

LINJA nr 3

kraków
listopad — grudzień 1931 r.

Forma nowej liryki

Szybki rozwój i różnicowanie się gatunków literackich w 19 wieku doprowadziły poezję do tych określonych granic, jakie ją dzisiaj ujmują. Dydaktykę, epikę, dramat — zagarnęła stopniowo mowa niewiązana, a mowa wiązana sublimowała się w lirykę. Symbolizm raz na zawsze wyświecił z poezji motywy epicko-racjonalistyczne, skupiając ją w wyrażaniu uczuć i ich odcieni, nastrojów. Poezja nowoczesna przeciwstawiwszy się dziedzictwu symbolizmu, nie nawróciła jednakże do nasilenia mowy wiązanej prozaizmem. Próby jakie w tym kierunku podejmują zwolennicy naiwnie pojętej poezji agitacyjnej są oczywistym epigonizmem starego i bynajmniej nie skutecznego dydaktyzmu i nie wróżą żadnej odnowy.

Nowa poezja nie przestała być liryką, ale uczucia wyraża inaczej, artystycznie skuteczniej, przez to, że je poezją w czytelniku organizuje. Sam sposób wiązania słów i zdań, sam układ wizji poetyckiej ma w czytelniku wzbudzić swoiste uczucie „liryczne“, uczucie z natury swojej niewspółmierne z (odpowiadającym mu) uczuciem życiowym, a jednak w jakiś głębszy sposób z niem spokrewnione (w jaki — to tajemnica formy autora) i właśnie dlatego będące jego (uczucia „życiowego“) głęboką syntezą.

Oto jest zasada nowej liryki, zasada której dotychczas jeszcze nie rozumieją miodzy w Polsce epigoni symbolizmu.

Na pozór zdawałoby się, że to nie nowego; przecież w każdym podręczniku estetyki znaleźć można, że poezja, że wogóle sztuka, daje nam uczucia estetyczne. O cóż więc nowatorom chodzi? Chodzi nie o czytelnika, ale o twórcę, o owego producenta wrzuseń. Nastąpiło ważne przesunięcie w psychologii twórczości. Nie wystarczy już „szczerze“, „bepośrednie“ liryczenie. Punktem wyjścia staje się взгляд na dzieło sztuki, pragnienie, aby ono było doskonałym organizatorem uczuć czytelników. Nie znaczy to jednak, żeby twórczość liryczna była bezdusznym eksperymentowaniem w materjale słownym. Nowa twórczość nie przestaje bynajmniej być dokumentem duchowości autora, ale staje się nim inaczej niż dotychczas. Warunkiem psychicznym poematu jest każdorazowa wola autora syntetycznego skrótu swojej uczuciowości. Ta wola znaleźć

może swój wyraz jedynie w komplikacji środków poetyckich i ma się tak do „prostoty” dawnej bezpośredniej liryki, jak budowa nowoczesnego samolotu do dawnego dylizansu.

To przesunięcie natchnienia, to znaczy wysiłku twórczego z podmiotu na przedmiot jest zasadniczą rewolucją nowoczesnego odczuwania. Jest to dążność podobna do tej, której w zakresie prozy odpowiadają współczesne tendencje obiektywistyczne: powieść dokumentarna, proza rzeczowa, reportaż i t. p. Tak pojęta poezja przestaje być zlewiskiem osobistych wyznań; nowoczesny poeta dąży do wzruszenia czytelnika nie przez mizdrzenie się i kokietowanie własnymi „serdecznymi” przeżyciami, ale przez celową organizację wizji poetyckiej. Ta celowa organizacja wizji wyraża się w tworzeniu nowych sposobów wiązania słów, w nowej budowie zdań, w nowym układzie zdań. Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji.¹⁾ Nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej.

Przyпадkowość natchnienia przestała być zasadą tworzenia poetyckiego. Nie odisk mechaniczny i bierny grymasu własnej twarzy lirycznej — ale samoistna rzeźba „czysta”.²⁾

Ten nieopisowy, a k t y w n y stosunek do własnych uczuć umożliwił nowoczesnemu poecie zerwanie z dotychczasowymi schematami budowy poematów. Przypatrzcie się układowi wierszy lirycznych, które piszą epigoni. Sposób rozwijania utworu jest odwiecznie niezmienny, powtarzany w setkach mechanicznych odbitek. Zasadą rozwoju wiersza jest albo opowiadanie, chronologiczne układanie wydarzeń, albo opis, kolejne układanie przedmiotów. Zdumiewającą jest bezradność poetów, jaka okazują wobec swoich uczuć. Zamiast je wyrażać, opowiadają o nich lub też dają opis ich zewnętrznych objawów. Przyjmijmy, że terenem liryki jest irracjonalny rezerwat duszy. Metody jego eksploatacji powinny być zgruntu odmienne od sposobów wyrażania, które stosuje proza, mowa logicznych formułowań i opisu. Tymczasem — te prozatorskie, najbardziej bierne i najmniej skuteczne sposoby budowy, przenosi się do liryki.

Jakiż jeszcze układ spotykamy najczęściej w wierszach epigonów? Jeśli poeta nie opowiada i nie opisuje, to gromadzi t. zw. „myśli”. Jest to quasi-rozumowanie, czyli t. zw. refleksja, zdążająca wkońcu do najogólniejszego i niby najsilniejszego zdania, zamykającego całość jako t. zw. pointa. (Poinciarze nie rozumieją, że w dobrym poemacie każde zdanie powinno mieć wartość pointy). Takie typy wierszy spotykamy jednak rzadziej, aniżeli typy mieszane: opis i refleksja (uświęcono to zwłaszcza w sonecie). Ten gruby sposób doczepiania do opisu — siebie samego, przypomina końcowe wyciąganie morału w bajce i pomysłowo-

1) Mówię tu o wartości społecznej, jaką wnosi forma poetycka; nie myślę jednak przeczyć, że lirykę można nagiąć do pełnienia doraźnej, użytkowej służby społecznej. Poezja agitacyjna ma częstokroć dużą siłę oddziaływania społecznego.

2) Nasuwają się tu wyraźne analogie do nowoczesnej plastyki czystej. Wierność dla portretowego podobieństwa ustąpiła wymogom dzieła sztuki samego dla siebie. Autor przejawia się w niem nie w bezpośredniej manifestacji własnych wizyj (literatura w plastyce) ani w kopjowaniu natury (fotografja), ale w sposobie ustosunkowania elementów plastycznych.

ścią sięga czasów Ezopa. Do starych środków należą też takie schematy budowy, jak stopniowanie, kontrast i t. p., jakkolwiek ze względu na swą „nienaturalność“ są one bardziej poetyckie, bo są bardziej podległe woli autora i do jego woli apelują silniej.

Futuryzm dowiódł, że dotychczasowe sposoby układania „treści“ nie są bynajmniej czemś niezmiennem, jedynie naturalnem, rozumiejącem się samo przez się. Kolejność czasowo-przestrzenną zastąpili futuryści zasadą synchronizmu, kondensowania w jednej chwili literackiej kilku różno-czasowych i różno-przestrzennych treści. Wyraziło się to w rozbięciu dotychczasowych logiczno-gramatycznych układów, doprowadziło do słów wolnych. Radykalna ta rewolucja antygramatyczna osadziła ostatecznie jako trwałą zdobycz budowy lirycznej: asocjacionizm.

Asocjacionizm jest cechą całej współczesnej poezji francuskiej. Zasada układania zdań nie według ich logiczno-porządkowego lub czasowo-przestrzennego następstwa ma swoją genezę w pragnieniu pójścia za bezpośrednim porywem uczucia. Odrzucamy sztywną porządkującą myśl szablonu, nastawiając się na nieuświadomione instynktowne drgnienia podświadomości. Jeśli zaś zgodzimy się że sfera irracjonalna naszej psychiki opiera się na instynktach, często ulajonych w podświadomości — ta metoda łapczywego chwytania skojarzeń byłaby dążeniem do bezpośredniości wyrazu lirycznego.

Lecz to dążenie wymaga wiele aktywności i twórczej woli; asocjacionizm, przekreślając bierną i rozwlekłą opisowość, mimowoli nawołuje do konstrukcji.

Asocjacionizm posiada wiele zalet poetyckich. Po pierwsze: rozbił dawne szablony budowy, ukazał ich sztywną banalność, i ta negatywna jego zasługa jest jedną z najwালniejszych. Powtóre: wyzwalając poetę z jarzma skostniałych układów, pozwala na niezwykłą lotność fantazji, na zestawianie i zbliżanie odległych wizyj.

Asocjacionizm przez odrzucenie starych układów stworzył podwaliny pod nowoczesną zasadę wyboru tego, co w dziele sztuki jest istotne, esencjonalne; ośmielił poetów do odrzucenia pośrednich członów układu, do skreślenia wiązań i przejść. Kondensacja treści będąca naszym ideałem nie byłaby możliwa bez zdobyczy asocjacionizmu. Na gruncie jego bezładnych tendencji buduje nowoczesna liryka swoje wyciągi wizyjne.

JULJAN PRZYBOŚ

Metaforuzacja i „zbrodnie przymiotnika“

Ciągle jeszcze rażą ludzi nowe skojarzenia pojęć i zestawienia obrazów w naszych wierszach. Przyzwyczajono was do tego, że rozpacz jest czarna, że zachód słońca jest szkarłatny i że kwiat twoich ust płonie się jak róża.

