

KSIEGOCZBIOR
K. Czachowskiego
TOM.

CZASOPISMO

KIERUNEK:

SZTUKA TERAZNIEJSZOŚCI

NR. _____ 1

**Z
W
R
O
T
N
I
C
A**

Biblioteka
Instytutu Badań
Literackich PAN



FERNAND LÉGER: ŚRUBY

ZWROTNICA.

Redaktor: TADEUSZ PEIPER — KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5.
Adres:

Nr. 1. TREŚĆ: Punkt wyjścia — Tadeusz Peiper. Rano — Jan Badyński. Wysok — Stanisław Młodożeniec.
Teatr przyszłości — Leon Chwistek. Noc, dzień — Tytus Czyżewski. Oczy nad miastem —
Jan Alden. Fernand Léger — Marjan Bielski. List z Paryża — Florent Fels. Drugi list z Pa-
ryża — Paul Michon. Zapiski. Reprodukcje dzieł Fernanda Légera.



PUNKT WYJŚCIA.

Wiek dwudziesty nie umiał przyjść na świat. Czternaście lat po swoim chrzcie embrjonował jeszcze w ogonie swego poprzednika. Był cieniem jego ciała, echem jego głosu. Nie posiadał własnego oblicza, posiadał tylko własny numer: dwadzieścia.

Wprawdzie już przed wojną przepływały powietrzem Europy słowa, nabrzmiałe już od plazmy stulecia i rumiane jego krwią, jednakże brakło im wówczas: oddźwięku. Brakło chóru, któryby nowe słowo wziął na usta gorące i dał mu krój swoich własnych warg. Brakło chóru, któryby z tego słowa uczynił swój wyraz.

Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią: Widziana z wysokich wież przyszłości, wojna którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha.

Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone były gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji.

Środki te czerpane były z najgłębszego mięszsa lat, w których powstawały. Na każdym z nich wygryziona była pieczęć czasu. Każdy z nich parował od potu człowieka dzisiejszego. Chodziło o życie ludzi i narodów, a życie to dawało się tem łatwiej zapewnić, im lepiej, im śmieiej, im czyściej umiano wyzyskać ostatnie zdobycze wieku. Człowiek popadł w niebywałą dotąd zależność od swojego narzędzia, które ażeby być zwyciężskiem musiało być nowem. Walcząc z wrogiem, walczone równocześnie z dziedzictwem.

Warunki te przeorały substancję duchową człowieka i obsiały ją żelazem. Zmienił się duchowy stosunek człowieka do nowych wytworów jego dłoni, dla krórych nie było dotąd miejsca na wybranych płatach jego duszy. Nowoczesne narzędzie ujawniło swoją potęgę i wtopiło swoje żelazne serce w serce człowieka.

Rozgorączkowane powojnie oddziaływa na człowieka w podobnym kierunku:

Zmieniła się skóra świata.

Zrodziły się nowe państwa i nowe życie narzuci im nowe nakazy. Ich niewola woli zniknie, kiedy się zrodzi wola bytowania na najświeższych warstwach życia. Rozwód z duszą przeszłości stanie się dla nich tembardziej nagłym, im jest trudniejszym. Walka o istnienie nakaze im wytworzyć w sobie najnowsze organa istnienia. Bakcyl nowoczesności będzie musiał stać się ich totemem.

Stare państwa otrzymały nową postać. Zmienione stosunki ich powierzchni zapoczątkują wysiłek o wyrównanie stosunku ich sił. Rozpocznie się walka o potęgę, o obfitość, o radość. Będzie wojna bez krwi. Fabryka stanie się tankiem pokoju. W zapasach tych przymierze z czasem, z naszym czasem, stanie się warunkiem zwycięstwa, a więc przykazaniem.

W mrokach rosyjskich rozgorzała idea, która choć ślepa i obłądna, cieniem swoich rozedrganych skrzydeł sięgnęła poza granice swej ojczyzny. Wpływ jej znać na życiu wszystkich społeczeństw.

Zmieniły się formy współbywania ludzi, a następstwa tej zmiany będą musiały ogarnąć całą powierzchnię naszego życia. Dzisiejsza geologia społeczna zmierza do wytworzenia linii, które będą należały do najbardziej charakterystycznych rysów fizjonomji naszego wieku.

Rozpoczyna się nowa epoka: epoka uścisku z terażniejszością.

To co jest istotą naszego czasu, co odróżnia go od czasu, który był, co będzie jego nazwą w historii, a co jest jego potęgą w życiu, to zbliża się dzisiaj do człowieka na odległość uścisku.

Posłuszny instynktowi życia i przetwarzając instynkt na ideę, człowiek dzisiejszy wstępuje na drogę pojednania i zbratania z tem nowem wydaniem świata, które dawno tworzyć rozpoczął a z którym dotąd żyć się nie umiał. Przytakuje nowoczesnej scenie życia, i w ten sposób miasto staje się dla niego zaczarowaną wyspą potężnych wzruszeń. Przytakuje nowoczesnym formom współbywania ludzi, i w ten sposób masa staje się dla niego szukanym współpracownikiem nowego piękna. Przytakuje nowoczesnym narzędziom życia, i w ten sposób maszyna staje się dla niego poetyczną czarodziejką jego rozpalonych snów. Miasto, masa, maszyna, i ich pochodne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęga człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach, kąpiel w najświeższej wodce dnia, skok w teraz — stają się dla nas przedmiotem nieznanym uniesień.

Nowe rozkołysanie życia i idei o życiu musi udzielić się także sztuce.

Chcąc czy nie chcąc, słudzy jej będą musieli rozwalić więzienie historii i iść za dziejami, które się dzieją. Jedni uczynią to ze skłonności do współbrzmienia z otoczeniem, inni z woli odnowienia swojego rzemiosła.

Pierwsi zapragną być echem i zwierciadłem otaczającej ich treści. Dążenia czasu uczynią swojemi dążeniami. Rzeczywistość obecną jak wino przeleją w swój puchar. Miąsz wieku uczynią źródłem swoich natchnień twórczych. Ich dzieło będzie słowem, obrazem, pieśnią terażniejszości.

Drudzy odnajdą w nowych formach życiowych pierwiastki nowych form artystycznych. Olbrzymie wymiary naszego życia zwiększą podziałkę ich widzeń. Zasada ścisłej konstrukcji i ekonomji środków, panująca we wszystkich gałęziach dzisiejszej twórczości, zapłodni ich poszukiwania w dziedzinie budowy. Przyspieszone tempo naszego chodu i oddechu podda im nowy rytm. Podniesiony szczyt naszej wrażliwości zmusi ich do zaostrenia barw.

W ten sposób do jednych i do drugich, niezliczonymi i niewidzialnymi tętnicami, docierać będzie zwycięsko hemoglobina terażniejszości.

Zwrotem ku teraz pragnie być „ZWROTNICA“.

Pragnie być macią nową duszy. Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym. Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim. Z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę. Pragnie oświetlić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia. Pragnie zaprosić artystę w świat terażniejszości, który czeka oczu, godnych jego bogactwa. Pragnie iść za stylem naszej epoki i rzeźbić jej głowę, osadziwszy ją wprzódy na jej własnych żelaznych zebrach.

Tem pragnie być „ZWROTNICA“.

Reszta nie zależy już tylko od niej. Bądźmy więc przewidujący: „ZWROTNICA“ będzie tem, czem chce być, i jeszcze czemś innem.

Czem?

TADEUSZ PEIPER.

RANO.

RANNYCH ŚWIATEŁ SZARE BLACHY
 ROZWIESZA ŚWIT NA PIERWSZYCH SWYCH GODZINACH.
 LŚNIĄ JUŻ DACHY.
 CIEŃ JESZCZE NA CZYNACH,
 JESZCZE NIE DRGNĘŁO RAMIĘ CZŁOWIEKA, NIETKNIĘTE GWOZDZIEM RANA.
 ULICA ŚPI, SZEŚCIANEM CIENIA PRZYDEPTANA.

CHWILA — BRZASK OPADNIE, SREBRO DNIA PRZEPLYNIE MIASTEM,
 CZŁOWIEK WSTANIE I SPOJRZY NA ŚWIAT JAK NA SYNA,
 A Z TEM
 MIASTO SIĘ ROZŚPIEWA, JAK ROZMARZONA MASZYNA.

JAN BADYŃSKI.

WYSKOK.

DARMO SIĘ KIWA STO EGIPSKICH POWAG —
 NAD STRUSIEM JAJEM I STOJĄCĄ WODĄ —
 CO MI — CO MI —
 ICH „TAK“ CZY „OWAK“
 GDY KREW MI PŁYNIE — JAK PŁOMIEŃ —
 A NOGI USTAĆ NIE MOGĄ — — —

ROZKŁADAM RĘCE I JESTEM WESÓŁ —
 ŁBY-M POURYWAŁ ZEZUJĄCYM TROSKOM —
 MIASTA MI SKACZĄ W OKNACH EXPRESSÓW —
 NAPIERA RZECZY KALEJDOSKOP — — —

DOBRY KOLOROWY BÓG
 ROZRZUCIŁ MALOWANE CACKA —
 ABYM SIĘ BAWIĆ MÓGŁ — — —

WIĘC BAWIĘ SIĘ I CIESZĘ SIĘ JAK ŁOBUZ —
 RZUCAJĄC PIŁKĘ DO NAJWYŻSZYCH PIĘTER —
 MYŚŁOM NA GWIAZDACH ROZŁOŻYŁEM OBÓZ —
 GŁOWĘ NA SŁOŃCU, A NA KSIEŻYCU OPIERAM PIĘTY —

WIEM — NIE WIEM, CO WIEM —
 ALE SIĘ ŚMIEJĘ — JAK BUDDYJSKA PANNA
 I DOBRZE Z TEM — — —

I DOBRZE JEST —
 HEN — NA CZTERY KOŃCE

ŚWIAT I WIATR — —
 NIE WIESZ I PYTASZ,
 W JAKI KORYTARZ —
 PRZYJACIELU — PROSZĘ W DAL —
 PROSTO WAL — — —

DOSYĆ JUŻ CHODZIĆ PODŁUG STARYCH PODŁÓG —
 I POCHYLONĄ GŁOWĘ POD SUFITEM NOSIĆ —
 PIĘKNY JEST ŚWIATÓW NIESCHODZONY ODŁÓG —
 A NIEBO NA TO, BY JE NOSEM KOSIĆ — —

A TYŚ ZAMYŚLON, KIEDY GRA CI SZOPEN —
 EJ, MIŁY BRACIE — TO Z CIEBIE HISTERYK —
 Z AEROPLANU PLUŃ NA EUROPEJ —
 JEDZIEMY INNYCH SZUKAĆ AMERYK —

ZNUDZI NAS SŁOŃCE — TO JE WNET ZAGASZĘ —
 BATERJĄ SŁOŃC Z ELEKTRYCZNYCH MASZYN —
 I UPSTROKACĘ NIEBO BŁYSKOTKAMI RAKIET,
 A GWIAZDY — JAKO GUZIKI UPIĘKSZĄ MI ŻAKIET —

HEJ — WIELUŻ — WIDZIAŁO — WIELUŻ —
 TAKI MÓJ KAPELUSZ —
 CAŁY NIEBIESKI NIEBIOS ABAŻUR —

SZEROKO — SZEROKO — SZEROKO —
 DALEKO — DALEKO — DALEKO —
 NIE WIEM, GDZIE JEST PRAWO —
 I NIE WIEM, GDZIE LEWO —
 TAK I NIE TAK I TAK —
 TAK — —

CZAS SIĘ DO ŚLUBU SWEGO SPOSOBI —
 TYLKO SIĘ WSZYSCY ODWAŻCIE —
 BAŁUSZCIE OCZY — JAK SZKLANE BAŃKI —
 PATRZCIE —
 NA EIFLA BURSZTYNOWEJ BASZCIE —
 TAŃCZY AUTOMOBIL
 Z TANKIEM — — —

ZIEMIA SIĘ WSPIĘŁA PORODOWYM ŁUKIEM —
 EJ — KRZEPKI SYNU, WYŁAŻ-NO Z BIODER —
 OTO-M NA TWOJE CHRZESTNE POWŁÓKI —
 PÓŁ NIEBA PODARŁ — —

STANISŁAW MŁODOŻENIEC.

TEATR PRZYSZŁOŚCI.

I. KRYTYKA METODY GENETYCZNEJ.

Metoda genetyczna polega jak wiadomo na badaniu warunków, w jakich pewien utwór lub grupa utworów powstaje i wyciąganiu stąd wniosków na przyszłość. Metoda ta oddała niemałe usługi naukom przyrodniczym.

Również w teorii sztuki ma ona niemałe zastosowanie. Tak n. p. zakorzeniony przesąd o zamieraniu sztuki pod wpływem rozwoju przemysłu może być łatwo usunięty przez zbadanie warunków rozwoju sztuki w różnych epokach historii. Tak n. p. jeśli uświadomimy sobie jak potężne były organizacje przemysłowe n. p. w starożytnym Egipcie — tem tylko różne od naszych, że siła elektryczna zastąpiona była masowem użyciem siły ludzkiej, możemy łatwo stwierdzić, że różnica jest nieistotna. Taksamo dawniej jak dzisiaj, sztuka stworzona była przez kilka jednostek wyjątkowo uzdolnionych i żyjących mniej więcej zawsze w podobnych warunkach. Życie twórców gotyku nie różniło się zasadniczo od życia dzisiejszych artystów. I jedni i drudzy skazani byli na ograniczenia, i jedni i drudzy nie mogli korzystać w całej pełni z dorobku współczesnej im kultury. Różnica jest tylko ta, że dzisiaj zakres jednostek, mających zewnętrzne warunki do pracy artystycznej, rozszerzył się znacznie przez spopularyzowanie środków kształcących. Ale ta różnica decyduje tylko o ilości, a nie jakości dzieł sztuki. Trudności w zbudowaniu arcydzieła są dzisiaj tesamo jak dawniej, ani mniejsze ani większe. Ci, którzy piszą o bujności dawnego życia, o roli szpady i bohaterstwa, o piękności bitew dawnych i t. p., wystawiają sobie mojem zdaniem świadectwo zupełnego bezkrytycyzmu. Zapominają, że przeszłość znana nam jest jedynie za pośrednictwem dzieł sztuki, których czar przerzuca się na nią nieświadomie. Jeśli ktoś n. p. o średniowieczu sądzi na podstawie Jeruzolimy wyzwolonej Tassa lub kościoła San Marco w Wenecji, zapomina, że urok tych rzeczy niema żadnego związku z tem co było. Wówczas, podobnie jak i dzisiaj, smakowało wino, kolor niebieski nie miał większego uroku, na wojnie trzeba było ponosić tesame trudy, było się równie brudnym i równie beznadziejne musiało być życie w towarzystwie rycerzy średniowiecznych, jak naszych dzisiejszych bohaterów.

Dzieła powstające dzisiaj nie są w zasadzie ani gorsze ani lepsze od dawnych. Wieża Eiffel, automobil, aeroplan są przedmiotami równie interesującymi jak piramidy, co więcej jeśli nie patrzymy na nie jako gotowe utwory ale jako wzory dalszego rozwoju, budzić muszą bez porównania wyższy podziw. Pozorna wyższość dawnych kultur jest tylko złudzeniem optycznem, wywołanem perspektywą, z jakiej na nie patrzymy. Jeśli ktoś n. p. nie mogąc patrzeć na dzisiejszy teatr naturalistyczny, wybiega tęsknem okiem w przeszłość, to chyba nie czytał Wyznań św. Augustyna, który nudził się beznadziejnie w teatrze, nie rozumiejąc, dlaczego ludzie współczują zdarzeniom udanym na scenie i uważają to za wielką przyjemność.

Jeśli ktoś oburza się na morze lichoty drukowanej obecnie, niech nie zapomina, że literaturę starożytną zna tylko w małych i to najlepszych wyjątkach — a i te chyba nie zawsze go zadowalają. Zmartwienie wielu dekatentów w rodzaju Ruskina, — z powodu hiperprodukcji rzeczy lichych w naszych czasach — jest doprawdy rozbijające. Zdaje się, że ludzie ci nigdy nie biorą do ręki ołówka, ażeby obliczyć przychody i rozchody. Jeśli im chodzi o marnotrawienie pracy, to niech się zastanowią, czy więcej pracy zużywa się na drukowanie lichych broszurek, które przecież pomimo wszystko są przydatne dla wielu ludzi prostych garnących się do wykształcenia — czy też może więcej pracy trzeba było na masowe przepisywanie elukubracyj grafomanów rzymskich, których nikt nie czytał.

Przykładów takich możnaby namnożyć wiele, nie o to jednak chodzi. Ważnem jest tylko stwierdzenie faktu, że człowiek, który twierdzi, że kultura dąży do upadku jest prostym inproduktym. Żywym tego dowodem jest historia kultury rzymskiej, która jak wiadomo wcale nie upadła, skoro w epoce rzekomego upadku wydała św. Augustyna, a następnie przetransformowała się na kulturę romańską. Podobnie i nasza kultura wcale nie upada, ale zdradza przeciwnie niezmierny nadmiar bogactwa, czego dowodzi ten fakt, że produkuje ciągle przedmioty nowe, zasadniczo odmienne od dawnych. Tylko, jeśli się produkcję przemysłu odsądza od wszelkiego związku ze sztuką, jeśli się sztukę niepodobną do dawnej usuwa poza nawias, to wtedy oczywiście nie pozostaje nic innego jak wylewać gorzkie łzy nad genjuszami przeszłości.

Takiemu stanowi rzeczy powinno położyć konie rozsądne zastosowanie metody genetycznej.

Niestety dzieje się coś wprost przeciwnego. Metoda genetyczna w ręku filozofów-dyletantów prowadzi do wniosków wprost przeciwnych. — Mówi się n. p.: Teatr powstał z misterjów religijnych. Dopóki był na dnie duch religijny, dotąd mógł być dobry teatr. Z upadkiem ducha religijnego upadł teatr. Cóż więc pozostaje. Należy tworzyć surogaty ducha religijnego — jakieś półmityczne, napuszone nastroje, ażeby utrzymać się na poziomie wielkiego teatru.

Mniejsza z tem co przy tej sposobności mówi się o formie, czy też czystej formie w teatrze. Na dnie pozostaje kłamstwo — jako nieszczerza, nic nie mówiąca metafizyka. Takie postawienie sprawy musi doprowadzić do samobójstwa sztuki i w tem leży niebezpieczeństwo metody genetycznej. Metoda ta, zastosowana do szczegółów, musi doprowadzić do decydujących błędów. Jest z tem tak n. p. jak gdyby ktoś z tego faktu, że Tycjan malował rycerzy w wielobarwnych szatach, chciał wnosić, że dzisiejszy malarz albo nie uzyska odpowiedniego kolorytu, albo też musi kopjować manekiny poprzebierane za rycerzy. Nie, Taki stan rzeczy byłby nie do zniesienia. Jedyna nauka, jaką możemy wyciągnąć z przeszłości, jedyna tradycja jakiej możemy się trzymać, da się sformułować świetnym aforyzmem Reverdy'ego, który już miałem sposobność zacytować w jednym z numerów „Formistów“.

Créer grâce á une sensibilité nouvelle, servie des moyens nouveaux appropriés, des oeuvres qui, par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art, c'est réster dans la tradition.

Ale nic więcej. Jeśli teatr dawny powstał z misterjów religijnych, to z tego nie wynika, że dzisiejszy musi mieć jakikolwiek związek z misterjami religijnymi. Przeciwnie, jest jasne, że jeśli ma chodzić o jakiś teatr porównywalny z dawnym, to nie może on być dalszym ciągiem dawnego, bo wówczas nie będzie równie świeży, ale przeciwnie musi on powstać w zupełnie nowych warunkach — na podstawie tych danych, które teraz właśnie powstaniu jego najbardziej sprzyjają.

Zamiast więc szukać surogatów nastrojów religijnych dawnych epok, rozejrzyjmy się dokoła nas, czy właśnie teraz nie dokonywa się w naszych oczach coś takiego, co zapowiada powstanie nowego teatru, co czyni powstanie nowego teatru bezwzględną koniecznością.

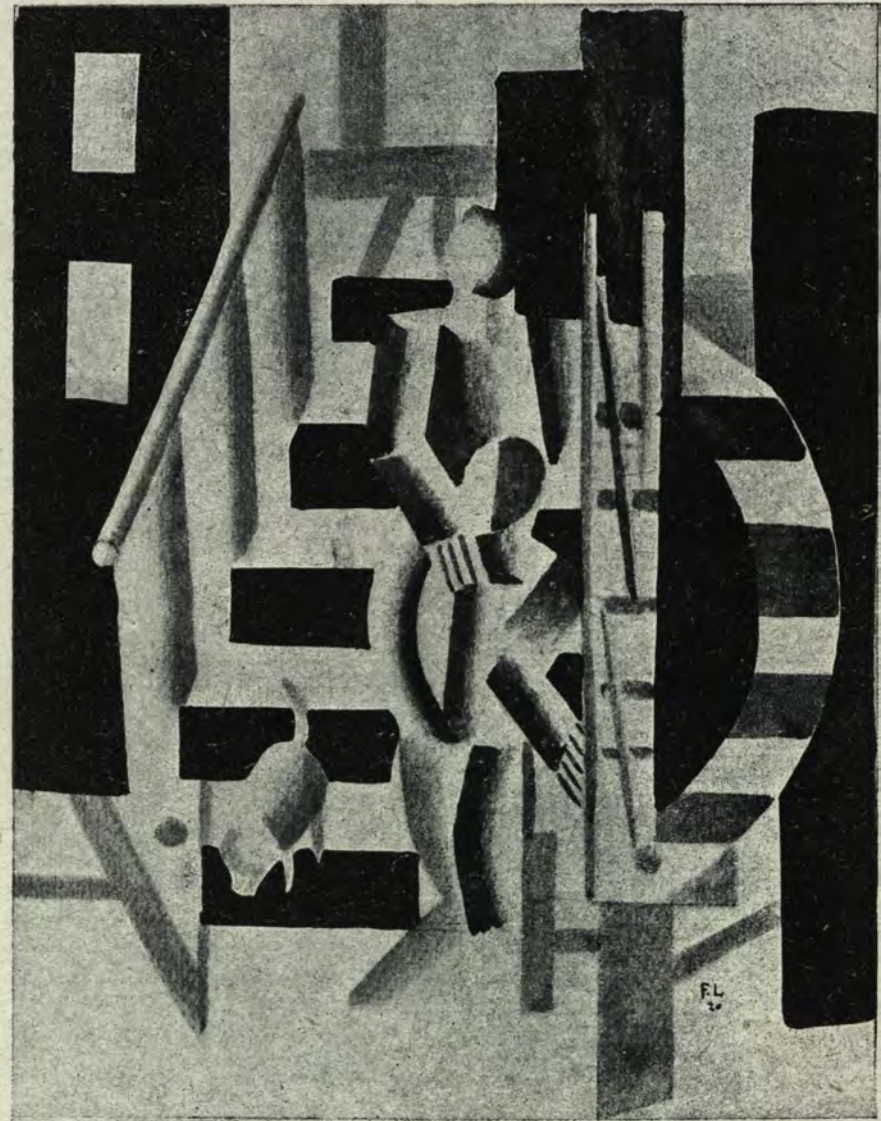
Sprawę tę poddamy szczegółowej dyskusji.

C. d. n.

LEON CHWISTEK.



Fernand Léger: Kobieta siedząca.



Fernand Léger: Człowiek na schodach.

NOC — DZIEN.

POWSTAJE		DZIEŃ
I ZNIKA		NOC
KOŁA	OBRĘCZE	WIRUJĄ

BŁYSKAWICE

TAŃCZĄ	TAŃCZĄ	TAŃCUJĄ
JUTRZNIEJE		DZIEŃ
ODCHODZI		NOC
TŁĄ	EMANUJĄ	TŁUMIĄ

MGŁAWICE

SKRZYDŁA	AEROPLANU	SZUMIĄ
OLBRZYMI		DZIEŃ
I NIKŁA		NOC
RĘCE	SIEŻ TRUDZĄ	PRACUJĄ

ISKRY

PALĄ SIĘ	TRĄ	EKSPLODUJĄ
I TLI SIĘ		DZIEŃ
I PIEJE		NOC

GWOŹDZIE

KRWAWIĄ	PŁACZĄ	KRZYŻUJĄ
---------	--------	----------

TYTUS CZYZEWSKI.

OCZY NAD MIASTEM.

W SZCZYT KOMINA FABRYCZNEGO, NAJWYŻSZEGO,
WMYŚLIŁEM GNIAZDO.
ZAMIESZKAŁEM W NIEM WRAZ Z MEMI OCZYMA.

ŻYJĘ TU JAK W WIEŻY NIEWZNIESIONYCH JESZCZE KATEDR,
KATEDR Z WĘGLA.
POD OPIEKĄ PIESZCZĄCYCH RUR
WZNOŚ SIĘ KU MNIE
GORĄCA WOŃ TRUDU I ŚMIECHU CZŁOWIEKA.
HUK I CHICHOT, KTÓRE SŁYSZĘ
SĄ PIEŚNIĄ NA CZEŚĆ CIAŁA ZIEMI.
DYM KTÓRY MNIE OPŁYWA
JEST ZWYCIĘSTWEM DUSZY WĘGLA.

WYRYWAM OCZY.
ZE SZKŁA CIEKAWOŚCI WYCINAM SKRZYDŁA I PRZYPINAM IM DO BOKU.
BIORĘ W DŁOŃ, RZUCAM W POWIETRZE.
I OCZY MOJE, JAK LATAJĄCE ZWIERCIADŁA, KRAŻĄ PONAD MIASTEM.

WE WŁASNEJ DŁONI.

MIASTO WŚRUBOWAŁO SIĘ W ZIEMIĘ
 ZWYCIĘSKIMI PIĘŚCIAMI SWOJEJ NOWEJ WOLI.
 CZERWONEM MLEKIEM ZIEMI POJĄ SIĘ USTA FABRYK.
 CZŁOWIEK
 ODZIANY WALCEM UPAŁU
 ZAMIESZKAŁ W SWOJEJ WŁASNEJ DŁONI.
 NIEBO:
 KARTA TYTUŁOWA ZAGINIONEJ KSIĄŻKI.

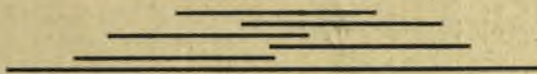
WŚRÓD WIÓRÓW DNIA.

NOC CAŁĄ CHODZIŁEM PO MIEŚCIE.
 Z BŁĘKITNEGO PUŁAPU ZDJAŁEM KSIĘŻYC
 I JAK LATARKĘ ZNIOŚLEM GO NA ZIEMIĘ.
 KOSTUR JEGO ŚWIATŁA
 ROZGRZEBYWAŁ MI WIÓRY DNIA
 PORZUCONE NA ULICY I ZASYPANE MROKAMI.

NOC CAŁĄ CHODZIŁEM PO MIEŚCIE.
 CZYTAŁEM BRUKI ZADRUKOWANE ŚLADAMI STÓP,
 PRZYKŁADAŁEM PALCE DO PIERSI GOŚCIŃCÓW,
 ECHA ZAULKÓW ŚCIGAŁEM AŻ DO ICH GNIAZD,
 A PLACE MIEJSKIE KŁADŁEM NA DŁONI I PODNOSIŁEM DO UCHA.

A KIEDY RANO
 WRACAŁEM DO DOMU BLADY
 PRZECHODNIE ZACZEPIALI MNIE PODEJRZLIWEM MRÓŻENIEM KĄTÓW OCZU.
 SĄDZILI
 ŻE WRACAM Z LUPANARU.

JAN ALDEN.



FERNAND LÉGER.

Dzieło Ferdynanda Légera jest afiszem współczesności. Jest ono w dziedzinie dzisiejszego malarstwa czynem najbardziej reprezentatywnym. Niewątpliwie istnieją malarze przewyższający Légera czy to zasługami inicjatorstwa, czy głębszym przemyśleniem swojego brewiarza estetycznego, czy też większą siłą sugestywnego oddziaływania, ale trudno o malarza, któryby pełniej niż on reprezentował najcharakterystyczniejsze dążenia współczesnego pokolenia. Każdy obraz Légera jest malowaną pieśnią naszej epoki. I jakiegokolwiek miałyby być przyszłe drogi sztuki, dzieło Légera pozostanie w jej historii jako niezatarty dokument czasu, jako znak jego celów i dążeń, jako świadectwo wysiłków czynionych w kierunku stworzenia nowoczesnego stylu artystycznego.

Reprezentatywność malarstwa Légerowego ujawniają trzy jego zasadnicze właściwości:

wola formy
 charakterystyczny wybór budulca
 miłość barwy.

Wola formy.

Zenitową ideą dzisiejszego malarstwa jest idea formy. Po barwnych mgłach impresjonizmu, po tem, co moglibyśmy nazwać jego kwiecistą aformją, forma stała się naczelnym postulatem sztuki. Chodzi o to, ażeby dzieło posiadało ścisły plan kompozycyjny, ażeby było zbudowane logicznie, ażeby tworzyło jedność organiczną. Nie chodzi o podobieństwo do rzeczywistości. Obraz (jak każde dzieło sztuki) jest sam dla siebie rzeczywistością. Jest własną rzeczywistością, znajdującą się *obok* rzeczywistości realnej, nie zaś *naprzeciw* niej. Niewątpliwie pewien konkretny układ przedmiotów realnych, układ faktyczny lub imaginowany, jest przeważnie punktem wyjścia dla malarza; ale zarówno owe przedmioty, jak i układ ich w drodze na obraz t. j. w drodze w świat rzeczywistości artystycznej, zarzucają swoje właściwości realne, podporządkowując się prawom, jakie dyktuje czworokąt płótna. Powstaje w ten sposób to, co zwyczajnie określa się nazwą deformacji. Określenie nieśluszne. Jego korzeniem jest katechizmowa wiara w doskonałość natury; wszystko co przypomina naturę, a podaje ją w innej formie, jest uważane za deformację. Nie tu miejsce na krytykę tego poglądu (zajmiemy się nim kiedyindziej), ograniczymy się jedynie do stwierdzenia, że mechanika procesu twórczego jaki ma miejsce w wypadku o którym mówimy, poddaje inne zgoła określenie: ingerencja idei formy w malarstwie

prowadzi nie do zniekształcenia natury czy wogóle rzeczywistości realnej, lecz do jej przekształcenia; nie do deformacji lecz do transformacji. Inspirowany przez przedmioty realne, ale stwarzany dla innych celów niż one, obraz posiada w stosunku do nich zupełną autonomję i korzysta z niej dla tworzenia nowych kształtów i nowych ich ustosunkowań, przyczem zakłada się, że nowość ta jest uzasadniona wewnętrzną logiką dzieła. Ramy obrazów zamykają kilka decymetrów kwadratowych świata, w których widzenia artysty, (uformowane według pewnych ściśle określonych malarskich praw), cieszą się przywilejem eksterytorjalności w stosunku do praw, obowiązujących na zewnątrz ramy obrazu. Sztuka jest to uformowana aluzja do rzeczywistości.

Fernand Léger nie był pierwszym, który rozpoczął opozycję przeciw temu co nazwaliśmy aformją impresjonizmu, nie był także pierwszym, który rzucił hasło o autonomji malarstwa wobec rzeczywistości. Jednakże udział jego w nowym ruchu, szczególnie zaś w ruchu t. zw. kubistycznym, jest dostatecznie wybitnym, ażeby móc go nazwać jedną z kierowniczych postaci kierunku. Zajmuje on stanowisko zupełnej swobody wobec świata realnego, który poddaje rygorowi przebudowy w imię specyficznych zasad konstrukcji malarskiej. Obrazy jego przypominają (jedynie przypominają) pewne przedmioty realne, podając je zawsze w ich kształtach uproszczonych, oczyszczonych z wszelkiej przypadkowości, a więc w kształtach nadających się najlepiej do planowej budowy obrazu. Sam plan budowy jest również sprowadzony do najprostszycch układów, co logikę jego czyni zwartą i jasną, a umysłowi i oku daje rozkosz skupienia poszczególnych całości w jedną organiczną, nierozzerwalną całość. Co prawda niektóre obrazy Légera z ostatnich lat czynią wrażenie pewnego nieładu. Nie posiadają tej przejrzystości, jaka cechowała dawne dzieła artysty. Jest widoczne, że Léger, znudzony ograniczoną liczbą układów najprostszycch, rozpoczął nowe poszukiwania w dziedzinie kompozycji i przeszedł do „tematów“ bardziej skomplikowanych. Na skutek tego zasada budowy obrazów stała się mniej uchwytną, znalezienie wiązań wymaga pewnego wysiłku, oko podróżuje po płótnie bez tych miarowych przystanków, które są dla niego ulgą i rozkoszą.

Wy b ó r b u d u l c a.

Sposób, w jaki malarz transformuje kształt przedmiotu realnego, jest mimowolną, a najgłębszą jego spowiedzią. W tej transformacji przejawia się cały człowiek. (Warto o tem pamiętać!).

Są malarze, którzy nie posiadają żadnego specjalnego systemu przekształceń. Sposób w jaki na przedmiotach realnych dokonują amputacji cech przypadkowych, nie jest u nich procederem ustalonym. Rodzaj przekształceń zmienia się u nich od wypadku do wypadku. Może są temperamentami mniej zdecydowanymi, a może tylko jest w nich mniej niewolnictwa wobec doktryny... Są inni malarze, którzy posiadają pewną określoną manierę przetwarzania kształtów przedmiotu realnego. Mają pewien stały element konstrukcji, mają swój własny budulec. Do malarzy tych należy także Léger. Budulcem jego jest niemal wyłącznie walec; walec we wszystkich możliwych postaciach. Ktoś powiedział żartobliwie, że jeżeli Picassa nazywa się kubistą jedynie dlatego, że uczynił z kubów zasadniczy element konstrukcji malarskiej, to Légera należałoby nazwać tubistą ze względu na rolę, jaką odgrywa u niego tuba (rura).

RC. Ten „tubizm“ reweluje najgłębsze cechy natury artystycznej Légera. Warto może zwrócić uwagę na to, że z pomiędzy wszystkich figur stereometrycznych walec wyróżnia się największym bogactwem formalnym. Już samą wielokształtnością powierzchni i linii, z których się składa, góruje znacznie nad ubogim krojem graniastosłupa, tak często w naszych oczach obieranego za budulec malarski. Poza to walec posiada kilka właściwości o przedziwnej sile bezpośredniego działania. Jego krągłość, zestawiona z surową ascezą graniastosłupa, ma w sobie jakąś zdolność subtelnej gradacji, jakąś słodycz, jakiś miękki wdzięk. Jest coś bezpośredniego, coś niemal zmysłowego w działaniu estetycznym tej—chciałoby się powiedzieć—kobiecej figury geometrycznej. I patrząc na obrazy Légera, na tę czułość, na tę niemal erotyczną pieszczotliwość, z jakimi opracowuje on swoje formy walcowe, czuje się, że nie czyni on tego pod wpływem cerebralnych jedynie motywów, ale że posłusznym jest tu bezpośredniemu impulsowi zrodzonemu z przemożnego uroku pewnych określonych form. Ma się wrażenie, że ulega on działaniu swoich walców z tamsamem zapomnieniem, z jakim pędzlarze naturalistycznych aktów poddają się hypnozie ud kobiecych. Chciałoby się nazwać go Rubensem kubizmu — tak silnie przemawia tu przez niego nowy typ zmysłowy, nowy typ senzytywności, która jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech natury artystycznej tego rasowego Francuza.

Ale walec posiada jeszcze dwie właściwości, które predestynują go do pewnej specjalnej roli w malarstwie. Pierwsze: zestawiony z graniastosłupem posiada znacznie więcej prężności, znacz-

nie więcej siły zagarniającej, znacznie więcej dynamizmu. Drugie: jest jedyną formą, która może transponować na płótno malarskie w sposób syntetyczny i konstruktywny przedmioty techniki współczesnej. Dzięki tym dwóm właściwościom swojego budulca Léger mógł szukać inspiracji w tych obszarach rzeczywistości współczesnej, które dla innych malarzy pozostają zamkniętymi; mógł przenosić na płótno kolumny hal fabrycznych, kominy okrętów i składniki maszyn; mógł iść w bujny świat stali i ruchu, ażeby zebrać w nim zapas rodzrych widzeń, które uformowane według postulatów sztuki, pozwoliłyby mu wzbogacić malarstwo nowymi elementami piękna. I to jest to, co w wysokim stopniu przyczynia się do nadania jego fizjonomji artystycznej rysów tak wybitnie reprezentatywnych.

Miłość barwy.

W naturze każdego ruchu opozycyjnego leży skłonność do przesady, a często nawet mus przesady. Toteż reakcja przeciw impresjonizmowi nie ograniczyła się jedynie do tego, co było rdzenną wadą jego estetyki, lecz zaatakowała także te jego właściwości, które należy poczytywać za jego zalety lub przynajmniej za zarodki możliwych zalet. Do właściwości tych należą przedewszystkiem zdobycze impresjonistów dokonane w magicznym świecie barwy. Nie znaczy to, ażeby należało przyjąć sposób w jaki impresjoniści operowali płamą kolorową; sposób ten pozostawał w ścisłym związku z całością ich teorii i został przez nią obciążony niejedną chorobą dziedziczną. Ale stosunek do barwy jako źródła rozkoszy estetycznej, owo dążenie do żywej plamy kolorowej, owa chęć działania na oko wysokimi tonacjami lub kontrastami tonów—były niewątpliwie cennym i żywotnym składnikiem malarstwa impresjonistycznego i nie powinny być paść ofiarą zaślepienia opozycjonistów. Jeżeli walka z aformją impresjonizmu była walką o najważniejsze bastjony malarstwa, to walka z paletą impresjonistyczną była zbytym zasypywaniem własnych armat. Żyjemy w wieku natężonych podnieć. Wrażliwość nasza, chłostana na każdym kroku świszczącymi batami wrażeń, domaga się dla siebie coraz ostrzejszego pokarmu. Życie nowoczesnego miasta obraca się prawie wyłącznie dokoła fabrykacji pieprzu podnieć. I jakżeż malarstwo może rezygnować ze swojego najbardziej bezpośredniego środka oddziaływania, jakżeż może rezygnować z żywej, silnej, podniecającej plamy kolorowej!

Léger rozumiał to i nie dał się uwieść nieistotnym hasłom ruchu anty-impresjonistycznego. Podczas gdy dla wszystkich niemal jego rówieś-

ników koniem bitewnym stało się hasło walki zarówno z brakiem konstrukcji jak i nadmiarem barwy w malarstwie impresjonistów, podczas gdy najbardziej widzialni przedstawiciele kubizmu gasili ogień swoich farb szarym popiołem jakiejś upartej ascezy, Léger przeprowadzał radykalne *distinguo* między stroną konstrukcyjną obrazów impresjonistycznych a ich stroną kolorystyczną, i zwalczając jedną, nie czuł się wcale zmuszonym do walki z drugą. Nie wynika stąd, ażeby aspekt barwy jego obrazów był tylko refleksem kolorystyki impresjonistycznej. Byłoby to niemożliwe choćby tylko ze względu na odrębne przesłanki formalne malarstwa Légerowego. Chodzi jedynie o to, że w odróżnieniu do całej niemal grupy malarzkiej, z którą był złączony, Léger zachował kult dla barwy jako takiej, dla jej jakości czuciowej, dla tych bezpośrednich wzruszeń jakie ona wywołuje niezależnie od kształtu powierzchni ko-

lorowych. Chciałoby się powiedzieć, że Léger kocha nie tyle plamę czerwoną lub zieloną, ile raczej czerwień lub zieleń plamy. Jego barwa jest wolna, niezależna od barwy „własnej” przedmiotu realnego, często zamała lojalna wobec całości obrazu, zawsze silna i podniecająca, a rozkosz zmysłowa oka jest główną zasadą jej rozkładu na płótnie. Nie ulega wątpliwości, że zasada ta prowadzić może do powierzchowności. Nie uniknął jej także Léger w niektórych swoich rzeczach, gdzie czasami trudno przeprowadzić różnicę między świadomą wolą a kapryśną dowolnością wykonania. Ale jest to tylko wada zalety. A zaleta jest w tym wypadku tem, co decyduje o roli Légera w sztuce. Jego zmysłowa miłość barwy jest w jego malarstwie jednym z tych pierwiastków, w których najpełniej wyraża się człowiek dzisiejszy, głodny silnych podnieć.

MARJAN BIELSKI.

LIST Z PARYŻA.

Naczelnny redaktor znanego miesięcznika paryskiego „L'Action” przesyła nam uwagi, w których wyraża się doskonale obecny nastrój kół grupujących się dokoła nowej sztuki francuskiej:

Jest rzeczą rzadką, ażeby którakolwiek epoka znalazła w swoich współczesnych sędziów bezstronnych. Nieodnosimy się z entuzjazmem do naszej epoki, która uchodzi za epokę przepadłą. Lektura komedij Arystofanesa ukazuje nam mały światek, w którym kobieta jest bezwstydną, a mężczyzna — ponieważ każda rzecz musi mieć swoją przyczynę — nie jest mniej bezwstydnym; światek, w którym kupcy są chciwi, filozofowie i pisarze oddają się zawiści i oszczerstwom, a sędziowie sprzeniewierzają się swoim obowiązkom. Tak samo powierzchownemu obserwatorowi zdaje się, że nasz czas jest do gruntu zmaterjalizowany, że myśli tylko o zysku, że żyje tylko uciechami najniższego rzędu.

Epikur twierdził, że świat został stworzony nie przez wolę boską, lecz na skutek przypadku, dzięki spotkaniu atomów. Ta koncepcja świata jest tylko pozornie prawdziwą. Wiemy, że żadne dzieło nie jest jedynie rezultatem przypadku, że fantazja twórcza, która zdaje się folgować kaprysovi, czyni to tylko pozornie, że istnieje ściśle zarysowana całość zjawisk determinujących, że istnieje to, co nazywamy prawami. Ponad pozorną anarchją rozluźnionych rządów i ponad masą ludu obojętną i sprzedajną unosi się niewstrzymana siła twórcza, wyrażająca się w dziełach filozofów i artystów, którzy są prawdziwymi pionierami wieków przyszłych.

Najwyższe uzasadnienie życia, sztuka, odrzucając formuлки przestarzałe, zatrzymuje z tradycji jedynie jej wiarę i jej ducha. Jak stare statuy, umieszczone na drogach rozstajnych, gościem ramienia wskazują drogę szukającym i zabłąkanym, tak niektórzy artyści, z wyjątkiem tych, których hamuje tradycja klasyczna lub impresjonistyczna, wskazują świetną i jasną drogę, która nas zawiedzie ku nowym urzeczywistnieniom.

Wszelka wiedza, przekazana nam przez szkoły i przez książki, wyposaża nas w pewną sumę faktów, o których realności nie wątpimy z chwilą kiedy je zasymilowaliśmy. Stają się one dla nas prawdami absolutnymi, mimo, że względność ich prawdy została stwierdzoną przez późniejsze badania lub krytykę. Na zasadzie otrzymanych zapewnień wierzymy, że Zwycięstwo z Samotracji jest cudem ruchu i dynamizmu plastycznego; że katedra z Chartres jest idealnym ziszczeniem feerji gotyckiej; że Betowen, ten stary nudziarz, jest ucieleśnieniem muzyki, orkiestrą najwyższych uczuć ludzkich. Ziemia jest nieruchoma aż do dnia, w którym Galilei zawoła: „E pure si mueve”, lecz od dnia tego ile dni jeszcze będzie musiało upłynąć, zanim ludzie tę prawdę uznają! Postęp uderza w idee nabyte dziedzicznością i wychowaniem, przewraca najbardziej definitywne dane nauki i estetyki, zmusza nas do zerwania z drogiemi nam przyzwyczajeniami. Jakżeż nie rozumieć oporu, jaki wrażliwość ludzka przeciwstawia tym rewolucjom!

