaznaczenia różnicy stanowisk estetycznych: mojego i Irzykowskiego.

W artykule: „W walce z „Walką o treść“ K. Irzykowskiego“ nie bronię, ale i nie przeciwstawiam się, „Czystej Formie“ Witkiewicza.

Juljan Przyboś

Kradną nas

na lewo i prawo. Na głos wyrzekają i klą, a pociechu czerpią garściami. Mamy cytować przykłady? Już na usta wybiega nam pełno nazwisk. Myślicie, że się zawstydzą? Nie.

Najciekawsze jest to, że w mniemaniu tych pseudomodernistycznych poetów, owe potajemne zastrzyki ze źródeł świeżych i twórczych — mają uczynić ich „radykalnymi“, „najmłodszymi“, „nowoczesnymi“. Sądzą, że to im pomoże.

A jednak chcą tego. A jednak tęsknią za tem. Musi tu być jakaś zdobycz, jakiś urok, skoro je tak kradną.

Skonfiskowany Peiper

Niedawny proces Tadeusza Peipera o skonfiskowane ustępy z poematu „Naprzykład“, osnutego na tle sprawy brzeskiej — przeszedł bez echa w społeczeństwie. Przyczyniło się do tego bezprzykładne stanowisko prasy, która zignorowała rozprawę, niemającą precedensu w Polsce. Cóż, że tam dyskutowano o literaturze! Przecież ważniejsze jest dla dorożkarza Józefa Kądziołki, jak wampir z Duesseldorfu rozpruwał nożyczkami szyję kilkuletniej dziewczynce albo kto komu ukradł kurę na wczorajszym targu!

L'Art Contemporain

czasopismo modernistyczne polsko-francuskie, wychodzące w Paryżu, posiada dział literacki żywo i nowocześnie redagowany przez J. Brzękowskiego. Zamieszczali tam poezję i artykuły awangardziści polscy, znajdując bezkompromisową gościnę obok kolegów francuskich. Dwujęzyczne pismo reprezentuje na zagranicę polską nowatorską myśl literacką.

Wittlin senatorem?

P. Hulka Laskowski pisze w „Gaz. Pol.“ (art. „Likwidacja poezji?“): „Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Wittlin, to już senatorowie, leżący wielkim ciężarem serwitutu na najmłodszych. Trzeba się otrząsnąć z tej miłej pańszczyzny i znaleźć własne słowo o świetle“.

Zacny nasz wyborca, p. Hulka Laskowski głosował chyba na emerytów, nie na senatorów.

Co lepsze?

Należy walczyć z kompromisowością, bezwładem i epigonizmem. Demaskowanie utajonych zakłamywań jest również wartością pozytywną.

Obok ignoranckiej tępoty w ocenie zjawisk literackich spotykamy najpodlejszą metodę: przemilczanie. Jest to nowy system bojkotowania, wprowadzony przez t. zw. krytykę. Ale czy chwilami to zakonspirowane milczenie nie byłoby lepsze od złośliwej ignorancji i otwartej niechęci do wszelkich nowoczesnych manifestacyj literackich — od tej metody, która dezorganizuje masy?

Nic nowego na Zachodzie

Po gorączkowej dobie szukania nowości i kultu dla niej, wynikłego z chęci przeciwstawienia się panującej jeszcze „dawności“ — weszliśmy w dobę ustalania się pracy. Pracy, posługującej się już wszystkimi zdobyczami, wniesionymi przez nowe prądy. Znajomość ich należeć już powinna do zakresu fachowego wykształcenia nowoczesnego artysty. Nowe kierunki — nie są już dziś nowymi; Marinetti zasiada wraz ze „starymi“ w Akademii, gdy Picasso staje się równie oficjalną osobą jak Watteau czy Matejko. Tworzymy dzisiaj bez kierunku, określonego jakimś „izmem“, tworzymy tylko w nowoczesnym duchu. Możemy dziś już mówić o osiągnięciu pewnego ogólnego, wszystkim artystom wspólnego poziomu nowych wartości, o „standaryzowaniu“ nowej sztuki. Jutro — o jej akademizmie.

Jan Brzękowski („L'Art Contemporain“).

Jana Brzękowskiego:

- Tętno* — poezje, 1926
Psychoanalitik w podróży — powieść, 1929
Na katodzie — poezje, 1929

Marjana Czuchnowskiego:

- Poranek goryczy* — poezje, 1930
Kobiety i konie — poezje, 1931

Jalu Kurka:

- Upały* — poezje, 1925
Kim był A. Panik? — powieść, 1926 i 1931
S. O. S. — powieść, 1927
Śpiewy o Rzeczypospolitej — poezje, 1930

Tadeusza Peipera:

- A* — poezje, 1924
Żywe linje — poezje, 1924
Nowe usta — odczyt o poezji, 1925
Szosta, szosta! — utwór teatralny, 1925
Raz — poezje, 1929
Tędy — artykuły, 1930

Juljana Przybosia:

- Śruby* — poezje, 1925
Oburącz — poezje, 1926
Z ponad — poezje, 1930

Adama Ważyka:

- Semafory* — poezje, 1924
Oczy i usta — poezje, 1926
Człowiek w burem ubraniu — nowele, 1930

Jana Brzękowskiego:

- Tętno* — poezje, 1926
Psychoanalitik w podróży — powieść, 1929
Na katodzie — poezje, 1929

Marjana Czuchnowskiego:

- Poranek goryczy* — poezje, 1930
Kobiety i konie — poezje, 1931

Jalu Kurka:

- Upały* — poezje, 1925
Kim był A. Panik? — powieść, 1926 i 1931
S. O. S. — powieść, 1927
Śpiewy o Rzeczypospolitej — poezje, 1930

Tadeusza Peipera:

- A* — poezje, 1924
Żywe linje — poezje, 1924
Nowe usta — odczyt o poezji, 1925
Szósta, szósta! — utwór teatralny, 1925
Raz — poezje, 1929
Tędy — artykuły, 1930

Juljana Przybosia:

- Śruby* — poezje, 1925
Oburącz — poezje, 1926
Z ponad — poezje, 1930

Adama Ważyka:

- Semafory* — poezje, 1924
Oczy i usta — poezje, 1926
Człowiek w burem ubraniu — nowele, 1930

Tare
Newer
Hawdell
Charico
Atp
Rub. Des.
Fondane
Machau
Dawmal
Superville