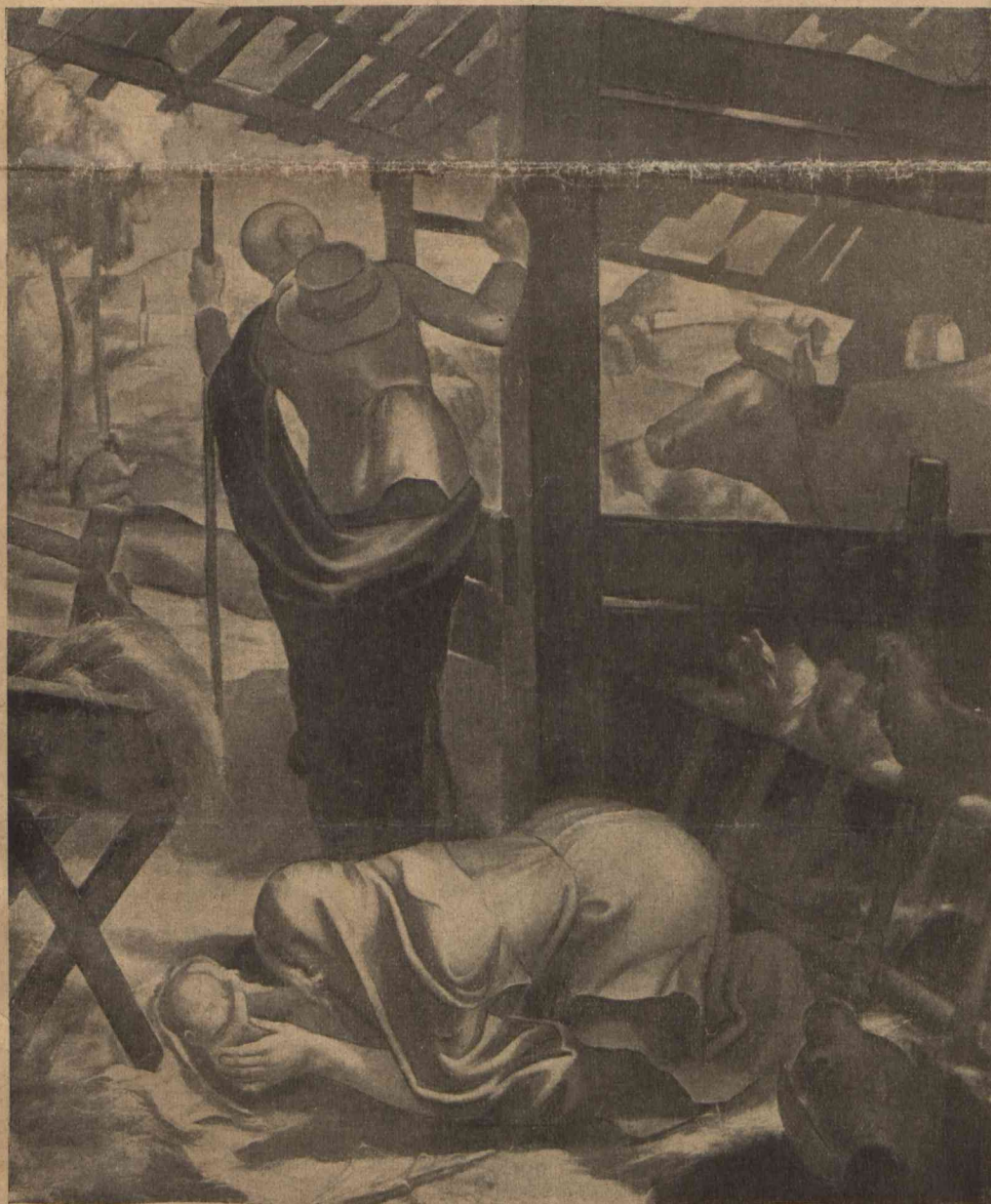


PION

CENA 1 ZŁ.
ROK V NR. 51-2 (220-1)
WARSZAWA
23 GRUDNIA
1937 ROKU
TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

ARTYKUŁY: J. ROMAINS, M. STERLINGA, M. PROMIŃSKIEGO
I L. FRYDEGO — PROZA ARTYSTYCZNA: J. BRZĘKOWSKIEGO
I K. SOWIŃSKIEGO — DRAMAT J. CZECHOWICZA — WIERSZE:
J. PRZYBOSIA, ST. PIĘTAKA, E. KOZIKOWSKIEGO, W. IWANIUKA,
W. BORUDZKIEJ I W. JANUSZEWSKIEGO — ANKIETA „PIONU”



JAN WYDRA

BOŻE NARODZENIE

- * * *
- Abo pięknie zagrajcie,
Abo mi skrzypce dajcie,
R. J. Będę grać
Będę śpiewał
I male Dziecię z Józecem kołysał.*
- Skoczy też do Betlejem
Kuba, Błachu z Maciejem,
R. A biegajcie,
Nie mieszkaćcie,
Jezusa z Matką miłą witajcie.*
- Najdziemy tam malego
W stajni Syna Bożego
Z Aniołami,
Z bydłętami;
Będziem Go raczyć swemi darami.*
- Zagram zaś do taneczku
Przy miłym Dzieciąteczku;
R. Skaczcież kołem,
Bijcie czołem
Panu swemu pod tym okołem.*
- A On za tę ochotę
Daruje wieki złote,
R. Pokój zjawi,
Wszystkich zbawi
A potem w niebie z Bogiem postawi . . .¹*

¹ Symfonia 28-a z książki J. K. Dachnowskiego: Symfonia Anielskie albo Kołeda Mieszkańcom Ziemskim od Muzyki Niebieskiej, wdziedzonym okrzykiem na dzień Narodzenia Pańskiego zaśpiewane. Które usłyszane roku Pańskiego M. DC. XXXI. W Krakowie, w Drukarni Marcina Filipowskiego.

W WALCE O PRAWO POEZJI

Pisząc w grudniu 1925 prelüdium *Białego człowieka*, ubolewałem wierszem nad sytuacją, do której ogół współczesnych doprowadził podówczas poezję. Nie wydaje się weale, żeby w ciągu dziesięciu minionych lat dokonały się na tym polu jakieś zmiany, ani też bym pisząc dziś tę przedmowę językiem zwyczajnym, miał pewne racje do zmiany dawnych osądów. W rzeczywistości idzie o sytuację prawie powszechną, która trwa już zbyt długo, by ją uważać jedynie za skutek kaprysów gustu publiczności. Przyczyn jej szukać należy głębiej i na terenie ogólniejszym.

Jedyną kwestią, której tu nie poruszę, będzie bajeczka o braku wielkich poetów. Nasza bowiem epoka posiada wielkich poetów — i to więcej niż w jednym kraju. Lecz dawniej takie dzieła jak *Childe Harold* Byrona, czy *Legenda wieków* Wiktora Hugo oczekiwane były i przyjmowane przez całą kulturalną Europę jako wydarzenia ogromnej wagi. Nawet *Kwiaty zła*, choć bez zgodnego poklasku, zostały jednak przyjęte chórem wyzwań, mieszanych z adoracją, co razem wzięwszy przydało książce weale zaszczytnej reklamy. Dziś geniusze tej samej miary mogliby śpiewać głosem równie pięknym; któż by się na tym poznał? Wydaje mi się, że chyba garstka nieliczna. A w owej garstce niepewnej siebie i niespokojnej o swoje „cudactwo” iluż miałoby odwagę odróżnić się od współczesnych tym, że śmiało utrzymywać, jakoby byli świadkami zdarzenia wielkiej wagi?

Nie byłoby jednak rzeczą słuszną dopatrywać się przyczyn tego stanu w zaniku poczucia poezji wśród dzisiejszej publiczności. Ludzkość wpisała niewątpliwie w szeregi swych kart epoki pozbawione poetyckiego sentymentu, epoki nazywane czasem „jalowymi”, za których przykłąd uchodzi francuski wiek XVIII-ty, choć — jeśli o to idzie — potępienie tego rodzaju uważam za zbyt sumaryczne. Przeciwnie: wiek obecny, daleki od tamtego ubóstwa, nie tylko jest czuły na wszelką wrażliwość, ale nawet na wszystko, co jest transem i tajemniczym objawieniem u źródeł poetyckiego dzieła.

Nigdy dotychczas proza, a w szczególności powieść, nie używała — żeby już nie rzec: nadużywała do tego stopnia esencji poetyckiej (dowód, że owa poetyckość czytelnik doskonalnie wniósł). Doznaje się niemal pokusy, żeby z tej właśnie strony szukać choć części tak pożądanego rozwiania. Poezja tak nieostrożnie rozprzestrzeniła się poza ramami wiersza, który dotychczas był jedyną jej urną, że — chociaż wiersz nie opróżnił się przez to z poezji (wydajność źródła jest bowiem niewyczerpalna), jej głód u czytelnika znalazł tysiące okazji nasycenia się, okazji bliskich, nadto obfitych i łatwych, tak: nade wszystko łatwych — i że się zadowolił okazjami najbliższymi i najłatwiejszymi; takimi właśnie, które nie zmuszają umysłu do zajęcia wyjątkowej postawy.

Dosyć w istocie zadać sobie samemu uczciwe pytanie, żeby stwierdzić że nie czytamy poezji, bez względu na ich styl czy epokę, nie usłyszawszy uprzednio jak gdyby jakiegoś trzaśnięcia, jakiegoś zaskoczenia naszych wewnętrznych sprężyn, które wytrąca nas z normalnego stanu. Obchodzimy tę chwilę prawie uroczystą. I dokąd byłoby rzeczą uznać, że naszą potrzebę poetyckiej pożytki zaspokoić możemy tylko za cenę tej odrobiny ceremonialu, wydatek ten sprawiał nam przyjemność, a zaprawienie się czyniło nasz wysiłek prawie niewyczuwalnym, co więcej, czyniło go miłym w samym sobie, stwarzając zeń rozkosz *postawy duchowej*, niezależnej zupełnie od rozkoszy bardziej istotnych, których była warunkiem. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z kwestią odczuwania formy w poezji, przywiązywania do niej wagi, oraz zdobycia się na pewien wysiłek, ażeby zasłużyć na niecodzienne rozkosze, z których czytając wiersze korzystamy.

Sprawę postawy umysłowej, oraz poezji obecnej starego zagadnienia, o które sztuka w ogóle nie przestała się dotąd rozbijać i które za każdym razem traktuje jako nowe — można by ująć w następujące pytanie: pod jakim kątem i wedle jakiej zasady wprawić w ruch i pogodzić u amatora na korzyść dzieła sztuki dwa prądy ducha prawie przeciwne — ucieczkę przed zmęczeniem i żądzą ćwiczeń, opartych na prawidłach? Nad kartą powieści, chociażby była na wskroś przesiąknięta poezją, czytelnik nie czuje się zmuszony do przyjęcia postawy umysłu, różnej zasadniczo od tej, która wystarczy dla tekstu pierwszego z brzegu. Nie potrzebuje wywoływać w sobie ak-

tem ściśle określonym uwagi wyższego stopnia. Przyjmuje on ładunek poezji, przeznaczony mu przez autora w pewnego rodzaju przybraniu naśladowującym codzienne pożywienie. To wsiąka — jak to mówią — mimochodem. W szczególności zaś nie musi zmuszać wyraźnie czytelnika, jeśli to nawet jest proza „muzyczna”, żeby się trudził wysłuchiowaniem jej fraz, a jeśli „rytmiczna” — liczeniem taktów.

Im bardziej wlembiać — w epoki, w których ludzie czytają chaotycznie i szybko, tym częściej można napotkać wśród nich takich, co nigdy nie próbowali słuchać wewnątrz i skrupulatnie odczytywanych stronic. Ludzie tacy zajmują się tylko treścią, znaczeniem tekstu i mniejszym lub większym oporem, którego doznają w zdołaniu tego tekstu. Zdarza się czasem, że mglista muzyka zdań, pochwycona gdzieś z nagle, staje się czymś w ich przyjemności, w opinii, którą stwarzają o pisarzu; pozostaje to jednak w sferze wrażenia, odebranych przy lekturze całości — tym więcej, że nie idzie tu przecież o wyluskiwanie dźwięków, o liczenie zgłosek, o zastanawianie się w pewnych przypadkach, czy te wyliczenia zgadzają się z autorskimi! Tego rodzaju zmartwienia wydaliby się czytelnikowi prozy chorobą, bliską manii opętawczej!

