

**red. nauk. Zbigniew Goliński
(redaktor naczelny), Jarosław
Maciejewski, Tadeusz Ulewicz**

Źródła do historii awangardy

Archiwum Literackie 24, 1-477

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

P O L S K A A K A D E M I A N A U K
I N S T Y T U T B A D A Ń L I T E R A C K I C H

ARCHIWUM LITERACKIE

KOMITET REDAKCYJNY

ZBIGNIEW GOLIŃSKI (redaktor naczelny), JAROSŁAW MACIEJEWSKI,
TADEUSZ ULEWICZ

TOM XXIV

ŹRÓDŁA DO HISTORII AWANGARDY

ŹRÓDŁA
DO
HISTORII AWANGARDY

Opracował
TADEUSZ KŁAK

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

1981

Okladkę projektował
TASIOS KIRIAZOPOULOS

Redaktor Danuta Piskorzowa
Redaktor techniczny Anna Kowalska

© Copyright by Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1981

Printed in Poland

PL ISSN 0066-6904
ISBN 83-04-00727-4

Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1981.
Nakład: 1000 egz. Objętość: ark. wyd. 33.10, ark. druk. 30.00, ark.
A1 – 40. Papier offset, kl. III, 70 g. 70 × 100. Oddano do składania
19 IX 1980. Skład wykonano na urządzeniach Monophoto 600. Pod-
pisano do druku 10 VII 1981. Druk ukończono we wrześniu 1981.
Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 2468/80. S-7 Cena zł 135.–

20M-wk- 225/24

**LISTY JANA BRZĘKOWSKIEGO
DO JULIANA PRZYBOSIA
(1927 – 1938)**

WSTĘP

Dwaj poeci, których dotyczy niniejsza publikacja, nie wymagają już przedstawienia czytelnikowi „Archiwum Literackiego”. Jan Brzękowski i Julian Przyboś, bo o nich tutaj mowa, byli współtwórcami awangardy krakowskiej, dzisiaj już są jej klasykami. Każdy z tych poetów występuje tu w innej roli: jeden jest nadawcą, drugi zaś odbiorcą listów. Los bowiem sprawił, iż zachowały się tylko listy pisane przez Brzękowskiego, natomiast listy Przybosia uległy w czasie wojny zniszczeniu wraz z całym archiwum Brzękowskiego¹. Zachowały się jedynie dwa listy autora *Równania serca* sprzed 1939 roku². Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja, jeśli chodzi o korespondencję powojenną obu pisarzy: tworzy ona dwugłos o pełnym i bogatym brzmieniu. Wystarczy powiedzieć, iż w archiwum Brzękowskiego znajduje się 186 listów i kartek Przybosia z lat 1946–1970³. Będzie to zapewne bardzo ciekawy materiał dla przyszłych publikacji źródłowych.

Ogłaszane obecnie listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia pochodzą z lat 1927–1938, a więc dotyczą wyłącznie rzeczywistości literackiej międzywojennego dwudziestolecia. Pod tym względem w sposób znakomity uzupełniają materiał epistolarny zawarty w *Materiałach do dziejów awangardy*⁴. Niniejszy zespół rozwija się równolegle w czasie do publikowanych tam listów Brzękowskiego do Jalu Kurka oraz wzajemnej korespondencji Kurka i Przybosia. Wszystkie wymienione zespoły listów dotyczą prawie w całości tych samych spraw, tyle że często zarysowują się inne punkty widzenia. Żałować przeto trzeba, iż brakuje odpowiedzi Przybosia na listy Brzękowskiego. Ileż spraw było ich przedmiotem, ważnych i błahych, dużych i małych! Znając ostrość pióra Przybosia można sądzić, iż w jego listach znalazłby czytelnik wiele niezwykle ciekawych i cennych wypowiedzi, charakterystyk, komentarzy, projektów, opinii... Wolno jeszcze wyrazić tu nadzieję – na niczym wszakże

¹ „Wszystkie książki, obrazy, maszynopisy i korespondencja literacka z okresu przedwojennego, pozostawiona przeze mnie w Warszawie, przepadła bez śladu” – pisał J. Brzękowski w szkicu *Epizod warszawski*, „Poezja”, 1965, nr 1, s. 89.

² Zob. A. Płauszewski, *Archiwum Jana Brzękowskiego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXIX, 1973, s. 288.

³ *Op. cit.*, s. 289.

⁴ *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1975, Archiwum Literackie, t. XX.

nie opartą – iż listy Przybosia do Brzękowskiego nie zostały stracone bezpowrotnie, może pozostają dotąd w ukryciu? Znaczenie listów Brzękowskiego, niezależnie od ich merytorycznej wartości, i na tym polega, iż zawiera się w nich cień wypowiedzi Przybosia; wiemy lub możemy się domyślać, czego jego listy dotyczyły.

Biografie pisarskie Brzękowskiego i Przybosia spłoty się ze sobą bardzo ściśle, zwłaszcza w okresie przed 1939 rokiem, ale znajomość obu poetów obejmowała wielki obszar czasu, liczący blisko pół wieku. Przechodziła ona przez kilka faz, które sam autor *Poezji integralnej* wyodrębnił następująco: „Mój kontakt z Przybosiem przeszedł przez trzy fazy. Pierwsza – to okres przedwojenny: Kraków, Wiśnicz, Cieszyn, Paryż. Druga – to biała, a raczej czarna plama na ekranie, pułta, nie zapisana karta: okres okupacji i pierwsze lata powojenne. Trzecia – zaczyna się w 1956 roku, gdy po raz pierwszy zobaczyliśmy się po siedemnastu latach i stopniowo wracaliśmy do dawnych, serdecznych stosunków. Rzecz dziwna, nie był to tylko powrót do tego, co było dawniej, ale poszliśmy dalej, Przyboś w latach ostatnich stał mi się o wiele bliższy niż niegdyś”⁵.

Ogłaszane na tym miejscu listy Brzękowskiego odnoszą się w całości do pierwszego okresu jego znajomości z Przybosiem i ten nas tu wyłącznie interesuje. Znajomość ich zawiązała się w czasie wspólnych studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim, ale te lata nie mogły ich jeszcze dostatecznie zbliżyć. Brzękowski podjął studia jesienią 1921 roku, Przyboś opuścił uniwersytet w połowie 1923 roku, zbyt mało było więc czasu, by kontakty ich stały się czymś więcej niż koleżeństwem uniwersyteckim i znajomością początkujących pisarzy. Krótki okres czasu nie odegrał tu może decydującej roli, przypadła ona natomiast układom sytuacyjnym i personalnym, w jakich znaleźli się Brzękowski i Przyboś. Przyboś – starszy od Brzękowskiego o dwa lata – był jedną z czołowych postaci ówczesnych roczników polonistyki krakowskiej i związał się z klubem Dionizy, do którego należeli m. in. Stefan Przyboś, Juliusz Feldhorn i Edward Dorthaymer. Młody Przyboś wygłaszał odczyty o nowej sztuce, brał udział w wieczorach autorskich, zebraniach literackich, a w te lata było „w Krakowie zatręśienie od poezji, poetów i poezjantów”⁶. Dionizy, który wbrew nazwie był nie klubem, lecz grupą literacką, na terenie uniwersytetu współzawodniczył z innymi ugrupowaniami poetyckimi, ale ambicje grupy sięgały już dalej; członkowie Dionizego szukali zarówno sojuszników, jak i przeciwników na zewnątrz, pośród grup „mocniejszych”. W Krakowie trwała jeszcze rewolta futurystyczna, lecz Przyboś – inaczej niż Peiper! – nie dostrzegał w niej wyrazu sztuki nowej. Jakże charakterystyczna była jego wypowiedź o powstaniu grupy i o jej usytuowaniu: „Założyliśmy na uniwerku klub artystyczny Dionizy, który skupia wszystkich młodych w Kra-

⁵ J. Brzękowski, *Pół wieku z Przybosiem*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 91–92.

⁶ List J. Przybosia do M. Przybosiowej z 11 XI 1921, cyt. za: *Listy Juliana Przybosia do rodziny, 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 55.

kowie. Przeciwwstawia nam się jedynie Katarynka: Czyżewski, Młodożeniec i Jasiński. Tych fetorystów nie trzeba brać zbyt poważnie [...], zresztą mało tych spekulantów”⁷.

Związek z futuryzmem nie był więc brany pod uwagę, członkowie Dionizego marzyli o własnym piśmie o poziomie równym „Skamandrowi”. Właśnie ten miesięcznik stał się w tamtych latach Przybosiowi najbliższy. Listy poety do rodziny świadczą, iż pozostawał on w stałym kontakcie z warszawskim miesięcznikiem przez lata 1921–1924, tak że druk *Cieśli* w „Skamandrze” nie był rzeczą przypadku. Młody poeta myślał nawet o przeniesieniu się w tym czasie do Warszawy, a zrealizowanie tego zamiaru miało być dla niego „cudownym ożywieniem i początkiem kariery, zważywszy, że Warszawa – to współczesna literatura”⁸.

Czytając *Manifest*⁹, napisany przez Przybosia w okresie związku z klubem Dionizy, łatwo zrozumieć sympatie jego autora do Skamandra. Sama nazwa grupy przywołuje na pamięć nurt dionizyjcki w twórczości grupy warszawskiej, w tym także Jarosława Iwaszkiewicza, którego twórczością Przyboś w owym czasie bardzo się zachwycał. Oddziaływaniem poetyki Skamandra dadzą się wytłumaczyć niemal wszystkie znamiona ówczesnej twórczości poetyckiej Przybosia – zarówno witalizm, jak motywy pierwotnosłowiańskie czy urbanizm.

W tym czasie jednak – na początku 1924 roku – sytuacja bardzo się skomplikowała. Przyboś przebywał już jako nauczyciel w Sokalu, ale pobyt tam traktował jako przejściowy, wszystkie bowiem jego myśli skierowane były ku głównym ośrodkom literackim, jakimi były Kraków i Warszawa, gdzie powstawały nowe czasopisma i ugrupowania. Związki z kilkoma z nich jednocześnie nie musiały się wykluczać. Oto wypowiedź z marca 1924 r., charakteryzująca ówczesną sytuację Przybosia: „*A propos* [...] literatury, to trzymam się »Skamandra« (najbliższy numer zawierać ma mój poemat) i »Zwrotnicy«, ale przechylam się ku lewicy literackiej, która wydała ostatnio »Almanach F 24«¹⁰. Wkrótce największą siłą przyciągania uzyska „Zwrotnica”, a siłą przekonania – *Nowe usta* Tadeusza Peipera. Poświadczy to Przyboś niezwykle ciekawą wypowiedzią o poezji Peipera, jak też ścisłym związkiem ze wznowioną w 1926 r. „Zwrotnicą”.

Brzękowski natomiast przed 1925 rokiem znalazł się w innym kręgu literackim, mianowicie w Kole Artystyczno-Literackim, grupującym młodych pisarzy, którzy również nie zamierzali łączyć się ze zbyt konserwatywnie nastawioną grupą Helion. W Kole Artystyczno-Literackim najczynniejsi byli wtedy: Józef Edward Dutkiewicz, Jan Alfred Szczepański, Adrian Czerwiński i właśnie Jan Brzękowski. Najbardziej znanym faktem z ówczesnej działalności tego koła stał się tzw. Powszechny Miting w Sprawie Sztuki, określany też

⁷ List do M. Przybosiowej z 7 VII 1921, cyt. za: *Listy Juliana Przybosia*..., s. 48.

⁸ List do M. Przybosiowej z 21 III 1924, cyt. za: *Listy Juliana Przybosia*..., s. 62.

⁹ Tekst jego znajduje się w szkicu S. Zabierowskiego *Autentyki*, [w zbiorze:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie*, pod red. S. Fryciego, Rzeszów 1976, s. 128–129.

¹⁰ List do M. Przybosiowej z 21 III 1924, cyt. za: *Listy Juliana Przybosia*..., s. 62.

jako wieczór negatywistów, uznawany dziś za imprezę pokrewną dadaistycznym. Przyboś – jak wspomina Brzękowski – dał się namówić do udziału w niej¹¹, ale nie świadczy to o ówczesnym zbliżeniu poety do tego ugrupowania. Przeciwnie, wkrótce – gdy z niedalekiego Sokala Przyboś często dojeżdżał do Lwowa i zawarł tam nowe znajomości – na Kraków spojrział już inaczej: „W ogóle Lwów jest czarujący i zdolny do zachwyty. Kraków jest szary i nudny. Rozbijają się w nim teraz błazny z Koła Art[ystycznego], którzy drukują swoje grafomaństwa. Oburza mię, że przyznają się do mnie jako do swojaka”¹².

Ukazane powyżej okoliczności wyjaśniają, dlaczego nie mogło być mowy o bliskości i zażyłości obu poetów u ich początków literackich. Listy Przybosia z lat 1921–1924 świadczą, iż ówczesny jego krąg przyjaźni stanowił klub Dionizy, z nim związane były jego emocje i marzenia, toteż inne znajomości nie wychodziły na razie poza granice koleżeństwa. Niemniej – jak wspominał Brzękowski – już w tamtych latach często z Przybosiem się kontaktował, czytali i dyskutowali swoje wiersze. Przedmiotem rozmów była niemal wyłącznie literatura: „Cechowała nas obu – pisał Brzękowski – »wstydlivość uczuć«, nie tylko zresztą w zakresie literatury, ale także i stosunków osobistych. Unikaliśmy tematów erotycznych i nigdy nie dochodziło do »zwieżeń«; nie poruszaliśmy spraw uczuciowych”¹³.

Przybosia i Brzękowskiego połączyła dopiero – „Zwrotnica”. Obaj debiutowali książkami w 1925 r. pod jej firmą, obaj też stali się członkami „Piątki” wydawców tego pisma w latach 1926–1927. Ten krótki okres okazał się decydujący dla losów pisarskich i Brzękowskiego, i Przybosia, związał ich trwale z awangardą i nowatorskim ruchem w międzywojennej poezji polskiej. A przecież i wtedy ich osobisty kontakt nie był chyba zbyt ścisły. Przyboś przebywał w tym czasie w Sokalu, a następnie w Chrzanowie, odwiedziny Krakowa miały miejsce nieczęsto. Możliwe jednak, iż urlop na przełomie lat 1925–1926 pozwolił mu na bogatsze kontakty osobiste z kręgiem krakowskich nowatorów, zwłaszcza że w tym okresie trwały już przygotowania do wznowienia „Zwrotnicy”.

Z lat, o których dotąd była mowa, nie zachowały się żadne ślady listów Brzękowskiego, co nie znaczy, by przed 1927 rokiem obaj poeci ze sobą nie korespondowali. Jeśli nawet wymieniali między sobą listy, to wymiana ta nie miała cech intensywności. Pierwszy z zachowanych listów nosi datę 12 IX 1927. Zdaje się on sugerować, iż – rzeczywiście – nie jest to list „pierwszy”, następujący po długim okresie milczenia, przeciwnie – sprawia on wrażenie kolejnego i naturalnego ogniwa w trwającym już poprzednio dialogu. Dopiero jednak, co wbrew pozorom nie jest paradoksem, wyjazd Brzękowskiego do Paryża w styczniu 1928 r. zapoczątkował stałą korespondencję z Przybosiem. „Rzecz dziwna – przyznał po latach autor *Poezji integralnej* – po

¹¹ Brzękowski, *Pół wieku z Przybosiem*, s. 93.

¹² List do M. Przybosiovej z 21 III 1924, cyt. za: *Listy Juliana Przybosia...*, s. 63.

¹³ Brzękowski, *op. cit.*, s. 96.

moim wyjeździe do Paryża nasz kontakt raczej się zacieśnił. Często wymienialiśmy listy, podczas gdy moja korespondencja z Peiperem prawie natychmiast się przerwała”¹⁴.

Było to w dużej mierze zrozumiałe, wszak Peiper był starszy od Brzękowskiego o 12 lat, a poza tym na rozluźnienie kontaktów między nimi wpłynęła sprawa pisma „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, które Peiper mógł uznawać za konkurencyjne wobec „Zwrotnicy”. Przyboś natomiast był dla Brzękowskiego niemal rówieśnikiem, łączyło ich coraz więcej spraw i interesów. W Przybosiu znajdował Brzękowski nie tylko towarzysza walki o odkrywczycie idee poetyckie i nową lirykę, lecz także kompetentnego, a tak pożądanego informatora o życiu literackim w kraju. Z uzasadnieniem mógł więc Brzękowski zamknąć swoje wspomnienie o Przybosiu: „był to niewątpliwie człowiek bardzo mi bliski prawie przez pół wieku”¹⁵.

Spójrzmy teraz na te sprawy z punktu widzenia adresata korespondencji. Trzeba przyznać, że jesteśmy tu w sytuacji gorszej i dość niewygodnej. Przede wszystkim – wspomniano już o tym – nie znamy odpowiedzi na listy Brzękowskiego, możemy tylko domyślać się ich treści i charakteru, możemy też korzystać niekiedy z korespondencji zachowanej niemal w pełni, wymienianej między Przybosiem i Jalu Kurkiem, a dotyczącej tych samych spraw. Następnie – Przyboś nie zostawił wypowiedzi, która by całościowo ujmowała jego literackie koleżeństwo z Brzękowskim. Z konieczności więc musimy posłużyć się świadectwami cząstkowymi, opiniami wyrażonymi przygodnie. Taki np. charakter miał artykuł *Przyjaciel poetycki*, napisany w 1961 roku.

Przyboś, pisząc o Brzękowskim po czterdziestu latach od zawiązania się ich znajomości, pominął niemal całkowicie sprawy biograficzne i osobiste, skupił swoją uwagę na tym, co zawsze uważał za najważniejsze – na twórczości. Autor *Równania serca* podkreślił moment główny, przesądzający sprawę związków między obu poetami. Pisał: „Współzycie z twórczością Jana Brzękowskiego jest moją najdłuższą przyjaźnią poetycką. Jego pierwszy tom wierszy pt. *Tętno* ukazał się w 1925 roku, tuż po moich *Śrubach*, i tętnił tym samym rytmem maszynowego wyścigu na Parnas, Parnas nowoczesnej cywilizacji wielkomięskiej. Ów szczyt poetycki, jeszcze wówczas w Polsce nie zdobyty, został zaznaczony na mapie wyobraźni przez Tadeusza Peipera w jego słynnym manifestie *Miasto. Masa. Maszyna*. Połączyła nas więc »Zwrotnica«, prawie równoczesny debiut i wspólne młodzieńcze entuzjazmy”¹⁶.

Później zaczęły się zaznaczać odrębności ich liryki. Dla Przybosia podobieństwo ich twórczości uniemożliwiłoby poetycką przyjaźń, odmienność natomiast ułatwiała wzajemną trwałą bliskość. Pisał on we wspomnianym tekście: „Prawie wszystko nas dzieli: on pracowity i w życiu codziennym praktyczny, a w poezji marzyciel i błyskotliwy zongler – ja fantasta na co dzień i »ze-

¹⁴ *Op. cit.*, s. 97.

¹⁵ *Op. cit.*, s. 111.

¹⁶ J. Przyboś, *Przyjaciel poetycki*. [w:] *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 157.

lazny« rygorysta w sztuce [...]. Dzięki sprzecznościom właśnie – tę przyjaźń uważam za płodną w moim życiu. Brzękowski żył i czuł tak, jak ja bym nie chciał i nawet nie mógł, a jednak swoim przykładem zaciekawiał i jakby przewrotnie wabił”¹⁷. Przyboś wyraźnie podkreślił, iż to, co ich łączyło, nie miało charakteru przyjaźni osobistej, towarzyskiej, lecz przede wszystkim – pisarskiej. A układ losów obu poetów sprzyjał takiemu biegowi spraw. Ani w okresie międzywojennym, ani później nie mieli oni zbyt wielu okazji do osobistych spotkań, do częstych kontaktów, które pozwoliłyby na zaistnienie między nimi stanu prawdziwej zażyłości. Pisał już o tym Brzękowski, uzasadniał, dlaczego tak było.

Brzękowski wyjechał z Polski w styczniu 1928 roku. Podróż tę podejmował jedynie dla odbycia dalszych studiów, ale to, co miało być czasowe i przejściowe, utrwaliło się na całe dziesięciolecia. Jeszcze przedwojenne listy Brzękowskiego dowodzą, iż swój paryski pobyt traktował jako tymczasowy, wielokrotnie zapowiadając rychły powrót do kraju. Wyjechał do Paryża w kilka miesięcy po ostatecznym zamknięciu „Zwrotnicy”, gdy kończył się pierwszy okres dziejów awangardy krakowskiej. Odtąd każdy z uczestników tego ruchu szedł własną drogą i tylko „Linia” na niedługi czas połączyła inicjatywy Brzękowskiego, Kurka i Przybosia, wyznaczając drugą po okresie „Zwrotnicy” ważną fazę ruchu nowatorskiego.

Wieloletni pobyt w Paryżu, w centrum ówczesnej rewolucji artystycznej, zmienił nie tylko osobistą sytuację Brzękowskiego, lecz także wpłynął na przebieg dalszej ewolucji jego twórczości. Wyniesione ze „Zwrotnicy” idee rygoru, konstruktywizmu, twórczości świadomej i kontrolowanej intelektualnie stawiały go w kolizji z ideologią nadrealizmu, która przeżywała wówczas swoją pełnię. Niemniej Brzękowski – oderwany od środowiska macierzystego – zaczął poddawać się nowym wpływom i innym niż dotychczas oddziaływaniami. Ujawniło się to rychło w jego tomie poezji *Na katodzie*, o którym Przyboś wyraził krytyczne uwagi. Brzękowski w odpowiedzi zauważył, iż „w ciągu ostatniego półtora roku rozeszły się nieco nasze drogi: brak osobistego kontaktu między nami i wpływ Paryża na mnie. Ja wciąż szukałem, Ty widocznie już znalazłeś”¹⁸.

Wspomniany tom zawierał wiersze powstałe w większości w nowej już sytuacji. Wiersze te zostały nacechowane tym, co Przyboś po latach nazwał „lirycznym odczuciem paryskości”¹⁹; „francuskość” wierszy Brzękowskiego stanowiła odtąd w dużej mierze o ich odrębności, nie miały one – zdaniem Przybosia – w poezji polskiej podobieństw i odpowiedników. Zmiana gleby była niewątpliwie szansą twórczości Brzękowskiego, ale niosła także dla niego jako dla pisarza realne niebezpieczeństwa. Zyskiwał on – tak się przynajmniej wówczas wydawało – bezpośredni związek z literaturą europejską, ale tracił

¹⁷ *Op. cit.*, s. 163.

¹⁸ List J. Brzękowskiego do J. Przybosia z 30 III 1929.

¹⁹ Przyboś, *Przyjaciel poetycki*, s. 162.

kontakt z tym, co się działo w kraju. Wskutek tego przestawał wpływać bezpośrednio na życie literackie w Polsce. „Brzękowski miał wielkie szanse – pisał Andrzej Krzysztof Waśkiewicz – by odegrać rolę większą niż ta, która przypadła mu w udziale. Jest coś niemalże tragicznego w fakcie, że poeta i teoretyk dysponujący jedną z najjaśniejszych i otwierających ogromne możliwości koncepcji stał się na długi stosunkowo okres nieobecny”²⁰.

Brzękowski starał się oczywiście uczestniczyć nadal w polskim życiu literackim, o czym świadczy niemal każdy jego list do Przybosia. Włączał się do dyskusji i polemik, publikował wystąpienia programowe. Ale to było za mało, nie mógł stać się animatorem ani włączyć się bezpośrednio w żadne poczynania organizacyjne. Pracując w kraju, Brzękowski niewątpliwie w sposób bardziej widoczny wpływałby na przebieg życia literackiego, zwłaszcza ruchu awangardowego. „Jest to przecież talent bardzo polemiczny, nie stroniący bynajmniej od skandalu, rozwijający się znakomicie w rozgwarze, w walce, kochający się w przeciwstawieniach, potrzebujący jak powietrza tego, co nazywamy atmosferą artystyczną”²¹. Z biegiem lat coraz dotkliwiej odczuwał skutki swego oddalenia, dostrzegał, że nurt bieżących wydarzeń literackich spycha go coraz bardziej na ubocze. Próba przeciwstawienia się tej sytuacji w okresie trwania „epizodu warszawskiego”, kiedy zamierzał Brzękowski wydawać czasopismo „Meta”, nie powiodła się jednak, jego powrót do Paryża, a następnie wybuch wojny ze wszystkimi jej późniejszymi skutkami sprawiły, iż do tego polskiego poety przylgnął już na stałe przymiotnik „francuski”.

Listy Brzękowskiego do Przybosia obejmują większą część dwudziestolecia międzywojennego. Ścisłej: mówią najczęściej o drugiej, pozwrotnicowej fazie historii awangardy krakowskiej. Zachowało się ich wiele, na co złożyły się okoliczności sprzyjające intensywnej korespondencji. Autor listów przebywał jak wiemy – od początku 1928 r. w Paryżu, natomiast ich adresat od września 1927 r. zamieszkał w Cieszynie, gdzie otrzymał posadę nauczycielską, na której wytrwał (z przerwą na dwa dłuższe wyjazdy do Francji) do czasu wojny. Wybór tego miasta był – jak świadczy późniejsza wypowiedź poety – całkiem dobrowolny: „Cieszyn wybrałem świadomie, pojechałem tam mając za sobą egzamin nauczycielski. Jako kwalifikowany polonista i historyk (uczyłem także propedeutyki filozofii) mogłem dostać posadę wszędzie indziej. Cieszyn wybrałem patrząc na mapę: góry, źródła Wisły, to zdecydowało”²².

Wypowiedź ta zdaje się wskazywać, iż Przyboś nie zamierzał za wszelką cenę szukać miejsca w większym ośrodku, chociażby w znanym sobie Krakowie, gdzie obecność jego ze względu na interes awangardy jako grupy byłaby pożądana. Widocznie jednak przykładał wtedy większą wagę do indywidualnych wyników pracy poetyckiej niż do tworzenia grupowego ruchu literackiego.

²⁰ A. K. Waśkiewicz, *Rygor i marzenie*, Łódź 1973, s. 82.

²¹ Z. Bienkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 200.

²² List J. Przybosia do E. Koczota, cyt. za: Zabierowski, *op. cit.*, s. 145.

go. „Do czasów drugiej wojny żyłem z dala od giełdy literackiej; na ustroju, w samotności” – pisał Przyboś w *Zapiskach bez daty*²³. Zawsze zresztą podkreślał swoją indywidualność i niezależność, co nie przeszkadzało mu (a doводziła tego historia „Zwrotnicy” i „Linii”) uczestniczyć, i to niezwykle intensywnie, w poczynaniach awangardy. Nawet później gdy zraził się do zbiorowych wystąpień i działań, interesował się dalszymi losami idei nowatorskich, on właśnie patronował – obok Czechowicza – w latach trzydziestych młodym, poszukującym nowej poezji. Mógłby więc powiedzieć o sobie jak bohater jego wiersza *Jesień 42*:

Osobno – w walce spólnoty
biorę udział²⁴.

Sam fakt oddalenia od siebie Brzękowskiego i Przybosia nie wystarczał oczywiście, by ze sobą intensywnie korespondować. Potrzeba korespondencji nie wynikała też z motywów osobistych, nie chodziło w niej o intymne wyznania czy przekazywanie swoich przeżyć. Niemal w całości dotyczyła ona spraw zewnętrznych, literackich, przede wszystkim zaś różnych inicjatyw podejmowanych przez awangardę w kraju, bądź – poprzez Brzękowskiego – za granicą. Wczesne listy – z lat 1928–1930 – dotyczą głównie spraw związanych z powstaniem i historią polsko-francuskiego czasopisma awangardowego pt. „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, które ukazywało się w Paryżu w latach 1929–1930. O ówczesnej roli Brzękowskiego pisał później kompetentnie Zbigniew Bieńkowski: „W początkach swego pobytu we Francji [Brzękowski] odegrał doniosłą rolę – czas to wreszcie kiedyś dokładnie przypomnieć – w powiązaniu polskiej nowej sztuki z Zachodem. Jako założyciel i redaktor wychodzącego w Paryżu czasopisma »L’Art Contemporain«, gdzie obok siebie drukowali poeci francuscy i polscy, dał okno na świat polskiej poezji i polskiej plastyce. Zaprzyjaźniony z kubistami, abstrakcjonistami, nadrealistami, Jan Brzękowski był naturalnym łącznikiem awangardy naszej z awangardami Zachodu”²⁵.

Tę szansę paryskiego pisma dostrzegał wówczas i Julian Przyboś, mówiąc w jednym z wywiadów, iż celem „Sztuki Współczesnej” „jest nawiązanie bezpośrednich węzłów między sztuką francuską i polską. Stąd dwujęzyczność pisma i udział nowoczesnych artystów francuskich. W wyścigu współczesnej wytalenczości taka współpraca może się stać ogniwiem o wielkim napięciu ambicji”²⁶. Pismo Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej i Jana Brzękowskiego miało podwójny adres. Obliczone było na czytelnika francuskiego i polskiego; twórczość naszej awangardy zamierzano upowszechnić na Zachodzie, zaś dorobek nowoczesnej sztuki i poezji europejskiej – w Polsce. Było to zadanie trudne do wykonania i nie zostało przez pismo zadowolająco spełnione.

²³ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 299.

²⁴ J. Przyboś, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 236.

²⁵ Bieńkowski, *op. cit.*, s. 200.

²⁶ J. Podhalicz, *Wywiad z Julianem Przybosiem*, „Głos Literacki”, 1929, nr 10.

Nie można obarczać za to winą wyłącznie redaktorów. Brzękowski mógł dokonać niewątpliwie więcej, ale nie miał dostatecznego oparcia w ośrodkach awangardy działających w kraju. W wielu listach narzekał on na niesolidność niektórych przedstawicieli ruchu nowatorskiego w Polsce, na brak solidarności w działaniu i wsparciu tego, co służyło interesowi wszystkich. Chciał paryskie pismo traktować jako kontynuację działalności „Zwrotnicy”, toteż liczył na pomoc wszystkich dawnych jej współpracowników, a zwłaszcza założyciela i redaktora. Ale właśnie Peiper wzbierał się przed współpracą z „L’Art Contemporain”, starał się nieprzychylnie nastawić do tego pisma także Juliana Przybosia. Listy Brzękowskiego z lat 1929–1930 są wypełnione przede wszystkim sprawami redakcyjnymi, organizowaniem materiałów, kwestiami druku i kolportażu „L’Art Contemporain” w kraju, a więc tym wszystkim, co zajmowało ogromnie wiele czasu, wymagało sił, a odbywało się często kosztem własnej twórczości. Rzadko kiedy bywało to dostrzegane i poczytywane za zasługę.

Przedmiotem wielu następnych listów Brzękowskiego była sprawa „Linii”, pisma niezwykle dla awangardy ważnego. Kwestie te zostały przedstawione obszernie w *Materialach do dziejów awangardy*²⁷, tutaj wystarczy zwrócić uwagę tylko na niektóre problemy związane z krakowskim pismem. Pomysł, który doprowadził ostatecznie do powstania „Linii”, przebył długą drogę. Projekt awangardowego pisma krystalizował się w toku wielostronnej wymiany poglądów i nieustannie się przeobrażał. Rozważano takie postacie pisma, jak tygodnik, miesięcznik, dwumiesięcznik, zastanawiano się, czy publikacji grupowej nie nadać kształtu almanachu bądź po prostu wyboru wierszy. Jan Brzękowski był od początku zwolennikiem grupowego pisma, a po doświadczeniach z „L’Art Contemporain” on właśnie był upatrywany na jego redaktora. Listy Brzękowskiego świadczą, iż gotów był zawsze do udziału w organizacji wydawnictwa i do solidarnego pokrywania jego kosztów.

Okoliczności życiowe nie pozwoliły Brzękowskiemu na odegranie w „Linii” roli głównej, niemniej jednak pismo to wiele mu zawdzięczało: nie tylko wiersze, fragmenty prozy i scenariusz filmu abstrakcyjnego, ale także artykuły i szkice programowe, które później weszły do książki *Poezja integralna*. One właśnie wysunęły Brzękowskiego do roli następnego po Peiperze teoretyka nowej poezji. Listy Brzękowskiego przynoszą wiele niezwykle interesującego materiału do historii „Linii” i całego ruchu nowatorskiego. Podobnie jak jego listy do Jalu Kurka – te także mówią wiele o udziale Brzękowskiego we wspólnych poczynaniach awangardy. Jego korespondencja z Przybosiem wnosi jednak nowe akcenty, ostrzej i wyraziściej formułuje oraz podkreśla różnice. „Linia” – wynikała z porozumienia paru poetów, powstała jako pismo grupowe – była niemal od samego początku rozsadzana sprzecznościami, nie ujawnianymi w zasadzie na jej łamach. Doprowadziło to w ostatniej fazie istnienia pisma do ostrych sporów i nieporozumień między Brzękowskim i Przybosiem

²⁷ Zob. przypis 4.

a Kurkiem. Sama „Linia” stała się w tym czasie ⁷bardziej pismem Jalu Kurka niż całej awangardy krakowskiej. Dodać trzeba, iż redaktor pisma sam załatwiał wszystkie sprawy redakcyjne i administracyjne oraz ponosił przeważającą część kosztów jego wydawania.

Późniejsze listy Brzękowskiego przynoszą sporo informacji dotyczących dyskusji związanych z awangardą i – w dużej mierze – wewnątrz awangardy. Spory z Lechem Piwowarem i innymi autorami na łamach „Gazety Artystów”, polemiki z artykułami Karola Irzykowskiego – to momenty najważniejsze i najciekawsze w tej części korespondencji.

Na tym jednak nie wyczerpuje się merytoryczna wartość listów autora *Na katodzie*. Pozwalają one wejrzeć także w ukryte dla ówczesnego czytelnika mechanizmy życia literackiego, a zwłaszcza w wewnętrzne sprawy ruchu awangardowego. Mówią one o niesłuchaniu trudnych warunkach jego działania, o licznych przeciwnościach i braku dostatecznego społecznego oparcia. Awangarda była słaba liczebnie, działała w rozproszeniu, także rozproszeniu terytorialnym. W okresie ukazywania się „Linii” jej twórcy stanowili grupę utrzymywaną w łączności raczej korespondencyjnie, spotkania osobiste były bardzo nieliczne, a uzgodnienia nie zawsze przez redaktora honorowane.

Awangarda nie korzystała z żadnego mecenatu – ani państwowego, ani prywatnego; była zdana na własne, bardzo szczupłe siły i skromne możliwości. Przy tym „Linia” zaczęła się ukazywać w latach kryzysu ekonomicznego, co zaważyło na jej odbiorze i sprzedaży, która była znikoma i nie zapewniała pismu egzystencji. Podobnie przedstawiała się sprawa z publikacjami książkowymi. Pod względem liczby wydanych książek nie było najgorzej, ale ich nakłady miały charakter niemal bibliofilski, niektóre zbiory wierszy ukazywały się bowiem w liczbie 150 – 200 – 300 egzemplarzy. W 300 egzemplarzach wyszła także *Poezja integralna* Brzękowskiego.

Wydrukowanie książki obciążało całkowicie kosztami autora, nawet jeśli edycja otrzymała jakąś oficjalną firmę. Był to jednak zaledwie początek sprawy, bowiem autor sam musiał się troszczyć o organizację zbytu dla swej książki, o jej kolportaż i propagandę. Listy Brzękowskiego dotyczące handlowej strony „L'Art Contemporain” i sprzedaży swoich książek przynoszą cenny zasób informacji. Ciekawe były też próby organizowania własnego rynku zbytu zarówno na terenie paryskim, jak też – przede wszystkim – w kraju. Na uwagę zasługuje zwłaszcza inicjatywa Brzękowskiego, by korzystając z pomocy Przybosia stworzyć przy księgarni Z. Stuksa w Cieszynie centralę kolportażową wydawnictw awangardowych. Przy tej okazji ujawnia się zasada ścisłego współdziałania i wzajemnej pomocy pisarzy awangardy, w tym wypadku Brzękowskiego i Przybosia, a także Władysława Strzemińskiego. Takie książki Brzękowskiego, jak *W drugiej osobie*, *Zaciśnięte dookoła ust* i *Poezja integralna*, ukazały się dzięki staraniom, pomocy i opiece Przybosia oraz Strzemińskiego.

Listy Brzękowskiego do Przybosia były pisane z niezwykłą konsekwencją i z zachowaniem jednorodności materii. Ograniczyły się one wyłącznie do kwestii literackich, sprawy osobiste zostały w nich niemal całkowicie pominięte, nie-



1. Jan Brzekowski (1930 r.).





2. Julian Przyboś (ok. 1927 r.).

kiedy zaledwie się o nich napomyka. Z tego powodu listy te stanowią cenne źródło poznania dziejów międzywojennej awangardy poetyckiej i rekonstrukcji ówczesnego życia literackiego. Pozwalają one dosyć dokładnie wejrzeć w strukturę grupy i ruchu, z którymi związani byli zarówno nadawca, jak i adresat listów, umożliwiając też wgląd w mechanizmy rządzące ówczesnymi zjawiskami literackimi i artystycznymi.

Autografy listów przetrwały szczęśliwie wraz z pozostałą korespondencją Juliana Przybosia wojnę, później zaś przechowywała je Bronisława Przybośiowa, pierwsza żona pisarza. Przez pewien czas listy te złożone były jako depozyt do zbiorów Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie²⁸, ostatecznie zaś stały się własnością Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Zachowało się łącznie 128 listów, a więc bardzo wiele, chociaż zapewne nie wszystkie. Świadczą o tym choćby dłuższe przerwy w korespondencji, a także istniejące koperty, do których brakuje listów²⁹.

Autografy przechowywane były z widocznym pietyzmem, złożone i pozostawione w kopertach. W czasie wojny jednak, w wyniku przeprowadzek oraz tułaczki Przybosia i jego rodziny, nie można było zapewnić listom odpowiednich warunków przechowania. Ucierpiały one zwłaszcza od wilgoci.

²⁸ Z listów tych korzystała Z. Baranowicz w artykule *Grupa „a.r.” w świetle korespondencji*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, 1973, s. 285–296, cytując niewielkie ich fragmenty.

²⁹ Np. zachowała się pozbawiona listu koperta z datą 3 VII 1929, w której znajdował się maszynopis tekstu pt. *Poezja nowoczesna*. Tekst ten został napisany przez Przybosia jesienią 1930 roku z przeznaczeniem dla „Komunikatu ar.” nr 2. Maszynopis zawiera odręczne poprawki Przybosia i Brzękowskiego, a także liczne skreślenia. Oto jego tekst:

„1. Poezja jest to mowa wiązana, czyli mowa zwięzła. Maksimum treści w minimum słów – oto zadanie poety. Aby ten cel osiągnąć, poeta posługuje się skrótami, elipsą członów pośrednich i specjalnymi wędzlami, zagęszczeniami treści, zwanymi metaforami.

2. Kondensacja różnorodnych treści w poemacie rozszerza ich dosłowne znaczenie w metaforyczną jedność wizji.

3. Tradycyjny rytm, rym i strofa są zabytkami z czasów dzieciństwa poezji. Ponieważ te sposoby wiązania słów rozluźniają treść i naciągają ją do siebie, zamiast ją jak najzwarciej ściągnąć, należy je odrzucić. Jedynie rym może być niekiedy czynnikiem budowy poematu: jeśli podobieństwem swoim utwierdza odpowiadające sobie zdania.

4. Istota poezji nie tkwi więc w słowach, ale w wiązaniach słów. Poezja to międzysłowie. Błędem epigonów symbolizmu jest pieszczenie się słowem jako takim, uwypuklanie jego rzekomych walorów »zmysłowych«. Jest to infantylny prymitywizm, nie odbiegający od podobnych skłonności dziecka.

5. Poezja jest laboratorium środków ekspresji językowej. Jak najpełniejsze wyzyskanie pojemności wyobraźniowej związku słów – oto drogowskaz sztuki pisarskiej w ogóle, a poetyckiej w szczególności. Nie ma zasadniczej różnicy między poezją a prozą; jest tylko różnica stopnia kondensacji wizji. Poemat jest jakby ekstraktem prozy; utwór poetycki, jego sens wewnętrzny, powinien starczyć na napisanie noweli czy powieści”.

Skreślony został akapit początkowy, opatrzony pierwotnie cyfrą 1: „Zastrzeżenie: Mówiąc o poezji, mówimy o robieniu poematu, tzn. o sposobach poetyckich. Pomijamy poezję w znaczeniu metafizycznym i poezję w znaczeniu psychologicznym, ponieważ takie pojęcie poezji jest albo niedostępne badaniu, albo wątpliwe, a więc zbędne w programie artystycznym. Je-

której ślady pozostały niemal na każdym arkuszu papieru i na każdej kopercie. Większość z nich ma brunatno-rdzawe plamy, zwłaszcza w środkowych miejscach arkuszy, niekiedy zaś i na ich obrzeżach. Z tego powodu papier łatwo się kruszył i przy jego rozkładaniu powstawały uszkodzenia i ubytki, natomiast w miejscach złożenia arkuszy ulegały one przedarcia, niekiedy całkowitemu. Oddziaływanie wilgoci odbarwiło też w pewnych wypadkach atrament, jak również zacierało czytelność pisma³⁰.

Ze względu na powtarzające się cechy zewnętrzne w wyglądzie autografów, w komentarzu sygnalizowano tylko przypadki najjaskrawszych uszkodzeń, zwłaszcza mających wpływ na odczytanie listów i brzmienie ich tekstu. Miejsca nie odczytane lub (w jednym przypadku) opuszczone ujęto w klamry, natomiast odczytania niepewne opatrzone znakiem zapytania, także w klamrach. Omyłki czy błędne brzmienie wyrazu sygnalizowano wykrzyknikiem z klamrami. Brzękowski bardzo często posługiwał się podkreśleniami, które w niniejszej publikacji otrzymały odpowiednik w postaci druku rozstrzelonego. Często też stosował autor skróty, które pozostawiono bez zmian, jeśli dotyczyło to skrótów powszechnie stosowanych, natomiast pozostałe rozwiązywano, ujmując rozwinięcie tekstu w klamry. Przekazanie zasadniczej zawartości listów nie powodowało poważniejszych problemów. Ujednolicono tylko pisownię i ortografię, które zostały dostosowane do obowiązujących obecnie wymagań.

Tadeusz Kłak

dynie, wymieniając treść, mamy na myśli zespół stanów psychicznych autora, warunkujących poemat”.

Usunięto także punkty 7 i 8:

„Ze względu na tę stylotwórczą rolę poezji należy się przeciwstawić teorii T. Peipera. Zasadniczym jej błędem jest ścieśnienie poezji do »pseudonimowania« i odgraniczenie jej od obszarów prozy. Jednym z ważnych środków uzyskania zwięzłości mowy poetyckiej”.

Ostatni punkt został urwany w połowie zdania i trudno orzec, czy stanowił on rzeczywiste zamknięcie tekstu.

Tekst *Poezji nowoczesnej* został wydrukowany po modyfikacji w „a. r.” 2 dopiero pod koniec 1932 roku.

³⁰ W Muzeum Literatury wszystkie autografy listów wraz z kopertami zostały poddane konserwacji.

[Wiśnicz, 12 IX 1927]

Kochany Julianie!

Sierpień spędziłem: Krynica – N[owy] Sącz – Zakopane. Wczoraj wróciłem *via* Warszawa do domu. Peipera spotkałem w Zakopanem, ale rozmawiałem z nim nie więcej niż kwadrans. Tydzień temu wrócił do Krakowa – przypuszczam, że napisał już do Ciebie¹. W Warszawie dość dużo ciekawych rzeczy, ale nie chce mi się pisać, opowiem Ci ustnie, bo chyba przyjedziesz wnet do Krakowa?² Napisałem 2 wiersze i rozpocząłem 2 powieści³. Chciałbym zdać w październiku małe rygorozum⁴ i z pocz[ątkiem] listop[ada] wyjechać do Paryża⁵. Do widzenia w Krakowie.

Ucałowania

Jan

Wiśnicz 12/9 1927

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. [Nadawca:] Jan Brzękowski. Wiśnicz k. Bochni. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni. 12 IX 27.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem. Lewy dolny brzeg uszkodzony.

¹ Tadeusz Peiper pisał do Przybosia list z Zakopanego, datowany 2 IX 1927 (Archiwum Juliana Przybosia w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 655, t. I, k. 3; dalej źródło cytowane jako: Archiwum J. Przybosia).

² Przyboś przebywał w tym czasie w Cieszynie, gdzie od 1 IX 1927 objął posadę nauczyciela języka polskiego w Gimnazjum im. A. Osuchowskiego.

³ Być może chodzi o powieści wymienione w rubryce *Świat literacki* („Głos Narodu”, 1927, nr 275), gdzie pisano: „J. Brzękowski ukończył powieść *Korsarz wzniosłości* oraz sztukę teatralną *Dziurek w Elnorze*. Przygotowuje nową powieść pisaną techniką filmową”. O pierwszej z tych powieści nic bliższego nie wiadomo, natomiast druga to zapewne *Psychoanalytyk w podróży*, której fragmenty drukował Brzękowski w „Zwrotnicy” oraz w „Nowej Reformie”, a całość w Warszawie w 1929 roku.

⁴ rygorozum – egzamin doktorski na uniwersytecie. W tym wypadku chodziło o jeden z egzaminów poprzedzających promocję doktorską, pisał o tym Brzękowski we wspomnieniach: „Był to okres, gdy po ukończeniu pracy doktorskiej zacząłem intensywnie przygotowywać się do egzaminu. Małe rygorozum z historii filozofii poszło stosunkowo łatwo, ale gramatyka historyczna wymagała dużo czasu i wysiłków” (*Czasy heroiczne i nieheroiczne*, [w:] *Wyobraźnia wywołana*, wyd. 2, Kraków 1976, s. 145–146).

⁵ Wyjazd Brzękowskiego do Paryża nastąpił dopiero w styczniu 1928 roku. Udał się on tam dla dalszych studiów w Sorbonie i w École du Journalisme.

2

[Kraków, 20 IX 1927]

Kochany Julianie!

Mówił mi Peiper, że będziesz w zeszłą sobotę w Krakowie, ale ani jego, ani Ciebie odszukać nie mogłem, chociaż miałem ważną sprawę, którą Ci wobec tego wyluszczyć listownie. Kilka dni temu spotkałem Polewkę¹ i miałem z nim dłuższą i ciekawszą [!] rozmowę. Był dość szczery (pokazał mi 2 listy Millera², niesłuchanie kompromitujące tego bałwana) i w końcu zaproponował mi nieoficjalnie, abyśmy (tj. grupa „Zwrotnicy”) wydawali dodatek przy „Gaz[ecie] Liter[ackiej]”³. Proponował to, bo nie wyobraża sobie, abyśmy (Ty i Peiper szczególnie) zgodzili się tak [?] pracować w „Gazecie [Literackiej]”. Wyobraża on to sobie jako wkładkę 2-stronicową co miesiąc (koszta wkładki ok. 200 zł pokrywalibyśmy my, otrzymując równocześnie 1/3 wpływów netto za numer). Peiper wyjechał⁴ i nie wiem, kiedy wróci, Kurka⁵ nie ma w Krakowie. Wspominałem o tym Drohockiemu⁶, który myślał, że lepiej byłoby w ogóle wejść do redakcji „Gazety [Literackiej]” i wydawać ją pod innym tytułem⁷.

Dla informacji dodam Ci, że prawdopodobnie redakcję „Gazety [Literackiej]” obejmie Czachowski⁸. Zważywszy, że Zechenter⁹ i Stępowski¹⁰ wylecieli z „Gazety [Literackiej]”, że Polewka jest człowiekiem bądź co bądź głębiej myślącym, pozostaje jako element kompromitujący jedynie Braun¹¹. Podkreślam dalej, że „Zwrotnica”¹² jako pismo popularyzatorskie zawiodła i że koniecznym jest dla nas pismo popularyzujące nasze idee i forsujące ludzi Nowej Sztuki. W tym wypadku propozycja Polewki zasługuje w każdym razie na rozważenie, i to bez uprzedzeń i gestów. Czekam więc Twej odpowiedzi. Jeśli list Twój dojdzie mnie do piątku, to pisz do Krakowa, w piątek w południe wyjeżdżam na 3 dni do Wiśnicza.

Uścisk

Jan Brzękowski

Kraków 20/9 1927

ul. Śląska 3, z list[ami] WP. Golonków

P. S. Polewka prosił mnie o dyskrecję. Przypuszczam, że ją i Ty zachowasz.

[Adres: na kopercie] Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5, Pan Julian Przyboś prof. gimn. Nad. Jan Brzękowski, Kraków, ul. Śląska 3, z list. WP. Golonków. [Stempel oddarty wraz ze znaczkiem].

List na arkuszu papieru o formacie 20,8 × 17 cm, pisany obustronnie czarnym atramentem. Koperta z dwu stron przedarta i uszkodzona.

¹ Adam Polewka (1903–1956), prozaik i publicysta, autor m. in. powieści *Cud* (1930) oraz sztuki *Igrce w gród wałq. Widowisko średniowieczne* (1938), wydanej w 1953 r. jako *Igrce w Barbakanie*. Był także działaczem związanym z PPS, a następnie z KPP. W okresie studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim należał do organizacji literackiej Litart, zaś w latach 1926–1927 pełnił funkcję redaktora odpowiedzialnego „Gazety Literackiej”.

² Jan Nepomucen Miller (1890–1977), poeta i krytyk, autor m. in. głośnych książek *Zaraza w Grenadzie* (1926) oraz *Na gruzach Grenady* (1933), w których zajmował się ideą

uniwersalizmu w literaturze polskiej. Związany był początkowo z grupą poetycką Czartak, później z lewicą literacką i PPS. Ostre słowa pod adresem Millera wiązały się z faktem, iż krytyk ten był w tym czasie gwałtownie atakowany przez niektórych pisarzy awangardy krakowskiej za jego wystąpienia przeciw nowatorom (np. recenzja Millera z *Nowych ust* Peipera pt. *Zwiotczale usta*, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 10) i za frazeologię języka krytycznego – zob. artykuł J. Przybosia *Demaskować!*, „Zwrotnica”, 1927, nr 11. Zob. także list 4, przypis 5.

³ „Gazeta Literacka” – dwutygodnik wychodzący w Krakowie w latach 1926–1927, wydawany i redagowany przez J. Brauna; prócz niego w redagowaniu pisma brali udział A. Polewka, K. Czachowski i W. Zechenter. „Gazeta Literacka” była organem Litartu, ugrupowania młodych pisarzy o orientacji umiarkowanie radykalnej. O środowisku tym zob. prace: M. Stępnia *Kolo Literacko-Artystyczne „Litart”*. *Z życia literackiego na Uniwersytecie Jagiellońskim*, „Pamiętnik Literacki”, 1975, z. 1, s. 191–214, oraz R. Lubas *Poezja Helionu i Litartu*, Kraków 1978.

⁴ Peiper w połowie września wyjechał do Warszawy ze względu na sprawy osobiste, o czym pisał w liście do Przybosia z 16 IX 1927: „Przykrości pochodzące z najbliższego otoczenia, a udaremniające wszystkie moje wysiłki do skupienia się, zmuszają mnie do opuszczenia Krakowa na jakiś czas” (Archiwum J. Przybosia, sygn. 655, k. 6).

⁵ Jalu Kurek (ur. 1904), poeta i prozaik, współtwórca awangardy krakowskiej, pracownik redakcji dzienników „Głos Narodu” oraz „IKC”, redaktor czasopisma „Linia” (1931–1933).

⁶ Zenon Drohocki, lekarz z wykształcenia, współpracował ze „Zwrotnicą” w drugiej fazie jej istnienia, gdzie wydrukował dwa artykuły: *O zrozumiałości i niezrozumiałości* (1926, nr 8) i *O rozumieniu* (1926, nr 9).

⁷ Żadna z tych propozycji nie została zrealizowana, gdyż w tym czasie „Gazeta Literacka” przestała już wychodzić.

⁸ Kazimierz Czachowski (1890–1948), krytyk i historyk literatury, związany z krakowskim środowiskiem literackim, autor m. in. trzytomowego opracowania *Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884–1933* (Lwów 1934–1936). Do redakcji „Gazety Literackiej” wszedł w 1927 r. (zob. „Gazeta Literacka”, 1927, nr 14).

⁹ Witold Zechenter (1904–1978), poeta, satyryk i dziennikarz, związany z krakowskim środowiskiem literackim, początkowo z Helionem, a następnie z Litartem. W latach 1926–1927 współredagował „Gazetę Literacką”, którą opuścił w maju 1927 r.

¹⁰ Janusz Stępowski (1900–1969), poeta, dziennikarz i prozaik uprawiający tematykę marynistyczną. W okresie studiów należał do grupy literackiej Helion, w latach 1926–1927 współpracował z „Gazetą Literacką”. Z redakcji wystąpił w maju 1927 r.

¹¹ Jerzy Bronisław Braun (1901–1975), poeta, prozaik i filozof, propagator tzw. filozofii narodowej, mesjanizmu oraz koncepcji J. Hoene-Wrońskiego. Był współzałożycielem i wydawcą „Gazety Literackiej” (zob. przypis 3) oraz współredaktorem miesięcznika o tym tytule, który ukazywał się w Krakowie w latach 1931–1934, natomiast w latach 1932–1939 redagował w Warszawie czasopismo „Zet”.

¹² „Zwrotnica” – pismo wychodzące w Krakowie w latach 1922–1923 i 1926–1927, założone i redagowane przez T. Peipera. Ostatni (12) numer ukazał się w maju 1927 roku. Projektowane – głównie z inicjatywy Przybosia – wznowienie „Zwrotnicy” nie zostało już jednak zrealizowane.

3

[Kraków, 10 X 1927]

Kochany Julianie!

Byliśmy z Jankiem¹ w magistracie. Wysłano Ci 27.9 – przypuszczam więc, że masz już tę książeczkę². W Krakowie mało nowin: Peiper nie wrócił,

wyszło *S.O.S. Kurka*³. Byłem wczoraj w Wadowicach⁴ i myślałem zaglądnąć do Ciebie do Ciesz[yna]⁵, ale nie miałem już czasu. Czy czytałeś w „Gł[osie] Nar[odu]”⁶ zapowiedź, nad czym pracujesz? Przyślij mi kilka wierszy, odeślę Ci z powrotem.

Uścisk

J. B.

Kraków 10.10.1927

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimnaz., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. [Nadawca:] Jan Brzękowski, Kraków, ul. Śląska 3, z list. WP. Golonków. [Stempel:] Kraków 2, 11 X 27.15.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ Być może chodzi o Jana Alfreda Szczepańskiego (ur. 1902), prozaika, dziennikarza i tatarnika, który w młodości uprawiał także twórczość poetycką i występował na wieczorach poetyckich z J. Brzękowskim i J. Przybosiem.

² Nie wiadomo, o jaką sprawę tu chodziło.

³ Jalu Kurek – zob. list 2, przypis 5. Pod firmą „Zwrotnicy” wyszła powieść Kurka *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*, Kraków 1927.

⁴ Cel wyjazdu Brzękowskiego do Wadowic trudny jest do ustalenia.

⁵ Zob. list 1, przypis 2.

⁶ Brzękowski miał na myśli notatkę z „Głosu Narodu” (zob. list 1, przypis 3), w której m. in. pisano, iż „J. Przyboś rozpoczął cykl poematów lirycznych odmiennych od dotychczasowego tonu swej twórczości. Na wiosnę przyszłego roku zapowiada tom poezji”.

4

[Kraków, 30 X 1927]

Kochany Julku!

Zmieniłem plany egzamin[acyjne] i zamierzam zdawać ok. 15 XI profesorski¹, gdyż do tego terminu przysługuje mi uwolnienie od klauzury² i części [...] ³. Czy możliwym jest nauczyć się objaśniać teksty starocerkiewne i polskie w ciągu tych 2 tygodni? Starocerk[iewny] robiłem tylko z Łosia⁴. Odpisz mi, co o tym myślisz. Jak Ci się podobało *S.O.S. Kurka*? Podobno zamieściłeś druzgocącą odpowiedź Millerowi w „Wiadomościach [Literackich]”⁵. Jutro wyjeżdżam na stałe do Wiśnicza⁶.

Ucałowania

Jan Brzękowski

[Kraków] 30/10 1927

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. [Stempel:] Kraków 2, 31 X 27.11.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem; od dołu uszkodzona, lewy róg udarty.

¹ Był to prawdopodobnie egzamin z języka francuskiego, o czym wspomina Brzękowski w liście 5. Brzękowski studiował bowiem równocześnie filologię francuską.

² Klauzura – egzamin pisemny w toku przewodu doktorskiego, polegający na wykonaniu określonej pracy pod nadzorem.

³ Wyraz nieczytelny.

⁴ Jan Łoś (1860–1928), językoznawca, profesor UJ, członek PAU, autor licznych prac z historii języka polskiego. Chodzi tu o jego podręcznik *Gramatyka starosłowiańska*, Lwów 1922.

⁵ Brzękowski miał na myśli tekst Przybosia *Odpowiedź panu Millerowi. Do redaktora „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 49, w którym – nawiązując do artykułu J. N. Millera *Pogromca Maurów w zarażonej Grenadzie* („Wiadomości Literackie”, 1927, nr 38) – podtrzymał swoje opinie na temat charakteru krytyki uprawianej przez Millera, wyrażone w „Zwrotnicy” (zob. list 2, przypis 2).

⁶ Wiśnicz koło Bochni był miejscem urodzenia Brzękowskiego, tam mieszkali jego rodzice. Jak świadczy list następny, Brzękowski zamieszkał na jakiś czas w Bochni.

5

[Bochnia, 8 XI 1927]

Drogi Julianie!

W sobotę będę w Krakowie na seminarium¹. O ile wybierasz się w tych dniach do Krakowa, to może zdecydowałbyś się na sobotę. Moglibyśmy się zobaczyć i ewent. omówić pewne sprawy². Zamierzam zostać do 8.30, ale gdybyś przyjechał późno, to mógłbym wrócić do Bochni o 10.30. Napisz więc, czy będziesz i gdzie ewent. spotkalibyśmy się. Trzeba by też ewent. zawiadomić Peipera. Ja jestem obecnie w Bochni dla spokoju w nauce i lekcyj franc[uskiego] do [egzaminu] profesorskiego. Mieszkam: Bochnia, ul. Oracka 287, z list[ami] WP. Włodarczykowej.

Uściski

Jan Brzękowski

Bochnia, dnia 8/11 1927

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. [Nadawca:] Jan Brzękowski, Bochnia, ul. Oracka 287, z list. WP. Włodarczykowej. [Stempel:] Bochnia, 8.XI. 27.VII.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ Brzękowski uczęszczał na seminarium prof. J. Kallenbacha, pod którego kierunkiem pisał rozprawę doktorską o legendzie Don Juana i jej wpływie na literaturę polską (zob. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 23).

² Nie wiadomo, czy spotkanie takie się odbyło.

6

[Paryż, 28 I 1928]

Kochany Julianie!

Jestem już w Paryżu (Paris VI, 5 rue Corneille, Hôtel Corneille, N. 53) od 10 dni. Włóczę się po dancingach, barach i kabaretach, jest wszędzie masę ciekawych rzeczy i kobiet. Zaczynam pisać (pierwszy wiersz od pół roku i proza). Co u Ciebie? Tajemniczo zamilkłeś od jakiegoś czasu. Co ze „Zwrotnicą”? Napisz, jakie masz plany i co piszesz. Ja na razie nie piszę obszerniej, bo chcę ograniczyć również mą korespondencję ze względu na brak czasu i kosztu do minimum. Za dużo byłoby zresztą do pisania.

Uściski

Jan Brzękowski

Paryż 28 I 1928 r.

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5, Pologne. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 5 rue Corneille, Hôtel Corneille, N. 53, Paris 6^e. [Stempel:] Paris Gare Montparnasse, 29 I 1928.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem; od góry uszkodzona przez naddarcie.

7

[Paryż, 4 V 1928]

Drogi Julianie!

Nie wiem, dlaczego nic mi nie odpowiedziałeś na me 2 kartki z Paryża i poprzednie jeszcze z Wiśnicza. Wobec Twego notorycznego milczenia – nie piszę obszerniej. Kwiecień spędziłem na Côte d'Azur¹. Obecnie wróciłem do Paryża. Zetknąłem się tu z Rafałowskim² z Bloku³ – miły chłop. Oczekuj wieści od Ciebie, o Tobie, Peiperze, „Zwrotnicy” itd.

Uściski

J. Brzękowski

Paryż 4.5.28

[Adres:] Pologne, W. Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5, Pologne. [Nadawca:] Dr Jan Brzękowski, 24 rue Des Fossés – St. Jacques, Hôtel Vauquelin, N. 18, Paris V. [Stempel:] Paris Gare Austerlitz, 4 V 1928 19.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem.

¹ Côte d'Azur – Lazurowe Wybrzeże, francuska część Riwiery, położona nad Morzem Śródziemnym, słynna z miejscowości uzdrowiskowych, wypoczynkowych i kąpielisk morskich.

² Aleksander Rafałowski (1894–1970), malarz, jeden ze współtwórców polskiej sztuki nowoczesnej, członek awangardowych ugrupowań artystycznych Blok i Praesens. W Paryżu

przebywał w latach 1925–1929 (zob. A. Rafałowski, ... i *spoza palety*, Warszawa 1970, s. 47–63).

³ Blok – ugrupowanie awangardy artystycznej, skupiające w latach 1923–1926 przedstawicieli sztuki abstrakcyjno-geometrycznej i konstruktywistycznej, do którego należeli m. in.: Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński i Teresa Żarnowerówna. Organem grupy było pismo „Blok”, wychodzące w Warszawie w latach 1923–1926.

8

Paryż, 24/10 [19]28

Drogi Julianie!

Pomimo Twego notorycznego milczenia piszę jeszcze jedną kartkę, tym razem w interesie. Chodzi o to: powstaje w Paryżu pismo modernistyczne¹, redag[owane] przez p. Grabowską², malarkę, przy współdziale Ozenfanta³. Będzie wychodzić równocześnie w 2 język[ach]: po pol[sku] i po franc[usku]. Zwracam się więc do Ciebie z prośbą o przesłanie wierszy i ewent. teoret[ycznego] artyku[łu]⁴. Pośpiech niezbędnym, gdyż należy to jeszcze przełożyć na franc[uski], a pismo ma się ukazać ok. 15.12⁵. Honorariów nie płacą.

Wydamę w najbliższych tygodniach 2 książki: powieść⁶ u Hoesicka i tom wierszy⁷ w Paryżu. Przesłałbym Ci to, ale wobec tego, że mi systematycznie nie odpisujesz – nie wiem, czy nie zmieniłeś adresu.

Uścisk dłoni

J. Brzękowski

[Adres:] Pologne, Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Gimnazjum Państwowe lub ul. Sienkiewicza 5. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 24 rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin, Paris V-e. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 24 X 928 15³⁰.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem.

¹ Chodzi o ukazujące się w Paryżu dwujęzyczne pismo awangardowe „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, poświęcone nowoczesnej plastyce i poezji, którego trzy numery ukazały się w latach 1929–1930. Wydawcą pisma była W. Chodasiewicz-Grabowska, która je redagowała wspólnie z J. Brzękowskim (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 83–90, oraz T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Wrocław 1978, s. 120–148).

² Wanda Chodasiewicz-Grabowska, malarka, żona artysty S. Grabowskiego, po drugiej wojnie światowej wyszła za mąż za F. Légera. Przez krótki czas była uczennicą W. Strzemińskiego w Rosji, później mieszkała stale we Francji.

³ Amédée Ozenfant (1886–1966), malarz i teoretyk sztuki, jeden z twórców puryzmu. Z „L'Art Contemporain” Ozenfant jedynie współpracował, zamieszczając reprodukcje swoich prac oraz dwa artykuły: *L'Art* (i przekład: *Sztuka*) w numerze 1 oraz *Système et méthode* (i przekład: *System i metoda*) w numerze 2. Wszystkie przekłady zarówno wierszy jak i artykułów drukowane były w „L'Art Contemporain” anonimowo.

⁴ W 1 numerze „L'Art Contemporain” wydrukowano tylko trzy wiersze Przybosia: *Wóz, Na kołach i Gwiazdy*, oraz ich francuskie przekłady: *Le char, Roues i Les étoiles*.

⁵ Pierwszy numer pisma ukazał się jednak dopiero 1 IV 1929.

⁶ Była to powieść Brzękowskiego *Psychoanalitik w podróży*, Warszawa 1929.

⁷ Chodzi o tom wierszy Brzękowskiego *Na katodzie*, Paryż 1928.

Paryż, 21 marca 1929

Kochany Julianie,

nie miałem dotychczas czasu na napisanie obszerniejszego listu do Ciebie. Obecnie także zamierzam tylko krótko napisać, co najniezbędniejsze.

1. Pismo¹ powinno pójść w tych dniach na maszynę. Liczę, że za jakie 3 tygodnie będzie w Polsce w księgarniach. Miałem z tym masę roboty, z dużą szkodą dla siebie, gdyż nie mogłem nic pracować twórczo przez ten czas. Zresztą jak zobaczysz rozmiary pisma i formę samego wydawnictwa, to dopiero zobaczysz, co to znaczy dla jednego człowieka wykonanie tak olbrzymiej pracy. Numer polecę Ci wysłać albo do Cieszyna, albo na ręce Peipera. Idą wszystkie twoje wiersze (3), i to po polsku i po francusku².

2. Przypuszczam, że otrzymałeś *Na katodzie* i *Psychoanalitka*? Milczysz dotychczas – mam więc wrażenie, że Ci się nie podobają. Szkoda, bo zamierzałem Cię prosić, byś o tym gdzie napisał...³

3. Według wszelkiego prawdopodobieństwa (na me utrapienie) wyjdzie drugi numer tego pisma⁴. Postanowiłem sobie jednak najsolennie – nie wkładać w nie tyle pracy, co w poprzedni numer. Polecam z góry Twojej pamięci materiał: wiersze, artykuły⁵ itp. Chciałbym również zaktualizować ten numer przez wprowadzenie jakiegoś „kuriera” jak w „Zwrotnicy”, ale, niestety, jestem odcięty obecnie od spraw krajowych⁶. Polecam to Twojej pamięci.

4. Otrzymałem kilka dni temu tom Peipera⁷. Nie zdołałem go jeszcze dokładnie przeczytać, ale mam wrażenie z kilku przeglądniętych stron, że są to bardzo dobre rzeczy, choć różne zupełnie od dotychczasowej twórczości Peipera.

5. Ja jestem mocno znudzony biurem⁸ i myślę poważnie, czy nie wrócić do kraju od wakacji⁹, choć muszę to przyznać, diablo byłoby mi żal tego życia paryskiego, które istotnie ma swój styl i urok specyficzny.

6. Co u Ciebie? Kiedy wydajesz tom?¹⁰ Jakie wiadomości ze świata literackiego? Czy także (*comme tout le monde*¹¹) zachwycasz się *Lenora*?¹² *A Słowackim*?¹³ Ja na szczęście nie czytałem jeszcze tych dwóch arcydzieł. Polecam Ci za to, jeśli możesz, zrzuć się na książkę Ozenfanta *Art*¹⁴ (chez Jean Budry Editeur, 5 rue du Cherche Midi) i jeśli język nie sprawi Ci trudności, znajdziesz tam niezwykle ciekawe rzeczy.

Na razie kończę zasyłając Ci serdeczne pozdrowienia i uściski

Jan

P. S. Oczekuję Twego obszerniejszego listu.

24 rue des Fossés St. Jacques
Hôtel Vauquelin
Paris V-ème

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5, Pologne. Exp. J. Brzękowski, 24 rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin, Paris V. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas, 21.III.1929. 15.

List na arkuszu papieru o formacie 27,6×20,8 cm, pisany na maszynie, podpis i poprawki – czarnym atramentem. Na papierze znak wodny: „The Bank Paper G. C. Typewriting”.

- 1 Chodzi o „L'Art Contemporain” – zob. list 8, przypisy 1 i 5.
- 2 Zob. list 8, przypis 4.
- 3 Przyboś napisał tylko recenzję z tomu Brzękowskiego *Na katodzie*, pt. *Rybne sny*, „Głos Literacki”, 1929, nr 11.
- 4 Numer 2 „L'Art Contemporain” wyszedł dopiero 1 V 1930.
- 5 W 2 numerze pisma Przyboś wydrukował wiersz *Krajobraz* (i przekład francuski: *Le paysage*) oraz artykuł *Terminus a quo...*, będący omówieniem książki K. Irzykowskiego *Walka o treść*.
- 6 *Kurier* – dział w „Zwrotnicy” poświęcony polemicznemu przeglądowi prasy oraz aktualnym wydarzeniom kulturalnym. W „L'Art Contemporain” takiego działu nie było.
- 7 Chodzi o tom poezji Peipera *Raz*, Warszawa 1929.
- 8 W latach 1929–1932 Brzękowski był sekretarzem administracyjnym Société Polonaise d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la Pologne et la France, które zajmowało się propagandą kultury polskiej we Francji, organizowaniem wystaw, inspirowaniem przekładów z literatury polskiej itp. O swej pracy w tej instytucji pisał Brzękowski w książce *W Krakowie i w Paryżu*, s. 70–77.
- 9 Brzękowski – mimo wielokrotnych zapowiedzi powrotu do kraju – pozostał jednak na stałe we Francji. Do Polski przyjeżdżał tylko na wakacje.
- 10 Tom Przybosia ukazał się dopiero w roku następnym, pt. *Z ponad*, Cieszyn 1930. Biblioteka „a.r.”, nr 1.
- 11 *Comme tout le monde* (fr.) – jak wszyscy.
- 12 Brzękowski miał na myśli drugi tom cyklu J. Kadena-Bandrowskiego *Czarne skrzydła*, wydany we Lwowie w 1929 roku.
- 13 Chodzi o powieść J. Wołoszynowskiego *Słowacki*, Poznań 1929.
- 14 Książka Ozenfanta (zob. list 8, przypis 3) *Art* wyszła w Paryżu w 1928 r. W 1 numerze „L'Art Contemporain” Brzękowski zamieścił anons o jej ukazaniu się.

10

[Paryż, 30 III 1929]
24 rue des Fossés St. Jacques
30 mars 1929

Kochany Julianie!

Przed 2-ma dniami otrzymałem Twój list (adresowany do Paryża) – dziś także przesłano mi list z Wiśnicza. Dziękuję Ci bardzo za szczerą opinię o *Katodzie*; co do niektórych zarzutów Twych – byłbym skłonny z nimi polemizować, ale to, uważam, nadaje się tylko do ustnej rozmowy. Niektóre Twe sądy dziwią mnie, chociaż po pewnym namyśle zdołałem je sobie wytłumaczyć. Byłem np. zdziwiony, że podobał Ci się tak *Paris-Soir*, który uważam za znacznie słabszy wiersz niż np. *Prawa Newtona*, *Chwila z waty* i in. Wytłumaczenie znalazłem w tym, że *Paris-Soir* był pierwszym wierszem napisanym w Paryżu (po zwiedzeniu jednego z *maisons* paryskich z śliczną mułatką [...] 1) i jako taki związany był pewnymi urbanistycznymi filiacjami z moją dawną twórczością, bliższą Tobie. W każdym razie b. Ci dziękuję za Twe szczerze wypowiedzi i proszę Cię o napisanie do „Gł[osu] Literackiego” 2.

Wróć jeszcze do jednego Twego zarzutu: nieskomponowania całości tomu. Przeciw temu świadczyłby fakt, że z wyjątkiem 2 wierszy wszystkie inne napisałem w Paryżu w przeciągu 7 mies., co z konieczności winno by spowo-

dować pewną homogeniczność tomu. Masz rację jednak, że są w nim może niepotrzebne wiersze, ale tu mam trochę żal do Peipera, u którego manuskrypt leżał prawie 3 mies. i który nie zdobył się na doradzenie mi układu, jak go o to prosiłem. W Paryżu – nie miałem kogo się poradzić. Rozmawiałem o tym ze Stażewskim³, który ma duże wyczucie, ale brak mu znawstwa, fachowości poety. A poza tym kto? Zechenter?⁴ Prędski?⁵ Byłem zaś w tym położeniu, że chciałem koniecznie wydać ten tom przed wyjazdem z Paryża.

Poza tym jest jeszcze jeden fakt – w ciągu ostatniego półtora roku rozeszły się nieco nasze drogi: brak osobistego kontaktu między nami i wpływ Paryża na mnie. Ja wciąż szukałem, Ty widocznie już znalazłeś. Odbiło się to i w twórczości. Zdawałem sobie z tego sprawę posyłając Peiperowi materiał mego tomu i proponując mu wydanie w „Zwrotnicy”, ale chciałem utrzymać kontakt i wspólne grupowe przebijanie się, jako znacznie łatwiejsze.

Ten kontakt grupowy utrzymuję i dziś przy tym piśmie. Lansuję głównie Peipera, Ciebie, Ważyka, a także i Kurka. Już do tego czasu miałem z tego powodu sporo nieprzyjemności – ale staram się przechodzić nad tym do porządku dziennego. Skoro już jesteśmy przy piśmie – muszę Ci donieść przykrą dla Ciebie nowinę. Pismo jest już wydrukowane, u intrologatora i poprawki są już niemożliwe. Zaraz po świętach odejdzie transport do Warszawy, stąd Dom Książki Polskiej prześle Ci egzemplarz. Licząc 3 tyg. na transport – możesz się spodziewać, że otrzymasz egz. ok. 25 kwietnia dopiero.

Zaraz po świętach zaczynam jednak przygotowywanie drugiego numeru i dlatego, proszę Cię, myśl o materiale. Szkoda, że nie możemy się ustnie porozumieć – jest to znacznie łatwiejsze i gruntowniejsze niż list.

Pomimo iż czas mam b. zajęty pismem i miłością, zacząłem ostatnio pisać abstrakcyjnego 10 min. scenariusza⁶, który chciałbym przeciwstawić nadrealistycznym filmom przez ideę konstrukcyjną obrazów. Poza tym mało z dni nowin. W Paryżu wiosna i słońce. Powinieneś koniecznie przyjechać do Paryża. Odpisz mi wkrótce, napisz wkrótce (do „G[losu] Liter[ackiego]”⁷) i w ogóle pisz.

Serdeczności od

J. Brzękowskiego

[Adres: na kopercie] Pologne, Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 30 III 1929 18 h.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 26,9×20,9 cm, pisany niebieskim atramentem, zapisane s. 1–3; jeden arkusz przedarty do połowy. Nadruk: „L’Art Contemporain Sztuka Współczesna Revue d’Art International. Redaction: Peinture – Chodasiewicz-Grabowska Littérature – Jan Brzękowski [skreślone:] 21, Rue Valette, [odręcznie:] 24 rue des Fossés St. Jacques; Paris, le...”. Znaki wodne: na jednym arkuszu napis „Extra Strong”, na drugim – ornament wodny.

¹ Wyraz nieczytelny.

² Zob. list 9, przypis 3.

³ Henryk Stażewski (ur. 1894), malarz, jeden z twórców sztuki abstrakcyjnej w Polsce, związany z ugrupowaniami awangardowymi Blok i Praesens. W 1929 roku Stażewski przebywał w Paryżu, gdzie brał udział w organizowaniu grupy Cercle et Carré (zob. list 27, przypis 2).

⁴ Witold Zechenter (zob. list 2, przypis 9) przebywał w latach 1927–1931 w Paryżu, studiując na Sorbonie literaturę porównawczą i pisząc korespondencje do prasy krajowej.

⁵ Artur Pręcki (1900–1941), poeta i powieściopisarz, przebywający w latach 1923–1929 w Paryżu.

⁶ Był to zapewne scenariusz filmu *Kobieta i koła*, drukowany najpierw po francusku w piśmie „Cercle et Carré”, 1930, nr 3, wraz z wypowiedzią Brzękowskiego pt. *Pour le film abstrait*, a następnie w „Linii”, 1931, nr 1.

⁷ „Głos Literacki” – dwutygodnik wychodzący w Warszawie w latach 1928–1930 pod redakcją J. Podhalicza (o piśmie tym zob. Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. I, s. 101–119). Brzękowskiemu chodziło o napisanie recenzji z jego tomu *Na katodzie* (zob. list 9, przypis 3).

11

Paryż, 27/IV 1929

Kochany Julianie!

List Twój oraz wiersze otrzymałem, z wierszy wolę oznaczony cyfrą 1¹ – jest bardziej poetycki i bardziej „Twój”. W wolnej chwili pomyślę o przekładzie. Pisma Ci na razie nie wysyłam, gdyż dałem polecenie wysłania Ci przez Dom Książki Polskiej. Byłem zresztą szalenie zajęty administracyjnymi sprawami na gruncie paryskim, a także i warszawskim, musiałem pisać na maszynie komunikaty itp. Przypuszczam, że w najbliższych dniach otrzymasz numer. Napisz mi, co o nim myślisz?

Załączam kilka ogłoszeń francuskich – może je gdzie powiesz lub wyślesz?² Jak się udał Twój wieczór w Warszawie?³ Napisz mi, jakie impresje osobiste masz z wieczoru i z zetknięcia się z tamtejszą „Nową” (a jakżeż przecież starą) i lojalnie podającą się za starą Sztuką? Czy napisałeś już do „Gł[osu] Lit[erackiego]”?⁴ Inform[acja] Prasowa nie przysłała mi wycinka z „Polski Zachodniej”⁵. Może go masz? W „Kurierku” Si-sinko⁶ (reduplikacja grecka) zjechał mnie ordynarnie, i to przekręcając tekst pierwszego wiersza⁷. Nasze pismo (pukając w drzewo, aby się nie odmieniło) sprzedaje się na razie nieźle w Paryżu. Odpisz mi wkrótce dłuższy list, ja na razie kończę, bo mam jeszcze admin[istracyjne] sprawy.

Serdecznie Cię całuję

Jan B.

[Adres na kopercie:] Pologne, Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Sienkiewicza 5. Exp. J. Brzękowski, 24 rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin, Paris V. [Stempel:] Paris – 25, Rue Danton, 27.IV.1929. 22³⁰.

List na arkuszu papieru o formacie 21 × 13,3 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Arkusz w dwu miejscach uszkodzony.

¹ Brzękowski miał na myśli wiersz 1 [inc.: „Jedni...”], otwierający tom *Z ponad*, drukowany wcześniej w „Europie”, 1929, nr 2.

² Były to prawdopodobnie drukowane informacje reklamowe o ukazaniu się I numeru „L'Art Contemporain”.

³ Wieczór autorski Przybosia odbył się w Warszawie 24 IV 1930 w ramach „śród literackich” Polskiego Klubu Artystycznego.

⁴ Zob. list 9, przypis 3.

⁵ „Polska Zachodnia” – dziennik wychodzący w Katowicach w latach 1925–1939; w numerze 115 znajdował się felieton Jotka *Gawędy i refleksje* z pochlebną wzmianką o „L'Art Contemporain”.

⁶ Tadeusz Sinko (1877–1966), filolog klasyczny i historyk literatury, profesor uniwersytetów – lwowskiego i Jagiellońskiego. W okresie międzywojennym był recenzentem w „Czasie” oraz „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym” i sprawozdawcą z nowości w „Kurjerze Literacko-Naukowym”.

⁷ Krytyk po przytoczeniu paru fragmentów wierszy Brzękowskiego stwierdził, iż: „W tych nonsensach jest pewna metoda, nawet doktryna, ale chyba nie warto się wysilać nad jej odtworzeniem. Wystarczy, że się raz rzuciło okiem na te dziwactwa i potworności”.

Do cytatów z wierszy Brzękowskiego Sinko wprowadził normalną ortografię (w *Na katodzie* wiersze były drukowane bez dużych liter i kropek, jedynie z użyciem pauz i wielokropków). Zniekształceniu uległ cytat z utworu *piersi anity*. W *Na katodzie*:

patrzę jak święty drzemiący w pasztecie
anito – co ci to. ukelele – tak kwili
dziwnie się plecie na tym bożym świecie
nie odpinaj piersi anito...

U Sinki:

Patrzę, jak święty drzemiący w pasztecie:
Anito, co ci to? ukalele tak kwili:
Dziwnie się plecie na tym bożym świecie,
nie odpinaj piersi. Anito...

12

[Paryż,] 7 maja 1929

Kochany Julianie!

Przesyłam Ci numer, gdyż istotnie Dom Książki Polskiej zwleka długo z wysyłką. Napisz swe wrażenia. Dziękuję Ci za zajęcie się moimi sprawami w Warszawie. Mam kłopot z Podhaliczem¹ – zwrócił się do mnie, czy nie mógłbym się postarać dla niego o okładkę Légera². Pomijając to, iż z Légerem nie jestem obecnie nadzwyczajnie – trudno byłoby mi nawet to zrobić także ze względów natury ideowej: nie mogę wprowadzać w błąd Légera mówiąc mu, iż wiersze Podhalicza są modernistyczne. Odpisałem mu więc dyplomatycznie, ale boję się, czy go nie zraziłem. Kto to jest ten Podhalicz? Czy to pseudonim?

Piszę krótko, bo jestem szalenie zajęty – oczekuję Twych wrażeń i krytyki numeru.

Ucałowania

Jan

List pisany jednostronnie na maszynie na arkuszu papieru o formacie 27×20.8 cm; na obrzeżach arkusza uszkodzenia. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Józef Podhalicz (1899–1940), porucznik służby czynnej, poeta, autor zbioru wierszy

pt. *Jesień* (1926), w latach 1928–1930 redagował w Warszawie dwutygodnik „Głos Literacki”.

² Fernand Léger (1881–1955), malarz francuski, związany z kubizmem i sztuką abstrakcyjną. Projektował on okładkę dla tomu Brzękowskiego *Na katodzie*, stąd prośba Podhalicza o pośrednictwo w podobnej sprawie. Podhalicz nie ogłosił nowego zbioru wierszy.

13

[Paryż, 13 V 1929]

13 mai 1929

. Kochany Julianie!

Dziś otrzymałem Twój list. W wielu punktach zgadzam się z Twymi uwagami, np. co do części teoretycznej itp. Nie jest to jednak moja wina: prosiłem kilkakrotnie Peipera o artykuł, zwracałem się o artykuł do Witkacego – wszystko nadaremnie. Co do mego artykułu: ostatni rozdział o stylu eliptycznym] jest istotnie nieco pośpiesznie napisany¹. Nie miałem nigdy aspiracji teoret. – artykuł mój umieściłem z musu, *faute de mieux*² – gdyż w przeciwnym razie musiałbym wysunąć na czoło Waldemara George’a³ o Marcoussis⁴, który uważam za b. słaby. Wiedz, mój kochany, że miałem istotnie duże trudności z tym numerem – ludzie w kraju leniwi i trudno ich ruszyć. Strzeżmiński⁵ nic nie nadesłał, a chcieliśmy wysunąć go na czoło pisma zamiast Marcoussisa. Toż samo Stażewski nie odpowiedział na 2 listy Grabowskiej – dopiero wzięliśmy fotografię⁶ przeznaczoną dla „Muby”⁷. Wat⁸ nie odpowiedział mi na 2 listy itd. itd. Pismo zabiera mi cały mój wolny czas, tak że nie mogę pracować dla siebie. Chciałbym jeszcze wydać 2-gi numer, tak by wyszedł z początkiem jesieni, a potem albo ktoś mnie zastąpi, albo ja zrezygnuję z tej całej przyjemności. Tu w Paryżu na ogół nr się podoba, mój artykuł⁹ podobał się Ozenfantowi i Seuphorowi¹⁰. Co do propagowania idei „Zwrotnicy” – ależ niech Peiper napisze artykuł po francusku], streszczający swe idee z *N[owych] ust*¹¹. Ale to on niech pisze, nie ja. Ja wszystkiego nie mogę. Co do *modus vivendi* z nadrealistami, to b. trudno; są szalenie ekskluzywni, a to, co my propagujemy, stoi w biegunowej sprzeczności z ich *écriture mécanique*. Co do Dermée[go]¹²: byłem b. rozczarowany do niego jako do poety po przeczytaniu jego *Filmów*¹³ i nawet początkowo nie chciałem go zapraszać do pisma. Dopiero w końcu stycznia lub w lutym zdecydowałem się (gdy już byli wszyscy inni) – mój tom był gotowy już 15 XII, a wiersz, o którym mowa, napisałem, zdaje się, z końcem października lub w listopadzie. O mej zależności od Dermée[go] nie może być mowy, natomiast nie jest wykluczone, że jemu zostało w pamięci me powiedzenie, gdyż on poprawiał tłumaczenie wiersza przed dostarczeniem mi swego skryptu¹⁴.

List na arkuszu papieru o formacie 26,9×20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem; od dołu arkusz przedarty. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Chodzi o końcową część artykułu Brzękowskiego *Kilometraż* z 1 numeru „L'Art Contemporain”, zatytułowaną *Styl eliptyczny w poezji*.

² *faute de mieux* (fr.) – z braku czegoś lepszego.

³ Waldemar George, francuski krytyk sztuki, współpracował ze „Zwrotnicą” i „Wiadomościami Literackimi”. W 1 numerze „L'Art Contemporain” znajdował się jego artykuł pt. *Marcoussis*.

⁴ Louis Marcoussis (Ludwik Markus, 1878–1941), malarz i grafik francuski polskiego pochodzenia.

⁵ Władysław Strzemiński (1893–1952), malarz, teoretyk sztuki i pedagog, jeden z pionierów sztuki nowoczesnej w Polsce, twórca unizmu. Strzemiński nadesłał dopiero do 3 numeru „L'Art Contemporain” szkic pt. *Dramatyzm i architektonizm*.

⁶ W 1 numerze „L'Art Contemporain” znajduje się reprodukcja jednego obrazu Stażewskiego, malowanego w duchu abstrakcji geometrycznej.

⁷ „Muba” – międzynarodowe pismo poświęcone sztuce, które redagował w Paryżu litewski poeta J. Tysliava (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 136).

⁸ Aleksander Wat, właściwie Chwat (1900–1967), poeta, prozaik i tłumacz; początkowo związany z futuryzmem (wydał wtedy *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, Warszawa 1920), później – jako redaktor w latach 1929–1931 „Miesięcznika Literackiego” – z komunistyczną lewicą literacką.

⁹ Brzękowski ma na myśli pierwszą część swojego szkicu *Kilométrage* z 1 numeru „L'Art Contemporain”, poświęconego nowym tendencjom w sztuce współczesnej.

¹⁰ Michel Seuphor, właściwie Fernand Berckelaers (ur. 1901), francuski poeta i teoretyk sztuki abstrakcyjnej, z pochodzenia Belg. O swych kontaktach z Seuphorem pisał Brzękowski w książce *W Krakowie i w Paryżu*, s. 90–95.

¹¹ *Nowe usta*. Lwów 1925 – książkowa edycja odczytów Peipera o nowej poezji. W „L'Art Contemporain” Peiper nie zamieścił żadnego artykułu teoretycznego.

¹² Paul Dermée (ur. 1888), poeta francuski pochodzenia belgijskiego, związany blisko z Apollinaire'em. Pisał o nim Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 136–138.

¹³ Książka P. Dermée'go *Films* ukazała się w 1929 roku.

¹⁴ Ten fragment listu wskazuje, iż Przyboś zarzucił Brzękowskiemu zależność jednego z wierszy jego tomu *Na katodzie* od utworu P. Dermée'go pt. *L'eclipse d'avenir* (i przekład: *Zaćmienie przyszłości*), zamieszczonego w 1 numerze „L'Art Contemporain”. Nie wiadomo, który wiersz Brzękowskiego miał Przyboś na myśli.

14

[Paryż, maj 1929]

[...] obiecujesz poparcie. Pięknie odwołuję się teraz do niego i do Twej kieszeni. Należałoby koniecznie wydrukować podobne druczki reklamowe¹, jak my tu we Francji, po polsku i rozsyłać je znajomym itp. Trzeba dodać, że Skład Gł[ówny] na Polskę: Dom Książki Pol[skiej], Plac 3 Krzyży 8. Można to zrobić zupełnie prosto, bez graficznych nadzwyczajności. W Cieszynie możesz to na pewno tanio wydrukować. Listę osób z mej strony postaram się dostarczyć Ci wkrótce. Ja przesyłam Ci na to 10 zł, może co da Peiper, a resztę może Ty? Nie dość jest bowiem wydać pismo, trzeba się postarać o to, by się rozeszło. (Cena w Polsce 3 zł 50 gr). Ja mam tu z tym b. dużo kłopotów w Paryżu, ale może przecież się coś rozejdzie. Kładę Ci tę sprawę na sercu jako b. ważną.

Wiersze Elinówny² b. słabe. Może ma co lepszego? Te trudno byłoby mi zamieścić. Dostałem dziś wiersze od Czechowicza³ – prawdopodobnie z nich skorzystam. Mógłbym tu umieścić w komis niektóre książki „Zwrotnicy” u Povolozkiego lub Van Ojena⁴. Może Peiper prześle mi po 2–3 egz.?

Całuję Cię serdecznie i czekam odpowiedzi

Jan B.

List na arkuszu papieru o formacie 21 × 13,4 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Brak pierwszego arkusza z początkiem listu, nie ma też daty, ale zachowany fragment wiąże się ściśle ze sprawami zawartymi w liście z 25 V 1929.

¹ Przyboś prawdopodobnie zastosował się do tej sugestii i wydrukował teksty reklamujące „L'Art Contemporain” (zob. list 17, przypis 18).

² Miła Elinówna, poetka związana z drugą fazą „Zwrotnicy”, drukowała także wiersze w „Linii”. Brzękowski nie drukował w „L'Art Contemporain” żadnych wierszy Elinówny.

³ Józef Czechowicz (1903–1939), poeta związany początkowo z grupą Reflektor, później twórca tzw. awangardy lubelskiej. W roku 1930 przebywał w Paryżu, gdzie osobiście zetknął się z J. Brzękowskim. W „L'Art Contemporain” (1930, nr 2) wydrukowano jego wiersz pt. *śmierć*.

⁴ J. Povolozky i Van Ojen – właściciele księgarni paryskich, Povolozky był także wydawcą książek. Nie wiadomo, czy stworzono wspomniany komis książek „Zwrotnicy”.

15

Paryż, dnia 25 maja 1929

Kochany Julianie,

nie odpisałeś mi jeszcze na mój poprzedni list, a już piszę drugi, bo mam kilka interesów:

1. Dom Książki Polskiej – jak się okazuje – nie stoi na wysokości swego zadania i rozsyła minimalne ilości naszego pisma (po 1 egz. do każdej księgarni), tak że 150 egz. przesłanych mu przez nas dotychczas uważa za dostateczną ilość na Polskę. Poza tym nie rozsyła do wielu księgarni, np. w Krakowie nie otrzymują: Krzyżanowski, „Ruch”, Skulska, „Nauka i Sztuka”, „Jagiellońska”. Przypominasz sobie, że przy „Zwrotnicy” „Ruch” sprzedawał najwięcej. Zwróciłem się do Domu Książki Polskiej, aby wysłano do tych księgarni, ale wątpię, czy oni to zrobią. Tu więc powołuję się na Twą obietnicę użyczenia wszelkiego poparcia naszemu pismu i zapytuję Cię, czy podjąłbyś się zanieśienia kilku egzemplarzy do tych księgarni. Jeśli tak, to wyślemy Ci 50 egz. Nie zwracam się z tym do Peipera, bo wiem, iż na niego nie mogę liczyć. Wybacz, że Cię tak tym obarczam, ale sam nie mogę tego zrobić, zresztą ja już włożyłem w to pismo maksymalną dozę pracy, a także i pieniędzy. Chodzi zresztą o to, aby pismo było kupowane a nie wydrukowane. Pomijając już to, że jeśli nie wróci się znaczniejsza ilość pieniędzy

albo jeśli nie dostaniemy subwencji rządowej, to nie wiem, czy uda się nam kontynuować to wydawnictwo. Numer kosztuje nas ok. 5000 fr. W Paryżu sprzedaliśmy już prawdopodobnie jakie 100 egz., a spodziewam się, że doścignemy do 200. Gdyby w Polsce udało się sprzedać ze 200 egz. – sprawa nie przedstawiałaby się tak źle.

2. Byłaby tu możliwość umieszczenia w komis niektórych książek „Zwrotnicy”. Mam na myśli głównie Peipera (ilustracje) Kislinga¹ i Juana Gris[a]²), następnie Krassowskiego³ i ew. Twoje⁴. Gdyby je Peiper przysłał po 2–3 egz., mógłbym to umieścić u Povolozkiego lub Van Ojena⁵.

3. Chciałbym mieć jak najszybciej artykuł⁶ Twój, gdyż chodzi mi o tłumaczenie na francuskie, które byłoby mi teraz najdogodniej zrobić. Poza tym chciałbym mieć cały materiał literacki gotowy przed wakacjami.

4. Co się dzieje z Kurkiem? Nie odpisał mi na kartkę. Kiedy on kończy z wojskiem?⁷

Na razie tyle, oczekuję Twej szybkiej odpowiedzi i całuję Cię serdecznie

Jan Brzękowski

P. S. W razie nadejścia niepomyślnej odpowiedzi z Domu Książki Polskiej wysyłam od razu egz. pod Twym adresem, gdyż należy to załatwić jak najszybciej ze względu na zbliżające się wakacje.

P. S. Czy Peiper otrzymał mój list włożony do numeru „Szt[uki] Współ[czesnej]”? I Ty także chyba znalazłeś?

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Sienkiewicza 4, I p., Pologne.
[Stempel:] Paris Gare Austerlitz [...]

List na arkuszu papieru o formacie 26,7×20,8 cm, pisany na maszynie, poprawki i dopisek – czarnym atramentem. Arkusz w środku przedarty. Znak wodny: „The Bank Paper G. C. Typewriting”.

¹ Moise Kisling (1891–1953), malarz francuski polskiego pochodzenia. Jego rysunki zdobiły zbiór wierszy Peipera *A*, Kraków 1924.

² Juan Gris, właściwie José Victoriano González (1877–1927), malarz hiszpański, jeden z głównych przedstawicieli kubizmu. Ilustrował zbiór poezji Peipera *Żywe linie*, Kraków 1924.

³ Feliks Krassowski (zm. 1967), malarz i scenograf. W Bibliotece „Zwrotnicy” wydał książkę *Scena narastająca. Zasady i projekty*, Kraków 1926, zawierającą także szkice autora.

⁴ Chodzi o pierwsze dwa zbiory wierszy Przybosia: *Śruby*, Kraków 1925, i *Oburącz*, Kraków 1926, do których okładki projektował W. Strzemiński.

⁵ Zob. list 14, przypis 4.

⁶ Chodzi o artykuł Przybosia dla „L’Art Contemporain”, którego jednak nie nadesłał. W 2 numerze tego pisma drukował Przyboś tylko recenzję z *Walki o treść* K. Irzykowskiego, pt. *Terminus a quo...*

⁷ Jalu Kurek w latach 1928–1929 odbywał służbę wojskową we Włodzimierzu Wołyńskim.

[Paryż,] 2 czerwca 1929

Kochany Julianie!

Wczoraj otrzymałem Twój list. Jak widzę, wojażowałaś sobie po różnych Gdyniach¹, gdy ja myślałem, że może jesteś chory, gdyż w ostatnim liście skarżyłaś się na zdrowie. Dalszych egz. „L'Art [Contemporain]” nie otrzymasz, gdyż Dom Książki Pol[skiej] nie ma już egz., a Grabowska mylnie mnie rozumiała i nie poleciła ojcu² wysłać Ci egz. Przypuszczam, że umieściłaś te egz., które masz.

Zaciekawiły mnie bardzo dwa punkty Twego listu: 1) Rozmowa z Peiperem, 2) Pismo Strzeмиńskiego³.

Ad 1. Nie rozumiem, dlaczego Peiper nie odpisał mi na 2 listy i nie napisał słowa po otrzymaniu „L'Art [Contemporain]”. Peiper może mieć swe zastrzeżenia co do pierwszego numeru, mógł sobie to pismo inaczej wyobrażać, itd., itd., ale dlaczego nie odpowiada na zaproszenie do współpracy itp. – to jest dla mnie niezrozumiałe. Jakkolwiek bowiem jest, pismo jest na tym poziomie, że Peiper bez ujmy dla siebie może w nim współpracować. Zresztą mógł wiele zmienić w trakcie druku. Czemu nie napisał artykułu, o co go co najmniej 3-krotnie prosiłem?

Z drugiej strony podobną taktykę względem Grabowskiej stosuje Strzeмиński i też nie odpowiedział na 3 listy z prośbą o współpracę (nb. Strzeмиński jest doskonałym znajomym Grabowskich, szczeg[ólnie] Grabowskiej, i Grab[owska] chciała go wysunąć na czoło pisma zamiast Marcoussisa).

Muszę dodać, że po otrzymaniu pierwszego numeru nie napisał do mnie nikt, ani Stażewski, ani Ważyk⁴, ani nawet Kurek.

Ad 2. Dowiedziawszy się od Ciebie o tym nowym piśmie Strzeмиński – Baczyński⁵, zainteresowałem się tym nie tylko jako nowym piśmie liter[ackim], ale siłą rzeczy także z innych względów. Czy jest to tylko wznowienie „Wiek[ie] XX”⁶, czy też pismo literackie. Jeśli ma to być pismo liter[ackie] – to mam wrażenie, że tłumaczy się już milczenie Strzeмиńskiego] itd. Nie rozumiem tylko, dlaczego robi nowe pismo teraz, gdy istnieje „L'Art [Contemporain]”, i czemu nie zrobiono nic w latach 1926–[19]29, gdy nie było żadnego pisma N[owej] Sztuki w Polsce. Była „Zwrotnica”⁷, to musiał powstać „Almanach [Nowej Sztuki]”⁸, był „Blok”⁹ – to znowu „Praesens”¹⁰. Nie rozumiem tych ludzi, dlaczego nie są zdolni do najmniejszej solidarności i współdziałania, ale marnują swe siły zupełnie bezowocnie. Dlatego bardzo Cię proszę, napisz mi wszystko, co Ci wiadomo o tym nowym piśmie Strzeмиńskiego].

Czy Peiper rozmawiał z Tobą o 2-gim numerze „L'Art [Contemporain]”? Czy zamierza co dla nas napisać?¹¹

Załączam Ci pierwszy tekst przekładu Twego wiersza na franc[uski]¹². Przekładaliśmy razem z Marcoussisem. Teraz dałem to Gainowi¹³ do obróbki.

Był b. trudny do przekładu. Jest to przekład możliwie najdosłowniejszy, gdyż Marcoussis jest fanatykiem dosłowności.

Proszę Cię bardzo, odpisz mi zaraz.

Serdeczny uścisk dłoni

J. Brzękowski

List na dwu arkuszach papieru o formacie 26,9×20,9 cm. pisany obustronnie czarnym atramentem. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Przyboś przebywał w Gdyni najpewniej z wycieczką szkolną.

² Brzękowski przesłał zapewne część nakładu „L'Art Contemporain” do domu ojca w Wiśniczu Nowym dla kolportażu na terenie kraju.

³ Chodzi o miesięcznik „Europa”, wychodzący w Warszawie w latach 1929–1930, sympatyzujący z tendencjami awangardowymi w sztuce i literaturze. Wydawcą i redaktorem pisma był Stanisław Baczyński, Strzeмиński natomiast redagował dział plastyczny (o piśmie tym zob. Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. I, s. 149–167).

⁴ Adam Ważyk (ur. 1905), poeta związany w latach dwudziestych z nurtem nowatorskim w poezji – współpracował z „Almanachem Nowej Sztuki” i ze „Zwrotnicą”. Pod firmą pierwszego z nich wydał *Semafory*, Warszawa 1924, pod firmą drugiej – *Oczy i usta*, Warszawa 1926. W 1 numerze „L'Art Contemporain” Brzękowski drukował przekłady trzech wierszy Ważyka: *L'haleine la plus chaude* (*Najcieplejszy oddech*), *L'Aorte* (*Aorta*) i *Daguerréotype* (*Dagerotyp*).

⁵ Stanisław Baczyński (1890–1939), krytyk, autor m. in. takich książek jak: *Sztuka walcząca* (1923), *Syty Paruklet i głodny Prometeusz* (1924) oraz *Literatura w ZSRR* (1932). Redagował pisma „Wiek XX” (1928) i „Europa” (1929–1930).

⁶ „Wiek XX” – tygodnik społeczno-literacki, wydawany i redagowany przez S. Baczyńskiego, J. N. Millera i S. Zahorską. Ukazywał się w Warszawie w 1928 roku.

⁷ Zob. list 2, przypis 12.

⁸ „Almanach Nowej Sztuki” – czasopismo literackie, wydawane i redagowane w latach 1924–1925 w Warszawie przez S. K. Gackiego, skupiające byłych futurystów i poetów awangardy (zob. o tym piśmie Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. I, s. 45–68). Informacja Brzękowskiego była nieścisła: „Almanach Nowej Sztuki” wychodził w czasie, gdy Peiper zawiesił wydawanie „Zwrotnicy”.

⁹ Zob. list 7, przypis 3.

¹⁰ „Praesens” – pismo awangardowej grupy artystycznej o tej samej nazwie, powstałej w wyniku rozłamu w Bloku (zob. list 7, przypis 3). Pierwszy numer ukazał się w 1926 roku pod redakcją H. Stażewskiego, S. Syrkusa i H. Niemirowskiej, drugi zaś, za lata 1927–1930, w r. 1930 pod redakcją A. Pronaszki oraz H. i S. Syrkusów.

¹¹ Peiper nic już w „L'Art Contemporain” nie drukował.

¹² Chodzi o ogłoszony w 2 numerze „L'Art Contemporain” wiersz Przybosa *Krajobraz* i jego przekład na język francuski pt. *Le paysage*.

¹³ André Gain, poeta francuski; w 1 numerze „L'Art Contemporain” wydrukował Brzękowski także jego wiersz pt. *Par le fenêtre insoumise* (i w przekładzie polskim: *Przez nieuległe okno*). Gain współpracował przy tłumaczeniu polskich tekstów na język francuski w „L'Art Contemporain” oraz robił korektę tego pisma.

Paryż, dnia 3 czerwca 1929

Kochany Julianie,

otrzymałem Twój list i, wyznam Ci, jestem mocno zniechęcony do wszy-

stkiego, choć zarzuty stawiane przez Peipera¹ i podtrzymywane przez Ciebie wydają mi się w znacznej części nieuzasadnione.

1. Tłumaczenia.

Przykro mi, ale tu muszę do pewnego stopnia odmówić kompetencji zarówno Peiperowi, jak i Tobie. Przekład można pojmować dwojako: albo jako najdosłowniejsze tłumaczenie, albo jako zupełnie dowolny przekład, którego główną cechą powinna być pewna gładkość i poetyckość. Pretenduję do tego, że przekłady zamieszczone w naszym piśmie są napisane dobrą francuszczyzną i język ich, i faktura może robić tylko korzystne wrażenie. Mam na to świadectwo wielu osób. Ostatnio np. Hugnet², młody poeta francuski, którego zamierzam publikować w drugim numerze, zupełnie spontanicznie, nie pytany, podkreślał, że przekłady są udatne i korekta bardzo staranna. Tegoż samego zdania jest także Seuphor. Jeśli chodzi więc o język przekładów i ich poetyckość, nie spotkałem się tu dotychczas z zarzutami.

Możecie stawiać natomiast zarzuty co do dosłowności. Otóż tu jestem zasadniczo za względną dosłownością. Sam Peiper zresztą jest tego samego zdania, gdyż dostarczając mi brulion przekładu *Niedzieli* – opuścił wiele ustępów³. Co do opuszczeń w *Etoiles*⁴: tak, opuściłem umyślnie „odmurowany” itd., gdyż jest to prawie nieprzetłumaczalne na francuskie. „De-maçonnie” brzmi zupełnie niezgrabnie i Gain⁵ nie zdołał znaleźć żadnego wyrażenia, które by tu było odpowiednie.

[2.] Niedbałość korekty.

Korekta była robiona trzykrotnie przeze mnie, przez Gaina i przez Seuphora. Są mimo to pewne błędy. Winę tego ponosi w znacznej mierze drukarnia, która nie poprawiała zaznaczonych błędów, a przede wszystkim robiła nowe w innych miejscach, co już jest dla mnie rzeczą niezrozumiałą. Mimo to błędów jest stosunkowo bardzo mało – jeden tylko dość przykry: w wierszu Peipera „été” zamiast „oté”⁶. Ale nawet w „Zwrotnicy”, drukowanej w bardzo dobrej drukarni, gdzie przeglądano wszystko bardzo starannie – błędy są.