Ach — pozwólcie nam śmiać się z tego! Te metafory są równie niedorzeczne z waszego punktu widzenia! Już dziś nikt nie myśli o tym wielkim procesie, jaki wypracował kwiat ust, już nikt nie czuje olbrzymiego dystansu, jaki dzieli różę od warg — to weszło w metaforę pro-

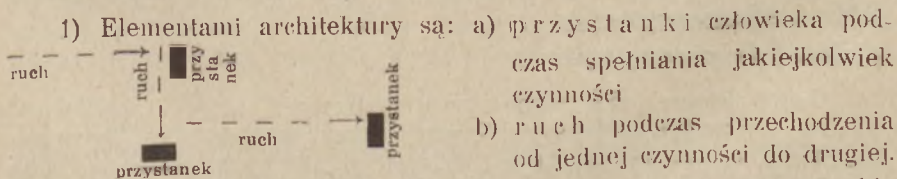
staczków, w język codzienny. Metaforyzacja — już to powiedziano — uwalnia mowę poetycką od przedmiotu, operując odpowiednikiem, równoważnikiem wizyjnym, pojęciowym — słownym; zarzuca ona most między przedmiotem a jego poetyckim przezwaniem. Ta róża nie jest już poetyckim przezwaniem przedmiotu — jest jego nagą nazwą, jest przedmiotem samym. Dawniej była śmiałą metaforą trubadurów; dziś już nie spełnia nawet funkcji metafory.

Odważna metaforyzacja istniała w poezji starogreckiej; posługiwała się ona personifikacją (ta machina obrazowania jest w użyciu dziś jeszcze u imażnistów rosyjskich, zwłaszcza u Jesienina). Pamiętajcie np. z Homera: różanopalca jutrzeńka? Tę poezję nazywamy klasyczną.

Metafora coraz częściej zastępuje funkcję przymiotnika. Przymiotnik narobił wiele spustoszenia w wierszach. On to wprowadził wyuzdanie w zwrotki, on to nadymał symbolistów i parnasistów błyszczącą pustką frazeologiczną, on dzisiaj okrywa dziury myślowe u epigonów. „Zbrodnie przymiotnika“ — jak to gdzieś czytam — są widoczne. Ale nie trzeba bagatelizować znaczenia przymiotnika w poezji; nie jest on ogonem rzeczownika; on rozszerza zdanie, ożywia i uzupełnia obraz, zabarwia, przedłuża wizję i wzmacnia lub osłabia jej siłę. Dlatego niesłusznie Marinetti wyrzuca z poezji przymiotnik (i przysłówek) — nazywając go agrafką muzyczną, spinającą rozmaite dźwięki okresu — ponieważ równocześnie dubluje rzeczownik jego sobowtórem (np. człowiek-torpedowiec, głowy-piłki, szrapnele-aureole). To dublowanie rzeczownika jest właściwie funkcją przymiotnikową i spełnia taką rolę jak charakterystyczna metafora Jesienina (zczępienie dwóch rzeczowników: w mianowniku i dopełniaczu). Jest i tu niewątpliwie nowe podejście do rzeczy, są tu nowe środki poetyckie (przedewszystkiem zarzucenie nieznośnych łączników w rodzaju jak, podobnie, jakgdyby) — ale istotnej zmiany w poetyckiej technice, t. j. w obrazotwórstwie nie widzimy. To jest tradycyjna machina obrazowania. W jednym i drugim wypadku metafora ma funkcję ozdabiającą, dekoratywną, muzyczną. Sposób przestarzały, sprzeczny z zasadniczymi intencjami poezji nowoczesnej, dążącej do największej ekonomii lirycznego wyrazu. Z tej zasady zwieźłości wywodzi się nowoczesna metafora, która jako specyficzne zagęszczenie treści rozwija, a nie ozdabia, wizję poetycką.

JALU KUREK

Zasady nowej architektury



2) Celem architektury jest organizacja rytmu kolejno po sobie następujących ruchów i przystanków, a przez to uformowanie całości kształtu życia.

3) Ostatecznym celem architektury nie jest budowanie praktycznych domów, nie jest również powiększanie rzeźb abstrakcyjnych i nazywanie

ich pawilonami wystawowemi. Jej celem jest: być regulatorem rytmu życia społecznego i indywidualnego.

4) Źródłem harmonji rytmu jest miara wynikająca z liczby. Stosunki podziałów przestrzeni i kształtów należy układać według jednolitego wyrazu liczbowego.

5) Przestrzenny charakter tego rytmu wymaga architektury przestrzennej, związanej z całością przestrzeni we wnętrzu i zewnątrz, wchodzącej i wychodzącej na przestrzeń.

6) Architektura przestrzenna jest kompozycją podziałów przestrzeni w trzech wymiarach. Rytm podziałów, narastając, wychodzi poza dany kompleks budowlany, wiążąc się z innym. Wielkość i kierunek podziałów, energia koloru i światła, energia lub statyka faktury (np. w instalacjach) stanowią współczynnik tego rytmu, dynamizując go lub powstrzymując.

7) Tę architekturę, iniejującą rytm życia nowoczesnego, należy przeciwstawić kompromisowej architekturze Le Corbusiera i jego epigonów (większość nowych architektów niemieckich, architekci szwajcarscy, architekci grupy „Praesens“ i in.), ponieważ:

a) zamiast jednolitej koncepcji architektonicznej wysuwają szereg niepowiązanych ze sobą sposobów i rozwiązań.

b) wskutek braku jednolitej koncepcji architektonicznej, utylitaryzm, plastyka i konstrukcja nie są powiązane ze sobą. Stąd zamiast kompozycji rytmu tak częste poprzesztawanie na komponowaniu z niczego nie wynikających „pięknych zakątków“ (Corbusier),

c) lekceważenie nowoczesnej zasady podziału funkcji w konstrukcji budowlanej (że np. ściana nie może spełniać funkcji dźwigania i wypełniania jednocześnie). Stąd nadmierna masa ścian i komponowanie bryły zamiast kompozycji łączącej się z przestrzenią,

d) zamiast kompozycji przestrzeni wkomponowują rozmaitej wielkości otwory okien i drzwi w prostokąty ścian,

e) operowanie prostą linią, płaski dach i nieprzerwane pasy standaryzowanych okien nie stanowią jeszcze rozwiązania architektury nowoczesnej.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Unizm

1.

Polski ruch nowatorski w plastyce długo nie zdobył się na oryginalną i jednolitą koncepcję. Gdy awangarda literacka znalazła swój odrębny wyraz teoretyczny w Zwrotnicy, plastycy-nowatorzy rozproszyli się na wiele grup, których odrębność możnaby chyba mierzyć nasileniem rozpierzchłych wpływów zagranicy. Wśród formistów jedynie Witkiewicz usiłował zbudować systematyczną teorię nowej sztuki.

A w praktyce malarskiej? Kompromis, maskowany odwrót do realizmu, bezhołowie i oglądanie się na zagranicę. Krytycy-tępaki przy lada okazji wołają, że nowa sztuka we Francji się skończyła. Rezultat? Oficjalne rozpanoszenie się najgorszej tromtadracji malarskiej: skaczących stylizowanych góralików Skoczylasowo-Stryjeńskich. Gdyby porównać poziom tej panującej lichoty malarskiej z odpowiednimi wartościami w poezji — trzebaby ją chyba zestawić z powsinogą „ludowością“ Zegadłowicza.

Wśród takiego eklektyzmu pseudo-modernistów przyszło walczyć o prawdziwie nową, oryginalną i przez to właśnie narodową sztukę Władysławowi Strzemińskiemu. Twórca unizmu, największy współczesny malarz i teoretyk sztuki w Polsce, nie uległ wygodzie kompromisu. Dziesięcioletnią konsekwentną walkę teoretyczną o nową sztukę zakończył właśnie książką napisaną wspólnie z Katarzyną Kobro p. t. „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego“.

Unizm jest teorią wynikłą z ostatnich zdobyczy współczesnego modernizmu w plastyce. Ignoranci, którzy bają o upadku nowej sztuki nie zdają sobie sprawy, że nowa sztuka nie jest tylko jeszcze jednym przemijającym izmem. Poprzez wszystkie kierunki nowoczesne przebiega się zasadnicza dążność rewolucyjna: rewizja i zaprzeczenie podstaw starej sztuki. Poddaje się krytyce i teoretycznemu uzasadnieniu zasadnicze elementy każdej sztuki. Malarstwo i rzeźba współczesne (poza to zw. przez Strzemińskiego malarstwem i rzeźbą „subiektywną“) przestały być osobistym „widzimisię“ artysty, stały się wyteżoną pracą puryfikacyjną, posuwającą logicznie i celowo formę tych sztuk do stanu ich swoistej czystości plastycznej.

W poprzedniej książce p. t. „Unizm w malarstwie“ przeprowadził Strzemiński taką teoretyczną analizę istoty malarstwa sztalugowego, w „Kompozycji przestrzeni“ wspólnie z Kobro objął teorią unizmu architekturę i rzeźbę.

Wnioski autorów można streścić tak:

1) Ewolucja rzeźby (jeśli śledzimy jej rozwój historyczny) odbywa się w kierunku od bryły izolowanej i odosobnionej ku budowie powiązanej z przestrzenią. Rzeźba nowoczesna ostatecznie odrzuca wszelkie pozostałości bryły i staje się czystym kształtowaniem przestrzeni (części przestrzeni, powiązanej z całością przestrzeni otaczającej).