Przy lekturze poezji ten sam czytelnik nie jest na tyle gruboskórny, ażeby nie czuć, że tu już trzeba przybrać odmienną postawę, że trzeba obudzić w sobie inny rodzaj uwagi, a przede wszystkim — że oto nadeszła chwila, która mu każe jego słuch wewnętrzny wprowadzić w stan czujnego odbioru. Cóż jednak począć, kiedy straciło się wprawę w tego rodzaju ćwiczeniu? Próbować mimo wszystko — to narazić się raczej na zniechęcenie, niż zdobyć rozrywkę. Zbity z tropu czytelnik powraca tedy do prozy, która dodaje mu odwagi, która nie wystawia na próbę jego miłości własnej, która mu wręcz daje wrażenie, że również dobrze jak wiersz zaspokoić jest zdolna jego potrzebę wzruszeń poetyckich, nie mówiąc już o tym, że mu użycza większej sprężystości, pozwalającej, począwszy od myśli zwyczajnych, objąć się tem wzmuszeniu, rozdać je potajemnie, przyspieszyć jego dojrzewanie, a w końcu wyzwolenie. Jedyną zaś przyjemność, jaką wiersz mógłby mu sprawić, związana jest właśnie z „ćwiczeniem”, którego się nasz czytelnik odczuł. Ale dlaczego się odczuł? Czy tylko dla wspomnianych dopiero co przyczyn? Czy dlatego, że miał na podorzędu i w formie odpowiadającej wszystkim jego gustom nowoczesną prozę — o nierównym co prawda wydziwieniu lirycznym — dość jednak na ogół bog-

atą, jeśli idzie o zaspokojenie jego potrzeby poezji? A także, że coraz bardziej stawał się dzieckiem epoki, czytającej zbyt wiele, zbyt szybko i bez wyboru?

Wyznajmy szczerze, że to nie wszystko, że przyczyn należy szukać jeszcze gdzie indziej. I tutaj właśnie dochodzi do głosu znamienity szereg wydarzeń, tutaj odzywa się historia poezji. Ćwiczenie zadawane konsumentowi przez pewną formę sztuki kłaga losom wspólnym większości „gier”. To znaczy, że się powoli starzeje. Po pewnym czasie nie podnieca już ono z tą samą siłą chęci do zwyciężenia trudności, pozostawiając raczej wrażenie jakiegoś daremnej przeszkody na drodze treści. Ten objaw starzenia się nie jest oczywiście bez wpływu na same *prawidła sztuki* oraz na osiągane dzięki nim *efekty*. Prawidła uprawiane zbyt długo, odkrywając nam swoje tajnie, wyzbywają się powagi autorytetu, tracą czar. Dochodzi do tego, że uważamy je za dziecinne. Gdybyśmy w dalszym ciągu szukali w nich zawilosci, to będzie to martwa zawilosc. Podobnie ma się rzecz z efektami. Powtarzanie wyczerpało je niemal doszczętnie. Wiadomo bowiem, że kombinacje, których są one wynikiem, też mają swoje granice. Jakież nareszcie wrażenia, poza przesytem, mogą nam dać efekty, ostatnio przez poetów „odgrzebywane” wobec kompletnego zużycia dawnych, uchodzących dotychczas za szczyt możliwości i kunsztu? Dlatego właśnie amatorzy muzyki mają dość fugi, a akrobacje bogatego rymu przyjmują się wzruszeniem ramion.

Jest zatem rzeczą naturalną, że w łonie sztuki odbywa się co jakiś czas ferment, zmierzający ku odmłodzeniu jej form. Zanim jednak sztuka ustali nowe prawa, pozwała sobie zwyczajnie na pewien okres zupełnej wolności. Spotyka się nawet w owych okresach artystów, marzących o sztuce absolutnie wyzwolonej, która nie uznawałaby żadnych prawideł, stojących poza geniuszem twórcy i zdolnych w czymkolwiek krepować kaprysy natchnienia. I może istotnie w niektórych sztukach prawidła i wypływające z nich formy, mniej czy też więcej sprzecyzowane, dadzą się całkiem usunąć na korzyść dowolnych podstępów smaku artystycznego, związanych z doświadczeniem osobistym. Ale kiedy istnienie *niezależnej* danej sztuki łączy się ściśle z istnieniem pewnej formy, która odróżnia ją od sąsiadki, istnienie to zagrożone jest od chwili, kiedy forma, jedyna racja bytu owej sztuki, chyli się do upadku. O dalszym jej życiu może być mowa dopiero wtedy, gdy stara forma szybko zastąpi nowa, sprzecyzowana wy-starczająco. Taka to właśnie była sytuacja

poezji współczesnej we wszystkich krajach, a szczególnie we Francji. Po niesłychanym przeladowaniu, którym romantycy — a zwłaszcza Hugo — obarczyli wiersz tradycyjny, niewiele go tylko modyfikując w samej strukturze, stało się rzeczą zupełnie zrozumiałą, że nasi poeci, znużeni prozodnią klasyczną, zaczęli się jej niecierpliwie pozbywać, nie pomyślawszy wprzódy, co znajdą na jej miejsce. Sprawą więc nieuchronną był fakt narodzin wolnego wiersza.

Do przewidzenia też było, że i publiczność po pierwszych momentach zaskoczenia i niespodzianki zadala sobie pytanie, czy wobec tego te resztki poetyckiej formy warte są jeszcze uznania, czy warto na ich korzyść zmuszać się do szczególnej uwagi, wystrząsać słuch wewnętrzny i wazyć rytmy i dźwięki — słowem: przyjąć postawę, zwyczajną czytelnikowi wierszy, a amatorom prozy zupełnie niepotrzebną. Po co się jednak wstrzymywać w polowie drogi? Czy nie byłoby rzeczą prostszą powiedzieć sobie, że odtąd wystarczy nam proza, jako powszechny instrument literackiego wyrazu — zwłaszcza że kiedy wiersz chował się w cień, proza coraz bardziej nasycala się czysto poetyckim sentymentem, coraz zmieniając suknie i rozszerzając gamę klawiatyry.

W rozwoju poezji zaznaczyła się jeszcze inna tendencja, która — choć płodna sama w sobie — przyczyniła się mocno do oddalenia poezji od publiczności. Chęć mówić o tym, co można by nazwać „niezrozumiałstwem” wielu i to najtęszych nawet poetów. Nie idzie o to, czy termin „niezrozumiałstwo” jest tutaj słuszny. Wyraża on do pewnego stopnia opinię średniego czytelnika. Owa opinia, czy raczej wrażenie, wiąże się jakoby z dwiema zasadniczymi przyczynami, które się pojawiają albo oddzielnie, albo też skrojone w dziele tego samego pisarza wziętem zarówno niekoniecznie, jak pozabawionym wszelkiej logiki. Z jednej więc strony — koncentracja sensu, uskuteczniania i zaostrożna jednocześnie przez syntetyczne metody wyrazu, do których ani tradycja ani normalny tryb naszej mowy zupełnie czytelnika nie przygotowały, z drugiej — coraz to większa niechęć przed namalaniem spontanicznych twórców fantazji do takiej obróbki, takiego opracowania, które by czytelnikom mogły dać do nich „dostęp”. Mniejsza o to, że pierwsza z tych metod wymaga wysiłku kompozycyjnego, a druga go rozluźnia. Pojawily się one niemal w tym samym czasie i może być, że wspólne swe źródło znalazły w poromantycznym znużeniu, które w danym przypadku nie pocho-dziło bynajmniej z przeladowania, narzuczonego technice tradycyjnej, ale tak z nadużycia „wylewów” słownych i uczuciowych, jak i z upodobania poetów do gadatliwych zwierzeń.

Poeta ma oczywiście prawo pisać jedynie dla zadowolenia samego siebie; do niego należy decyzja, jakiego rodzaju zadowolenia ma szukać w swojej pracy. Może on mieć ochotę na budowanie jakiegoś przedmiotu o charakterze pół idealnym, a pół materialnym, którym jest właśnie wiersz, żeby go potem rozpałmić. I w tym przypadku zarówno budowa poematu jak i sposób nagęcia, nalamania czy przekształcenia materiału językowego obchodzić będzie tylko poetę. Albo też może on widzieć w piśmie jedynie środek do utrwalenia śladu jakiegoś stanu wewnętrznego, transu czy też po prostu dyktanda, odbieranego od duchów nadnaturalnych i tajemniczych; co więcej, uważać sam akt pisania za rodzaj ulgi prawie fizycznej, z towarzyszeniem takich objawów, jak drżenie, jęki, poty i piana na ustach, dzięki którym uzewnętrznia się trans — przy czym kreślone wyrazy mają już związek tylko kruszorendy z niewyraźną zawartością doznania natury psychicznej. Jest nawet rzeczą niesłychanie ważną, żeby te prawa poety zostały uznane i podtrzymywane. Uprawiając je — ku zgorzseniu współczesnych — niektórzy wielcy pisarze wydali na świat dzieła, które w innym przypadku nigdy by nie znalazły usprawiedliwienia w estetyce obowiązującej; ludzkość zaś w owych przedmiotach czy niebywałych świadectwach doszukiwała się dreszczów weale dla niej w zasadzie nieprzeznaczonych.

Zwróćmy jednak uwagę, że w oczach publiczności fakt używania języka choćby najbardziej dziwnie i fakt ważniejszy jeszcze, a w żadnym wypadku nie instynktowny: publikowania książki — udzielają pewnej konieczności i to już bardzo poważnej na rzecz istnienia człowieka w społeczeństwie, — i że jedynym stanowiskiem konsekwentnym pisarza „nadrealisty” byłoby milczenie



ANDRZEJ PRONASZKO

UCIECZKA DO EGIPCY

nawet i wewnętrzne. (Twierdzenie, że się tworzy swój własny język, nie uchyla wcale zarzut; każdy bowiem język, rzekomo tworzony, jest tylko językiem — podobnie jak gwara — budowanym na obraz i w ramach mowy potocznej). Cokolwiek byśmy zresztą na ten temat myśleli — jest rzeczą janą, że ogłaszając pogardę wobec warunków „udostępniających” czytelnikowi sztukę, poeta pozabawia się prawą żywienia pretensyj do publiczności o jej obojętność.

Co się tyczy zagadnienia tak zwanej „poezji czystej”, pozwolę sobie w tym przedmiocie jedynie na parę uwag. Owo ograniczenie się poezji do siebie samej, to zacieśnienie, tak u niektórych pisarzy surowe i srogie, ku któremu nągiła się poezja, żeby uchwycić swoją istotę, swoją, powiedziałbym, esencję — było, przynajmniej to bezstronnie, zupełnie słuszną reakcją obrony i odpowiedzi na niepokój, który ogarnął ją wobec obfitości produkcji poetyckiej dziewiętnastego wieku, oraz przerostu masy udzielającej gościnę plomieniom twórczym. Przynajmniej także, że ów wysiłek nie pozabawiony był dobrych wyników. Zawdzięczamy mu narodziny wielu arcydzieł, którym by mniejsza prężność umysłowa nie pozwoliła zabłysnąć w tym samym stopniu. Dla całokształtu poezji wysiłek ten był nade wszystko sygnałem do błogosławionej „troski o zwięzłość”. Skorzystali z niej nawet artyści, nie odczuwający instynktownej potrzeby hamowania swoich zapalów i nie zaliczający umiarkowania do rzędu obowiązkowych cnót.

Z tym większą swobodą możemy zatem twierdzić, że ów mit poetycki, skoro już wywarł zbawienny wpływ — jako podnieta dla jednych, zaś ostrzeżenie dla drugich — nie mógłby w dalszym ciągu przedłużać swego panowania bez następstw, może nawet śmiertelnych dla samej sztuki. Trzeba zrozumieć, że „oczyszczając” się, poeta ogranicza jednocześnie swój zakres, że się niejako „cofa”. Opuszcza ona kolejno

swoje „naczynia”, opuszcza zajmowane, przeistoczone i uświęcone dotychczas mieszkanie. U kresu zaś tej wędrówki maraże nas na odkrycie, że nie jest ani „uchwytna”, ani też zrozumiała jako *samoistna* esencja i że „usamoistnić” ją — znaczyłoby ją zabić czy unicestwić.