[3.] Kwestia Seuphora i Desnosa⁷:

Zamieściłem tylko jeden wiersz Seuphora: *Sardynię*⁸, gdzie chodziło wyłącznie o wartości dźwiękowe. Dwa inne są zupełnie różne. Toż samo z Desnosem. Jeśli można zarzucać coś *Idealnej utrzymance* – to już zupełnie inna technika jest w pozostałych dwóch wierszach. Pogwałcenie składni itd. są to rzeczy dotychczas w Polsce raczej nie robione.

[4.] Surrealiści itd.

Niestety, mieszasz tu pewne zjawiska. Z surrealistów (prawowiernych) znalazł się w naszym piśmie tylko jeden: Desnos. Seuphor nie ma nic wspólnego z nadrealizmem, przeciwnie, jest jego najzaciętszym wrogiem. Toż samo inni: Tzara⁹, Dermée¹⁰, Gain i in.

W drugim numerze zamierzam wprowadzić jeszcze innych poetów franc[uskich] (Max Jacob¹¹, Cendrars¹², Hugnet¹³, [...] ¹⁴). Co do Ozenfanta: artykuł był napisany specjalnie dla nas, ale był on skrótem pewnych idei, wyłożonych w jego książce¹⁵. Nawet niektóre zdania były prawie dosłownie powtó-

rzone. Artykuł jest istotnie bardzo ciekawy, ale czy nie dostrzegłeś konserwatywnego tła całości? Ta kwestia „stałych” itd.?

List Twój dotknął mnie głównie dlatego, że sąd Twój uległ dużej zmianie po liście Peipera¹⁶. Otóż Peiper ze zrozumiałych powodów nie może być zadowolony z naszego pisma. Postawiliśmy go [!] bowiem od razu nie jako kontynuację „Zwrotnicy”. Peiper życzył sobie jednorazowej publikacji w formie książki, my zrobiliśmy pismo. Po prostu Peiper wyobrażał sobie od razu to wszystko w zupełnie innej formie i namawiał mnie do tego w Krakowie. Mógł jednak zmienić to w znacznej mierze, prosiłem go o artykuł itd. Mógł w ogóle bliżej z nami współpracować.

Raz przeczytałem na razie dość pobieżnie. Zrobiło na mnie duże wrażenie – uważam je za najlepszą może książkę Peipera i jedną z kilku najlepszych, jakie ukazały się w ostatnich latach. Przede wszystkim Peiper wszedł tu na nowe drogi, a nie zgubił się, upierając się przy eksploatacji układu rozkwitania. Poza tym jest w *Razie* duża świeżość i poetyckość odczuwania. Naprawdę dobra książka.

Wiersze wolałbym mieć wkrótce. Mam bowiem teraz nieco czasu, mógłbym się zająć tłumaczeniem – chciałbym mieć w ogóle cały materiał gotowy już teraz, by zaraz po wakacjach przystąpić do druku.

Na wakacje wybieram się do Polski. Może na lipiec i sierpień¹⁷. Chciałbym się bardzo zobaczyć w tym czasie z Tobą i Peiperem i odbyć konferencje celem uzgodnienia naszych postulatów. Gdzie Ty będziesz na wakacjach?

Dziękuję Ci za druki¹⁸. Czy masz jeszcze w domu pewną ilość? Jeśli tak – to można by jeszcze porzysłać na adresy niektórych osób.

Serdeczne pozdrowienie i uścisk dłoni

J. Brzękowski

P. S. W tej chwili otrzymałem Twój drugi list. *Krajobraz*¹⁹ – b. dobry. Jest w nim istotnie nowe widzenie przyrody.

Rach[unek] za książki załatwiać będą księgarnie wprost z Tobą.

List na dwu arkuszach papieru o formacie 26,6 × 20,8 cm, pisany na maszynie, zapisane s. 1–3, liczne odręczne poprawki, podpis i dopisek – czarnym atramentem. Znak wodny: „The Bank Paper G. C. Typewriting”. Koperta uszkodzona, opatrzona stemplem z nadrukiem: „Société Polonaise d’Echanges Littéraires et Artistiques entre la Pologne et la France 6, Quai d’Orléans, Paris – 4”.

¹ Opinię Peipera o „L’Art Contemporain” znamy z jego listu do Przybosia z 16 V 1929: „Szkoda, że nie mam czasu napisać dokładniej o »L’Art«. Wcale nie podzielam Pańskiego zdania o tej publikacji i jestem przekonany, że po bliższym zapoznaniu się z nią odniesie się Pan do niej krytyczniej. Niech Pan tylko uwzględni stosunek przekładów do oryginałów w Pańskich wierszach i moich. Niech Pan zwróci uwagę na nielojalność korekty, a uprzytomni Pan sobie, że Francuzi z lektury tych rzeczy wynieść mogą jedynie najgorsze wrażenie. Z poezji francuskiej wybrano jedynie surrealizm, ale czemuż Brzękowski w swym artykule wstępnym nie dał wstępu do tej właśnie poezji? Przecież polski czytelnik weźmie ją za postępki matolów lub wariatów. Widziana zarówno od naszej strony, jak i od strony zagranicy, publikacja celu swego nie spełnia” (Archiwum J. Przybosia, sygn. 655, t. I, k. 47–48).

² Georges Hugnet (ur. 1906), francuski poeta związany z nadrealizmem, autor *Petite anthologie poétique du Surréalisme* (1934) oraz *L'aventure Dada* (1957). W 2 numerze „L'Art Contemporain” Brzękowski wydrukował jego wiersz *Nuit* oraz artykuł *Z Francji do Polski*.

³ Przekład *Niedzieli* w „L'Art Contemporain” liczył 14 wersów, podczas gdy oryginał polski zawierał ich tylko 12.

⁴ Pierwszy wers *Gwiazd* Przybosia: „Wielki, w pokłonie nizin, odmurowany z kamienic” – brzmiał w przekładzie następująco: „Grand dans le salut des plaines”.

⁵ André Gain – zob. list 16, przypis 13.

⁶ Wers z *Upadku* Peipera: „zdjął mnie, metalowe hasło, z halabardy” – przełożono jako: „elle m'a été, un signal métallique, d'une hallebarde”. Sprostowanie ukazało się w 2 numerze „L'Art Contemporain” (informowało, że wydrukowano „été” zamiast „oté”).

⁷ Robert Desnos (1900–1945), poeta francuski, związany do 1930 r. z nadrealizmem (zob. o nim Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 166–170). W 1 numerze „L'Art Contemporain” Brzękowski wydrukował przekłady dwu wierszy Desnosa: *Wiatr nocny*, *Słowo w Mokasynach*, oraz poematu *Idealna utrzymanka*.

⁸ Michel Seuphor – zob. list 13, przypis 10. W 1 numerze „L'Art Contemporain” wydrukowano dwa jego utwory: przekłady *Filozofii aktualności* i *Sardynii*, ten ostatni także w oryginale pt. *Sardaigne*.

⁹ Tristan Tzara (1896–1963), poeta francuski pochodzenia rumuńskiego, inicjator dadaizmu. W 1 numerze „L'Art Contemporain” drukował Brzękowski jego wiersz *Paysages et accidents* (oraz przekład: *Pejzaże i przypadki*).

¹⁰ Paul Dermée – zob. list 13, przypis 12.

¹¹ Max Jacob (1876–1944), poeta i pisarz francuski, związany z tendencjami kubistycznymi w poezji. W 2 numerze „L'Art Contemporain” Brzękowski zamieścił dwa wiersze Jacoba: *Charité ou table des matières (à Georges Hugnet)* i *Ulicę Ravignan* w przekładzie A. Ważyka.

¹² Blaise Cendrars (1887–1961), poeta i pisarz francuski, reprezentujący tendencje kubistyczne w poezji. W „L'Art Contemporain” nie drukowano żadnego jego utworu.

¹³ Zob. przypis 2.

¹⁴ Nazwisko nieczytelne.

¹⁵ Amédée Ozenfant – zob. list 8, przypis 3, oraz list 9, przypis 14.

¹⁶ Zob. przypis 1.

¹⁷ Jak świadczą następne listy – Brzękowski przebywał w kraju od lipca do września.

¹⁸ Były to zapewne druki reklamujące 1 numer „L'Art Contemporain”, wydrukowane staraniem Przybosia zgodnie z sugestią Brzękowskiego (zob. list 14, przypis 1).

¹⁹ Zob. list 9, przypis 5.

18

[Paryż,] 12.6.1929

Kochany Julianie,

przede wszystkim muszę Ci podziękować serdecznie za recenzję z *Katody*¹. Jestem z niej b. zadowolony, gdyż zajmując stanowisko krytyczne i wypowiadając się, mam wrażenie, szczerze, mówisz w niej rzeczy b. istotne. Dla mnie zaś jest jeszcze jedna rzecz, szczególnie przyjemna: Twój stosunek do tej recenzji i do samej książki, który jest ciepły i serdeczny.

Grabowska ma dziś napisać do ojca², by wysłał pod Twym adresem 25–50 egz. Dom Książki Polskiej wysłał egz. do nast[ępujących] księgarń: Czernecki, Friedlein, Geb[ethner] i Wolff, Księg[arnia] Narodowa, D. Seiden. Należy więc uwzględnić wszystkie inne księgarnie.

Zarazem poproszę Cię o jeszcze jedną osobistą przysługę. Chodzi mi o *Na katodzie*, którą Dom Książki Pol[skiej] również rozesłał tylko do wymienionych księgarń. (Podobno Krzyżanowski otrzymał także, ale pewnie 1 egz., który został może sprzedany). Może zechciałbyś przy tej okazji „L'Art Contemporain” zostawić po 2–3 egz. *Katody*? Bardzo byłbym Ci wdzięczny. Załączam Ci kilka druków dla ułatwienia. Gdybyś był w Krakowie, byłoby wskazane, byś zaszedł do Geb[ethnera] i poprosił Słapę³ o zaopiekowanie się nimi [?] ⁴. Toż samo na wakacjach mógłbyś pomówić z [...] ⁵. Mam wrażenie, że prostszym będzie, jeśli w księgarniach dadzą Ci kwity. Od pisma dawaj 30% księgarniom, ale jeśli chcieliby więcej, to daj. („Ruch” np. zawsze bierze 40–45% i to musi się mu dać). Od *Katody* – 35%.

Twój jeden wiersz przełożyłem (*Krajobraz*), ale jest b. ciężki i możliwe, że lepiej byłoby dać coś innego. Dlatego możesz mi nadesłać jeszcze jaki wiersz ⁶.

Poza tym piszę do Ciebie jeszcze w innych sprawach. Chodzi mi w ogóle o położenie nas jako grupy i jako artystów N[owej] Sztuki. Uważam, że moment jest obecnie pomyślny i powinniśmy wystąpić do walki. Kampania wszczęta przez „Gł[os] Liter[acki]” koło osoby Peipera ⁷ zdaje się wskazywać, że moglibyśmy obecnie ruszyć nieco nasze sprawy z martwego punktu. Przycho- dzą mi też więc na myśl 2 projekty:

1. Wydanie *Antologii poetów „Zwrotnicy”* ew. *N[owej] Sztuki* u Hoesicka ⁸. Mam wrażenie, że Hoesick poszedłby na to. Robota jest minimalna, bo chodzi o wybranie kilku wierszy i ew. napisanie przedmowy. Mam wrażenie, że taki *Almanach*, wydany przez Hoesicka, mógłby oddać duże usługi. Pomów w tej sprawie z Peiperem (widzę już Peipera, któremu to się na pewno nie spodoba), może by ew., nie robiąc tego samemu bezpośrednio, inspirować kogoś, by to zrobił.

2. Porusz z Peiperem sprawę oddania wszystkich naszych książek do Do- mu Książki Pol[skiej], który mógłby je jeszcze raz rozesłać. Może ze względu na pomyślny moment, że więcej o nas się teraz mówi – itd., można by osiągnąć pewne rezultaty ⁹.

Na razie tylko te 2 rzeczy.

Do pisma dostałem 2 b. ciekawe wiersze Max Jacoba ¹⁰ – niestety nie wiem, co mam zrobić z tłumaczeniem. Myślę o Ważyku, Bukowskim ¹¹, Bobrowskim ¹².

Jak myślisz, czy pismo powinno mieć aktualności, recenzje, „kurier” itp.? Jest tu bowiem duży szkopuł: dwujęzyczność. Także jak myślisz: czy powinienem napisać krótki informacyjny artykuł o nadrealizmie, o którym w Polsce wie się b. mało lub prawie nic, czy też napisać o tym do „Gł[osu] Liter[ackiego]” ¹³ np.?

Całuję Cię serdecznie

J. Brzękowski

List na dwu arkuszach papieru o formacie 27×20,9 cm, pisany obustronnie czarnym atramentem. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

- ¹ Zob. list 9, przypis 3.
- ² Zob. list 16, przypis 2.
- ³ Aleksander Słapa (1895–1964), księgarz i wydawca, przed wojną związany był z krakowską filią firmy Gebethner i Wolff.
- ⁴ Wyraz słabo czytelny.
- ⁵ Nazwisko nieczytelne.
- ⁶ Przekład tego wiersza był jednak drukowany (zob. list 9, przypis 5).
- ⁷ Brzękowski miał tu na myśli zamieszczone w „Głosie Literackim” pod koniec 1928 roku artykuły: Przybosia *Przeciw frazesom w poetyce* (nr 16) i *Ze stanowiska „Zwrotnicy”* (nr 21), M. Jutkiewiczówny *Marinetti – Peiper* (nr 19) oraz J. Jodłowskiego *Obrona oskarżonego. T. Peiper jako poeta społeczny* (nr 20).
- ⁸ Projekt ten nie został zrealizowany.
- ⁹ Nie wiadomo, czy Przyboś podjął tę sugestię autora listu.
- ¹⁰ Zob. list 17, przypis 11. Z wierszy tych Brzękowski wydrukował tylko jeden w oryginale, przekład Ważyka *Ulicy Ravignan* stanowił przedruk z „Reflektora”, 1925, nr 3.
- ¹¹ Kazimierz Bukowski (1891–1936), krytyk i tłumacz z literatury francuskiej, związany ze środowiskiem lwowskim.
- ¹² Czesław Bobrowski (ur. 1904), ekonomista i dyplomata. W młodości uprawiał krytykę literacką, był autorem programowych artykułów „Reflektora”. Zajmował się także tłumaczeniami z literatury francuskiej, przekładając powieść R. Radigueta *Diabeł wcielony*, Lublin 1925.
- ¹³ Brzękowski pisał o nadrealizmie w *Kilometrażu 2* („L’Art Contemporain”, 1930, nr 2) w rozdziałku pt. *Standaryzacja nowej sztuki*, natomiast w „Głosie Literackim” w ciągu 1929 roku wydrukował kilka recenzji i artykułów o książkach oraz o artystach związanych z nadrealizmem.

19

[Paryż.] 14 VI 1929

Kochany Julianie!

Wysłałem do Ciebie już 2 listy, ale w międzyczasie są już pewne kwestie, które zaczynam formować punktami, aby ich nie zapomnieć.

1) Co Ty odpisałeś Elinównie?¹ Ja Ci pisałem, że uważam te wiersze za b. słabe i że trudno, prawie niemożliwym byłoby mi je publikować. Co ma oznaczać ta kartka od niej? Czy Ty pisałeś do niej o tym i jak? Czy to tylko taki nachalny żydowski tupet? Przy czym cała ta kartka utrzymana w tonie kompletnego *je m'en fiche*², tak jakby ona robiła łaskę drukując u nas.

2) Czy wychodzi „Kwadryga”³ i „Meteor”⁴

3) Co to za gość Piechal?⁵ Brucz⁶ mi wspominał, że to zdolny chłopiec, nawet, że można by go ew. drukować.

4) Czytujesz „Polskę Zachodnią” – czy było co o naszym piśmie?⁷ Jeśli jest co, to wytnij i schowaj, bo Inf[ormacja] Prasowa Pol[iska] nie przysyła mi wycinków z tego pisma. Czy nie mógłbyś mi spreparować wycinka o mej powieści?⁸

15 VI

5) W tej chwili otrzymałem Twój list. Załączam Ci adresy osób, do których należałoby wysłać druki. W „Zwrotnicy” są jeszcze pewne adresy osób, które interesowały się „Zwrotnicą”. Można by je zużytkować.

6) Właśnie *Zemsta*⁹ b. mi się podoba. Jest to wprawdzie pokrewne Ważykowskiemu *Krzysztofowi*¹⁰ (nie jestem pewien tytułu, historii o pojedynku), ale mimo to uważam ją z[a] b. dobrą.

7) O Twoich przekładach pisałem Ci już¹¹.

8) Terminu wyjazdu z Paryża nie mogę oznaczyć, gdyż zależy to od posiedzenia Rady¹², które odbędzie się ok. 25 bm. Są 2 możliwości: albo wyjazd 1 VII, albo 15 VII¹³.

9) Wczoraj spotkałem się z Prampolinim¹⁴ w kawiarni, który nie wiedząc, że ja i p. Brzękowski to jedna osoba, a słysząc, że mam coś wspólnego z „L’Art Contemporain”, powiedział mi, czy nie mógłbym poprosić J. B. o pozwolenie zreprodukowania jego artykułu w „La Città Futurista”¹⁵. Nie powinienem Ci tego pisać, gdyż jestem b. przesądny pod tym względem i obawiam się, że jeśli się to komu powie lub napisze, to rzecz gotowa nie przyjść do skutku, ale z drugiej strony nie mogę się oprzeć chęci udowodnienia Ci, że mój artykuł nie jest tak zły i że jednak wywołał przychylne wrażenie u niektórych osób, których opinia jednak coś może znaczyć.

Serdeczne ucałowania

Jan Brzękowski

P. S. O recenzji¹⁶ pisałem Ci już, że jestem z niej b. zadowolony. Przypuszczam, że ze zdrowiem czujesz się już dobrze.

Albrechtowie W. – Warszawa, ul. Pilecka 22, Kolonia Henryków

Bercholt M. – Warszawa, ul. Wspólna 46

Batkowie – Kraków, ul. Batorego 7

dr Bryliński Jerzy – Kraków, ul. Piotra Michałowskiego 1

Billizanka Maria – Kraków, Dietłowska 44

p. W. Dziewońska – Kraków, ul. Starowiślna 21

Dürr –

Doda –

Feldhorn Juliusz – Kraków, Kołtątaja 14

dr K. Górski – Katowice, ul. Warszawska 1

Huczyński Bol. – Kraków, ul. Kopernika 6

Kiedrycówna Janina – Warszawa, ul. Nowowiejska 11 m. 4

Kreczmar Jerzy – Warszawa, ul. Mokotowska 16 m. 4

L. Kwieciński – Kraków, ul. Ariańska 5

Łukowska Zinka – Poznań, Na Łazarzu, ul. Chełmońskiego 21

dr Ł. Pilecki – Kraków, ul. Asnyka 3

dr L. Pilecki – Kraków, ul. Zyblikiewicza, PKO

Rudnicka G. – Zakopane, ul. Krupówki, Drogeria

Randówna Anka – Kraków-Podgórze, ul. Przy Moście 1

Śniadowscy – Lwów, ul. Długosza 29

K. Skoczylasówna – Kraków, ul. Zyblikiewicza, PKO

S. Stach – Kraków, ul. Krowoderska 48
 prof. dr T. Siłnicki – Poznań, ul. Wrocławska 26/27
 Zanozińska Irena – Wilno, ul. Ponarska 63
 M. Jarosz – Nowy Sącz 14

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Sienkiewicza 4, I p., Pologne.

List na arkuszu papieru o formacie 26,9 × 20,9 cm, pisany obustronnie czarnym atramentem; arkusz ze spisem adresów ma format 21,1 × 13,3 cm, tekst pisany po obu stronach. Nadruk: jak przy liście 10. Koperta firmowa „L'Art Contemporain”.

¹ Zob. list 14, przypis 2.

² *je m'en fiche* (fr.) – gwizdźę na to.

³ „Kwadryga” – czasopismo poetyckie, wychodzące w Warszawie w latach 1927–1931, organ grupy poetyckiej o tej samej nazwie. W pierwszym okresie pismo redagował M. Bibrowski, w drugim zaś W. Sebyła.

⁴ „Meteor” – miesięcznik literacki, organ łódzkiej grupy poetyckiej o tej samej nazwie, wychodzący w 1928 roku pod redakcją B. Koczorowskiego.

⁵ Marian Piechal (ur. 1905), poeta, związany przed wojną z łódzkim środowiskiem literackim, członek grupy Meteor, a następnie Kwadrygi. W „L'Art Contemporain” nie drukowano żadnych jego wierszy; w latach następnych Piechal był zaciekle przeciwnikiem awangardy i występował przeciw niej w licznych artykułach polemicznych.

⁶ Stanisław Brucz (1899–1978), poeta i tłumacz, początkowo związany z „Almanachem Nowej Sztuki”, w którego Bibliotece wydał zbiór wierszy *Bitwa*, Warszawa 1925; później odszedł od poezji. W latach 1925–1931 Brucz przebywał we Francji zajmując się dziennikarstwem.

⁷ Zob. list 11, przypis 5. W „Polsce Zachodniej” nie udało się natrafić na inną wzmiankę o „L'Art Contemporain”.

⁸ Nie udało się odszukać w tym dzienniku recenzji czy wzmianki o powieści Brzękowskiego.

⁹ Chodzi o utwór Peipera *Zemsta (zarys poematu)*, znajdujący się w tomie *Raz*.

¹⁰ Brzękowski miał na myśli poemat A. Ważyka *Ślub Krzysztofa*, z tomu *Oczy i usta*, Warszawa 1926.

¹¹ Zob. list 9, przypis 5.

¹² Chodzi o posiedzenie Rady Towarzystwa Wymiany Kulturalnej Polsko-Francuskiej, gdzie pracował Brzękowski.

¹³ Brzękowski otrzymał urlop od 15 VII (zob. list 20).

¹⁴ Enrico Prampolini (1896–1956), malarz i scenograf związany z futuryzmem, autor manifestów futurystycznych i redaktor czasopisma „Noi”.

¹⁵ „La Città Futurista” – czasopismo wychodzące w Turynie w 1929 roku. Brzękowski miał na myśli swój *Kilometraż*, który jednak nie ukazał się we wspomnianym czasopiśmie, gdyż uległo ono rychłemu zawieszeniu.

¹⁶ Zob. list 9, przypis 3.

[Paryż, 24 VI 1929]

Koch[any] Julianie!

Dom Ks[siążki] Pol[skiej] wysłał Ci egz. „Szt[uki] Współcz[esnej]” i 5 egz. *Katody*¹. W najbliższym czasie zostanie Ci wysłane jeszcze 16 egz. „Szt[uki]

Wsp[ółczesnej]”. Umieść na [...]² te egz., gdzie można. „Ruch” wziął na skład 50 egz. i rozsyłać będzie do wszystkich filij. Przymiarkuję więc, że i krakowska filia dostanie. Umieść więc te egz. w innych księgarniach. Straszne są kłopoty z tymi administracyjnymi sprawami, gdy się je załatwia na odległość. Ja dostałem już definitywnie urlop od 15 lipca, będę więc koło 20-go w Polsce. Jakie nowiny i wieści? Kiedy jedziesz na wakacje? Peiper milczy – nie miałem dotychczas ani słowa od niego. Toż samo Kurek.

Serdeczne pozdrowienia i uściski

J. Brzękowski

Paryż 24/6 29

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Sienkiewicza 4, Pologne. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 24 rue des Fossés St. Jacques, Paris V-ème. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 25 VI 1929 7³⁰.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem.

¹ Chodzi o tom Brzękowskiego *Na katodzie*.

² Słowo nieczytelne.

Wiśnicz, 10/8[19]29

Kochany Julianie!

Żałowałem bardzo, że nie mogłem się z Tobą zobaczyć jeszcze po naszej ostatniej rozmowie z Peiperem. Chciałem po prostu omówić wrażenia. Nie mogąc tego zrobić ustnie – piszę.

Otóż Peiper zmienił się szalenie. Pomijam już to opowiadanie o sukcesach erotycznych w Warszawie (z którego go nieco „wykoleiłeś”). Są to miłe złudzenia, np. co do tej B [...]¹, o której, gdybym był Peiperem, mógłbym to samo opowiadać. Chodzi mi o rzecz ważniejszą: o jego pewność siebie itd., która obecnie przejawia się na zewnątrz w formie nawet dość przykrej. Przyznam się, że w trakcie naszej konferencji miałem już ochotę kilkakrotnie powiedzieć mu słowa prawdy. Obecnie nie dziwi mnie już stanowisko Ważyka i in. w Warszawie. Ten sukces oraz wyzwolenie się spod kurateli finansowej matki – zmieniły Peipera. Muszę Ci dodać, że nazajutrz po Twym odjeździe Peiper był już więcej dawnym Peiperem i rozmowa szła o wiele gładziej. Napisz mi, czy Ty odniosłeś także takie wrażenia?

Rozmawiałem z Matyasikiem², który twierdzi, że „L’Art [Contemporain]” nie otrzymał i że chętnie coś zamieści o tym³. Ponieważ Czuchnowski⁴ odszedł, więc mam wrażenie, że nie będzie tam miał kto napisać. Przyszło mi więc obecnie na myśl, czy nie można by dać Maty[asikowi] numeru wraz ze sprawozdaniem, z jakie 50 w., i czy Ty nie mógłbyś tego napisać? Może

przysłałbyś mi coś takiego? Myśl o artykułach dla nru 2-go⁵. Napisz mi kilka słów.

Serdeczne ucałowania

Jan

P. S. Adres „Gł[osu] Lit[erackiego]”: Władysław Kaczorowski⁶ (dla „Głosu Literackiego”), Warszawa, ul. Nowy Świat 69, KOP.

List na arkuszu papieru o formacie 27 × 20,9 cm, pisany obustronnie czarnym atramentem. Nadruk: jak przy liście 10.

¹ Nazwisko opuszczone.

² Jan Matyasik (1886–1949), dziennikarz, wówczas redaktor wychodzącego w Krakowie dziennika „Głos Narodu”, w którym udostępniał sporo miejsca pisarzom awangardy. W dzienniku tym pracował także J. Kurek.

³ „Głos Narodu”, 1929, nr 280, zamieścił w rubryce *Literatura* notatkę Z. W. „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”.

⁴ Marian Czuchnowski (ur. 1909), poeta związany przed wojną z awangardą krakowską; w 1929 pracował krótko w redakcji „Głosu Narodu”.

⁵ Zob. list 9, przypis 5.

⁶ Władysław Kaczorowski – brak o nim informacji.

22

[Wiśnicz, 14 IX 1929]

Wczoraj wróciłem z Zakopanego i z dłuższych wojaży po znajomych na wsi itd. Za 4 dni (we środę) jadę do Paryża. Muszę więc zrezygnować z możliwości cieszyńskich. Peiper wyjechał, jest zupełnie niemożliwy – artykułu z „Muzyki”¹ nie wydobył, obiecał mi, że da mi dla „L'Art [Contemporain]” zamiast tego odpowiednio opracowany fragment z polemiki z Irzykowskim². Poza tym znów przykre nowiny: Grabowska chora (nerki), z subwencją krucho, zdaje się, nie dostaniemy, Dom Książki Polskiej sprzedał minimalną ilość „L'Art [Contemporain]”, [...] ³ mym odczycie w radiu⁴, wywiadzie⁵ itd. Pozostaje jeszcze „Ruch”, który wziął 50 egz., oraz Kraków. Czy nie mógłbyś jeszcze załatwić, tak jak Krakowa, Cieszyna, Katowic i Rzeszowa. Stwierdziłem raz jeszcze, że gratisowe egz. to szalona plaga. Jeden z egz. Peipera zawędrował np. do Chwistka⁶, prawdopodobnie *via* Fraenklówna⁷ i Perlberżanka⁸.

Pomimo tych wieści nie tracę nadziei, że drugi numer wyjdzie, byle tylko Grabowska wyzdrowiała. Naturalnie te wiadomości są wyłącznie dla Ciebie. Jestem mile zdziwiony tym, że sprzedano znów nieco *Katody*. Co z Twym artykułem? Czy gotowy?⁹ Pisz do mnie do Paryża pod mym dawnym adresem (24, rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin).

Ucałowania

J. B.

P. S. Peiperowi ani słowa o naszych kłopotach.

P. S. 2. Poznałem w Zakop[anem] p. Marzenę Skot[nicównę]¹⁰, Twą uczennicę. Inteligentna dziewczyna.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. [Nadawca:] Jan Brzękowski, Wiśnicz. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni, 14.IX.29.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 17,9×17 i 20,9×16,8 cm, zapisane s. 1–3, atrament czarny. Pierwszy arkusz od góry odcięty, wskutek czego brak początku listu oraz fragmentu tekstu wewnątrz.

¹ „Muzyka” – miesięcznik wychodzący w Warszawie w latach 1924–1938 pod redakcją M. Glińskiego. Bibliografia K. Michałowskiego „Muzyka”, 1924–1938, wyd. 2, t. 1–2, Kraków 1967, nie notuje w tym piśmie żadnego tekstu Peipera.

² Być może chodziło o polemikę Peipera z książką K. Irzykowskiego *Walka o treść*, Warszawa 1929.

³ Przerwa w tekście wskutek odcięcia arkusza.

⁴ Brzękowski wygłosił 8 IX 1929 w programie krakowskiego radia odczyt pt. *Nowa sztuka we Francji*.

⁵ Chodzi o tekst W. Z., *Brzękowski*, „Głos Literacki”, 1929, nr 15.

⁶ Leon Chwistek (1884–1944), filozof, teoretyk sztuki, malarz, związany z grupą Formiści, uczestniczył też w wystąpieniach futurystów. Autor m. in. pracy *Wielkość rzeczywistości* (1921) oraz *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* (1933).

⁷ Nic o tej osobie nie wiadomo.

⁸ Maria Monika Perlberżanka (ur. 1914), pisarka, od 1932 roku żona pisarza, reportażysty i taternika, Jana Alfreda Szczepańskiego. Wydała m. in. *Ratunek i inne opowiadania*, Kraków 1957.

⁹ Artykułu takiego do 2 numeru „L'Art Contemporain” Przyboś nie napisał (zob. list 9, przypis 5).

¹⁰ Marzena Skotnicówna, uczennica Przybosia w gimnazjum matematyczno-przyrodniczym w Cieszynie, ujawniająca zamiłowania literackie, uprawiająca także taternictwo; miała być narzeczoną poety. Zginęła 6 X 1929 wraz z siostrą na południowej ścianie Zamarłej Turni. Zob. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 319–320 i 334–336.

23

[Paryż, 24 IX 1929]

Kochany Julianie!

Ułatwiłem sobie zadanie i korespondencję, bijąc w 4–5 egz. to, co może obchodzić większą ilość osób. W ten sposób unikam pisania tych samych rzeczy kilkakrotnie.

Proszę Cię o przesłanie artykułu przed 15 X koniecznie oraz o możliwie nieduże rozmiary. O Akademii¹ – nie trzeba.

Podobno jest obecnie 14 stypendiów rządowych po 400 zł dla literatów na 3 mies., 6 lub 12 mies. Podania trzeba wносить przed 1 X do M[inisterstwa] W[yznań] R[eligijnych] i O[świecenia] P[ublicznego]. Może udałoby Ci się na to przyjechać do Paryża?²

Ucałowania

J. Brzękowski

P. S. Gdyby nie choroba Grab[owskiej], mielibyśmy ładną sumę na 2-gi numer.

24 września 1929
24, rue Fossés St. Jacques
Hôtel Vauquelin
Paris (5-ème)
Wydanie A

BIULETYN N-o 1

Podróż:

Do Berlina możliwa (sleeping III-ej klasy); od Berlina do Hanoweru – w wozie restauracyjnym. Hanower – Paryż – poniżej wszelkiej krytyki i bez żadnych możliwości przespania się.

Przyjazd do Paryża:

Wróciłem jak do czegoś dawno znanego (dlatego bez większego wrażenia, ale z przyjemnością). Marny pokój w mym dawnym hotelu, który unie-możliwił mi jakkolwiek pracę (moja kartka przyszła z Polski po 10 dniach, tzn. dziś), wczoraj otrzymałem możliwszy pokój, ale i tej celi daleko do doskonałości.

Spotkałem kilka znajomych osób, których nie spodziewałem się zobaczyć w Paryżu. Dwa miłe wieczory z moim dawnym flirtem (bardzo inteligentnym), obecnie raczej z domieszką przyjaźni, ale bardzo interesujące. Kłopoty psychoerotyczne.

Sprawy „Sztuki Współczesnej”:

Z powodu choroby p. Grabowskiej lekkie opóźnienie numeru. Spodziewam się jednak oddać numer do druku z końcem października. Wyjdzie jednak w znacznie zmniejszonej objętości: 24 lub najwyżej 32 stron. Za to na lepszym papierze. Brak mi: artykułów Peipera, Przybosia, przekładów Ważyka oraz części plastycznej.

List na papierze o formacie 27×21 cm, pisany niebieskim atramentem. „Biuletyn” – na maszynie. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Przyboś zapewne chciał włączyć się do trwającej od dawna dyskusji w sprawie powo-łania Akademii Literatury, za którą opowiadała się większość pisarzy, zwłaszcza związanych z czynnikami rządowymi. Przeciwnicy Akademii (m. in. K. Irzykowski i T. Peiper) wysuwali projekt Izby Literackiej.

² Nie wiadomo, czy Przyboś skorzystał z tej sugestii i czy ubiegał się o stypendium. Do Paryża Przyboś wyjechał dopiero w 1937 r.

[Paryż, 7 X 1929]

Kochany Julianie!

Przy obecnej koniunkturze sprawa „L'Art [Contemporain]” przedstawia się następująco: numer pójdzie do drukarni 15 b. m. Proszę Cię więc o jak

najszybsze przesłanie artykułów. Jeśli Peiper nie nadeśle artykułów na oznaczony termin – zrezygnujemy¹. Nie możemy czekać w nieskończoność, zwłaszcza że mógł mi dać ten artykuł jeszcze w Polsce. Koniecznie napisz także ten drugi artykuł zasadniczy². Wywiadu³ w „Gł[osie] Lit[erackim]” nie czytałem jeszcze, bo nie otrzymałem numeru. Może mi prześlesz numer? Jeśli masz jakiś zbędny, naturalnie. Czy widziałeś „Europę”?⁴ Jak wygląda, itd.? W Paryżu nic nowego – wracam do starych znajomości, biura, katarów itp.

Ucałowania

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 24, rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin, Paris. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise. 7 X 29. 15 h.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Artykułu takiego Peiper dla „L'Art Contemporain” nie napisał (zob. list 16, przypis 11).

² Artykułu takiego Przyboś nie napisał (zob. list 9, przypis 5).

³ Zob. list 22, przypis 5.

⁴ „Europa” – zob. list 16, przypis 3. Miesięcznik Baczyńskiego zaczął się ukazywać we wrześniu 1929 roku. W 1 numerze znajdowały się m. in.: artykuły S. Baczyńskiego, J. N. Millera, K. Irzykowskiego, P. Dermégo i W. Strzemińskiego oraz wiersze S. Młodożeńca. W 2 numerze pisali m. in.: S. Baczyński, K. Irzykowski i A. Pragier, wydrukowano także dwa wiersze Przybosia.

25

[Paryż, 9 X 1929]

Kochany Julianie,

„Głosu Literackiego” nie wiem, czemu mi nie przysłano, kupiłem sobie jednak u Gebethnera i napisałem taką odpowiedź¹. Za późno jest już, by mogła się ukazać w przyszłym numerze „Głosu [Literackiego]”, więc posyłam Ci ją do przeglądnięcia. Możesz porobić swe uwagi na tekście – mam drugi jeszcze; czy niektóre punkty nie wydają Ci się zbędne, czy początek nie za ostry itd. Może co opuściłem? Lub może przychodzą Ci na myśl lepsze argumenty? Proszę Cię o jak najszybsze (natychmiastowe) odesłanie tekstu, tak, bym mógł to zaraz potem przesłać do Warszawy.

Pisał mi Peiper, że nie może mi przesłać artykułu z powodu „zrujnowania serca i mózgu, i nerwów głupimi osobistymi przeżyciami”. Proponuje mi, bym wziął co z jego artykułu o rymie, który podobno wkrótce ma się ukazać². Jest to, rzecz jasna, niemożliwe i wobec tego z prawdziwą przykrością będę musiał zrezygnować z współpracy Peipera w drugim numerze. W związku z tym staje się jeszcze bardziej aktualną sprawą Twego programowego artykułu, który powinieneś koniecznie napisać, i to jak najszybciej³.

Uściski

Jan B.

Paryż 9/10 1929

P. S. Czy masz jaki dobry tytuł dla mego artykułu? Ja myślę *Sztuka utylitarna – realna utrzymanka*⁴.

List na arkuszu papieru o formacie 26,9×20,9 cm, pisany jednostronnie na maszynie. Poprawki, podkreślenia i dopisek – czarnym atramentem.

¹ Był to artykuł Brzękowskiego *Spoleczna czy utylitarna?*, „Głos Literacki”, 1929, nr 20, stanowiący polemikę z bardzo krytycznym omówieniem 1 numeru „L’Art Contemporain” pióra S. Wygodzkiego *„Sztuka Współczesna” – idealna utrzymanka*, „Głos Literacki”, 1929, nr 16.

² Artykuł Peipera *Droga rymu* był drukowany w „Przeglądzie Współczesnym”, 1929, nr 91 (listopad).

³ Zob. list 9, przypis 5.

⁴ Zob. przypis 1.

26

[Paryż,] 17.10.[19]29

24, rue des Fossés St. Jacques

Kochany Julianie,

przed kilku godzinami otrzymałem Twój list. Otóż to straszne! Ten zawód także z Twej strony!! Mam już cały materiał gotowy i czekam tylko na Ciebie. Prawdopodobnie oddam do drukarni to, co mam, a dla Ciebie zarezerwuję jakie 2–3 str. miejsca, licząc 2 art[ykuły] po polsku i jeden po francusku¹. Ale zależy mi wobec tego na jak najszybszym otrzymaniu tych artykułów. Podkreślam również znaczenie, jakie ma dla mnie artykuł zasadniczy, ten, który ma być w 2 językach. A więc czekam, i to jak najszybciej [!].

Co do odpowiedzi mej dla „Gł[os] Lit[erackiego]” może masz rację². Zamierzam uciąć całą część szczegółową, a dodam tylko jeszcze kilka zasadniczych uwag. Zwłaszcza że o PEN-Clubie historia przedawniona – sprzed 10 lat.

Napisz mi choćby kartkę: 1^o – na kiedy obiecujesz artykuły, ale to już będzie obowiązujące bez zawodów, i 2^o – ile miejsca mam zarezerwować.

Uściski

Jan B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 18 X 29 15 h.

List na papierze o formacie 26,9×20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”. Koperta firmowa „L’Art Contemporain” z nadrukiem jak przy liście, uszkodzona przez wycięcie znaczka.

¹ Zob. list 9, przypis 5. Artykułu tego Przyboś nie napisał.

² Zob. list 25, przypis 1.

Paryż, 9/I [19]30

Kochany Julianie,

nazbierało się kilka wiadomości i spraw – więc piszę.

1. „L'Art [Contemporain]” ciągle w druku. Publikacja się przewleka z powodu choroby p. Grabowskiej, no i z powodów finansowych. Przypuszczam jednak, że chyba za jakie 2–3 tyg. się ukaże¹.

2. Powstaje w Paryżu nowe pismo „Cercle et Carré”² („Koło i Kwadrat”) pod redakcją Seuphora, głównie organ plastyków, uznających ideę konstrukcji za zasadniczy czynnik dzieła w przeciwieństwie do nadrealistycznej metody. Pierwszy numer składać się będzie z krótkich kilkuwierszowych wypowiedzeń się artystów o istocie sztuki (zasadniczo nie więcej niż 10–15 wierszy). Seuphor, który robił korektę „L'Art [Contemporain]”, zainteresował się Twym wierszem³ i mówił mi, bym Cię zaprosił do nru, ale potem odwołał to, gdyż w pierwszym numerze będą pracować sami malarze. Numer idzie do druku 15 bm. Gdybyś nadesłał tekst przed tym terminem, to może udało by mi się dać to do tego numeru⁴. Aha, zapomniałem Ci napisać, że wszyscy biorący udział w piśmie płacą po 25 fr. (10 zł).

3. Widziałem się z Marinettim⁵, wspominał mi, że mógłby napisać artykuł i wydrukować przekłady polskiej awangardy w „Gazetta del Popolo”⁶. Mówił, że Kurek zna język włoski dość dobrze, by móc przełożyć nasze rzeczy. Dziś napisałem już o tym do Kurka⁷, ale może Ty się z nim także porozumiesz.

4. *A propos* Kurka: czy czytałeś jego ostatni tom?⁸ Uważam go za b. przykry, są tam wiersze wręcz nieprzyjemne. On także zdaje się porzucać ruch awangardowy. Napisałem mu kilka słów prawdy, ale raczej ogłędnie, by go nie zrażać. Może to tylko przejściowe.

5. Czy czytałeś, co ten idiota Baczyński napisał o „L'Art [Contemporain]” w „Europie”?⁹ Oburzające! I to gość, który nadaje sobie pozory awangardowości.

6. Czy nie należałoby ściągnąć „L'Art [Contemporain]” i *Katody* z księgarni krakowskich? Jak uważasz? Wiesz, że *Katoda* im wcale nieźle poszła w ostatnim trymestrze?

7. Jakie nowiny? Co z Twym tomem?¹⁰

Uściski

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. Exp. Dr J. Brzękowski, 24 rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin – Paris (5^e), France. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 10.I.1930 11³⁰.

List na papierze o formacie 27×20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Arkusz od dołu przedarty, koperta przecięta i uszkodzona.

¹ Zob. list 9, przypis 4.

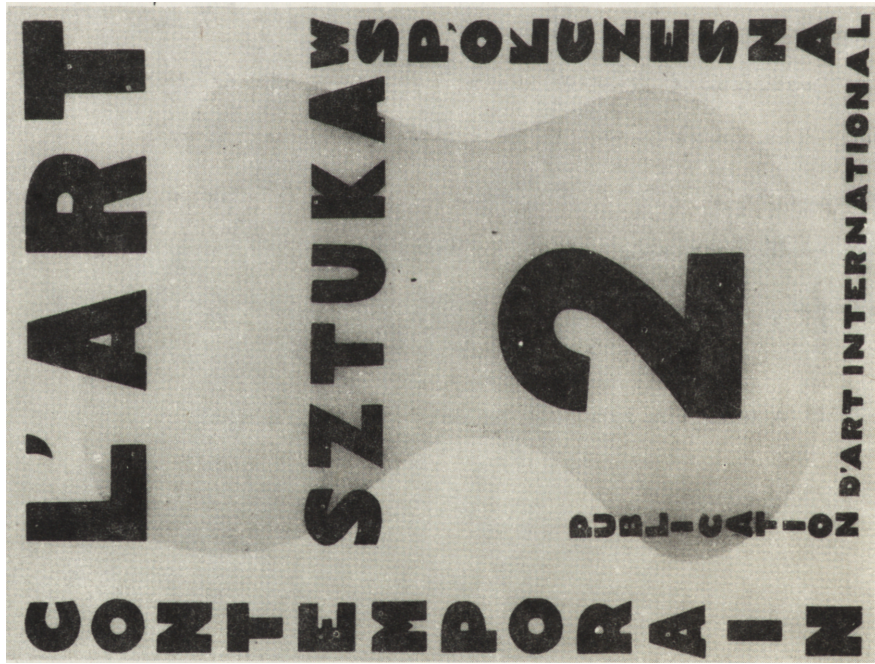
² „Cercle et Carré” – pismo wydawane od 1930 roku w Paryżu przez M. Seuphora, wokół

Paris, le 20. I. 50

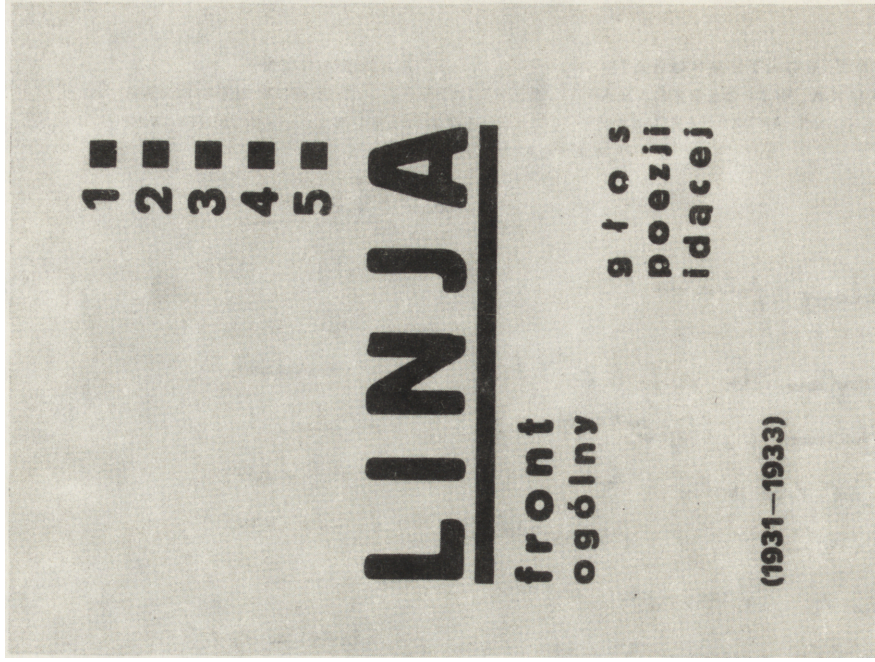
Kochany Julianie!

- 1.) Proszam Ci artykuł, który mam zamieścić w „L'Art”. Co myślisz o nim? Czy jest dość ostro i ciekawie? Czyż nie jest dobry tytuł? — Zamierzam też opublikować u mnie w „Przeglądzie” wiersz, w którym jest tam o „biedzie i bogactwie” w innych warunkach społecznych. Artykuł mój.
- 2.) „Niezmiernie literacko nie realistem”. Czyż nie miałem artykułu Pejsesa w „Przeglądzie” to do ustępu poświęconego surrealizmowi — to okazało się, że Pejses nie dostrzegł przez surrealizm. A profus medijum: wyprzedził 12 M. Realizm irrealizm. Kommissum z tym ustępu rozdam wśród surrealistów. Tytuł: „Kłamstwo — Des seques, Jones, Bern i in.”

3. Autograf listu Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa.



4. Okładka czasopisma „L'Art Contemporain”.



5. Okładka broszurowego wydania wszystkich numerów czasopisma „Linia”.

którego skupiła się grupa artystów związanych z neoplastycyzmem i sztuką abstrakcyjną. Do grupy tej należeli m. in.: H. Arp, W. Kandinsky, P. Mondrian i J. Torrès-Garcia, z malarzy polskich – H. Stażewski.

³ Chodzi o drukowany w 2 numerze „L'Art Contemporain” wiersz Przybosia *Krajobraz* (i przekład: *Le paysage*).

⁴ W „Cercle et Carré” Przyboś nic nie drukował.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), poeta i prozaik włoski, twórca futuryzmu i koncepcji „słów na wolności”.

⁶ „Gazetta del Popolo” – dziennik włoski redagowany przez Marinettiego. Projekty Marinettiego nie zostały zrealizowane.

⁷ Tekst tego listu znajduje się w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 45–47.

⁸ Chodzi o tom J. Kurka *Śpiewy o Rzeczypospolitej*, Kraków 1929. We wspomnianym liście (zob. przypis 7) Brzękowski przekazał zdecydowanie krytyczne opinie o tym tomie. Sąd Przybosia o tym zbiorze Kurka był również niezbyt przychylny (zob. *Materialy do dziejów awangardy*, s. 92–93).

⁹ Brzękowski miał na myśli pozycję: S. S., *Nowe czasopisma*, „Europa”, 1930, nr 1. Redaktor „L'Art Contemporain” podjął z tą wypowiedzią polemikę w artykule „Europa? Europa?”, „L'Art Contemporain”, 1930, nr 2.

¹⁰ Chodzi o tom Przybosia *Z ponad*, Cieszyn 1930.

28

[Paryż,] 20 I [19]30

Kochany Julianie!

1. Przesyłam Ci artykuł¹, który mam zamiar opublikować w „L'Art [Contemporain]”. Co myślisz o nim? Czy jest dość ostry i jasny? Może masz jakiś dobry tytuł? Zamierzam to opublikować, mimo iż Baczyński zwrócił się do mnie o współpracę i mimo to, iż tam bądź co bądź można by w innych warunkach współpracować. Artykuł zwróć mi.

2. „Miesięcznika Literackiego”² nie widziałem. Toż samo nie czytałem artykułu Peipera w „Przeglądzie Współczesnym”³. Co do ustępów poświęconych surrealizmowi – to obawiam się, czy Peiper zna dostatecznie poezję nadrealistyczną. *À propos* surrealizmu: wyszedł 12 nr „Révolution Surréaliste”⁴. Równocześnie z tym nastąpił rozłam wśród surrealistów. Wystąpili: Ribemont-Dessaignes⁵, Desnos⁶, Baron⁷ i in.

3. Co się dzieje z „Głosem Literackim”?⁸ Czyżby klapnął? Nie otrzymuję go już prawie od miesiąca.

4. Co to za pismo ten „Przegląd Literacki”⁹, redagowany przez Lama?¹⁰

5. Napisałem ostatnio kilka wierszy – prześlę Ci je przy okazji.

Napisz, co słyhać u Ciebie (ciekaw jestem Twego tomu), co nowego w Polsce i w świecie literackim itd.

Serdeczne uściski

Jan B.

List na papierze o formacie 27 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Zob. list 27, przypis 9.

² „Miesięcznik Literacki” – czasopismo wydawane w Warszawie w latach 1929–1931, inspirowane przez KPP. Jego redaktorem naczelnym był A. Wat, członkami zespołu zaś m. in.: J. Hempel, W. Broniewski, S. R. Stände i A. Stawar.

³ Zob. list 25, przypis 2. Peiper w artykule *Droga rymu* w rozdziałku zatytułowanym *Automatyzm?* referował główne zasady programu nadrealistów.

⁴ „La Révolution Surréaliste” – organ nadrealistów, wychodzący w latach 1924–1929 pod redakcją P. Naville’a i B. Péreta. Ostatni, 12 nr pisma ukazał się z datą 15 XII 1929.

⁵ Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1974), poeta francuski, związany z dadaizmem, a następnie z ruchem nadrealistycznym.

⁶ Robert Desnos – zob. list 17, przypis 7.

⁷ Jacques Baron, poeta francuski, związany z nadrealizmem.

⁸ „Głos Literacki” – zob. list 10, przypis 7. Pismo to, walcząc z licznymi trudnościami, m. in. finansowymi, ukazywało się jeszcze do początku lipca 1930 roku; po paru miesiącach, w grudniu tegoż roku – wyszedł jeszcze jeden numer pisma.

⁹ „Przegląd Literacki” – miesięcznik informacyjny poświęcony zagadnieniom literackim, przeglądom prasowym i sprawozdaniom książkowym, ukazujący się w latach 1930–1932 nakładem firmy Trzaska, Evert i Michalski, pod redakcją S. Lama.

¹⁰ Stanisław Lam (1891–1965), krytyk, historyk literatury, dziennikarz i wydawca, redaktor pism poświęconych książce i wielu wydawnictw encyklopedycznych firmy Trzaska, Evert i Michalski.

29

[Paryż,] 3 II [19]30

Kochany Julianie!

Dziękuję Ci za list. Art[ykuł] o Bac[zyńskim]¹ pójdzie jednak w „L’Art [Contemporain]”, gdyż Bac[zyński] nie zamieściłby na pewno sprostowania w „Europie”. Rozmawiałem o tym ze Stażewskim, który jest b. blisko z Bac[zyńskim]. Uważam, że nie mamy się co krępować – jeśli Bac[zyński] postępuje po świńsku – należy to napiętnować.

„L’Art [Contemporain]” i *Katodę* ściągnij z księgarni przy okazji Twego tomu. Gdyby chcieli zatrzymać w księg[arni] po ew. rozrachunku – b. chętnie. Nawet mógłbyś to zaproponować np. u Gebethnera itd. Jeśli będą jakie pieniądze, prześlij je mi, bo będą nam teraz potrzebne.

Informacje dla Ciebie.

Dom Książki Pol[skiej] nie jest ideałem, ale załatwia znacznie solidniej niż np. Gebethner. Radzę porozumieć się wprost z nimi i podkreślić, że życzyś sobie, by książka była wysyłana tylko do większych księgarni, ale za to po kilka egzemplarzy. Inaczej umieszczają u Mortkowicza np. czy Gebeth[nera] po 1 egz. Pieniądże wypłacają. Raczej doradzam Ci skład główny u nich. Naturalnie trzeba się użerać później o wiele rzeczy.

„L’Art [Contemporain]” rusza nieco z miejsca. Grab[owska] już po operacji. Kurek mi nic nie odpisał. Lękam się, czy się nie obraził na mnie.

Co to za pismo „Polska Literacka”?² Zamieścili notatkę³ (raczej nie-

przychylną) o „L'Art [Contemporain]”. Książkę Ważyka⁴ czytałem. Niezła rzecz, ale i nie rewelacja. Typowa proza poety.

Przesyłam Ci kilka wierszy ostatnio napisanych.

Ucałowania

Jan B.

P. S. Z Domem Książki Pol[skiej] możesz porozumieć się teraz i ew. zamieścić na okładce, że skład główny u nich.

List na papierze o formacie 27×20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak przy liście 10. Znak wodny: „Extra Strong”.

¹ Zob. list 27, przypis 9.

² „Polska Literacka” – pismo poświęcone literaturze i sztuce, ukazujące się w latach 1929–1930 pod redakcją A. Sendlikowskiego. Wydawcą jego był W. Nowakowski.

³ „Polska Literacka”, 1930, nr 1, zamieściła w przeglądzie prasy bardzo krytyczną notę o „L'Art Contemporain”.

⁴ Chodzi o tom opowiadań Ważyka *Człowiek w burym ubraniu*, Warszawa 1930.

30

Paryż, 14/II 1930

Kochany Julianie!

Obydwa Twe listy otrzymałem. Układ graficzny Strzem[ińskiego] b. dobry i szczerze Ci go winszuję¹.

Interesy: ogłoszenie² zamieszczę. Mamy właśnie trochę wolnego miejsca. „L'Art [Contemporain]” ruszyło się nieco – klisze już gotowe i, co ważniejsza, zapłacone. Obecnie jesteśmy w trakcie łamania numeru. Nie doradzam Ci specjalnie składu głównego w Cieszynie. Będzie to miało zawsze charakter nieco prowincjonalny, a w Polsce (szczególnie w Warszawie) są na tym punkcie b. drażliwi. Gdybyś jednak tak zrobił – to doradzałbym utworzenie centrum wydawniczo-rozsyłkowego w Cieszynie³ i proponowałbym ruszenie jeszcze raz „książek »Zwrotnicy«”. Powinieneś zabrać pewną ilość egzempl[arzy] naszych książek i (by nie wymieniać Twego nazwiska przy tych sprawach administracyjnych) zaabonować na pocztę skrytkę pocztową (kosztuje to, jak mi się zdaje, 5 zł) i konto PKO (również koszt minimalny). Albo może lepiej wejdź w pertraktacje z tą księgarnią i dostarcz 5 egzemplarzy, z tym, by ew. wysyłała zgłaszającym się nasze książki. Ja zamieszczam w każdym razie to ogłoszenie i czekam o d w r o t n e j odpowiedzi od Ciebie co do: albo 1) skrytki pocztowej i konta PKO, 2) albo adresu księgarni i jej konta PKO.

O ile naturalnie cała ta rzecz da się zrobić.

Uważam jednak, że obecnie jest moment bardziej sprzyjający dla N[owej] Szt[uki] niż w czasie wydawania drugiej serii „Zwrotnicy” i należałoby jednak

nawet dawniejsze rzeczy zalansować. Oczekuję Twej natychmiastowej odpowiedzi i ściskam Cię serdecznie.

Jan Brzękowski

P. S. Czy ceny są te same co z czasów „Zwrotnicy”? Jaka cena S.O.S. Kurka?⁴ „Gł[osu] Liter[ackiego]” znów nie otrzymałem. Czy klapnął definitywnie?⁵ Czy Kurek pisał co do Ciebie?

List na papierze o formacie 26,9 × 20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Chodzi o edycję zbioru wierszy Przybosia *Z ponad*, Cieszyn 1930, opartą na graficznym układzie W. Strzezińskiego.

² Ogłoszenie to, zamieszczone w „L'Art Contemporain”, 1930, nr 2, dotyczyło właśnie tej publikacji Przybosia i Strzezińskiego.

³ W wyniku sugestii Brzękowskiego Przyboś porozumiał się z cieszyńską księgarnią Z. Stuksa, przy której zorganizowano skład wydawnictw awangardowych. Ogłoszenie o tym ukazało się dopiero w „L'Art Contemporain” nr 3 oraz – wraz z wykazem publikacji autorów awangardy – w „Linii”, 1931, nr 1.

⁴ Chodzi o powieść J. Kurka *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*, Kraków 1927.

⁵ Zob. list 28, przypis 8.

31

Paryż, 24/II 1930

Kochany Julianie!

Niestety, nie załatwiłeś sprawy w ten sposób, jak chciałem i myślałem. Mnie chodziło o to, aby można było napisać w ten sposób: Księgarnia Stuksa w Cieszynie, ul. (?) poleca: książki „Zwrotnicy” Wysła się za zaliczeniem pocztowym lub po przesłaniu należności na konto PKO n^o + opłata pocztowa. Jest już dość późno, ale gdybyś zaraz mi odpisał, może dałoby się jeszcze zamieścić tego rodzaju ogłoszenie¹.

W artykule o Bacz[ylńskim]² piszę: „Wśród kilku głosów, jakie odezwały się po ukazaniu pierwszego numeru” – czy to jest dobrze stylistycznie, czy też należałoby dać: „po ukazaniu się”. To wyrzucenie „się” jest właściwie niezbędne, ale jednak czuję, że tu czegoś brak.

Kurek napisał do mnie, nie obraził się, ale nie miał czasu. Wyjeżdża do Włoch i zawadzi jeszcze o Paryż – dostał stypendium³.

Reklamę Twej książki zamieszczę, tak jak sobie życzysz⁴. Nie piszesz mi nic o „a. r.”⁵ – ja wiem tylko pewne szczegóły *via* Stażewski, ale nie wiem, o ile ta cała sprawa jest realna?

Trochę mnie martwią polskie wiersze w „L'Art [Contemporain]”: Twój wiersz wyjdzie nawet wcześniej w tomie. Peipera – po polsku nie mam nic. Jedyne mam wiersz Ważyka, ale nie z tych najlepszych. Zdaje się, że będę zmuszony zamieścić jaki swój wiersz, czego chciałem pierwotnie uniknąć⁶. „L'Art [Contemporain]” będzie gotowe na 15 III mniej więcej.

Serdeczne uściski

Jan

P. S. Klub Polski⁷ w Paryżu prosił mnie o urządzenie wieczoru autorskiego. Zaproponowałem im wieczór „Zwrotnicy”, poprzedzony krótkim słowem wstępnym⁸. Oni mają się porozumieć ew. z aktorami. Można nagrać swój głos na płytę gramofonową za 12 fr. (4 złote). Czy chciałbyś ew. kilka Twoich wierszy nagrać?

P. S. Nie zdziw się, jak otrzymasz 25 egz. *Katody* od Gebethnera.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. Exp. J. Brzękowski, 24, rue des Fossés St. Jacques, Paris (5^e). [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 26.II.1930 22³⁰.

List na papierze o formacie 26,9 × 20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 30, przypis 3.

² Zob. list 27, przypis 9.

³ Kurek otrzymał stypendium z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na wyjazd do Włoch, gdzie przebywał przez sierpień i połowę września 1930 roku. Przy tej okazji odwiedził Hiszpanię, w Paryżu jednak już nie był.

⁴ Zob. list 30, przypis 2.

⁵ a. r. – grupa artystyczna, założona z inicjatywy W. Strzeмиńskiego w drugiej połowie 1929 roku, skupiająca najbardziej krańcowych twórców awangardy. Obejmowała ona zarówno artystów (prócz Strzeмиńskiego – K. Kobro i H. Stażewskiego), jak i poetów – J. Przybosia, J. Brzękowskiego i J. Kurka. Podejmowano także próbę wydawania własnego pisma – organu grupy – o tym samym tytule. Zapowiedzią takiego pisma był „Komunikat a.r.” nr 1 (1930) oraz „a.r.” 2 z 1932 r. Działalność grupy przejawiała się także w publikacji książek w ramach Biblioteki „a.r.” oraz w organizacji – również z inicjatywy Strzeмиńskiego – Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowocześniejszej. O a.r. zob. Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975, s. 158–188; *Grupa a.r. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowocześniejszej w Łodzi*, pod red. R. Stanisławskiego, Łódź 1971, oraz Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. I, s. 168–192.

⁶ W 2 numerze „L’Art Contemporain” znajdowały się następujące utwory poetyckie przedstawicieli polskiej awangardy: *Krajobraz* Przybosia (i przekład: *Le paysage*), *Proclamation (Odezwa)* Peipera, *Tableau (Obraz)* Kurka, *Ważyka Wykres* oraz *La mine inondée (Zatopiona kopalnia)*, Czechowicza *śmierć* i J. A. Szczepańskiego *Twierdzenie pomocnicze*. Brzękowski dał tłumaczenia dwóch swoich wierszy: *Psaume (Psalm)* i 4 [inc.: „Les lampes rouges...”] oraz wiersz *Myśl o stałym zajęciu*.

⁷ O Klubie Polskim w Paryżu nie udało się uzyskać bliższych informacji.

⁸ Wieczór ten nie doszedł do skutku (inf. J. Brzękowskiego).

Paryż, 14 marca 1930

Kochany Julianie!

Z powodu tych kłopotów z księgarnią i z książkami „Zwrotnicy” zrezygnowałem z tego anonsu¹. Naturalnie anons *Z ponad* idzie. Z „L’Art [Contemporain]” znów zwłoka z winy drukarni. Wczoraj dali jednak najszczerze słowo, że 22-go numer pójdzie na maszynę.

Czy zechciałbyś zająć się rozsyłką egz. recenzyjnych „L’Art [Contemporain]” nr 2 w Polsce? Dom Książki Polskiej załatwiał to bardzo źle (wysłał zaledwie

połowę), a wątpię, czy Hoesick zrobi to lepiej. Stąd zaś ginie połowa druków.

Załączam Ci kartę abonamentową „Cercle et Carré”². Może się zaabonujesz lub też dasz komu. Pierwszy numer prześlę Ci w każdym razie, ale byłoby b. wskazane, żeby mieli w Polsce abonentów.

Co do „a. r.” – to jestem zdania, że dobrze zrobisz współpracując ze Strzezińskim³. Widzę w tym jednak jedną złą stronę: rozproszenie awangardy na drobne grupki. Istnieje „Praesens”, „a. r.”, „Zwrotnica”, „L’Art [Contemporain]” itd. „Zwrotnica” miała jednak pewną wyrobioną pozycję, nawet u publiczności. „a. r.” zacznie znów od nowa. Poza tym „a. r.” będzie, zdaje się, grupą głównie plastyczną. Literatura będzie na doczepkę. Czy będziecie wydawać jakie pismo? Poinformuj mnie bliżej o tym.

Napisz, co nowego w kraju, kiedy Twój tom będzie gotowy?

Serdeczne uściski

Jan Brzękowski

List na papierze o formacie 26,9×20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 30, przypis 3.

² „Cercle et Carré” – zob. list 27, przypis 2.

³ Strzeziński z Przybosiem zamierzali wydawać pismo „a.r.” jako organ awangardowej grupy o tej samej nazwie (zob. list 31, przypis 5). Projekt ten – w wyniku ewolucji – przybrał ostatecznie kształt „Linii”.

33

Paryż, 2/IV 1930!

Kochany Julianie,

dziękuję Ci za Twe listy i za gotowość rozesłania egzemplarzy recenzyjnych „L’Art [Contemporain]”. Z „L’Art [Contemporain]” sprawa stoi najfatalniej, jak można sobie wyobrazić. Numer jest cały złożony, złamany, wszystko gotowe i nie mogę go wydrukować, bo maszyna nie nadeszła na czas. Drukuje się więc po 2 strony. Nasz drukarz chce to oddać innej drukarni do tłoczenia itp. – sprawa rozbija się jednak o cenę itd. Jeżdżę prawie co dzień do drukarni – mam szalone kłopoty i od 2 tygodni wszystkie popołudnia stracone, i, co najgorsze, bez rezultatów.

„Komunikat”² i książki³ otrzymałem. Książkę dałem Mondrianowi⁴ i Seuphorowi. Mondrian zamierza napisać do Strzem[ieńskiego] lub do Ciebie z podziękowaniem. Układ graficzny mu się podoba. Seuphorowi przeciwnie. „Komunikat” dałem także Vantongerloo⁵, książkę pokazywałem także Prampoliniemu⁶, Filli⁷ i in.

„Cercle et Carré – drugi numer w druku – wyjdzie 15 IV. Kwestia Twej kolaboracji może być aktualna, gdyż także dalsze wypowiedzi będą publikowane w 2 i 3-m numerze. Seuphor mówił, byś przysłał, a on zamieści, ewentualnie rezerwując sobie decyzję ostateczną po przeczytaniu rękopisu⁸. Jeśli rzecz

poszłaby, musiałbyś jednak nadesłać z 50 fr. na koszt pisma (o et □).

Lurçata⁹ kupię Ci. Równocześnie wyślę Ci „Cercle et Carré” nr 1. Jestem szalenie zajęty w biurze i w drukarni, obszerniej napiszę o tomie za jakie kilka dni – obecnie nie mam chwili czasu, by się skupić.

Uściski

Jan Brzękowski

List na papierze o formacie 26,9 × 26,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ W autografie data postawiona omyłkowo: 2 V 1930. Przekonanie to opiera się zarówno na sygnałach w tekście listu (data wyjścia „Cercle et Carré”), jak i jego bezpośrednim związku z treścią listów 32 i 34.

² „Komunikat a. r.” nr 1 (zob. list 31, przypis 5) stanowił niewielki druczek w postaci kwadratowego arkusza kartonu, dołączonego do książki Przybosia *Z ponad*.

³ Brzękowski wspomina tu o wysłanych przez Przybosia egzemplarzach *Z ponad* i „Komunikatach a. r.” nr 1, przeznaczonych dla pewnego kręgu odbiorców w paryskim środowisku artystycznym.

⁴ Piet Mondrian (1872–1944), holenderski malarz i teoretyk sztuki, twórca neoplastycyzmu, współtwórca grupy De Stijl. W tym czasie przebywał w Paryżu.

⁵ Georges Vantongerloo (1886–1965), belgijski rzeźbiarz, malarz i architekt, związany z grupą De Stijl.

⁶ Enrico Prampolini – zob. list 19, przypis 14.

⁷ Fillia, właściwie Luigi Colombo (1904–1936), krytyk, prozaik i malarz włoski, związany z futuryzmem.

⁸ Przyboś nie drukował w „Cercle et Carré” żadnego tekstu.

⁹ Chodzi o książkę A. Lurçata *Architecture*, wydaną w 1929 r., którą Przyboś chciał uzyskać dla Strzemińskiego (zob. *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, 1973, s. 239).

34

[Paryż, 16 IV 1930]

16 IV 30

P. S. Jutro idzie „L’Art [Contemporain]” do innej drukarni do tłoczenia i mamy na 20 bm. obiecane pismo¹. Może tym razem nie będzie to już płonna nadzieja.

Możliwym jest, że wydrukujemy przed wakacjami jeszcze nr 3, ale damy do księgarni dopiero po wakacjach. Dlatego, że nie jest pewnym mój pobyt w Paryżu po wakacjach. Chciałbym jednak zredukować do minimum dział poetycki (2 str.), nie dawać przekładów z pol[skiego] na francuski i poświęcić go wyłącznie malarstwu i teorii². Mam b. ciekawe plany. Czy masz jaki ciekawy artykuł? I kiedy mógłbyś go przesłać? Czy masz jakie nowe wiersze?

Po Świątach napiszę obszerniej.

Uściski

J. B.

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 17. IV 1930 15³⁰.

List na arkuszu papieru o formacie 13,2 × 20,8 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Zachowana tylko 3 strona listu z zakończeniem, arkusz od dołu odcięty. Znaki wodne: ornament i napis: „Navarre”.

¹ Drukiem 2 numeru „L'Art Contemporain” zajęła się Imprimerie Polonaise, która ukończyła go 1 V 1930.

² Numer 3 „L'Art Contemporain” zawierał przekłady wierszy T. Tzary i H. Arpa, wiersz Seuphora po francusku i Przybosia po polsku, artykuł W. George'a P.P.C. i Brzękowskiego *Bonsoir, Mr Picasso*, tegoż autora 3 odcinek *Kilometrażu*, wypowiedź Arpa na temat sztuki w formie listu do J. Brzękowskiego oraz wypowiedź W. Strzeмиńskiego *Dramatyzm i architektizm*. Numer zawierał także wiele reprodukcji.

35

[Paryż, 13 V 1930]¹

Kochany Julianie!

Od dawna należy Ci się ode mnie dłuższy list, ale nie mogę się na to zdobyć i wątpię, czy dziś także tego dokonam. Jestem b. zajęty robotami w biurze, dziennikarką, likwidowaniem 1-go numeru, 2-m numerem i przygotowaniem 3-go.

31 VII likwiduje się moja posada. Potem będę więc musiał wracać do Polski². Chciałbym przed tym wydać 3-ci numer „L'Art [Contemporain]” i dwie książki teoretyczne. Jedną po francusku (krótszą), drugą po polsku (dłuższą). Po polsku chciałbym omówić poezję i malarstwo i skorzystać z klisz do 3-go numeru³.

Drugi numer wyszedł już – od 4 dni jest już w księgarniach paryskich. Do Polski dotrze on stosunkowo powoli, bo będziemy wysyłać po 50 egz. przez ambasadę (nic to nie kosztuje). Negliżujemy rozprzedaż w Polsce z tego powodu, że u nas koniec maja jest już okresem posezonowym. Poza tym Paryż dał o wiele lepsze kasowe wyniki niż Polska. Numer dla Ciebie wyślę jednak w tych dniach.

Chcemy gwałtownie wydać 3-ci numer obecnie i puścić go w handel księgarski po wakacjach. Damy numer bezkompromisowy, poświęcony czystej plastyce, ale głównie antygeometrycznej (Arp⁴, ostatnia rzecz Prampoliniego⁵, Grabowska⁶). W małych odbitkach, jako ilustracje do mego artykułu [...]⁷ futuryzmu, kubizmu, surrealizmu, neoplastycyzmu itp. Poza tym artykuł o Picasie⁸ (przeciw) i artykuł Arpa⁹ oraz najwyżej 2 str. poezji¹⁰. Wszystkiego 24 stron[y]. Mamy zamiar kontynuować dalsze numery, ale szczegółowych planów jeszcze nie mamy.

Przesłany mi kawałek¹¹ przełożyłem i w tych dniach wręczone Seuphorowi.

Czy mam podpisać pod tym Ciebie, Staż[ewskiego], Strzem[ńskiego] i Kobro? ¹² Poza tym przelożyłem także tę małą rzecz Kobro, którą mi przesłał Stażewski ¹³. Pieniądzy za Lurçata ¹⁴ mi nie przesyłaj (25 fr. = 8 zł 75 gr), ale zużytkuj to na wysyłkę „L'Art [Contemporain]”. Byłoby b. wskazanym, aby w waszym drugim komunikacie „a. r.” wspomnieć o ukazaniu się drugiego numeru „L'Art [Contemporain]” ¹⁵. Byłoby to od razu pewnego rodzaju reklamą. W ogóle stroną reklamową pisma w Polsce powinniście się zająć wy, gdyż ja nie mogę stąd nic przypilnować. Prześlę Ci wkrótce maszynowe odbitki komunikatów, które włożysz do numerów i wyślesz do redakcyj. Z numerami bądź ostrożny, absolutnie nikomu za darmo.

Co możesz mi dać do 3-go numeru? Tłumaczeń wierszy polskich na francuskie nie będę dawać w tym numerze. Może masz jaki krótki nie wydany wiersz lub może napiszesz artykuł ¹⁶.

Pomyśl jeszcze raz o tym projekcie ze Stuksem i z naszymi książkami ¹⁷. Czy zechciałby on wysłać za zaliczeniem pocztowym lub po uprzednim otrzymaniu gotówki. Jeśli tak, zamieściłoby się odpowiedni anons, że Księgarnia ... poleca następujące książki: (książki „Zwrotnicy”, „Praesensu”, nasze wydane poza tymi firmami itd.).

Kwestią zasadniczą jest to, czy Stuksowi chciałoby się wysłać takie drobne rzeczy. W razie gdyby go to zainteresowało, trzeba by mu dostarczyć pewnej liczby egzemplarzy naszych książek i sprawa byłaby załatwiona. Zechciej porozumieć się w tej sprawie ze Stuksem i z Peiperem.

Napisz mi obszernie o tym wszystkim.

Ściskam Cię serdecznie

Jan B.

13 V 30

P. S. Załączam Ci wycinek z „Głosu Narodu” o „Europie” ¹⁸. Jeśli kolekcjonujesz – możesz schować.

P. S. 2. Czy otrzymałeś blankiet do wypełnienia od Sobeskiego ¹⁹ do wyd[awnictwa]: *Współczesna kultura polska* (życiorysy literatów, artystów i uczonych). Bo ja otrzymałem i podałem tam nazwiska i adresy ludzi ze „Zwrotnicy” i „Praesensu”, by wam posłali.

P. S. Może dać *Z ponad* Czechowiczowi ²⁰, który mógłby o tym napisać do „Drogi” ²¹. (Twój atak na Horzycę ²² nic tu, mam wrażenie, nie szkodzi). Poza tym powinieneś także dać 1 egz. p. Grabowskiej. W rezultacie więc, jeśli akceptujesz te „dary”, to prześlij mi jeszcze 1 egz. (lub też ja dam swój, a potem mi dasz w Polsce). U Povolozkiego ²³ nie warto – od 1/2 r. ma mój tom i nie sprzedał. Raczej ze 2 egz. do Gebethnera.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. Exp.

J. Brzękowski, 24, r. Fossés St. Jacques, Paris (5^e). [Stempel:] Paris – 25 R. Danton, 14.V.1930 19³⁰.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 27×21 cm, pisany niebieskim atramentem.

¹ List mógł być napisany 12 V lub wcześniej, na co zdaje się wskazywać data 13 V przy dopisku.

² Brzękowski pozostał jednak nadal sekretarzem administracyjnym Polskiego Towarzystwa Wymiany Literackiej i Artystycznej między Francją i Polską.

³ Brzękowski miał na myśli dwie książkowe wersje *Kilometraży*, drukowanych w „L'Art Contemporain”. Po francusku wydał Brzękowski *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908–1930*, Paryż 1931. Teoretyczną książką Brzękowskiego w języku polskim była dopiero *Poezja integralna*, Łódź 1933.

⁴ Hans (Jean) Arp (1887–1966), rzeźbiarz i malarz francuski pochodzenia niemieckiego, związany z dadaizmem i surrealizmem, uprawiał sztukę abstrakcyjną.

⁵ Enrico Prampolini – zob. list 19, przypis 14.

⁶ Wanda Chodasiewicz-Grabowska – zob. list 8, przypis 2.

⁷ Wyraz nieczytelny.

⁸ Chodzi o artykuł Brzękowskiego *Bonsoir, Mr Picasso*.

⁹ Artykuł Arpa miał formę listu do Brzękowskiego i zaczynał się od słów: „Cher Monsieur Brzekowski”.

¹⁰ Poezję reprezentowały w 3 numerze pisma następujące utwory: T. Tzary *Zbrodnia sportowa*, H. Arpa 5, M. Seuphora *Coeur tendre* i Przybosia *Okna*.

¹¹ Był to fragment „Komunikatu a.r.” nr 1, przeznaczony dla pisma „Cercle et Carré”, który nie został jednak wydrukowany (zob. list 37, przypis 8).

¹² Katarzyna Kobro (1898–1951), rzeźbiarka, uprawiała sztukę abstrakcyjną, związana z grupami Blok, Praesens i a.r. Była żoną Władysława Strzemińskiego, z którym brała udział w wielu manifestacjach sztuki nowoczesnej.

¹³ Była to wypowiedź przeznaczona dla pisma „Cercle et Carré”, gdzie jednak nie była drukowana (zob. *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia*, s. 233–234).

¹⁴ Zob. list 33, przypis 9.

¹⁵ Sprawa ta stała się nieaktualna, gdyż 2 nr „a.r.” ukazał się dopiero pod koniec 1932 roku.

¹⁶ Zob. list 34, przypis 2. Do tego numeru jako osobną wkładkę dołączył Brzękowski wydrukowany w Cieszynie artykuł polemiczny Przybosia *W walce z „Walką o treść”*, polemizujący z wypowiedzią K. Irzykowskiego *W obronie „Walki o treść”*, „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 31. Zob. list 15, przypis 6.

¹⁷ Zob. list 30, przypis 3.

¹⁸ Mógł to być wycinek z notatką *Nowe pisma literackie w stolicy*, „Głos Narodu”, 1930, nr 18.

¹⁹ Michał Sobeski (1877–1939), filozof i estetyk, krytyk sztuki, profesor Uniwersytetu Poznańskiego. Ankieta wspomniana przez Brzękowskiego stanowiła przygotowanie do wydania publikacji: A. Peretiakowicz i M. Sobeski, *Współczesna kultura polska. Nauka – literatura – sztuka*, Poznań 1932. W książce tej uwzględniono wszystkich poetów awangardy, m. in. J. Brzękowskiego, J. Czechowicza, M. Czuchnowskiego, J. Kurka, T. Peipera i J. Przybosia.

²⁰ Zob. list 14, przypis 3.

²¹ Czechowicz istotnie napisał recenzję z tomu Przybosia *Z pónad* dla „Drogi”, lecz W. Horzyca jej nie wydrukował, jako że była zbyt pochlebna (zob. J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 154).

²² Wilam Horzyca (1889–1959), krytyk, reżyser i tłumacz, w latach 1920–1922 członek redakcji „Skamandra”, w latach 1928–1937 redaktor miesięcznika „Droga”. Brzękowski miał na myśli bardzo krytyczne wypowiedzi Przybosia o Horzycy, zawarte w artykule *Demaskować!*, „Zwrotnica”, 1927, nr 11.

²³ Zob. list 14, przypis 4.

36

[Paryż, 24 V 1930]

Kochany Julianie!

Przed kilku dniami przesałem Ci w 3 paczkach 21 egz. „L’Art [Contemporain]”. Za jakiś tydzień mniej więcej prześlę Ci spis osób, do których należy rozesłać numery. Teraz jednak nie rozsyłaj, bo nie chcę, by numer znalazł się w redakcjach i u autorów pierwej niż w księgarniach. Bez względu na kogo nie dawaj numeru za darmo, choćby obiecywał, że napisze [...] ¹, bo to zawsze kończy się na obietnicach, a każdy numer kosztuje nas 10 fr. i mamy ich za mało. Napisz mi, jak Ci się numer podoba, i w ogóle swoje uwagi.

Serd. uściski

Jan Brzękowski

24/V 30

P. S. Wysyłam ten list z małego miasteczka Saint-Léger-en-Yvelines w Seine et Oise ². Paskudna (?) pogoda wypłasza mnie stąd jednak. Dziś wracam do Paryża.

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 24, r. Fossés St. Jacques, Paris (5^e). [Stempel:] Saint Léger Oise Seine, 26 – 5 30.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Słowo nieczytelne.

² Miasteczko leżące w północnej części Francji.

37

[Paryż, 20 VI 1930]

Kochany Julianie!

Wczoraj oddaliśmy do druku n[r] 3 „L’Art [Contemporain]”. Będzie to nam ciężko finansowo, ale postaramy się jakoś wytrzymać. Ja zamierzam nawet wydać 2 odbitki mego artykułu w „L’Art [Contemporain]”: jedną po francusku, drugą, większą – po polsku ¹. W polskiej odbitce będę mówił także o poezji. Sądzę, że jest to sprawa dość ważna, by znów kto poruszył kwestię, która od czasu *Nowych ust* leżała odłogiem. Od tego czasu zmieniło się zresztą wiele rzeczy.

Adres Syrkusa ²: Senatorska 38. Proszę Cię, wyślij mu zaraz numer „L’Art [Contemporain]”. Cieszy mnie, że zgadzasz się ze mną, iż ważniejszą rzeczą jest wydawanie popularnego tygodnika awangardowego niż nieregularne publikowanie jeszcze jednego czasopisma. Uważam, że te 3 numery „L’Art [Contemporain]” i okazałych rozmiarów „Praesens” n^o 2 ³ – wystarczą na razie. P. Grabowska nie ma zresztą zamiaru zawieszania „L’Art [Contemporain]” ⁴.

Naturalnie, że zdaję sobie sprawę ze znaczenia plastyki (po „L'Art [Contemporain]” i po Paryżu), ale stałemu zamieszczaniu tego działu oraz reprodukowaniu tych rzeczy jestem przeciwny, gdyż podraża to bardzo kosztą numeru i poza tym w Polsce trudno jest o materiał. Proszę Cię, zapytaj się w drukarni, co by kosztowało takie pismo (6 str. – 1000 egz., papier gazetowy); chciałbym bowiem wiedzieć, czy taka rzecz może być realna.

Jestem strasznie zapracowany, bo jeszcze nie skończyłem technicznych spraw związanych z drugim numerem, a już zaczęło się przygotowywanie trzeciego (nie masz pojęcia, ile to roboty). Obecnie korzystam z wolnej chwili i (mimo potwornego zmęczenia i lenistwa) odrabiam korespondencję w „Café du Dôme”⁵. Czy widziałeś drugi numer „Praesensu”? Jaki słaby dział literacki, a raczej prawie nie istnieje on tam⁶.

Na końcu przykra nowina dla Ciebie: Seuphor nie chce zamieścić przełożonego przeze mnie ustępu z manifestu a. r.⁷ – jest oburzony o to, że występujecie przeciw Corbusierowi⁸ („a nie Corbusierowskie parowce”), którego jest zaciekłym zwolennikiem.

Na razie kończę, bo absolutnie nie mogę się skupić, i przesyłam Ci serd. pozdrow.

Jan Brzękowski

P. S. Nie zapomnij o Syrkusie i o kosztorysie⁹. Co to za pismo „1930”¹⁰. Może to Witkiewicza?¹¹

Paryż, 20/VI 30

Paryż, dnia 21 VI 1930

c.d.

Dostałem z Polski wiadomość o ukazaniu się *Tędy*¹² oraz o samym Peiperze. Podobno poszedł dalej w kierunku rozpoczętej jeszcze w czasie wakacyj megalomanii.

Jak Ci już wspominałem, zamierzam wydać 3-ci *Kilometraż* po polsku i po francusku jako teoretyczną plakietkę¹³. Gdzie będziesz w pierwszych dniach lipca? Chciałem Cię bowiem prosić o zrobienie korekty, którą przesłałbym Ci w drugim egzemplarzu.

J.B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas. 21.VI.1930 18³⁰.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 27×20,8 cm i 20,9×13,3 cm, pisany niebieskim atramentem, zapisane s. 1–3. Zachowana koperta firmowa „L'Art Contemporain”.

¹ Zob. list 35, przypis 3.

² Szymon Syrkus (1893–1964), architekt, urbanista i teoretyk architektury, członek awangardowej grupy Praesens.

³ „Praesens” – zob. list 16, przypis 10.

⁴ Nr 3 „L'Art Contemporain” był jednak ostatnim.

⁵ „Café du Dôme” – kawiarnia w Paryżu przy Montparnasse.

⁶ W 2 numerze „Praesensu” znajdowały się m. in.: T. Czyżewskiego *Koń w chmurach (o odlegocznieniu poezji)* i *Barkarola z Seville*, T. Peipera *Kraków (z tomu Raz)* oraz M. Seuphora obraz-tekst, poza tym artykuły (H. i S. Syrkusów oraz Z. Toneckiego) o teatrze oraz krótkie omówienie nadesłanych książek.

⁷ Zob. list 35, przypis 11.

⁸ W tekście „Komunikatu a.r.” nr 1 znajdowały się zdania: „Logika formy i budowy wynika z logiki budulca. Architektura jest kompozycją ruchów w przestrzeni. Architektura torów unoszących człowieka, a nie Corbusierowskie parowce, które przypadkowo zarzuciły kotwicę przy ul. nr.” (cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 130). Le Corbusier, właściwie Charles Edouard Jeanneret (1877–1965), francuski architekt, urbanista, współtwórca oraz teoretyk puryzmu i konstruktywizmu.

⁹ Chodziło zapewne o kosztorys projektowanego wspólnego czasopisma awangardy.

¹⁰ „Rok 1930” (właściwie: „1930”), wychodzący w Warszawie dwutygodnik informacyjny poświęcony literaturze, sztuce, teatrowi, filmowi i sprawom społecznym. Redaktorem pisma był Z. Tonecki.

¹¹ Witkiewicz z tym pismem nie współpracował.

¹² Chodzi o zbiór szkiców T. Peipera *Tędy*, Warszawa 1930.

¹³ Zob. list 35, przypis 3.

38

Wiśnicz, 1 IX [19]30

Kochany Julianie!

Pisałem do Ciebie z Wiśnicza przed miesiącem na Twój cieszyński adres, ale nie otrzymałem żadnej odpowiedzi. Zapraszałem Cię do Wiśnicza dla omówienia spraw liter[ackich]. Pisał do mnie Czechowicz, że chętnie zjechałby się ze mną i z Tobą w Warszawie w jakąś niedzielę. Gdybyś więc mógł dostać jaki dzień urlopu w drugiej połowie września, to moglibyśmy zobaczyć się ze Strzemińskim i z Czechowiczem¹. W niedzielę 21 bm. mam mówić do radia². Może zjechałibyśmy się wtedy w Krakowie?³

Uściski

J.B.

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, ul. Świeżego 12. [Nadawca:] Jan Brzękowski, Wiśnicz koło Bochni.

Kartka pocztowa pisana niebieskim atramentem. Lewy dolny róg oddarty.

¹ Spotkanie to nie odbyło się (zob. list 39).

² Odczyt Brzękowskiego pt. *Propaganda sztuki polskiej we Francji* znalazł się w programie radia krakowskiego 17 IX 1930.

³ Spotkanie to nie odbyło się, o czym zdają się świadczyć następne listy.

39

Wiśnicz, dnia 4 września 1930

Kochany Julianie,

list mój z Wiśnicza wysłałem na Twój cieszyński adres, nie wiem więc, dlaczego otrzymałeś go tak późno. Szkoda wielka, że nie przyjechałeś do

Wiśnicza w czasie wakacji, gdyż tu moglibyśmy spokojnie wszystko omówić, mnie zaś trudno byłoby teraz przyjechać do Cieszyna.

Co do terminu lansowania „L'Art [Contemporain]” nr 3 na polskim rynku księgarskim, to nie jestem jeszcze dokładnie zdecydowany i zaraz wyjaśnię Ci powody: dotychczas przesłałem Hoesickowi zaledwie 130 egz. drugiego numeru, przypuszczam, że ok. 50 egz. powinno być jeszcze w Paryżu, gdyż ambasada nie zdołała przesłać wszystkiego. Chciałbym więc jeszcze wykorzystać jakiś jeden miesiąc powakacyjny dla sprzedaży tego numeru. Zresztą czekam na wiadomość z Paryża, ile jest tych numerów do sprzedaży w Paryżu. Jeśli z jakie 30, to mi się to już nie opłaci, bo na 10 mam zamówienie z T-wa Propagandy Sztuki Pol[skiej]¹. Obecnie przywoziłem Hoesickowi 110 egz. nr 3, resztę mu prześlę pocztą lub przez okazję. Wolałbym jednak rozpocząć sprzedaż nieco wcześniej, gdyż numer 3 już widziało parę osób. Co mi tu radzisz?

W Paryżu mam już złożone w drukarni: Twoją notatkę o Kasproviczu i kilka notatek moich do kroniki², które zamierzałem dać w „L'Art [Contemporain]”. Gdyby więc rzecz można drukować w Paryżu (tzn. po 5 października), to byłoby to i taniej, i lepiej.

W związku z tym pozostaje sprawa projektowanego pisma³. Otóż dostałem list od Czechowicza, w którym pisze mi, że nie mógł porozumieć się z Gralewskim⁴ co do daty zjazdu ze mną i że po namyśle dochodzi do przekonania, że nie mógłbym z Gral[ewskim] współpracować⁵. Wobec tego koncepcja tego pisma, które miałem w planie, upada (tygodnik), tym bardziej że ja musiałem pokryć teraz koszty całego trzeciego numeru „L'Art [Contemporain]” (przeszło 3000 fr.), tak że cała gotówka, którą zamierzałem włożyć w pismo, rozeszła się. Wobec tego wyłania się inna koncepcja: ponieważ potrzebujemy absolutnie jakiegoś pisma regularnie wychodzącego, dlatego należałoby pozostawić „L'Art [Contemporain]” jako pismo-dokument (głównie dla plastyki), ukazujące się raz czy dwa razy do roku, a ew. pomyśleć o wydawnictwie taniego miesięcznika np. formatu „Europy”, bez twardej okładki, 24 str. Mam wrażenie, że można by to mieć wcale tanio. Wyobrażam to sobie jako pismo składkowe, 3 ew. 4 osoby: Ty, ja, Kurek (który z powodu stypendium powinien mieć pieniądze) i ew. Czechowicz, który ongiś deklarował się do tego innego pisma mojego. Przypuszczam, że gdybyśmy dali po 50 zł na numer, to można by już pokryć koszty. Można by go wydawać albo w Paryżu, gdzie jest tańszy druk (mam wrażenie, że nawet po pokryciu kosztów transportu), albo też w Krakowie i w takim razie musiałbyś objąć redakcję Ty wraz z Kurkiem (Kurek do rzeczy technicznych, Ty do kontroli Kurka, by jakiego głupstwa nie zrobił). Można by tu skupić oprócz starej gwardii także i młodych, jak Czechowicza, Czuchnowskiego⁶ i in. (wiersze Czuchnow[skiego] w ostatniej „Europie”⁷ są zupełnie dobre).

Widziałem się w Warszawie ze Stażewskim, ze Syrkusem i in. O „Praesen-sie” chciałbym z Tobą obszerniej pomówić. Pisał mi Strzemiński, że otrzymał już obrazy, które przywoziłem do Warszawy dla muzeum⁸, i zaprasza mnie

do Koluszek⁹, gdy będę się wybierał raz jeszcze do Warszawy (chcę jechać starać się o subwencję rządową dla „L'Art [Contemporain]”¹⁰). Chciałbym pomówić z Tobą także o Strzezińskim i innych sprawach. Uważam, że pismo, o którym wspominam, powinno być bez działu plastycznego, tzn. bez reprodukcji, natomiast bardzo pożądane byłyby artykuły Strzezińskiego. Zastanów się więc nad tym wszystkim, napisz odpowiedź Irzykowskiemu¹¹, ale nie spiesz się zbytnio z jej drukiem, bo gdyby się nawet drukowała w Polsce, to jest to kwestia tygodnia, a ja w każdym razie przed 25 bm. nie dam nr 3 do księgarń. Szkoda, że Kurek wyjechał, bo można by tę sprawę od razu z nim omówić. Kurek wspominał mi, że przygotowujecie razem jakąś jednodniówkę¹². Napisz mi zaraz, co o tym wszystkim myślisz, i to możliwie najszybciej, bo ja mam teraz masę planów wyjazdowych i chcę sobie czas odpowiednio rozłożyć.

Jeszcze jedna rzecz: czy nie wybrałbyś się ze mną do Warszawy, wstąpiłibyśmy razem do Strzezińskiego i zjechałibyśmy się z Czechowiczem (jakaś sobota i niedziela)¹³.

Serd. uściski

Jan Brzękowski

P. S. Przyślij mi *Z ponad*, bo nie mam sam żadnego egz., a chciałbym to teraz dokładnie sobie przestudiować.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. Nad. Dr J. Brzękowski, Wiśnicz koło Bochni. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni, 4–IX.30.

List na papierze o formacie 33,6 × 21 cm, pisany na maszynie. Poprawki, podpis i dopisek – niebieskim atramentem.

¹ Towarzystwo Propagandy Sztuki Polskiej – chodzi zapewne o Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, założone w 1926 r., którego dyrektorem był historyk i krytyk sztuki, Mieczysław Treter. Polskie Towarzystwo Wymiany Literackiej i Artystycznej między Francją i Polską, w którym pracował Brzękowski, formalnie odrębne, było w rzeczywistości jego paryską ekspozyturą.

² Materiały te przeznaczone były dla 4 numeru „L'Art Contemporain”, który już się jednak nie ukazał z powodu zawieszenia pisma.

³ Chodziło o tygodnik poświęcony propagandzie idei awangardowych, który – po zamierzonym powrocie do kraju – miał redagować Brzękowski. Projekt ten nie został jednakże zrealizowany.

⁴ Wacław Gralewski (1900–1972), poeta i dziennikarz, wydawca „Reflektora” i sekretarz redakcji „Expressu Lubelskiego”. Jako wydawca awangardowego pisma Gralewski był już wcześniej brany pod uwagę przy opracowywaniu projektu wspólnego pisma awangardy. Por. list Brzękowskiego i Witkiewicza do Gralewskiego z 12 VI 1925 (W. Gralewski, *Stalowa tęcza*, Warszawa 1968, s. 190–191).

⁵ Por. uwagę Czechowicza o kwalifikacjach Gralewskiego jako redaktora w liście do K. A. Jaworskiego z 16 VI 1932, wypowiedzianą w związku z zamiarami wydawania przez Związek Literatów w Lublinie czasopisma „Strefa”: „Co do pisma, dobrze byłoby, aby redaktorem nie był Wacek, bo on ma szalone pomysły wydawnicze, może oryginalne jak na własne pismo, ale zbyt ryzykowne jak na pismo korporacyjne” (Czechowicz, *Listy*, s. 173).

⁶ Marian Czuchnowski – zob. list 21, przypis 4.

⁷ Brzękowski miał na myśli wiersze z cyklu *Listy do J. Artura Rimbaud: Kroki, Miłość i Ukłon*, „Europa”, 1930, nr 6(9).

⁸ Chodzi o Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, utworzoną w 1931 r. z inicjatywy W. Strzemińskiego przy Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, jako depozyt grupy a.r. Jednym ze współorganizatorów Kolekcji był J. Brzękowski, który – obok H. Stażewskiego – pośredniczył w przekazywaniu dla niej obrazów ofiarowanych przez artystów zagranicznych. Zob. w tej sprawie: Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 98–101, oraz list 31, przypis 5.

⁹ Strzemiński w latach 1926–1931 mieszkał w Koluszkach, gdzie był nauczycielem w szkole średniej oraz w Szkole Przemysłowej Polskiej Macierzy Szkolnej. O spotkaniu w Koluszkach informuje list 44.

¹⁰ Brzękowski nie otrzymał subwencji dla „L'Art Contemporain”.

¹¹ Zob. list 35, przypis 16.

¹² Jednodniówka ta nie ukazała się, nic też nie wiadomo o jej charakterze.

¹³ Zob. list 38, przypis 1.

40

Wiśnicz, 7/9 [19]30

Kochany Julianie!

List Twój otrzymałem dopiero dziś rano, gdyż nie było mnie w domu. A więc: do Paryża wyjeżdżam ok. 1 X – zostaję tam w każdym razie do 1 XII – co do dalszych mych losów, to zależą one od tego, czy T-wo, gdzie pracuję, będzie zlikwidowane czy też nie¹.

Ja jestem bardzo za wydawnictwem miesięcznika², ale należałoby go wydawać regularnie i bez opóźnień spowodowanych brakiem gotówki lub materiału. Dlatego proponuję, byśmy wybrali jakiś tytuł na naszym zjeździe w dn. 21 bm., otworzyli konto PKO i tam składali nasze składek miesięczne, tak by zacząć wydawnictwo z pewnym zasobem gotówki. Wobec tego, że ja na jesieni nie będę w Polsce, możliwym jest więc albo: 1) druk w Cieszynie, nagłówek i oddziały redakcyjne Paryż, Warszawa (Stażewski), Kraków (Kurek), 2) druk w Krakowie w „Gł[osie] Nar[odu]” pod dozorem Kurka, 3) druk w Paryżu, ale wtedy pismo mogłoby wychodzić jedynie jako dwumiesięcznik, gdyż wiem, jak to zawsze bywa z materiałem, a odległość Paryż–Kraków jest bardzo duża.

Co do reklamowania muzeum³, to sędzę, że trzeba zredagować odpowiednie komunikaty, odbić je w jakich 30 egz. na maszynie i rozesać do pism. Sędzę, że powinniście to zrobić wy, tj. „a.r.” Spis firm i ludzi (adresy) mogę Ci dostarczyć.

Nie wiem, kiedy wyjadę do Warszawy. Możliwym jest, że zrobię to między 17 a 21 bm.⁴ Peiper zniknął⁵ i nie wiem, co się z nim dzieje. O której godzinie mógłbyś być w Krakowie?⁶ Ja mogę się raczej zastosować do Ciebie niż Ty do mnie, bo więcej jest pociągów Bochnia–Kraków, zresztą mogę przenocować w Krakowie. Trzeba by jednak, byśmy się spotkali rano, bo

będzie wiele rzeczy do omówienia (pokażę Ci nr 3 „L'Art [Contemporain]”, chciałbym, byś przeczytał mój dłuższy artykuł teoretyczny o poezji itp.).

Serd. pozdr.

Jan Brzękowski

P. S. Dziękuję Ci za *Z ponad*.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. Nad. J. Brzękowski, Wiśnicz k. Bochni⁷.

List na podwójnym arkuszu papieru o formacie 18,6 × 14,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 35, przypis 2.

² Uwagi Brzękowskiego dotyczą kolejnej wersji pisma awangardy krakowskiej, o które od czasu zawieszenia „Zwrotnicy” w r. 1927 bezskutecznie zabiegano. Po zarzuceniu myśli o wydawaniu tygodnika (zob. list 39) dyskutowano później projekt miesięcznika „a.r.”, o którego szczegółach pisał Przyboś w liście do J. Kurka z 24 IX 1930: „od 1 stycznia 31 r. wydajemy miesięcznik pod nazwą »a.r.« – regularnie wychodzący w Paryżu bądź w Krakowie (zależnie od miejsca pobytu Brzęk.). Miesięcznik ten skupiać będzie nowatorów polskich (w najszerszym zakresie, od Witkiewicza po Czechowicza) i zagranicznych” (*Materialy do dziejów awangardy*, s. 95). Usiłowania te przybrały ostatecznie kształt „Linii”.

³ Nie wiadomo, czy ta sugestia Brzękowskiego została podjęta.

⁴ Brzękowski pojechał do Warszawy dopiero 2 X (zob. list 42).

⁵ „Głos Literacki”, 1930, nr 5 z 1–15 VI, w rubryce *Korespondencja* informował, że „Tadeusz Peiper przebywa obecnie za granicą”. Nie wiadomo, jak długo trwał ten pobyt i czy ten właśnie wyjazd miał Brzękowski na myśli.

⁶ Jak wynika z następnych listów – spotkanie to nie odbyło się.

⁷ Stempel oddarty wraz ze znaczkiem.

Wiśnicz, 13 IX 1930

Kochany Julianie!

Mówię do radia tylko 17-go¹, a co do 21-go, to nie mam żadnej wiadomości. Wobec tego mógłbym przyjechać do Krak[owa] 21-go tylko dla zobaczenia się z Tobą². Ze względu na to jednak, że 17-go będę w Krakowie, to właściwie na jedno mi wychodzi jechać 17-go wieczorem (środa) lub 18-go do Cieszyna lub też na nowo przyjechać do Krak[owa] 21-go. Napisz mi więc, jak Ci wygodniej, czy w Cieszynie można się przespać bez większych kłopotów, jakie mam pociągi z Krakowa, czy gdybym wyjechał np. w czwartek rano z Krak[owa] do Cieszyna, mógłbym potem wrócić do Krak[owa] na godz. 7-ą wieczorem np. Przypuszczam, że kartkę mą otrzymasz w poniedziałek, jeśli mi odpiszesz natychmiast, to otrzymam list Twój we wtorek. W razie nieotrzymania wiadomości od Ciebie – nie jadę do Cieszyna, ale zjeżdżamy się 21-go, jak to było projektowane, w Krakowie.

Uściski

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni, 13.IX.30.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 38, przypis 2.

² Jak wynika z następnych listów – projektowane spotkanie nie odbyło się.

42

Wiśnicz, 26/9 [19]30

Kochany Julianie!

Napisałem do Czechowicza w ub. sobotę (list polecony), ale dotychczas nie mam odpowiedzi. Kurek przysłał mi kartkę – będzie 1 X w Krakowie.

Ja będę również w Krakowie 1 X (odczyt do radia¹) i 2-go rano jadę do Warszawy (prawdopodobnie zatrzymam się w Koluszkach²). Dostałem dziś wycinek z „Kuriera Poznańskiego” z obszernym artykułem Sobeskiego³ o „L’Art [Contemporain]” i o „Praesensie”. „Europę” skończyłem już czytać (napisałem nawet krótką notatkę o wierszach Młodożeńca!⁴ To skandal, co on pisze!), „Mies[iecznik] Lit[eracki]”⁵ postaram się doczytać do końca i przesłać Ci przed wyjazdem. Byłoby to doskonale, gdybyś mógł przyjechać do Krakowa na 1-go, ale wątpię, czy dostaniesz urlop. W każdym razie pamiętaj o: 1) Kurku, 2) racie na 1 X (załączam czek) i 3) o materiale. Do Paryża pisz na mój dawny adres. Pamiętaj o „superlationesie prostoty”⁶ i nie zapomnij dodać kilka próbek stylu (nawet te, które daje Stawar⁷ w „M[iesieczniku] L[it]erackim”, są niezłe). Sądzę, że należałoby dać ten artykuł w pierwszym numerze.

Uściski

Jan

P. S. Gdybyś się zdecydował przyjechać do Krakowa na 1 X, napisz odwrotnie⁸.

P. S. 2. Załączam wiersz⁹ b. ciekawy pod względem formalnym. Czy zauważyłeś, o co mi w nim chodzi?

4.

konie o prasowanych grzywach w pochodzie...

po niklowanych szczeblach schodzi
dziewiczność i przegląda się w tacy jak w jeziorze

gdzie wieczór przez lądy się jakie przedziera

przez jakie pustynie
przez jakie morza z posmakiem zorzy
[z posmakiem zorzy] przez maki pustych ulic
makowy jak pożar i
poza serc

poza sercem
w którym nie ma serca i
mnie
zachód słońca si vous voulez?

Wiśnicz, 21/IX 1930

List na papierze o formacie 21,8 × 17 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Wiersz znajduje się na osobnym arkuszu o tym samym formacie. Znak wodny: pionowe prążkowanie.

¹ Brzękowski wygłosił I X w krakowskim radiu odczyt pt. *Na drogach współczesnej poezji francuskiej*.

² Brzękowski istotnie był w Koluszkach z odwiedzinami u Strzebińskiego (zob. list 44).

³ Michał Sobeski – zob. list 35, przypis 19. Brzękowski wspomina o jego artykule *Wśród naszej awangardy*, „Kurier Poznański”, 1930, nr 408.

⁴ Stanisław Młodożeńiec (1895–1959), poeta i prozaik, współtwórca polskiego futuryzmu, później związany z ruchem ludowym. Współpracował też z „Europą” S. Baczyńskiego, umieszczając w niej swe wiersze. Brzękowski miał prawdopodobnie na myśli wiersze Młodożeńca: *Żeromski, W drodze i Okrzyk*, „Europa”, 1930, nr 4(7). Notatka Brzękowskiego nie była – zdaje się – drukowana.

⁵ „Miesięcznik Literacki” – zob. list 28, przypis 2.

⁶ Nie wiadomo, o co i o kogo chodzi oraz jakiej sprawie miał być poświęcony projektowany artykuł. Brzękowski mógł mieć na myśli Kadena-Bandrowskiego, o którego powieści pisał A. Stawar w szkicu pt. *„Czarne Skrzydła”*, „Miesięcznik Literacki”, 1929, nr 1 (grudzień), s. 1–13, oraz 1930, nr 2 (styczeń), s. 87–98. W piśmie tym Stawar pisał także o T. Boy-Zeleńskim i K. Irzykowskim.