2) Architektura nie jest kształtowaniem przestrzeni samej dla siebie. Jej kompozycja wynika z organizacji ruchów, obliczenia elementów w ruchu i elementów przystankowych i ich wzajemnego ustosunkowania. Jest torem nakazującym tryb życia.

2.

Gdy obejmuję wzrokiem całość pracy Strzemińskiego, spostrzegam jak jego malarstwo, jego plany architektoniczne i rzeźba Kobro łączą się nietylko jako system teoretyczny, ale i jako dzieła sztuki w jedną organiczną całość. Podstawowym założeniem unizmu jest: organiczność budowy, t. zn. zasada, że logika formy i budowy danej sztuki wynika z logiki budulca. Podstawowym takim elementem w malarstwie sztalugowym jest płaskość prostokąta, w rzeźbie — przestrzeń sama dla siebie, przestrzeń kształtowana ruchem i spoczynkiem człowieka — w architekturze. Gdy spojrzymy na rzeźbę przestrzenną uderza jej pokrewieństwo z projektowaniem architektonicznym przestrzeni, a malarstwo „płaskie“ Strzemińskiego czyż nie łączy się z rozplanowaniem barw na płaszczyźnie ścian w architekturze? Trudność połączenia rzeźby jako bezinteresownego

kształtowania przestrzeni z architekturą, która ma cele utylitarne, da się może rozwiązać, a malarstwo unistyczne tem łatwiej może przejść w kompozycję barw w przestrzeni mieszkaniowej.

Unizm rozsnuwa więc na przyszłość wspaniałą wizję jednolitej sztuki, jakiegoś nowego gotyku, któryby połączył wraz z architekturą malarstwo i rzeźbę w jedną ścisłą całość. Jedność ta nie będzie tylko doczepianem obrazów i rzeźb do form architektonicznych, rzeźba i obraz wnikną w architekturę. Jest bowiem niewątpliwą rzeczą, że malarstwo sztalugowe i rzeźba „pomnikowa“ są nieporozumieniem sztuki odrwanej od życia i że czeka je nieuchronna śmierć.

JULJAN PRZYBÓŚ

Bitwa dnia z nocą

Wieczór,
radosny pielgrzym, przyodziany lasem
stoi przed wsią. Okopał się. Czeka.

Wypływa hasło do walki: cień.

Rażony ciemnym zwycięzcą
dzień
zdjął słońce jak czapkę i schował za pasem.

Zmierzech
napiera gwałtownie na przestrzeń.

Dzień
pobity, rumieni się, ślania, chce uciec. Ucieka.
Czerwony wstyd, lunę kłęski, obwieszając chmurom.

Wtedy
wieczór,
niezgrabnie nakrywszy go cieniem,
na wsi zdobytej okrakiem siada jak na ławie.

Niebo już jest gotowe.

Teraz
noc
wyzwała z siebie rodzicielski płacz.
osiadły na mokrej trawie.

Stąd
przyjdzie armja nowa, niosąc wyiskrzoną ziałą
i ulewne milczenie.

Głowę
przechyłasz wgląb:
już bitwa trwa między dołem a górą.

Patrz:
gwiazdy wychodzą na front.

JALU KUREK

Oczekuję uśmiechu

To na mnie wołają. Lecz ciągle mam oczy zamknięte.
Bo myślę, że już, że już, że już właśnie teraz
spadnie na mnie powietrze, szkło uśmiechnięte,
którem się o włosy me krnąbrne ocierasz.

Oblewa mnie nagła niedziela, ogród uciech zdrowych.
Ktoś ty? Ptak. Ja? Zabity nieznanym krajem.
Czekam na twój uśmiech przemożny i nowy,
który rozstrzygnie mój żal.

Zadługo świat, żądny pogody, pożera mnie oczyma.

Dlaczego nie wbijesz mnie weń, jak w mięśnie wbija się stal?
Dlaczego mi ratunku w śpiewie nie podajesz?

Choć rzeźba wzgórz wyraźnie wskazuje mi drogę,
choć prosto kłomaczą się brzozy, wrośnięte w rząd,
krajobrazu dłużej w oczach nie utrzymam.

Nie mogę.

Myślami płynę pod prąd.

JALU KUREK

Dzień bez tytułu (z poematu „Reporter róż“)

— Obywatele!

Dzień ten ostatni już straszy nas, zjeżonym i mglistym zachodem.
Za długo pękały na białych ulicach serca pracujących ludzi, wysadzane
[nędzą.

Głód podpala nam domy.

Wczoraj rano przed giełdą pracy znowu zabrano dziesięciu
I protestującym pochodem

Uwięziły ulice, robotników zatrzymane złomy.

W odlewni żelaza ruszył strajk. Grozili: — wypędza!

Mówili niektórzy: do późna w noc na podwórzu ostrzył zęby kulomiot.

Dzisiaj otwieramy ostry front przeciw nadziejom niebieskim!

Cóż czekać, aż czas, poblady i wylekły bankier,

W oklaskach z gestem nam poda kelnerskim:

Jedwabną gruszkę nadziei owiniętą w papier.

Dzień znowu zdycha po dawnym namiętnym gąszczu róż i słowików.

Róże na bruk, bruk dla nas, dnia robotników.

Dyszel dni gwałtownie na nowe tory skreślił.

I serca świata uciskany łomot,

Podważony elektryczną pięścią!

Na rogach szalały afisze. Słowa odpadały z linkiem.

Drzewa zmyliły swe zielone szyki i w wiatr srebrząc kwiecica suchym
[śniegiem

Ustępowały tłumowi sinemu aż do kostek bruku.
Na jezdniach oderwane cienie, i aut muchy
Połykane w ulicach, brzęczały cicho błyszczącym szeregiem.
Skwar zamiótł miasto. Ponad płaskim rynkiem
Obok huku
Słońce zaczyna czerwone rozruchy.

Z narożnej piekarni jakieś mgliste wonie
I śpiewa blaskiem słodki zapach ciasta.
Słysząc zmrużone, mroźne alkohole, a ten bar mieszanych zapachów
Przez ciała przecieka: Zaśnięte echo marzeń ludzi, zatrzymanych w cieniu
Cicho, że wydmuchać można z dłoni
Obraz miasta.
Aż z dachów:
Spadł wieczór i kamienie wołają po imieniu.

Za torem, ciepłymi szczelinami okien cegielnia błyszczy na dole.
I semafor samotny
Srebrną Iżę strząsa w szumy białodrzewów.
Ceglarze, wydłużeni i chudzi: elektrycznym spazmem —
W piecach pała kryształem.
Pełzała szeptem gromada, świecąc miękko twarzami nad ziemią, jak nocą
[gaz błotny,
Schowany w woalu cienistych wyziewów.
I łąka czerpała warstwami rozlany księżyc w płynne, wklęsłe misy.

Na ostry gwizd: wybuch, i zimne wybuchy
Stanęły nad miastem górą, czarną, twardą kanonadą.
W dymach, w zamęt, ponad entuzjazmem,
Wśród ogni wydzieranych z bruku, ciszę kto widział tak straszliwie bladą,
Nie zapomni serca na twardej ulicy zabitego zapałem.

Kilku rannych uniesiono.
Tłum cofnęły konne patrole.
W tłumie wzięto reportera rządowego dziennika, lecz dla braku dowodów
[zwolniono.

Resztę wyplują mury więzienia, obłożone rano.
Ciemność sztandar rozwinęła gwiazdzisty.
W skwerach strzelano.

MARJAN CZUCHNOWSKI

Chwila

Leżę opryskany jaskrami na trawie.
Jak jętki drgają nad stawem rojne ognie upału.
Powoli
twarz nad łąką rozwinę,
spoglądnę:
obłok, jak obrosły dmuchawiec,
w błękit się wzbija.

W roztulonym powiewie jak w lipie zapachów
ginę
i jednodniowy mijam.

JULJAN PRZYBOS

Z okna brzoza

Z okna brzoza wypada dalej —
w wiatr frunęła lotkami gałązek.

Mów szeroko —
Mów obszarem a odpowie na każde twoje drzewo
grzmot:
to
obłok
wystrzelił
przestrzeń.

Jakże ściany rozburzę, jak jak burzy nadążę!
Deszcz w szumie niebo z ziemią przemieszał!

Przestwór gór — do lasu przybliżony ulewą,
wstrząsany zielonym dreszczem
wypełnisz —

Bielej.

Splecione ramiona — kosz narcyzów — w powietrzu zawieszasz.

JULJAN PRZYBOS

Wgłęb las

Od ściernisk zachód odchodzi zoranem smugowiem —

Wgłęb las nasunięty na las drzewami się zasnuł,
konary chwieją pustym zmierzchem i szumi
złamana
gałąź wiatru.

Odwrócony jak powietrznik ku strząśniętym lasom
wypatruję żółtych liści na wichrze, dopóki
wcześniej ich, niż powieki, nie stłumi
polana, opadła pod samotne buki.