Cała ta historia przypomina mi nieodparcie wysiłek niektórych dawnych myślicieli-spirytualistów, dążących do „wyodrębnienia” pojęcia duszy i oczyszczenia jej z tego, co dusza, znana nam z doświadczenia, poczciwa dusza żyjąca, zawdzięcza ciachu i ziemskim kompromisom. Zorientowano się jednak, że w miarę oddzielania się od swoich przejawów, dusza się niejako opróżnia, znika, staje się jakby skorupką słowa i że owa skorupka nikogo już nie zajmuje, że nie może już być ani przedmiotem miłości, ani żalu nawet dla kogoś, kto by umiał w niej czuć swą obojętność najgłębszą. Nie dowodzi to oczywiście, że dusza miała być tylko tymi objawami i depozytem, który życie w nią wkłada. To tylko jest wskazówką, że człowiek winien porzucić na polowaniu na nią jedynie w ścisłym związku z jej objawami i owym depozytem.

Podobnie uważam za złudę wszelkie poczynania, które by ostatecznie zdążyły do umieszczenia po jednej stronie poezji czystej, po drugiej zaś jej resztek. Obecność poezji w dziele pisany przypomina raczej obecność energii w materii. Nie jest — rzecz oczywista — kwestią obojętną, że pewna ilość energii rozplywa się w materii zbyt dla niej obszernej, lub zbyt ciężkiej, to jest za trudnej do poruszenia, do wprawienia w wyższą skalę drgań czy w stan fosforyzacji. Można także z korzyścią uprawiać nagromadzanie energii na bardziej wąskiej, lub bardziej czulej podstawie. To zresztą kwestia dogodności i sprawidliwej oceny wyników, które się ma zamiar osiągnąć. Ale istnieje granica, u której ta operacja przestaje być korzystna — podobnie jak

istnieje granica, u której znowu ta sama czynność staje się absurdalna, niby marzenie średniowiecznej alchemii.

Ale nawet traktując owe sprawy z dozą dużego rozczarowania, nie widzę jakoś racji wystarczającej, aby poezja w ścisłym tego słowa znaczeniu, przybrana w właściwe jej formy, formy do ona odnowione — byleby tylko zachowały choć pewne minimum rzeczywistości obiektywnej, — miała na koniec, jak gdyby wchodząc w ostatnią fazę swojej obecnej historii, przeżyć się i zaniknąć. Miewała wszakże nieraz chwile bujnego rozkwitu. Na krótko tylko zaznała nielaski. Jakież zatem zarzek decydujący i trwały wślizgnął się w naszą cywilizację, zarzek „znieczulający” człowieka na takie twory języka, które stanowią najwyższe piętro organizacji, które najczęściej dopuszczają trudności pokonanych i dają umysłowi najwięcej sposobności do doświadczenia, do dumnego użycia zgromadzonej w niej siły?

Rozwiązanie kryzysu samej formy — to jednak jeszcze nie wszystko. Nie wyobrażam sobie bowiem, żeby poezja mogła ocaleć, zdobywając na nowo jedynie dawniej porzucone wybrzeża. Trzeba jej jeszcze podbić i „wątki”, których, przez wstyd postępowy jak pewien rodzaj paraliżu, wzdrygała się imać. W miarę bowiem jak powtarzała: „zostawmy to dla prozy”, do szła do przekonania, że dla niej samej już nic nie zostało. Robotnica, która odmawia wykonania pracy, jako jej niegodnej — czyż może się dziwić, żeśmy się nauczyli obchodzić bez jej rąk? Krótko mówiąc: poezja winna powrócić do wielkich tematów, tematów „ludzkich”, ujętych najnowocześniejszej, t. zn. tak jak się kształtują i wyobrażają w umyśle współczesnego człowieka; a więc ze wszelkim prawdopodobieństwem posądzenia jej o prozaiczność. Pomyślcie bowiem tylko, że oglądane

pod pewnym kątem wielkie odnowicielskie prądy poetyckie przeszłości były gwałtownym i zuchwałym położeniem ręki na stosach prozy, na jej bagażu, uważanym dotychczas za zbyt prostacki i nietykalny. Bywało tak zawsze po okresach skromności akademickiej, przesubtelnionej dystynkcji, kiedy to wymagania poety wobec dzieła coraz się hardziej rafinowały i gdy poeta stawał się niewolnikiem — powiedzmy — czystych rąk. I zawsze wtedy reakcją obrońców smaku wobec nowatorów były ty-rady o babraniu się w prozie i o tym, że nie po to mają poeci szlachetną formę wiersza i język tak szlachetny, jak słownik poetycki, żeby prozaikom wydierać tematy, uczucia, obrazy, tła, powiedzenia czy zwroty, które pewien „mankament jakościowy” — trudny do określenia, choć łatwy do rozeznania — włączył w dziedzinę prozy. Jednym z najważniejszych zarzutów, wytaczanych przeciwko Wiktorowi Hugo od początku jego wystąpień, by zarzut prozaizmu; nie brakło także krytyków prześladowujących nim poetę do najpikniejszych dni jego dojrzałości, do samej nędzy śmierci. (A oto jeden z refrenów, zapamiętanych z ławy szkolnej: prawdziwym poetą był tylko Lamartine, nigdy zaś Wiktor Hugo, mimo najwyższego blasku jego wyobraźni). A Baudelaire! Doprawdy, rzadziej mu zarzucono „nieprzyzwoitość”, niż właśnie prozaiczność. Pamiętam to dobrze: „...prozaik zimny i skrupulatny... pelen hysterii Boileau...”

Czy więc dziś, popadając w celową „nowoprozaiczność”, mamy się dziwić spodziewanym atakom, gdy taki Baudelaire — ojciec, nieświadomy co prawda, poezji czystej — doczekał się oskarżenia właśnie o degradację i splugawienie poezji pospolitością prozy?...

Przełożył WŁODZIMIERZ LEWIK

¹ Przedmowa do poematu *Biały człowiek*.

STANISŁAW PIĘTAK

Z D R A D A

I

Ów dzień dłużył się, włókl jak jęk bez końca.
Ucichły działa, z pobladłego słońca
pod zachód podszedł kłon i o dolinę
świsły wiatru trząść począł czarnosinę.
Okrity płaszczem stanąłem przy koniu.
Patrząc w górę, słuchałem jak po bloniu
krzyk nietoperzy się niesie, a cienie
jak woły smutnie okrążają ziemię.

— Kolego — powiedział porucznik Jan — oto
wzrok mój znów chylił się pod krwi spiekotą.
Pójdź! — czekaliśmy długo na Sąd Boży,
każda chwila już serce moje trwoży...

Zjechaliśmy w bok i kędy cicha rzeka
czarne wody ścieliła, gdzie z daleka
żałosny poszum się włókl i obłokiem
kwiaty płynęły w ciszę pawiookie,
stanęliśmy milcząc. Jan uniósł oczy,
wtedy światła strwożone bladej nocy
zadręgały w oddali i miesiąc złoty
zaświecił koniom grzyw wilgotne sploty.
Na ziemię opadła gwiazda — paw mały
z niej wyszedł i zaraz na łące całej
wyrósł kwiaty czarne o kielichach
ogromnych i lśniących. Piosenka cicha
tam zbiegła z chmurami od wsi szerokiej.
Konie dotknęły jej zdziwionym okiem
i zeszyły, ślady weszcząc, w dół. Ach, ogromne
ptaki spłynęły w ciemność — i nie pomnę —
echa zadręgały to jęklwie, smutnie,
jakby woda kryła trumienną lutnię...

— To już czas, głos nie dochodzi w te strony —
powiedział cicho Jan — i wiedziony
drgnięciem nagłego smutku schylił głowę.
Wiatr prószył światłem o jego włosy płowce.

Stanąłem z bronią w ręku tu, nade mną
cień matki mojej przeszedł chmurą ciemną
i zadrzał, szepcząc. Właśnie w chwili onej
szarpnąłem za cyngiel, to zaróżowione
brzegi kościola jęknęły daleko.

Nad Janem otwarło się nieba wieko
przezaliwe w blasku. Dym fioletowy
sfrunął wolno w kształcie dziewczęcej głowy.
Jan upadł, lecąc, smugi światła ustami
krwawymi dotknął, tak na zawsze zamilkł.

II

Światła płynęły po błękitnym stawie.
Stanęliśmy obok, naprzeciw na trawie

złożony krzak chmur się wzbił. To w górze
srebrna brzoza zagaśła na lazurze
nieba, co chyląc się w pola daleko,
przystanął jak koń siewy nad rzeką.
Brama z promieni tam była — ogromne
ciała drzew podparły jej skrzydła wonne.

— Jak cicho — Joanna westchnęła i ręką
ukazała dal, gdzie pod Bożą Męką
dzieci, na luku tęczy kłoniąc głowy,
zasnęły. To wszak kotek zlotopłowy
zbiegł na płot, oko tęczy uniósł w dłoni.
Ścieżka zadręgała w lot kolo niego jak płomień
cichy — maki tam wyszły z słońca bosc
i rozświetliły smukłe nogi sosen,
co stały za kapliczką smutne, złote.
Szum ich jak dotyk snu był i tęsknotę
budził u oczu. Młode źrebce właśnie obok
przeszły polem, ucieszyły się sobą.

— No do widzenia — dom już tak blisko —
rzekła Joanna i blask włosów nisko
chyląc, spojrzła mi w oczy z uśmiechem.
Czy to szept jej oczu sprawił? — z oddechem
trwożnym jak kłos wiatru stałem. Wszak górą
zagon maków przepływał białą chmurą.
Brama z promieni westchnęła i smukłe
Joanne wiodła w dal jak złoty pukiel...

III

Za rzeką na niewielkim sinym wzgórzu
rósł dąb. Oczy otarłszy z lez i kurzu
stanąłem pierwszy — świt biegł siewoszary,
od wschodu pędził zórz krwawe opary.

— Patrz, jak dziwnie to niebo dzisiaj płonie —
szepnęła Joanna i w białe dlonie
ślryuszy twarz, stała smutna pod obłokiem.
Wiatr targał jej sukienkę jak różanym łokiem,
kolo nóg ścielił kola liści czarne,
ciało odstaniał jęku płomieniem parnym.

— Świt znów nas zastal tu bładych. O drogi,
lecz jestem z tobą, nie doznaję trwoigi,
lecz gdy powracam... Joanna w poruszeniu
zamilkła i twarz nieobecny cieniem
zwierając, patrzyła niema w dal. Siny
ruch dłoni jej upadł i o głębinę
zadrzał tak żalonym, samotnym szumem,
że szum ten przesłonił świat. O, nie umiem
losu powiedzieć do końca! Na ziemi
gasły zorze, znów szliśmy w trwodze z cieniem.

JULIAN PRZYBOS

RÓWNANIE SERCA

Powietrze uduszono sztandarem,
zbuntowani podkopami docierają do bram!

Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
przebiera swą miarę,
jak czołg gdy ma ruszyć do ataku.
Praży mnie z bliska krzyżowy front czterech ścian,
serce atakuje mię przedziej.

Szrapnel pęka ze słupów latarni:
lampy zapalono na ulicach jednocześnie.
Dzień mija w zbrojnej pieśni żołnierskiej, rzezi.

Z rudej trawy zjeżyły żebra umarłych darń.

Żywy idę miastem będącym, a już tylko byłym.

Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

Ogrody — nów jak cieni wschodzący z gałęzi —
Świat beze mnie się spełnia wolny i beczuły
i tylko liści jesiennych opada na głowę laur.

Abym już nigdy nie ucichł.

Łagodny
każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla jaskółek
odlatujących od ludzi.

EDWARD KOZIKOWSKI

JESZCZE CIEBIE NIE WIDZĘ...

Jeszcze Ciebie nie widzę, jeszcze Ciebie nie słyszę —
jak pod niebo wyrastasz lub zapadasz w pól ciszę,
i oddechem wszechświata ogarniając przestrzenie,
z gwiazd na gwiazdy wysyłasz niewidzialne promienie.

Jeszczem może nie dorósł do poznania tej prawdy,
która słońca zapala i kształtuje szmaragdy,
a nadziejom, co zgasły na rozstajach czwoliczych,
nową wiosnę zwiastuje i z niedoli jej leczę.

Jeszcze może daleko i na pewno nie blisko,
bym Twą wielkość zrozumiał i urosł sercem we wszystko —
w każdą trawę wciśniętą między ulic kamienie
i w ten smutek, co pada wydłużonym z dróg cieniem.