⁷ Andrzej Stawar, właściwie Edward Janus (1900–1961), krytyk literacki i tłumacz, związany z lewicą literacką, sekretarz redakcji „Dźwigni” i „Miesięcznika Literackiego”.

⁸ Zob. list 38, przypis 3.

⁹ Jest to wiersz, który otrzymał później tytuł *si vous voulez* i został włączony do zbioru *W drugiej osobie*, Łódź 1933, Biblioteka „a.r.”, t. 4. W klamrze znajdują się wyrazy skreślone ręką autora.

43

Wiśnicz, 30/IX 19[30]

Koch[any] Julianie,
jutro wyjeżdżam do Paryża *via* Warszawa. Na wiersza umieszczenie zgadzam się¹.

Nie „szczotkach”, lecz „szczęblach”

„ „prostych” „ „pustych”

„ [...] „ „makowych”²

Notatka³ w „Ra[diu]”⁴: szkoda robić z igły widły. Przy sposobności da się coś bagatelizująco-złośliwego. „Ra[dio]” nie jest w żadnym oficjalnym związku z Pol[skim] Radiem. Irzyk[owskiego] otrzymałem⁵. B. dobre. Przypilnuję Steinsberga⁶. W Paryżu dawny adres. Napiszę stamtąd obszerniej.

Ucał.

Jan

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12. [Stempel:] Kraków 1, [data nieczytelna].

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Chodziło być może o zgodę Brzękowskiego na druk jego wiersza w projektowanym piśmie „a.r.” (zob. list 40, przypis 2).

² Errata Brzękowskiego odnosi się do miejsc błędnie odczytanych przez Przybosia w wierszu załączonym do listu 42. W klamrze słowo nieczytelne.

³ W kolumnie *Polska radiowa*, „Radio”, 1930, nr 39, znajdowała się nota pt. *Najnowsza poezja francuska*, w której m. in. zapowiadano odczyt Brzękowskiego (zob. list 42, przypis 1). W informacji o autorze napisano, iż redaguje on „polsko-francuskie czasopismo »L'Art Contemporain«, bardzo a bardzo »awangardowe« – i (mimowoli) komiczne”.

⁴ „Radio” – tygodnik wychodzący w Warszawie w latach 1926–1939 pod redakcją Z. Kleszczyńskiego.

⁵ Zob. list 35, przypis 16.

⁶ Marian Sztajnsberg lub Steinsberg (1887–1943), księgarz i nakładca, właściciel Księgarni F. Hoesick, specjalizującej się w wydawaniu poezji. Chodziło tu zapewne o sprawy związane z kolportażem „L'Art Contemporain”.

44

Paryż, 7/10 [19]30

Koch[any] Julianie!

Przyjechałem do Paryża i zaczynam powoli się roztasowywać. Byłem już w drukarni i poleciłem wysłać „L'Art [Contemporain]” do Warszawy i do Ciebie; spodziewam się więc, że ok. 20-go bm. będzie można rozpocząć rozsyłkę w Polsce. Wizyta u Strzeмиńskiego zrobiła na mnie nadspodziewanie miłe wrażenie, zdołaliśmy się porozumieć w wielu sprawach, ma on piękne, istotnie piękne obrazy; toż samo rzeźby Kobro¹. Rozmowa z Ważykiem² zrobiła za to na mnie raczej przykre wrażenie. Jego żydowstwo [!] i proklamacje *à la* „Mies[ięcznik] Liter[acki]”, uważanie Ciebie za poetę „faszystowskiego” itd., bo mówisz o woli, państwowości, i to ogólnie – cały ten społeczny, a potem dopiero literacki punkt widzenia – to rzecz przykra. Czechowicz został nacz[elnym] redaktorem „Ziemi Lubelskiej”³ i lansuje awangardę. Przedrukowuje Twe wiersze⁴ i Kurka⁵ oraz mój *Kilometrąż*⁶. Dotychczas jednak nie mam od niego odpowiedzi. Pamiętaj o Kurku! Kurka nie widziałem w Krakowie.

uściski

Jan

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 24, rue des Fossés St. Jacques, Hôtel Vauquelin, Paris V^e. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 8 X 30 18⁰⁰.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Katarzyna Kobro – zob. list 35, przypis 12.

² Adam Ważyk – zob. list 16, przypis 4.

³ „Ziemia Lubelska” – dziennik założony i redagowany przez D. Śliwickiego, zmieniający później właścicieli i redaktorów. Czechowicz był sekretarzem redakcji tego dziennika od września 1930 do początku 1931 r. i w tym czasie udostępniał wiele miejsca twórczości pisarzy awangardowych.

⁴ Czechowicz przedrukował *Odezwę* Przybosia z tomu *Oburącz* („Ziemia Lubelska”, 1930, nr 267).

⁵ *Pieśń o ojczyźnie* Kurka znajduje się w „Ziemi Lubelskiej”, 1930, nr 266.

⁶ *Kilometraż* Brzękowskiego drukowała „Ziemia Lubelska”, 1930, nry 268 i 271.

45

Paryż, 21/10 1930
24, rue des Fossés St. Jacques
Hôtel Vauquelin, Paris V^e

Kochany Julianie!

Oczekuję jakich wiadomości od Ciebie, ale dotąd na próżno.

Nowiny moje:

1) Według wszelkiego prawdopodobieństwa (75% na 100) wracam do kraju z końcem br. z powodu definitywnej likwidacji 'naszego T-wa¹.

2) Dotąd nie mam żadnej wiadomości od Czechowicza.

3) Wrażenia warszawskie już Ci opisywałem (Ważyk – Stażewski – Strzeмиński).

4) Robię starania o obrazy dla muzeum².

5) W zeszłą sobotę wysłano pod Twym adresem 40 egz. „L'Art [Contemporain]” nr 3 – proszę Cię o rozesłanie w myśl załączonej listy.

6) Czytam obecnie *Nienasycenie*³. Niezwykle ciekawe chwytły (wiesz: mieszane odczucia, jakby coś zostało skradzione) przy potwornej dekadencji i młodopolskości całości.

7) Mój wiersz⁴, o którym pisałem i który Ci przesałem: budowa dźwiękowa. Poszczególne wiersze są zbudowane w ten sposób, iż powtarzają dźwiękowo jeden z poprzednich wierszy, utrzymując o ile możności to brzmienie samogłosek, a częściowo i podobieństwo spółgłosek. Np.

dzie-wi-czość i przegląda się w tacy jak w jeziorze
gdzie-wie-czór przez łądy się jakie przedziera

Co u Ciebie:

- 1) Wiersze, artykuły?
- 2) Czy przesałeś 50 zł na PKO?
- 3) Czy widziałeś się z Kurkiem?

Uściski serdeczne

Jan

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas. 22.X.1930 15.

List na papierze o formacie 27,7×20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem; arkusz przez środek przerwany. Nadruk: „L'Art Contemporain Sztuka Współczesna Revue d'Art International Redaction: 21, rue Valette, Paris V^e Peinture – Chodasiewicz Grabowska Littérature – Jan Brzękowski”. Znak wodny: „Extra Strong”. Koperta firmowa „L'Art Contemporain”.

¹ Zob. list 35, przypis 2.

² Zob. list 39, przypis 8.

³ Chodzi o powieść S. I. Witkiewicza *Nienasycenie*, Warszawa 1930.

⁴ Brzękowski ma na myśli wiersz *si vous voulez* (zob. list 42, przypis 9).

46

[Paryż, 1 XI 1930]!

Kochany Julianie!

Co się z Tobą dzieje? Nic mi nie piszesz, co z Tobą. Ja nic nie wiem, co będzie z mą posadą ani z pismem, ani w ogóle z niczym – żyję bez żadnych wiadomości z Polski. Proszę Cię, poślij 50 egz. *Walki z „Walką o treść”*² pod następującym adresem: P. Aniela Kleinówna³, Warszawa, ul. Czackiego 16. Będzie to włożone do egz. dla „Ruchu”.

Przypominam Ci sprawę Kurka oraz fakt, że powinienesz wpłacić na rzecz pisma po 50 zł mies[ięcznie], czyli 100 zł w chwili obecnej. Czekam obszerniejszych wiadomości od Ciebie.

Zasyłam serd. uściski

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 24, rue des Fossés St. Jacques, Paris V^e. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 1 XI 1930 15³⁰.

Kartka pocztowa pisana niebieskim atramentem.

¹ Ze względu na słabe odbicie stempla nie wykluczone, iż data była dwucyfrowa, choć jest to mniej prawdopodobne.

² Zob. list 35, przypis 16.

³ Aniela Kleinówna – dr chemii, mająca także zainteresowania literackie. Brzękowski poznał ją w czasie wycieczki na Maderę i Wyspy Kanaryjskie (inf. J. Brzękowskiego).

47

[Paryż,] 6 XI 1930

Kochany Julianie!

List Twój i kartkę otrzymałem. Egzemplarze „L'Art [Contemporain]” wysłała drukarnia – sprawdzę, kiedy wysłała. Jak tylko otrzymasz, proszę Cię

o wiadomość. Cieszy mnie, że doprowadziłeś do pomyślnego skutku pertraktacji z Kurkiem¹, trzeba go będzie tylko dobrze przyciskać, by płacił. Bo pieniądze ma. (Prócz pensji w „Głosie Narodu” ma jeszcze stypendium, które brał przez 6 mies.² Z pewnością tych wszystkich pieniędzy nie wydał w podróży). Co do Czuchnowskiego, to uważam, że byłoby to dobre, gdyby on współpracował³. Jestem stanowczo za dość szeroko potraktowanym kołem współpracowników. Pismo powinno być czytane, i to jest jego właściwym celem. Aby to osiągnąć, musimy trafiać różnymi drogami do czytelnika. Od Czechowicza nie mam dotychczas żadnych wiadomości.

14 XI 1930

Nie miałem czasu dokończyć listu. Przypuszczam, że otrzymałeś już „L'Art [Contemporain]”. Napisz mi zaraz, czy otrzymałeś i czy już rozesłałeś częściowo. Mam jeszcze pewne inne możliwości co do pisma, ale na razie nie chcę o tym pisać, by nie zapeszyć sprawy⁴.

Proszę Cię, napisz mi natychmiast, czy otrzymałeś „L'Art [Contemporain]”.

Serd. pozdrawiam

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel oddarty wraz ze znaczkiem].

List na papierze o formacie 27×21,1 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: „La Coupole jardin d'hiver restaurant brasserie dancing pergola bars 102, b^d du Montparnasse Paris r.c. seine 221.967 b; tél. danton 68-64; 68-65; paris. le”.

¹ Chodzi najpewniej o uzyskanie zgody Kurka na objęcie redakcji wspólnego pisma, które ukazywało się w Krakowie w latach 1931–1933 (zob. też list 40, przypis 2).

² Kurek otrzymał stypendium na wyjazd do Włoch: 6×400 zł. (zob. list 31, przypis 3, oraz list Kurka do Przybosia z 17 II 1930, w *Materiałach do dziejów awangardy*, s. 146).

³ Czuchnowski był stałym współpracownikiem „Linii”, gdzie umieszczał wyłącznie swoje utwory poetyckie.

⁴ Nie wiadomo, jakie możliwości miał Brzękowski na myśli. Niewykluczone, iż chodziło o nie określoną bliżej amerykańsko-niemiecką grupę, o czym wspominał Brzękowski w liście do Kurka z 3 VII 1930 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 52), która miała finansować dalsze wydawanie „L'Art Contemporain”. Możliwości te okazały się złudzeniem.

Paryż, 24 XI [19]30

Kochany Julianie!

Sprawa mego powrotu: pewnej daty podać nie mogę, gdyż na razie sam nic pewnego nie wiem. Likwidacja lub życie naszego T-wa zadecyduje się 14 XII¹. Pismo istotnie należy robić w kraju, ale jeśli zostałbym w Paryżu, to na innej posiadzie. b. dobrze płatnej, co umożliwiłoby mi

podtrzymywanie pisma. Jeśli więc nie wróciłbym, to musiałbyś się tym zająć wraz z Kurkiem, a ja finansowo i artykułowo nie zawiódłbym. W Polsce musiałbym się naprzód starać o posadę, a po tym dopiero robić pismo. Poza tym uważam, że przed zebraniem 1000 zł na pismo nie należałoby zaczynać, bo od razu rozpoczną się trudności materialne. *À propos*: czy wpłaciłeś już swój udział na pismo?

Z nowin: „Sztuki Piękne”² zamieściły mój artykuł o Légerze³. Jestem z tego b. zadowolony ze względu na Légera, któremu wciąż winien jestem rewanż za okładkę⁴. Zamierzam wydać po francusku *Kilometraż*⁵ oraz, z namowy Strzezińskiego, gromadzę fotografie do ew. książki o kinie⁶. Poza tym porozumiałem się z Arpem o rysunki do mego tomu⁷. Chodzi mi po głowie kilka tytułów, ale z żadnego nie jestem zupełnie zadowolony. Oto kilka z nich: *Bez kołnierzyka*, *Gabinet zbrodni*, *69*, *Czas astronomiczny*, *Myśl o stałym zajęciu*, *Kanarki w narkozie*, *W pierwszej osobie*⁸. Co o nich myślisz? Który Ci się najbardziej podoba? Zaleski⁹ (trochę z mej namowy) napisał do „*Mercure de France*” artykuł o Peiperze, Tobie, Czechowiczu i Kurku¹⁰. Artykuł jeszcze się nie ukazał. Jeśli masz, prześlij mi ze 2–3 odbitki Twego artykułu o *Walce o treść*¹¹.

Serd. pozdr.

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris Rue Pontoise, 25, 11 30 30 15.

List na papierze o formacie 26,6 × 20,6 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Po obu brzegach arkusza uszkodzenia. Nadruk: jak przy liście 45. Znak wodny: „Extra Strong”. Koperta przecięta z dwóch stron.

¹ Zob. list 35, przypis 2.

² „Sztuki Piękne” – dwutygodnik poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu, organ Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, wychodzący w Krakowie w latach 1924–1934 pod redakcją W. Jarockiego.

³ Był to artykuł Brzękowskiego *Malarstwo Légera*, „Sztuki Piękne”, 1930, nr 10, s. 356–360.

⁴ F. Léger robił okładkę do tomu Brzękowskiego *Na katodzie*, Paryż 1928.

⁵ Zob. list 35, przypis 3.

⁶ Projekt książki o kinie mógł być wynikiem sugestii Strzezińskiego, który w liście do Przybosia z 28 IX 1930 proponował, by Brzękowski napisał (ewentualnie razem ze Stażewskim) książkę o nowym kinie dla Biblioteki „a.r.” (zob. *Listy Władysława Strzezińskiego do Juliana Przybosia*, s. 248).

⁷ H. Arp (zob. list 35, przypis 4) wykonał rysunki do zbioru wierszy Brzękowskiego *W drugiej osobie*, Łódź 1933.

⁸ Z tych propozycji zdecydował się Brzękowski na ostatnią, zmieniając tytuł tomu na *W drugiej osobie*.

⁹ Zygmunt Lubicz Zaleski (1882–1967), historyk literatury i krytyk. Od 1925 r. był delegatem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do spraw naukowych we Francji, a następnie wiceprezesem Société d’Echanges Artistiques et Littéraires entre la France et la Pologne.

¹⁰ Chodzi o artykuł Zaleskiego *Lettres Polonaises*, „*Mercure de France*”, 1930, nr 779, s. 490–491. Omówiono w nim A Peipera, *Oburącz* Przybosia, *Dzień jak codzień* Czechowicza i *Śpiewy o Rzeczypospolitej* Kurka.

¹¹ Zob. list 35, przypis 16.

49

Paryż, 29/XI 1930

Kochany Julianie!

Mam ciągle wiele kłopotów jeszcze z 3 nrem „L’Art [Contemporain]” i poza tym nic nowego. W tej chwili przeglądałem „Wiad[omości] Liter[ackiej]” i przeczytałem nowy konkurs na Akad[emię] Liter[atury]¹. Przy tej sposobności przyszło mi na myśl, czy nie warto by zrobić takiego kawału i posłać na ten konkurs listę, ale o zupełnie nieprzewidzianym składzie, np. zacząć od Witkacego, Peipera, Ciebie, siebie, Kurka, Ważyka, a ze starszych Staffa, Boya, Kadena, ze Skamandra dać tylko Pawlikowską² itp. Naturalnie podpisać zmien[ionym] nazwiskiem i Ty np. nie mógłbyś posyłać z Cieszyna, ale np. z Katowic.

Pisał mi Hoesick³, że rezultaty sprzedaży nru 2 „L’Art [Contemporain]” są zupełnie znikome i że musiał zwrócić pakiet z 45 egz. nru 3 „L’Art [Contemporain]”, gdyż poczta zażądała od niego 84 zł cła.

Przesłano mi wiersze⁴ z Warszawy do „L’Art [Contemporain]”. Jest to tak rzadki wypadek (iż kto pisze wiersze „nowoczesne”), że godzien jest zanotowania. Co o nich myślisz? Później napiszę Ci me zdanie o tym. Zwróć mi te manuskrypty.

Napisz, co u Ciebie? Jakie nowiny w Polsce? Czy wpłaciłeś flotę na pismo?

Serd. pozdrowienia

J. B.

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris Gare D’Austerlitz, 30.XI.1930 19.

List na papierze o formacie 26,6 × 20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Arkusz od góry przedarty. Nadruk: jak przy liście 45. Znak wodny: „Extra Strong”. Koperka przecięta z dwóch stron i uszkodzona.

¹ „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 46, ogłosiły wśród czytelników plebiscyt pt. *Kogo wybraliśmy do Akademii Literatury Polskiej*. Warunkiem uczestnictwa było załączenie kuponu wyciętego z tygodnika, podanie nazwiska i adresu uczestnika; każdy miał możliwość zgłoszenia 30 nazwisk według własnej hierarchii.

² Spośród nazwisk wymienionych przez Brzękowskiego Boy-Zeleński uplasował się w plebiscycie na pierwszym miejscu, Staff na drugim, a Kaden-Bandrowski na trzecim. Pawlikowska zajęła 34 miejsce, Witkiewicz 40, Peiper 133, natomiast w jednej z wcześniejszych list wymieniono nazwisko Przybosia. Znalazło się ono wśród 260 nazwisk pisarzy i artystów, na które padło mniej niż 100 głosów. W tej liczbie mogli znajdować się Kurek i Ważyk.

³ Chodzi o Księgarnię F. Hoésick, będącą własnością M. Sztajnsberga (zob. list 43, przypis 6).

⁴ Były to wiersze D. Migota. Zob. list 50, przypis 2.

[Paryż, 16 XII 1930]

Paris, le 16 decembre 1930

Kochany Julianie

Dopiero dziś wiem coś pewnego co do siebie, więc daję odpowiedź. Otóż na Walnym Zebraniu naszego T-wa uchwalono przedłużyć dotychczasowe prowizorium aż do przyszłego Walnego Zebrania, tzn. na jakieś 2–3 miesiące. Wobec tego zostaję w Paryżu, bo:

1. Moja posada jest nawet dość wygodna, stosunkowo nieźle płatna i mam dużo wolnego czasu. Wątpię, czy w Polsce łatwo znalazłbym obecnie posadę.

2. Rzuciłbym jednak posadę, gdyby sprawa pisma była wreszcie postawiona zupełnie realnie. Tymczasem co się dzieje? Wczoraj otrzymałem list od Czechowicza, że nie będzie mógł płacić, Kurek dotychczas nic nie wpłacił, a nawet Ty dotychczas także nic nie wpłaciłeś. W takich wypadkach pieniądze powinny być od razu składane w banku, a nie znajdować się tylko w stanie potencjalnym u ludzi. Z doświadczenia (przykrego) wiem, jak to się później dzieje: zawsze są jakieś pilne wypłaty, ważne sprawy itp. itp., w rezultacie zaczyna się imprezę długami.

Podjmując się redakcji pisma zaznaczyłem, że zaczynam wydawnictwo tylko wtedy, jeśli będę miał pieniądze w kasie co najmniej na 3 numery (oprócz zobowiązań do subwencji miesięcznych) oraz odpowiedni zapas artykułów.

Czymżeż rozporządzam w chwili obecnej? Twym zobowiązaniem na 150 zł i przyrzeczeniem Kurka na 50 zł. I z tym mam zaczynać pismo? Z 200 zł, a raczej, licząc me 150 zł, z 350 zł? Nie, na to nie mogę się zgodzić. Jeśli zacznę, to już tylko wtedy, gdy będę miał pewność, że się utrzymam choćby przez rok. A wydać 1 lub 2 numery – nie opłaca mi się.

Jeżeli więc uznajesz potrzebę takiego pisma, wpłać swe 150 zł, postaraj się o to, by Kurek i Czuchnowski płacili, i gdy będzie w kasie 1000 zł, wtedy zaczniemy. Albo jeśli chcesz, wydajmy jednorazową publikację lub kwartalnik. Albo niech kto inny weźmie redakcję. Rozważ więc te wszystkie ewentualności i napisz mi zaraz, co zdecydujesz.

P. Grabowska chce koniecznie wydać 4 numer „L'Art [Contemporain]”. Ja się wprawdzie nie paliłem zbyt do tego, ale (wobec tego, że zostaję w Paryżu i że nasz miesięcznik nie da się uruchomić) dam się prawdopodobnie namówić!

O przeglądnięcie wierszy b. Cię proszę, ale dopiero później Ci je prześlę, gdy sprawa będzie całkiem aktualna. Wiersze przesłane Ci w ostatnim liście były „pióra” p. Dariusza Migota² z Warszawy. Przypuszczam, że to jakiś poetyczny młodzieniec z Nalewek, który u nas chciałby odbyć swój debiut.

OCzekuję szybkiej wiadomości od Ciebie i łączę serdeczne pozdrowienia

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas. 16.XII.1930 17³⁰.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 26,7×20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Oba arkusze przedarte pionowo na pół. Nadruk: jak przy liście 45. Znak wodny: „Extra Strong”. Koperta z dwu stron przecięta i uszkodzona przez wycięcie znaczka.

¹ Numer 4 „L’Art Contemporain” już się nie ukazał.

² Dariusz Migot – nic bliższego o nim nie wiadomo poza tym, że „Głos Prawdy”, 1927, nr 284, drukował jego wiersz pt. *Schody*.

51

29.12.[19]30, Paryż

Kochany Julianie!

Dostałem dziś kartkę od Kurka, w której mi oświadcza, że chce, by pismo wychodziło, i to wychodziło w Polsce. Sądzę, że jeśli dojdiesz z nim do porozumienia, to powinniście podpisywać razem pismo, bo inaczej Kurek narobi jakiego bigosu śpiewo-rzeczpospolitowatego¹. Chodzi zwłaszcza o nadzór nad jego teoretycznymi artykułami! A może i Czuchnowski wzięłby redakcję?² Czasem dobrze, gdy nazwisko redaktora nie jest tak absolutnie z awangardy. Omów więc sprawę z Kurkiem i napisz zaraz.

Uściski

J. Brzękowski

[Adres:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 24, rue Fossés St. Jacques, Paris V^e. [Stempel:] Paris B^d St. Germain 30 – 12 30 16.30.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Aluzja do kompromisowego artystycznie tomu Kurka *Śpiewy o Rzeczypospolitej*, Warszawa 1929, krytycznie przyjętego przez Brzękowskiego i Przybosia.

² Redaktorem „Linii”, bo taki tytuł otrzymało ostatecznie nowe pismo awangardy, został jednak J. Kurek (zob. także list 40, przypis 2).

52

Paryż, 17/I 1931

Kochany Julianie!

Oczekuję od Ciebie wiadomości, ale bez rezultatu. Co z pismem? Co postanowiliście z Kurkiem? Jak z materiałem dla „L’Art [Contemporain]”^{4?}¹

Proszę Cię o kilka słów i serd. pozdrawiam

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 25 R. Danton, 17.I.1931 22³⁰.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 50, przypis 1.

Paryż, 19/II 1931

Kochany Julianie!

Oczekuję zapowiedzianego listu z wiadomościami o rezultatach konferencji z Kurkiem i Peiperem¹. Pisał już do mnie Kurek, ale z jego listu nie mogę dobrze się zorientować, o co mu chodzi i jak właściwie jest z tym pismem. Czy to jest jednorazowa publikacja, czy pismo? Czy będą artykuły? Ile miejsca przypada na każdego z nas? I jak z pieniędzmi? Kurek mnie pyta, jak wydstać pieniądze z konta². Ależ, o ile mi wiadomo, nikt nic nie wpłacił. Napisz więc o tym wszystkim dokładnie, bym wiedział, jak przedstawia się ta cała sprawa.

2. Sprawa „L'Art [Contemporain]”. Cały numer 4-ty jest obecnie pod znakiem zapytania. Hoesick zarzął w Polsce 2 i 3 numer. Wobec takich rezultatów nie wiemy, czy będzie w ogóle tekst polski. Zależy to zresztą w znacznej mierze od ukształtowania się osobistych spraw p. Grabowskiej. W chwili obecnej nie mogę z tego powodu powiedzieć nic pewnego.

3. Toż samo nie mogę więc nic odpowiedzieć na Twą propozycję co do „Komunikatu a. r.”³ Wyznam Ci zresztą otwarcie, że osobiście nie jestem zwolennikiem tej koncepcji, a to z dwóch powodów. Najpierw dlatego, że w numerze 4-tym chciałbym tekst polski poświęcić literaturze, której zupełnie nie było w nrze 3-cim. Poza tym projekt ten ma jeszcze jedną złą stronę: obok rzeczy, na które zupełnie się piszę, narzuca nam inne, zupełnie niepożądane. Celem uniknięcia nieporozumień wyjaśniam Ci od razu, o co mi chodzi. Np. artykuł Vantongerloo⁴ mi się nie podoba i w „L'Art [Contemporain]” takiej rzeczy publikować nie chciałbym. Wiem natomiast, że Strzeмиńskiemu bardzo na tym zależy. Wszystko to więc nakłada tylko obowiązki, a w zamian nic nie daje (bo zdaje się na poparcie finansowe liczyć nie można?). Gdybyście bowiem pokryli koszty druku, to sprawa wtedy przedstawiałaby się inaczej, gdyż nie zabierałoby to nam miejsca, ale tylko powiększało rozmiary zeszytu.

4. Jest tu Dutkiewicz⁵. Chciałby bardzo współpracować z nami w piśmie, zdaje się, że ma nawet nieco floty⁶. Co Ty o tym myślisz? Niestety nie znam jego obecnych rzeczy, tzn. obrazów, bo zdaje się wierszy nie pisze.

Napisz mi o wszystkim dokładnie i możliwie najszybciej.

Serd. pozdr.

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 20 II 31 17³⁰.

List na 3 arkuszach papieru o formacie 20,8 × 13,4 cm, pisany niebieskim atramentem. Zapisane s. 1–5. Koperta uszkodzona przez odcięcie znaczka.

¹ Było to jedno ze spotkań przygotowujących wydanie 1 numeru awangardowego pisma, które później otrzymało tytuł „Linia” (zob. list 40, przypis 2). O wrażeniach z tego spotkania

pisał Przybós do swej narzeczonej, Bronisławy Koźdoniówny, w liście z 9 II 1931: „Wróciłem z Krakowa mocno zmęczony i dzisiaj jeszcze to czuję: w końcu doszliśmy (z Peiperem i Kurkiem) do pozytywnych wyników. Ale ile to kosztowało wyczerpujących dyskusyj. Stwierdziłem (jak gdyby z zewnątrz się obserwując), że moje oddalenie nieźle mi robi: umiem utrzymać równowagę i spokój tam, gdzie starszy ode mnie o 10 lat Peiper wzrusza się do drżenia głosu” (list udostępniony mi przez Adresatkę).

² Pieniądze miały być wpłacane na konto ojca Brzękowskiego w Wiśniczu.

³ „Komunikat a.r.” (zob. listy 31, przypis 5, i 33, przypis 2). Wydanie 2 numeru opóźniało się ze względu na brak pieniędzy na jego druk. Strzeмиński wysunął więc za pośrednictwem Przybosia (zob. *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia*, s. 251–252) projekt, by materiały 2 numeru „a.r.” umieścić w „L’Art Contemporain”. Propozycja ta nie została zrealizowana m. in. i dlatego, że pismo to przestało już wychodzić. „A.r.” nr 2 wydano dopiero pod koniec 1932 roku.

⁴ Georges Vantongerloo – zob. list 33, przypis 5.

⁵ Józef Edward Dutkiewicz (1903–1968), malarz, członek grupy kapistów, historyk sztuki. W latach dwudziestych brał także udział w życiu literackim Krakowa (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 27–28).

⁶ Co do tej sprawy zob. list 54.

Paryż, 15/III 1931

Kochany Julianie!

Przesyłam Ci tych kilka uwag co do „Zbioru”¹. Toż samo przesłałem Kurkowi. Osobiście wolałbym, by to się drukowało w Polsce, bo wszystkie kłopoty z tym związane spadłyby na Kurka, a nie na mnie. Mam wrażenie, że jest jednak pewna różnica w cenie.

Obecnie kończę druk mojego 3-go *Kilometrażu*² po francusku. Prześlę Ci go.

Z „L’Art [Contemporain]” nic nie wiadomo. Grabowska prawdopodobnie wyjedzie na pewien czas do Polski. Jeśliby więc coś się robiło, to nie będzie przed 15 IV br.³

Chcę wydać powieść⁴, a potem wiersze z rysunkami Arpa⁵. Po wydaniu tych rzeczy (a ew. także plakietki o filmie abstrakcyjnym⁶) chciałbym wrócić do kraju i tu pomyśleć o ew. wydawnictwie tygodnika. Dutkiewicz ofiaruje sam 1000 zł i będzie się starał jeszcze o udziały. Ja włożyłbym tyleż. Mając 3000–4000 zł można by ruszyć taką rzeczą.

Gdyby Czuchnowski przyjechał do Paryża, to można by tu zmontować miesięcznik liter[acki]⁷. Drukarnia poszłaby nam tu bardzo daleko na rękę. Ale ja sam nie mógłbym się tego podjąć. Przekracza to me siły fizyczne. (Wiesz, ile jest roboty z takim pismem).

Piszę obecnie powieść *24 kochanków Perdity Loost*⁸. Od kilku tygodni jednak stanąłem w miejscu, gdyż jestem zawałony robotą, a przy tym zdrowie też nieco szwankuje. Wierszy już dawno nie pisałem. Nie jestem na to na-

stawiony. Jestem zbyt zajęty systematyczną robotą, bym sobie mógł na to pozwolić.

Czekam od Ciebie wiadomości i serd. ściskam

J. Brzękowski

Uwagi w sprawie „Zbioru” 19.

A. Tytuł wydaje mi się raczej nieodpowiedni. Najpierw dlatego, że budzi jakieś dziwne asocjacje z „Czartakiem” (Zbór)¹⁰, potem, że absolutnie nie nie mówi. Jeśli zaś ma to już być tytuł nie mówiący, to można łatwo znaleźć inny, np.: „Luźne Kartki”, „Niebieski Zeszyt”, zależnie od okładki itp., „Almanach 1931” lub „Wiosna 1931”.

B. Format jest niedobry. Tego rodzaju format nadaje się albo do bardzo dużego, luksusowego wydawnictwa, albo do regularnie wychodzącego miesięcznika. Gdyby natomiast wydać to w formacie książkowym, to można by mieć za te pieniądze 60–80 stron.

C. Wyobrażałem sobie tę rzecz bez artykułów, jako almanach, ew. tylko z jednym artykułem zasadniczym na początku. Nadawałoby [!] się to tu np. forma rozmowy, tak jak to zrobili nadrealiści z ankietą o seksualizmie¹¹. Można by dać np. w formie rozmowy nasze zdanie o współczesnej literaturze polskiej itp.

D. Administrację uważam za niepotrzebną przy jednorazowym wydawnictwie. W takim razie o wiele lepiej załatwi to Dom Książki Polskiej, który potrafi wydobyć pieniądze nawet od małych prowincjonalnych księgarzy. Przy jednorazowej publikacji można by zaś oddać skład główny dla księgarń Domowi Książki, poza tym dać w komis odpowiednią ilość egz. do „Ruchu” i do „Promienia” dla kiosków.

E. Sprawa druku. Informowałem się w „Ognisku”¹² (tam gdzie drukowaliśmy drugi numer „L’Art [Contemporain]”) o cenę. Otóż format „Cercle et Carré”, 32 stron[y], bardzo szeroki tekst:

| | |
|----------------------|---------------------------|
| kompozycja | 1150 fr. |
| tirage | 500 fr. |
| papier | 450 fr. |
| | <u>Razem 2400 [!] fr.</u> |

Za 24 stron[y] tekstu na licszym papierze, tak jak załączona próbka:

| | |
|---------------------|-----------------------|
| składanie | 865 fr. |
| papier | 250 fr. |
| tirage | 385 fr. |
| | <u>Razem 1500 fr.</u> |

Przesyłka do Polski 300–400 fr.

Cena za 32 strony wypada więc ok. 850 zł plus przesyłka (w tym wypadku droższa, bo lepszy papier), a za 24 str. 530 zł plus przesyłka 110 zł.

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Świeżego 12, Pologne.
[Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 16.III.1931 13³⁰.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 20,9 × 13,3 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Uwagi w sprawie „Zbioru” pisane na maszynie przez kalkę. Poprawki – niebieskim atramentem. Jeden arkusz uszkodzony.

¹ „Zbiór” – taki tytuł miało nosić pismo, które później ukazało się jako „Linia” (zob. list 40, przypis 2).

² Zob. list 35, przypis 3.

³ Zob. list 50, przypis 1.

⁴ Chodzi o sensacyjno-filmową powieść Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera*. Warszawa – Paryż 1931.

⁵ Wiersze te ukazały się w tomie Brzękowskiego *W drugiej osobie*, Łódź 1933, z rysunkami Arpa (zob. list 35, przypis 4).

⁶ Być może miała to być osobna publikacja tekstu, który Brzękowski ogłosił w czasopiśmie „Cercle et Carré”, 1930, nr 3: *Pour le film abstrait*, wraz z tekstem scenariusza filmu (przedruk: *Kobiety i kola*, „Linia”, 1931, nr 1). Projekt ten nie został spełniony (zob. także list 48, przypis 6).

⁷ Projekt ten nie został zrealizowany.

⁸ Powieść ta, której fragment drukował Brzękowski w prasie przedwojennej, ukazała się w książkowej edycji dopiero w 1961 r. w Londynie, nakładem Oficyny Poetów i Malarzy.

⁹ Zob. przypis 1.

¹⁰ „Czartak” – czasopismo założonej przez E. Zegadłowicza grupy poetyckiej Czartak, którego jedyny numer ukazał się w 1922 r. W latach 1925 i 1928 wyszły dwa almanachy pod tym samym tytułem i z podtytułem: *Zbór poetów w Beskidzie*.

¹¹ Ankieta tę ogłoszono w „La Révolution Surréaliste”, 1929, nr 12. Jej tekst pt. *Ankieta na temat miłości* zamieścił A. Ważyk w antologii *Surrealism*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 120–121.

¹² „Ognisko” – drukarnia polska w Paryżu.

Wiśnicz¹, 18 VII [193]1

Kochany Julianie,

przed kilku dniami wysłałem do Ciebie kartkę² do Gwoźnicy, przypuszczając, że nawet gdyby Cię nie było w domu – to i tak zostanie Ci ona przeadresowana.

Jestem bardzo za tym, byśmy się zjechali w trójkę z Kurkiem, ale proponowałbym Kraków z tego względu, że dojazd do Cieszyna jest niedogodny i w tym wypadku przypadłoby to 3 osobom, a nie jednej. Poza tym mogliśmy to połączyć ew. z konferencjami z Peiperem i ew. z Czuchnowskim³.

Co do „Linii”: widziałem się z Kurkiem, przeglądałem recenzje⁴ i omawiałem sprawy techniczne. Przypuszczałem, że „Linia” pójdzie lepiej kasowo⁵. Sądzę, że wydać drugi numer i klapnąć nie ma sensu. Z drugiej strony płacić po 180 zł, a więc 500 fr., nie ma również sensu. Dlatego byłbym za tym, by wydawać od czasu do czasu jednodniówki w gazetowym formacie, a równocześnie pomyśleć o innych wydawnictwach, np. antologii, broszurce krytycznej omawiającej całokształt polskiej poezji od 1918 r. itp. Sądzę,

że trafne umiejscowienie naszych dążeń w takiej książce może mieć większe znaczenie niż pismo nieregularnie wychodzące⁶. Jakie jest Twe zdanie? Kurek upiera się przy „Linii”, ale mam wrażenie, że nie ma to sensu. Dla tych kilku głupich recenzji w „Gazecie Warsz[awskiej]” i w „Kuri[erze] Pozn[zańskim]”⁷ – doprawdy nie warto.

Moja powieść⁸: oczekuję tu ostatniej korekty, która ma nadejść w tych dniach. Czy zostajesz dłużej w tym Ustroniu⁹ i czy mógłbyś tam je [!] szybko przeglądnąć?

Mam urlop do 30 IX, ale możliwym jest, że wyjadę do Szwajcarii ok. 15 IX¹⁰. Czekam więc kilku słów od Ciebie i ściskam Cię serd.

Jan B.

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś, Ustroń-Polana, Hotel „Czantoria”. [Nadawca:] [J. Brzękowski, Wiśnicz k. Bochni. [Stempel:] Bochnia 19 VII 31.

List na papierze o formacie 27,8 × 22,1 cm, pisany obustronnie granatowym atramentem. Nadruk: „Union Syndicale des Correspondants Polonais en France. 6, Quai d'Orléans. – Paris IV^e. Le Comité: Président: M. Casimir Smogorzewski. 180, Rue Blomet (XVe) – Tel. Vaugirard 10-65. Secrétaire Général: M. Jan Brzekowski. 6, Quai d'Orléans (IVe) – Tel. Danton 81-09. Trésorier: M. S. J. Grenkamp-Kornfeld. 117, Bld. Jourdan (XIVe) – Tel. Gob. 01-91. Paris, le... 193...”

¹ Nazwa miejscowości wpisana w miejsce skreślonego nadruku: „Paris”.

² Kartka ta nie zachowała się.

³ Jak wynika z następnych listów, spotkanie to odbyło się dopiero 19 IX. Potwierdza to list Przybosia do Kurka z 21 IX 1931 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 114–115).

⁴ Były to m. in. wypowiedzi: J. E. Skińskiego *Wulkany urzędują*, „Kurier Poznański”, 1931, nr 312; L. Pomirowskiego *Konstruktorzy i kataryniarze*, „Polska Zbrojna”, 1931, nr 147; R. Bergela *Dareinna galwanizacja*, „Kurier Poznański”, 1931, nr 336; L. H. Morstina *Czasopismo awangardy poetyckiej*, „Pamiętnik Warszawski”, 1931, z. 6, s. 125–126; T. [G. Timofiejew], *Co słyhać w Polsce literackiej*, „Głos Poranny”, 1931, nr 168; T. B. Syga *Grabarze poezji*, „Gazeta Warszawska”, 1931, nr 231, 233, oraz L. Piwowara *Przegląd literacki. Nowe pisma literackie*, „Naprzód”, 1931, nr 156. Recenzje te omówiono krytycznie w nocie *Glosy o nas*, „Linia”, 1931, nr 2.

⁵ Według zestawienia J. Kurka (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 209) sprzedano 150 egzemplarzy 1 numeru „Linii”, wpływy ze sprzedaży wyniosły 82,50 zł.

⁶ Projekty te nie zostały zrealizowane. „Linia” wychodziła nadal, choć nieregularnie. Do 1933 roku ukazało się 5 numerów.

⁷ Zob. przypis 4.

⁸ Zob. list 54, przypis 4.

⁹ Przyboś przebywał w Ustroniu u swej żony Bronisławy, z którą wziął ślub 2 VII 1931.

¹⁰ Jak wynika z następnych listów – wyjazd Brzękowskiego do Szwajcarii nie doszedł do skutku.

Kochany Julianie!

Jestem już w Wiśniczu. Chciałbym się bardzo z Tobą zobaczyć. Wracam do Paryża prawdopodobnie ok. 10 IX¹. Widziałem się z Kurkiem – od-

niosłem jakieś mętne wrażenie z tego wszystkiego. Sądzę, że trzeba by się zjechać w Krakowie i omówić w trójkę, czy warto kontynuować „Linie”². Moim zdaniem, w tej formie – nie. Książka³ moja w druku, ale nie miałem jeszcze porządných korekt – więc Ci ich nie przysłałem. Napisz mi, gdzie teraz jesteś i jak się można z Tobą skomunikować?

Serd. pozdrowienia

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, [obcą ręką:] Hotel „Czantoria”, p. Ustroń-Polana, [skreślone:] Gwoźnica Dolna, p. Niebylec, *via* Strzyżów nad Wisłokiem. [Nadawca:] Jan Brzękowski, Wiśnicz k. Bochni. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni, 13 VIII 31.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem. Adres nadawcy odbity czerwonym stemplem.

¹ Jak wynika z następnych listów, Brzękowski wrócił do Paryża dopiero na początku października.

² Spotkanie w sprawie „Linii” odbyło się w Krakowie 19 IX 1931 (zob. list Brzękowskiego do Kurka z 18 IX 1931, w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 68).

³ Zob. list 54, przypis 4.

57

[Wiśnicz, 21 VIII 1931]

W. 21/VIII.31

Kochany Julianie!

Jeśli chodzi o mnie – sobota mi odpowiada. Gdzie się spotkamy?¹

Serd. pozd.

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Ustroń-Polana, Hotel „Czantoria”. [Stempel:] Wiśnicz koło Bochni, 21 VIII 1931.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Spotkanie to odbyło się dopiero 19 IX.

58

Nowy Sącz, 25 VIII [19]31

Rynek 14

Kochany Julianie!

Kartkę Twą otrzymałem. W sobotę będę w Krakowie i spotkamy się w „Esplanadzie” o 11-ej¹. Adresu Kurka nie znam – miał jechać do Rabki.

Najlepiej napisz do Czuchnowskiego, by zaszedł do Kurka do domu i dowiedział się o adres, i ew. wysłał do niego list. Możliwe jest jednak, że Kurek będzie już z powrotem na 29-go, bo miał jechać tylko na 2 tyg. W razie gdybyś nie przyjeżdżał do Krakowa, zadeszuj do Sącza, gdzie będę do piątku rano.

Ser. poz.

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Ustroń-Polana, Hotel „Czantoria”. Nádawca: Jan Brzękowski, Nowy Sącz, Rynek 14, Apteka. [Stempel:] Nowy Sącz 1, 25.VIII.31.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ Zob. list 56, przypis 2. „Esplanada” – kawiarnia w Krakowie przy ul. Podwale 6. miejsce stałych spotkań poetów i artystów związanych z awangardą.

59

Wiśnicz, czwartek, 17/IX [19]31

Koch[any] Julianie!

A więc do soboty. Będę w „Esplanadzie” o 3-iej po poł. Przywieź mój artykuł¹ i list² mój, który może mi się przydać. Od Czuchnowskiego nie mam żadnych wiadomości.

Serd. pozdrawiam

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Stemple:] Wiśnicz koło Bochni, 17.IX.31; Cieszyn, 18.IX.1931 Hotel Pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Prawdopodobnie chodziło o artykuł Brzękowskiego *Życie w czasie*, zamieszczony w 2 numerze „Linii”.

² Brzękowski mógł mieć na myśli swój list do Przybosia z 18 VII 1931, zawierający różne propozycje wydawnicze i uwagi związane z publikacją „Linii”.

60

Zakopane, 28/IX 1931

Kochany Julianie!

Mój wyjazd został opóźnieony. Jadę na Warszawę do Paryża, z Krakowa 4-go i będę już w sobotę wieczorem w Krakowie. Teoretycznie więc, o ile nic nie zajdzie, spotkamy się w „Esplanadzie” koło 5-iej lub 5.30 – 3-go października. Gdybyś przyjechał wcześniej, zainstaluj się w „Esp[lanadzie]”.

może będę tam już ok. godz. 3-ej. Czuchnowski wraca 1-go – przypuszczam, że możesz się u niego przenocować. W ostateczności może u Podsadeckiego?¹

Serdeczności

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Stemple:] Zakopane 1, 29.IX.31 – 15; Cieszyn, 30.IX.1931 Hotel Pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Kazimierz Podsadecki (1904–1970), malarz i grafik, związany z awangardą; projektował okładki „Zwrotnicy” i „Linii” oraz niektórych książek Peipera, Przybosia, Kurka i innych.

61

Paryż, 28 X 1931

Kochany Julianie!

Po przyjeździe do Paryża wpadłem od razu w wir zajęć, które nie zostawiły mi żadnej wolnej chwili na własną pracę i na korespondencję. Przed 3-ma dniami otrzymałem „Linie”². Uważam, że jest dobra, choć niestety bardzo szczupła. Jednak trzeba by koniecznie móc wydawać choć 24 str. Co Ty myślisz, jakie masz plany, czy Czuchn[owski] wysłał podanie do Funduszu Kultury² w związku z 10-leciem „Zwrotnicy”?³ Pisał do mnie Czachowski⁴ o artykuł dla „Gaz[ety] Liter[ackiej]” – obiecałem napisać⁵. Od stycznia tracę posadę, i to, zdaje się, tym razem definitywnie. Może uda mi się tu dostać inne zajęcie⁶. A jak nie, to trzeba będzie wracać do kraju, bo wątpię, czy samo dziennikarstwo przyniosłoby mi dość pieniędzy na życie.

Oczekuję wiadomości od Ciebie i serd. Cię pozdr.

Jan Brzękowski

P. S. Bacność na nowy adres!

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przr., Pologne. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 21, rue Valette – Paris V^e. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas, 28 X 1931 17³⁰.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem. Na s. 2 ołówkiem kopiowym ręką Przybosia: „ul. 6 sierp. 22, m. 10, Łódź”.

¹ Numer 2 „Linii” ukazał się z datą październikową i zawierał m. in. artykuł Brzękowskiego *Życie w czasie*, artykuł Przybosia *Przeciw kronikarstwu* oraz *Rytm i rym*, a także utwory poetyckie Czuchnowskiego i Przybosia. Numer zamykały *Noty* oraz tekst Kurka *Uwagi o filmie*.

² Fundusz Kultury Narodowej – instytucja utworzona w 1928 r. przy Radzie Ministrów dla popierania polskiej twórczości naukowej, artystycznej i literackiej poprzez dotacje i stypendia. Dyrektorem Funduszu był S. Michalski.

³ Nie wiadomo, czy Czuchnowski zwracał się do Funduszu Kultury Narodowej o sub-

wencję na wydawnictwo poświęcone 10-leciu „Zwrotnicy”. Publikacja taka się nie ukazała.

⁴ Kazimierz Czachowski – zob. list 2, przypis 8. Czachowski pracował także w „Gazecie Literackiej” wychodzącej w Krakowie w latach 1931–1934, z której ustąpił w 1932 r.; zob. *Od redakcji*, „Gazeta Literacka”, 1932, nr 8 (maj).

⁵ Być może, iż był to artykuł *Kryzys nad Sekwaną?*, umieszczony w kolumnie „Linii”, „Gazeta Literacka”, 1932, nr 5 (luty).

⁶ Brzękowski pracował w Polskim Towarzystwie Wymiany Literackiej i Artystycznej między Francją i Polską do 1932 r., zaś w latach 1932–1933 był zatrudniony w Bibliotece Polskiej w Paryżu.

62

Paryż, 27 XI 1931

Kochany Julianie!

Nie odpisałeś mi na kartkę. Pisał mi Kurek o 3 „Linii”, o przysłanie materiałów i 60 zł. Odpowiedziałem mu, że proponuję odłożenie publikacji na styczeń – luty i wydanie jako obszerniejszego, przynajmniej 32 str. numeru¹. Przy możliwościach stałego oddziaływania przez „Gaz[etę] Liter[acką]”² uważam za niepotrzebne wydawanie małego, 16 str. numeru, i to nieregularnie. Naturalnie, że zastosuję się do Was w tym względzie, ale – pomijając już wymienione względy – mam wrażenie, że w trójkę nie utrzymamy pisma. Poza tym mam obecnie olbrzymie płatności za książkę³ i nie mam czasu na napisanie artykułu. Jakie jest Twe zdanie? Od stycznia tracę mą posadę, ale spodziewam się, że będę miał na to miejsce coś innego⁴. Co u Ciebie?

Oczekuję listu i serd. Cię pozdr.

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodn., Pologne. [Nadawca:] Jan Brzękowski, 21, rue Valette. Paris V^e. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 28 X 31 11 h.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ „Linia” nr 3 ukazała się jednak z datą listopad – grudzień 1931 r., o objętości 20 stron.

² Pod koniec 1931 r. J. Kurek nawiązał kontakt z redakcją wznowionej jako miesięcznik „Gazety Literackiej” (zob. list 2, przypis 3), gdzie miała się ukazywać stała kolumna pisarzy związanych z awangardą krakowską. Zredagowano tylko jedną taką kolumnę („Gazeta Literacka”, 1932, nr 5), zawierającą wiersze J. Kurka *Wiosenne słońce*, J. Brzękowskiego *Czerwona Ewangelia* oraz J. Przybosia *Miastu wotum* (dedykowany M. Czuchnowskiemu), a także artykuł Brzękowskiego *Kryzys nad Sekwaną?* i *Na linii* – oświadczenie grupy awangardowej „Linia”, podpisane przez Kurka.

³ Chodzi o wydaną w 1931 r. powieść Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera*.

⁴ Zob. list 61, przypis 6.

[Paryż.] 4 XII [193]l
21, rue Valette
Paris V^e

Kochany Julianie!

Dziś otrzymałem Twą kartkę i także kartkę od Kurka. Sprawą „Linii” nr 3 jestem zaskoczony i zdziwiony. Przede wszystkim układ materiału, potem pośpiech, wreszcie bezceremonialność Kurka w stosunku do mnie.

1. Byłem i jestem przeciwny wciąganiu plastyki¹ do „Linii”, bo „Linia” miała być pismem wyłącznie literackim.

2. Niezwykle cenię Witkiewicza i uważam go za wielkiego pisarza. Ale istnieje poważne ale. Witkiewicza łączy z nami jedynie wstręt do starzyzny. Bo poza tym Witk[iewicz] nie może się pisać ani na jedną z idei wyrażonych w „Linii”, podobnie jak my musimy odrzucić większość jego teorii. Wciąganie Witk[iewicz]a paczy więc linię „Linii” i robi z niej pismo eklektyczne². Nie kieruję się tu absolutnie żadnymi względami osobistymi, bo W[itkiewicz]a niezwykle cenię i w każdym innym piśmie zacząłbym od zapewnienia sobie jego współpracy.

Ok. 20 ub. m. otrzymałem kartkę od Kurka z prośbą o przysłanie materiałów do „Linii” 3 i do „Gaz[ety] Liter[ackiej]”³, i [...]⁴. Odpisałem mu, proponując wydanie „Linii” 3 po świętach. Ostatecznie zdecydowaliście wydawnictwo teraz. Dobrze. Ale obowiązkiem Kurka było mnie natychmiast o tym zawiadomić, a nie użytkować materiały przesłane mu dla „Gaz[ety] Liter[ackiej]”. Tymczasem Kurek zupełnie bezceremonialnie napisał mi, że bierze jeden z nadesłanych mu wierszy do „Linii” i prosi tylko o przesłanie pieniędzy. Tego rodzaju postępowanie Kurka uważam za niełojalne. Do tego wybrał wiersz właśnie najłatwiejszy do zrozumienia, który bez trudności wydrukowałbym np. w „Drodze”⁵ i za który by mi zapłacono. Płacenie więc za druk tego wiersza w „Linii” (a niestety, na skutek wypaczenia linii pisma tak muszę stawiać sprawę) uważam za bezcelowe. Kurek w ogóle nie rozumie moich wierszy, a ja absolutnie nie rozumiem jego postępowania. Z tych powodów postanowiłem nie brać udziału w tym numerze i napisałem do Kurka, by nie drukował mego wiersza⁶. Nie chcę Wam robić zawodu i dlatego prześlę jednak Kurkowi 30 zł, ponieważ od 1 I będę bez posady⁷, a w tym miesiącu miałem olbrzymie płatności (za samą wysyłkę książki⁸ do Polski – 550 fr.).

Widzę, iż, niestety, najlepiej zrobił Peiper⁹, i mam wrażenie – że pójdę za jego przykładem. „Linia” ma sens jedynie jako pismo zwartej grupy, której członkowie związani są ze sobą węzłami wspólnych idei. Widać, że, niestety, są olbrzymie różnice między moimi poglądami a Kurka. „Linia” ma dla mnie sens jako czasopismo, w którym mógłbym się wypowiedzieć. Tymczasem Kurek nawet nie pomyślał o zapytaniu się mnie, czy mam gotowy artykuł. ew. czy go napiszę. A ja właśnie chciałem napisać artykuł.

i to mający dla mnie ogromne, zasadnicze znaczenie¹⁰. Naturalnie, że takiego artykułu nie pisze się w ciągu dwóch ani 3 dni. Jestem b. zaskoczony tą bezceremonialnością Kurka. Liczył się on ze mną nawet mniej niż z Czuchnowskim, gdy chodziło o wiersze do nru 2-go¹¹. Wiesz o tym, że nigdy nie byłem trudny we współzyciu, ale teraz mam już trochę dość tego.

Proszę Cię o kilka słów i serd. pozdrawiam

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Pologne. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 5 XII 31 15 h.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 28 × 21,8 cm i 14,3 × 20,8 cm, pisany obustronnie granatowym atramentem. Znaki wodne: pionowe ornamenty. Drugi arkusz urwany od dołu. Nadruk na 1 arkuszu: jak przy liście 55.

¹ Uwaga Brzękowskiego związana była z tym, że w 3 numerze „Linii” znajdował się artykuł W. Strzeмиńskiego *Zasady nowej architektury* oraz J. Przybosia *Unizm*.

² W 3 numerze „Linii” zamieszczony został duży artykuł S. I. Witkiewicza *Odpowiedź i spowiedź*, stanowiący polemikę z recenzją Z. O. z powieści Witkiewicza *Nienasycenie*, wydrukowaną w „Nowej Kronice”, 1931, nr 2.

³ Zob. list 62, przypis 2.

⁴ Dwa słowa nieczytelne.

⁵ „Droga” – miesięcznik wychodzący w Warszawie w latach 1922–1937, założony przez A. Skwarczyńskiego. Od 1928 r. redaktorem pisma był W. Horzyca. Brzękowski współpracował z „Drogą” w latach 1930–1937, publikując w niej wiersze i artykuły. Wiersz, o którym tu mowa, to *Autobiografia*, drukowany w „Drodze”, 1932, nr 6, s. 595–597.

⁶ *Autobiografii* Kurek rzeczywiście nie drukował; w archiwum „Linii” zachowała się szrotkowa odbitka tego utworu (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 210).

⁷ Zob. list 61, przypis 6.

⁸ Zob. list 54, przypis 4.

⁹ Brzękowski miał na myśli powstrzymanie się Peipera od współpracy z „Linia”.

¹⁰ Chodzi tu – być może – o szkic *Nowa budowa poetycka*, wydrukowany w 4 numerze „Linii”.

¹¹ W 2 numerze „Linii” Kurek wydrukował szkic Brzękowskiego *Życie w czasie* i dwa obszerne fragmenty z poematu Czuchnowskiego *Reporter róż*. Pretensja Brzękowskiego wynikała stąd, iż Czuchnowski prawie zupełnie nie uczestniczył w pokrywaniu kosztów wydawania „Linii” (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 210).

[Paryż,] 31.12.[19]31

Kochany Julianie!

Od dawna powinienem był do Ciebie napisać, ale szereg różnych zajęć mi uniemożliwiał korespondencję. Powracając do sprawy „Linii” 3:

Zaczynam od Kurka. Jak przewidywałem, Kurek nie odpisał mi nawet na mój list¹. Zrobił to nie z tego powodu, że się obraził lub tp., bo list był w b. uprzejmym tonie, ale prawdopodobnie z chęci uniknięcia tłumaczeń i z lenistwa. Jak można pracować z takim typem?! Peiper miał rację, że

Kurek jest niemądrze zazdrosny. Przekonuję się o tym choćby z odpowiedzi Piechalowi, gdzie naturalnie pomija milczeniem społeczne wiersze z *Tętna*², z tego też powodu nie pomieścił notatki o recenzji mego *Kilometrażu* w „*Comœdia*”³. W stosunku do Ciebie rzecz ta się nie zaznacza, ponieważ uważa Cię on za starszego (przynajmniej w literaturze) i z tego powodu robi Ci jeszcze koncesje. Natomiast różnica wieku między mną a nim jest mniejsza i z tego powodu Kurek eskamotuje drobne [?] takie rzeczy. Nie chodzi mi zresztą o same fakty, bo to są drobnostki, *c'est la façon qui importe*⁴. Jeśli najbliżsi współpracownicy nie postępują lojalnie, czyż można myśleć o prawdziwej współpracy?

Jeszcze sprawy zasadnicze: artykuł Witkiewicza powinien być poprzedzony odpowiednim *chapeau*, np.: „Od St. I. W., znanego teoretyka i pisarza, otrzymujemy kilka uwag, będących polemiką z »N. K.«⁵ Pomimo iż Red. nie ze wszystkim się zgadza z poglądami W., użyczamy mu chętnie gościny” itp.

Jeszcze wracam do Kurka: w „*Gł[osie] Nar[odu]*” napisał on b. pochlebną recenzję z *Antologii* Galińskiego⁶. Nie mówię to z tego powodu, że p. Gal[iański] nie zamieścił żadnego mego wiersza, ale z czysto rzeczowych powodów. Gal[iański] pisze, że „niektórzy poeci porzucili futurizm wchodząc na drogę kompromisu, nawracając następnie na utarte drogi poetyckie (Młodożeniec – *Kwadraty*⁷, Stern – *Bieg do biegun*⁸, Przyboś – *Chamuly*⁹”.

„W grupie (a. r.) znajdujemy Młodożeńca, Przybosia i Kurka...”¹⁰

O takich bzdurach pisał Kurek pochlebnie w „*Głosie Nar[odu]*” i chciał nawet pisać w „*Linii*”. Dla drobnych sukcesach[!] i zasady: ręka rękę myje – odstępuje od zupełnie zasadniczych poglądów.

Ale skończmy z tymi drobnymi sprawami. Stwierdzam, iż pomimo Twych tłumaczeń Kurek postąpił wobec mnie nielojalnie, a przytoczone bagatelki są dalszymi tego dowodami. Pomimo to posłałem obiecane 30 zł na „*Linie*”³.

Co do numeru 4-go. Zrozumiesz to chyba łatwo, że osobiście „*Linia*” nie jest mi do niczego potrzebna. Wiersze czy artykuły mogę ogłosić w tomie i będę miał z tego recenzje itp. Za pieniądze, które dotychczas wpłaciłem na „*Linie*”, mógłbym mieć już 32 str. tomik. Jeśli płaciłem, to robiłem to z czysto ideowych pobudek, bo rozumiesz, że po mej dotychczasowej działalności liter[ackiej] i po „*L'Art Contemporain*” stempelek współpracownika w czasopiśmie awangardy jest mi zupełnie zbędny. Obecnie motywy, które skłoniły mnie do finansowania „*Linii*”, zostały poważnie nadwerżone:

1. Przez nie odpowiadający mi dobór materiału do nru 3 (głównie brak *chapeau* w art. Witkacego i in.)

2. Przez nielojalne odnoszenie się Kurka.

Obecnie więc, jeśli idzie o nr 4, to jestem zniechęcony. Nie chciałbym, by „*Linia*” przestała wychodzić, co stanie się niewątpliwie w razie mego usunięcia się, gdyż Ty z Kurkiem finansowo nie utrzymacie pisma, a Czuchnowski po stracie posady w „*IKC*”¹¹ nie będzie mógł partycypować w kosztach¹². Pragnąłbym więc dowiedzieć się najpierw, jak wyobrażasz sobie 4-y numer? No i jak wyobraża to sobie Kurek? Moja ewentualna kolaboracja

w przyszłym numerze zależy będzie od planu tego numeru. Zaznaczam lojalnie, że jednym z głównych motywów mej ew. współpracy jest to, że moje usunięcie wywołałoby prawdopodobnie zawieszenie publikacji, i to w momencie, gdy zaczyna ona oddziaływać (załączam 2 wycinki¹³). Czekam więc wiadomości od Ciebie.

Mam prawie ukończony artykuł o budowie i konstrukcji w nowej poezji¹⁴, jest tego już 8 str. maszynowego pisma. Zamierzam jeszcze zająć się bliżej sprawą „literatury społecznej” i – przychodzi mi to teraz na myśl – możliwe, że po dołączeniu *Życia w czasie*¹⁵ i tych artykułów, które Ci pokazywałem w Cieszynie, wydać ew. 48-str. broszurkę¹⁶.

W ostatnich czasach otrzymałem pewne wiadomości, iż są możliwości wznowienia „L'Art Contemporain”. Nie wiem, czy okaże się to realne, ale w każdym razie byłoby to dla mnie wcale interesujące¹⁷.

Serd. pozdr.

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Pologne. [Stemple:] Paris – 91 Rue Cujas, 2.I.1932 20; Cieszyn, 5.I.1932 Hotel Pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

List na 3 arkuszach papieru o formacie 26,8 × 20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem, zapisane s. 1 – 5. Nadruk: „Union Syndicale des Correspondants Polonais en France Siège Social: 24, Avenue de Saxe, Paris (VII⁰); Tél. Ségur 77 – 54; Le Président: Paris, le...”, na 1 arkuszu większość tekstu przekreślona, na 2 i 3 w całości. Arkusze uszkodzone, trzeci od dołu przedarty.

¹ Był to list z 4 XII 1931 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 70 – 71).

² Brzękowski miał na myśli notatkę zaczynającą się od słów: „Atakuje nas...” („Linia”, 1931, nr 3), w której polemizowano z artykułem M. Piechała z „Prądów”, gdzie zarzucał on poetom awangardy eksperymentatorstwo oraz brak wielkiej i poważnej problematyki. Autor noty wskazywał na odpowiednie utwory Peipera, Przybosia i własne (Kurka), nazwisko Brzękowskiego zostało pominięte. *Tętno* – zbiór wierszy Brzękowskiego, wydany w 1925 r.

³ „Comœdia” – pismo wychodzące w Paryżu, z którym Brzękowski współpracował w latach 1932 – 1933. Adresu bibliograficznego wspomnianej recenzji nie udało się ustalić.

⁴ *c'est la façon qui importe* (fr.) – zależy od sposobu; ważny jest sposób.

⁵ „Nowa Kronika” – dwutygodnik literacki wydawany i redagowany we Lwowie w latach 1931 – 1932 przez A. Dana-Weintrauba. Zob. także list 63, przypis 2.

⁶ Adam Galiński, właściwe nazwisko Ludwik Stolarzewicz (1891 – 1960), krytyk i bibliograf, związany ze środowiskiem łódzkim, autor m. in. antologii *Poezja Polski Odrodzonej, 1918 – 1930*, Łódź 1931. Kurek pisał o niej w recenzji pt. *Poezja Polski Odrodzonej*, „Głos Narodu”, 1930, nr 346.

⁷ S. Młodożeniec, *Kwadraty*, Zamość 1925.

⁸ A. Stern, *Bieg do bieguny*, Warszawa 1927.

⁹ Pomyłka: jako tytuł tomu podał Galiński zniekształcony tytuł polemicznego artykułu Przybosia *Chamuly poezji*, „Zwrotnica”, 1926, nr 7. Cytat znajduje się w książce Galińskiego na s. 278.

¹⁰ Z wymienionych poetów Młodożeniec nie miał żadnego związku z grupą a.r. Informacja ta znajduje się w antologii Galińskiego na s. 279.

¹¹ „Ilustrowany Kurier Codzienny” – dziennik wychodzący w Krakowie w latach 1910 –

1939, od 1926 r. wydawany i redagowany przez M. Dąbrowskiego. Czuchnowski pracował w redakcji tego dziennika w 1930 r.

¹² Według zestawienia Kurka Czuchnowski wpłacił na wydawanie „Linii” tylko 30 zł (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 210).

¹³ Nie wiadomo, jaka była zawartość tych wycinków.

¹⁴ Zob. list 63, przypis 10.

¹⁵ *Życie w czasie* – artykuł Brzękowskiego wydrukowany w 2 numerze „Linii”.

¹⁶ Pomysł Brzękowskiego doczekał się realizacji dopiero w następnym roku w postaci *Poezji integralnej*, Łódź 1933.

¹⁷ Nie wiadomo, na czym te „możliwości” polegały (zob. list 47, przypis 4), w każdym razie „L'Art Contemporain” już nie wznowiono. Być może, iż informacja ta została zmyślona dla wywarcia nacisku na Kurka w celu respektowania przez niego postulatów Brzękowskiego w sprawie „Lnii”.

65

Paryż, 26/I 1932

Kochany Julianie!

Nie miałem czasu odpisać Ci wcześniej na Twój list. Nie chciałbym zaczynać „Linii” i dlatego gotów jestem pójść na daleko idące ofiary, ale naturalnie przy uchwyceniu za cugle redaktora. Otóż sędzę, że należałoby wydać 4-ty numer z końcem lutego lub początkiem marca¹, w każdym razie w takim terminie, by był czas na ewentualne przedyskutowanie artykułów i korektę osobistą. Jestem za tym, by numer ten miał co najmniej 24 stron[y] lub 32². Na razie nie mogę przyjmować żadnych zobowiązań co do 5-go numeru, gdyż obecnie będę już bez posady i zmuszony będę żyć z dziennikarki i z pracy propagandowej³. Artykuł mój, ze względu na swe rozmiary i zasadniczy charakter musiałby istotnie iść na początek numeru⁴. Jeśli chodzi o innych współpracowników, to jestem naturalnie za dotychczasowym składem, plus Peiper (o ile zechce). Sędzę, że należałoby może spróbować znaleźć także innych współpracowników. Czechowicz⁵, jak się zdaje, zrobił się wielki i zgorzkniał, i nie odpisuje na listy. Ale może znalazłby się jeszcze kto. Gdybyś chciał, mógłbym napisać np. do Flukowskiego⁶, z którym jestem w kontakcie. Może Szczepański⁷ miałby też jaki wiersz nadający się dla nas. Trzeba koniecznie wyjść poza to koło złożone z nas czterech. Co do Strzeмиńskiego, to wiesz, że go cenię, ale skoro już raz wprowadza się plastykę, to trzeba by to dawać systematycznie i obszerniej. A na to nie ma miejsca. Należałoby roztoczyć baczną kontrolę nad notatkami Kurka. Z osobistych względów chciałbym, by nie było też tam nic przeciw Lechoniowi, z którym tu teraz współpracuję na terenie propagandowym⁸. Sędzę, że numer powinien tak wyglądać: mój artykuł, Twój – o poezji proletariackiej⁹, Kurka – najchętniej o kinie¹⁰, jedna strona Strzeмиńskiego o muzeum w Łodzi¹¹, wiersze Twoje¹², Czuchnowskiego¹³, Kurka¹⁴, moje¹⁵, ew. Flukowskiego i Szczep[ਾਂskiego]¹⁶, poza tym notatki¹⁷. Osobiście chciałbym dać następujące notatki: o „Sur-réalisme au Service de la Révolution”¹⁸, o „Sagesse”¹⁹ (pismo), De Stijl²⁰, „1940”²¹, *Arp*²², *Problem ruchu w rzeźbie*²³, *Abstraction-Création*²⁴. Sędzę,

że będzie to nieźle wpuścić trochę Francji do „Linii”. Zająłbym trochę więcej miejsca, ale w 3-cim numerze mnie nie było, zresztą trudno wyznaczać to na metry, zwłaszcza że niektórzy, np. Czuchnowski, nie pisują artykułów. Taki jest mój projekt. Czy masz co do dorzucenia albo do zarzucenia?

Czytałem *Bogumiła i Barbarę*²⁵. Zaczyna się świetnie, ale jednak nie dotrzymam do końca. W kraju istotnie poza tym i książkami Flukowskiego²⁶, Choromańskiego²⁷ i Grabowskiego²⁸ nic ciekawego w r. ub. nie było.

Tomu na razie nie wydaję. Muszę najpierw spłacać drukarnię za powieść. Wczoraj otrzymałem za to list od Smolika²⁹, w którym proponuje mi on wydanie u bibliofilów łódzkich wraz ze Strzemińskim i z nim trójgłosu na temat Nowego Malarstwa³⁰. Uważam to za b. ciekawe i chętnie napiszę. Będzie to książka na 64 str.

Jak widzisz, muszę się strasznie „dziennikarzyć”, ale cóż robić. Trzeba zarabiać na chleb codzienny głupimi bzdurami w „Kurierku”³¹. (Pisuję nawet do „Tajnego Detektywa”³², naturalnie nie pod własnym nazwiskiem³³). Wierszy nowych nie mam, toż samo *24 kochanków Perdity Loost* spoczywa w szufladzie. Wczoraj ogłosiłem pierwszy artykuł w dzienniku francuskim: o Boy’u³⁴. Jestem szalenie zapracowany: biuro, sekretariat Zw[iązku] Zaw[odowego] Dziennikarzy³⁵, „Kurierek” i „Światowid”³⁶ oraz propagandowe prace w pismach francuskich. Poza tym życie towarzyskie i erotyczne. Jutro lub pojutrze wyślę Ci mój artykuł jako druk³⁷. Odeślij mi go z powrotem, wraz ze swymi uwagami.

Serd. Cię ściskam i pozdrawiam

Jan B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Połogne. [Stempel:] Paris 91 Rue Cujas, 27 I 1932 18³⁰.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 26,5×20,8 cm, pisany niebieskim atramentem, zapisane s. 1–3. Koperta firmowa „Union Syndicale Des Correspondants Polonais en France”.

¹ Najbliższy, 4 numer „Linii” ukazał się dopiero w październiku 1932 roku.

² Numer ten miał objętość 20 stron druku.

³ Zob. list 61, przypis 6.

⁴ Zob. list 63, przypis 10.

⁵ Czechowicz nie drukował w „Linii” żadnego utworu.

⁶ Stefan Flukowski (1902–1972), poeta, prozaik i dramaturg, związany przed wojną z grupą poetycką Kwadryga. Sympatyzował z ideologią poetycką awangardy krakowskiej, z „Linia” jednak nie współpracował.

⁷ Nie wiadomo, czy chodziło o Jana Alfreda Szczepańskiego (zob. list 3, przypis 1), czy też o Jana Szczepańskiego (ur. 1913), ucznia Przybosia z gimnazjum cieszyńskiego, później wybitnego socjologa. „Linia” nr 4 drukowała 2 jego wiersze: *Przewody* oraz *Żniwa*.

⁸ Jan Lechoń był od 1931 r. radcą ambasady polskiej we Francji, pełniąc obowiązki attaché kulturalnego; Brzękowski więc jako sekretarz Polskiego Towarzystwa Wymiany Literackiej i Artystycznej między Francją i Polską współpracował z nim w zakresie propagandy kultury polskiej na terenie Francji.

⁹ Chodzi o artykuł Przybosia *Poezja proletariacka w praktyce*, przeznaczony pierwotnie dla „Linii”, a wydrukowany w „Głosie Porannym”, 1932, nr 300, w kolumnie pt. *Kronika „Prądów”*.

- 10 Kurek drukował w 4 numerze „Linii” artykuł pt. *Elementy: linia prosta*.
- 11 „Linia” nr 4 poświęciła notatkę Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi (zob. list 39, przypis 8).
- 12 W „Linii” nr 4 drukował Przyboś utwór pt. *Pelnia* (z poematu „Bogi”).
- 13 Czuchnowski opublikował w 4 numerze „Linii” tekst *Spalona przez gruźlicę* (z poematu „Kamienny dom”).
- 14 W 4 numerze „Linii” Kurek ogłosił 2 wiersze: *O świcie*, *O zmierzchu* oraz *Jutro my* (fragment poematu).
- 15 Brzękowski drukował w 4 numerze „Linii” tylko wiersz *Pejzaż kobiety*.
- 16 Zob. przypis 7.
- 17 Żadnej z wymienionych notatek „Linia” nie drukowała.
- 18 „Le Surréalisme au Service de la Révolution” – pismo nadrealistów francuskich, które wychodziło w latach 1930–1933 pod redakcją A. Bretona.
- 19 „Sagesse” – kwartalnik redagowany w Paryżu przez F. Marca, skupiający poetów o konserwatywnej poetyce (m. in. J. Follain).
- 20 „De Stijl” – pismo założone w Hadze w 1917 r. przez T. van Doesburga i wychodzące do 1922 r., przy którym skupiała się grupa artystów związanych z neoplastycyzmem i abstrakcją geometryczną.
- 21 „1940” – galeria, w której wystawiali m. in. artyści związani z neoplastycyzmem (zob. J. Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne. 1925–1970*, Kraków 1978, s. 288).
- 22 Hans (Jean) Arp – zob. list 35, przypis 4.
- 23 *Probleem ruchu w rzeźbie* – nie wiadomo dokładnie, co było przedmiotem tej notatki.
- 24 Abstraction-Création – ugrupowanie artystów uprawiających sztukę abstrakcyjną, założone w 1931 r., po rozpadnięciu się grupy Cercle et Carré, m. in. przez Vantongerloo i Herbina. Prócz wystaw prac swoich członków publikowała wydawnictwa albumowe.
- 25 *Bogumil i Barbara* – pierwszy tom cyklu *Noce i dni* M. Dąbrowskiej ukazał się w 1932 r.
- 26 Stefan Flukowski – zob. list 65, przypis 6. Tom jego prozy pt. *Pada deszcz* ukazał się w 1931 r.
- 27 Michał Choromański (1904–1972), prozaik i dramaturg, debiutował w 1931 r. książką *Biali bracia*.
- 28 Zbigniew Grabowski (1903–1974), prozaik i krytyk, związany przed wojną z Krakowem. Jego powieść *Ciszy lasu i twojej ciszy* ukazała się w 1931 r.
- 29 Przemysław Smolik (1877–1947), historyk kultury i sztuki, bibliofil, w latach 1928–1933 przewodniczący Wydziału Oświaty i Kultury m. Łodzi; przy jego poparciu powstała w Łodzi Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej (zob. list 39, przypis 8).
- 30 Książka ta ukazała się w 1934 r. pt. *O sztuce nowoczesnej* i zawierała prace J. Brzękowskiego, L. Chwistka, P. Smolika i W. Strzemińskiego.
- 31 Brzękowski miał na myśli krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny”, z którym stale współpracował w latach 1929–1933, drukując tam liczne korespondencje, wywiady, artykuły i notatki.
- 32 „Tajny Detektyw” – ilustrowany tygodnik kryminalno-sądowy, wydawany i redagowany w latach 1931–1933 w Krakowie przez M. Dąbrowskiego.
- 33 W „Tajnym Detektywie” Brzękowski umieszczał anonimowo streszczenia lub tłumaczenia artykułów z prasy francuskiej (inf. J. Brzękowskiego).
- 34 Nie udało się tej publikacji zlokalizować, nie notuje jej też książka B. Winklowej *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Warszawa 1967.
- 35 Chodzi tu o istniejącą w Paryżu organizację Union Syndicale des Correspondants Polonais en France, której Brzękowski był sekretarzem.
- 36 „Światowid” – tygodnik wydawany i redagowany w latach 1924–1934 w Krakowie przez M. Dąbrowskiego. Brzękowski z tym pismem sporadycznie współpracował.
- 37 Zob. list 63, przypis 10.

[Paryż,] 10 III [1932]

Kochany Julianie!

Byłem tak zajęty w ostatnich czasach, że nie miałem czasu na napisanie do Ciebie w sprawie „Linii”. Otóż ja jestem teraz w b. trudnym położeniu finansowym, pracuję za pół pensji i dlatego trudno byłoby mi podtrzymywać wydatniej „Linie”. Maksimum tego, co mógłbym dać, to 50–60 zł.

Nie mogę znaleźć kopii mego artykułu¹. Dlatego proszę Cię bardzo o niezagubienie. Na poprawki te zgadzam się z wyjątkiem następujących: 1. „budowa jest sposobem treściowym” (zamiast „materialnym”), 2. wizualny = wzrokowy, plastyczny, uchwytny wzrokiem i to chciałem powiedzieć².

Może porozumiesz się z Kurkiem w sprawie nru 4-go. Ja stawiam następujące żądania: 1. Korekta osobista, 2. Plan całego numeru, 3. Przejrzenie wszystkich tekstów w korekcie przez każdego z nas, 4. Zamieszczenie mego artykułu, 1–2 wierszy i 3–4 notatek, na których mi zależy³.

Na „Gaz[etę] Liter[acką]” nie możemy liczyć⁴. Staje się zbyt Gałuszko-wata, a wkrótce z pewnością będzie nielojalna.

Mnie szalenie dużo czasu zabierają me prace zarobkowe i muzeum w Łodzi⁵, a ponadto jeszcze dość skomplikowane sprawy osobiste.

Wracając do Kurka i do „Gaz[ety] Liter[ackiej]”. Kto Kurka upoważniał do złożenia tego rodzaju „credo” poetyckiego imieniem nas wszystkich?⁶ Osobiście mam dużo zastrzeżeń zarówno w treści, jak i w formie[!]. A co Ty o tym myślisz? Kurek jest bezsprzecznie b. pożyteczny, ale zupełnie nieobliczalny w swych wystąpieniach.

Serd. pozdr.

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Pologne. [Stempel:] Paris – 25 Rue Danton, 10.III 1932 11³⁰.

List na papierze o formacie 27×20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Koper-ta z nadrukiem jak przy liście 64.

¹ Zob. list 63, przypis 10.

² Wyrażenie: „budowa jest sposobem treściowym” – nie weszło jednak do tekstu szkicu. Druga wątpliwość Brzękowskiego dotyczyła następującego fragmentu szkicu *Nowa budowa poetycka*, drukowanego w 4 numerze „Linii”: „Elementem nowej poezji jest nie słowo, ale metafora i okres. Okres wizualny lub muzyczny”.

³ Niektóre z tych żądań Brzękowskiego Kurek odrzucił (zob. list Kurka do Przybosia w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 158–160). Por. także listy Brzękowskiego do Kurka z 10 III i 20 IV 1932 (tamże, s. 72–73). W 4 numerze „Linii” znalazł się artykuł Brzękowskiego *Nowa budowa poetycka*, wiersz *Pejzaż kobiecy* oraz notatka (nie podpisana) *Kolekcja nowej sztuki w Łodzi*.

⁴ W „Gazecie Literackiej” (zob. list 62, przypis 2) Kurek zamierzał umieścić kolejną kolumnę awangardy, ze względu jednak na niski poziom tego pisma oraz ideowy i artystyczny kierunek, który nadawał m. in. Józef Aleksander Gałuszka (1893–1939), poeta hołdujący

poetyce tradycyjnej, współpraca awangardy z „Gazetą Literacką” została zerwana. Wyrazem wzajemnej niechęci były złośliwe notatki na łamach „Gazety Literackiej” i „Linii”.

⁵ Zob. list 39, przypis 8.

⁶ Chodzi o *Na linii* – oświadczenie Kurka zamieszczone w kolumnie awangardy na łamach „Gazety Literackiej” (zob. list 62, przypis 2).

67

Paryż, 28.4.[19]32

Kochany Julianie!

Napisałem już do Ciebie 3-str. list, którego nie wysłałem, gdyż czekałem na odpowiedź Strzemińskiego, chcąc Ci napisać coś konkretnego. Ja bowiem zamierzałem wydać również 32-str. broszurkę teoretyczną, a na 16 str. we dwójkę chyba nie pomieścilibyśmy się¹. Myślałem więc, że może lepiej byłoby wydać prawie równocześnie 2 oddzielne broszurki. Decyzję mą uzależniam w znacznej mierze od odpowiedzi Strzemińskiego. Jeżeli St[rzemiński] zgodziłby się podjąć pertraktację z drukarnią, tak bym mógł skorzystać z tej zniżki, to wydałbym na jesieni albo może nawet przed wakacjami teoret[yczna] książkę i tom poezji². Jeśli nie – to chętnie wydałbym z Tobą, ale chyba jakie 24 str. W każdym razie moją ostateczną odpowiedź dam Ci dopiero po liście Strzem[ieńskiego]. Poszerzam część społeczną mego artykułu. Czy ew. nie byłoby interesującym dać takie 2 dwugłose: jeden – o elementach poezjo-twórczych, drugi – o poezji społecznej? Co Ty o tym myślisz?

Serd. Cię ściskam

J. B.

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Pologne.
[Nadawca:] Jan Brzękowski, 6, quai d'Orléans – Paris IV. [Stempel:] Paris – 25 R. Danton,
29.IV 1932 7³⁰.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem; lewy dolny róg uszkodzony.

¹ Przyboś – jak wynika z listu – proponował Brzękowskiemu ogłoszenie wspólnej książki teoretycznej o nowej poezji. Książkę Przybosia pt. *Elementy poezjotwórcze* zapowiadał już „Komunikat a.r.” nr 1. Żaden z tych projektów nie został zrealizowany.

² Książką teoretyczną Brzękowskiego była *Poezja integralna*, wydrukowana w cieszyńskiej drukarni P. Mitręgi; okładkę i projekt graficzny strony tytułowej wykonał W. Strzemiński. *W drugiej osobie* natomiast wykonano w szkole drukarskiej w Łodzi pod kierunkiem Strzemińskiego (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 101–102). Obie pozycje wyszły dopiero w 1933 r.

68

Paryż, 20 V [19]32

Kochany Julianie,

przesyłam Ci w załączeniu notatki dla „Linii” oraz dwa ostatnio napisane wiersze¹, z których nie jestem zadowolony, ale które – tak sędzę – dadzą

Ci pojęcie o tym, w jakim kierunku zaczęę zapewne pisać. Załączam również kopię listu do Kurka², z którego się dowiesz o mym stanowisku. Daję Ci me pełnomocnictwa co do tego składu i materiału numeru. Właściwie to ta „Linia” mnie specjalnie nie interesuje i zdecydowałem się wziąć w niej udział jedynie dlatego, że kombinacja ze Strzemińskim możliwa jest jedynie po wakacjach. Przeslij mój artykuł Kurkowi i dopilnuj, by wybrał dobre wiersze, a nie najprzystępniej pisane. Oprócz przesłanych Ci 2 wierszy dałem mu *przebudzenie* i *elephantiasis*³, które Ci się tak podobało w czasie wakacji. W ogóle zajmij się tym numerem, gdyż w przeciwnym razie będzie to tylko kompromitacja. Przerób notatkę o nadrealistach⁴ (ja absolutnie nie mam czasu i zapowiada się, że będę trochę wolniejszy dopiero w pierwszych dniach czerwca).

Serd. pozdr.

J. B.

[Adres na kopercie:] Monsieur Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Gimnazjum Matematyczno-Przyrodnicze. Pologne. [Stempel:] Paris – 28 R. de Pontoise, 20 V 32 19 h.

List na papierze o formacie 26,8×21 cm, pisany jednostronnie na maszynie, z lewej strony arkusz przedarty. Nadruk: „Jan Brzękowski docteur ès lettres, secrétaire général de l'Union Syndicale des Journalistes Polonais en France, 21, rue Valette, Paris V”.

¹ Ze względu na to, że 4 numer „Linii” ukazał się dopiero w październiku, niektóre notatki mogły stracić aktualność. Kurek wydrukował co najmniej jedną z nich oraz jeden wiersz (zob. list 65, przypisy 11 i 15).

² Tekst tego listu zob. w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 72–73.

³ W „Linii” drukowany był tylko *elephantiasis* pod zmienionym tytułem: *Pejzaż kobiecy*.

⁴ Notatki tej „Linia” nie wydrukowała.

Paryż, 1/VI [19]32

Koch[any] Julianie,

posłałem Kurkowi rektyfikację tłumaczenia wiersza Eluarda w notatce o nadrealistach¹. Chodzi o wyrażenie: „C'est entendu”, które w pośpiechu zapomniałem poprawić w maszynopisie, zostawiając: „To zrozumiałe”, zamiast: „Zgoda” lub „Dobrze”, lub coś w tym rodzaju. Czytałem w „IKC” o awanturach i polemice z powodu przyznania nagrody Strzem[ińskiemu]². Zastanów się nad tym, czy nie należałoby napisać notatki w „Linii” oraz zaprotestować zbiorowo przeciw kretyńskim hasłom³. Osobiście chętnie podpiszę taki protest. Proszę Cię o wiadomości, co z „Linia”⁴.

Serd. pozdr.

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Mat.-Przyr., Pologne. [Nadawca:] J. B. 21, rue Valette, Paris V. [Stempel:] Paris – 28 Rue Pontoise, 3 VI 32 11 h.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie granatowym atramentem.

¹ Zob. list 68, przypis 4.

² Strzeмиński otrzymał nagrodę artystyczną m. Łodzi w r. 1932, co spotkało się z gwałtownymi protestami w czasie jej wręczania ze strony niechętnych tendencjom nowatorskim artystów, których rzecznikiem był malarz łódzki W. Dobrowolski. Później polemika przeniosła się na łamy prasy łódzkiej oraz „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, gdzie m. in. drukowano wypowiedź Dobrowolskiego pt. *Echa łódzkiego skandalu* (nr 152) oraz *Destrukcyjna sztuka i nowinki z Montparnasse'u* (nr 182).

³ Do zbiorowego wystąpienia poetów awangardy w sprawie Strzeмиńskiego nie doszło, natomiast do polemiki włączył się J. Przyboś artykułem *Huculy sztuki* („Głos Poranny”, 1932, nr 161), zaś „Linia” zajęła wobec kampanii przeciw Strzeмиńskiemu stanowisko w nocie *Kampania prasowa*, zamieszczonej w 4 numerze.

70

[Paryż,] 26 VI [19]32

Kochany Julianie!

Jestem obecnie chory i leżę w łóżku. Piszę więc krótko i tylko w sprawach zasadniczych.

1. Ok. 20/VII będę na pewno w Polsce (może nawet wcześniej). Wakacje spędzę we Wiśniczu i w Zakopanem, gdyż po tej chorobie gruczołów limfatycznych, którą obecnie przechodzę, będę się musiał leczyć przez pewien czas w górskim klimacie.

2. Jestem absolutnie niezdecydowany co do mej najbliższej przyszłości po wakacjach, tak że nie wiem, czy wrócę do Paryża, czy też zostanę w Polsce, lub – czy nie wyjadę do kolonii¹. Zależy to od możliwości posadowych, finansowych, spraw erotycznych itp.

3. Zostanę w Polsce jedynie w razie absolutnego braku możliwości zarobkowych za granicą lub w razie gdyby mnie coś, jakaś praca, pismo lub tp. zatrzymało. Chciałbym bardzo się z Tobą porozumieć w czasie wakacji i dlatego proszę Cię o podanie mi Twego adresu wakacyjnego, tzn. o napisanie do Wiśnicza ok. 15 lipca, w sierpniu na pewno będę w Zakopanem. Czy Ty tam także się nie zjawisz?

Trzeba by także porozumieć się ze Strzeмиńskim, by się razem jakoś spotkać². Kurek jest zdecydowanie niepoważny i sądzę, że powinniśmy przestać występować z nim grupowo, a w każdym razie zakazać mu reprezentowania nas.

A więc czekam wiadomości i serd. pozdrowienia łączę

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Mat.-Przyrodnicze, Pologne. [Stempel:] Paris Gare d'Austerlitz, 26.VI 1932 19.

List na 3 arkuszach papieru o formacie 20,8 × 13,4 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Koperta uszkodzona.

¹ Brzękowski pozostał jednak nadal we Francji.

² Spotkanie ze Strzeмиńskim nie odbyło się, gdyż w tym roku spędzał on wakacje nad morzem (zob. listy Strzeмиńskiego do Przybosia z lipca i 6 IX 1932 w *Listach Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia*, s. 260–261).

71

Wiśnicz, 6.9.1932

12 w nocy

Kochany Julianie!

W ciągu ostatnich 2 dni zabrałem się trochę do tych analiz wierszy¹. Przesyłam Ci je z prośbą o uwagi. Nadto przypominam Ci, że obiecałeś mi analizę Twego *Świtu*. Powiedz mi szczerze, jak Ci się to wydaje, bo ja nie jestem z tego zadowolony, ale czuję, że w najbliższym czasie nie zdobędę się na coś lepszego i nowego. O ile sądziłbyś, że są one nieciekawe, to ew. zrezygnowałbym z ich zamieszczania, a opublikowałbym z takim tekstem, jak dotychczas był, bez przykładów. Obawiam się, że te analizy są za bardzo wyjaśnianiem wiersza, *explication du texte*, a nie przykładami².

Jak można by bardziej uwydatnić budowę przy analizie np. *Praw Newtona*?³ Proszę Cię o obszernie uwagi na ten temat.

Dostałem wczoraj kartę od Kurka, bym mu nadesłał materiały do „Linii” 4 (artykuł i wiersze), nic nie wspomina nawet o flocie, widocznie postanowił i tak wydać. Nie wiem więc, co zrobić, bo on gotów głupstwa porobić. Trzeba by stanowczo urządzić znów zjazd w Krakowie⁴, bo inaczej będzie źle.

Z Kurkiem zobaczę się w najbliższych dniach, może już w piątek, a może w poniedziałek lub wtorek⁵. Chciałbym mieć przedtem kilka słów od Ciebie.

Serd. pozdr.

J. B.

List na papierze o formacie 23,1 × 15 cm, pisany obustronnie granatowym atramentem.

¹ Analiz wierszy dokonywał Brzękowski w związku z przygotowaniem książki *Poezja integralna* (zob. list 67, przypis 2).

² Brzękowski zamieścił w swej książce analizę wiersza Przybosia *Krajobraz*.

³ Wierszowi temu – swojego autorstwa – poświęcił Brzękowski w *Poezji integralnej* zaledwie kilka zdań.

⁴ Zjazd taki nie odbył się.

⁵ Jak wynika z następnego listu, Brzękowski spotkał się w Krakowie z Kurkiem w czwartek 8 IX.

Wiśnicz, 11.9.1932

Kochany Julianie,

przed 3 dniami byłem w Krakowie dla porozumienia się z Kurkiem co do „Linii”¹. Usiłował on postępować bardzo arbitralnie i mnie wstawiał w bardzo głupie położenie, bo ja nie potrafię tak brutalnie rąbnąć prosto z mostu. Kurek chciał obcinać mój artykuł², robi zmiany w wierszach (np. nie podobało mu się z *elephantiasis*: „z pejzażami z pępeków w oczach”), chciał koniecznie wyrzucić te pępki³, a poza tym jest nieszczęśliwy, bo prawie wszystkie wiersze mają dość ostre społeczne lub religijne momenty. Przejrzałem cały materiał z wyjątkiem notatek, postarałem się o wyrzucenie jednego wiersza Elinówny (jeden jednak pójdzie)⁴.

Wiersz⁵ będzie b. bogaty w materiał poetycki, chociaż nie będzie on zbyt w dotychczasowym typie. Pójdą wiersze 2 gości z Wilna (Zagórski⁶ i jeszcze jeden, którego nazwiska nie pamiętam), Elinówny⁷ i tych 2 naśladowców Ciebie: Gerarda⁸ i Szczepańskiego⁹. Gerard jest dość słaby i właściwie jeśli chodzi o mnie, to dałbym tylko Zagórskiego i Szczepańskiego, ale może to i dobrze, że się raz rozszerzy grupę współpracowników. Zresztą zdaje się, że Kurkowi przy wydaniu tej „Linii”⁴ chodzi głównie o nawiązanie stosunków z tymi z Wilna. Artykuł Gerarda ma kilka ciekawych miejsc, ale i kilka naiwności powitkiewiczowskich (np. przeciwstawianie metafizyki material[istycznemu] pogładowi na świat). Dałem Kurkowi moje notatki o nadrealistach, o Abstraction-Création, o prasie franc[uskiej] i muzeum łódzkim¹⁰, Kurek ma dorobić jeszcze o Strzem[iejskim]¹¹ i notatki liter[ackie] na tematy aktualne¹², co robi – trzeba mu to przyznać – zupełnie dobrze. W ogóle Kurek idzie nieco na lewo, co, spodziewam się, dobrze mu zrobi.

Peiper wrócił do Kr[akowa]. Spotkałem go na ulicy, ale rozmawiałem z nim tylko kilka minut. Ma zamiar znów wyjechać z Krakowa.

Napisałem 2 wiersze. Załączam Ci jeden¹³, który dałbym ew. do tomu, do II części wraz z *Autobiografią*¹⁴. Chciałbym go dać wraz z filmem, Adaś¹⁵ ma zrobić zdjęcia we Lwowie. *À propos*: nasze zdjęcia udały się doskonale. Co myślisz o tym wierszu?

Czekam listu i ściskam Cię serd.

Jan B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. Nad. J. Brzękowski – Wiśnicz Nowy, woj. krakowskie. [Stemple:] Wiśnicz [data oddarta wraz ze znaczkami]; Cieszyn, 14.IX.1932. Hotel Pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

List na podwójnym arkuszu papieru o formacie 23,1 × 14,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Tekst wiersza na papierze o formacie 29,8 × 23 cm, pisany na maszynie, odręczne poprawki. Koperta uszkodzona, przekreślony nadruk: „Biblioteka Polska w Paryżu Bibliothèque Polonaise 6, Quai d'Orléans, Paris, IV^e. Tél. Danton 81 – 89”.

¹ Zob. list 71, przypis 5.

² Chodzi o artykuł Brzękowskiego *Nowa budowa poetycka* z 4 numeru „Linii”.

³ Wyrażenie to w drukowanym tekście pozostało. Wiersz miał jednak tytuł zmieniony na *Pejzaż kobiety*.

⁴ W 4 numerze „Linii” znalazł się wiersz Elinówny (zob. list 14, przypis 2) pt. *Wspomnienie*.

⁵ Prawdopodobnie omyłkowo użyte słowo zamiast „numer”.

⁶ Jerzy Zagórski (ur. 1907), poeta tzw. drugiej awangardy, związany z wileńską grupą poetycką Zagary. W 4 numerze „Linii” wydrukowano jego wiersz *C.K.M.* Obok utworu Zagórskiego w numerze znalazły się jeszcze wiersze dwu poetów z Wilna: T. Bujnickiego *Wiersz satyryczny* oraz Cz. Miłosza *Pora*.

⁷ Zob. przypis 4.

⁸ Alfred Gerard, pseudonim Alfreda Łaszowskiego (ur. 1914), prozaika i krytyka. Łaszowski był uczniem Przybosia w cieszyńskim gimnazjum. W 4 numerze „Linii” drukował pod wspomnianym pseudonimem artykuł *Integralnemu optymizmie* z „Gazety Literackiej”, będący polemiką z K. L. Konińskim. Wiersza jego Kurek nie zamieścił. W autografie „francuska” pisownia pseudonimu Łaszowskiego: „Gérard”.

⁹ Jan Szczepański – zob. list 65, przypis 7.

¹⁰ Kurek wykorzystał tylko notatkę o muzeum łódzkim (zob. list 65, przypis 17).

¹¹ Zob. list 69, przypis 3.

¹² Noty te były poświęcone m. in. „Wiadomościom Literackim”, poetom Kwadrygi – m. in. W. Słobodnikowi i S. R. Dobrowolskiemu, a także A. Słonimskiemu i K. Iłakowiczównie.

¹³ Był to poemat pt. *Dramat w willi Daisy*.

¹⁴ *Autobiografia* – zob. list 63, przypisy 5 i 6. Oba utwory: *Dramat w willi Daisy* oraz *Autobiografia* – weszły do tomu *W drugiej osobie*.

¹⁵ Brak o tej osobie jakichkolwiek informacji.

73

Wiśnicz, 16 IX 1932

Kochany Julianie!

Dostałem dziś list od Ciebie, a przed kilku dniami pisałem do mnie Strzem[iański], że może zacząć druk mego tomu za 10 dni. Skompletowałem więc wiersze, które Ci przesyłam. Co o nich myślisz, czy jesteś za odrzuceniem niektórych z nich? Na wszelki wypadek przypominam Ci już ustalony skład tomu¹:

| I | II | III |
|------------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| <i>Myśl o stałym zajęciu</i> | <i>Autobiografia</i> | <i>czerwona ewangelia</i> |
| <i>Paryż po wakacjach</i> | <i>New York</i> | <i>wiec</i> |
| <i>w drugiej osobie</i> | <i>Dzień po dniu (Leonia)</i> | <i>praca o zachodzie</i> |
| <i>przebudzenie</i> | <i>Miasteczko</i> | |
| <i>gabinet zbrodni</i> | <i>Dramat w willi Daisy</i> | |
| <i>elephantiasis</i> | | |
| <i>Chabry</i> | | |
| <i>Migdałowy wieczór</i> | | |
| <i>Nie jutro?</i> | | |

Razem 9+5+3 = 17 wierszy = 23 str. + 3 tytułówki + 2 spis rzeczy itp. [?]
Razem 28 str.

Mam więc miejsca co najmniej na 4 wiersze, a może nawet na więcej. Które odrzucić, czy *1932*, *zagłębie*, *wakacje*, czy może *Dzień ośmiogodzinny*².

Proszę Cię, napisz mi odwrotnie Twe zdanie, i to jeśli napiszesz w poniedziałek, to nie do Wiśnicza, ale do Krakowa *poste restante*, bo może pojedę we wtorek do Krakowa, Warszawy i Łodzi³.

Kurek ma istotnie gesty redaktorskie i trzeba go nieco pohamować. Mógłbyś do niego przy okazji napisać, że solidaryzujesz się zupełnie ze mną⁴, że jesteś przeciwny zamieszczaniu olbrzymiej kolubryny Witkacego⁵, polemiki z Kleinem⁶ itd. Sądzę, że na Kurku to może zrobi wrażenie, jeśli będzie wiedział, że jesteśmy solidarni.

Książki teoret[yczne] nie będę mógł drukować u Strzem[ieńskiego], bo nie mają tyle czcionek i bić będą po 4 str. Jaki nakład mi radzisz, 100 czy 150 egz. (każda setka kosztuje jednakowo, dlatego te 50 egz. podraża nakład o 50%)⁷.

Fotografie Adaś⁸ Ci prześle.

Serd. pozdrawiam

J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Stemple:] [jeden oddarty ze znaczkiem]; Cieszyn, 19.IX.1932. Hotel pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

List na papierze o formacie 21 × 16,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Wszystkie wymienione wiersze weszły do tomu *Zaciśnięte dookoła ust*. Prócz tego dołączył Brzękowski następujące utwory: *si vous voulez*, *samobójstwo przy rue Monsieur le Prince*, *prounciamiento*, *żywe w dłoni*, *gwiazdy nad więzieniem*, *czerwień snów*.

² Żaden z tych wierszy nie był w tym tomie drukowany.

³ Nie wiadomo, czy w tym czasie Brzękowski odbył planowane podróże. Pewne jest natomiast, iż ok. 10 X był Brzękowski w Krakowie w przejeździe do Warszawy (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 76).

⁴ Uczynił to Przyboś w liście do Kurka z 28 IX 1932 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 136).

⁵ Nie wiadomo, co to był za artykuł.

⁶ Franciszek Klein (1882–1961), krytyk i historyk sztuki, w latach 1927–1939 docent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W artykułach drukowanych m. in. w „IKC” atakował nowatorskie tendencje w sztuce współczesnej. Nie wiadomo, o jakie tu wystąpienie Kleina chodziło.

⁷ Zob. list 67, przypis 2. Nakład *Poezji integralnej* wynosił 300 egz.

⁸ Zob. list 72, przypis 15.

Kochany Julianie!

We wtorek nie mogę być w Krakowie, bo na W.W. Świętych muszę wrócić do domu. Ale Ty możesz przecie zmienić dzień przyjazdu, bo macie wolne w niedzielę i poniedziałek. Ja przyjeżdżam do Krakowa w niedzielę

rano, wróć w poniedziałek wieczór. Przyjedź więc w niedzielę lub w poniedziałek. Zaraz Ci powiem, jak mnie znajdziesz. Niedziela: rano do 12-ej u Janka Szczepańskiego ¹, o 12.30 w „Europejskiej” (w rynku). W poniedziałek: o pierwszej w „Europejskiej”.

A więc do widzenia, przyjedź koniecznie w niedzielę lub w poniedziałek ².

Jan

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Stemple:] Wiśnicz Nowy, 28 X 32; Cieszyn, 29 X 32 18.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem. Nalepka ekspresowa.

¹ Chodzi tu zapewne o Jana Alfreda Szczepańskiego (zob. list 3, przypis 1).

² Nie wiadomo, czy spotkanie to odbyło się.

75

Wiśnicz, 2 XI 1932

Kochany Julianie,

przesyłam Ci tekst listu ¹ do Kurka. Jeśli go aprobujesz, zwróć mi go podpisany odwrotnie. A jeśli nie, zaprojektuj zmiany. Dałem tam część nieco [...] ², by jednak dać pewien cień satysfakcji ambicji Kurka.

„Dziennik Poznański” ³ pisze w recenzji o „Linii”, której patronat literacki dzierży poeta włoski Marinetti, oraz elipsę rozpatruje z punktu widzenia geometrycznego, łącząc ją z linią.

Co Peiper? Czy nie pokłóciliście się? Dostałem list od Strzemińskiego w sprawie artykułu o poezji społecznej ⁴.

Serd. pozdr.

J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Stemple:] Wiśnicz Nowy. [data oddarta ze znaczkami]; Cieszyn, 3.XI. 1932. Hotel pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

List na papierze o formacie 26,8 × 21,1 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Z lewej strony arkusz przedarty. Nadruk: jak przy liście 68.

¹ List ten, dotyczący „Linii” i sposobu jej redagowania, nie zachował się. Odpowiedzią na ten wspólny list było *Oświadczenie Kurka*, przekazane Brzękowskiemu i Przybosiowi (jego tekst zob. w *Materiałach do dziejów awangardy*, s. 162–163).

² Wyraz nieczytelny.

³ Brzękowski miał na myśli artykuł Dr. W. B. *Linia w poezji*, „Dziennik Poznański”, 1932, nr 240.

⁴ List Strzemińskiego dotyczył, być może, maszynopisu szkicu Brzękowskiego *Poezja stosowana a poezja proletariacka*, który był później ogłoszony w „Drodze”, 1933, nr 7/8, s. 692–699, a następnie wszedł do *Poezji integralnej*.

76

Wiśnicz, 4/XI 1932

Kochany Julianie!

Ultimatum do Kurka wysłałem dzisiaj¹. Sądzę, że na razie ustosunkuje się negatywnie, ale później przy widzeniu zmięknie. Proszę Cię, zapytaj u tego Mitręgi² o cenę 40 str. książki, format „Linii”, 300 egz. Adres Dürra³: Warszawa, Żoliborz, ul. Mierosławskiego 8. Co do mej broszury⁴, to zaczekam jeszcze, aż wyjaśni się sprawa z „Linia”, poza tym chciałbym, by się ona nieco odleżała. Wczoraj zabrałem się do niej i zrobiłem masę poprawek w pierwszej części. Teraz wygląda to o wiele lepiej. Sądzę więc, że druk mógłbym rozpocząć najwcześniej w drugiej połowie listopada. Cena Mitręgi może być dla mnie ważną orientacją, a gdyby była tania, to może istotnie zdecydowałbym się na druk w Cieszynie. Kiedy będzie gotów Twój tom?⁵ Czy pisali co do Ciebie z „Pionów”?

Czekam na wiadomości i serdecznie Cię pozdrawiam

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś prof. gimn., Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [Nadawca:] J. Brzękowski, Wiśnicz Nowy, woj. krakowskie. [Stemple:] Wiśnicz Nowy, 5 XI 32; Cieszyn, 7.XI.1932 Hotel pod Jeleniem. Hotel Brauner Hirsch.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem; z prawej strony duże uszkodzenia.

¹ Zob. list 75. przypis 1.

² Paweł Mitręga (1876–1942), właściciel drukarni w Cieszynie, w której Przyboś drukował swój tom *W głąb las*, zaś Brzękowski *Poezję integralną* (zob. list 67, przypis 2).

³ Jan Dürr–Durski (1902–1969), historyk literatury. Studiował w latach 1921–1925 w UJ, następnie pracował w Krakowie jako nauczyciel gimnazjalny. W r. 1932 przeniósł się do Warszawy, po wojnie był profesorem uniwersytetu łódzkiego.

⁴ Chodzi o *Poezję integralną* (zob. list 67, przypis 2).