Kubizm jest postępem. Jest nim, ponieważ jest nami, ponieważ jest tem co nas reprezentuje, na podstawie czego będziemy w przyszłości sądeni, tak jak my sądzimy naszych przodków na podstawie mauzoleów egipskich, aren rzymskich, katedr gotyckich. I ma w sobie siłę fatalną, tak niewstrzymaną, że przeważa wszystkie ostracyzmy i że dokoła



Picassa, Deraina, Braqua, wczoraj jeszcze nierozumianych, grupuje się dzisiaj młodzież artystyczna świata, i że z kolei Léger, Gris, Gleizes, Survage zdobywają nowych uczniów, a także nowych przeciwników, którzy będą ich zwalczać i okradali równocześnie. „Zabijają nas i szukają w naszych kieszeniach”!

Kwiecień 1922.

FLORENT FELS.

DRUGI LIST Z PARYŻA.

Jako uzupełnienie listu poprzedniego podajemy poniżej urywek z listu prywatnego, tem ciekawszego, że jego autorem jest ktoś, kto stoi poza cechem sztuki:

...A teraz kilka wiadomości ze świata Apollina. Jakkolwiek mam złudzenie, że to co powiem oparte jest na obiektywnej ocenie obecnej chwili artystycznej, proszę Pana zachować się wobec moich słów tak, ażeby moje złudzenie nie uczynić swoim. Jestem przecież tylko inżynierem! I chociaż wydaje mi się, że my inżynierowie reprezentujemy jeden z tych typów umysłowych, które posiadają najwięcej danych do zrozumienia dążeń dzisiejszej plastyki, tej plastyki przede wszystkim konstruktywnej; i chociaż, jak Panu wiadomo, oddawna śledzę z zainteresowaniem i uporem życzliwego obserwatora pouczającą ewolucję dzisiejszej sztuki, i w powietrzu mojej pracowni drgają echa z „Rotonde” i „Close-rie”, to jednak nie chciałbym, ażeby Pan słowa moje obdarzał uwagą większą, aniżeli ta na którą one w rzeczywistości zasługują. Zależy mi na tem, ażeby Pan pamiętał, że jestem tylko inżynierem.

W informacjach moich będę się trzymał dokładnie kwestyj, które Pan poruszył w swym liście.

Powrót do malarstwa klasycznego? Ani powrót, ani do malarstwa klasycznego. Przewiduje Pan, a słusznie, że opinia, która wytworzyła się dokoła malarstwa paryskiego z ostatnich lat, jest rezultatem jakiegoś nieporozumienia, i że — jak Pan trafnie powiada — odegrała tutaj swoją starą rolę znana fałszerka idei: dwuznaczność słowa. Istotnie, ci, którzy mówią o powrocie dzisiejszego malarstwa do malarstwa klasycznego (a mam wrażenie, że znacznie głośniejsi mówi się o tem za granicą, niż w Paryżu) nie rozumieją znaczenia, w jakim używa się tutaj określenia „klasycyzm”. Klasycyzm znaczy dla tutejszych malarzy: porządek, konstrukcja, dyscyplina. A ponieważ postulaty te zawarte były w naczelnym hasłach kubizmu, kubizm jest w dalszym ciągu podstawową orientacją całej niemal twórczości paryskiej. Oczywiście, że malarstwo kubistyczne rozszerzyło w ciągu lat zakres swoich środków. Kubizm przestał być receptą, która dawała sposobi malowania, a stał się pewnym ogólnym stanowiskiem

wobec sztuki, stanowiskiem określonym kilku naczelnymi zasadami i dopuszczającym interwencję swobody twórczej. Że na dzisiejszych płótnach kubistycznych spotyka się kształty, które bardziej przypominają kształty realne, aniżeli to miało miejsce dawniej, to rzecz drugorzędного znaczenia. Ważny jest jedynie stosunek kształtu malarzkiego do kształtu realnego, a w stosunku tym widać dzisiaj tyle klasycyzmu, ile klasycyzmu było zawsze w podstawowych dążeniach kubizmu, w jego nawoływaniu do twórczości przemyślanej i planowej, w nacisku jaki kładł na dyscyplinę, na konstrukcję. Określając ściśle to, co dzisiaj robi się w Paryżu w dziedzinie malarstwa, należałoby powiedzieć, że jest to dalsza podróż nie zaś powrót, i że odbywa się ona nie w kierunku malarstwa klasycznego, lecz ku klasycyzmowi w malarstwie.

A teraz staną się zrozumiałymi fałszywe wiadomości o powrocie do Ingra. Każde pokolenie dokonuje rewizji odziedziczonych wartości. Współczesne pokolenie, które dokonało już tylu zmian w hierarchii nazwisk, znalazło także nowe miejsce dla nazwiska twórcy z Mantauban. Widzi w nim artystę, niezrozumianego dostatecznie przez swój czas. Ingres ukazuje się dzisiejszemu pokoleniu jako artystą, który przeczuwał to, co dzisiaj jest faktem, lub może dopiero zwiastunem faktu. Ingres był wśród swoich rówieśnych prawdopodobnie jedynym, który czuł, że malarstwo nie może być naśladownictwem rzeczywistości, że obraz posiada swoje własne prawa. Rozumiał, że twórczość malarska wymaga rozumowego opracowania materiału empirycznego; twierdził, że Poussin nie byłby nigdy osiągnął swojej wielkości, gdyby nie był posiadał doktryny. Rozumiał zależność znaczenia powierzchni kolorowej od jej formy; stąd jego specjalny koloryt, o którym ktoś, kto należy do głównych odkrywców jego nowoczesności, powiedział: „Niema nic, co bardziej byłoby podobne do obrazu Ingra, jak pewne obrazy kubistyczne Picassa”. Dla tych wszystkich powodów współcześni zarzucali Ingrowi oziębłość, dla tych samych powodów dzisiejsze pokolenie, które musiało walczyć z tym samym zarzutem, widzi w nim pobratymca. Nie wynika stąd jednak, ażeby miało go naśladować. Wpływu Ingra nie znać wcale na młodem malarstwie paryskim, nie widać także żadnego praktycznego ciężenia ku twórcy „Źródła”. Powrót do Ingra jest świadomym lub nieświadomym wymysłem.

Tosamo „zdrada” Picassa. Na czem opiera się ta pogłoska? Zapewne na tem, że główny twórca kubizmu dał w ostatnich latach kilka obrazów figuratywnych. Ale cóż to oznacza? W najgorszym wypadku było to przejściowe zmęczenie, chwilowa niedostateczność sił wobec własnego systemu, który łatwo jest zastosowywać naśladowcom, zwłaszcza kiedy umieją rozumieć go powierzchownie, a który trudno wcielić w życie samemu twórcy, zwłaszcza kiedy czuje w sobie potrzebę rozwijania go i doskonalenia. Prawdopodobnie jednak obrazy figuratywne Picassa oznaczają tylko eksperyment. Bo równocześnie dał szereg obrazów w swoim dawnym stylu. Niewątpliwie i te obrazy różnią się od dawnych, ale jest to tylko różnica dojrzałości. Są spokojniejsze, prost-

sze, czystsze. Znać na nich wysilek wyzwania się z zasad nieistotnych. Odnosi się wrażenie, że Picasso dopiero teraz zdaje sobie sprawę z szerokości wpływów, jakie dzieło jego wywarło, i ze znaczenia wyłomu, jaki spowodowało. Odnosi się wrażenie, że Picasso dopiero teraz czuje, że dzieło jego robi historię. I teraz dopiero zaczyna się w nim budzić to poczucie odpowiedzialności, które jest częścią składową duszy wodza. Stąd twórczość, za którą możnaby odpowiadać wobec przyszłości. Znanе powiezenie Cezanne'a, że chciałby z impresjonizmu uczynić malarstwo godne muzeum, da się zastosować także do Picassa i do kubizmu. Możemy być z tego zadowoleni...

Paryż, kwiecień.

PAUL MICHON.

ZAPISKI.

Rozłam w formizmie.

Różne dziwy atmosferyczne, których przedłużenia dawały się zaobserwować nawet w atmosferze Esplanady, były już oddawna złowróżbną zapowiedzią jakiegoś przesilenia, dokonywującego się wśród grupy krakowskich formistów. Wszystko wskazywało na rozłam. Ale nikt nie chciał uczynić tego decydującego kroku, któryby sytuację jasno sklasyfikował. Postanowił wreszcie uczynić to Leon Chwistek, i uczyni to szczerze i odważnie. W ten sposób powstała publikacja Tytusa Czyżewskiego a kryzys formizmu, z której dowiadujemy się kategorycznie, że „stowarzyszenie formistów przestało istnieć”. Mowa pogrzebowa, którą Chwistek wygłasza nad grobem organizacji formistów, jest równocześnie zwiewną mową obronną na rzecz formizmu. Za materiał dowodowy służy twórczość malarska Tytusa Czyżewskiego, związana tak głęboko i szczerze z teorią ruchu formistycznego. Załączone obficie reprodukcje, które stanowią prawdziwe album dzieł Czyżewskiego, ilustrują znakomicie jego niezachwianą konsekwencję, która ufortyfikowała się w najbardziej stałych instynktach artysty — pozwoliła mu ścigać bez zbroceń buntownicze kształty jego wymykających się widzeń.

Zbigniew Pronaszko

wziął udział w ostatniej wystawie „Sztuki”. Dawni jego przyjaciele zarzucają mu, że wszedł na „drogę rozsądku”. Nowi jego przyjaciele zacierają ręce, odnajdując jedynie tylko rozsądek, tam gdzie także jest droga. Dawni przyjaciele, gdyby mieli w oczach mniej gorąca, widzieliby, że to co jest najlepszego w dzisiejszych obrazach Pronaszki, pochodzi z wędrówki wspólne z nimi odbytej, t. j. z przejścia przez czyściec formy. Nowi przyjaciele, gdyby mieli w oczach więcej przenikliwości, zrozumieliby, że atutem swojej formy, przemyślanej i mocnej, Pronaszko pogrzebie ich tem łatwiej, im bardziej zbliży się do nich innymi właściwościami swojego malarstwa. Trzy obrazy wystawione wykazują pewne zbliżenie do niektórych rytmistów warszawskich. Pronaszko przewyższa ich jednak głębią i siłą.

Odbito czcionkami w tłoczni „Sarmacja” w Krakowie — ulica Grzegorzewska L. 30.

Wystawa nowego malarstwa polskiego w Paryżu

która odbyła się niedawno w muzeum „Crittillon”, wywołała w tamtejszych kołach artystycznych żywe zainteresowanie. Coprawda, — sądząc z głosów (niestety nielicznych), które nas doszły — krytyka paryzka okazała się nieco zażenowaną. Chwaliła gorąco naszą sztukę stosowaną, wydobywając z niej przedewszystkiem jej składniki ludowe, co zresztą uczyniła także w czasie ostatniej wielkiej wystawy, jaką urządziło w Paryżu nasze malarstwo oficjalne. Kto zna francuski słownik uczuć, wie, że to unoszenie się nad ludowością naszej sztuki stosowanej jest tylko uprzejmie wykonaniem odwróceniem oczu od naszej sztuki właściwej. W obecnym wypadku główny zarzut krytyków paryzkich streszcza się w uwadze, że nowe malarstwo polskie jest odbiciem tego, co robi się w Paryżu. Niestety wystawa była urządzona pośpiesznie i nie dawała obrazu własnych wysiłków naszego młodego malarstwa, a Edward Woroniecki nie miał dotąd materiału dla rozpoczęcia swojej pracy informacyjnej. Krytyk jednego z najradykałniejszych czasopism paryzkich wyraził się, że Warszawa znajduje się w Paryżu. Tem gorzej, że jej nie dostrzeżono. Czy może szukano jej... przez teleskop?



F. Léger: Ilustracja do Cendrars'a „J'ai tué”.

Reprodukcje wykonano w zakładach graficznych S. A. „Ryngraf” — w Krakowie.

Z

2

W

R

O

T N I C A

Biblioteka
Instytutu Badań
Technicznych PAN

10.06.1972
19. VII. 72

ZWROTNICA

CZASOPISMO

KIERUNEK:
SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR I WYDAWCA:
TADEUSZ PEIPER

ADRES:
KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5

SKŁAD GŁÓWNY:
GEBETHNER I WOLFF
KSIĘGOZBIORU
K, Czachowskiego
TOM

Z WIEŻY MARJACKIEJ.

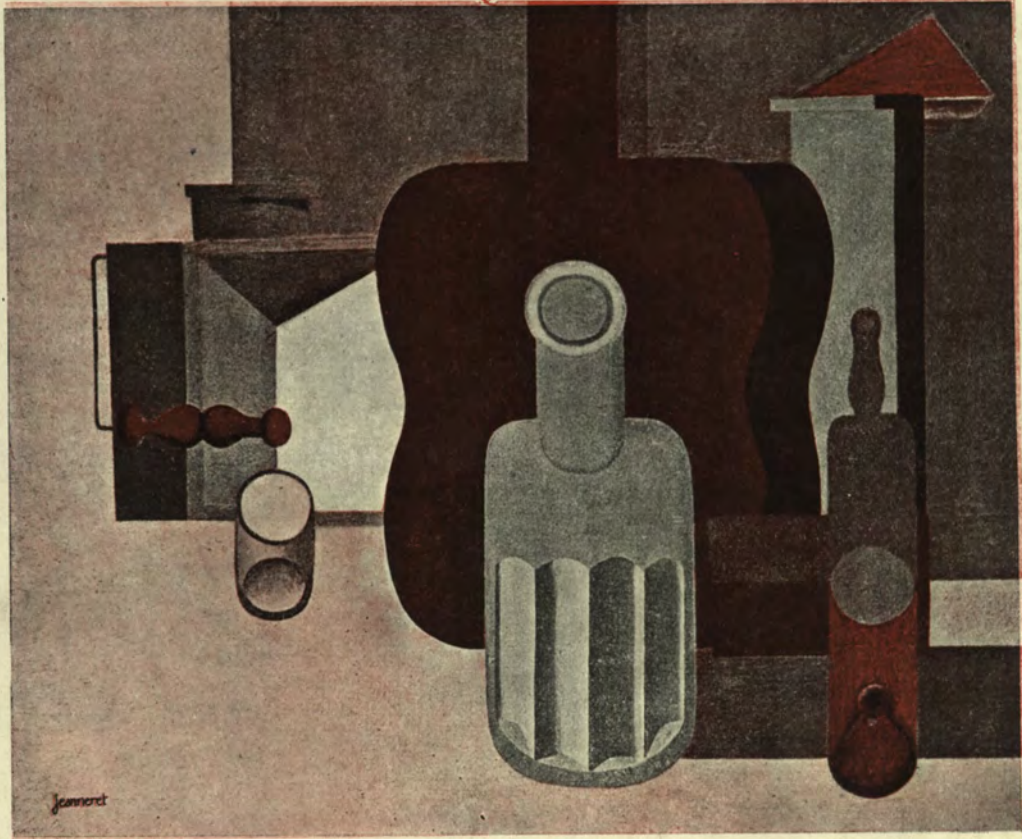
Wam,
wszystkim wam,
którzy płyniecie rzeką
w dachów skupisko,
— daleko —
— nisko —
— — tam — —
Z Bożego Domu,
z wieżyc chwały,
hejnały!
— wszystkim wam
i nikomu, —
hejnały
gram — —
Was,
— słuchajcie! — was
naściga chwila
nieustępliwa.
Czas
dzwon wygrywa,
las
godzin rośnie,
a z brzegu
was
echo
ostrzega
pociechą
— — żałośnie —
— — — — was — —

FERDYNAND GOETEL.

KRAKÓW, 1922, LIPIEC.



P. II - 9



JEANNERET: MARTWA NATURA.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

EGZOTYKA.

W SKWARNE BIAŁE POŁUDNIE ŻŁOTYCH DNI UPALNYCH,
GDY SUCHY PIACH ASFALTÓW STOPY MOJE MAZAŁ,
NA ROGU NAJLUDNIEJSZEJ, SPIĘTRZONEJ ULICY,
POŁKNEŁA MNIE TROPIKALNA OAZA
„HANDEL TOWARÓW KOLONIALNYCH“.

PURPUROWY EUNUCH W FARTUCHU SUBJEKTA
ODWAŻA W GRUBYCH RĘKACH PACHNĄCY CYNAMON.
ORZECHY, WYŁĄŻĄCE Z SKORUP, JAK OSTRYGI.
DŁUGIE PUDŁA DAKTYLI, JAK LEPKIE INSEKTA
I FIGI, SŁODKIE PRASOWANE FIGI!
DLACZEGO MI NIE KUPISZ ICH JUŻ NIGDY, MAMO?

O WONNE LASY KAWY, LASY BEZ ZIELENI!
CZARNE PLANTACJE PIEPRZU, USTAWIONE W WORKACH!
JAK TO DOBRZE, ŻE WSZYSCY JESTEŚMY SZALENI
I JUTRO SIĘ SPOTKAMY NA MITINGU W TWORKACH!

SMUKŁOUDA BRUNETKO, PRZEŻROCZYSTA W TALJI,
DO RAMIENIA KOCHANKA PRZYTULONA CZULE,
BARDZIEJ MI JESTEŚ GOŁA W SWOICH TAFTACH LIBELULE,
NIŻ NAGIE PAPUANKI PÓŁNOCNEJ AUSTRALJI.

POCOŚCIE SIĘ SCHOWALI W DOMKU SWEGO RONDA
LEDWIE OZORY ŻARU ROZORAŁY LAZUR?
WISI NAD WAMI W GÓRZE I Z NIEBA SPOGLĄDA
KRWAWĘ SAPIĄCE SŁOŃCE, WIELKIE, JAK PARASOL.

OD SKWARU SIĘ ZAJĘŁY ROZGRZANE CHODNIKI
I POWIETRZE JEST PEŁNE DROBNEJ ŻŁOTEJ SADZY...
JUTRO, O 7-MEJ Z RANA
ZAGŁUSZĄ TURKOT NASZE TRYUMFALNE KRZYKI:
WYBIEGNIEMY NA ULICE ZUPEŁNIE NADZY
W BIAŁYCH OŚLEPIAJĄCYCH TURBANACH.

BRUNO JASIEŃSKI.

MONSALWAT CZY LUPANAR?

Gdy lord Byron pewnej nocy wracając z opery w Wenecji we fraku i białym krawacie — aby prędzej dostać się do hotelu rzucił się w kanał, wpław go przebył i dostał się pod hotelową werandę — ... lub gdy Oskar Wilde w krótkich spodniach i skarpetkach przechadzał się „w samo południe“ po najruchliwszej części Londynu

Ale obecnie chciałem mówić o sztuce polskiej..... Mało jest na świecie tak komicznych historii, jak polska sztuka. Wyśmiewana przez jednych, blagowana przez drugich, nie wiadomo gdzie jest?! Czy ukrywa się w którejś z polskich akademji, czy też w którymś z polskich „Towarzystw“ lub „Zachęt“? Krytyka polska artystyczna szuka jej w fejetonach prawicowych lub lewicowych dzienników. Matejko, Grottger, Chełmoński, — Chełmoński, Matejko, Grottger, oto nazwiska które niewiadomo z jakiego powodu płaczą się ciągle w „manuskryptach“, oddawanych do zecerni wszystkich pism polskich byłej Galicji, Kongresówki lub Poznańskiego. Trzeba dodać jeszcze nazwisko Siemiradzkiego, a komplet będzie gotowy. Hej! polscy esteci, przestańcie robić kiepskie żarty. Nazwiska te nie dają nic ponad tyle razy już obębnione aforyzmy o rzekomej sztuce polskiej.

Przypatrzmy się jak wygląda bagno z bliska:

Muzea „sztuk pięknych“ przepełnione zawieszonymi bez ładu i systemu miernymi bazgrołami protegowanych eunuchów, którzy właśnie dlatego, że byli lub są eunuchami artystycznymi — znaleźli protektorów i nabywców. Galerje lwowskie, krakowskie, poznańskie i warszawskie — przepełnione lichymi kopjami, które przez rodzimych znawców lub sprytnych kolekcjonerów uznane zostały za „oryginały“. Piwnice muzealne zapełnione gnijącymi depozytami.

W tej stajni Augjasza rozpiera się brak kultury, powiedzmy: chamstwo, — chamstwo, pokrywane zarozumiałością i pewnością siebie. Po akademjach i szkołach malarskich uczą „sztuki“ ludzie, którzy sami nic nie umiając winniby iść na naukę — przynajmniej na naukę lepszego smaku. Pewni artyści o niskiej kulturze i bez uczciwości wobec pracy artystycznej, doszedłszy do pewnej minimalnej wprawy „machania“ pędzlem lub dłutem, do pewnej tanio zdobytej „techniczki“ — puścili swoją t. zw. sztukę „na pasek“ między snobistycznych nuworiszów. Korupcja i „moral insanity“ jako psychoza powojenna dostały się także i tutaj. Garstka entuzjastów, walczących o nowe zdobycze formy artystycznej, jest przez tychże maklerów i fabrykantów „rodzimej sztuki“ stale sekowana i denuncjowana przed trybunałem taniego patryjotyzmu. Klika skrachowanych recenzentów, (nie krytyków, gdyż tych obecnie w Polsce niema) używając często najkarczemniejszych i najniesmaczniejszych wyzwisk, daje świadectwo upadku kultury w ogólności, a dziennikarstwa w szczególności. Klika partyjnych opętanców, rybaków synekur w mętnej wodzie — obrzuca błotem ludzi o talencie lub inicjatywie. W „Towarzystwach przyjaciół sztuk pięknych“ lub „Zachętach“ potworzyły się zwarte kliki oszukańczych kapłanów, niedopuszczające do wystaw nikogo poza swoim stadem.

Ten „Monsalwat“ patefonowy, te „święte“ obrzędy odprawiane przez spasionego rentjera w świąteczne nudne popołudnia, ten sentymentalizm „lejący przez rozłogi i pola“, to karykaturalne ogrywanie mazurka Szopena, to „tak nadwyraz polskie“ tandeciarskiego patryjotyzmu — idzie w obchodowy dzień — przez ulice — do Panteonu błagi.

Niewola, — Niewola — Niewola — powiadają jedni — stygmaty niewoli —
Brak ciągłej stałej kultury — powtarzają drudzy.

Łamiące się na przelocie postępu dwa pokolenia, jedno urodzone i przyzwyczajone do służalstwa, inercji i niewoli — drugie dążące instynktownie do swobody i wolności — wyszczerzają na siebie zęby jak kościotrupy w „Totentanz“ Holbeina.

„Świeczka zgasła“, „Bzy kwitną“ lub „Jeszcze jeden mazur dzisiaj“ lub wreszcie piękny polski „Ułan na pikiecie“ ten ideał „panienki z okienka“ — ten mdły, trochę przeupoconą bielizną wonie-

- jący sentymentalizm i ten nadwyraz „nasz“ smrodek, który trzeba wykadzać, jak wykadza zakrystję kościelny po nieszpórach, na których drzemało tyle wiejskich kumoszek... — ach, usuńcie, usuńcie to paskudztwo i otwórzcie okna zakrystji!

Gdy tymczasem —

Gdy Azja, Afryka, Australja, Ameryka i reszta Europy w szalonym pędzie i natężeniu wszelkich władz mózgowych dąży przez wiedzę i postęp do harmonji serca i rozumu — do pozbycia się sentymentalnej blagi

do stworzenia nowej ludzkości

o której się nie śniło nawet filozofom, a także i członkom czynnym lub korespondentom naszej „Akademji umiejętności“.

Zdobywanie w sztuce współczesnej — syntetycznej formy, jest jednak tak silne i instynktowne, że pod jego naciskiem przewracają się wszystkie pionki zastarzałego obskurantyzmu. I u nas w Polsce pod naciskiem garstki ludzi o dobrej woli, inicjatywie i talencie — pewna część słuchaczy i widzów poczyna przecierać sobie oczy i widzieć cały bałagan nierządu i niezgulstwa kulturalno-artystycznego. Przyjdzie zapewne czas, że przedstawiciele starego porządku, starej estetyki i maniera bałagulstko — warszawsko — kiczarstko — zachęcająco lub impresjonistycznie — bronowicko — etnograficznie — naturalistycznie — olejnego malarstwa — nie zdołają wzbudzić w widzach dreszczu sztuki — a wtedy przyjdą naprawdę do głosu ci, którzy mają lub będą mieli coś do powiedzenia...

— — — — —
Gdy lord Byron pewnej nocy wracając z opery w Wenecji we fraku i białym krawacie.....
lub gdy Oskar Wilde w krótkich spodniach i skarpetkach.....

— — — — —
Monsalwat czy lupanar sztuki polskiej?

TYTUS CZYŻEWSKI

?

? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

MIASTO. MASA. MASZYNA.

I.

Miasto obce było człowiekowi. Przyczyny:

ogólno-kulturalne: stała waśń między nowością tworców miasta a starością idei człowieka

społeczne: mieszczanin zniesławiał miasto

fizjologiczne: połowa piękna każdego podziwanego krajobrazu pochodzi z wdechanego powietrza

W naszej epoce przyczyny te zanikają. Zmienia się stosunek uczuciowy człowieka do miasta.

Na podstawie tego nowego ustosunkowania może wyrość pojęcie nowego piękna.

Będąc skupieniem ludzi, złączonych ze sobą względami na korzyści wynikające ze współżycia, miasto rozwijało się tak, jak tego wymagało życie. Z natury jego, jako skupienia, wynikało zredukowanie działania woli jednostki. Z celu, dla którego dokonało się skupienie, wynikało podniesienie użyteczności do poziomu naczelnej normy rozwoju. Działanie obu tych właściwości kształtowało rozwój miasta zgodnie z najżywniejszymi interesami zbiorowości. Kaprys czy upór jednostek, albo też pewne przytłoczone systemy myślowe, mogły wykrzywiać na krótszy czy dłuższy okres czasu linię rozwoju miasta, ale nie były one w stanie nadać jej innego kierunku, aniżeli ten, jaki wyznaczały potrzeby życiowe.

Posłuszne ich głosowi, miasto odnawiało się ciągle. Wzgląd na wspólne interesy pokonywał wszystkie inne względy i domagał się coraz to nowych sposobów zaspakajania owych interesów. W ten sposób miasto stało się producentem ciągłych nowości. Ta jego natura nowatorska wprawiała je w stały konflikt z odziedziczonymi sposobami myślenia. Najnowsze wytwory miasta wywoływały niechęć w t. zw. człowieku kulturalnym, t. j. w tym człowieku, który najsilniej wpływa na kształtowanie się stosunku duszy zbiorowej do otoczenia. Zmieniało się życie; zmieniało się miasto, które jest przecie drogą i śladem życia; nie zmieniali się tylko ludzie oświeceni. Wytwarzał się stan waśni wewnętrznej między upodobaniami człowieka, które bardzo wolno ulegają ewolucji, a miastem, które zmie-

niało się bez przerwy. Już sam zewnętrzny wygląd miasta, który kształtował się każdorazowo w zgodzie z nowymi potrzebami życia, musiał razić współczesnych. Nowości, jakie miasto wprowadzało w zewnętrzny swój wygląd, miały swoje źródło w potrzebach gospodarczych i we względach na wygodę i to właśnie źródło, niesłusznie lekceważone, obniżało te nowości w uczuciach jednostek wykwintnych. Toteż każde miasto w każdym z okresów swojego rozwoju musiało być brzydkie dla współczesnych. Mogło posiadać budynki lub ulice uznane za piękne, ale były to napewno budynki i ulice o charakterze antycznym. Ale to co stwarzało się samorzutnie, jako wyraz życia, budziło ze strony mieszkańców gest negacji, i dopiero wtedy kiedy powlekało się siwizną czasu, kiedy wrastało w melancholijną mgłę przeszłości, dopiero wtedy zaczynało przekupywać uczuciowość widza. W ten sposób wązkie, kręte uliczki stały się przysmakiem turystów. Kiedy powstawały, były rezultatem miejscowych potrzeb, i niewątpliwie domorosłych estetyków przejmowały niechęcią, wstrętem lub grozą. Kiedy stały się częścią obrazu przeszłości, odziedziczyły po nim urok rzeczy, które były.

Ale niechęć uczuciowa do miasta miała inne jeszcze podłoże: podłoże społeczne. Miasto było pierwotnie tworem i siedzibą klasy społecznej, nie obdarzanej względami przez ówczesnych twórców wartości. Któż tworzył skalę wartości w epoce powstawania miast? Najmici umysłowi feudałów oraz pisarze kościelni. Jedni i drudzy mieli długą serję motywów historycznych, nakazujących im umieszczać mieszczanina na najniższych szczeblach drabiny społecznej i kulturalnej. Ta pozycja niższości klasy mieszczańskiej przenosiła się także na miasto, które było jej dziełem, a które w porównaniu z pałacem feudalnym, wyniosłe samotnym, o formach życia wytwornych, o rozległych garderobach tradycji niewentylowanych wiatrami czasu, uchodząc musiało za prostacki twór codziennych i gminnych wymogów praktycznego życia. Miasto nie miało po swojej stronie blasku arystokratycznego, splendoru cenionej i admiirowanej klasy społecznej, nie zmuszało do dystansu, tego fabrykanta mitu i wielkości.

A potem, kiedy dzięki rewolucji francuskiej ten stan rzeczy uległ zmianie, pojawiły się nowe okoliczności natury społecznej, które utrzymały ów niechętny stosunek do mieszczanina i miasta. Rewolucja francuska wyzwoliła mieszczaństwo i dała mu władzę materialną nad światem. Ale nie dała mu władzy moralnej. Wiek XIX stwarza ideę socja-

listyczną, która anektuje najlepsze umysły i przecieka we wszystkie systemy myślowe epoki. Socjalizm staje się znowu źródłem niechęci do mieszczanina, a pośrednio — niewątpliwie wbrew swoim istotnym ideałom — niedostrzegalnemi, nieprzewidzianymi i niechcianymi przedłużeniami uczuciowemi kształtuje negatywnie stosunek człowieka do miasta. Zawieść z góry i nienawiść z dołu zespoliły się w uczuciowości ludzkiej i wytworzyły w niej nowy związek chemiczny: pogardę dla burżuja i dla jego tworu: miasta. Mieszczanin zniesławiał miasto.

Zdaje mi się, że okoliczności natury czysto fizjologicznej przyczyniły się również do negatywnego ukształtowania stosunku człowieka do miasta. Konstytucja organiczna człowieka jest dziełem natury. Organa ludzkie i ich funkcje są tworem warunków, w jakich pierwotnie rozgrywało się życie gatunku ludzkiego. Przyroda jako tło. Rozległe koła otwartych widnokręgów. Powietrze pachnące świeżością ziemi. Zajęcia, w których uczestniczyły ramiona i nogi. Do tych warunków przystosowany był organizm ludzki. Miasto stworzyło warunki nie tylko odmienne, ale wręcz przeciwnie. W warunkach tych człowiek musiał czuć się źle fizjologicznie. A że stany organizmu przerzucają swoją barwę na nasze stany duchowe, oddziałują na odpowiedzi, jakie uczucia nasze dają przedmiotom zewnętrznym, wpływają na nasze orzeczenia o pięknie i brzydocie, więc miasto, ciężąc człowiekowi fizjologicznie, musiało ciężać mu także estetycznie.

Z analogicznych powodów piękno przyrody przeciwstawiano przydocie miast lub kiedy miastu (staremu) przyznawano pewne piękno, stawiano je niżej od piękna przyrody. Kto potrafi uwolnić się od poglądów, wyssanych z książek, kto potrafi zetrzeć z rzeczy stary nalot bibljoteczny, ten dostrzeże, że biorąc pod uwagę jedynie kształty i barwy — niema żadnego powodu do estetycznego wywyższania krajobrazu ponad widok miejski. Mam wrażenie, że dopuszczę się przesady jedynie aforystycznej, twierdząc, że połowa piękna każdego podziwianego krajobrazu pochodzi nie z jego kształtu i barwy, ale z powietrza, które wdychamy, kiedy na niego patrzymy.

Nie ulega wątpliwości, że obok wpływów, które proces oddychania wywiera na nasz uczuciowy stosunek do miasta, możnaby wykazać wiele innych wpływów fizjologicznych, działających w podobny sposób. Na jeden chciałbym jeszcze zwrócić uwagę. Zdaje mi się, że się nie mylę, upatrując w funkcjonowaniu mięśni gałki ocznej jeden z czynników, odgrywających ważną rolę w sprawie, która nas tu zajmuje. Oko człowieka zbudowane jest dla wielkich odległości, dla tych odległości wśród których żył człowiek

pierwotny. W zamkniętych przestrzeniach miasta mięśnie motoryczne, biorące udział w procesie akomodacji wzrokowej, znajdują się stale w stanie przystosowanym do małych odległości, a więc w stanie, w którym pierwotnie znajdowały się bardzo rzadko i krótko, jedynie tylko przy pewnych, specjalnych zajęciach człowieka. Ta przymusowa przemiana stanu niezwyčajnego na zwyčajny wymaga pewnego stałego wysiłku i naturalnie musi być połączona z niezadowoleniem oka. Kiedy człowiek znajdzie się poza miastem, oko odnajduje znowu odległości, do których było pierwotnie przystosowane; mięśnie motoryczne oka powracają do stanu zgodnego z ich naturą; niezadowolenie oka znika i ustępuje miejsca fizjologicznej błogości; widz patrzy z przyjemnością i widzi przyjemnie. Chciałbym powiedzieć: Znaczna część piękna każdego podziwianego krajobrazu pochodzi nie z jego kształtu i barwy, ale z rozkoszy mięśni oka, powracających do swojego stanu naturalnego. Te przywileje fizjologiczne przyrody poniżały miasto w oczach człowieka.

Takie były trzy (mniej więcej) szeregi przyczyn, które zasadziły w duszy człowieka niechęć do miasta i nie pozwoliły mu ujrzeć dokoła siebie, tu, najbliżej, w odległości wyciągniętego ramienia, piękna nowego, nie dającego się porównać z żadnym innym, piękna o niewyczerpanem bogactwie zasobów i o zupełnie nieprzewidzianej możliwości wpływów.

W naszych czasach ten niepojęty stosunek człowieka do miasta zaczyna ulegać zmianie. Przyczyna? Powolne zanikanie działania poprzednich przyczyn.

Konflikt między starością instynktów i idei człowieka a nowościami miasta był jedną z podstaw, na której wyrastała wzajemna obcość. Otóż konflikt ten traci coraz bardziej swoje ostrze. A traci je, bo zarówno idee człowieka, jak i nowości miasta uległy zmianie. Stare idee, poddane nowoczesnej krytyce, wykazały pęknięcia, które uczyniły je dla wielu okazami niezdolnymi do życia. Dla umysłów zaś, dla których nie straciły one jeszcze w zupełności swojej siły żywotnej, straciły już ową pomnikową nietykalność, która stanowiła główną siłę ich oddziaływania. A co się tyczy nowych, z naszej epoki pochodzących idei, to nigdy nie staną się one źródłem konfliktu między człowiekiem a odnawiającym się miastem; nie staną się niem nigdy, bo nigdy się nie zestarzeją. Uczestniczymy w czasach, w których prawdy żyją krócej aniżeli ludzie. Żadna prawda nie ma dosyć życia, ażeby dotrzeć do drugiego pokolenia i znaleźć się jako osad w jego duszy.

Z drugiej strony także pewne nowości miasta tworzą się inaczej. Już nie sponta-

nicznie. Już nie jako samorzutny i nieskrępowany wyraz potrzeb. Ale według planu. Według planu artystycznego z góry ułożonego. Miasto, które poprzednio było swojego rodzaju naturą, staje się dziełem sztuki. Dziełem sztuki, tworzonem w zgodzie z panującymi pojęciami estetycznymi. Wrasta w ideologię czasu. Z murów swoich czyni świadomie twarz czasu. To przerzucanie na miasto ustalonych idei estetycznych paczy częściowo właściwy charakter miasta, ale równocześnie łągodzi dawny konflikt.

Także okoliczności natury społecznej, które wytwarzały dokoła mieszczanina i miasta atmosferę nieżyczliwości, straciły wiele ze swoich dawnych wpływów. Zmienił się stosunek do mieszczanina. Coraz widoczniejszą staje się jego rola kulturalna. Jego dziełem jest cały dorobek naukowy XIX wieku, tego wieku, o którym można powiedzieć, że pierwszy wydobyl z zanadru model olbrzymiego człowieka. Przy pomocy mieszczanina tworzyła się także sztuka. Parwienusowski burzuj rozpoczął rywalizować w dziedzinie kultury z klasą, z którą został zrównany politycznie i materialnie. Zaczął magazynować tradycję. Zdobywał mecenasowskie upodobania i próżności. Otoczył opieką sztukę, i artyście, który był dotąd pałacowym murzynem, oddał miejsce prawdziwie ołtarzowe. Był pożyteczny nawet wtedy kiedy był śmieszny. Z jego śmiesznej próżności zrodził się wszystek przepych nowoczesnego życia miejskiego. Zaczął powoli porastać zasługami i odziewać się blaskiem. W tem nowem świetle inną wydała się jego postać. W okresie pierwszej egzaltacji socjalistycznej widziano w nim jedynie pozeracza nadwartości, później dostrzeżono w nim także siewcę wartości. W następstwie tego zmienił się stosunek do niego i do jego tworu: miasta.

A wreszcie także fizjologiczne przyczyny niechęci człowieka do miasta zaczynają powoli znikać. Organizm człowieka przystosowuje się do miasta a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka. Wieki bytowania miejskiego oddziaływały na fizjologię ciała ludzkiego. Nagięły ją do nowych warunków. Pozwoliły jej znosić łatwiej to wszystko co dawniej groziło jeszcze poważnem zaburzeniem organicznem. A odkąd rozwój miasta jest podporządkowany pewnej planowej myśli, przy budowie każdego domu, przy wykreślanu każdej ulicy i każdego skweru uwzględnia się coraz troskliwiej postulaty fizjologiczne mieszkańców. Dzisiaj czyni się to jeszcze środkami prostymi, powiększaniem przestrzeni powietrza i światła naturalnego. W przyszłości przy doskonalającej się coraz bardziej technice, będzie się to odbywało w sposób bardziej wymyślny. Jeżeli chodzi o powietrze, to może na wzór wodociągów zbu-

dowane zostaną tlenociągi, które będą sprowadzały tlen z warstw atmosferycznych unoszących się wysoko nad domami albo też z odległych lasów zamiejskich. A może i to okaże się czemś za prostem, i w samym mieście istnieć będzie specjalny zakład, fabrykujący tlen do oddychania i rozsyłający go swoim konsumentom w podobny sposób, w jaki to czynią obecnie gazownie i elektrownie. Ale mniejsza o ikisy przyszłości. Faktem jest, że proces przystosowania miasta do człowieka już się rozpoczął i przyczynił się w niemałym stopniu do złagodzenia istniejącego między nimi konfliktu.

Zanik przyczyn, które ugruntowały niechęć człowieka do miasta, oczyszcza teren ich wzajemnego stosunku z czynników obcości i waśni. Na oczyszczonym terenie mogą pojawić się nowe ustosunkowania uczuciowe. Miasto może nie tylko przestać być brzydkim, ale może zacząć być pięknem. Może wywrzeć silny wpływ na twórczość artystyczną. Trzeba tylko dojrzeć w niem realizację nowego piękna, wcielenie w życie nowych praw estetycznych. Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny¹⁾, jak to dzisiaj praktykuje wielu poetów, nie zmieniając przytem negatywnego stosunku do swojego nowego tematu. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego i co skutkiem tego nie powinno być oceniane miarami estetycznymi, zapożyczonemi z innych dziedzin. Ulice dzisiejszego Berlina, będące jednym z najwspanialszych widowisk świata, budzą antypatję we wszystkich tych, którzy bezmyślnie i z pozorami znawstwa powtarzają wyczytane lub podsłuchane formułki, a nie umieją spojrzeć na ten kamienny pomnik nowego życia spojrzeniem, sięgającym w głąb rzeczy i wyprowadzającym z nowych warunków życia prawidła nowego piękna. A o to właśnie chodzi. Dojrzeć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń niesłyszana gdzieindziej. Dojrzeć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dojrzeć w wystawach sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzeć w srebrnych połyskach płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanem na czole fali rzecznej. W nowocześnie i umiejętnie ubranej kobiecie spieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałaby stworzyć na-

¹⁾ Prof. Marjan Szykowski w recenzji 1-go zeszytu „Zwrotnicy“ mylnie przypuszcza, że w artykule p. t. Punkt Wyjścia polecam miasto, masę i maszynę jako tematy artystyczne.

tura. W płynnej jeździe samochodu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryteriów estetycznych i uzyskamy nowe zupełnie pojęcie piękna. To zaś różnymi drogami oddziaływać będzie na twórczość artystyczną, wskazując jej nowe zadania i dostarczając jej nowych środków formy.

Z pośród elementów miasta, które będą musiały oddziaływać na sztukę, najważniejszymi są może masa i maszyna.

II.

Masa-społeczeństwo i masa-tłum oddziaływują coraz silniej na świadomość człowieka.

Postulat budowy artystycznej jest wierzchnią warstwą postulatów samego życia. Masa-społeczeństwo wytworzy w człowieku nowe pojęcie budowy artystycznej.

Mitologia każdego czynu jest historją pieniądza.

Sztuka musi poddać się prawom ekonomicznym, ażeby zmusić je do służby. Masa-tłum, swoją wartością ekonomiczną może wpłynąć na sztukę odnawiająco.

Coraz większy rozrost skupień miejskich... Coraz większe różniczkowanie się społeczeństw... Coraz większa zależność jednostki od masy zorganizowanej... Rosnące znaczenie zrzeseń... Uroczystości i zabawy narodowe z udziałem tłumu... Rosnący wpływ polityczny ludu... Jego udział w życiu kulturalnym, zwiększający się stale... Manifestacje robotnicze nadające masie widzialność... Masa zaczyna ukazywać się coraz wyraźniej na pierwszych planach widnokręgu. Staje się coraz silniej odczuwaną przez jednostkę, dzięki zależności w jakiej ją utrzymuje i coraz bardziej widzialną dzięki nowym formom swojego występowania. Masa-społeczeństwo i masa-tłum oddziaływują coraz silniej na świadomość człowieka.

Nie ulega wątpliwości, że prędzej czy później będą musiały oddziaływać także na sztukę.

Postulat budowy, z jakim podchodzimy do każdego dzieła sztuki, nie jest jedynie doktorskim wymogiem estetyki. Daje się on odnaleźć jako naczelné wymaganie we wszystkich dziedzinach działalności ludzkiej. Postulat budowy artystycznej jest wierzchnią warstwą postulatów samego życia. Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest jedynie tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego ży-

cia. Ułatwia życie, staje się podstawą możliwości gromadnego współżycia ludzi, reguluje stosunek człowieka do człowieka, zaoszczędza człowiekowi wartościową sumę czasu i wysiłków, zmniejsza odległość między dionią a owocem, wyściela życie wygodą. Dzięki tej biologicznej swojej roli potrzeba ładu przedostała się we wszystkie gałęzie działalności ludzkiej. Nauka jest porządkowaniem, polityka jest porządkowaniem, twórczość artystyczna jest porządkowaniem.

W dziele sztuki porządkowanie dokonuje się stale na podstawie pewnych schematów. Schematy te posiadają tyle sztywności, ile im narzuciła mało zmieniająca się idea porządku, a zarazem tyle giętkości, ile wymaga najprymitywniejsze pragnienie nowości. Ale w najbardziej istotnych swoich zarysach nie zmieniały się one dotąd lub zmieniały się bardzo wolno. Najlepiej zauważyć to można w malarstwie. W epokach dążeń konstrukcyjnych, najsilniej uświadomionych, kompozycja malarska opierała się na układach zbliżonych do figur geometrycznych¹⁾. Poza te układy nie wyszła aż do ostatnich czasów. Cezanne, Matisse, Derain: geometria farbowana²⁾ Ale ilość układów geometrycznych jest ograniczona. Możliwość odmian musi się wyczerpać. Toteż kompozycje, na tych układach oparte, stają się coraz bardziej do siebie podobne. Powtarzają się. Wprowadzą tu jakieś przesunięcie osi, tam jakieś nieznaczne zamącenie linii, gdzieindziej jakieś swobodniejsze rozchylenie kąta, ale sam plan rusztowania nie ulega zmianie. I zaczyna nudzić. A wtedy pojawia się nowa tendencja, oczywiście tendencja odwrotna: zrywanie ze schematem wogóle. Zarzuca się układy proste i wpada w chaos. Znudził układ, wiwat rozkład. Postulat ładu zostaje skazany na banicję. Historia kompozycji malarskiej jest to gra tennisowa między geometrią a aformją.