Jeszcze Ciebie nie słyszę, jeszcze Ciebie nie widzę,
lecz przeczuwam, że przyjdiesz, ale wiem już że idziesz,
aby nędzne me serce czekać ze drżeniem
porwać w wiry wszechświata i ogarnąć płomieniem.

KAZIMIERZ SOWIŃSKI

NIEBO MUZYCZNE

...Chociaż do stawu prowadziła świeżo przecięta przez las i dobrze utrzymana ścieżka, sama zaproponowała, żeby iść na przelaj.

— „Nie śpieszy nam się przecież” — mówiłaś.

Szliśmy tedy bez wyraźnego określonego kierunku, tyle tylko żeby wyjść na tor kolejowy. Stamtąd już droga była prosta. Od samego przystanku kolejki elektrycznej towarzyszyła nam cisza lasu: spokojny oddech wiatru wśród drzew i od czasu do czasu nutka ptaszcęgo śpiewu albo brzęczenie pszczoły. Mech uginał się pod naszymi stopami, jakby chciał stłumić najbliższy odgłos ruchu dwojga intruzów, co w nieruchomą kolumnadę pni sosnowych wnieśli skłębioną płatawinę swoich człowieczych pragnień i chimer. Wiotkie gałązki leśnego drobiazgu czepiały się naszej odzieży, jakby i one wyrażały swój nieważny protest wobec naszej obecności w tym miejscu, które zdawało się być przeznaczone jedynie dla śmigłych saren i trwożliwych drożdżów. Pamiętam — przeżyłem wówczas jedną z tych niezapomnianych i osobliwych chwil, kiedy traci się poczucie rzeczywistości otaczającego świata, a człowiek — sam na pół tylko rzeczywisty — wydaje się sobie samemu duchem, co przybłąkał się nie wiadomo skąd, aby patrzeć na niebo i ziemię niby na kulisy olbrzymiego teatru. W jakimś momencie wszystko: brząk pni sosnowych, przechodzący w górę w ognisty szkarłat, soczysta zieleń leśnego podszycia, głęboki, nasycony błękit nieba, przegładający od czasu do czasu poprzez korony drzew, — wydało mi się nierzeczywiste, jak pejzaż malowany na szkle ręką zbyt poprawnego artysty, który nie zapomniał o żadnym szczegółzie, aby całość wypadła barwnie i przyjemnie. O tak — te białawe, przezroczyste prawie chmurki o kształtach regularnych, przyklepione do banalnego tła błękitu, wyglądały jak na widokówkach, które wysyła się z Neapolu z pozdrowieniami dla przyjaciół. Barwa dojrzewających jeżyn była zbyt szarmnizowana z kolorem żółknących liści, aby to nie przywodziło na pamięć banalnych obrazków, jakie widuje się w witrażach sklepowych z farbami. A jednocześnie, mimo że wszystko zatrzymywało oczy natrętym bogactwem żywych kolorów, najbliższe nawet pnie wydawały mi się oddalone, niedotykane, jakby umieszczone za niewidzialną szybą.

Nie wiem, czy odczuwałaś kiedy, patrząc na jakiś krajobraz, że jest za piękny, za barwny, aby mógł być — realny. Ja nieraz taki moment przeżyłem. Było to zawsze wtedy, gdy okoliczności mieszały mnie w sprawy, którym nie tylko że byłem daleki, ale wobec których odczuwałem jakiś podsokorny, nieświadomiony sprzeciw. Wydawało mi się wówczas, że piękno przyrody — nachodziło mnie to zawsze wśród bardzo pięknego otoczenia — jest czymś sztucznym, jak obraz odbijający się w bańce wydłanej, i że wystarczy lada podmuch — wiatru, a może ludzkiej namietności? — aby ta harmonia rozepała się nagle, zawrzała, skłębila w splot niezrozumiały i groźny, ale za to na wskroś rzeczywisty. Po dłuższej dopiero chwili pojąłem, że to moje odczucie było ugruntowane na wewnętrznym sprzeciwie, aby nie chodzić do domu Jeana. W owych dniach byłem bardzo zaabsorbowany różnymi kłopotami i — dziś mogę ci to wyznać — nużyła mnie trochę sprawa tego chłopca. Zaczynało mnie irytować, że mówiąc o nim używasz ciągle tego cudzoziemskiego przezwiśka, jakby przez to dopiero uzyskiwał ważność że mu się przyda trochę egzotyzy, jakby sam przez się nie wart był twojej pamięci. Pojmowałem już wtedy, że twój największy błąd w stosunku do Jeana polegał na tym, że nie potrafiłaś myśleć o nim tak prosto jak o każdym z nas, że doszukiwałaś się w nim ciągle czegoś wyjątkowego co by usprawiedliwiało twoją miłość. Wiedziałem, że spacer do jego pustego domu skazuje mnie na milczące wysłuchiwanie tych wspomnień. A chociaż pokrywałaś swój nastrój pozorami doskonałego humoru, spostrzegłem, że sprawa Jeana zaczyna cię jątrzyć na nowo, że znowu obudziło się w tobie niecierpliwe pragnienie, żeby pochodzić tymi samymi ścieżkami, które tyle razy on musiał w dzieciństwie przebiegać, i znaleźć na którejs z nich — co? — niknący w pamięci obraz jego postaci, czy też utraconą harmonię swej duszy?

Mówiłaś: dom Jeana, a myślałaś: las i ciepłki zapach małow pod oknami; mówiłaś: dom Jeana, a myślałaś: woda i delikatna różowość rdestów kąpiących się nad brzegiem. Powiedziałaś: — „Nie mogę nigdy wyobrazić go sobie w oderwaniu od tła. Dla mnie Jean to nie tylko jego oczy, głos czy nasze wspólne rozmowy, to także: ta woda,



KAZIMIERZ SOWIŃSKI

rys. KAZIMIERZ NITA

to niebo, muzyka wiatru w trzcinach...“ — Wówczas zrozumiałem w całej pełni twoje głębokie ukochanie tego miejsca i niezwalzone pragnienie, jakie cię czasem nachodziło: żeby tu przyścisnąć. Bez celu. Tylko popatrzeć na las, tylko posłuchać ptaków, tylko nabrać w siebie resztkę oddechu sosenu.

Szumiały teraz właśnie poważnie i melodyjnie, bo wplątał się w ich czubę szeroki przedachodni wiatr. Odbij od ich zwartej gęstwiny, spadał na powierzchnię wody, wprawiając ją w lekkie drżenie. Aż do naszych stóp podbiegały fale drobniutkie i złote, by po chwili oddalić się posłusznie i zginąć w masie lśniącej od słońca topieli. Siadaliśmy na skrawku suchego piachu, w tym miejscu gdzie do stawu wpadał wąty strumyk. Słońce było już dosyć nisko i las po drugiej stronie stawu pogrążony był zupełnie w cieniu. Ale tuż obok blask słoneczny leżał na piasku nieruchomy i ciepły, albo rozpryskiwał się o zaokrąglone grzbiety wodnych fald, ilekroć najbliższe westchnienie wiatru odezwało się w trzcinach. Wydać się mogło, że woda przymruża rozjarzone źrenice, sennie pod zachód i czekające spoczynku. Drzewa rysowały się w jej zwierciadle z wyrazistością niemal dotykającą. Ich pnie odbite w wodzie zdawały się wyrastać z kepi nadbrzeżnej trawy, by nisko — tam gdzie barwiło się drugie, nierzeczywiste niebo — rozgałęzić się poskręcany konarami i rozzielenić płaskimi sylwetkami koron. Wiatr mącił chwilami ich kontury, ale niedługo powierzchnia stawu wygładzała się znowu i

świat malowany na wodzie wracał do swej dostojnej nieruchomości. W jakiejś chwili zwróciła moja uwagę rozstrzępiona plama górnego szkarłatu, rzucana z jakąś niedbałą fantazją na jednostajne, chłodne tło zieleni. Zastanowiłem się, skąd mógł się tutaj — w środku iglastego lasu — wziąć klon. Bo tylko pewna odmiana klonów ma jesienią tę krwistą, rozplamioną czerwień. Odbicie tej jednej klonowej gałęzi naświetlonej słońcem, co musiało przedrzeć się przez jakąś szczelinę w zbitę gęstwinie sosenu, stanowiło widok tak niezwykle, że wstrzymałem oddech, jakbym się bał, że najbliższe technicznie spłoszy delikatny rysunek. Ale w tej samej chwili nagle rozfalowanie wody zmąciło go i rozbiło na drobne plamki, niby na pojedyncze, nieskoordynowane dotknięcia pędzla na płótnie, które zestrojone dopiero w harmonijną całość dadzą złudzenie rzeczywistości.

Dziwił się pewnie, że zostały mi w pamięci takie, nic nie znaczące szczegółiki pejzażu, w których może zatarło się to, co stanowi istotną treść tamtego odległego dnia. Nie — właśnie te szczegóły pozwalały mi widzieć plastycznie. Przypominają mi to wszystko, co jest poza nimi. Są jak znaki rozpoznawcze, które poprzez miał godzin, tygodni i lat prowadzą do najbliższej warstwy życia. W pamięci ludzkiej może pomieścić się wszystko: i jakies drobne fragmenty krajobrazu, i wspomnienie chwil radosnych albo tragicznych. Ale mowa pamięci jest tylko mową obrazów. Dlatego będę

mówił teraz o niebie, choć wówczas mówiłmy o różnych sprawach życia i — oczywiście — o nim, o Jeanie. Gdy się leżało na ziemi i spoznało ku górze, widać było niebo poprzez siatkę chwicznych trzcinowych lodyg. Dlatego kolor jego był ciągle zmienny, bogato modulowany najsurowszymi odcieniami. Oto jest błady i matowy jak zagłębiony kwitnącego lnu, to znowu przezroczysty i kryształowy jak woda morską. Oto zmieszany z zielenią trzciny mieni się jak laska węża, by po chwili zastygnąć w głęboki i zimny granat skal pogrążonych w cieniu. Oto trzciny, kiwające się na wiatrych nóżkach zanurzonych w wodzie, przesłaniają niebo ciężką kratą cienia, który pada na oczy jak zimne dotknięcie mroku, a po chwili posłusznie wiatrowi odchylają się na bok i otwierają widok rozległy, aż po horyzont. Oto jest niebo pulsujące oddechem blasku i cienia. Z miękkiej pościeli traw bliższe oczom niż ziemia, twarda, odpływająca na muzycznej fali kolorów gdzieś poza ludzkie widzenie.

Następstwo barw, przepłatanie się zieleni i błękitu tworzyło rytym harmonijny i nieoczekiwany jak w najpiękniejszej frazie muzycznej. Nagle spiętrzenia światła i szelustu trzciny, trzęsących się na wietrze, stapiały się w jedno wrażenie muzycznej płynności. Nieuchwytnie prawie przygaszenia blasku i szemranie wody w ciasnych przejściach między gałązkami rdestu tworzyły doskonale wymierzone pauzy, po których błękit znowu zaczynał mienić się i grać cudownie zestrojonymi akordami odcieni. Wówczas to po raz pierwszy uświadomiłem sobie, że nasze rozmowy o Jeanie mają zawsze jakiś związek z muzyką. Zdziwiło mnie to w pierwszej chwili — wiedziałem, że rzadko mu grywałaś, że raczej nie lubił muzyki. Uważałem to za pewną stylizację, od której zresztą nigdy nie mogłaś się uwolnić w stosunku do tego człowieka, gdy twierdziłaś, że przez niego właśnie pokochałaś muzykę. — „Był tak samo nieodpowiedzialny, i urzekający, i trudny do zdefiniowania — jak muzyka” — tak to kiedyś powiedziałaś. I jeszcze to, że zamiast niego pozostała ci muzyka.

Teraz dopiero, leżąc na piasku z głową na chłodnej murawie, pojąłem, że od samego początku mojej wizyty myślałaś o Jeanie. Miałaś grać, zdaje się, Szopena. W pierwszej chwili nawet nie spostrzegłem, że w ostatnim momencie zmieniłaś zamiar. Dopiero po kilku taktach zorientowałem się co grass. Teraz rozumiem, dlaczego tak lubisz uwerturę do Orfeusza. Wiem — to tęsknota Orfeusza wydzierała z nieubłaganego strumienia drobnych spraw dnia wiecznie żywy w twej pamięci obraz tego człowieka. To ona uświadomiła ci twoje pragnienie. — „Pojdźmy do Jeana” — powiedziałaś, wstając znad klawiatury. Zaskoczyły mnie te słowa i nagle zmiana twego nastroju, ale zgodziłem się skwapliwie, chociaż róż w mnie pewien opór przeciwko tej wyściele.