⁵ Był to zbiór Przybosia *W głąb las*, Cieszyn 1932, wydany jako 3 pozycja Biblioteki „a.r.”

⁶ „Piony” – dodatek ukazujący się przy „Kurierze Wileńskim” w roku 1932 jako kontynuacja dodatku „Żagary” przy dzienniku „Słowo”. Dodatki te były organami grupy poetyckiej Żagary. Redakcję 1 numeru „Pionów” stanowili: H. Dembiński, S. Jędrychowski, Cz. Miłosz i J. Zagórski, następne podpisywał sam Zagórski. Nie wiadomo, czy któryś z pisarzy związanych z „Pionami” korespondował w tym czasie z Przybosiem.

77

Wiśnicz, 13 XI 1932

Kochany Julianie!

Widziałem się z Kurkiem w Krakowie. Był nieco sztywny i zapowiedział, że nadeśle nam memoriał¹ co do „Linii” z wyliczeniem kosztów, udziałów naszych itp. Podkreślał chęć pracowania z nami, ale równocześnie zaznaczał,

że nie zgodziłby się na współredaktorstwo ani na komitet red[akcyjny]; ale godzi się na zjazdy. Równocześnie wysuwał to, byśmy dawali na następny numer po 1/3 kosztów. Odpowiedziałem mu na to, że sam tu nic nie mogę decydować, ale że byłbym za tym pod jednym warunkiem: że na tym numerze zakończymy publikację „Linii” i że on zobowiąże się formalnie nie podejmować publikacji pisma bez naszej zgody². Kurek jest przekonany, że nami powodują względy osobiste, zawiść, że on jest redaktorem itp. Sądzę, że nie da się mu wytłumaczyć, że jest inaczej. Z drugiej strony częściowo uznawał swe gafy. Kurkowi trzeba jedno przyznać: nawiązał wiele kontaktów, które mogłyby być użyteczne. Ostatnio znów prosił mnie o wiersze dla „Pionów”³, dla „Głosu Por[annego]”⁴ oraz ew. dla „Prądów”⁵. Poza tym jest on w kontakcie z „Barykadami”⁶. (*À propos*: adresu „Barykad” ani Zawodz[inińskiego]⁷ nie znam). To są pewne plusy, ale minusów jest o wiele więcej. Kurek bez nas wyda może jeden numer, ale kontynuować stale pisma nie potrafi, nawet gdyby wydał ten numer z ludźmi z „Pionów”, Piechalem⁸, Tymofiejewem⁹ i Czechowiczem, i in. z Lublina, to żaden z tych ludzi nie da mu grosza na pismo i „Linii” i tak nie utrzyma. Kurek więc potrzebuje nas o wiele więcej niż my jego. W każdym razie proponuję Ci jedno: zaczekać na odpowiedź Kurka i wspólne odpisanie mu. By znów nie korzystał z naszego rozbicia i nie szachował jednego drugim.

Jutro jadę do Warszawy, a z W[arszawy] może wprost do Paryża, o ile wszystko dobrze pójdzie. Jeśli nie pojechałbym do Par[yzu] – dam Ci natychmiast znać. Możesz do mnie pisać na adres biura: 6, quai d’Orléans – Paris IV.

Co do mej broszury¹⁰: jeszcze ciągle są drobne poprawki. Cena 369 zł jest do rozważenia. Zobaczę jeszcze, co będzie z Kurkiem i z „Linią”. Jeszcze jedno: czy w razie gdybyśmy doszli do porozumienia z Kurkiem, byłbyś za numerem „formalnym” czy „społecznym”?¹¹ Chodzi mi bowiem o to, czy nie zaproponować „Pionom” mego artykułu o poezji stosowanej¹².

Pisz więc do Paryża, w razie gdybym opóźnił mój wyjazd, dam Ci znać.

Serd. pozd.

J. B.

Dziś jadę do Paryża. J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem. [stempel:] Warszawa, 16 XI 32.

List na papierze o formacie 26,9 × 21,1 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak przy liście 68. Adres przekreślony.

¹ Zob. list 75, przypis 1.

² Kurek wydał jeszcze jeden numer „Linii” w czerwcu 1933 r., a następnie wprowadził do obiegu broszurę złożoną ze wszystkich pięciu numerów pisma.

³ „Piony” – zob. list 76, przypis 6. W „Pionach”, 1932, nr 3, drukował Brzękowski wiersz pt. *Gabinet zbrodni*.

⁴ „Głos Poranny” – dziennik wychodzący w Łodzi w latach 1929–1939 pod redakcją G. Wassercuga. Dziennik ten nie drukował żadnych wierszy Brzękowskiego.

⁵ „Prądy” – czasopismo wydawane przez Łódzki Klub Literacki, wychodzące w latach 1931–1932 pod redakcją G. Timofiejewa. Ukazały się 4 numery pisma, 5 – projektowany pod koniec 1932 r. – już nie wyszedł. Zamiast tego czasopisma przy „Głosie Porannym” ukazywała się kolumna pt. *Kronika „Prądów”*. Brzękowski nic w „Prądach” nie drukował.

⁶ „Barykady” – miesięcznik literacko-społeczny, którego I numer ukazał się z datą 1 X 1932, dwa następne uległy konfiskacie. Wydawcą i redaktorem pisma był J. Łobodowski, redakcja mieściła się w Lublinie przy ul. Narutowicza 41.

⁷ Karol Wiktor Zawodziński (1890–1949), teoretyk literatury i krytyk literacki. W latach 1918–1932 był zawodowym żołnierzem, równocześnie prowadził działalność krytycznoliteracką w ówczesnych czołowych pismach („Przegląd Warszawski” i „Wiadomości Literackie”), był sprawozdawcą „Rocznika Literackiego”. Uważany był za krytyka związanego z grupą poetycką Skamander. Zawodziński mieszkał wówczas w Warszawie przy ul. Mokotowskiej 41. Adres Zawodzińskiego był potrzebny Przybosiovi dla nawiązania z nim korespondencji w sprawie jego oceny poezji awangardowej w „Roczniku Literackim” 1932.

⁸ Marian Piechal – zob. list 19, przypis 5.

⁹ Grzegorz Timofiejew (1908–1962), poeta i prozaik, związany z łódzkim środowiskiem literackim, jeden z założycieli grupy poetyckiej Meteor (zob. list 19, przypis 4), redaktor czasopism literackich „Prądy” i „Wymiary”. W „Linii” nie drukował żadnych utworów.

¹⁰ Chodzi o *Poezję integralną* (zob. list 67, przypis 2).

¹¹ Wobec licznych zarzutów pod adresem „Linii”, że jej teoria i praktyka nie miały związku z rzeczywistością społeczną, inicjatorzy pisma zamierzali wydać numer, w którym mieli wyrazić swoje stanowisko w tych sprawach (zob. list Przybosia do Kurka z 17 XII 1931 w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 124–125). 5 numer „Linii” miał jednak charakter „formalny”.

¹² Szkic Brzękowskiego *Poezja stosowana a poezja proletariacka* był drukowany nie w „Pionach”, lecz w „Drodze” (zob. list 75, przypis 4).

78

Paryż, 26 XI 1932

Kochany Julianie,

podaję Ci mój adres paryski: 17, rue Racine – Paris VI. Proszę Cię o Twój tom¹ i o informacje (dokładne) co do Kurka i „Linii”. Odpowiemy mu wspólnie. U mnie przez ostatni tydzień było prowizorium mieszkaniowe, chrypa i robota w biurze, a oprócz tego szereg czysto osobistych kłopotów. Dlatego nie miałem czasu na sprawy literackie. Ale teraz zamierzam się zabrać do roboty.

Proszę więc o szybkie wiadomości i serdecznie Cię pozdrawiam.

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel Pod Jeleniem, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 17, rue Racine – Paris VI. [Stempel:] Paris Gare d’Austerlitz, 27.XI 1930 19³⁰.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 76, przypis 5.

Wiśnicz, 12.7.[19]33

Kochany Julianie!

Protest¹ nasz posłałem Ci do podpisu, podobnie jak Peiperowi i Czuchnowskiemu. Widocznie list mój zaginął. Czuchnowski zwrócił mi go podpisany, Peiper natomiast napisał do mnie kartkę, w której twierdzi, że jego podpis na tej deklaracji nie powinien się znajdować, gdyż ukazuje się ona z powodu „Linii” 5, w której przecież P[eiper] nie brał udziału². Uważam, że Peiper ma tu trochę racji, i dlatego proponowałem mu, że się odpowiednio zmieni tekst, ale on w ogóle nie chce podpisać. Wobec tego musimy to opublikować w trójkę; sądzę jednak, że na skutek wycofania się Peipera musimy zmienić tekst, którego on w znacznej mierze był autorem. Proponuję Ci więc załączony tekst, który równocześnie przesyłam Czuchnowskiemu. O ile masz jakie poprawki treściowe lub stylistyczne do zaproponowania, napisz natychmiast.

Serd. pozdrowienia

Jan Brzękowski

P. S. Bardzo się cieszę na zapowiedź przyjazdu³. Czekam Was⁴ z niecierpliwością.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Gwoźnica Dolna, p. Niebylec, *via* Strzyżów n. Wisłokiem. [Nadawca:] J. [...] ⁵ wojew. krakowskie. [Stempel:] Wiśnicz, 13 VII [...]

List na papierze o formacie 22,3 × 14,7 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Protest – chodzi o *Oświadczenie*, podpisane przez Brzękowskiego, Czuchnowskiego i Przybosia, zredagowane w związku z wydrukowaniem przez Kurka 5 numeru „Linii” – wbrew wcześniejszym żądaniom Brzękowskiego i Przybosia, by zawiesić to pismo. Tekst *Oświadczenia* znajduje się w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 79.

² Tadeusz Peiper nie zgodził się na współpracę z „Linia” w jakiegokolwiek postaci, natomiast – jak wynika także z wcześniejszych listów Brzękowskiego – brał udział w zebraniach redakcyjnych pisma.

³ Nie wiadomo, czy Przyboś do Wiśnicza przyjechał.

⁴ Chodzi zapewne o odwiedzinę Brzękowskiego w Wiśniczu przez Juliana Przybosia i jego żonę Bronisławę z Koźdoniów.

⁵ Część stempla zdarta wraz ze znaczkiem.

Wiśnicz N[owy], dn. 20 VII 1933

Kochany Julianie!

Dziś otrzymałem deklarację¹ z Twym podpisem. Czuchnowski nadesłał mi już 2 dni temu, ale też zrobił coś ze 3 poprawki, więc zaczekam z tym do Twego przyjazdu². B. się cieszę na Twój przyjazd i na możliwość życia

kilka godzin poezją, bo tu mam wciąż szereg zajęć, które mi nie pozwalają na skupienie się i pracę twórczą. O Twym przyjeździe nie depeszuj, bo szkoda na to pieniędzy. Tego roku nie mamy już konia, więc nie mógłbym wyjechać po Ciebie na dworzec, ale w Bochni jest masę [!] fiaków, za dorożkę płaci się do Wiśnicza 2.50 – 3 zł. Umów się więc przedtem, bo później żądają fantastycznych sum, widząc, żeś obcy.

Serd. pozdrowienia, dla Żony³ ukłony

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Gwoźnica Dolna, p. Niebylec, *via* Strzyżów n. Wisłokiem.
[Stempel:] Kraków 2, 21 VII 33 11.

Kartka pocztowa z fragmentem ołtarza Wita Stwosza, przedstawiającym Chrystusa ukazującego się w postaci ogrodnika Marii Magdalenie, pisana jednostronnie niebieskim atramentem. Z prawej strony papier uszkodzony.

¹ Zob. list 79, przypis 1.

² Zob. list 79, przypis 3.

³ Bronisława z Koźdoniów Przybosiowa, z którą Przyboś zawarł ślub 2 VII 1932.

81

[Wiśnicz, 10 VIII 1933]

Kochany Julianie!

Manuskrypt¹ mój już w Cieszynie. Proszę Cię bardzo o pójście do Mitręgi i zajęcie się korektami i drukiem. Decyduję się na skład cycerem, a wiersze, o ile wypadłoby to możliwie, borgisem, lub jeśli borgis nie harmonizowałby z cycerem, to garmondem. Zwróciłem się do Strzemińskiego o okładkę i o opiekę nad stroną graficzną². Może porozumiałbyś się z nim w tej sprawie? Nie chciałbym jednak opóźnić druku i dlatego chętnie widziałbym, gdyby Mitręga już zaczął składać tekst. B. Cię proszę o pomoc w korekcie i zajęcie się książką. Od 1 IX będę w Paryżu. Na razie napisz do mnie do Warszawy: Poczta Główna, *poste restante*. Będę tam do 22 – 26-go.

Serdeczności

Jan Brzękowski

Wiśnicz 10 [...]

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodn. [Stempel:]
Wiśnicz Nowy, 10 VIII 33.

Kartka pocztowa z fragmentem ołtarza Wita Stwosza, przedstawiającym trzy Maryje u grobu, pisana jednostronnie zielonym atramentem. Papier uszkodzony.

¹ Chodzi o maszynopis książki Brzękowskiego *Poezja integralna*, złożony w drukarni P. Mitręgi w Cieszynie.

² Strzemiński czuwał istotnie nad stroną graficzną *Poezji integralnej*, ale z wyników nie był

zadowolony, gdyż – jak pisał do Przybosia 26 IX 1933 – „pośpiech ze składaniem książki nie był należycie uzasadniony, a skutkiem tego pośpiechu jest unicestwienie całej kompozycji graficzno-drukarskiej książki jako całości” (*Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia = lat 1929–1933*, s. 266).

82

Warszawa – 22 VIII 1933

Kochany Julianie,

jestem już w Warszawie, za 4–5 dni jadę do Paryża. Manuskrypt w drukarni, zdecydowałem się na skład cycerem, 300 egz. tylko. Strzem[iański] obiecał zająć się układem graficznym. Chciałbym bardzo, by sprawa się nie przewlekała, dlatego byłbym Ci bardzo wdzięczny, byś poszedł do drukarni i przesłał Strzem[iańskiemu] próbki czcionek, o ile to niezbędne. Ty zresztą już wiesz, czy to konieczne, czy nie. Nie wiem dobrze, jak to się robi z układem graficznym tak na odległość – pošlij Strzem[iańskiemu] to co trzeba i staraj się, by sprawy niepotrzebnie nie przewlekać, bo chciałbym, by książka ta była jak najszybciej gotowa. B. Cię proszę o możliwie najrychlejsze zajęcie się tą sprawą.

Posłałem już drukarni 200 zł, resztę będę spłacał w ratach miesięcznych po 35 zł, o ile się zgodzi Mitręga.

Bardzo Cię proszę o pośpiech i serd. dziękuję, i pozdrawiam

Jan

P. S. Z Paryża napiszę do Ciebie. Możesz do mnie pisać ew. na 6, quai d'Orléans, Paris IV.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze [Stempel:] Warszawa 2, 22.VIII.33. 18–19.

List na podwójnym arkuszu papieru o formacie 21,1 × 13 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Znak wodny: „Papier à Lèttres Mirkow”. Na odwrocie koperty ręką Przybosia zapis w układzie pionowym: „Jan Brzękowski Poezja integralna (Elementy – Struktura – Budowa –) Poezja stosowana, biblioteki „a.r.” tom 5 6, Quai d'Orléans Paris IV”.

83

Paryż – 29.8.1933

Kochany Julianie!

Kartkę Twą dostałem w W-wie. B. Ci dziękuję za zajęcie się mym tomem. Zrób ew. pierwszą grubszą korektę, a następne mi prześlij. Staraj się o to, by książka była gotowa jak najszybciej. Maszynę zabrałem z sobą do Paryża, bo nie miałem jej gdzie zostawić i poza tym nie miałem obecnie jakich 300–400 zł ponadto, które potrzeba by mi było na kupno maszyny. Może więc

interes ubijemy nieco później, o ile naturalnie będziesz wtedy jeszcze reflektował. Podaję Ci mój adres: J. B. „Agence Télégraphique Polonaise”, 17, rue Bachaumont – Paris II-e¹ i serdecznie Cię proszę o szybkie wiadomości.

Serdeczności dla Ciebie i Twej Pani

Jan Brzękowski

P. S. Co mówisz na plagiat Kurka?²

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel „Jeleń”, Pologne. [Stempel:] Paris R. P. Depart., 29. VIII 1933 18.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem.

¹ Brzękowski był od 1933 r. przedstawicielem Polskiej Agencji Telegraficznej w Paryżu.

² Chodzi o list S. Dobrzyckiego (jr), zamieszczony w dziale *Korespondencja*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 37, który zarzucił Kurkowi, iż w swej książce *Mount Everest 1924* (Warszawa 1933) korzystał w niedopuszczalny sposób z francuskiego przekładu książki Nortona *La dernière expédition ou Mount Everest* (Paryż 1927) oraz książki H. Bury’ego. Kurek polemizował z listem Dobrzyckiego w wypowiedzi pt. *O charakter „Mount Everest 1924”*. „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 39.

84

Paryż, 10.9.[19]33

Kochany Julianie!

Wczoraj otrzymałem korekty, jutro Ci je zwrócę. Nie przypuszczałem, że zrobi to aż 4 arkusze, czyli 110 zł więcej, ale trudno. Żałuję, że pewnych rzeczy nie uwydatniono tłustym drukiem zamiast rozstrzelonego. Proszę Cię o dopilnowanie korekty i rozstrzygnięcie pewnych wątpliwości, które Ci załączam na oddzielnej kartce. Załączam też samo spis książek¹ itd. Na okładce chciałbym zaznaczyć tytuły wszystkich rozdziałów, przy czym tytuł ostatniego brzmi: *Poezja stosowana a poezja proletariacka*². Na stronie tytułowej nie trzeba już wymieniać wszystkich tytułów rozdziałów, ale dać u spodu: Skład główny – Dom Książki Polskiej, Warszawa 1933. Może zostawisz w Cieszynie 60 egz. na recenzyjne i gratisowe i 10 egz. prześlesz mi do Paryża. Jestem strasznie zaorany, nie mam czasu nawet na napisanie obszerniejszego listu. Sądzę jednak, że za jakie 2–3 tygodnie praca ma nieco się unormuje.

Serd. Cię pozdrawiam, dla Pani piękne ukłony

Jan B.

Wątpliwości:

str. 46: „wiersze powinny być tylko recytowane” („powinne” czy nie razi?)³

str. 48: „zawdzięczają tylko samej umiejętności odrzucania” (czy nie razi „tylko samej”, może skreślić „tylko”?)⁴

- str. 49: „które zdaje się być artystycznym celem poezji integr.” (Może lepiej: „Co zdaje się być?”)⁵
- str. 8, w. 5: „słowo ... nie ma wartości elementu poezji”. Może lepiej zastąpić to przez: „nie jest elementem poezji. Staje się nim dopiero”⁶. Jak myślisz, jak lepiej?
- str. 25, w. 11: „zależnie od fantazji i zdolności...” może lepiej to zamienić na: „zależnie od fantazji czytelnika i jego zdolności do współpracy z poetą”⁷.
- str. 25, w. 1 i w. 4 od dołu: czy nie razi 2 razy wyraz „unoszący się”? Jeśli tak, zastąp raz przez „zawieszony”⁸:

[Adres na kopercie:] WPan Julian Przyboś, Cieszyn, Hotel „Jeleń”, Pologne. [Stempel:] Paris X Avenue Wagram, 11.IX 1933 16⁴⁵.

List na 3 arkuszach papieru, dwa arkusze o formacie 27,3×19,9, trzeci o formacie 10,6×19,9 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem na odwrocie prasowego biuletynu w języku francuskim. Koperta firmowa „Union Syndicale des Correspondants Polonais en France”.

¹ Chodzi o wykaz opublikowanych przez Brzękowskiego książek, następujący po spisie rzeczy w *Poezji integralnej*.

² *Poezja integralna* zawierała następujące rozdziały: *Elementy i struktura*, *Budowa*, *Poezja stosowana a poezja proletariacka*.

³ W druku jest: „powinny”.

⁴ W druku pozostała pierwsza wersja.

⁵ W druku znajduje się: „Co zdaje się być”.

⁶ Odpowiedni fragment w druku brzmiał: „W ostatnich czasach stało się jednak zupełnie jasnym, że samo słowo, oderwane od innych, nie ma wartości elementu poezji. Nabiera jej dopiero wtedy, gdy występuje w połączeniu z innymi”.

⁷ Fragment ten dotyczył elipsy, prowadzącej do wieloznaczności obrazów, „które mogą mieć dwa lub więcej rozwiązań, zależnie od fantazji i zdolności do twórczej współpracy czytelnika z poetą”.

⁸ Fragment, do którego odnosiły się wątpliwości Brzękowskiego, ma w druku następujące brzmienie: „U Maxa Ernsta mamy np. ludzi unoszących się w powietrzu wbrew prawu ciężkości. Zresztą nie potrzebujemy nawet sięgać do nowego, nadrealistycznego malarstwa. Mamy to samo u mistrzów Odrodzenia: anioły zawieszony nad głowami, Madonnę, pod której stopami leży całe miasto itp.”

[Cannes, 19 IX 1933]

19.9.33

Kochany Julianie!

Otrzymałem Twą kartkę i list od Strzemińskiego. Napisałem do St[rzemińskiego], by Ci zwrócił jak najszybciej stronę: „Tegoż Autora”¹. Na okładce daj: Skład główny – Dom Książki Polskiej – Warszawa 1933. Do tej firmy dziś napisałem. Prześlij im 200 egz., a resztę zostaw na recenzyjne i gratisowe.

Podaj drukarni mój adres i powiedz, by mi tu przysłali rachunek, a nie do Wiśnicza, bo nie chciałbym, by w domu wiedziano, że tyle dokładam do literatury.

Serd. pozdrawiam

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Mat.-Przyr. Pologne. [Stempel:] Cannes 2 Etr., 19–9 33.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem; prawy górny róg uszkodzony.

¹ Zob. list 84, przypis 1.

86

Paryż – 6.10.[19]33

Kochany Julianie!

Co słyhać z moją książką?¹ Czy druk jest ukończony? Jak z okładką itp., czy doszedłeś już do porozumienia ze Strzem[ińskim]? Drukarni przesłałem przed kilku dniami 35 zł.

Jestem tak zapracowany, że nie miałem czasu na przeczytanie „Wiad[omości] Lit[erackich]” od blisko miesiąca, toż samo przez cały ten czas nie byłem w kinie. Czy nasz protest w sprawie Kurka ukazał się w „Wiad[omościach] Lit[erackich]”?² I czy zamieścili zapowiedź mego tomu?³ Jak wygląda to nowe pismo „Pion”?⁴

Pomimo szalonej pracy zdobyłem się na napisanie 1 wiersza po dłuższym milczeniu. Czy zwracała się do Ciebie „Kamena” i czy posłałeś im jaki wiersz?⁵

Co u Ciebie nowego? Czy masz już mieszkanie?⁶

Dużo serdeczności dla Ciebie i dla Twojej Pani.

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Mat.-Przyrodn. Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 48, B^d de Port Royal, Paris V^e. [Stemple:] Paris – V Rue de L'Épée de Bois, 6–10 33 18; Cieszyn, 9 X 33 11.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem; z prawej strony uszkodzona.

¹ Chodzi o druk *Poezji integralnej* u Pawła Mitręgi w Cieszynie.

² Chodzi o protest w związku z wydaniem przez Kurka 5 numeru „Linii” (zob. list 79, przypis 1). „Wiadomości Literackie” nie wydrukowały tego oświadczenia (zob. list 89). Jego tekst zob. w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 79.

³ „Wiadomości Literackie” nie zamieściły zapowiedzi o tomie Brzękowskiego (zob. list 89, przypis 13).

⁴ „Pion” – tygodnik wychodzący w Warszawie w latach 1933–1939, początkowo pod redakcją T. Świącickiego, później redaktorzy zmieniali się kilkakrotnie. Tygodnik ten starał

się kształtować literaturę w duchu ideologii sanacyjnej (zob. S. Jaworski, *Od „Drogi” do „Pionu”. O kształtowaniu się sanacyjnego programu „upaństwowienia literatury”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” Oddziału PAN w Krakowie, t. V, Kraków 1967).

⁵ „Kamena” – miesięcznik poetycki założony przez K. A. Jaworskiego i Z. Waśniewskiego, wychodzący w Chełmie od 1933 r. Przyboś rozpoczął z tym pismem współpracę od marca 1934, publikując w 7 numerze „Kameny” dwa wiersze: *List* oraz *Z Tatr*.

⁶ Przyboś istotnie zmienił adres: poprzednio mieszkał w hotelu Pod Jeleniem, natomiast od września 1933 r. wynajmował mieszkanie przy ul. Piłsudskiego 5, I p.

87

Paryż – 14.10.[19]33

Kochany Julianie!

Dziś otrzymałem przesyłkę zawierającą egzemplarze *Poezji integralnej*. Jak słusznie przypuszczałeś, jestem zupełnie zadowolony z wyglądu zewnętrznego książki, która prezentuje się okazale.

Serdecznie Ci dziękuję za prace nad korektami i dopilnowanie w drukarni. Wiem, że staranny wygląd zewnętrzny książki w pierwszym rzędzie Tobie zawdzięczam.

Bardzo Ci będę wdzięczny za uskutecznienie rozsyłki egz. recenzyjnych. Jeśli Ci to nie robi różnicy, to zamieszczaj także mój adres: 17, rue Bachaumont – Paris II (podaję adres biurowy umyślnie), bo tłumaczy to, dlaczego nie zamieszczam dedykacji, oraz pozwoli na ew. napisanie do mnie, gdyby kto miał ochotę.

Co do „Kameny”, to zgadzam się z Tobą, że wygląda niepoważnie. Ale ludzie biorący w niej udział – nie są grafomanami.

Prócz Kurka¹ i Czuchnowskiego²: Czechowicz, Łobodowski³, poza tym ta reszta, choć nieinteresująca, nie ma bynajmniej zaszarganej opinii (Jaworski⁴, Karpiński⁵, Arnsteinowa⁶). Nie wiem więc, czy należy się odnieść z rezerwą do tych ludzi, którzy bądź co bądź wykazali w stosunku do nas pewną dozę dobrej woli. Ja nie wiem jeszcze, co zrobię, bo mam tylko jeden wiersz, nowo napisany, którego mi szkoda do takiego pisma. Weź pod uwagę te moje enuncjacje i ew. zastanów się jeszcze, choć – zgadzam się, że wolałbym również nie brać udziału i nie zrażać ich. Proszę Cię, poślij im *Poezję integralną*⁷. Nie zapomnij posłać egzemplarza Alicji⁸ (adres: Warszawa – ul. Świętokrzyska 39 m. 5, u p. Buchman).

„Pion” nr 1 b. nieciekawy⁹. Może nawiążę z nimi kontakt – choć nie mam czasu na artykuły¹⁰. Tym bardziej, że gnębi mnie PAT¹¹ o przesyłanie wiadomości do biuletynu kult.-art., a ja i tak pracuję po 9 godz. dziennie, od 14–23 co dzień, nie wyłączając niedzieli.

Serd. pozdrawiam, dla Twojej Pani ukłony i duże serdeczności

Jan Brzękowski

P. S. Do „IKC” pošlij Grabowskiemu¹². Nie zapomnij o Piętku¹³, Miłoszu¹⁴, Czechowiczu. Pošlij też: p. Halszka Buczyńska¹⁵, Red. PAT – Warszawa – Królewska 5. Do Wilna do redakcji „Słowa”¹⁶ – ul. Mickiewicza 4, WP Red. Jerzy Wyszomirski¹⁷. Do „Słowa Pol[skiego]”¹⁸ i do „Gaz[ety] Lwowskiej”¹⁹ nie posyłaj. [...] w Paryżu. Nie zapomnij o Kołonieckim²¹ i Witkacym (Warszawa – Bracka 23 m. 42).

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5, 1 p. Pologne. Exp. J. Brzękowski – 48 B^d Port-Royal, Sunny Hôtel, Paris V^e. [Stemple:] Paris Depart [...], 15. X 1933 17; Cieszyn, 17 X 33 19.

List na papierze o formacie 26,9 × 20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Od góry arkusz przecięty przy odcinaniu znaczka. Po lewej stronie ornamenty wodne. Nadruk: jak przy liście 68. W miejsce skreślonego adresu wpisał Brzękowski nowy: „Sunny Hôtel, 48. B^d de Port-Royal, Paris V^e”.

¹ Kurek drukował w „Kamieniu”, 1933, nr 2, tylko przekład wiersza P. Buzziego *Pieśń właścicielki przedziałni*, w tym samym numerze redakcja zapowiadała druk jego wierszy w numerze następnym.

² Czuchnowski rozpoczął współpracę z „Kamienią” publikacją wiersza *Jak* w 3 (listopadowym) numerze. Zapowiedź tego znajdowała się w numerze poprzednim.

³ Józef Łobodowski (ur. 1909), poeta i tłumacz, związany wówczas ze środowiskiem lubelskim. W 1 i 2 numerze „Kamienia” drukował poemat *Noce lubelskie*.

⁴ Kazimierz Andrzej Jaworski (1897–1973), poeta, tłumacz i pedagog, współzałożyciel i redaktor „Kamienia”. Jego upodobania literackie i praktyka poetycka zbliżały go do Skamandrytów, jako redaktor natomiast popierał także pisarzy awangardy. W pierwszych numerach „Kamienia” drukował wiersze, prozę, przekłady i noty.

⁵ Światopełk Karpiński (1909–1940), poeta i satyryk, związany z kręgiem skamandryckim. W 2 numerze „Kamienia” z 1933 r. ogłosił wiersz pt. *Dno*.

⁶ Franciszka Arnsztajnowa (1865–1943), poetka, związana prawie całe życie z Lublinem. W poezji jej wyrażał się związek z tendencjami Młodej Polski, natomiast w późniejszych wierszach, drukowanych we wspólnym z Czechowiczem tomie pt. *Stare kamienie*, starała się unowocześnić swój warsztat poetycki.

⁷ W 3 numerze „Kamienia” z listopada 1933 r. *Poezja integralna* znalazła się w spisie książek nadesłanych, zaś w rubryce *Odpowiedzi od redakcji* – podziękowanie dla „P. J. B. w Paryżu”.

⁸ Alicja S. – malarka, znajoma Brzękowskiego (inf. J. Brzękowskiego).

⁹ Numer 1 „Pionu” zawierał m. in. artykuły: A. Skwarczyńskiego *Odbudowanie państwa a literatura*, W. Horzycy *Spójrzmy niewoli w twarz* i J. S. Bystronia *Spór o kulturę ludową*, prozę G. Morcinka oraz wiersze J. Czechowicza i K. Wierzyńskiego.

¹⁰ Brzękowski współpracował z „Pionem” dopiero w latach 1936–1939.

¹¹ Polska Agencja Telegraficzna.

¹² Zbigniew Grabowski – zob. list 65, przypis 28.

¹³ Stanisław Piętaś (1909–1964), poeta i prozaik, związany początkowo z awangardą krakowską, a następnie z kręgiem poetyckim J. Czechowicza.

¹⁴ Czesław Miłosz (ur. 1911), poeta, związany wówczas z wileńskim środowiskiem literackim i z grupą poetycką Żagary.

¹⁵ Halszka Buczyńska pracowała w Polskiej Agencji Telegraficznej najpierw jako maszynistka, a następnie w biuletynie kulturalnym (inf. J. Brzękowskiego).

¹⁶ „Słowo” – dziennik o orientacji konserwatywnej, wychodzący w Wilnie w latach 1922–1939 pod redakcją S. Cat-Mackiewicz.

¹⁷ Jerzy Wyszomirski (1900–1955), poeta, tłumacz i publicysta, stały felietonista dziennika „Słowo”.

¹⁸ „Słowo Polskie” – dziennik wychodzący we Lwowie w latach 1895–1934, organ Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego. Później dziennik został przejęty przez zbliżony do BBWR tzw. Zespół Stu.

¹⁹ „Gazeta Lwowska” – dziennik ukazujący się we Lwowie w latach 1816–1939.

²⁰ Słowo nieczytelne.

²¹ Roman Kołoniecki (1906–1977), poeta i tłumacz. W tym czasie był sekretarzem redakcji miesięcznika „Droga”.

88

Paryż – 27.10.[19]33
48, B^d de Port Royal
Sunny Hôtel – Paris V

Kochany Julianie!

Przesyłam Ci w załączeniu wycinek z artykułem Gerarda¹. Bardzo prosiłbym Cię o przesłanie mi jeszcze 5 egz. *Poezji integr[alnej]*. Czy posłałeś egzemplarze recenzyjne i gratisowe następującym osobom: „Pion” (zdaje się Galisowi²); „Kamena”³ (K. A. Jaworski – Chełm Lubelski, ul. Reformacka 43); Jerzy Wyszomirski⁴ – Redakcja „Słowa” – Wilno. Nie znam dokładnego adresu.

Poślij też tym z „Pionów”⁵ wileńskich i Piętakowi⁶, J. A. Szczepańskiemu⁷ (Potockiego 8), jeszcze jeden egzemplarz Alicji (Świętokrzyska 39 m. 5 – Warszawa), Czechowiczowi, Flukowskiemu⁸ (W-wa – ul. Złota 55 m. 16), Joli Fuchsównie⁹ (Kraków – Al. Krasińskiego 21), dr Stefanii Zahorskiej¹⁰ (Warszawa – ul. Wawelska 18), Witkacemu (Warszawa – ul. Bracka 23 m. 42), Czernikowi¹¹ (Ostrzeszów [...]12).

Co mówisz na 2 artykuły Kurka¹³ i na ten zbiór 5 numerów „Linii”¹⁴? Jednak ten Kurek ma tupet, po tych naszych protestach wydawać jeszcze taką rzecz zbiorową!

Pisał mi Kołoniecki, że prosił Cię w imieniu „Drogi” o zrecenzowanie moich książek¹⁵. Sądzę, że może Ci to posłużyć za pretekst do sprecyzowania wielu istotnych rzeczy. Może więc skorzystasz ze sposobności.

Ja jestem wciąż szalenie zapracowany i niestety nie mam czasu na pisanie. Ale spodziewam się, że to się zmieni.

Ile Cię kosztowała rozsyłka i kto zapłacił wysyłkę do Warszawy, Ty czy drukarnia?

Serdeczności dla Ciebie i dla Twej Pani

Jan Brzękowski

P. S. Czy widziałeś się z Peiperem? Co on mówi o *Poezji integralnej*?

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5. I p. [Stemple:] Paris R. P. Depart., 28.X 1933 16³⁰; Cieszyn, 31 X 33 – 6.

List na papierze o formacie 26,9 × 21,1 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak przy liście 68, adres skreślony ręką autora. Koperta uszkodzona.

¹ Był to wycinek reportażu A. Gerarda Łaszowskiego *Mimochodem. Reportaż o ludzkiej*

pracy, „Robotnik”, 24 X 1933, opatrzonego cytatem z wiersza Przybosia *Murarze*, z tomu *Z ponad*: „– Waszymi pięściami nabity każdy kamień. Nie trzeba bomb!”

² Adam Galis (ur. 1906), poeta, publicysta i tłumacz. W „Pionie” nie pracował, ale współpracował z tym pismem.

³ Zob. list 86, przypis 5.

⁴ Zob. list 87, przypis 17.

⁵ „Piony” – zob. list 76, przypis 6.

⁶ Stanisław Piętak – zob. list 87, przypis 13.

⁷ Jan Alfred Szczepański – zob. list 3, przypis 1.

⁸ Stefan Flukowski – zob. list 65, przypis 6.

⁹ Jola Fuchsówna (zm. 1941), dziennikarka związana z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym”. Zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 79–80.

¹⁰ Stefania Zahorska (1894–1961), pisarka i historyk sztuki, współpracowała z działem plastycznym i filmowym „Wiadomości Literackich”.

¹¹ Stanisław Czernik (1899–1969), poeta, krytyk i pedagog, twórca i teoretyk autentyzmu, w latach 1935–1939 wydawca i redaktor „Okolicy Poetów”; w latach 1929–1939 był nauczycielem gimnazjalnym w Ostrzeszowie Wielkopolskim.

¹² Adres Czernika nieczytelny.

¹³ Nie wiadomo, o jakie artykuły Kurka chodziło.

¹⁴ Po wydaniu ostatniego numeru „Linii” Kurek wprowadził do obiegu księgarskiego książkową edycję wszystkich pięciu numerów pisma. Wywołało to niezadowolenie Brzękowskiego, czemu dał wyraz także w liście do Kurka z 28 II 1934 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 78).

¹⁵ Przyboś umieścił w „Drodze” (1934, nr 1, s. 91–94) tylko omówienie *Poezji integralnej*.

89

[Paryż, 20 XI 1933]

Kochany Julianie!

Serdecznie dziękuję Ci za list i za rozsyłkę. Proszę Cię bardzo o uzupełnienie rozsyłki w myśl załączonej listy¹. Załączam do tego tekstu 2 dolary, które zmień jak najszybciej, by nie spadły. Sądzę, że to pokryje dotychczasowe koszty i ew. koszty rozsyłki tych egz. według załączonej listy. Jeśli wydasz coś ponad tę sumę, to napisz, a prześlę Ci lub jeśli to będzie drobna kwota, zwrócę Ci później.

Z *Poezji integralnej* miałem dotychczas dużą recenzję w „Słowie”² wileńskim oraz notatkę w „Kamienie”³. Poza tym wzmianki w „Gaz[ecie] Pol[skiej]”⁴, „Pionie”⁵ i „Robotniku”⁶, o których wiesz.

Pisał do mnie Strzeмиński⁷ – kłóci się ze Smolikiem⁸ w sprawie muzeum⁹, a to wszystko razem dyskredytuje samo muzeum na terenie paryskim.

Napisałem 2 wiersze – prześlę Ci je po przepisaniu¹⁰. Przysłał mi swój tom Czuchnowski¹¹. W pierwszych wierszach znać duży wysiłek w kierunku nowej formy, przy czym częste są filiacje do Ciebie.

Jestem w dalszym ciągu zaorany – mam bardzo mało czasu dla siebie. „Wiadomości [Literackie]” nie zamieściły ani naszego protestu przeciw

Kurkowi¹², ani zapowiedzi mych wierszy¹³. „Pion”, niestety, nie stworzy przeciwwagi w stosunku do „Wiadomości [Literackich]”.

Serdeczności dla Ciebie i Twej Pani

J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś. Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5. I p. Pologne.
[Stempel:] Paris – 38 R. Claude-Bernard, 20 XI 33 15 h.

List na papierze o formacie 24,3 × 20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Koperta uszkodzona przez wycięcie znaczka.

¹ Chodziło o kolportaż książki Brzękowskiego *Poezja integralna* (zob. list 67, przypis 2). Wspomniana lista nie zachowała się.

² Wysz. [J. Wyszomirski], *Poezja integralna*, „Słowo”, 1933, nr 305.

³ – kaj – [K. A. Jaworski], *Noty*, „Kamena”, 1933, nr 3.

⁴ (m.r.), *Z kultury i sztuki*, „Gazeta Polska”, 1933, nr 3.

⁵ „Pion” (1933, nr 4) odnotował pojawienie się tomu poezji Brzękowskiego *W drugiej osobie i Poezji integralnej* w rubryce *Pisarze przy pracy*.

⁶ W „Robotniku” (1933, nr 376) K. Irzykowski pisząc w rubryce *Nowe książki o szkicu* J. Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe* wspomniał w zakończeniu o ukazaniu się *Poezji integralnej* Brzękowskiego.

⁷ Zob. list 13, przypis 5.

⁸ Zob. list 65, przypis 29.

⁹ Nieporozumienia między Strzezińskim a Smolikiem mogły dotyczyć kompetencji w sprawie sposobu ekspozycji i rozwijania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (zob. list 31, przypis 5). O nieporozumieniach tych wspomina ogólnikowo Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 101.

¹⁰ Nie wiadomo, co to były za wiersze.

¹¹ Chodzi o zbiór utworów poetyckich M. Czuchnowskiego *Tak*, Kraków 1933.

¹² Zob. list 79, przypis 1.

¹³ Chodzi o tom Brzękowskiego *W drugiej osobie*, Łódź 1933. Biblioteka „a.r.”, t. 4.

Paryż – 10 I 1934

Kochany Julianie!

Serdecznie Ci dziękuję za wiadomości o mej książce i za rosyłkę egzemplarzy recenzyjnych. Dług mój zwrócę Ci przy sposobności, bo nie warto przesyłać przekazem tak drobnej kwoty, która zresztą może jeszcze urósć. Oprócz wspomnianych przez Ciebie krytyk i wzmianek¹ ukazał się artykuł Łaszowskiego w „Dekadzie Akademickiej”². Czy czytałeś artykuł Millera o poezji społecznej w „Robotniku”³, gdzie nas na końcu cytuje? Uważam, że bez większych skrupułów kilka myśli wziął z mej książki i zamienił je na drobną monetę dziennikarską.

Peipera artykułu w „Pionie” jeszcze nie było⁴, natomiast był jego artykuł w „Lwowskich Wiadomościach Liter[ackich] i Muz[ycznych]”⁵, gdzie cytuje *Niedojrzały uśmiech*. Miałbym ochotę napisać artykuł polemiczny z powodu

artykułu Kucharskiego o *Ustach na pomoc*⁶. Niestety, nie mam na to czasu, a do „Pionu” bez specjalnego zaproszenia pisywać nie mogę, bo Świącicki⁷ jest prezesem Rady Nadzorczej PAT-a. Czy czytałeś książkę Pomirowskiego⁸, jak w niej wyglądamy?

Otrzymałem podziękowanie za książkę od Lorentowicza⁹ i od Sobieskiego¹⁰.

Dostałem list od Strzem[ńskiego]. Kłóci się ze Smolikiem¹¹. W odpowiedzi napisałem do Smolika długi list i kopię posłałem Strzem[ńskiemu]. Smolik mi obszernie odpowiedział, a Strzem[ński] milczy. Zdaje się jednak, że Strzem[ński] nie jest tu bez winy.

Za 2 miesiące kończę me spłaty w drukarni za *Poezję integralną*. O ile miałbym trochę forsy, chciałbym później wydać jednorazową publikację¹² – mam pewne koncepcje. Co ty myślisz o tym?

Bardzo Cię proszę o wiadomości i o głosy prasy o mej książce. Czy otrzymałeś zbiorową książkę moją, Chwistka, Strzem[ńskiego] i Smolika o nowym malarstwie?¹³

Dużo serdeczności dla Ciebie i Żony

Jan

P. S. Przesyłam Ci 3 wiersze, które mam przepisane. Jeden z nich posłałem do „Drogi”¹⁴. Zdaje mi się, że są dość nierówne. Innych nie zdołałem jeszcze przepisać.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przybóś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5, 1 p. Pologne. [Stemple:] Paris V Rue de L'Épée de Bois. 11 Janv. 34 15.30 h; Cieszyn, 14 I 34–6.

List na papierze o formacie 27×21 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Załączone wiersze znajdują się: *Kiedy* na arkuszu o formacie 26,5×21 cm, *Len* oraz *Księżyc nad Olchawą* – na przebitce o formacie 13,2×20,6 cm, arkusze od dołu nierówno oddarte.

¹ Mogły to być niektóre z pozycji wymienionych w przypisach 2–6 do listu 89.

² Była to publikacja A. Łaszowskiego pt. „*Poezja integralna*”, „Dekada – Tygodnik”, 1933, nr 14. Do 1933 roku pismo to nosiło tytuł „Dekada Akademicka”.

³ Chodzi o artykuł J. N. Millera (zob. list 2, przypis 2) *Idea społeczna w literaturze*, „Robotnik”, 1933, nry 467–469. W zakończeniu artykułu Miller pisał: „Niemale zasługi w sprawie ukształtowania nowego języka poetyckiego, stającego się wyrazem organizującej ją idei społecznej, położyła szkoła krakowska poetyckiej awangardy z Peiperem, Przybosiem, Czuchnowskim i Brzękowskim na czele. Słabą stroną tego języka poetyckiego, lubującego się kunsztowną, metaforyczną elipsą, jest brak sugestii społecznej, nieliczenie się z odbiorcą i w związku z tym skromny zasięg wpływów”

⁴ Prawdopodobnie chodzi o artykuł Peipera *Kto nie zauważył* („Pion”, 1934, nr 3 z 20 I), stanowiący polemikę z artykułem A. Skwarczyńskiego *Odbudowanie państwa a literatura*, „Pion”, 1933, nr 1.

⁵ Był to artykuł Peipera *Nowa radość wyobraźni*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”, 1933, nr 79 (grudzień).

⁶ Zbigniew Kucharski, krytyk literacki, publikujący przed wojną artykuły i recenzje w „Pionie”. O *Ustach na pomoc*, poemacie J. Kurka wydanym w Krakowie w 1933 r., pisał w artykule *Forma i ideologia*, „Pion”, 1933, nr 13.

⁷ Tadeusz Świącicki był redaktorem „Pionu” od powstania pisma w październiku 1933 do numeru 45 z 1934 r.

⁸ Leon Pomirowski (1891–1943), krytyk literacki, autor takich prac, jak *Doktryna a twórczość* (1928) i *Walka o nowy realizm* (1933). Brzękowski ma na myśli jego książkę *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933. Twórczość pisarzy awangardy krakowskiej omówił Pomirowski w rozdziale *Futuryzm polski*, w którym uwzględnił dorobek T. Peipera, A. Ważyka, J. Przybosia i J. Kurka. O Brzękowskim nie było w tekście książki żadnej wzmianki, jedynie w bibliografii książek poetyckich z lat 1918–1933 wymieniono jego *Tętno* i *Na katodzie*.

⁹ Jan Lorentowicz (1868–1940), krytyk literacki i teatralny, dziennikarz i redaktor, autor m. in. książki *Młoda Polska*, t. 1–3, 1908–1913, antologii poetyckich oraz tomu wspomnień *Spojrzenie wstecz* (1935).

¹⁰ Michał Sobeski – zob. list 35, przypis 19.

¹¹ Zob. list 89, przypis 9.

¹² Projektu tego Brzękowski nie zrealizował.

¹³ Była to książka *O sztuce nowoczesnej* (zob. list 65, przypis 30).

¹⁴ Były to wiersze: *Len*, *Kiedy* (pwdr. „Kamena”, 1934, nr 1) i *Księżyc nad Olchawą* (pwdr. „Droga”, 1934, nr 2, s. 142).

91

[Paryż,] 28 II [193]4

Kochany Julianie,

byłem tak zajęty, że nie mogłem się zdobyć na napisanie do Ciebie. Poza tym w ciągu ostatnich 2 tygodni b. intensywnie pisałem moją *Perditę*¹ – wszystkie wolne chwile przeznaczałem na to.

Dziękuję Ci za przesłanie listu Czechowicza – odpisałem, że się zgadzam, ale nie wiem, czy nie będzie to za późno. Może się już odbył ten wieczór?² Jak się udał Twój wieczór w Warszawie?³ I jakie wrażenia odniosłeś z zetknięcia się z Warszawą i z ludźmi z tamtejszego światka literackiego?

Dziękuję Ci za recenzje w „Drodze”⁴. Może trochę za ostro zaatakowałeś Peipera, ale może to i lepiej, że tak się stało.

Niestety mam b. mało czasu i dlatego nie mogę pracować literacko tak, jak chciałbym. Przede wszystkim zaś nie mogę dokończyć przemyślenia pewnych zupełnie dla nas nowych zagadnień teoretycznych. W tym paryskim wirze jednak istotnie trudno mi się zdobyć na spokojną pracę.

Co do mych wierszy, to w znacznej mierze masz rację, ale jednak nie doceniasz pewnej „inności” podejścia, które może nie udało się w pełni, ale bądź co bądź jest istotnie inne.

Na ogół, gdy, stąd patrzę na ten literacki światek, a przede wszystkim na literacką myśl w Polsce, to rzeczywiście przykro się robi i wtedy nie żałuję, że po 8–10 godz. dziennie redaguję polityczne depesze.

Drukarnię już spłaciłem – przy sposobności wyrównam jeszcze mój drobny dług u Ciebie.

Dużo serdeczności dla Ciebie i dla Żony

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] W. Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5, I p. Pologne. [Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 28 Fevr. 34 15³⁰ h; Cieszyn, 3 III 34 – 8.

List na arkuszu o formacie 27 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: jak w liście 55, tylko o zmienionym układzie graficznym – przekreślony. Koperta firmowa z nadrukiem: „Union Syndicale des Journalistes Polonais en France (fondée en 1923)”.

¹ Zob. list 54, przypis 8.

² Chodziło o uzyskanie zgody Brzękowskiego na recytację jego wierszy w ramach wieczoru pt. „Najazd Awangardy na Warszawę”, zorganizowanego 10 III 1934 pod firmą tygodnika „Państwo Pracy”. Wystąpili w nim poeci Krakowa, Lublina, Wilna i Warszawy. Słowo wstępne wygłosił J. Kaden-Bandrowski, wieczór zaś zamknęło przemówienie J. Czechowicza, który był ze strony poetów rzeczywistym organizatorem Najazdu.

³ Wieczór autorski Przybosia, zorganizowany staraniem Klubu S, odbył się w sobotę 17 II 1934 w Kamienicy Baryczków na Starym Mieście w Warszawie.

⁴ Zob. list 88, przypis 15. W swojej recenzji z *Poezji integralnej* Przyboś polemizował m. in. z Peiperem w sprawie obrazowości w poezji, podważał wartość jego techniki pseudonimowania poetyckiego, a także odmawiał odkrywczości układowi rozkwitania, który Peiper uważał za swój wynalazek.

92

Paryż – 17 III [19]34

Kochany Julianie!

Dostałem wycinki z „IKC” i z „Expressu Porannego” o „Wieczorze Najazdu Poezji Awangardowej”¹. Pragnąłbym bardzo, byś mi napisał swe wrażenia z wieczoru i osobistego kontaktu z żagarystami i lubliniakami, co recytowano z moich wierszy i kto recytował², jakie wrażenie wywołały itp.

Pomysł tej imprezy uważałbym za b. szczęśliwy, gdyby nie ten „projektora” Kadena, który przecież nie miał najmniejszego sensu. „Kamena” wydrukowała Twój wiersz³ – widzę, że przecież się zdecydowałaś tam drukować. Sądzę, że należy wykorzystywać wszelkie możliwe pisma.

Serd. pozdrowienia

J. Brzękowski

verte!

Serdeczne ukłony zasylam Państwu – od paru dni jestem w Paryżu i wybieram się z ogromnym listem do Pani Broni⁴ –

Alicja S.⁵

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5, I p. Pologne. [Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 17 mars 34 10.45 h.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ O wieczorze „Najazd Awangardy na Warszawę” (zob. list 91, przypis 2) pisał w „IKC”

(1934, nr 73) R. Burzyński w artykule *Najazd awangardy*, zaś w „Expressie Porannym” (1934, nr 72) pod kryptonimem Br. – Stanisław Burcz.

² Oprócz autorów recytowali utwory na tym wieczorze następujący artyści: J. Ronard Bujański, H. Ładosz i M. Wiercińska.

³ Był to utwór *Z Tatr*, „Kamena”, 1934, nr 7 (marzec).

⁴ Chodzi o Bronisławę Przybosiową.

⁵ Zob. list 87. przypis 8.

93

[Paryż,] 23 III [19]34

Kochany Julianie!

Twój żywo pisany list o wrażeniach warszawskich przeczytałem z ogromną przyjemnością. Oderwał mnie on trochę od dziennikarstwa i od polityki i zwrócił znów w kierunku literatury, o której dochodzą mnie tylko odległe echa. Polityka i dziennikarstwo nie pozostają jednak bez wpływu na me koncepcje literackie. Jestem właśnie w trakcie opracowywania nowej koncepcji, która jest w pewnym sensie przejściem do ataku na obecną rzeczywistość literacką. Niestety, mało mam czasu na opracowywanie tego zagadnienia.

Pisałem do Maślińskiego¹, czy miałby miejsce w „Żagarach” na mą odpowiedź², ale nie otrzymałem odpowiedzi. Nie mam również ostatniego (litewskiego) numeru „Żagarów”³, w którym – jak wnoszę z Twojego listu – zapowiadają moją odpowiedź i jeszcze raz polemizują z *Poezją integralną*⁴. Czy nie mógłbyś mi go przysłać? Ew. zwróciłbym Ci po pewnym czasie. Chciałbym napisać kilka artykułów, ale, niestety, brak mi czasu na to. Przez pewien czas pisałem jedynie *Perditę*⁵. Czy Ty bierzesz udział w tej kolumnie Czechowicza w „Sygnałach”?⁶ Na ogół wyrażano się o tym piśmie niezbyt pochlebnie.

Do Kurka napisałem kartkę przed 2–3 tygodniami z podziękowaniem za książki⁷ i z wymyśleniem za opublikowanie tego tomu 5 „Linii”⁸. Dotychczas mi nie odpisał. Co prawda była to moja pierwsza kartka do niego od przyjazdu do Paryża.

Bardzo Cię proszę o przysłanie „Żagarów” i napisanie kilku słów.

Serd. uścisk dłoni i pozdrowienia

Jan Brzękowski

List na papierze o formacie 27 × 20,8 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Nadruk: „Union Syndicale des Journalistes Polonais en France (Fondée en 1923) Le Comité: Président: M. Alfred Bzowiecki 161, bis, Rue de la Convention (15^e) – Tél. Vau. 13–75 Secrétaire Général: M. Jan Brzękowski 48, bd de Port-Royal (5^e) – Tél. Gob. 79-86 Trésorier: M. S. J. Grenkamp-Kornfeld 117, Bd Jourdan (14^e) – Tél. Gob. 01-91. Chèques Postaux: Paris 1052.01; Paris, le... 19...” – przekreślony. Znaki wodne: gwiazda oraz napisy: „PFR. Moirans”; arkusz z dwu stron przedarty.

¹ Józef Maśliński (ur. 1910), poeta i krytyk, przed wojną związany z grupą poetycką Żagary. W latach 1934–1938 redagował przy „Kurierze Wileńskim” kolumnę literacką.

² Brzękowski zamierzał polemizować z artykułem Maślińskiego *Panowie spokojnie*. (*Zagajenie*

dyskusji), „Żagary”, 1933, nr 2, w którym zawarł sporo krytycznych uwag pod adresem jego książki *Poezja integralna*.

³ Litewski numer „Żagarów” (3/4) był ostatnim, jaki się ukazał.

⁴ Brzękowski miał na myśli wypowiedź A. Mikułki *Sondy w głąb (Artykuł dyskusyjny)*, „Żagary”, 1934, nr 3/4, w której polemizował on z koncepcją poezji proletariackiej przedstawioną przez Brzękowskiego w *Poezji integralnej*, jak też z artykułem J. Maślińskiego *Panowie spokojnie* (zob. przypis 2). Zapowiedź polemiki Brzękowskiego znajdowała się w artykule J. Maślińskiego *Stwórzmy wreszcie tę... poezjologię*, „Żagary”, 1934, nr 3/4. Warto dodać, iż w „Żagarach” trwała także równoległe dyskusja o poezji grupy a.r.: M. Kotlicki, *Między wierszami aerowców*, „Żagary”, 1933, nr 2, oraz *Dyskusja o a.r.*, „Żagary”, 1934, nr 3/4, zawierająca polemikę W. Strzemińskiego z Kotlickim oraz odpowiedź tego ostatniego.

⁵ *Perdita* – zob. list 54, przypis 8.

⁶ „Sygnały” – miesięcznik założony i redagowany we Lwowie w 1933 r. przez T. Hollendra, a następnie przez K. Kuryluka. Czechowicz miał na zaproszenie Hollendra przygotować dla „Sygnałów” kolumnę młodej warszawskiej poezji, wypełnioną wierszami poetów awangardy. Projekt ten nie został zrealizowany (zob. listy J. Czechowicza do T. Hollendra z 17 II i 28 III 1934, w: J. Czechowicz, *Listy*, s. 249–250 i 268).

⁷ Był to list z 28 II 1934, w którym Brzękowski dziękował za przysłane tomy Kurka: *Usta na pomoc*, Warszawa 1933, i *Mohigangas*, Warszawa 1934 (zob. *Materiały do dziejów awangardy*, s. 78).

⁸ Zob. list 77, przypis 2. W liście z 28 II 1934 Brzękowski pisał: „zebranie »Linii« uważam za dowód dużego tupetu z Twej strony – byłem zbyt zajęty, by na to reagować, ale przy sposobności odgródzę się od pewnych rzeczy zawartych w »Linii«, na które nie mogę się zgodzić”.

94

Paryż, dn. 26 kwietnia 1934

Kochany Julianie,

serdecznie dziękuję Ci za przesłanie „Żagarów” i rewanżuję Ci się przesyłając załączony wycinek z „Kuriera Wileńskiego”¹. Właśnie skończyłem artykuł dla „Żagarów”² – zanadto jednak dużo miejsca poświęciłem sprawie poezji proletariackiej. Właściwie powinienem go jeszcze raz przerobić, ale, niestety, nie mam czasu na to wszystko – od 5 dni nie mogę się zdobyć na poprawienie go. Jak widzisz z załączonego wycinka i z „Żagarów”³, robi się trochę ruchu koło nowej poezji.

Jak Ci już wspominałem, pragnąłbym rozpocząć jaką akcję wydawniczą. Trudno mi o tym myśleć stąd, z Paryża, ale możliwym jest, że znajdę trochę więcej czasu, a wtedy ta rzecz mogłaby być realną. Przychodzi mi jeszcze na myśl, czy Czechowiczowi nie udałoby się wydostać jakiejś subwencji? Jeśli nie – to wtedy pomyślałbym o czymś na własną rękę. Chciałbym utrzymać tu współpracę z młodymi z Wilna, Lublina i Warszawy, ale przede wszystkim zależy to od tego, czy uda mi się dostatecznie skryształizować i wyrazić w 2–3 artykułach te poglądy, które obecnie są jeszcze w stanie nieco mgławicowym. Jest to dość trudno znaleźć na to czas przy mych paryskich zajęciach i orce w PAT-cie, ale może przecież się na to zdobędzie. Zresztą właściwie zasadniczą kwestią jest tu myślowe opracowanie. Na wszelki wy-

padek sędzę, że byłoby pożądane, byś się poinformował w drukarni u Mitręgi, co kosztowałyby u niego: 1 arkusz format np. „Kuriera” lub „Żagarów” – 1000 egz. Umożliwiłoby mi to zorientowanie się, czy dałoby się wybrnąć z tego wszystkiego finansowo. Chodziłoby bowiem jednak o regularną miesięczną publikację przez jakieś pół roku. Chciałby[m] zrobić coś zupełnie innego niż „Linia”, z której zachowałbym co najwyżej notatki, o ile dałoby się je prowadzić tak żywo. Sędzę też, że w razie gdyby ta sprawa była aktualna, mógłbym liczyć na Twą pomoc, i to nie tylko redakcyjną, ale i techniczną?⁴

Kończę przesyłając Ci dużo serdeczności, dla p. Bronisławy serdeczne pozdrowienia

Jan Brzękowski

Pisz do mnie na adres biurowy, bo możliwym jest, iż zmienię wkrótce mieszkanie: Agence Telegrafique Polonaise – 17, rue Bachaumont – Paris II-e.

List pisany na maszynie na przebitce o formacie 26,8 × 20,8 cm, poprawki i podpis – niebieskim atramentem.

¹ Nie wiadomo, co wycinek ten zawierał.

² Zob. list 93, przypis 2. Polemiki tej „Żagary” nie wydrukowały, gdyż przestały się już ukazywać.

³ Zob. list 93, przypis 2 i 4.

⁴ Brzękowski nawiązuje tu do dawniejszych projektów wydawania pisma awangardowego, ale i tym razem nie zostały one zrealizowane.

95

Paryż, dnia 14 VI 1934

Kochany Julianie!

Byłem przez 1 dzień w Krakowie w sprawach rodzinno-finansowych i wpadłem także na 1 dzień do Warszawy. Dowiedziałem się w Warszawie, że podobno zrezygnowałeś z zamiaru przeniesienia się do Warszawy, ponieważ miałeś sposobność po temu¹. Sędzę, że zrobiłeś raczej źle – tym bardziej że ja również zamyślałam o przeniesieniu się do Warszawy – można by tam wytworzyć pewien ośrodek nowej sztuki. Przypuszczam jednak, że musiałeś mieć poważne powody, skoro zdecydowałeś się pozostać w Cieszynie.

Proszę Cię bardzo o przesłanie do „Sygnałów” mojej *Poezji integralnej*². Wszystkie nasze rachunki ureguluję w czasie wakacji, bo tak drobnej kwoty nie warto przysyłać. Czy nie wiesz, co słyhać z „Żagarami”? Posłałem im artykuł przed 3 miesiącami i nie wiem, co się z nim dzieje³. Toż samo Czechowicz nie odpisał mi na mój list.

Spodziewam się, że we wrześniu będę w Polsce – chciałbym się wtedy z Tobą zobaczyć. Gdybyś chciał się ze mną wtedy zobaczyć, to nie pisz do Wiśniczka, bo apteka już sprzedana. Pisz więc we wrześniu: Szczawnica – willa „Attila”.

Spodziewam się jednak przed tym wiadomości jeszcze z Cieszyna z „rozkładem jazdy” na czas wakacyj; proszę Cię poza tym o wiadomości z życia literackiego, bo ja, niestety, jestem dość oddalony od tego wszystkiego. Czy pieszysz dużo? Ja napisałem ostatnio jeden wiersz, dość dobry – mało mam czasu na poezje, PAT i polityka zabierają mi cały dzień i wieczór.

Serdeczności dla Ciebie i dla p. Broni

Jan B.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5. Pologne. Exp. J. Brzękowski – 19, rue de la Granière, Paris XIII^e. [Stemple:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 15 Juin 34 15³⁰ h; Cieszyn, 18 VI 34 – 7.

List na 3 arkuszach papieru o formacie 21 × 13,2 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Na kopercie nadruk jak przy liście 84.

¹ Zamiar przeniesienia się Przybosia do Warszawy powstał – być może – jako wynik spotkań i projektów, wysuwanych przy okazji „Najazdu Awangardy na Warszawę”. Praca w Warszawie dałaby Przybosiovi możliwość większego wpływu na sytuację ruchu awangardowego w stolicy. Od zamiaru tego Przyboś jednak odstąpił.

² W „Sygnałach” nie było recenzji z *Poezji integralnej*.

³ Zob. list 93, przypis 2 i 3.

96

Szczawnica, 27 IX 1934

Kochany Julianie!

Jestem na urlopie w kraju. Zostanę do 15-go. Chciałbym się z Tobą zobaczyć, ale nie wiem, czy znajdę trochę zbywającego czasu, by się wybrać do Cieszyna. Czy nie będziesz w tym okresie w Krakowie?¹

Serdeczności dla Ciebie i dla p. Bronisł[awy].

Jan Brzękowski

P. S. Ile Ci jestem jeszcze winien za rozsyłkę *Poezji integralnej*?

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Piłsudskiego 5. [Nadawca:] J. Brzękowski, Szczawnica, willa „Attila”. [Stempel:] Szczawnica, 28 IX 34.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie niebieskim atramentem; uszkodzona.

¹ Nie wiadomo, czy Brzękowski spotkał się w tym czasie z Przybosiem.

97

Szczawnica, 3.10.[19]34

Kochany Julianie,

dopiero wczoraj otrzymałem „Pion” z art[ykułem] Irzyk[owskiego]¹ i z miejsca napisałem odpowiedź². Nie wysłałem jej jeszcze do „Pionu”, bo chcę ją

jeszcze na spokojnie przejrzeć, a ew. zaczekać na odpowiedź od Ciebie, co o niej myślisz. Jak sądzisz, czy nie za ostry tytuł? Czy lepiej go może zmienić, bo tak redakcja nie puści. Staralem się nie dyskutować z Irz[ykowskim] na temat analiz i zdobyczy formalnych, bo potem mówiono by, że chodzi nam tylko o błahostki. Odpisz mi odwrotnie, abym mógł wysłać w sobotę ten artykuł, i napisz swe ew. uwagi czy zastrzeżenia.

Co do przyjazdu do Cieszyna, to nie wiem jeszcze, czy da się to zrobić. Gdybym przyjechał, to nastąpiłoby to prawdopodobnie między 10–12 bm.³

Czytałem w „Gaz[ecie] Pol[skiej]”, że jesteś w komitecie zjazdu poetów we Lwowie⁴. Kiedy to będzie i czy warto się w to angażować?

Serdeczności

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2. II p.

List na papierze o formacie 21×17 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Koperta lekko uszkodzona, stemple oddarte wraz ze znaczkiem.

¹ Chodzi o artykuł K. Irzykowskiego pt. *Zgiełk a ścisł tzw. watorów*, „Pion”, 1934, nr 39, stanowiący krytyczne i polemiczne omówienie *Poezji integralnej* Brzękowskiego oraz publikacji J. Kurka, zawierającej w jednym woluminie wszystkie numery „Linii”. Artykuł ten zapoczątkował cały cykl artykułów polemizujących ze stanowiskiem awangardy, pt. *Wy-cieczki w lirykę*.

² Artykuł ten drukował Brzękowski w „Gazecie Artystów” (1934, nr 14) pt. *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów*. Załączony do listu maszynopis artykułu Brzękowskiego był zatytułowany *Ujdzie w tłoku* i stanowił polemikę tylko z artykułem Irzykowskiego *Zgiełk a ścisł tzw. watorów* (zob. przypis 1). Ponieważ redakcja „Pionu” nie drukowała go, czekając na ogłoszenie całego cyklu Irzykowskiego – Brzękowski wycofał artykuł i umieścił go w „Gazecie Artystów”. W drugiej redakcji artykuł został poszerzony o fragment odnoszący się do następnego wystąpienia Irzykowskiego *Awangarda i pogarda* („Pion”, 1934, nr 40). Sposób polemiki Brzękowskiego sugerował, jakoby Irzykowski polemizował wyłącznie z jego stanowiskiem wyrażonym w *Poezji integralnej*.

³ Jak wynika z listu 98 – spotkanie to nie odbyło się.

⁴ W rubryce *Z kultury i sztuki* („Gazeta Polska”, 1934, nr 270) znajdowała się informacja o mającym się odbyć w październiku tego roku we Lwowie wielkim zjeździe młodej literatury. W nocy podano także skład komitetu organizacyjnego, który tworzyli: J. Czechowicz, J. Przyboś, T. Hollender, T. [!] Kuryluk i St. Rogowski. Zjazd ten się jednak nie odbył. Zob. w tej sprawie korespondencję J. Czechowicza z T. Hollendrem (J. Czechowicz, *Listy*, s. 276–279).

[Kraków, 12 X 1934]

Kraków, piątek

Kochany Julianie!

Myślałem, że uda mi się wpaść do Cieszyna, ale brak mi już czasu na to. Okazuje się, że musiałbym [...] całe popołudnie (od 2–8-ej) na drodze, a i tak czasu mielibyśmy niewiele. Ja zamierzam zostać w Krakowie do jutra,

tj. soboty wieczorem (do 17.30), o ile jednak przyjechałbyś do Krakowa, zatrzymałbym się do niedzieli 17.30². Gdybyś więc zdecydował się na przyjazd, prosiłbym Cię o depezę do Hotelu Francuskiego przed godz. 17-ą lub telefon dla mnie. Widziałem się z Peiperem. Nic się nie zmienił pod względem megalomańskich manier. W „Gazecie Artystów” ukazał się artykuł Lecha Piwowara³ o *Poezji integr[alnej]*⁴, na którym znać wpływ rozmów Peip[era] z „delikwentem”. Zdaniem Piwowara *Poezja integr[alna]* – to tylko kieszonkowy skrót idei Peipera itd. To wszystko robi b. przykre wrażenie, nie z powodu Piwowara, ale Peipera. Zadepeszuj mi, czy przyjedziesz. Serd. uścisk dłoni

J. Brzękowski

P. S. Wyjadę dopiero w niedzielę.

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Górny Rynek 2. [Stempel:] Kraków 1, 12 X 34 17.

Kartka pocztowa z reprodukcją fragmentu ołtarza Wita Stwosza pt. *Boże Narodzenie*, pisana jednostronnie niebieskim atramentem; wskutek zawilgocenia pismo trudno czytelne, papier nadkruszony.

¹ Wyraz nieczytelny.

² Spotkanie to – jak świadczy list 99 – nie odbyło się.

³ Lech Piwowar (1909 – 1940 lub 1941), poeta, krytyk i tłumacz, związany ze środowiskiem literackim Krakowa i Zagłębia, zbliżony do literackiej i politycznej lewicy. Kontynuował Peiperowską linię awangardy krakowskiej, przeciwstawiając się praktyce i teoriom poetów „Linii”.

⁴ Omówienie *Poezji integralnej* Brzękowskiego pt. *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji* znajdowało się w „Gazecie Artystów”, 1934, nr 6. Główną tezą artykułu Piwowara było twierdzenie, iż książka Brzękowskiego stanowiła jedynie streszczenie idei Peipera, przy tym była obliczona „jakby dla tych, którzy nie czytali »Zwrotnicy« oraz *Nowych ust* i *Tędy* Peipera, albo czytali nie dość uważnie”.

Paryż – 25.10.[19]34.

Kochany Julianie,

ogromna szkoda, że nie mogliśmy się spotkać ani w Cieszynie, ani w Krakowie. Od kilku dni jestem w Paryżu. Widziałem się w Warszawie ze Święcickim¹. Proponował mi, bym odpowiedział Irzyk[owskiemu]. Wczoraj wysłałem więc odpowiedź (nieco zmieniony i rozszerzony tekst)². W Krakowie poznałem przez Peipera Piwowara³, który mówił o tym, iż nadeszła Twa odpowiedź⁴. Czy opublikowali ją? B. byłbym Ci wdzięczny za przysłanie mi tego numeru „Gaz[ety] Art[yistów]” i ew. następnych, o ile są ciekawe, i napisz mi, ile Ci jestem winien za to i za rozsyłkę *Poezji int[egralnej]* – prześlę Ci pocztą, bo nie można tak zwlekać w nieskończoność z tymi małymi długami. Jarema⁵ prosił mię, bym odpowiedział na ten artykuł⁶ i o wiersz do kolumny poezji awang[ardowej]⁷, ale waham się, bo ton artykułu Piwowara był nie-

przyzwoity, a samo pismo¹ jego kompania specjalnie mi się nie podobają. Co o tym myślisz? Co nowego? Jakie wrażenie odniosłeś z wizyty Flukowskiego?⁸

Serdeczności dla Ciebie i dla p. Broni

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 19, rue de la Glacière, Paris XIII. [Stempel:] Paris XIII Avenue d'Italie, 26 Oct. 34 15 h. 30.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 90, przypis 7.

² Zob. list 97, przypisy 1 i 2.

³ Zob. list 98, przypis 3.

⁴ Chodzi tu o wypowiedź Przybosia *Dwa chwyty* („Gazeta Artystów”, 1934, nr 8), będąca polemiką z artykułem Piwowara (zob. list 98, przypis 4).

⁵ Józef Jarema (1900–1974), malarz, założyciel i dyrektor awangardowego teatru Cricot, działającego w Krakowie od 1933 r.

⁶ Brzękowski polemizował z artykułem Piwowara (zob. list 98, przypis 4) w wystąpieniu *Dwa wymiary*, „Gazeta Artystów”, 1934, nr 11.

⁷ W „Gazecie Artystów” nie było osobnej kolumny awangardy. Natomiast Brzękowski drukował w tym piśmie wiersz pt. *Wiec* („Gazeta Artystów”, 1934, nr 15).

⁸ Stefan Flukowski – zob. list 65, przypis 6.

100

Paryż, 9 listopada 1934

Kochany Julianie,

artykułu z „Pionu”¹ nie wycofałem, bo doszedłem do wniosku, że Irzykowskiemu należy się lekka nauczka. (Zresztą artykuł był znacznie rozszerzony i zmieniony). Dotychczas się nie ukazał i o ile nie ukaże się w najbliższym numerze, to pewnie w ogóle go nie zamieszczą. Przypuszczam, że Irzykowski musiał interweniować w redakcji w tym sensie². Trudno, jak nie zamieszczą, to prześlę do „IKC” lub „Kur[jerowi] Wileńskiemu”³. Przesłałem odpowiedź na artykuł Piwowara w „Gaz[ecie] Art[ystów]”⁴. Wprawdzie nie miałem do tego specjalnej ochoty, ale doszedłem do wniosku, że należy podsycać polemikę dokoła tych spraw. Łaszowskiego list ciekawy, ale bardzo zagmatwany. Sądząc z tego streszczenia przypuszczam, że jego artykuł⁵ byłby tylko pewnym przyczynkiem do polemiki, ale nie uchwyciłby najistotniejszych elementów zagadnienia. Mam wrażenie, że cykl artykułów Irzykowskiego⁶ w „Pionie” należy uważać za definitywnie zakończono [!], gdyż tak mi mówili zresztą Świącicki⁷ i Pomirowski⁸. Może Ty napiszesz do „Pionu”⁹. Flukowski¹⁰ jest Ci b. życzliwy (do mnie za to odnosi się on teraz nieco uszczypliwie, może na skutek tego, że nie wspomniałem go w *Poez[ji] integr[alnej]*).

choć on niewiele ma tam do mówienia. W tych dniach, jak znajdę wolną chwilę, prześlę Ci przekazem 6 zł. W Krakowie widziałem się z Kurkiem, który jest w trakcie robienia kariery. Wywnioskowałem z rozmowy, że miałby on ochotę wydać jaką jednorazową zbiorową publikację¹¹ – powiedziałem mu, że chętnie pisałbym się na to, gdybym wracał do kraju. Co Ty na to? Może warto by to wykorzystać?

Serd. pozd.

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne.
[Stemple:] Paris XIII Avenue d'Italie, 9 Nov. 34. 15.30 h; Cieszyn, 12 XI 34 – 6.

List na papierze o formacie 27,1 × 21 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem; atrament miejscami zamazany, arkusz częściowo przedarty.

¹ Zob. list 97, przypisy 1 i 2.

² Irzykowskiemu istotnie zależało, by polemika rozwinęła się dopiero po ogłoszeniu wszystkich *Wycieczek w lirykę*. W liście z 2 X 1934 pisał do Przybosia: „Będą się pojawiać dalsze artykuły. Może do tego czasu wstrzyma się Pan z polemiką” (Archiwum J. Przybosia, sygn. 656, k. 6).

³ Polemikę z Irzykowskim posłał jednak Brzękowski do „Gazety Artystów” (zob. list 97, przypisy 1 i 2).

⁴ Zob. list 99, przypis 6.

⁵ Przyboś wysłał prawdopodobnie Brzękowskiemu list Łaszowskiego, zawierający projekt jego polemicznego wystąpienia w dyskusji między Irzykowskim a awangardą. Łaszowski włączył się do tej dyskusji artykułem *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów”, 1934, nr 12.

⁶ Prócz artykułów: *Zgiełk a ścisk* tzw. *walorów* (zob. list 97, przypis 1) oraz *Awangardą i pogardą* („Pion”, 1934, nr 40) – Irzykowski ogłosił jeszcze artykuł *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć?* („Pion”, 1934, nr 41). Nadtytułem *Wycieczki w lirykę* Irzykowski opatrzył także dalsze artykuły, polemizujące z kolejnymi wypowiedziami Przybosia i Brzękowskiego.

⁷ Zob. list 90, przypis 7.

⁸ Leon Pomirowski – zob. list 90, przypis 8.

⁹ Przyboś polemizował z artykułami Irzykowskiego szkicem *Uwagi o nowej liryce*, „Pion”, 1935, nr 2.

¹⁰ Stefan Flukowski – zob. list 65, przypis 6.

¹¹ Projekt ten nie został zrealizowany.

Paryż, dn. 26 listopada 1934

Kochany Julianie,

serdecznie Ci dziękuję za list i nadesłane egzemplarze „Tyg[odnika Artystów]”¹ i „Gaz[ety] Art[ystów]”. Przed kilku dniami przesłałem Ci 8 zł (byłem Ci wprawdzie winien tylko 6 zł, ale posłałem o 2 zł więcej, na wypadek gdyby zaszła potrzeba rozesłania jeszcze jakiego egzemplarza i na ew. kupno jakich czasopism). Czy otrzymałeś tę kwotę? Bo zdaje mi się, że przez pomyłkę zaadresowałem: Górny Rynek 4².

Do „Gaz[ety] Art[ystów]” wyślę moją odpowiedź Irzykowskiemu³, i to

nawet w nieco ostrzejszej formie niż do „Pionu”. Sądzę, że dobrze zrobię nie zgadzając się na wejście do komitetu red. „Gazety [Artystów]”⁴, ale należałoby pomyśleć, czy nie można by mu podsunąć kogoś życzliwie do nas nastawionego. Twoje skrupuły polityczne są jednak nieistotne. [Legion] Mł[odych]⁵ jest organizacją o skrajnie lewicowych przekonaniach. Sądzę, że powinieneś pojechać jeszcze raz do Krakowa, dowiedzieć się z boku, jak przedstawia się finansowa strona „Gazety [Artystów]”, i w razie gdyby zapowiadała się pomyślnie, zgodzić się na ew. wejście do komitetu red. lub zaproponować Drohockiemu⁶ redagowanie np. 2 kolumn na miesiąc⁷. Sądzę, że szkoda byłoby, by przepuścić taką trybunę, dzięki której można by wiele robić dla popularyzacji nowych idei. Sądzę, że Droh[ocki] powinien by na to pójść, bo w razie polemik z Piwowarem, Polewkami⁸ itp. można by wytworzyć duży ruch wokół pisma i skupić młodych z Wilna i Lublina. Co do „Pionu”, to nie miej złudzeń. Flukowski niewiele tam może, a Święcicki⁹; gdy mu powiedziałem w obecności Pomir[owskiego]¹⁰, że czekam na zakończenie dyskusji, bo Ty i Peiper też chcecie zabrać głos, skrzywił się i spojrzął na Pomirowskiego porozumiewawczo. Sądzę więc, że powinieneś z Drohockim co najmniej utrzymywać bliski kontakt, bo już na pewno będą inni robili na niego zakusy (np. charakterystyczny jest pod tym względem artykuł Czachowskiego w „Gaz[ecie] Pol[skiej]”¹¹). Napisz mi, co o tym myślisz? W „Kurierze Wileńskim”, dokąd pisuję artykuły polityczne, Maśliński¹² redaguje co tydzień dodatek literacki¹³, ale nienadzwyczajnie. Bardzo Cię proszę o ew. przesłanie tych artykułów „Gaz[ety] Art[yistów]” względnie „Tyg[odnika Artystów]”, które mogłyby mię zainteresować. Gdybyś zobaczył Piętaka, to poproś go o przesłanie mi tomu¹⁴. Należy mi się rewanż z jego strony. Czy ukazał się artykuł Łaszowskiego?¹⁵ Co do „Tyg[odnika Artystów]”, to wątpię, by się utrzymał, a poza tym „kapiści”¹⁶ jako malarze są szalenie konserwatywni. Przesłał mi Strzem[ieński] prozę Debory Vogel¹⁷, którą ona chciała wydać w Bibliotece „a.r.” Ma szereg doskonałych ustępów, ale sądzą, że jako całość nie nadaje się do ukazania w „a.r.” Gdybym był jednak redaktorem pisma lit., zamieściłbym fragmenty. Po upływie pewnego czasu może być z niej pożyteczna i zdolna siła.

Proszę Cię więc o kilka słów i o ew. egzemplarze „Gazety [Artystów]” i przesyłam serd. pozdrowienia dla Ciebie i dla p. Broni

J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. [Stemple:] Paris R. P. Depart., 28.XI 1934 16³⁰; Cieszyn, I XII 34 – 6.

List na papierze o formacie 27 × 21 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Na papierze zacieki, atrament zamazany. Znak wodny: „Ausgedant Ancecy Velin”.

¹ „Tygodnik Artystów” – czasopismo wychodzące od listopada 1934 r., które powstało w wyniku rozłamu w zespole redakcyjnym „Gazety Artystów”. Wydawcą pisma był Związek Zawodowy Artystów Plastyków w Krakowie. Redaktorem odpowiedzialnym „Tygodnika” był Jan Szancer, a po nim Lech Piwowar.

² Przyboś mieszkał w tym czasie w Cieszynie przy Górnym Rynku 2.

³ Zob. list 97, przypisy 1 i 2.

⁴ Po rozłamie w „Gazecie Artystów”, kiedy opuściła to pismo większość dotychczasowych członków redakcji i współpracowników, redakcja próbowała pozyskać Przybosia na członka komitetu redakcyjnego. Prośbę w tej sprawie skierowano za pośrednictwem K. Filipowicza, który w liście z 10 XI 1934 pisał: „Drohocki prosi, czy Pan nie byłby łaskaw przystąpić do komitetu redakcyjnego, jeśli tak, prosimy o jak najrychlejszą odpowiedź” (Archiwum J. Przybosia, sygn. 878, k. 19). W tej sprawie pisał także do Przybosia J. A. Frasik w liście z 12 XI 1934 (Archiwum J. Przybosia, sygn. 996, t. II, k. 27).

⁵ Legion Młodych – sanacyjna organizacja młodzieżowa o pozornie radykalnym charakterze, utworzona w 1931 r., mająca spore wpływy w środowiskach akademickich. Jej działalność podporządkowana była hasłu pracy dla państwa, organem organizacji był tygodnik „Państwo Pracy”. Niektóre środowiska Legionu Młodych ulegały później daleko idącej radykalizacji, co prowadziło do rozłamów.

⁶ Zenon Drohocki – zob. list 2, przypis 6. Drohocki był w komitecie redakcyjnym „Gazety Artystów” przed i po rozłamie, ale i on wkrótce opuścił to pismo, o czym powiadomił Przybosia w liście z 17 XII 1934 (Archiwum J. Przybosia, sygn. 656, k. 5).

⁷ Kolumny takiej nie było w „Gazecie Artystów”.

⁸ Adam Polewka – zob. list 2, przypis 1.

⁹ Tadeusz Świącicki – zob. list 90, przypis 7.

¹⁰ Leon Pomirowski – zob. list 90, przypis 8.

¹¹ Chodzi o artykuł K. Cz. [Czachowskiego] pt. *Młody Kraków*, „Gazeta Polska”, 1934, nr 325, w którym autor sugerował, by młodą twórczość wyraźniej związać z ideologią Legionu Młodych.

¹² Józef Maśliński – zob. list 93, przypis 1.

¹³ Maśliński redagował przy „Kurierze Wileńskim” w latach 1934–1938 tygodniową kolumnę literacką, która stanowiła w pewnym sensie kontynuację „Żagarów”. Łamy kolumny wypełniała przede wszystkim twórczość pisarzy awangardowych.

¹⁴ Chodzi tu o książkę Stanisława Piętaka (zob. list 87, przypis 13) *Alfabet oczu*, Lublin 1934, stanowiącą jego debiut poetycki.

¹⁵ Zob. list 100, przypis 5.

¹⁶ Kapiści – grupa artystów, uczniów J. Pankiewicza, istniejąca od 1923 r. pod nazwą Komitet Paryski (nazwa grupy od skrótu tego określenia). Członkami grupy byli m. in.: J. Cybis, J. Czapski, J. Jarema, H. Rudzka-Cybisowa i Z. Waliszewski. Kapiści przywiązywali główną wagę do wartości kolorystycznych obrazu. Grupa ta odgrywała dominującą rolę w krakowskim Związku Zawodowym Artystów Plastyków, który był wydawcą „Tygodnika Artystów”.

¹⁷ Debora Vogel (ok. 1900–1942), dr filozofii, teoretyk sztuki i pisarka, mieszkająca przed wojną we Lwowie i pozostająca w przyjaźni z B. Schulzem (zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1967, s. 109–120). Wydała dwa zbiory poezji w języku żydowskim oraz po polsku tom prozy *Akacje kwitną*.

Paryż, dn. 7 grudnia 1934

Kochany Julianie,

serdecznie Ci dziękuję za nadesłane czasopisma. Przeczytałem artykuł Piwowara¹ i sądzę, że należy odpowiedzieć². Chodzi tylko o to – gdzie? Czy w „Gaz[ecie] Artystów”, czy w „Tyg[odniku] Art[yistów]”? Czy Ty będziesz odpowiadał i gdzie?³ Czytałem w „Gaz[ecie] Art[yistów]”, że bierzesz udział

w wieczorze Litartu na U. J.⁴ Sądzę więc, że zetknąłeś się z Drohockim i ew. z ludźmi z „Tygodnika [Artystów]”, Czy obierzemy sobie „Gazetę [Artystów]” jako przyboczny organ, czy też będziemy czasem pisać w „Tyg[odniku Artystów]”, w którym okopał się Piwowar i kto wie, czy nie Peiper?⁵ Tydzień temu posłałem Drohockiemu odpowiedź Irzykowskiemu⁶. Sądzę, że ją dostał i że puści ją w jednym z najbliższych numerów. Napisz mi o swych wrażeniach z Krakowa. Jak zobaczysz Frasika, podziękuj mu w mym imieniu za inteligentną recenzję z mego tomu⁷.

Ja w odpowiedzi mej poruszyłbym jednak sprawę tego widzenia poetyckiego, które było piętą Achilleusa mego artykułu, ale teraz, jak sądzą, obróci się przeciw Piwowarowi⁸.

Bardzo Cię proszę o kilka słów i serdeczne pozdrowienia przesyłam dla Ciebie i dla p. Broni

Jan Brzękowski

P. S. Pozdrowienia od Alicji.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Górny Rynek 2, Pologne. [Stemple:] Paris XIII Avenue d'Italie. 8 Dec. 34 15³⁰ h; Cieszyn, 11 XII 34–7.

List na papierze o formacie 27×21 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Od góry i dołu arkusz częściowo przedarty.

¹ Piwowar podjął z Brzękowskim polemikę w artykule *Awangardiści przeciw awangardzie*, „Tygodnik Artystów”, 1934, nr 3.

² Brzękowski polemizował z Piwowarem i z późniejszymi wystąpieniami J. Bronnera (*Konfrontacje*, „Tygodnik Artystów”, 1934, nr 4) w artykule *Talmudystom Peipera*, „Gazeta Artystów”, 1935, nr 17.

³ Przyboś uczestniczył w tej dyskusji jeszcze trzema wystąpieniami: *Przerywam dyskusję. Polemika dokola awangardy*, „Tygodnik Artystów”, 1934, nr 4, *Uzupełnienie do Konfrontacji. Polemika o awangardę*, „Tygodnik Artystów”, 1935, nr 8, oraz *Polemika dokola awangardy. Bronnerowi dwie słowie*, „Tygodnik Artystów”, 1935, nr 10.

⁴ Litart – zob. list 2, przypis 3. Wieczór ten odbył się 17 XI z udziałem: J. Czechowicza, M. Czuchnowskiego, J. A. Frasika, J. Łobodowskiego, J. Wita, S. Piętaka, L. Piwowara i J. Przybosia. Informacja o tej imprezie znajdowała się w „Gazecie Artystów”, 1934, nr 13.

⁵ Peiper rzeczywiście współpracował z „Tygodnikiem Artystów”.

⁶ Zob. list 97, przypisy 1 i 2.

⁷ Józef Andrzej Frasik (ur. 1910), poeta związany początkowo z Litartem, później z autentyzmem. W latach 1934–1935 był redaktorem „Gazety Artystów”. W „Gazecie Artystów” (1934, nr 12) zamieścił recenzję z tomu Brzękowskiego *Zaciśnięte dookola ust*.

⁸ Zob. przypis 1.

Kochany Julianie,

od dawna nie miałem już wiadomości od Ciebie. Tymczasem zaszło wiele interesujących rzeczy w dziedzinie spraw literackich. Dziś przesłano mi wycinek

z „Pionu” z artykułem Irzykowskiego polemizującym z Tobą¹. Czy zamierzasz mu odpowiedzieć?² Dyskusja w tych sprawach jest pożądana, ale z drugiej strony ton Irz[ykowskiego] jest zupełnie nieznośny. Jak wiesz zapewne, odpowiedziałem Piwowarowi i Bronnerowi w „Gaz[ecie] Art[yistów]”³, ale korekta zrobiona tam fatalnie, tak że niektóre ustępy zostały mocno zniekształcone. Bronner już mi odpowiedział⁴, ale nie mam już zamiaru kontynuować z nim dyskusji, chociaż spuścił on nieco z tonu. Może by mu Łaszowski odpowiedział, to znów podsyłałoby dyskusję?⁵ Choć artykuły Łasz[owskiego] są bardzo nierówne. Jak Ty się ustosunkowałeś do „Gaz[ety] Art[yistów]” i do „Tyg[odnika] Artystów”?⁶ Czy czytałeś artykuły Promińskiego w „IKC”?⁷ Co nowego u Ciebie? Ja prawdopodobnie wrócę za kilka miesięcy do kraju⁸.

Bardzo Cię proszę o kilka słów i łączę serdeczne pozdrowienia, dla p. Broni piękne ukłony

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 19, rue de la Glacière, Paris XIII^e [Stempel:] Paris Gare [...], 3 II [...]

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem. Papier nadkruszony, stempel zatarty.

¹ Chodzi o artykuł K. Irzykowskiego *Noli iurare, domine Przyboś, in verba Peiperi* (*Wycieczki w lirykę, IV*), „Pion”, 1935, nr 5.

² Przyboś nie podjął już polemiki z dalszymi wystąpieniami Irzykowskiego.

³ Zob. list 102, przypis 2.

⁴ Był to artykuł *Konfrontuję dalej*, „Tygodnik Artystów”, 1935, nr 9.

⁵ Łaszowski nawiązał do tych polemik w artykule *Reakcja przeciw awangardzie*. „Lewy Tor”, 1935, nr 7/8.

⁶ Wydaje się, iż po rozłamie w „Gazecie Artystów” (zob. list 101, przypis 1) i powstaniu „Tygodnika Artystów” sympatia Przybosia była po stronie tego ostatniego (zob. także list 104).

⁷ Chodzi o szkic M. Promińskiego *Awangarda prozatorska*. „Kurier Literacko-Naukowy”, 1935, nr 2,8–9.

⁸ I ta zapowiedź Brzękowskiego nie została spełniona.

Paryż, dn. 25 lutego 1935

Kochany Julianie,

listy Twoje zawsze przynoszą coś nowego. Nic nie wiem np. dotychczas o artykule Czuchnowskiego w „Tygodniku Artystów”¹. Posłałem im wprawdzie pieniądze na prenumeratę kwartalną, ale dotąd przysłali mi tylko jeden numer. Otrzymałem za to ostatni numer „Gaz[ety] Art[yistów]” z tym atakiem Ochęduski² na mnie i z ciekawymi artykułami lwowian³. Nie wiem, czy na to odpowiadać, bo mnie już trochę znudziła ta dyskusja – może dałoby się ew. połączyć odpowiedź dla Czuchn[owskiego] i dla Ochęduski razem⁴, bo to podobne tematy. Byłbym Ci bardzo wdzięczny, gdybyś zechciał

mi pożyczyć ten numer „Tygodnika [Artystów]” (zwróć Ci go natychmiast) – gdybyś mógł dostać w Cieszynie ten numer „Dźwigarów” z recenzją o *Poezji integralnej*⁵ i przesłać mi do Paryża – forszę natychmiast Ci zwróć. Mam trochę nowych wierszy i chętnie bym je ogłosił w „Gaz[ecie Artystów]” lub w „Tygodniku [Artystów]”⁶, ale coś mię zarazem od tego powstrzymuje, sam nie wiem, co, może to, że się nie zwrócili do mnie o to, może ten okólnik Drohockiego⁷ – sam nie wiem właściwie, co. Czy „Tygodnik Artystów” zwracał się do Ciebie o wiersz, czy też sam im posłałeś?⁸ Nie zgadzam się z Tobą co do „Gaz[ety] Art[ystów]” – uważam, że prawie w każdym numerze przynosi coś ciekawego. Skończyłem powieść⁹, obecnie poprawiam tekst, ale nie jestem z niej zadowolony. Przesyłam Ci Twój wiersz z „Kuriera Wil[ęńskiego]”¹⁰ – ok. N[owego] Roku przedrukowali także jeden z Twych wierszy¹¹, ale nie mam już tego wycinka. W Paryżu spotykam się od czasu do czasu z Miłozsem¹². Napisał ostatnio 2 b. dobre wiersze.

Serd. pozdrowienia dla Ciebie i dla Żony

Jan B.

Serdeczne ukłony i pozdrowienia dla Pani Broni i Pana

Alicja

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Górny Rynek 2. Pologne. Exp. J. Brzękowski – 19, rue de la Glacière, Paris XIII-e. [Stemple:] Paris 52 Av. Observatoire 26 II 35. 16 h; Cieszyn, 1.III.35 – 8.

List na papierze o formacie 26,8×20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Czuchnowski zamieścił w „Tygodniku Artystów” (1935, nr 12–13 i 15) obszerny artykuł „Linia” bez linii, w którym polemizował z koncepcjami teoretycznymi tego pisma.

² Jaromir Ochęduszek, publicysta związany przed wojną ze środowiskiem lwowskim. W „Gazecie Artystów” (1935, nr 22) w artykule *Weksle bez pokrycia* atakował awangardę za laboratoryjny charakter jej poezji oraz brak kontaktu z problematyką społeczną.

³ Nr 6 (22) „Gazety Artystów” z 10 II 1935 miał na pierwszej stronie nadruk: „Nowy Lwów mówi” i zawierał wiele materiałów lwowskich autorów, m. in.: L. Lillego *Lwów jako ośrodek współczesnej plastyki*, Z. Lissy *Widzialność muzyki*, S. Łobaczewskiej *Z pogranicza problemów malarstwa i muzyki* oraz D. Vogel *Temat w sztuce*.

⁴ Brzękowski nie polemizował już z tymi wystąpieniami, natomiast do artykułu Ochęduszki nawiązał Łaszowski w *Reakcji przeciw awangardzie*, „Lewy Tor”, 1935, nr 7/8.

⁵ „Dźwigary” – pismo z podtytułem „miesięcznik poświęcony sprawie polskiej kultury proletariackiej”, wychodzące w Lublinie w latach 1934–1935, wydawane przez K. Wójcika. W „Dźwigarach” (1934, nr 1) znajdował się obszerny artykuł A. Mainskiego [J. Łobodowskiego] *Wśród zdobywczy i nieporozumień*, poświęcony polemicznemu omówieniu *Poezji integralnej* Brzękowskiego.

⁶ Zob. list 99, przypis 7. W „Tygodniku Artystów” Brzękowski nic nie drukował.

⁷ Zenon Drohocki – zob. list 2, przypis 6. Okólnikiem nazwał Brzękowski – być może – zawiadomienie Drohockiego o wystąpieniu z komitetu redakcyjnego „Gazety Artystów” (zob. list 101, przypis 6).

⁸ W „Tygodniku Artystów” (1935, nr 10) drukował Przyboś wiersz pt. *Ballada zimowa*.

⁹ Chodzi o *24 kochanków Perdity Loost*. Zob. list 54, przypis 8.

¹⁰ Był to wiersz Przybosia *Grób nieznanego żołnierza*, drukowany w kolumnie literackiej „Kuriera Wileńskiego” z 10 II 1935.

¹¹ Chodzi o wiersz Przybosia 2 [inc.: „Nie wychylaj się – Spójrz: plac – z rąk mi wypadł...”], drukowany w kolumnie literackiej „Kuriera Wileńskiego” z 1 I 1935. W zbiorze *Równanie serca* utwór ten otrzymał tytuł *Burza*.

¹² Cz. Miłosz przebywał w latach 1934–1935 na studiach w Paryżu w ramach stypendium Funduszu Kultury Narodowej (inf.: *Trzecie sprawozdanie Funduszu Kultury Narodowej*, Warszawa 1937, s. 297).

105

Paryż – 18 IV 1935

Kochany Julianie!

Od dawna nie miałem już od Ciebie żadnych wiadomości. Na skutek tego odczuwam brak kontaktu z naszą współczesną literaturą, bo od Ciebie zazwyczaj dowidywałem się najwięcej o tym, co się dzieje w poezji i w literaturze. „Gaz[eta] Artystów”, o ile mi wiadomo, przestała wychodzić¹, „Pionu” już nie prenumeruję, a tych różnych nowych czasopism w Paryżu absolutnie nie można dostać. Byłbym Ci nawet b. wdzięczny, gdybyś zechciał kupić na mój koszt obydwa numery „Dźwigarów”² i te jakieś nowe czasopisma, które wychodzą we Lwowie i w Warszawie³, i przesłał mi je do Paryża, a ja Ci natychmiast zwrócę pieniądze. Myślałem, że wrócę wkrótce do kraju, ale na razie nie chcę mnie stąd puścić – może więc w czasie urlopu uda mi się te sprawy załatwić. Chciałbym bowiem wrócić do kraju. Jak Ci się podobał mój wiersz w „Drodze”?⁴ Były co prawda omyłki w druku (powinno być: „pierś cień”, a nie: „pierścień”), ale wiersz ten lubię bardzo.

Serdeczności ode mnie i od Alicji dla Ciebie i dla P. Broni

J. B.

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Górny Rynek 2, II p. Pologne. [Stempel:] Paris XIII Avenue d'Italie. 19 Avril 35 15.30 h.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem; z prawej strony papier uszkodzony.

¹ Ostatni, 23 numer „Gazety Artystów” wyszedł z datą 24 II 1935. Próby wznowienia tego pisma nie powiodły się, dopiero po dwóch prawie latach ukazał się jedyny numer „Gazety Artystów” z datą 15 I 1937.

² „Dźwigary” – zob. list 104, przypis 5. Drugi i ostatni numer tego pisma ukazał się w styczniu 1935 r.

³ We Lwowie zaczęło się w 1935 r. ukazywać pismo „Nowe Czasy” – tygodnik społeczno-polityczny redagowany przez W. Mejbauma i K. Zakrzewskiego, natomiast w Warszawie – „Akcja Literacka” pod redakcją W. Bochenka, „Lewy Tor” – miesięcznik społeczno-literacki redagowany przez C. Wojeńską i tygodnik „Prosto z mostu” założony przez S. Piaseckiego. W kwietniu 1935 r. został także wznowiony miesięcznik „Skamander”.

⁴ Był to wiersz *Szklany deszcz*, „Droga”, 1935, nr 3, s. 240–241.

Paryż – dn. 12 maja 1935

Kochany Julianie,

jestem Ci bardzo wdzięczny za pożyczenie mi „Dźwigarów”¹. Znalazłem w nich wiele interesujących rzeczy. Chętnie kupiłbym sobie te 2 numery, gdybyś je znalazł w Cieszynie, kup je dla mnie. Prosiłbym Cię również o kupienie 2 num[er]u „Skamandra”. Pierwszy zeszyt czytałem. Jest w nim atak Zawodzińskiego na nas, a w szczególności na mnie². Niestety obecnie, po upadku „Gaz[ety] Artystów” i wakacyjnej przerwie w redagowaniu „Kamenu”³, nie ma możliwości odpowiedzenia Zawodzińskiemu⁴. Z drugiej strony, jak widzę, „Skamander” zamierza systematycznie psuć młodych (Miłosz⁵, Łobodowski⁶, Matuszewski⁷, Kott⁸). Sądzę, że należałoby koniecznie temu zapobiec, i w związku z tym przychodzi mi na myśl, że trzeba by stworzyć jakieś pismo, by ci młodzi, którzy obecnie są z nami, nie przeszli do zupełnie starej, skamandryckiej poezji. Ja byłbym skłonny po wakacjach ponieść nawet pewne finansowe ofiary, gdybyś Ty się zdecydował również w pewnym stopniu przyczynić, to można by to zrobić. Wyobrażam to sobie w ten sposób, że redagowalibyśmy to we dwójkę, a adres redakcji podałoby się w Warszawie. Czy nie można by tu wyzyskać np. Łaszowskiego⁹ i podać jego adresu np. jako sekretariat redakcji. Musielibyśmy sobie powiedzieć, że wydamy co najmniej 6 numerów, formatu np. „Linii”, 24–32 str. Pismo musiałyby wychodzić absolutnie regularnie. Ja mógłbym do tego wkładać jakieś 70 zł mies., a może nawet więcej. Może poinformowałbyś się w drukarni, co by to kosztowało? Wyobrażam sobie to pismo jako organ awangardy, a nie integralistów¹⁰, a więc że oprócz nas braliby w nim udział: dawni zwrotniczanie, a przede wszystkim Kurek, Ważyk, Czuchnowski (Peiper pewnie nie przyjąłby zaproszenia), żagaryści, lubliniacy, tzn. Łobodowski i Czechowicz, a ew. także Michalski¹¹ i Bielski¹², Piętaś¹³, z Warszawy: Grupa S¹⁴ (tylko niektórzy członkowie), ew. Flukowski¹⁵ i Kołoniecki¹⁶ (ten ostatni raczej w przekładach, podobnie i K. A. Jaworski¹⁷). Zależnie od tego, czy z tym materiałem udałoby się stworzyć pod względem poetyckim coś jednorodnego (pod względem materiału w numerze), podpisywalibyśmy pismo jako redaktorzy lub też – nie. Pismo drukowałoby się w Cieszynie. A może sądzisz, że lepiej byłoby wydawać to w formacie gazety? Sądzę, że może Kurek dałby na to trochę forsy. A może by jemu oddać redakcję wspólnie z jednym z nas, tak by absolutnie cały materiał przechodził przez ręce Twoje lub moje? Ja na razie zostaję w Paryżu, ale kto wie, czy nie uda mi się wrócić od N[owego] Roku do kraju. Zastanów się nad tym wszystkim. Mówiłem o tym z Miłoszem i zapytałem go, czy żagaryści, gdyby im się zapewniło miejsce w tym piśmie, nie podjęliby się np. rozprzedaży na terenie Wilna 30 egz., i to w formie gwarancji. Miłosz powiedział, że możliwe jest, iż mógłby się tym zająć np. Zagórski¹⁸. Miłosz jest b. zdolny, ale szczeniak niezrównoważony i zepsuty powodzeniem. Zastanów się nad tym, kto mógłby

się tym zająć na terenie Warszawy. Czy Piętał jest energiczny? Mnie się wydaje, że najodpowiedniejszy byłby Łaszowski. Napisz mi zaraz, co o tym myślisz.

Czernik¹⁹ do mnie nie pisał. Zwracał się do mnie za to jakiś Jasiński o zezwolenie na zamieszczenie mego wiersza w *Antologii poezji morskiej*²⁰. Napierski²¹ zwracał się również do Miłosza. Ciężkaw jestem, co to za pismo²². Przypuszczam, że rzecz jest niedojrzała jeszcze lub pismo nieciekawe [?], skoro nie wymienia tytułu.

Ja mam również ok. 15 wierszy w tece i zaczęty większy poemat²³. Nie mogę jednak dostatecznie odseparować się od zajęć zawodowych, by móc myśleć o poezji. Nie wiem, czy Ci pisałem, że ukończyłem już powieść²⁴. Pisałem ją na konkurs Książnicy-Atlas, ale skład jury daje mi minimalne nadzieje.

Dużo serdeczności dla Ciebie i dla Żony, pozdrowienia od Alicji

Jan B.

P. S. Gdyby Kurek redagował, to włożyłbym w to dużo technicznej energii, a w piśmie, gdyby było drukowane w Cieszynie, nie mógłby dać nic takiego, na co nie zgodzilibyśmy się. Może jednak we dwójkę dalibyśmy radę także finansowo.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne. Exp. J. Brzękowski, 19, rue de la Glacière, Paris XIII. [Stemple:] Paris XIII Avenue d'Italie. 13 Mai 35 11.45 h; Cieszyn, 15 V 35 11.

List na 2 arkuszach papieru o formację 26,8 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem; atrament miejscami zamazany.

¹ Zob. list 104, przypis 5.

² W 1 numerze wznowionego „Skamandra” (z kwietnia 1935 r.) znajdował się wielki szkic K. W. Zawodzińskiego pt. *Pegaz to nie samochód bezkolowy*, który stanowił zasadniczą rozprawę z awangardowymi koncepcjami poetyckimi. Prace teoretyczne Brzękowskiego i jego wiersze spotkały się z bardzo krytycznym i niekiedy złośliwym przyjęciem przez Zawodzińskiego.

³ „Kamena”, jako pismo redagowane przez nauczyciela, wychodziła zgodnie z kalendarzem szkolnym i w okresie wakacji nie ukazywała się.

⁴ Brzękowski polemizował jednak z rozprawą Zawodzińskiego w artykule „*W zamian stolka*” i „*ślepe uliczki*”. *W polemice o poezję awangardową*, „Kurier Poranny”, 1935, nr 138.