Zachodzi pytanie, czy jest możliwa forma ładu artystycznego, któryby nie opierając się na coraz bardziej nudzącym geometryzmie, mógł pomimo to stać się zasadą ścisłej i logicznej budowy dzieła sztuki.

Wydaje mi się, że taka forma ładu jest możliwą, i że prędzej czy później przedostanie się w dziedzinę sztuki. Formą tą jest pojęcie organiczności. Ustrój organiczny stanie się kiedyś modelem budowy dzieła sztuki. Poszczególne części dzieła pozostawać będą względem siebie w stosunku ścisłej zależności funkcjonalnej i ta zale-

¹⁾ W kompozycji literackiej „geometryzm” przejawia się w rozlicznych postaciach. Któż nie dostrzeże potężnego wpływu, jaki na budowę dramatu wywiera troska o równą długość poszczególnych aktów lub na budowę poematu system symetrycznych strof.

²⁾ Picasso w swoim okresie perspektywy „okolnej” dawał obrazy, zupełnie odbiegające od dawnych schematów, a zmierzające do wypracowania nowej formy ładu.

żność będzie jedyną jednością dzieła. Budowa dzieła sztuki stanie się znacznie bardziej skomplikowaną. Związek poszczególnych części stanie się coraz bardziej odległy, ale niemniej ścisły. Jedność dzieła nie będzie refleksem jedności tematu lub jedności schematu, ale rezultatem nieodwracalnego, organicznego układu jego części¹⁾.

Tego rodzaju ustosunkowania organiczne obserwujemy dokoła nas. Spotykamy je w świecie przyrody. Niewątpliwie już one mogłyby sugerować nam ideę organiczności konstrukcyjnej. Ale organizmy przyrodnicze obok swojej skruktury specyficznej (organicznej) i mogącej służyć za źródło inspiracji kompozycyjnej posiadają przeważnie inną jeszcze właściwość, właściwość która neutralizuje zaletę poprzednią: są przeważnie zbudowane symetrycznie. Równocześnie więc ze swoją budową organiczną sugerują one budowę symetryczną, więc geometryczną, więc też budowę na zasadzie której porządkowane były dotąd dzieła sztuki i z której wyjść nie mogą. Ale istnieje organizm, nieobarczony nudnym i coraz mniej znośnym ładem geometrii: masa-społeczeństwo. Jest to najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko co stworzyła natura; złożony i precyzyjny w swoim funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jaknajściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększający ciągle tę zależność, a tem samym spajający coraz silniej jedność całości; wytwarzający ład najkunsztowniejszy jaki można sobie wyobrazić; masa-społeczeństwo: cudowny, najbardziej organiczny organizm. Przytem: organizm, którego budowę i funkcjonowanie wszyscy widzimy i odczuwamy, organizm na który nie patrzymy z zewnątrz, ale w którym tkwimy, organizm który utrzymuje się nami, naszą osobą i pracą, organizm który tworzymy życiem każdej naszej godziny. Organizm ten hipnotyzuje, oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instykt ładu, potem nowy obraz ładu, potem nową ideę ładu. I gdyby nawet wewnętrzne potrzeby sztuki nie wymagały odnowienia zasad konstrukcyjnych, ten nowy obraz ładu, musiałyby automatycznie przedłużyć się w świat twórczości artystycznej. Wewnętrzne potrzeby sztuki czynią ten proces pożądanym i wzywają do jego świadomego przeprowadzenia. I można być pewnym, że proces ten się odbędzie. Masa-społeczeństwo narzuci swoją budowę sztuce. Organiczność, znana nam najlepiej z fizjologii społecznej, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem.

I to jest jeden sposób, w jaki, zdaje mi się, masa wyrazi się w sztuce. Będzie to wyraz masy

¹⁾ Dramaty Witkiewicza w niektórych swoich częściach robią wrażenie takiej właśnie organiczności.

jako zbiorowości uorganizowanej, wyraz masy-organizmu, wyraz masy-społeczeństwa. Ale w epoce naszej działają siły, które spowodują, że w sztuce znajdzie swój wyraz także masa, jako równoczesne zbiorowisko jednostek, masa-suma, masatium.

Jedną z najistotniejszych cech naszej epoki jest inwazja czynnika ekonomicznego we wszystkie sfery działalności ludzkiej. Mitologja każdego czynu jest historją pieniądza. Stosunek dochodu do rozchodu decyduje o każdym przedsięwzięciu; umożliwia je albo też uniemożliwia.

Byłoby rzeczą zgoła nienaturalną, gdyby prawo to w biegu swoim ominęło sztukę. Nie ominęło jej. Twórczość artystyczna, jak każda inna, czuje na sobie bat praw ekonomicznych. Związek estetyki z ekonomją staje się coraz silniejszym. Są tacy, którzy z tego powodu przybierają postawy katońskie i jeśli nie są łysi, drą włosy, a jeśli ich nie mają, drą gardła i krzyczą: O tempora! Parnas runął i zrównał się z wysokością lady sklepowej!... Apollo jawnie przybrał kostjum Merkurego, a Muzy, jeśli nie zmieniły swoich szat, to tylko dlatego, że ich przejrzystość ułatwia im porozumiewanie się z paskarzami. Omores!

Spokojnie panowie! Związek estetyki z ekonomją staje się coraz silniejszy, ale: czy nie można wyzyskać tego na korzyść sztuki? Można. Należy tylko zrozumieć to, co jest; odnaleźć w tem nowe korzyści artystyczne; przyjąć to jako założenie; na założeniu tem budować. Zamiast przeciwstawiać się prawom ekonomicznym, rządzącym całością dzisiejszego naszego życia, lepiej pogodzić się z niemi, ażeby je wyzyskać na rzecz sztuki. Lepiej iść za niemi, ażeby je okraść i wydobyc z nich to wszystko, co one mogą dać sztuce. Poddać się, ażeby zmusić do służby. Tylko śmieszni Donkichoci lub ci, którzy przyjmują na siebie śmieszność donkichoterji w celu eksploatacji jej męczeństwa, mogą uważać to za upadek sztuki. Nowe warunki należy przyjąć jako fakt, ażeby je potem dla celów artystycznych wyzyskać.

Jak? Na przykład tak:

Wszyscy wiemy, że każdy impresario artystyczny patrzy na swoje przedsięwzięcie z punktu widzenia dochodu. Nadzieja masowego zbytu odgrywa w jego kalkulacji najważniejszą rolę. Może on włożyć w swoje przedsięwzięcie tem więcej środków pracy, staranności i — ! — nowości, im większą jest liczba konsumentów, którą widzi w swoich snach t. j. im większe jest prawdopodobieństwo wielkiego dochodu. Ta forma masowej konsumpcji artystycznej wpływa oczywiście także na formy i kierunek artystycznej produkcji. Książka, dziennik, zbiorowa wystawa

obrazów¹⁾, sala koncertowa, teatr, kinematograf są tu przykładem o silnej retoryce. Ale wpływ ten uwydatniał się dotąd raczej w rzeczach ujemnych, niż dodatnich. Przyczyna: artyści nie troszczyli się o korzyści czysto artystyczne, jakie można osiągnąć z ekonomicznych korzyści konsumpcji masowej. Nie myśleli o tem, ażeby to nowe i tak bardzo współczesne zjawisko wyzyskać artystycznie. Tymczasem masowość konsumpcji artystycznej otwiera sztuce nowe perspektywy. Pozwala w wielu wypadkach na twórczość zupełnie nową.

Nie mogę zająć się wszystkimi możliwościami artystycznymi, wynikającymi z masowości konsumpcji. Zailustruję rzecz teatrem. Teatr jest przedsiębiorstwem kosztownym. Żaden twórca teatralny nie może zrealizować całkowicie swoich widzeń, z powodów które spiskują zaczajone w błękitnych kraterkach księgi kasowej. Wszystko rozbija się o koszty. Przy masowej konsumpcji następuje względne pomniejszenie kosztów. Nawet przy wyjątkowo wysokich wkładach wysokość ich w stosunku do możliwych dochodów jest nieznaczna. Otóż w teatrze łatwiej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki masowości konsumpcji dałaby się wyzyskać. Dwie rzeczy są potrzebne: budynek, któryby pomieścił kilka tysięcy widzów i odpowiednie dla tej masy widowisko. Próby takie czyniono już w Niemczech i we Francji. To że je czyniono i że czynili je ludzie znani ze swojej wrażliwości na głos ekonomji (Reinhardt), przemawia za nimi. To że próby te nie zawsze wykonywane były z powodzeniem, nie przemawia przeciw nim. Bo niepowodzenie nie pochodziło w tym wypadku z samej idei teatru masowego, ile raczej z fałszywej realizacji tej idei. Nie wystarcza kilka tysięcy miejsc na amfiteatrze. Trzeba widowiska odpowiedniego. Żaden Edyp nie wypełni tych nowych przestrzeni teatralnych. Kilka tysięcy widzów i widowisko dla sumy kilku tysięcy serc — o to chodzi. Trzeba widowiska nowego, odmiennego od tego wszystkiego co było, widowiska dzisiejszego, wyrosłego z instynktu, zainteresowania, uczucia i smaku człowieka dzisiejszego. Jak je zrobić? Myśleć o niem. Zrozumieć jego zalety budżetowe i artystyczne, zgłębić prawa rezonacji uczuciowej między nową sceną a nową widownią, wydobyć z techniki utajone rezerwy cudotwórstwa, a rzecz będzie

¹⁾ Warto może zwrócić uwagę na głęboki wpływ, jaki na malarstwo wywarł fakt, że przestało ono być sztuką dworską, pracującą jedynie na zamówienie, a stało się produkcją dla niewiadomego odbiorcy, do którego artysta dociera drogą wystawy i to z produktem już gotowym. Pracując na zamówienie, malarz musiał się liczyć z celem i upodobaniami zamawiającego; pracując dla niewiadomego odbiorcy, liczy się tylko ze sobą, albo też... z upodobaniami ogółu. — Różnica ta rzuca pewne światło na ostatnie fazy rozwoju malarstwa.

zrobiona. Pierwsze kroki ku zapoczątkowaniu teatru masowego dałyby się wykonać już dzisiaj. Każdy naród posiada uroczystości, które uczestnicy występują w formie masy-tłumu. Otóż wystarczy obecność tej masy, jej potrzebę tłumnej rozrywki i jej wartość płatniczą wyzyskać dla celów teatralnych, ażeby otrzymać teatr masowy. I my mamy uroczystości, w których lud bierze udział masowo. Rękawka, Lajkonik, Wianki. Urządzenie tych uroczystości dostało się w grube ręce kilku kołtunów, którzy uczynili z nich śmieszny popis własnego grubiaństwa. A przecież takie Wianki zawierają w sobie niewyczerpane możliwości artystyczne. Pogański kult wody... Niezwykła pora... Naturalna scenerja pełna uroku i charakteru... Tłum z roziskrzonymi oczyma... Wypiański marzył o akropolicznym teatrze na stokach Wawelu. Ten teatr jest. I odprawia widowiska. Co roku. Cóż łatwiejszego jak widowiska te obrać za punkt wyjścia. Dać pojętą i barwny dramat mas. Przyjąć za scenę brzeg Wisły. W scenę tę włączyć odcinek rzeki od mostu Zwierzynieckiego po Wawel, a nawet sam Wawel i ulice przyległe. Rozległą tę scenę zapełnić tłumem niemych aktorów, barwnie odzianych. Wyprowadzać ten tłum raz z tej, raz z tamtej strony; rozmieszczać go na płynących galarach, na rozpędzonych koniach, wozach lub automobilach; ukazywać go w świetle ogni sztucznych, lamp elektrycznych lub reflektorów i kazać mu znikać w cieniach i półcieniach; poruszać go sprzężynami silnych napiętości, wysyłać do ataku przeciwko jednostce lub zbiorowości, rozdzielać go, scierać ze samym sobą, krzyżować, łączyć i rozpraszać. Temat: legenda, historia, polityka, fantazja, religja — obojętne — ten fałd Polski zawiera wszystko — obojętne — byle wyzyskać obecność masy i dane terenu. A innym razem uczynić to pod kopcem Krakusa. A innym razem wśród kulis rynku krakowskiego. Jak to uczynić? Myśleć o tem.

III.

Pierwotnie forma narzędzia, podyktowana potrzebami życia, stawała się piękną drogą pracy nad narzędziem.

Tą drogą maszyna nie mogła stać się piękną: robotnik, który ją wytwarza nie zastosowuje jej. (Nadto: wpływ czynników kulturalnych, społecznych i fizjologicznych).

Stosunek człowieka do maszyny zmienił się na podłożu konsumpcji.

Rola maszyny w twórczości artystycznej polega nie na poddawaniu tematu lub wzoru, lecz na przepostaciowaniu sztuki.

W r. 1911, jako student uniwersytetu berlińskiego, w okresie jakichś feryj świątecznych wybrałem się do Kopenhagi. Ani czas, ani cel tej podróży nie odgrywa tu roli. Lokalizacja wspomnień, nic więcej. W związku z rozważaniem zagadnienia estetycznego maszyny wspomnienia te odzywają, przywołując mi na myśl jedną z idei, która wówczas po raz pierwszy zrodziła się w moim umyśle. Zwiedzałem muzeum etnograficzne. Zatrzymałem się dłużej w salach poświęconych czasom przedhistorycznym. Bożek kaprysu przytrzymał mnie szczególnie długo wśród okazów epoki kamiennej. W oszklonych szafach długie szeregi wyrobów z kamienia. Różne kształty, różne zastosowania, różny stopień techniki wykonawczej. Wśród wyłożonych przedmiotów zwróciły moją uwagę narzędzia kształtu silnie zaostrzonej ośki, zadziwiająco idealną precyzją formy. Noże? Dłuta? Siekacze? Topory? Niewątpliwie i to i to, i to i to, i jeszcze coś więcej. Ale nie o to chodzi. Jedna serja tych noży miała powierzchnię zupełnie gładką, inna miała wryty na powierzchni ornament. Ornament zygzakowaty o doskonale równych elementach, o idealnym poczuciu symetrii. Ornament ten nie mógł służyć żadnemu celowi praktycznemu. Nie ulega wątpliwości, że wykonany był dla zadowolenia rąk i oczu. Dla przyjemności. Dla przyjemności, której natura nie różniła się wiele swoją zasadniczą istotą od rozkoszy, jaką w nas budzi tworzenie i oglądanie piękna. Bez wątpienia miałem przed sobą pierwsze początki sztuki.

Zacząłem zastanawiać się nad procesem psychologicznym, który musiał odbyć się w owym człowieku pierwotnym, ażeby zrodzić zjawisko, które oglądałem. Jakie sploty prymitywnych uczuć musiały złożyć się na to, ażeby na narzędziu pierwotnego człowieka mógł pojawić się ornament, ażeby zygzak stał się jego zasadniczym składnikiem i ażeby jego symetryczne rozłożenie stało się wewnętrzną potrzebą owego pierwotnego rytmika.

Forma narzędzia jest zawsze określona jego celem. Owo kamienne narzędzie, o którym mówię, musiało być zakończone dziobem ośkowym, bo kształt ten odpowiadał najlepiej potrzebom życia człowieka pierwotnego, nadawał się najlepiej do równoczesnego spełniania kilku zadań: do rozłupywania drzewa, do rozkopywania ziemi, do zabijania i sprawiania zwierząt. Ale nie tylko ten ogólny ostrołukowy kształt narzędzia był rezultatem potrzeb życiowych; z tego samego

źródła wpływała konieczność jak najsymetryczniejszego opracowania owego kształtu. Symetria była pierwotnie sprawą życiową. Jeżeli jest tak bardzo rozpowszechniona w naturze, to ze względu na usługi, jakie oddaje w walce o byt. Ażeby spełniać swoje praktyczne zadanie, narzędzie człowieka pierwotnego musiało być nie tylko ostrołukowe, ale także doskonale symetryczne. Nóż kamienny był w użyciu tem dogodniejszy, pewniejszy i skuteczniejszy, im doskonalszą była jego symetryczność.

Rozumie się więc samo przez się, że człowiek pierwotny starał się o jaknajidealniejsze uzyskanie owej celowej formy narzędzia. Nie było to rzeczą łatwą. Jeżeli weźmie się pod uwagę niedoświadczenie człowieka owych czasów i prymitywność jego środków pracy, zrozumie się, jaka suma czasu i trudu tkwiła w każdym przedmiocie. Równocześnie zrozumie się, że pomyślnie ukończenie tego mozolnego dzieła musiało być dla autora źródłem głębokiego zadowolenia, źródłem silnie odczuwanej radości. Z uzyskaniem więc owej ostrołukowej i symetrycznej formy narzędzia kojarzyło się w jego psychice uczucie rozkoszy. Owa forma stawała się dla niego — piękną. Kiedy później rutyna pozwalała mu otrzymywać ową formę z mniejszym trudem, wówczas rozpoczynał bawić się nią i w mniejszych rozmiarach przenośił ją na narzędzie w postaci kresek i bruzd. Niczem innym, jak tem właśnie, był prawdopodobnie ornament, który oglądałem. Ząb zygzakowaty, który stanowił zasadniczy jego składnik, był powtórzeniem ostrołukowego kształtu w jakim utrzymane było zakończenie samego narzędzia. A doskonała symetria, z jaką wykonany był cały ornament, była odbiciem praktycznych zalet symetryczności całego narzędzia. A zatem: forma narzędzia, podyktowana potrzebami życia stała się piękną drogą pracy nad narzędziem. Łańcuch byłby taki: potrzeby życia — wynikająca z nich forma narzędzia — praca nad uzyskaniem tej formy — rozkosz z jej uzyskania — forma narzędzia w ten sposób uzyskana, staje się piękną dla jego twórcy.

Tak było z narzędziem kamiennym. A maszyna? Dlaczegoż w wypadku tego nowoczesnego narzędzia nie odbył się tensam proces? Dlaczego maszyna aż do czasów dzisiejszych obcą była człowiekowi?

Naszkiecowany powyżej proces (z którego hypotetyczności dobrze zdają sobie sprawę) nie mógł mieć miejsca w epoce maszyny przede wszystkim z tego zasadniczego powodu, że zawarte w nim ogniwa psychologiczne nie mogły pojawić się w naszych czasach. Między epoką narzędzia kamiennego a epoką narzędzia maszynowego pojawiło się zjawisko podziału pracy.

Ludzie pracujący nad maszyną, ludzie wytwarzający maszynę, nie zastosowują jej praktycznie, nie biorą udziału w tej części jej życia, w której zaczyna ona spełniać swoje zadanie. Nie widzą więc tego ścisłego związku, jaki istnieje między budową maszyny a jej funkcją. Stąd brak owych ogniw psychologicznych, na podstawie których mogłoby wyrósć nowe uczucie estetyczne: brak owego specyficznego zadowolenia rodzącego się z porównania formy narzędzia z celem, któremu ono ma służyć. Człowiek pierwotny tworzył narzędzie i sam je zastosowywał. Im doskonalej utrafiła była wymagana forma narzędzia, tem wygodniejsze było posługiwanie się niem, tem skuteczniejsze było jego działanie, tem obfitszy i cenniejszy był rezultat pracy. Związek ten był w każdym poszczególnym wypadku dla człowieka pierwotnego zupełnie jasny, nie: rozumiany, ale: obejmowany wzrokiem, ale: odczuwany rękoma, ale: sprawdzany żołądkiem. W takich warunkach mogło budzić się w wytwórcy uczucie radości w wypadku wynalezienia narzędzia o formie, która pozwalała na jak najlepsze jego zastosowanie. W naszych warunkach jest to niemożliwe. Wytwórca maszyny¹⁾ nie zna jej zastosowania, nie widzi jej w okresie w którym ona działa, nie posługuje się nią. Związek między formą maszyny a jej celem nie jest przez niego nie tylko odczuwany, ale nawet rozumiany. Nie może więc zrodzić się w nim owo specyficzne uczucie zadowolenia z uzyskania formy jak najbardziej celowej, a tem mniej forma ta może zamienić się w nim psychicznie na formę piękną.

Stało się nawet coś gorszego. Maszyna wydawała się człowiekowi czemś brzydkim. Przyczyny tego były podobne do przyczyn, które wywoływały estetyczną degradację miasta. Więć przedewszystkiem: konflikt z ideami odziedziczonymi. Maszyna była rzeczą nową i tworzyła rzeczy nowe. Rozwijała się na podstawie praw immanentnych swojej istocie, zmieniała nieustannie świat otaczający, a psychika ludzka, zmieniająca się powoli, podążała za nią krokiem paralitycznego starca. Stąd ciągła obcość wzajemna. Następnie: moment natury społecznej. Maszyna... fabryka... fabrykant... proletariusz... nadwartość... wyzysk... uczucie buntu przeciw systemowi społecznemu z mimowolnymi przedłużeniami uczuciami skierowanymi przeciwko „środkom produkcji“. Wreszcie: moment natury fizjologicznej. Maszyna... fabryka... kłęby dymu nad miastem... hałas w ulicy... suchoty robotnika... choroby zawodowe... ofiary pracy... degeneracja. W rezultacie: żal do maszyny.

¹⁾ A właściwie: cząsteczek maszyny. Specjalizacja!

Ten negatywny stosunek do maszyny nie mógł trwać wiecznie. Wiele okoliczności wpłynęło na zmianę stosunku człowieka do nowoczesnego narzędzia. Najważniejszą z nich wydaje mi się wyłonienie się nowej sytuacji — że tak powiem — psychicznej. Maszyna raziła człowieka, jak długo wpływami swoimi obejmowała tylko część życia ludzkiego; przestała go razić, kiedy całkowicie przekształciła życie ludzkie. Jak długo panowała tylko częściowo, była tolerowanym intruzem; kiedy zapanowała całkowicie, stała się adorowanym suwerenem. Cóż się stało? Trzeba było, ażeby korzyści, wniesione w nasze życie przez maszynę, rozlały się tak szeroko, by ukazać się wszystkim. Trzeba było ażeby maszyna wyczarowała ze siebie nieprzewidywane dotąd wyspy wygód i rozkoszy, dostępnych dla wszystkich. Trzeba było ażeby maszyna (kolej żelazna, tramwaj elektryczny, autobus, telegraf, telefon, światło elektryczne etc.) mogła być konsumowana przez wszystkich i przez wszystkich odczuwana jako dobrodziejstwo. Jeżeli w epokach minionych życzliwy stosunek człowieka do jego narzędzia wyrastał na podłożu produkcji, to dzisiaj pośrednikiem przyjaźni między nimi staje się konsumpcja. Dzięki niej maszyna zdobywa powoli serce człowieka.

Między sercem a sztuką istnieje jeden tylko przystanek — świadoma wola. Kiedy maszyna ujawniwszy wszystkim swoją wartość biologiczną, zjednała sobie uczucia człowieka, trzeba było tylko świadomego chęć ze strony człowieka ażeby stała się ona czynnikiem piękna artystycznego. To twórcze chęć zostało wypowiedziane. Maszyna została wprowadzona w dziedzinę sztuki. Ale jak? Jedni (futoryści) widzą w niej fetysza, którego za jego ogólne wartości należy czcić i okadzić sztuką. Drudzy (puryści) widzą w maszynie twór najdoskonalszego piękna, który sztuka powinna wziąć za wzór swoich dążeń. W pierwszym wypadku maszynę wprowadza się w świat sztuki jako istotę boską, niezależnie od jej wartości artystycznych; w drugim wypadku wprowadza się ją w sztukę jako mistrza zniewalającego do naśladowania. W pierwszym wypadku wyraża się konsument maszyny, który jeszcze nie jest artystą; w drugim wypadku wskazuje się na producenta maszyny, którym nie może być artysta. W obu wypadkach estetyczne zagadnienie maszyny postawiono niewłaściwie. Gdyby maszyna była tylko bóstwem, nie zasługiwałaby jeszcze na względy sztuki; gdyby była najdoskonalszym pięknem, nie potrzeba byłoby sztuki.

Zdaje mi się, że rola jaką maszyna może odegrać w twórczości artystycznej, jest zgoła inna. Ani bóstwo, ani mistrz. Sługa! Maszyna powinna stać się sługą sztuki. Powinna służyć celom, które wyłaniają się z wnętrza samej sztuki, z jej

własnej istoty. Nie o uwielbienie¹⁾ lub naśladowanie maszyny chodzi, lecz o jej wyzyskanie. Niewątpliwie czyniono to już w pewnych gałęziach twórczości artystycznej. Świat dziesiątej muzy, świat kinematografu, dźwigany jest całkowicie przez maszynę. Wprowadzono ją także w teatr, ale czyniono to nieco za bardzo farmaceutycznie, drobnymi dawkami, z troską o prawidłową dygestję dogmatyków estetycznych, powoli, powolutku. W innych dziedzinach sztuki nie próbowano jej dotąd zużytkować. A właśnie o to zużytkowanie chodzi. O wprowadzenie maszyny w te prowincje sztuki, do których ona dotąd nie miała dostępu lub dostęp jej został ograniczony.

Wprowadzenie takie byłoby możliwe. Wyobrażam sobie na przykład na początek: umieszczenie rzeźby na podstawie, poruszającej się mechanicznie dookoła osi. Widz nie obchodzi rzeźby dookoła; rzeźba kręci się wkoło przed nim. O ile czystsze i pełniejsze jest wtedy wrażenie! Z czasem rzeźbiarz musiałby się przystosować do nowych warunków, w jakich byłoby oglądane jego dzieło, musiałby uwzględnić ruch rzeźby i zbudować ją tak, ażeby ten ruch dla celów artystycznych wyzyskać.

Inny przykład: wprowadzenie ruchu nie pod rzeźbę, ale w rzeźbę. Poszczególne części dzieła rzeźbiarskiego zmieniałyby periodycznie wzajemny stosunek do siebie i układałyby się w coraz nowe formy. Byłoby to nietylko wyjściem poza wyczerpujący się już zapas prawdziwie nowych pomysłów rzeźbiarskich, ale równocześnie wprowadzeniem w sztuki plastyczne elementu czasu, a więc i niespodzianki. Tosamo zresztą dałoby się uskuteczyć także w dziedzinie malarstwa przez wzajemne zgrywanie

¹⁾ Obieranie maszyny za temat sztuki może mieć znaczenie jedynie manifestacyjne. Maszyna występuje w tym wypadku jako symbol nowych czasów. Ale sztuka teraźniejszości nie może na tem poprzestać.

poruszających się wstąg malowanych.

W teatrze gdzie dziecinna i uboga duchem pięć à machine umiała każdorazowo wydobywać z techniki jej ostatnie zdobycze, maszyna mogłaby zmienić wszystko przed i za kurtyną, w-s-z-y-s-t-k-o od garderoby aktorów aż po garderobę widzów, wszystko gdyby znaleźli się ludzie, którzy umieliby myśleć o widowisku teatralnym tak jakgdyby ono było bez wczoraj i dopiero przez nas miało być po raz pierwszy stworzone. Przez nas i dla nas!

W innych dziedzinach sztuki, jak w muzyce lub nawet w poezji, mogłaby maszyna bezpośrednio lub pośrednio (t. j. przez wprowadzenie nowych jej wytworów) dokonać głębokich przemian, ale trudno o tem mówić bez narażania się na zarzut utopijnego akuszerstwa.

Odnowienie sztuki przez maszynę. Przed twórczością artystyczną otwarłyby się nowe zupełnie dziedziny, nęcące próżnią czekającą wypełnienia, hipnotyzujące nieprzewidzianymi możliwościami. Zamiast upatrywać rozwój sztuki w kolejnym posuwaniu się i cofaniu się, zamiast znosić cierpliwie wieczny przyływ i odpływ jednych i tychsamyh idei estetycznych, zamiast wprowadzać w świat sztuki — w najlepszym razie — milimetrowe zmiany, możemy jedną chwilę zbiorowego namysłu, jednym aktem zbiorowej woli rozpocząć pracę, która uwolni nas od nudy wiecznych powtarzań; która uczyni ze sztuki coś, czego jeszcze nie było; która wprowadzi w nią elementy zdolne nadać jej nową zupełnie postać; która zamieni ją w twór, odpowiadający naszym obecnym potrzebom, wyrastający z nas, z nas, z ludzi tego czasu. Sztuka dotychczasowa była powtarzaniem własnymi słowami tego, co mówiła sztuka epok poprzednich. Ale zamiast powtarzać, możemy mówić ze siebie; zamiast naśladować, możemy tworzyć.

TADEUSZ PEIPER.

X

Y

Z

O MA BELLE COUSINE...

Z SUTERYN Z PODDASZY Z RYNSZTOKÓW Z POD STRZECH
WALI — DYSZE MILJONEM PŁUC

IŚĆ

WYĆ

GRYŹĆ

OMOTAĆ DOKOŁA SZYJI

PLUĆ

PRUĆ

BEBECHY.

WALI — NA ODLEW —

— ODBIJA SIĘ CZKAWKA DŁUGICH STULECI

WASALÓW CHAMÓW

ŻYCIA PARJASÓW I ŚMIECI

— OBMIERŹLE MOTŁOSZY

— ŚPIEW W GARDLE DUSI — — —

NA KORONKACH BRABANCKICH PARA KAŁOSZY
Z BŁOTA

— A WYŻEJ W GARŚCI

JESZCZE COŚ —

O, PANI, PRINCESSE — COMTESSE —

FACE A MAIN NA NOSEK WŁÓŹ

JESZCZE COŚ —

— OKRWAWIONY NÓŹ —

I PARA RAŃ CO STANOWIĄCY CZYJĄŚ WŁASNOŚĆ BRZUCH

— PATROSZY.

WIĘC JEST —

NARESZCIE JEST — WIĘC RUCH — WIĘC PĘD

WIĘC Z DROGI — W LEWO — TERAZ SKRĘT

I DALEJ NAPRZÓD —

— — — — WSTRĘT?

CÓŻ NA TO PORADZIĆ —

— CHAMY — SK....SYNY —

ŁAD NIE ŁAD — ŁADOWAĆ! OGNIĄ!

Z MAUZERÓW WALĄ W BRZUCH —

WIĘC WALĄ ŚWIAT — WIĘC RUCH —

— I TAKIE SK....SYNY —

CÓŻ NA TO PORADZIĆ — O MA BELLE COUSINE —

JUŻ TAKI CZAS!

LUDJARD GROCHOLSKI.

TEATR PRZYSZŁOŚCI.

II. PROBLEMAT FORMY.

Zagadnienie formy w teatrze jest niezmiernie zawite. Wydaje mi się, że metoda jaką postawiłem się w artykułach o malarstwie i poezji, może i w tym wypadku oddać pewne usługi. Metoda ta polega na tem, że odrzucamy dociekania nad istotą formy i jej stosunkiem do treści, jako z natury rzeczy bezpłodne, poszukujemy natomiast jasnych i prostych kryterjów, które pozwalają nam odróżnić dzieła oparte na prymacie formy od dzieł pozostałych. — Zaznaczyć przytem należy, że kryterja te muszą z konieczności przedstawiać się albo jako rozumiejące się same przez się, albo jako przyjęte samowolnie. Poszukiwanie kryterjów „prawdziwych“ jest zabytkiem epoki metafizycznej¹⁾.

Jeśli mam odpowiedzieć na pytanie, czy dany dramat uważam za dobry, nie zastanawiam się nad tem, jakie problemy są w nim poruszone, nie zajmuję się analizą psychologiczną osób i t. p., ale przebiegam w myśli poszczególne sceny i pragnę je ocenić jako takie, a więc niezależnie od scen poprzedzających i tych, które po nich następują. Jeśli śledzimy dramat uważnie od początku do końca, wmyślając się w intencje autora, nie możemy wyrobić sobie o nim jasnego zdania, mimowoli bowiem treść pochłania naszą uwagę²⁾. Spróbujmy jednak obserwować sceny poszczególne na wrywki, będziemy mogli wówczas nauczyć się rzeczy ciekawych. — Nie zapomnę wrażenia, jakiego doznałem, przyszedłszy raz na dramat Maeterlincka w połowie 2-go aktu. Grały dwie wybitne artystki, robiąc widoczne wysiłki, żeby wywołać nastrój. Ze sceny padały słowa: O Aglaweno! — O Selizetto!, wypowiedane a raczej wyjękiwane z beznadziejną pretensjonalnością. Ruchy artystek, strój, dekoracja, — wszystko to skomponowane było doskonale, nie mniej wszystko to chybiało najzupełniej celu. Cała ta scena była bezgranicznie śmieszna. Wrażenie śmieszności potęgował widok zasłuchanej publiczności, która, pochłonięta treścią, nie zdawała sobie sprawy z sytuacji, i słuchała bredni głoszonych na scenie z religijnem namaszczeniem. Eksperyment ten powtórzyłem później wielokrotnie i przy jego pomocy przekonałem się, że większość współczesnych dramatów jest zlepką scen nudnych i niesmacznych, które można znieść jedynie z tego powodu, że mimowoli współczujemy z bohaterami i przejmujemy się ich losem. Ale takie współczucie jest przecież prostem błazeństwem, — o czem wiedział już św. Augustyn.

Jeśli ktoś oskarży mnie o barbarzyństwo, jeśli zechce zarzucić mi lekceważenie najwyższych wzlotów geniuszu i t. p., odpowiem co następuje. Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Pate-tyczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką ani z sztuką. Zająć mogą tylko ludzi rozpróżnionych, którzy nie mają ochoty zabrać się do poważnej pracy umysłowej. Społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to, czy związana jest ze sprawami praktycznymi, czy metafizycznymi. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło i barwę

¹⁾ Z faktu tego nie zdają sobie sprawy krytycy „Wielości rzeczywistości“. Odnosi się to zwłaszcza do p. K. Irzykowskiego. Jest mi doprawdy przykro, że ten wybitny pisarz, zamiast przeprowadzić ze mną rzeczową dyskusję, jak to pierwotnie zamierzał, dał się unieść zapałowi polemicznemu i opublikował artykuł oparty na grubych nieporozumieniach, i nie wolny od łatwej złośliwości.

²⁾ W krytyce p. Irzykowskiego znajduję następujące zdanie: „A więc gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to nie jest to wrażeniem artystycznym?“. Muszę przyznać, że zdanie to w ustach fachowego literata było dla mnie niespodzianką. P. Irzykowski nie wie, jak się zdaje, że *gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to ten fakt z pewnością nie jest wrażeniem artystycznym*. Może p. Irzykowski chciał napisać, że: *gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to fakt ten nie jest ściśle związany z doznaniem wrażeń artystycznych*. Sąd taki jest niewątpliwie fałszywy, bo kiedy czytam n. p. artykuł p. Irzykowskiego, to jego treść pochłania moją uwagę, nie doznaję jednak przytem dalibóg żadnych wrażeń artystycznych.

o słowa żywe i proste, chodzi o wrażenia nowe, niespodziewane. Marinetti mówi: chodzi o niespodziankę, i teatrowi swemu daje nazwę: théâtre de surprise. Ale, wydaje mi się, że wszystkie te określenia są puste, objaśniają jedną niewiadomą przez drugą. Objaśnień takich należy, moim zdaniem, unikać. Lepiej narazić się ze strony literatów na zarzut banalności.

Zamiast takich określeń, spróbuję podać następujące przykłady:

1. Do najbardziej zajmujących zdarzeń zaliczam: przyjazd do nieznannej miejscowości. W chwili takiej stosunek nasz do otoczenia zmienia się zasadniczo. Skrót praktyczne wywołane przyzwyczajeniem przestają działać, — wytwarza się osobliwy sposób patrzenia, zbliżony do tego, z jakim mamy do czynienia we śnie. Stan ten trwa tak długo, dopóki z widzów nie staniemy się aktorami, lub dopóki przedstawienie nie stanie się nudne przez zbytnią jednostajność.

2. Zdarzyło mi się wiele razy, że pierwsze 2 sceny dramatu, lub pierwszy rozdział powieści— podobały mi się niezmiernie, wywołując wrażenie bardzo zbliżone do opisanego powyżej. Dalszy ciąg wydał mi się nudny. — Zastanawiając się nad tym faktem, przyszedłem do przekonania, że doświadczenie to związane jest ściśle z budową dzieł poetyckich. Chodzi o to, że dopóki trzeba myśleć o ekspozycji, autor nie może dać się porwać wirowi wypadków, wprowadzając z konieczności postacie nowe, z którymi chętnie się zapoznajemy. Ale cóż nas mogą obchodzić dalsze losy tych postaci?

Wydaje mi się, że gdyby autorowi udało się nadać każdej poszczególnej scenie dramatu ten sam stopień wartości artystycznej, niezależnie od tego jakie sceny były przedtem i jakie następują potem, cel jego byłby osiągnięty. Mam przekonanie, że myśl ta nie była obca Szekspirowi, kiedy pisał dramaty królewskie. Podobna myśl zdaje się tkwić na dnie reformy teatru w dobie romantyzmu. Dzisiejszy teatr futurystyczny (Marinetti, Czyżewski) idzie w tym samym kierunku, ograniczając się na razie do krótkich scen, które stanowią zamkniętą całość.

Gdyby ktoś potrafił z takich właśnie scen zbudować jednolitą całość, to byłby to moim zdaniem ideał współczesnego dramatu. Postulat ten można sformułować w sposób następujący:

W dobrym dramacie poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to powinny tworzyć jednolitą całość.

Usunięcie jedności czasu i miejsca było pierwszym krokiem w tym kierunku. Sądzę, że należy usunąć jedność osób i akcji. Przedewszystkiem należy usunąć bohatera względnie parę bohaterów. Tasama osobistość płacząca się po scenie od początku do końca i narzucająca nam swoje osobiste sprawy z całą bezwzględnością, jest o wiele zjadliwsza od tych jegomościów, którzy na wizycie pragną opowiadaniem anegdot lub własnych przeżyć trzymać na uwieży uwagę wszystkich obecnych. Różnica jest tylko ta, że z teatru nie zawsze łatwo jest wyjść w czasie przedstawienia, zwłaszcza jeśli się ma krzesło środkowe.

Jeśli współczesny dramat nie posiada jeszcze swoich aeroplanów i tanków, to nie mniej musimy przyznać, że potrafił wnieść elementy nowe, które nas zajmują same przez się. Pomijając wielkie bogactwo pomysłów użytych już zagranicą, chciałbym zwrócić uwagę na dramaty *Czyżewskiego*, (*Osiół i Słońce w Metamorfozie* i *Włamywacz z Lepszego Towarzystwa*). Są to utwory groteskowe, pełne bezpretensjonalnego humoru i nie silące się nawet zbyt na nowatorstwo. A jednak jest w nich tyle świeżości, tyle pomysłów ujmujących swoją prostotą, że musimy je uznać za początek nowej ery w teatrze polskim.

Dużo elementów nowych wniósł do teatru polskiego *Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Jeśli wolno powołać się na impresje osobiste, muszę stwierdzić, że uważam Witkiewicza za predestynowanego do odegrania wielkiej roli w historii teatru polskiego. Nie mogę tylko zgodzić się na jego teorię, których wprowadzie ile możliwości nie stosuje w praktyce, ale które niemniej odbijają się szkodliwie na jego twórczości.

Materiał wymieniony tutaj jest pomimo wszystko za ubogi, ażeby na jego podstawie można określić jasno linię rozwoju współczesnego dramatu. Do tego potrzeba poszukać innych jeszcze

danych konkretnych. Mam przekonanie, że danych tych dostarcza nam dzisiejsze Varieté, Music-hall i t. p. Trzeba tylko pamiętać, że w instytucjach tych cele artystyczne są na drugim planie, że kierownicy ich z reguły nie wiedzą nic i nie chcą wiedzieć o sztuce.

Wyobraźmy sobie jednak, że znajdują się twórcy, którzy zechcą rozmaitość elementów wrażeń, jakich dostarcza Varieté, zużytkować w kompozycjach czysto artystycznych. Rezultat może być nadzwyczaj zajmujący. Mam przekonanie, że to właśnie zadanie spełni teatr przyszłości.

To co robi się w tym kierunku zagranicą i u nas, jest zaledwie początkiem. Teatr przyszłości musi być widowiskiem pomyślanem na wielką skalę, z wykluczeniem zamkniętego pola sceny i kurtyny. Coraz częstsze w Niemczech urządzenie przedstawień na placach publicznych, w cyrkach itp. z udziałem olbrzymiej liczby aktorów, do których po części należy także publiczność, — zdaje się wskazywać na nieuchronną konieczność reformy budynku teatralnego. Trudno dziś przewidzieć jak on będzie kiedyś wyglądał. Może scena będzie przeniesiona do dzisiejszych łóż, które wówczas stanowiłyby mogły zamknięty walec, podobnie jak to jest w dzisiejszych panoramach. Publiczność możnaby umieścić na powierzchni stożka, umieszczonego w środku, który obracałby się powoli, umożliwiając w ten sposób kolejne oglądanie zdarzeń dokonywujących się w różnych punktach sceny. To, że widz nie będzie w stanie ogarnąć naraz wszystkiego, nie tylko nie będzie czynnikiem ujemnym, ale potęgować będzie zainteresowanie.

Istotną trudność stanowić będzie skomponowanie wielkiego mnóstwa różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. W tym kierunku pewnym wskaźnikiem może być zasada strefizmu która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń, i t. p. Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą i t. d. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej połączone z nieodzownym odkształceniem. — Tosamo odnosić się musi do rodzaju wypowiedzianych frazesów. Oczywiście rozmieszczenie odpowiednie aktorów mówiących będzie zadaniem niełatwym, jeśli jednak zważymy, że chodzi o gmach niezmiernie rozległy, zadanie to nie powinno być niewykonalne. — Na mniejszych scenach należałoby wysuwać na pierwszy plan zdarzenia dokonujące się w danej chwili w jednej z stref. — Równoczesne deklamowanie różnych wierszy (symfonia słów) jest problemem dotychczas nierozwiązanym, który w tym wypadku byłby niezmiernie aktualny. Prace w tym kierunku przedsiębrane przez *Brunona Jasińskiego* powinny doprowadzić do interesujących wyników.

Pozostaje jeszcze sprawa treści wypowiedzianych frazesów. Oczywiście nie chodzi tu o prosty nonsens lub bełkot. Przyszli aktorzy będą mogli niewątpliwie wypowiedzieć się na scenie w równym stopniu jak dzisiejsi, jeśli nie w wyższym. Nie wykluczam nawet patetycznych monologów w rodzaju hamletowskiego „być albo nie być“. Tylko chodzi o to, żeby tego nie mówił upozowany bohater, nad którym wisi groza dylematów bez wyjścia, lub zgoła nieuchronna katastrofa, — niech raczej wypowiada takie monologi krowie wymię, że użyję groteskowego paradoksu *Anatola Sterna*. A przytem niech język takich monologów będzie naprawdę oryginalny i fascynujący. Niech to będzie język Namopaników *Wata*, albo niedrukowanego jeszcze Maharadży *Młodożeńca*. Wówczas patos może okazać się równie interesujący jak groteska i znajdzie właściwe miejsce w przeznaczony dla siebie strefie.

Śpiew i orkiestra powinny działać w teatrze przyszłości jako element równorzędny. Obok stref barw i kształtów, — powinny być strefy różnych instrumentów, pomyślnych oczywiście o wiele szerzej niż dzisiejsze, w kierunku wskazanym przez *Marinettiego* (z pominięciem elementu naśladowania głosów przyrody),

Wszystko to, jest łaiste zbyt ogólnikowe, ażeby mogło dać ostateczny obraz teatru przyszłości. — Ostatnie słowo paść musi ze strony poetów.

LEON CHWISTEK.

O MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ.

Możnaby wprowadzić w poważny kłopot muzykologa, polecając mu ściśle określić cechy charakterystyczne muzyki doby dzisiejszej, w odróżnieniu od ducha i form muzyki epoki romantycznej i poromantycznej. Podczas, kiedy literatura i sztuki plastyczne wykazują w znacznej części zamiar przeciwstawiania się tak w tematach, jak w formie, impresjonizmowi, poszukując nowych sposobów wypowiedzenia się, któreby umożliwiły wyrażenie się zapomocą sztuki, będącej żywotnym przejawem chwili obecnej, muzyka ostatnia, o ile rozchodzi się o samą istotę rzeczy, nie wnosi zasadniczo nowych pierwiastków, chociaż w ostatnim czasie wyzwoliła się z wszelkich, nawet najbardziej zasadniczych ograniczeń formy.