Orfeusz — to niemal symboliczne, że właśnie uwertura Glucka tyle razy pobudzała nas do rozmowy o Jeanie. W twojej pamięci ten człowiek żył tak samo realnie, jak jego kochanka zgubiona w podziemnym świecie. Ale dziś wiem, że nuta, która wywoływała w twej duszy obraz jego postaci, była nie tylko mową twojej własnej tęsknoty. Była także wyrokiem. Na ciebie. Wówczas nie rozumiałem tego jeszcze. Ale dziś, kiedy wiek odsunął mnie od was, którzy wierzyli jeszcze w trwałość ludzkiej pożądania i na tej wierze pragnienie budować swoje szczęście, potrafię czuć raczej uśmiechem i sercem, niż tylko — nerwami i wyobraźnią. Jak ów Orfeusz nadmiernie niecierpliwości pogrzebał swoją kochankę w nieodwołalnych mrokach Hadesu, — tak i ty niszczyłaś swoje własne szczęście. Nawet wówczas, kiedy wspomnienie tego człowieka zamiast budzić w tobie uśmiech, rozgryszający jego nierozumną i nieodpowiedzialną młodość, jątrzyło cię gorczyzą i żalem. Może trzeba upływu lat, może — kłeski, aby tak mówić jak ja w tej chwili? Może niecierpliwość jest nie grzechem młodości, ale — przywilejem? Bo z latami, kiedy przychodzi mądrość, równocześnie wszystko ważne przepala się w nicłość. Drobne sprawy dnia stają się ważne tylko dlatego, że nie ma od nich większych. I tak samo jak czasu młodości trzeba uczyć się ciągle stosunku do tego nowego — zmniejszonego świata. Uczyć się praw nowej perspektywy.

Na szczęście tamto — minione — trwa, obecne w każdej chwili życia. Spogląda człowiek w zwierciadło lat: jeszcze jąta tamci ludzie, wiatry i gwiazdy. I niebo tamto — niebo muzyczne...

WANDA BORUDZKA

CZTEROWIERSZE

RĘCE

Niespokojne, czule, gorące
i już puste, I już zalamane!
Więc ostrożnie, więc wszystko wiedząc
rozplatają się same...

ODPLYW

Nigdy ruch, nigdy słowo, nigdy spojrzenie,
tylko myśl, tylko słoch, tylko drżenie...
Komu tę sprawę zawierzyć?
Czym ją poddać wyrokom?
Tobie? Wodom bieżącym?
Odpływającym obłokom?

NAGŁOŚĆ

Zalamalam się w kręgu pian,
zachłysnęłam się jękiem w biegu...
Kamień dosięgnął dna
cichej wody, co nie wie brzegów.

NERWICA

Miłość przestaje bić
w sercu pod gardłem tkwiącym.
Żyjeś? Więc można żyć
o jednym sercu bijącym?

WANDA BORUDZKA

KAZIMIERZ SOWIŃSKI

MIECZYŚLAW STERLING

TINTORETTO I SZTUKA DZISIEJSZA

Dlaczego Tintoretto jest nam bliższy, niż wielu innych mistrzów jego epoki, a przede wszystkim — niż Tycjan? Czapski w swojej książce o Pankiewiczu opowiada, że przed dziełami Tintoretta „Pankiewicz poddaje się zachwytowi tak niepohamowanemu, jakiego nie widział nigdy uprzednio”. Zapytany o przyczynę, Pankiewicz odpowiada: „Żaden z artystów, nawet Rembrandt, nawet Tycjan, nie wywołuje we mnie takich wzruszeń, jakich doznaję wobec Tintoretta. Malarstwo o tak niesłychanym napięciu zaraża. Czy można sobie wyobrazić bardziej „napelnioną” płaszczyznę, bardziej nieoczekiwaną i wstrząsającą scenę, jak *Ostatnia wieczerza* z kościoła San Paolo w Wenecji”? Słowa takie: „malarstwo zaraża”, „scena nieoczekiwana i wstrząsająca”, „jedyna w swoim rodzaju gra światłocienia”, „egzaltacja”, wskazują na pewną wybitnie skryzalizowaną w sztuce Tintoretta cechę — ekspresyjność, t. zn. nadmierną wyrazistość form. Musimy tu podkreślić wyrazistość nie akcji, lecz malarskiej formy.

Jeżeli to prawda, że istotą sztuki XIX wieku jest poszukiwanie i wydobywanie charakteru rzeczy, nie zaś całego przedmiotu bez reszty, zaś istotą sztuki końca XIX i początku XX wieku — wyrażenie tego charakteru rzeczy za pomocą koloru, i że ta droga idzie aż do wyodrębnienia poszczególnych elementów, jako dostatecznych cech zjawiska (ekspresjonizm, Matisse), to Tintoretto prowadzi bezpośrednio do sztuki XIX wieku nie tylko impresyjnością swojej techniki malarskiej, ale również — poszukiwaniem charakteru malarskiego zjawiska.

Tylko że w sztuce Tintoretta „zjawiskiem malarskim” nie będzie postać ludzka, martwa natura czy pejzaż — ale kompozycja fresku, jako ściany zamkniętej w ramy. Żaden współczesny mu malarz nie rozumiał fresku tak absolutnie jako płaszczyznę jednowartościową, żądającej wypełnienia po brzegi, żaden malarz nie pojmował tak pokrewnie do dzisiejszego artysty zadania malarskiej pracy. Cała płaszczyzna płótna dzisiejszego malarza ma być jednowartościową kompozycją kolorów, cała płaszczyzna ściany Tintoretta ma być wypełniona jednowartościową kompozycją światłocienia, ruchu, ugrupowań, dramatyczności napięcia, akcji. Dlatego to Pankiewicz mówi o obrazie Tintoretta: „Czyż można sobie wyobrazić bardziej napelnioną płaszczyznę”. W kompozycji dzieła Tintoretta nie dba jednak o wydobycie wszystkich szczegółów, o unaocznienie całego przedmiotu, zrównoważenie w płaszczyźnie w sensie rzeczowym, obiektywnym, w sensie zachowania proporcji, perspektywy wielkości. Wydobywa, podkreśla, wyolbrzymia to co jest treścią i sensem ekspresji obrazu, wszystko inne odsuwa w cień, zmniejsza. Szuka nie kształtowania dla widza całej opowieści, ale jej charakteru malarskiego, tych cech, które są dostateczne dla wywołania maksimum ekspresji. Mamy już więc jakby trzy punkty pokrewieństwa: ekspresyjność formy, szukanie charakteru „zjawiska malarskiego” i — traktowanie płaszczyzny fresku jako kompozycji jednowartościowych elementów (formy, koloru, światła).

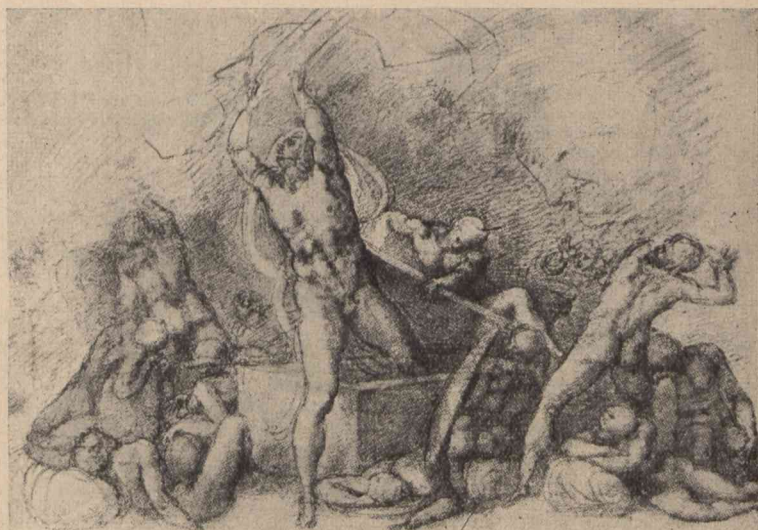
Należałoby to w krótkich słowach pojąć fakty. Tintoretto był samoukiem. W głębi domu, w ukrytej od oczu ludzi ciemnej pracowni pozawieszał u pułapu kopie z rzeźb Michała Anioła z kaplicy Medyceuszów, wykonane przez Daniele da Volterra. Rzucał na nie światło i rysował je w najdłuższych skrótach. To była jego akademia rysunku. Michała Anioła uważał za swojego nauczyciela zza grobu. A jednak zestawienie rysunków Michała Anioła i Tintoretta, więc dwóch mistrzów dynamiki, mówi w sposób przekonujący, kim był Tintoretto.

W rysunku Michała Anioła *Chrystus Zmartwychwstający* potęgą ruchu, wyrazistością, nadludzka siła Chrystusa, zrzucającego siłą wielkiego mocnego ciała ciężkie kamienne wieko — to wszystko wydobyte jest przez patos ruchów, gestów, pochyleń. Forma jest absolutnie opanowana, spokojna, linia klasycznie płynna, niemal jednostajna w napięciu. Siegając w głąb kształtowanej formy, nie poddaje się jej wyrazowi, ciało modelowane jest cieniem, spokojnie, powoli, cienie stopniowane. W rysunku Tintoretta wyrazem dynamiki jest forma kształtująca, więc — linia, poszarpana, porwana, o różnorodnych napięciach, linia nie obrysująca ciała, jak u Michała Anioła, ale modelująca jego plastykę, zastępująca światłocien, szybka, nerwowa, wnikliwa, syntetyczna, sieniowana temperamentem i potrzebą syntezy, porywająca w ruch własnej ekspresji,

linia ekspresyjna, posiadająca swoją anatomie fizyczną i psychiczną, swój styl. Przy tym linia Tintoretta nie stara się dać całego zjawiska, całego widzianego przedmiotu, ale wydobywa i podkreśla tylko to, co w dziele ma przemówić — siłę, ruch, skupienie: linia jest środkiem modelowania ekspresji i charakteru ciała.

To samo powiedzieć można o obrazach. Musimy do nich zwrócić się, ażeby mówić o kompozycji. Jest to może cechą całej epoki, u Tintoretta doprowadzoną do granic doskonałości, że buduje on obraz od górnej ramy do dolnej, że każda część obrazu ma dla niego jednakową wartość w kompozycji. Jeżeli będzie to *Ostatnia wieczerza*, to lampa u pułapu rzucająca światło na całe wnętrze i na biesiadników, belkowanie ujmujące ich we wnętrzu, głąb sali — będą takimi samymi wartościami koloru, światła, kształtu, wyrazu, co ludzie siedzący za stołem. Jeżeli będzie to kompozycja figuralna, owo *Złożenie do grobu*, które tak zachwycało Pankiewicza, to postacie przetną i wypełnią płaszczyznę obrazu od góry do dołu i na całą szerokość.

Potężny gest Tintoretta żąda większych płaszczyzn i nie chce odstąpić ani skrawka



MICHAŁ ANIOŁ

CHRYSZTUS ZMARTWYCHWSTAJĄCY



TINTORETTO

SZKIC

miejca: nie rozumie tła, nie rozumie spraw mniej ważnych w obrazie. Barok rozbija jego kompozycje na dwa piętra — on wypełnia wszystko jednym tchem.

Nie tylko typem swojej kompozycji, ale całym życiem wewnętrznym Tintoretto jest najznakomitszym przedstawicielem epoki przejściowej między Odrodzeniem a barokiem. Ma w sobie majestat odrodzeniowca i niepokój i dynamikę, sięgające już w barok. Głęboki znawca tego okresu, N. Peussner, zalicza go do „manierystów”. Epokę manierizmu ustala na lata 1515 — 1530, więc na czas kontrreformacji, a utożsamia ją z latami narastania nowej religijności, przewagi elementów duchowych nad cielesnymi.