⁵ Cz. Miłosz w pierwszym numerze wznowionego „Skamandra” wydrukował utwór pt. *Bramy Arsenalu*.

⁶ Józef Łobodowski (zob. list 87, przypis 3) w 1 numerze wznowionego „Skamandra” wydrukował utwór pt. *Powrót Alaina Gerbault*, umieszczał także wiersze w numerach następnych.

⁷ Ryszard Matuszewski (ur. 1914), krytyk literacki i poeta. W młodości był związany z Klubem Artystycznym S jako jeden z jego współzałożycieli. W „Skamandrze” (1935, z. 58) wydrukował wiersz pt. *Węgry*.

⁸ Jan Kott (ur. 1914), krytyk i historyk literatury, współzałożyciel Klubu Artystycznego S. W „Skamandrze” (1935, z. 65) wydrukował wiersz pt. *Koniom*.

⁹ Alfred Łaszowski – zob. list 72, przypis 8.

¹⁰ Brzękowski obejmował tym terminem ścisłą grupę awangardy krakowskiej (Czuchnowski, Kurek, Przyboś i on sam). Terminem tym posługiwał się w książce *Poezja integralna*.

¹¹ Bronisław Ludwik Michalski (1903–1935), poeta, związany z lubelskim środowiskiem

poetyckim, a następnie z warszawskim kręgiem J. Czechowicza, autor zbiorów *Wczoraj* (1932) i *Spotkanie z brzozą* (1936).

¹² Konrad Bielski (1902–1970), poeta i prawnik, związany przed wojną z grupą Reflektor i awangardą lubelską.

¹³ Stanisław Piętak – zob. list 87, przypis 13.

¹⁴ Grupa S – tzw. Klub Artystyczny S (od słowa Sztuka, we wspomnieniach można spotkać sugestię, iż także od słowa socjalizm), działający w Warszawie w latach 1933–1936. Należeli do niego m.in.: J. Kott, A. Łaszowski, R. Matuszewski, S. Otwinowski i W. Pietrzak.

¹⁵ Stefan Flukowski – zob. list 65, przypis 6.

¹⁶ Roman Kołoniecki – zob. list 87, przypis 21.

¹⁷ Kazimierz Andrzej Jaworski – zob. list 87, przypis 4.

¹⁸ Jerzy Zagórski – zob. list 72, przypis 6.

¹⁹ Stanisław Czernik – zob. list 88, przypis 11. Brzękowski miał na myśli list z zaproszeniem do współpracy.

²⁰ Zbigniew Jasiński (ur. 1908), poeta i powieściopisarz marynista. Wydał antologię wierszy o tematyce morskiej pt. *Morze w poezji polskiej*, Warszawa 1937; na s. 208 Jasiński przedrukował wiersz Brzękowskiego *Alain Gerbault* ze zbioru *Tętno*.

²¹ Stefan Napierski, właśc. Stefan Marek Eiger (1899–1940), krytyk, poeta i tłumacz. Stały współpracownik „Wiadomości Literackich”, w latach 1938–1939 redaktor dwumiesięcznika „Ateneum”.

²² Przyboś poinformował Brzękowskiego o zaproszeniu ze strony Napierskiego do współpracy w redagowanej przez niego w 1935 r. kolumnie literackiej przy piśmie „Bunt Młodych” – organie grupy młodych pilsudczyków o nastawieniu konserwatywnym (zob. list Napierskiego do Przybosia z 30 IV 1935. Archiwum J. Przybosia, sygn. 996, t. IV, k. 61).

²³ Chodzi o poemat Brzękowskiego *Leforest*, który wszedł później do tomu *Zaciśnięte dookola ust*.

²⁴ Była to prawdopodobnie powieść *24 kochanków Perdity Loost* (zob. list 54, przypis 8).

107

Paryż, dn. 11 czerwca 1935

Kochany Julianie,

mam wrażenie, że zapatrujesz się jednak nieco zbyt optymistycznie. Niewątpliwie zdobyliśmy pewne nowe pozycje, ale faktem jest jednak, że właściwie nie ma gdzie pisać. Obecnie np. nie mam gdzie odpowiedzieć Zawodzińskiemu¹, bo jeśli uczynię to w „Okolicy Poetów”² lub w „Kamienie”, to nikt tego nie będzie czytał, a jeśli zechcę to zrobić gdzie indziej, to będę zmuszony przystosowywać ton mego artykułu do wymagań pisma. (*À propos*: posłałem artykuł do „Kuriera Porannego”³, w którym mimochodem zjeżdżam Zawodzińskiego – nie wiem jednak, czy go wydrukują). Szkoda, że nie znasz artykułu Zawodzińskiego w „Skamandrze”, który jest nieprzyzwoity w stosunku do awangardy, a zwłaszcza wobec mnie (pozwala sobie na kilka tanich dowcipów), chociaż o Tobie wyraża się nawet z pochwałami. Widziałem w „Wiadomościach Literackich”, że w ostatnim „Skamandrze” jest wiersz Zagórskiego⁴. Jeśli się zważy, że Zagórski siedział najbardziej w kierunku awangardowym, i jeśli się doda, że w „Skamandrze” drukują już

Miłosz, Łobodowski⁵ i młodzi z Klubu S⁶, to dojdzie się do przekonania, że niebezpieczeństwo jest poważniejsze, niż twierdzisz, i że wkrótce wejdą tam także Piętaś itp., może nawet Łaszowski⁷ i in. Z tego względu właśnie wydawało mi się celowe wydawanie pisma. Oczywiście wobec tego, że obecnie kończy się sezon wydawniczy, byłoby nonsensem rozpoczynanie jakiegokolwiek akcji w czasie wakacyj. Chciałbym jednak poważnie pomyśleć o tym i zastanowić się, czy mimo wszystko nie należałoby coś wydać po wakacjach.

Jeśli chodzi o „Okolicę Poetów”, to nie wydaje mi się, by pismo to mogło mieć kiedykolwiek większe znaczenie. Artykuł Czernika⁸, którym mnie zresztą nieco bierze w obronę, jest jednak słaby i nieciekawy, wiersze – zebrane bez idei przewodniej i raczej słabe⁹. Jeśli pismo to będzie w ogóle miało jakikolwiek wpływ, to ograniczy się on co najwyżej do Poznańskiego. Poza tym Czernik przysłał mi wprawdzie jeden numer, ale nie zwrócił się do mnie o współpracę – więc nie mam się co spieszyć. Sądzę, że subsydiowanie pisma Czernika byłoby nieporozumieniem.

Może masz poza tym w jednym rację: inaczej odnoszą się do Ciebie, a inaczej do mnie. Do Ciebie zwracają się o współpracę prawie wszystkie pisma (Czechowicz¹⁰, „Kameń”, Czernik, Napierski¹¹, „Kurier Wileński”¹²), do mnie – tylko wyjątkowo zwróciła się „Kameń”. Ciebie uznaje, co prawda z zastrzeżeniami, nawet Zawodziński, na którego ja działam jak czerwona płachta na byka. Dlatego Tobie pismo właściwie nie jest już potrzebne. Z tym wszystkim masz także rację, że przede wszystkim trzeba pisać, a dopiero potem zajmować się wszystkim innym. Dlatego też ja zamierzam na jesieni wydać tom¹³ i chciałbym do tego czasu napisać jeszcze kilka wierszy i dokończyć ten dłuższy, dawno już zaczęty poemat¹⁴, na który jednak nie miałem dotąd czasu.

W kraju będę we wrześniu. Chciałbym się z Tobą wtedy zobaczyć¹⁵. Napisz mi, kiedy i gdzie jedziesz na wakacje, byśmy nie utracili kontaktu. Gdzie Ty wydasz tom? Czy zamierzasz trzymać się „a. r.”, czy też będziesz szukać nakładcy lub wydasz pod inną firmą?¹⁶ Jeśli masz jakie wolne egzemplarze *Śrub* i *Z ponad*, to prześlij Arpowi¹⁷ (21, rue des Châtaigniers – Meudon-Val-Fleury – Seine et Oise), widział u mnie te książki i bardzo chciałby je mieć. Czy czytałeś artykuł Peipera w „Pionie”, gdzie pisze wiele o Tobie i o mnie?¹⁸

Dużo serdeczności przesyłam dla Ciebie i dla Żony

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przybós, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne.
[Stemple:] Paris XIII Avenue d'Italie, 12 Juin 35 1.30 h; Cieszyn, 14 VI 35 10.

List na papierze o formacie 26,8 × 20,8 cm, pisany obustronnie na maszynie, podpis i poprawki – czarnym atramentem. Znak wodny: „The Best of all Papers”.

¹ Zob. list 106, przypisy 2 i 4.

² „Okolica Poetów” – miesięcznik wydawany i redagowany przez S. Czernika (zob. list 88, przypis 11), w latach 1935–1939, służący propagowaniu ideologii autentyzmu.

³ Zob. list 106, przypis 4.

⁴ Jerzy Zagórski – zob. list 72, przypis 6. „Wiadomości Literackie” (1935, nr 20 i 21) podawały informacje o zawartości nowego numeru „Skamandra”. W 1935 r. Zagórski drukował w „Skamandrze” wiersze: *Jedna podróż* (z. 59) oraz [inc.: „Zamieszkaś w drewnianym domu...”], (z. 64).

⁵ Zob. list 87, przypis 3.

⁶ Zob. list 106, przypisy 7 i 8.

⁷ Piętaś i Łaszowski nie drukowali w „Skamandrze” żadnych tekstów.

⁸ Brzękowski miał na myśli artykuł Czernika *Dialog o liryce*, w którym – nie wymieniając nazwisk uczestników – nawiązywał do dyskusji o poezji awangardowej i autentyczności, prowadzonych z udziałem K. Irzykowskiego, K. W. Zawodzińskiego, J. Przybosia i S. Czernika. Czernik nawiązywał do fragmentów wypowiedzi Zawodzińskiego o Brzękowskim z rozprawy *Pegaz to nie samochód bezkolowy* (zob. list 106, przypis 2).

⁹ W pierwszych dwóch numerach „Okolicy Poetów” obok wierszy znanych autorów jak: M. Czuchnowski, M. Jastrun, M. Piechał, S. Napierski i S. Piętaś – znajdowały się utwory poetów z Klubu Artystycznego S (J. Kott i W. Pietrzak) oraz pisarzy mniej znanych, m. in.: S. Bąkowskiego, A. Iwańskiej, S. Turczyna i S. Szajdaka.

¹⁰ Brzękowski miał zapewne na myśli redagowany w tym czasie przez Czechowicza „Miesięcznik Literatury i Sztuki”, gdzie wydrukowano kilka wierszy Przybosia.

¹¹ Zob. list 106, przypis 21.

¹² Chodzi o kolumnę literacką przy „Kurierze Wileńskim”, redagowaną przez poetę i krytyka Józefa Maślińskiego, gdzie Przyboś umieścił kilka wierszy.

¹³ Brzękowski miał na myśli tom *Zaciśnięte dookoła ust*, który ukazał się dopiero w roku następnym.

¹⁴ Zob. list 106, przypis 23.

¹⁵ Jak świadczą późniejsze listy, projektowane spotkanie Brzękowskiego z Przybosiem nie odbyło się.

¹⁶ Przyboś wydał tom *Równanie serca* dopiero w 1938 r. pod firmą F. Hoesicka.

¹⁷ Hans Arp – zob. list 35, przypis 4. Zainteresowanie Arpa *Śrubami* (1925) i *Z ponad* (1930) wiązało się z faktem, iż okładki do tych książek wykonał W. Strzemiński, dla drugiej z tych książek wykonał także układ graficzny.

¹⁸ Był to artykuł Peipera *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion”, 1935, nr 21. Przedruk: *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Kraków 1974, s. 370–377.

108

Paryż, dn. 11 sierpnia 1935

Kochany Julianie,

spodziewam się, że wróciłeś już po wakacyjnych wozach do Cieszyna – piszę więc do Ciebie kilka słów. We wrześniu wybieram się na urlop – chciałbym bardzo zobaczyć się w tym czasie z Tobą i obszerniej pomówić¹. Ja jestem szalenie zaorany, ale jednak od czasu do czasu znajduję wolną chwilę na poezję. Napisałem ostatnio kilka wierszy – przesyłam Ci dwa z nich. Co o nich myślisz? Zwłaszcza zaś o *Sklepiach bławatnych*?² Jest to ostatni napisany wiersz, do którego sam jeszcze nie mam stosunku. Mam wrażenie, że zbierze się już dość wierszy na tom – chciałbym tylko jeszcze skończyć jeden dłuższy poemat i wydać to wszystko razem na jesieni³. O tym

zresztą ustnie pomówimy. Napisz co mi, co [!] nowego u Ciebie, kiedy wydajesz tom?⁴ Posłałem dziś Czernikowi wiersz⁵, chociaż ta „Okolica Poetów” – to dość dziwny dylizans. Napisz mi, co nowego w literaturze, ja tu jestem dość odcięty od życia literackiego polskiego, rzadko tylko czytuję „Wiadomości [Literackie]”, a zupełnie nie widzę „Pionu” i różnych drobnych pism. Czy widziałeś się ostatnio z kimś z młodych? Może nawiązałeś jakie interesujące kontakty? Kończę, bo zaraz będę miał telefon z Warszawy, i łączę serdeczności

Jan B.

Nowy adres do 1 IX –
Pension de famille
269, rue St. Jacques
Paris V-e

P. S. Dobrze zrobiłeś w „Okolicy Poetów”, że zwróciłeś uwagę na odwrót żagarystów⁶, ale zdaje mi się, że źle uderzyłeś. Z nich wszystkich najbardziej nowatorski jest jednak Zagórski, najbardziej stary – Miłosz. I czy jednak nie przesadzasz, określając poezję Czechowicza jako „świątynię”. To dużo! Zdaje mi się, że nawet za dużo!

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś. [obcą ręką:] Zakopane. Kasprucie 40. „Marzena”, [skreślone:] Cieszyn, ul. Górny Rynek 2, II p. Polognę. [Stemple:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 12 Août 35 11⁴⁵ h; Cieszyn 16 VIII 35 – 8.

List na papierze o formacie 27 × 20,8 cm, pisany jednostronnie na maszynie. Poprawki i podpis – odręczne. Przypis do listu znajduje się na arkuszu o formacie 10,2 × 20,9 cm, zawierającym znaki wodne: ornament gwiazdy i napis „P. F. B.” Na odwrocie koperty ołówkowy zapis Przybosia:

- 1) Maryna do [...] ⁷ że w piątek
- 2) Książka do Michejdowej, chora
- 3) Z Jadzią Zaborską radio
- 4)

¹ Zob. list 107, przypis 15.

² Do listu Brzękowski załączył maszynopis wiersza *Zamknięty wjazd* (na arkuszu o formacie 26,8 × 20,4 cm), zawierający odręczne poprawki, oraz maszynową kopię *Bławatnych sklepów* (arkusz o formacie 26,9 × 20,8 cm), zawierającą również liczne odręczne poprawki. Oba te wiersze weszły do tomu *Zaciśnięte dookola ust*.

³ Zob. list 106, przypis 23.

⁴ Zob. list 107, przypis 16.

⁵ Był to wiersz *Zamknięty wjazd*, „Okolica Poetów”, 1935, nr 6.

⁶ Chodzi o wypowiedź Przybosia w zainicjowanej przez Czernika ankiecie *Wymiana poglądów*, poświęconej sytuacji w ówczesnej poezji i krytyce, w której pisał: „Ci najzdolniejsi z Wilna, którzy szli z nami, i ci z Lublina, którzy wyszli ze świetnej poezji Czechowicza: Miłosz, Zagórski, Łobodowski i i. – zwracają na usypiające ruiny pseudoklasycyzmu. Retoryczne wiersze, jakimi zapelniają karty »Skamandra« Zagórski i Łobodowski (Miłosza ocala jeszcze wizyjność), to słupy miłowe odwrotu od nowoczesnej poezji ku – upadkowi. Mówię to bez ogródek, ośmiela mnie do tego szacunek dla tych talentów i obawa o ich los poetycki! Rację ma Maśliński, jedyny bezkompromisowy żagarysta, gdy bije na alarm”.

⁷ Wyraszczytelnny.

109

Szczawnica, dn. 23 IX 1935

Kochany Julianie!

W drodze powrotnej do Paryża zatrzymam się w Krakowie przez sobotę i niedzielę. Czy nie mógłbyś przyjechać do Krakowa na niedzielę? Ja zatrzymam się prawdopodobnie w Hot[elu] Francuskim lub w „Polonii” – moglibyśmy sobie jednak wyznaczyć spotkanie np. w „Esplanadzie”¹ o wpół do dwunastej. Odpisz mi zaraz: Zakopane – *poste restante*, gdzie zapytam się o listy we wtorek, albo do Krakowa – *poste restante* – Poczta Główna.

Serdeczne ucałowania

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. [Stempel:] Szczawnica, 23.II.35.

Kartka pocztowa z fotografią kościoła Św. Anny w Wilnie, pisana jednostronnie zielonym atramentem.

¹ Spotkanie to nie odbyło się (zob. list 110).

110

Zakopane, 27 IX 1935

Kochany Julianie!

Szkoda wielka, że nie możesz przyjechać do Krakowa. Przyjazd mój do Cieszyna jest b. mało prawdopodobny. Gdyby się to okazało możliwe – uprzedziłbym Cię depeszą. Zasadniczo jednak nie licz na mój przyjazd i napisz zaraz do Krakowa – Poczta Główna – *poste restante*, gdzie zapytam się o listy w piątek i w sobotę, lub do Warszawy, na analogiczny adres, gdzie zostanie do środy wieczorem.

Serdeczności

J. Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. [Stempel:] Kraków [?], 27 IX 35 16.

List na papierze o formacie 10,2 × 14,6 cm, pisany jednostronnie czarnym atramentem. Arkusz z prawej strony uszkodzony, atrament częściowo zamazany.

111

Paryż – 10 X [19]35

Kochany Julianie!

Pytałem się w Warszawie na *poste restante* o listy, ale nie zastałem listu od Ciebie. Piszę więc kilka słów do Ciebie już z Paryża. W Krakowie spotkałem się z Piwowarem¹, który prosił mnie o współpracę we wznowionym „Tyg[odniku] Artystów”², który ma się wkrótce ukazać pod redakcją jego, Jaremy³ i Gotliba⁴. Boję się, czy to będzie wyglądać poważnie, ale wiersz im chyba pošlę. Mieli się również zwrócić do Ciebie o wiersz. Czy posłałeś? Czernik przeprowadził głupie korekty w mej odpowiedzi⁵, m. in. skreślił zdanie: „zamknięcie »Wiad[omości] Liter[ackich]«, założenie pisma”. Widzisz jednak, że bliższa współpraca z nim jest niemożliwa! Chciałbym wkrótce wydać tom poezyj – nie wiem, czy go wydać pod firmą „a. r.”, czy nie, czy drukować go w Łodzi, czy w Cieszynie, prosząc Ciebie o dopilnowanie tego?⁶ Czy nie zechciałbyś się zapytać, co by teraz kosztował druk 2–3 ark., format *Poezji integr[alnej]* – 300 egz.? Czy ew. zechciałbyś się tym zająć?⁷

Co nowego u Ciebie? Kiedy wydajesz tom?⁸ Kogo widziałeś w czasie wakacji? Czy czytałeś artykuł Kotta w „Przeglądzie Współczesnym”?⁹

Serdeczności

Jan

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 269, rue St. Jacques, Paris V-e. [Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 10 Oct. 35 20.45 h.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem; od góry papier uszkodzony.

¹ Lech Piwowar – zob. list 98, przypis 3.

² „Tygodnik Artystów” (zob. list 101, przypis 1) nie został jednak wznowiony.

³ Józef Jarema – zob. list 99, przypis 5. Jarema należał do komitetu redakcyjnego „Gazety Artystów”, nie wiadomo natomiast, czy wchodził w skład komitetu redakcyjnego „Tygodnika Artystów”, gdyż w stopce podawano tylko nazwisko redaktora odpowiedzialnego. Artysta ten blisko z „Tygodnikiem Artystów” współpracował.

⁴ Henryk Gotlib (1890–1966), malarz związany najpierw z formistami, później z innymi ugrupowaniami artystycznymi. W latach 1932–1933 był redaktorem „Głosu Plastyków”, współpracował też z teatrem plastyków Cricot w Krakowie. Od 1939 roku przebywał stale w Anglii.

⁵ Chodzi o wypowiedź Brzękowskiego w ankiecie Czernika (zob. list 108, przypis 6), zamieszczoną w „Okolicy Poetów”, 1935, nr 6.

⁶ Tom Brzękowskiego *Zaciśnięte dookola ust* drukowany był w drukarni P. Mitręgi w Cieszynie pod nadzorem Przybosia i na podstawie projektu graficznego W. Strzeмиńskiego.

⁷ Zob. list 107, przypis 13.

⁸ Zob. list 107, przypis 16.

⁹ Brzękowski miał na myśli szkic J. Kotta *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, „Przegląd Współczesny”, 1935, nr 161, s. 388–407.

Paryż, dnia 15 grudnia 1935

Kochany Julianie,

wybacz mi, że tak długo nie odpisywałem Ci na list. Nie podziękowałem Ci nawet za informacje i kosztorysy od Mitręgi¹. Byłem jednak w okresie zupełnego zaorania w PAT-cie², na skutek zmian na naszej placówce, a poza tym dołączyło się do tego ogólne zniechęcenie. Znalazłem się nagle w takim okresie, w którym nie mogłem się zajmować poezją, po prostu wszystko wydało mi się blade, słabe, nieciekawe i wymuszone. W tych warunkach nie mogłem dokończyć mego poematu o Leforest i wygładzić kilku wierszy, które tego jeszcze potrzebują. Mam zresztą wrażenie, że ten tom, jak i poprzednie, wpadnie w próżnię i nie wywoła prawie żadnej reakcji. Boli mnie to, zwłaszcza gdy występuje ze strony młodych, ze strony tego pokolenia, które obecnie pisze w „Okolicy Poetów” i w dodatku „Kuriera Wileńskiego”. Obecnie jednak zaczyna to powoli przechodzić i zamierzam zabrać się do wykończenia tego tomu, a potem – jeśli i to przejdzie bez echa, zabiorę się prawdopodobnie tylko do prozy. Dolega mi tu bowiem bardzo brak kontaktu osobistego, a orka w PAT-cie nie pozwala mi na skupienie się wewnętrzne bez bodźców z zewnątrz. Obcuje jedynie z prozą francuską, która jednak co roku wydaje szereg istotnie niezwykle ciekawych i w głąb idących rzeczy, w przeciwieństwie do poezji, zanadto delikatnej i bez rumieńców.

W „Okolicy Poetów” nie protestowałem³ – nie warto. I tak tego nie zamieściłby ani Czernik, ani „Kamena”, ani „Wiadomości Literackie”. Nie opłaci się – nie będę tam już pisywał. Peiper nie przysłał mi swego ostatniego tomu⁴, chociaż już wyszedł; widziałem go u Potockiego⁵. Może jest zły na mnie o artykuły w „Gazecie Artystów”⁶ – ostatnie nasze spotkanie w Krakowie było raczej chłodne.

Napisz mi trochę o różnych sprawach literackich. Ja bowiem czytuje przeważnie dzienniki, a „Wiadomości [Literackie]” – tylko od święta. Poza tym zaś zupełnie nie docierają do mnie różne drobne tygodniki i miesięczniki, oprócz „Kameny” i „Okolicy [Poetów]”.

Tom mój wydam chyba w „a. r.” – zamierzam napisać w tej sprawie do Strzezińskiego i poinformuję się najpierw, co by to kosztowało w Łodzi. Zdaje mi się, że zdecyduję się jednak na Cieszyn, bo Ty zająłbyś się tym zapewne lepiej niż Strzeziński, o ile oczywiście pozwoliłyby Ci na to Twe zajęcia zawodowe⁷. Poza tym Mitręga rozłożyłby mi to może na kilka rat, co ułatwiłoby mi nieco spłatę.

Napisałem Ci mniej więcej wszystko. Bardzo Cię proszę o wiadomości i przesyłam serdeczne pozdrowienia dla Ciebie, dla Pani – ukłony.

Jan Brzękowski

269, rue St. Jacques
Paris V-e

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Pologne. [Nadawca:] [adres odcięty]. [Stempel:] Paris V Rue de L'Epée de Bois, 15 Dec. 35 24⁰⁰ h.

List na papierze o formacie 26,8×20,8 cm, pisany obustronnie na maszynie, poprawki i podpis – czarnym atramentem. Arkusz od dołu naddarty.

¹ Zob. list 111, przypis 6.

² PAT – Polska Agencja Telegraficzna, której paryskim korespondentem był Brzękowski.

³ Zob. list 111 i przypis 5 do tego listu. Brzękowski istotnie nie wystąpił w tej sprawie z publicznym protestem.

⁴ Były to *Poematy*, Kraków 1935.

⁵ Antoni Potocki (1867–1939), krytyk i historyk literatury, który przez wiele lat mieszkał w Paryżu, utrzymując się z pracy na różnych posadach. Był także wiceprezesem „Société d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne” (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 71–75).

⁶ W artykułach polemizujących z Piwowarem i Bronnerem (zob. list 99, przypis 6 i list 102, przypis 2) Brzękowski przeciwstawiał się w wielu punktach koncepcjom poetyckim Peipera.

⁷ Zob. list 111, przypis 6.

113

Paryż, 5 II [19]36

Kochany Julianie!

Listem Twoim się bardzo ucieszyłem. Nie masz pojęcia, jak bym się cieszył, gdybyś mógł być w Paryżu¹. Sądzę, że stypendium udałoby Ci się dostać przy poparciu Horzycy² i Saloniego³ (przez Dürra⁴), a gdyby to nie wystarczyło, napisz mi, a może się jeszcze co wynajdzie! Twój list przyniósł mi wiele ciekawych wiadomości. Nie wiedziałem nawet o ukazaniu się mego artykułu w „Kur[ierze] Por[annym]”⁵ – co prawda skrócono go prawie o 1/3 i wyrzucono pewne agresywne ustępy. Może to zresztą i lepiej, bo tak artykuł jest mniej zjadliwy. Tomu Fluk[owskiego]⁶ nie mam – napisz mu, by mi przysłał, gdyż w przeciwnym razie zastosuję represje i nie poślę mu mojego tomu. Ostatnich 3 numerów „Okol[icy] Poetów” nie znam, bo Czernik przestał mi przysyłać pismo. Sowiński⁷ zwrócił się do mnie z zaproszeniem do współpracy w „Budowie”. Mój tom zamierzam drukować u Mi-tręgi⁸. Układem graficznym obiecał zająć się Strzem[iński] – proszę Cię o przesłanie mu wzorów czcionek (chciałbym, o ile możliwości, tłuste), liczę jednak, że nie odmówisz mi tu swej pomocy przy druku i zajmiesz się tym. Chciałem Cię również prosić o pewne rady. W tych dniach prześlę Ci tekst mego tomu. Co sądzisz:

1. Czy wydać razem wiersze i *Leforest*?⁹ Czy dodać może z 10–12 w. z *Drugiej osoby*, która ze względu na swą bibliofilską formę niezbyt szeroko była rozsyłana. Czy wydać może *Leforest* oddzielnie?¹⁰

2. Czy sądzisz, że pewne akcenty w *Leforest* i w *Ojczyźnie* mogą wywołać pewną burzę i ataki? W szczególności chodzi mi o to, czy te elementy

krytyczno-społeczno-patriotyczne nie mogą być wyzyskane przez pewnych moich przeciwników w centrali PAT-a¹¹. Niestety, jestem teraz w tym położeniu, że muszę się z tym nieco liczyć.

3. Jak sądzisz, czy konieczne jest zachowanie pewnej konwencji w interpunkcji wszystkich wierszy tomu. Większość wierszy chciałbym bowiem drukować bez interpunkcji i tylko czasem z przecinkiem lub kropką dla zaznaczenia pewnego dłuższego przestanku. Widziałeś w „Drodze” *Szklany deszcz*¹² i w ostatniej „Kamienie” *Marię?*¹³ Jak lepiej będzie podkreślić pewne pauzy, milczenia rytmiczne, czy przez przecinki, czy przez pozostawienie wolnych miejsc¹⁴ między wyrazami, czy też wcale tego nie zaznaczać i pozostawić to czytelnikowi. Kto wie, czy ten ostatni sposób nie byłby może najlepszy¹⁵.

4. Czy nie razi zaczynanie pierwszej linii niektórych wierszy od dużej litery, a innych wierszy od małych? Również i tu nie chciałbym wszędzie zaczynać od małych liter¹⁶.

5. Co myślisz o układzie wierszy? Czy może zacząłbyś od czego innego? Ten tom wyjątkowo trudno jest ułożyć, bo wiersze pochodzą z różnych okresów¹⁷.

Napisz mi w ogóle obszernie, co o tym myślisz. Gdy poweźmę ostateczną decyzję co do punktu 1, poproszę Cię o porozumienie się z Mitręgą celem ustalenia dokładnego kosztorysu i warunków spłat.

Czekam z niecierpliwością Twego listu i przesyłam Ci dużo serdeczności

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś. Cieszyn, Górny Rynek 2. Połogne. [Stemple:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 6 Fevr. 36 15.30 h; Cieszyn, 9 II 36 17.

List na 2 arkuszach papieru o formacie 22,5 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Znaki wodne: ornament gwiazdy i napis: „PFB Moirans”. Nadruk: (częściowo odcięty i przekreślony na pierwszym arkuszu, z wyjątkiem nazwiska i stanowiska Brzękowskiego) jak przy liście 93. List zawiera ślady lektury Przybosia. Na odwrocie koperty Przyboś napisał następujący projekt układu tomu Brzękowskiego: *Myosotis, Kolory, Czerwony kwiat, Kobiety moich synów, Anioł, Drzewiej, Zator, Maria, Szklany deszcz, Pola, Głód, Księżyc nad Olchawą, Księżycowe łuski, Zamknięty wyjazd* [!], *Bławatne sklepy, Ojczyzna*.

¹ Przyboś otrzymał w czerwcu 1936 r. stypendium z Funduszu Kultury Narodowej na wyjazd do Francji. We Francji przebywał poeta od stycznia do grudnia 1937 r., mieszkając w Paryżu w hotelu przy bulwarze Port-Royal.

² Wilam Horzyca – zob. list 35, przypis 22.

³ Juliusz Saloni (1891–1963), historyk literatury i pedagog. Od 1922 r. był instruktorem dydaktyki języka polskiego w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz wykładowcą w gimnazjach warszawskich.

⁴ Jan Dürr-Durski – zob. list 76, przypis 3.

⁵ Był to artykuł Brzękowskiego *Dygresje prokuratora poezji. Wróg awangardy nr 1*, „Kurier Poranny”, 1936, nr 30, stanowiący polemikę z tekstem K. W. Zawodzińskiego *Genus irritabile vatum*..., „Wiadomości Literackie”, 1935, nr 50.

⁶ Chodzi o tom poetycki S. Flukowskiego *Dębem rosną*. Warszawa 1936.

⁷ Kazimierz Sowiński (ur. 1907), poeta, związany z łódzką grupą poetycką Meteor

(zob. list 19, przypis 4), redaktor czasopisma literackiego „Budowa”, wychodzącego w Łodzi w 1936 r. W 2 numerze „Budowy” ukazały się dwa wiersze Brzękowskiego: *Głód* i *Kolory*.

⁸ Zob. list 111, przypis 6.

⁹ Na liście Przyboś napisał: „razem”.

¹⁰ *Leforest* ogłosił Brzękowski razem z innymi wierszami w tomie *Zaciśnięte dookoła ust*.

¹¹ Oba te utwory weszły do tomu *Zaciśnięte dookoła ust*. Nie wiadomo, czy wywołały jakieś ataki na ich autora.

¹² Zob. list 105, przypis 4.

¹³ W „Kamienie”, 1936, nr 5 (styczeń), drukował Brzękowski wiersz *Maria*, w którym wprowadził w kilku miejscach duże odległości pomiędzy słowami.

¹⁴ Przyboś podkreślił słowo „pozostawienie”.

¹⁵ Brzękowski zastosował w tomie *Zaciśnięte dookoła ust* różne rozwiązania: w większości wierszy wprowadził interpunkcję, zresztą niekonsekwentnie, niekiedy poszerzał odstępy między słowami.

¹⁶ Większość wierszy w zbiorze Brzękowskiego drukowana była od małej litery.

¹⁷ Układ tomu pokrywa się w zasadzie z zaproponowanym przez Przybosia, z tym że w *Zaciśnięte dookoła ust* brakuje wiersza *Drzewiej*, natomiast autor dodał wiersz *Brew* oraz poemat *Leforest*.

114

Paryż – 29 II [19]36

Kochany Julianie!

Zwłoka, z jaką odpisuję na Twój list, daje Ci wyobrażenie o tym, jak jestem ostatnio zaorany w redakcji. Zgadzam się z Tobą co do usunięcia *Lnu* i *Kiedy*¹. Podany przez Ciebie układ wydaje mi się dobry, jedynie zastanawiam się nad tym, czy zacząć tom od *Myosotis*². Układ porządkowy można jednak łatwo zmienić nawet w ostatniej chwili. Czy system z odstępami nie rozbija jednak zanadto samego rytmu wiersza? Czy nie jest to po prostu za mocne rozluźnienie poszczególnych członów? Zobacz *Marię* w „Kamienie”³ i *Szklany deszcz* w „Drodze”⁴. W tych dniach prześlę Ci 100 zł *à conto* – chciałbym resztę spłacać Mitrędze w ratach po 30 zł mies. Wyłoniła się ostatnio możliwość okładki lub rysunków Maxa Ernsta⁵ do mego tomu. Sprawa ta rozstrzygnie się w ciągu 3–5 dni. Natychmiast potem napiszę do Ciebie.

Serdeczności

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Połogne. [Stempel:] Paris R. P. Depart... 1.III 14.

Kartka pocztowa z podobizną La Fontaine Molière, pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ Zob. list 90, przypis 14.

² Tom Brzękowskiego rozpoczyna się tym wierszem.

³ Zob. list 113, przypis 13.

⁴ Zob. list 105, przypis 4.

⁵ Max Ernst (ur. 1891), malarz i rzeźbiarz niemiecki zamieszkały we Francji, związany z dadaizmem, a następnie z surrealizmem. Do tomu Brzękowskiego *Zaciśnięte dookoła ust* wykonał 4 *découpages* (wycinanki).

115

Paryż, dn. 29 kwietnia 1936

Kochany Julianie!

Od dawna chciałem już do Ciebie napisać, ale pragnąłem Ci już donieść coś konkretnego. Tymczasem sprawa rysunków Maxa Ernsta się przewleka, skutkiem jego choroby itp.¹ Spodziewam się jednak, że w pierwszych dniach maja je wreszcie dostanę. Korekty nie odesłałem jeszcze Strzem[iańskiemu], bo i tak nie może on jeszcze zacząć układu graficznego] bez rysunków. Pozostaje jeszcze kwestia finansowa: na skutek ostatnich ograniczeń dewizowych chciałbym Mitrędze spłacać należność mymi honorariami za artykuły, których prawdopodobnie nie będę mógł wydestakować z kraju. Zajmie mi to jednak trochę czasu, gdyż muszę się porozumieć z administracjami, tak iż dlatego nie wysyłam jeszcze Mitrędze pieniędzy na tego pierwszego.

Mam ciągle jeszcze wątpliwości co do wysuwania *Myosotis* na czoło tomu², ale właściwie nie ma wiersza, co do którego byłbym pewien, iż się specjalnie na to nadaje. Myślałem przez chwilę o *Szklanym deszczu* i *Ojczyźnie*, ale może już lepiej zostawię tak, jak jest. Napisz mi, co się dzieje w literaturze, w W-wie, w „Zaścianku Poetów”³ itp. Kiedy Ty wydajesz swój tom?⁴

Serdecznie pozdrawiam

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Pologne. [Nadawca:] J. Brzękowski, 269, rue St. Jacques, Paris V-e. [Stemple:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 30 Avril 36 11⁴⁵ h; Cieszyn, 2-V 36 13.

List na papierze o formacie 26,6 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Zob. list 114, przypis 5.

² Zob. list 114, przypis 2.

³ Brzękowski miał na myśli zapewne „Okolicę Poetów”.

⁴ Zob. list 107, przypis 16.

116

Paryż, dn. 6 maja 1936

Kochany Julianie!

Dziś przesyłam pod adresem Strzem[iańskiego] korektę i rysunki Maxa Ernsta. W korekcie nie ma złożonego wstępu – czy Strzem[iański] chce to złożyć innymi czcionkami, czy też przez przeoczenie nie odbito korekty? Piszę

dziś do „Kuriera Wileńskiego”, by przesłano pod Twym adresem 100 zł, które mi są winni¹. Nie zdziw się więc, gdybyś je otrzymał.

Serdeczne pozdrowienia

J. Brzękowski

[Adres:] Monsieur Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Pologne. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas, 6 V 1936 17.30.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ Była to należność za umieszczane w tym dzienniku korespondencje i artykuły polityczne Brzękowskiego.

117

Paryż, dn. 18 maja 1936

Kochany Julianie!

Przed tygodniem przesałem Strzem[ieńskiemu] rysunki Ernsta¹. Prosiłem go, by zaraz dał zrobić klisze i by rozpoczął druk książki o Arpie². 6 bm. napisałem do adm[inistracji] „K[uriera] Wil[eńskiego]”, by wysłali 100 zł na Twój adres, a 100 zł na adres Strzem[ieńskiego]³. O ile pieniądze te dotychczas nie nadeszły, to ma nadejść na Twe ręce co najmniej 50 zł z „Drogi”⁴, co mi obiecał Koł[onieccki]⁵ wysłać ok. 20 bm. Sądzę, że na razie najpilniejszą rzeczą jest zrobienie klisz, dlatego o ile nie otrzymałeś pieniędzy z „K[uriera] Wil[eńskiego]”, to prześlij ew. na adres Strzem[ieńskiego] te 50 zł z „Drogi”. Oczywiście notuj wszystkie drobne wydatki, jakie masz z moją książką, abym Ci mógł to potem zwrócić. Czy przesłałeś korektę z mego wstępu?⁶ Napisz kilka słów, jak otrzymasz wiadomości od Strzem[ieńskiego]⁷.

Serdeczności

J. Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, Pologne. [Stemple:] Paris Rue [...]. 18 – 5 36 19.

Kartka pocztowa pisana obustronnie czarnym atramentem.

¹ Zob. list 114, przypis 5.

² Brzękowski wydał w Collection „a.r.” w 1936 r. niewielką książeczkę w języku francuskim pt. *Arp*, poświęconą temu artyście.

³ Zob. list 116, przypis 1.

⁴ Mogło to być honorarium za artykuł Brzękowskiego *Życie polityczne we Francji w ostatnim czteroleciu*, „Droga”, 1936, nr 5, s. 416–428.

⁵ Roman Kołonieccki – zob. list 87, przypis 21.

⁶ Zob. list 116.

⁷ O sprawach dotyczących druku książki Brzękowskiego pisał Strzemiński do Przybosia kilkakrotnie (zob. *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia*, s. 267–268).

118

Paryż, dn. 29 maja 1936

Kochany Julianie!

Dawno już nie miałem od Ciebie wiadomości. Również Strzem[ieński] milczy. Nie wiem więc, co się dzieje z książką¹. „Kurier Wil[eński]” napisał mi, że wysłał pod Twym adresem 100 zł². Również Koł[on] miał Ci przesłać część mego honorarium z „Drogi”, z 50 zł³. Poza tym możliwe jest, że otrzymasz jeszcze kilkadziesiąt złotych od Potockiego⁴, któremu pożyczyłem trochę pieniędzy przed jego wyjazdem do Warszawy i prosiłem go o ich zwrot pod Twym adresem. Napisz mi, czy te pieniądze dostałeś. Bardzo byłbym Ci wdzięczny poza tym za kilka słów na temat obecnego stanu druku. Czy Strzem[ieński] przesłał Ci już tekst i klisze?⁵ Czy kazałeś złożyć ten [?] krótki wstęp?

Chciałem Cię jeszcze zapytać o radę, co zrobić ze składem głównym. Dom Książki Pol[skiej] zmienił obecnie tekst umowy, tak iż trzeba się zobowiązać do zapłacenia mu dodatkowo 25 zł, o ile ogólna liczba sprzedanych egzemplarzy nie przekroczy 10% lub też o ile ich prowizja nie osiągnie 25 zł. Wiesz, iż poezje sprzedają się na ogół źle, tak iż druga ewentualność, tj. iż ich prowizja nie wyniesie 25 zł, jest bardzo możliwa. Czy nie wiesz, jak obecnie się wszyscy urządzają?

Co nowego w literaturze i w poezji? Co słyhać w tej „Okol[icy] Poet[ów]”? Czy wychodzi jeszcze?⁶ Czy wyszedł już 3 num[er] „Budowy”? z Twymi wierszami?⁷

Serd. pozdr.

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2. Pologne. [Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois 29 Mai 36 16.45 h; Cieszyn. 31 V 36 16.

List na papierze o formacie 10,3×20,9 cm, pisany obustronnie czarnym atramentem; atrament miejscami zamazany. Koperta uszkodzona przez wycięcie znaczka.

¹ Zob. list 117, przypis 7.

² Zob. list 116, przypis 1.

³ Zob. list 117, przypis 4.

⁴ Antoni Potocki – zob. list 112, przypis 5.

⁵ Zob. list 117, przypis 7.

⁶ „Okolica Poetów” wychodziła nadal, dopiero w październiku 1937 r. nastąpiła przerwa w wydawaniu pisma, trwająca do kwietnia 1938 r.

⁷ „Budowa” – zob. list 113, przypis 7. W 3 numerze pisma ukazała się informacja *Od redakcji*, głosząca, iż: „Z przyczyn od nas niezależnych zapowiedzianych wierszy Przybosia [...] w bieżącym numerze nie zamieszczamy”. Na tym numerze zakończyło się zresztą istnienie pisma.

119

Paryż, 15 VI 1936

Kochany Julianie!

Czekałem na wiadomości od Strzezińskiego, aby Ci potem konkretnie odpowiedzieć. Strzem[iński] pisze, iż zwrócił się do Ciebie o podanie tekstu okładki i stron dodatkowych¹ – tekst ten posłałem mu już swego czasu. Musiał więc chyba zagubić. Czy Strzem[iński] przesłał Ci już układ graficzny?² W każdym razie napiszę jeszcze do niego w tej sprawie. Klisze już zrobione, widziałem odbitki. Napisz mi dokładną datę Twego wyjazdu, abym mógł się zorientować, co z tym wszystkim zrobić. Nie wiem, czy będzie już czas na nową korektę – sądzę jednak, że właściwie nie ma powodu do pośpiechu, bo i tak książka nie będzie mogła być rozesłana do księgarni przed sezonem jesiennym.

Serdeczności

J. B.

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, Górny Rynek 2, II p. Pologne. [Stempel:] Paris R. P. Depart., 15.VI 1936 24.

Kartka pocztowa pisana jednostronnie czarnym atramentem.

¹ List Strzezińskiego do Przybosia w tej sprawie ma datę 4 VI 1936 (zob. *Listy Władysława Strzezińskiego do Juliana Przybosia*, s. 267).

² Zob. list Strzezińskiego do Przybosia z 25 VI 1936 (*Listy Władysława Strzezińskiego do Juliana Przybosia*, s. 268).

120

Paryż, dn. 18 VI 1936

Kochany Julianie,

natychmiast podaję Ci żądane informacje¹:

1. Podróż 3 kl. z Warszawy do Paryża – 109 zł. Z Krakowa nieco drożej, bo nie ma zniżki na kolejach niemieckich.

2. Koszty utrzymania: pensjonat (pokój i utrzymanie) od 600 – 800 fr. mies., pokój w hotelu (przyzwoity) ok. 300 fr., (gorszy) 250 fr., obiady 6 1/2 – 10 fr., kolacje robione w domu ok. 5 fr. Na jedzenie musisz więc wydać minimum 350 fr. + 250 fr. pokój – to już daje razem 600 fr. Za 750 fr., tj. za 250 zł (do tej sumy wydają zezwolenia dewizowe) – będziesz więc miał b. skromną egzystencję. Gdyby jednak przyjechała z Tobą Twoja Pani², to wydając na pokój 350 fr. miałbyś już coś przyzwoitego, a mógłbyś coś oszczędzić jadając od czasu do czasu w domu, tak iż koszty jedzeniowo-pokojowe wzrosłyby wtedy o jakie 350 – 400 fr., czyli razem 1000 – 1100 fr. Jest to jednak b. skromne utrzymanie, bez kosztów komunikacji, bez kina itp.

3. Wykładów na temat nowej poezji nie ma w wyższych szkołach francuskich]. Mógłbyś jedynie uczęszczać na wykłady Strowskiego³ na Sorbonie (w tym roku wykladał o niepokoju we współczesnej literaturze) i ew. na wykłady na École pour les professeurs de français⁴ à l'étranger, gdzie jeden z profesorów wyklada o poezji XIX w. aż do Parnasu i symbolistów. Sądzę, że te rzeczy niewiele Ci mogą pomóc – radzę Ci więc położyć nacisk na studia w bibliotekach (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque de la Sorbonne i Bibliothèque Ste Geneviève), gdzie mógłbyś znaleźć odbitki tez doktorskich. Immatrykulacja na Sorbonie kosztuje – o ile pamiętam – 80 fr.

Ja będę w kraju we wrześniu. Oczywiście chciałbym się wtedy koniecznie z Tobą zobaczyć.

Strzem[iańskiemu] przesałem projekt strony tytułowej – sądzą, że chyba przysłał Ci już korektę. Chciałem Cię prosić jeszcze o przejrzenie, czy w tym krótkim wstępie nie razi Cię jakie zdanie, pamiętam bowiem, że go przesałem z tym wrażeniem, że jest tam jeszcze coś do wygładzenia.

Napisz mi, kiedy wyjeżdżasz z Cieszyna i kiedy powracasz; chodzi mi bowiem o powzięcie decyzji co do druku – czy spieszyć się z tym i przesać teraz do Domu Książki Pol[skiej], czy też lepiej czekać do września, bo teraz martwy sezon? Czy znajdziesz czas na rozsyłkę egzemplarzy recenzyjnych? Zdecydowałem się na nakład 200 egz. (100 do Domu Ks[iażki] Pol[skiej], a 100 autorskich i recenzyjnych). Sądzą, że w ten sposób zarobię jednak z kilkadziesiąt złotych. Napisz mi więc kilka słów co do Twego rozkładu czasu w okresie wakacyjnym.

Serdeczności

Jan Brzękowski

List na 4 arkuszach papieru o formacie 20,3×13,1 cm, pisany jednostronnie czarnym atramentem. Znaki wodne: pionowe prążkowanie.

¹ Informacje te potrzebne były Przybosiowi w związku z jego staraniami o stypendialny wyjazd do Francji (zob. list 113, przypis 1).

² Bronisława Przybosiowa towarzyszyła Przybosiowi w czasie jego pobytu we Francji.

³ Fortunat Strowski (1866–1952), francuski historyk literatury polskiego pochodzenia, profesor Sorbony, autor książkowych publikacji o pisarzach i filozofach francuskich XVII i XVIII w. (m. in. o Pascalu), jak też syntetycznego ujęcia nowszej literatury francuskiej.

⁴ Wyraz nieczytelny.

Paryż, dn. 2 lipca 1936

Kochany Julianie!

Bardzo byłbym Ci wdzięczny za kilka słów o tym, w jakim stanie znajduje się obecnie druk tomu. Czy otrzymałeś już od Strzem[iańskiego] układ graficzny strony tytułowej? Jak zdecydowałeś z drukiem? O ile nie drukuje się teraz, to może przysłałbyś mi jeszcze korektę, po złamaniu. Kiedy wyjeżdżasz

z Cieszyna i kiedy mógłbyś zająć się rozesłaniem egzemplarzy recenzyjnych? Ostatnio słyszałem, że można tu mieć już przywoity pokój za 200–250 fr., a więc nieco taniej niż Ci pisałem¹. Co nowego w literaturze? Ja napisałem ostatnio po francusku 4 wiersze² – uważam je za dość ciekawe.

Serdeczne pozdrowienia dla Ciebie i Twojej Pani

Jan

[Adres:] Pan Julian Przyboś. Cieszyn. Górny Rynek 2. Pologne. [Stempel nieczytelny].

Kartka pocztowa pisana niebieskim atramentem; na papierze plamy po wilgoci, lewy dolny róg uszkodzony. Obok adresu znajduje się napisany ołówkiem słabo czytelny tekst: „Posyłam jako druki, więc [...] + czekolady. Parno, upał, zmęczenie, znowu smaży [...]”

Pozdrowienia, uściski

Brzęk.”

¹ Zob. list 120, przypis 1.

² O swojej „francuskiej” twórczości pisał Brzękowski w książce *W Krakowie i w Paryżu*, s. 173–174 i 286–293. Wiersze z tego okresu weszły do zbioru *Spectacle métallique*, Paryż 1937.

122

Paryż, dn. 24 sierpnia 1936

Kochany Julianie!

Równocześnie przesyłam Ci korektę z prośbą o oddanie do drukarni i polecam rozpoczęcie druku. Trzy strony przesłałem Strzemi[ńskiemu] do przejrzania, z prośbą o zwrot na Twój adres. Gdybyś zauważył jeszcze jakie drobne błędy – popraw sam.

Ja przyjadę do kraju prawdopodobnie w drugiej połowie września – przed tym porozumiemy się oczywiście co do terminu spotkania.

Mam kłopoty ze Strzem[ińskim], który oczywiście pokłócił się z Minichem¹, kustoszem muzeum. Dostałem list od Minicha z ogromnym żalem na Strzem[ińskiego], mam wrażenie – nieuzasadnionym. Co z tym zrobić? Jakie jest Twoje stanowisko jako członka a.r. w sprawie definitywnego ofiarowania kolekcji muzeum?² Czy absolutnie popierasz wysunięte przez Strzem[ińskiego] jako *conditio sine qua non*, a odrzucone przez Minicha żądanie, by muzeum musiało przyjmować i wieszać bezwzględnie wszystkie obrazy, które ofiarowuje grupa a.r.? Minich twierdzi, że Strzem[iński] wiesza w muzeum bezwartościowe prace swych uczniów.

Napisz mi, ile wyniesie mniej więcej ogólna cena mej książki, abym mógł ustalić cenę księgarską dla D[omu] K[siążki] P[olskiej]. Czy 3 zł 50 [gr] – nie za dużo? Jak myślisz? Nakład jednak 300 egz.

Co nowego w literaturze? Prześlij mi jaki Twój wiersz do przeczytania.

Ja obecnie w ciągu ostatnich tygodni pisałem po francusku³. Mam ok. 10 wierszy.

Serdeczności

Jan Brzękowski

P. S. Proszę Cię o sprawdzenie w słowniku języka polskiego, czy można powiedzieć: „moszczony”, czy też musi być: „wymoszczony”. W razie potrzeby popraw to w wierszu *Księżyc nad Olchawą*⁴.

[Adres na kopercie:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Garnizonowa 24. [Stempel:] Paris V, Rue de L'Épée de Bois, 25 Août 36 17.

List na papierze o formacie 26,7×20,7 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem. Koperta firmowa „Union Syndicale des Correspondants Polonais en France”.

¹ Marian Teodor Minich (1898–1965), historyk sztuki i krytyk, od 1935 r. dyrektor Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi. O muzeum i Strzezińskim pisał w książce *Szalona galeria*, Łódź 1963. Spór „dotyczył trybu i warunków przyjmowania obrazów przekazywanych przez grupę a.r. do muzeum” (A. Płuszczyński, *Archiwum Jana Brzękowskiego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXIX, Łódź 1973, s. 287).

² Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej była złożona w muzeum przez grupę a.r. jako depozyt bezterminowy, z tym, że po 10 latach miała się stać depozytem stałym (wieczystym). Zob. Z. Baranowicz, *Początki Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1969, nr 4, s. 422–426.

³ Zob. list 121, przypis 2.

⁴ W wierszu pozostała pierwotna wersja: „Po drodze moszczony księżycem”.

123

Szczawnica, 21 IX 1936

Kochany Julianie!

Jestem już w Szczawnicy. Ok. 5 X wracam do Paryża. Chciałbym bardzo spaść do Ciebie do Cieszyna, ale nie wiem, czy mi czas na to pozwoli. Możliwe jest jednak, że między czwartkiem a sobotą przyszłego tygodnia wpadłbym do Cieszyna¹. Prosiłbym Cię bardzo o poinformowanie mię: 1. Jakie są połączenia do Cieszyna z Krakowa i jak długo się jedzie. 2. Jak długo jedzie się do Cieszyna z Katowic. Mam bowiem także w Katowicach kilka spraw do załatwienia. Chciałbym to połączyć z Cieszynem. 3. Czy bardzo jesteś zajęty w zwyczajne dni tygodnia.

Serdeczności

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Garnizonowa 24. [Stempel:] Szczawnica, 22 IX 36.

Kartka pocztowa z fotografią wnętrza chaty góralskiej, pochodzącego z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, pisana jednostronnie niebieskim atramentem.

¹ Nie wiadomo, czy Brzękowski do Cieszyna przyjechał.

124

Paryż, dn. 4 stycznia 1937¹

Kochany Julianie!

Piszę do Ciebie przede wszystkim, aby się dowiedzieć, kiedy przyjeżdżasz do Paryża. Jeśli bowiem nastąpi to już 15 bm. – to byłby czas na porozumienie się w tej sprawie, co jest tym bardziej konieczne, że możliwe jest, iż wkrótce zmienię mieszkanie².

Chodzi mi o to, czy przyjeżdżasz bezpośrednim pociągiem z Warszawy, czy też jedziesz wprost z Cieszyna z zatrzymaniem się w Berlinie. Tani, bezpośredni pociąg z Warszawy przychodzi bowiem o 6 rano, co pociąga za sobą, o ile chciałbym wyjść po Ciebie na dworzec, konieczność wstania o wpół do piątej rano, i to z możliwością spóźnienia ze względu na trudność przejazdu przez hale. W tym ostatnim wypadku byłoby więc może roztropniej umówić się, iż zaczekasz ew. na mnie na dworcu lub też zamówisz pokój w hotelu, dokąd pojechalibyście wprost z dworca. Jak zamierzasz się urządzać, ile mniej więcej wynosi Twój budżet³ itp.? Napisz to wszystko dokładnie, abym wiedział, jak Cię urządzać.

Co nowego u Ciebie? Jakie nowiny w literaturze? Czy widziałeś się z Łaszowskim?⁴ Przesłałem mu artykuł o a.r.⁵, ale nie otrzymałem odpowiedzi. Czy nie widziałeś jakich notatek lub recenzji o tomie?⁶ Dotychczas głucho i pusto... O ile nie odpiszesz mi zaraz, adresuj do biura – 17, rue Bachaumont – Paris II-e.

Serd. pozdrawiam

J. B.

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Garnizonowa 24, Pologne. [Stempel:] Paris R. P. Depart., 5.I 1937.

List na papierze o formacie 27 × 20,9 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Brzękowski omyłkowo postawił datę roczną: 1936. Przedmiot listu: sprawa wyjazdu Przybosia do Francji, który nastąpił 26 I 1937, wskazuje na datę rzeczywistą, poświadczoną stemplem pocztowym na kopercie.

² Nie wiadomo, czy rzeczywiście do tego doszło.

³ Przyboś otrzymał stypendium w wysokości 1500 zł, płatne w dwóch ratach po 750 zł.

⁴ Alfred Łaszowski – zob. list 72, przypis 8.

⁵ Był to artykuł pt. *Grupa a.r.*, „Studio”, 1937, nr 10/12.

⁶ W momencie pisania listu nie było jeszcze – zdaje się – żadnych recenzji z tomu Brzękowskiego.

125

Paryż, dn. 29 I 1938

Kochany Julianie,

od 10 dni jestem już w Paryżu – wpadłem od razu we wściekłą robotę. Dziś posłałem Rogozińskiemu¹ artykuł dla pisma² – co z Twym artykułem?³

Czy już posłałeś mu tekst? Czechowicz przeszedł do porządku nad Kołonieckim⁴ i nie będzie go drukował w *Arkuszu*⁵, postępując zresztą nieprzyzwoicie wobec Koł[onieckiego] i wobec mnie [?], bo mu powiedziałem, by wziął choćby Sebyłę⁶ czy kogokolwiek innego nie z awangardy, aby nie nadawać temu wrażenia hierarchizowania. Czy czytałeś złośliwostki w „Apelu”?⁷ W Warszawie rozniosło się już o piśmie⁸. Muszę Cię poinformować, że przed moim wyjazdem z Warszawy spotkałem Kołonieckiego, który był wściekły na Czech[owicza] i dlatego prawdopodobnie w ogóle nie weźmie udziału w *Arkuszu*⁹. Czech[owicz] trzymał to jednak w tajemnicy i nic mi o tym nie mówił. Oto kilka ploteczek przed moim wyjazdem z Warszawy – spodziewam się jednak, że Ty musisz mieć już nowsze.

Serdeczności

Jan Brzękowski

P. S. Pisz do mnie na adres Ambasady: 1, rue de Talleyrand, Paris VII.

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodn. Pologne. [Stempel:] Paris – 91 Rue Cujas, 29.I 1938 18³⁰.

Kartka pocztowa z widokiem Muzeum Luwru, pisana jednostronnie na maszynie, dopisek i podpis – czarnym atramentem.

¹ Julian Rogoziński (1912–1980), tłumacz literatury francuskiej i krytyk. Przed wojną był sekretarzem redakcji dwumiesięcznika „Ateneum”.

² Chodzi o czasopismo „Meta”, które zamierzał wydawać Brzękowski po powrocie z Paryża i osiedleniu się w Warszawie. „Meta” miała być kontynuacją „Linii”, a równocześnie przyciągać młodych poetów, nawiązujących do osiągnięć awangardy krakowskiej. Prócz Brzękowskiego i Przybosia dużą rolę w tym piśmie mieli odgrywać Z. Bieńkowski, J. Kott i J. Rogoziński. Po ponownym wyjeździe Brzękowskiego do Paryża sprawa „Mety” upadła (zob. listy J. Kotta do J. Kurka z 4 II 1938 i do J. Brzękowskiego z 15 IV 1938 w *Materialach do dziejów awangardy*, s. 258–259, oraz J. Brzękowski, *Epizod warszawski*, „Poezja”, 1965, nr 1). Dla tego pisma przeznaczył Brzękowski programowy artykuł *Wyobraźnia wyzwolona*, który wydrukował później w „Pionie”, 1938, nr 18.

³ Przyboś napisał dla projektowanej „Mety” *Tezy*, wydrukowane jednak w „Piórze”, 1938 nr 1.

⁴ Roman Kołoniecki – zob. list 87, przypis 21.

⁵ *Arkusze poetycki* – było to wydawnictwo jednoarkuszowych tomików wierszy młodych poetów, które zainicjował J. Brzękowski, a zrealizował J. Czechowicz; ukazywały się one nakładem firmy F. Hoesick, której właścicielem był M. Sztajnsberg. Do wojny wyszło 12 arkuszy, zawierających m. in. wiersze: Przybosia, Czuchnowskiego, Piętaka, Kurka i Brzękowskiego (zob. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 110–111). Prospekty zapowiadały, iż współredaktorem *Arkuszy* miał być także R. Kołoniecki; nie wiadomo, na czym polegały nieporozumienia w tej sprawie między nim a Czechowiczem.

⁶ Władysław Sebyła (1902–1941), poeta i krytyk, związany z grupą poetycką Kwadryga, redaktor pisma o tym tytule. Jego arkusz ukazał się jako szósty w kolejności.

⁷ „Apel” – kolumna literacka, która ukazywała się przy „Kurierze Porannym” w latach 1937–1939; w jej redagowaniu uczestniczyli m. in.: J. Hulewicz, J. Czechowicz, H. Domiński i J. Zagórski. W „Apelu” nr 17 (dod. do „Kuriera Porannego”, 1938, nr 16) pisano w jednej z notatek: „Opowiadają w kawiarniach, że obóz starej, krakowskiej awangardy.

z Przybosiem, Peiperem, Kurkiem, znów zespołowo ma zamiar wrócić na utracone pozycje. Awangarda krakowska wzmocniła się, ruszając do ataku, o jednego poeetę, Jana Kotta”.

⁸ Chodzi o „Metę” (zob. przypis 2).

⁹ W prospektach zapowiadano także arkusz Kołonieckiego, lecz się on nie ukazał.

126

Paryż, dn. 15 II 1938

Kochany Julianie!

Nie otrzymałem żadnej wiadomości na moją kartkę. Czy ją otrzymałeś? Czy masz już mieszkanie i jaki jest Twój adres domowy?¹ Napisz do mnie kilka słów – co z *Arkuszem*, czy otrzymałeś już korektę², co z Twym tomem³ itd. Ja posłałem już artykuł dla „Mety” na ręce Rogozińskiego⁴, ale do-tychczas nie mam żadnej wiadomości. Otrzymałem tylko list od Bieńkowskiego⁵, Napierski⁶ robił mu wyrzuty, iż napisał recenzję ze *Spectacle métallique*⁷. Pisał do mnie również Michalski Hieronim⁸ (Poznań – ul. Wioślarska 62), że udaremnił atak Frasika⁹ na mnie w „Kulturze”¹⁰ z powodu mego artykułu o *Detalistach literatury*¹¹. Michalski twierdzi, iż atak ten był inspirowany prawdopodobnie przez Czechowicza. Może posłałbyś Michal[skiemu] swe to-my – może zachęciłoby to go do napisania tej pracy o poezji awangardo-wej. W ogóle byłoby dobrze, byś z nim nawiązał kontakt. Mich[alski] nie ma Twych tomów, bardzo by się ucieszył, gdybyś mu je posłał.

Serd. uścisk dłoni, dla Pani ukłony

Jan Brzękowski

[Adres:] Pan Prof. Julian Przyboś, Cieszyn, Gimnazjum Matem.-Przyrodnicze, Pologne.
[Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 16 Fevr. 38 16⁴⁵ h.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Przyboś mieszkał przy ul. Stalmacha 32.

² Zob. list 125, przypis 5. Arkusz Przybosia miał nr 1.

³ Zob. list 107, przypis 16.

⁴ Zob. list 125, przypis 2.

⁵ Zbigniew Bieńkowski (ur. 1913), poeta, krytyk i tłumacz poezji francuskiej; w swojej twórczości nawiązywał do doświadczeń awangardy krakowskiej.

⁶ Stefan Napierski (zob. list 106, przypis 21) był w tym czasie redaktorem dwumiesięcznika „Ateneum”.

⁷ O tomie Brzękowskiego *Spectacle métallique* (Paryż 1937) pisał Bieńkowski w recenzji *Wśród poezji*, „Kamena”, 1937, nr 3/4.

⁸ Hieronim Michalski (ur. 1913), krytyk, związany przed wojną z najmłodszym po-koleniem poetyckiej awangardy.

⁹ Józef Andrzej Frasik – zob. list 102. przypis 7.

¹⁰ „Kultura” – tygodnik literacko-artystyczny i społeczny o orientacji katolickiej, ukazu-jący się w Poznaniu w latach 1936–1939 pod redakcją ks. S. Brossa. Z pismem tym współ-pracowali i H. Michalski, i J. A. Frasik.

¹¹ Artykuł Brzękowskiego *Detaliści literatury* („Apel”, dod. do „Kurier Porannego”, 1937,

nr 137) występował przeciw epigońskim kontynuacjom doświadczeń awangardy krakowskiej. Z pozycji autentyzmu polemizował z tezami Brzękowskiego J. A. Frasik w artykule *Hurtownie, detaliści a my* („Nasz Wyraz”, 1938, nr 2).

127

Paryż, dn. 20 czerwca 1938

Kochany Julianie,

od kilku już tygodni zbieram się z listem do Ciebie, ale ciągle tak jakoś schodził czas, że nie mogłem się na to zdobyć. Pamiętałem również o tomiku Huidobro¹, ale nie można go dostać w księgarni, nawet u Tschanna, a Marc² stale zapomina mi przynieść.

Napisz mi, co nowego u Ciebie i w światku literackim. Czy jesteś zadowolony z kontaktu z „Kamena”?³ Co z „Naszym Wyrazem”?⁴ Czy wyszło już „Pióro”?⁵ Ja nie mam prawie żadnych wiadomości z kraju – jedynie „Wymiary”⁶ zaprosiły mnie do współpracy, ale nie mogłem się jakoś zdobyć na napisanie dla nich artykułu. Mam jednak naszkicowany bardzo ciekawy artykuł, który chcę, by się odleżał, abym mógł spojrzeć nań z pewnego dystansu⁷. Jak Ci się wydawał mój artykuł o *Wyobraźni wyzwolonej*?⁸ Co z Twoim tomem? Moja powieść nagle utknęła – nie mam żadnych wiadomości od Sztajnsberga⁹. Miłą niespodziankę sprawił mi Piętał przysyłając swego *Jasia Kunefala*¹⁰. Jest to o wiele lepsze, niż przypuszczałem.

Chciałbym trochę ruszyć sprawę mych francuskich tomów, o których dotąd zupełnie głucho w prasie polskiej (poza artykułem Michalskiego)¹¹. Rogoziński¹² okłamał mnie mówiąc, iż złożył już recenzję Kołonieckiemu do „Pionu”¹³. W ten sposób mam jeszcze jeden dowód jego nieprzyzwoitego odniesienia się do mnie. Chciałby[m] trochę zrobić ruchu. Czy nie mógłbyś sprowokować jakiej notatki (o mych wierszach) w „Naszym Wyrazie”?¹⁴ Lub czy nie miałbyś ochoty sam napisać o mych 2 tomach w „Pionie” lub w „Czasie”?¹⁵

Ja piszę obecnie bardzo mało. Nie mam czasu, a poza tym moje zdrowie trochę szwankuje – czuję się ogromnie wyczerpany i przemęczony. Mam jednak szereg ciekawych tematów i projektów. Widziałem się przed kilku dniami z Zaleskim¹⁶, mówił, że zrobił, co mógł, i że spodziewa się, iż uzyskasz to stypendium. Czy masz jakie wiadomości na ten temat? Co piszesz?

Serdeczne uściski, dla p. Broni – ukłony

Jan Brzękowski

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Stalmacha 32. Pologne. Exp. J. Brzękowski – 4, rue Tournefort, Paris V-e. [Stempel:] Paris V Rue de L'Épée de Bois, 19 Juin 38 24⁰⁰ h.

List na papierze o formacie 27,9×21 cm, pisany obustronnie na maszynie. Poprawki i podpis – czarnym atramentem.

¹ Vincent Huidobro (1893 – 1948), poeta chilijski, piszący w języku hiszpańskim i francuskim.

W wydawanej przez F. Marca serii arkuszy poetyckich *Les feuillets de „Sagesse”* w Paryżu ukazał się w 1938 r. tomik jego wierszy.

² Fernand Marc – poeta francuski, redaktor pisma „Sagesse” i wydawca pod firmą tego pisma arkuszy poetyckich.

³ W 1938 r. K. A. Jaworski zwrócił się do J. Brzękowskiego z propozycją współredagowania „Kamenu”. Ten jednak odmówił, sugerując zainteresowanie tą ofertą J. Przybosia. W wyniku tego Przyboś organizował materiały dla „Kamenu” w środowisku awangardowych pisarzy Krakowa.

⁴ „Nasz Wyraz” – miesięcznik literacki młodych, wychodzący w Krakowie w latach 1935–1939 najpierw pod redakcją J. Jurkiewicza, a następnie W. Bodnickiego. Pismo to nawiązywało do ideologii awangardy krakowskiej, w pewnym zaś okresie sympatyzowało z autentyzmem (publikacje J. A. Frasika i J. B. Ożoga).

⁵ „Pióro” – kwartalnik artystyczny redagowany przez J. Czechowicza w latach 1938–1939 przy współudziale L. Frydego, propagujący koncepcje tzw. poezji czystej.

⁶ „Wymiary” – miesięcznik wychodzący w Łodzi w latach 1938–1939 pod redakcją T. Sarneckiego i G. Timofiejewa.

⁷ Był to zapewne artykuł *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, „Wymiary”, 1938, nr 6.

⁸ Zob. list 125, przypis 2.

⁹ Chodzi o powieść Brzękowskiego *24 kochanków Perdity Loost* (zob. list 54, przypis 8), która miała się ukazać nakładem firmy F. Hoesick. Mimo podpisania umowy na jej wydanie w połowie 1937 r., powieść do wybuchu wojny nie ukazywała się (zob. w tej sprawie Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 107–108).

¹⁰ Stanisław Piętak – zob. list 87, przypis 13. Powieść Piętaka *Młodość Jasia Kunefala* (Warszawa 1938) spotkała się z dobrym przyjęciem krytyki i otrzymała w tym samym roku Nagrodę Młodych Polskiej Akademii Literatury.

¹¹ Brzękowskiemu chodziło o publikacje w prasie polskiej poświęcone jego zbiorom wierszy w języku francuskim: *Spectacle métallique* (zob. list 121, przypis 2) oraz *Nuits végétales*, Paryż 1938. Michalski pisał o francuskich wierszach Brzękowskiego w artykule *Dwie recenzje*, „Kultura”, 1937, nr 29.

¹² Julian Rogoziński – zob. list 125, przypis 1.

¹³ W „Pionie”, który w tym czasie redagował R. Kołoniecki, o obu francuskich tomikach Brzękowskiego pisał J. Kott, *Francuski Brzękowski*, „Pion”, 1938, nr 26.

¹⁴ „Nasz Wyraz” (1938, nr 7/8) wydrukował artykuł Z. Bieńkowskiego pt. *O Janie Brzękowskim*, poświęcony francuskim wierszom autora.

¹⁵ Przyboś nie pisał o francuskich utworach Brzękowskiego. W „Czasie” nie udało się natrafić na żadne ich omówienie.

¹⁶ Zygmunt Lubicz Zaleski – zob. list 48, przypis 9.

128

Paryż, dn. 2 sierpnia 1938

Kochany Julianie!

Przed kilku dniami posłałem Ci *feuille* Huidobro¹ – spodziewam się, że go otrzymałeś. Ok[olo] 20 VII widziałem się z Zal[eskim], mówił mi, że sprawa Twego stypendium jest już pomyślnie zadecydowana – mam więc nadzieję, że się wkrótce zobaczymy².

Moje sprawy: dostałem wreszcie kartkę od Sztajnsberga, że moja powieść ukaże się na jesieni³. Przedtem pisał mi Piętak, że w Warszawie mówiono,

11 – Źródła do historii...

iż ja wycofałem rękopis. *Nuits végétales*⁴ wywołało kilka miłych oddźwięków w prasie francuskiej. Nie wiem, czy Ci mówiłem, iż pewien wydawca fr[ancuski]⁵ proponował mi objęcie redakcji nowego czasopisma art[ystycznego], które ukazywałoby się w jęz[yku] fr[ancuskim]. Niestety, nie mam na to czasu, a poza tym w obecnych warunkach byłoby niezmiernie trudno zrobić coś dobrego, bo przeprowadzone wśród malarzy sondowania utwierdziły mnie w przekonaniu, że znajdujemy się teraz w okresie stagnacji. Szkoda, że ta propozycja nie przyszła przed 3–4 lata. Z recenzji Kotta w „Pionie”⁶ jestem zadowolony, pomimo iż nie wydobyl w niej tego, o co mi właściwie chodzi w poezji. Podobnie zresztą Bieńk[owski]⁷ uchwycił tylko jeden aspekt zagadnienia. Napisałem szkic dość ciekawego, ale ryzykownego artykułu, który chciałbym ogłosić w „Wymiarach”⁸. Chętnie bym Ci go przeczytał. Kiedy będziesz w Paryżu? Ew. może prześlę Ci kopię pocztą, ale nie wiem, gdzie Ty jesteś obecnie: nad morzem czy z powrotem w Cieszynie?

Byłoby dobrze, gdybyś przed wyjazdem przypiłował Sztajnsberga, by nie przeciągał druku tomu⁹.

Serdeczny uścisk

Jan Brzękowski

P. S. Czy czytałeś idiotyczny artykuł Miłosza w „Orce [na Ugorze]”¹⁰, przedrukowany przez „Kurier Wileński”?¹¹ Jest to właściwie jeszcze gorsze wydanie: autentyzm+ autoreklama i pozy wieszczca!

[Adres na kopercie:] Pan Julian Przyboś [przekreślone:] Cieszyn, ul. Stalmacha 32, Pologne. [obcą ręką:] Ustron 153, dom W.Pani Koźdoń. [Stempel:] Paris V Rue de l'Epée de Bois 10^h 45 Aout 38.

List na papierze o formacie 26,5×20,5 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem; poprawki – czarnym ołówkiem.

¹ Zob. list 127, przypis 1.

² Przyboś otrzymał stypendium rządu francuskiego, dzięki któremu przebywał w Paryżu od listopada 1938 do lipca 1939 (zob. także list 113, przypis 1).

³ Zob. list 127, przypis 9.

⁴ Zob. list 127, przypis 11. W rozdziale książki Brzękowskiego *W Krakowie i w Paryżu* zatytułowanym *Francuzi o moich tomikach*, brak jest informacji o recenzjach z *Nuits végétales* w prasie francuskiej.

⁵ Nic na ten temat bliższego nie wiadomo.

⁶ Zob. list 127, przypis 13.

⁷ Zob. list 127, przypis 14.

⁸ Zob. list 127, przypis 7.

⁹ Chodzi o tom Przybosia *Równanie serca*.

¹⁰ „Orka na Ugorze” – dwutygodnik młodej inteligencji, związany ze Stronnictwem Demokratycznym, wychodzący w latach 1938–1939; redaktorem naczelnym pisma był Z. Golliszewski, natomiast wydawcą i redaktorem odpowiedzialnym B. Jaxa-Rożen (o piśmie tym zob. K. Koźniewski, *Historia co tydzień*, Warszawa 1976, s. 397–413). W „Orce na Ugorze” (1938, nr 5) Cz. Miłosz ogłosił artykuł *Klamstwo dzisiejszej „poezji”*, który wywołał ożywioną dyskusję w ówczesnej prasie.

¹¹ Artykuł Miłosza przedrukował „Kurier Wileński”, 1938, nr 194, w kolumnie literackiej – wraz z polemiką J. Maślińskiego pt. *Środki, nie tylko cele!*

„PIÓRO”
(1938 – 1939)

WSTĘP

„Pióro”, kwartalnik artystyczny ukazujący się w latach 1938–1939, był ostatnim czasopismem polskiej awangardy poetyckiej w międzywojennym dwudziestoleciu. Redaktorem jego był Józef Czechowicz, poeta, który od kilku lat pragnął i starał się być rzecznikiem swojego pokolenia, a nawet – bo i o tym się mówiło – jego przywódcą. Pismo to pojawiło się w momencie, kiedy powszechne już stało się przekonanie, iż awangarda jako grupa i określona formacja literacka należy do przeszłości. Przekonanie to podzielał nawet Julian Przyboś. Przynajmniej jakby przeciwnikom awangardy, którzy od kilku co najmniej lat mówili o śmierci tego kierunku, uważał, iż „pora wyrzec się uroczycie tej nazwy. Nie ma awangardy, są tylko nowe poezje”¹. Był to jednak indywidualny pogląd Przybosia, nie obowiązujący poetów, z którymi kiedyś wspólnie występował. Innego bowiem zdania był założyciel awangardy, Tadeusz Peiper, gdy pisał: „Gdyby nawet awangarda należała do historii, to do przyszłości należy jeszcze awangardowość, z której się ona poczęła. W tej awangardowości są płomienie, które przerastają nieraz samych awangardzistów”². Przekonań Przybosia nie podzielał też Jan Brzękowski, który niemal bez przerwy zwracał się do swoich kolegów, zwłaszcza autora *Równania serca*, z sugestiami powołania czasopisma literackiego, skupiającego wszystkich pisarzy awangardowych. Historia ruchu nowatorskiego polegała na nieustannej walce dwóch przeciwstawnych tendencji: jedna zmierzała ku jedności, druga zaś prowadziła do różnicowania i kształtowania się odrębnych środowisk poezji nowatorskiej.

Wyrazem owych tendencji były dzieje czasopiśmiennictwa awangardowego³. Na początku była „Zwrotnica”, scalająca wysiłki wszystkich nowatorów owych lat i ustanawiająca zarówno nowy model poezji, jak wzorzec awangardowego pisma. „Bez Peipera i »Zwrotnicy« byłby niemożliwy ów szeroki ruch poetycki w przedwojennej Polsce, znany pod nazwą »awangardy«, ten, który

¹ J. Przyboś, *Przygody awangardy*, [w:] *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 59.

² T. Peiper, *Wśród poetyckich możliwości*, „Czas”, 1939, nr 64, cyt. za: T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 496.

³ Zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Wrocław 1978, oraz tenże, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Wrocław 1979.

rozwijał swoje zmienne prądy w »Linii«, w wileńskich »Żagarach«, w »Naszym Wyrazie«, w »Piórze« itd.”⁴

Okres największej jednolitości awangardy krakowskiej przypadł na czas, kiedy ukazywała się druga seria „Zwrotnicy”, to jest na lata 1926–1927; wkrótce w obrębie tej grupy zarysowała się dalsza ewolucja, będąca wynikiem dojrzewania młodszych zwolenników Peipera, co prowadziło do przewyżczenia jego ideologii, a nawet sprzeciwu wobec niektórych jego założeń.

„Linia” natomiast, wychodząca w latach 1931–1933 w Krakowie pod redakcją Jalu Kurka, początkowo miała być pismem całej ówczesnej awangardy, z Czechowiczem i Witkiewiczem włącznie, a jej komitet redakcyjny i wydawniczy składać się miał z Brzękowskiego, Czechowicza, Kurka i Przybosia. Tego projektu nie udało się zrealizować między innymi ze względu na nieporozumienia między Czechowiczem a pozostałymi twórcami pisma. „Linia” uzewnętrzała więc następny etap w rozwoju awangardy krakowskiej; dopiero w końcowej fazie jej wychodzenia zaproszono z inicjatywy Jalu Kurka do współpracy poetów z grupy Żagary, reprezentujących awangardę wileńską, co zostało odwzajemnione w postaci publikacji wierszy Brzękowskiego, Czuchnowskiego, Kurka i Przybosia w „Żagarach”.

Próbie zjednoczenia całego ruchu awangardowego i koordynacji jego działań podjęto na słynnym Najeździe Awangardy na Warszawę z marca 1934 roku, na którym po raz pierwszy i ostatni spotkali się i publicznie wystąpili przedstawiciele wszystkich środowisk awangardowych: krakowskiego, lubelskiego i wileńskiego. Spotkanie to wywołało wielkie nadzieje, zdawało się zapowiadać ruchowi awangardowemu nowe możliwości. Jeden z uczestników pisał z euforią: „Chodzi przede wszystkim o to, że wreszcie raz zetknęli się wszyscy i że było to czynem publicznym. [...] Na razie – wielka radość w obozie: narzeczcie razem! Można gadać, kłócić się, pytać, krytykować, zwierzać się”⁵.

W toku spotkania i dyskusji towarzyszących warszawskiej imprezie omawiano także projekty wydawnicze, takie jak powołanie centralnego, grupowego pisma. Listy Czechowicza do Tadeusza Hollendra z 1934 roku świadczą, iż autor *nuty człowieczej* rozpoczął bardzo intensywne starania o założenie pisma. Początkowo zamierzał wydawać miesięcznik typu „Drogi” (redagowanej przez Wilama Horzycę), tylko o charakterze literackim, kiedy zaś związane z tym nadzieje rozwiały się, Czechowicz czynił starania, by przekształcić „Żagary” w pismo ogólnopolskie. Nie wiadomo, jak przedstawiały się naprawdę propozycje Czechowicza, w każdym razie napotykały one w Wilnie opór, o czym pisał poeta z rozżaleniem do Hollendra: „Z żagarystami toczą się wściekłe targi, bowiem oni uważają, że tylko Wilno może być Nazaretem literatury, a tylko »Żagary« mają zadatki na pismo wszechpolskie. [...] Żadna siła ludzka, prócz pieniądza, nie zmusi Łobodowskiego, Jaworskiego

⁴ J. Przyboś, „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, cyt. za: J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 142–143.

⁵ J. Maśliński, *Najeźd poetów na stolicę*, „Kurier Wileński”, 1934, nr 70.

czy żagarystów do zawieszenia ich wydawnictw w imię dobra ogólnego”⁶.

Nadzieje wywołane Najazdem Awangardy nie spełniły się i od tego czasu w sposób widoczny zaczęły się rozchodzić drogi awangardy krakowskiej i lubelsko-wileńskiej, natomiast zbliżały się – mimo sygnalizowanych powyżej nieporozumień – stanowiska „Żagarów” i grupy Czechowicza. Wyrazem tego był kolejny projekt czasopisma pt. „Zmowa”, powstały pod koniec 1936 roku. „Zmowa” przewidywana była jako miesięcznik wydawany przez siedmiu poetów: Józefa Czechowicza, Henryka Domińskiego, Józefa Maślińskiego, Czesława Miłosza, Stanisława Piętaka, Jerzego Putramenta i Jerzego Zagórskiego, przy czym ścisły komitet redakcyjny stanowić mieli Czechowicz, Miłosz i Zagórski. Dokument odnoszący się do tego pisma zawierał nawet propozycję układu materiału: „kronika, artykuł teoretyczny, poezja i przekłady, recenzje, noty. Zaczynać od kroniki, ponieważ ona daje pismu charakter periodyku złączonego z bieżącym życiem, o co, mimo wszystko, nam jednak chodziło”⁷. O zawartości pisma stanowić miały decyzje „siódemki”, ale przewidywany krąg współpracowników miał być szerszy, na ich liście znajdowało się także nazwisko Jana Brzękowskiego, jedyne spośród poetów dawnej „Linii”.

Także i ten projekt – jak poprzednie – nie spełnił się, ale mimo to współpraca poetów wileńskich z kręgiem Czechowicza zacieśniała się, co znajdowało potwierdzenie w zawartości kolumny literackiej, redagowanej w latach 1934–1938 przez Józefa Maślińskiego, jak też w powołanym do życia przy „Kurierze Porannym” dodatku literackim „Apel” (1937–1939), w którego redagowaniu prócz Jerzego Hulewicza brali udział m. in. Józef Czechowicz, Henryk Domiński i Jerzy Zagórski.

W przedstawionych powyżej próbach i usiłowaniach Czechowicz odgrywał zawsze główną rolę. Dodajmy jeszcze, iż – niezależnie od tego – zebrał on wcześniej sporo doświadczeń jako redaktor kolumn literackich przy „Ziemi Lubelskiej” (1930), „Zecie” (1932–1933) i „Państwie Pracy” (1933–1935), a także jako redaktor „Miesięcznika Literatury i Sztuki” (1934–1936) i tygodnika „Pion” (1937), co pozwalało mu pielęgnować myśl o własnym piśmie. „Pióro” stanowiło więc spełnienie wieloletnich marzeń Czechowicza, jego powstanie miało utrwalić pozycję poety jako przywódcy pokolenia poetyckiego, do którego należał.

Pierwsze informacje o zamiarze powołania do życia „Pióra” pochodzą ze stycznia 1938 roku. Jest rzeczą znamioną i wymagającą podkreślenia, że w tym samym czasie podjęto w Warszawie próbę wydawania pisma, które miało być kontynuacją dawniejszych inicjatyw czasopiśmienniczych awangardy krakowskiej, zwłaszcza zaś „Linii”. Chodzi tu o „Metę”, miesięcznik, który zamierzał redagować Jan Brzękowski. On także od wielu lat występował z ko-

⁶ List z czerwca 1934 r., cyt. za: J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 276–277.

⁷ J. Czechowicz, *Szkic organizacji czasopisma „Zmowa”*, cyt. za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 94.

lejnymi projektami czasopisma awangardy. Nie wiadomo, który z tych zamiarów powstał i ujawnił się wcześniej – Czechowicza czy Brzękowskiego. Można w każdym razie wyrazić przekonanie, iż przez jakiś czas oba te projekty z sobą konkurowały i podjęły wyścig o pierwszeństwo w wejściu na rynek literacki. Więcej nawet – wiele wskazuje na to, iż obie te inicjatywy były względem siebie antagonistyczne. Potwierdzają to przypuszczenia Brzękowskiego, którym dał wyraz w szkicu *Epizod warszawski*. „Moje stosunki z Czechowiczem – pisał – były pozornie dobre, ale miałem jednak wrażenie, że mój przyjazd do Warszawy z jakichś bliżej nie określonych powodów nie odpowiadał mu. Może dlatego, że odbierało mu to aureolę jedynego awangardzisty w stolicy”⁸.

Brzękowski przebywał w Warszawie od września do grudnia 1937 roku, w tym więc czasie skonkretyzował się projekt „Mety”. W pierwszym numerze miały znaleźć się teksty Jana Brzękowskiego, Juliana Przybosia, Zbigniewa Bieńkowskiego, Jana Kotta, Juliana Rogozińskiego i Józefa Stachowskiego, następne zaś numery miały przynieść utwory Józefa Czechowicza, Anny Świrszczyńskiej, Jerzego Zagórskiego i innych. „Meta” zapowiadała się więc jako pismo całej młodej literatury poczuwającej się do pokrewieństwa z awangardą. Niemniej dominować tu miała tradycja krakowskiej „Zwrotnicy” i „Linii”. O ile pierwszemu z tych pism nadawały oblicze artykuły teoretyczne Peipera, drugiemu – wystąpienia Przybosia, to „Mecie” miały nadawać ton programowe artykuły Brzękowskiego. Jeden z nich – *Wyobraźnia wyzwolona* – wysuwający koncepcję metarealizmu, przewidziany był na otwarcie pierwszego numeru pisma.

Po ponownym wyjeździe Brzękowskiego do Paryża redakcja pisma pozostała w rękach Jana Kotta, który – wydaje się – zmodyfikował pierwotny projekt Brzękowskiego. W liście do Jalu Kurka pisał: „W niedługim czasie przystępujemy do wydawania pisma poetyckiego »Meta«, które będzie dalszą w pewnym stopniu kontynuacją »Linii«. Chodzi nam o oddzielenie prawdziwej awangardy od sentymentalno-retorycznych jej następców, eklektycznych epigonów itp. Redaguje »Metę« komitet – Przyboś, Brzękowski, z młodych Rogoziński i Bieńkowski oraz ja. Ponieważ w pierwszym numerze będą wiersze starszych »liniowców«, tj. Przybosia i Brzękowskiego, bardzo byśmy prosili o współpracę Pana. Front ataku – Czechowicz, Miłosz. O Peiperze – nic”⁹.

Czechowicz i jego krąg przyjmowali wiadomości o powstaniu „Mety” bez entuzjazmu, być może przyczyniły się do tego nastawienia, które tak wyraźnie i ostro zostały wyrażone w liście Kotta. Informacje o zamiarze wydawania „Mety” sprawiły, iż Czechowicz przystąpił energicznie do organizacji pisma, które miało program bardzo odmienny od założeń „Mety”. Wyjazd Brzękowskiego zaważył ujemnie na losach projektowanego miesięcznika. Rywalizacja pism

⁸ J. Brzękowski, *Epizod warszawski*, „Poezja”, 1965, nr 1, s. 88.

⁹ List z 4 II 1938, cyt. za: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak. Wrocław 1975. s. 258. Archiwum Literackie t. XX.

Brzękowskiego i Czechowicza świadczyła o dalszym rozdrabnianiu sił awangardy i wzajemnej konkurencji zarówno w zdobywaniu przyszłych czytelników, jak i w doborze współpracowników. W wyniku tego ukształtowała się sytuacja, którą przedstawił Kott w liście do Brzękowskiego z połowy kwietnia 1938 roku: „»Meta« – zrezygnowałem. [...] Bieńkowski i Stachowski się wycofali, Rogoziński objął sekretarstwo w »Ateneum« i też nie zanadto kwapił się z współpracą. A co ważniejsza, wszyscy nasi »metowcy« jednocześnie, prócz Pana i mnie, nadesłali prace do »Pióra«. W tych warunkach pismo jeszcze jedno byłoby śmieszne, znowu te same nazwiska, różnica na czym by polegała, że tylko u nas Brzękowski i Kott, a Miłosz nie, to za mało. [...] Przyśtapiliśmy więc do »Pióra«, na zaproszenie zresztą Frydego przekazałem mu cały materiał »Mety«, który po uzyskaniu zgody autorów będzie drukowany”¹⁰.

Informacja ta ma ważne znaczenie, gdyż rzuca sporo światła także na początki „Pióra”. Dwa projektowane pisma – Brzękowskiego i Czechowicza – opozycyjne wobec siebie, spotkały się w końcu i połączyły. Był to fakt niemal symboliczny, przywracający – przynajmniej na moment – wspólnotę awangardową. W „Piórze” zbiegły się bowiem w jeden nurt wszystkie odłamy ruchu nowatorskiego – krakowski, lubelski i wileński, choć w pierwszych numerach zabrakło niektórych ich przedstawicieli.

Historia „Pióra” była bardzo krótka, a materiały, które pozwoliłyby odtworzyć jego dzieje – niezwykle szczupłe. Pierwsza informacja o nowym kwartalniku pochodzi z listu Czechowicza do Władysława Sebyły z 18 I 1938, w którym zwracał się z prośbą o przysłanie wierszy do pierwszego numeru „Pióra”¹¹. Następna wiadomość dotycząca tego pisma znajduje się w liście Czechowicza do Juliana Przybosia z 31 I 1938, w którym zawierają się już pewne sygnały, mówiące o jego programie. „Czy pozwoli mi Pan – pisał Czechowicz – wydrukować jeden ze swoich wierszy z [...] cyklu pt. *Nad brzegiem* w piśmie, które organizuję? Nazywa się toto »Pióro«, ma się ukazywać raz na kwartał, i to tylko po to, aby głosić przeciwstawienie się naturalizmowi. Słowem front [anty]naturalistyczny”¹².

Brzmienie tego listu i jego ton pozwalają mniemać, iż stanowisko Czechowicza co do związku Przybosia z „Piórem” nie było zdecydowane. Nie zapraszał on autora *Równania serca* do stałej współpracy, nie wspominał też o jakichkolwiek kontaktach z pozostałymi przedstawicielami awangardy krakowskiej, brakło również informacji dotyczących samego pisma i stawianych przed nim zadań.

Od pierwszej zapowiedzi Czechowicza do ukazania się pierwszego numeru „Pióra” za kwiecień–czerwiec 1938 roku upłynęło przeszło sześć miesięcy. „Po długich, nazbyt długich przygotowaniach i zapowiedziach – głosiła notatka w zaprzyjaźnionym »Apelu« – ukazał się pierwszy zeszyt »Pióra«. Z oso-

¹⁰ List z 15 IV 1938, cyt. za: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 258–259.

¹¹ Zob. Czechowicz, *Listy*, s. 390–391.

¹² *Op. cit.*, s. 395.

bliwego kaprysu wydawcy ukazuje się on w najgorszej porze roku: w końcu czerwca, gdy sezon artystyczny jest zakończony i publiczność i krytycy wyjechali. Nie jest to dobry omen dla wydawnictwa”¹³.

Zawarta w tej notatce mimowolna przepowiednia zaczęła się sprawdzać, choć początkowo nic na to nie wskazywało. Prace nad następnym numerem podjął Czechowicz z Frydem jeszcze w czasie druku pierwszego numeru. W jednym z listów redaktora pisma – znowu do Władysława Sebyły, którego prosi o obiecany wiersz – jest zapowiedź, iż 15 września 1938 „nieodwołalnie zamyka się nowy numer »Pióra«”¹⁴. Podobne informacje zawierają również publikowane w niniejszym tomie listy Ludwika Frydego do Juliana Przybosia. Te ostatnie brzmiały wręcz optymistycznie, według nich „Pióro” miało zapewnione podstawy finansowe, co gwarantowało kwartalnikowi regularność. Wystarczy przypomnieć, iż ukazanie się 3 numeru pisma przewidywał Fryde na styczeń 1939 r.

Nie wiadomo, jakie okoliczności sprawiły, iż rytm kwartalnika został gwałtownie zahamowany i zakłócony, a drugi numer „Pióra” ukazał się z rocznym przesłaniem opóźnieniem. W wywiadzie, udzielonym w styczniu 1939 roku Janowi Śpiewakowi dla „Czasu”, powiedział Czechowicz, iż mimo „wszelkich trudności zamierzam utrwalić »Pióro« w naszym życiu literackim. Zdaję sobie sprawę z tego, że to rzecz niełatwa”¹⁵. Jakie to były trudności? Na okładce I numeru kwartalnika znajduje się informacja, iż ukazuje się on nakładem firmy F. Hoesick, będącej własnością Mariana Sztajnsberga. Wiadomo jednak, że pod tą firmą większość autorów wydawała książki za własne pieniądze. Czy redaktor „Pióra” dokładał co do swej imprezy, trudno powiedzieć. Jeśli nie, to właścicielowi firmy tym bardziej nie spieszyło się z drukiem deficytowego pisma. Zaczęło ono od razu – jak to zauważył redaktor pisma w cytowanym wywiadzie – iść w ślady „Chimery”.

Dzisiaj trudno już ustalić, kiedy – i czy w całości – drugi numer kwartalnika został wydrukowany. W zachowanym unikatowym egzemplarzu brakuje okładek, na których mogły znajdować się jakieś co do tej sprawy wskazówki. W późniejszych wzmiankach na temat losów tego numeru wysuwano przypuszczenia, iż został on wydrukowany tuż przed wybuchem wojny i nie zdążono go włączyć do księgarskiego obiegu, a nakład uległ we wrześniu 1939 roku całkowitemu zniszczeniu; można też było przyjąć inną możliwość, że mianowicie wybuch wojny przeszkodził odbiciu całego nakładu 2 numeru „Pióra”.

Później zarysowało się nowe, dosyć nieoczekiwane wyjaśnienie losu owego numeru kwartalnika. Uzyskałem bowiem od Juliusza Wiktora Gomulickiego¹⁶ informację, iż o losie tym zadecydował sam wydawca „Pióra”, Marian Sztajns-

¹³ „Pióro”, „Apel”, nr 40, dodatek do „Kurier Porannego” z 26 VI 1938.

¹⁴ List z 7 IX 1938, zob. Czechowicz, *Listy*, s. 411.

¹⁵ J. Śpiewak, *Rozmowa z Józefem Czechowiczem*, „Czas”, 1939, nr 29, cyt. za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 150.

¹⁶ List z 26 II 1980. Przekazując mi tę wiadomość J. W. Gomulicki powoływał się na informacje Józefa Chudka.

berg, gdyż nie wykupił od drukarza gotowego już nakładu pisma, wskutek czego przeznaczony został na makaturę. Powodem takiej decyzji był fakt, że w numerze tym znajdował się szkic Frydego *Kłęska Juliana Tuwima*, który Sztajnsberg uznał za atak na tego poetę. Nie można wykluczyć zresztą możliwości, iż wydawca uczynił to nie z własnej inicjatywy, lecz w wyniku jakiejś presji z zewnątrz.

Te okoliczności sprawiły, że o 2 numerze „Pióra” krążyły legendy lub wiadomości fragmentaryczne i niepewne. I tak w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich* w zestawieniu czasopism znajduje się wzmianka o dwu numerach pisma, ale przy wykazie pism, w jakich drukował Czechowicz, przy „Piórze” podany został tylko 1938 rok. Zresztą materiały z drugiego numeru w ogóle do *Słownika* nie weszły. W monografii Ludwika Frydego, współtwórcy „Pióra”, napisanej przez Józefa Zbigniewa Białka¹⁷, znajdują się również sprzeczne informacje: w tekście książki pisze autor o „jedynym numerze »Pióra«” (s. 116), natomiast w bibliografii prac Frydego (s. 184) odnotowany został artykuł z „Pióra” nr 2, o zniekształconym zresztą tytule. Te oraz inne przykłady świadczą, iż numer 2 tego pisma nie był dostępny ani badaczom literatury międzywojennej, ani instytucjom dokumentującym ją od strony źródłowej.

Po wojnie pierwszym śladem istnienia egzemplarza „Pióra” nr 2 był przedruk *Dwugłosu* F. Arnsztajnowej i J. Czechowicza przez S. Pollaka i J. Śpiewaka¹⁸. Po dziesięciu prawie latach dokonano z tego pisma drugiego przedruku: we „Współczesności” ukazał się szkic Frydego *Kłęska Juliana Tuwima* z notą A. L., w której podano zawartość całego numeru¹⁹. W nocie tej znajdujemy informacje, że ocalały egzemplarz „Pióra” stanowił własność Waldemara Kiwilszy, krytyka i tłumacza z języka rosyjskiego. Niejasna była sytuacja – i taka pozostała do dzisiaj – co do liczby zachowanych egzemplarzy drugiego numeru kwartalnika. W różnych publikacjach wyrażano przypuszczenia, iż z całego nakładu uratowało się zaledwie kilka egzemplarzy, najczęściej mówiło się o zachowaniu się tylko jednego egzemplarza. We wstępie do *Wyboru pism krytycznych* Frydego Andrzej Biernacki napisał, iż z drugiego numeru „Pióra”, wydrukowanego w 1939 roku, „ocalał jedyny podobno egzemplarz”²⁰. Nie odpowiada jednak prawdzie informacja wydawcy, towarzysząca przedrukowi szkicu *Kłęska Juliana Tuwima*, jakoby zachowany egzemplarz stanowił tylko „fragment tego numeru (od s. 131 do s. 267)”²¹, bowiem redaktor kwartalnika zastosował numerację ciągłą, a numer 1 zamykał się na stronie

¹⁷ J. Z. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa–Kraków 1962, Prace Komisji Historycznoliterackiej, nr 2.

¹⁸ J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, oprac. S. Pollak i J. Śpiewak, Warszawa 1955, s. 281 – 283.

¹⁹ L. Fryde, *Kłęska Juliana Tuwima*, „Współczesność”, 1964, nr 24/25. Autorem noty był redaktor naczelny pisma, A. Lam.

²⁰ A. Biernacki, Wstęp do: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 8.

²¹ Zob. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, s. 411.

128. W egzemplarzu pochodzącym od Waldemara Kiwilszy – on to bowiem stanowi podstawę niniejszego przedruku – brakuje więc tylko okładek, karty tytułowej oraz stron 257–258.

Założycielem i redaktorem „Pióra” był Józef Czechowicz. Redakcja pisma znajdowała się w Warszawie przy ul. Narbutta 11 a, a więc w mieszkaniu poety. Administracja mieściła się zaś przy ul. Senatorskiej 22. w Księgarni F. Hoessicka, stanowiącej własność Mariana Sztajnsberga. Redaktorską rękę Czechowicza widać w piśmie bardzo wyraźnie – w doborze współpracowników, w podejściu do problemów literackich, a także w programie artystycznym, który bywał w całości przypisywany Ludwikowi Frydemu. Nie ulega wątpliwości, że w całej serii krytycznych i programowych publikacji Frydego zawierała się ambicja przewodzenia młodemu pokoleniu pisarskiemu, krytyk pragnął stać się ideologiem grupy, rzecznikiem szkoły poetyckiej. Jednocześnie należy pamiętać, że Fryde włączył do sformułowanego w „Piórze” programu istotne elementy przemyśleń i wypowiedzi na temat poezji, jakie pojawiały się we wcześniej ogłaszanych artykułach Czechowicza²². Można więc widzieć w nim współtwórcę programu grupy, tak jak we Frydem – współredaktora pisma, choć nie uzewnętrzniło się to w „Piórze” bezpośrednio²³.

Obecność na czołowym miejscu w pierwszym numerze pisma programowego artykułu Frydego sprawiła, iż „Pióro” uznano powszechnie za organ ścisłej grupy poetyckiej. Czy jednak „Pióro” było takim organem, czy też należy w nim widzieć „normalne” czasopismo literackie w rodzaju „Ateneum” Stefana Napierskiego, do którego zresztą było pod pewnymi względami podobne? Wiele przemawia na rzecz drugiego punktu widzenia. „Pióro” zbyt krótko istniało, by mogło się uformować jako pismo grupowe. Czasopismo takie powstaje, by walczyć o zwycięstwo pewnych idei artystycznych, tymczasem – jak wynikało ze stwierdzeń Frydego – nowy styl poetycki znalazł już swoje wcielenie. Pismo grupowe łączy zwykle pisarzy znajdujących się u początków swej drogi pisarskiej, podczas gdy pisarze zaliczeni przez Frydego do grupy byli poetami o utrwalonej i potwierdzonej przez krytykę pozycji. Czechowicza powszechnie wówczas uznawano za przywódcę młodego pokolenia, zaś niemal każdy z pisarzy włączonych przez Frydego do grupy „Pióra” – Miłosz, Zagórski i inni – miał już określone indywidualne oblicze. Jednak różnice między tymi indywidualnościami były przynajmniej tak liczne i ważne, jak dostrzeżone przez autora *Dwóch pokoleń* podobieństwa.

Jeśliby pozostać przy definicji grupy literackiej zaproponowanej przez Micha-

²² Co do tej sprawy zob. Wstęp T. Klaka do: J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca*, s. 11–14.

²³ Związek Frydego z „Piórem” został zasygnalizowany jeszcze przed ukazaniem się pisma przez jedną z not w „Apelu”, nr 24 (dodatku do „Kurierza Porannego” z 6 III 1938). Brzmi ona następująco: „Ludwik Fryde wydaje w najbliższych tygodniach pismo walczące z naturalizmem w sztuce, pt. »Pióro«. Zamierzenia wydawnicze tego zdolnego krytyka budzą wśród kół artystycznych ogromne zaciekawienie”. Informacja ta zdaje się świadczyć, iż – mimo poczynionych poprzednio uwag – udział Frydego w redagowaniu pisma był od początku istotny.



6. Józef Czechowicz.



7. Ludwik Fryde (1936 r.).



8. Ludwik Fryde i Józef Czechowicz

ła Głowińskiego, według której jest to „taki zespół pisarzy, który stawia przed sobą wspólne cele literackie, który dąży do realizacji wspólnych zamierzeń artystycznych i który – wreszcie – chce się pokazać publiczności literackiej jako ugrupowanie usiłujące na rynku literackim zająć wspólną i w miarę jednolitą pozycję”²⁴, to zespół nazwisk wymienionych w szkicu Frydego tylko częściowo spełniałby te wymogi.

Wybór Frydego był z całą pewnością arbitralny, nikt nie zgłaszał zapewne akcesu do grupy poetyckiej pod nazwą „Pióra”. Nie mamy żadnych danych, które by potwierdzały, że pisarze zaliczeni przez Frydego do grupy „Pióra” podzielali jego przekonania i jego motywację wspólnoty. Innymi słowy – że sami uznawali się za członków grupy poetyckiej²⁵. To samo zastrzeżenie dotyczy i innych współpracujących z „Piórem” poetów i krytyków. Warto powołać się w tym miejscu na wypowiedź Stefana Lichańskiego, który pisał, iż nie można „zmian w orientacjach intelektualnych przyszłego współredaktora »Pióra« [tj. Frydego] identyfikować ze zmianami w nastrojach i orientacjach całej »drugiej awangardy«”²⁶.

„Pióra” interesuje nas tutaj jako pismo, obchodzi nas jego historia i merytoryczna zawartość²⁷. Oprócz bowiem pisarzy mających zgodnie z intencją Frydego stanowić trzon grupy, już w pierwszym numerze kwartalnika pojawiły się nazwiska, które z programem „Pióra” nic albo niewiele miały wspólnego. Więcej – pozostawały w stosunku do redaktora pisma w opozycji. Sąsiedztwo to jest zrozumiałe, skoro pamiętamy o informacji Kotta, dotyczącej przekazania materiałów „Mety” na rzecz „Pióra”²⁸. Pierwszy numer tego ostatniego jest więc kontaminacją dwu różnych pism; tym się tłumaczą wewnętrzne sprzeczności „Pióra” oraz rozbieżność tez Frydego z tekstami orygi-

²⁴ M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, [w zbiorze:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 54.