JULJAN PRZYBOS

Gdzie

nie powiodą się miejsca
zeszłe drogi
powiodą mię

polami z których widok spłynął
dojdę

pod stopy grzebane co krok ziemią
kładzie się martwemi zagonami ubogi

pejsaż nakreślony jedną tylko sosną
z nasypu rozdzanego z zieleni

zejdę
z tego świata

gdzie

głuchy odłóg broczy rudą gliną

słyszę
od brzoź wyciętych uleciałe cienie

dół wykopany nigdzie
oniemiał

w czterech ścianach
mnie
pomosą.

JULJAN PRZYBOS

Odowiedź i spowiedź

W odpowiedzi na artykułik p. Z. O. o mojej powieści „Nienasylenie“, zamieszczony w Nr. 2 „Nowej Kroniki“, pozwolę sobie odpowiedzieć, co następuje:

A) Zaznaczam, że będę formułował się dogmatycznie, a jeśli „Nowa Kronika“ pozwoli, umieszczę w niej później rozwinięcia pewnych punktów odpowiedzi. Wiadomo, jak łatwo jest zrobić komuś zarzut, szczególnie dotyczący utworu, a nie teorii, i jak trudno zarzut taki odeprzeć. Ktoś pracuje parę lat nad większą pracą — inny ktoś napisze: „to wszystko bzdura nie trzymająca się kupy, styl podły, myśli żadnych“. Może i ma rację w jakimś danym wypadku, ale jeśli racji tej nie ma, to udowodnienie mu tego z powodu nierzeczowości i gołosłowności zarzutu jest niezmiernie trudnem, a w każdym razie bardzo pracowitem zadaniem.

B) Nie uznaję zawodowego, że tak powiem, opozycjonizmu, opozycjonizmu jako takiego. Chciałem rozpocząć walkę przeciw ignorancji naszego społeczeństwa w kwestjach sztuki w obrębie malarstwa i teatru. Malarstwo, według mnie, skończyło się, co przewidywałem jeszcze w r. 1913 i czego wyraz dałem w książce „Nowe Formy w malarstwie“ z r. 1918. Przewidywałem nie tylko koniec malarstwa, ale sztuki wogóle, ponieważ według mnie twórczość zbiorowa w tem znaczeniu, jak ja twórczość artystyczną rozumiem, jest fikcją, a twórczość artystyczna na tle zanikania indywidualności w rozwoju społecznym, skazana jest na konieczną zagładę. Nie ma co się nad tem roztkliwiać, ponieważ prawo to jest tak samo nieublagane, jak prawo ciężkości, czy prawo śmierci istot żywych. Można rozpaczać z powodu śmierci drogich nam ludzi, ale nie na tle rozważania prawa śmierci wogóle, za cenę której istniejemy na ograniczonym wycinku czasu. Z malarstwem skończyłem, przekonawszy się, że nic w tym kierunku istotnego zrobić nie mogę*) Myślałem, na tle własnego rozpędu w kierunku dramato-

*) Portret jako taki, jako psychologiczna analiza i synteza przy pomocy środków malarskich, nie należy według mnie do sfery Czystej Sztuki, jakkowiek może nią być w pewnych specjalnych wypadkach, gdy psychologia jest tylko pretekstem dla konstrukcji czysto-fORMALNYCH.

pisarstwa, że teatr przed upadkiem swym ostatecznym, rozblysnąć może jeszcze w sferze Czystej Formy. Doświadczenie wykazało, że jest już na to zapóźno; teatr musi zginąć, nie wydawszy nawet dzieł tak niedokończonych, jak malarstwo i poezja. Oczywiście nie zgadzam się z tego rodzaju splycającami koncepcjami upadku nowej sztuki, jakie pod wpływem nieczytanych zresztą przezemnie książek Carco i Maublaira'a przedstawiali pp. Sinko i Dienstl-Dąbrowa w „I. K. C.". Do krytyki tych poglądów, przez analizę zjawisk drugorzędnych w procesie upadku sztuki fałszujących zupełnie głębokie zagadnienie „nietylasyenia formą" i zaniku indywidualności w społecznym rozwoju, powrócę na innym miejscu. To, że na tle rozwydrzenia form powstały całe masy błaznów, udających artystów, nie dowodzi, że cała nowa sztuka była błazeństwem, rozdełem przez spekulantów do przesadzonej wielkości. Walka moja o nową sztukę, niezależnie od tego, czy sztuka ta byłaby upadła, czy nie, mogła przyczynić się do wyświetlenia pojęć estetycznych i poskromienia krytycznego bałaganu we wszystkich działach sztuki. Z powodu braku odpowiednich przeciwników, t. zn. dostatecznie wysoko intelektualnie stojących i dostatecznie uczoiwych, walka ta klapnęła. Mam wrażenie, że jakkolwiek nie zmienilem nic a nic poglądów estetycznych i filozoficznych, tylko przeciwnie, rozwinąłem je, to jednak działalność moja nie miała żadnego praktycznego znaczenia, co przypisuje jej niesłusznie p. Z. O.

C) Przechodzimy do kwestyj społecznych. Tu nasuwają się dzikie wprost komplikacje. Zaznaczę tylko parę problemów zasadniczych z punktu widzenia t. zw. inteligencji. Mam wrażenie, że kwestje społeczne, na skutek ostatnich przekształceń powojennych, przeszły pewne od-idejowanie. Walka, która oczywiście i dawniej była realną, przesunęła się nawet w teoretycznej swej gałęzi, w kierunku rozstrzygnięcia częściowych zdań realnych, a t. zw. „wielkie idee", które tak zajmowały ludzi wieku XX-go i które przygotowały grunt pod różne transformacje naszej epoki, są przyćmione. Stanowią one ogólne podłoże dla wykwiłania takich lub innych teorii, związanych z chwilą obecną, ale sama walka skonkretyzowała się: wskutek straszliwej komplikacji ekonomicznego życia, „wielkie idee" rozbiły się na całe masy zagadnień cząściowych. Trzymają się dwa bloki przeciwieństw zasadniczych: kapitalizm i radykalny co do czasu socjalizm, czyli bolszewizm. Walka ich nie jest już walką wcielających się idei abstrakcyjnych, tylko ścieraniem się dwóch rzeczywistości: jednej zstępującej i drugiej wstępującej. Wskutek uświadomionego nareszcie związku między narodami, związku, bez którego niema dobrobytu, zaczynają problemy narodowe schodzić na drugi plan, jednak na tle poprzedniego rozwydrzenia w tym kierunku, proces ten postępuje niezmiernie powoli w stosunku do szybkości jakaby mieć powinien na tle doświadczeń wojennych. Nie chodzi o słuszność idei samych w sobie, tylko o ich wartość praktyczną. Jeśli staniemy na stanowisku sprawiedliwości ogólnej, niema wzniolejszej idei, jak bolszewizm: t. zn. idei jak najprędszego przeprowadzenia materialnej równości wszystkich ludzi na świecie i, jak chcą optymiści, stworzenia przez to samo nowych duchowych horyzontów ludziom, którzy dotąd nie mieli do nich prawa. W to ostatnie ja osobiście wątpię, ponieważ rozwój społeczny zamyka sam przez się te horyzonty, o które właśnie chodziło. Widzimy jednak z jak potwornymi trudnościami walczyć musi zrealizowanie takiej idei w związku z nierównomiernością rozwoju kultury na całym świecie i ze specjalnymi warunkami, które napotyka, n. p. w Rosji. Broniący się rozpaczliwie świat kapitalistyczny w osobach głównych przywódców, nie zdał egzaminu co do wyprowadzenia świata z gospodarczego chaosu powojennego. Kapitalizm robi wrażenie potwornego nowotwora, który przez czas pewien bujał wspaniale na chorem ciele ludzkości, reprezentując ją niby w całości, a jednocześnie wycieńczył, jak każdy nowotwór ciała, z którego czerpał potrzebne do życia soki — nie wrósł w nie naprawdę, nie stał się koniecznym organem i z fazy nowotwora łagodnego, a nawet w pewnym okresie twórczego, przez wtórne procesy, które obudził, stał się nowotworem złośliwym: gnijąc sam i rozpadając się, zatruwać zaczął ludzkość całą i ciągnąć ją ku zagładzie. Rozwydrzył, a następnie zorganizował dla swych własnych celów sztuczne narodowe nienawiści, wywołując bezpłodną wojnę, która tylko zrujnowała świat cały, dając w zamian minimum przesunięcia w kierunku spełnienia idei wolnościowych, tak narodowych jak społecznych, w których teoretycznie płażyły się piękno-duchy wieku XIX-go. Uwolnienie się pewnych narodów z pod jarzma innych i stworzenie dwóch wielkich stacyj eksperymentalnych: faszyzm