Swoje studium o malarstwie Tintoretta kończy słowami: „Z Tintorettem odszedł najświetniejszy włoski malarz manierizmu, odkrywca świata, który już za młodych lat Caravaggio był ekazany na śmierć, w którym postrzeganie (widzenie) było niczym, a wizja — wszystkim, niczym — człowiekiem, a wszystkim — boskością”. W tych słowach słyhać jakby echo poglądów, znanych nam dzisiaj: niczym — widzenie rzeczy, wszystkim — ich wizja. Czy nie tak, niemal dosłownie, określał swoje dążenia ekspresjonizm? I czyż dzisiejsi impresjoniści nie tak samo narzucają rzeczywistości wizję własną?

Rzecz prosta, że ta sama epoka, która wydobyla El Greca, musiała zbliżyć nas do Tintoretta. Bo jeżeli El Greco uczył się malarstwa od Tycjana, to ekspresję formy poznał u Tintoretta. Tintoretto wskazał mu różnorodność proporcji figur w jednej płaszczyźnie, różnorodność wywołaną i wylamowaną dążeniem do podkreślenia ekspresji dzieła, uprawomocnił w nim rządzenie kompozycją według wewnętrznych praw jego psychiki. Kształtowanie ekspresji formą stawia tych dwóch artystów obok siebie, a przez to samo — blisko sztuki XX wieku.

Istnieją również filiacje natury bardziej intymnej — natury losu. Los nie szczędził Tintoretta. Młodego chłopca wygnal podobno z pracowni Tycjana. Stał się samoukiem z konieczności. Nie odpowiadała mu, widać, skończona technika Tycjana, skłaniał się bardziej do niespokojnej metody malowania Schiavona. Sposób ten jednak, zaaplikowany do olbrzymiej, bogatej jego twórczości, rozbudził niechęć do niego, zarzucano mu, że prac nie kończył, że malował zbyt szybko.

Vasari, oburzony złamaniem zasad malarstwa klasycznego, nie rozumiejącego niepokoju nowej epoki, pozostawił o nim wspomnienie uwłaczające jego sławie. Zarzucał mu to, co dziś określamy słowem „impresyjność” techniki malarskiej. Dopiero pierwszy jego biograf, Carlo Roldi, obronił go i wykazał wielkość jego sztuki i techniki. Tintoretto był może pierwszym „niezależnym” europejskiego malarstwa. Nie dbał również o zarobki i majątek. Zbyt często ofiarowywał pracę za „zwrot kosztów”. Samo malowanie dzieł wielkich o dramatycznym napięciu pobudzało jego pasję i zaspokajało potrzebę artyzmu — wówczas zapomniał o robieniu majątku. Ludzie go za to nie ceniłi. Ale nawet to „cygaństwo” jego życia zbliża go do nas bardziej, niż możliwych „zdobywców” z ubiegłych wieków.

MIECZYŚLAW STERLING

WITOLD JANUSZEWSKI

WALKA O PIEŚŃ

*Ty, który nurzasz niebo w ciemnych wierzchołkach drzew
po to, by pędzlem topoli malować plamy na wodach,
ciszej jak płótno rozpinasz — bardzo spokojny malarz,
ciszej jak całun narzucasz na mnie i na mój śpiew.*

Kształty, émy Twoje, są wolne. Mnie więzisz, siebie wyzwalasz.

*Lecz słuchaj — teraz rozkażę. Chcę siły. W moje niewody
już wiatry księżyc złowily. Ja, twórca, kazalem drzewu —*

dygoce luna złowiona, wplątana w liściany niewód.

W gniewie sypnąłé gwiazdami — spadały, sycząc jak żmije.

Nad nami wisialo niebo — ośleple, czarne, niczyje.

*Na co mi teraz, poecie, paletę swoją mieć w ręku,
jeżeli w niebo wymarle potrafię patrzeć bez lęku?*

*Wzywam Twą rękę karzącą i pragnę Twego wyroku,
bo tworzy moje śpiewanie nie siła, ale niepokój.*

*Zadrzałem. Księżyc uwalniam. Zmęczyłem się własną mocą.
Kształty jak émy nadlatują. Znow tworzysz beze mnie nocą.*

Z IX-GO SALONU MALARSKIEGO I. P. S.



LEONARD PEKALSKI Martwa natura z gołębiami



TYMON NIESIOŁOWSKI Rybak

MARIAN PROMIŃSKI

POLSKA AWANGARDA PROZATORSKA

Pojęcie awangardy nie jest pojęciem jednoznacznym i całkowicie wyjaśnionym. Musimy ustalić, czy przez awangardę rozumiemy takie prądy w sztuce, które ze względu na swój charakter eksperymentują w dziedzinie estetyki wyznaczając pewne tendencje i kierunki, częściowo tylko realizowane w późniejszej już ustalonej twórczości, czy też za awangardę uznajemy prądy nurtujące młodzież literacką i przez dynamizm tej młodzieży stawiające pewne horoskopy na przyszły obraz sztuki, choćby aktualnie owe próby nie zawierały pierwiastków ani nowych ani śmiałych. W tym wypadku można by mówić o reakcyjnej awangardzie, tak samo jak się mówi o reakcyjnych prądach politycznych. Inna rzecz, że w praktyce po największej części idea postępu i eksperymentu formalnego idzie w parze z charakterystycznym dla młodzieży lekceważeniem tradycji, lub wyrażając się łagodniej, szukaniem własnych dróg. Ale tak być nie musi. Głośne nazwiska pisarzy europejskich, którzy narzucili swój styl obecnej dobie, wiążą się z głównymi dziełami ich życia, napisanymi w wieku dojrzałym, między czterdziestym a pięćdziesiątym rokiem życia. Mówię o Prouście i Gide'zie, Tomaszu Mannie, Joyce'cie czy Lawrence'cie. Trudno fażę literatury, która pod ich piórem przybiera takie a takie kształty, w niejednym punkcie niewątpliwie nowe w stosunku do zastanej tradycji, nie nazwać awangardą — tym więcej, że ich dzieła istotnie zaważyły na epoce, zgodne czy przeciw przewidywaniom co do pierwiastków ich nowoczesności i awangardyzmu. A więc decydujemy się!

Odpowiedź nie jest łatwa. Ja oświadczyć przychylam się do takiego sformułowania, które w pierwszym rzędzie uwzględni wyrazistość i jednolitość zasad estetycznych w dziele, swego rodzaju *idées fixe* autora, który dzięki konsolidacji sił psychicznych musi wywrzeć wpływ na dostępną sobie sferę czy nawet epokę twórczości; abstrahuje natomiast od sztucznie wytwarzanych cech szkoły świadomości zakładanej i grupującej przeważnie młodzież estetycznie wyczuoną ale bez piętna indywidualności. Rozróżniam więc główne prądy awangardyzmu, występujące czasem nawet bez rzucających się w oczy oznak nowego programu, i boczne prądy, często lądujące na mieliznach, okupujące drobne ziarenka swych istotnych przyczynków do postępu literatury dużymi dozami ekscentryczności. Jest to jak gdyby stanowisko trzecie.

Na polskim terenie rozróżnienie i podział nie natrafia na większe trudności, gdyż tak się złożyło, że ludzie występujący z nowym i możliwie samodzielnie wyrobionym programem nie słownym ale faktycznym, znajdują się przeważnie w pierwszym okresie twórczości i produkują się rzadkimi ale całkowicie donoszącymi płodami swojej wyobraźni. W stosunku do dorobku zachodnio-europejskiego są owe utwory półoryginalne, tzn. częściowo oparte o wiedzę „literacką” w wywołaniu pożądanej reakcji psychicznej czytelnika, częściowo zasilone wiedzą pisarzy o życiu ze źródeł spoza literatury pięknej, a więc z psychologii doświadczalnej, biologii, nauk filozoficznych, plastyki itp.

W ostatnim okresie tego ruchu, zamykającym się jak każdy inny na przestrzeni kilku lat jak gdyby w odrębne jednostki czasu, za seniora trzeba uznać St. Ign. Witkiewicza. Wcześniej próby Jalu Kurka w *Andrzeju Paniku* czy S. O. S. nadania prozie nowych form ekspresji, zacierpniętych z futurystycznego wiersza, nie wydały poza

danych owoców nawet w twórczości tego samego autora, który w dalszych swoich pracach prozatorskich nie pozostał wierny poetyce młodości. Ale jeśli już nie lapidarność to pewna ekscentryczność w dochodzeniu do wniosków, pewna dezygnatura sądów udzieliła się z futuryzmu formiście Witkiewiczowi. To prawda że przeciw psychologizmowi i filozofii skierowany futuryzm nie może mieć pod względem treści dużo materiału wspólnego z *par excellence* doktrynerskim tokiem opowiadania w *Pożegnaniu jesieni* czy w *Nienasyconiu*, ale w obu wypadkach chodzi o przełamanie tradycyjnych form powieści, o zburzenie schematów uświęconego banału. Witkiewicz nazywa powieść workiem (rozumie się do nadziewania wiedzą o życiu), odmawia jej cech dzieła sztuki, po to by z niej stworzyć filozoficzne kompendium, dramat, w którym występują dwaj aktorzy w nieustającym starciu, siła fizjologiczna w człowieku i umysł. Śmiałość sądów, do krańca wysiłona plastyka sytuacji i brak zażenowania w popisach najbardziej pogmatwanymi tokami wywodów, tworzą z osnowy powieści Witkiewicza pyszne widowisko wyobraźni, istną szkalaczynę, tak charakterystyczną dla ludzi myślących kategoriami z malarstwa i rzeźby. Stosunek Witkiewicza do kreowanych postaci w dziele jest całkowitym przeciwieństwem obiektywizmu, autor występuje bowiem jako widoczny i nie ustepujący ze sceny maszynista i komentator zdarzeń, tematycznie zaś łączy w swojej postawie pariski dekadentyzm z końca XIX w. z bizantyjską monstrualnością, odziedziczoną po dramatach Micińskiego.

Następna sylwetka, którą chcę nakreślić nie w porządku chronologicznym wstąpieniu na literackiej widowni, ale ze względu na pewne pokrewieństwo wyjątkowych stanów psychicznych z Witkiewiczem, będzie sylwetka Brunona Schulza. Schulz tak samo przeszedł do pisarstwa od sztuk plastycznych (jest grafikiem), wnosząc do prozy silnie rozwiniętą wizualność w tym co pisze, tematycznie zaś stany wyobraźni chorobliwej, nacechowanej już nie brawurą, ale śladami prawdziwego cierpienia. Autor *Sklepow cynamonowych*, fantastycznego pamiętnika dzieciństwa, postępuje właściwie w cieniu swego wielkiego nauczyciela, Franciszka Kafki. Atmosfera niesamowitości i nieokreśloności zdarzeń, która owiewa fakturę pisarską obu autorów, wyraźnie rozszepia się jednak jeśli idzie o problematykę utworów. Kafkę dręczą naczelną zagadnienia etyczne w idei prawa i sprawiedliwości, Schulza raczej neurologiczne refleksy samego procesu istnienia. Brak szerzej i świadomie rozplanowanej problematyki okupuje więc niepospolitym wyczuleniem na zjawiska drugorzędne, podświadome stanów psychicznych, tworzące aurę ludzkiego myślenia po wyłączeniu kategorii świadomych. U Schulza nie dzieje się wprost i naturalnie, lecz przeciwnie — drogą rozszepień i skojarzeń sprowadza się do syntez zgola nieoczekiwanych, zabarwionych piekącym smakiem wspomnień. Zdarzenia nie mają dla niego żadnych konsekwencji realnych, zawsze można je cofnąć, wprowadzić po raz drugi w sieć złudnych przenosiń, obalić, postawić — obojętne: nie tkwią bowiem żadnymi korzeniami w rzeczywistości, są raczej jedną wielką glosną stanów psychicznych.