²⁵ Znamienna była uwaga w liście S. Piętaka do L. Frydego z 14 IX 1938: „Nie jestem zwolennikiem formizmu i czystej poezji” (zob. w niniejszym tomie materiały z archiwum „Pióra”). Miały jednak miejsce pewne imprezy, które mogły sugerować, że istnieje między niektórymi poetami drukującymi w „Piórze” związek ściślejszy. Na krótko przed ukazaniem się pisma odbył się 6 V 1938 staraniem Koła Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego wieczór poetycki z udziałem J. Czechowicza, Cz. Miłosza, S. Piętaka, A. Świrszczyńskiej i J. Zagórskiego. Słowo wstępne na wieczorze wygłosił S. Lichański. Natomiast 22 XI 1938 odbył się w Łodzi wieczór młodej literatury (z podtytułem: poeci „Pióra”), wypełniony utworami J. Czechowicza, Cz. Miłosza, S. Piętaka, J. Przybosia, A. Świrszczyńskiej i J. Zagórskiego. Prelekcję wstępną wygłosił L. Fryde, poezje recytowali autorzy i J. Ronard Bujański. Z poetów uczestniczyli osobiście Czechowicz i Pięta.

²⁶ S. Lichański, *Budowniczy błękitnych mostów*, „Kultura”, 1973, nr 4.

²⁷ O ideologii poetyckiej i programie „Pióra” zob. Białek, *op. cit.*; R. Kanarek, „Pióra” pod redakcją Józefa Czechowicza – *efemeryda warszawskiej awangardy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, Nauki Humanistyczno-Społeczne, 1972, ser. I, z. 90, s. 61–71; Kłak, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*; W. Szymański, *Ballady przed burzą*, Warszawa 1961, s. 228–237.

²⁸ Zob. przypis 9.

nalnymi. Tak więc w piśmie znaleźli się „metowcy”: J. Przyboś, Z. Bieńkowski, J. Rogoziński – obok Czechowicza i Miłosza, wobec których pozostawali oni w opozycji. *Tezy* Juliana Przybosia, wyraźnie kontrastujące z artykułem Frydego, stanowiły programową pozostałość po projektowanym przez Brzękowskiego piśmie. Dzięki temu „Pióro” uzyskało wewnętrzną dynamikę i wzbogaciło o dodatkowe napięcia, spotkały się w nim bowiem stanowiska dosyć od siebie odległe. Jednocześnie obecność pisarzy związanych poprzednio z mającą się ukazać „Metą” zacierała niewątpliwie oblicze „Pióra”, ale wiązała się z tym nie miała korzyść: pismo Czechowicza stanowiło wyraz możliwości prawie całego młodego pokolenia poetów.

„Pióro” zapowiadało się więc nie tyle – jak chcieli Czechowicz i Fryde – jako organ określonej grupy, lecz jako „normalne” pismo literackie. Tym się tłumaczy obecność materiałów, które mogły znaleźć gościnę gdzie indziej – dotyczy to tekstów Witkiewicza, Stempowskiego czy Mikiewicza. Podobnie wyglądała sprawa w drugim numerze pisma – dość obszerny artykuł (od s. 169 do 179) Stefana Kisielewskiego *Kilka słów o operze* nie miał wyraźnego związku z główną linią pisma.

Uwagi powyższe nie mają charakteru interpretacyjnego. Chodziło w nich raczej o naszkicowanie okoliczności powstania kwartalnika i jego krótkiej, a tak urozmaiconej historii. Program „Pióra” i toczony wokół niego dyskusje doczekały się obszernego omówienia w monografii J. Z. Białka *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, do niej też wypada odesłać zainteresowanego czytelnika. Warto jednak powołać się na kilka głosów, jakie wywołało pojawienie się czasopisma Czechowicza i Frydego. Zestawienie tych opinii pozwoli zorientować się, jaki wymiar miało to przedsięwzięcie wydawnicze, a zwłaszcza dostrzec rolę „Pióra” jako pisma stanowiącego wyraz dążności młodej poezji w ostatniej fazie dwudziestolecia międzywojennego.

„Pióro” spotkało się z bardzo żywym zainteresowaniem krytyki, szczególną zaś uwagę zwrócił programowy artykuł Ludwika Frydego. Toteż bez wielkiej przesady można powiedzieć, że krytyczne opinie o kwartalniku Czechowicza dałyby się sprowadzić do dyskusji nad *Dwoma pokoleniami*. W omówieniu głosów prasowych na temat „Pióra” pominąć trzeba z konieczności zbyt szczegółowe uwagi pod adresem poszczególnych tekstów, warto natomiast wydobyć momenty generalnej oceny pisma i jego ideologii artystycznej.

Z entuzjastyczną oceną spotkało się „Pióro” w „Apelu”, dodatku literackim „Kuriera Porannego”. Było to całkiem zrozumiałe, jako że współredaktorami dodatku byli ludzie zaliczani do grupy „Pióra” (J. Zagórski) lub zaprzyjaźnieni z osobą jego redaktora (H. Domiński). Autor omówienia akcentował rolę pisma jako „organu młodego pokolenia literackiego”. Przyjmując niejako uzasadnienie Frydego pisał on o „Piórze”: „pismo ma charakter jednolity, i to nie z musu, nie z wyrozumowanej doktryny, ale głównie z wewnętrznej, światopoglądowej i artystycznej wspólnoty autorów występujących na jego łamach. W różnobarwnym wachlarzu indywidualności i utworów przewija się czerwoną nicią ogólna tendencja: protest przeciw rzeczy-

wistości współczesnej, bunt i niepokój wewnętrzny, silna nuta eschatologiczna”²⁹. Akcentowano także dążność programu pisma do odnowienia porządku moralnego.

„Pióro” przeciwstawiono całej ówczesnej prasie literackiej, wysuwając je ze względu na posiadane walory na pierwsze miejsce: „Na wskroś ideowy, jednolity wewnętrznie, a przy tym wolny od doktrynerstwa duch ożywiający »Pióro« odcina je od takich mniej lub więcej eklektycznych periodyków literackich, jak »Skamander«, »Kamena«, »Wymiary«, a nawet »Ateneum«. Równocześnie format zewnętrzny, zakres nazwisk, szerokość horyzontów, poziom osiągnięć wynosi je ponad to wszystko, co we współczesnym czasopiśmiennictwie polskim usiłuje reprezentować dążenia młodej literatury. To też już numer inauguracyjny stawia »Pióro« na pierwszym miejscu w rządzie tych czasopism jako organ czołowej grupy pisarzy w młodym pokoleniu literackim”³⁰. Pojawiła się w „Apelu” także sugestia, by weszli do pisma pisarze ideowo z nim związani, mianowicie S. Piętak, W. Gombrowicz, B. Miciński i J. Maśliński.

Na doniosłość „Pióra” dla wyklarowania się obecnej sytuacji poetyckiej w Polsce” zwracał także uwagę K. Wyka. „Pióro” skupiło – jego zdaniem – poetów, których twórczość zapowiadała nową postawę artystyczną; „nareszcie – czytamy w artykule – w dzisiejszej generacji literackiej pojawia się pismo, które będzie tym, czym był »Skamander« dla generacji poprzedniej”³¹. Zasady nowej poezji przedstawione przez Frydego, podobnie jak tezy Przybosa, zaatakował Wyka za odgraniczanie twórczości od osobowości i za to, że „cel estetyczny poety, wierność dla najwyższej doskonałości dzieła jest jego jedynym celem moralnym”.

Wyka zwrócił uwagę, że zasady stylu sformułowane przez Frydego nie obejmują jednak pewnych warstw problematyki, które wyrażają się w sposób z tym stylem niezgodny. Dalej – że ta wspólnota wykracza poza grupę złączoną stylem „poezji czystej”. Więż artyzmu może być zawodna, jest to bowiem tylko jeden z elementów łączących. W programie „Pióra” dostrzegął Wyka „niechęć wobec problematyki nadającej każdemu nowemu stylowi kontakty z rzeczywistością”, widział „opór wobec wszystkiego, co pozwala styl łączyć z chwilą historyczną”³². W imię zasad nowego stylu usuwano już niektórych poetów ze wspólnoty pokoleniowej. W postawie tej widział Wyka podobieństwo do praktyk warszawskich pseudoklasyków, zaś w konsekwencjach intelektualnych konstrukcji Frydego – zaulek. Dopełnieniem zarzutów Wyki było ostrzeżenie, iż ci, „którzy w cyzelatorskim kierunku wiodą młodą poezję, biorą na siebie wielką odpowiedzialność”. Kult formy w „Piórze” wydał

²⁹ „Pióro”, „Apel”, nr 40, dodatek literacki do „Kurierza Porannego” z 26 VI 1938.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu*, „Gazeta Polska”, 1938, nr 190 i 191. Cyt. za: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 278.

³² *Op. cit.*, s. 281.

się bowiem krytykowi lękiem przed treściami, przed tym – dopowiedzmy – co niosła ówczesna rzeczywistość.

Recenzenci niektórych pism podkreślali fakt, że „Pióro” było organem ówczesnych nowatorów, wyrazem poetyckiej awangardy. Jeden z nich pisał: „pismu temu nie można zarzucić eklektyzmu i braku oblicza artystycznego. Jest ono otwarcie i zdecydowanie awangardowe; rozwija sztandar nowej sztuki w artykule wstępnym, do tych haseł stara się dostroić dobór treści i współpracowników oraz kryteria zamieszczonych w numerze recenzji. Znać także wielki wysiłek i staranność w układzie owego pierwszego numeru. Niektóre pozycje są wręcz pierwszorzędne”³³.

Hieronim Michalski wiązał z „Piórem” nadzieje na wyznaczenie perspektyw nowej poezji: „Pierwszy numer ukazuje już pismo o wyraźnym kręgosłupie: jest to [...] organ naszych nowatorów literackich, skupiających się pod hasłem sztuki antynaturalistycznej”. W zakończeniu zaś krytyk stwierdzał, iż „Pióro” jest „pozycją bardzo potrzebną, specjalnie w obecnym okresie, kiedy tradycyjny typ poezji coraz więcej zaczyna się przeżywać. Skupienie przedstawicieli awangardy i utworzenie frontu antynaturalistycznego może właśnie przyczynić się do wykrystalizowania ostatecznej tendencji współczesnej poezji”³⁴.

Z dużą rezerwą spotkało się natomiast „Pióro” na łamach krakowskiego miesięcznika „Nasz Wyraz”, uważanego za pismo kontynuujące ortodoksyjną wersję idei awangardy krakowskiej. W *Przeglądzie prasy* Michał Chmielowiec stwierdzał: „Nowy kwartalnik artystyczny, podpisany przez Czechowicza, można by uważać za wcale udatną zresztą kopię... »Ateneum«, gdyby nie wstępny, programowy artykuł Ludwika Frydego *Dwa pokolenia*”³⁵.

Po omówieniu zawartości pisma i zacytowaniu kilku zdań budzących największy sprzeciw Chmielowiec pisał w zakończeniu, że „aforyzmy Frydego nie mają kontaktu z zatajoną w artykule podbudową przemyśleń, zostały zawieszane na którymś tam pięttrze, nic więc nie wyjaśniają i niczego nie dowodzą”. W następnym numerze pisma Chmielowiec podtrzymał swą krytykę programu „Pióra”, przyznał natomiast, iż nie dostrzegł roli nowego pisma „jako organu skupiającego nowe pokolenie poetyckie, pokolenie o odrębnej, niesympatycznej mi zresztą fizjognomii”³⁶.

„Nasz Wyraz” podjął całą kampanię przeciw grupie związanej z „Piórem” i przeciw ideologii pisma. Wziął w niej także udział Zbigniew Bieńkowski, współpracownik – przypomnijmy – obu numerów pisma Czechowicza. Wystąpienie Bieńkowskiego potwierdza uczynione poprzednio uwagi, iż drukowanie w „Piórze” nie było równoznaczne ze zgodą na idee głoszone tam przez innych. Przeciż opublikowany w pierwszym numerze pisma artykuł Miłosza *Zejdźcie na ziemię* był w rzeczywistości – na co zwrócił uwagę Wyka –

³³ W. N. [W. Natanson], „Pióro”, „Czas”, 1938, nr 218.

³⁴ H. Michalski, *O „Piórze”*, „Kultura”, 1938, nr 31.

³⁵ M. Chmielowiec, *Przegląd prasy*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 7/8.

³⁶ M. Chmielowiec, *Przegląd prasy*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 9.

polemiką z teorią i praktyką „poezji czystej”. Bieńkowski polemizował zresztą nie tylko z tezami Frydego, lecz także ze sposobami uprawiania poezji przez Czechowicza i poetów z dawnej grupy Żagary. Zwrócił on przede wszystkim uwagę na małą przydatność rozróżnień wprowadzonych przez Frydego: „poezja czysta”, która ma być „platformą pokolenia, nie jest, jak wiadomo, niczym nowym. Walka z naturalizmem nie może być już dzisiaj jedynym programem, bo program taki nic nie mówi i nic nie różnicuje”³⁷.

Z zarzutem krytyka spotkało się powołanie Słowackiego na prekursora „nowego stylu”: „A czyż argumentem jest porównanie ze Słowackim? Wygląda na to, że probierzem wartości stanie się najwierniejsze dopasowanie do wielkiego romantyka”³⁸. Stanowisko Frydego uznał Bieńkowski za „ideologię odwrotu”; pisał bowiem: „Dziw bierze, że L. Fryde wkłada tyle talentu i energii w sprawę istotnie przegraną. Szkoda Maritaina! Zastanawiając się, czy uderzyć Frydego, po namyśle doszedłem do wniosku, że trzeba: przyzwyczaił się i pewnie nic nie czuje. Jego sąd o Bąku i Łobodowskim za bardzo go opancerzył i zbyt go kreuje na trybuna. Wydaje mi się, że ofiarę tę gotów uważać za ostateczną cenę swego wodzostwa i zwolnienie go od podatków na zawsze. A przecież sprawa nie taka prosta. Dziwnie wywalcza on autoteliczny cel sztuce, jeśli wystarcza mu czystość kołnierzyka i mankietów. Koszula może być brudna, może jej wcale nie być, byleby był nastrój czystości. To jest czystość wstydliva. Chodzi o pozory”³⁹.

Najsurowiej z nowym pismem obeszło się „Życie Literackie”, gdzie po przedstawieniu w *Przeglądzie prasy* zawartości numeru umieszczono następującą konkluzję: „O ile pierwszy numer czasopisma pozwala na formułowanie tak daleko idących wniosków, można by stwierdzić, że ani w swojej deklaracji ideowej: mętnej, grzeszącej zbyt powierzchownymi ujęciami i jakby »nie wykończonę«, ani w dziale artystycznym i dziale artykułów czasopismo nie ma skryształizowanego oblicza i nie wnosi nic nowego ani wartościowego do obecnego »bezholowia« literackiego”⁴⁰.

Był to jednak sąd wyjątkowy i raczej odosobniony.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na dwie wypowiedzi, które na sprawę „Pióra” dawały spojrzenie z pewnej już odległości. „Ateneum” Stefana Napierskiego wyraziło swą opinię dopiero po ośmiu mniej więcej miesiącach od ukazania się pisma: „Dziś »Pióro« jest już więc trochę pozycją historyczną, której przyglądamy się z pewnego oddalenia czasu. Miał to być periodyk torujący nowe drogi przed sztuką polską. Nadziei tych »Pióro« nie spełniło. Zaletą tego pisma jest wysoki poziom, osiągnięty dzięki starannemu doborowi współ-

³⁷ Z. Bieńkowski, *List z obłązonego miasta*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 10.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Przegląd prasy*, „Życie Literackie”, 1938, nr 4. Tekst nie był podpisany, natomiast w spisie treści podany został kryptonim J.K.S., tj. zapewne J. Kulczyckiej-Saloni, sekretarza redakcji tego pisma.

pracowników, którzy, szczególnie jeśli chodzi o lirykę, reprezentują obecnie najwyższą, być może, klasę poetycką”⁴¹.

Natomiast Kazimierz Wyka, przy innej niż poprzednio okazji, pisał z uczuciem zawodu: „Zdawało się, że będzie to pismo, które odegra podobną rolę programową, co np. »Skamander« lub »Zwrotnica«. Zdawało się, że »Pióro« będzie walczącym obozem młodych, niezgodnym może wewnątrz, ale przynajmniej na zewnątrz zakreślającym granice pokolenia. Do kwietnia roku następnego nie ukazał się drugi numer. Jest to słabość więcej niż techniczna. Wśród młodych brak organizatorów, animatorów, bez których żadna grupa nie zapisze się trwale”⁴².

Był to zapewne jeden z ostatnich, jeśli nie ostatni, głos o „Piórze”.

Warto jeszcze – na koniec – odnotować fakt, iż kwartalnik Czechowicza zwrócił od razu na siebie uwagę środowisk literackich za granicą. Świadczyła o tym notatka umieszczona w „Czasie”, w której m. in. pisano: „Jak się dowiadujemy, nowy polski kwartalnik literacki »Pióro« [...] wywołał duże zainteresowanie także i za granicą. M. in. z redakcją „Pióra” nawiązał kontakt wydawany przez Tomasza Manna tygodnik »Mass und Wert« [...], kilka pism francuskich i angielskich oraz znakomite filologiczne pismo wychodzące w Pradze – »Slavische Rundschau«”⁴³. Znajdujemy tu dodatkowe potwierdzenie rangi, jaką uzyskało „Pióro” w ówczesnym życiu literackim.

Na wzmianki prasowe o ukazaniu się następnego numeru „Pióra” nie udało się natrafić, chociaż zapewne był on publicznie zapowiadany. Nie dysponujemy do tej pory żadnymi świadectwami, które by mówiły o losach drugiego i ostatniego numeru pisma. Szczęśliwym trafem ocalał egzemplarz, o którym informowałem powyżej. Jednak i ten jedyny dostępny nam egzemplarz wyszedł z wojny okaleczony: bez okładek, pozbawiony jednej kartki wewnątrz, a do tego przestrzelony odłamkiem pocisku. Trudno o wymowniejsze świadectwo losu książki polskiej w czasie wojny i losu samego „Pióra”. Jakże podobny był los organizatorów kwartalnika – Józefa Czechowicza i Ludwika Frydego, z których pierwszy padł od niemieckiej bomby, a drugi od niemieckiej kuli.

O losie „Pióra” przesądził więc ostatecznie wybuch wojny. Przestało istnieć pismo, rozpadła się grupa, której widoczny już był wyraźny zarys. Wojna z jej wszystkimi skutkami wpłynęła też na późniejszy bieg dróg życiowych współpracowników pisma Frydego i Czechowicza. Większość z nich uczestniczyła – i dotąd uczestniczy – w tworzeniu literatury powojennej Polski, inni, jak choćby np. Czesław Miłosz i Jerzy Stempowski, znaleźli się na emigracji.

„Pióro” stanowiło końcowe ogniwo, zamykające dzieje usiłowań nowatorskich międzywojennego dwudziestolecia, było ostatnią kartą historii liryki

⁴¹ *Kronika* [nota o „Piórze” podpisana literą „m”], „Ateneum”, 1939, nr 2, s. 343–344.

⁴² K. Wyka, *Czasopisma literackie*, „Rocznik Literacki”, 1938, Warszawa 1939, s. 267.

⁴³ (p.r.), *Zagraniczny sukces polskiego czasopisma literackiego*, „Czas”, 1938, nr 225. Zecer zniekształcił jednak tytuł kwartalnika na „Róro”!

i życia literackiego tamtych czasów. Okoliczności, o których była mowa, sprawiły, iż pozostało ono w swojej drugiej połowie prawie nie znane. Przypomniane zaś opinie o piśmie i nadzieje z nim związane poświadczają, iż – niezależnie od stosunku do programu „Pióra” – uznane ono zostało przez krytykę za jeden z ważniejszych faktów literackich międzywojennego dwudziestolecia. Wydaje się przeto uzasadniona potrzeba jego przypomnienia, i to w postaci najpełniejszej – poprzez fototypiczne przedstawienie obu numerów, gdyż także pierwszy numer stanowi dziś rzadkość bibliograficzną. Reedycja ta będzie wypełnieniem powinności potomnych wobec pokolenia, które zaledwie stanęło u progu dojrzałości twórczej, a już zostało w poważnym procencie unicestwione; pamięci przyjaciół powierzał przecież swe dokonania Ludwik Fryde w liście-testamencie pisany na krótko przed śmiercią⁴⁴.

O wiele szczęśliwsze okoliczności towarzyszyły temu, co składało się na archiwum „Pióra”. Zachowało się ono, naturalnie w postaci dalekiej od pełni, w dwu miejscach. Do zbiorów Korbutianum, które obecnie stanowią część Biblioteki Instytutu Badań Literackich, trafiły odbitki korektowe większości materiałów z pierwszego numeru „Pióra”. Proweniencję ich trudno dzisiaj ustalić.

Znacznie ważniejszą pozycją jest druga część archiwum pisma, która niemożliwą dziś do ustalenia drogą dostała się do rąk prof. Juliana Krzyżanowskiego i stanowiła część jego bogatych archiwaliów literackich. Zachowane fragmenty papierów „Pióra” obejmują autografy wielu tekstów drukowanych w obu numerach pisma – wierszy, prozy, esejów, tekstów krytycznych i przekładów. Znajdują się wśród nich także utwory, które nie weszły do żadnego z numerów „Pióra” lub przeznaczone były do wykorzystania w przyszłości.

Interesujące i ważne są zachowane listy – Juliana Przybosia, Stanisława Piętaka, Aleksandra Rymkiewicza i Michała Chmielowca. Pozwalają one ujrzeć „Pióro” w świetle pełniejszym, przynoszą też informacje całkowicie do tej pory niedostępne. Dzięki tym listom możemy dostrzec zarysy następnych numerów kwartalnika, szczególnie zaś istotna wydaje się informacja o podjęciu wydawania Biblioteki „Pióra”, w której jako jedna z pierwszych pozycji, jeśli nie pierwsza w ogóle, miały się ukazać szkice Przybosia o nowej poezji. Fakt ten zdaje się świadczyć, iż „Pióro” mogło służyć ponownemu zbliżeniu poetów dawnej awangardy (i późniejszej, niedoszłej „Mety”) z grupą poetów skupionych wokół Czechowicza.

I jeszcze jedna dosyć istotna obserwacja znajduje w tych listach oparcie. Wszystkie pisane były do Ludwika Frydego. Świadczy to wyraźnie, iż przejął on w swoje ręce sporą część pracy redakcyjnej oraz nawiązywanie kontaktów zewnętrznych i że rola tego krytyka była w piśmie większa, niż wskazuje na to zawartość „Pióra”, jak też informacja o Czechowiczu jako o jedynym

⁴⁴ Jego tekst we Wstępie Biernackiego do *Wyboru pism krytycznych Frydego*, s. 9–10.

jego redaktorze. Nie da się, niestety, ustalić, jak rozległą korespondencję redakcyjną prowadził sam Czechowicz, gdyż listy pisane do niego uległy – według relacji Wacława Mrozowskiego – całkowitemu zniszczeniu⁴⁵.

Obecne opublikowanie archiwum „Pióra” stało się możliwe dzięki uprzejmej życzliwości prof. Juliana Krzyżanowskiego, który udostępnił mi te materiały na kilka lat przed swoją śmiercią. Dwa listy Ludwika Frydego do Juliana Przybosia pochodzą z papierów poety, znajdujących się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Egzemplarz 2 numeru „Pióra”, stanowiący podstawę fototypicznego wydania w niniejszym tomie, został oddany przez Waldemara Kiwilszę w depozyt Bibliotece Instytutu Badań Literackich, która udostępniła go dla dokonania tej edycji.

Tadeusz Kłak

⁴⁵ W. Mrozowski, *Cyganeria*, Lublin 1963, s. 239.

PIÓRO

kwartalnik artystyczny



N. 1

1938

P I Ó R O

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

POD REDAKCJĄ
JÓZEFA CZECHOWICZA

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO

(KWIECIEŃ—CZERWIEC 1938)

| | |
|--|---------|
| LUDWIK FRYDE: *** | 3—12 |
| JULIAN PRZYBOS: Tezy. — Niewidzialni. Nowa róża | 13—15 |
| CZESŁAW MIŁOŚZ: Zejście na ziemię | 16—24 |
| KONSTANTY MIKIEWICZ: Bohater naszych czasów | 25—36 |
| MARIAN NIŻYŃSKI: Biesia biesiada | 37—40 |
| ALEKSANDER RYMKIEWICZ: W jedenastu wierszach. *** | 41 |
| ZBIGNIEW BIENKOWSKI: W zwierciadle pogody | 42 |
| JÓZEF CZECHOWICZ: żal | 43—44 |
| JÓZEF STACHOWSKI: Do poezji. Ballada o skrzypku | 45—46 |
| JERZY ZAGÓRSKI: Wojna | 47—48 |
| ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA: Fraszka. Prometeusz | 49 |
| JERZY ZAGÓRSKI: Profil Apollinaire'a | 50—55 |
| GUILLAUME APOLLINAIRE: Loreley (tłum. Jerzy Zagórski); Światło księżycy (tłum. Julian Rogoziński); Siedem szpad (tłum. Roman Kołoniecki); Smutek gwiazdy (tłum. Stefan Napierski); Salome (tłum. Zbigniew Bińkowski); Zaręczyny (tłum. Julian Rogoziński) | 54—64 |
| JÓZEF CZECHOWICZ: Bez nieba | 65—74 |
| S. I. WITKIEWICZ: O teatrze artystycznym | 75—94 |
| JERZY STEMPOWSKI: Pełnomocnictwa recenzenta | 95—112 |
| LUDWIK FRYDE: O „Ferdynurke” Gombrowicza | 113—122 |
| NOWE POEZJE: „Krystalizacje M. Jasnorzewskiej, „Strumień i milczenie” M. Jastruna (Antoni Andrzejewski); „Utworki poetyckie” K. I. Gałczyńskiego, „Więcierz wieczorny” M. Ni- żyńskiego (Hieronim Michalski); „Wyjazd wnuka” J. B. Ożo- ga (Julian Rogoziński) | 123—128 |

Godło wydawnictwa LEOKADII BIELSKIEJ

CENA NUMERU 2.50, PRENUMERATA PÓLROCZNA 4.—, ROCZNA 8.—

ADRES REDAKCJI: Warszawa XII, ul. Narbutta 11a.

ADRES ADMINISTRACJI: Księgarnia F. Hoésicka, Warszawa, ul. Senatorska 22.

NAKLADEM KSIĘGARNI F. HOÉSICKA.

PIÓRO

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

ROK I

Nr. 1

NAKLADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

LUDWIK FRYDE

DWA POKOLENIA

Powojenną poezję polską kształtowało pokolenie zdobywców, przedstawicieli zwycięskiego mieszczaństwa. Liryka polska wzbogaciła się dzięki nim o nowy dreszcz: *dreszcz realizmu*. Nie w sensie kopiowania rzeczywistości, lecz w charakterze *dyscypliny języka poetyckiego*. Język poezji zrównał się z mową potoczną; liryka jak z koturnu zesła z wyrafinowanego wysłowienia symbolistów do prostego nazywania rzeczy i uczuć. W ten sposób zniknął *próg artystyczny* dzielący poezję od prozy; odtąd każda rymowana ulotka, wyznanie, refleksja mogła pretendować do miana dzieła sztuki, o ile język jej nasycił się ekspresyjną konkretnością mowy potocznej. Konkretność — to był nowy dreszcz poetycki. Nowy oczywiście w cudzysłowie — znamy go z Rimbauda, a także z Heinego, skąd przyszedł do nas spóźniony o lat siedemdziesiąt (1848—1918).

Po latach rozpędu, młodzieńczego upajania się witalnością i konkretnością słowa, pokolenie mieszczańskich zdobywców — zaczęło się starzeć. Wówczas przyszła pora na klasycyzm. Usłudni krytycy podsuwali imiona Kochanowskiego, Norwida. Ale trudno brać te parantele na serio. Ubogi klasycyzm warszawski, oparty na niepoetyckim kanonie konkretności, pozbawiony własnych kategorii formalnych, skazany był na szybki uwiąd. Rzucili się nań *en masse* epigoni i uczynili zupełnie niestrawnym.

Na tym jednak nie koniec ewolucji starszej generacji poetyckiej. Niektórzy jej przedstawiciele zdołali przetworzyć mieszczański klasycyzm w *czysty werbalizm*. Język konkretny, w którym odkryto nowe źródło dreszczu lirycznego, uznano teraz za samodzielne i samowystarczalne tworzywo artystyczne. W ujęciu werbalistów poezja uległa redukcji do efektownej gry dźwięków i spowinowaconych z nimi treści znaczeniowych. Ten styl, podziwiany przez powojennych parweniuszów i koneserów jako „poezja czysta“, należałoby określić mianem *mieszczańskiego baroku*.

Tak przedstawia się w ogólnych liniach dorobek artystyczny *Skamandrytów*. Młode pokolenie, które wchodzi stopniowo w życie, nie może dotąd zdobyć określonej pozycji kulturalnej. *To nie jest młodzież zdobywcza*. Przeżyła ona wielki wstrząs — zachwianie się w posadach świata powojennego, i żyje w niepewności jutra, targana lękiem i niepokojem. Stopniowo, z trudem znajduje własny wyraz w poezji. Prawdziwi jej reprezentanci nie są popularni; popularność i uznanie zdobyli epigoni *Skamandra*: typowy przedstawiciel klasycyzmu mieszczańskiego Wojciech Bąk i wirtuoz werbalizmu Światopełk Karpiński. Ale bezprzykładnie szybka i kompromitująca dekadencja ich twórczości stanowi najlepszy dowód bezpłodności epigonizmu kulturalnego.

Młoda inteligencja szarpie się, nie umiejąc zdobyć samowiedzy kulturalnej. Przeżywa głęboki *kryzys subiektywizmu*, i to przede wszystkim objawia w poezji. Część młodych wstydzą się słabości; pragnie się od niej odciąć; dąży do ocalenia swego „ja“ w formie — szczelnej i regularnej, chroniącej artystę jak pancerz. Forma daje tu ujście niesfermentowanemu niepokojowi młodości, a równocześnie w poczuciu autorów stanowi szczególnie wzniosłą jego sublimację. Tak zrodził się nowy klasycyzm — osobliwego rodzaju *europelizm*, mający pierwowzór u Iwaszkiewicza i Napierskiego. Weszło w modę naśladowanie starych i obcych mistrzów, przyswajanie gotowego stylu, to znaczy — *rekwizytów* Platena, George'a, Leconte de Lisle'a. Stąd zapewne wypływa powszechny wśród młodych i najmłodszych poetów pociąg do tłumaczeń. Ale to są drogi zwodnicze. Cudza forma pozostaje formą martwą; operowanie nią prowadzi z reguły do takich rezultatów, jak mdłe i puste choć gładkie wierszyki Pawła Hertza. Czasem tylko, gdy osobowość przedwczesnego „klasyka“ nie ulega zagłuszeniu, tu i owdzie powłoka ozdobnej retoryki pęka i odsłania psychiczne dno: wir panicznych nastrojów, uciekających ze strachu przed sobą — ku monumentalizacji.

Druga część młodego pokolenia *ulega* subiektywizmowi. Pod naciskiem instynktu samozachowawczego zrywa programowo z intelektualizmem, z kulturą zachodnią, ze światem wartości w jej pojęciu sztucznie nadbudowanych nad psychiką. Poeci

tworzący ten prąd pragną odnaleźć swą rzeczywistość przez regresję w dzieciństwo. Chcą ochronić swe *ja* od zimnych przeciągów dziejowych, otulając je ciepłem powszednich, sielankowych doznań. Z tych impulsów narodził się tzw. autentyzm. Wzruszająco naiwny i bezradny jako styl, z szerszego punktu widzenia musi budzić niepokój jako symptom groźnej choroby duchowej.

Niewesoły jest nasz obrachunek. Obserwujemy bankructwo starszego pokolenia poetów; widzimy pokolenie młode jak błądzi w zaułkach bez wyjścia. Na takim tle tym silniej uwydatnia się znaczenie jedyne go prądu, który nie cofnął się ani o krok i rozegrał swą bitwę do końca. Słusznie szczyti się on mianem *awangardy poetyckiej*. Tylko awangarda nie uległa degeneracji; przeciwnie, ciągle, coraz piękniej owocuje. Dotrzymuje biegu zachodnio-europejskim prądom nowatorskim, dzieli tragizm tego ruchu, tragizm nieustannie się komplikującego i coraz bardziej problematycznego liryzmu. Lecz dorobek jej stanowi wartość żywą i płodną; właśnie w oparciu o nią przodujący odłam młodej generacji poetyckiej podejmuje pracę nad odbudowaniem *porządku moralnego* i *porządku estetycznego* poezji.

POSTAWA MORALNA ARTYSTY

Przed kilku laty ukazała się w polskim przekładzie książka Jacques Maritaina *Sztuka i mądrość*. Oryginał jej, ogłoszony w r. 1919 w przeglądzie *Les Lettres*, nosi tytuł *L'art et scholastique*. Jak wskazuje francuski tytuł, autor rozwija zasady estetyki, które można wysnuć z pism Tomasza z Akwinu, i zasady te zestawia z myślą nowoczesną. Wyniki zestawienia są zdumiewające. Okazuje się, że estetyka scholastyczna przynosi odpowiedź na najtrudniejsze i, jak skłonni byliśmy sądzić, nierozwikłane pytania z zakresu sztuki.

Oto pierwsze z nich: *zagadnienie wolności*. Wolność artysty to dla XIX wieku kanon moralny. Dziś skłonni jesteśmy nieco sceptycznie patrzeć na ten ideał. Niezależność — czy to nie jest zależność od chwili, nastroju, kaprysu? Maritain mówi: „Sztuka odosobniła się w XIX wieku, zniechęciwszy się do płyt-

kości środowiska, lecz jej warunki normalne są całkiem inne. Ajschylos, Dante, Cervantes nie pisali pod kłosem pneumatycznym... To czego potrzeba — to ścisłego rozróżnienia praktycznego między celem robotnika (*finis operantis*, jak mówili scholastycy) a celem dzieła (*finis operis*). Trzeba aby robotnik pracował dla swego zarobku, lecz aby dzieło było budowane i postawione w bycie tylko w porządku jego własnego dobra, w żadnym razie nie w porządku zarobku. Trzeba aby artysta pracował dla wszystkich zamiarów ludzkich jakie się jemu podobają, lecz aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna“.

Subtelne rozróżnienie nie wyczerpuje jednak sprawy. Zagadnienie wolności sztuki nie przestało być aktualne, tylko się przesunęło: stało się zagadnieniem wewnętrznym. Aby zbudować dzieło „w porządku jego własnego dobra“, trzeba być wolnym, to znaczy *czystym duchowo*, oczyszczonym z kompleksów, które pętają lot wyobraźni. Kiedy twórca ulega kompleksom, gdy twórczość służy *myrażaniu* rozterki duchowej i stanowi ujście niewyzwolonych sił biologicznych, wówczas może wstrząsać swą ludzką treścią, ale przestaje być twórczością artystyczną. Utwory Józefa Łobodowskiego nie są dziełami sztuki. Człowiek niewolny nie może sztuki uprawiać. „Artysta — czytamy u Maritaina — powinien być tak obiektywny jak uczoney, to znaczy, iż powinien myśleć o widzu tylko o tyle, aby mu zaofiarować piękno lub rzecz pięknie wykonaną; podobnie jak uczoney myśli o tym, który go słucha, tylko po to, aby mu zaofiarować prawdę“. Nie łatwo zdobyć się na taki obiektywizm. Bo nie dość przejąć gotowy schemat formalny, to każdy potrafi; trzeba wychować siebie do poziomu *kulturalnej samowiedzy*, dopracować się do *świadomości artystycznej*. I to jest pierwszy postulat moralny, obowiązujący artystę.

Sztuka rozpatrywana od strony człowieka, który ją tworzy, jest cnotą; jest *cnotą intelektualną*, mówi Maritain. „Artysta z abstrakcyjnego punktu widzenia jako taki *reduplicative ut sic* jest czymś zupełnie niemoralnym“. Nie obowiązują go jako artystę specjalne reguły praktyczne; grzesząc jako człowiek, nie grzeszy przeciwko sztuce. To nie znaczy, że twórczość *usprawiedliwia* jego grzechy. To znaczy coś wręcz przeciwnego: że

oprócz moralności praktycznej, która obowiązuje go tak jak każdego członka społeczności, posiada on jeszcze *dodatkowy obowiązek*. Obowiązek ten odnosi się do dziedziny, którą uprawia. Tu musi istotnie zdobyć się na heroizm, niezłomną wierność ideałowi, maksymalny wysiłek i wytrwałość. „Artysta podlega w swej linii sztuki pewnego rodzaju ascetyzmowi, który może wymagać bohaterskich ofiar. Artysta musi być do głębi prawy w stosunku do celów sztuki, ma on się stale wystrzegać nie tylko banalnego pociągu do łatwości i powodzenia, lecz także mnóstwa pokus wymyślniejszych oraz wszelkiego osłabienia wysiłku wewnętrznego“ (Maritain).

„Sztuka wykracza poza obręb tego co ludzkie, ma swój cel, swe prawa, wartości, które nie są ludzkimi, lecz należą do dzieła mającego powstać“. Wartości sztuki tkwią w formie, w *idei formalnej*, którą artifex wyciska na materii. Postępuje tak zarówno artysta jak rzemieślnik; lecz artysta nie wytwarza rzeczy *tylko* pożytecznej, dla praktyki życiowej, ale ponad to rzecz piękną, dla kontemplacji estetycznej. (*Materialnie* obie mogą stanowić jedność.) Piękno jest kategorią transcendentalną, tak jak prawda i dobro; jest blaskiem duchowym (*splendor formae*, jak mówi Tomasz z Akwinu), bijącym z przedmiotu ukształtowanego przez artystę.

W imię piękna artysta ma obowiązek moralny utrzymywać sztukę w czystości. „Piękno, do którego sztuka dąży, wywołuje zachwyt, lecz jest to wysoki zachwyt umysłu, który jest zupełnie czym innym niż to, co nazywamy przyjemnością lub przyjemnym łaskotaniem zmysłów. Jeśli stara się podobać, zdradza i kłamie. Tak samo sztuka jako skutek wywołuje wzruszenie, lecz jeżeli stawia sobie za cel wzruszenie, fenomen efektu, poruszenie żądz — wtedy znieprawia się, i oto drugi pierwiastek kłamstwa, który do niej przenika“ (Maritain).

Z prawdziwym zdumieniem znajdujemy w filozofii sztuki Maritaina, na przekór tradycji estetyki XIX wieku, *podstarową tezę estetyki kreacyjnej*, która zawiera się w rewolucji plastycznej, dokonanej przez Cézanne'a i jego kontynuatorów — największym zapewne czynie sztuki europejskiej XX w. Jest moralnym obowiązkiem artysty wobec sztuki, aby nie wmawiał w siebie, że w dziele odsłania intuicyjnie istotę rzeczy (jak chciał

idealizm); że odtwarza rzeczywistość (jak uczył naturalizm); że manifestuje głębię psychiki (jak głosiła estetyka wyrazu). *Rolą artysty jest kreowanie rzeczy pięknych.*

ZASADY POETYKI

W świetle estetyki Maritaina odsłania się nowy widok na sztukę współczesną.

Estetyka Maritaina łączy na wyższym poziomie idee obu teoretyków awangardy artystycznej: *ideę formy* Stan. Ign. Witkiewicza oraz *ideę wyobraźni* Leona Chwistka.

Pozwala ona uprzytomnić sobie doniosłość teoretycznego i poetyckiego dorobku *Zwrotnicy* i *Linii*, a także wskazuje drogę wiodącą w dalsze horyzonty. Stanowcze odcięcie poezji od prozy; zgęszczenie metaforycznej mowy; rozluźnienie sztywnej składni języka literackiego przez asocjacyjność; eliptyczność czyli aluzyjność nowej składni poetyckiej — oto naczelną zdobycze artystyczne nowatorów. Ale zdobycze te, strywializowane w licznych odbitkach, stanowią tylko zewnętrzną stronę dążeń awangardy. Awangarda ma ambicje większe; walczy nie tylko o styl, lecz — przez styl — o nowego człowieka. W samym układzie zdania, w obrazowości, w konstrukcji awangardowego wiersza ma objawić się człowiek XX wieku — *homo technicus*, władca natury, twórca cywilizacji przemysłowej.

Postawa awangardowa ulega tu jednak szlachetnemu złudzeniu. Kreowany przez nią człowiek nowoczesny, typ znamionujący cywilizację maszynową, okazuje się dzisiaj utopijną i nieco naiwną fikcją inteligentką. Cywilizacja wielko-kapitalistyczna załamała się, i bardowie humanistycznego ładu z awangardzistów stali się nieoczekiwanie — maruderami.

W rzeczywistości w poezji nowatorów nie tyle został kreowany nowy typ ludzki, ile raczej raz jeszcze, w krańcowej formie, zmanifestował się romantyczny subiektywizm, — mit liryczny XIX wieku. Tamto zadanie było utopijne i niewykonalne. Awangarda poetycka, zmuszona posługiwać się mową potoczną, ograniczona zarówno pod względem formalnym (leksyka, morfologia,

składnia, melodyka) jak treściowym (wyobrażenia i pojęcia, utrwalone w języku), nie mogła wybiegać ponad rzeczywistość społeczno-kulturalną. Najdalej posunięte licencje nie mogły zniweczyć realnego stanu rzeczy; i kiedy porównamy *tworzywo* wierszy awangardowych i tzw. paseistycznych, okaże się, że różnica między nimi jest pod tym względem minimalna. Te same elementy, rzeczowe, pejzażowe, czerpane ze świata natury lub kultury, zostały w utworach nowatorskich w odmienny sposób przetasowane.

Humanizm awangardy polega na manifestowaniu w formie artystycznej — „materii psychicznej“ nowoczesnego człowieka. Ale to jest ostatnia z imperialistycznych iluzji XIX wieku. Humanizm XX wieku, głoszony przez Maritain, każe artyście kreować w sztuce nie siebie, tj. swą doczesną substancję, lecz dzieło: *rzecz*, podległą obiektywnemu prawu rzeczy. Siłą poezji jako sztuki nie jest żarliwość objawionych w niej uczuć ani urok tzw. przygody duchowej, w którą zaplątali się poeta i czytelnik, lecz *blask formy*, stanowiący kategorię nie psychologiczną, lecz transcendentną. Ten blask bije z twórczości każdego prawdziwego poety; także z twórczości czołowych reprezentantów awangardy, Przybosa i Brzękowskiego, którzy jednak zdobywają formę w szczególny sposób: nie przez uszlachetnianie, lecz przez niszczenie materii swej sztuki — *języka*.

Ale do poezji dochodzi się także inną drogą, nie koniecznie przez odrzucenie reguł językowych i gwałt nad mową potoczną. Sztuka poetycka, dążąc do artystycznej organizacji mowy, przyjmuje jako naturalną przesłankę panujący w danym czasie obyczaj leksykalny, gramatyczny, składniowy. Język poetycki nie różni się od mowy materiałem; stanowi tylko *odrębny system*, w którym — poza irracjonalnym punktem wyjścia — panuje ścisły rygor intelektualny. Zasada poezji nie jest *jak najdalsze* odbiegnięcie od przyjętych w praktyce społecznej form percepcji, lecz *jak najpełniejsze* przetłumaczenie języka praktycznego na kategorie stylu; jak najdoskonalsza *konsekwencja* w budowie systemu artystycznego.

Poeci awangardy wysuwali *postulat wyobraźni*. Ale tworzyli oni skomplikowane układy obrazów imaginacyjnych jako środek do wywoływania wzruszenia, jako *narzędzie dreszczu lirycz-*

nego. W postulacie ekwiwalentyzacji uczuć mieści się resztką symbolizmu: przez metaforę wracamy do treści emocjonalnych. Dopiero nowy, tworzący się styl poetycki likwiduje symbolizm. Wyobraźnia poety buduje w nim odrębną, własną rzeczywistość; mowa przemieniona nadaje nowy walor znaczeniowy i uczuciowy słowom, zdaniom, myślom. Wszystko może stać się jej tworzywem: uczucia, myśli, pejzaż, świat kultury — i wszelkie tworzywo w dziele poety staje się *elementem gry wyobraźni*.

NOWY STYL

Nowy styl w poezji nie jest tylko postulatem teorii. Jest już rzeczywistością.

Za prekursora jego należy uznać Juliana Przybosa. Nieprzerwana, piękna ewolucja artystyczna tego poety wyprowadziła go daleko poza granice poetyki awangardy krakowskiej. W wierszach z okresu ostatniego dostrzegamy coraz pełniejszy triumf wyobraźni, — czystego, precyzyjnego w rysunku i promieniującego blaskiem duchowym *obrazu poetyckiego*, nad materią empiryczną i psychiczną. Poeta — „wygnaniec ptaków“ — zdobywa wolność wewnętrzną i ponad koszmarem wizji eschatologicznej rozbija na krótką chwilę świetlistą tęczę, jakby nad światem ogarniętym przez potop wypuszczał gołębia do lotu.

Częściową lub pełną realizację nowa poetyka znalazła w sześciu książkach, wydanych w ciągu ostatnich dwu lat. Są to: „Nic więcej“ Czechowicza, „Trzy zimy“ Miłosza, „Wyprawy“ Zagórskiego, „Tropiciel“ Rymkiewicza, „Wiersze i proza“ Świrszczyńskiej i ostatnie w kolejności chronologicznej „Obłoki wiosenne“ Piętaka.

Jakie są najogólniejsze wspólne rysy tych książek? *Negatywnie* łączy je wyraźna odrębność w stosunku do liryki Młodej Polski i „Skamandra“. Nie tworzy w nich bowiem dominanty estetycznej kasprowiczowska żarliwość uczuć, potężnych i patetycznych w „Hymnach“, łagodnych i przyciszonych w „Księdze ubogich“; wzruszenie liryczne występuje tutaj jedynie jako punkt wyjścia — ostatecznym celem jest *emocja estetyczna*, czy-

ste przeżycie poetyckie. Nie ma też na ogół u wymienionych poetów retorycznej deklamacji, *tupotu słów - rzeczy*, jak u Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego. W nowym stylu *akcent pada na treść znaczeniową wyrazów*, słowo jest tu *nie tyle rzeczą, ile znakiem*, wskazującym jednakże na inną rzeczywistość, niż zespół pojęć i wyobrażeń, zawartych w systemie języka praktycznego. W konsekwencji inną funkcję niż u Skamandrytów pełni u młodych poetów struktura rytmiczna; rytm nie służy tu do zacierania znaczenia, podkreślania nastrojowości czy witalistycznej soczystości, lecz przeciwnie: zaostrza i precyzuje poetycko znaczenia i wyobrażenia, *jest jeszcze jedną metaforą*.

Ośrodkiem krystalizacyjnym nowego stylu jest *obraz poetycki*, uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną (postulat jednolitej tonacji stylowej czyli „formy“, uzupełniający postulat „wyobraźni“). Obraz ten rodzi się na fali lirycznego wzruszenia (Czechowicz, Miłosz w „Trzech zimach“), lub na tle deformowanej rzeczywistości (Piętak), lub wreszcie jako rozproszanie i konkretyzacja fantastycznej wizji (Zagórski, Rymkiewicz). Jak świadczy przykład Miłosza i Świrszczyńskiej, nie obca jest młodej poezji *jako tworzywo* problematyka; a znowu Piętak wprowadza skutecznie, w roli czynnika poetyckiego, *elementy fabularne*. Widać stąd, że przed kształtującym się stylem poetyckim leżą rozległe możliwości, których spełnienie należy do przyszłości.

To prawda: młoda poezja w trosce o czystość ograniczyła tworzywo; najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych. Ale to nie jej wina. Istnieje — mówi Maritain, a wiedzieliśmy o tym wcześniej od Norwida — stała antynomia między sztuką a pięknem. Artysta jest zawieszony między dwoma światami: niebem, skąd bierze się odbłask piękna w jego duszy, i ziemią, na której musi w pocie czoła „postaciować“, realizować ideał w rzemieślniczym trudzie. I wówczas kiedy między niebem a ziemią otwiera się przepaść — artysta, aby uratować sztukę, musi kierować ją jednostronnie ku pięknemu, musi dążyć do jak najintensywniejszego odrealnienia, odcieśnienia jej — za górką cenę zupełnego odosobnienia w świecie.

„W naszych czasach — pisze Józef Czechowicz — szala wagi obciążona sumieniem pochyła się na dół, zaś ku światłu dziennemu unosi się raczej szala artystycznej czystości źródłanej. Może dlatego, że sumienie nasze zagłusza nawałnica spraw państwa współczesnego, które im bardziej się krystalizuje i umacnia, tym dalej odsuwa się od *civitas dei* świętego Augustyna. I zbieg okoliczności, zestawiający w czasie ową walkę o czystość sztuki z okresem powszechnego upadku sumienia w najprostszym chrześcijańskim sensie tego słowa, stwarza sytuację tragiczną: albo jedna walka albo druga. Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewierzamy się sztuce, a właśnie jest czas, kiedy można wywalczyć jej autonomiczne prawa; dając siebie samego sztuce czystej, obniża się ją o całe sumienie“.

Ale to nie poezja ucieka od życia; to ono się od niej odwróciło. Poezja całą swą mocą *przeciwstawia się mu*; i blaskiem duchowej prawdy, która z niej bije, rzuca wyzwanie tępej i zadowolonej z siebie doczesności.

JULIAN PRZYBOS

T E Z Y

1. „Wyrażać niewyraźne“ — ten paradoks straszy jeszcze w wypowiedziach epigonów. Pogodzenie się z myślą, że istnieją sprawy, dla których artysta nie znalazłby *pełnego* wyrazu, byłoby małodusznością. Bądźmy ambitniejsi: Wyrażajmy wyraźne.

2. Przeciw retoryce. Retoryka jest niebezpiecznym, niepostrzeżeniem wkradającym się wrogiem liryki. Retorycznemu hasłu „pseudonimowania“ przeciwstawiam nakaz odkrywania, demaskowania się, zrzucania osiągniętej już łuski stylu, ustawicznego odżywiania.

3. Wielką zawadą w twórczości poetyckiej jest pochopność do serdecznych wzruszeń. Więcej dobrych poematów zrodziło się z walki z uczuciami doznanymi a w walce o nowe uczucia, niż z wierności dla własnego serca.

4. W poemacie — im odleglejszą, dookolniejszą drogą postępuje się do celu, tym więcej się zyskuje punktów triangulacyjnych do oznaczenia tego celu.

5. Najpełniejsze bywają prawie zawsze te wiersze, które odbiegły w ciągu układania od pierwszego pomysłu. Pomysł w liryce starczyć może tylko na pierwsze technienie pierwszych słów. Im wcześniej zamrze — tym lepiej. Wiersz wtedy rozwinię się z własnych praw, wywiedzionych z tkanki łącznej tych pierwszych słów, z międzysłowia, z wizji.

6. Dlaczego przepisanie dwu cudzych zdań uchodzi za plagiat, a nie jest nim także użycie rymu: zdrowie—dowie? Dlaczego użycie jeszcze raz tego samego metrum jest rzeczą chwalebną, a przejęcie tytułu cudzej książki uchodziłoby za

dowód braku pomysłowości, lub za chęć podszycia się pod obce dzieło? Trzeba by wyostrzyć uoczenie oryginalności. Nowe rymy, nowe rytmy, nigdy nie używane i nie powtarzalne.

7. Próbą ognia, czy w wierszu jest poezja czy nie, byłoby rozebranie go z gorsetów rytmu i błyskotek rymu. Poezja bez szczudeł, śmiały pochód wyobraźni, mowa coraz inna, odsłaniająca coraz inne swoje warstwy, jak wąż który by zrzucił skórę za każdym skrętem ciała.

8. Niebezpiecznie jest zaczynać od razu od lotu bez ograniczeń i celu. Trzeba najpierw zdobyć ład, lecz tylko po to, aby oddać się bezładowi.

9. Wolę wiersz, w którym się gubię, od utworu, który wiedzie jasnym traktem do wiadomej pointy. W miejscach zabłąkania przeczuwam kłębiący się węzeł dróg. Jeśli nawet go nie znajduję, cenię autora za ambicję wyższą nad jego siły.

10. Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorię na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągnięciom.

NIEWIDZIALNI

O świecie, znikąd, na taczkach naladowanych czarną, czerwoną i rdzinną ziemią zwieźli, usypali bezgłośny zagon i osiedli na nim rodziną.

Wydeptaną parę kolein uwiązali na sznurze przy wędrującym płocie.

Coraz przybywało gruntów w kwadratach i prostokątach ugorów, ku którym

ciągnęły, skrzypiąc, niekończące się poziome lasy z ugnojonych i smolnych desek,

a dalej strzelano z bicia na miedzy wylenialej z zieleni
 i bryczka z rumorem poniosła kraj w stronę gwiazdy.
 W wielkiej hali droorca stolicy
 niewidzialni, odziani w ruchomą przestrzeń, tęsknili tak
 długo,
 aż z koszyka chłopki wzbił się klucz dzikich gęsi krzyczą-
 cych pod stropem,
 a Żyd poróżnik skurczył w rękach mieś z beklirym cie-
 lęciem pędzonym do rodzinnego miasteczka.
 I tronoły ich koła samochodów, karuzeli, katarynek
 i gubili za sobą miejsca, zapadały się za nimi obszary, prze-
 strzenie, okrzyki —
 Stanąwszy u drzwi, ujrzeli wzlatujące klatki schodowe
 i jedyny próg między widzeniem a dźwiękiem.

NOWA RÓŻA

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza,
 aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
 aby chwile rośły, każda oddzielona nową różą na zmiennej
 lodydze,
 aby zaczęła się mowa nieznana, której pierwsze słowo jest
 zawsze ostatnim,
 która wydłuża cienie alei, a ciebie —
 Jesteś przywiązany do ojczyzny jak drzewo.
 Patrz, cyklista olśniony w światłach reflektorów zając,
 gdy skończyła się aleja wjechał na topolę
 i pedałuje zniklinie po pniu, pionowo, w górę, z kierownicą
 umajoną liśćmi,
 wyżej,
 mierzchołek lipy wypuszcza wirujące koło
 i sylabizuje zagubiony rozmiar
 A ja z materii spojrzenia i zmysłu równowagi
 wznoszę nową wieżę Eiffla błyskającą tej nocy wysoko
 nad miastem przejechanym przez sen,
 wieżę skrwarioną ciałami przelotnych skorronków.

CZESŁAW MIŁOSZ

ZEJŚCIE NA ZIEMIĘ

Rozległa symbolika wyraża w religii, w sztuce i legendzie zstąpienie na ziemię, kiedy bóstwo przybiera postać ludzką i oglądać zaczyna ludzkimi oczami ludzkie sprawy. Księżę Sidharta pędzi szczęśliwe życie w odosobnionym pałacu, pełnym skarbów i bogactw, aż do dnia, gdy przypadkiem znajdzie się na uliczkach rozpościerającego się niżej miasta i zobaczy żebraka czołgającego się w prochu, nosze ze zmarłym i zrozumie, że jest nędza i jest śmierć. Odtąd, opuściwszy o świcie łożę ze śpiącą w nim młodą żoną, porzuciwszy szczęście dostatku, rozpocznie wędrówkę jako Budda. Bohaterowie greccy mijają wrota podziemi i na łakach piekielnych spotykają swoich przyjaciół i krewnych, odartych ze złudzenia siły, z pychy ciała, sprowadzonych do tego czym są w istocie: pełnymi grzechu cieniami. Chrystus rodzi się jako syn ubogiego cieśli i niesie przez drogi judzkiej krainy swoją nawiedzoną litością i zalem boskość, oddając siebie na odkupienie win świata. Wielki poeta polski, wyrzekając się rozpamiętywania swoich przybranych urokiem romantyzmu cierpień, wypisuje na ścianie więziennej celi: obiit Gustavus, natus est Conradus, otwierając tym samym dostęp do siebie wszystkim zmorom cierpiącej ludzkości. A ileż powieści w literaturach różnych narodów opowiada o przełamaniu pogodnego dzieciństwa, które jest niby pobyt w niebiańskich ogrodach, o tym pierwszym spotkaniu się ze zwycięstwem siły nad ufnością, o krzyku sfory, goniącej łagodne, nie rozumiejące praw stworzenia? Dzieciństwa i pierwszej młodości, która nic prócz siebie widzieć nie raczy, widzieć nie chce, bo karmi się swoimi własnymi zasobami i jej smutek jest tylko obawą o swoje istnienie, o zachowanie siebie.

Każdy z nas musi przeżyć, albo przeżywać ciągle na nowo to zejście na padół, powtarzając w mniej lub więcej skromnej skali los postaci mitów. Przychodzi chwila, gdy obrócony na swoje własne uniesienia i rozpacze wzrok nuży się, a jedynność

i niepowtarzalność tych procesów podlega zwątpieniu. Skaza na samoukochaniu rośnie, aż rozwiera się w przepaść, której krawędzią suną niespokojne stopy szukające mostu. Czasem, nie mogąc go znaleźć, unoszą się w powietrze, w chmury samolubnej sztuki. Czasem znów znajdują to czego szukały i wkraczamy w chóry złorzeczeń, skarg, prowadzeni przez przewodników, którzy są jak w bajce przebraniami Boga-Ojca. I głos tego tłumu mówi: jesteś nasz, należysz do nas, wszystkie twoje uroszczenia były pychą. Urodziłeś się wśród nas, pragniesz i cierpisz jak my i jak my przeminiesz. Niczego nie masz tu na własność, wszystko dzielisz z nami. Ani jednego uczucia, ani jednej myśli, o której mógłbyś orzec, że należy wyłącznie do ciebie. W takiej chwili gorycz i zniechęcenie ogarnia rozstającego się ze sobą samym podróżnika i łzami żegna swój dawny, porzucony kształt i widzi już siebie w długich, oddalających się w dół szeregach, oznaczonego śmieszoną cyfrą, literą nazwiska, szczipionego z nimi, z ludźmi, więzami pożądań, kłamstw, nadziei.

Z niechęcią, z oporem schodziłem na ziemię krzywdy. Po pierwszych urazach długo umacniałem obronne pozycje, aż wzniosła się tafla przezroczysta, za którą przebywałem oddzielony od innych chłodem pogardy. Wielki blask otaczał mnie zewsząd, obdarzał bezustannym porywem natchnienia i hymny, pieśni pochwalne wrywały się z ust. Pisałem wtedy: „Ręka mojego Władcy prowadzi mnie. Okrutny jego wzrok użycza moim krokom lekkości, piersiom szerokiego oddechu. W rytmie krwi, w stukocie serca odgaduję jego mowę. Dał mi władzę zupełną nad wszystkim co żywe. Ludzie których mijam są moją własnością, nie wiedząc o tym. Ich poruszenia, układ ich ust, zmarszczenia brwi karmią zmysł wzroku, zapadając w głąb pamięci i noszę w sobie tysiące ich uśmiechów, krzyków i złorzeczeń. Na każdym miejscu, w krótkim błysku jasnowidzenia wolno mi powtarzać te niezmierzone bogactwa. Oni mijają bez śladu i przestrzeń między urodzeniem a zgonem krótka jest, jak przesunięcie palcem po chropowatym stole. Ale mnie ofiarowano dar siły i odjęto granice. Będę pomnożony przez zdobycze wzroku, słuchu, smaku, powonienia i dotyku. Pożądania zdarzeń co nadejdą“.

I oto, według niemożliwych do uchylenia konieczności rozwoju, trzeba było wydobyć się z osłon dumy i stanąć nagim pośród rojowiska. Coraz większa ciekawość popychała mnie, coraz bardziej gasła wrogość i obawa; do podglądania i przenikliwości badacza, obserwatora, wkradła się litość i odtąd nie było już powrotu. Im uważniej przyglądałem się, tym częściej odkrywałem podobieństwo tam, gdzie sądziłem że znajdę różność. Cały mój spór był sporem o to podobieństwo. Gdyż podobieństwo wszystkich ludzi między sobą jest największym zagrożeniem boskiego pierwiastka i w ogrodzie oliwnym Jezus cierpiał z jego powodu, odnalazłszy je w sobie w strachu przed męką. Najmężniejsi, gdy czują w sobie zalew pierwotnych i wspólnych wszystkiemu żywemu stworzeniu instynktów zachowania siebie za wszelką cenę są nieszczęśliwi i przed sobą poniżeni. I może groza wojen jest właśnie grozą wydobytego nagle podobieństwa.

Niesłychana dziwność ludzkiego życia. Przepaść, przyciągająca obrócone na nią spojrzenie. Zaglądać w okna domów wieczorami, gdy siedzą pochyleni nad wieczerzą. Śledzić ich noce, przebudzenia, wrzawę ulic — to składa ręce do modlitwy. Niepojęty mechanizm rozmnażania się, myślenia, związków krwi, wzniosłości i głupoty. Z odrazą przestępowałem próg ich domostw, w kwaśnym zapachu kapusty, stęchłej strawy, oparów dymu i potu. Podnosiła się jakaś głowa zmierzwiona, człapały chodaki i w ciemnościach niskiej izby badaliśmy się nawzajem uważnie, twarzą w twarz. Spłoszone oczy niespokojnie latały, starając się odczytać w moich zagrożenie ich trwania, jakiego trwania! albo możliwość zarobku, albo moją słabość, łatwą do wyzyskania przez oszustwo. Ich oczy niezliczone, zapowiadające mord, gwałcenie, kłamstwo, okrucieństwo, czułość, pokorę i dumę, splątane ze sobą obszary niebios i piekieł! W sine ranki, pełne mgieł, kiedy w ścisku jechaliśmy razem do pracy, wdychaliśmy swoją senność, odory prywatnych legowisk, niezakrzepłe jeszcze wilgocie sperm i soków. I byliśmy sobie równi i nie było miejsca na czystość odosobnienia, a ta sama świadomość nędzy czaiła się w każdym z nas i od świtu rozpoczynało się zawrodożenie, trwające pod zewnętrznymi pozorami gorączkowych czynności, wykonywanych jak

w lunatycznej malignie. Może oni o tym nie wiedzieli, ale każdy ich ruch spowiadał się z przygnębienia Adamów zaprzężonych w jarzmo. Albo te bydlęce wieczory, kiedy fabryki wyrzuciły już potok zgniecionych kaszkietów, obwisłych od pustych butelek kieszeni i tramwaje na przedmieściach są znów wypchane, kiedy wiszą, tłoczą się na stopniach, kiedy głowy tych co siedzą przy szybie nie wyrażają nic prócz otepiałej, bezmyślnej obojętności i chylą się z otwartymi ustami w takt kół, kiedy wracają do barłogów, znużeni zasypiają twardym snem, aby nazajutrz zerwać się znów o świcie. O, urządziłeś sobie swoje ziemskie gospodarstwo człowieku, mądrze urządziłeś. A jeżeli gdzieś bywa inaczej i mają wolny czas i cieszą się swobodą i wytchnieniem, to niemniej dziwne są ich zabawy, ich rozkosze i uciechy. Wtedy, jak gdzieś na bulwarze Barbès Rochechouart wabią kolorowymi wiatrami kabarety i bordele, gołe dziewczyny wszystkich ras podrzucają węzłem przezroczystej gazy zawiązanym na biodrach, pianola gra, wymalowani chłopcy czekają przy cynku barów. Te plaże nad brzegami mórz i rzek, w letnie, skwarne południa! Cała pokraczność i cała piękność ciał, potworne narośla, wątlności, wydęcia i błyski łapczywych pożądań, grube igraszki, macania się, dotyki, wzajemne niewyznane krążenia dokoła samców i samic, kończące się w hotelikach, pensjonatach chrapliwymi odgłosami miłosnych spazmów. I pomyśleć, że gdybyśmy byli obdarzeni palącym wzrokiem bogów, moglibyśmy w jednym mgnieniu ogarnąć równocześnie ich formę u narodzin i w godzinie zgonu: byłby to obraz tragiczny i dobrze może, że go nam oszczędzono.

Patrząc na te trudy i zabawy ludzkości łatwo, bardzo łatwo nauczyć się pogardy. Musi to być ulubiona rozrywka wielkich wodzów i tyranów. Kiedy rozlega się żądanie panem et circenses, nic nie może dorównać głębokiej radości imperatora, mierzącego nikczemność poddańczej tłuszczy, tak jednolitej w swoich odruchach, że nie należy się jej nic lepszego, niż pozostawanie w niewoli narzuconych praw i przesądów. Ciasto uległe megafonom propagandy, gęstwina przyziemnej łozy, zawsze odrastającej bujnie w tej samej, przyziemnej mnogości, chociażby się ją wycinało i wypalało surowością terrorów, kłeska-

mi wojen. Jeżeli opierają się, można ich, jak Fryderyk II zarzewać do waleczności: „Cóż to draby, chcecie żyć wiecznie?”.

Tyran uśmiecha się zawsze, badając życie ludu. Bo Galilejczyk wśród ludu zjawia się nie często.

A jednak zjawia się. I jest to fakt dostatecznie ważny, abyśmy poddawali co raz to nowym rozważaniom pozorną jednolitość i jednorodność ludzkiej masy, abyśmy odnaleźli w sobie powątpiewanie, czy taką jest w swojej istocie, jaką przedstawiać się zwykła tym, którzy nie chcieli albo nie umieli zniżyć się do niej i na sobie samych nie dostrzegali jej piętna.

To zawiłe zagadnienie sprowadza się do problemu osobowości, do zapytania, czy istnieje ona w wyraźnych granicach, czy te twarze, które nie zdają się zawierać nic prócz elementarnych zwierzęcych popędów, skomplikowanych tylko cywilizacją — są maskami stworów, obdarzonych indywidualnym bytem i indywidualnym przeznaczeniem. Powracamy do najtrudniejszego do przyjęcia dla ludzi współczesnych dogmatu nieśmiertelności. Wszystko przemawia przeciwko niemu. U podstaw haseł, które stworzyły dzisiejsze mrowiska leżało jego zaprzeczenie i całe wychowanie od dziecka wpaja pokoleniom lekceważący do niego stosunek. To też bujnie rozrosły się pogańskie wierzenia, znajdując skrajny swój wyraz w nacjonalistycznych i komunistycznych totalizmach. Niezróżnicowana magma ludzka, materiał z którego przebiegłe ręce wykrajają stosownie do swojej woli najbardziej spotworniałe wzory, miliony powtarzające jedno słowo, nazwę kraju przez nich zamieszkałego, swojej rasy, imię wodza, albo inne zawołanie, wydobyte na chybił trafił z encyklopedii, i upajają się nim, jakby to był pokarm nieziemski. Miliony przemierzające góry i pustkowia ze szczękiem broni, wśród przekleństw zwyciężanych. Gdzież tu schroni się prymat osoby, nieśmiałe mniemanie, że to ona nieść musi na sobie brzemień, odróżniające ludzi od zwierząt? Duszycki wysmiane, skopane butami, zakrzyczane rykami haseł, milczące, nie umiejące znaleźć słów, aby wypowiedzieć to, co oburza i rani. Kary zesłania, koncentracyjnych obozów spadają, armie szpiegów śledzą je — byle tylko nie wydostały się poza żywoplot, przystrzygany nożycami ogrodników.

Wszystko przemawia dzisiaj przeciwko prawdzie nieśmiertelności indywidualnego bytu. I nawet ten, kto schodzi dzisiaj na ziemię, godzi się nasamprzód na wyrzeczenie się własnej nieśmiertelności i sądzi, że jest to nieodzowny warunek ukochania człowieka jako gatunku. Nie odstępuje go wtedy smutek podobieństwa, gdyż przyrodzona mu boskość wydaje się wrogim, zbędnym nadmiarem i tłumi ją jako zdradę swego laickiego humanitaryzmu.

Wstyd uniesień, poczucie że osobiste przeżycia niegodne są, aby im dawać wyraz, dyktują wielu pisarzom dążność do form pośrednich, do obiektywizmu, do usuwania siebie z dzieła i nadawania swojego oblicza tylko drobnym szczegółom, jakby na znak, że rola ich jako artystów polega jedynie na służeniu za medium, przez które przemawia fluid powszechnych wzruszeń. I jeżeli niektórzy z nich obierają inny środek i folgują bełkotowi subiektywnych wynurzeń, to tylko poto, aby pastwić się, jak Céline chociażby, nad tęsknotami do posiadania niesprowadzalnego do żadnych powszechności „Ja“, aby ukazywać, rozdarłszy szaty, swoją pierś, przepelnioną kłębowiskiem instynktów rządzących gatunkiem ludzkim, wobec których rojenie o niebiańskim pochodzeniu człowieka musi wydać się fikcją, stworzoną przez zarozumiałych samozwańców.

Poddawanie się formom oschłym, dyskretnym i maskującym wszelką spontaniczność, przy jednoczesnym poszukiwaniu jak najbardziej czystej, nieobciążonej żadnymi zapożyczeniami, właściwej jedynie danemu rodzajowi sztuki materii, nie pozostaje bez wpływu na sposób odczuwania dzisiejszego człowieka. To, co miało być w założeniu swim przemyślnym sposobem oddziaływania przez głęboko ukryte aluzje, najczęściej w praktyce zmienia się w narzędzie karczunku i zamiast bujnej gęstwy uczuć, jakże często zostaje bezpłodna równina na której mogą wznieść się kamienne miasta i kamienne ogrody, ale gdzie nie wyrasta już nic, co miałoby wartość pierwszą i nie potrzebującą usprawiedliwienia. Tam wszystko jest możliwe do zrekonstruowania, do złożenia z drobnej mozaiki spoprzeżeń. Ale grunt, obciążony tamami, przygnieciony architekturą nie wydaje nic z siebie. Nie należy bowiem lekceważyć sensu gestów i ich skutków, nawet wtedy, gdy ten, co wy-

konuje gesty, chce ukryć pod nimi coś, czego nie wyrażają. Prędzej czy później ulegnie im i ani się spostrzeże, jak uwierzy w ich zupełną, nie zawierającą żadnej reszty prawdziwość. Nasze gesty kształtują nas i jak nie możemy przybierając uśmiechem twarzy pozostawać długo w rozpacz, jak nie możemy pod ponurym grymasem zachowywać nieskażonej pogody, tak nie możemy pod ciągłym napięciem formy i wstydliwą kontrolą nieść wewnętrzną wolności.

Być może, że sztuka potrzebuje nieustannego powściągnięcia siebie i brak jego byłby jej śmiercią. Dziś jednak widzimy zjawisko odwrotne. Nie zbytnia rozległość i nie zbytnia żywiołowość jej zagraża, ale cyzelatorskie przyozdabianie wnętrza, które od tych uważnych, skrupulatnych dotknięć stygnie. Tej chorobie podlegają nie tylko artyści przeżywający świadomie swoje wyrzeczenie, ale i beztroscy miłośnicy własnej osoby, podpisujący się pod uroczymi nieraz, zawsze skomplikowanymi drobiazgami. Styl czasu jest napiętnowany wstydem przed nieśmiertelnością i jakimś niewyraźnym poczuciem winy.

Dwa tak różne przejawy, jak hermetyzm dzisiejszych estetyków z jednej strony i reportażowy opis, z drugiej, są może związane ściślej, niż się to chce przypuścić. Bo jak w reportażowym opisie jest kajanie się i trwożne obchodzenie dokoła *homo communus*, tak w zawilosciach, powściągnięciach i wybiegach smakoszów wypowiada się mimowoli lęk przed odsłonięciem, lęk przed pokazaniem siebie w jasnym, nie dającym miejsca na żadną dwuznaczność świetle: ten lęk płynie ze zwątpienia, czy to się ukaże, będzie godne widoku. Uwodzicielstwo dźwięków i obrazów, złączenie w rozdarcie z pozoru, a naprawdę matematycznie obmyślane dysharmonie ma służyć jako rekompensata tym tchórzom, nie ufającym własnej głębi. Ale głębia płycieje coraz bardziej, zmysł wielkości indywidualnego przeznaczenia niećwiczone zanika, zostawiając lotny piasek tam, gdzie były z przyrodzenia i powinny być studnie.

Jakże znam tę największą gorycz schodzenia na ziemię: samobójczą wolę, ale wytepić w sobie, pominać, zepchnąć na dalszy plan to, co nas od innych ludzi odróżnia! Oto nachylamy się nad jakimś przeżyciem i długo badamy, czy jest ono powszechne, czy też jest tylko prywatnym nabytkiem, niepowta-

rzalną enklawą, nie zasługującą, aby czynić o niej wiadomym innym. Fałszywa pokora paliła mi policzki i skłonny byłem do odrzucania z szyderstwem wszystkiego co wykraczało poza najprymitywniejsze popędy. Każda myśl, rozlewająca się w skojarzeniach, bogata, sięgająca równocześnie do dziejów osobowości, wydawała mi się nieskromną w swoim nadmiarze i skutki narzuconymi sobie dyscyplinami wybierałem z niej to, co było najmniej płodne i najmniej twórcze. Mój pierwszy tom wierszy był śladem takiej surowości wobec siebie, próbą samozniszczenia i przemiany w człowieka tłumu, jakże niesprawiedliwie odartego z pragnień większych niż pragnienie jada i spokoju. I z żalem widziałem, jak niknie we mnie moja wiara, jak rozwiązują się pakti zawarte z Bogiem, jak bunt współczucia dla ludzi przekształca się w bunt przeciwko noszeniu na sobie boskiego znamienia. Byłem teraz z nimi, jednym z nich, nie znałem, podnosiłem razem rękę na przywitanie wodza; mógłbym mordować z lekceważeniem, z lekkością, jaką daje przekonanie, że śmierć moja i śmierć innych jest tylko ubytkiem kilku łusek na skórze smoka ludzkości, na olbrzymiej, migotliwej powierzchni, odradzającej się bez granic. Byłem ścierwem ożywionym na chwilę, mającym zapasć z powrotem w odmęt niebytu. I zdarzyły się dni, kiedy wsysała mnie jak gdyby próżnia mego wnętrza, kiedy ta niemożność przeciwstawienia naciskowi świata żadnych wewnętrznych ciśnień porażała wszystkie popędy i nie istniała na ziemi rzecz godna zdobycia, bo zdobycie jej równym byłoby poddaniu się potędze biologicznych praw, którym ulega się z odrazą, jeżeli żadna kierownicza idea nie przychodzi z pomocą. Pytałem z przerażeniem, czym jest to życie, umniejszone do zlepu ubogich faktów, jakie przytrafiają się pierwszemu i ostatniemu z miliardów mieszkańców ziemi. Bezbarwność i bezsens, beznadziejność, oczekiwanie końca przez lata i lata. Zamiast miłości ku sobie i pogardy dla innych ludzi miała być pogarda dla siebie i miłość nieszczęśliwej masy. A naprawdę jako wynik otrzymałem pogardę dla siebie i pogardę dla wszystkich co mnie otaczali.

Bo wielka pokusa czeka zstępujących na ziemię i osacza mniej wytrzymałych. Pokusa, którą nazwać można pokusą ironii. W chęci zlania się z cierpiącym tłumem, przyjęcia na

swoje barki radości i zmartwień jakie go przygniatają jest ta pułapka krzywdzącego samoudręczenia, kiedy usta układają się w grymas niechęci dla własnej, ludzkiej i nadludzkiej zarazem wielkości. Promienna istota spadła w przepaść nienawidzi wspomnienia o swoim poprzednim, samolubnym szczęściu i pragnie żyć tak, jak żyją najniżsi z ponizonych. Zła litość, bezpłodna i kłamliwa. Tajemnica miłości do człowieka polega nie na poniżeniu siebie, ale na potędze rozwoju własnej osobowości i na sztuce dopatrzenia się w każdym napotkanym przechodniu osobowości tak samo ważnej, podobnej a zarazem różnej, bo obdarzonej własnym, rozciągającym się na wieczność zadaniem i jej tylko właściwą ścieżką prób. Kochać ludzi trzeba „starą miłością, zużytą przez litość, samotność i gniew“. Pochylać się nad nimi, jak nad stadem wydziedziczonych, ale nieświadomych dziedzictwa. Przebywanie wśród nich, to niestanna praca nad dogrzebaniem się do tych pokładów, gdzie niby na dnie fantastycznego jeziora leży dziwne światło nadające znaczenie biednym wydarzeniom, trudowi codziennemu, żądzom, ambicjom i lękom. Iść przez legowiska, warsztaty, domy zabawy bez pobłażania, które rodzi się zawsze z ironii. Iść z wiarą, że ta ograniczona ilość czynów, spojrzeń, rozmów, kształtów, jakie w ciągu życia dane nam jest w siebie wchłonać, składa się na naszą prywatną naukę i że nauka ta nie zostaje bez owoców, że powinna spłacić dług wobec świata, który nas wzbogacił obrazem nędzy i cierpienia. I kto wie, czy gdyby szacunek dla człowieka jako osoby zdołał się odrodzić, gdyby chociaż artyści zrozumieli jak każdy najdrobniejszy nawet ułamek ich dzieła zależny jest od rozstrzygnięcia w sobie tych zasadniczych pytań — co nie jest możliwe poza chrześcijaństwem — czy wtedy nie rozsypałyby się w pył apostazja, dostrzegająca w ludzkości tylko liczbę, a negująca przykazanie, które powiada, że człowiek postępki swoje musi ważyć w samotności, nie według zaraźliwych hasel padających z głóśnika i nie według okrzyku centuriona.

Zob. tegoż autora „O milczeniu“ („Ateneum“, nr 2).

KONSTANTY MIKIEWICZ

BOHATER NASZYCH CZASÓW

„Uczestnik chwały, która ma być objawiona“.

(-1-Piotr Ap.-5,1)

W kołach towarzyskich nazywano go F-L-2. Ot, tak sobie — od nazwy samolotu, na którym przeleciał był dystans Sidney—New York. Lot ten uczynił go sławnym. Znano go nie tylko na posiedzeniach klubów lotniczych i na bankietach, wydawanych na jego cześć. Każde dziecko wiedziało o nim i podziwiała go.

Wiedziano o nim wiele.

Mówiono wiele.

Maszyny drukarskie dzień w dzień wyrzucały ze swych kaptułów długie, węzowe artykuły o lotniku, rozsławiając jego imię po obu półkulach świata. Pomijano rzeczy następujące:

że F-L-2 w dzieciństwie wbił dziadkowi w plecy widelec,
że mając lat piętnaście zaczął w wysoce nietaktowny sposób odnosić się do kobiet,

że napluł na jakąś wysoką osobistość,

że usiłował skastrować młodszego o rok kuzynka,

że w pewnym okresie życia psuł swą opinię w małym zagajniku z cygankami,

że zastrzelił w pojedynku dwóch kolegów, i jednego sławnego rzeźbiarza,

że...

Że gdy radiostacje świata rozniosły wieść o szczęśliwym wyładowaniu, zapomniano o tym wszystkim. 15.000.000 panien i 16.000.000 wdów i mężatek kochało się w F-L-2. Redakcja Sidney Herald zarobiła na wywiadzie z F-L 2 około 20.000.000 funtów. Firma „Albatros“, która wybiła jego fotografie w ciągu miesiąca wybudowała sobie filie we wszystkich państwach, nie wyłączając Guatemali i Neapolu. Kołnierzyki à la F-L-2 ze Stanów Zjednoczonych, kapelusze à la F-L-2 z Niemiec i Anglii,

oraz krawaty à la F-L-2 z Australii spotkały się ze sobą w Indiach Angielskich i na oceanie Spokojnym.

Gandhi kupił kołnierzyk à la F-L-2.

Były premier pewnego środkowo-europejskiego państwa nabył sto krawatów à la F-L-2. 16.000.000 starców poczęło kapać się w roztworze z gałek jodłowych F-L-2.

Miliony stalówek F-L-2 umieszczonych na milionach obsaddek F-L-2 pisało listy miłosne do F-L-2 lub poematy na cześć F-L-2.

25 murzyńskich państweczek ofiarowało F-L-2 tron i klucz do arcykapłańskich świątyń. Kobiety obu półkul szalały. Cena świec, bananów i tłuczków do ciasta wzrosła dziesięciokrotnie.

Koledzy klubowi lotnika zażądali od pewnej pani spalenia kompromitującej go korespondencji.

Ogień strawił następujące listy:

I. „Droga Emmo!

Udała mi się robota koło Hotelu Węgierskiego. Czterdzieści pięć tysięcy pengó! Czterech tajniaków poleliśmy na Dunaju benzyną i puściliśmy z dymem. Wracam 15-go. Twój Franciszek“.

II. „Emmo!

Niestety! Wymusiłem od Twego stryja tylko 75 tysięcy. W decydującej chwili zaciął mi się rewolwer, dzięki czemu nadal raduje się egzystencją. Twój F. L.“.

III. „Kochana!

Wysłałem do Argentyny nowy transport dziewczynek. Za tydzień urządzam wystawę swych obrazów w Monachium. Przyjeżdż. Pa! Idę na premierę mego dramatu „Halabardnik z baszty zachodniej“. Nie masz pojęcia jak mi jest dobrze w szerokim sombrero. F. L. Port Said.

P. S. Zastrzeliłem onegdaj w Egipcie dwa ibisy i dwóch policjantów. Kapitan P., kochana mordą, przemycił nasz „koks“ przez Gibraltar. Pa!“.

Oto kwiateczki, którym — jak sądzili koledzy bohatera — bardziej do twarzy byłoby... w cieniu. Po jakiego niby diabła miałyby cały świat rozgadawać to wszystko, co winno stanowić wyłączny monopol małej grupki wtajemniczonych? Jak to przyjemnie, jak to bardzo przyjemnie zebrać się w małym kółeczku

przy butelkach i papierosach i opowiadać sobie rzeczy tak zwane intymne. Szczegóły, drobiazgi, którym nie wolno wychodzić poza próg pokoju pod karą pręgierza opinii!

Ileż wtedy jest wdzięcznych okazji do tajemniczego znizania głosu w chwili, gdy wchodzi kelner lub służąca! Ileż momentów dogodnych dla sprezentowania swej umiejętności słuchania, owej przedziwnej magii, której zaklęcia jak: „ho, ho!“ „no!“ „no i?“ „psst...“ splatają się w czarodziejski akompaniament, niezbędny przy nabożeństwach zwierzeń!

A przy tym... przy tym należy się ukorzyć przed tradycją, wyglądającą puszystymi łapkami sympatii wszelkie rysy i skazy na statuach bohaterów. Łatwiej jest przecie tak właśnie postąpić, niż przekładać miliardom mieszkańców globu o współmiernościach i niewspółmiernościach, zachodzących pomiędzy tym co dobre i tym co wielkie. Obowiązkiem zaś ludzkim nie jest przecie nic innego, jak wybierać i przedkładać rzeczy łatwe ponad trudne. W ten bowiem sposób magazynuje się ogromną ilość energii, której zapas świadczy o siłach biologicznych ludzkości.

Jeśli więc ktoś kiedyś dowie się o niektórych szczegółach z życia lotnika F-L-2 stanie się to bez udziału jego klubowych kolegów i śmiało będzie można rzec, że to obłoki, fale, lub szczątki wraków, wałęsających się po oceanie odegrały rolę plotkarek.

Ocean jest bowiem olbrzymią giełdą informacyjną, gdzie zbiegają się cząstki wody z wszelkich rzek, rzeczulek, strumieni, gdzie metry sześciennie powietrza zjeżdżają się na zebrania i kongresy. Kropla krwi, wylanej w obronie jakichś haseł zlewa się tu z kroplą czegoś innego, oddanego kiedyś na pohybel tymże wzniosłym i ważnym rzeczom. Tchnienie płuc swawolnego młodzieńca, jakie oddaje w oddechu, zamykającym ekstazę miłosną lub rundę boksu, spotyka się tutaj z dwutlenkiem węgla, wyzionym przez rozmodlone baby, lub ze straszliwszym od fosgeny czy luizytu gazem, jakim posługują się żołnierze podczas snu, lub sjęst poobiednich. Ziewnięcie pingwina i dym tytoniowy wypuszczony z gęby gazeciarza wyznaczają sobie tu rendez-vous, a plwocina górnika zatruta pyłem węglowym i kłak z brody Turka kąpią się do syta w słonych bezmiarach...

A więc ocean posiada ogromną liczebnie i gatunkowo służbę wywiadowczą, chociaż nie płaci za nią nic, jak to czynią inne mocarstwa. Ryby zaś, kraby i wodorosty nie skarżą się z tego powodu na żadne ciężary, czego mogliby im pozazdrościć obywatele wszystkich państw i państwerek z pominięciem Utopii. Dzięki temu specyficznemu oddziałowi sztabu generalnego, czy „Intelligent Service“ ocean wie o wszystkim. Ma o czym gadać z przelatującymi meteorytami lub różnobarwnymi flagami podróżujących parowców.

F-L-2 był w dobrym humorze.

Po południu księżna będzie zupełnie sama w swym kremowym pałacu...

Stał przed lustrem.

Był wysoki i szczupły. Budową przypominał niezmiernie słynnego Matadora Corcita Zuloagi. Była to budowa wytworzonego drapieznika — owoc intensywnych zabiegów gimnastycznych i szalonych nocy. Ciało jego zachowywało w całej pełni gibkość i harmonię ruchów.

F-L-2 był wysokogłowcem.

Rysy miał odrobinę ostre, nie posiadające jednak żadnych cech lisich lub ptasich.

Pomimo wyrazistości przedstawionego typu, twarz młodzieńca nie mogła służyć za otwartą księgę dla psychologa.

Gdy bowiem F-L-2 kochał się lub słuchał zachwycającej go muzyki miał wyraz jastrzębia lub wilka. Celując zaś do człowieka, albo walcząc na swym aparacie z wichurą, oczy jego śmiały się jak u dziecka.

Pomimo pewnej posągowości w swej pięknej twarzy, miał w sobie wtedy coś z rubensowskiego aniołka.

W każdym z tych wypadków pozostawał niezależnie od wyrazu oblicza najczarniejszym brunetem o smagłej, brązowej cerze. Gdy wchodził o zmroku do pokoju, najpierw widać było jedynie oczy i zęby, zęby tak białe, że zdawały się dzwonić swą nieskazitelną barwą, podobnie jak śnieg rozłożony szeroką płaszczyzną, tonącą w słońcu, nasuwa myśl o jakiejś przezroczystej, srebrno-mlecznej muzyce. Oczy miały barwę czarną, tak czarną, że trudno było odróżnić źrenicę od siatkówki, a przy-

najmniej wymagało to dość długich badań. Przy świetle elektrycznym lub silnej poświacie księżycy nabierały ciemno-granatowego połysku i były, niby soczyste winogrona, śmiejące się ku ustom kobiety.

F-L-2 musiał być albo za mało skromnym, albo zbyt wrażliwym na piękno, skoro stwierdził swą własną urodę.

Stwierdzał — to mało! Był z niej szczęśliwy.

Ujął się w biodrach i uśmiechnięty rzekł do tafli lustrzanej: — Słuchaj drogi, trzeba to zrobić po męsku. O godzinie siódmej wieczorem księżna musi należeć do nas. Tiens, nie powiedziałem: powinna, lecz: musi. — O dziesiątej bowiem mamy się spotkać z tym łysym dyrektorem na przyjęciu u kontradmirała... Ach ten jego statek to istne cacko! O dwunastej musimy odlecieć naszym nowym płatowcem „F-L-3“ do Meksyku. Oczywiście z nią. Robi się tam małeńka rewolucja... Nasz kochany kapitan P... żegluje już w tamtą stronę z kontrabandą kilku tysięcy karabinów. Zrobimy wielkie pieniądze i wybudujemy ogromny „F-L-4“ o piętnastu silnikach. Przelecimy na nim wzdłuż równika z Equadoru do Equadoru bez lądowania. Zrobimy ogromne pieniądze i zbudujemy statek raketowy „F-L-5“, w którym wystrzelimy się na księżyc...

Rozpromieniony młodzieniec kazał się wieźć szoferowi do pałacu księżnej. Białe sportowe auto puściło się poprzez barwne ulice miasta. Białe marynarki cudzoziemców, pasowe fezy Egipcjan, zielone plamy drzew i żółto-różowa jezdnia, otoczona piaskowymi i białymi domami — wszystko to nakryte błękitną półkulą nieba i rozświetlone olbrzymią żarówką słońca pieściło oczy jadącego, a lekkie drżenie samochodu i szybki jego pęd sprawiały, że całą tę grającą kolorami panoramę młodzieniec brał raczej za artystyczny film kolorowo-dźwiękowy, niż za rzeczywistość. A że na filmie, zwłaszcza egzotycznym, wszystko jest dozwolone, kazał posłusznemu szoferowi jechać zygzakiem, niemal ocierać się o inne auta i pojazdy lub o brzeg chodnika. Kazał również ryczeć klaksonem w niedozwolony sposób i puścić snop reflektora prosto w słońce. To ostatnie doświadczenie nie udało się oczywiście, wobec czego F-L-2 wymyślił

musiał nową rozrywkę. Polegała ona na tym, że nachylał się co chwila ku szoferowi i zasłaniał mu rękoma oczy, odejmując je tylko wtedy, gdy śmierć zbliżyła się o centymetr-sekundę. Przejechali dwoje małych dzieci i trzeba było otworzyć ogień do goniącego samochód policjanta na motocyklu. Odźwierny pałacowy spał na schodkach. F-L-2 zdenerwował się.

— Otwórz!

Szarpnął ramieniem drzemiącego odrobinę za silnie i sucha, sflaczała ręka dozorca została wyrwana z tułowia. F-L-2 schował ją do skrzynki na błotniku auta. Dziwny podszept intuicji mówił mu, że ręka owa stanie się jego porte-bonheur'em. W kilka minut później mówił do księżnej Fami-Fami:

— Czuję, że Egipt działa na mnie kojąco i podnosi moją myśl ku Bogu. Piramidy oszałamiają mnie i przytłaczają, chociaż skądinąd, gdy patrzę na nie z samolotu, wydają mi się kupkami piasku. Podobno jeden z tych sfinksów, które widać z okna, jest bardzo mądry i znał liczbę II oraz promień ziemi na sto tysięcy lat przed Chrystusem...

Księżna Fami-Fami siedziała na wzorzystej poduszce i paliła cienkiego papierosa. Z dumą spoglądała na swego gościa. Myślała:

— Stary Faud-bey wścieknie się na wiadomość, że oddałam się temu ślicznemu smarkaczowi jeszcze przed rozwodem. Oczywiście powie mu się to później... Właściwie napisze się o tym... Faud-bey oszaleje. Ogłosi się dyktatorem Egiptu i wyda wojnę wszystkim państwom świata. Zostanie rozstrzelany na reprezentacyjnym placu Kairu przez międzynarodowy korpus desantowy, który pozłazi z olbrzymich popielatych okrętów. Anglia znowu obejmie protektorat. Będzie to okoliczność sprzyjająca w wypadku gdyby F-L-2 zdradził swą kochankę, czy żonę. Będzie w Kairze cała plejada nowych oficerów „Khaki“... A jeśli będzie wierny? Tym lepiej! Wszystkie kobiety świata będą o niej szeptać: ta, której uległ...

...Usta ich zwarły się w długim, mocnym pocałunku... Lekki zapach fiołków pomieszany z wonią aksamitnego ciała... Muśnięcie warg ciepłym wiatrem, płynącym z owocowych ogrodów... Magia dotyku... I to dziwne pytanie: czy to prawda?... Słońce

gra na firankach pajęczozłocistą sonatę, słońce płynie po dywanach stadem kolorowych japońskich ryb.

Szczęście jest blisko, tu, parę milimetrów od warg... Trzeba jeno sięgnąć po nie...

Niewyszeptane pytanie, czy jest się zwierzęciem, czy bogiem, zasypia w miękkich wgłębieniach szezlongu.

Jakieś dobre anioły unoszą spinkę od gorsu w swych delikatnych dłoniach, unoszą w obłoki, w nieskończoność — na mały stoliczek stojący u wezłowia. A więc to to? Tak mało, a tak wiele zarazem!

Któż to tak westchnął? Mąż czy szezlong? Czy może święty Apis kręci się pod pałacem zazdrosny?

I znowu śmieją się maliny-winogrona, znowu ciepłe angorskie kociaki ocierają się rozkosznie o piersi...

F-L-2 patrzy na księżnę z lekkim zakłopotaniem:

— Dlaczego ona nie umie mrużyć, jak kot?

Spostrzegł się. Za wiele wymaga. Przepraszam. Tuli kochankę w swych szczupłych silnych ramionach. Już zapomniał za co, ale jeszcze przeprasza... Będzie to. czynił długo, długo, aż wypije błękitne oczy-jeziora, aż z długich czarnych włosów uplecie warkocz-baśń, którym otuli sobie szyję i zaśnie lub... przebudzi się.

...Co to?

Najwyraźniej dźwięk klaksonu. A może to złudzenie? Nie, nie... O, teraz znowu słyhać: uuuuuuuuu — u — uu... umówiony sygnał wiernego szofera, wtajemniczonego szofera. Brzmi: niebezpieczeństwo!

Czy aby tam w pokoju księżnej słyhać wyraźnie!...

... — Rozwód przeprowadzimy później. Za pół godziny mamy być u kontr-admirała... A potem... wiesz. Urządziłem dla ciebie śliczną kabinę na F-L-3. Kierować będzie mój szofer, który jest doskonałym pilotem. Chcę mieć swobodę w czasie lotu i pocałować cię w lewą brewkę w chwili gdy będziemy przelatywać nad Rio de Oro... Zresztą rozwód będzie niepotrzebny. Kazałem porwać twego Fauda-beya dwum fellachom i odstać w worku na statek mego przyjaciela, zakotwiczony w pobliżu Aleksandrii. Mąż twój dokona żywota na maleńkiej wy-

sepce w pobliżu Patagonii... Kapitan Peer odstawi go tam osobiście.

Fami-Fami klasnęła w rączki.

— Jesteś nieoceniony F-L-2!

— — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —

...ktoś mówi coś do niego... F-L-2 nie może zebrać myśli. Coś kręci mu się w głowie. Czyżby to był obłąd? Do kogo mówi ten gruby znajomy głos? Ależ to Faud-bey! F-L-2 otworzył oczy. Mąż księżny Fami-Fami siedział w fotelu i trzymał w ręku dwa rewolwery. Niewiernej małżonki nie było w pokoju. F-L-2 opamiętał się szybko.

— Jak tam pańskie aligatory? — zagadnął.

— Właściwie w Afryce nie ma aligatorów, są przeważnie krokodyle... Przypomniałem sobie to po drodze i wróciłem się.

— Słowem zignorował pan krokodyle?

— O bynajmniej! Bardzo je lubię. Właśnie przed chwilą rzuciłem im moją żonę... tak zwaną żonę...

— Doprawdy? Uwiodłem ją przed chwilą...

— Serio? Nie przypuszczałem...

— Momencik, Faud-bey, czy nie spotkał pan przypadkiem dwóch miłych fellachów?

— Owszem. Byłem jednak bardzo roztargniony i wziąłem ich za pelikany.

— Zastrzelił ich pan?

— Tak.

— Szkoda. Ci dwaj ludzie mieli pana odwiedzić do Patagonii. Ponieważ tam jest paskudny klimat miał pan pojechać w worku...

— Mój Boże, bardzo żałuję... Ale gdzież się podzieli nasi goście?

— Rozmawiają z pańską żoną —

— Jakto?

— Zupełnie proste. Kilkunastu moich ludzi spotkało na szosie tuż nad rzeką czerwony autobus. Ponieważ to ludzie nietutejsi, wzięli więc auto za Indianina i wrzucili do wody.

— O to smutne! W liczbie pasażerów był mój ojciec. Staruszek nie umiał pływać...

Białe zęby Fauda-beya błysnęły w miłym uśmiechu. F-L-2 uśmiechnął się również.

— Powinien był pan nauczyć ojczulka tego sportu jeszcze w jego dzieciństwie. Pan pływa?

— Owszem. Wszystkimi stylami.

— Ja też.

— Czy pan ma chwileczkę czasu, F-L-2?

— Dla pana zawsze. — Ma pan może ochotę udać się na plażę?

— Tak. Mam śliczne czerwone spodeńki. Trykocik. Znam jedną małą zatoczkę, gdzie nie ma ani cienia krokodyli. Pojedziemy moim autem.

— Jestem do usług — rzekł F-L-2. — Czy nie przyszło panu na myśl poczęstować siebie i mnie tym cudownym płynem? — wskazał na karafkę. A gdy Faud-bey jedną ręką spełnił jego życzenie, drugą trzymając wciąż na rewolwerze, F-L-2 rzekł:

— Trzeba panu wiedzieć, Faud, że pomimo ciemnej cery nie jestem Egipcjaninem. Kolebką mych przodków była kultura italo-grecka.

— ? — Faud-bey podniósł brwi.

— Jako reminiscencje tej kultury żyją we mnie dwa umiłowania. Jedno — to kult ciała i mięśni, drugie — sympatia z jaką się odnoszę do uczt pogrzebowych. Uważam je za najwyższy objaw ludzkiej mądrości i taktu. Jak pan teraz sądzi, Faud, czy śmierć pańskiej żony nie jest przypadkiem wymarzoną okazją do jakiejś poważniejszej imprezy z udziałem szlachetnych trunków?

Faud-bey uśmiechnął się serdecznie. Na Amona. Przepadam za takimi chwilami, kiedy goście moi są szczerzy i nie boczą się na moją piwnicę. Niech pan zadzwoni na służącego... przepraszam, że pana fatyguję... ale ręce mam zajęte...

— Nie zauważyłem nawet jakiego kalibru broń pan posiada... Czy można obejrzeć?

— Kaliber siedem. Sądzę, że pan dobrze się zna na broni i wystarczy powiedzieć panu markę, aby odtworzył pan sobie w wyobraźni dokładny obraz. prawda?

— Jeśli pan sobie tego życzy, Faud, tak jest...

W tej chwili wszedł lokaj. Faud-bey kazał mu przynieść wino, owoców i cygar. Gdy służący powrócił, Egipcjanin oddał mu oba rewolwery i kazał stanąć w kącie pokoju. Dodał przy tym z ujmującym śmiechem:

— Ten pan, którego masz zaszczyt oglądać, życzy sobie, abyś postrzelił mu ramię, gdy tylko wykona jakiś gwałtowny ruch, lub sięgnie do kieszeni. F-L-2 potwierdził uprzejmym skinieniem, po czym obaj panowie zasiedli do stolika.

— Zdaje się, że po chwilowym kryzysie włoska literatura dramatyczna odrodzi się w całej pełni — podjął rozmowę F-L-2. Mam przy sobie bardzo ciekawy artykuł Osservatore Romano. Czy pana to interesuje, Faud?

— Niezmiernie.

— Pokażę panu — to rzekłszy F-L-2 wykonał ruch ręką, zbliżając ją ku bocznej kieszeni marynarki.

W tym samym momencie lokaj chrząknął silnie, a Faud-bey pośpieszył z uprzejmą uwagą:

— Pocóż pan ma przerywać sobie jedzenie, F-L-2? Mam ten sam numer gazety u siebie w kieszeni. O proszę. — Ale obejrzymy sobie to później... Może jeszcze kieliszek?

— Proszę. Ale, Faud-bey, kto będzie pił po moim pogrzebie? Czy przyszło to panu na myśl?

— Lwia część ludzkości, F-L-2, nie wyłączając prohibicyjnych U. S. A. Ale powróćmy do literatury włoskiej.

— O niech pan tego nie robi, proszę. Nie mam o niej zielonego pojęcia.

— O, la la...

W tej chwili F-L-2 zwolnił nacisk palców na szczypczyki do winogron. Wilgotna kulka upadła mu na spodnie. Było to zupełnie naturalne, że młodzieniec zapragnął ją usunąć. Faud-bey jednak powstrzymał go ręką.

— Drobiazg — rzekł. — Skoro w moim domu spodnie pańskie, czego Boże nie daj, ulegną zniszczeniu, będę się czuł w obowiązku odkupić je panu. Niech zatem pan zechce posilać się dalej, a co do tej słodkiej kulki, to ręcę panu, że jest z nią panu do twarzy...

F-L-2 westchnął.

Po skończonym jedzeniu Faud-bey odebrał broń służącemu i kazał mu zawiadomić szofera o zamierzonym spacerze.

W kwadrans później samochód Faud-beya mknął szybko szeroką, popielatą szosą. Nie minęło pół godziny, gdy obaj panowie wysiadłszy, znaleźli się nad brzegiem Nilu.

— To tutaj — rzekł Egipcjanin. — Z tego skalnego cyplu zrobimy sobie małe salto.

— Jednocześnie?

— Pan skoczy pierwszy. Woda w tym miejscu ma najwyżej czterdzieści centymetrów, cypel zaś jakieś sześć metrów — rzekł Faud-bey.

— Będzie sześć i pół...

— Możliwe. Pod wodą są głazy. Skok z takiej wysokości w taką wodę jest czymś cudownym, czymś, czego nie można nawet porównywać z samobójstwem, lub pojedynkiem. Niech się pan rozbierze. Przepraszam, że nie mogę panu pomóc. Mam ręce na cynglach rewolweru.

— Skoczę w ubraniu, Faud...

F-L-2 zbliżył się do skalistego zrębu.

— Mam do pana pewną prośbę. Zrobi pan to dla swego przyjaciela, Faud. Kaze pan mojemu szoferowi rozmontować samolot F-L-3 i rzucić do rzeki, oraz przesłać ukłony memu kapitanowi...

— Zrobię to... Momencik... Niech pan jeszcze nie skacze, F-L-2, proszę pana o rękę. Ot, tak. Dowidzenia, stary druhu! Rozmyśliłem się. Skaczę pierwszy! Faud-bey wziął mały rozpęd, odbił się od skały, zawisł sekundę w powietrzu i runął z rozkrzyżowanymi ramionami w dół.

F-L-2 zaniósł się śmiechem.

— Świetny jest ten Egipcjanin! Kto w taką wodę skacze „jaskółką“?! Roztrzaskał sobie piersi, a nie głowę...

Wyprężył się i skoczył pionowo głową w dół.

Faud-bey ostatnim wysiłkiem woli starał się otworzyć oczy, by sprawdzić, czy F-L-2 zabił się istotnie. Coś plusnęło wprawdzie obok, ale mógł to być kamień lub coś takiego... Już, już otwierał oczy. Nagle wstrząsnął się cały. — To nieładnie tak kogoś podejrzewać, shocking!

Zacisnął mocno powieki. Po upływie minuty już nie żył.
Rzeka płynęła dalej.

F-L-2 wynurzył głowę. Ale nie z fal nilowych. Nie. Rozsunął litery rękopisu i wpatrzył się w sympatyczną czytelniczkę.

Nie wiadomo jak się to stało, dość, że wydostał się cały i usiadł koło panienki na kanapie.

— Dlaczego zabiłeś się. F-L-2? Mogłeś przecie najspokojniej wrócić...

— Dziecko jesteś, kochanie. Trzeba być dżentelmenem. Zaufano mi. Żałuję, żeś o tym wspominała. Tego rodzaju rzeczy powinny obchodzić się bez komentarzy... Słuchaj, kochanie, zostawiaj zawsze na noc książkę otwartą. Będę przychodził do ciebie, gdy tylko wszyscy wyjdą z pokoju... Dziś przyszedłem trochę spóźniony... Wolno mi jest z tobą rozmawiać tylko do dwunastej. Jeszcze jest parę minut. Pozwól mi zadzwonić do przyjaciół.

Niniejsze „opowiadanie” wyjęte jest z fragmentów powieści, pozostawionych w rękopisie przez zmarłego poetę. Tytuł i podtytuł pochodzi od mydalców. Opowiadanie groteskową formą przywołuje w pamięci „Lochy Watykanu” Gide’a stanowi jak gdyby ideową kontynuację tego utworu: burzy mit Lafcadio, amoralisty i „silnego człowieka”, zrealizowany w latach powojennych w galerii sławnych lekkoatletów, bokserów, cyrkowców i wszelkiego rodzaju rekordzistów.

Poezje Konstantego Mikiemicza zebrane w pośmiertnym tomiku osnute są na swobodnej grze wyobraźni. Z innych założeń wywodzi się, jak widzimy, jego proza. Ale też stanowi ona kpiarsko-ironiczny, i dlatego rłaśnie — poważny rozrachunek młodego poety z rzeczywistością. Obie dziedziny twórczości Mikiemicza potwierdzają i warunkują się wzajemnie; proza tłumaczy poezję a poezja legitymuje prozę.

MARIAN NIŻYŃSKI

BIESIA BIESIADA

FRAGMENTY NIEISTNIEJĄCEGO POEMATU.