Mówi się u nas dużo o atonalizmie, nie zadając sobie jednak trudu, żeby ściśle określić to pojęcie, uważając atonalizm za cechę charakterystyczną i jedyną muzyki nowoczesnej. Młodsza generacja uczniów Schreckera i Schönberga odróżnia jeszcze w zakresie muzyki atonalnej różne odcienie, nazywając stylem „ściśle atonalnym“ kompozycje tego rodzaju, jak ostatnie utwory kameralne Schreckera, ostatnie części symfonii jesiennej Marxa, kwartet Dariusza Milhaud'a, niektóre pieśni Poulenc'a i t. d. W stylu tym role konsonansu i dyssonansu uległy zasadniczej zmianie, przy czem połączenie dźwięków konsonujących zrzadka tylko rzucone, jako plama kolorystyczna, wywiera silniejsze i bardziej nieoczekiwane wrażenie, niż dawniej najostrzejszy dyssonans. W kompozycjach tych dla analizy harmonickej nie wystarczy stosowanie nawet najszerszej rozumianego pojęcia „funkcji“ riemannowskiej, lecz wiele akordów i ich połączeń trzeba tłumaczyć dwuharmonicznością. Technikę tę można sobie plastycznie wyobrazić, jako nakładanie na pewne akordy nowych połączeń dźwiękowych, nie zawsze z nimi spokrewnionych.

Klasycznym przykładem tego rodzaju techniki harmonickej jest jedna z miniatur op. 9 Beli Bartoka, — bezsprzecznie najzdolniejszego z obecnych kompozytorów węgierskich, zatytułowana „hinta palinta“. Dwugłosowy ten utwór jest w pierwszych kilkunastu taktach harmonicjnie dwupłciowy; jeden głos prowadzony jest w tonacji As-dur, następnie enharmonicjnie w Gis-dur, drugi głos, równoległy, utrzymany jest w tonacji e-mol. To równoczesne połączenie tonacji dur i mol, przytem dość odległych od siebie, było, jak na rok 1908 (data powstania kompozycji), experimentem bardzo śmiałym. Jeżeli się doda,

że połączenie to jest malarsko niezwykle barwne, a cała miniatura ma swą indywidualną świeżość i utrzymana jest w granicach dobrego smaku, musi się mieć dla talentu Beli Bartoka i jego zasobu cywilnej odwagi, pełny szacunek.

Ta wybujałość harmonii, łącząca najbardziej odległe od siebie dźwięki i ich grupy, umożliwia nadzwyczajną elastyczność linii melodyjnej dając pełną swobodę w prowadzeniu jej, nie ograniczoną niczem więcej, jak zdrowym smakiem estetycznym, oraz pewną wewnętrzną i zewnętrzną konsekwencją, konieczną we wszystkich dziełach sztuki. Na tem zupełnem wyzwoleniu z ostatnich pozostałych z epoki klasycznej ograniczeń w swobodzie harmonickej i wynikającej z tego bujności i giętkości linii melodyjnej, polega istotna zasługa kierunku atonalnego.

Jak dalece społeczeństwo nasze (używam słowa „społeczeństwo“ dla uniknięcia niesympatycznego określenia „publiczność“, chociaż mam ją właśnie na myśli i to w t. zw. kulturalno-koncentowej postaci), nie orjentuje się jeszcze w istocie stylów harmonicjnych, najlepszym dowodem jest ta smutna okoliczność, że pieśni Ignacego Friedmanna lub Marczewskiego, nazywa się u nas utworami modernistycznymi. Nie poruszając sprawy estetycznej wartości wspomnianych pieśni, musi się stwierdzić, że kantylena ich jest ściśle tonalna, a t. modernizm polega jedynie na wprowadzeniu do partji fortepianowej niezawsze uzasadnionych alterowanych akordów i innych, zresztą również nieszkodliwych dyssonansów. Jakżeż daleko tym pieśniom, o linii melodyjnej prostej, raczej jednak niewyszukanej, niż bezpośredniej i żywiołowej, do pieśni Ryszarda Straussa, lub niektórych, prawdziwych pereł lirycznych Marxa! W klasycznych wzorach pieśni Straussa, czy Marxa, kantylena ich, szlachetna w swej prostocie, nie waha się mimo to potracać zalotnie o pokrewne, lub nawet zgoła obce tonacje, świadoma tego, że pełen rycerskiej galanterji i wyrobiony w dyplomacji harmonickej part fortepianowy ani na chwilę jej nie opuści i w chwilach zazdrości nie będzie banalizować się robionymi sztucznie dyssonansami. Niezmiernie barwny cykl „Pieśni Aryona“ Poulenc'a, będący ostatnim wyrazem nowoczesnej pieśni, cechuje również przy całym ich bogactwie harmonicznem, przejrzysta, lubo śmiało zarysowana kantylena.

Skromniej przedstawiają się zdobycze ostatnie na polu techniki kontrapunktycznej, instrumentacyjnej i form, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ostatnim wielkim mistrzem kontrapunktu

był w Niemczech, które od czasu szkoły niderlandzkiej miały zdecydowaną hegenonię w tej dziedzinie, Max Reger. Od jego śmierci kontrpunkt został zepchnięty do roli pomocniczo-konstrukcyjnej, a żyjący kompozytorzy wypowiadają się bardzo rzadko w odrębnych formach kontrapunktowych, których królową jest fuga. Że forma ta jeszcze dzisiaj się nie przeżyła, dowodzą fugi Karola Szymanowskiego.

W rozwoju kolorystyki orkiestralnej nie przyczynił się nikt od czasu Ryszarda Straussa do rzeczywistego wzbogacenia środków instrumentacyjnych. Wysiłki inwencji szły przeważnie w kierunku użycia znanych już brzmień do wyrażenia nowych, lub przynajmniej odmiennych nastrojów muzycznych. Bardzo pomysłowo użył na przykład Marx w swojej Symfonji jesiennej, dla wydobywania nastroju pastoralnego, zamiast tradycyjnego rozka angielskiego, pasażów chromatycznych skrzypiec unisono do góry i na dół, granych z tłumikiem prestissimo, opartych o harfę. Połączenie to naśladowało do złudzenia brzęczenie rojów owadzich, stało jednak na samym pograniczu muzyki dźwięków i szmerów.

Spotyka się także sporadyczne próby wprowadzenia nowych instrumentów. Najbardziej może egzotyczną próbą w tym rodzaju był wystawiony po raz pierwszy w tym roku przez filharmoników wiedeńskich poemat symfoniczny p. Linda Bandara, uczennicy Fr. Schmidta (poza tym jednej z najbogatszych właścicielek plantacji na Jawie). W tym jednak wypadku najsilniejszym momentem egzotycznym była sama kompozytorka, następnie kilkanaście oryginalnych instrumentów perkusyjnych, przywiezionych z Jawy, z których techniką musiała autorka osobiście zapoznawać filharmoników, w ostatnim rzędzie dopiero sam poemat, nie pozbawiona inwencji i pewnego swoistego wdzięku, wskazujący na dobre opanowanie orkiestry, właściwe wszystkim uczniom Schmidta, lecz nie mówiący nic nowego w treści i barwie orkiestralnej.

Wreszcie pozostaje do omówienia najważniejszy problem, a to formy muzycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu. Dzisiaj nie ulega już wątpliwości, że formy wyrażania się muzycznego z epoki klasycznej, zwłaszcza cykliczne, jak sonata (symfonia, kwartet, trio) przestały być w swoim zarysie monumentalnym, formami żywotnymi. Podziwiamy je w ich doskonale pięknym wykończeniu, wierzymy, że dla niektórych mistrzów były one formą żywotowego wypowiedzenia się, mimo to odczuwamy doskonale ich anachronizm i niewspółmierność z kategoriami myślenia i odczucia muzycznego człowieka dziś

żyjącego. Znamieniem jest, że dla ludzi o głębszej kulturze muzycznej, utwory Jana Sebastjana Bacha, oparte w swej architektonice prawie zawsze na technice kontrapunktowej, są i pozostaną żywotniejszymi od chociażby ostatnich opusów Beethovena.

Sonata, napisana dzisiaj we formie klasycznej, nie jako studjum formy, lecz próba bezpośredniego wypowiedzenia się, musi nas razić i wydawać się tak samo nielogiczną, jak monolog czy mówienie „na stronie” w nowoczesnym dramacie, lub arja operowa śpiewana dla publiczności, nie usprawiedliwiona obecnością na scenie innych osób współdziałających, którym dany osobnik o czemś nieznanym opowiada. Podczas reprzyzy sonatowej miałby napewno ochotę niejedną wrażliwy, czy trochę zblazowany muzycznie słuchacz, przerwać grającemu i zawołać: przecieśmy to już raz słyszeli — nie bądź pan nudny i nie powtarzaj się!

Ewolucja, jaką przeszła forma sonaty od wzorów Haydna i Mozarta przez ostatnie opusy Beethovena, sonaty Chopina i Liszta, aż do sonat Skrijabina, Medtnera i III sonaty Szymanowskiego, polega wyłącznie na asymilacji formy sonatowej do współczesności, względnie na telepatycznym wyczuciu przyszłości, o ile talent danego kompozytora wyprzedzał jego epokę. Zresztą od chwili, kiedy poczęto naruszać trójczęściowość sonaty, z istoty jej pozostała tylko nazwa i pewna ekonomia w konstrukcji, daleka zresztą od typowo niemieckiego w zeszłym stuleciu wyduskania ostatnich soków żywotnych z tematów i ich przemian.

Natomiast forma swobodnych warjacji, będących niczym innym, jak uporczywie powracającą ideę fixe, objawiającą się jednak za każdym razem w innej postaci, ma zapewniony jeszcze długi żywot. Naturalnie, o ile sam temat, czyli owa ideę fixe jest dostatecznie silną, aby za sobą porwać i uruchomić dalsze, związane z nią myśli muzyczne. Najlepszym przykładem, jak nie powinno się już dzisiaj pisać warjacji, są symfoniczne warjacje Haasa na temat pieśni staroniemieckiej, robione szalenie ciężką ręką, nudne i wyjałowione aż do ascezy.

Prawdziwy talent, mający coś istotnego do powiedzenia, a wykształcony na technice dotychczasowych mistrzów, potrafi się wypowiedzieć żywotowo, bez względu na to, czy użyje do tego żywotnych jeszcze form dawniejszych, czy rozsądzi je bogactwem nowych myśli konstrukcyjnych, czy wreszcie stworzy nową formę, odpowiadającą własnej indywidualności.

LUDWIK REBEN.

NICOLAS BEAUDUIN.

FRAGMENT Z POEMATU „L' HOMME COSMOGONIQUE“.

Dosyć maleńkich dusz
w tęsknocie zmierzchu!
dosyć piosenki już
elegji i ckliwego nieba!

*blask księżycy**wodotryski*

DUSZO CZŁOWIECZA
tyś jest, której nam potrzeba.

Wysiętek sapie i syczy
Motory wyprężają się ku nowej zdobyczy
Nowe śpiewy przed tobą rozpięto

POETO
POETO

Porzuc stare twoje miejsce
na brzegu świata!

Wyjdź z mułu, który cię więzi i mami!
Wyżej! dalej! idź!
Świat jest tu, przed tobą, gorący,
z wolą stalową pomiędzy zębami.
Miljony języków czeka
EWANGELJI PRZEPOJONEJ NAMI.

Aby zasłużyć na miano Poety
w którymby żyły stulecia kontury
trza ci urodzić się po raz wtóry,
wchłonać NOWE ŚRODKI ODMŁODNIENIA
ażebym dusza twoja była bogata
i by któryś z bogów przyszedł ją zapłodzić
nową wielkością świata.

{
ognie
fluidy
prądy
pragnienia

Dotąd, mistrz zabawy, usypiacz rany,
rozmyślałeś nad niewiastą.
Wstań! Sygnał jest dany,
ognie podpalają miasto!

Pocóż przekładać jeszcze
stany duszy tyle razy wyrażone
w związku z tem jak kochały one,
ho kiedyś pierwsze poczuł dreszcze!
Przyjrzyj się światu,
nie powtarzaj stale

1
2
3
4, i t. d.

tegosamego poematu.
Inny ci cel wskazuje ziemia płodnym ciałem.
jak zwycięzca, którego wzbili w dumę łatwe boje,
krzyczysz: „3 razy ziemię wkoło objechałem...“
A objechałeś tylko serce swoje.

Przełożył T. P.

OZENFANT I JEANNERET.

Dzieła tych dwóch wybitnych malarzy francuskich, których rozgłos zaczyna w ostatnich czasach zataczać coraz szersze kręgi, nie są mi niestety znane w oryginale. Nie mogę więc mówić o ich stronie malarskiej. Jakkolwiek już w reprodukcjach ujawniają one kilka właściwości, uderzających zaraz na pierwszy rzut oka silnie zarysowaną odrębnością i zupełną czytelnością dążeń, nie uważam za właściwe oprzeć się na tych obrazkach obrazów, nawet gdyby chodziło o podniesienie zalet, które z łatwością dałyby się na ich podstawie wyczuć.

Ale o Ozenfancie i Jeannerecie można mówić nie tylko jako o malarzach, lecz także jako o twórcach t. zw. puryzmu. Obaj są wybitnymi teoretykami sztuki i wśród współczesnych malarzy francuskich są być może jedynymi, którzy malarstwo swoje umieli uzasadnić skrupulatnie przemysłowym i ściśle wyłożonym systemem estetycznym. Są autorami szeregu prac estetycznych, które zdumiewają ścisłością logiczną, frapują nowością idei i pociągają tak rzadkiem u malarzy dążeniem do obcowania z duchem naszych czasów.

PURYZM.

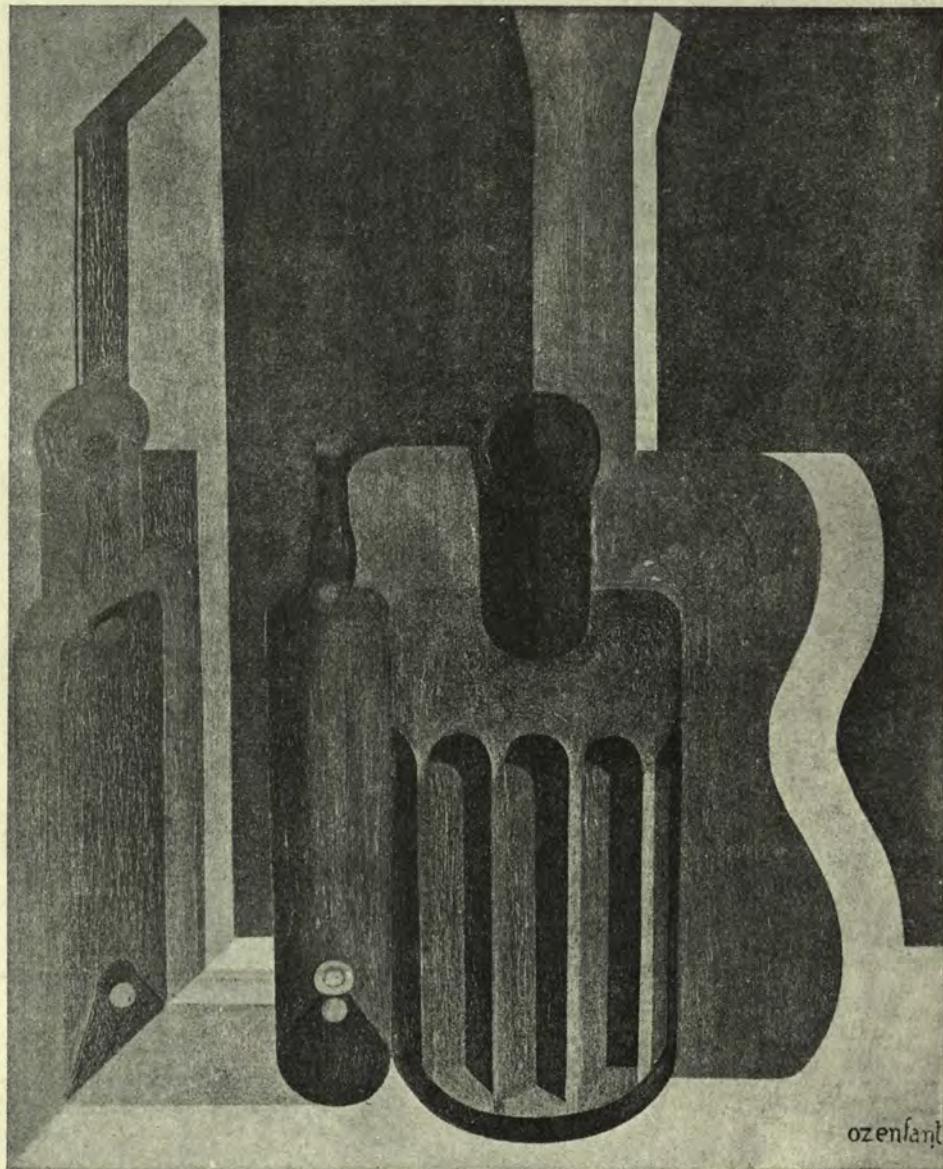
Pierwszem podstawowem założeniem Ozenfanta i Jeannereta jest idea, że czasy nasze wymagają sztuki, któraby budziła w widzu wrażenie, zbliżone jakością swoją do wrażenia, jakie budzi matematyka. Według nich wrażenia estetyczne, wywoływane przez dzieła sztuki, nie mają jednakowej wartości. Dadzą się one ułożyć w pewną hierarchję. W hierarchji tej stopień najwyższy zajmują wrażenia, zbliżone jakością swoją do owego szczególnego stanu, w jaki nas wprawia n. p. jasne widzenie jakiegoś ogólnego prawa, dostrzeganie porządku w naturze i świadomość uczestniczenia w nim, wrażenia, które dałyby się określić jako stany liryzmu matematycznego. A ponieważ maszyna dostarcza w tym względzie najlepszego wzoru, dzieło sztuki dałoby się określić jako „maszyna wzruszeń“.

Drugim założeniem twórców puryzmu jest idea, że zadaniem dzieła sztuki jest wywołać w widzu ten stan, który twórca w widzu wywołać pragnie. Idea nie nowa, ale nikt dotąd nie próbował nadać jej znaczenia tak ściśle określonego, nikt nie próbował zbudować jej z konsekwencją tak — powiedzmy — inżynierską, nikt nie wyprowadził z niej wniosków tak nowych, śmiałych i nieoczekiwanych, jak to czynią Ozenfant i Jeanneret. Wychodząc z owej idei, która sama przez się nie jest nową, stwarzają oni nowe zupełnie pojęcie sztuki „transmisyjnej“, sztuki przenośnej t. j. takiej, któraby wzruszenia twórcy przenosiła w widza w jaknajwierniejszej postaci i w sposób, dający się z jaknajdalej idącą dokładnością przewidzieć. Chodzi im o to, ażeby malarstwo wytworzyło język plastyczny, uniwersalnie zrozumiały i mogący pośredniczyć jednoznacznie między twórcą a widzem.

Z obu powyższych założeń wywodzi się cały system puryzmu. W nich mieści się ostatnie dla czego wszystkich jego twierdzeń. Najdalsze jego wnioski teoretyczne, a nawet wskazania praktyki malarskiej, wiodą do tych dwóch założeń, jako do ostatniego uzasadnienia.

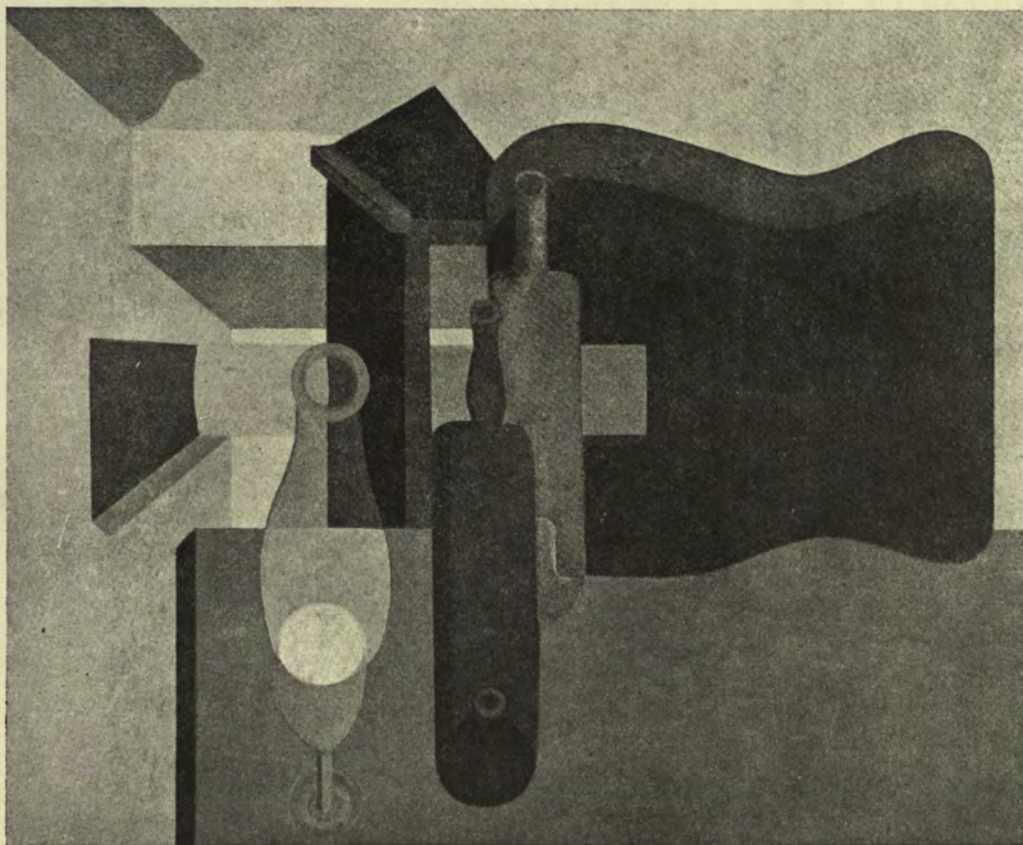
Z postulatu sztuki przenośnej wynika, że dzieło artystyczne składać się musi z elementów, wywołujących pewne określone wrażenia w sposób stanowczy i nieodwołalny. Tylko w tym wypadku malarz może nieodpornie narzucić widzowi wrażenie, jakie chce. Ale czy istnieją elementy, które w sposób stanowczy i nieodwołalny wywołują pewne wrażenia? Nietrudno byłoby wykazać, że nie; wobec czego tembardziej interesuje odwrotne twierdzenie twórców puryzmu. Twierdzenie ich oparte jest na następującej teorii:

Istnieją dwa różne rodzaje wrażeń:



OZENFANT: MARTWA NATURA.

1. „Wrażenia pierwszego rzędu“, pochodzące z kształtów elementarnych (kula, sześciąt, kwadrat, trójkąt...). Wrażenia te, bezpośrednie, zmysłowe są identyczne u wszystkich ludzi. Są jakoś-



OZENFANT: MARTWA NATURA.

ciowo niezmiennie u tej samej jednostki i nie podlegają zmianom zależnie od różnych jednostek. Są stałe i powszechne.

2. „Wrażenia drugiego rzędu“, pochodzące ze skojarzeń myślowych, wywołanych kształtem i barwą przedmiotów. Wrażenia te, oparte na skojarzeniach, a więc pośrednie, nie są takie same u wszystkich. Podlegają wpływowi czynników podmiotowych. Są różne u różnych jednostek, a nawet zmienne u tej samej jednostki.

Dla wyjaśnienia swojej idei Ozenfant i Jeanneret podają następujący przykład: Kula bilardowa, ustawiona przed wszystkimi ludźmi ziemi, wywoła w nich naprzód wrażenie, odpowiadające kulistemu kształtowi przedmiotu i wrażenie to będzie u wszystkich identyczne. Jestto „wrażenie pierwszego rzędu“. Ale mieszkaniec któregoś z krajów cywilizowanych skojarzy z ukazanym przedmiotem

obraz bilardu, gry, przyjemności lub nieprzyjemności grania, a np. w umyśle murzyna nie dokona się żadne skojarzenie lub może skojarzenie idei bóstwa, połączone z odpowiednim wrażeniem. Te wrażenia pośrednie są to „wrażenia drugiego rzędu“.

Rozumie się samo przez się, że według Ozenfant'a i Jeanneret'a sztuka przenośna t. j. sztuka, która stawia sobie za zadanie przenosić w widza emocję artysty w sposób jaknajbardziej precyzyjny, powinna posługiwać się elementami, wywołującymi wrażenia pierwszego rzędu. Tylko w ten sposób uniknąć ona może nieprzewidzianego wpływu czynników indywidualnych i tworzyć dzieła, któreby zarówno na artystę, jak i na widzów działały w jeden i ten sam sposób. Ale dzieło sztuki, oparte jedynie na wrażeniach pierwszego rzędu, byłoby tylko ornamentem. Składałoby się z figur geometrycznych. Nie pozostawałoby w żadnym głębszym stosunku do widza. Nie wywoływałoby w nim głębszych wrażeń ludzkich. Artysta jest więc zmuszonym wybierać ze świata realnego takie elementy, któreby wywoływały wrażenia pierwszego rzędu, ale równocześnie posiadały zdolność budzenia „oddźwięku ludzkiego“.

Jak dokonać tego wyboru?

Rozpoczyna się najciekawsza i najgłębiej pomyślana część teorii puryzmu. Do wyboru elementów, które posiadałyby owe dwie wspomniane własności, nadają się najlepiej przedmioty, fabrykowane przez człowieka, szczególnie zaś te z pośród nich, które można uważać za uzupełnienie organizmu ludzkiego: szklanki, butelki, wazy, talerze... Przedmioty te są rezultatem doboru, który Ozenfant i Jeanneret nazywają selekcją mechaniczną. Są fabrykowane z myślą o uzyskaniu jaknajwiększej pojemności i odporności przy jaknajmniejszym zużyciu materji i energii. Prawo ekonomji wyznacza ich proporcje, a więc i ostateczną formę. W ten sposób powstają formy proste w swoim wyglądzie i zbliżone do form geometrycznych, a równocześnie dzięki ich ściśłemu związkowi z życiem człowieka, obdarzone ową niezbędną w sztuce własnością wywoływania oddźwięku ludzkiego.

Selekcja mechaniczna dokonuje więc sama przez się na przedmiotach realnych daleko idącej puryfikacji, eliminując z nich wszelką dowolność i sprowadzając je do kształtów jaknajbardziej ekonomicznych, a więc najprostszyc, a więc geometrycznych. W ten sposób kształt przedmiotów fabrykowanych przez człowieka, sam przez się spełnia już dwa naczelne postulaty puryzmu: 1) zawiera w sobie coś z porządku matematycznego. 2) wywołuje wrażenia stałe i powszechne, a więc wrażenia „przenośne“. Toteż ta rodzina przedmiotów zalecana jest przez twórców puryzmu jako najbardziej godna uwagi malarza, jako najważniejszy temat jego dzieł. Przedmioty te — według Ozenfant'a i Jeanneret'a, — to „elita tematów“.

Ale ów przedmiot - temat powinien w drodze na obraz ulegć dalszej puryfikacji. Elementy obrazu purystycznego nie są kopją wyglądu przedmiotu w momencie obserwacji. Wygląd taki jest przypadkowy, niezupełny i często nie zawiera najbardziej charakterystycznych własności przedmiotu. Tymczasem elementy obrazu purystycznego powinny skupiać w sposób syntetyczny własności przedmiotu istotne, stałe, powszechne, niezależne od przypadkowego punktu obserwacji.

Z dążenia do ujmowania tego co jest w przedmiotach powszechne i niezmiennie, wywodzi puryzm szeroko rozwinięty system szczegółowych przykazań artystycznych. Najważniejsze z nich dotyczą perspektywy i barwy.

Puryści zwalczają perspektywę zwyczajną, ponieważ zmienia ona często najistotniejsze własności przedmiotów i obraz ich czyni niezupełnym lub zniekształconym. Perspektywa zwyczajna pozwala dostrzedz jedynie to, co dostrzega oko, ustawione w pewnym punkcie obserwacyjnym, a które nigdy przedtem nie widziało całego przedmiotu i nie zna jego własności. Perspektywa purystyczna jest przemieszczeniem planów, pozwalającym wydobyć najważniejsze cechy przedmiotów - tematów.

W dziedzinie barwy zasada istotności i powszechności prowadzi do odmówienia barwie autonomji w stosunku do rzeczywistości. Barwa na obrazie nie może ani liczyć się jedynie z rozkoszą zmysłową oka ani uwzględniać zmienności kolorowej przedmiotów. Ma oddawać stałą, zasadniczą barwę przedmiotów. Jest określeniem, charakterystyką przedmiotów. Ziemia w żadnym wypadku nie

może występować na obrazie w barwie błękitnej, bo jeśli nawet w pewnych momentach, przy pewnym specjalnym oświetleniu i przy pewnym specjalnym zestawieniu przedmiotów, ukazuje się nam w kolorze błękitnym, to jest to tylko stan wyjątkowy, „przypadkowy“, a puryzm jest sztuką cech stałych i powszechnych.

Cała ostatnia część teorii purystycznej, ta mianowicie, która zajmuje się stosunkiem obrazu do przedmiotu realnego, posiada niewątpliwie wiele punktów stycznych z estetyką kubizmu. Ale nietrudno dostrzedz odrębności i swoistości. Puryzm daje nowe, głęboko pomyślane uzasadnienie pewnych kubistycznych idei malarskich, nadaje im tę cechę nieodpartej konieczności logicznej i filozoficzno-kulturalnej, jakiej nie posiadały one poprzednio i podbudowuje je założeniami ścisłymi i bardzo współczesnymi, bez których życie owych idei często nie byłoby usprawiedliwione. A uzasadnić pewną ideę w nowy sposób, znaczy stworzyć nową ideę.

I jeszcze jedno: malarz, który pewną ideę malarską uzasadnia po swojemu, także maluje ją po swojemu. Wystarczy rzucić okiem na reprodukcje dzieł Ozenfant'a i Jeanneret'a, ażeby odczuć, że ma się tu do czynienia z malarstwem zupełnie nowem, niepodobnem do niczego co było.

MARJAN BIELSKI

3.

Ulica.

Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.

Hymn pionu.

Przez rogatkę z dachów światło się przemyca,
złodziejom dnia — kara.

Tramwaj, paw z blachy, dzwonkiem... gl-gl... próżność swą rozgęgła.

Słońce = tylko benzyna lub para.

Człowiek = ptak z węgla.

14.

Ogród. Niedziela. Południe.

Msza nieba. Słońce.

Na wargach ziemi tupie słowo „cudnie“.

Trawa pęcznieje winem, które szynkuje jej słońce.

Drzewo nad swoim cieniem jak pocałunek się schyla.

Wiatr ściga spitego motyla
i wpina go w swe włosy.

Gdzieś — róża drze się w niebogłoty.

Dwa w uścisku stawy.

Dwie ławy.

Zmięty liścik ugrzęzły w zapomnianej grudzie.

Woń pocących się ciał = woń kadzielnic. Ludzie. Ludzie!

JAN ALDEN

LIST Z FRANCJI.

NOWA MUZYKA :

POWSTANIE „GRUPY SZEŚCIU“.

Wybitny przedstawiciel nowej muzyki francuskiej p. Darius Milhaud, przesyła nam interesujące informacje o powstaniu słynnej „szóstki“, którą zastęga i powodzenie umieścili w krótkim czasie na proscenium paryskiego życia muzycznego :

Korzystam z gościny „Zwrotnicy“, ażeby rozprószyć kilka nieporozumień, wytworzonych dokoła „grupy sześciu“ przez fałszywe plotki i artykuły dziennikarskie pochodzące od krytyków źle poinformowanych, jakkolwiek często objawiających najlepszą wolę. O grupie tej mówiono i pisano rzeczy, które sprawę jej powstania zupełnie zaciemniły.

Opowiadano, że założyliśmy „grupę sześciu“ tak jak się zakłada klub lub syndykat socjalistyczny, że jesteśmy zorganizowani finansowo, że opłacamy dyrektorów koncertowych i teatralnych, ażeby grali nasze dzieła, że jesteśmy opętani arriwistami, że jesteśmy blagierami, że jesteśmy muzykami nieznanymi swojego rzemiosła i pozabawionymi sumienia artystycznego.

Mówiono, że wszyscy sześciu jesteśmy uczniami Erika Satie, że tworzymy według estetyki ściśle zdefiniowanej, ograniczonej, nakreślonej przez Jana Cocteau.

Mówiono, że jest rzeczą łatwą robić muzykę, którą my robimy, że bierzemy jakkolwiek temat banalny, że wypychamy go fałszywymi tonami, i że — aby stworzyć dzieło polytonalne — wystarcza podać kilka melodj w kilku tonacjach.

Mówiono, że jesteśmy bezczelnymi pochlebami, i że tworzymy towarzystwo wzajemnej adoracji.

I jeszcze wiele innych rzeczy mówiono.

We wszystkich okresach historii muzyki kompozytorowie tej samej generacji grupowali się razem; naprzód: ponieważ jest rzeczą zupełnie naturalną, że artyści o tym samym wieku związani są ze sobą węzłami koleżeństwa i przyjaźni; następnie: ponieważ jest rzeczą również naturalną, że grupują się razem w celu wspólnego działania, ażeby organizować koncerty i dać poznać publiczności muzykę swoich współczesnych, francuską czy też zagraniczną. Po wojnie w roku 1870 Kamil Saint-Saëns założył Towarzystwo „Société Nationale“, które później dzięki czujności, gorliwości i taktowi Wincentego d'Indy i Gabryela Fauré osiągnęło pełny swój rozwój. Lecz nie można wstrzymać rzeki w biegu: w krótkim czasie muzyka przeobraziła się i kiedy dwa poko-

lenia znalazły się w styczności z „Société Nationale“ wzajemne nieporozumienie i poróżnienie stały się nieuniknionymi. Odrzucenie dzieła Mauricego Delage'a, spowodowane stanowiskiem większości Komitetu „Société Nationale“, wystarczyło, ażeby rozdzielić owe dwa pokolenia muzyków i stać się pobudką do założenia nowego towarzystwa muzycznego, które otrzymało nazwę „Société Musicale Indépendante“ (S. M. I.) i postawiło sobie za zadanie szerzyć znajomość impresjonistycznej muzyki francuskiej i cudzoziemskiej.

Z końcem wojny ruch muzyczny wznowił się z większą siłą, niż kiedykolwiek przedtem. Próbowano wejść na drogę pojednania, starano się doprowadzić do zjednoczenia oba Towarzystwa muzyczne; „Narodowe“ i „S. M. I.“; jednakże z jednej i drugiej strony uważano za rzecz lepszą pozostać na swych pozycjach i zachować niezależność, tak wskazaną ze względu na niezgodność tendencyj obu Towarzystw.

W tym samym czasie muzycy w wieku od lat dwudziestu do dwudziestupięciu prowadzili w dalszym ciągu swoją samodzielną pracę i działalność ich zaczynała się ujawniać w koncertach, urządzanych w pracowniach malarskich i małych salach. Erik Satie, którego młodzieńczy jego umysł utrzymywał zawsze zdala od istniejących Towarzystw muzycznych, powziął ideę zorganizowania koncertów wspólnie z muzykami najmłodszymi. Założył związek „Societe des nouveaux jeunes“, w skład którego weszli: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Roland Manuel i Germaine Taillefer. Równocześnie miały miejsce koncerty „Du Vieux-Colombier“ urządzone przez panią Bathori, która niezmordowanie zajmuje się sprawą młodych. Ona to, poznawszy dzięki pianiście hiszpańskiemu Vinesowi muzykę Poulenc'a, dała ją słyszeć po raz pierwszy. Co do mnie, znajdowałem się w owym czasie w Rio de Janeiro jako attaché Legacji Francuskiej. Wróciłem do Paryża w r. 1919. Towarzysze moi prosili mnie o audycje i przyłączyłem się do nich w celu zorganizowania wspólnych koncertów.

W ciągu pauzy jednego z paryskich występów Baletu Rosyjskiego, zbliża się do nas jakiś

pan i mówi nam, że śledzi nasze małe koncerty z wielką uwagą, że jest krytykiem czasopisma „Comoedia“, i że pragnie mieć spis naszych dzieł i kilka informacji biograficznych. Był to p. Henri Collet. Oczywiście odpowiedzieliśmy na jego pytania i kilka dni później czytaliśmy w „Comoedia“ artykuł p. t.: „Pięciu Rosjan i sześciu Francuzów“. Pan Collet wybrał z pośród muzyków grywanych przez „Concerts de nouveaux jeunes“ i „Concerts“ Du Vieux Colombier“, nazwiska: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc i Taillefer—„sześciu“. Ta etykieta pozostała. Grupa sześciu była więc założoną i zaiste poza nami, którzy nigdy nie myśleliśmy o tem, ażeby się zliczyć. W utworzeniu tej grupy widzieliśmy środek do skoordynowania naszej działalności muzycznej. Od tej chwili nazywaliśmy nasze koncerty „koncertami grupy sześciu“ i zamieszczaliśmy w ich programie albo nasze własne dzieła albo też dzieła kompozytorów zagranicznych, mało znanych we Francji. Przyjacieli nasz, Jean Cocteau, miał sposobność mówić o nas często w swoich prelekcjach o współczesnej muzyce francuskiej i w swoich artykułach publikowanych w różnych czasopismach, a ponieważ nieraz braliśmy jego dzieła za temat naszych kompozycji muzycznych, a czasem nawet pracowaliśmy wspólnie z nim, urobiło się wyobrażenie, że jest on naszym szefem szkoły. Lecz czyż jest to powód dostateczny, ażeby twierdzić, że w całej naszej muzyce idziemy za jego estetyką, i że wszyscy jesteśmy pod wpływem jego teorii i jego sztuki? Książka „Le Coq et l'Arlequin“, poświęcona Auric'owi, ukazała się w r. 1918 t. j. w czasie, w którym grupa nasza nie była jeszcze utworzona. Ja znajdowałem się wówczas w Brazylii i nie znałem się z Cocteau. Dlaczegoż naprzykład jeśli chodzi o mnie, nie wskazano na wpływ Claudela, z którym mnie łączy współpracownictwo znacznie ważniejsze? Tajemnica prasy i muzykografów.

Każdy z nas sześciu kształtował się muzycznie w sposób różny, co przyczyniło się do zapewnienia nam niezależności w wyrażaniu naszej myśli, niezależności naszych upodobań i orjentacji naszej twórczości, niezależności, na której tak bardzo nam zależy, i z której jesteśmy tak dumni.

Auric pracował w Konserwatorium, później w Schola cantorum. Nauczycielami jego byli Vincent d'Indy i Albert Roussel, do którego odnosi się z uznaniem, podzielanem przez nas z całego serca.

Poulenc kształcił się w sztuce fortepianowej pod kierunkiem wspomnianego już pianisty hiszpańskiego, Ryszarda Vines'a, w kompozycji zaś pod kierunkiem Koechlina.

Honegger i ja byliśmy razem w Konserwatorium w klasach pp. Gedalge'a i Widor'a, a gdzie prowadzenia orkiestry uczył nas pan Vincent d'Indy.

Germaine Taillefer była w klasach pp. Causade'a i Widor'a i otrzymywała wszystkie możliwe nagrody harmonji i kontrapunktu. Dział orkiestry opracowywała z p. Ravelem.

Przyjawszy jako rzecz daną, różnicę naszych upodobań i różnicę wychowania muzycznego, jakżeż można uważać nas za niewolników jakiejś jednej estetyki, jakiejś jednej teorii? Wszyscy przeszliśmy przez wpływy i tradycje różne: Auric przez wpływy „Schola cantorum“ i Chabrier'a; Durey przez wpływy Satie'go i Ravel'a; Honegger przez wpływy Wagnera, Ryszarda Straussa i Flor. Schmitta; Poulenc przez wpływy Mozarta i Strawińskiego; Taillefer przez wpływy impresjonistów francuskich; co do mnie, wiem, że zawdzięczam wiele Berliozowi i Albericowi Magnard'owi.

Mówiono wielokrotnie, że polytonalność jest formułą która zamyka nas w kole bez wyjścia. Polytonalność zajmuje w muzyce francuskiej podobne miejsce, jak w muzyce niemieckiej zajmuje atonalność, pochodząca z chromatyzmu wagnerowskiego. Lecz kwestja ta jest za obszerną i za głęboką, ażeby móżdż się nią zająć w kilku liniach i należałoby cofnąć się daleko w historję muzyki, ażeby znaleźć jej źródła. Kanon w pozycji kwinty był w tym kierunku pierwszym sygnałem; istnieje także duet Bacha, w którym w ciągu sześciu taktów głos górny utrzymany jest wyraźnie, w C-dur głos dolny zaś w f-mol. Jedno w każdym razie należy podkreślić z naciskiem: ilu kompozytorów, tyle rozmaitych polytonalności.

Na czem zależy nam najbardziej, to na niezależności. Nie chcemy ażeby przypiecziano nam etykiety. Powiadają o Auric'u, że robi sztukę music-hallową dlatego, że skomponował raz fox-trota. Ale w takim razie cóż powiedzieć o jego partyturze do „Facheux“ Moliere'a, granej w poważnym „Odeonie“, a której fragmenty przeznaczone do sali koncertowej mają powagę obszernej suity symfonicznej? I czyż fakt że Honegger jest jednym z szampionów muzyki kameralnej, powstrzyma go od tworzenia dzieł o lekkiej inspiracji? Jego balet „Verité-Mensonge“ wystarczy, ażeby nam dowieść czegoś zgoła przeciwnego.

Należy zdać sobie sprawę z tego, że unikanie doktryny jest siłą muzyka i że praca jego polega na tem, ażeby umiał on — nawiązując do tradycji którą odczuwa jako swoją — nadać jak najswobodniejszy bieg swojej fantazji i powieść swoje dzieło tam, dokąd chce je powieść i dokąd ostatecznie trzeba będzie iść za nim.

Aix-en-Provence, czerwiec. *DARIUS MILHAUD.*

ZAPISKI.

Odpowiedzi i zapowiedzi.

Pierwszy zeszyt „Zwrotnicy” osiągnął pełne powodzenie: prasa nas nie chwaliła, a czytelnicy nas czytali. Jedno przyczynia się do uzasadnienia naszej racji bytu, drugie jest dla nas cenną injekcją optymizmu.

Zarówno ze strony prasy, jak i ze strony czytelników spotkał się z kilku zarzutami, których nie chcemy pozostawić bez odpowiedzi.

Zarzucono Zwrotnicy, że jest organem formistów, futurystów, kubistów, m-istów, n-istów... Odpowiadamy: Zwrotnica nie jest organem żadnej grupy zamkniętej, ale też nie pomija żadnej grupy, z którą ją łączy bodaj część wspólnych celów.

Zarzucono Zwrotnicy, że nie było w niej krzyku życia. Odpowiadamy: krzyk życia jest dla wielu tylko krzykiem gardła. Istnieje krzyk szeptem, który ogłusza. Zarzucono Zwrotnicy, że pewne jej utwory poetyckie są bez... (użyjmy pars pro toto)... bez białka. Odpowiadamy: jest to słuszne jedynie tylko z punktu widzenia naszego swego systemu chemii literackiej, dla którego „białko” jest kipiącą wodą.

Zarzucono Zwrotnicy, że zamieszczone reprodukcje dzieł Légera nie są przekonujące. Odpowiadamy: jeden z krytyków, który najgwałtowniej pisał przeciwko nam, nie dostrzegł w „Śrubach” — śrub.

Zarzucono Zwrotnicy, że artykuł wstępny p. t. „Punkt wyjścia” jest za bardzo ogólnikowy. Odpowiadamy: „Punkt wyjścia” może być tylko punktem wyjścia.

Jaki będzie nasz punkt dojścia, tego nie wolno nam wleźć. Wyruszamy w podróż z potężnym reflektorem: z szeroko pojętą ideą terażniejszości. Idea ta będzie oświetlała nam drogę i wyznaczała nasz stosunek do dzieł i ludzi. Ale nie tworzymy zakonu. Nie wymagamy przysięgi na regułę. Pod szerokim sklepieniem naszej idei kierowniczej znajdzie się miejsce dla wielu równoległych naw. Nie chcemy uniformizmu. Chodzi o pokrewieństwo założeń lub — przy różnicy założeń — o pokrewieństwo dokonań. Wszystkich którzyby chcieli pracować z nami w tym duchu, zapraszamy najserdeczniej do współpracy. Pismo nasze jest z góry otwarte dla każdego, kto przyjdzie je otworzyć kluczem jego kształtu.