Następne dwie pozycje, które trzeba rozpatrzyć, to — *Ciszy lasu i twojej ciszy* Zbigniewa Grabowskiego i *Szczury* Adolfa Rudnickiego. Pierwszą dlatego, że jednym

zamachem wprowadza na teren młodego ruchu neo-psychologicznego reminiscencje z trzech najważniejszych w tej dziedzinie pisarzy Zachodu: Prousta, Joyce'a z okresu *Portretu artysty* i Lawrence'a z *Kochanki lady Chatterley*, drugą ze względu na próbę analizy t. zw. stanów inercyjnych, biernej wegetacji w okresie młodości, już męskiej ale skazanej na infantylność. Wszystko to są problematyki Młodego Werthera, tylko przełamane na nowoczesny język fizjologii, zahamowań, nowoczesny język fizjologii, zahamowań, nowoczesny język fizjologii, zahamowań. Ostatnio wydana *Nieochłana* utrzymuje się w tym samym typie twórczości psychologicznej, z oczami obróconymi na wewnątrz, z zaniedbaniem tła i realnych związków z rzeczywistością. W bliskim sąsiedztwie z książkami Rudnickiego wymieniam *Portret ojca* w czterech ramach Adama Tarna. Podobnie jak w *Szczurach* postać ojca, tak tutaj znówu teścia jest sprawcą rozmaitych fobii, centralnym źródłem urazu. Tylko w potraktowaniu tematu idzie Tarn jeszcze dalej w kierunku francuskiego surrealizmu, jego tekst wygląda jak gdyby nie był przeznaczony dla czytelnika, szczegóły osobistych i niewyjaśnionych w ekspozycji zdarzeń mieszają się z wersetami iluzji, które miałyby się ochotę ująć w kilkakrotny cudzysłów. Autor tak jest pochłonięty pościgiem za wpływami fatalnej postaci, że wkracza w niezastępliwą zdarzenia jak gdyby rozumiały się same przez się. Jest to tok myślenia z zewnątrz niekontrolowanego, myślenia dla siebie, wyłączonego pewne ognia zbyt czyste, bo aż za silnie zakarbowane w całym organizmie. Zwłaszcza koniec książki, przerwany w pół zdania, któremu jak gdyby było brak następnika, rzuca wsteczne światło na charakter opowiadania, łączącego kształty myślenia artystycznego z tępem psychiatrycznym.

Ideę psychologicznego autentyzmu i dramatycznej konstruktywności starałem się u rzeczywistnieć w swojej książce, wydanej p. t. *Róże w betonie*. Zamierzenie to dotyczy zwłaszcza dwu nowel, *Prawie fachowca* i *Szczeliny*. Wydawało mi się, że Joyce, ucząc pisarzy swoim *Ulysesem* nowego ujmowania zjawisk, zaniedbał naczelną ideę utworu, idei formy. Przeciwiwiał się tej bezkształtowości i posunął myślenie skojarzeniowe do możliwych praktycznie granic — postawiłem sobie jako zadanie. Pogodzenie konstrukcji i myślenia bez hierarchii tematu dało się osiągnąć przez zogniskowanie akcji w jej węzłach, w momentach zwrotnych. Nowela, jako gatunek literacki, sprzyjała tym zamierzeniom. Postacie, które powstały w atmosferze tak pojętego obiektywizmu, występują niemal jak fałszywe znaki swego istotnego sensu lirycznego; ich wypowiedzi, utrzymane w pełnej zastrzeżeniu mowie zależnej, dopiero współbrzmieć, służą potrzebnej syntezie.

Tę samą ideę realizuje Tadeusz Breza w swojej powieści *Adam Grywald*, o której słusznie recenzent w miesięczniku *Studio* mówi, że... ów stosunek pieczołowitej troski o człowieka bez żadnej możliwości przyjęcia mu z pomocą jest jej istotną treścią. Po tej linii poszedł Jerzy Andrzejewski w swych *Drogach nieuniknionych*. Jest to metoda osiągnięcia dramatycznej gęstości, którą trudno zresztą pod jakimkolwiek pozorem zapisać na konto awangardy, używa jej bowiem Tomasz Mann, ostatnio Körmendi, z polskich pisarzy Dąbrowska, Nałkowska i inni. Należy tylko zanotować, że część młodego pokolenia polskich pisarzy-psychologów przyjmuje rezultaty tego kierunku.

Pamiętnik z okresu dojrzewania Witolda Gombrowicza i inne nowele spoza tego tomu reprezentują typ myślenia, opartego głównie na efekcie logicznego dowcipu, doprowadzającego do ostatecznych i absurdalnych konsekwencji ujęcie świata. Ów świat, zamknięty pod kłosem żartobliwego naoptimum, glosowany w sposób dekadentki nowinkami naukowych odkryć, niedostępny i ostatecznie niesprawdzalny dla czytelnika, zdradza robotę nad wyraz inteligentną, ale zarazem bezpłodną w swym uczuciowej pustocie. W powieści-monstrze *Ferdynurka* natomiast, przypominającej tak bardzo metody Witkiewicza, — orgia wypowiedziana naraz całego ładunku emocjonalnego, bez ubierania idei w logiczne formy życiowe, pochodzi z przełazania koncepcji poprzez postacie jako preteksty tylko — od razu w gotowe zdania; stąd to pisanie fizjologii i pojęciami. Satyryczna treść książki, obsesja infantylizmu, groteskowe nowoczesne mieszczanstwo i żalosna arystokracja — są zresztą w jakości pierwszorzędne. Stefan Otwinowski, debiutujący książką *Życie trwa cztery dni* — podejmuje ten sam ton rozprawiania się z profilami problematyki życiowej w oderwaniu od namacalnej rzeczywistości.

Od autorów opętanych magią stanów duchowych — wielki krok do autorów opętanych magią rzeczy. Ten apsycho logiczny odłam ma dużo cech pokrewnych z właściwą t. zw. awangardą poetycką, ze względu na swój czysto estetyczny stosunek do rzeczywistości, na zamilowanie w grze jak gdyby samych już abstrakcyjnych brył, ludzi, przedmiotów i stosunków między nimi. W ten sposób „dzianie się” pochłania przy ich postawie twórczej działającego człowieka. Niech Adam Ważyk w książce *Latarnie świecą w Karpowic* zilustruje ten stan rzeczy. Umilowanie szczegółu, pasja plastyczna, przy znacznym wyczuciu metafory — choć mamy dopiero do czynienia z fazą przejściową — każe nam szukać korelacji już nie w psychice działających osób, lecz w grze wyobraźni czystej. Owe cechy potęgają się w utworach ściśle formistycznej roboty, jak na przykład *Akacje kwitną* Debory Vogel. Tutaj już żadne osoby, przedmioty ani zjawiska, nie żyją indywidualnym życiem, ale panuje tylko ich ton ogólny, ich ponadzyciowy smak estetyczny. Z tych periferii twórczości nie ma już drogi do nikąd. Trzeba wracać.

Na zakończenie chciałbym się usprawiedliwić z takiego ułożenia materiału, w którym pominąłem niewątpliwie i wybitne pozycje w polskim piśmiennictwie, wnoszące znaczny odsetek cech, które można by nazwać awangardowymi, ale zmieszany z przewagą cech innych, które mogłyby zatrzeć wyrazistość rysunku w zamierzonym wywodzie o znamionach awangardy. Z drugiej strony, pominąłem np. nazwisko Peipera, teoretyka tego ruchu jeśli idzie o poezję, a to z tego powodu, że w swej książce prozatorskiej *Mam lat 22* poza pewną sferą porównania nie zrealizował nic ze swego programu estetycznego. Pojęcie awangardy zaś chciałbym ustalić w umyśle czytelnika nie jako rezerwat ściśle zakreślonego cechu czy klanu piersarskiego, ale raczej jako teren nieśmiałego eksperymentu, o wciąż zmiennych znamionach postępu i nieustalonej wartości, do której nie zostanie wcielony w dzieło o nieprzemijającym znaczeniu.

MARIAN PROMIŃSKI

CO POWINIEN OTRZYMAĆ W R. B. NAGRODĘ „MŁODYCH” P. A. L.?

ANKIETA „PIONU”

JERZY ANDRZEJEWSKI

Nagrody „młodych” godni: za poezję — Czesław Miłosz; za prozę — Adolf Rudnicki; za krytykę — Ludwik Fryde; za działalność publicystyczną — Ksawery Pruszyński.

Z tych czterech kandydatów najgodniejszy nagrodę wydaje mi się Ksawery Pruszyński, najwybitniejszy publicysta młodego pokolenia, autor wstrząsającej i głęboko ludzkiej książki o Hiszpanii.

JAN BRZĘKOWSKI

Znam zbyt fragmentarycznie tegoroczną produkcję literacką, by móc stawiać kandydatury i wskazywać nazwiska. Chciałbym jednak, zamiast kandydata, wysunąć kilka zasadniczych refleksji na temat tej nagrody. Pomimo niewątpliwie dużego znaczenia moralnego, jakie posiada ta nagroda, nie spełnia on swych zadań. W ciągu ostatnich 4 lat wyróżniła ona bowiem, zresztą raczej szczęśliwie, dwa sukcesy książarskie i 2 poetów, utalentowanych wprawdzie, ale może nie najbardziej reprezentatywnych lub zasłużonych. Nagrody literackie, dziwnym zbiegiem okoliczności, przypadają osobom mającym duże zarobki literackie czy politerackie, posiadającym dostęp do dzienników, czasopism, wydawców — by nie mówić już o teatrykach, a nie tym młodym, którzy twarde muszą walczyć o prawo do tego, by byli drukowanymi. Dziwnym również zbiegiem okoliczności żadnej nagrody nie otrzymali dotychczas ani Przybóś, ani Peiper, ani Czechowicz, ani Wał, ani Schulz, ani Breza, ani Gombrowicz, ani... den z poetów czy powieściopisarzy, którzy wnieśli coś istotnie twórczego, nowego i młodego do literatury, nie otrzymali nagrody „młodych”. Nagroda „młodych” przyznawana jest właściwie starym. Odnaczeni nie mają wprawdzie jeszcze lat 30, ale dziwnym zbiegiem okoliczności „młodzi” — to ci, którzy już przekroczyli trzydziestkę. Czy regulaminu nagrody nie należałoby więc poddać rewizji? I czy nie lepiej byłoby przyznawać ją ogółe tej sumy w roku bieżącym na inne cele, np. na opracowanie antologii współczesnej poezji polskiej, wydawnictwo najlepszych wierszy (które również dziwnym zbiegiem okoliczności zasnądo w aktach Akademii) lub na uruchomienie biblioteczki takich wydawnictw poetyckich?

JÓZEF CZECHOWICZ

Sądzę, że w r. b. nagroda „młodych” P. A. L. winna przypaść w udziale prozaikowi, bo poetów nagradzano już dwa razy z rzędu, zaś o młodych dramaturgach jakoś niewiele słychać... Jeśli prozaik — to Gombrowicz, napisał bowiem powieść bez precedensu i paraleli, europejską. Mniejsza o to, czego się w niej doszukują zawodowi moralisci: dzieła sztuki stają się czymś niemoralnym tylko wtedy, kiedy się na nie patrzy niemoralnie.

Ferdynand — to książka intelektualisty, fanasty i wirtuoza formy. A to są cechy ustalające drogę twórczości młodego pokolenia. O ile formę cenimy od dawna wysoko i każdy szanujący się pisarz zaczynać musi od niej, to jakiego poziomu, o tyle z rzutkością myśli, własnymi koncepcjami, przewyciężeniem naiwnego realizmu jest znacznie gorzej. Rolę wyobraźni stwarzającej podkreślał publicznie już tyle razy, że nie będę o niej tu pisał, by się nie powtarzać.

Uwaga marginesowa: Czy nie byłoby słusze, aby młodzi mogli się rewanzować pisarzem starszym przez przyznawanie im nagrody, bodajby honorowej, np. w drodze plebiscytu? Dawa-

łoby to nagrodzonym świadomość, że młodzi patrzą na nich i cenią ich twórczy trud.

STANISŁAW CZERNIK

Wybitne dzieła młodych pisarzy są tak niezwykłą rzadkością, że nagroda „młodych” z konieczności musi być przyznawana tylko za obietnicę wybitności. Jeżeli chodzi o młodych poetów współczesnych, ci, którzy mogliby otrzymać nagrodę za wybitność, przekroczyli trzydziestkę. Mogą więc być wymienieni tylko ci poeci, którzy dopiero zapowiadają wyrazistą indywidualność artystyczną (sądzę, że podobnie jest również u powieściopisarzy). Jestem przeciwny udzielaniu nagród poetom, zbyt szybko dopływającym do spokojnej przystani „klasycyzmu”. Nie jest to oznaką indywidualności twórczej. Za taki umiar powinni być raczej nagradzani młodzi powieściopisarze. Poeci — muszą przejawiać żywioł fantazji, bujność treści przyniesionej z podległości, ostrość słowa przewiercającego rzeczywistość. Byłbym szczęśliwy, gdybym potrafił wymienić takich poetów, posiadających obok wspomnianych zalet „treściowych” również podobnie żywą i bujną doskonałość formalną. Tak skóńczonej wybitności nie ma. Wymienię więc tych, którzy posiadają najwięcej zapowiedzi na poetów wymienionego typu. Za takich uważam: Józefa Andrzeja Frasiaka, autora *Łąkami w górę*, i Jana Bolesława Ozoga, autora *Powrotu ułtuka*.