*W studni tej zielną mszę odprawia głębia
I z firmamentu iskrzącą gonitwą
Gwiazd narowiają półsennie gołębie,
Jak monotonna modlitwa.
Ikona mdleje. Bo oto czuwanie
Zapach tytoniów owiał nabożeństwem,
I jeszcze oddech a cisza porostanie
I pocałunkiem obudzi maleństwo.
Sen jest tu trwoaniem. Trwanie jest tu wola.
Wola mądrością. Mądrość jego dola.
Wmulony w sosen jezioro oliwne,
Jak chropowaty kamień młyński,
Miele mozolnie dni ziarna pożyrome —
ojciec Konstanty Ildefons Galczyński.
I to już rozszelkich sekund epopea,
Klombem burzliwym wystrzelona ponad...
I jeszcze... chandra — kusa orchidea,
Co... ale o tym niech nie wie Ikona.*

*I nie wiedziała, że kiedy tytonie
Podniosły biały lament do księżycy,
Kot na żelaznym pocwałował koniu
Przez Mazowiecką ulicę.
Koziokopytnik kusy, ciciśbeo,
Pod pióropuszem wiał angielskich andron,
Tłum czarny maćąc, chłoszcząc orchidea,
Jak parasolem kokietując chandrą.
Świst u podeszew. — W skwerze sykło strachem...
Spod latarni żółtych chlupło płaczem...*

*Strejk? Rewolucja? Przeciw oknom? Dachom?
 A nerwy skomlą. A nerwy: inaczej!
 Bo już wozbrała zieleni. Bo noc pękła,
 Bo nie wiadomo co robić z nadmiarem.
 Skoro w atomie jednym tyle piekła,
 że cisza cicho rzeszczała na alarm.
 I łeb, ten kociół cuchnącej kultury,
 Podniósł pod księżyc, niby kamień młyński
 I rznął w odbicie własne na szkle burym —
 Zbrodniarz Konstanty Ildefons Galczyński.
 Potem milczenia wodospad obfity.
 Nic. Kryształowa szyba snem rozbita.
 Na orchidei ośpiewana żwirem,
 Niby biedronka kołysze się Kira.*

*Mówiło się w domu tak:
 — „Wypadł z pokrzyw pstrokacz — ptak,
 Ptak półtrybie, trzmiel kosmaty,
 Świsnął, smyrnął, capnął tatę
 Za niebieski frak.
 To nie było wcale tak.
 To to tata dał drapaka.
 To to tata ukradł ptaka.
 Tata? Nie. No to i jak:
 Czy to tata, czy to ptak?...
 Nie wiedzieli: tata — ptak.
 A tata lata dookoła świata,
 To hyc na księżyc, to nura w Anin.
 A jak się śmieje kawał wariata,
 że bies, że kuglarz, że pstrąg, że poganin.
 I że dlatego z obłoków nie spada
 Bo mu się nie chce. Nie, że lekki taki.
 I że ma łąso. I że łowi raki.
 W ogóle... english ta biesia biesiada.
 Gdy pod anińską nocą, jak pod namiotem wozyra
 Usnęły tytonie wilgotne, usnęła Ikona i Kira,*

*Wciąła się w miąższ sosnowy, jak nóż lokomotywa,
 I owoc czurowania rozdarła dymu świszcząca grzywa,
 Przyjechał z odległej podróży, w oparach wyzwolenia
 Inny horyzont ojcostwa z naręczem świeżego zdumienia.
 Udał się ryb kosmicznych alkoholyczny półow.
 Na nowe klepisko opadły urocze wory mozołu.
 Który, gdy zechce, rozbudzi i w trzy dni znowu postawi
 Państwo niepodległy starostom, milion różowych parafij,
 Który ulepi Boga i w niego uwierzyć potrafi,
 Który gra w tenis gwiazdami i żadną się nie udławi.
 Patrzcie romulony w jezioro olirone,
 Jak chropowaty kamień młyński,
 Maleńka sprawa — Ildefons Gałczyński
 Zamruczy znowu ten kurant przedziwny:
 „Tuli pan tulipan
 Lipa tuli pana,
 W tulipanie kwili,
 Karminowa rana.
 Od ulic do uli,
 Serce z panem chodzi,
 Tulipan je tuli,
 Lipa pana chłodzi.
 Pali pan tulipan,
 Ustami wrzącemi,
 Niema pana w sercu
 Tulipana w ziemi“*

*Za Wawrem srebro. Ugorem zorany,
 Jak klucz zórani w cytrynowej trawie,
 Nadciąga topiel. Aniński poranek.
 Zgaga pcha pomarańczorowy karawan.
 Oto jest kłamstwo o biesim zbrodniarzu.
 Boję się sosen odtąd. Anin księżycem zaraża.
 To tam mię osaczyła dvoistość bezrozumna,
 Żebym po krwiatach pływał, a niósł na czole trumnę.
 Bo jakim mię powiła ta noc w anińskich oparach?*

*Po serce mi poeta, powyżej serca Marat.
 Nie zdziw się więc jeżeli ostatnia miersza strofa
 Zapachnie jak w lewkoniach... katastrofa.*

*Na dnie jeziora jeszcze gniazdowisko.
 Wiatr wtapia w oczy sosen giętki grzebień.
 Do drogi mlecznej z Anina tak blisko...
 A ja się modłę o zbrodnię dla Ciebie.
 O gniew wysoki! O jastrzębi polów!
 By, jak wrzód miękki, dojrzała Europa!
 By, jak miewiórki, gnał po sosnach olów!
 Byśmy poemat skończyli w okopach!
 Krwi! Zwoi jelit na drutach kolczastych,
 Niby polanych śluzem opijaczy!
 Byle nie widzieć swastyk i nie swastyk.
 Byle inaczej, inaczej, inaczej!*

*Noc w kurytarzach sosen. Zdradziło cię milczenie.
 Na rożen wyobraźni nabiłem cię i odtąd
 Obracałem nad gorączki kapryśnym płomieniem,
 Jakbyś był misjonarzem tłustym, a ja Hotentotem.
 Już sam w tym zarrocie zbyt niebezpiecznym kołuję,
 Kto tu jest pointą miersza? Kto tutaj biesiaduje?*

ALEKSANDER RYMKIEWICZ

W JEDENASTU WIERSZACH

*Od nocy szybko się odwraca
rospaniały, wielki, piękny świat —
i taki szumny, taki pienny,
jak strumień bystry, całodzienny,
który od gór na miasto padł.*

*Na gmachy — patrzę — sądy, place,
z ufnością, młodych dni uciechą
i widzę w przyszłych wód strumieniu:
pochody, łuny ponad strzechą, —
a koni kwoik, i dzwony miast,
i matek słyszę zarodzenie.*

* * *

*Nie wiem gdzie będę swe włosy siwe,
w czyjej ojczyźnie układał w grób,
a słońce mierne — pies nieszczęśliwy
czy będzie lizał skórę u nóg.*

*Być może ze mną godziny tej czeka
ten, co mi gardło podetnie zbir.
Niech czysty księżyc i ręka lekka
dzwoni na strunach złotych lir.*

*Zanim zaś po mnie zawiodą pacierze
lamenty kobiet i męskich rąk,
dziś jeszcze w łóżach miłosnych leżę,
a ponad głową kadzidel krąg.*

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

W ZWIERCIADLE POGODY

*Mrok rysuje cię wspomnieniem w mojej wyobraźni
zawsze tę samą
nosi za mną twój obraz oprawiony w spojrzenie
wszędzie, tam gdzie mieszkam w niepokoju*

*zwielokrotniona pamięcią
istniejesz w podobieństwach mojej miłości
powtarzającej się niemyczerpane jak błękit w wodzie
jak sen o tobie
istniejesz w świecie stworzonym dla ciebie
w świecie pogody zdjętej oczami z nieba*

*o tobie
marzenie opowiada ptakom
kiedy nocą dzień do gwiazd odnoszą.*

JÓZEF CZECHOWICZ

Ż A L

*Głomę która siewieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefermują
noszę po dnach uliczek
jaskółki nadrzeczne
świergocą to mało
idźże*

*Tak chodzić tak oglądać sceny sny festyny
roztrzaskane szybki synagog
płomień polykający grube statków liny
płomień miłości
nagość*

*Tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów
o to jest inny głos niż ludzi głodnych płacz*

*Zniża się wieczór światła tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz
Rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliatach jurysta
zakrztuszony wołaniem: gaz
ja śpiąca pośród jaskrów*

*i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
Ja czarny krzyżyk na listach*

*O żniwa
Żniwa huku i blasków*

*Czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwięgną
nade mną
naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło
poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej*

JÓZEF STACHOWSKI

DO POEZJI

*Poezjo, tam gdzie rudy chart
wplątany w śnieg od bieli oślepl,
gdzie wiosną czarne przęsa tratro
po rzekach drżą, na śliskim wiosle,*

*gdzie rybak wsparty mruży brwi,
ty jesteś. Modre oczy krowy
w sobie cię niosą, kiedy gwint
rozluźni obór drzewi sosnowe.*

*Poezjo, — to z kogucich piór
trzeba ci było czapkę wsunąć
i wieczność straszyć, w chłodny nurt
paść nurkiem, spłynąć śmieszna łuną —*

*tak czas zatrwożyć. Ciężki dzban
z palonej gliny, pełen mleka
przechylić w ranę cudzych warg
i jak rekruta gnać człowieka.*

BALLADA O SKRZYPKU

*Cisza śniegu, ciemniał wąski jar.
Blady muzyk o skośnych oczach
wyszedł skrzypce z pochyłych bark
zdjąć i strząskać zimową nocą.*

*Po niebie chodził Bóg:
miał białe skrzydła
i świętych znudzonych wiecznością —
potrząsał złotym piaskiem w klepsydrach.
Aniołowie budowali gotycki kościół
o witrażach bogatych —
po sklepieniach błdziły zwierzęta w kolorowych kwiatach.*

*Muzyk jechał na zielonej krze,
jak jeżdżą senne wieloryby,
smyk był biały — bo padał śnieg,
w struny dzwonił jak w szyby.*

*Kłębek wiatru ostry jedwab snuł,
aniołowie po błękitnej drabinie
schodzili poważnie w dół —
Bóg podarował korale dziewczynie.*

JERZY ZAGÓRSKI

W O J N A

Wkrótce,

*Droga odleci jak potok, tor senny
stanę się otworzony na wszechświat,
bezbronny wobec Twoich o świecie pocisków.
Cieniutkich wierzb tkanina głaszcze rozrok boleśnie,
czerwień dachów uderza między oczy dyskiem.*

Ta pieśń o przeczuleniu

*nie jest pieśnią słabych,
ale pieśnią napięcia już strojonej struny.
A jeśli nie uderzą w instrument zwiastuny,
jeśli w moje jezioro nie spłyniesz na łódce,
to przynajmniej oczyszczę z bodiaków i trawy
czarnoziem moich myśli, przychylny nasieniu.*

*Pozwoliłeś mi wybrać spośród drw aniołów,
co prawda pokazawszy tylko Złego twarz,
tym bardziej jednak w y b ó r czynisz doskonalszy,
bym w imię nierwidzialnych z widzialnymi walczył
 duchami, których podzielane spotykałem koła:
przecież w Białym Aniele Sam o świecie trwasz.*

*Ile razy ściągałem lejce moim oczom,
kiedy już zamierzały ponieść rozbiegane!
Zastygły u kasiopej, andromed i planet.
O świecie cichną. Z nieba w horyzont się toczą.
Tam przez miatr rozgniatane śpiewające łozy
uczą nas gniewu świata, potęgi i grozy.*

*Ile razy pytałem siebie w osłupieniu,
gdy za oknem na śniegu diabeł krzywo chrząkał:*

*jestże ten świat bulgotem nad otchłanią cieniów?
czy ja jestem niesionym przez wulkany strąkiem?
Czy ten wicher — substancji nieuchwytej porowo
w niebo — w otchłań — w jezioro wtajemniczyć skory?*

*Ale noc była zimna, śnieżysta i długa.
Nie przychodził ratunek z nadziemskiego grzbietu
i zero szatana drżący, elektryczny mrugał.
Wybrałem zamiast niego — samotność sztyletu,
i wbijając w podłogę zakrzywione ostrze
rozwiązałem z nieznanym równaniem najprostsze.*

*Wtedy niebo pić jeło płyny zielonkawe
i księżyc, który wyszedł znów na polowanie,
rozbijał chmur czeluście złocistą buławą
i zwoływał nas z ziemi na srebrzysty taniec.
Brałem w rękę księżyc strzały srebrnosine.
Są odbite. I to mój buzdygan jedyny.*

*Poznałem cię księżycu, że pryskasz od miecza!
(na tarczy moich ojców miecz w księżycach noszę)
a z nart wiązań czerpana siła już człowieka
otworzyła mój namiot na ból i rozkosze.
Więc, gdy ognie tej nocy mego ducha rude
od węgla duszącego oczyszczały z brzękiem,
dając chwilę lęku
czyniły stal przydatną na miłość i cudy.*

*Wietrze z Wisły wiejący, który grasz na łożach
ty wiesz o tym, że mamy wojować dwa światy.
Jeden w piasku truchleje. Drugi świat skrzydlaty
porwie mnie i ciebie, bym jak wicher gorzał.
A jego róz wojenny
jest bardziej określony niż ziemskie granice
i bardziej doskonały niż polarna zorza.*

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

FRASZKA

Od paru dni jestem bogiem Anubisem. Chodzę na wysokich obcasach, patrzę z góry na ludzi. Ach, ach! Chłubię się wysmukłą paszczką szakala, umiem szczekać. Rozpiera mnie pycha.

Jestem Medea, porzuconą przez Jazona. Po nocach przy świetle glinianego greckiego kaganka gotuję truciznę. Mówoię półgębkiem kalecząc wyrazy. Mam zrosnięte brwi i odęte usta. To nic, żem trochę tępa; wściekłość wyzwała ze mnie niespodziewaną energię.

Jestem Orlandem oszalałym. Rwę kwiateczki, które świecą. Obok leży góra przelamana na kolanie. Trochę niżej papier w orszaku baronów błogosławi splamiony miecz.

Jestem krajobrazem, który milczy między jednym a drugim najazdem północnych wiatrów. Pasą się trzody, zielenieją dęby. Jakże zachwycająca czerstwość różanego powietrza!

Jestem wreszcie świętym Euzebiuszem na pustyni. Skóra moja stała się szeleszcząca jak łupina cebuli. Latami wpatrując się nieruchomo w swój grzech dojrzałem tajemnice niebios i ziemi, lecz nie znalazłem przebaczenia. Wkrótce umrę. Zwierzęta polne ziemając kopią mi grób.

PROMETEUSZ

Kiedy noc żółtą jak piwo zstąpiła w morze, poprzez rozciągające welny przepłynęła na brzeg — ku Prometeuszowi, przytwierdzonemu do skał Kaukazu — Io, oszalała niewiasta odmieniona w jałowicę, z rogami na głowie.

Spocząwszy u stóp półboga wśród łoskotu jego słów łagodnie jadła trawę domykając okrągłych oczu, a ciemności rosły i u niezmiernie płaskich brzegów oceanu drobne, blade kraby ruszały w głębi wody niezliczonymi parami mniejszych i większych nówek.

JERZY ZAGÓRSKI

PROFIL APOLLINAIRE'A

W roku 1880 w Rzymie urodził się Wilhelm Apolinary Kostrowicki, który później miał uzyskać dziwną, wielką, a zarazem niepewną sławę, pod olimpijsko brzmiącym przydomkiem Apollinaire'a. Nie mało wrzenia wzbudził w literaturze przedwojennej i czasu wojny — a dziś jeszcze w niektórych kołach uchodzi za ostatni wysoki wyraz poezji odkrywczej naszych czasów. Znamy go dość fragmentarycznie, luźne jego utwory ukazywały się niekiedy w pismach — brak jednak jakiegś bardziej zdeklarowanej akcji celem uprzystępnienia go tym Polakom, którzy interesują się żywą poezją, a śledząc za jej rozwojem, biorą nieraz z drugiej, albo i trzeciej ręki wynalazki i odkrycia Apollinaire'a.

Ten artykuł między innymi stawia sobie skromne zadanie podniecenia wrzawy o tę akcję. Apollinaire dojrzał do popularyzacji, z uprzystępnienia go może wyniknąć niemała korzyść kulturalna. Gest kreacyjny, możliwość skierowywania zastanych nurtów na nieprzewidywane rozlewy sprawia, że gdy o nim mówimy nasuwają się zestawienia z filozofem niemieckim Nietzschem i powieściopisarzem rosyjskim Dostojewskim.

To czego dokonali rozmaite wydawało owoce. Potrafili jednak zachwiać niejednym dogmatem, naruszyć niejedną hierarchię wartości, słowem pobudzić ludzkość do żywego myślenia. Apollinaire wywarł wpływ tylko na dziedzinę artystyczną, jednak wpływ tak istotny, że bez obawy można go z tamtymi oboma zestawić.

Skoro mowa o t. zw. poezji nowej i o jej wywoływaczu Apollinairze należy sobie uświadomić, że jego główna działalność przypada właśnie na ten okres lat przedwojennych, które powszechnie dziś się uważa za moment gdy pewien okres kultury zachodnio-europejskiej stanął u szczytu i zaczął się przesilać, słowem otwierać wrota epoce, której my jako jej uczestnicy nie potrafimy jeszcze ani zdefiniować ani wyróżnić spośród innych. ani

zgadnąć co w niej jest najważniejsze i nieprzemijające. Nie wiemy nic o naszych Bogach, możemy jednak ustalić kto są prorocy naszego czasu i naszej poezji. A wśród tych proroków godne miejsce chrzciciela zajmuje wspaniała, pełna buntu przeciw przeszłości, ale i pełna głębokiej wiedzy i obfitej erudycji Głowa Apollinaire'a. Bo co uderza przede wszystkim, gdy się go zestawia z wszystkimi jego następcami z wszystkimi kolejnymi „awangardami“ poezji europejskiej to prawdziwie potężna znajomość tej *Kultury*, którą podsumowywał w swój nowy sposób.

Umarł w Paryżu w 1918 r. podczas epidemii grypy, będąc ciężko ranny w czasie wojny. Pozostawił po sobie roczniki pism, które zakładał (*Festyn Ezopa* i *Wieczory Paryskie*), utwory prozą, esseye, rozprawy krytyczne, dwa tomy o teatrze, i przede wszystkim *poezje*. Z tych najważniejsze znajdują się w tomach „*Le Bestiaire, ou cortège d'Orphée*“, „*Alcools*“ i „*Calligrammes*“.

Wybraliśmy kilka utworów, które oczywiście nie mogą nam dać pełnego obrazu poety, ale przez uchwycenie kilku zasadniczych jego rysów — naszkicują choć pobieżny profil. Duża różnorodność i rozpiętość zarówno tematyczna jak i formalna jego twórczości zostanie zaznaczona przez wybranie rzeczy skrajnie odrębnych w jego poezji.

Jedną z zasadniczych cech Apollinaire'a jest jego *wizjonerstwo*. Obrazy pojawiają się bardzo plastycznie ujęte, skończone, zdecydowane, a jednocześnie jakby nie z tego świata, ale ze świata innego pochodzące. Odczuwamy zdecydowaną granicę między umownym światem kompozycji autora, a rzeczywistością, z której elementów powstały wprawdzie te wizje, ale według praw kompozycyjnych autora, a nie przedmiotu. Podobnych wzruszeń możemy doznawać przy oglądaniu dzieł malarskich Picassa, z których łączą Apollinaire'a czule **analogie**. Wkraczamy w świat zdecydowanych harmonii, delikatnych w rysunku, a mocnych w wyrazie. Mocnych nawet wtedy gdy mamy do czynienia z... sielanką.

Służba pięknu, estetyczny punkt widzenia i komponowanie świata ściśle według harmonii artystycznych, nawet wtedy gdy

mamy do czynienia z tematem śmierci, lub zagłady — jest szlachetnym znamięm tego poety.

Operowanie symbolami, podkładanie pod wyobrażenia bogatej treści rozmaitych skojarzeń — to znamię poetów wszystkich czasów. Apollinaire jednak operuje symbolami bardzo sugestywnymi, świeżymi i nieoczekiwanymi. Stary cmentarz staje się symbolem nie śmierci, lecz rodzajnego życia, napęlnia się nieprzewidzianym, a jednak jak pełnym prawdy gwarem.

U tego wielkiego liryka uderza nawskroś epickie opracowanie szczegółu, opisowość bywa niekiedy tak precyzyjna, jakiej nie powstydziliby się najlepsi powieściopisarze, jednocześnie niebywały zmysł syntezy pozwala mu się zatrzymać tylko nad szczegółami najistotniejszymi, te zaś wyrazić z całą dokładnością. Przez to opracowywanie tylko najistotniejszych szczegółów teksty robią wrażenie, jakby nie lękały się nawet dużych zasadniczych przeskoków logicznych. Jest to wrażenie mylne, pozór. Wyrzucenie elementów mało istotnych, zbędnych — to jest właśnie cecha współczesności, po tym poznajemy anachroniczność czy świeżość dzieł. Poszczególne obrazy u Apollinaire'a są specjalne na podobnych zasadach jakimi operuje montaż filmów artystycznych. Słowem mamy właśnie *logiczny bieg skojarzeń*, a nie przypadkowy, taki jaki np. osiąga widz oglądający... panoramę.

Praca artystyczna w znacznej mierze polega na *rozdzieleniu*. Na odróżnianiu rzeczy istotnych od rzeczy bez znaczenia. Miłość do rzeczy i słów istotnych, a pogarda dla rzeczy bez znaczenia znajduje swój *polemiczny wyraz* w wierszu p. t. *Kobiety*, gdzie autor w usta rozmawiających kobiet wkłada wszystkie cechy bezsensownej paplaniny, dla paplaniny, co słusznie czy niesłusznie jest podobno cechą rozmów kobiecych, a w każdym razie jest obce męskiemu sposobowi odczuwania autora. Nagromadzonym słowom kobiet przeciwstawia męskie i mocne słowa własne, które mają swój wyraz i sens.

Uraz może być źródłem piękna. Pogarda kobiet niewątpliwie jest czymś w rodzaju kompleksu i może być wynikiem urazów. Nie zanurzajmy się w te rzeczy zbyt. Cóż to nas obchodzi jako obserwatorów poezji, a nie jej przyczyn.

To też mniej nas zajmie tragizm sytuacji wypowiedanej

przez autora, niż to jak doskonałymi środkami wyraża tragizmy.

Jednym z tragizmów Apollinaire'a niewątpliwie są jego silne związki z przeszłością, tradycją przy jednoczesnej ambicji twórczej. To też czerpiąc z motywów klasycznych przetwarza je całkowicie na obraz i podobieństwo własnego życia. Pod obrazy znane z legend i dzieł podkłada własną najistotniejszą treść i przeżyciową i filozoficzną, *przekształca legendy* np. starofrancuską opowieść o czarodzieju Merlinie, który nie potrafił opanować czarów wywołanych niebacznie. Pijąc ze źródła, które jemu i jego kochance Vivianie, również czarownicy, miało dać wieczną młodość, uzyskał wieczne życie, ale z natychmiastowym postarzeniem się. *Tragiczność magii* — ach, te sprawy nie są obce poetom — znajduje swój wspaniały wyraz w wierszu Apollinaire'a. Merlin czyha na powrót młodości, choćby kosztem życia, które niebacznie przedłużył.

Przygniatająca erudycja autora sprawia, że niektórych wierszy Apollinaire'a nie sposób czytać bez... encyklopedii. Nigdy jednak takie czytanie nie okaże się dla nas stracone. Las nazwisk mitologicznych, obrazów i wersji jest powiązany nie po dyletancku lecz z najwyższym udziałem inteligencji. Oczywiście jest to las gęsty i ma pozory mroku. Epoki, kraje i ludzie spleceni są tam w nierozdzielne ognisko. Tak zapewne z dalekiej perspektywy mógłby wyglądać pożar cywilizacji. Nie lękajmy się zajrzeć do tego ogniska. Pożar zamętu nie zawsze dowodzi bezplanowości. Jeszcze starożytny mędrzec perski Saadi z Szyrazu, powiada:

„Nie sądź że każda gęstwina pusta, bo tam się może lampart ukrywa“

GUILLAUME APOLLINAIRE

LORELEY

*W Bacharach czarownica była jasnowłosa
Co wszystkim dookoła śmierć z miłości niósła*

*Kiedy biskup ją kazał przyrolec przed swój sąd
Dla przyczyny piękności uniewinnił ją*

*O piękna Loreley w której oczach klejnoty jaśnieją
Jakim gusła zarodzięczasz swoje czarodziejom*

*Jestem zmęczona życiem i moje oczy są przeklęte
Tych którzy w nie spojrzeli biskupie śmierć chwyciła w pęta*

*Moje oczy to są ognie nie drogie kamienie
Rzućcie rzućcie to czarnoksiężstwo w prawdziwe płomienie*

*Sam płonę w tych płomieniach o piękna Loreley
Niechaj inny cię skaże Zaczarowałaś mię*

*Biskupie ty się śmiejesz Poleć mię Dzierwicy
Pozwól mi umrzeć i niech Bóg cię łaską zaszczyca*

*Mój kochanek do krajów dalekich wyruszył
Już nic nie kocham Pozwól mi umrzeć*

*Moje serce tak boli będzie lepiej gdy skonam
Jeśli na siebie spojrzę to naperono skonam*

*Moje serce tak boli od kiedy nie wrócił
Moje serce tak boli od dnia gdy porzucił*

*Biskup wozwał rycerzy trzech w kopie uzbrojonych
Promadźcie do klasztoru kobietę szaloną*

*Idź Loro mariatko idź z okiem biegającym Loro
Będiesz mniszka na czarno i biało cię ubiorą*

*Potem się oddalili we czworo po drodze
Lora ich błaga jak gwiazdy jej oczy migocą*

*Rycerze pozwólcie mi rospiać się na tę skałę wysoką
Żeby mogło raz jeszcze piękny mój zamek ogarnąć oko*

*Żeby raz jeszcze mogła rzekę swym wzrokiem przemierzyć
Potem pójdę do klasztoru dla wdów i dla dzieci*

*Wysoko wiatr jej włosy poszarpane wieje
Rycerze krzyczeli Loreley Loreley*

*Tam na Renie łódeczka zbliża się nie duża
Mój kochanek jest na niej przywołuje ujrzał*

*Mój kochanek nadchodzi już sercem nie władam
Przechyliła się Loreley i do Renu pada*

*Żeby ujrzeć jak mody swym odbiciem niosą
Jej oczy koloru Renu i ze słońca włosy*

Przekład Jerzego Zagórskiego

GUILLAUME APOLLINAIRE

ŚWIATŁO KSIĘŻYCA

*Miodny księżyc ma wargi szaleńczo urzeczone
Sady we wsiach tej nocy są bardzo spragnione
Niebo strąca spokojnie ciężkie krople wina
Na gwiazdy co jak pszczoły pod księżycem płyną
Bo kiedy sfruma z nieba jak świetliste tchnienie
Każdy promień księżyca jest miodu promieniem
I pojąłem w skrytości na przygodę gotów
Najśłodsza tak się lękam ognistego grotu
Arktura co w mych dłoniach światło zapomniane
Siejąc spił miód księżyca z róży wiatrów szklanej*

Przekład Juliana Rogozińskiego

GUILLAUME APOLLINAIRE

SIEDEM SZPAD

Z „*Piosenki Niekochanego*“ fragment

*Ta pierwsza lita wysrebrzona
Dreszcz budzi imię jej Palina
Ostrze jej śnieżna chmur zasłona
Dola jej dola gibelina
Kując ją Wulkan z trudu skonał*

*Drugiej Nubossy łuk się ściele
Niby radości tęcza miła
Ta służy bogom w dni wesela
Trzydziestu smoków zroyciężyła
Bo klinga jej zna guseł wiele*

*Trzecia jak żeński błękit cała
Jest niebezpiecznym miololubcem
Znak Lul de Faltenin przybrała
Nosi ją zamsze na poduszce
Sam Hermes Ernest wzrostu karła*

*Czwarta się Malureną zowie
Zielonozłotej rzeki pasmo
Pieści urocze ciała kobiet
Gdy wszystkie światła dnia już zgasną
I pieśń wiosłarzy płynie z norwim*

*Piąta ma Sainte-Fabeau na imię
To kukurydzy warkocz piękny
I cyprysowy pień olbrzymi
Pod którym cztery wiatry klęły
Noc która niby głonomia dymi*

*Szósta sam chwały kruszec wzniosły
Chciałaby w dłoniach słodkich zostać
Co nigdy jej nie mają dosyć
Już ranek żegnaj droga prosta
Koguty piał w niebogłose*

*Cios siódmej musiał już bez sił być
To jest kobieta róża martwa
Dzięki że jak ostatni przybysz
Nad mą miłością drzwi zawarła
Wszak ja nie znalazłem ciebie nigdy*

Przekł. Romana Kolonieckiego

GUILLAUME APOLLINAIRE

SMUTEK GWIAZDY

*Piękna Minerva dzieckiem jest mego czerepu
Po rosze czasy skrwawiona gwiazda wieńczy skronie
Rozum u dna spoczywa u szczytu trwa niebo
Głomy gdzie zdarza ostrzysz Bogini swe bronie*

*Oto czemu wśród nieszczęść temu sprostam jeszcze
Szparze zabójczej niemal co w gwiazdy rozpryska
Lecz skryty ból karmiący uniesienie wieszczę
Bardziej pali niż płomień O nie podchodź zbliska*

*Tak żywię sobą boleść tę przepaskę z złota
Jak świetlik kiedy iskrą rozżarza swe ciało
Jako w sercu żołnierza Francja w niej dygota
Jak w sercu lilii białej unosi się chwała*

Przekład Stefana Napierskiego

GUILLAUME APOLLINAIRE

S A L O M E

*By Jan Chrzyciel uśmiechem rozjaśnił oblicze
Panie ja bym tańczyła tak jak aniołowie
Dlaczego smutna jesteś matko moja powiedz
Stojąc w stroju hrabiny obok królewicza*

*Gdy mówił ja tańczyłam wśród koprów pachnących
Serce biło tak mocno na dźwięk jego głosu
I wyszywałam lilie na szarfie niebiosów
Która u jego laski miał wietrzyk potrącać*

*Dla kogo mam haftować o królu Herodzie
Laska okryła kwociem Jordanu wybrzeże
A wszystkie lilie zwiędły już w moim ogrodzie
Kiedy wprowadzili go troi żołnierze*

*Chodźcie ze mną wszyscy pod parkowe drzewa
Nie płacz królu szaleńcze trzymając mesoło
Głowę jego miast berła błazeńskiego śpiewaj
Nie dotykaj mateczko zimne jego czoło*

*Przed gwardią albo za nią maszeruj mój Panie
I dół by go pogrzebać będziem kopać stojąc
A posadzisz kwiaty rozpoczniemy taniec
By przerwać go gdy zgubię ja podwiązkę moją*

*Król tabakierkę szalik
Królowa medalik
A proboszcz swój różanec.*

Przełożył Zbigniew Bieńkowski

GUILLAUME APOLLINAIRE

ZARĘCZYN Y

à Picasso

*Niewiernym narzeczonym pozwala się błąkać
Wiosna szemrząca długo pośród piór niebieskich
Straconych przez cyprysy w których ptak niebieski
umił gniazdo*

*Madonna polne róże rwała dziś o świcie
O zachodzie ziół leśnych zbierze pełny przetak
By wysłać nimi gniazda gdzie synogarlice
Oczekują gołębia swego Parakleta*

*Gdy w gajach cytrynowych wśród uścisków lekkich
Pokochali dziewczyny co ostatnie przyszły
Jak dalekie miasteczka były ich powieki
I wśród cytryn złocistych ich serca zawisły*

*Przyjaciele wyznali mi wreszcie swą wzgardę
Wychylałem pod niebem gwiazdy kielichami
Korzystając z mej drzemki powypędzał anioł
Jagnięta i pasterzy ze smutnych omczarni
Falszywi centurioni skradli czarę z octem
I tańczyła holota której nie zmógł senes
Jeśli chodzi o gwiazdy nie znam gwiazd porannych
Latarnie płomieniami szczyły pod księżycem
Gdy na kuflach podzwonne brząkał karawaniarz
W potoki brudnych sukien przy jarzących świecach
Krochmalone kołnierze spadały bezładnie
Dzień wymodu święciły tajne położnice
Miasto jak archipeląg zatoneło w mroku*

*Kobiety pragną miłości i kultu świętych
Ciemny ciemny nurt rzeki i wiry pamiętam
Cienie spotkane w drodze nie miały uroku*

*Już nie znam litości — narwet dla siebie
Nie mogę wypowiedzieć mego cierpienia ciszy
Słowa które miałem w gardle zmieniły się w gwiazdy
Ikar spróbował wzlecieć do wysokości mych oczu
I nosiciel słońc palę w ogniu drow mgławic
Teologiczne bestie inteligencji
Niegdyś umarli wracali żeby mnie wielbić
A to mój koniec nadchodzi z gwizdem huraganu*

*Miałem odwagę spoglądać za siebie
Na drogę którą znaczą
Trupy mych dni i po nich płaczę
Jedne gniją we włoskich kościołach
Albo raczej w cytrynowych gajach
Gaje kroitną i owoce dają
W tym samym czasie o tej samej porze
Inne dni plakały zanim umarły w tabernach
Gdzie splatały się w płomienne bukiety
Z oczami mulatki która wynalazła poezję
I róże elektryczne rozkroitają jeszcze
W ogrodzie mojej pamięci*

*Wybaczcie mi moje nieuctwo
Wybaczcie nieznamość starej sztuki rymu
Zapomniałem o wszystkim i kocham jedynie
Kwiaty w mych oczach znów zamieniły się w płomienie
Uśmiecham się do istnień których nie stworzyłem
Lecz gdyby nadszedł czas i wreszcie okrzykły cień
Wzrosły w siłach pomnażając różnolite formy mojej miłości
Podziwiałbym własne dzieło*

*Obserwując wypoczynek niedzielny
Wygłaszam pochwałę lenistwa
Jakże jakże się pozbyć*

*Nieskończenie ubogiej wiedzy
 Którą narzuciły mi zmysły
 Jeden podobny górom albo niebu
 Mojej miłości miastom
 Przypomina cztery pory roku
 Żyje zgilotynowany jego głowa jest słońcem
 A księżyc odciętą szyją
 Chciałbym żeby mnie porwał niezmierny zapal
 Potrwoże mego słuchu ryczysz i płaczesz
 Grzmot jest troją grzywą
 Pazury naśladują śpiew ptaków
 Straszliwe dotknięcie przenika mnie i zatrucha
 Moje oczy płyną ode mnie daleko
 Nieskazitelną gromadą są mymi niedoświadczonymi
nauczycielami*

*Zwierzę z dymu o głowie kwiatowej
 I rozpacza
 Najpiękniejszy z potworów o smaku liści lauru*

*Już nie przerazi mnie żadne kłamstwo
 To księżyc na patelni smaży się jak jajo
 Naszyjnik z kropel wody przystroi topielicę
 Oto mój bukiet z kwiatów Męki Pańskiej
 Które podają czule dwie cierniowe korony
 Aniolowie pracują pilnie za mnie w domu
 Księżyc i smutek znikną kiedy
 Cały dzień
 Cały świąty dzień będę się walczył ze śpiewem
 Pani stojąca w oknie patrzyła za mną długo
 Gdy oddalałem się ze śpiewem*

*Na zakręcie ulicy widziałem jak marynarze
 O szyjach obnażonych tańczą przy akordeonie
 Wszystko oddałem słońcu
 Oprócz własnego cienia*

*Włóki stery ładunku pół martwe syreny
 Na mglistym horyzoncie grzęzły trójmasztorowce*

*Kiedy skończyły wiatry w wieńcach z anemonów
O panno znaku czysty nad trzecim miesiącem*

*Templariusze płonący razem z wami płoną
Rzucimy wspólnie prorocтва jestem wielki mistrzu
Pożeram upragnionym co dla ciebie kona
Piękna nocy! Fontanna płomieni jak wystrzał*

*Wolny płomień rozwiązał pęta o Pochodnio
Własny oddech ugasić zmarli kwarantanny
Wymierzę z mojej śmierci do sławy i zbrodni
Jakbym strzały posyłał ptakom wyszydzanym*

*Ptak zrodny w locie miga na wasze upadki
Nie zważając i na wasi tańczy miłość z gniazdem
W ładnych i brzydkich szatkach twoje dwoorne dziatki
Ten stos wybudowały mej odwagi gniazdo*

Przełożył Julian Rogoziński

JÓZEF CZECHOWICZ

BEZ NIEBA

Scena I

Zakąt ogródka przy domu poety: kilka marnych drzewek, stół, ławka. Jest przedwiosenna pora.

Pół sceny zajmuje równoległy do rampy mur wsparty skarpami; u jego szczytu świeci zakratowane okienko. Lewą część odgradza od biegnącej w głębi a górą ulicy niski murek. Ulica w lampach. Jaśnieją dalekie witryny z postrojonymi manekinami. Widoczna jest z lewej i część domu poety, z gankiem. W murze w głębi — furka.

POETA (na ławce, pochylony nad rękopisem):

...oczyść nas, Promieniejący wszędzie,
zbaw nas od spraw, które są ludzkie i zwierzęce,
o to się bowiem modlimy
od lat...

Niedobrze to brzmi. Kuleje. Najtrudniej zamknąć wiersz, spaść go wzorowo, co nie znaczy wzorzyć... Coś mi przeszkadza w pisaniu... Uczyńmy nasze małe domowe czary... (wyszukuje patyk na ziemi i kreśli nim dokoła stołu i ławy krąg na ziemi). Uspokoiło się. Nawet wiatr nie wieje. Oczyść nas... Kto tu? (pod murem z prawej, obok pochyłej skarpy, ukazuje się postać uderzająco podobna do Poety, osnuta jakąś pajęczyną czy mgłą, omszały sobowtór).

SOBOWTÓR: To ja. A znaczy to tyle, co ty. Ja jestem ja i ty zarazem. To ja. Leżę Bóg wie gdzie, na słomie porzucony i nieruchomy, lecz nie odstępuję cię. Sądzę, że zrozumiałeś już kim jestem?

POETA: Głowa mnie boli. Wiersza dokończyć nie mogę, który mi się tak czystym kształtem spod pióra wywinął. A ciebie znam dobrze, aż do okrutnego dreszczu, ale bardzo trudno opowiedzieć kim jesteś.

SOBOWTÓR: Ja sam nie umiałbym więcej o tym rzec ponad formułkę: ja jestem ja i ty zarazem.

POETA: Po coś przyszedł?

SOBOWTÓR: Odzywasz się nieuprzejmie, gospodarzu tego ogrodu.

POETA: Pomocy potrzebujesz? Lub może mnie chcesz pomóc?

SOBOWTÓR: Nie tylko do tego sprowadzają się nasze stosunki. Zresztą nie w tym rzecz. A przyszedłem, bo zwabiło mnie w te okolice coś, co się rzadko zdarza: śmierć gwałtowna człowieka obciążonego winami... Dodaj do tego jeszcze twoje małe, domowe czary... Nieudolny krąg nakreśliłeś w odwrotną stronę i to mi pozwoliło zjawić się, choć i teraz leżę na słomie jak martwy — równocześnie.

POETA: Nie uwierzę, by kółko patykiem kreślone przeze mnie, jako symbol odosobnienia od trosk, miało moc sprowadzania kogokolwiek.

SOBOWTÓR: Jeśli przekręcenie ebonitowego kontaktu w maszynie z lampkami sprowadza fale głosu ze stratosfery i zmusza je do ucieleśnienia się w dźwięku, to dlaczegożby...

POETA: Radio, to co innego. To fizyka.

SOBOWTÓR: Co ty wiesz! Rozgraniczenie dziedzin zjawisk jest tylko ludzkim kluczykiem. Może i ty i ja...

POETA: Nie! Nie! Okropne żarty!

SOBOWTÓR: Będąc w jednej osobie istotą ogólną i niepełną indywidualnością, nie mogę ci udowodnić, gdzie leży granica żartu. A przecież to rzecz pewna: żart umacnia żartującego. Jako wieczny odbłask twojego bytu, zapewniam cię... Oho, zdaje mi się, że mimochodem zdefiniowałem siebie samego: wieczny odbłask twego bytu. To nawet nieźle dźwięczy... Cóż chciałem rzec — więc ja, jako ja, zjawiłem ci się, aby przypomnieć prawo.

POETA: Rządę się własnymi prawami.

SOBOWTÓR: Niedobrze jest być samemu sobie pierwszą i ostatnią instancją, choć może lepsze to, niż poddanie się gatunkowi. A zważ, proszę, iż należysz do gatunku ludzkiego. I jeśli wierzysz w swą wyjątkowość innego rzędu niż to się popularnie mówi, to pamiętaj, że takich wyjątkowych jak ty, były także

setki, jeśli nie tysiące. Chcesz, czy nie chcesz, jesteś w gromadzie bliźnich.

POETA: I ani chwili samotności!

SOBOWTÓR: Samotność? Tę daje pokora... Ty chcesz być sam przez pychę i wzgardę. Pokorny jesteś tylko wobec tego, co nie przemija. A wszak i to. niezniszczalne, może od nas odfrunąć — do czasu.

FOETA: Jakto — do czasu? Na czas jakiś, czy też w kierunku strugi czasu? Jak to rozumieć?

SOBOWTÓR: Zrozum jak umiesz.

POETA: Powiedziałeś: prawo... Cóż miałeś na myśli?

SOBOWTÓR: To, co jest dobrze znane tobie i twojej pamięci... Dlaczego pokutowałeś tajemnie, gdyś przypadkiem postrzelił człowieka? Ty wiesz, że ta pokuta została ci nałożona przez samego siebie z lęku, że on umrze. A dlaczego będąc żołnierzem biegłeś do ataku nie strzelając? Dlaczego przeżywaś piekło udręka, kiedy przez kraj idą wieści: sąd wydał wyrok śmierci?

POETA: Bo nie wolno! Nie wolno zabijać!

SOBOWTÓR: Oto wypowiedziałeś prawo. Jest niepisane, lecz prawdziwsze od stu milionów paragrafów. I kto mówi, że wolno zabijać, kłamie samemu sobie. Ty wiesz — sędziowie nie sypiają przez wiele nocy, wydawszy taki wyrok. Czy działałoby się tak, gdyby wszystko było w porządku? Ty wiesz — krew przelana rodzi potworne istnienia nawpół widzialne niektórym, lecz dla mordercy widzialne w całej okropności. Oto dlaczego zbrodniarze nieraz kończą w obłąkaniu... Ty wiesz...

POETA: W tej chwili nie ma we mnie ani cienia odosobnień. Jestem z ludźmi. Oni cierpią. Nie podobna nie być ich bratem.

SOBOWTÓR: Dziś... tu, za murem... w tym więzieniu... powiesz... (znika).

POETA (klęka): ...oczyść nas, ktokolwiek jesteś wszędzie,
odfruniecie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce,
po to klęczymy, leżąc na słomie jak martwi,
od niezliczonych lat...

(Furtką wchodzi z uliczki Dziewczynka lat kilkunastu, w bereciku, ubrana ubogo. Podchodzi do Poety i delikatnie dotyka jego ramienia).

DZIEWCZYINKA: Czy pan się modli?

POETA (wstając): Modli? Nie. Nie! To nieporozumienie! Ja tylko wiersz ukończyłem. I tak mi się jakoś zrobiło słabo... No, cóż — wiersz. A tam, za murem...

DZIEWCZYNKĄ: Ja wiem.

POETA: Dziecko...

DZIEWCZYNKĄ: To mój ojciec...

POETA: Dzieciatko...

DZIEWCZYNKĄ: Nie mogę dziś chodzić po ulicach. Co spotkam jakiego pana w bogatszym ubraniu, to mi się wydaje, że to właśnie ten sędzia... Rozmawiałam z narzeczonym mojej koleżanki i pomyślałam nagle: prokurator. Nie mogę patrzeć na ludzi! Po co, po co my wszyscy na świecie!...

POETA: Więc ja wyjdę stąd i zostaniesz sama w ogrodzie. Nie będziesz się bała? Zmierzch zapada i chłód wchodzi pod drzewa. Zostawię ci mój kożuszek.

DZIEWCZYNKĄ: Pana się nie boję. Niech pan zostanie. Pan nawet nie zapytał, czego tu chcę. A ja przyszedłam tu, bo wiem, że za murem... Panie! Może jego głos usłyszę? Jeśli będzie mnie wołał, usłyszę przez najgrubsze ściany! Usłyszę także jego milczenie... O, on jest odważny...

POETA: Czy chcesz tu czekać do północy?

DZIEWCZYNKĄ: Pan mi nie odmówi przecież... Co panu szkodzi, że ktoś tu popłacze... A może i pośmieję się, o ile przyjdą tu, o ile znajdą mnie, moi mali przyjaciele.

POETA: Cóż to za przyjaciele?

DZIEWCZYNKĄ: Chodzą po podwórzach i sztuki pokazują. To chłopcy z ulicy Dobrej. Chodzi z nimi i taka mała dziewczynka, co tańczy. Ona mnie nauczyła czytania i pisanie. Na wielkim świecie mam tylko ich i ojca...

POETA: Niech przychodzą. A i ty siadaj na ławce, choć nie wiem, czy ta noc da ci oczekiwane przeżycia. Ludzi nie chcesz widzieć, a ot, tamtą ulicą w górze ktoś przechodzi. Wieczorem to nawet częściej niż za dnia. I te manekiny ze sklepów patrzą tak tępym wzrokiem w naszą stronę... Lubię ten zakątek, lecz nieraz, aby znaleźć spokój, muszę aż koło na ziemi nakreślić tak mi to wszystko przeszkadza.

DZIEWCZYNKĄ: Koło na ziemi? Pan naprawdę wierzy w takie rzeczy?

POETA: Gdybym nie wierzył, nie pomagałyby mi.

DZIEWCZYNKĄ: To może i dla mnie zrobił pan takie koło. Zostanę tu.

POETA (rysuje na ziemi): Oto jest krąg. A teraz weź mój kożuszek. Jeszcze nie wiosna.

DZIEWCZYNKĄ: O, ja nie zziębnę. Przywykłam do nocy na dworze. Nieraz w alejach sypiam, albo w parku. Twarde mam zdrowie. Przeziębłam się tylko raz w życiu, wtedy, kiedy przestałam być dzieckiem.

POETA: Cóż ci odebrało dzieciństwo?

DZIEWCZYNKĄ: Jak to dobrze, że pan tak właśnie mówi. Inni... pytaliby brzydko i śmieliby się ze mnie. Pan od razu wiedział, że to nie to...

POETA: Może... Może nie chcesz opowiadać?

DZIEWCZYNKĄ: Cóż tu opowiadać? Stałam pod rzeźnią i zająrzałam w oczy krowie. Wiedziała dokąd i po co idzie. Poznałam to z jej spojrzenia. Więc tkwiłam w śniegu długie godziny, patrząc na tysiące zwierząt. Szły ze smutkiem w tę bramę. Mróz mnie przenikał i jak gdyby język ognia: śmierć, śmierć...

POETA: Rozumiem. Dzieła ludzkie i zwierzęce...

DZIEWCZYNKĄ: Czy słyszy pan głos organki? (słysząc z dala muzykę).

POETA: Twój przyjaciele idą. Zgadłem?

DZIEWCZYNKĄ: Tak, to oni. Czy pan ich wpuści tutaj?

POETA: Naturalnie (głos bębna i organki — bliżej).

(Po chwili staje w furcie gromadka: czworo dzieci. Dwaj chłopcy-akrobaci w jaskrawych, przybrudzonych strojach pod zwykłymi kurteczkami, dziewczynka-cyganeczka z bębniem i wyrostek przygrywający na organce. Ten ostatni wyraźnie kuleje.)

GROMADKA: Mańka! Znaleźliśmy cię!

DZIEWCZYNKĄ: Dokąd miałam pójść na tę noc?...

KULAWIEC: Wojtek domyślił się, że tu będziesz... Dobry wieczór panu! Pan się nie pogniewa, jeśli trochę pohłasujemy w ogrodzie?

POETA: Skądże! (idzie ku domowi).

DZIEWCZYNKĄ: Niech pan nie odchodzi, niech pan nie gardzi nami...

POETA: Co ci do głowy przychodzi! Chciałem tylko lampę

z domu przynieść, bo mroczno się robi (wychodzi na ganek domu i ginie wewnątrz budynku).

KULAWIEC: Mańka, co to za facet?

DZIEWCZYNIKA: Nie wiem. Zdaje się, że do gazety pisze, czy coś takiego...

KULAWIEC: Dobrze mu z oczu patrzy.

MAŁA TANCERKA (rozkłada dywanik): Posiedzimy tu, Mańku. Będzie ci z nami weselej.

KULAWIEC: Posiedzimy, pewno, ale tybyś i zatańczyć mogła. Niewiele dzisiaj pracowaliśmy, toś i nie zmęczona. A zawsze trochę to Mańkę rozerwie w jej smutku...

MAŁA TANCERKA: Zagraj, to, co wiesz.

(Kulawiec gra jakąś rzewną a skoczną melodię, coś w rodzaju kujawiaka, mała tancerka tańczy i wybija rytm na bębenu, Dziewczynka płacze cicho. Poeta wchodzi z lampą w rękę.)

POETA: Czy nie przeszkadzam?

KULAWIEC: Nam tylko przyjemność, jak publiki więcej. Ale połowa publiczności coś niewesoła, deszczowa... Może wy, chłopaki, pokażecie co umiecie? Allez! Allez!

(Chłopcy zrzucają kurteczki i pokazują akrobacje wśród żartów.)

DZIEWCZYNIKA: Cicho! Ja słyszę... Ja słyszę!

(Wszystko milknie. Obecni nasłuchują znieruchomiali.)

POETA: Dziecko!

DZIEWCZYNIKA: Nie... Nikt nie woła... A myślałam przez chwilę... Myślałam, że zobaczył noc, wielką noc i stara się ją pojąć i nie może, jak my wszyscy. Dziś właśnie powinienby ją zrozumieć. Bo i kiedy...

POETA: Czekaj. I ja także myślałem o tym kiedyś, jako o nocy. Była to noc ludzka. Jak człowiek. Człowiek był czarny, z krótko przystrzyżonym wąsem i ostrą twarzą. Spojrzenie miał takie, jak coś, co chwyta za gardło.

DZIEWCZYNIKA: Śnił mi się raz. Leżałam związana przed ogromną ścianą, w której były lufty od pieców. U jednego z nich uchyliły się drzwi i zaczął wypełzać taki właśnie człowiek, jak pan opowiada. Byłam związana. Nie mogłam się ruszać, a bałam się jak nigdy na jawie...

(W furtce ukazuje się czarny człowiek.)

DZIECI: Ach!

POETA: Nie bójcie się. To mój przyjaciel, pan Winrych...

WINRYCH: Wizyta nieco spóźniona, nieprawdaż? A ty tu sobie tymczasem jakiś balik dziecięcy urządzasz i jeszcze w dodatku kostiumowy. Nie pochwalam, nie pochwalam, zły objaw... Zresztą, to twoja sprawa. Na próżno mrugasz, na próżno znaki dajesz, abym był delikatniejszy. Będę ci przeszkadzał. Nie wyjdę stąd.

POETA: Zawsze rad ci jestem o każdej innej porze...

WINRYCH: Muszę tu być teraz, dziś. Już od czwartej po południu coś mnie tu ciągnie, jak sępa. Niepokój niemal fizyczny pchał mnie do tego drzewnego zakątka. Pogódź się z losem. To trudno. Będę dyskretny. Nie zapytam nawet, czy wypadkiem nie zamierzasz malować tej miłej grupy. Cóż mi po odpowiedzi...

POETA: Mimo to, bardzo cię proszę, nie ze względu na moje zachcianki...

WINRYCH: Zostanę tu. Służę ci, jako inteligentny współtroszowiec. Postaram się nie gorszyć maluczkich.

(Dzieci odsuwają się w głąb ogrodu i tam na dywaniku siadają, zajęte sobą).

POETA: Jest w tobie coś piekielnego...

WINRYCH: Nieprawdaż?

POETA: Kokietujesz złem, a sam nie wiesz co za tym idzie. Zło pochłania. Kto udaje widmo, może się przeobrazić w cień.

WINRYCH: Wypowiedziałeś moje marzenie. Ludzie tak mi cbrzydli, tak obmierzli... Nuda króluje nad ziemią. Cuda są tylko rzadziej zdarzającymi się przypadkami. Geniusze to tylko rzadsza forma gatunku ludzkiego... indywiduum — szablonowa z drobnymi odchyleniami egzemplifikacja zasady... Ziewać nad tym wszystkim? Tak wyrażają swój stosunek do istnienia wszyscy mądrzejsi ludzie, czyli — znowu znajduję się w gromadzie, chcę czy nie chcę... w gromadzie bliźnich... Jakże nienawidzę tego słowa!

POETA: Te uczucia są mi nie obce, lecz kiedy ty je wypowiadasz, dostrzegam je jak gdyby w krzywym, deformującym zwierciadle.

WINRYCH: To moje drobne zwycięstwo. A wielkie — marzę o tym: ucieleśniać zło, udawać demona dopóty, dopóki nie na-

stąpi przeobrażenie. Jak święci czy prorocy żywcem wzlatają w niebo, omijając próg śmierci, tak ja pragnę wzlecieć w cień. Rozumiesz, dostać awans z człowieka na demona, diabła, szatana.

POETA: Marzenia alkoholika. Zabawki niepoczytalnego.

WINRYCH: Dziś jest mi tak duszno, tak parno, jakby to miało nastąpić zaraz, za godzinę, za kwadrans.

POETA: Pełen przewrotności przyjacielu, w każdym istnieniu wyczuwam coś straszliwego, coś niebywałego. Posłuchaj i stary się wczuć w to: obcy człowiek, inny człowiek...

WINRYCH: Masz rację. W tym coś jest.

POETA: Każde nie-ja to już cień diabelskości. Zniszczy cię każde nie-ja, jeśli nie pokochasz go.

WINRYCH: Więc może dlatego powiedziano przed wiekami: bliźniego twego miłuj, jak siebie samego... Ha, ha! Byłaby to formułka egoistyczna?

POETA: Mówię o czym innym. Tylko w miłości odczarowuje się okropność człowieczeństwa.

WINRYCH: Mówisz, jak nauczony przez kogoś. Wczoraj głosiłeś niby to samo, lecz jakoś inaczej. Powiedziałbym, że i ty masz krzywe zwierciadło...

POETA: Bardzo mi smutno. Czuję się skończenie ludzkim i chciałbym to opuścić, wyjść dalej...

WINRYCH: Aha, marzenie o świętości. Życzysz sobie nimbu w zaświatach.

POETA: Nie wiem nic o zaświatach. Czasem coś z nich jak lekki błysk przemyka się przez wiersz. Ale nie wiem. Chciałbym... Chciałbym tu, na ziemi, żyć jak święci Pańscy.

WINRYCH: I czegoś ci brak, aniele? Ja bo widzę cię niemal w sześcioskrzydłe cherubinów, tudzież w cikliwym obłoku kadzidła. Tylko jeszcze te drobne grzeszki trzeba będzie zlikwidować... Te milutkie grzeszki...

POETA: Ty szydzisz.

WINRYCH: Nie chciałem cię urazić. Formy towarzyskie przede wszystkim. To, że zostałem tutaj wbrew twojej woli, jest jedynym uchybieniem na ten wieczór i już nic równie niegrzecznego nie wolno mi popełnić.

POETA: Winrychu, tak mówisz? Czuję gorycz w twoich słowach.

WINRYCH: Nie szukaj w nich niczego. Wypowiadam się dostatecznie jasno. Motywy to nie takie znów skarby, aby je chować i proponować zgadywanie. Odbiegasz od tematu. A skończyliśmy na pięknej materii, na grzeszkach...

POETA: Ciało...

WINRYCH: I cóż: ciało?

POETA: Ciało daje tyle radości...

WINRYCH: Masz zamiar licytować. Chodzi o to, co daje więcej...

POETA: Dlaczego wszystko sprowadzasz do tak małych wymiarów?

WINRYCH: Ponieważ wielkie wymiary spraw są tylko złudzeniem jednostek.

POETA: Ciało daje światło... wewnętrzne światło...

WINRYCH: Więc to chyba nie przeszkadza świętości?

POETA: Nie umiem rozstrzygnąć problemu, czy świętość bez niektórych stereotypowych atrybutów, jak na przykład zupełna czystość, byłaby świętością...

WINRYCH: Czy byłaby świętością, jakiej pożądasz — o to chodzi, w tym rzecz!

POETA: Ach, dość tego! To ci rozmowa! Kandydat na demona gawędzi z kandydatem na anioła. Tymczasem czas opada nieustannie w potwornym wodospadzie. Tymczasem ludzie rodzą się i giną. Dzieci upadają pod smutkiem nie na ich siły, dorośli zachłystują się uciechą zbyt małą. A ja, a ja — nawet muzyki trudno mi słuchać, bo ona boli. Ciało daje mi radość, muzyka — zgłębienie równe boleści.

WINRYCH: Zaczynasz być poetyczny, dekoracyjny. To lubię.

POETA: Co mówisz?

WINRYCH: Dramat układamy do spółki, widowisko. Stań po prawej stronie, jako przedstawiciel białości, ja siądę po lewej, bom ciemność. Teraz dobrze. W środku, naturalnie, igrają dzieciaczki. Wzruszające, wzruszające!

KULAWIEC: No, chłopaki, allez, allez, jeszcze raz! Zaraz wam zagram, tylko organkę przetrę...

DZIEWCZYINKA: Nie graj. Bo może to teraz... Będę nasłuchiwała...

KULAWIEC: A sztuki mogą pokazywać?

DZIEWCZYINKA: Niech tam...

(Scena w milczeniu: chłopcy pokazują gimnastykę „parterową“, Kulawiec wodzi organką po ustach, udając, że gra; Poeta stoi pod murem, tam, gdzie stał jego sobowtór; Winrych siedzi na ławce.)

GŁOS ZZA MURU: Nie! Nie! Nie!

DZIEWCZYŃKA (zrywa się z dywanika): Tato!

(Poza tym wszystko po dawnemu: chłopcy skaczą, Kulawiec niby gra, Poeta stoi, Winrych siedzi. Niema scena trwa czas jakiś).

Scena II

(Światła gasną. Gdy zapalają się znowu, zakątek ogrodu pełen jest ludzi, głowa przy głowie. Mur z zakratowanym okienkiem stoi teraz blisko, równolegle do rampy, jak kurtyna. Poeta z jednej strony, Winrych z drugiej strony piszą na nim kredą równocześnie: NIE ZABIJAJ.)

KONIEC

S. I. WITKIEWICZ

O ARTYSTYCZNYM TEATRZE

Nie będę tu nudził nikogo systematycznym wykładem mojej teorii estetycznej, tzw. teorii Czystej Formy, której źródeł dopatruję się w sobie samym wbrew twierdzeniom pewnych uczonych o jakichś Niemcach, których nigdy, jak nie przeważnie na temat estetyki nie czytałem. Źródło to leży ściślej w reakcji przeciw naturalizmowi i zbezczeszczeniu malarstwa jako odbicia natury, w porównaniu z abstrakcją czystej muzyki. Teoria ta uważana za nonsens przez naszą umysłową pseudoclitę i znana raczej pod nazwą teorii czystego nonsensu, którego jako takiego nigdy w życiu nie propagowałem, wyciągnięta została na jaw po raz ostatni zdaje się przez prof. Tatarkiewicza, na jego seminariach uniwersyteckich. Doczekała się pewnego uznania oficjalnego, niedokształceni filozoficznie estetycy przestali na nią w sposób nieistotny napadać i zapadła się wreszcie ostatecznie w nicość, nie spełniwszy swego zadania, to jest: stworzenia aparatury pojęciowej dla krytyki czysto artystycznej w sferze malarstwa i teatru: nie było komu co i dla kogo artystycznie krytykować: teatr skończył się może już definitywnie, malarstwo artystyczne kona.

Jest to ten koniec sztuki w ogóle, o którym pisałem jeszcze przed wojną jako o smutnej możliwości, w co nikt wierzyć wtedy nie chciał, a w szczególności sztuki u nas, nie tyle jednak na skutek rozpanoszenia się artystycznej perwersji i wyczerpania środków działania, co dziwnego jakiegoś marazmu, objawiającego się w pewien sposób we wszystkich sferach twórczości w odrodzonej Polsce. Czegoś tu brak — możliwe, że wyjaśnię ten problem w książce pt. „Niemyte Dusze“, którą napisałem i mam zamiar wydać. Wyjaśnię ten problem, lecz może nie tak istotnie jak zamierzałem, po prostu, aby uniknąć zbyt już przykrych konsekwencji osobistych, które byłyby nawet dla mnie za wielkim już luksusem. Demokracja szlachecka i szlachecka kultura były według mnie

przyczyną tego, co nazywam specyficznym naszym napuszeniem się: więcej chodzi nam o to, aby się czymś wydawać, niż czymś w istocie być. Jest to masowo źle wygrany kompleks niższości, tj. podświadome poczucie faktycznej niższości, połączone ze świadomym dążeniem się do żądanego poziomu, zamiast dokonania odpowiednich czynów realnych. Dlatego mylnie nazywają kompleks ten laicy w teorii Freuda kompleksem wyższości. Dalsza analiza tego stanu rzeczy zaprowadziłaby nas zbyt daleko: powtarzam tylko, że obowiązkiem świętym każdego inteligenta jest znajomość teorii Freuda i typologii Kretschmera — ta ostatnia polega na podziale ludzi na 2 zasadnicze typy, z dwoma typami pobocznymi w ich obrębie i paroma dodatkowymi, w których mieści się cała ludzkość ze wszystkimi najsubtelniejszymi odcieniami physis i psyche, będących ze sobą w najściślejszym związku, stanowiących, jak ja to wyrażam, dwie strony czy dwa aspekty tej samej istności, żywego osobnika, czyli samoczującego się osobowego ciała, będącego obiektywnie organizmem.

Mniejsza z tym na razie: faktem jest, że sztuka ginie na tle zaniku poczucia osobowości w postępującym uspołecznieniu, na tle wyczerpania wszelkich kombinacji działania i na tle pojawienia się w związku z tym perwersji artystycznej, ginie wreszcie w związku ze swoim własnym zdemokratyzowaniem. Jakaś kompensata być musi i za zbliżający się doskonały ustrój społeczny musimy zapłacić naszą indywidualną wytwórczością i swobodą: takie jest prawo zbiorowisk ludzkich przechodzących swój rozwój według stromo z jednej strony wznoszących się u początku parabol, które łagodnie opadają ku końcowi całej tej wspaniałej zresztą komedii. Teatr nie stanowi tu wyjątku i też skończyć się musi. Ale czy nie kończy się przedwcześnie, nie przeszedłszy przez okres najciekawszy w tym całym finiszu, okres wybujałych form z punktu widzenia życia groteskowych, ale za to artystycznie bogatych i pełnych niewyczerpanych jeszcze niespodzianek. Mówię oczywiście o teatrze artystycznym, który u nas zapoczątkował Słowacki, a którego, w artystycznej interpretacji filarami był Wyspiański i mógłby być Miciński, gdyby go grano tzn. to co

napisał i gdyby żył i tworzył dalej, bo niestety tragicznie zginął i został gruntownie zapomniany. Dzisiejsi młodzi antyintelektualiści i realiści w sztuce nie wiedzą nawet kto to był. Ten fakt jest dla mnie potwornawy i smutne budzi refleksje.

Jednak, dodając do słowa „teatr“ epitet „artystyczny“, muszę choćby ogólnikowo powiedzieć co przez to rozumiem. Spróbuję wyrazić to przy pomocy tzw. „rozumu chłopskiego“, aby żaden inteligent nie mógł mi rzec, że nic nie rozumiem, że to dla niego za mądre, że on jest zwykły śmiertelnik i skończone zwierzątko, z którym gadać w ogóle nie warto. Tego nie chcę za żadną cenę, bo się tych rzeczy nasłuchałem aż do wymiotowania nimi przez uszy.

Otóż co to jest ta osławiona jako bzdura moja Czysta Forma? Oglądając i słuchając rzeczy tak nie pozornie wspólnego ze sobą nie mających jak obraz (nie mówię tu o fotograficznych kopiach natury, tylko o tych obrazach, co to mają to coś nieuchwytnego, co czuje nawet najgorsze zwierzę ludzkie i co właśnie czyni, że obraz taki jakoś inaczej w odróżnieniu od obrazków fotograficznych nazywamy), otóż taki obraz, takiegoż dziwnego charakteru rzeźba, poemat też niezwykle, w którym prócz treści, którą byle jełop własnymi słowami opowiedzieć może, dźwięczy jeszcze coś takiego dziwnego, jakby podobnego do tego, co w patrzeniu na ów obraz wspomniany się zawierało; a dalej rzeźba też jakaś nie zupełnie samowita i muzyka, taka nie dancingowa i nie jawnie bebechowo-uczuciowa, tylko jak to mówią „poważna“ i sztuka na scenie, w której poza dzianiem się, gadaniem, pozami, minami i treścią, też własnymi słowy łatwo opowiadalną, czai się coś nieuchwytnego, a innego, coś takiego, czego w życiu się nie spotyka, co jakby w samych wypadkach owych dziejących się nigdzie się nie zawiera, a jednak jest, na pewno jest, jak i nastrój w obrazie i ton tego wiersza i dziwny wdzięk niezyciowy również owej rzeźby. Coś jest, ale trudno o tym gadać. Aby to wyrazić mówią ludzie o treści tych wszystkich wymienionych istności, ale nijak tym gadaniem o treści wyrazić tego właśnie czegoś nieuchwytnego nie mogą. A jednak to w tych istnościach wymienionych, a nie w nich samych jakoś siedzi, bo przecie bez ich oglą-

dania i słuchania wieki by przeżyć mogli i nic by podobnego nie poczuli, chyba może we śnie, jakimś ledwo przypomniałym, na moment nikły wobec jakiegoś tzw. „cudu natury“, ale nie często albo może i rzadko w kościele, czy jakiejś innej świątyni, albo na czyimś pogrzebie, czy podczas bitwy, albo wypiwszy sobie porządnie, ale też na chwilkę, w sposób nikły, nieokreślony, nieuchwytny. A tu to trwa ile chcąc i zawsze ostatecznie można to sobie taką istnością, obejrzawszy ją, albo w ruch ją — jeśli o wiersze lub muzykę czy teatr chodzi — puściwszy, dowolnie wywołać. Kiz dziadzi? — jak mówią górale, gdy im jakąś tajemniczą czy bardzo mądrą sztukę pokazać.

Otóż wszystkie te istności wywołują w nas, mimo ich kolosalnych różnic między sobą, podobne nastroje i w pewien specyficzny sposób nam się podobają. Ta właściwość specyficznego podobania się, innego niż podobanie się wzajemne osób odmiennej płci, niż podobanie się np. jakiegoś czynu za jego szlachetność, traktatu za mądrość i danego osobnika albo „snardza“ (tj. po mojemu, w moim „nie sformalizowanym“ języku faceta) za odwagę, prócz innych jeszcze oczywiście kryteriów oceny tych osób i istności, otóż ta właściwość została nazwana pięknem, a ten rodzaj wrażeń, które ono wywołuje, wrażeniami estetycznymi. Wrażenia te mają jeszcze tę właściwość, że wywołują dalej nastroje, które można by scharakteryzować jako posiadające jakiś związek z tym, co nazywamy Tajemnicą Istnienia, bo przecie tylko dla zupełnie bezmyślnych i tępych stworzeń Istnienie przedstawia się stale jako pospolite i bezproblemacyjne, jak w najbardziej zwykłych momentach, gdy jesteśmy pod bezwzględny panowaniem poglądu życiowego, poglądu codziennego, a nawet świątecznego dnia. Jest zawsze w istnieniu pewien posmak dziwności i niesamowitości, a wytrącenie z równowagi, które ten stan rzeczy powoduje, ludzie zwykli sobie kompensować przeżyciami religijnymi, w których wszystko nabierać się zdaje jakiegoś wyższego, zaświatowego sensu i przeżyciami estetycznymi, gdzie bezpośrednio przepływająca przez nas fala dziwności wyższego rzędu, emanująca z przedmiotów i zjawisk, będących wytworami ludzi

i posiadającymi właściwość piękna, daje nam specyficzny rodzaj zaspokojenia owego metafizycznego niepokoju; trzeci rodzaj kompensaty: rozmyślania filozoficzne, prowadzące do tworzenia konstrukcji pojęciowych, opisujących całość istnienia w jego elementach i prawach zasadniczych, niestety rzadziej jest przez ludzi codziennego dnia używany. A niesłusznie, bo kto wie, czy poza gimnastyką umysłową, której wymagają, nie zaspakajają one człowieka najpełniej i najistotniej. Ale specjalna terminologia tej sfery w połączeniu z brakiem odpowiedniego słownika, a najbardziej lenistwo i brak czasu zużywanego na głupstwa, uniemożliwiają przeważnie ten sposób przeżywania Tajemnicy Istnienia, która polega mówiąc ściśle na konieczności przyjęcia pojęć pierwotnych niedefiniowalnych i na tym, że my, jako osobowości dalej już nierozkładalni, jesteśmy sami ostatnimi elementami Bytu. W każdym razie wrażenia estetyczne u źródła swojego i w zjawiskach, które dalej wywołują, mają coś wspólnego z tym podłożem metafizycznego przerażenia wobec zagadki Istnienia, na którym wyrastają dwa główne typy uspokojenia: religijnego, będącego konstrukcją uczuć w kultach i obrzędach, i filozoficznego, będącego konstrukcją pojęć, powstającą na tle pojęć koniecznych pierwotnych, implikowanych przez samą strukturę Bytu, przez ten fakt mianowicie, że istnieje wielość czujących siebie od środka cielesnych stworów żywych, z których pewne operują znakami posiadającymi znaczenia, a wszystko to odbywa się na tle podłoża materii martwej, podległej prawom przyczynowym i statystyce. To wszystko musimy uznać za stan rzeczy empiryczny, absolutnie niezaprzeczalny.

Chodziłoby teraz tylko o zbadanie na czym polega ta tajemnicza własność piękna przynależąca pewnym naszym wytworom, mocą której nazywamy je dziełami sztuki, mimo przepaści różnic, które je dzielą, np. katedrę od symfonii, czy rzeźbę od poematu. Drogą eliminacji różnych, niemożliwych jako jedyne, wspólności, np. tylko nastroju, tylko przedstawienia jakichś treści, np. uczuć, natury, myśli czy wyobrażeń, tylko metafizycznych przeżyć wtórnych przez dzieła te wywołanych, dochodzimy do przekonania, że istotą wspólności tych tak róż-

nych zjawisk i przedmiotów, z których pierwsze dzieją się w czasie, drugie trwają w przestrzeni, istotą, która jest dopiero przyczyną wymienionych poprzednio wspólnych właściwości, jest to, co nazywamy zwykle w życiu formą czegoś, jakiejś treści, którą ta forma ujmuje. Ponieważ doszedłem do przekonania, że treść w dziele sztuki jako taka, tzn. jako treść właściwie jest czymś nieistotnym i jako taka różna we wszystkich wypadkach, np. treść wyobrażeniowa obrazu i uczuciowa utworu muzycznego, nie może być przyczyną tej wspólności, łączącej dzieła sztuki w jedną rodzinę istności i więc tą istotą ich, która jest przyczyną wszystkich zjawisk wtórnych musi być wspólna im wszystkim ich forma. A ponieważ treść tej formy: uczucia i wyobrażenia, mimo pewnego znaczenia w jej wypełnieniu, nie jest tu ważna, czyli, że według mnie nie ujęcie danej treści w danej formie jest istotą dzieła sztuki, tylko forma sama jako taka, więc nazwałem tę istność Czystą Formą, mimo, że w rzeczywistości nigdy z Czystą Formą jako taką do czynienia nie mamy, tylko zawsze towarzyszą jej tzw. przeze mnie „treści wypełniające“, które w dziełach sztuki zupełnie inną rolę niż w życiu odgrywają. Złudzeni tą ich rolą pewni estetycy uznali ją za główne elementy w dziełach sztuki jako takie; teoria ta jest zawarta w formule „treść ujęta w artystyczną formę“.

Okazało się jednak, że taka teoria sztuki nie doprowadza do zdelimitowania jej dziedziny w sposób jednoznaczny i nie daje żadnych względnie subiektywnych — bo obiektywnych w sferze tej nie ma wcale — kryteriów do odróżnienia dzieł sztuki od innych istności: bowiem, na tle czaso-przestrzenności Istnienia wszędzie gdzie się nie ruszymy jest jakaś treść w jakiejś formie. Dlatego to, szukając tego, co bezsprzecznie wyróżnia dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, doszedłem do przekonania, że jest to przewaga ich strony formalnej nad treściową. Forma jako taka działa na nas poprzez treść, nadającą swoiste zabarwienia i napięcia poszczególnym częściom całości nie zaś odwrotnie, jak to sądzili realiści czyści i połowiczni, nawpół formalni, że treść jest rzeczą główną, a forma tylko takim lub innym jej ujęciem, potęgującym ją w pewien specyficzny sposób.

Pojęcie Formy, które tu wprowadziliśmy, jest pojęciem o trochę innym znaczeniu, niż pojęcie formy poglądu życiowego. Oznacza tu ono nie tylko pewną strukturę czegoś, tylko raczej konstrukcję samodzielną, działającą samą przez się, samą swą konstruktywnością jako taką, a nie tylko poprzez ujednoczenie przez nią treści. To, po bliższej analizie, uznałem za t. zw. istotę dzieła sztuki, którą tylu estetyków nie mogło w żaden sposób określić. Póki stosunek formy do treści w danym systemie estetyki nie jest dokładnie określony, a role istności tych nie są w swych funkcjach precyzyjnie odgraniczone, dopóty dany system będzie ciemną matnią pojęciową, która żadnego pożytku nikomu nie przyniesie: nie ułatwi publiczności pojmowania dzieł sztuki bardziej w konstrukcji swej zawiłych i nie dostarczy estetykom pojęć, dzięki którym mogliby oni opisać istotne wartości dzieł sztuki w danych poszczególnych przypadkach i ułatwić właśnie ich pojmowanie ludziom estetycznie niewykształconym. Nie byłoby nawet wielkiej w tym dla ludzkości tragedii, bo sztuka upada i ginie, i estetyka, jako nauka żywa, opisująca jakieś aktualne dziedziny stanie się zupełnie zbyteczna — będzie czymś w rodzaju paleontologii, opisującej światy wymarłe. Bo mimo, że dzieła sztuki trwać będą w muzeach i bibliotekach, nikt ich nie będzie potrzebował: nikt prócz rzadkich uczonych nie zabłąka się do tych prawdziwych trupiarni, a dzieła sztuk bardziej czasowych czyli na tle ich nieistotnej treści, tak zwanych przez Schopenhauera dionizyjskich, nie będą realizowane. Oczywiście mówię o sztuce: o nie tanecznej i nie czysto uczuciowej muzyce, o nie realistycznej rzeźbie i takimż malarstwie, o artystycznej poezji i dramacie. Jakieś sztuczdyła gdzieś pewno grane będą i jakieś obrazki realistyczne może ostaną się jako kurioza wytwórczości ręcznej wobec fotografii i pewno będą t. zw. „ludziska“ tańczyć, aby się trochę w rozpacz swej życiowej ogłupić, ale ze sztuką będzie to miało tylko związek luźny, polegający na jednakowych elementach, ale do zupełnie różnych w obu wypadkach celów użytych.

Z teatrem jednak jest trochę inna sprawa. Mam wrażenie, że nie przeszedł on jeszcze przez okres wybujałości formalnej, przez którą przeszły inne sztuki i zamiera nie śmiercią naturalną, ale katrupiony systematycznie przez jakąś potworną mafię

dyrektorów, aktorów, reżyserów, którzy dobijają go, pastwią się nad nim, tańczą mu po brzuchu w gwoździastych buciorach i kopią w dostojną głowę, nie mogąc go jeszcze dobić. Jeszcze tli się teatr artystyczny i można by, walcząc z ową potworną mafią, rozdmuchać ten żar we wspaniałe jakieś ognisko, w którym teatr skonałby spokojnie wyczerpany, a nie po chamsku zamęczony.

Możecie jednak powiedzieć, że o ile rozumiecie jeszcze prawdziwie muzycznie muzykę, jako konstrukcję tonów, dającą nam, przez przepływ pewnej jedności w wielości w czasie, skondensowane poczucie naszych własnych osobowości w ich dziwności na tle nieskończoności Bytu, osobowości będących, jak i świat cały pewnymi jednościami w wielości — jest to ogólna nazwa takich istności, jak organizm, organizacja, struktura, konstrukcja, architektonika, związek istotny. całość itp. — wszystkie one tkwią w pierwotnym niedefiniowalnym pojęciu jedności w wielkości, którego przykłady spotykamy na każdym kroku: że dalej, o ile jeszcze, choć to się zdarza dużo rzadziej, rozumiecie obrazy, oczywiście obrazy, będące naprawdę konstrukcjami barw i części poszczególnych przestrzeni w obrębie ramy, jako te właśnie konstrukcje, a nie jako wyobrażenia jakichś odbitych naturalnie czy zdeformowanych zakątków świata, o ile pojmujecie tak obraz jak muzykę, tj. jako jedność w wielości, ale nie przepływającą tylko zakrzepłą w bezruchu; o ile tak samo rozumiecie rzeźbę i architekturę, a nawet poezję, mimo nie tylko wielości elementów, ale ich różnorodności, którą niweluje, mówiąc poetycznie, czego nie bardzo lubię, „żar poetyckiego natchnienia“, stwarzając z obrazów, dźwięków, rytmów i znaczeń wyrazów jako takich, amalgamaty czystej formy, w których poszczególne rodzaje pierwiastków zdają się nie wyróżniać z tajemniczej syntezy formalnej, o ile tak jest we wszystkich tych dziedzinach, t. zn. sztuka jest tu pojmowana artystycznie, to jednak wydaje się, że z teatrem rzecz ma się inaczej, że czysto artystyczny teatr jest niemożliwy zupełnie na tle różnorodności jego pierwiastków składowych.

A jednak tak jest — Czysta Forma w teatrze jest możliwa, nie tylko możliwa, ale stawała się już wiele razy, tylko że może świadomie nikt jej jako takiej nie zrozumiał, nawet ci, którzy

sami o tym *explicite* nie wiedząc, nieświadomie, intuicyjnie ją stwarzali i to nie tylko autorzy, ale reżyserzy i aktorzy. Zdaje się to być dziwnym, a jednak tak jest bezsprzecznie: wiem to choćby z doświadczeń nad moimi sztukami, z których jednak osiem sztuk na scenie widziałem i to nie zawsze w czysto artystycznej interpretacji. Bo ze sztuką teatralną jest to samo co z utworem muzycznym: można go zagrać czysto muzycznie, akcentując konstrukcję dźwięków jako taką, albo bebechowo-uczuciowo, wydobywając na wierzch tylko nieistotną sferę uczuć życiowych, która w prawdziwie artystycznym wykonaniu ma tylko rolę akcentowania tego co nazwałem napięciami dynamicznymi i kierunkowymi (to ostatnie w wypadku malarstwa i przedmiotów na obrazach) poszczególnych mas całości kompozycji.

Zwrócę tu uwagę na jedno zdanie wypowiedziane poprzednio, a na którego ważność nikt z pewnością uwagi nie zwrócił, jak w ogóle krytyka nie zwróciła uwagi na ważność tego punktu dla całości estetycznej teorii sztuki, co było powodem mnóstwa nieporozumień i zaprzepaszczenia moich artystycznych i teoretycznych dążeń, pod gwałtem nalepioną im etykietką programowego nonsensu życiowego samego w sobie. Ja żądałem tylko swobody deformacji rzeczywistości w teatrze w imię wzbogacenia wartości formalnych, która to deformacja w poezji i malarstwie, a jeśli chodzi o uczucia i w muzyce prawo swoje dawno wywalczyła. Zresztą czyniłem to w imię własnych potrzeb artystycznych, a nie z góry powziętego programu. Zdanie, o które mi chodziło, *dotyczyło artystycznej wartości znaczeń słów jako takich*, jako elementów konstrukcji czysto formalnej, w uniezależnieniu od kwestii przedstawiania jakiejś treści życiowej czy też czysto pojęciowej. Zaraz to bliżej wyjaśnię.

Poezja, w której znaczenia słów i związane z nimi obrazy i w ogóle to wszystko co zasocjowane z danymi znakami nadaje im dopiero znaczenie nie istniałoby, byłaby tylko pseudo-muzycznym rytmicznym szmerem, czymś grubo poniżej muzyki i mogłaby się składać z wyrazów artykułowych bezsensownych lub nawet być wprost nieartykułowanym bełkotem. Chodzi właśnie o to, że znaki znaczące, które w życiu służą do porozumiewania się, wyrażania myśli i do utrwalania doświadczeń,

w poezji pozostają w najwyższym stopniu znaczącymi. Zmienia się tylko ich funkcja: zamiast funkcji wyżej wymienionych nabierają one jako takie, to jest jako znaczące właśnie, a nie puste dźwięki, charakteru elementów par excellence artystycznych, podobnych do charakteru barw i dźwięków w malarstwie i muzyce: są bezpośrednio jako takie, a nie tylko wskutek stosunku swego do przedmiotu, który denotują, elementami czysto formalnej konstrukcji, stopionymi, właśnie przez natchnienie poetyckie, czyli wysokie poczucie jedności mającego być napisanym utworu, w jedność z obrazami, dźwiękami i rytmami, tworzących razem złożone elementy Czystej Formy w poezji. To ujęcie poezji i określenie znaczenia znaczeń znaków, z którym nikt w teorii tej sztuki nie mógł dać sobie rady, było nowością mojej teorii Czystej Formy poetyckiej, która została powszechnie niezrozumiana i zakwalifikowana złośliwie i niesłusznie jako teoria czystego nonsensu, a od tego intelektualnego oszczerstwa padł cień na inne moje wytwory, powieści, sztuki i filozofię, cień, który teraz ku niezadowoleniu pewnych moich wrogów powoli schodzi. Okazało się, że wszystko miało sens, a nawet trzyma się kupy w ramach ogólnego poglądu filozoficznego, zupełnie dostatecznie wylegitymowanego.

To, co mówiłem tu o poezji, o złożoności jej artystycznych elementów, stanowiących konstrukcję Czystej Formy, stosuje się i do teatru, trzeba tylko włączyć tu, jako element czwarty złożoności, działania. Prócz żywego słowa występuje, obok obrazów wyobraźniowych przez nie sugestionowanych, rzeczywisty obraz działań żywych stworów na tle wycinka rzeczywistego tła dookólnego świata. Sztuka musi być tak skomponowana, aby wszystkie elementy, te, pozornie nie do połączenia, na podstawie wrażeń od realistycznego teatru, gdzie nie chodzi o całość formalną, a o życie samo w sobie, aby te różnorodności niby nie do stopnia w jedność, uległy temperaturze artystycznego natchnienia dramatopisarza, reżysera i aktorów i stały się wspólnym dziełem Czystej Formy całego zespołu, do którego, jako konieczny czwarty element widowiska, musiała być włączona i publiczność. Że to jest możliwe przekonałem się doświadczalnie i nikt nie może mi teraz zarzucić, że operuję fikcjami niemożliwymi do urzeczywistnienia.

Naturalnie rzecz taka musi być spłodzona szczerze, z rzeczywistej potrzeby przez autora: wymyślone jedności nie nie poradzą, szczególnie w sztukach złożonych, jak poezja i teatr, w przeciwieństwie do jednorodnych: muzyki, rzeźby, malarstwa i architektury. Daleko trudniej osiągnąć jest prawdziwą jedność przy takiej kolosalnej rozpiętości różnic elementów składowych jak słowo z jego znaczeniem i dźwiękiem i ruch figur w rzeczywistym obrazie, jako działanie nie dowolny, tylko wyznaczony związkiem słów i przypuszczalnych napięć uczuciowych, które, jak uczucia w muzyce, są pretekstem do stwarzania napięć czysto formalnych. Dlatego to tak jest trudno stworzyć autentyczny poemat lub artystyczny dramat, trudniej niż obraz lub utwór muzyczny, które w postaci czysto wymyślonych konstrukcji, stworzonych nie natchnieniem, a artystyczną inteligencją raczej, mogą daleko dłużej i dla większej ilości ludzi imitować dzieło sztuki autentycznej: nie ma tam problemu stopienia w całość opornych różnorodnych elementów, co jest specjalnym zagadnieniem sztuk złożonych. Sztuczność jedność daleko łatwiej rozłazi się tu w niekonstruktywną masę, a to będzie właśnie kryterium jej nie-autentyczności. Jeśli spojrzymy na teatr w ten sposób, a są pewne dane, że tak patrzyli nań nieświadomie grecy, a może i ludzie 17-go wieku, doznając nieświadomionych dokładnie formalnych wstrząsów od artystycznej strony dzieł sztuki scenicznej, nie mogąc pojęciowo zdać z nich sprawy z powodu braku odpowiedniej teoretycznej aparatury, to musimy przyjść do wniosku, że trzymanie się ścisłej logiki życia lub danej idei w sztuce dramatycznej nie jest i nie może być wcale wymaganiem absolutnym, i że dla celów czysto artystycznych, a więc: 1) dla kompozycji całości, która może daleko odbiegać od klasycznego schematu, nie przestając wcale być konstrukcją, podobnie jak dzisiejsze utwory muzyczne mogą odbiegać od form XVIII-tego wieku czy Beethovena, nie tracąc cech prawdziwych dzieł sztuki; następnie 2) dla poszczególnych napięć dynamicznych i specyficznych zabarwień jakościowych — tu nastroje życiowe są ku temu środkiem, a nie celem samym w sobie — dla ich niespodzianych zmian i przesunięć niezgodnych z ewentualnym przebiegiem normalnych sytuacji życiowych, z wyłączeniem szpitala wariatów, możemy zrezy-

gnować z pewnych nawyków życia i teatru realistycznego, będącego jego schematycznym w ramach szablonu greckiego, skondensowanym przedstawieniem i puścić się na pewną fantazję tak sytuacyjną, jak i psychologiczną, dającą nam niesłychane, niewyczerpane horyzonty i odkrywając nieprzeczuwane bogactwa w sferze formalnej. To właśnie moje skromne wymaganie zmniejszenia ciśnienia realizmu dla celów czysto artystycznych, zostało zrozumiane przez naszych niedokształconych estetyków i krytyków, którzy nie będąc określonymi światło- i sztukopoglądowo indywiduami nie wiedzą nigdy dokładnie co i o czym mówią, jako propagowanie czystego nonsensu życiowego jako takiego na scenie, co byłoby zabawą dość ponurą i szybko wyczerpującą się w określonej ilości możliwych typów zaprzeczenia logice życia. Przeciwnie, jeśli potrzeba deformacji życia płynie z czysto artystycznych źródeł, może być w objawach swych zupełnie nieoczekiwana i ma przed sobą duży względnie dystans, zakreślony koniecznym ostatecznym upadkiem sztuki w ogóle w dalszym rozwoju społecznym ludzkości.

Potrzeba artystycznego przekształcania życia i rzeczywistości była i jest jeszcze żywa u pewnych autorów, jak potrzeba nowych artystycznych wrażeń u pewnej nie zdeprawowanej jeszcze przez zespół morderców sztuki scenicznej publiczności. Ale potrzeba ta ciągle zatłamszana u publiczności przez łaknących pieniędzy dyrektorów, przez pewien rodzaj lubiących wstrząsnąć uczuciowo bebechami demona-publicki, aktorów-solistów, imitatorów życia, a nie zdyscyplinowanych zespołowców artystycznie twórczych, następnie przez reżyserów-realistów, lub nawet artystów, ale ogólnie źle uświadomionych co do własnych swych reżyserskich celów i szukających różnych nowalijek i nowych dreszczów po-omacku, bez żadnego ogólno-estetycznego kierunku, bez najprostszych rozróżnień między efektami czysto-formalnymi, a życiowymi: taka praca idzie zupełnie na marne, dezorientując i publiczność i aktorów, nie mówiąc już o zbaraniałej, a w istocie bezkierunkowej krytyce, która zachłystuje się wprost frazesami bez sensu i chlebocze i glemździ, chcąc jakoś zdać sprawę z dziwów bezcelowych, które przed nią wyczarowują reżyserzy, nie wiedząc sami co i w imię czego to robią. Bo o ile może nie wiedzieć co robi oszałały w na-

tehnieniu twórcy, o tyle powinien za niego i za aktorów wiedzieć o co chodzi reżyser. Ale skąd on ma za nich wiedzieć, kiedy nie wie co to jest teatr, nie wie gdzie się zaczyna sztuka, a kończy odtworzenie życia, co jest celem, a co środkiem, forma, Czysta Forma, czy rzeczywistość, a często nie wie poprosi czy jest sama dookólna rzeczywistość. On intuicyjnie wszystko robi, bo intuicja to grunt, a intelekt, podły i marny rozumek, co nie może w swej statyczności ująć płynnej rzeczywistości, niech się schowa. Sam Bergson to powiedział, więc musi to być prawda. I reżyser, mając nad sobą krowopijcę dyrektora, który tylko o swoje kabzy dba, a pod sobą bandę aktorów, z których jedni chcą tylko udać danego typka na scenie i wyciągnąć leżkę od publiki i trochę braw — ten pokarm duchowy histriona, a drudzy w ogóle chcą to odwalić jak najprędzej i pójść do szynku, z takim materiałem reżyser, który wie, że dzwonią, ale w którym kościele dzwonią nie wie, zaczyna swoją niby-twórczość, w której prawdziwe wartości, na tle braku kierowniczej siły, przepadają i idą na marne.

Jedyna artystycznie zdrowa idea teatru Wyspiańskiego została zatracona. O jego wieszczostwie bredzą całe tabuny różnych niedouczonej krytyków, ale jako artysta właśnie został zatłamszony zupełnie, nie tylko on sam, bo go coraz rzadziej grają i niedługo zbraknie tych, co widzieli jego własną reżyserię, a i dekoracje rozsypią się w proch, ale ginie powoli w ohydny teatralny bajorze ta linia czystej sztuki, którą on swoją twórczością na przyszłość wyznaczył. A Bazylissa Teofanu Micińskiego, istniejąca w 5-aktowym wydaniu książkowym i 3-aktowej wersji w rękopisie, dotąd nie uległa wystawieniu. Jak mogą w tych warunkach i takiej atmosferze chcieć pisać autorzy, którzy mają potrzebę prawdziwej artystycznej, w poprzednim znaczeniu, twórczości?

Przecie ani malarstwo, ani teatr nie były kiedyś imitacją rzeczywistości i życia. Naturalizm, który powstał jako zupełnie boczna odnoga od głównego nurtu prawdziwej sztuki, podobnie jak uczuciowa muzyka operowa tzw. przeze mnie „muzyka stosowana“ i jej odpryski, nie jest bynajmniej czymś istotnie tak uświęconym, jak to się niektórym wydaje. Ale jak na złość w epoce upadku sztuki i zagarnięcia jej dziedzin przez wyraz

uczuć i odtworzenie rzeczywistości, tych drugo- i trzeciorzędnych jej elementów, zaczęła się na potęgę rozwijać estetyka, a przy tym zapomniano o dawnych przepisach formalnych, wywodzących się jeszcze od pogardzanego dziś przez logików i pochodnych od nich filozofów, nieprawdopodobnego geniusza Arystotelesa, przepisach nie ujętych w żadną ogólniejszą, usprawiedliwiającą je teorię. I tak prawie dzięki niby-przypadkowi, zresztą bardzo znaczącemu, powstała ideologia naturalizmu, która upadek sztuki w wieku XIX-tym, poprzedzający niezbyt udany ostatni jej wyblask formalny, uznała za wyraz jej istoty i teoretycznie go przypieczętowała.

Czy możemy mówić o przypadku spotkania się pewnych objawów kultury? Może przypadkowość ta jest pozorna, dlatego, że patrzymy zbyt blisko na objawy, które gdzieś w oddali lub głębi mają jakąś wspólną pępowinę, prowadzącą do ich wspólnego źródła i to, co nam wydaje się czasem cudem koincydencji lub nonsensem, może jest złożone z elementów, będących ze sobą w ścisłym funkcjonalnym związku, którego początek zbyt odległy jest od nas w czasie, lub też wymyka się nam przy powierzchownym badaniu teraźniejszości, łudzącej nas właśnie ową skamandrycką „migotliwą powierzchnią życia“, która podobnie jak termin Irzykowskiego „niezrozumiałstwo“, lekko-myślnie lansowany w danej chwili dla celów taktycznych, stały się przyczynami kolosalnego obniżenia intelektualnego poziomu w różnych sferach kulturalnych bliskich literaturze i sztuce. Każda rzecz, wymagająca intelektualnego wysiłku, mogłaby być przez byle durnia z tupetem ogłoszona jako bzdura przy pomocy etykiety niezrozumiałstwa. Sam wiem, jak w zetknięciu z moją teorią Czystej Formy przed uświęceniem jej przez autorytet profesorski Tatarkiewicza, kompromitowały się pozornie najtęższe łby naszej pozornej niestety elity krytycznej. A wszystko przez ten przeklęty brak filozoficznych podstaw wykształcenia, a później już na tle tego, że kompania zdolnych zresztą, młodych i pełnych dowcipu poetów, ogłosiła, że ich metafizyka nudzi, co się teraz mści na nich w okrutny sposób, a potwierdził dla niektórych prawo do tej nudy rozwój neo-pozytywizmu wiedeńskiego i odrodzenie pewne materializmu, jako zdrowa zresztą początkowo reakcja przeciw poheglo-

wskiej dzikiej metafizyczno-hypostazyjnej spekulacji. Tak to splatają się dziwnie pewne odległe zjawiska i bez głębokiego wniknięcia w ich strukturę i filiacje na tle podłoża społecznych przemian, nigdybyśmy nie przypuścili ich ścisłego funkcjonalnego związku.

Ja zupełnie nie chciałem nigdy w moich burzycielskich zapędach, zniszczyć kompletnie — nawet gdybym mógł i nie był zatłamszonym osobnikiem, a pełnym realnej potęgi i wpływów potentatem — uczuciowej muzyki, realistycznego malarstwa i teatru, opisowej poezji i tym podobnych ciekawych z różnych punktów widzenia i pożytecznych w pewnym ograniczonym sensie objawów. Mnie chodziło tylko o to, aby objawy te, nie będące sztuką, nie uzurpowały sobie jej roli i żeby każdy sentymentalny gryziپیór czy dowcipniś nie uważał się za poetę, a każdy, kto potrafi zrobić naturalistyczny widoczek — za artystę-malarza i żeby nawet przypuścimy wielcy majstrzy w tym ostatnim n. p. fachu, nie twierdzili, że ich z wielkim nawet talentem i umiejętnością wykonane imitacje aktualnej czy wyobrażonej natury są wielką sztuką przez wielkie S, mającą ciągłość z wielkimi mistrzami dawnych czasów, z prawdziwymi artystami, którzy to mieli z naturalistami wspólnego, że dla artystycznych celów nie potrzebowali deformować uczuć, związków pojęciowych i natury, będąc ludźmi względnie prostymi i dalekimi od perwersji artystycznej naszych czasów. Z powodu tej czysto negatywnej wspólnoty, braku deformacji, wskutek czego np. świat na obrazach dawnych mistrzów, jeśli na nich nieartystycznie, a z punktu widzenia tego świata patrzeć będziemy, nie będzie wiele różnił się ogólnie rysunkowo od świata na obrazie pierwszego lepszego dzisiejszego naturalisty. Ale to są analogie powierzchowne, jak te np., że i te obrazy i tamte wykonane były przez pokrywanie kolorowymi maziemi płócien przy pomocy szczotek ze świńskiego włosia czyli t. zw. popularnie pendzli.

To samo stosuje się i do teatru. Rzeczywistość, uczucia życiowe i myśli nie mogą być nigdzie i nigdy programowo wyeliminowane. Stanowią one naturalny podkład, motor i materiał artystycznej twórczości, na którym ona jak pojedyncze grzyby na swej grzybni wyrasta. Ale jeśli te nieistotne a konieczne

składniki wybijają się tym opisanym wyżej nieprzypadkowym przypadkiem na plan pierwszy u danego osobnika, lub w epoce całej, to wtedy następuje upadek formalnej sztuki — a zgodziliśmy się, że forma jest jej istotą — na korzyść przedstawionej treści. Wiadomo powszechnie, że przedstawić treść jest głupstwem wobec stworzenia dzieła sztuki i że o ile pierwszego procederu nauczyć się potrafi niemal każdy, to drugiego żeby pękł nie zrobi osobnik nie będący artystą, choćby nie wiadomo nawet jak utalentowanym był. Bo talent, to tylko środek do czegoś, to techniczne czyste dane, które mogą być zużytkowane do celów czysto-artystycznych, jak i dla wyrażenia treści, co samo przez się ze sztuką jako taką nic wspólnego nie ma, prócz zużytkowania form artystycznych dla spotęgowania tej treści wyrazu. Z talentem można zrobić zarówno świetny obraz realistyczny, względnie napisać sztukę, jak i stworzyć w obu dziedzinach dzieło Czystej Formy. Ale do tego ostatniego oprócz bogatego rejonu treści życiowych, w których polaryzuje się i indywidualizuje zasadniczo jednakowe u wszystkich poczucie jedności osobowości, wyrażające się w jedności konstrukcyjnej dzieła, potrzeba właśnie czegoś specyficznego; tego tajemniczego transformatora, który przetwarza tę jedność osobowości na wizję jedności jakichkolwiek elementów: czasowych, czy przestrzennych, prostych jak barwy i dźwięki, czy złożonych, na tle specyficznych właściwości umysłowych rodzaju ludzkiego. To stanowi kryterium dla rozróżnienia artysty od jakiegokolwiek rodzaju wyraziciela rzeczywistości: od sfery uczuć aż do wizji zewnętrznego świata.

Ale to nie koniec, bo do tych właściwości musi, jak to mówią, „dojść“ właśnie talent i bogactwo sfer życiowych: uczuć, wyobraźni i myśli, jednym słowem całość psychiki danego osobnika. Dopiero zespół tych wszystkich momentów składowych stanowi tajemniczą właściwość zdolności artystycznej twórczości i każda analiza, nie uwzględniająca złożoności stanu rzeczy, który ma być tu zbadanym, musi być punktem wyjścia dla teorii jednostronnej i nie kompletnej, podobnie jak teorie, uwzględniające tylko formę, lub tylko treść, nie są w stanie zdać sprawy z drugorzędnego znaczenia elementów treściowych w dziełach Czystej Formy, jak i ze sposobu, w jaki dane treści

w dziełach realistycznych (w najszerszym znaczeniu, obejmującym także wyraz uczuć życiowych) mogą być środkami artystycznymi spotęgowane i co to są w istocie owe środki, sprowadzalne w ostateczności do stosunków formalnych, czyli strukturalnych.

Tak więc wszystkie te działy wytwórczości, które mają pewną analogię, na mocy tych samych w obu sferach środków technicznych i elementów istotnych, z odpowiednimi dziełami sztuki rozumianej jako Czysta Forma w znaczeniu poprzednim, mogłyby sobie istnieć spokojnie jak istnieją teraz, gdyby: 1) sztuka w pewnych dziedzinach nie zesłała na psy, jak to ma miejsce obecnie, wobec czego rozróżnienie na sztukę i nie-sztukę traci trochę na aktualności i 2) gdyby działy pierwsze nie założyły nieprawnie na odpowiednie drugie, co powoduje pomieszanie nazw, kryteriów odróżniania jednych od drugich i bałagan krytyczny połączony z bezmyślną frazeologią niedouczonej indywiduów, walczących z niemożnością znalezienia odpowiedniego symbolizmu dla zawiłych stanów rzeczy na dwiustych terenach tj. implikujących dwa zasadnicze elementy, pomieszane w poszczególnych wypadkach w różnych proporcjach.

Poza całą czcią dla uogólnień, ujęć szerokich różnorodnych treści pod jednym kątem widzenia i sprowadzeń terminologii danych sfer do terminologii innych, co jest istotą naukowego opisu świata, musimy uważać na to, że w pewnych wypadkach nie chodzi o banalne uogólnienia i np. zamazywanie różnic sztuki i nie-sztuki, sztuki i życia, filozofii i religii, prawdy i konwencji i tym podobnych par istności, tylko raczej o pojęciowe ujęcie w odpowiednim systemie subtelnych różnic, zachodzących między danymi sferami zjawisk. Trzeba uważać, aby uogólnienia nie stały się poza pewną granicą truizmami lub banałami i przyczynami sfałszowania stanów rzeczy przy przejściu potem do wypadków bardziej zróżniczkowanych. Tak to potem rodzą się aforyzmy, że sztuka życiem, a życie sztuką, z czego nie wiele o istocie tych dwóch istności dowiedzieć się można. Ale unika się przez to t. zw. doktrynerstwa — niestety za chęcią tą kryje się często antyintelektualizm i wybitnie nasz teoriowstręt, który tak wiele szkody przynosi umysłowości polskiej i czyni życie dla pewnych ludzi niezmiernie utrudnionym.

Móglby sobie istnieć w każdym mieście teatr realistyczny czy ideowy, o dowolnym chwilowo aktualnym kierunku. Tam napawaliby się skondensowanym życiem w skomprimowanych pigułkach ludzie, nie mający go jeszcze dość w przebiegu codziennych dni. Tam mogliby zwykli ludzie poprzez dzikie wrzaski i gruchania rwących przed nimi na sztuki swe kiszki zwykłych kabotynów i geniuszy realizmu — bo są i tacy — przeżywać aż do stopnia wewnętrznego wycia i zamierania z przejścia się, bóle, troski, radości i rozkosze życiowe, co ze sztuką ma tyle wspólnego, co każda inna prymitywna funkcja biologiczna. Możliwe, że jest to dla pewnych osobników potrzebą konieczną taką, jak: oddychanie, mycie się (oby, oby), trawienie, praca czy spacer. Tak samo może być społecznie korzystnym propagowanie przy pomocy teatru pewnych idei, stawianie i rozstrzyganie problemów społecznych, narodowych, czy w ogóle życiowych. Ale po co to mięszać ze sztuką i robić z rzeczy niewspółmiernych jedną bryndzę, by następnie mówić o niej niechlujnym językiem, o niezdefiniowanych pojęciach podstawowych, pojęciach-mgławicach, pojęciach-potworach i pojęciach poprostu bzdurnych z powodu swego nieodpowiedniego użycia w danym kontekście.

Obok teatrów „życiowych“, jak je można by nazwać, mogłyby istnieć choćby w niektórych większych miastach, o bardziej zróżnicowanej publiczności, teatry czysto artystyczne (tylko broń Boże nie t. zw. „eksperymentalne“ — bo to jest rzecz najgorsza), w którychby ludzie, mający dość życia jako takiego — złego czy dobrego — to obojętne — mogli przeżywać w wymiarach teatralnych to, co dają i inne „sztuki“ w swych formalnych, a nie realistycznych odmianach — tu mówię słowo „sztuka“ w cudzysłowie, traktując je jako pojęcie zbyt szerokie i nieokreślone, w przeciwieństwie do znaczenia, które ja mu nadałem w postaci Czystej Formy. Ostatecznie można by to potraktować jako kwestię terminologiczną i nazywać tamte realistyczne działy sztuką, a te, które ja jako sztukę z ogólnej sumy wytwórczości pendzlowo-dłutowo-nutowo-piórowej wydzieliłem. Czystą Formą. Byłaby to kwestia umowy. Chodzi tylko o to, aby pod jednym pojęciem nie figurowały rzeczy posiadające wspólności nieistotne, a istotne różnice, aby nie robić np. kla-

syfikacji tego rodzaju, żeby do podługowatych t. zw. przedmiotów nie zaliczać scyzoryków, szczupaków, lasek, smug meteorycznych, chudych wysokich panów i warkoczy, a do okrągłych: głów, planet, jabłek i kul bilardowych, bo z takim podziałem poznawczo nie daleko zajedziemy.