Reprodukcje

dzieł Jeannereta i Ozenfanta, zamieszczone w niniejszym zeszycie, wykonane zostały według reprodukcji znakomitego czasopisma francuskiego „L'Esprit Nouveau”. Dzieła same znajdują się w posiadaniu znanego kolekcjonera paryskiego p. Leonce'a Rosenberga. — W jednym z późniejszych zeszytów skorzystamy z fotografii, nadesłanych nam przez autorów.

Tytus Czyżewski: „Noc — dzień”. „Osioł i słońce w metamorfozie”. „Włamywacz z lepszego towarzystwa”. „Wąż, Orfeusz i Euridika”. (Skład główny: Gebethner i Wolff).

Tytus Czyżewski jest bezprzecnie najbardziej oryginalnym poetą wśród najmłodszych. Już „Zielonym Okiem” zdobył sobie taką postawę przez swój odrębny styl — polegający głównie na nieoczekiwanym kojarzeniu pojęć i obrazów z najróżnorodniejszych dziedzin rzeczywistości. Naiwna groteskowość i wizyjna expresja to największy czar poezji Czyżewskiego. Prosta w wyborze środków i jednocześnie subtelny — prawie instynktowny — smak zbliżają go do poezji ludowej. Najmniej udaje się Czyżewskiemu satyra, (Wyjątek — świetny — żywiłowo prosty — „Regiment” — wojskowy romans poetycki). Może dlatego, że w „Nocy-dniu” jest kilka satyr i wierszy datowanych latami 1902—1914, zbiór ten nie jest jednolity i stylowo szarmonizowany — jak „Zielone Oko”, — jednakże zawiera on tak artystycznie skończone utwory — jak „Zapadnia”, „W szpitalu obłąkanych”, „Zegarek”, „Noc — dzień” i t. p.

„Osioł i słońce w metamorfozie” już w założeniu swym („formo — satyro — buffonada”) wskazuje, że autor nie miał na widoku głównie celów artystycznych. Ośmieszenie krytyków i „connaissanceurów” — znanych i nieznanymi — w formie allegorii dość przejrzyście i zabawnej zupełnie się mu udało.

„Włamywacz z lepszego towarzystwa” — jeden akt (10 minut) — jest bardzo ciekawie pomyślaną groteską — nawskróś nowoczesną w wyborze środków plastycznych — nader urozmaiconych i zestrojonych.

„Wąż — Orfeusz — Euridika — wizja antyczna”, pomysł zabawny — jako pomieszanie światów antycznego i terażniejszego. Orfeusz — Euridika — i inne inne mitologiczne postacie na tle takich akcesoriów — jak telefony, patefony, syreny fabryczne! Książkę zdobią graficzne rysunki („stadja dynamo — psychiczne w pewnych momentach”) — wykonane przez samego autora.

ST. MŁ.

Bruno Jasiński: „Pieśń o Głodzie” — poemat. — (Skład główny: Gebethner i Wolff).

Zjawisko może najbardziej frapujące w obecnej poezji polskiej. Czujemy, że coś się dzieje — rozpięta i ponosi. Chociaż poemat ten ma dosyć widoczne wady w konstrukcji, jest nierówny i pisany pod świeżym wrażeniem poezji rosyjskiej (Majakowski — Jesienin), — to jednak wykazuje szeroki oddech poetycki i talent silny. Rytmika i obrzowanie śmiałe, gwałtowne i porywające, — asonansy — odległe i nieoczekiwane, — słowa — jedne i soczyste. Może cokolwiek rażą zbyt częste apostrofy — w rodzaju — „o — nadzwyczajne wypadki...” —

„o — niewiadomi, bezimienni ludzie” —

„o — wykrztuś się z owych piwnic” —

„o — bracia moi wszystkich ras” — i w. p.

Poemat w założeniu miałby być, jak niektóre miejsca wykazują ewangelją nowego człowieka

„poźdejmuje ich z krzyżów!

niech ziemią kroczą

Ci,

co nie chcieli przez wieki umierać za nas,
życie cudownym sokiem trysnęło nam
w oczy,

jak pod nożem dojrzały ananas”,
lecz jak słusznie autor mówi w „Finale” jest tylko k a p r y s ó w j e g o e w a n g e l j ą. Jednolitość wrażenia zatracą się przez nieprzejrzystą treść, króra przecież leżała na linii intencji autora. Mimo te niedociągnięcia — „Pieśń o Głodzie” daje wiele satysfakcji estetycznej i każe oczekiwać wielu niespodzianek od talentu Br. Jasińskiego.

ST. MŁ.

Teatr im. Słowackiego.

„Gaz” Jerzego Kaisera.

Do najwyższych granic spotęgowany dynamizm. Architektoniczny poemat iskry elektrycznej, sygnału, lampy łukowej, telefonu, żelaza i stali. Cały świat jako aparat i jakby w aparacie, świat jako ciśnienie i dźwignia. Tym rytmem żyje dramat. A rytm ten formuje życie. O tyle jest Kaiser ekspresjonistą. Zmagają się tutaj odwieczne moce i staczają walkę na śmierć i życie o prawo istnienia. Teza i antyteza w ekstrakcie świetnej, jakby heglowskiej, dialektyki. A wszystko zsyntetyzowane w jednym słowie („gaz”, „człowiek”, „trzęcie królestwo”), odsłaniającem nieraz horyzonty wieczności.

Dla teatru ogromne pole do eksperymentu. Ruch, szalone tempo, walka elementów. Tu trzeba było znaleźć nowy styl. Realizm i ibsenowski mistycyzm muszą zabić taką rzecz. Dlatego też nie zdołał Kaiser nikogo przekonać ze sceny o wielkości swego przedsięwzięcia.

„Ulica dziwna” Kaz. Andr. Czyżewskiego.

Spóźniony produkt pseudosymbolicznej twórczości polskiej. Kilometrowe wywody na temat kropli wody. Rzecz bez krzyku ruchu i życia. I tu walka elementów, jednak bez siły i wyrazu. Osoby — to ani typy ani indywidualia. Ma-

rjonetki i lalki. Dramat огоłocony z wszelkich formalnych wartości. Zaś kunszt słowa zapożyczony od twórcy „Wyzwolenia“.

Dyrektor Trzciański mimo szalonej pomysłowości nie zdołał uratować tego papierowo-mózgowego tworu. Szkoda było gigantycznej pracy.

J. R.

Formiści lwowscy.

Ostatnia wystawa prac trzech młodych artystów, L. Lillego, S. Matusiaka i L. Radnickiego, urządzona w lwowskim Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, wniosła nowe życie w atmosferę artystyczną Lwowa. Wszyscy trzej, choć młodzi i niemal poraz pierwszy występujący publicznie, posiadają w dużym stopniu rozwiniętą samowiedzę artystyczną i wielki zapał w poszukiwaniu nowych wartości.

Lille, który na poprzedniej wystawie nie posiadał jeszcze zdecydowanej fizjognomji artystycznej i oscylował między ekspresjonizmem niemieckim a rosyjskim, lecz u którego widać było ustawiczne poszukiwanie i eksperymentowanie, wyrażające się stosowaniem coraz to nowych środków technicznych — przedstawia się na obecnej wystawie jako indywidualność już wyrażającą zarysowaną.

Wybitny pierwiastek intelektualny nadaje specyficzne piętno jego obrazom, które sprawiają wrażenie czegoś bardzo przemyślanego. I u Radnickiego występuje ten pierwiastek, lecz spełnia u niego głównie funkcję organu kontrolującego; u Lillego jest on zarazem pierwiastkiem twórczym.

Środkami, którymi Lille wyłącznie się posługuje jest barwa i forma, czyli, jak on to nazywa, pierwiastek muzyczny. Powtarzając np. motyw flaszek kilkakrotnie, wyczarowuje coraz to nowe harmonje barwne i dochodzi w tem do wielkiej finezji. Za przykładem Whistlera można je określić jako symfonje jednobarwne: w barwie zielonej, niebieskiej lub wielobarwne. „Stacja kolejowa w nocy“ dwiema tarczami semaforów, zieloną i czerwoną, działa tem silniej, iż podnieta barwna obrazu skupia się w nich mimo dużej jego powierzchni.

Najbardziej dojrzałym zdaje się być artysta w obrazach jednobarwnych tuszem, zatytułowanych „muzyczna martwa natura“ I, II, III, o przedziwnie zwartej, jasnej i prostej kompozycji, która się wysuwa w jego twórczości jako naczelné zagadnienie artystyczne.

Radnicki najbardziej posiada fizjognomję jednolitą i zdecydowaną i jasno uświadamia sobie cel, do którego zdąża.

W akwareli „Samotny dom“ i kolorowanym rysunku „Głowa“ (autoportret) pozostaje jeszcze pod wpływem derainowskich kompozycji dekoratywnych. Podobny jest w nich do Hryńkowskiego. Wyzwała się jednak szybko z pod tego wpływu. Paseista, patrząc na obrazy Radnickiego powiedziałby, że artysta ten maluje wyłącznie tylko flaszki, gruszki i skrzynki, mające przypominać domy. Jednak nie flaszkę, gruszkę czy dom chce artysta przedstawić, lecz przedmiotów tych używa jedynie do stworzenia całości malarskiej brzmiącej. Niema tu miejsca na rzeczy przypadkowe a każdy szczegół jest pomyślany ze względu na całość. Tą całością jako ostateczną racją obrazu jest kompozycja przedmiotów w przestrzeni trójwymiarowej. Dawniejsi artyści, licząc się z dwuwymiarowością płaszczyzny obrazu komponowali na płaszczyźnie a złudzenie przestrzeni wywoływali zapomocą perspektywy. Radnicki odrzuca świadomie przestrzeń perspektywiczną przystosowaną do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu, pragnie przewyciężyć tę dwuwymiarowość i stworzyć wymiar trzeci. Osiąga ten cel jedynie za pomocą barw i natężenia światła i cienia. Często dla wywołania wrażenia przestrzeni ogranicza przedstawiony przedmiot abstrakcyjnymi płaszczyznami. Eliminując ze swych obrazów przestrzeń perspektywiczną odrzuca też Radnicki t. zw. punkt widzenia, który pozwala widzieć przedmioty jedynie w ich

przypadkowej formie; tymczasem artysta pragnie je mieć podporządkowane swym założeniom twórczym.

Całość sztuki Radnickiego posiada wybitne piętno abstrakcyjności.

Stanisław Matusiak, indywidualność zbliżona do swych kolegów chyba jedynie przez podobieństwo nie których założeń artystycznych, zresztą zupełnie odrębna. Matusiak nie pozbywa się w swej sztuce tak silnego środka jakim są formy świata rzeczywistego. Oczywiście nie są one dla niego celem lecz punktem wyjścia. Artysta odczuwa radość na widok form spotęgowanego życia. Z niego czerpie swe formy artystyczne i stwarza świat nowy, wyższy byt uporządkowany, w wyrazie swym spotęgowany. Czyni to zapomocą form i barw jako takich i ich układu wzajemnego w myśl swych założeń artystycznych. Stąd pierwiastek formalny wysuwa się i u Matusiaka na plan pierwszy.

W obrazie najważniejszym „Modelka“ (1916), a także późniejszych „Robotnicy“ (1918), „Auto-portret“ (1921), a po części w „Romantycznej kompozycji I“ (olej 1916) występuje jeszcze geometryczne różniczkowanie powierzchni obrazu celem uwydatnienia wzajemnego stosunku przestrzennego form danego przedmiotu. Kolor czarny, przeważający w tych obrazach (Kaktus, 1921) znika w ostatnich pracach zupełnie. Paleta jego staje się czystsza i jaśniejsza. W pracach z r. 1922 wyzwala się artysta zupełnie z pod wpływu kubizmu i zdąża ku syntezie i uproszczeniu.

Osobną dziedziną twórczości artysty są ilustracje (rysunki kolorowane) do komedji Fredry i do „Potopu“ Sienkiewicza. W nich objawił się może najpełniej charakter jego talentu, t. j. dążność do charakterystyki postaci ludzkich zapomocą dynamiki ich ciała.

W krajobrazie Nr 45 (1922) uderza Matusiak w ton zupełnie nowy: konsekwentnej abstrakcji barwy i formy i stawia obrazem tym znak zapytania co do kierunku, w jakim pójdzie w przyszłości.

Lwów, czerwiec.

WŁADYSŁAW TERLECKI.

Waldemar George

wybitny krytyk paryski, poświęcił niedawnej wystawie paryskiej naszego nowego malarstwa obszerny artykuł w miesięczniku „L'Amour de l'art“. W pierwszej części swego artykułu stara się p. George określić ogólny charakter formizmu, przyczem robi częste i życzliwe aluzje do książki Konrada Winklera „Formizm na tle współczesnej sztuki“; druga część zawiera charakterystykę poszczególnych artystów, zawsze bardzo pochlebną. Artykuł p. George'a ukazał się później w specjalnej odbitce, ozdobionej licznymi reprodukcjami. Wśród autorów reprodukowanych zauważamy ze zdziwieniem nieusprawiedliwiony brak Henryka Gotliba.

Radjofon.

Inaczej: telefon bez drutu. Aparat jak zabawka: Dwie maleńkie skrzyneczki, baterja i rączki służące do nastawiania aparatu odpowiednio do długości fal przynoszących głos. Jeszcze stacja centralna, rozsiewająca głos. To wszystko. A wystarczy, ażeby słyszeć głosy i dźwięki odległe o tysiące mil. W zapadłej wiosce lub na osamotnionej górze można słyszeć mowy polityków wygłaszane w stolicy. W pociągu i na okręcie można brać udział w koncertach wielkomiejskich. Aparat jak zabawka, i cena zabawki: 10 do 250 dolarów, zależnie od długości fal, które może odbierać. Podobno dla użytku w domu cena obniża się do 2 dolarów. Zabawka! I Amerykanie bawią się nią coraz chętniej. Półtora miliona aparatów funkcjonuje już w St. Zjednoczonych. Wkrótce powiększy się ich ilość. Radjofon stanie się przedmiotem tak powszechnie używanym jak dzwonek elektryczny. I przyczyni się niemało do wytworzenia w człowieku nowej wizji świata. W miarę jak myśl ludzka narzuca niewolę siłom przyrody, skracają się odległości. Świat się zmniejsza,

a zwiększa się wldnokrag i słuchokrag człowieka. Zmienia się to, co możnaby nazwać czuciem świata. Zmienia się człowiek. A sztuka?

Aeroplan w kształcie ptaka.

Dzienniki doniosły, że jakiś inżynier niemiecki zbudował aeroplan, naśladujący w budowie kształty olbrzymiego ptaka. Nie znamy bliższych szczegółów dotyczących tego pomysłu. Nie znamy pobudek, które oddziaływały na jego autora. Czy wchodził tu w grę jedynie kaprys? A może estetyka miała tutaj swoją część wpływow. Może chodziło o to, ażeby „upiększyć“ aeroplan. Przyminałoby to śmieszne próby upiększania fabryk, przedsiębrane przez Niemców w połowie zeszłego stulecia, kiedy to z kominów fabrycznych chciano robić jakieś kunsztowne wieże czy minarety, kiedy ściany i narzędzia fabryk zaludniano postaciami Olimpu i formami Akropolu, kiedy słupom żelaznym nadawano kształt kolumn doryckich lub jońskich, kiedy ciężary opierano na głowach karjatyd, kiedy rezerwary wieńczono boską Palladą o głowie dającej się otwierać i napełniać olejem. Fałszywy stosunek do techniki powtarza się w różnych odmianach, aż do dnia dzisiejszego, i jak długo nie zdołamy się go wyrzucić, tak długo obcym nam będzie bujny świat żelaza i stali kwitnący dokoła nas i z nas wyrosły. Upiększanie tworów techniki jest tak samo śmiesznem, jak śmiesznem byłoby upiększanie lekarstwa. W jednym i drugim wypadku decyduje o wszystkim zasada celowości. Technikę należy pozostawić prawom, którym ona z istoty swojej podlega i stosunek uczuciowy do jej dzieł kształtować z punktu widzenia wygody konsumenta. Nie można wprowadzać piękna do maszyny, należy wyprowadzać piękno z maszyny. Najpiękniejszym kształtem maszyny jest kształt najdoskonalej przystosowany do funkcji maszyny.

Kinematograf mówiący

jest już podobno blizki realizacji. Wynalazcy różnych krajów są na drodze do definitywnego rozwiązania kwestji wprowadzenia słowa w sztukę kinematograficzną. Jeden z uczonych szwedzkich rozwiązuje problem zapomocą przyrządu, który fale głosowe mówiącego aktora przemienia na fale świetlne, a te rejestruje na filmie, tworząc w ten sposób rodzaj fotografii słów, która potem przemienioną zostaje z powrotem na głos słyszalny w sali kinowej. W St. Zjednoczonych prowadzi się poszukiwania w kierunku już dawno zapoczątkowanym, a polegającym na połączeniu kinematografu z fonografem. Aktorzy naprzód wypowiadają swoje role przed fonografem, a następnie mimują je przed filmem. Na czas przedstawienia fonograf umieszcza się w budce kinematografu. Dźwięki zebrane na dyskach przesyła się

elektrycznie do receptorów telefonicznych umieszczonych po bokach ekranu i zaopatrzonych w aparaty powiększające siłę głosu. We Francji Leon Gaumont, który już na kilka lat przed wojną doszedł do konkretnych rezultatów w swoich badaniach nad sprawą filmu mówiącego, wychodzi również z tendencji połączenia kinematografu z fonografem. Zdjęcia odbywały się u niego pierwotnie w ten sposób, że aktor naprzód mówił przed fonografem, a następnie, kiedy mimował przed filmem, fonograf powtarzał jego słowa i w ten sposób do pewnego stopnia kierował jego grą. W ostatnich czasach wysiłki wynalazcy skierowane były w kierunku uzyskania możności równoczesnego rejestrowania słowa i gry mimicznej. Wysiłki te doprowadziły podobno do pomyślnych wyników. Bliższe szczegóły są nieznanne. Rzecz trzymana jest w tajemnicy. Wtajemniczeni zapewniają, że wkrótce Paryżanie będą mogli ocenić zbliżoną doniosłość tego wynalazku. K.

Przyrząd, pozwalający wszystkim kopjować naturę.

Przez specjalny, odpowiednio ustawiony pryzmat widzi się na papierze rysunkowym obraz przedmiotu, który się chce rysować, a zarazem równocześnie — bo o to chodzi — koniec ołówka którym się rysuje, wobec czego rysowanie sprowadza się do tego samego procederu co odbijanie przez kalkę. Zapomocą odpowiedniego ustawienia pryzmatu, obraz przedmiotu rysowanego można dowolnie zmniejszać lub zwiększać. Jest jasne, że przyrząd ten zadaje ostateczny cios naturalizmowi malarskiemu.

„Kurka wodna“ Witkiewicza

— donoszą nam przed zamknięciem numeru — ma być grana w teatrze im. Słowackiego z końcem bieżącego miesiąca, Ale nie wystarczy grać; trzeba chcieć wygrać. Trzeba chcieć zwycięstwa. Dyr. Trzciniński, którego wysokie aspiracje artystyczne są nam znane, ma tę niewątpliwą zasługę, że pierwszy z spośród naszych kierowników teatralnych zainteresował się nowym dramatem. Ale zainteresowanie to nie powinno robić wrażenia troski o efektywność przyszłego wykazu dzieł, wprowadzonych na polską scenę i — wyprowadzonych z niej. „Kurka wodna“ ma być daną jako eksperyment. Do istoty eksperymentu należy stworzenie jaknajpomyślniejszych warunków badania. A sezon ogórkowy... Czyżby dyr. Trzcinińskiemu chodziło o zbadanie stosunku zachodzącego między nowym teatrem a upałem? Jakkolwiek wypadnie zapowiedziane przedstawienie, przykro nam, że może ono z łatwością przemienić się z eksperymentu teatralnego w eksperyment klimatologiczny.

zwrotem ku teraz pragnie być zwrotnica pragnie być macią nową duszą pragnie wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości pragnie rozognić w nim miłość do nowości którą sam stworzył a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym pragnie obudzić - w nim wiarę w cudotwórczą epokę w której żyje i niechęć do martwych epok które żyją w nim z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę pragnie oświetlić pierwiastki piękna świeżo wyrosłe z miejsca form i narzędzi nowoczesnego życia pragnie zaprosić artystę w świat terażniejszości który czeka oczu godnych jego bogactwa pragnie iść za stylem naszej epoki i rzeźbić jej głowę osadziwszy ją wprzód na jej własnych żelaznych żebrach

Z

KSIEGOZBIORC
K. Czachowskiego
TOM.

CZASOPISMO

KIERUNEK:
SZUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR I WYDAWCA:
TADEUSZ PEIPER

ADRES:
KRAKÓW, JAGIELLOŃSKA 5.

SKŁAD GŁÓWNY:
GEBETHNER I WOLFF

Cena 1800 Mp

3

*Wbrachowicz
25 XI. 1972*

Włocławek
Instytut Badaw
Literackich PAN

W

R

O



Rysował Z. Wallazewski.

T N I C A

BARBARZYŃSKI DZIEŃ

bokami tarły się o siebie tramwaje dzwoniące
wysmukli młodzieńcy i kobiety stąpali jak sny
śpiewało tysiącem ramion wymachując słońce
o cierpkiej rzezi zdawało się ulica głośno śni

buchał srebrny żar kominami — i roztopiał rynnny
ceglastą miedzią strumieni spływający żar —
tłum się zmieniał tłum napływał tłum coraz to inny
miljony upojonych krzyczących barwnych par!!

pąki drzew i kamienic i głów ludzkich (ten hałas!!...)
rozkwitając z hukiem strzelały w górę jak łuk —
jak palec oplółł miasto pierścień który mi dałaś
jak palec wyprężony w głąb błękitnych dróg!

rysztołkami liryzm płynął — płomienista lawa —
czerwonych natchnień po głowach pjany tłukł się szum
gdy gładki pysk wystawiwszy dyszała ciężko Warszawa:
uroczysty i zmęczony świąteczny tuczny tłum

skakała krew mi do głowy krzyczącym obuchem
i szarpał me ciało galopując po niem wściekle czas —
gdy rozdarłszy parne tłumy jednym wściekłym ruchem —
jednym ruchem rozgarnąwszy kłęb zdumionych mas

wpadłszy w tłum zmieszany jak kłęb zmiętych nici
pomiędzy całą tę pachnącą wystrojoną czeladź
krzyknąłem ze **czas już wreszcie zagarnąć taiti**
i począc się wzajemnie pożerać!!

ANATOL STERN



METAFORA TERAŹNIEJSZOŚCI

**Zamieć metafor w związku z anty-realizmem i ekonomizmem.
Treść metafor w związku z anty-hierarchicznym patrzeniem na świat.
Nadużywanie vivifikacji. — Metafora terażniejszości par excellence.**

Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż co najobszerniejszy jego biograf. Oczywiście mam tu na myśli typ biografę, który nie zadowala się brukarską pracą wybijania życiorysu trotuarami dat, lecz który w ostatecznych swoich celach zmierza do tego co wypadaloby nazwać raczej psychografją. Może nic nie charakteryzuje poety lepiej, niż natura jego metafor. Metafora jest samowolnem spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Każdy silnie ukonturowany poeta posiada pewną wybraną rodzinę pojęć (lub kilka rodzin pojęć), które ze szczególnym uporem łączy ze wszystkimi innymi pojęciami. Ta wybrana rodzina pojęć charakteryzuje najlepiej poetę. Wskazuje na świat najbliższy jego naturze. Ujawnia jak gdyby zasadnicze elementy na które rozkłada on całość istnienia. Odkrywa jego filozofję głębiej niż treść jego dzieł. Jest oknem w jego piersi. Jest miejscem w którym możemy dokonać punkcji w jego stos pacierzowy.

Poezja dzisiejsza drga cała od zamieci metafor. Nigdy przenośnia nie była środkiem artystycznym tak faworyzowanym jak dzisiaj. Próbowano wytłumaczyć to ciekawe zjawisko literackie zmęczeniem i przytępieniem człowieka dzisiejszego i potrzebą drażnienia go ostrzem nowych, niespodziewanych połączeń słownych. Tłumaczenie to jest fałszywe, ponieważ jest prawdziwe nie tylko dla danego wypadku. Chcę powiedzieć: każde nowe pokolenie literackie zastawało czytelnika zmęczonego tem co było, lub troskliwie wniawiało mu zmęczenie; równocześnie zaś wprowadzało nowe efektowne związki słów. Jeżeli poezja dzisiejsza jest tak bardzo nadziewana przenośniami, to mojem zdaniem ma to inne przyczyny: 1. **Anty-realizm.** Metafora (powtórzę) jest samowolnem spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych którym w świecie realnym nic 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 ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką.**¹⁾ Nic więc dziwnego, że dzisiaj, kiedy cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu, przenośnia musiała stać się najbardziej poszukiwanym środkiem poetyckim. Dokonuje ona tegosamego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierza plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne. Moznaby nawet powiedzieć, że kub, walec, trójkąt są metaforami plastyki. Ta właśnie szczególna rola metafory, ten jej związek z ogólnymi usiłowaniami artystycznymi naszych czasów, stały się źródłem jej bujnego rozrostu dzisiejszego. 2. **Ekonomizm.** Metafora jest sama przez się skrótem. Jest ona prawie zawsze skróconem, porównaniem poetyckim. **Zaoszczędza się** przy niej porównawcze „jak“, które tak długo było nudną wanilią kucharstwa literackiego; **zaoszczędza się** orzeczenie zdania porównawczego przy porównaniach bardziej rozwiniętych; **zaoszczędza się** koszta długich określeń, które zastępuje się jednym pojęciem wyrazistem; **zaoszczędza się** wreszcie sporą ilość waty słownej, służącej jedynie do wypełnienia zdania dla nadania mu miękkih okrągłości,

¹⁾ W ten sposób powstają zdania, które to co mają mówić mówią nie przez to co oznaczają, lecz przez to co wyrażają. Tkwi w nich pewna symbolika, a nawet — coś z estetyki symbolistycznej, mimo że poeci dzisiejsi niechętnie to przyznają. Pewien głośny poeta zagraniczny, przebywający stale w Paryżu i piszący po francusku, obraził się raz na mnie poważnie, kiedy styl jednego z jego cyklów poetyckich nazwałem nowoczesną formą symbolizmu.

często wyłącznie tylko rytmicznych. Ta redukcja wydatku słownego, dokonująca się przy faktycznym czy też tylko fikcyjnym przekształcaniu porównania na przenośnię, odgrywa w nowej poezji rolę bardzo ważną. Poeci dzisiejsi — a przynajmniej ci z nich, przez których najsilniej przemawia głos nowoczesności — zrywają z rozrzuconymi słowotryskami dotychczasowego pieśnienia, a zmierzają do wprowadzenia w swoje rzemiosło jak najoszczędniejszej gospodarki słownej. Opanowało ich to samo prawo, które rządzi wszystkimi dziedzinami naszej działalności: ekonomizm środków. A metafora jest właśnie jednym z środków poetyckich, najbardziej ekonomicznych.

Już te dwa czynniki dzisiejszego rozpowszechnienia się metafory (szczególnie zaś czynnik drugi) noszą na sobie wyraźne piętno terażniejszości. I warto podkreślić: terażniejszość przejawia się tu nie w takzwanej treści poematów i nie w takzwanej zasadniczej idei poematów. Przejawia się ona w **samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim**. I może wyrzucić (i wywierca) wpływ na rzemiosło nawet tych, którzy ideologicznie odwracają się od niej z obojętnością nieprzytomnych paleontologów.

Także **treść** dzisiejszych metafor odbija w sobie barwę terażniejszości.

(Ilekcio mówi się o sposobie dzisiejszego metaforyzowania, podnosi się wyłącznie tylko odległość pojęć, zapomocą których ono się odbywa. Odległość tę uzasadnia się estetycznie w rozmaity sposób. Jedni widzą w niej następstwo skrótów jakie w epoce ekspresów, aeroplanów, radjotelegrafów i radjotelefonów dokonały się w naszym odczuwaniu przestrzeni. Inni upatrują w niej następstwo pierzchliwości i niedokładności postrzeżeń dzisiejszego człowieka. Oba uzasadnienia, jakkolwiek usiłują operować danymi nowoczesności, wydają mi się niestuszne; pierwsze, w zastosowaniu do metafory, jest sztuczne; drugie opiera się na argumentach któregoś treść sama dla siebie nie jest prawdziwa; oba zaś wyprowadzają dzisiejszą odległość pojęć metaforycznych z **faktycznego** sposobu widzenia rzeczywistości, co przeczyłoby innym cechom charakterystycznym nowej poezji. Zdaje mi się że zjawisko o którym mowa, rozpatrywane samo dla siebie (t. j. bez uwzględnienia treści pojęć, a z wyłącznym uwzględnieniem ich odległości) wynika jedynie z potrzeb artystycznych. Chodzi tu o ów anty-realizm, wspomniany poprzednio. Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tem mniej opisowym jest obraz. Metafora, zbudowana na pojęciach odległych, jest to perspective idéelle poezji. Jest to jeden z najskuteczniejszych środków tworzenia owej rzeczywistości poetyckiej, o której mówiłem wyżej.)

Kiedy przypatrujemy się treści pojęć metaforyzowanych,¹⁾ kiedy zwracamy uwagę na rodziny z jakich pojęcia te pochodzą, zauważamy że dzisiejsza metafora jest najczęściej burzeniem hierarchii uczuciowej jaką człowiek dotąd transponował na poszczególne dziedziny świata. Rzeczy wielkie sprowadza się do małych, rzeczy małe podnosi się do wielkich. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolitemi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone. Przedmioty widziane niechętnie, pochodzące z tych dziedzin świata i życia, od których odwraca się wrażliwość estetyczna przeciętnego człowieka, amalgamuje się z przedmiotami o rezonansach uczuciowych, silnie ugruntowanych w człowieku. Zestawienia w jakich dzisiaj pojawia się słońce, ten nieustający przedmiot adoracji poetyckiej od Homera aż do — ? — Rimbauda²⁾ są tu przykładem bardzo wiele w sobie skupiającym. W tem zniwelowaniu hierarchji która dawniej szczeblowała różne dziedziny świata, słyhać silnie głos terażniejszości. W człowieku dzisiejszym

¹⁾ Mówiąc tu o metaforze, włączam w nią często także porównanie poetyckie. Porównanie nie może być nigdy rozumiane dosłownie. Częstokroć nie chodzi w niem wcale o stwierdzenie podobieństw. Nieraz tłumaczy się ono jedynie potrzebą wprowadzenia pewnych słów dla celów asocjacyjnych. W poezji dzisiejszej jest ono przeważnie metaforycznym zestawianiem pojęć. Jedynym porównaniem dosłownie prawdziwym jest równanie. Że $a = 2b$, jest to przy pewnych założeniach dosłownie prawdziwe; ale że w Panu Tadeuszu „Litwa jest jak zdrowie”, to jest to zestawienie dowolne (a także nawiasowo i szczerze mówiąc: porównanie nieudolne i pozatem degradujące ojczyznę).

²⁾ którego poprzednikiem był tu może Musset ze swoim śmiałem na owe czasy porównaniem: „la lune comme un point sur un i”.

zasnął już dawny lęk przed grozą natury, zgorzał zachwyty dla jej dobrodziejstw, minął cielecy wyraz oczu na widok jej bogatych ilości i wielkości, minęło olśnienie jej blaskiem. Człowiek dzisiejszy nie korzy się już przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojrzałej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski.¹⁾ Za to z zachwytem patrzy na twory własnej ręki i głowy. Rzecz najdrobniejsza i najbardziej pospolita, stworzona przez niego samego, jest dla niego relikwiarzem zwycięstw jego mózgu. Nowy świat, zbudowany na czarodziejskich niciach elektryczności i uważany tak długo za miejsce schadzki wszystkich bogów brzydoty, uważa za pomnik swojej dumy. **Człowiek dzisiejszy niema powodu widzieć w słońcu nic więcej nad złotą cętkę, ma zaś prawo w guziku od spodni upatrywać zwierciadło swojej własnej wielkości.** W ten sposób dokonuje się change de place w hierarchji różnych dziedzin świata. A jeszcze częściej: zniesienie wszelkiej hierarchji. Wszystko co jest, jest jednakowo święte albo jednakowo pospolite. **Niedziela trwa siedem dni albo niema jej wcale.** Odgłos tego stanu uczuciowego, tak bardzo terażniejszego, przebija poprzez dzisiejszą metaforyzację. Lepiej niż w harfianych hymnach na cześć nowoczesnego życia, lepiej niż w dokładnych rejestrach przeżyć miejskich, przejawia się terażniejszość w samych środkach artystycznych, jak n. p. w naszym wypadku — w metaforze. Niezależnie od tak zwanej idei którą wypowiada całość poematu, niezależnie od ogólnej ideologii której hołduje autor, stunoga terażniejszość wkrada się między same narzędzia artystyczne dzisiejszego poety i urabia je na swój sposób.

W ścisłym związku z tą zmianą hierarchji pozostaje inna charakterystyczna cecha dzisiejszej poezji: ozywianie materji, albo raczej: podnoszenie materji na wyższy stopień życia. Odbywa się to zapomocą personifikacji, a częściej może zapomocą podobnej ale szerszej jeszcze zakreślonej metafory, którą możnaby nazwać vivifikacją. Oczywiście vivifikacja zmierza przedewszystkiem do wydobywania obrazowości plastycznej i ruchu. Chodzi o to, ażeby przedmioty martwe albo stojące na niskim stopniu rozwoju biologicznego uposażyć życiem bardziej skomplikowanym, nadać im uczucie i wolę, a temsamem uswobodnić ich umieszczenie w przestrzeni, a przez to uprzyścić je swobodnym kompozycjom obrazowym i poddać silnemu działaniu ruchu. Do tego zmierza vivifikacja. Ale obok tego wyraża ona jeszcze co innego. Nie wiem czy zastanawiano się nad pochodzeniem metafory wogóle, a jeśli to czyniono, — jaki był rezultat tych rozważań. Jest więc możliwe, że nie powiem nic nowego upatrując pierwsze źródło metafory (albo ostrożniej: jedno z pierwszych źródeł) w pierwotnym animizmie, szczególnie zaś w tej z jego form, jaką przybrał on w wierzeniach religijnych Greków. Obdarzając osobowością przedmioty natury i jej siły, animizm musiał wnieść w język człowieka pierwotnego, a potem w literaturę ludów starożytnych cały szereg obrazów, które nie odpowiadały rzeczywistemu wyglądowi świata i przypinały przedmiotom realnym obce im dodatki. Początkowo dodatki te odpowiadały wierzeniom mówiących i piszących; z czasem straciły swoje znaczenie pierwotne, ale utrzymały się jako powiedzenia. Czyli: stały się metaforami. A potem na wzór metafor, w ten sposób powstałych, literatura, idąc już za wewnętrznymi prawami jej rozwoju, tworzyła inne rodzaje obrazów metaforycznych. Animistyczne pochodzenie personifikacji musiało mieć jeden ważny skutek: personifikacja mogła być zastosowywana przez długi czas jedynie do przedmiotów wybranych. Jest rzeczą naturalną że wyobraźnia człowieka pierwotnego imaginowała najżywiej i najpełniej dokoła tych przedmiotów które pozostawały w najsilniejszym związku z jego życiem. Przedmiotami takimi były przedewszystkiem przedmioty natury: słońce, zboże, zioła, woda, piorun... Kiedy z czasem obrazy wierzeniowe, osnute dokoła tych przedmiotów, zamieniły się w metafory i zaczęły oddziaływać na proces poetyckiej metaforyzacji wogóle, pozostało z nich przyzwyczajenie zastosowywania personifikacji wyłącznie tylko do pewnych specjalnych dziedzin

¹⁾ Poeci są tu prekursorami, a często już tylko wyrazicielami tego nowego stosunku człowieka do natury. Natomiast uczeni, w epokach przebudowywania świadomości zbiorowej, spażniają się o akademicki kwadrans rutyny. W swoim, pięknym zresztą, przemówieniu inauguracyjnym rektor Natanson wypowiedział kilka takich zdań jak: „Człowiek jest słabą istotą, fizycznie nieudolną i niemal bezbronną, na którą czyha tłum wrogów, ogromny zastęp niebezpieczeństw i klęsk”. Anachronizm!

przedmiotów, mianowicie do przedmiotów które człowiek z jakichkolwiek powodów hierarchował wysoko. Zdaje mi się, że możnaby stwierdzić, iż niemal do ostatnich czasów literatura rzadko posługiwała się personifikacją lub vivifikacją n. p. tych przedmiotów które były tworamii samego człowieka. (Wartałoby tę sprawę prześledzić!)¹⁾ Personifikacja literacka była nadawaniem wyższej rangi pewnym przedmiotom wybranym celem wzmoczenia ich sugestywnego oddziaływania na czytelnika. Personifikacja czy też vivifikacja poezji dzisiejszej nie uznaje przedmiotów wybranych. Nadaje ona życie lub osobowość przedmiotom wszelakiego rodzaju, często zaś nawet przedmiotom których gruba materialność wzbudza w przeciętnym człowieku wyraźne tropizmy negatywne. To życiorodztwo metaforyczne, to nadawanie wyższej rangi istnienia materji często najbardziej pospolitej, ma w sobie coś z apologji materji, coś z ewangelji zrównania i zbratania wszystkich dziedzin istnienia. Jest to jeden ze szczegółowych wypadków antyhierarchicznego patrzenia na świat, o którym mówiłem poprzednio. W tem życiorodztwie metaforycznym, w tej figurze retorycznej samej dla siebie ujawnia się głęboka filozofja poczęta z ducha naszych czasów.

A jednak trudno mi przemilczeć że poezja dzisiejsza, szczególnie zaś polska i rosyjska, nadużywa tej metafory. Nie znam poezji rosyjskiej z lektury bezpośredniej; jednakże z wiadomości które o niej otrzymuję, odnoszę wrażenie, że cała jej wizyjność, ten jej jakiś nieustający taniec pojęć i ta jej jakaś elephantiasis w widzeniu świata, osiągane są prawie wyłącznie drogą personifikacji i vivifikacji. Wystarczy zdać sobie sprawę z roli jaką ta figura poetycka odgrywa w twórczości wielu Rosjan, a wrażenie rutyniarstwa nasunie się nieodpornie i odpędzi pierwszy urok tej poezji. Personifikacja i vivifikacja powinny być używane w miarę, bo — jakkolwiek w dzisiejszym sposobie ich używania wyraża się niewątpliwie nowy stan uczuciowy człowieka — to jednak są to środki artystyczne stare i bądźco bądź, poznawczo biorąc, pierwotne (animizm). Może ta właśnie pierwotność tłumaczy ich rozpowszechnienie w poezji rosyjskiej.

Czemuż nie szukać dla metafory źródeł nowych. Czemuż nie sięgać do przedmiotów jak najbardziej dzisiejszych, jak najbardziej charakteryzujących naszą epokę, ażeby z pośród nich właśnie wybierać pojęcia metaforyzacyjne. Niewątpliwie: nazwy tych przedmiotów, wniesione do poezji, napotykać początkowo na opór różnych fałszywie wytresowanych portjerów słownika. Jeden ze starszych literatów krakowskich, długowłosa mistyk i asceta, przeglądając drugi zeszyt „Zwrotnicy“ zatrzymał się nad utworem Beauvain'a, a potem jakby zraniony igłą w tę część ciała, którą pokazuje się wrogom w braku odpowiedzi, zerwał się z krzesła i zaczął gniewnie miotać się po pokoju, Zdumiony patrzyłem na jego wiatrakowe ruchy tak bardzo odbijające od chudej jego postaci, która jest jak linja zakończona lwia grzywą. Wreszcie: „Ta słuchajcie! Jak można! jak można wprowadzać do poezji wyraz: motor!“ O to mu chodziło. Takich jest wielu. Ci wszyscy zapominają, że nie tylko poetyczność słów robi poezję, ale że także poezja nadaje poetyczność słowom. Pług, młot, kądziel — ani naturą swoją ani funkcją jaką spełniają w życiu człowieka nie są niczem szlachetniejszym od motoru. Zapewne kiedy pierwszy raz wprowadzono je do poezji, raziły słuch i smak wytwornisiów i mistyków. Ale poezja (a także pewna ich antyczność) opakowała je w pozłótkę przeróżnych skojarzeń i ukryła pod nią ich codzienność. Tosamo stanie się z nazwami przedmiotów nowoczesnych. Zresztą poeci dzisiejsi posługują się bardzo często temi nazwami. Jednakże czynią to przeważnie z okazji mówienia o tych przedmiotach które przecież tak często są dzisiaj tematami poezji. Ale nie o to chodzi. Nie chodzi jedynie o tematowe korzystanie z nowoczesności, ale o szukanie w niej nowych środków formalnych. **Metafora jest narzędziem poetyckim, które może najłatwiej da się okuć metalem terażniejszości.** Wyobrażam sobie że może znaleźć się poeta, dla którego elementy terażniejszości, te najbardziej charakterystyczne, mogłyby stać się jedynym źródłem metaforycznym. Gdyby rzecz nie była traktowana tylko receptowo, gdyby się jej nie wyko-

¹⁾ Pierwszy poważniejszy wyłom zapoczątkowany został przez ruch naturalistyczny. Ale właśnie naturalizm zapoczątkowuje także zmianę stosunku wrażliwości estetycznej do codzienności.

nywało z tą wewnętrzną jałowością i z tem zadowolonym niedbalstwem, którym tak często nadaje się wygodny pseudonim „eksperymentu“, próba taka mogłaby stać w rzędzie podobnych usiłowań w dziedzinie malarstwa, mogłaby dać coś podobnego do tego co dają malarze obierający kub lub walec (te metafory plastyki — jak je poprzednio nazwałem) za jedyny budulec swych dzieł. Gdyby.... — powstałaby metafora terażniejszości par excellence.

TADEUSZ PEIPER



AUGUST ZAMOYSKI: ICH DWOJE (z r. 1922).

Klisza: „Ryngraf“.

NOWE WYZWOLENIE

DRAMAT W JEDNYM AKCIE

Poświęcone Karolowi Szymanowskiemu.

PROLOG

Płomień mi daj Tyfonie:
 O czarny kant wieży rozbiłem serce,
 I zgasła lampa,
 Co za kratą płonie.
 A w kącie stoją maskowi morderce
 I bronią króla,
 Który jadem zionie.
 Wchodzę — sztylety za mną; okno mi rozwarło,
 I czarny Anioł mignął w dalszej sali.
 Olbrzymie lustro, i sześć świec się pali.
 PREZES: Truczno — jestem katem.
 DUSZA: Jestem twoim bratem.
 Zagasty świece i deszcz w rynnach dzwoni
 Jestem tu? W sali?
 Nie, to strach mnie dusi,
 A obłąd mnie woła: do broni! do broni!
 I widzę, widzę, najwyraźniej widzę, jak ktoś drzwi
 I sześciu drabów z obcęgami tłoczy.... [uchyla
 I sześciu drabów w zwierciadlanej sali
 Rwie mi cęgami me bezsenne oczy.

— — — — —
 Gdym się obudził cisza była w koło,
 Tylko ulewa po rynnach wciąż dzwoni.*)
 Na oknie widzę, najwyraźniej widzę
 Jesienną muchę czarny pajak goni....

1906.

OSOBY

FLORESTAN WĘŻYMORD. — Lat 30. Wysoki, ciemny blondyn. Ogolony zupełnie. Przystojny. Ubrany w czarny strój marynarkowy i białe flanelowe spodnie. Canotier. Dość elegancki. Koszula we fioletowe paski. Fioletowy krawat. Żółte pół-buciki.

KRÓL RYSZARD III. — Garbaty. Ogolony zupełnie. Na głowie okrągła czapeczka czerwonego koloru; na niej korona. Ubrany w półpancerzyk, na który włożony luźny kubrak (czy coś podobnego), czerwony, obszyty czarnym futrem. Buty długie za kolana; brązowe, z olbrzymimi ostrogami. U boku duży miecz, oburęczny.