HENRYK DOMIŃSKI

Wysunięcie kandydata do nagrody „młodych” P. A. L. jest sprawą dość drastyczną. Mam na myśli wielu naszych znajomych, którym się ta nagroda należy, a nigdy jej nie dostają, bo zawsze ich ktoś uprzedza. Tymczasem oni kończą „trzydziestkę”, wkraczają rozżaleni w dojrzalszy wiek męski. Czy wobec tego nie lepiej byłoby dla młodych urządzać konkursy literackie, natomiast nagrody przyznawać pisarzom za osiągnięcia artystyczne, a nie za to, że wydali książkę przed trzydziestym rokiem życia?

Skożo jednak trzeba postawić kandydaturę, to trudno. Ale na wszelki wypadek wysuwam dwa nazwiska: Gombrowicza i Zagórskiego. Gdyby nagradzono prozę, laureatem tegorocznym powinien zostać Gombrowicz: to jest artysta wysokiej klasy, reprezentujący w Polsce jedyny i nieznan dotąd gatunek prozy. Wprawdzie ostatnia książka Gombrowicza *Ferdynand* ideologicznie wymierzona jest przeciwko poezji i za to należałoby ją tępić, jednocześnie przeciw stanowi typowy przykład na wskroś poetyckiego stosunku do rzeczywistości. Mimo tych sprzeczności, uważam książkę Gombrowicza za najwybitniejszą z przeczytanych przeze mnie ostatnio. Gdyby natomiast Akademia po raz trzeci zdecydowała się nagrodzić poetę — myślę, że powinien zostać nim Jerzy Zagórski. Jest on, moim zdaniem, najczystszy z liryków, którzy nie przekroczyli trzydziestki. Na przyszły rok już ją osiągnie. Czemu jednak w tym roku nie ma dostać naszówek podchorążego Akademii? W tym kryje się duże niebezpieczeństwo artystyczne, ale zarazem niewątpliwa pozycja społeczna. Mam wrażenie, że twórczość dramatyczna i krytyczna przy dzisiejszym poziomie nie powinna wchodzić w rachubę.

IGNACY FIK

Nagrodę „młodych” powinien otrzymać Marian Czuchnowski.

1) Autor ma za sobą bogaty i wszechstronny dorobek literacki: 6 tomów poezji, 2 powieści i prace publicystyczne.

2) Twórczość jego stale odbywa ewolucję w kierunku coraz bardziej zrównoważonego wypowiedzenia się ideowego i artystycznego.

3) *Trudny zyciorys i Śmierć i powódź* są trwałymi dokonaniami w zakresie literatury chłopskiej.

4) Autor posiada niezależny i humanistyczny światopogląd, walczy odważnie o jego urzeczywistnienie.

5) Forma i technika artysty jest awangardowa, oryginalna i wynalazcza. Poematy poety odnowiły gatunek epiki polskiej poezji wojennej.

6) Wobec sytuacji materialnej i stanu zdrowia pisarza nagroda nie byłaby pomocą zbyt czną.

7) Nagroda byłaby zaakcentowaniem uwagi skierowanej ku sprawom chłopskim.

8) Nagrodzenie poety spoza Warszawy byłoby satysfakcją, daną poetom „prowinjonalnym”.

LUDWIK FRYDE

Uważam, że nagrodę Polskiej Akademii Literatury powinien otrzymać w roku bieżącym Czesław Miłosz. *Dlaczego Miłosz?*... Chyba nie warto odpowiadać na to pytanie. Może raczej wypadałoby się zastanowić nad kwestią: *po mimo czego?*... Otóż: *po mimo* fałszywego rezonansu ze strony tych czytelników, którzy przyjęli *Trzy zimy* jako t. zw. „głos pokolenia”; *po mimo* błędów krytyki, która uczyniła wszystko, aby ten fałszywy rezonans utrwaliła i rozpowszechniła; *po mimo* fałszywej legendy, która zaczyna zaciemniać postać poety i w którą — co gorsza — *on sam wierzył* zaczyna (co grozi katastrofalnymi wprost konsekwencjami jego tak świetnie rozpoczętej twórczości) — uważam, że jednak na nagrodę Polskiej Akademii Literatury w roku bieżącym zasługuje tylko Czesław Miłosz.

MIECZYSLAW JASTRUN

Spośród młodych autorów najbliższym wyży poezji wydaje mi się autor *Trzech zim*, Czesław Miłosz. Wiersze jego i przekłady pełne są niespodzianych śpięć i przemileń, które znają oni najprawdziwszą poezję. Rola społeczna tej poezji? Autentyczna, wolna, bezinteresowna sztuka już samym swym istnieniem przeciwstawia się barbarzyństwu.

K. A. JAWORSKI

Myślę, że tegoroczną nagrodę „młodych” powinien z kolei otrzymać prozaik. Niestety, najbardziej godny tego wyróżnienia przed miesiącem właśnie nas opuścił. Wśród innych młodych, uprawiających wyłącznie prozę, nie widzę odpowiedniego kandydata. Ale jest pisarz, który w tym roku dopiero powieścią zadebiutował i choć nie stworzył rzeczy doskonałej, niemniej jednak skreślił stronie wzruszające nas do głębi prawdą obserwacji i szczerością przeżycia. Mam na myśli *Cynk* Mariana Czuchnowskiego. Nagrodzenie tego autora, którego, o ile mnie pamięć nie myli, Akademia Literatury brała już kiedyś przy przyznawaniu nagród w rachubę, byłoby jednocześnie uznaniem i dla jego pięknej pracy poetyckiej. Dodam więcej — i dla niezłomności charakteru i dla czystości ideałów, których można nie podzielać, ale których uczciwość trzeba uznać bezwzględnie. A przyśrędzenie Czuchnowskiemu nagrody ułatwiłoby realizację dalszych zamierzeń twórczych tego ciekawego pisarza.

ROMAN KOŁONIECKI

Jeden z punktów regulaminu nagrody „młodych”, przewidujący granicę wieku kandydatów (lat trzydziestki), jest nie umotywowany i wadliwy. Ci, którzy temu warunkowi odpowiadają, nie są przeważnie ani debiutantami, ani czasem wydali już po kilka książek, ani też — na ogół — pisarzami dojrzałymi, o ostatecznie uformowanej indywidualności.

Jeśli Akademia zdecydowała się zmienić pod tym względem regulamin, to najgodniejszym — moim zdaniem — kandydatem do nagrody będzie Stefan Flukowski, autor znakomitego tomu *Nowe Pada deszcz* i dwóch zbiorów poezji: *Słońce w kieracie* i *Dębem rosne*; zwłaszcza ten ostatni jest w historii naszej poezji powojennej poezją murowaną.

Gdyby zaś regulamin pozostał bez zmian, proponuję Gombrowicza (*Ferdynand* — to książka wielkiej klasy, choć wywołująca masę oporów) lub Miłosza (*Trzy zimy* — to produkt syntezy poezji tradycyjnej i nowatorskiej, książka przejmująca i piękna).

JAN KOTT

Nie znam żadnej książki, czy nawet poszczególnego utworu, napisanych w ostatnim trzyleciu przez pisarza do lat trzydziestu, które by dla swych bezwzględnych wartości artystycznych zasługiwały na nagrodę „młodych”. Nagroda ta bardziej jest odznaczeniem pisarza, niż wyróżnieniem książki, toteż o przyznaniu jej decydować powinni przede wszystkim wartości moralne pisarza — poczucie odpowiedzialności za własną twórczość, artystyczny lub intelektualny wysiłek sprostaną groźnej wynowie naszej epoki. Najwyższe wartości moralne młodego pokolenia reprezentuje *dziś*, moim zdaniem, działalność pisarza *Henryka Dembińskiego*. Siedmiolenni dorobek jego publicystyki jest piękną i rzadką próbą powolnego dopracowania się przez pisarza własnego stanowiska kulturalnego. Dembiński zdobył się na wybór wśród wartości kulturalnych, na przyjęcie jednych a odrzucenie drugich; twórczość jego jest bezkompromisowa, odważna, nie tylko politycznie ale i myślowo, pokryta w pełni własnym życiem. W okresie, w którym tylko nieliczna grupa młodych pisarzy zdobyła się na odwagę *jakiegokolwiek* wyboru, przyznanie nagrody Dembińskiemu byłoby uznaniem prawa i obowiązku walki pisarza o imponderabilia kulturalne. Publicystyka Dembińskiego jest pełniejszą i nie mniej przejmującym świadectwem oblicza naszej generacji od apokaliptycznej wizji czasu zagłady i zniszczenia w strofach Miłosza. Przyznanie nagrody komukolwiek innemu byłoby tak, jak w latach poprzednich, wyróżnieniem książki, która nawet z bardzo krótkiej perspektywy staje się przemijającym i pozabawionym większego znaczenia zdarzeniem literackim.

WAŁAW KUBACKI

Nagrodę „młodych” P. A. L. powinien otrzymać Kazimierz Wyka. Wysuwam kandydaturę krytyka nie dlatego, że tak by wypadło po nagrodzeniu dwu prozaików i dwu poetów. Są powody głębsze. Nagroda P. A. L. została pomyslna jako czynnik wzmagający puls życia literackiego. Krytyka w najmniejszym stopniu niż twórczość artystyczna przyznania się do twórczego fermentu. U nas się tego zupełnie nie docenia (Irzykowski dotąd nie otrzymał nagrody państwowej, a Pomorski do niedawna nie miał nawet wawrzynu!). Praca krytyka jest szara, nieefektowna, zespolowa. My zaś lubimy — solistów! Wartoby tę tradycję przewyciężyć, choćby w imię tak nam zawsze drogą europejskości. Statut nagrody P. A. L. przewiduje granicę wieku (30 lat). Ten paragraf działa przede wszystkim na niekorzyść krytyków. Dynamika młodoci pracuje na poetę i noweliste. Chwila bieżąca i wspomnienie, życie własne i obserwacja układają rękę do ich dzieł. Tomiki wierszy i tomny prozy przed trzydziestką nie należą do rzadkości. Co innego z krytyką. Bez znajomości dwu lub trzech obcych języków, bez szerokiej i wielostronnej studii niezbyt dużo można zdziałać w krytyce, nawet przy talencie krytykiem. Przygotowania do krytyki pochłaniają młodość. Krytyk nie może eksploatować elanu młodości. Ciągłe idzie przeciw, ciągle się ujarzmia. Zamiast dynamiki — praca. W takich warunkach zdobyć tytułu krytyka przed trzydziestką godne jest chyba wyróżnienia i nagrody „młodych”. Dlatego właśnie zgłaszam Kazimierza Wykę.

ALEKSANDER MALISZEWSKI

Nagrodę „młodych” P. A. L. na rok 1938 wien, moim zdaniem, otrzymał Stanisław Ryszard Dobrowolski. W ciągu 7 lat wydał sześć tomów poezji, w czym dwa poematy (*Powrót na Powiśle*, 1935, i *Janosik z Tarchowic*, 1937). Na przestrzeni tych książek widoczny jest rozwój talentu poetyckiego St. R. Dobrowolskiego i jeśli nagroda „młodych” P. A. L. ma być stwierdzeniem wartości pracy młodego autora i zachętą do dalszej twórczości i dalszych osiągnięć, powinna być przyznana takiemu pisarzowi, który dorobkiem swym daje rękomię, że nadal pracować będzie z tą samą, jeśli nie większą, intensywnością.

Stanisław Ryszard Dobrowolski w roku przyszłym nie będzie już mógł stanąć w szeregu kandydatów, gdyż skończy zastrzeżone w regulaminie nagrody lat trzydziestki.

Poza St. R. Dobrowolskim powinni znaleźć się na liście kandydatów: W. Gombrowicz, St. Piętko, A. Rudnicki, E. Szeplińska.

Z IX SALONU MALARSKIEGO I. P. S.



Portrzt p. M.



Odaliska

TADEUSZ POTWOROWSKI