w Italji i bolszewizm w Rosji — oto jedyne pozytywne wartości Wielkiej Wojny. Poza tem kapital się umiędzynarodowił, przerażona ludzkość tworzyć zaczęła blade opłama instytucyj międzynarodowych, mających zahamować w porę nadchodzące katastrofy i uregulować życie ekonomiczne. Instytucje te narazie zawiodły: „dziki kapital“, któremu jako nowotworowi chodzi tylko o rozrost sam w sobie i potęgę samą w sobie, a nie o wytwórczość i twórczość racjonalną, nie może opłamać sam siebie, a rozwścieczone i podjudzane dalej nacjonalizmy grożą znowu wojną. Próby faszystowskie pośrednictwa naukowego bezstronnej elity umysłowej między kapitałem, a pracą, w celu uniknięcia zniszczenia inicjatywy indywidualnej, zdają się zawodzić również. Ludzkość w swej olbrzymiej części kapitalistycznej wyrwała się z pod własnej kontroli, stworzywszy kulturę, która ją przerosła i hasa teraz w dzikim nowotworowym łańcu na samym skraju przepaści zagłady ostatecznej. Jedyną potęgą, która walczy z dzikim kapitałem zdaje się być bolszewizm, bo wszelkie inne próby uregulowania wytwórczości spełzły dotąd na niczem; ale o tem, co się dzieje obecnie w Rosji nietylko nie mamy pojęcia z powodu istotnej tajemniczości samego procesu, który się tam odbywa, jakoteż wskutek mylnych informacji, ale dlatego, że jest to proces zaczątkowy, na daleki dystans, o charakterze eksperymentalnym, z którego nikt chyba obecnie y compris najteższe bezstronne lby ekonomiczne — sprawy sobie zdać nie może, ponieważ zjawisko bolszewizmu jest nam zbyt bliskie i nie mamy w stosunku do niego, na tle jego olbrzymości, dość historycznego oddalenia. Nawet negatywne wyniki „piatiletki“, ilość ludzi zabitych i storturowanych w imię zaprowadzenia szczęśliwości ostatecznej dla wszystkich i ścieśnienia życia indywidualnego i bezwzględność w wysaniu jednostki przez nadmiernie nałożoną pracę, w tych rozmiarach, jak to jest zdaje się obecnie w Rosji, nie może wstrzymać warstw robotniczych innych krajów od myśli, że może pewne niedanie się i niedociągnięcie ekonomiczne bolszewizmu rosyjskiego, nałożenie cierpień osobistych i ilość strąt w ludziach, mózгах i zdobywcach kultury jest wynikiem specjalnych warunków, w jakich się znajduje Rosja i jej bezpośredniej przeszłości, tak różnej od przeszłości innych krajów i że w innych warunkach i na innym poziomie swego „point de déclanchement“ bolszewizm mógłby wydać daleko lepsze, a może idealne rezultaty. W każdym razie od świata kapitalu, w dotychczasowej formie, nie można już chyba oczekiwać niczego — to co miał do wydania z siebie pozytywnego wydał już — kultura jego jest skończona, a dalsze panowanie jego, jak tego dowodzi obecny chaos ekonomiczny i niepoprawność pewnych klas, mimo lekcji wojennej, doprowadza ludzkość do coraz bardziej katastrofalnych możliwości. Epoka nasza jest epoką takich niespodzianek, że przewidzenie rozwiązania właśnie na krótki dystans jest niemożliwym. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że prawdą jest, iż dążymy wogóle w rezultacie ostatecznym do zupełnej mechanizacji i zaniku indywidualium wraz z jego twórczością, w zamian za równomierny materialny dobrobyt i społeczna doskonałość. Proces ten może obyć się bez cierpień nietylko tych klas, które w walce o przyszły usłrój muszą być pokonane, ale również tych, które będą przewrót tworzyć w imię własnej przyszłej szczęśliwości. Z tego punktu widzenia, na podstawie w przybliżony sposób wyobraźalnego stanu obecnej Rosji, może się wydawać, że powolna transformacja według programu np. mieniszewików jak i gwałtowny „umszłur“ bolszewicki jednako długich wymagają cierpień od klasy pracującej. Jednak wchodzi tu w gre wartość idei: warstwy robotnicze Rosji, cierpiące wskutek szalonego wysiłku na tle tego, że bolszewizm odczony jest przez państwa kapitalistyczne, wiedza, że ciępią dla idei, która już się wcieliła w rzeczywistość w ciągu ich własnego życia — tem życiem oni tworzą nietylko możliwość innego ustroju, ale już sam jego początek. Przy koncepcji mieniszewickiej warstwy robotnicze organizują się tylko wewnątrz wrogiego ustroju kapitalistycznego, a walce prowadzi przywódcy w parlamentach, lub nawet na stanowiskach rządowych. Widzimy, że takie układy nie mogą zadowolić mas pracujących i prowadzą do sprzeczności, odwartościowujących sama ideje zdobywcy powolnego lepszej przyszłości. Z drugiej strony, jak długo można żądać od robotników maksymalnego wysiłku mięśni i nerwów bez realizacją natychmiastowej bolszewickiego ustroju w jego idealnej postaci — niewiadomo. Trudno żyć całej klasie z najszczytniejszą nawet ideą w sercu i mózgu, ale z tem przeświadczeniem, że się będzie tylko nawozem dla przyszłych pokoleń.

D) To, co tu wypowiadam, jest poglądem laika na kwestie ekonomiczne i to laika, nie należącego do żadnej klasy, chyba do klasy zdeklasowanych artystów i „inteligentów“. Ale od tego stanowiska do dekadentyzmu i programowego nihilizmu jest jeszcze dość daleko. Zanim zajmę się tym problemem, chciałbym się zastanowić, czy wogóle jest wartościowym w obecnej epoce, aby artyści i literaci, z założenia samego nie mogący być fachowcami we wszystkich sferach, których znajomość mogłaby stanowić podstawę do jakiegoś takiego poglądu na kwestie ekonomiczne, zabierali głos w tych sprawach bezpośrednio, przez przedstawianą w ich utworach rzeczywistość. Na tak zwaną „intuicję“ liczyć tu nie można — trzeba mieć odpowiedni materiał, bo sam zdrowy intelekt nie wystarczy — jest to tak samo, jakby zdolny literat zabrał się do intuicyjnego rozwiązywania problemu fizyki teoretycznej. Minęły dawne dobre czasy „wieszczów“, rozstrzygających najjadowniejsze zagadnienia jednym proroczym zdaniem. Możliwym to było u nas w czasach niewoli narodowej i przy, dziecinnej wprost w stosunku do obecnej, komplikacji ekonomicznej, przedwojennej. Otóż Rosja wydała obecnie nową literaturę, ponieważ życie dostarczyło literatom nowej wizji rzeczywistości i nowych problemów, z których pewną część znaleźli oni rozwiązana przez życie, a z inną częścią byli w ścisłym związku przy samym tworzeniu się rozwiązań. Część rozwiązań jest natury czysto ekonomiczno-społecznej, część — psychologicznej, w związku z rozwiązaniami pierwszymi. W stosunku do tych ostatnich może mają literaci coś do powiedzenia — ale co do pierwszych, to musimy stwierdzić zupełną ich bezsilność i bezpłodność, tembardziej, jeśli chodzi o przyszłość społeczną tak przypuszczalnie zawitej struktury i tak nieobliczalną, jak jakiegokolwiek komunistyczne państwo poza Rosją, którą musimy uważać jako specjalny wypadek, t. j. pierwszy eksperyment w specjalnych warunkach. Bawienie się w utopię na ten temat, byłoby prawdopodobnie nędzną literaturą w najgorszym znaczeniu tego słowa. Co zaś do obecnej literatury rosyjskiej, to nie wiemy, na ile niedokładnej znajomości warunków jej swobodnego rozwoju, na ile wiernie przedstawia ona rzeczywistość, a na ile wytworzona jest pod wpływem gniotu zewnętrznego i strachu. Jeśli nasza literatura, mimo, że jawnie przez nikogo gnębiona nie jest, wykazuje tak wybitne znamiona jakiegoś dobrowolnego upodlenia i zastrachania, to możemy przypuszczać, że w społeczeństwie, znajdującym się w tak niebezpiecznym stanie tworzenia się, jak dzisiejszy komunizm w Rosji, zjawiska te muszą być piekielnie spętogowane. Czy typy ludzkie i problemy, z którymi załatwia się p. Dan w swoim interesującym zresztą artykule p. t.: „O nowy typ przeciętnego człowieka“ są adekwatnym wyrazem rosyjskiej rzeczywistości, o tem, na podstawie panującej tam teorii propagandystyczności wszelkiej sztuki, nie możemy według mnie w tej chwili nic powiedzieć. Literat nie koniecznie musi być propagatorem jakichś społecznych idei, ale jeśli się już nimi zajmuje, to musi być bezwzględnie prawdziwym i odważnym. Tego o naszej obecnej, w przeważnej części tchórzliwej i zakłamanej literaturze powiedzieć nie można*). Oczywiście są okoliczności łagodzące: tradycja „wieszczów“, problem dydaktyzmu, materialnego bytu literatów i t. d. Ale to nie jest tak bardzo pocieszające — nawet w tych warunkach byłoby lepiej, gdyby nade wszystko wyższy był poziom naszej literatury i krytyki i gdyby nasi literaci byli szczeri i mieli więcej odwagi**).

E) Wartość idei społecznych nie mierzy się ich „idealnością“, a jedynie praktyczną wydajnością i to w stosunku do całej ludzkości, a nie jakiejś poszczególnej grupy społecznej. Ta idea zwycięży, którą rozwiąże najlepiej i najogólniej problem ogólnego równomiernego dobrobytu wszystkich rodzajów ludzi. Oczywiście zupełnie idealne rozwiązanie ukazuje się nam w dalekiej przyszłości, gdy kultura całego naszego globu będzie równomierną, gdy specjalizacja i odpowiednie dla niej wychowanie od dzieciństwa umożliwi zużytkowanie maksymalne i ściśle odpowiadające danym każdego człowieka, gdy mechanizacja życia i zanik indywidualuum dojdzie do szczytu. Nie można zamykać oczu na straty, za cenę

*) Porównaj (jeśli chcesz koczku) mój artykuł w dodatku tygodniowym „Polski Zbrojny“ z dnia 1. lutego 1931 r. pt.: „O prawdzie i strachu“.