DWÓCH MORDERCÓW. — Ubrani w czarne trykoty. Czarne maski na twarzach. W rękach ogromne sztylety.

*) Przypomina „Pana Tadeusza”, ale niema na to rady.

TATJANA. — Siwawa blondynka. Lat około 40. Oczy potwornie podkrążone. Ślady wielkiej piękności i wielkiego powodzenia u samców.

ZABAWNISIA. — Dziewczynka lat 17. Ładna brunetka. Jasno-szara sukienka, przepasana niebieską szarfą w pasie. Niebieskie wstążki we włosach, z wachlarzowatemi zakończeniami po obu stronach. Czarne pończochy. Czarne pantofelki.

JOANNA WĘŻYMORDOWA. — Matka Florestana. Czarno ubrana, chuda matrona z siwymi włosami, ale uczesana tak, jak cheszą się młode kobiety: w środku coś w rodzaju hełmu z zakręceniem włosów naokoło. Twarz dość rumiana. Lat 63.

GOSPODYNI. — Lat 45. Tłusta baba z zakasanymi rękawami. Malinowa bluzka. Bronzowa spódnica. Cytrynowo-żółty fartuch. Pysk czerwony, spocony. Chód człapiący.

KTOŚ NIEZNAJOMY. — Ubrany tak jak mordercy, tylko we fioletowy trykot i fioletową maskę.

SZEŚCIU DRABÓW z narzędziami do tortur. — 5-ciu brodatych: 2 czarnych z obcęgami, jeden rudy z piłą, 2 blondynów z młotami. Ubrani jak robotnicy, w tonach szaro-żółtych. Jeden ogolony, z małym, czarnym wąsikiem zakręconym, ubrany w czarną, wytartą marynarkę; krawat ma czerwony, a w rękę maszynkę do lutowania, z której, w razie potrzeby, może z hukiem buchać niebieski płomień.

Scena przedstawia ogromną salę. Dwa filary gotyckie w środku. Jedne drzwi w dali na prawo, drugie na prawo również, bliżej, trochę w tyle za kanapą ciemno-oliwkowo-zieloną, która stoi na froncie, twarzą do widowni, na jednej linii z przestrzenią między filarami. Nawprost kanapy nieduży, żółty stół. Po obu stronach dwa krzesła plecione, takie, jakich używają w tanich, włoskich restauracjach. Na lewo i na prawo przy rampie również 2 filary.

SCENA I

Na lewo, oparty plecami o filar, stoi Król Ryszard III i od czasu do czasu robi ruchy takie, jakby chciał się oderwać od filaru i odejść. Bronią mu tego zamaskowani mordercy, zwracając ku niemu zaraz ostrza sztyletów i wydając przytem głośny syk, złożony z przeciągłej litery A = Aaaa! Zwracają również swe sztylety, to jeden, to drugi w każdego, któryby chciał się zbliżyć do Króla. Na kanapie w lewym rogu, bliższym króla, siedzi Tatjana i robi robotkę. Na prawo, t. zn. po jej lewej ręce siedzi Zabawnisia. U góry pali się lampa. Druga oświetla drugą połowę sali za filarami.

TATJANA (*Robiąc robotkę, do Zabawnisi*)

Pokażę ci dziś nowego człowieka. Na imię ma: Florestan. Powinien być tu zaraz. Nic ci o nim nie powiem, bo chcę, żebyś sama od-

gadła, jakim jest i jakie jest jego przeznaczenie. *(Do Morderców, nie patrząc na nich, lekko odwracając głowę)*. Szanowni Mordercy, uważajcie na waszą robotę, jak zwykli, najęci pracownicy i nie rozpraszajcie waszej uwagi słuchaniem naszych rozmów.

ZABAWNISIA

Taka jestem strasznie ciekawa. Już mi się zdawało, że nikt, nigdy się nie ukaze, że wszystko jest skończone w tym ohydny klasztorze.

TATJANA

Głupia jesteś, moja Zabawnisiu.... *(Król ryczy. Tatjana dalej robi robótkę. Zabawnisia siedzi dalej, wpatrzona w przestrzeń przed sobą)*.

KRÓL

Dajcie mi choć chwilkę odpocząć. A! Przekłete katy!! *(Mordercy kierują weń sztylety)*. Grzbiet mi się wpija w tę piekielną ścianę, garb boli mnie jak jeden olbrzymi wrzód. Kiedy się skończy wreszcie ta męka wrastania w chropawe kamienie?

TATJANA *(Do Króla, odwracając się i patrząc na niego)*

Zaraz będzie podwieczorek, Ryszardzie. Będziesz mógł napić się z nami herbaty.

KRÓL *(Spokojniej, z ubolewaniem)*

Taka siła i tak się marnuje. Przecież gdybym chciał, toby tu kamień na kamieniu nie został z tej całej budy. *(Wzrusza ramionami)*. Kto komu wmówił to wszystko? *(Z nagłą złością)*. Czy naprawdę niema już ludzi na tym świecie? Czyż wszyscy stali się tylko kółkami zegara? Dajcie mi choć nakręcać ten zegar!

MORDERCY *(Kierując weń sztylety)*

Aaaaa! Aaaaa!

TATJANA

Zegar sam się nakręca. Jest to tak zwany zegar samo-krętaj....

ZABAWNISIA *(Przerywa jej, nie zwracając uwagi na Króla)*

Żeby to nie był tylko zwyczajny, pospolity bubek. Jeden z tych, których tyłu spotkałam na ostatnich balach.

TATJANA *(Robiąc robótkę)*

Uspokój się. Już ja ci nie dostarczę złego towaru, Tylko musisz go zaraz opłatać.

ZABAWNISIA

Ale jak? Ja nie znam jeszcze żadnych sposobów. W klasztorze nas tego nie uczono.

TATJANA

To wskaże ci twoja kobieca intuicja. On jest niezwykłym człowiekiem. A jednak jest o wiele głępszym od ciebie, mimo trzynastu lat różnicy. Najłatwiej jest opanować ludzi niezwykłych. W życiu są to barany, które można strzydz pod włos, z lewa na prawo i na ukos.

(Z daleka, jakby poza murami, słychać trzykrotne uderzenie w ogromny gong).

KRÓL *(Z wściekłością)*

Zaczyna się nowa porcja odwiedzin. Codziennie widzieć te wasze ohydne dramaty, oglądać wyprute psychiczne bebechy wraz z ich zawartością, patrzeć na metafizyczne pępki, nadziane na patyczki i sprzedawane jako kandyzowane owoce! *(Z coraz większą furią)* A! I ja się kiedyś dorwę do życia. Mówię otwarcie, że długo to trwać nie będzie. Nie boję się śmierci, tylko chciałbym ujrzyć jeszcze jedną transformację mojej osoby — raz przejść się po ulicach waszego miasta. Wyjść z tej przeklętej dziury tak, jak niegdyś wychodziłem z Towru. *(Mordercy syczą z wymierzonymi w niego sztyletami)*.

SCENA II

Ciż sami. Przez drzwi w głębi wchodzi Florestan i nie zdejmując kapelusza zbliża się ku kanapie z tyłu. Podchodzi i opiera się obiema rękami o poręcz. Ani Zabawnisia, ani Tatjana nie odwracają się. Tatjana robi robótkę, Zabawnisia okazuje zdenerwowanie.

FLORESTAN

Przepraszam, że się spóźniłem. Wygrałem wielki macz tenisowy i musiałem się przebrać. Walka przeciągnęła się zbyt długo.

TATJANA *(Nie odrywając się od pracy)*

Oto jest Zabawnisia, o której tyle panu mówiłam.

FLORESTAN

Nowe, ohydne rajfurstwo. Ale mogę się zapoznać. Nic mnie to nie kosztuje. *(Robi ruch taki, jakgdyby chciał obejść kanapę na prawo)*.

KRÓL

Mógłbyś pan się przywitać pierwej ze mną! *(Florestan zatrzymuje się i po raz pierwszy spogląda na Króla)*.

FLORESTAN

Skąd znam tę garbatą małpę? (*Idzie ku królowi*).

TATJANA

To jest Ryszard III-ci. Dostał nieograniczony urlop i właśnie odbywa pokutę. Jestto komedia zaaranżowana przezemnie.

FLORESTAN (*Podchodząc do Króla mówi swobodnym tonem, zdejmując kapelusz*).

Bardzo mi przyjemnie będzie poznać Waszą Królewską Mość. (*Chce się zbliżyć i wyciąga rękę*).

PIERWSZY MORDERCA (*Skierowując ku niemu sztylet*)

Aaaaaaaa!!!

KRÓL (*Do Florestana*)

Nie potrzebujesz wcale wyciągać ku mnie swojej łapy, pani, którego nie śmiem nazwać. Możesz rozmawiać ze mną na odległość. (*Zabawnisia patrzy z zachwytem na Florestana*).

FLORESTAN

Ależ srogi jest ten twój Ryszard, pani Tatjano! Nie spodziewałem się, żeby król mógł być tak wulgarnie brutalnym. (*Król chce się rzucić i robi krok naprzód. Mordercy wstrzymują go ostrzami sztyletów*). Gdyby nie ci panowie, leżałbym pewnie rozcięty na dwoje tym koncerzem. (*Wskazuje na miecz Króla*).

ZABAWNISIA (*Do Florestana*)

Czy nie dosyć już, pani Florestanie, zajmować się tą kukłą? To nie jest rzeczywisty człowiek....

KRÓL (*z furią, przerywa jej*)

Jestem rzeczywistszym, niż wszystkie wasze postacie, które muszę tu od pięciu lat oglądać. Jestem jak beczka pikrytu. Proch nie zostanie z tych więzień, gdy raczę nareszcie wybuchnąć. (*Florestan słucha go z uprzejmym uśmiechem*).

ZABAWNISIA (*Nie zwracając żadnej uwagi na Króla*)

Wszystko jedno. Panie Florciu: proszę zaraz przyjść tu do mnie.

FLORESTAN (*Spoglądając na nią po raz pierwszy*)

Ależ to śliczna dziewczynka. (*Zbliżając się do niej*). Właśnie dziś skończyłem nowelę, w której występuje osoba zupełnie podobna do pani.

TATJANA (*Przerywając mu*)

Pan Florestan Wężymord. (*Florestan wita się z Zabawnisia i siada na krześle na prawo, lewym*

profilem ku widowni. Już ma zacząć mówić, kiedy przerywa mu król).

KRÓL (*Poważnie*)

W ten sposób kondensuję moją siłę. Jakże przyjemnie jest miażdżyć ludzi, kiedy się jest młodym....

TATJANA (*Do Króla*)

Ryszardzie: mamy na razie zupełnie dosyć twoich zwierzeń. Uspokój się i myśl o niedługim*) podwieczorku.

FLORESTAN (*Do Zabawnisia*)

Pani: widzę, że tym razem, pani Tatjana nie omyliła się co do mego gustu. Właśnie potrzebowałem nowej kobiety. Wie pani, że uważają mnie za Don Juana. To nieprawda. Chodzi mi tylko o pewne przelotne stany, które następnie używam dla celów artystycznych.

ZABAWNISIA

Ale przecie nie jest pan artystą? To takie dziś pospolite. Wszyscy są dziś artystami.

FLORESTAN

Pogardzam sztuką, pani. Używam jej tak, jak używam wszelkich innych zabaw, któremi również pogardzam. Jediną zabawką, którą nie pogardzam, jest kobieta.

KRÓL (*Gniewnie*)

Nie wytrzymam towarzystwa tego urwipołcia!

FLORESTAN (*Do Króla*)

Ciszej, stara maryonetko! (*Do Zabawnisia*) Słucham. Co pani chciała powiedzieć?

ZABAWNISIA

Więc czemże pan jest w istocie? Zaczyna pan być niezmiernie tajemniczym. (*Tatjana spogląda z uśmiechem na Florestana*).

FLORESTAN

Gdybym pani powiedział jaki jest mój zawód i tak nie uwierzyłaby pani. Wolę nie mówić. Na ile mogę — jestem wszystkim.

ZABAWNISIA

Czuję w panu jakiś straszny apetyt. Robi pan na mnie wrażenie lądowego rekina.

KRÓL

Powiedz pani: zwyczajnej świni. Czy nie widzisz, że to jest zwykły pragmatysta?

ZABAWNISIA (*Pierwszy raz odwraca się do Króla*)

A co to jest pragmatysta? (*Florestan chce*

*) Tak ma być.

jej przerwać, ale ona robi odganiający ruch ręką i słucha tego, co mówi Król).

KRÓL

Pragmatysta jest to zwykle bydlę, z tą różnicą, że teoryzując swoje bydlęctwo, wmawia to innym jako jedyną filozofię.

FLORESTAN

On bredzi. Ani ja nie jestem pragmatystą, ani pragmatyzm nie jest tem, czem jest w wyobraźni Króla. Co do filozofji, jestem twórcą szkoły ponadskończonych monadologów. Nie uznajemy materji martwej zupełnie.

ZABAWNISIA

No dobrze — więc ten stół może się we mnie zakochać?

FLORESTAN

Ten stół nie. Ale istnienia żywe, które go składają, mogą się tak samo kochać między sobą, jak my, którzy jesteśmy też częścią wszechświata. Pani ma oczy jak koralowa zmija. Pamiętam, jak kiedyś spała, u mnie również śpiącego, na piersiach, a gdy się obudziłem spojrzeliśmy sobie w oczy.

ZABAWNISIA

I co?! Nie ukąsiła pana?

FLORESTAN

Gdyby mnie ugryzła nie mówiłbym teraz z panią. W sekundę konała już w moich palcach, podczas gdy ogon jej bił mnie po rękę, a nawet po twarzy.

KRÓL

Dobrze ci tak. Takich, to tylko bić w mordę. Ach, gdybym mógł cię choć raz zajechać! (*Robi ruch naprzód. Mordercy wstrzymują go z sykiem.*)

FLORESTAN (*Do Króla, zimno*)

Radzę Waszej Królewskiej Mości zaprzestać tego kpienia z mojej osoby. Niejeden już pamiętał takie drwinki.

ZABAWNISIA

Czy pan jest silny? Czy z pana często wyśmiewali się już w życiu?

FLORESTAN (*Wypreża prawą rękę*)

Niech pani dotknie mego bicepsu.

ZABAWNISIA

Kiedy wstydzę się jakoś. Mam wrażenie, że to boli, kiedy jest takie twarde.

FLORESTAN

Nie było jeszcze człowieka, któryby ośmielił

się kpić sobie ze mnie. Nie liczę tego waryata. (*Wskazuje na Króla.*)

KRÓL (*Śmieje się dziko*)

Ha, ha, ha! Nic innego na razie nie pozostaje mi, jak śmiać się. Ale jeszcze zobaczymy. Wierzę, że wszystko ostatecznie musi mieć sens jakiś w ogólnej kompozycji życia.

(*Słychać gong trzy razy.*)

SCENA III

(Ciż sami. Wchodzi gospodyni, niosąc na tacy przybory do herbaty i ciastka. Podchodzi do stołu i ustawia to wszystko na nim).

FLORESTAN

Przerwano nam rozmowę. Nie mogę powiedzieć, żebym się w pani kochał. W każdym razie nie jest pani częścią tfa, tylko odrębnym kompleksem bardzo zawiłych kombinacji. Jest pani jako taka w mojej świadomości. To dużo, to bardzo dużo.

ZABAWNISIA

Kompleks to ohydne słowo. Brzmi to jak kompleks, zmieszany z kleksem. Dawniej mówiono kobietom, że są jak kwiaty. Czytałam o tem pokryjomu w klasztorze. Czemże jest pańskie tło? (*Florestan chce odpowiedzieć. Przerzywa mu Król.*)

KRÓL (*Do Zabawnisi.*)

Napewne ohydne święństwem. Blyszczy pani jak wspaniały, czarny djament, inkrustowany w kawał zgnitego salcesonu. (*Do gospodyni.*) Jak się masz, moja ukochana? Czy wierzysz mi dalej, mimo moich potwornych kłamstw i zdrad niemniej obrzydliwych?

GOSPODYNI (*Z uszanowaniem kończąc ustawiać sprzęty.*)

Jestem pokorną sługą Waszej Królewskiej Mości.

1-szy MORDERCA (*Do gospodyni chrapliwym głosem.*)

Która godzina?

GOSPODYNI

10-ta w nocy.

2-gi MORDERCA (*Takim samym głosem jak pierwszy, opuszczając sztylet.*) Możemy iść spać. (*Kładą się obaj i zasypiają pod ścianą. Za chwilę słychać tch chrapanie.*)

KRÓL (*Prostuje się z ulgą*).

Nareszcie! Dawajcie herbaty! (*Przeciągając się podchodzi do stołu. Gospodyni wychodzi*).

TATJANA (*Odkładając robótkę*).

Pan Ryszard York — Pan Florestan Wężymord. (*Florestan wstaje. Ściskają się za ręce. Król siada na krześle na lewo. Odpina miecz i opiera go o kanapę*).

KRÓL

Wybaczy pan moje uwagi, panie Florestanie. Gdy stoję tam pod ścianą, jestem zawsze zderwowany. (*Tatjana nalewa herbatę*).

FLORESTAN

Właściwie czemu pan tam stoi?

TATJANA

Niech pan nie będzie niedyskretnym, panie Florestanie. Niech pan zabawia dalej Zabawniszę.

FLORESTAN

Ani mi przez głowę nie przeszło, że w tem jest jakaś tajemnica. My ludzie czynu, ludzie, których życie jest twórczością, nie uznajemy tajemnic. Istnienie wogóle nie jest bardziej tajemnicze od tej filiżanki herbaty. Wypijam ją i trawię. Działa mi przyjemnie na nerwy. Cóż jest tem? Proszę mi powiedzieć. Nonsens!

KRÓL

Tak — ale co jest poza nonsensem, panie Węży...

TATJANA

...Mordzie.

KRÓL

Tak jest, mordzie. Oto tam śpią moi płatni mordercy. Mierzą w moje serce, póki nie uplynie czas właściwy. Czyż każdy z nas nie ma takich morderców?

FLORESTAN

Ale ci, pańscy, są realni. Mówi pan symbolicznie.

KRÓL

Spróbuj ich pan obudzić. Idź pan tam i spróbuj na ile są realni.

FLORESTAN (*Wstając*)

Nie — to niemożliwe. (*Idzie do morderców i porusza ich*).

TATJANA (*Do Króla*)

Jak możesz żartować tak z tego biednego wielkiego człowieka.

KRÓL

Niech się uczy kanalja. Ja dużo przeszedłem,

zanim zdobyłem tę wiedzę o życiu, którą mam teraz.

ZABAWNISIA (*Do Tatjany*)

Więc on jest wielkim człowiekiem?

TATJANA (*Do Zabawnisi*)

Sama się o tem dowiesz. (*Florestan wraca. Ma minę niewyraźną*).

KRÓL

I cóż, panie Wężymordzie?

FLORESTAN (*Z trudem opanowując się*)

Nic — to są jakieś nieznane objawy hipnotyzmu.

KRÓL (*Z ironią*)

Hipnotyzm!! (*Z naciskiem*). To są trupy mój panie, trupy, które chrapią. Skąd pan wiesz, czy i ja nie jestem trupem?

FLORESTAN (*Zmięszyny, zagaduje sprawę*)

Najodważniejsi ludzie mają swoje słabostki. Znałem pewnego oficera kawalerji, który zdobywał armaty w konnym szyku, a drżał na widok szczura, lub myszy. Znałem rycerzy, którzy bali się białej plamy na murze. Zna pan te noce na południu Francji, kiedy wszystko, co białe świeci fosforycznie i ciemność zdaje się być pełną fantomów? (*Czuć łyżę w jego głosie*).

KRÓL (*Waląc pięścią w stół z taką siłą, że podskakują wszystkie filiżanki*)

Dosyć tej blagi!! Jesteś pan ostatni tchórz!!

TATJANA (*Łagodnie*)

Uspokój się Ryszardzie. Nie każdy ma twoją siłę oporu wobec dziwności życia. (*Do Florestana*). Żyjemy w zakamarkach. Wielkie życie, tam na wolnym powietrzu, zatrute jest słabością upodlonego tłumu. My nic nie możemy, my jesteśmy jak te ryby, które pękają, wydobyte z niezmiernych głębin...

ZABAWNISIA (*Do Florestana*)

Nie jest pan jednak tak silnym, jak to pan mówił przed chwilą. Chciałabym tak wierzyć: w czyjaś siłę, w odwagę bez granic, w możliwość pokonania bólu, czy strachu przed tajemnicą zaświatów.

FLORESTAN (*Sztucznie spokojnym głosem*)

My mamy na to myśl. Są w człowieku zwierzęce odruchy. Tygrys jest odważny, ale czy w tem jest jego zasługa? Wszyscy jesteśmy uspołecznionymi zwierzętami...

KRÓL Nie wszyscy, panie Wężymord.

FLORESTAN (*Nie zwracając uwagi na jego słowa*)

Bronimy się tylko myślą przeciw pewnym od-
ruchom pierwotnym, które w pewnej chwili zwy-
ciężają. Nie nas — o, bynajmniej — nasze tkanki
nerwowe tylko.

ZABAWNISIA (*Do Florestana*)

Pan jest piękny, to jest fakt pozytywny. Ale
gdy pan mówi, mam wrażenie, że jestem na
lekcji w klasztorze...

KRÓL (*Do Zabawnisi*)

Tak, moje dziecko. Przyznaj się, że gdyby
nie mój wiek podeszły, wolałabyś mnie niż tego
dekadentckiego młokosa.

ZABAWNISIA

Zdaje się że Wasza Królewska Mość ma rację.

FLORESTAN

Wybaczy pani: jestem starcem. Nie bawię się
w różne sztuczki, którymi okłamują się ludzie,
chcący uwierzyć w sztuczne tajemnice. Jestem
przedewszystkiem człowiekiem współczesnym. Te
dawne wiary, te hypnotyzmy — to są strachy
dla dzieci. Mamy dwie rzeczy, których brakło
ludziom starożytnym: myśl i organizację.

ZABAWNISIA

Tak, ale to nie jest piękne. Pan nie jest arty-
stą, dlatego pan tego nie rozumie...

FLORESTAN

Pani: ja mogę być wszystkim. Powiem pani
kim jestem — niech się dzieje, co chce. Jestem
vice-dyrektorem największych metalurgicznych
zakładów na świecie, ale gdy chcę, maluję tak,
że żaden kubista mi nie dorówna. (*Do Króla*).
Wiem co chcesz powiedzieć, panie York. Nigdy
nie uczyłem się rysunku — to prawda. A maluję
lepiej niż oni wszyscy. Siadam do fortepianu
i gram jak oni, ci nasi wielcy muzycy. A może
nawet lepiej. Tworzę przez czysty przypadek
takie kombinacje tonów, że dębieją od nich
pierwszorzędni znawcy muzyki. Wszyscy mi mó-
wią: „czemu pan nie wystawia? czemu pan nie
drukuje?“ Na razie nie chcę. Piszę także. Och!
żebyście wiedzieli co dziś stworzyłem! Zziele-
nieją z zazdrości wszyscy twórcy. (*Z dumą*).
Tylko jedna rzecz: oni to traktują na seryo,
a ja jestem vice-dyrektorem — to jest mój fach,
a reszta to zabawa: sztuka, kobiety.... och, prze-
praszam panią, pani jedna jest inna.

ZABAWNISIA Tak. Mówi pan to samo każdej
spotkanej dziewczynce.

TATJANA (*Znacząco*)

Wierz mi, że nie. Ja go znam dobrze.

KRÓL (*Zajadając ptifury*)

Dobrze mówi. Ciesz się, że przynajmniej
znalazła się taka kanalja, która mówi prawdę. My
w imię Boga różnieliśmy się jak rzeźnicy. Ale ten
Bóg był dla nas czemś. Dla was — pragmatystów
bo pragmatystą pan jesteś, panie Wązkomord —
Bóg jest głupstwem, w które można wierzyć,
kiedy przynosi odpowiedni procent.

ZABAWNISIA (*Do Florestana*)

Czy być może, panie Florestanie? Czyż pan
jest tem właśnie, co mówi o panu Król?

FLORESTAN

Ależ pani! On ma mózg prymitywa, niezdolny
do ujęcia rzeczy tak zawitej, jak nasze splątane
myślenie. Mówię nasze, nasze współczesne, Ten
pan ma łeb jak basetla i garb nierównie większy.
Jest degeneratem swego czasu, ale o tej precyzyi
myśli, do której doszliśmy my, nie ma bladego
pojęcia. To są skróty myślowe papuasów. (*Do
Króla*) Jedź pan na Nową Gwineję, panie York.
Tam znajdziesz odpowiednich wyznawców....

KRÓL (*Gęba pełna ptifurów*)

Tatjana — pozwól — ja nie mogę. Pozwól
mi nauczyć iego młokosa. Po naszymu. Tak jak
Yorki i Lankstry — psia krew — po naszymu.
(*Fodnosi rękę. Tatjana chwyta go za rękę*).

TATJANA (*Poufnie*)

Daj spokój, Ryszardzie. Ja sama dam sobie
z nim radę. Samo się wszystko wyklaruje. Ta
dzierlatka (*wskazuje na Zabawnisję*) to jest od-
czynnik, po którym poznamy dzieła jego — czy
jak tam — owoce, po których....

KRÓL O to, to, owoce. Panie Wązkomord, gdzie
są pańskie owoce?

ZABAWNISIA

Widzę tylko suszone śliwki, kandyzowane
papaje, jabłko, które Ewa dała Adamowi, jako
sprasowane marmoladki, ale owoców nie widzę...
(*Trzy uderzenia gonga*).

TATJANA (*Niespokojnie*)

Co to jest? Nikt nie miał już przyjść dzi-
siejszego wieczoru. (*Oczekiwanie*).

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ.

(Dok. nast.).

O KSZTAŁTOWANIU.

Redakcja „Zwrotnicy“ postanowiła dołączać stale do reprodukcji naszych artystów ich własne wynurzenia na temat sztuki. Jeżeli zasadzie tej mam zadość uczynić i wypełnić te kartki moimi poglądami na sztukę, to przyznać się muszę, że musiałem stoczyć walkę z samym sobą; nie posiadam bowiem większego wstrętu nad wstręt do pisania o sztuce. Gdyby obowiązek napisania tego rodzaju szkicu, zresztą zaszczytny dla mnie bardzo, spotkał mnie przy pracy w Paryżu lub Berlinie, nie byłbym w stanie mu sprostać; jedyna tylko w swoim rodzaju atmosfera zakopiańska, tak zwana „zakopianina“, jest w stanie wydobyć ze mnie summum wydajności pracy.

Mam więc pisać? — straszne, — i ludzie będą to czytać — Wchłonąłem 25 litrów „Zakopianiny“, by zebrać siły — staję się „literatnikiem“ brrrr.... Ja bowiem poza czasem poświęconym rzeźbie — używam życia!!! trenuję mięśnie, biegam, robię skakanke, tańczę, wspinam się po górach, jeżdżę na nartach i śpię w śniegu! Poza rzeźbą nie znam wyższej przyjemności, większej możliwości użycia życia, jak sport: cała rzeźba we *własnym* ruchu ciała....

Cóż! mogę więc tylko wypowiedzieć to co wiem i co spostrzegłem na samym sobie, t. j. to co jest moim motorem kształtowania, inaczej rzeźbienia, a więc co według mnie jest sztuką; a zdaje się, że każdy z tego punktu widzenia sądzi, tylko że jedni mają, a drudzy nie mają do tego prawa. Wyjaśniając dlaczego moje rzeźby takie a nie inne posiadają kształty, myślę, że może będę w stanie uzasadnić wszystkie dzisiejsze dążenia artystyczne¹⁾, skoro — by mózgi wyjść na dalsze stopnie rozwoju, a nie powtarzać już przez innych osiągniętych zdobyczy, — każdy musi przejść ewolucję kształtów w sztuce od początku jej istnienia, bo na tem wszak polega prawdziwa *twórczość*, a nie na samej *umiejętności*, którą posiadać trzeba, tak oczywiście, jak nogi by chodzić, którą też mniej lub więcej każdy posiadać może, ucząc się u swych poprzedników w jaki sposób robi się karafkę, drzewo, konika, główkę blond i t. p. — wszystko to oczywiście z drobnymi odstępstwami. A im bardziej, w dalszym ciągu, odstępstwa te (warjacje) są różne, lecz *uzasadnione i umiejętnie* wyko-

¹⁾ Nie mówię tu o pseudoartystach, którzy nie mają pojęcia na czem polega Sztuka, mimo to mogą być bardzo popularniu baciarzy, o pseudoartystach, którzy ilustrują życie, oddają wschód słońca tak, że można powąchać mgłę na obrazie, odzwierciedlają pędzące hułce, że nieomal w rzeczywistości błoto bryzga biednemu, zachwyconemu widzowi na lakierki i zakleki.

nane, tym bardziej są one twórcze i wskazują na *rzeczywistą Potrzebę Kształtowania*, gdyż ani dla „sławy“ ani dla pieniędzy, ani dla żadnej innej przyczyny nie powinno się rzeźbić, tylko dla tej jedynej, by zadowolić *Potrzebę Kształtu* i im bardziej samotna i absolutna jest ona, tem czystszy jest Kształt.

Jednakże musimy się wprzód porozumieć co to jest Sztuka.

Sztuką Nazywam Wszystko To, Co Powstało Z Czystej Potrzeby Kształtu Jako Takiego, Który Warunkowany Jest Pojęciem Piękną Danej Chwili I Chwieje Się Równomiernie To W Jedną To W Drugą Stronę: Do Ewolucji Jakiej Przechodzi Intellekt Osobników Opętanych Potrzebą Kształtowania, I Ewolucję Środków Technicznych.

Oto krótko streszczona formułka. —

Co to jest Piękno? pisać o pięknie i określić to pojęcie jest b. trudno; jedynym kluczem do rozwiązania tego problemu jest bezstronność i uprzytomnienie sobie tego, że *Absolutnego Piękną niema*, a co ciekawsze, jest tak płynne i zmienne, jak różność kształtów, które przybierała sztuka, w ciągu niezliczonych wieków swego istnienia. — Samo pochodzenie wyrazu Piękny, Piękno, daje dość bliskie jego określenie; po staropolsku brzmiało ono „pię(r)“, stąd „pię-kroszka“, Pię-ry, jak dowodzą, pochodzi z łacińskiego „pulc-(h)-er“ a to znów z tematu „fulc-fulgeo-jaśnieje. Niemieckie „fein“, a greckie „fajnos“ = lśniący ma wielkie pokrewieństwo. *Schön* (właściwie Anschauen—schauen)—Schein — potwierdza to przypuszczenie. W gotyckim języku *Skauns*, staro-germańskie Skoni — znaczyło świecący. Pierwiastek *Skaw* i *Skawida* — oznacza bierne rozmyślanie. „Piękny“ pierwotnie używano dla określenia zjawisk świetlnych. *Prelietnyj—Istii'* czyli lśnić—świecić oznacza elementy czystej rozkoszy. Widzimy więc, że to co rzucalo się w oczy, co lśniło, a wywoływało uczucie rozkoszy, co dziś nazywamy Pięknem, jest niczem innym, jak uczuciem zgodności między sobą a oglądanym przedmiotem. Oto jest Piękno; jest ono tą *Radością Bezinteresowną — Czystą, (Czysta Potrzeba Kształtu)*, ową harmonią między objektem a subjektem. Piękno jako takie, jest właściwie fikcją i konwencjonalnym t. j. jakoby chwilową umową oczywiście nie na zasadzie jakichś oficjalnych umów i pertraktacji, lecz podświadomie powstaje, mniej lub więcej, podobny ideał piękna, w każdej epoce. w umysłach tych którzy opętani Potrzebą Kształtowania (artyści) lub kształtu (amatorzy i znawcy — czyli oglądający), który wytwarza *Styl* danej



AUGUST ZAMOJSKI: ICH DWOJE (z r. 1921).

Kłisza: „Ryngraf”.

epoki; a że w tych umysłach powstają owe do siebie podobne Ideały Piękna, tłumaczy się tem, że ludzie ci żyją w tej samej epoce, otoczeni są mniej lub więcej tymi samymi warunkami życia, tym samym środowiskiem, tym samym milieu, (Taine) używają tych samych lub podobnych *środków technicznych* i tym samym posiadają podobnie zróżniczkowane pojęcia intelektualne, pojęcie kształtu jako takiego — nie mówię o matematyce. To też można powiedzieć, że Gotyk był

ideałem Piękna XIII wieku, Renaissance XV w. Kubiści, expressioniści i t. d. — naszych czasów.

Streszczając się i odpowiadając wprost na pytanie, *dłaczego* dzisiejsza Sztuka w takich kształtach się objawia, twierdząc, że uprzytomniwszy sobie dopiero ewolucję Kształtów w Sztuce, zrozumieć będzie można dzisiejsze dążenia. Dlatego-to tak mało jest dziś ludzi *prawdziwie* znających się na sztuce, bo niczego uprzytomnić sobie nie chcą, niczego nie studjują, a wszyscy



AUGUST ZAMOYSKI: ARCHITEKT ADOLF LOOS (Portret).

Kliska: „Ryngraf”.

roszczą sobie prawo sądzenia o sztuce, zapominając o tem, że Sztuka jest tak samo specjalnością jak matematyka, filozofia lub chemia.

To co dziś widzimy jest skutkiem najlogiczniejszej *ewolucji*; raptowną i rewolucyjną zmianą wydawać się może dzisiejsza sztuka tylko *po-bieżnemu* obserwatorowi, tak jak wybuch krateru jest skutkiem długotrwałych przeobrażeń, które dla przeciętnego człowieka są niedostępne, lecz dla znawcy zupełnie logiczne. Zaćmienie słońca lub pojawienie komety dla jednego jest nagłym wypadkiem, dla wtajemniczonego rzeczą matematycznie ściśle obliczoną i przewidzianą; kto oczywiście zamiast badać Sztukę — badał ilustracje kolorowane, wykonane na płótnie, ten na widok dzieła Marcela Duchamps, stanie przed zagadką i tylko z trudem (biedaczek) zauważy owo „qui pro quo”, które w nim tkwiło. Należy sobie uprzytomnić różnicę między malarzem

artystą, a między malarzem pokojowym lub ilustratorem życia codziennego. — Kto woli to drugie, owszem, nikt mu nie broni, lecz niech nie myśli, że zachwyca się dziełem Sztuki. Artysta bowiem tego drugiego rodzaju, rzeźbiąc według swej recepty karafkę, zrobi drugą karafkę tak jak rzeźbiąc głowę zrobi drugą głowę, ale przecie chodzi w rzeźbie o to, by nie robić karafek, ale robiąc głowę dać *Rzeźbę!!* na miły Bóg!

Nie podobna mi tu opisać wszystkich etapów ewolucyjnych w sztuce od początku jej istnienia, aż po dzień dzisiejszy (rzecz tę opracowałem w książce „specjalnej”, nad którą „specjalnie” się spociłem, a która — myślę — niebawem się ukáže); chciałbym tylko wskazać na główne *przyczyny* i *warunki*, które nadawały ewolucji kształtów w Sztuce tę drogę tak logicznie zmieniającą do *CZYSTEGO KSZTAŁTU* (Czystej



AUGUST ZAMOYSKI: P. LUSIA ADEROWA (Portret).

Kliska: „Ryngraf“.

Formy). Hasło to rozbrzmiewa dziś po całym świecie, a początek dali mu futuryści we Włoszech i kubiści w Paryżu, którzy zrealizowali je prawie całkowicie, tylko „prawie“, bo niepodobna tego uczynić zupełnie, przekonali się oni, że na tem *Koniec* i że droga ich bez wyjścia, bowiem absolutna abstrakcja kształtu, jako i absolutny naturalizm, nie posiadają dalszego sposobu rozwoju, o czym bliżej później.

Głównymi warunkami ewolucji Kształtów w Sztuce były: rozwój *Intelektualny* i rozwój *Środków Technicznych*, które to warunki wypierały kształty Sztuki na coraz to inne placówki.

Pierwotny człowiek, jako i dzisiejsze dziecko (istoty analogiczne) odczuwają w równym stopniu *Potrzebę Kształtowania*, to opętanie, tę pasję, którą porównać można z takimi pasjami lub nałogami jak sport, gra hazardowa, pijaństwo, potrzeba drapania się w swędzącym miejscu i t. d.

Zarówno człowiek pierwotny, jak i dzisiejsze dziecko zaspakajają tę *Potrzebę Kształtowania* przez gryzmolenie, rysowanie, dłubanie, układanie mas lub kamieni, tak jak się układa poduszki na kanapie, lub zawiesza obrazy na ścianie, by przedmioty te stanowiły układ harmonijny, *piękny*, dający radość bezinteresowną. Widzimy to n. p. u dadaistów, układających w całość harmonijną różne przedmioty przyjemnie swą formą działające na kształtującego artystę. W tym wypadku brano przedmioty już dane i gotowe;¹⁾ postępowano więc podobnie, jak postępuje naturalista (pseudoartysta) który je przenosi na obraz lub w rzeźbę; (to są też swego rodzaju dadaści).

Że z *Potrzeby Kształtowania* drogą ewolucji wyszła prawdziwa sztuka i że na tej *Potrzebie* ona polega, niech posłużą przykłady ze świata

¹⁾ Pudełka od papierosów, fajki, rolki filmowe, soczewki, gałki lasek, klucze, śruby etc.

zwierzęcego. Wiadomo, że przedmioty *świecące* (wyraz ten powyżej był tłómaczony) przyciągają bardzo silnie zwierzęta, takie jak ryby lub owady. Niektóre zwierzęta, jak wrony, sroki (Garulus Briss. Pyrrhula Briss. Fringilla (Chryzomitris) Phylloseopus Boie (Ficedula Koch) i t. d. nawet przedmioty takie zbierają.¹⁾ Inne ptaki Potrzebę tę nawet już zamieniają w Sztukę, jak tego nam dowodzą dwa gatunki australskich ptaków (Atlasvogel, Lonvogel) które układają centkowane i świecące kamyczki i muszelki w pewne i zawsze różne desenie.²⁾ Stoches opisuje, jak niektóre z tych ptaków układając te „mozaiki“ bawią się przytem kamyczkami i coraz to inaczej je układają, jakby starały się coraz lepszy, „piękniejszy“ układ znaleźć.

Ludzie pierwotni nie będąc w stanie zaspokoić swej Potrzeby Kształtu z samych siebie (nizki poziom intelektualny) brali modele lub nawet całe przedmioty, jak dada, z otaczającego ich świata. Ponieważ otaczająca nas natura, — której kształty jako służące użytkowi, lub wyrosłe z bardzo określonych celów, odznaczają się niezmiernie logiczną budową, a więc są harmonijne i piękne, (jak n. p. budowa ciała ludzkiego lub zwierzęcego, budowa przedmiotów użytku, układ skał, drzew, wodospadów, każdego listeczka i owada etc.) — dawała przykłady pięknej kompozycji, służyła więc za model tym, którzy zaspakajali swą Potrzebę Kształtu naśladowując te przedmioty przez odtwarzanie, w którym to odtwarzaniu znajdowali ujście dla swej Potrzeby Kształtowania. Niezliczone warjacje znaków, tysiączne możliwości i miliardowe układy tego nas otaczającego świata — *dawały* nadzwyczajne możliwości i zadawały Potrzebę Kształtowania.

Ponieważ odnajdywano coraz to nowsze i inne możliwości i *sposoby oddawania* tego świata nas otaczającego, przeto dopóki te możliwości nie zostały wyczerpane, *naśladowano* w masie (rzeźba) i w rzucie skrótowym (malarstwo) to wszystko. Dialektyka tych kształtów mnożyła się bez końca, coraz to nowe odnajdywano środki za pomocą coraz bardziej rozwijającego się Intelaktu i zdobywszy technicznych: olejne farby, tempera akwarela, fresk, mozaika, marmury, różne gatunki drzewa, z których każde inne dawało efekty, szkło, mosiądz, bronz, majoliki, porcelany i t. d. i t. d., z których każda dawała znów inne możliwości Kształtowania. Płaskie malarstwo stawało się perspektywiczne; rzucano cienie, dawniej nie znane; kontur wypełniano coraz to nowymi kreseczkami i plamkami; wprowadzano skróty; lep-

¹⁾ Darwin „the Descent of man II str. 123-5; Nilson „Foglarenci I. str. 202-6. Cornish „Life of the Zoo str. 101, 105, 106. Linsay „Mind in the Lover Anikrals II. str. 152.

²⁾ Darwin „Romanes I str. 381. Büchner „Liebe u. Liebesleben str. 52.

sze poznawanie anatomii ciała, odkrycie światłocienia (Rembrandt), coraz bardziej zróżniczkowane, trudno dostrzegalne ruchy [n. p. przejście między jednym ruchem a drugim (Jan Chrzyciel Rodin'a) które wymagało długich studjów i wyrafinowanej obserwacji, przyczem kinematograf odkrył wiele] wszystko to dawało coraz bardziej skomplikowane możliwości formacji — i szło to dalej, aż wszystkie możliwości zostały wyczerpane, nowości w różnościach odtwarzanych kształtów stawały się coraz radsze, a nienasyceń artyści, łaknący coraz to innych kształtów, by zaspokoić swój głód, coraz trudniejsze mieli zadanie. Należy sobie uprzytomnić, że od czasów Chrystusa nie było ani jednego Stylu, trwającego dłużej nad 100-150 lat (nie mówię tu o odgrzewanych stylach), a niektóre trwały zaledwie 20 i mniej, jak Empire, Biedermeier. Directoire lub impressionizm. Epoki te stawały się coraz krótsze, gdyż ludzie żyli coraz nerwowiej, prześcigając się wzajemnie w nowościach pomysłów wciąż jeszcze odtwórczych, nienasyceń stawało się coraz bardziej wyrafinowane, udoskonalenie środków technicznych przychodziło z szybkością strzały — cóż można było zrobić więcej, jak ubrać, do nieskończoności dokładnie oddane ciała ludzkie, w buty, koszule, ubranie, mankiety i prawdziwe krawatki. Tu zaznaczyć należy, że specjalnie w rzeźbie środki techniczne zostały tak udoskonalone że artysta, jeżeli chodzi o naturalizm, staje się zupełnie zbytecznym, gdyż zwyczajny rzemieślnik przy ich pomocy może wykonać najpodobniejszy portret lub najdokładniejszy akt, w najbardziej skomplikowanej pozie. Czyni się to zapomocą odlewów gipsowych, zdjętych wprost z modelu żywego, a następnie przy pomocy maszyny punktacyjnej przenosi się mechanicznie w dowolny materiał. Widziałem tego rodzaju maszyny w Ameryce, które przy pomocy siły elektrycznej, prawie bez udziału ręki ludzkiej, kuja w marmurze lub toczą w drzewie. Wystarczy więc wziąć atletę, dla dobrej budowy ciała, lub tancerkę dla wykonania „pięknej“ pozy, lub aktora dla żywego wyrazu twarzy i odlać to żywcem, wedle systemu Bothego (Berlin, Schlesischer Bahnhof), by nie narazić modela na cierpienia. Odlew taki z całego ciała wykonuje się w 2 minutach, ze specjalnej prędko krzepnącej masy gipsowej.

W taki sposób środki techniczne pchały równocześnie Sztukę do coraz bardziej niewolniczego naturalizmu i równocześnie wypierały ją na inne pole, na pole abstrakcji. Intelakt natomiast „udoskonalając“ się coraz bardziej i stając się w swych wymaganiach coraz bardziej wyrafinowanym, spostrzegł, że aby zadowolić się w subtelniejszy sposób, należy sięgnąć do zupełnie innej studni, na inne terena, na których

WIEŚ (z CYKLU PEJZAŻY)

2

1

Biskup stojący nad rzeką
 błogostawił poród ryb;
 wieloryb przed nim uciekał
 pod grzędę pachnące lip.

Wiatraki rwały chmury
 i chaty unosiły w krąg.
 Wyciągał mnie ktoś z góry
 za włosy z grzywy łak.

W chatupach skulonych w skrzypce
 mchem porosły wdowy.
 Czerwone parne jak lipiec
 modliły się w chmurach krowy.

Chciałbym płaski jak ryba
 rozpruć chmurę wód
 chciałbym Lewiatan niby
 uciec pod ziemi spód.

Z krzykiem mkną stodoły
 z sioła w pustelnię pól.
 Gwiazd morderczy otów
 oblepi ziemi puls.