**) Porównaj, aniolutko, moje artykuły o stosunku filozofii do literatury i krytyki w dalszych dodatkach wyżej wspomnianego pisma od lutego do czerwca włącznie.

których osiągnęte się ten ideał. Jest to prawo konieczne, panujące z pewnością we wszystkich zbiorowiskach w całym wszechświecie i musimy mu się poddać. Chodzi o to, aby umieć wyprowadzić odpowiednie wnioski z historii i przeszłości najbliższej i aby na tle zrozumienia nieubłaganych praw (w tym znaczeniu nieubłagalności, które nazwać można transcendentálnym w myśli terminologii Corneliusa) rozwoju społecznego, przewroty dalsze odbywały się z minimalnymi stratami, które zawsze powoduje uparty opór zbankrutowanych istotnie systemów, broniących swej egzystencji wbrew wszelkim lekcjom przeszłych zdarzeń. Jeśli transformacja społeczna, w której indywiduum wraz ze swymi specyficznymi twarami: metafizyką i sztuką, ulec musi zagładzie, to zależałoby na tem, aby nie powtarzać koniecznych przy początkowych eksperymentach błędów poprzednich przewrotów i nie uważać zasad, według których one się odbyły, za święte dogmaty nie do naruszenia. A więc pozwolę sobie zrobić choćby parę uwag, dotyczących problemów t. zw. „inteligentkich“. Dlatego, że nasza t. zw. „inteligencja“ jest n. p. mienrawa, bezwartościowa, chwiejna, przystosowująca się do wszystkiego, lechórzliwa, nie dość właśnie inteligentna i niedokształcona (w masie, nie w wyjątkach), nie obowiązuje to, aby pogardzać inteligentem wogóle, jako człowiekiem reprezentującym intelektualne wartości. Nas gubi nasz antyintelektualizm, zawieranie t. zw. intuicji i nie kształcenie zawczasu narzędzi myślenia. Stąd ludzie, którzy, z chwilą kiedy im natchnienie nie dopisze, są niczem, stąd brak „wielkich starców“, stąd wszystkie przedwczesne wyprzyskania i przedwczesne kończenie się ludzi, z założenia wartościowych. Inteligencja dla niektórych jest synonimem dekadentyzmu. A wymyślać na „Młodą Polskę“ i używać tego słowa jako „ługatielstwa“, miałyby prawo pokolenie, któreby choć artystycznie dorosło do poziomu twórców tamtego okresu. Nie wszystko, co stworzyła t. zw. „Młoda Polska“ jest bezwartościowe wobec aktualnego komunizmu. Długość kultury, mimo przewrotu — to byłoby ideałem. Utożsamianie twórczości Młodej Polski ze spasionym krwią robotniczą, brzuchatym burżujem, zajętym estetycznemi i psychologicznemi subtelnosciami, jest zupełnie niesłuszne. Nienawiści klasowej, która jest cennym motorem postępu ludzkości, nie należy rozciągać na twory oderwane, powstałe wewnątrz pewnych, zienawidzonych przez inne, klas. Dlatego, że Zeromski nie był zdeklarowanym bolszewikiem, nie powinni go przekreślać nasi komuniści, a za to powinni bardziej historycznie i naukowo (mimo cennej, jako element rewolucji, namiętności) patrzeć tak na zjawiska przeszłe jak i obecne, a w szczególności na twory niezwiązane bezpośrednio z „umszturcem“, jako takim. Mam wrażenie, że w ostatnich czasach literatura przesłała twórczy życie w tych rozmiarach, jak to było począwszy od XVIII-go wieku do wojny. Uświadomienie nas przez literaturę jest minimalne — gazeta, która ułłukuje swych czytelników systematycznie, codziennie według zapatriowań partji, której służy i żywe słowo agitatorów — to są istotne czynniki przemiany myślowych masy. Literatura działa na t. zw. inteligencję jedynie i to w bardzo słabym, szczególnie u nas, zakresie. Jestem przekonany, że cała literatura sowiecka działa społecznie, rewolucyjnie raczej na zagraniczną inteligencję, a nie na masę w Rosji i poza jej granicami, a inteligencja znowu jest, szczególnie, a może wyłącznie u nas obecnie, elementem mało wartościowym dla istotnych przemian społecznych — jest bierna i ospała — podda się raczej ze strachu i z nudy jakiejś zmianie, niż przyjmie w niej twórczy udział. Nie mówię tu oczywiście o specjalistach-inteligentach, twórczych przewroty, tylko o literatach, artystach, ludziach nauki, o całej tej t. zwanej przed wojną p. t. publiczności, tej trudno dającej się zdefiniować klasie, tworzącej średnie jądro intelektualne społeczeństwa, puszczające swe macki nawet w t. zw. wysoką szlachtę i bodaj że w najwyższą arystokrację i ciężki przemysł. Pojęcie pracownika umysłowego nie wyczerpuje według mnie tej sfery, o której mowa, ponieważ z jednej strony między t. zw. pracownikami umysłowymi mogą się znaleźć typy nie podpadające pod miarę inteligent.a, z drugiej zaś, w innych sferach, od robotników do aristos można spotkać osobniki, których skalowanie daje o wiele więcej, niż sto razy więcej produktów tego procesu w wyżej wymienionym zakresie. Są to raczej pięknoduchy wszystkich odmian, aż do zupełnej nawet brzydoty duszy, przy zachowaniu pewnego stopnia intelektualnego nateżenia. Niższą granicą tego typu będą n. p. ludzie czytający Maeterlincka, a ze sztuki Kiedrzyńskiego, n. p. wychodzący z pewnym niesmakiem w duszy. U nas średni poziom umysłowy tej klasy jest niesłychanie niski. To właśnie dość po-

lencjalnie istotne, a czasem z moralnego punktu widzenia, słusznie pogardzane jąderko społeczeństwa, doprowadzić do jakiegoś wrzenia i promieniowania byłoby zadaniem odważnej i prawdziwej literatury. (W każdym razie uważam, że w jakimkolwiek wypadku nie należy do klasy tej z punktu zastosowywać miar najwyższych, tylko raczej zużytkować ją dla wyższych celów). Oczywiście do pewnego stopnia nieszcześciem mojem (i wielu innych przypuszczam) jest to, że jakiegokolwiek społeczne poglądy moje (a przeszedłem pod wpływem nieomal „czynnego” udziału w początku rewolucji rosyjskiej, dziwne transformacje poprzez artystyczny arystokratyzm aż do ideologii eserów a następnie bolszewików, a obecnie przez chwilowe zasugerowanie się faszyzmem do pewnej transformacji komunizmu) są pozbawione związku z sercem i obiegiem krwi i raczej są czysto umysłową konstrukcją, opartą na bardzo małym w tym kierunku wykształceniu. Jednak wskaźnik moich powieści, t. zw. znak wyrażający kierunek i należenie, został bezwzględnie fałszywie odczytany, a czysto intelektualnie (nie sercowo) przedstawiona psychologia występujących osób, niezrozumiana i niesprawiedliwie oceniona. Analiza stanu zachodzącego świata i przyczyn jego upadku może być istotna dla kogoś, dla którego literatura jest tylko środkiem propagandy, a wszystko zależy od poziomu umysłowego, na którym się to odbywa. Następnym błędem komunizujących na wzór rosyjski ideologów przewrotu jest ich anty-intelektualizm, wytworzony na tle propagandy dla klasy I, zw. inteligencji. Teror umysłowy w sferach nie mających bezpośredniego związku ze sprawami społecznymi powinien być wykluczony z programu społecznego przewrotu w jakiegokolwiek ramach. Dość jest niesłety propagowany i tak w czasach pokojowych. Ale taka rzecz, jak obowiązkowa materialistyczna filozofia, jak to jest w Rosji, musi budzić grozę w każdym szanującym jedyną naprawdę bezwzględnie wartościową zdobycz człowieka — t. j. intelekt. To, co się dzieje w Rosji jest spoiniewieraniem najistotniejszej godności człowieka, t. j. godności intelektualnej. Uprowadzenie naszych komunistów do wszelkiej metafizyki, jako do czegoś komunistycznie — niemoralnego, jest dla mnie śmieszne. Możliwe, że „metafizyczne nienasycenie” zaginie całkiem w miarę mechanizacji ludzkości, ale programowe tępienie tego bądź-co-bądź twórczego pierwiastka indywidualnego, tembardziej że i tak jest on w sztuce i filozofii w stadium zanikowem, jako czegoś niebezpiecznego, jest zupełnie nie na miejscu. Ślepa nienawiść do wszystkich twórców indywidualistycznej kultury, dlatego, że implikuje ona krzywdę robotników, powinna być usunięta. Jak najdłużej zachować pozytywne wartości tej kultury, pomimo przewrotu społecznego, powinno być zadaniem tych, którzy wyciągnęli należyte konsekwencje z gigantycznego eksperymentu rosyjskiej rewolucji. Poczciwemu programowi przenosić uboczne zle skutki niedorozwinięcia i nieuprzemysłowienia Rosji przedrewolucyjnej na społeczeństwa, które nawet w razie radykalnego przewrotu mogą zdobyć się na uniknięcie błędów, wynikających z braku ogólnej kultury i na tle mniejszej skali zaszłej przemiany?

F) Zjemy w czasie niespodzianek, przerastających umysłowość współczesną. Mówiono dawniej, że spotęgowana wytwórczość przyniesie automatycznie wzrost ogólnego dobrobytu.. Widzimy dziś, że musi ona być planowa (a nie taka, jaka popędza „dziki kapitał“), bo imaczej też jest powodem klęsk społecznych. Czy jednak ten plan, którego wymagałby świat, przy jego dzisiejszej komplikacji, nie przerasta możliwości zbiorowego wysiłku najtęższych łbów naszego gatunku Istnień Poszczególnych. jest pytaniem, na które obecnie raczej trzeba dać odpowiedź negatywną. Możliwem jest, że dobro ludzkości wymagać będzie uproszczenia, pewnego cofnięcia się kultury. Czy to jest osiągalne wogóle, z chwila, kiedy raz dana kultura wzięła taki rozpad jak nasza? Rozpełniliśmy ślepe siły naszej zbiorowości i jesteśmy obecnie ich igraszka. Czy taka walka ze starym, nowotworowym układem, jaką prowadzi Rosja jest właśnie tem jedynem wyjściem, którego oczekuje zrozpaczona ludzkość, pokáže przyszłość. Ostatecznie pewnem jest dla mnie, że szczęście ogólne musi przysiąc w formie mechanizacji i zaniku indywidualum. Ale jakie będą poszczególne etapy tego procesu (który skrajny komunizm chce skrócić do dwóch faz: wydania dekretu i jego ślepego wykonania), nie mogą przewidzieć w tej chwili najbardziej perspektywne powagi ekonomii i natchnieni prorocy.

G) Mam przekonanie, że literaci i krytycy powinni tylko dobrze i oryginalnie pisać, mieć otwarte mózgi i więcej, niż to u nas się dzieje, pracować

umysłowo, a w szczególności zajmować się filozofją, a nadewszystko powinni być szczerzy i odważni. Wymagam jednego od literatury (od prozy, przedstawiającej życie, a nie czystej Sztuki), aby nie była letnią wodą. Z walki intensywnych zjawisk literackich, przez naturalną eliminację, wytworzy się taki typ prawdziwej literatury danej epoki, na jaką ona zasługuje. Nie wytworzy się nic z mdłych flaków w letniej wodzie, choćby tą metodą przedstawione były nie obrazy upadającego świata, ale wizje najwspanialszej przyszłości i walki „o nowy obraz materialnego świata“, jak pisze p. Z. O. Czyż tylko chodzi o ten „materialny świat“ i czy tylko dla niego wartoby było żyć? Czy to, co piszę w powieściach jest faktycznie tylko fikaniem „koziółków“, to trzeba by udowodnić. Na tego rodzaju gołosłowne oskarżenia nie odpowiedzieć nie można. Nie wiem również, czym jest pilpulistyka i w jaki sposób moi „czytelnicy zdystansowali mnie“ — to jest szalenie ciekawe. Co do pustki „tworzącej się koło“ mnie, to nie przypominam sobie okresu, w którym nie czułbym się zupełnie odosobnionym w naszym społeczeństwie.

Podalem tu tylko problematykę laika w kwestjach społecznych i to w słanie dość surowym. Szczegółowe rozważenie tych zagadnień z bezwzględną szczerością w dyskusji byłoby według mnie w obecnej chwili pracą wartościową.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Uwagi o filmie

(„Uwagi o filmie“ z tomu 2-go ciąg dalszy)

Przeciw filmowi fabularnemu

Film artystyczny walczy o autonomiczne prawo do życia obrazu w ruchu, t. j. obrazu jako takiego bez względu na jego znaczenie w akcji. Jest typem czystego widowiska optycznego, ignorującego sens treściowy obrazu. Odrzuca wszelkie realistyczne założenia, wogóle wszystko to, co nie mieści się w kinie, a co jest poza kinem.

Śmierć filmu fabularnego, czyli przywiązanie i oparcie wyłącznie na treści, wydaje się bliska, a w każdym razie nieuchronna. Akcja wewnętrzna, czyli t. zw. treść jest w filmie nieistotna. Zresztą tematy wyczerpia się i znudza. Tematyka nierealistyczna czyli fantastyczna stworzy dopiero nową rzeczywistość filmową. Typowe obrazy antyfabularne — to krótkometraże Starewicza i Man Raya.

Fabula zatracca istotę i zasadniczo sens filmu, przerzucając ciężar zagadnienia na najsłabszą stronę. Są filmy, które nie eliminują fabuły, ale osłabiają ją przez upraszczanie. Idea „nadanaturalnej optyki“ (Teige) nie roztopia się w szczegółach, nie ginie w literackim psychologizmie; jest zawieszona na kilku konstrukcyjnych pomostach. Prostota t. zw. treści jest tu zdumiewająca. Podkłada się wrecz symbole treściowe pod całość. Np. film L. Delluc'a „Święto hiszpańskie“ posiada taki scenariusz: Real i Migueelan kochają Soledad. W walce o nią zabijają się. Soledad tymczasem poznaje Juanitę, z którym udaje się na bal hiszpański. Kiedy wracają, spleceni w uścisku, znajdują trupy obu rywali. To wszystko.

O współmierności przedmiotów wobec ludzi

Czyż potrzebujemy powtarzać, że przedmioty na ekranie są człowiekowi współmierne? Że z punktu widzenia filmowego dobrze oświetlony stołek posiada wartość bezwzględną, równą twarzy Grety Garbo? Abel Gance i Rene Claire kontrastują już przedmiotami ludzi, wyrównując wobec kamery różnicę między objektem martwym a istotą żywą. Już F. Lang zagalopował się i zgubił człowieka w przesadnej dekoratywności „Metropolisu“. Już Waller Rutiman podniósł świstek papieru na bruku berlińskim do roli bohatera „Symfonji wielkiego miasta“. A gra ścian i okien w „Nieludzkiej“ L'Herbiera, gdzie J. Cateleine roztopia się wprost na tle manometrów i zegarów?

A więc przedmioty grają. A Stern pisząc o zadaniach natchnionego geometry-reżysera, wspomina o tworzeniu zapomocą poszczególnych zbliżeń lańcucha skupień dynamicznych oraz o zależności pomiędzy poszczególnymi planami.

o synkopowanym galopie czarno-białych widziadeł. O to nam właśnie idzie — o stosunek i tempo ruchu, o urytmizowane następstwo obrazów, o nowe, utajone w przedmiotach prawa kompozycji, konstrukcji i montażu.

Ale możliwości filmu są o wiele większe, niż możliwość wykorzystania ich przez nas. Czyżbyśmy nie widzieli, że niewyzyskana jest jeszcze składnia i interpunkcja filmowej wymowy, cały labirynt skrótów, przenosi, planów, zdjęć i rytmiki — to pulsujące ciepło nieznanych perspektyw i wzruszeń?

Precz z napisami

Stanowią one ordynarną ucieczkę dla zdeзорjentowanej myśli. Zły to musi być obraz, jeśli go trzeba objaśniać napisem. Cóż prostszego jak umieścić napis? Zastępuje on drogę, jaką myśl widza powinna przebyć w wymiarze wizji. Jest ilustracją słowną brakującego obrazu, jest jego tłumaczeniem zastępczym. Mową filmu jest obraz, a nigdy tekst. (Rola napisu w kinie jest podobna do roli „deus ex machina“ w dawnym teatrze).

Francuscy reżyserowie wykazują tendencję do usuwania napisów. Również murnauowski „Wschód słońca“ potrafił je ładnie zignorować. W bliskiej przyszłości napis będzie już tylko egzystował na ekranie jako jeden z efektów formalnych (np. litery żywe, ogromne, biegnące we wszystkich kierunkach na tle zdjęć).

Plaga filmu — styl historyczny

Pewnik: sztuka filmowa trwa ponad czasem (zdjęcia zwolnione i przyspieszone), niweluje system czasowy, (utrwała zdarzenia, „unieśmiertelnia“ — powiedziano). W kinie współczesnym panuje natomiast, że tak go nazwiemy — styl historyczny (w formalnym tego słowa znaczeniu). Cała kompozycja obrazu układana jest pod kątem starej kronikarskiej chronologii. Jest to pęd do systematyzowania zjawisk i umieszczania ich w kategorii czasowych następstw. Można by to dążenie nazwać historyzmem technicznym. Obraz może być historią jakiegoś romansu, problemu, charakteru, zwyczajów itd. Pozostaje w nim zawsze tensam schemat techniczny zdarzeń, rytm czasu, kompozycja chronologiczna zjawisk. Ta tyrania chronologii, tego starego kronikarstwa, — o której w odniesieniu do literatury powieściowej pisał J. Przyboś w poprzedniej „Linji“ — wydaje się wstrętą i nieuzasadnioną w kinie. Tu przecież przecina się sieć najróżniejszych perspektyw, tu przenikają się wzajemnie sytuacje, stąd wyłania się zdumiewająca wieloplanowość wrażeń i odczuć! Jak można być więc niewolnikiem kolejności zdarzeń?