Dziobami nas zadziobią
miedziane hufce kur.

Złe ptaki nas wytropią
strzałami zatrutych piór.

A w czerwonym kurniku nieba
 kogut żelazny zemstą piał;
 padały podziobane
 stosy anielskich ciał.

Krzycząc potrząsam zły bałagan:
 „Przyjdź królestwo miast i maszyn!”
 Lecz krzyk mój zatrzymał szlaban,
 jak ratujących się wstrzymuje
 lokomotywy żelaznym śledziem.

Zwierząt królestwo boże
 roścacza pęki barw.
 Księżyc jak brzytwa gorze:
 zgolić wiejski parch!

Kury zakwitły w koniczynie
 konie wyrosły w gołębniku
 po niebie mkną obłoki-swinie
 liczę lica: lic bez liku.

Wozy naoślep łamane bykami
 pędzącemi wszecz i wzdłuż.
 Niebios a ryczą nad nami
 łykając męczący kurz.

Obory dymią jak moloch
 rojem gnijących iskr.
 Na dachach gromów golem,
 od deszczów spuchł mu pysk.

Z flaszek domów wysysa
 dymów porwany kłak,
 wieś rozłożoną jak misa
 toczy niebiosów rak.

Między szprychami biednych wozów
 siedzą staruszkowie z przytułków
 chciwie wdychają zapach nawozu,
 który skacze na kółku.

Odbija pacierz kociot kościoła
 na wzgórzu stercząc jak gruby kloc.
 Okryta połą niebo i sioła
 wymalowana w figurę mą noc.

Bocian jak igłą, okiem i bokiem
 i głową kiwa, chudy jak francuz,
 dziobem ostrym wyktuwa oko
 na mojej twarzy złotym bizancjum.

I czyjaś ręka, zda się niczyja
 wbiła w łeb mój na niebie ćwiek.
 I pękając buchnęła ma gruba szyja
 i pożarem zalała wiek.

ALEKSANDER WAT

ZWIASTOWANIE

1. pytały się raz ciszy
rogówki z twarzą modrą:
„dlaczego nocy czarny dyszel
„włazi nam wciąż między biodra?

„dlaczego, choćśmy ładne
„i miłość dajemy tanio
„nie przyjdzie nigdy do żadnej
„prawdziwy biały anioł?

„dzień zdycha na zachodzie
„i z nosa sączy farbę.
„ach, ciężko jest chodzić codzień
„z nieba olbrzymim garbem!

2. a kiedy usną grzecznie
w objęciach czyichś dłoni,
śni im się, że z drogi mlecznej
archanioł schodzi do nich.

tuli ich ciała kruche
w mosiężnych ramion żarnach
i długo bezpłodne brzuchy
zapładnia złotym ziarnem.

jest wielka cisza w niebie
i słyszą w tej ciszy śpiew czyjs
i kulą nogi do siebie
niezgrabnym ruchem dziewczyn.

a gdy wracają blade
za mgły błękitnym zamszem,
cienie do stóp im się kładą
i dzwony dzwonią na mszę.

jest cisza spełnionych legend
w godzinie świtu rannej.

3. przez miasto długim szeregiem
wracają najświętsze panny.

HYMN LOTNIKA

Bywaj nam, ziemio, bywaj,
Starego boga bezzębna metresso —
Już nam niczego nie kryje
Twoje obwisłe dessous.

Wszystkie czerwone i błękitne kraje
Już przepomniały dni białych kortezów;
Powiędły Ceylonu oazy,
Pogasty Bombaje —
Wszystkie czerwone i błękitne kraje
Mają salvarsan i misjonarzy,
I przepomniały zapachu twojej twarzy,
Metresso.

Nie bawi nas Eleonora Duse,
Ni Tannhäusera przedśmiertny giest,
Ni tango, ni morfina —
:Nadszedł twój dzień, dziesiąta Muzo,
Dziś ci wydzwania porfirowy chrzest
Tęczami skrzydlata maszyna.
Hej! Piszą maszty
W obłoki nasz cel —
Cel gniadej jazdy:
Ponad gnijące Notre-Damu baszty,
Ponad stalowe stance Tour-Eiffel
Skok między gwiazdy!

Hej! Świeci nam, świeci,
Dnia jutrzejszego nieboscy poeci,
Świeci nam rude barbarzyńskie życie:
Będziem na Marsie mieć stookie dzieci —
Hej! Błogo się błogo wśród komet komeci!
Śmiga nam utka z chmur bławatny haft,
W słońce zanurzym czarne garście —
Dziś będziem z modrym szczepem pić
[na Marsie
Słoneczną sperną bruderszaft!

BRUNO JASIEŃSKI

ARTUR MARJA SWINARSKI

WSCHÓD

młode murzynki podawały ostre swe sutki
brązowym majtkom którzy je kąsali do krwi —
kołysały się na biodrach zapachów ogródki
otwierały się śpiewały zamykały się drzwi

krzyczały uliczki jak ptaki kiedy je spłoszą
zataczał się pod ścianami osłabiony jęk
gdy modre niebo jak jądro wydęte rozkoszą —
gdy ten balon ze spermą na dachy opadł i pękł!!

ANATOL STERN

10.

Na falach potu suną, = nieme krzyki,
spieszą się, pędzą, mkną,
= bezokoliczniki,
bez ja, bez ty, bez on,
zegarkiem i oddechem mierzą ulicę,
zwiesili z ust języki, = pieniące się mydło,
nie widzą nic : paznokciem zatkali źrenice,
milczą nożem, rozmawiają igłą,
poganiają godziny niby stada krów
o pełnych wymionach i ciężarnych bokach,
wyrabiają cegłę ze słów,
węgiel z pieśni którą słyhać w ich krokach,
spieszą się (na bębnie z betonu grają ich trzewiki)
spieszą się, pędzą, mkną,
= bezokoliczniki,
bez ja, bez on,
a gdy czarne drzwi zawisną na zawiasach wieczoru,
przekupują je wytrychem elektrycznych świateł,
przebudowują miasto w miasto z prześcieradeł
poszytych srebrem bulwarowych latarni
i wyźłobionych cieniem jak pazem wątoru,
słońce, co zaszło tylko na papierze
przyzywają na sufit drewnianą gruszką,
przenoszą serce jak słońce, przenoszą serce jak pierze,
przenoszą je z łóżka w łóżko,
zakłębieniem telefonu przebijają strop i
wysyłają nim w świat pracowite parowce
i, niestrudzeni, przeczą nocy, = fałszywej plotce,
i wierzą w dzień bez końca, = w zdanie bez kropki.

JAN ALDEN

BLAISE CENDRARS

BLAISE CENDRARS

F. I. A. T.

Jestem ogłuszony
Pragnę twego spokoju
Wielki parowcu fabryk
Stojący na kotwicy
Na przedmieściu miast

Chciałbym się wypróżnić
Jak ty
Po twoim połogu
Pneumatyki bźdzą na moim grzbiecie
Mam gałeczki elektryczne na końcach nerwów

Twój biały nowoczesny pokój niklowany
Kołyśka
Rzadkie szmery szpitala
Świętej Klotyldy
Mam ciągle gorączkę

Być na twojem miejscu
Gwałtownym ruchem!
Po raz pierwszy zazdroszczę kobiecie
Jakżeż chciałbym być kobietą
Być kobietą
W wszechświecie
W życiu
Być
I oddać się dziecięcej przyszłości
Ja który jestem olśniony

Latarnie morskie Bleriota
Automatyczny krok
Patrz

Moje stylo harcuje

Odplyńcie!

Kwiecień 1914.

(Z „Poematów Elastycznych“)

przeł. KAZIMIERZ BUKOWSKI.

DZIENNIK

Chrystusie
Oto już z górą rok, gdy nie myślałem o Tobie
Kiedy to napisałem mój przedostatni poemat
Życie nie zmieniło się odtąd [o Wielkanocy
Lecz jestem zawsze taki sam
Chciałem nawet być malarzem
Oto obrazy które namalowałem a które dziś wie-
[czorem wiszą na ścianie
Otwierają przedemną dziwne światy każąc mi
[myśleć o Tobie.

Chrystusie
Życie
Oto co zgłębiłem
Obrazy moje dokuczają mi
Jestem zbyt namiętny
Wszystko jest pomarańczowe.

Spędziłem smutny dzień myśląc o moich przy-
I czytając dziennik [jaciółach
Chrystusie
Życie ukrzyżowane w wielkim dzienniku rozpostar-
[tym który trzymam w wyciągniętych ramionach
Rozpięte żagle
Wybuchające race
Kipiący war
Krzyki.

Chciałoby się powiedzieć spadający samolot.
To ja.
Namiętność
Ogień
Fejletonowa powieść
Dziennik
Jest rzeczą daremną nie chceć mówić o sobie
Trzeba niekiedy krzyczeć.

Jestem inny
Zbyt wrażliwy.

Sierpień 1913.

(Z „Poematów Elastycznych“)

przeł. KAZIMIERZ BUKOWSKI.

NASZ MARSZ

Bijcie o place łoskot kopyt!
Wyżej ark tryumfalnych wjazd!
My zalewem drugiego potopu
przepłuczemy gardziele miast!

Byk dni legł.
Żmudny jest lat trakt.
Nasz Bóg zbiegł!
Serce — to bębna takt!

Kogo z nas kuli ukąsi osa?
Komu chęptać krwi naszej barszcz?
Nasze złoto — dzwoniące głosy!
Nasze kule — zwycięzki marsz!

Zieleń strzygł pług.
Ściele się dno dniom.
Tęczu, daj łuk —
snom szybkoletnym dom!

Widzicie — wędną gwiazd żądła!
Z pieśni urasta nasz most.
Hej, Niedźwiedzico Wielka, żądaj —
niech do nieba biorą nas wprost!

Radość — rytm rąk.
Niebo — czerwony dach.
Serce bij w gong!
Pierś nasza — miedź blach!

przełożył BRUNO JASIEŃSKI

LIST Z PARYŻA.

Drogi Panie Tadeuszu!

Przeniosłem się tak nagle z nadwiślańskiej „stolicy“ polskich sztuk „pięknych“, i polskich Aten — do nadsewastopolskiej stolicy świata — przeniosłem się w przeciągu kilkunastu godzin, bo jak Panu wiadomo samolotem. Moja podróż samolotem była emocją na wskrós współczesną, jakiej nie doznaje ani „wojażer“ wlokący się po ziemi nudnym „expresem“, ani płynący pasażerskim parowcem po (ciągle przez p) przestrzeni... wód etc. Gdy człowiek po takiej podróży powietrznej poczyna wreszcie stąpać po ziemi, czuje w nogach jakby ciężar, który przykuwa go do grobu, ziemi.

Paryż po dziesięciu latach niewidzenia wydał mi się gdy przejeżdżałem przez ożywione jego ulice, jakby jakiś zestarzały i trupi... Możliwe, że gdy się siedzi przez tyle lat na spokojnej, pełnej szerokiego oddechu „wsi“, jaką jest Polska, ma się wrażenie, jakby się przyjechało do dusznego Paryża z „de la campagne“.

Obecnie Paryż szumi i bije jego serce przyspieszonym tempem. Życie miejskie po wypoczynku wakacyjnym powraca do „normalnego“ stadjum — że tak nazwę to anormalne życie współczesnego Rzymu. Walka, która we Francji toczy się od lat wielu między sztuką żyjącą a mijającą — i obecnie jest bardzo żywa i namiętna. Dwa obozy w sztukach plastycznych które obecnie tak silnie się zarysowują, t. j. z jednej strony salony oficjalne i grupy poimpresjonistów, (którzy nawet zajęli siłą rewolucyjny niegdyś salon jesienny), a z drugiej strony kubiści i dadaiści, których twierdzą jest wiosenny salon niezależnych, te dwie grupy toczą między sobą obecnie we Francji, (a może nie tylko we Francji) zażartą walkę polemiczną i niepolemiczną.

Wielkie wrażenie tutaj w Paryżu zrobił artykuł, ogłoszony przed kilkunastu dniami przez znanego krytyka i „esseistę“ p. Canudo w znanym paryskim artystycznym piśmie codziennem „Comœdia“. Zdziwienie było tem większe, że „Comœdia“, znane zresztą pismo ze swego umiarkowania i passeistyczności, umieściło podobny artykuł. Artykuł ma napis: „Le peintre décore la vie“. Autor polemizuje na temat walki, która toczy się obecnie między dwoma obozami artystów. „Kryzys salonów“ i ciągle kłótnie o to czy mają być „jury“ czy nie, są według autora bezwocne, gdyż artyści współcześni, walczący, znajdują zawsze „miejsce“ dla wypowiedzenia się i wreszcie porozumienia z publicznością: „Gdyż — powiada — mało było epok równie dziwnych i ciekawych jak nasza, w którejby artyści z podobnie silną i namiętną wytrwałością szukali form artystycznych, wystarczających dla naszego życia współczesnego i naszej duszy, form dziwnych, przeciwstawiających się jedne drugim i objawiających nieskończony niepokój naszego życia“. Canudo pisuje często artykuły w „Comœdia“, które odznaczają się dużą wartością i siłą polemiczną.

Poza częstymi jednak artykułami polemicznymi, pojawiającymi się tu i tam w niektórych pismach paryskich, a które są polami walki słownej — w pracowniach artystów toczy się tymczasem walka czynna t. j. praca i eksperymentowanie, bez których niema postępu ani w sztuce ani w nauce. Ostatnio obrazy i rzeźby kubistów i z nimi spokrewnionych ideowo innych twórców, robią wrażenie dużego wysiłku i obecnie już u kilku artystów widać bardzo osobiste, indywidualne ujęcie kompozycji. I widziane w salonach handlarzy obrazów: Rozenberga, Simona, Weila, Bernheima i t. d., czy też w pracowniach — wychodzą na widownię coraz oryginalniejsze twory, coraz ciekawsze, a nieprzewidziane zestawienia i ujęcia formy. Opowiadane bajki (nie wiem zresztą w jakim celu) przez kilku „naszych“ rodaków, że kubiści a względnie ich kuzyni przeszli w „czambuł“ na klasycyzm i malują Ingres'a, Poussin'a i t. p. są historyjkami o „żelaznym wilku“. Zapewne, że ciągle malowanie kwadracików, trójkątów i sześciątów znudzi się każdemu, artyście i widzowi, ale idąc po pewnej raz obranej linii wytycznej, ci, którzy wprowadzili do obrazu „kwadraciki“ i „trójkąty“, czyż nie są zdolni wprowadzić tam nowe a nieprzewidziane formy, które z oklepanem naśladowaniem naturalistycznych obrazów nie będą miały nic wspólnego.

Np. oglądane powierzchownie przez naszych powracających z Paryża do kraju „znawców“, obrazy jednego z najbardziej „umiarkowanych“: Derain'a i uznawane jako przykład powrotu do t. zw. naśladowania natury są z gruntu fałszywe i błędne. Derain jako malarz obdarzony silnym temperamentem plastycznym, transponuje i obleka swoje zagadnienia czysto malarskie w formy powierzchownie dostępne i pseudo-naturalistyczne. Malowane przez niego postacie kobiet — mające z pozoru dla laików wygląd naturalistyczny są w istocie głębokim eksperymentem malarskim, malowaniem dla malowania a nie dla literatury lub taniego, a kokieteryjnego złudzenia natury, są zarazem głęboko-ironicznymi kpinkami z malarstwa t. zw. oficjalnego. Podobnie Picasso, Braque, Leger i inni. Malarze, dla których jest pewnym drażniącym urokiem powracanie od czasu do czasu do form nie abstrakcyjnych, lecz konwencjonalnie przyjętych i widzianych, czynią to tylko dla celów czysto malarsko-eksperymentalnych, dla zestawień form abstrakcyjnych z formami konwencjonalnymi (np. architektoniczne linje ciała ludzkiego, przedmioty widziane i przyjęte z otoczenia obok np. form czysto konstrukcyjnych, stworzonych z pomocą mechaniki ludzkiej etc.), ale absolutnie nie dla anatomii porównawczej ani „karnacji“ ciała ani dla delektowania się naśladowaniem pięknych linii, lub blasku jedwabnej tkaniny, lub wreszcie wcale nie dla t. zw. stylizacji. Kto wygłasza podobne „bzdury“, że najnowszą sztuką bądź francuska, — bądź europejska lub

amerykańska powraca na święte a ostateczne łona Bonatów, Puvisów, Cognetów, Cabanelów, chociażby Ingresów i t. p. półczywych a zmarłych staruszków — jest nie tylko w wielkim błędzie, ale zupełnie nie orientuje się w wartościowaniu sztuk plastycznych. — Widziałem reprodukcje i obrazy kilku malarzy amerykańskich, którzy zupełnie nie są pod wpływem kubistów francuskich, a których poszukiwania odkrywają nowe i nieznanne światy malarskiej wyobraźni.

Bardzo ciekawym zjawiskiem lub kto chce okazem w najmłodszym świecie malarskim jest Francis Picabia. Na pół Hiszpan na pół Francus, człowiek zresztą w aż nadto męskim wieku bo około 45 lat sobie liczący — malarz (były pompier) który już mając lat 17-cie wystawił obrazy w salonie najbardziej oficjalnym, Artystów francuskich, — a to tylko dla tego jak mówi aby „zrobić przyjemność swej rodzinie“, — który przeszedł przez impresjonizm, kubizm (o nim Apollinaire) aż wreszcie wyjechał do Ameryki — i stamtąd przywiózł Dadaizm. Ale nie o liczne „izmy“ tutaj się rozchodzi. Picabia, który rozpoczął malować od nastrojowo-puwis'owsko-impresjonistycznych portretów i pejzaży a który doszedł obecnie do portretów maszyn i obrazów ze sznórków i frendzelków, — sławny paryski viveur który zwiedził cały świat, sportsman, — były właściciel kilku samochodów, utracił wielkiej ojcowskiej fortuny, były właściciel plantacji z kilkuset murzynami na Kubie albo Jamajce, na poły snob — a na poły wielki artysta, — jest najciekawszym, najcharakterystyczniejszym okazem „fauny“ wielkomijskiej kultury. Picabia napisał oprócz tego kilka broszur-poematów, których wyjątki są arcydziełami paradoksów.

Przed kilku tygodniami ukazała się najnowsza książka znanego poety grupy najbardziej modernistycznej Jeana Cocteau: „Secret professionnel“. Książka ta była różnie komentowana przez krytyków paryskich. Jest to zbiór autowyznań poety a szczególnie jego zapatrywań na współczesną formę poetycko-literacką. Jedno zdanie tej książki cytowane przez całą prawie krytykę — a które jest wyznaniem wiary poetyckiej Cocteau, pozwolę sobie zacytować: „Le vrai écrivain est celui qui écrit mince et musclé. Le reste est grasse et maigreur“. Cocteau jest zdania że należy unikać w sztuce jak ognia, niepotrzebnego gadulstwa. Najprostszymi, najbardziej syntetycznymi środkami — dojść w sztuce do najwydatniejszej formy i ekspresji — oto założenia współczesnych twórców.

Po wakacyjnym wypoczynku wszystkie teatry paryskie przygotowują się do kampanji zimowej. W dwóch teatrach charakterystycznych byłem dotychczas na przedstawieniach. W teatrze „de L'Oeuvre“ którego dyrektorem jest p. Lugné-Poe znakomity znawca sztuki teatralnej i egzaltowany dla wszelkiej niekrępowanej wolności twórczej — grano sztukę luksemburskiego pisarza Batty-Webera p. t. Le Lasso, która mówiąc nawiasem jest sztuką staro systemu psychologiczno-naturalistycznego — ale wykonanie której przez aktorów teatru de L'Oeuvre było wprost mistrzowskie. Szczególnie gra p. Allain-Dhurtala była pewnego rodzaju genialną improwizacją. Doprawdy

mimowoli przychodzi na myśl niedołączna i bez dyscypliny gra naszych aktorów, bądź krakowskich, bądź warszawskich — którzy, jak nieszczęśliwe cienie nie umiejąc ani roli, ani wiedząc jak obrócić się na scenie, co zrobić z rękami, nogami, głową i t. d. — a szczególnie to jękanie się bez przyjętej dykcji — za krzyżącym na cały głos suflerem, jakżeś straszne pozostawiają wspomnienie.

Każdy aktor teatru de l'Oeuvre nie tylko że pamięciowo zupełnie opanowuje swą rolę (scena jest bez suflera), — ale cały jego wieczór i występ w pewnej roli na scenie jest dziełem umiejętnej dyscypliny, ale także najwyższym wysiłkiem i zarazem akcją twórczą (bez której niema prawdziwego aktora).

Teatr „Odeon“, w którym byłem na przedstawieniu premiery „La dent rouge“ Lenormand'a — przedstawił mi się nie nadzwyczajnie. Przedewszystkiem p. Gemier dyrektor Odeonu „polecił“ na sztukę teatralną rosyjską t. j. Stanisławskiego w Moskwie i zrobił ze sztuki Lenormanda, która jest symboliczną — przeszarżowany trochę (zresztą mimo wielkiego wysiłku aktorów i reżyserii) „spectacle“ tłusto-naturalistyczny. Miało się wrażenie, że się jest na sztuce Gorkija lub Lwa Tołstoja.

Wszelkie „sztuczki“ i sztuki rosyjskie są tutaj ciągle w modzie i cieszą wielkim uznaniem. Nic za to o nas Polakach w Paryżu, a przynajmniej bardzo mało. A jak wartoby tutaj pokazać (choćby dla propagandy) sztuki: Fredry, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, ale w bardzo oryginalnej oprawie i znakomitej obsadzie. Tyle o „wszelkich sztukach“ i tyle na razie o Paryżu. Może w niedalekiej przyszłości uczynisz mi znowu, zacny Panie Redaktorze, miejsca w „Zwrotnicy“, a wtedy napiszę o „Théâtre des Champs Elysées“, — o „Vieux Colombier“ i o Jacques Copeau.

Paryż, w październiku 1922.

TYTUS CZYŻEWSKI

le vrai écrivain est celui qui

écrit mince et musclé le reste

est grasse et maigreur

DRUGI LIST Z PARYŻA.

OSTATNIE DZIELA IGORA STRAWINSKY'EGO.

Tym razem przesyłam „Zwrotnicy“ drobny artykuł o dwóch ostatnich dziełach Igora Strawinsky'ego, granych w Paryżu ubiegłej wiosny przez Balet Rosyjski i tak źle zrozumianych zarówno przez publiczność, jak i przez naszych krytyków. Każde dzieło tego niezwykłego muzyka jest niespodzianką, ponieważ różni się całkowicie od jego dzieł poprzednich i wnosi nową technikę muzyczną i nowe pismo orkiestralne.

W „Renard“ (burleska) orkiestra składa się z piętnastu instrumentów solowych i z kilku głosów ludzkich. Na scenie temat traktowany jest jako pantomina, podczas gdy w orkiestrze śpiewacy pełnią tę samą rolę jaką mieliby spełniać w małej operze, z tą jedynie różnicą że nie grają akcji powierzonej tancerzom na scenie. Pewni krytycy zwrócili się przeciwko używaniu małej grupy instrumentów solowych w sali tak rozległej jak sala Opery. Prawdopodobnie, przyzwyczajeni do hałasu orkiestry Wagnerowskiej, nie umieli w tym wypadku nastawić uszu. Siła brzmienia jest raczej kwestją jakości niż ilości. Czysty dźwięk skrzypiec solo osiąga więcej aniżeli masa skrzypiec, które grają unisono i z których każde grają fałszywie inaczej. Skrzypkowi grającemu koncert nie zarzuca się nigdy, że wybiera salę za wielką. Czemuż *piętnastu* solistom czyni się zarzut, którego nie czyni się *jednemu* soliście. Przy małej orkiestrze wszystko jest istotne, niema partii harmonicznycch których jedynym celem jest „remplissage“, znika wszystko co jest konwencjonalne, ponieważ środki ograniczone są do minimum. W ten sposób otrzymuje się muzykę pełniejszą i intensywniejszą, ale brzmi ona tak odmiennie, że oczywiście publiczność, która nie lubi zmian, miała uczucie jakgdyby muzyka przepływała obok niej, lecz do niej samej nie trafiała. Nie słyszano tej muzyki, ponieważ słuchano jej temisamemi uszama co bagnistych strumieni „Złota Renu“. Muzyka „Lisa“ ma werwę ostrą i gryzącą. Nie wymyka się nic. Melodje, kształtowane z precyzją arytmetyczną, rozwijają się i zabijają jak koła maszyny. Plany dzieła są proste, jasne, uporządkowane z nieubłaganiem rzeczy nieuniknionej. Element głosowy dodaje tej partyturze życia, wesołości i barwy. „Cymbalum“ potęguje precyzję rytmiczną, którą „baterja“ pod-

kreśla dyskretnie. „Lis“ uświęca poszukiwania, które od kilku lat zajmowały wielu młodych muzyków; jako zwolenników małej orkiestry instrumentów solowych, uraduje ich fakt, że będą mieli po swojej stronie dzieło Strawinsky'ego, którego twórczość śledzą z największą uwagą i podziwem.

Drugie nowe dzieło Strawinsky'ego, „Mawra“, jest to mała opera-buffo w jednym akcie. Niestety nie było mnie w Paryżu w czasie pierwszego jej przedstawienia, jednakże Strawinsky grał mi ją na fortepianie i czytałem partyturę orkiestrową. Jest to dzieło oparte na bel canto. Widzimy w niem huzara który robi serenadę i przebiera się w kucharkę ażeby mózdz zamieszkać u swojej kochanki. Całość pełna jest jakiegoś gorzkiego sentymentalizmu i przebija z niej smutek, ukrywający się pod komizmem tematu. Pismo harmoniczne jest tak proste, że rozczarowało wielbicieli Strawinsky'ego. Orkiestra jest tu niemal orkiestrą muzyk wojskowych (element smyczkowy jest sprowadzony do sześciu kontrabasów, sześciu wiolenczel, jednej altówki i dwu skrzypiec solowych). I oto stoimy wobec „riche orphéon de bois et de cuivre“, którego życzył sobie Jan Cocteau w „Le Coq et l'Arlequin“. Dzieło to odpowiada całkowicie dążeniom całej młodej szkoły francuskiej od „Parade“ Erika Satie poczynając. Jej najgłębsze pragnienia zostały tu zrealizowane w sposób doskonały. Prawdopodobnie to właśnie zbliżenie ideowe do najmłodszych muzyków paryzkich było przyczyną, z powodu której dzieło to zostało tak źle zrozumiane i osądzone. Jakiś sławny krytyk gubi się w tem, co nazywa muzyką włosko-rosyjsko-murzyńsko-amerykańską; jakiś sławny muzyk impresjonistyczny mówi z pogardą o tem nowem „Domino Noir“. To nic. „Mawra“ zajaśnieje blaskiem, kiedy zostanie uznana cała żywa szkoła muzyczna, której dotąd jeszcze się nie wierzy, ponieważ widzi się ją źle, ponieważ patrzy się na nią oczyma które mrużą się jeszcze od nadmiernego przyglądania się bezużytecznym błyskotliwościom. Zbyt wyłącznie zwracano się do traktatu orkiestracji, napisanego przez Rimsky-Korsakowa, zamiast szukać rozszerzenia horyzontów w pracy Gabryjela Pares.

• Darius Milhaud

TRZECI LIST z PARYŻA

Głośny twórca dadaizmu i świetny pisarz, p. Tristan Tzara, przesłał nam rękopis prelekcji, którą swego czasu wygłosił w Teatrze „Champs Elysées” w Paryżu i z którą ostatnio objeżdżał ważniejsze centra umysłowe Niemiec. Zarówno ton jego wywodów, jak i pojawienie się w nich kilku myśli, które dotąd stanowiły część składową ruchów ideowych niespowinowaconych z dadaizmem, wskazują, że jeśli nie cały ruch dadaistyczny, to przynajmniej najgłębsi z jego przywódców przechodzą obecnie znamiennej ewolucję.

D A D A

Szanowne Panie i Szanowni Panowie.

Niewątpliwie wiecie, że dla szerokiej publiczności, dla was, ludzi światowych, dadaista równym jest trędowatemu. Ale jest to właściwie tylko zwrotem językowym. Kiedy mówi się z nami zbliżona, to dzięki przyzwyczajeniu z jakim wierzy się w postęp, czyni się to z pewną elegancją. W odległości dziesięciu metrów nienawiść odżywa. To właśnie jest dada. Gdybyście spytali mnie dlaczego, nie umiałbym Wam odpowiedzieć.

Inną cechą charakterystyczną Dada jest ciągła separacja naszych przyjaciół. Pierwszym który odłączył się od Ruchu Dada, byłem ja. Każdy wie, że Dada nie jest niczem. Odseparowałem się od Dada i odemnie samego, skoro tylko zrozumiałem doniosłość niczego.

Jeżeli w dalszym ciągu robię cośkolwiek, to dlatego że to mnie bawi, lub raczej ponieważ odczuwam potrzebę działania. W gruncie rzeczy prawdziwi dada żyli zawsze w separacji od Dada. Ci dla których Dada miało jeszcze dość znaczenia ażeby odłączyć się od niego z hałasem, czynili to jedynie ze względu na reklamę osobistą, dowodząc równocześnie że zawsze fałszerze monet wślizgiwali się w najjaśniejsze i najczystsze religie.

Wiem że przybyliście tu dzisiaj, ażeby posłuchać wyjaśnień. Otóż nie oczekujcie wyjaśnień co do Dada. Wyjaśnijcie mi, dlaczego istniejecie. Nie wiecie o tem nic. Nie zrozumiecie nigdy że życie jest grą słów, bo nie będziecie nigdy dostatecznie sami, ażeby nienawiści, sądom innych ludzi, wszystkiemu co wymaga wielkiego wysiłku, przeciwstawić stan ducha równy i łagodny, w którym wszystko jest jednakowe i bez znaczenia.

Dada wcale nie jest nowoczesne; jest to raczej powrót do religii obojętności niemal buddyjskiej. Dada kładzie na rzeczy sztuczną słodycz, śnieg motyli wydobywanych z czaszki kuglarza. Dada jest unieruchomieniem i wyklucza namiętności. Powiecie że jest to paradoks, skoro Dada ujawnia się przez czyny gwałtowne. Tak, w jednostkach zarażonych destrukcją reakcje bywają gwałtowne, ale kiedy reakcje te wyczerpią się, kiedy zostaną zniszczone przez sataniczny napór pytania „poco?“, wtedy pozostaje już tylko obojętność. Zresztą mógłbym z tymsamym tonem przekonania dowodzić czegoś wręcz przeciwnego.

Przyznaję, że moi przyjaciele nie potwierdzają tego punktu patrzenia. Lecz Nic może wypowiedzieć się jedynie jako odbicie indywidualności. Tylko z tego powodu będzie ono miało znaczenie dla wszystkich. Bo wszyscy mają znaczenie jedynie dla tego który wyraża sam siebie. Ja — mówię o sobie samym. Już to jest mi za wiele. Jakżeż śmiałybym mówić o wszystkich równocześnie i wszystkich zadowolić?

Niema nic przyjemniejszego, jak mylić ludzi. Ludzi, których się nie lubi. Pocóż wyjaśniać im to, co interesuje jedynie ich ciekawość. Bo ludzie lubią jedynie swoją własną osobę, i rentę, i psa

którego posiadają. Ten stan rzeczy wynika z fałszywego pojęcia własności. Kiedy się jest ubogim, posiada się rozum pewny i niezachwiany, posiada się logikę dziką i punkt widzenia niezmienny. Starajcie się być pustymi i wypełniać wasze komórki mózgowe czem się zdarzy. Niszczcie zawsze to, co macie w sobie. Pod wpływem przypadków przechadzki. Zrozumiecie wtedy wiele rzeczy. — Nie jesteście inteligentniejszymi niż my, a my nie jesteśmy inteligentniejsi od was.

Inteligencja jest organizowaniem, jak każde inne organizowanie; jak organizowanie społeczne, organizowanie banku lub organizowanie gadulstwa na salonowej herbatce. Służy ona do stwarzania porządku i roztaczania jasności tam gdzie ich nie ma. Służy do stwarzania hierarchji w państwie. Do tworzenia klasyfikacji dla pracy rozumnej. Do rozdzielania spraw materialnych od mózgowych, przyczem te pierwsze bierze się szczególnie poważnie. Inteligencja jest tryumfem dobrego wychowania i pragmatyzmu. Na szczęście życie jest czem innym, a jego rozkosze niezliczone. Ceny ich nie płaci się w monecie płynnej inteligencji.

Ta obserwacja codziennych stosunków doprowadziła nas do poglądów, które stanowią minimum naszego porozumienia, pomijając sympatję która nas łączy, a która nieda się wyjaśnić. Nie mogliśmy oprzeć się na zasadach. Wszystko jest względne. Cóż to jest Piękno, Prawda, Sztuka, Dobro, Wolność? Słowa; które dla każdego osobnika oznaczają co innego. Słowa, które mają pretensję, ażeby wszystkich pogodzić i to jest powodem, dla którego pisze się je wielkimi literami. Słowa, których znaczenie zmienia się od jednego człowieka do drugiego, od jednej epoki do drugiej i od jednego kraju do drugiego.

Ludzie są różni. Rozmaitość stwarza zainteresowanie dla życia. Niema żadnej wspólnej podstawy w mózgach ludzkich. Nieświadome jest niewyczerpane i nie daje się kontrolować. Jego siła przerasta nas. Jest ona tak tajemniczą jak ostatnia cząstka komórki mózgowej. Nawet gdybyśmy ją znali, nie moglibyśmy jej odbudować.

Do czegoż przydały się nam teorie filozofów? Czy z ich pomocą uczyniliśmy choćby jeden krok naprzód lub wstecz? Cóż to jest naprzód, coż to jest wstecz? Czy przekształcili oni nasze formy zadawania się? Jesteśmy. Szamoczymy się, sprzeczamy się, biegamy w niepokoju. Reszta to sos. Czasem przyjemny, czasem zmieszany z nudą bez końca, — bagno ozdobione brodami konających krzewów.

Mamy już dosyć rozumowania, które rozszerzyło nadmiernie naszą naiwną wiarę w dobrodziejstwa nauki. To czego chcemy teraz — to samorzutność. Nie dlatego że jest ona lepszą lub piękniejszą od czego innego, lecz dlatego że to co wydobywa się z nas w sposób wolny, bez współdziałania idei spekulatywnych, to właśnie nas reprezentuje. Należy natężyć tę ilość życia która wyładowuje się po wszystkich kątach. Sztuka nie jest najcenniejszym ujawnieniem życia. Sztuka nie posiada tej niebiańskiej i ogólnej wartości, jaką przyznaje jej się tak chętnie. Życie jest inaczej interesujące. Dada zna właściwą miarę do której należy sprowadzić sztukę; przy pomocy subtelnych środków wprowadza ją w czyny codziennej fantazji. I na odwrót. W sztuce sprowadza Dada wszystko do prostoty początkowej, ale zawsze względnej. Miesza swoje kaprysy z chaotycznym wiatrem stworzenia i z barbarzyńskim tańcem dzikich plemion. Chce ażeby logika została sprowadzoną do osobistego minimum i ażeby literatura służyła przedewszystkiem do zadowolenia piszącego. Słowa są także ciężarem i służą budowie abstrakcyjnej. Nie przeraża mnie absurd, bo z wyższego punktu widzenia wszystko w życiu wydaje mi się absurdem. Jedynie tylko elastyczność naszych konwencyj wiąże ze sobą nasze czyny sprzeciwiające się sobie wzajemnie. Piękno i Prawda nie istnieją w sztuce; interesuje mnie w niej jedynie siła indywidualności przeniesiona bezpośrednio i jasno w dzieło artystyczne; człowiek i jego żywotność; kąt pod którym patrzy on na elementy i sposób w jaki potrafi on zebrać wrażenie i wzruszenie w koronkę słów i uczuć. W malarstwie to samo. Malarze, technicy, którzy bardzo dobrze robią to co robi także aparat fotograficzny, będą dalej robili w ten sam sposób. My — będziemy robili w nasz sposób. Nie wiemy dłaczego ani jak. Będziemy to robili używając wszystkiego co nam wpadnie pod rękę. Będzie to zrobione źle. Ale my na to gwizdamy.

Dada, zanim używa słów, stara się wiedzieć co one oznaczają, nie z punktu widzenia gramatycznego, lecz reprezentacyjnego. Przedmioty i barwy przechodzą przez tensam filtr. Interesuje nas nie nowa technika, lecz duch. Czemuż to chcecie ażeby interesowało nas odnowienie malarstwa, moralności, literatury lub społeczeństwa? My wiemy że te odnawiania środków są tylko kostjumami następującymi po sobie w różnych epokach historii, że są to mało zajmujące kwestje mody i fasady. Wiemy doskonale że ludzie w kostjumach renesansowych byli mniej więcej tacy sami jak dzisiejsi i że Dchouang-Dsi był takim dada jak my. Mylicie się jeżeli bierzecie Dada za szkołę nowoczesną lub choćby tylko za reakcję przeciw szkołom współczesnym. Wiele z moich twierdzeń wyda wam się starami i oczywistymi; jest to najlepszy dowód, że byliście dadaistami nie wiedząc o tem i być może przed narodzinami Dada.

Często będziecie słyszeć że Dada jest pewnym stanem duchowym. Możecie być weseli, smutni, przygnębieni, uradowani, melancholijni lub dada. To wprowadzenie dada w mowę potoczną nastąpi później, w dalszym ciągu historii, kiedy dada stanie się słowem ściśle określonym i zwyczajnym i kiedy ogólne używanie nada mu sens słowa związanego organicznie z jego zawartością. Nikt dzisiaj nie myśli o literaturze szkoły romantycznej, nazywając romantycznym jakiś krajobraz lub jakiś charakter. Powoli, ale nieuchronnie, tworzy się charakter dada.

Mówi się nam często że jesteśmy niejednocli, lecz trudno mi jest uchwycić obrazę, którą wkłada się w to słowo. Wszystko jest niejednolite. Jegomość który postanawia wziąć kąpiel, a idzie do kina. Inny który chce siedzieć spokojnie, a mówi co mu nawet przez myśl nie przechodzi. Inny który ma dokładną ideę o jakiejś rzeczy, a wyraża jej przeciwieństwo w słowach będących dla niego jakby złem tłumaczeniem. Niema żadnej logiki.

Akty życia nie mają ani początku ani końca. Wszystko dzieje się w sposób idjotyczny. Dlatego wszystko jest do siebie podobne. Głupota nazywa się często dada.

† U początków Dada nie stała sztuka, lecz wstręt. Wstręt do napuszenia filozofów, którzy od 3000 lat wyjaśniali nam wszystko (poco?); wstręt do pretensjonalności tych artystów, którzy się mieli za przedstawicieli Boga na ziemi; wstręt do namiętności, a właściwie złości, stosowanych tam, gdzie to wcale się nie opłaca; wstręt do fałszywej formy panowania masowego, która zamiast osłabiać, podnieca tylko instynkt panowania jednostek; wstręt do wszystkich kategorii katalogowanych, do fałszywych wieszczów, poza którymi należy szukać interesów pieniężnych, ambicji lub choroby; wstręt do sztuki kupieckiej, fabrykowanej, tworzonej według kilku dziecinnych praw; wstręt do rozdzielania dobra i zła, piękna i brzydoty, a wkońcu wstręt do jezuickiej dyalektyki, która może wyjaśnić wszystko i wprowadzić w ubogie mózgi idee kręte i ograniczone, nie posiadające podstaw fizjologicznych ani korzeni etnicznych, czyniąc to zapomocą oślepiających sztuczek i niecných szarlatkańskich obietnic.

Dada nie walczy, bo wie że nie prowadzi to do niczego, że jest to bez znaczenia. Co interesuje dadaistę, to jego własny sposób życia. Lecz tu wkraczamy w wielką tajemnicę.

Dada jest stanem duchowym. Dlatego przekształca się zależnie od rasy i chwili. Dada da się zastosować do wszystkiego, a jednak jest niczem. Jest ono punktem, w którym spotykają się *tak* i *nie*, jednakże nie w sposób uroczysty, nie w zamkach filozofji, lecz poprostu, na rogach ulic, jak psy i ptaki.

Dada jest nieużyteczne jak wszystko w życiu.

Dada nie rości sobie prawa do orzekania jakim powinno być życie.

Być może że zrozumiecie mnie lepiej gdy wam powiem że Dada jest dziewiczym mikroblem, który z natrętnością powietrza wciska się w każdą przestrzeń której rozum nie zdołał wypełnić słowami i konwencjami.

Paryż 1921.

TRISTAN TZARA



Malewicz

Obraz suprematyczny

O SZTUCE ROSYJSKIEJ NOTATKI

Autor poniższego artykułu, malarz, wrócił niedawno z Rosji, gdzie brał czynny udział w tamtejszym ruchu artystycznym. W liście skierowanym do naszej Redakcji prosi o zajęcie się sprowadzeniem do kraju p. Malewicza, rodaka naszego, który podobno zajmuje jedno z naczelnych miejsc w rosyjskim świecie artystycznym. Sprawę tę poddajemy uwadze Departamentu Kultury i Sztuki.

I

Każda treść, każde odmienne pojęcie całokształtu świata wymagają swojej jedynej właściwej im formy. Przystosowanie starej formy do nowej treści — cecha, znamionująca ekspresjonizm — zasadniczo błędna. Dlatego też zadaniem sztuki jest — pogłębienie pojęcia formy celem uzyskania nowej treści. Treść rodzi się z formy. To droga pewna, choć trudna. Przewaga treści nad formą powoduje najczęściej zastosowanie byle jakiej formy do owej treści. Miał być sztuką czystej formy, sztuka obniża się do poziomu sztuki formy stosowanej. (Błuznierstwo względem sztuki!!!)

II

Analizując stan rosyjskiej sztuki nowej w okresie ostatnich lat wojny — znajdujemy wpływowe nazwiska: Łarjonow, Kandinskij, Tatlin, Malewicz.

III

Do klasyfikowania danego artysty przedewszystkiem niezbędna jest analiza jego formy. Wtedy dopiero znikną widma „znaczenia niezmiernie doniosłego“ dla Sztuki niektórych — — p. p. N. N. — — —

- Oto:
- a) impresjonizm da się scharakteryzować jako: pojęcie świata jako zjawiska barwnego; w stosunku do przestrzeni — stanowisko nie stanowcze, wahające się pomiędzy płaszczyzną (Matisse) a przestrzenią Euklidesa (Monet)
 - b) traktowanie świata, jako złożonego z objętości geometrycznych najprostszych znajdujących się w przestrzeni Euklidesa — cecha Cèzanne'a i jego szkoły
 - c) ujęcie przestrzeni i czasu w ruchu: — znamionuje futuro-kubizm. W ruchu artysty — człowieka — widza — dookoła przedmiotu — i w konstrukcji form statystycznej i kontrastowej — kubizm; dekonstrukcja dynamiczna i wir przedmiotów dookoła artysty — widza — futuryzm.
 - d) obraz złożony z pewnej ilości form płaskich geometrycznych; cel — jaknajwiększe zespolenie form obrazu z płaszczyzną tegoż (płaskość obrazu; dążenie charakteryzujące formę kubizmu największego napięcia malarstwa); przestrzeń nie nadająca się do wymiarów jednej i tej samej miary liniowej, lecz ugruntowana na równowadze wskutek wzajemnego przyciągania form — oto suprematyzm.

IV

Wychodząc więc z tego stanowiska dorobku i zdobycia ścisłej formy, zrozumiemy Kondinskij'a jako ostatni roźdzwięk konającego impresjonizmu, jako artystę błędnie dołączonego do sztuki nowej. Ubezprzedmiotowanie bowiem impresjonizmu rozpoczął już Gauguin, a za nim Matisse. Pozostawało kilka kroków.....