Film artystyczny dąży do uwolnienia się z pod więzów szablonowego kronikarskiego chronologizmu, niosąc w sobie nieskrepowany, wyzwolony czas filmowy. Z filmów u nas oglądanych, jedynie niektóre Fleischerówki oraz filmy Starewicza przeczą zasadzie dotychczasowego historyzmu.

Film plastyczny

Z Ameryki donoszą, że w laboratorjach wytwórni „Universal“ pod Hollywood demonstrowano pierwszy obraz filmowy plastyczny, czyli przynoszący wizję trójwymiarową na ekranie.

Pokaz odbył się przy udziale ośmiu zaproszonych osób i pod silną ochroną policji (obawa przed konkurencją). Jak piszą — wynalazku tego, nad którym od pewnego czasu głośniono się na wyścigi w Ameryce — dokonał młody inżynier-elektryk z „Universalu“. W oficjalnym komunikacie wytwórni czytamy: „Wrażenie głębi fotograficznej osiągnięte zostaje dzięki przepuszczaniu promieni światła przez system rozmaitej wielkości soczewek. Postacie robią wrażenie żywych ludzi, a nawet demonstrowanie nie jest związane z ekranem i może się odbywać w dowolnym miejscu“.

Ekran jednak — mimo tego zapewnienia — będzie nadal istniał, tylko — jak tłumaczy pewien polski fachowiec — zamiast płótna stosowane będzie matowe szkło. Postacie wtedy nie leżą w płaszczyźnie rzutu projekcyjnego, (która musi zniknąć dla widza, jeśli ma być osiągnięta rzeczywista plastyczność) — ale zdają się poruszać swobodnie w przestrzeni przed lub poza nią.

Film plastyczny stworzy nowe wzruszenia, rozszerzając wrażliwość widza. Przedewszystkiem umocni doznania zmysłowe wrażeniem realnej głębi, jakże innym od teoretycznej perspektywy płaskiego obrazka. Wizja, ożywiona barwą, podkreślona dźwiękiem, uplastyczniona trzecim wymiarem — stanowi narazie chyba szczyt postępu w technice filmowej. Filmem eksperymentalnym (w duchu artystycznym, nie technicznym), pozostanie film niemy — czarno-białe bezfabularne widowisko, oparte o własne prawa. Teraz on ma wolną przyszłość; jest wyzwolony od pokus interesu.

JALU KUREK

Przeciw rampie teatralnej

Publiczność powinna wreszcie już raz zdać sobie sprawę, że słowo: teatr, oznacza nie tylko samą scenę, lecz scenę i widownię razem. Co innego teatr, a co innego scena. Scena jest częścią, połową teatru, równą tej drugiej połowie, która się zwie widownią. Widownia i scena razem, — jednocześnie czynne — stanowią teatr, tak jak mąż i żona stanowią małżeństwo.

Idzie o to, aby działały obie połowy: i scena i widownia. Jako symbol braku kontaktu między temi połowami — jako przepaść, dzieląca je od siebie, sterczy po dziś dzień przestarzały, nieznośny próg t. zw. rampy. Trzeba to koniecznie usunąć.

JULJUSZ OSTERWA

(Dialog o teatrze Osterwa-Kurek, radio-Kraków, 27. 11. 1931).

Atakuje nas

w „Prądach“, czasopiśmie literackim Łodzi p. M. Piechał, zarzucając nam eksperymentalizm i formalizm i brak kontaktu ze sprawami „poważnymi i wielkimi“. Upór czy ignorancja? Przecież to właśnie my nawoływaliśmy od początku do podjęcia rzeczy ważkich w poezji! W tym duchu całkowicie sformułował Kurek jedyny tego rodzaju „Manifest“ w roku 1929. Czy p. Piechał nie czytał może tego manifestu? Cytujemy więc dalej: wiersze Przybosa „Cieśle“ (tomik „Śruby“, 1925), „Pieśń o elektryfikacji“, „Na budowę mostu na Wiśle“, „Na L. O. P. P.“ itd. (cały zbiór „Oburącz“ 1926), wiersze Peipera np. „Z Górnego Śląska“ (tomik „A“, 1924), cały zbiór wierszy Kurka „Śpiewy o Rzeczypospolitej“. Możemy cytować dalej; wiemy, o co idzie p. Piechałowi: o problemy społeczne, o kwestję proletariatu. A więc: Kurka „Robotnicy“ (tomik „Upały“, 1925), — „Pieśń bohatera“ o Halinie, córce Jana Żywiołka, robotnika z Żyrardowa“, („Skamander“, 1926), Peipera „Chorał robotników“ (zbiór „A“, 1924) oraz poemat aktualny „Naprzykład“. Proszę popatrzeć na daty: już przed pięciu, sześciu, siedmiu laty pisaliśmy o tem, o czem wtedy w Polsce jeszcze nie pisano, a co dzisiaj „Prądy“ wyciągają jako rewelację! Jeszcze jedno, jeżeli idzie o poezję przemian społecznych: „Zwrotnica“ pierwsza w Polsce drukowała Majakowskię: tu pisali Jasiński, Stern, Wat. Ale — proszę panów — choć zajmujemy się temi sprawami — nie to mamy we wspólnym programie; w kwestiach społecznych różnimy się. Łączy nas ideologia poetycka, zgodne patrzyenie na nowoczesność.

W „Gazecie Literackiej“

Nr. 3 zamieścił p. T. Kudliński artykuł pt. „Miliard HP“, skierowany w stronę „futurystów i p. Peipera et Co“. Jest to zlepek utyskiwań na maszynę z rozmaitych punktów widzenia. Odpowiadamy: wobec maszyny istnieje kilka stanowisk. Autor „Miliarda HP“ nie zajął żadnego z nich, a tylko z każdego odłupał kilka myśli. Moglibyśmy polemizować na temat maszyny, ale pod warunkiem, że przeciwstawi się nam jakiś przemyślany organiczny system idei.

Podrygi „Kwadrygi“

Ci następcy „Skamandra“, pochyleni nad rzeczka o klasycznej nazwie, a następnie podrygujący na wózku o równie klasycznej nazwie, tak sobie oto podśpiewują:

Jaka bez lip i pasiek byłaby ojczyzna
tylu liryków swojskich — — ?

czemże-by Polska była bez słowika
od Syrokomli — do strof Słobodnika?

Jak Helikon bez żaby?

W tym samym numerze jeden ze współpracowników pisma, skrytykował „epigonizm II stopnia” swych kolegów z klasycznego wózka. Wyreczył nas. Zrobiłibyśmy tylko poprawkę w rachunku (czy aby stopień napewno drugi?)

„Walki nad Bzdurą”

Słonimskiego, zbiór kronik tygodniowych, zamieszczanych w „Wiadomościach Liter.” znalazły w tychże „Wiadomościach” entuzjastyczną chwaleczynię w osobie p. I. Krzywickiej. Ze wyświechtane dowcipy autora rozsadzają Panią z zachwytu — to możnaby jeszcze z biedą zrozumieć — ale żeby wysławiać tę pisaninę jako „kontrolę współczesności”?? Prosimy o przyzwoitość w reklamie.

Biegunka

Gonią mnie słowa,
Przez noc gonią ciemna,
Gallopują nade mną,
Dopadają mnie,
Osaczają mnie,
Parskające luny,
Coraz wężej i ściślej,
Słowa — labuny
Nieujarzmionych myśli.

(Początek wiersza K. W i e r z y ŋ s k i e g o p. t.: „Słowa”, Wiad. Lit. Nr. 409).

Radosne wpływy

Nie te, czerpane przez epigonów, krytykujących nas w głos, a poichu kradnących nas garściami, ale te ważne, radosne: wywierane na młodzież.

Z największego miasta Polski przesyła nam grono młodych przyjaciół słowa uznania i entuzjazmu. W najstarszym mieście uniwersyteckim gromada polonistów z zapalem trawi nasze hasła. Z innego wielkiego miasta Rzplitej, stolicy kopalń i hut przekazują nam uczennice gimnazjum żywe zainteresowanie „Linją”. W dodatku literackim do wileńskiego „Słowa” („Żagary”) obserwujemy, jak tamtejsza modernistyczna młodź literacka operuje światopoglądem przez nas ustalonym. W przeciwległym mieście kresowem nad Olzą utworzyła się grupka młodych zwolenników „Linji”.

Widzicie: tego nie można ukryć. Młodzież interesuje się nami. Przecież to o nią nam idzie. To dla nich tworzymy literaturę; dla nich, dzisiaj rosnących, ale jutro już ważnych.

Sozory kryzysu teatralnego

istnieją nadal. Wszystkie zainteresowane strony chętnie oskarżają się nawzajem, rzucając z przyjemnością swą niemoc na ramiona kryzysu. Nieporozumienie tkwi u podstaw. Teatr dzisiejszy obiecuje widzowi bezpieczeństwo, wygodę, śmiech, pokusę, zadowolenie. Już to widza nie nęci; ma to w intensywniejszym nasileniu gdzieindziej. Słuchawki radiowe dają mu poza-tem jeszcze samotność i sekret czyli wyłączność absolutną wzruszenia, kino daje mu większą wygodę i mocniejszą, bo skondensowaną wizję, gazeta wreszcie daje mu szeroką rozważność wrażeń w zwartych esencjach. Trzeba więc sięgnąć głębiej i szerzej do wrażliwości widza.