V

Ekspresjonizm daje się określić jako kierunek, dążący do wyrażenia uczuć o charakterze literackim (przeważnie uczucia zamięszania świata zmechanizowanego) — za pomocą środków właściwych wszystkim byłym kierunkom sztuki (kubizm i futurizm włącznie). Jest to poniekąd rodzaj sztuki stosowanej (wykorzystywanie cudzej pracy nad dorobkiem formy). — — — — —

VI

Łarjonow, Gonczarowa, Szewczenko i ugrupowani około nich rozpoczęli od r. 1910 pracę o charakterze podobnym do powyżej określonego. Podstawą było:

- a) rosyjskie malarstwo archaiczne (ikona, łubok)
- b) bizantyjskie mozaiki
- c) Cézanne
- d) kubizm początkowy
- e) futurizm —

— lecz przez akcję zorganizowanej nieco później grupy artystów, orientujących swą sztukę na zasadach zachodniej kultury plastycznej i ukształtowania formy —
— wpływy Łarjonowa zostały zniszczone i nic mu nie pozostało, jak wyjechać do Paryża i tam się ogłosić za najwybitniejszego artystę rosyjskiego. Zaś ugrupowanie jego rozprószyło się i pozostało w historii jako łącznik pomiędzy uczuciowościowym Wróblem i wespół realistycznym impresjonizmem po jednej stronie, a kubizmem, tatinizmem i suprematyzmem — po drugiej.

Ci, którzy zwyciężyli — byli: Udalcowa, Tatlin, Malewicz. Było to około roku 1914.

VII

Udalcowa — zdolna uczennica Metzinger'a, przeniosła z Paryża na grunt rosyjski to, czego się nauczyła. Nie tworząc koncepcji daleko idących, sumiennie i starannie odtworzyła to, co jej profesor stworzył, i powtórzyła z teorii to, co on mówił. Jej zadanie dziejowe było: zapoczątkować w Rosji sztukę formalną, sztukę jedności systemu składania form.

VIII

Tatlinizm — jest to kubizm o słabem napięciu formy i ogólnem mechaniko-technicznym i materialnem poczuciu treści. Wskutek niewyrobionej formy wysuwa atuty kultury materiału.

Tatlin, człowiek mało kulturalny, widział w pracowni Pikassa jego relify, lecz zrozumiał tylko tyle, że zawierają zestawienia różnych materiałów. Po powrocie do Moskwy zaczął je wykonywać według swego zrozumienia. Zadanie mocnej konstrukcji rozumiał jako konstrukcję z „mocnych“ (trwałych) materiałów (blachy, żelaza, cynku, drzewa, szkła), powoli przesuwając centrum zadania

z konstrukcji formy, spotęgowanej przez współdziałanie materiałów, jako powierzchni i barwy o brzmieniu, odmiennem od używanych zwykle —

— ku koncepcji futurystycznej, maszynowej, powstającej przez przeciwstawienie materiałów, pozbawionych konieczności utworzenia konstrukcji ścisłej; —

— wrażeniom o tej treści mniej więcej: „żelazo!!! żelazo — używane w całym budownictwie

teraźniejszości!! żelazo — potężna dźwignia postępu!!
 i t. d. — — — — — i t. d. — — — — —
 — — — — — i t. d. cała litanja do żelaza —

— i znowu litanja — do szkła, do betonu, do niklu, asocjacja w kierunku budownictwa techniki najnowszej w Ameryce —
 lecz brak formy plastycznej, lecz brak myśli stanowczej i systemu w zestawieniu elementów poszczególnych — ukombinowanie dzieła polega nie na ścisłym systemie pojęć, lecz na wrażeniu, zakorzenionem w futuryzmie — wrażeniu ubóstwienia nowoczesnych maszyn i materiałów. Taki grunt posiadają wespół maszynowe — wespół estetyczne (jako nie oparte na systemie obiektywnym) twory Tatlina — próby odtworzenia wrażenia miasta, fabryki i budownictwa przedwojennego — wrażenia wywartego na wrażliwym, lecz obecnym po raz pierwszy w mieście włościaninie z wioski, głuchej wioski zakątku rosyjskiego.

Tatlin wysuwa zwykle swą sztukę, jako sztukę powierzchni, czasem jako sztukę „faktury“ (pojęcie według rosyjskiej terminologii pośrednie pomiędzy pojęciem powierzchni, techniki, a pojęciem formy) lecz nigdy prawie nic nie mówi o konstrukcji i formie. Bowiem nowe jest w pracach jego — tylko użycie materiałów przedtem w sztuce nieużywanych. Forma — dekoracyjna, nie oparta na systemie od a do z przewartościowanym przez duch twórczy. Co do formy — Tatlin ślepy. „To wielka tajemnica, to sprawa niezmiernie trudna“ — mówi on i tworzy konstrukcje, zadziwiające na pierwszy rzut oka, lecz obracające się w proch i niwecz przy drugim spojrzeniu.

Podczas gdy Archipenko (współzawodnik Tatlina, oderwany jednak od ogólnego prądu sztuki rosyjskiej) odwartościował barok — wskazał go w innej postaci — w szatach kubo-futurystycznych i techniczno współczesnych —

— co zrobił Tatlin?

— — — — — zmaterjalizował —

— pustkę formy

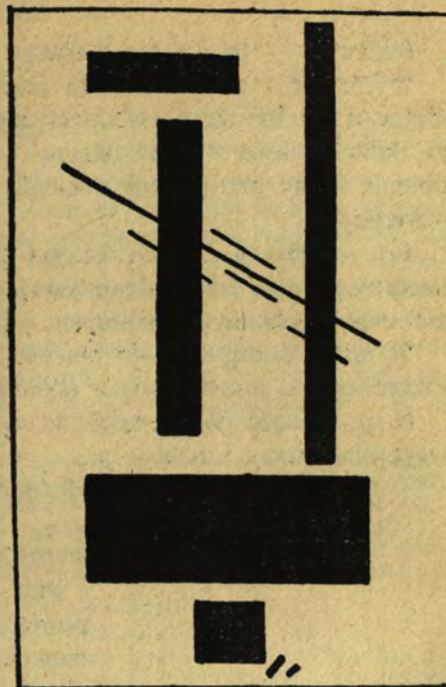
i oto musiał cały nacisk położyć na kwestję powierzchni t. j. kwestję drugorzędną.

„Niech mi dadzą jaką chcą formę, a ja wyrobię powierzchnię, jak nikt nie potrafi“ — mówił on, i to wskazywało na brak określonego stanowiska co do formy.

Sztuka powierzchniowa łatwo staje się sztuką powierzchowną, bezpodstawną. To wykazał Tatlin w projekcie pomnika III międzynarodówki. Było wiele czezej gadaniny, wszczętej przez przyjaciół Tatlina — wespół literatów — wespół fachowców. Niech słę odejmie wartości inżynierskie i techniczne — co pozostanie? —

— ruina formy (nieorganizowane nagromadzenie bez systemu i planu); nierozstrzygnięte przeciwstawienie linii spiralnej i pochyłej.

Jako wynik badania Tatlina powstaje twierdzenie: tatlinizm to jest pewien rodzaj zubożenia kubizmu; rozrost jednej części służbowej kosztem innych. Zaslugą zaś Tatlina pozostanie iż podniósł on wartość materiałów dotąd w sztuce nieużywanych i wskazał iż drogę ku dalszemu rozwojowi sztuki stanowi nadanie im właściwej formy. Lecz to zasługa raczej działacza społecznego lub krytyka, niż artysty, przez prace własnoręczne stwierdzającego rację swych twierdzeń.



Malewicz: Obraz suprematyczny

IX

Malewicz — to już nie pierwszy polak górujący w sztuce rosyjskiej (Orłowski, Wróbel).

Wyróżniać z pośród innych począł się przez prace cęzannistyczne w okresie lat 1907—1909; obrazy o przedmiotach złożonych z elementarnych objętości geometrycznych, lecz w przeciwstawieniu do aktów Pikassa z tegoż okresu — spotęgowane szalonym napięciem barwy ześrodkowanej (np. wyrobienie formy przez różne odcienia żółte, nie zaś rozkawałkowanie jej na żółte oświetlenia i cienie niebieskie).

Już w tamtych czasach walczył przeciwko uczuciowości, nastrojowości etc. (co się w sposób mniej grzeczny określa jako dyletantyzm). Dążył do ugruntowania twórczości swej na pewnym systemie (warunek niezbędny, powodujący organiczność prac).

W miarę postępu sztuki pracował jako kubista i futurysta, wyciągając z każdego kierunku przeważnie system konstruowania (składania pierwiastków) i właściwości, ściśle malarstwu właściwe.

N. p. Pikasso poprzestawał na wyciąganiu wszystkich możliwych konsekwencji z przedmiotu celem nasycenia obrazu formą —

— A jednak: —

— w miarę rozpoznawania przedmiotu cała uwaga skupia się na wynajdywaniu coraz nowych a nowych elementów, wyciągniętych z tegoż, i widz, który się było zanurzył w rozkoszach malarstwa — wypływa na powierzchnię naturalizmu (nieco tylko zamaskowanego na pierwszy rzut oka) —

— tymczasem Malewicz, rozwijając kubizm, ogłosił:

kubizm dąży w pierwszym okresie ku wyczerpaniu całej formy przedmiotu (pojedynczego lub kilku) i nasyceniu nią obrazu. Z tego dążenia powstaje pewna konstrukcja, złożona z elementów danego przedmiotu; to jest tak zwany kubizm przedmiotowy.

W okresie drugim artysta, uświadomiony co do wyniku mimowolnego swych dążeń ultra-naturalistycznych, wyciąga konsekwencje z owej konstrukcji; wyjaśnia zasady, na których powstało składanie pierwiastków formy; zdaje sobie sprawę z wyrastającego stąd systemu; tworzy według tego systemu konstrukcje abstrakcyjne.

... „— wadą kubizmu jest, iż oparty on na modulacji odcieni pewnych barw: przeważnie szarych, brunatnych i czarnych. Przeciętnie — możemy sobie wyobrazić obraz kubistyczny namalowany w odcieniach barw tylko czarnej i białej. Kubizm wyklucza z malarstwa barwę, główną podstawę malarstwa“..... (cytuje na pamięć z książki Malewicza „Nowe systemy sztuki“ i „Kubizm, futuryzm, suprematyzm“).

Powszechnie rozpowszechniono zdanie, że wprowadzenie do kubizmu dorobków barwnych impresjonizmu — zasługa Leger'a. Wobec tego stanowczo oświadczam iż prace o kierunku podobnym wykonywał Malewicz już w roku 1912.

X

Kubizm — zjawisko przejściowe; rozdroże, od którego rozpoczynają się dwie drogi: jedna o światopoglądzie naturalistycznym (Ozenfant, Janneret, szereg prac Pikassa) droga reakcyjna (—bo w jakież inny sposób nazwać zastrzykiwanie esencji żywiołowej kubizmu do trupa zmarłego naturalizmu?)

Dругa droga — oczyszczenie sztuki od środków obcych, droga sztuki bezprzedmiotowej i konstrukcyjnej. Na tej drodze jako pierwszy i do tego czasu najpotężniejszy wybuch sztuki konstrukcyjnej powstał:

s u p r e m a t y z m.

(Ciąg dalszy nast.)

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

†
JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ

Zmarł niepospolity człowiek — który będąc profesorem jednej z naszych wszechnic i znanym zaszczytnie uczonym — nie wahał się stawać zawsze w obronie zasadniczych praw i suwerenności twórców. Nawet wówczas, kiedy twórcami tymi byli artyści zwalczani przez ogół. Dlaczego? Bo za Jego głębokie umiłowanie sztuki spłynęła nań wielka łaska jasnowidzenia i moc intuicyjna odczuwania nawet takiej twórczości, której starsze pokolenie odczuć już nie jest w stanie — bo Sam będąc twórcą, nie zasklepiął się jedynie w wartościowaniu sztuki która zdążyła już wypowiedzieć ostatnie swoje słowo. Jego oczy promieniowały radością kiedy na wystawach „najmłodszych“ udało mu się w którymkolwiek z ekspozycji znaleźć szczere zmaganie się artyści o swoje własne oblicze. Jego słowa pełne wysokiej estetycznej kultury, a przytem ludzkiej dobroci zachęcały nas zawsze do dalszej pracy. Profesor Bołoz-Antoniewicz nie żyje! Lecz Jego myśli i idee żyć będą w sercach i mózgach tych wszystkich, którzy Go rozumieli — a zrozumiawszy — pokochali. Cześć Jego pamięci! **K. W.**

Odpowiedzi i zapowiedzi.

W artykule wstępnym 1-go zeszytu pisaliśmy: „Studzy sztuki będą musieli rozwalić więzienie historii i iść za dziejami, które się dzieją“. Pan P. W. w „Przeglądzie Warszawskim“ pisze: „A więc — rozpląszczyć się, a dzieje niech po nas pędzą“. Odpowiadamy: Rozpląszczyć się? Nie. Nie. Wyprostować kręgosłup! Dzieje niech po nas pędzą? Nie. Nie. Zdusić w sobie biblioteczne nadzieje na dzieje! Pan P. W. pisze dalej: „Program Zwrotnicy pochodzi nie od Whitmana ani od Verhaerena, lecz z mroków rosyjskich, jak... wyznaje artykuł wstępny“. Odpowiadamy: !!!!! uprasza się umieć czytać. Recenzent literacki „Kurjera Polskiego“ zapytuje naiwnie, „skąd w piśmie artystycznym znajdują się wiadomości o aeroplanie w kształcie ptaka i o telefonie bez drutu“. Odpowiadamy: Kto chce rozumieć wszystkie ruchy głowy musi znać życie kręgosłupa. To też w dalszym ciągu będziemy uwzględniali wszystkie dzieła twórczości technicznej, które pozostają w związku ze sprawą pojęcia piękna i ze sztuką.

W zeszytach poprzednim „Zwrotnicy“

Goetla p. t. „Hymn“ ma być zamiast wyrazu „żałośnie“ (wiersz przedostatni) wyraz „radośnie“ w utworze F.

Strony inseratowe

były przez p. Leona Kucharę.

„Hiperbola“

utwory poetyckie studentów krakowskiego uniwersytetu. Słowo Wstępne = 3 pomyslenia minus 3 myśli. Poezje zawarte w tomiku mają się tak do Słowa Wstępnego, jak poezje z „Ponowy“ do tegoż samego Słowa

„Kurka wodna — St. Ign. Witkiewicz
 (Teatr im. Słowackiego)

W nowoczesnej dramaturgii możemy już dzisiaj rozróżnić dwa zasadnicze kierunki. Jeden z nich dąży do ujawnienia tajnego motoru, poruszającego świat, do przeduchowienia istniejącego porządku rzeczy. Kierunek ten możemy nazwać ekspresjonizmem, a najwybitniejszymi jego przedstawicielami są Hasenclever, Kaiser, Kornfeld i Unruh. Drugi zaś stara się w miarę możliwości wyeliminować z dramatu to, co zwieemy powszechnie „treścią“, wprowadza fantastyczność akcji (nie osób!), rozszerzając w ten sposób możliwości konstrukcyjne w dramacie. Prąd ten możemy nazwać dla uproszczenia formizm. Holdują mu na Zachodzie Ribmond-Dessaigne, Tristan Tzara (sami zwą się bez uzasadnienia dadaistami), u nas zaś St. Ign. Witkiewicz. Ten typ dramatu jest powrotem do widowiska.

Wystawiona z końcem ubiegłego sezonu „Kurka“ posiada wszelkie walory, cechujące dramaturgię Witkiewicza. Ze znanych mi utworów artysty uważam tragedję tę za najbardziej skończoną pod względem formy. Ma się wrażenie, że nie można tutaj nic dodać ani ująć. Jest to zamknięta sfera podnoszenia się i opadania działań scenicznych. Doskonała w założeniu, rozwija się sztuka ta z całą swą wewnętrzną konsekwencją w pierwszorzędne widowisko. Zmiana scenerji w akcie pierwszym, zastrzelenie Kurki oraz pojawienie się „Człowieka od latarni“ w trzecim, należą do najsilniejszych napięć dynamicznych w dramaturgii Witkiewicza. Tutaj przenosi się widz rzeczywistość w inny wymiar wartości konstrukcyjnych, z którego wieje metafizyczna groza. W należytych momencie zaczyna akcja opadać i rozwiązuje się niemal w klasycznym spokoju. Na chwilę oderwani jesteśmy od codziennej rzeczywistości i przenosimy się w świat formalnych wartości, w świat Sztuki.

Wstępnego. Za dużo pyłu, nawet wtedy kiedy jest pyłkiem słonecznym; za dużoodludnych zamków — skoro więźniowie jego wyteżają słuch — „głucho“; za dużo modlitwy bez słów, zważywszy że poezja to słowo; za dużo boga słowiańskiego szczególnie kiedy jest słomiany. Julianowi i Stefanowi Przybosiom zalecamy uważne czytanie „Zwrotnicy“.

„Wilki“ — Romain Rolland
 (Teatr Bagatela)

Sztuka wyróżniająca się z potopu dramatów naturalistycznych chyba tym że przez całe trzy akty obchodzi się bez kobiety. Dobre i to. Temat: bohaterowie Rewolucji francuskiej — kopalnia nieprzewidzianych perspektyw dla przyszłej anatomji społecznej. Teza „homo homini lupus“ uboga i nienowa. Przykro za autora że tyle tylko wyniósł z całej Wielkiej Rewolucji. Papierowy dogmat o abstrakcyjnej sprawiedliwości której w ofierze składa Romain Rolland zawsze urągające sobie z niej bujne i twórcze życie — nikogo nie przekonał. Stąd skutek wręcz odwrotny intencjom autora. Właściwymi bohaterami sztuki są ci, którzy mieli być przez nią poniżeni. Aktorzy robili wszystką co było można dla wydobycia szeroko uwzględnianych przez autora efektów bebeczowych (krzyk, bójka, scena ze szpiegiem). Ratschkarzeźnik zdobył się na gesty monumentalne. **B. J.**

„To co najważniejsze“ — Jewreinow
 (Teatr Słowackiego).

Przez pierwsze trzy ćwierci każdego aktu kotłowanie się spokojne i zadłgie między obrazem rodzajowym a dowcipem; krążenie jednej i tejsamej sytuacji. Pod koniec aktów zawrotny obrót na obcasie; eksplozja; ruch. Teza stara; płytkość przeprowadzenia toruje drogę pomysłowości. Aktorzy zainteresowali się treścią słowną sztuki; mniej jej stylem.

Sztuka Witkiewicza jednak wymaga nowego artysty, nie przeciążonego balastem intelektualnym ani uczuciowym. Artysta dramatyczny musi tutaj umieć mówić i podkreślać przede wszystkim znaczenie samych słów i zdań. Wszelka „bebechowość” musi zdławić każdy dramat Witkiewicza na scenie. Od reżyserji znowu wymaga Witkiewicz, aby wszelkie nieistotne pierwiastki zostały absolutnie usunięte na drugi plan. Głównym zadaniem reżysera jest powiązać ze sobą działania na scenie i najważniejsze w nich momenty dramatyczne w ten sposób, aby one żyły swą własną logiką, logiką irracjonalnej Sztuki. Jest to zadanie niezwykle trudne i nic też dziwnego, że „Kurka wodna” na scenie krakowskiej ujawniła tylko znikome wartości artystyczne. Z uznaniem jednak musimy podnieść grę pp. Modzelewskiej i Kacickiej-Gallowej oraz pp. Miarczyńskiego i Brackiego, którzy starali się w miarę możliwości wniknąć w intencje artysty i stworzyli postacie, żyjące własnym swoim życiem.

JULJAN ROTTERSMAN.

Koncerty Szopenowskie Hoehna (Biuro koncertowe Hergeta)

Dwa wieczory olimpijskie. Szopen który nie działa jak gramofon. Szopen pozbawiony błędnic. Bez łkań, bez spazmów, bez wymiotów łez. Umiejętność nieprzekłamywania wszystkich dzieł szopenowskich na nokturny. Wydobywanie dzieł szopenowskiego z pod gnijącego papieru egzeczy literackiej. Oświetlanie jego walorów czysto muzycznych. Szopen — wielki odkrywca w świecie tonów, wielki prekursor. Szopen zmodernizowany, Szopen dla nas. Rozbijanie uświęconych ugrupowań tonów, nowy rysunek melodji, nowy rozkład światła i cieni, nowy układ planów perspektywicznych. Dwa wieczory olimpijskie.

T. P.

Koncert Jadwigi Lachowskiej (Biuro koncertowe Bujańskiego)

powinien być poprzedzony zapowiedzią o niedyspozycji artystki. Na poziomie sali koncertowej stała jedynie partja z „Carmen”.

Kina Krakowskie

Niestychany rozrost kina, coroczny przypływ jego konsumentów, jego dostępność szerokim masom oraz widoczny wpływ, jaki kino wywierać zaczyna na teatr, literaturę, malarstwo i samo tempo życia współczesnego wysuwają tę gałąź sztuki coraz bardziej na pierwszy plan. Z natury rzeczy jest kino sztuką najbardziej współczesną, związaną organicznie i nierozdzielnie z dziedzicami dzisiejszej techniki, która zrodziła go i dała mu początek. Technika jest matką kina. Jest ono jednocześnie sztuką najszcześliwszą, bo pozbawioną ciężącego ogona tradycji. Wszystko jest tutaj jeszcze do zrobienia. Niestety zwiększony popyt powoduje i w tej dziedzinie (jak i w każdej innej) obniżenie poziomu produkcji. W potopie filmów zalewających nasze rynki, w morzu teatralnej, niewybrednej tandety giną prawdziwe pierwiastki kina, coraz trudniej jest je wyłowić i prostować pokrzywione ścieżki. Kraków nie stanowi i nie może stanowić pod tym względem wyjątku. Zastugą kin krakowskich jest, że umożliwiają publiczności zapoznanie się z najgłośniejszymi filmami sezonu. Wadą ich — że pomiędzy tymi filmami przemycą się wiele rzeczy stojących z naturą kina w zasadniczej sprzeczności. Jednym z najbardziej krzyczących gwałtów dokonywanych na kinie są przede wszystkim wszelkie filmy historyczne. Kino nie ma tradycji — nie można mu jej przemocą doczepiać pod groźbą sprowadzenia go do teatru. Aktorzy teatralni w kinie są jego klęską. Dlatego wszelka archeologia i historyczna stylizacja jest dla filmu śmiertelną („Książę i żebrak” w „Promieniu” i w in.). Paradoxs znakomitego teoretyka i filozofa kina Jeana Epsteina: „kino mówi prawdę; historia kłamie” („Cinéma”) przestaje być paradoksem. Takim samym gwałtem jest wysuwanie w kinie na pierwszy plan tła, (jak to ma miejsce zwłaszcza w filmach egzotycznych), a tem bardziej sprowadzanie kina do roli prostej menażerji. Deszcz tych filmów „egzotycznych” i „zwierzęcych” jaki nawiedził nas w czasach ostatnich, powinien każdemu naocznie dowieść tego nieporozumienia. („Robinson Kruzoe”, „Zemsta Afrykanki” i in., „Indyjski grobowiec”) jest owocem obydwu tych zbrodni naszpikowanym sosem indyjsko-

niemieckiej allegorji. Wprowadzenie do kina elementów cyrkowych, o ile nie ogranicza się tego do akrobatycznych sztuczek Harrego Peela jest w tej atmosferze prądem orzeźwiającym. Do najlepszych filmów obecnego sezonu zaliczyć można „Człowieka bez nazwiska” („Fors złodziej milionów” — w kinie „Promień”). Podstawowe elementy kina: dynamika wyrazowa jako ruch, rzeczywistość obrazu i rytmika gestu odgrywają w nim znaczną rolę. Humor, charakter widowiskowy (olbrzymie sceny zbiorowe), oraz szybkość akcji stawia ten film na równi z podobnymi amerykańskimi. Dobre momenty w swoim dochodzącym do granic hallucynacji naturalizmie miała „Czarna Molly” wyświetlana w kinie „Sztuka”. Psuł sentymentalizm epizodów. Istotnym świętem humoru były wyświetlane w „Sztuce” trzy jednoaktowe farsy amerykańskie (tytułów nie pamiętam). Brak istotnej (w znaczeniu romansowem) fabuły, porwanie więzów logicznych i zatopienie ich w potoku tryskającego humoru — wysnęły ten film na czoło wszystkich wyświetlanych w ostatnich miesiącach.

B. J.

Film mówiący

o którym w poprzednim zeszycie pisa-
liśmy jako o blizkiej realizacji, jest już realizacją dokonaną. W berlińskiej „Alhambrze” zaprezentowano film w którym występowały postacie mówiące, śpiewające i muzykujące. Podobno synchronizm ruchu i głosu osiągnięty został całkowicie. Jeden ze sprawozdawców dziennikarskich powiada: „Istnieje tu zupełna jedność między obrazem a głosem. Słowa wychodzą z ust, zdanie biegnie za zdaniem, i ma się wrażenie że głos który przemawia do publiczności głośno i jasno, pochodzi nie z ust fotografowanych, lecz z piersi żywego człowieka”. Nowy wynalazek, udoskonalony i rozpowszechniony, będzie miał niewątpliwie ważne następstwa artystyczne i życiowe.

K.

Fortepian o dwóch klawiaturach

nad którego budowę czyni obecnie próby jedno z najpoważniejszych przedsięwzięć fortepianowych, jest dowodem że duch współczesnego nowatorska przenika nawet w tę dziedzinę sztuki, które mogą wydawać się niedostępne dla wszelkiej renowacji. Coprawda nowy fortepian zawdzięcza swój początek nie poszukiwaniom artystycznym, lecz względem praktycznym. Chodzi w nim o ułatwienie grania. Osiąga się to za pomocą dwóch klawiatur, ułożonych jakgdyby w postaci dwóch schodów oddalonych od siebie o wysokość 1½ cm, przychem każdy klawisz górny jest o ½ tonu wyższy od sąsiadującego z nim klawisza dolnego. Niestety nad przebudową fortepianu pracują jedynie amatorzy muzyczni, a nie muzycy (pierwszym inicjatorem w tej dziedzinie był już w r. 1882 Paweł Janko, ambasador austro-węgierski) czem tłumaczy się dostatecznie fakt, że w pracach tych względy praktyczne górują nad artystycznymi. Niewątpliwie jednak sprawą tą zajmują się kiedyś muzycy, będą reformowali fortepian dla nowych celów artystycznych i pomyślą także o przystosowaniu go do dzisiejszych wielkich sal koncertowych, o nałożeniu jego siły głosu i o wzbogaceniu go nowymi tonami, choćby przedłużając konsekwentnie klawiaturę w jedną i drugą stronę i udostępniając ją równoczesnej grze np. trzech pianistów.

Agonja teatru warszawskiego

Nasza współczesna twórczość sceniczna nosi charakter wybitnie kokotokratyczny. („Kokotokracja” — nowotwór Ropsa?) Odsłanianie sekretów albowy erotycznej jest, gdyby chcieć sądzić z terażniejszego repertuaru polskiego teatru — jedynym wyrazem naszego biednego wieku. Swolisty kubizm triumfuje dziś na scenie warszawskiej: kombiucacje trójkątów, przecinających się w najbardziej wyrafinowany sposób. Są to coprawda tylko trójkąty małżeńskie. Czy p. F. zostanie powalona przez Iksa, czy przez inne bydlę? Kto kogo prześcignie w prostoduszności psychologii, w gburowatem lubieżnictwie? Oto do jakich problematów zwężyły się horyzonty naszej twórczości teatralnej, zainteresowania publiczności i krytyki.

W atmosferze tej „Reduta” z zespołem swym nacechowanym szlachetnym fanatyzmem budzi szacunek ludzi uczciwych. Nie można się jednakże oprzeć wrażeniu, że jej droga dzisiejsza jest drogą kompromisu. Jest to oscylowanie pomiędzy rolą romantycznego przytułku dla pięknoduchów („Balwierz zakochany”, „Przechodzień”, ostatnio Eumenes z „Tragedji E.”), a pseudo-ekspresjonistyczną gehenną („Dziwna ulica”). Niezdecydowanie to odbija się też na wszystkich niemal sztukach tego teatru. Rittnerowska „Tragedja Eumenesa” z kubistycznymi dekoracjami K. Witkowskiego, była czemś nie do pomyślenia. Nawet wytrzebiony z swego wytartego „śmiechu przez łzy”, (czego mimo zawodzeń krytyki warszawskiej możnaby powinszować p. Kochanowiczowi, gdyby nie odegrał tu, jak się wydaje roli d'un médecin malgré lui), — był Rittner w tej pięknej oprawie — niemitym anachronizmem. Niepodobna bowiem czerpać z przebogaty kopalni form sztuki współczesnej i jednocześnie kroczyć ścieżką psychologizmu i symbolizmu. Gdzieindziej kryje się heroiczny wyraz chwili bieżącej. W przyspieszonym rytmie, w najintensywniejszej bufonadzie, w ekwilibryście intelektu i humoru. PP. Limanowski i Osterwa są ludźmi najpiękniejszej odwagi; i jeśli nie wiem kiedy, to chcę wszakże wierzyć, że oni pierwsi ukazą kiedyś widowni porwijącą twarz wieku.

P. Szyfman przyrzekł nam „Wspaniałego rogacza” Crommelynka. Miejmy nadzieję, że świetna brutalność tej sztuki nie zostanie zatuzowana przez nieuniknioną estetyczność Teatru Polskiego. Tymczasem miast emocjonalności, twórczej energii, dynamizmu, widzi się zwykle na scenie tej mile drażniące oko obrazy, barwne poematy o nieco przesadzonym przepychu. Tem jest także wystawiony ostatnio Molnarowski „Djabeł”. Po drodze tego estetyzmu nie dochodzi p. Szyfman do przemysłanej stylizacji choćby teatru Teirowa, lub nawet starego teatru Czałga. To nie twórcza ekspansja, nie transformacja odrębnych pierwiastków sztuki scenicznej w przekonywującą całość, lecz poprostu kulturalne przysmaranie ich. Brak ideologii artystycznej — oto wrzód, który toczy ten piękny, estetyzujący teatr i nie tylko ten jeden. P. Szyfman — to subtelny gourmand sceny i teatr jego jest tylko szkołą smakoszków. I jednak jest to człowiek o niepowszedniej kulturze i bogatszy w środki, niżli ktokolwiek inny. Jak wiele mógłby zdziałać!

Stary, wielki Frenkiel ma grać w „Rozmaitościach” we wznawianej (!) sztuce Wroczyńskiego („Dzieje salonu”). Trzy wieki temu byłby grał Falstafa, dziś gra — Wyciora. Oto stosunek wielkości zamierzeń autorskich z dziś i z wczoraj, — oto naginanie do podłych ról ostatnich wielkich aktorów naturalistycznych.

Tymczasem jednak ma inrpretować „Grzegorza Dyndagę”. Zapowiedź paru sztuk Moljera uspokoiła paru krytyków, (E. Breitera, znanego nam z zaszczytnej surowej oceny sztuk teatralnych i — ktoby pomyślał — W. Rabskiego!), chociaż nie wiadomo doprawdy, czemu dzisiaj, a nie przed rokiem, lub pięcioma, wystąpili przeciwko skandalowi warszawskiego repertuaru teatralnego. Ludzie ci zdają się nie rozumieć, że ciągłe ratowanie sceny podczas kryzysu, który przeżywa, przy pomocy Moljerów lub Szekspirów wskazuje na zupełne wyczerpanie się tej twórczości, którą radziby oni uważać za współczesną. Moljer, Szekspir, Arystofanes — „wielki repertuar”. Wroczyński, Fijałkowski, repertuar współczesny. Jaka wzruszająca harmonja!

Co można rzec o granych wczoraj i dzisiaj komediach erotycznych: „Kobieta bez przeszłości”, „Kobieta bez skazy” i o sztukach paskarskich: „Dzieje salonu” i „Gobelin”? Nic. Niepodobna nazwać tego nawet „monotonją i ubóstwem repertuaru”, który widział w Teatrze Rozmaitości Z. Przybylski przed laty 50-ciu. Jest to bowiem nie monotonia i nie ubóstwo, lecz cyniczne naigrywanie się z zadań dotychczasowego teatru. I krytycy, którzy poddając rozbiorowi te sztuki, wypowiadają swe za (są i tacy!) i przeciw, przypominają Swiftowskiego profesora akademji, pragnącego wydobyć z kału jego idealne, pożywne pierwiastki. Najordynarniejszy odór otacza te sztuki i ich badaczów przykrą aureolą. Pragnąłbym jej unikać.

ANATOL STERN.

Konserwatyzm operetki

Czy operetka nowoczesna daje nam pewne zadowolenie estetyczne, czy też jest ona objawem sztuki drugiego rzędu, czemś w rodzaju „sztuki stosowanej” w gorszym tego słowa znaczeniu, której celem jest zaspokajanie potrzeb o charakterze raczej fizjologicznym? Odpowiedź na to pytanie musi nasunąć w każdym razie dość melancholijne refleksje.

Operetka klasyczna ubiegłego stulecia miała swoją rację bytu z punktu widzenia zarówno estetycznego, jak i psychologicznego. Przy szczerzej, dla nas dziś może za łatwej i mało wybrednej inwencji melodyjnej, odznaczała się staranną fakturą, zbliżoną niejednokrotnie do stylu opery buffo. Libretta miały nieraz wartość sceniczną i literacką, wносиły dużo żywiołowego humoru, a przedewszystkiem odznaczały się różnorodnością tematów. Jednym słowem, operetka klasyczna, jeżeli nie kształciła, to przynajmniej nie psuła smaku ówczesnej publiczności i była zarówno pod względem muzycznym, jak scenicznym, aktualną.

Jeden z krytyków muzycznych napisał raz sentencję: nie ma muzyki poważnej i lekkiej, jest tylko muzyka dobra i zła. Zatem i operetka, której zadaniem było swobodne muzyczne opracowanie tematów pogodnych i we-

sołych, miała wszelkie dane do sięgania w swoim rozwoju ad astra. Niestety zawędrowała całkiem, ale to całkiem gdzieindziej.

Ze wszystkich, przekazanych nam tradycją, form muzyki scenicznej, operetka wykazuje mimo swego stosunkowo młodego wieku najwięcej zmysłu konserwatywnego. Rozwój operetki najnowszej dotyczy cech nieistotnych i nie pozostaje w żadnym stosunku do ostatnich zdobyczy technicznych na polu muzycznym i scenicznym. Pierwiastek muzyczny i taneczny zostaje coraz więcej wyparty przez t. zw. ewolucję, na ogół pozbawionę sensu i humoru, a rażące zdrowy zmysł estetyczny. Jako pewną zaletę uważać należy wyzwolenie się z pod hegemonji walca wiedeńskiego i poszukiwanie nowych form tanecznych. W tym kierunku była jednak operetka dotychczas jeszcze za mało samodzielna, idąc jedynie za inicjatywą kabaretów i balowej mody tanecznej.

O librettach operetek dzisiejszych nie można mówić i pisać bez żółci; można jedynie nad nimi płakać. Atmosfera niemal zawsze pseudo-arystokratyczna, osoby papierowe, pod względem psychologicznym mniej niż naszkicowane, szablon konstrukcji i akcji zachowany przez całe dziesiątki lat prawie bez zmiany.

Przyczyną obecnego zastoju estetycznego i zniekształcenia operetki jest przede wszystkim chroniczne odma-
nianie jej tytułu i charakteru prawdziwej sztuki. Szanują się literat, czy kompozytor uważa często jeszcze i dzisiaj napisanie operetki, względnie libretta za me-
zajans, popełniony z muzą podkasaną. Skutkiem tego twórczością operetkową zajmują się prawie wyłącznie kom-
pozytorzy i libreciści, którzy zrezygnowali z „aspiracji serjo” i uważają, że tradycyjna forma operetki spełnia w zadowalający sposób swoje zadanie i nie wymaga żadnej asymilacji do teraźniejszości.

A może właśnie operetka raczej, niż jakkolwiek inny rodzaj muzyki scenicznej powinna być wrażliwa na wszystko, co się dzieje i może się dziać w świecie tonów, żywego słowa, plastyki i dekoracji. Swobodne przechodzenie od słowa mówionego do melodramu, recitativu i śpiewu daje doskonale pole prób dla nowych kombinacji. Groteskowość tematu, komizm osób działających, czy sytuacji, doprasza się za wszelką cenę odpowiednika w traktowaniu orkiestry i wyzyskaniu lekkiej, groteskowej, czy humorystycznej indywidualności poszczególnych instrumentów względnie grup instrumentalnych. Wszystkie te, chociażby najskromniejsze próby miałyby donieść znaczenie dla popularyzacji nowych problemów muzycznych, ze względu na interesowanie się najszerszych mas operetką.

Ewolucja operetki nie powinna iść w kierunku naśladowania i tak coraz bardziej przeżywaną się opery (np. niektóre fragmenty z operetek Lehara lub Kalmana); wprowadzanie pierwiastka dramatycznego do akcji i muzyki, samo przez się nie może wpłynąć na podniesienie wartości muzycznej operetki. Natomiast postulatem nowoczesnej operetki powinno być: zerwać na każdym polu z przeżyłym szablonem i zacząć wreszcie reagować na dzień dzisiejszy zarówno w samym temacie, jak i zastosowaniu odpowiedniej techniki twórczej.

Refleksje te nasunęły mi się szczególnie jasno, gdy widziałem w grodzie operetki przed rokiem blisko wystawioną z niezwykłym przepychem i w znakomitej obsadzie (Hubert Marischka i Betty Fischer) operetkę O. Straussa „Ostatni walc” w teatrze „An der Wien” w Wied-

niu. Również i ostatnie operetki, wystawione zresztą bardzo starannie przez naszą scenę operetkową, a to: „Księżniczka Olala” Gilbert’a i „Łabędź ze Wschodu” Hollaender’a mogą przekonać każdego o przeżyciu się tradycyjnej formy operetki.

LUDWIK REBEN.

Nowa muzyka wiedeńska.

Jeden z bardzo wybitnych krytyków muzycznych zagranicznych, który niedawno odbył wojcz artystyczny po najważniejszych centrach muzycznych Europy, w liście prywatnym podzielił się z nami swojemi migawkami a jednak ściśle mi wrażeniami z podróży. Z listu tego wydobywamy ustęp poświęcony nowej muzyce wiedeńskiej: „Ciekawość moja zwracała się nie tyle ku Arnoldowi Schoenbergowi, Franzowi Schreckerowi i Józefowi Marxowi, ile przede wszystkim ku młodemu. Jest ich wielka ilość i różne są ich usiłowania. Jedni, jak Alois von Webern i Alban Berg wywodzą się wprost od Schoenberga. Innym wpływ Schreckera używa coraz bardziej rosnącego rozgłosu; należą tu Wilhelm Gross, doskonały technik, o produkcji skapej, i Ernst Petyrek, którego przedstawiono mi jako „Strawińskiego w miniaturze”, autor dobrych dzieł sarkastycznych, o profilu groteskowym i silnie zarysowanym. Inni wreszcie, najbardziej buntowniczy i zacięci stanowią grupę „niezależnych”. Z grupy tej na pierwsze miejsce wysuwa się Egon Wellesz, nazwisko znane wszystkim, którzy czytają europejskie czasopisma muzyczne, głęboki znawca starożytności muzycznej i jeden z niewielu fachowców w dziedzinie muzykografii bizantyjskiej, artysta subtelny i o temperamencie delikatnym, skłaniającym go ku środkom ekspresji, jakich używają muzycy Zachodu i Południa europejskiego. Najgorętszym propagatorem grupy jest Rudolf Reti, głęboko romantyczny w swoich koncepcjach, ogarnięty owym romantyzmem „wiedeńskim” jasnym i lekkim, ciepłym i familiarnym. Odmienną muzykę, surową i twardo zarysowaną robią Egon Lustgarten i jego pesymista Horwitz. Hugo Kaudern jest w muzyce filozofem i mistykiem; Hauer demonstruje w muzyce fortepianowej ciekawe teorie estetyczne...”

Z

Nr 1. Treść:

Punt wyjścia — Tadeusz Peiper
Teatr Przyszłości — Leon Chwistek
Fernand Léger — Marjan Bielski
List z Paryża — Florent Fels
Drugi list z Paryża — Paul Michon
Poezje — Jan Badyński
— St. Młodożeniec
— Tytus Czyżewski
— Jan Alden

Reprodukcje dzieł Fernanda Légera

T

N

I

C

A



Z

Nr 2. Treść:

Monsalwat czy Lupanar? — Tytus Czyżewski
Miasto. Masa. Maszyna. — Tadeusz Peiper
Teatr Przyszłości — Leon Chwistek
O muzyce współcz. — Ludwik Reben
Ozenfant i Jeanneret — Marjan Bielski
List z Paryża — Dariusz Milhaud
Poezje — Ferdynand Goetel
— Bruno Jasieński
— Ludg. Grocholski
— N. Beauduin
— Jan Alden

Reprod. dzieł Jeannereta i Ozenfanta

T

N

I

C

A



MASZYNY

Artykuły techniczne i elektrotechniczne, lokomobile, motory benzynowe i ropne, dynamo-maszyny, elektromotory i t. d.

F. LORD — KRAKÓW, LUBICZ 1

URZĄDZENIA

tartaczne i młyńskie, pasy wszelkiego rodzaju, oliwy i smary, sikawki pompy, uszczelnienia, węże parcienne i gumowe i t. d.

F. LORD — KRAKÓW, LUBICZ 1

F. LORD

BIURO TECHNICZNE

KRAKÓW, ULICA LUBICZ 1, — TEL. 230

**TYTUS CZYŻEWSKI
NOWE POEZJE**

„Noc-Dzień”, „Osiół i słońce”
„Włamywacz”, „Wąż, Orfeusz
i Euridika”

Do nabycia w księgarniach

**GEBETNER I WOLFF
KSIĘGARNIA I SKŁADY NUT**

Warszawa, Sienkiewicza 9 — Łódź, Plotkowska
Warszawa, Krakowackie Przedmieście 15 — Poznań,
Ratajczaka 36 — Kraków, Rynek 23 — Wilno, ul.
Mickiewicza — Lublin, Krakowackie Przedmieście
Zakopane, Krupówki

Zarząd główny: Warszawa, Zgoda 12

BRUNO JASIEŃSKI

PIEŚŃ O GŁODZIE

Do nabycia w księgarniach

**„RYNGRAF” S. A.
ZAKŁADY GRAFICZNE**

Lito- Cynko- Negro-grafia
Zakłady fototechniczne
Introligatorynia mechaniczna

Kraków, ulica Sławkowska 1. 11

Kraków, ulica Krupnicza 1. 6

Telefon Nr 1102

**SŁOWNIK LINDEGO
POSZUKIWANY**

Wiadomość: Redakcja „Zwrotnicy”
Kraków, Jagiellońska 5

**PRZYJMĘ ZLECENIA
DO BRUKSELI I LEODJUM**

Wyjeżdżam z końcem listopada
Wiadomość:
w firmie Dr Z. Dzikowski i Ska
Kraków, Jagiellońska 5, II p.

Czekolada i Cukry
 pierwszej jakości
PRZEDSTAWICIELSTWO
 PIERWSZORZĘDNYCH FABRYK
„ALLIANCE“
 KRAKÓW SZEWSKA 11
 Sprzedaż hurtowa i częściowa

DOM EKSPEDYCYJNO-HANDLOWY
KAROL WIEN, CZĘSTOCHOWA
 ul. Panny Marii 37. Tel. 373. Adres telegr. „Wienka“

Ekspedycja krajowa i zagraniczna. — Cienie. — Inkaso
 Magazynowanie towarów. — Komis. — Asekuracja

Celluloid surowy
 farby anilinowe, bielizna
 utrwalona „Glorja“ i t. p.
DOM HANDLOWO-BIENTAROWY
OSIAS WIEN
 CZĘSTOCHOWA
 Oddział w Warszawie
 Tłomackie L. 5

FABRYKA WYROBÓW
CELLULOIDOWYCH
 SPÓŁKA AKCYJNA

dawniej
Stanisław Weinberg
 Częstochowa

FUTRA

PŁASZCZE RAGLANY
ŚWITKI GARNITURY

BOLESŁAW WRÓŃSKI
KRAKÓW
PLAC SZCZEPAŃSKI 2

Zakład krawiecki
Jakóba Kadłuczki
 Kraków Jagiellońska 8

wykonuje wszelkie roboty
 po niskich cenach

PERFUMY, MYDŁA, KREMY
KRAJOWE I FRANCUSKIE

LESERKIEWICZ i S^{KA}
 KRAKÓW, PL. SZCZEPAŃSKI L. 2

RESTAURACJA ZWIĄZKOWA „JÓZEFA“
 KRAKÓW, ULICA LUBICZ L. 9

NAJLEPSZE JEDZENIE
NAJTAŃSZE CENY