Przecież mogą być nie tylko arcydzieła realizmu, ale i ostatnie knoty w Czystej Formie — nikt temu nie przeczy. Ale kryteria oceny w obu wypadkach są zupełnie różne. Są ludzie niemuzykalni np. którzy wrażeń artystycznych doznają tylko od malarstwa i architektury; naodwrot: mogą być tacy, którzy metafizyczne, w odróżnieniu od czysto-życiowych, wstrząsy mogą przeżyć tylko poprzez czysto muzycznie rozumianą muzykę. Zwracam uwagę na ten ostatni problem, bo całe tabuny ludzi, należących do tzw. przeze mnie „klanu wyjącego psa“ pojmują muzykę tylko jako środek przeżywania bebechowych wstrząsów ciała; niczym nie różnią się oni od wymienionego stworzenia przy wspomnianej funkcji. Tym jest wszystko jedno czy słyszą pijanego górala, grającego na harmonii, czy sonatę Szymanowskiego. Chodzi o mniej lub więcej zorganizowany hałas, działający czysto uczuciowo, w znaczeniu życiowym. Są osobniki mogące np. tylko wejść w wymiar Czystej Formy poprzez teatr — twierdzą, że jest ich więcej, niż to nam się wydaje; tylko są oni zatłamszeni — dlatego oni mają być tego pozbawieni, cierpiąc ciągle niedosyt lub wchłaniając nieodpowiedni pokarm duchowy. Tak jakby kogoś potrzebującego poważnej muzyki taszczono gwałtem na dancing. Sam znałem takich, nie licząc mnie samego i wiem na pewno, że istnieją. Zaroiłyby się specjalną publicznością artystyczne teatry, gdyby powstały. W ogóle zróżnicowanie teatru u nas jest konieczne, o ile nie ma on skisnąć do reszty we własnym sosie i mieć w stosunku do innych sztuk, umierających godnie na suchoty, koniec wielce niesławny, połączony z gniciem na żywo.

Wystąpiłem poprzednio ogólnikowo przeciw idei teatru eksperymentalnego; zaraz wytłumaczę czemu. Sama nazwa wskazuje na zrzucenie odpowiedzialności twórców za wytwór. Powstaje coś na marginesie, na próbę właśnie, bez pełnego rzućenia się na albo albo w nieznaną, bez ambicji stworzenia ostatecznego wyniku, ze który by się brało pełną odpowiedzialność.

Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można próbować — musi się tworzyć, będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszelkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być wykonany do ostatka. Wtedy tylko można dokonać czegoś istotnego. Ale u nas zakłada się obok tzw. poważnego, tj. realistycznego lub dającego tzw. wielki repertuar teatru, przy czym ten ostatni idzie przeważnie w mylnej interpretacji, bez rozróżnienia w jego obrębie sztuki i nie-sztuki — otóż zakłada się taką jakąś niepoważną teaterbudę, w której nie uświadomieni co do istoty sztuki w ogóle, a teatralnej w szczególności reżyserzy próbują na chybił trafił jakichś dziwności 3-go stopnia, jakichś niesamowitości, dziwnych strachów, potwornostek wszelakiego rodzaju, lub systemów wywracania wszystkiego na wywrót, jako szczytu prze rafinowania i perwersji. Przerażona takim stanem rzeczy prawdziwie artystycznie czująca publiczność zniechęca się do takiej instytucji i chodzi dalej z rozpaczą przez przyzwyczajenie do tzw. „poważnego” teatru lub przestaje chodzić zupełnie. A wszyscy nie artystycznie nastroszeni znawcy konstatują jeszcze raz, że cała nowa sztuka była czystą błądą, a nie czystą formą, o czym oni już dawno zdrowo myślących ludzi ostrzegali. Przydałby się jeszcze na samym koniuszku uciekającym w nicieś poważny teatr artystyczny na zakończenie — przecież tylko raz żyjemy — czy nie warto spróbować. Ale na to powinno być zorganizowane jakieś tzw. „przeszkolenie” dla reżyserów i aktorów, aby mogli się pouczyć czym jest teatr jako sztuka, jakie są, czy mogłyby być jego cele, w przeciwieństwie do różnych sposobów przedstawiania rzeczywistości.

S. I. Witkiericz

JERZY STEMPOWSKI

PEŁNOMOCNICTWA RECENZENTA

Ktokolwiek był w Rzymie — pamięta tamtejsze niezrównane, lekkie, białe wino *Orvieto*. Tawerny zaopatrzone w *Orvieto* poznaje się zdaleka po zdobiących je napisach EST EST EST. Według starej legendy pewien wybredny w sprawach trunków opat, jadąc do Rzymu, przed każdym postojem wysyłał na zwiały kleryka, który, zbadawszy zalety miejscowych win, dla orientacji zdążającego za nim opata pisał kredą na drzwiach tawern słowo *est*, to znaczy (*vinum bonum*) *est*. Razu pewnego opat ujrzał na drzwiach napis *est est est*, rodzaj potrójnego wiwatu, którym entuzjastyczny kleryk usiłował opisać zalety znalezionego wina. Było to sławne wino z *Orvieto*, które odtąd zwołuje swych wielbicieli do tawern rzymskich potrójnym *jest*.

Jeżeli wyobrazimy sobie, że podróżuje nie jeden ale kilkuset ojców poszukujących dobrego wina, wówczas stanowisko wysyłanego przez nich kleryka pod wielu względami będzie przypominało stanowisko recenzenta.

Pełnomocnictwa kleryka wysyłanego dla zbadania wina są jednak znacznie szersze od pełnomocnictw najbardziej nawet autorytatywnych recenzentów naszego czasu.

— „Nie pijcie, ojcowie duchowni, to cienkusz“, mówi kleryk, i sprawa jest przesądzona. Ojcowie idą pić gdzie indziej.

— „Nie idźcie na tę sztukę — to szmira“, mówi krytyk, ale wyrok jego nie pociąga za sobą żadnych skutków. Publiczność dzisiejsza nie upoważnia krytyka do wyrokowania w jej imieniu i — jakkolwiek czyta recenzje — chodzi na wszystkie sztuki, najlepsze i najgorsze, bez różnicy.

Można by zauważyć, że niema tu istotnej przeciwstawności, bo i wina wszystkich gatunków, nie wyłączając najgorszych, znajdują także nabywców. Uwaga taka byłaby jednak tylko pozornie słuszna. Po wyszacowaniu przez kiperów, wina dzielą się na klasy wyraźnie odróżniające się od siebie ceną, i na ogół wyrok kiperów zbiega się z oceną publiczności. Nabywcy win

tańszych nie oceniają ich inaczej niż konsumenci win droższych. Cienkusza nikt nie bierze za dobre wino, i nabywcom jego brak tylko narazie pieniędzy na coś lepszego. W literaturze natomiast i w teatrze nie znajdujemy ogólnie uznanych klasyfikacji tego rodzaju.

Literatura bieżąca, którą zajmują się głównie recenzenci i krytycy, jest być może z natury swej zjawiskiem uchylającym się od ścisłych ocen i klasyfikacji. Myśl tę rozwijał wielokrotnie w swych pismach zmarły przed kilku laty sławny krytyk francuski Albert Thibaudet. Cechy, na których opierają się bardziej udatne próby ocen i klasyfikacji, w utworach literackich występują zazwyczaj dopiero po upływie kilkudziesięciu lat. Mniej w tym szczęśliwe od innych gałęzi sztuki, widowiska teatralne nie mogą liczyć na poprawki historyczne i podlegają szacunkowi recenzentów-ekspertów tylko raz jeden, w dniu t. z. premiery prasowej.

W powszechnym mniemaniu ocena w sprawach sztuki, zwłaszcza współczesnej jest niepewna i wątpliwa, nikt natomiast bez ważnych przyczyn nie poda w wątpliwość oceny kiperów. Napis „*Pommard 19..*”, butelka fr. 50“ przyjmujemy jako fakt dokonany i zgodny z prawami natury, gdy np. afisz filmowy, na którym czytamy „najsławniejsze dzieło sztuki naszego stulecia“ budzi w nas przeważnie jak najgorsze przypuszczenia, jakkolwiek w obu wypadkach nasz sąd osobisty pozostaje jeszcze zawieszony, zależny od doświadczenia jakie zrobimy z winem i z filmem, i jakkolwiek byśmy w obu wypadkach w równej mierze przypuszczali, że *de gustibus non est disputandum*.

Naogół praca znawców wyceniających i klasyfikujących wina idzie gładko ku zadowoleniu zainteresowanych, gdy taka sama robota znawców w dziedzinie sztuki budzi niezliczone wątpliwości, a nieraz głośne zastrzeżenia i sprzeciwy. Dlatego zapewne praca ekspertów w obu dziedzinach przedstawia tyle różnic pod względem stanowiska w hierarchii społecznej, stałości warunków pracy, wynagrodzenia itd.

Podkreślając powyższe różnice między sądami kiperów i recenzentów, wywalamy właściwie drzwi otwarte. Wszyscy będą z nami zgodni w tym, że sądy kiperów wywołują znacznie mniej kontrowersyj i sprzeciwów i że na ogół znacznie lepiej

odpowiadają oczekiwaniom, jakie wiążemy z ekspertyzami znawców. Doświadczenie wykazało różnicę między zasięgiem i sprawnością działania kiperu i recenzenta. Czy jednak różnica ta wydawała się zawsze w równym stopniu oczywista?

Broszura, jaką abbé d'Aubignac ogłosił w 1663 o Corneille'u, zawiera następującej treści uwagę wstępną, objaśniającą, dla czego autor zabiera głos w tej sprawie. „Kiedy *Cyd* okrył sławą nazwisko Conrneille'a, pewna dama bardzo wysoko postawiona i jeszcze bardziej zasłużona rozkazała mi zobaczyć tę sztukę i dać znać, co o niej myślę.“ W zdaniu tym odnajdujemy niemal dosłownie historię opata i kleroika. Księżna R... wysłała swego nadwornego krytyka do teatru dla wycenienia sztuki.

Coś bardzo podobnego znajdujemy w protokołach Akademii Francuskiej z 1637. Po odczytaniu różnych listów w tym przedmiocie „i po zapewnieniu zgromadzenia przez p. de Boisrobert'a, że taki zamiar iść będzie po myśli pana kardynała, postanowiono mianować trzech komisarzy dla zbadania *Cyda* i zarzutów przeciw niemu podniesionych“... Jak widać z powyższych słów, uważano wówczas za zupełnie naturalne w sporze literackim odwołać się do urzędowych ekspertów. Nie tylko publiczność i „pan kardynał“ (Richelieu), ale sami eksperci nawet uważają to za rzecz naturalną i powołują komisję, upoważnioną przez Akademię a pośrednio i przez „pana kardynała“ do zbadania i oceny *Cyda*. I tu więc wracamy do opata, wysyłającego obrotne kleroika do Orvieto. Zaledwie jeden z pośród akademików — Chapelain — zdaje się mieć pewne wątpliwości, kiedy w swej pisemnej opinii zaznacza, że „w procesie literackim wyjątkowo tylko zdarzyć się może, aby jedna strona miała całkowitą rację, a druga nie miała jej wcale“. W ostatecznej redakcji wyroku na *Cyda* Akademia wykreśliła jednak to zdanie, stawiające jakgdyby pewne granice zdolności wyrokowania świetnego zgromadzenia.

Ludzie XVII wieku — jak z tego przykładu widzimy — przypuszczali, że utwory literackie dają się oceniać równie pewnie jak wino i z równą dla konsumentów korzyścią. Ich optymizm wynikał częściowo z zaufania do osobliwych narzędzi, jakimi posługiwali się w swych operacjach szacunkowych, t. j. do „reguł“ Arystotelesa i wzorów starożytnych, przy pomocy któ-

rych spodzewali się odróżnić utwory dramatyczne dobre od złych. Bylibyśmy jednak w błędzie sądząc, że tylko wiek XVII-y był szczęśliwym posiadaczem takich nieomylnych kryteriów. „Reguła“ nie brak i w naszych czasach. Członkowie partii komunistycznej np. nie wątpią, że władze partyjne posiadają nieomylny sposób odróżnienia sztuki „socjalistycznej“ od „burżuazyjnej“. Bez wiary w istnienie odpowiednich kryteriów istnienie cenzury nie miałoby racji bytu. Tak samo nacjonaści naszych czasów zdają się nie wątpić, że ich szefowie i wodzowie są w posiadaniu „reguł“ pozwalających od razu odróżnić sztukę „narodową“ od wszelkiej innej. Każdy wreszcie cenzor, aby móc wykonywać swe rzemiosło, musi być przekonany o istnieniu kryteriów pozwalających rozpoznać utwory, które należy skonfiskować. Nawet najbardziej lekkomyślny z cenzorów, nie myślący nic zgoła, posiada pewien probierz — rodzaj papierka lakmusowego — w postaci zasady: konfiskacie podlega wszystko to, czego nie lubi mój przełożony. O ile ten ostatni nie jest zbyt kapryśny i osoba jego nie zmienia się zbyt często, ta prosta „reguła“ może w codziennej pracy wystarczyć cenzorowi aż do wysłużenia pełnej emerytury.

W „reguły“ zatem jesteśmy zaopatrzeni nie gorzej od ludzi XVII-go wieku. Nikt dziś jednak nie przypuszcza, aby sądy wydane na ich podstawie były ostateczne. Z działaniem cenzury wiąże się w naszych czasach pojęcie tymczasowości. Nawet dekrety wprowadzające cenzurę zazwyczaj mówią o niej jako o zarządzeniu wyjątkowym, przejściowym.

Aby być ścisłym i sprawiedliwym dla literatury krytycznej XVII wieku, wypada zaznaczyć, że „reguły“, jakimi kierują się dziś cenzorzy i wolontariusze-kandydaci na cenzorów, mają charakter jawnie pozaartystyczny, kiedy krytycy XVII wieku usiłowali nie opuszczać terenu sztuki.

Mimo tych różnic widzimy od razu, że to, co najgłębiej dzieli recenzentów i krytyków współczesnych od ich kolegów z XVII wieku — to nie odmienny stosunek do reguł arystotelicznych czy innych.

Dzieli ich przede wszystkim charakter i zakres ich czytelników.

Krytyk XVII wieku miał przed sobą bardzo niewielkie audytorium. Po kilku przedstawieniach *Cyda* widzieli go już wszyscy, cała ówczesna publiczność. Widzowie rekrutowali się z jednej grupy społecznej, operującej jednakowymi pojęciami. Przeglądając liczne komentarze, jakie wywołały premiery Corneille'a i Racine'a, jesteśmy niemal znudzeni monotonią argumentacji, stylu i nawet samego języka ówczesnych krytyków i komentatorów. Jeden zaledwie z zachowanych autorów odbiega od szablonu, lecz natychmiast pośpiesza usprawiedliwić się, oświadczając, że jest przedstawicielem ludu⁽¹⁾. Publiczność ówczesna posiadała obcą zupełnie naszym czasom jednolitość doświadczeń, pojęć i gustów artystycznych.

Tylko w takiej nielicznej grupie społecznej o jednostajnych gustach powstać mogło pojęcie krytyka, otrzymującego od swych towarzyszy, jak przytoczeni wyżej komisarze Akademii Francuskiej, mandat na ocenienie tego lub innego dzieła sztuki.

Wytworzeniu się takiej jednolitości gustów — i wiary w możliwość ich uzasadnienia w drodze dedukcji z takich lub innych zasad ogólnych — sprzyjały w XVII w. pojęcia związane z ówczesnym rozkwitem monarchii absolutnej. Nasze pojęcia dzisiejsze w tej dziedzinie wytworzyły się już w okresie funkcjonowania instytucyj demokratycznych, w założeniu swym przypuszczających w każdej sprawie obecność kilku różnych, na pierwszy rzut oka równie dobrze umotywowanych opinij, między którymi z powodu trudności wyboru musi rozstrzygać większość głosów.

Obok parcelacji opinii dokonywała się powoli także parcelacja sztuki. *Ars una* rozpadała się na części. Ludzie XVI—XVIII stuleci uważali się za bezpośrednich spadkobierców starożytności i w sztuce swej widzieli dalszy ciąg sztuki Greków i Rzymian. Dopiero zetknięcie się ze sztuką Wschodu — a specjalnie ze sztuką Dalekiego Wschodu — wyjaśniło heterogeniczny charakter sztuki i niemożność sprowadzenia jej do jednej tradycji.

Świadomość tego zmniejszała gotowość do ferowania w sztuce

(1) Cf. J. G. Prod'homme. *Vingt chefs-d'oeuvre jugés par leurs contemporains*. Paris, Stock 1930.

ce wyroków w tym znaczeniu, w jakim rozumiała to Akademia francuska za życia „pana kardynała“. Sąd tego rodzaju wymaga istnienia ogólnego kodeksu praw i przypuszcza, że dzieło sztuki da się wytłumaczyć, opowiedzieć czy streścić w tych samych terminach, w jakich sformułowane są prawa. Tymczasem, jak gdyby dla zupełnego obalenia zachwianej już wiary w wyroki sądów literackich, zjawiła się literatura sentymentalna a potem romantyczna, nie dająca się żadną miarą przetłumaczyć lub streścić w racjonalizującym i suchym języku krytyków i essayistów XVII i XVIII stulecia.

Przesuwanie się horyzontu pojęć w miarę nowych doświadczeń odbywało się powoli, z początku w odniesieniu do sztuk plastycznych, potem dopiero w literaturze. Pierwsza znajomość z plastyką chińską była już dawno zawarta, już niektóre idee zrodzone z tej znajomości zaczęły nurtować Zachód, już de Brosses zbadał fetyszyzm, „religię Negrycji“, i położył podwaliny etnografii porównawczej, kiedy Persowie u Montesquieu i Turcy u Woltera byli jeszcze zasadniczo Francuzami. Razem z pojęciami jedności cywilizacji i sztuki przez pewien czas jeszcze utrzymuje się pojęcie krytyka, posiadającego od swych czytelników rodzaj mandatu na szacowanie i klasyfikowanie utworów literackich.

W miarę tego jak chwiały się i znikwały pojęcia niezbędne do tego, aby akademie mogły mianować komisarzy krytycznych i rozważać ich raporty, coraz bardziej szerzył się zwyczaj omawiania książek i utworów dramatycznych w sposób niefrasobliwy, często pełen złośliwości, w felietonach lub nawet epigramatach. Żart literacki jako instrument krytyki, jego doniosłość wartościująca i klasyfikująca zasługują na omówienie znacznie szersze niż w przygodnej wzmiance, i dlatego poprzestaniemy tu na zaznaczeniu aktualności tego tematu. Dla ciągłości naszych rozważań dodamy, że żart literacki przypuszcza zawsze pewien stopień wtajemniczenia i z tej przyczyny kwitnie najpiękniej w małym komitecie, w salonie, przed niewielkim audytorium.

Rozszerzanie się tego audytorium zdaje się mieć decydujący wpływ na rolę społeczną krytyki i na sposób jej wykonywania. Porównany z teatrem XVII wieku, teatr współczesny

zwraca się do olbrzymiej, często milionowej publiczności, rekrutującej się ze wszystkich warstw społecznych. Specjalizacja teatrów nie potrafiła zróżniczkować widzów, ponieważ do charakterystycznych właściwości dzisiejszych elit burżuazyjnych należy gminność gustów i zwyczaj poszukiwania rozrywek w zabawach ludowych. Przez widownię popularnego teatru przechodzą dziś wszystkie niemal linie podziału, jakie różnią między sobą mieszkańców danego kraju. Każdy niemal widz ma inne doświadczenia, z którymi porównuje dane widowisko, i inne pojęcia o roli i zadaniach teatru. Szkoły powszechne i średnie nie obejmują dziś wykształcenia artystycznego i nie przyprowadziły pod tym względem do niwelacji pojęć, jaką możemy obserwować w innych dziedzinach. Gdyby recenzent miał dziś przemawiać do widzów w sposób jednako rozumiały i zajmujący dla wszystkich, zadanie takie nastroczałoby niepokonane trudności. Ambicje recenzenta teatralnego są jednak znacznie skromniejsze. Proza jego zwraca się jedynie do czytelników jego gazety, stanowiących znikomą część widzów. W rzeczywistości recenzent zwraca się do grupy jeszcze mniej licznej, bo tylko do tych czytelników swej gazety, którzy czytają recenzje teatralne. Jakkolwiek nieliczna, grupa ta jest jeszcze ogromnie zróżniczkowana wewnątrz, i przypadkowy skład jej jest zawsze zagadką dla wszystkich badaczy tych spraw. Już sam skład jego audytorium i jego skromność w stosunku do pojemności teatru, nakłania dzisiejszego recenzenta do umiarkowania w sądach.

*

W porównaniu nawet z wiekiem ubiegłym, recenzent dzisiejszy jest odsunięty na nieco dalszy plan przez sam olbrzymi rozwój teatru jako przedsięwzięcia, wymagającego niepokojąco wielkiego nakładu kapitału. Przed kilkunastu laty pewien dowcipny essayista angielski w głośnym wówczas pamflecie⁽²⁾ przepowiedział nieuniknioną degradację i zagładę wszystkich sztuk wymagających wielkich środków pieniężnych, ponieważ

⁽²⁾ Lionel R. McColvin. *Euterpe or the Future of Art*. Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co.

dyspozycja w tych gałęziach sztuki przechodzi w coraz większej mierze z rąk artystów do rąk administratorów kapitału. Cokolwiek byśmy sądzili o słuszności tej ponurej przepowiedni, jest pewnym, że nawet za pamięci obecnego pokolenia teatr jako przedsiębiorstwo przeszedł znaczne metamorfozy.

Widz dzisiejszy bierze coraz większy udział w pokryciu wydatków teatru. Im liczniej widzowie — oczywiście *ces cochons de payants* — przychodzą oglądać jedną sztukę, tym większe wydatki mogą być zrobione na jej wystawienie. Utrzymanie wysokiej skali tych wydatków zmusza do poszukiwania sztuk popularnych, odpowiadających gustom milionów. W ten sposób teatr stał się zasadniczo producentem artykułu masowego spożycia i musi się uciekać do różnych środków, uchodzących za skuteczne dla zapewnienia równowagi — przede wszystkim finansowej — procesom masowej produkcji. Dzięki tej ewolucji teatr zetknął się między innymi z zagadnieniem reklamy, które było mu obce tak długo, dopóki był tylko rozrywką wyższych sfer towarzyskich. Sprawa krytyki i recenzji teatralnej stała się odtąd, częściowo przynajmniej, elementem składowym szerszego zagadnienia reklamy.

Komisarze delegowani przez akademię, przez „pana kardynała“ lub chociażby tylko przez „damę bardzo wysoko postawioną i jeszcze bardziej zasłużoną“ byli dla teatru sędziami groźnymi. Mając za sobą jednolitą opinię publiczności, wysyłającej ich jak kiperów do zbadania towaru, krytycy o tak szerokich pełnomocnictwach mogli zrujnować w jednej chwili każdego dyrektora teatru.

Dzisiejszy recenzent teatralny nie wywołuje w najmniejszym stopniu takiej obawy. Czytająca go niewielka grupka osób, anonimowa i dobrana przypadkowo, tonie wśród ogółu widzów. Co więcej, czytelnicy ci nie znają żadnych wspólnych im kryteriów, potrzebnych do oceniania i klasyfikowania widowisk. Dlatego, jakkolwiek wielki byłby skądinąd autorytet recenzenta u jego czytelników, nie sięga on dziś tak daleko, aby zaważyć na sprawie należącej do ich przyjemności osobistych. jaką jest spędzenie wieczoru w tym lub innym teatrze. Dyrektorzy teatrów są zgodni w tym, że treść recenzji i wypowiedziana w niej opinia autora nie posiada żadnego wpływu na

frekwencję publiczności. To też najniezyczliwsze nawet recenzje nie wywołują dziś zazwyczaj głębszych żalów ani trwalszej urazy.

Jeżeli wielu administratorzy teatru współczesnego nie przywiązują większej wagi do opinii recenzentów, to jednak nie uważają za możliwe, aby teatr mógł obyć się bez recenzyj. Wielkie przedsiębiorstwa o milionowej klienteli rozsianej po wszystkich piętach i zakamarkach budowli społecznej, muszą posiadać swą reklamę docierającą wszędzie, dokąd może dotrzeć sława teatru. Programy teatrów ogłaszane przez gazety nie są właściwie reklamą, jak rozkład jazdy nie jest reklamą kolei. Jedne i drugie informują tylko tego, kto już powziął decyzję. Teatr jednak nie może korzystać z normalnej reklamy jak pierwszy lepszy towar masowej konsumpcji. Trzeba tu brać pod uwagę, że teatr nowożytny jest spadkobiercą tysiącoletnich tradycji, czyniących zeń nie tylko rozrywkę, ale część uświęconego tradycją obyczaju wyższych sfer towarzyskich. Przez widownię i za kulisami teatrów przeszedł w ciągu wieków długi szereg głów koronowanych, książąt krwi, magnatów, baronów i rycerzy wszystkich przemysłów, sławnych ministrów, trybunów i wreszcie komisarzy ludowych. Przedsiębiorstwo, którego mury widziały weselszą i bardziej malowniczą część wielu sławnych panowań, którego sztuka w znacznej mierze jest ewokacją wielkich tradycji przeszłości, nie może bez utraty swego autorytetu i swej patyny historycznej reklamować się jak pasta do zębów lub pigułki przeczyszczające. Recenzja przychodzi tu z pomocą jako już istniejąca i uświęcona wiekową tradycją forma omawiania w gazecie produkcji teatralnej.

*

Aby ocenić wartość reklamową recenzji, należy zwrócić uwagę na okoliczność, że do tej właśnie formy reklamy zwrócili się także inni masowi producenci, jak przedsiębiorstwa filmowe i fabryki płyt gramofonowych, chcąc w ten sposób nadać wytwarzanym przez nie towarem pozory artystyczne. Recenzje filmowe różnią się od recenzyj teatralnych nie tylko przedmiotem, ale także większym stopniem skomercjalizowania. Reklama współczesna anektuje coraz większe tereny

w dziale redakcyjnym pism. To też recenzje bywają dziś nie-raz tylko dodatkiem do transakcji na większą ilość ogłoszeń płatnych. Poważne przedsiębiorstwo, zamawiające kilka kosztownych ogłoszeń, zazwyczaj nabywa już przez to samo tytuł do jednego lub więcej artykułów w dziale redakcyjnym. O ile sprawa ta nie była przedmiotem bardziej przemyślanej umowy, przy okazji w dziale redakcyjnym ukazuje się wywiad z szefem przedsiębiorstwa na tematy ogólne lub reportaż z zakładów przemysłowych, będących świadectwem energii narodowej itd.

Recenzentom wypada czasami bronić tradycyjnego charakteru swego rodzaju literackiego przed zbyt prostackimi pojęciami jego nowych protektorów. Kilkanaście lat temu czytaliśmy w pismach niezwykle perypetie małej wojny między recenzentami i producentami filmów w Stanach Zjednoczonych. Korzystając z uprawnień zwyczajowych krytyków teatralnych, recenzenci pozwolili sobie na nieprzychylnie omówienie kilku filmów wychodzących z wielkich fabryk amerykańskich. Producenci zaskarżyli pisma przed sądem, dowodząc, że film jest takim samym towarem jak buty lub pigułki przeczyszczające, których prawo nie pozwala obmawiać w gazetach. Sądy przychyliły się do tej tezy, i wydawcy musieli zapłacić odszkodowanie, po czym raz na zawsze zabronili recenzentom wyrażania się bez należytego entuzjazmu o krajowej produkcji filmowej. Wojna ta została jednak wygrana przez recenzentów dzięki ich dowcipnemu manewrowi. Polegał on na przeniesieniu o kilkunaście stopni w górę skali kwalifikacyjnej używanej w recenzjach. Nowa skala zaczynała się od słowa „arcydzieło”. Mniej nie można było powiedzieć. „Ostatni film znanej firmy N... słusznym tytułem zasługuje na nazwę arcydzieła”, pisał recenzent, i czytelnicy jego rozumieli, że znaczy to: „szmira ostatniego gatunku”. Film znośny, na który w braku czegoś lepszego można było pójść, zaczynał się dopiero od słów: „największe dzieło sztuki naszego stulecia”. Stworzenie takiego umownego języka dostarczyło niezłej zabawy czytelnikom. Recenzje filmowe były przez pewien czas pilnie czytane. Niestety producenci nie podtrzymali tej zabawy i dali za wygraną, po czym recenzje wróciły do normalnego języka. Wspomnienia tej

wojny zdają się pokutować jeszcze w postaci naiwnie bezwstydnym superlatywów, jakimi fabryki filmów zachwalają na afiszach swoje wyroby.

Wyraźniej lub dyskretniej wyrażona tendencja do komercjalizacji recenzji zdaje się być nieuniknionym skutkiem rozrostu teatru i prasy jako przedsiębiorstw.

*

Jak w tych warunkach można by określić położenie recenzenta pośród tych trzech czynników: czytelnicy, wydawca pisma i dyrektor teatru? Kto z nich właściwie upoważnia recenzenta do krytycznego oceniania sztuk i widowisk teatralnych?

Elita publiczności, która w osobach „panów kardynałów“, akademij i „dam bardzo wysoko postawionych“ dawała niegdyś pisemny mandat recenzentowi, nie daje mu dziś żadnego oparcia. Widownia teatru i czytelnicy pism są dziś masą zbyt zróżniczkowaną, aby posiadać wspólne kryteria smaku i móc w wypadkach spornych powołać wspólnego arbitra.

Od dawna już zresztą widownia, czując się w tych sprawach pozbawiona przewodnictwa, zaczęła znajdować przyjemność w samodzielnym wykonywaniu funkcji krytycznych. Pewien wybitny artysta w chwili zniechęcenia ujął to zjawisko w sposób następujący: „Publiczność przychodzi nie tylko oglądać widowisko, ale chce przy tym także mieć okazję do mądrzenia się.“

Mandat swój recenzent zdaje się napozór otrzymywać od wydawcy pisma, który zaprosił go do współpracownictwa i honoruje jego prozę ryczałtem lub od wiersza. Bliższa jednak znajomość z tą sprawą budzi wątpliwości.

Recenzja jest starą i szanowaną formą felietonu, w przyjemny sposób urozmaicającą gazetę i rzadko budzącą sprzeciwu ze strony cenzury. W pismach wychodzących pod cenzurą prewencyjną redaktor oddawał często dział recenzji teatralnych publicyście o najżywszym temperamencie. Nieostrożność języka w recenzjach sprawiała najmniej kłopotu redaktorowi. Recenzent mógł rozprawiać się z monarchami w papierowych koronach, z kalifami na godzinę, słowem z całym złudnym światem teatru, i śmiałość jego wywodów dawała na chwilę złudze-

nie niezależności, nawet wielkości literatury w piśmie zmuszonym skądinąd kłaniać się zdaleka pp. bardzo niewielkim pie-
skom. Felietonista umiejący stwarzać takie chwile iluzji był
zazwyczaj cenionym członkiem redakcji.

Mylilibyśmy się jednak przypuszczając, że wydawca pisma
upoważniał recenzenta teatralnego do zajmowania w jego dzia-
le jakichkolwiek stanowisk zasadniczych lub do uroczystego
wypowiadania takich lub innych sądów. Recenzent może to co
najwyżej robić na własną odpowiedzialność i tylko tak długo,
dopóki pismu nie sprawia to najmniejszego kłopotu.

Wyobraźmy sobie np., że wydawca otrzymuje pewnego
dnia trzy listy takiej mniej więcej treści: „Pański recenzent
pozwolił sobie wyrazić się bez należytego uszanowania o na-
szym niezrównanym, narodowym artyście, Janie Kiepurze. Tak-
ie pomniejszanie w druku największych talentów naszych cza-
sów obraża mnie głęboko i, jeżeli recenzent pańskiego pisma
nadal będzie sobie pozwalał na wybryki tego rodzaju, będę mi-
siał wyciągnąć stąd odpowiednie konsekwencje.“

Jeżeli listy te zostały podpisane przez profesorów wyższych
uczelnii, wybitnych znawców śpiewu lub znanych krytyków,
wydawca bez troski rzuci je do kosza. Według powszechnie
dziś przyjętych pojęć opinie osób tego rodzaju nie mają żadne-
go wpływu na powodzenie artykułów masowej produkcji. Jeżeli
jednak okaże się, że pierwszy z trzech listów podpisał wła-
ściciel niewielkiego sklepu kolonialnego, drugi — buchalter fir-
my bławatnej i trzeci — dzierżawca magła, wówczas wydawca
bez chwili wahania wezwie do siebie recenzenta i zabroni mu
kategorycznie odzywiania się w sposób niezyczliwy o popular-
nym artyście.

Mandat więc otrzymany przez recenzenta od wydawcy pi-
sma nie obejmuje właściwie swobodnego rozważania krytycz-
nego i wydawania sądów o sztukach i przedstawieniach.

Najsilniejsze oparcie recenzent znajduje u dyrektora teatru.
Ten ostatni nie przywiązuje większej wagi do opinii recenzen-
ta i przez to samo już w granicach swych wpływów uznaje
prawo recenzenta do t. z. *libre examen*. Kierownik przedsię-
wzięcia teatralnego, jest osobą najbardziej zainteresowaną
w zachowaniu przy życiu tego rodzaju literackiego i osób uzdol-

nionych do jego uprawiania. Gdyby dla tych lub innych przyczyn osób takich zabrakło, i recenzje znikły ze szpalt prasy, dyrektorzy teatrów musieliby własnym kosztem starać się o przywrócenie stanu poprzedniego.

Recenzent teatralny posiada zazwyczaj pewną niewielką pozycję społeczną i towarzyską wynikającą z jego zawodu. We wszystkie dni uroczyste otrzymuje zaproszenie do pierwszych rzędów krzeseł. Jest gościnnie witany za kulisami. Urzędnicy teatru kłaniają mu się pierwsi. Publiczność pokazuje go palcem jako jednego z notablów. Tę niewielką pozycję daje mu środowisko teatralne. Recenzent, w miarę tego jak coraz mniej był delegatem publiczności i wydawców, stawał się coraz bardziej człowiekiem teatru.

Zmiana pełnomocnictw nie pozostała bez wpływu na charakter recenzji. Rzadko dziś zdarza się czytać recenzję wzorującą się na sądzie salomonowym. Recenzenci, którzy zachowali jeszcze maniery sędziów, opierają dziś swe wyroki zazwyczaj na przesłankach pozaartystycznych. Najczęściej praktykowane sposoby recenzowania polegają dziś na streszczeniu sztuki, na wtajemniczeniu w jej stronę historyczno-literacką lub wreszcie na opisie jej strony widowiskowej. Sposoby te odpowiadają roli recenzenta jako rzecznika teatru; zwracają się do publiczności w celu ułatwienia jej przyswojenia sztuki (streszczenie), wciągnięcia jej w grę interpretacyjną, aktualizacyjną i komentarzy (wtajemniczenie historyczno-literackie) i wreszcie oswojenie jej z widowiskową stroną przedstawienia.

*

Położenie recenzentów omawiających nowe książki jest na ogół bardzo podobne do położenia recenzentów teatralnych.

Przechodząc do tej grupy spostrzegamy od razu znaczne obniżenie się średniego wieku recenzentów. W *Anatomii krytyki* Hazlitta⁽³⁾, pisanej w formie dialogów, rozmowy prowadzą trzy osoby: *Elder* — profesor literatury angielskiej, lat 50, *Middleton* — wydawca miesięcznika filozoficznego i literackiego, lat 35 i *Young* — recenzent książek, lat 25. Zjawisko to jest

(3) Henry Hazlitt. *The Anatomy of Criticism*. New York. 1955.

łatwo zrozumiałe. W powodzi ukazujących się książek doświadczony czytelnik uchyła się od brania na siebie obowiązku czytania wszystkich nowości. Tylko najmłodszy posiadają potrzebne do tego zdrowie i optymizm. To też dobre zorganizowanie stałego działu recenzyj w czasopiśmie literackim nie jest rzeczą łatwą. Dowodem tego może służyć fakt, że żadne np. z polskich czasopism literackich nie posiada systematycznie prowadzonego działu recenzyj.

Recenzenci omawiający książki również nie czują żadnego oparcia w swych czytelnikach. Od dawna już ci ostatni nie interesują się opinią recenzenta, często nikomu nieznanego młodzieńca. Jeżeli mowa o książkach t. z. naukowych i essayach, czytelnicy najchętniej widzieliby poprostu szczegółowy spis treści recenzowanej książki, rezerwując dla siebie ostateczny sąd o zasłudze i przydatności dla nich danej książki. Tam, gdzie spis rozdziałów nie wystarcza, czytelnik oczekuje od recenzenta krótkiej informacji pozwalającej na sklasyfikowanie książki, dającej pojęcie, do czego dana książka jest podobna. Sprowadzona przez niewdzięcznych czytelników do tych skromnych proporcji, pozbawiona polotu i ambicji, recenzja — zwłaszcza w dziale literatury pięknej — zaledwie utrzymuje się przy życiu. Ten stan rzeczy jest wynikiem wzrostu produkcji książek oraz różniczkowania i niecierpliwości czytelników. Wielu z nich najchętniej zastąpiłoby recenzenta przez jakiś mechaniczny proceder streszczający książki. Almanachy, ogłaszane przez wielkie firmy wydawnicze i zawierające po kilka stron z książek wydanych w ostatnim sezonie, są próbą zastąpienia recenzenta przez mechaniczny proceder drukarski.

I tu więc najsilniejsze oparcie recenzent znajduje u producenta, starającego się zapewnić swej książce jak najszerszy kontakt z domniemanymi czytelnikami.

*

Wydawcę zmuszają do popierania recenzji pewne szczególne wymagania handlu książką.

Przed wszystkim recenzja uważana jest za najlepszy rodzaj reklamy, za środek zapewniający książce największą ilość

nabywców (*). Aby ocenić skutki tego zjawiska, wypada brać pod uwagę, że książka jako przedmiot handlu wywiera na wydawców i księgarzy nieustający nacisk. Rolnik zwlekający z kupnem pługa lub siewnika może tylko odroczyć kupno, bo obejść się bez tych narzędzi pracy nie potrafi. W innej pozycji znajduje się czytelnik. Książkę, której nie kupił, może przeczytać w bibliotece lub czytelni, zastąpić inną lekturą nie pociągającą za sobą kupna książek i wreszcie może obrócić czas na inne zajęcia i rozrywki. Gdy upłynął czas przeznaczony przezeń na czytanie, możliwość kupna przezeń książki została stracona niepowrotnie i nie da się odnaleźć w następnym okresie czasu. Ta właściwość, którą książka dzieli z wielu innymi towarami — jak cukier lub tytoń — objaśnia niejedną ze szczególnych rysów produkcji i handlu książką. Wszyscy np. są zgodni w tym, że stała cena katalogowa jest podwaliną wszelkiej organizacji rynku księgarskiego, każdy jednak, kto w życiu swym kupował książki, wie z doświadczenia, że tylko w nielicznych wypadkach płacił za nie cenę katalogową. Ta ostatnia honorowana jest tylko tam, gdzie książka jest bardzo tania i rabat księgarski bardzo mały. Księgarz, w obawie niepowrotnej utraty możności sprzedania książki, stara się przez rabaty i kredyty dopasować jej cenę do możności płatniczych swych klientów. To sama konieczność szukania i utrzymywania kontaktu z domniemanym nabywcą książki zmusza wydawców do coraz szerszego udziału w utrzymywaniu przy życiu recenzji.

Udział ten ma różne formy. Wydawcy pokrywają koszty utrzymania stałych działów recenzyjnych w czasopismach literackich lub kupują udziały w spółkach wydających takie czasopisma. Stąd krok już tylko dzieli ich od wydawania czasopism poświęconych recenzjom. Wreszcie, jako ostatni człon ewolucji, wymienimy bezpośrednie zatrudnianie recenzentów przez wydawców. Ten ostatni rodzaj współpracy wydał nową odmianę recenzji w formie sugestywnych kawałków prozy różnej długości — od monosylabowego wykrzyknika do 50-wierszowego streszczenia — jakie wydawcy umieszczają dziś coraz częściej na zewnętrznych okładkach książek. Opatrzona takim

(*) Por. Muszkowski J. Życie książki, str. 152—153.

nadrukiem książka, w witrynie lub na stole księgarni, nie przestaje zni na chwilę mówić do wszystkich zbliżających się do niej przechodniów.

Już przedtem wzmiankowaliśmy, że najkrótsze recenzje, pozwalające szybko sklasyfikować daną książkę, odpowiadają gustom znacznej części dzisiejszych czytelników. Do pisania tych — nieraz trudnych — tekstów wydawcy zaczęli zapraszać coraz wybitniejszych literatów. Dziś *blurb writers* stanowią pokazną grupę recenzentów. W ciągu ostatniego dziesięciolecia ten rodzaj recenzji-miniatury został doprowadzony do znacznego stopnia doskonałości.

Proces komercjalizacji recenzji osiągnął już, jak się zdaje, granice swego rozwoju. Recenzje będą czytane tak długo, dopóki będą pomagały zorientować się w produkcji książek. Z chwilą, gdy zaczną tylko zachwalać towar tego lub innego domu wydawniczego, przestaną być czytane, i wydawcy, chcący korzystać z tego rodzaju reklamy, będą musieli zwrócić się do czasopism z propozycją: my zapłacimy koszty działu recenzyjnego, wy — znajdźcie niezależnych i poważnych recenzentów. W położeniu jedynych dziś protektorów recenzji wydawcy mogą znajdować korzyść tylko pod warunkiem zostawienia recenzentom pewnej uświęconej zwyczajem swobody. Wartość bowiem reklamowa recenzji polega w znacznej mierze na jej tradycyjnych przywilejach, utrzymujących pewne pożyteczne dla czytelnictwa książek iluzje.

*

W konkluzji, streszczając nasze wywody, powiemy, że pełnomocnictwa swe recenzenci czerpali z różnych źródeł. Przez dłuższy czas czytelnicy za pośrednictwem swej elity udzielali recenzentom mniej lub więcej formalnych pełnomocnictw. Dla różnych przyczyn czytelnicy utracili jednolity gust artystyczny, będący przewodnikiem uppełnomocnionego przez nich recenzenta. Wskutek tych zmian recenzenci nie posiadają dziś od nikogo wyraźnego mandatu na wykonywanie swego zawodu i działają *jure caduco*.

Wiele osób mających zamiłowanie do porządkowania przyszło do przeświadczenia, że taki stan rzeczy jest niezadowolal-

niający i że recenzenci — wzorem innych obywateli wykonywujących wolne zawody — powinni, po wypełnieniu należytych formalności i przedstawieniu świadectwa obywatelstwa, wykupywać patent w powołanym do tego urzędzie.

W naszych wywodach staraliśmy się wykazać, że istniejący obecnie stan nie jest wcale pozbawiony porządku. Utraciwszy oparcie u konsumentów literatury i widowisk teatralnych, recenzenci zyskali je u producentów tych dóbr.

Bardziej idealistycznie nastrojona część naszych czytelników będzie zapewne skłonna sądzić, że zależność od producenta i wynikła stąd komercjalizacja recenzji musi pociągnąć za sobą degradację i upadek tego rodzaju literackiego. Staraliśmy się wyjaśnić, dla jakich motywów nowi protektorzy recenzji zmuszeni są do częściowego przynajmniej uznawania tradycyjnych swobód recenzentów. Dodamy tu, że zyskanie przez recenzję stałego oparcia w procesach gospodarczych towarzyszących rozwojowi teatru i czytelnictwa wydaje się nam w obecnych okolicznościach zjawiskiem sprzyjającym zachowaniu się tego rodzaju literackiego i związanych z nim pojęć i tradycji.

Obecne stanowisko recenzenta nie jest tak błyskotliwe jak niegdyś stanowisko na przykład komisarza Akademii Francuskiej delegowanego do zbadania *Cyda*. Już jednak dla innych ważnych przyczyn stanowisko recenzenta nie może w obecnych czasach pretendować do błyskotliwości. Należy tu brać pod uwagę, że recenzowanie jest zawsze wykonywaniem pewnej, chociażby skromnej czynności krytycznej. Chociażby najdyskretniej — recenzent musi zajmować pewną postawę krytyczną, w braku której produkt jego pracy traci nawet wartość reklamy. Tymczasem mija już 25 lat od chwili, gdy Marinetti obiecał wypełnić w krótkim czasie we Włoszech przywiezioną tam z Francji „manię krytyczną“. Sam mistrz musiał to wówczas pisać trochę żartem. Dziś nikt się nie śmieje. *Credere, obbedire...* Usposobienie i gusty Europejczyków uległy w ostatnich latach doniosłym przemianom. Zajmowanie postaw krytycznych jest obecnie czynnością niepopularną, której ani żaden dzisiejszy „pan kardynał“, ani „dama bardzo wysoko postawiona“ nie zechcą udzielić swego wysokiego i tak potrzeb-

nego protektoratu. Już dla tej przyczyny ten rodzaj literacki nie prowadzi do błyskotliwych sytuacji towarzyskich, i protektorami jego mogą być tylko *dii minores*.

W tych warunkach ogólnych obecne oparcie społeczne recenzji o wydawców i administratorów teatrów wydaje się dość trwałe jeżeli nie wręcz obiecujące.

Jerzy Stempowski

Artykuł Jerzego Stempowskiego, przedstawiając blaski i cienie recenzji, tej podstawowej formy krytyki literackiej i teatralnej, nie rozważa wcale warunków i możliwości odrodzenia myśli krytycznej, wyzwolenia jej z krępujących ją dziś ograniczeń.

Sprawa ta będzie szerzej omówiona w jednym z najbliższych numerów „Pióra”.

LUDWIK FRYDE

O „FERDYDURKE” GOMBROWICZA

I.

W ciągu stu pięćdziesięciu lat powieść zrobiła olśniewającą karierę. Wydobyta z nizin literatury straganowej, z romansu trywialnego, stała się najpopularniejszym gatunkiem literackim. Ten fakt historycznie uwarunkowany i względny wydaje nam się dzisiaj oczywistym i nie podobnym do zakwestionowania. A przecież, jeśli nie mylą różne znaki na niebie sztuki, szybciej niż myślimy może dokonać się proces odwrotny: *regresja* powieści jako gatunku, z pierwszego planu literatury na niziny, z których niegdyś wyszła.

W rozwoju beletrystyki w XIX wieku wielką rolę odegrały *tendencje poznawcze*. Dziś jeszcze mówi się o romansie jako źródle „wiedzy o człowieku”. Ale ciekawość psychologiczna przesiliła się w wyrafinowaniach szkoły Prousta, a żywą ciekawość środowiskową zaspakajają głównie „autentyki”, pamiętniki i reportaże, nie powieści. Literatura beletrystyczna w popularnej edycji obniża się do poziomu drugorzędnego filmu, dostarczając rzeszom nielegalnych, poza-estetycznych *rozruszeń zastępczych*. Temu zawdzięczają powodzenie np. sentymentalne kicze Gojawiczyńskiej i trywialne „malowidła z przeszłości” Feuchtwangera. Powoli, na drugim planie odradza się *proza* w klasycznym znaczeniu tego wyrazu, a więc biografia, essay, traktat psychologiczno-moralny.

Chaotyczny przebieg tych procesów wywołuje dezorientację. Młodzi pisarze gorączkowo poszukują nowego dreszczu powieściowego. Konwencjonalny „realizm analityczny” nie wystarcza, zużył się. Pisarze nie chcą już rejestrować i analizować faktów, pragną świadomie kształtować fikcję artystyczną. Do głosu dochodzi *realizm zdobywczy*, romantyczny, typu Balzaca. Nic bardziej charakterystycznego jak wzrost autorytetu Kadena, tego *par excellence* kreatora, ekspresjonisty i jak wywodzi T. Breza, mitotwórcy. Kaden głosił jako ideał, swój i pokolenia „patos codziennej prostoty”; „codzienna prostota”, znamienna dla dążeń artystycznych Nałkowskiej, Dąbrowskiej, straciła dziś atrakcyjność, — atrakcyjnym stał się sam patos.

Młodzi pisarze usiłują sprostać wymaganiom romantycznej formy powieściowej, ale nie umieją jej podolać. Znamiennym przykładem może być „Zazdrość i medycyna” Choromańskiego. Fascynująca „fasada” tej powieści, zbudowana na wyrost, nie legitymuje się treściowo, toteż efektowne chwytły techniczne wylażą na wierzch jak szwy i powieść rozkłada się jak martwy preparat. Inny przykład: opowiadania Czesława Straszewicza biorą czytelnika egzotyką tła, jaskrawością tematu, rozmachem fabuły, stylem

pełnym energii; i w nich jednak sceny i postaci, przerysowane w konturze i geście, z demonicznych stają się niezgrabne jak w szopce ludowej. Świeżością materiału, kształtowanego z dużą siłą wyrazu, górują nad wymienionymi przedstawiciele nowych środowisk społecznych w literaturze, Zbigniew Uniłowski i Adolf Rudnicki (głównie „Żołnierze“). W utworach ich jednak tworzywo realne nie jest uszlachetnione artystycznie, pozostało rudą nie przetopioną w tyglu sztuki na metal szlachetny. Także „Niekochana“ Rudnickiego, wytrawiona z realiów środowiskowych, pali się żarem namiętności, nie przepuszczonej przez filtr poetycki. Nie jest to czysta „pieśń miłości“.

Z ducha analizy, spod patronatu Nałkowskiej wyszli dwaj inni prozaicy Tadeusz Breza i Jerzy Andrzejewski. I oni, ulegając ogólnemu prądowi, marzą o wizjonerskiej wyrazistości, o *sile*. Nie bez powodu T. Breza deformuje „Adama Grywałda“ w kierunku groteski i w momentach kulminacyjnych przerywa równy tok narracji, zmieniając go w dramatyczny monolog wewnętrzny. J. Andrzejewski przechodzi spod znaku Nałkowskiej pod znak Bernanosa; to jest przejście symboliczne: od komentowania i rozkładania faktów do *tworzenia wizji*, przemieniającej proporcje, potęgającej szczegóły realne. Gdy przyrzeć się bliżej, widać że od Andrzejewskiego, a zwłaszcza Brezy krok tylko do Brunona Schulza i jego fantastycznych poematów prozą. Są to utwory nie oczyszczone u źródła, obciążone piętnem egzystencji małomieszczańskiej, rozkwitającej na krawędziach dziwnymi urojeniami i upiorami. Schulz jest niewolnikiem tych upiorów.

Młoda proza polska obfituje w talenty, nie może jednak wykazać się ani jednym dziełem w pełni udanym. Nie wychodzi z okresu prób i eksperymentów, robionych bez programu artystycznego i nie uwieńczonych powodzeniem. Dążenie do nowego dreszczu, kadenowskiego „patosu“, a więc jaskrawości, brutalności, wizjonerstwa nie przyniosło dobrych wyników; musi tkwić w tych próbach jakiś zasadniczy błąd.

Na tle rozproszonych wysiłków i problematycznych eksperymentów utwór Gombrowicza „Ferdydurke“ stanowi rewelacyjną niespodziankę. Bez wahania uznamy go za najwybitniejsze osiągnięcie młodej prozy. Przede wszystkim jest to *wybitny czyn intelektualny*: poznawczy i etyczny. Na pierwszy rzut oka „Ferdydurke“ wydaje się charakterystyczną dla literatury XIX i XX wieku *promokacją moralną*, jeszcze jednym zdemaskowaniem obłudy form kulturalnych, ukazaniem biologii jako ostatecznej prawdy o człowieku. Takie „zdemaskowania“, skandale literackie i moralne odbywają się w literaturze regularnie co kilka lub kilkanaście lat, od Jana Jakuba Rousseau do Louis Ferdinanda Celine'a. Nic nie szkodzi, że sielankowy obraz natury człowieka nabiera stopniowo barw ciemnych i groźnych; mimo tej ewolucji naturalizm literacki we wszelkich manifestacjach jest *optymizmem społecznym*, zabiegiem higienicznym, regenerującym społeczeństwo mieszczańskie. Naturalizm, z nieprzyjemną brutalnością przypomina zasiedziały i gnusniejącym w dostatku mieszczechom, że podstawą na której wspiera się ich włosny, mieszczański świat jest walka o byt, *bellum omnis contra omnes*, rozgrywająca się nieubłagane pod osłoną idealistycznych złudzeń.

Nie trzeba wielkiej przenikliwości aby dostrzec, że postawa Gombrowicza jest zgoła odmienna. Oddajmy głos autorowi „Ferdydurke”. Książka ta — pisze — „*jest wyrazem nienawiści, lęku, wstydu człowieka wobec bezformia i anarchii*. Nie jest, ściśle biorąc, pamfletem, polemiką, krytyką, ale po prostu jękiem jednostki, która broni się przed rozprzężeniem, *gwałtownie domaga się hierarchii i formy*, a zarazem widzi, że każda forma uszczupla ją i ogranicza — która broni się przed niedoskonałością innych w pełnym poczuciu własnej niedoskonałości”. („Wiadomości Literackie”, nr 47 z r. 1937). Bohater „Ferdydurke”, z którym autor widomie się solidaryzuje, *walczy z koszmarem*; jest to człowiek, porażony potwornym snem, który *usiłuje się przebudzić*. Typowe są takie jego refleksje: „pojąłem, że wszystko stracone, że całą parą dążymy do tego czego się najwięcej obawiałem, do zupełnej pokraczności, do groteski... rzeczywistość przekroczyła ostatecznie swe granice, nieistotność skulminowała się w koszmar” (str. 74 i n.). Koszmarna jest szkoła gombrowiczowska; koszmarny jest dom mieszczański i dwór ziemiański; *i równie koszmarny jest biologizm, demonizm ciała i płci*. Bohater „Ferdydurke” prowadzi zaciętą, systematyczną walkę z upiorami; analizuje je i „rozładowuje” przez analizę; to znowu wyolbrzymia i doprowadza do karykatury; inscenizuje dramatyczne sytuacje, w których fałszywi bogowie spadają ze szczydeł; jest to *burzyciel mitów*. Pragnie za wszelką cenę dostać się na grunt rzeczywistości, nie — naturalnej, przyrodniczej, lecz ludzkiej, *humanistycznej*.

Józef Maśliński w świetnym szkicu o powieści Gombrowicza wywodzi go z Kadena. To zestawienie jest bardzo instruktywne; zdaje się jednak — wbrew Maślińskiemu — że stosunek polega tu nie tyle na powinowactwie ile na przeciwieństwie. Kaden jest czcicielem realności, potęguje gesty, dynamizuje sytuacje, upaja się zmysłowym urokiem faktów, upraszcza i mitologizuje postaci. Dla Kadena spotęgowana realność jest bóstwem; dla Gombrowicza — diabłem, który przybiera różne stroje dla opętania bezradnego człowieka. Te same chwytły artystyczne służą do wręcz przeciwnych celów; bójki, starcia fizyczne, które autor „Czarnych skrzydeł” maluje z upojeniem, wkładając w nie patos „elanu” życiowego, w „Ferdydurke” mają charakter epizodów humorystycznych (wyjątek: zakończenie powieści; ale tu właśnie postawa i styl Gombrowicza się załamują, o czym jeszcze będzie mowa). Albo — *refreny*, pełne dynamiki i symboliczne refreny Bandrowskiego! W „Ferdydurke” czytamy trafną uwagę, iż „przez powtarzanie tworzy się wszelka mitologia” i rzeczywiście Gombrowicz przez refreny tworzy mitologię... à rebours, *mitologię komiczną*, demaskującą schematy pseudo-kultury. Podobnie w „stawianiu” postaci podobieństwo przechodzi natychmiast w przeciwieństwo: można przez upraszczanie uwydatniać nadnaturalne proporcje, demonizm i patos duchowy, a można też w taki sposób... kreślić karykatury, ośmieszać demony jako bezradne lalki, powtarzające bezdusznie swój „tik”. To jest metoda Gombrowicza, i dzięki niej „Ferdydurke” nie bucha witalistycznym żarem, wymija pokusy ekspresjonistycznego patosu i najspokojniej zmierza ku — *farsie*, tak haniebnie zniesławianej i postponowanej farsie!

Zasadnicza rozbieżność między starszym a młodszym pisarzem wynika z rozbieżności ich rodowodu kulturalno-społecznego. Kaden — programowy anty-humanista, wychowany przez wojnę, uwielbia bałwochwalczo materię, zmysłową cielesność, jak Tuwim, *jak każdy zdeklasowany kulturalnie inteligent*. Takimi samymi bałwochwalcami materii są jego uczniowie, Choromański, Straszewicz, i w ogóle poszukiwacze „nowego dreszcza“, „patosu“, „siły“. Gombrowicz jest inny; Gombrowicz nie udaje silnego człowieka, zmysłowca, triumfatora. Jego bohater widzi jasno swą inteligencką słabość, ale właśnie ze słabości jawnie i uczciwie wyznanej rodzi się *rzeczywista* siła. W pisarstwie Gombrowicza dochodzi do głosu *prawdziwa inteligencja*, na dwadzieścia lat wyświecona z kultury jako szkodliwy „niewspółczesny“ przesąd. Cóż ma ona dzisiaj przed sobą — nieliczna, rozbita, z trudem pracująca się do tradycji kulturalnej, zatraconej w chaosie powojennym? Zawsze to samo: wątpić, przewracać fetysze i szukać, wytrwale szukać swojej prawdziwej rzeczywistości. Gombrowicz odnajduje tę rzeczywistość; odnajduje ją — w sztuce.

Bo ten trzeźwy naturalista i moralista mocą dziwnego i niedocieczonego procesu staje się nagle, nie wiedzieć skąd i jak — poetą. Nad wyznaniem, racjonalistyczną analizą, satyrą społeczną unosi się w „Ferdynurce“ żart, beztroski dowcip, uskrzydłająca fantazja, i nie zacierając tamtych spraw tłumaczy je na swój język. Natchnione sowizdrzalstwo Gombrowicza, absurdalna przesada w rysunku „bohaterów“ i biegu „akcji“ dezorientuje czytelnika, który gniewa się, czuje nabranym, dopóki... sam nie zaczyna się bawić. Jest rzeczą zdumiewającą, że właśnie to co daje Gombrowiczowi rangę jako artyście, a więc lekkość, poetycka farsowość, urzekająca bezsensowność, oburza krytyków; oni chcą „bebechów“, „żaru uczuć“, „żywych ludzi“ — wszystkiego czego mają pod dostatkiem w pierwszym lepszym romansie brukowym. „Ferdynurka“ nie jest książką dla czytelników romanów. Nie bez powodu zachwycają się nią poeci, jako przedziwnym okazem powieści-dzieła sztuki (wbrew Witkacemu), świetnej (choć — jak podkreślano już — niedoskonałej) symbiozy mądrości życiowej, daru obserwacyjnego i gry fantazji i dowcipu. W „Ferdynurce“ po raz pierwszy i dotąd jedyny młoda proza polska stanęła na wysokości osiągnięć młodej poezji, — i okazało się jak wielkie możliwości stoją przed nią otworem.

II.

Mądrość „Ferdynurki“! Samo zestawienie może się wydać niedorzeczne. A przecież tak jest: powieść Gombrowicza niezależnie od wartości estetycznych błyszczą prawdziwą mądrością życiową.

„Głównym problemem „Ferdynurki“ jest problem formy“ — pisze autor w cytowanym komentarzu. A to jest problem zasadniczy, *problem kultury*. Bo treść życiowa jest prosta, powtarza się niezmiennie we wszystkich wiekach, pod każdym stopniem szerokości i długości geograficznej; wyczerpująco określają ją symbole biologii, a z innej strony — katechizmu. *Tajemnica kultury* — nieprzebranego bogactwa zjawisk: narodów, epok, stylów,

obyczajów, gestów ohydnych i wzniosłych — *tkwi w formie*. „Ach stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi!” — woła z przejęciem bohater Gombrowicza. Subiektywne „ja” dusi się w swym ciasnym domku i spontanicznie dąży do obiektywizacji. Ale to nie taka prosta sprawa. Żyjąc w środowisku społecznym ulegamy ciśnieniu zbiorowości, która chce ukształtować nas na swój obraz i podobieństwo. Temu celowi służy przede wszystkim wychowanie szkolne. Szkoła to pierwsza kondygnacja piekła, przez które przechodzi bohater „Ferdydurke”. Fantastyczny jej obraz u Gombrowicza przynosi sporo rysów świeżych; tak np. autor podkreśla trafnie, że poza jest w równej mierze idealizm jak cynizm młodzieży, jedno i drugie wynika z namiętnego udawania dorosłych. Uczniowie „zatraciwszy wszelki kontakt z życiem i z rzeczywistością, prasowani przez wszystkie odłamy, kierunki i prądy, traktowani wciąż pedagogicznie, otoczeni fałszem, dawali koncert fałszu! I co rusz to głupio! Fałszywi w patosie swoim, okropni w liryzmie, fatalni w sentymentalizmie, nieudolni w ironii, żarcie, dowcipie, pretensjonalni we wzlotach, obrzydliwi w swoich upadkach”. „Widzieliście idealistyczne zakamarki inteligentkiej młodzieży naszej... Tak już w zaraniu młodości człowiek wsiąka we frazes i w grymas. W takiej kuźni wykuwa się dojrzałość nasza”.

Satyra szkolna Gombrowicza zbiega się w sposób oczywisty z współczesną myślą pedagogiczną, przede wszystkim — z Bogdanem Suchodolskim. „Ferdydurke” atakuje szkołę tradycyjną jako *wyraz kultury drouwarstwowej*, nie obejmującej człowieka w jego pełnej strukturze psychofizycznej, lecz tylko intelekt; kształcąca jednostkę nie przez uczestniczenie w konkretnym życiu zbiorowości, lecz *w izolacji*, w oderwanej od rzeczywistości społecznej atmosferze gimnazjalnej. Oryginalnym wkładem Gombrowicza jest punkt widzenia, jaki wnosi: spojrzenie na świat dorosłych od strony braków w wychowaniu, od strony *infantylnizmu i niedojrzałości psychicznej*. Niestety, autor nie przeprowadza do końca tej myśli, która otwiera zupełnie nową perspektywę na rzeczywistość społeczną. Jak wiele zbroceń intelektualnych i skrzywień psychicznych da się wytłumaczyć, jak wiele w psychologii inteligencji i półinteligencji się rozjaśni, gdy uwzględnimy wpływ szkoły, kształtującej psychikę w rozstrzygającym dla człowieka okresie dojrzewania i rezultaty tego wpływu: chroniczny *kryzys poczucia rzeczywistości* i niestarty osad podręcznikowych, fikcyjnych ideologii.

Poznawszy piekło szkolne, bohater „Ferdydurke” wstępuje na dalsze kondygnacje; wchodzi w środowisko mieszczańskie, a potem ziemiańskie. Pierwsze jest postępowe, drugie tradycjonalistyczne, oba jednak są zarówno zakłamane. Wielkomięjska nowoczesność polega na ideałach tzw. życia ułatwionego, a więc na snobistycznych wmówieniach; tradycja ziemiańska, subtelny „pański” obyczaj pielęgnowany jako odróżnienie od gminu, stanowi formę-pozór, która daje „państwu” fikcyjną już tylko przewagę nad chłopstwem. Bohater nie chce się przystosować do schematów towarzyskich tych środowisk, sprytną intrygą doprowadza pierwsze do rozbicia, do *samo-*

rozkładu sztucznej formy; w drugim dochodzi do tego dzięki skomplikowanemu zbiegowi okoliczności. W obu wypadkach ład obyczajowo-społeczny załamuje się i załamują się ludzie, pozbawieni formy-pancerza. „Rzeczywistość, wytracona z łożyska pod wpływem silnych impulsów, przelewała się i beltiała, wyła i jęczała głucho, a ciemny, śmieszny żywioł brzydoty, ohydy, plugastwa otaczał ich coraz namacalniej i wzrastał na ich wzrastającym zaniepokojeniu jak na drożdżach...”.

Nie możemy tu wchodzić w szczegóły, odsłaniać bogactwo szczęśliwie podchwyconych rysów obyczajowych, świetnych w części ostatniej. Nie ma też miejsca na przytaczanie sądów Gombrowicza o środowiskach, charakteryzowanych przezeń szkicowo (np. przedmiejskim), — sądów prawie zawsze bystrych i celnych. Podkreślić tylko trzeba, że bohater „Ferdyturke”, rozwiawszy trzy koszmary, uciekły ze szkoły, skompromitowawszy dom mieszczański i doprowadziwszy do groteskowej rewolucji społecznej we dworze, nie oswobadza się, *nie wyzwala od kultury*. Sielanka René Clair’a nie powtarza się. *Ze schematu obyczajowo-społecznego, od „gęby” nie można uciec* — to stwierdzenie jest jeszcze jednym dowodem mądrości Gombrowicza.

Jest to jednak, niestety, — jak wszystko w świecie — mądrość nie doskonała. Niedoskonałość uwidocznia się w zakończeniu. Bohater „Ferdyturke” uciekły z dworu, wpada... w ramiona swej kuzynki. I teraz autor zgęszcza barwy, gwałtownie podbija ton i pokazuje nowy koszmarny *biologiczny*, żywioł erotyki, porywający w swe tryby jednostkę. Ale postępując konsekwentnie trzeba było i ten koszmarny rozwiązać, pokazać, że to jest jeszcze jeden schemat — że jak najbardziej pieczołowicie chroniąc swoje „ego”, wpadamy mimo to nieuchronnie w konwenans społeczny (narzeczeństwo, małżeństwo...). „Tragiczne” zakończenie „Ferdyturke” jest niekonsekwencją; należało również końcowy epizod przedstawić humorystycznie — bo w gruncie rzeczy jest to scena farsowa, niemniej zabawna i płocha od poprzednich.

Jeśli rzecz wzięta z takim rozmachem grzeźnie ideowo na mieliźnie, to znaczy, że autor nie przemyślał sprawy do końca. Atakując z impetem różne „formy”, nie zrozumiał, że *wszelka forma jest niedoskonała*, każdy typ kultury skazany na zagładę. (Przejmującą ilustrację tej prawdy w powieści współczesnej stanowi katastrofa Bogumiła Niechcica). Istnieje tylko jedno wyjście: uznać ponad względną, doczesną prawdą kultury — wieczną prawdę religii (tak właśnie dzieje się w „No cach i dniach”). W innym wypadku musi nadejść chwila, kiedy jednostkę zaleje żywioł irracjonalności, *mare tenebrarum* bezkształtnej realności i rozbitej psychiki kulturalnej. Jest zachodnim, można rzec: *conradowskim* rysem Gombrowicza, że chociaż nie posiada gwarancji duchowych, nie chce poddać się chaosowi; że ostrym i zimnym światłem intelektu rozprasza koszmarny fałszywej cywilizacji, sprowadzając je do właściwych rozmiarów. Upiorny Pimko, „Wielki Zdrabniacz” kurczy się do żalostnej figury ze starej farsy włoskiej. Na tym polega triumf Gombrowicza.

Triumf ten nie byłby połowiczny gdyby autor „Ferdyturke” był zdolny do szerokiego, beztróskiego śmiechu. Ale on zbyt dobrze wie i pamięta,

że „normalność jest linościzką nad otchłanią anormalności“. W gombrowiczowskiej farsie komizm częściej wypływa z instynktu samoobrony, z dążenia do obiektywizacji i unieszkodliwienia upiórów, niż z niepohamowanej, sowizdrzalskiej wesołości. A na niej właśnie stoi farsa, ten *par excellence* poetycki gatunek literatury, najgłębiej *akceptujący rzeczywistość* w jej ułomności i niedoskonałości, dzięki której świat jest tak bogaty, różnorodny, zajmujący i śmieszny. Gombrowicza nie stać na pełną akceptację; jego trzeźwa mądrość zbyt jest obciążona poczuciem nieobjętego koszmaru w człowieku i poza człowiekiem; zbyt mało jest trzeźwa, — w porównaniu z mądrością chestertonowską.

Jednakże autor „Ferdurke“ osiąga częściowe wyzwolenie. Powiedzieliśmy, że znajduje swą prawdziwą rzeczywistość w sztuce. Teraz możemy to bliżej określić. Gombrowicz nie poprzestaje na artystycznym „rozwiązywaniu“ problemów; na ich tle prowadzi swobodną wesołą grę fantazji. Jego deformacje wynikają z potrzeb treści, ale stają się z kolei materiałem czysto artystycznej zabawy, mistyfikującej czytelnika. Drewniany Pimko z postaci satyrycznej, ośmieszonej lalki, staje się potrosze postacią fantastyczną, zabawną marionetką. Gombrowicz nie zdołał w całości ukształtować swej powieści w tym charakterze, ale znać w niej świadome dążenie w określonym kierunku. „Ferdurke“ ma dwa zakończenia: jedno, poważne, niemal tragiczne („Ścigajcie mnie jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach“), i drugie radosne, triumfalne, gdy świadomy celów i środków artysta, *poeta* obwieszcza sowizdrzalsko swą wolność od kompleksów, które go nękały w życiu i w pisaniu książki.

„Koniec i bomba
A kto czytał, ten trąba!“

III.

Istnieje w „Ferdurke“ rozdział, zatytułowany „Przedmowa do Fildora dzieckiem podszytego“, w którym autor rozwodzi się nad postawą pisarza wobec społeczeństwa i wobec twórczości. Rozważania te naraziły Gombrowicza na prostackie szykany; cóż było łatwiejszego jak skierować odważny, prawdziwie męski wywód o zakłamaniu pisarzy drugorzędnych, przeciw samemu autorowi: mówisz tak bo jesteś pisarzem drugorzędnym! Masz kompleks drugorzędności! — Te nietaktowne i wręcz nieprzyzwoite wyzwiska nie przeszkadzają nam wydobyć na jaw i mocno zaakcentować głęboką prawdę, wypowiedzianą przez autora „Ferdurke“. Gombrowicz atakuje artystów, którzy tworzą dzieła „na wieczność“ poza swoim czasem i poza środowiskiem. Łatwo zauważyć, iż powraca tu kompleks inteligencji, klerkowski, wywołany przez opaczne wychowanie szkolne i w ogóle książkowe. Artysta powinien zdawać sobie sprawę ze swego miejsca w świecie realnym i godzić w twórczości obowiązek wobec aktualności ze służbą ideałowi artystycznemu.

Rzecz inna, że autor „Ferdurke“ wyciąga ze słusznej przesłanki wniosek trochę wariacki. Pisarze — mówi — powinni *pisać o sobie*; powinni

traktować literaturę jako teren rozgrywki osobistej. To nie jest dorzeczne; pisarz daje nam w dziele już nie siebie, ale rzecz; tylko — i w tym głęboka racja Gombrowicza, zwłaszcza w odniesieniu do prozaika i dramaturga — powinien dawać *rzecz przystosowaną*.

„Ferdydurke” ma charakter niezupełnie jednolity. Zaczyna się jako rozgrywka osobista, i nurt osobisty przewija się w niej do ostatniej stronicy. Ale równocześnie narasta nad tą rozgrywką „rzecz”, forma, kształtujące się dzieło sztuki i to nie byle jakie dzieło. Książka o dojrzewaniu jest zarazem książką dojrzewania, dojrzewania artysty do swobody i świadomości twórczej.

„Forma” istnieje w „Ferdydurke” w stanie nie wykończonym, czasem embrionalnym. Scharakteryzujemy ją jednak w postaci zupełnej, tak jakby była rzeczywiście zrealizowana. Wpiszemy w dzieło jego immanentny ideał.

„*Ferdydurke*” jest to powiastka filozoficzno-moralna w guście pisarzy francuskich XVIII wieku, przede wszystkim — Woltera. Można ją nawet w szczegółach zestawiać z wolterowskim opowiadaniem „Prostaczek”. W obu napotykamy tezę — podobną! I „Prostaczek”, i „Ferdydurke” to satyry na zakłamanie form kulturalnych. Konstrukcja ich polega na tym, że — w irracjonalny sposób — pojawia się w świecie fałszu postać z innego świata i w konfrontacji fałsz ulega zdemaskowaniu. U Woltera takim „odczynnikiem” jest Huron, idealny człowiek natury, który jakimś cudem dostaje się do Francji; u Gombrowicza mamy w tej roli w cudowny sposób dziesięcioletniego trzydziestolatka. Punkt wyjścia, jak widać, abstrakcyjny i fikcyjny; ale dalszy tok akcji już najzupełniej logiczny „życiowy”. W sumie tworzy to przedziwną mieszaninę fikcji z realizmem. (Jeszcze jeden przykład analogicznej *fantastyki intelektualnej*: „Cudowny gość” Wellsa. I tu pokrewna tendencja i konstrukcja identyczna: irracjonalne założenie: pojawienie się cudownego gościa, — a potem już normalna, powieściowa akcja).

Z Wolterem i Diderotem spokrewnia Gombrowicza *styl*, gatunek prozy, suchej, intelektualistycznej, klarownej. Słusznie akcentuje ten moment Maśliński, podkreślając, że nie ma w „Ferdydurke” nic z metaforycznej pseudo-poetyczności, ani też — dodajmy — z „somatyzmu” stylistycznego szkoły Kadena. Toteż świat powieściowy Gombrowicza pozbawiony jest sugestywnej, plastycznej wyrazistości (znamionującej typ powieści romantycznej); różne bójki i awantury opowiedziane są w „Ferdydurke” podobnie jak w „Kandydzie”, sucho, skrótowo, z akcentem humorystycznym. Styl sprawia, że nie przejmujemy się strasznymi wydarzeniami przedstawionymi w tych powieściach, ani licznymi śmierciami w „Kandydzie”, ani tragicznym losem cioci Hurleckiej w „Ferdydurke”.

Podstawowymi elementami utworu narracyjnego są bohater i fabuła. Bohater „Ferdydurke” jest dość blady, nie dlatego, że powstał z abstrakcji, ale z tego względu, że autor nie oderwał się od niego, nie zarysował wyraziście fantastycznego figlarza i sowizdrzała. W tym zakresie i Wolter nie był mistrzem; przytoczmy jednak dla przykładu takie schematyczne a plastyczne konstrukcje literackie, jak Kubuś Diderota, detektyw

ksiądz Brown Chestertona czy wreszcie jedyny i niepowtarzalny Samuel Pickwick Dickensa.

Posiada natomiast „Ferdydurke” żywą fabułę i dzięki temu czyta się z zajęciem. Góruje nad „Prostaczką” w tym względzie o tyle, że bohater posiada tu więcej inicjatywy, działa, przeprowadza podstępne intrygi, ucieka itp. Jest więc w „Ferdydurke” element powieści awanturniczej, powieści przygód, niestety nie wyzyskany przez autora jakby należało. W każdym razie Gombrowicz dowiódł, że fabuła w narracji stanowi czynnik zaciekawiający także wówczas, gdy bohater nie jest dla czytelnika „sympatyczny” czy „niesympatyczny”, lecz stanowi widomie fikcyjną konstrukcję formalną. Wystarcza do wywołania ciekawości sam mechanizm fabularny (kapryśna gra przypadku), zwłaszcza kiedy stanowi środek do rozwinęcia i skonkretyzowania tezy moralistycznej.

Realizm „Gombrowicza ma charakter swoisty, znowu przypominający „Prostaczkę”. Autor deformuje rzeczywistość, t. zn. nie czerpie bez wyboru rysów z natury dla wywołania iluzji, ale wciąga do opowiadania to, co mieści się w ustalonym przez niego jako założenie artystyczne i filozoficzne schemacie. Schemat ten wyznaczają pojęcia kierunkowe „formy” i „infantylności”. Podobną schematyzację rzeczywistości spotykamy u Woltera. Przytoczymy tu zdanie z jednej recenzji o Gombrowiczu, które doskonale da się zastosować do „Prostaczki”: „Metody takiego „odsensowniania” są stosunkowo proste, wystarcza poprzestawiać motywy czynów ludzkich, a sprawy codzienne i zwykłe przeistoczą się w ponurą groteskę. *Mecz tenisowy stanie się w oczach dzikiego zjawiskiem niezrozumiałym i dziwacznym, posłusznym pracom mechanicznego porządku*”.

W porównaniu z prozą pisarzy oświecenia odznacza się jednak „Ferdydurke” nierównie większym bogactwem rysów konkretnych. Nic dziwnego; półtora wieku, które dzieli nas od Woltera, wypełnione są wielostronnymi dążeniami do poznania rzeczywistości. Ale zwróćmy uwagę na tendencje Gombrowicza. Wyolbrzymia on wszelkie możliwości psychiczne, „realizując” je w konkretnych sytuacjach, tak w scenach szkolnych, jak w pomysły zasadniczym; genezę „Ferdydurke” można ująć w ten sposób, że autor spotęgował osobiste, prześwitujące niekiedy nastroje infanilne do rozmiarów pełnej realizacji w świecie obiektywnym. Dzięki tej metodzie (przenikliwie zaobserwowanej przez jednego z recenzentów, p. Sandauera) kompleksy i treści psychiczne obiektywizują się, objawiają w postaci groteskowej karykatury, co stanowi swoisty zabieg higieniczny. Chodzi autorowi o rozładowanie niebezpiecznych urazów psychiki, o uprzedmiotowienie ich, uproszczenie, intelektualizację — a zatem postępuje wyraźnie w duchu mistrzów z XVIII wieku. Tak samo jak z ducha oświecenia wywodzi się wielki rozbajacz koszmarów - Freud.

Artystycznie nie odnosi jednak Gombrowicz pełnego sukcesu. Nie udało mu się przeprowadzić deformacji tak, aby ponad sucho wzmiankowanymi faktami i szczegółami realnymi powstała konsekwentnie rozbudowana sfera rzeczywistości artystycznej. Niektóre postaci (ciocia Hurlecka), niektóre sceny w szkole i we dworze mają rzeczywiście charakter irrealnej, a konkretnej

w szczegółach groteski, ale na większych przestrzeniach nie umiał autor charakteru tego utrzymać. „Ferdydurke“ jest nazbyt obciążony realiami i zbyt mało w nim — na potrzeby formy — lekkości i swobody, słowem: ferdydurkizmu.

Parze warstw: realna — nadrealna w innym przekroju odpowiada para: symbolika — absurd. Gombrowicz używa systematycznie chwytu „pars pro toto“; poszczególne epizody i scenki „Ferdydurke“ mają za zadanie ilustrować tezę ogólną. Autor jednak nieco zbyt serio traktuje swą misję filozofa i moralisty i ze szkodą dla utworu obciąża go nadmiarem komentarzy, retoryki i w ogóle gadulstwa. Jego swada nie wywiera wrażenia naprawdę swobodnej; można powiedzieć, że jest to *swada paniczna*. Gombrowicz mówi dużo i prędko, nawet tam gdzie bardziej celowe byłoby niedopowiedzenie lub przemilczenie. W potopie słów, w nawale komentarzy gubi się to co jest urokiem, formą prozy osiemnastowiecznej: bezinteresowna zabawność, to ludząca przebłykiem niebezpiecznej, wolnomyślniej tendencji, to kryjąca się w gąszcz awanturnicznych przygód i swawolnych dowcipów. Gombrowiczowi nie udało się szczęśliwie połączyć w „Ferdydurke“ obu „warstw“; niewątpliwie jednak wszedł na tę drogę, jak widać choćby w cytowanym zakończeniu, gdzie perfidna dysharmonia wywołuje pożądaną konsternację w czytelniku.

Gombrowicz nie zdołał całkowicie podolać trudnym i rygorystycznym wymaganiom formalnym powiastki filozoficznej. Dał jednak rzecz świeżą, bardzo pobudzającą, epizodycznie świetną, a zwłaszcza cenną, jako drogowskaz. „Ferdydurke“ nieodpartą siłą przykładu pokazuje, czym może być „powieść“ jako dzieło sztuki, gdy odpadną od niej realia reportażowe i psychologiczne, odpadnie sentymentalizm, „żar uczuć“ i witalistyczny patos, i miejsce ich zajmą właściwe i powołane kierowniczkami twórczości artystycznej: myśl i fantazja.

N O W E P O E Z J E

MARIA JASNORZEWSKA (PAWLIKOWSKA). *Krystalizacje.* Warszawa 1937. J. Mortkowicz.

Twórczość Pawlikowskiej mówi dość wyraźnie o nieporozumieniach, w jakie wplątywała swoich adeptów szkoła „Skamandra”.

Poezja skamandrycka jest to przecież szereg prób niedoskonałych uporania się z realiami jako tworzywem lirycznym, z tradycją sztuki, z chaosem wreszcie potocznych mniemań, wśród których programy praktyczne pomieszano z poetyckimi. Nigdy ta poezja nie doszła do stanu nasycenia, nigdy nie osiągnęła pełni. Każdy wysiłek ginał, chociażby był piękny sam w sobie. Każdy tom był rozpoczynaniem na nowo.

Powiadają: — ten poeta zmienił się bardzo, z młodzieńca wyrósł prorok, — tamten od chłopięcego baroku doszedł do „mickiewiczowskiej wprost” prostoty stylu, — ów z biegiem lat stał się rewelatorem tajemnic Słowa.

Owo wieszczenie, prostota, czy magia nie są jednak wynikami jakichś przemian, wiodących ku doskonałości. To tylko nowe próby. Bo ci rzemieślnicy budują domy po to, aby je opuszczać. Żadnego nie chcą uznać za swój własny. Nie żeby był niezgodny z wzorem idealnym, lecz że nie mają takich wzorów wyraźnych.

— Pawlikowska pierwszymi swymi zbiorcami wniosła do poezji więcej, niż którykolwiek z jej rówieśników, bo zarys jakiegoś *skomplikowania poetyckości*. Gra liryczna, w której każde marzenie jest jakoś zawsze samoprzekreślone, a każda czułość kończy się żartem, sprawia, że wydają się te wiersze czymś bardzo odrębnym wobec ówczesnych prostackich i naiwnych triumfów poetyckich domorosłych herosów i alchemików słowa.

To jednak, co Pawlikowska napi-

sała po „Wachlarzu”, jest rezygnacją z poetyckiego sensu jej wierszy. Łudząc się, że rozszerza krąg swej poezji — uprawia poetyzowaną reporterkę, która niczym innym nie jest jak zręcznym wypełnieniem efektownego a grubymi liniami rysowanego schematu, powtarzającego się w nieskończoność w wielu podobnych do siebie odbitkach.

Jak wszyscy jej rówieśnicy uzależniła się poetka od aktualności, wierząc fałszywie, że przez aktualność staje się poeta „człowiekiem żywym”.

Żądano od niej wiele — i zwierzeń intymnych, „typowo kobiecych”, i hasel emancypantki, i realizmu psychologicznego, i Bóg wie czego jeszcze; zachwycono się obłudnic, a urągano na to wszystko, co było jej wartością poetycką, — na anachroniczność, na rzekomą rokokowość i cackowatość, chwalono — jak to się rozwija, jak odchodzi od form drobnych, jak podejmuje tematy społeczne. Ten fenomen poetycki był traktowany uparcie ze stanowiska towarzyskiego czy społecznego, a nazwa *poetka* była raczej komplementem, czymś takim jak *królowa balu*, niż oznaczeniem miejsca w bardziej idealnej hierarchii.

Z tym wszystkim autorka „Paryża” i „Profilu białej damy” coraz więcej się upodobniała do laickiego ideału poetki, która tym się tylko różni od autorki powieści psychologicznych, listów z podróży czy felietonów, że pisze mową wiążaną.

Tom ostatni uznali recenzenci za powrót do dawnego stylu. Zdaje się, że niezupełnie słusznie. Cóż znaczą bowiem ograniczenie tematyki i „mała forma”, kiedy nie są wyłonione z właściwych nurtów poetyckich? Nie są to „krystalizacje”, „trafne samookreślenia poetki”, lecz raczej pewne skostniałe schematy, nibyto monumentalne udrapowanie Deoty my.

Dawne wiersze Pawlikowskiej miały czar i sens ulotności — w „Kryształizacjach” odnajdujemy tę ulotność zastygłą w jakieś fałszywe „exegimonumentum”, w gest wieszczki natarczywie podkreślający mądrość w kruchych kształtach. I dopiero jako sens poboczny, jako podźwięk melodii głównej jakieś odkrywczce akcenty poetyckie. — Ale tych jest mało.

Pawlikowska pozostanie dla nas autorką „Wachlarza”.

MIECZYŚLAW JASTRUN. *Strumień i milczenie. Warszawa 1937. J. Morkowicz.*

Dla historyka poezji wiersze Jastruna są fenomenem niezwykle cennym, gdyż pomieszano tu dwa typy sztuki i tworzywa poetyckiego. Jest to rzadki rodzaj niespokojnego epigonizmu, który nowy materiał wyobraźniowy usiłuje wyrazić starą konwencją. Marzenie chce Jastrun sprowadzić do mechanicznej powtarzalności rekwizytów, romantycznych rekwizytów „Skamandra”. I nie tylko zresztą romantycznych. Także i późny „klasycyzm” Skamandrowy odnajdujemy w historiozoficznej i metafizycznej deklamacji Jastruna, bliższej o wiele Słonimskiemu i „Czarnej muzie dziejów” z „Gorzkiego urodzaju”, niż Miłoszowi.

Ktoś powiedział, że jest to poezja dla niewielu. Tak. Bo nie można jej przyjąć w całości. Pod pozorami „trudnej” poezji kryje się tu w istocie jedna z owych łatwych liryk, mamiących głębią, magią słowa, czaroksięskim rekwizytem. I nie to „szamaństwo” jest piękne w utworach Jastruna, lecz *duch snycerski*, panujący nad pewnymi fragmentami, pojawiający się niespodzianie wśród szamańskich zaklęć. Sztuka Jastruna jest sztuką fragmentów. Nadaje wyobrażeniom kształt rzeczy. Niektóre wiersze, niektóre fragmenty wierszy są jak zarysy niedokończonych rzeźb na pół wyłonione z mroku.

Antoni Andrzejewski

K. I. GAŁCZYŃSKI. *Utwory poetyckie. Warszawa, 1937. Wyd. „Prosto z Mostu”.*

Gałczyński stworzył sobie, czy też może narodził się już ze swoim własnym „genrem” poetyckim. To jest nieodstępne wrażenie przy lekturze ostatnio wydanego sporego tomu jego „Utworów poetyckich”. A przecież tom ten, pierwszy właściwie dostępny dla czytelnika tom wierszy tego ekscentrycznego poety, jest zbiorem dorobku rozpraszanego po czasopismach przez wiele, wiele lat. Gałczyński bowiem, jak czytamy w notatce bio-bibliograficznej, rozpoczął ogłaszać drukiem swe utwory jeszcze w 1922 roku. Oto więc okrążyła cyfra piętnastoletniego jubileuszu. A chociaż nie wszystkie wiersze zostały w tym jubileuszowym tomie zgromadzone, to jednak jest tutaj niemała różnorodność. Ale co właśnie najcharakterystyczniejsze dla zjawiska poezji Gałczyńskiego, to znaczący fakt, że różnorodność to jedynie gatunkowa. Ów przedziwny „genre”, ów alchemiczny stop takich i innych właściwości, dzięki czemu można by rozpoznać luźny nawet fragment pióra tego poety, — przemawia z każdej strony tego tomu równie silnie w tym czy w tamtym gatunku liryki, jest jak gdyby zasadniczą jego barwą, która narzuca się i trwa w pamięci, chociażby nawet same utwory zostały zapomniane.

Różnorodność, jaka cechuje „Utwory poetyckie”, konieczna niechybnie była do scharakteryzowania różnych stron twórczości Gałczyńskiego, wszakże ona właśnie sprawia, że w tym tomie trzeba wybierać. Trudno jednakową miarę przykładać do wszystkich utworów, które powstały przecież w znacznej bądź co bądź rozpiętości lat. Ale nie tylko to — trudno mianowicie ustosunkować się w jednaki sposób do jednej i drugiej strony owej twórczości. Stroną, która chociaż nie pozbawiła ciekawych cech, budzić musi mniej uwagi — jest muza satyryczna Gałczyńskiego. A więc nie tylko większa część cyklu „Apokryfy-Ju-

venilia", ale także sporo wierszy części zasadniczej „Utworów poetyckich”. Są to w przeważnej mierze wiersze o zakroju grotesek i satyr, wiersze pełne polotu, werwy i dowcipu, ale nie osiągające ani tej granicy artystycznej, jaką mają wiersze pozostałe, ani nie mogące sobie rościć pretensji do tytułu odzwierciedlenia oblicza swego czasu, co by im przecież dawać mogło inny zakres ważności. A ponieważ odsłaniające się w nich cechy, które są charakterystyczne dla poezji Gałczyńskiego, odsłaniają się także w utworach pozostałych, przeto z tych całkiem zrozumiałych względów nie będziemy zajmować się owymi płodami muzy satyrycznej, które skąd inąd mają swoich zwolenników.

Po tej eliminacji „Utwory poetyckie” przedstawiają nam Gałczyńskiego jako czystej wody liryka. Widać zupełnie urzekająco, jak najdrobniejsze zjawisko, jak najbardziej błahy motyw, stanowiące pierwsze tworzywo wierszy, wyzwala ją z czujnej u tego poety predyspozycji lirycznej ów magiczny wibr, który, niby wziębrany nurt, wszystko w sobie zatapia i wszystko czyni nurtem. Wyraża się ten liryzm pod rozmaitymi postaciami. Nie stroni nawet od stylizacji, żeby wspomnieć tu „Zaręczyny Johna Keats'a”, czy „Opis domu poety”, czy w innym rodzaju „Koniec świata”. Ale ciekawszą niechybnie i bardziej podkreślającą cechy „genre'u” Gałczyńskiego jest liryka bezpośrednia. Ona to stanowi główny trzon „Utworów poetyckich”.

A więc zobaczymy przejawy tej liryki bezpośredniej. Występują one, oczywiście, w rozmaitych odmianach. Liryka intymna, oto jedna grupa. Są to przeważnie wiersze o niemałej sugestywności. Liryzm jest w nich rozedrgany, wybrzmiewający minorową nutą goryczy, albo też wydający się zaledwo melancholijnym jak gdyby muśnięciem niewyjawionego całkiem uczucia. Odosobnione nieco miejsce należy się tutaj wyraziście i skupionej, a zarazem dźwięczącej programowym akcentem „Pieśni cherubińskiej”. Inna całkiem grupa, to burleski, czy też wiersze zbli-

żone do tego rodzaju; wymienićby trzeba cały szereg utworów, jak „Wileńskie imbroglio”, czy „Polowanie z sokołami”, czy „Impresario i poeta”, czy „Pieśni o szalonej ulicy” itd... Ze względu na ton maskowanego ironią, drwiną, persyflażem, wyskokami fantastyki liryzmu — jest to grupa wierszy nader charakterystyczna dla Gałczyńskiego, który też bynajmniej nie przypadkowo rozwija twórczość satyryczną. W tym odbija się jego istotna postawa. Najznamienniejsza tłumaczy się w dłuższym utworze „Bal u Salomona”, na który zatem trzeba zwrócić specjalną uwagę.

Jakaż to postawa? — Pisząc na innym miejscu o Gałczyńskim, nazwałem go „fantazistą”. Właśnie analiza „Balu u Salomona” nasunęła wprowadzenie tego miana. Jeżeli bowiem chodzi o ten „szkielet”, jak go poeta nazwał, jest to jak gdyby muzyczne capriccio o bardzo luźnej choć bynajmniej nie pozbawionej konsekwencji budowie. Liryczny ten w swej istocie utwór opiera się w swej konstrukcji, niby na ramach wewnętrznych, na snujących się kapryśną i zwiewną linią motywów fabularnych. Z jednej mianowicie strony wynikają tutaj sceny z urojonego balu u Salomona, który poeta opisuje, a z drugiej strony nieustannie wplatają się wątki osobiste przeżywane na płaszczyźnie życia realnego. Przesnuwanie się owych przeciwstawnych wątków, niby metodą kontrapunktu w muzyce, co stanowi nader interesujący „chwyt” techniki poetyckiej „Balu u Salomona”, — wywołuje wrażenie zmiennego światłocienia, wrażenie impresyjnej gry barw.

W tym stosunku między realnością a urojeniem, jaki się w „Balu u Salomona” uwyrażnia, odsłaniają się prawa rządzące postawą Gałczyńskiego. Przede wszystkim znaczenie słowa:

„Jak pająk, co pajęczynę wysnuwa,
owijam się w nieprzenikloną
syntaxis —
co za rozkosz, co za rozkosz:
świat ginie”...

Słowo przedstawia dla poety tę magiczną siłę, która przeinacza wszystko, która każe wyczarowywać się nowym światom, jakimś Farlandiom, jakimś Taorminom, a ginąć każe światu realnemu. Urojenie, wyzwolona fantazja — oto główny żywioł poezji Gałczyńskiego, żywioł, którego tętno posłuchać można we wszystkich wierszach tego poety, czy to będą nawet wiersze w duchu politycznym, czy to w satyrycznym. W „Bal u Salomona” charakter ten znalazł najbardziej wyrazistą postać. Naprzeciw rzeczywistości realnej powstaje tutaj rzeczywistość fantastyki, niby dwie nieodłącznie przewijające się sfery, z których to jedna, to znów druga owłada natchnieniem poety. Ale nawet wówczas, gdy rozpóściera się panowanie świata realnego, nawet wówczas fantazjotwórstwo u Gałczyńskiego bynajmniej nie zamilkła, wyblyskując jaskrami nieoczekiwanych skojarzeń czy ekstrawagancji. Ten żywioł fantastyki jest też właściwym elementem niezwykłości i oryginalności poezji Gałczyńskiego; jego siła właśnie rodzi ten przedziwny „genre”, jakiego wrażenie towarzyszy przy lekturze „Utworów poetyckich”.

Już w związku z konstrukcją „Bal u Salomona” zwracaliśmy uwagę na pewne analogie muzycznych form. Nie są to bynajmniej analogie przypadkowe. Gałczyński instrumentalizuje niejako swoją poezję. Znowu „Bal u Salomona” odsłania najwyraźniej rozliczne efekty i niuanse takiej instrumentalizacji. Ale i inne utwory mają te same cechy. Jedną z najbardziej uchwytnych cech jest rytmika. Pod tym względem Gałczyński wykazuje wiele wynalazczości, łącząc różne wyrafinowane systemy z środkami prostymi czy nawet prymitywnymi i osiągając w ten sposób niemałą plastykę i świeżość rytmu, tak przecież nierozłącznie związanego z wrażeniem „genre’u” jego poezji.

„Utwory poetyckie” poczytać trzeba niechybnie za jedno z najciekawszych zjawisk w zakresie poezji w ubiegłym roku. Uderza przede wszystkim osobliwość, oryginalność

i świeżość tego zjawiska. Cały urok Gałczyńskiego tkwi w oddziaływaniu zespołem wszystkich swych cech, „genrem” swojego zjawiska. Tak też trzeba go ujmować. Bo gdyby mierzyć wartością obiektywną, to z tego sporego tomu, skupiającego tyloletni dorobek, uratować dałoby się zaledwo parę wierszy czy fragmentów. Ale czy wielu jest poetów, którzy przed surowym i nieuchronnym działaniem czasu ocalić mogą więcej nad parę wierszy czy parę fragmentów?

MARIAN NIŻYŃSKI. *Więciez wieczorny*. Warszawa, 1937. Nakt. „Myśli Polskiej”.

Marian Niżyński — czyli liryka patetyczna. Taką formułę nasuwa „Więciez wieczorny”, wydany ostatnio tom wierszy tego poety. Jest to określenie narzucające się nieodparcie. Czuje się bowiem, że wiersze, jakie w tym zbiorze znajdujemy, rozsadza od wewnątrz silnym naporem żywioł, zbuntowany, kipiący i nieujarzmiony żywioł. On wszechwładnie panuje w tej poezji. Słowa wezbrane są jego kipiela aż po same brzegi, wizje skłębione w zarze uczuć, rytmy rozteńnione ponoszącym nurtem. Wywołuje on też układ szczególnych praw. Nie ma miejsca na prostotę, gdzie grzmi zalew chaosu, nie pora na mówienie szeptem, gdy przekrzykiwać trzeba huczące kotłowisko. To jest prawdziwa temperatura patetyzmu.

Tą żywiołową siłą, jaka wszechwładnie ogarnia poezję Niżyńskiego, jest buntowniczy i nieposkromiony poryw wolności. On to wybucha wrzącą i namiętą chłostą słów przeciwko małym i bezdusznym ludziom, którzy w jarzmie niewoli, niby w ogłupiającym kieracie, drepcą po utartych liniach pozorów, przesłaniających dno i istotę życia. On to wybrzmiewa głucho minorowym tonem zwątpienia i goryczy, gdy poeta w niewoli wymiarów pod swym kosmicznym brzemieniem daremnie szamoce się, by rozplątać zawiłą i ciemną zagadkę bytu. Nim to na-

brzmiewa pesymizm, bezmierny i bolesny pesymizm tej poezji, która wśród rozterek nie umie znaleźć żadnego rozwiązania.

Wszystkie cechy poezji Niżyńskiego tłumaczą się właśnie poprzez rysy tej postawy. Aspekty słowa zwłaszcza związane są całkowicie z owym patetycznym napięciem i szamotaniem się w osaczających wymiarach świata. Słowo tej poezji jest nie tyle śladem, ile narzędziem rozpaczliwego porania się z zalewającym a nieodgadzionym chaosem. Nazwanie jest bodaj pozorem ujęcia i ujarznienia niepojętości zjawisk. Słowo Niżyńskiego jednakże nie sidła sedna rzeczy i nie wnika w nie okrażeniem. Ono jest gromkie, ostre, spada na rzecz niby cios, który ma ją rozłupać. Trzeba przecież pamiętać, że narodziny jego odbywają się w podniesionej temperaturze patetyzmu. Stąd także, zgiełk, natłok, plątała słów, „grzmiących taką salwą kosmosu”.

Najwyraźniej ten aspekt słowa w poezji Niżyńskiego odsłania się w pierwszym, tytułowym cyklu „Więcierza wieczornego”. Chodzi mianowicie o tych kilka utworów, które można by nazwać poetyckimi etiudami osnutymi na motywie barw. Tutaj odsłania się także pewien symboliczny charakter tej poezji, a ściślej biorąc — integralny zmysłowy symbolizm słowa. Wiersze te oparte są na interesującym zamyśle. Poprzez uchwycenie w słowie zmienności barwy, jako jednego elementu zjawisk, perspektywa świata wyłania się tutaj jakgdyby poprzez rozdarcie kurtyny otaczającej ciemności. Uchwycenie tego jednego elementu pozwala dalej poecie na uchwycenie w jedno kotłujących się i rozbieganych zjawisk, z którymi poraż się daremnie.

W tych też wierszach osiąga Niżyński syntezę niejako wszystkich cech swojej poezji. Taki utwór, jak np. „Czerwień marnotrawna”, łączy zupełnie harmonijnie i bez sztuczności ideologiczne momenty postawy z wyrazem iście poetyckiej imaginacji. Wiersze cyklu „Rachunek sumienia” są mniej pod tym wzglę-

dem harmonijne i w niejednych momentach nazbyt surowe. Cykl ostatni „Czernią na przelaj”, poświęcony problematyce metafizycznej, poza paru wyjątkami ustępuje cyklowi pierwszemu, który jest najbardziej poetycki. Ciekawy zwłaszcza, chociaż nieco odmienny od reszty utworów, jest tutaj wiersz „Deszcz na wodzie”, odznaczający się przejrzystym konturem lirycznym.

„Więcierz wieczorny” jest świadectwem interesującego rozwoju Niżyńskiego jako poety, przesłoniętego dotychczas twórczością dramaturga. A poza tym w powojennej naszej poezji Niżyński staje się najbardziej, jak dotąd, wyrazistym przejawem rimbaudyzmu, którego nurt, przewijający się już od dawna, obecnie nabrzmiwa w coraz to nowych zjawiskach. Nie mamy tu na myśli prostego wpływu. Niżyński jest przecież konstytucją twórczą nawskroś samorodną. Mowa może być o pokrewieństwie postaw. I dlatego właśnie przejawy rimbaudyzmu zasługują na uwagę, jako znak narastających fluktuacji, zdolnych przeobrazić pewne aspekty współczesnej naszej poezji. To jest jeszcze jeden moment zaciekawienia, jakie budzić może „Więcierz wieczorny”.

Hieronim Michalski

JAN BOLESŁAW OŻÓG. Wyjazd wronka. Biblioteka „Okolicy Poetów”. Tom 6. (Warszawa—Kraków, 1937).

Trudno nazwać tę książeczkę temem poezji. To raczej wydobyty spod szkolnej ławy i wydany bez selekcji i spojrzenia z pewnej odległości zeszyt z wierszami wrażliwego ucznia.

W nawale utworów zupełnie złych lub nieważnych, tj. takich, o których mówi się, że sam poetycki miąższ nie jest bez wartości, ale wymaga uszlachetnienia, można znaleźć kilkanaście wierszy, nie pozwalających na zdyskwalifikowanie Ożoga jako poety. Mam tu na myśli

m. in. „Dom pod muzyką“, „Spotkanie u studni“, „Z okna“, „Mszę narodową“ i mimo karygodnej strofy o Oldze wiersz „Do wiejskiego organisty“.

Kiedy autor zapomina, że jest poetą „idącego autentyzmu“ i że zadeedykował swą książkę sześciu innym zbawcom polskiej poezji, obcowanie z jego wierszami jest zupełnie znośne.

Idealizacja prowincji, klimat małych miasteczek, domy, za którymi rozpościerają się łąki, zbliża Ożoga do polskiej liryki poromantycznej. Ze współczesnych czasem miłym, czasem cklwym, zawsze nieskomplikowanym sentymentalizmem, przypomina czystej wody autentystę z przedczernikowego okresu, piewę ghetta, Maurycego Szymbała. To jedna, lepsza strona Ożoga. Druga, ważniejsza i występująca jako wyraźna zapowiedź — to zdolność chwytania otoczenia we własną wizję. Środowisko poety, dom organisty zaludniony przez świętych w sukniach z niebieskiej porcelany, przed którymi stoją papierowe lilie, i cherubinów z chorałami, narzuca Ożogowi widzenie świata, w którym prawdziwe kwiaty zamieniają się w roślinne ozdoby wiejskiego kościoła, zapach lip w zapach kadzidła, głosy ptaków i świerszczy układają się w kantyczki. W świetle witraży ozywają złożone figury, — wszystko razem daje obrazy pokrewne w malarstwie tzw. naiwnemu realizmowi. To balsamowanie natury, tworzenie z niej groteski liturgicznej zadziwia u poety, o którego „krzepie“ i jedności tak wiele było słyhać. Nie tylko

zresztą o tym. Życzliwie usposobieni recenzenci robili z niego analfabeta, który przed Czernikiem i „Okolicą Poetów“ żadnym wierszem nie czytał. Tymczasem w brulionach Ożoga wciąż obijają się o uszy tony „Skamandra“, „Kwadrygi“, „Linii“. Czyżby pręchał je od drukujących w „Okolicy“ autentystów?

Wbrew encyklikom o wielkości i jedności autentyzmu, które uczyły, że piękne zdanie „z bagnetu utkwionego w czole zielona wyraza sosenka“ jest fantastyką autentyczną, Czernik drukował nieautentystów Czechowicza, Brzękowskiego, Przybosia, od których Ożóg na pewno nie nauczył się manieri „Skamandra“. Nauczył się jej od terminatorów Czernika. Pomiedzy programowym witalizmem „Skamandra“ a liryką opartą na materiale osobistego doświadczenia nie było wielkiej różnicy. Pietrkiewicz, Frasiak i inni stworzyli pocziwą wiejską kapelę. „Skamander“ w sukmanie roztkliwiał się nad prawdziwie polską krową, odkrytą przez Pięta-ka, dotąd w poezji niesłusznie krzywdzoną przez poetów „szlacheckiego lub mieszczańskiego-żydowskiego pochodzenia“. Wiersze, w których była wieś, koniczyna, nabiał, „niebo jak siwe jajko“, uważano za poezję. Czernik stworzył pepinię wiejszców, szkołę prymitywizmu poetyckiego. Artyści prymitywizmu nie tworzyli szkół, pracowali oddzielnie i dali wiele wzruszających dzieł sztuki. Zrzeszeni w „Okolicy“ ztracili wiele cennych darów.

Julian Rogoziński

[„PIÓRO” nr 2]

JERZY ZAGÓRSKI

PRYSKA OBREĆZ MILCZENIA

*Tem właśnie święty głos ducha przemaga
 że w nim jest czystość cudowna i waga
 (Juliusz Słowacki).*

Zgrzyt tramwaju jęczącego na zakręcie rozcina głowę i niweczy resztkę skupienia. Po wiadukcie warczą historyczne motocykle. Dom twój — to okrutne pudło rezonansowe na wszelkie nieskoordynowane dźwięki demokratycznej, z lekka totalizowanej psią kostką ulicy. Gdy stawiano ten dom, wszystkie złe siły sprzysięgły się, aby uczynić zeń pudło skrzypcowe dla głupich i niedowarzonych hałasów.

Plany naszkicowano i sporządzono kosztorys za czasu którejś tam prosperity. Rzeczą wykonano, gdy ktoś tam kryzys bił pięściami w wielkie „szwedzkie“ okna — na tyle wielkie, by nie tylko słońeczko docierało, ale i bzyk ulicy nigdy w twym gabinecie nie ustawał, na tyle szwedzkie by każdy polski ukośny deszcz mógł przez te okna przeciekać i zalewać potopem posadzkę. Mury i ściany tego domu są stawiane z istic awangardowych (oszczędność na słowie i glinie!) pustaków. Wzdłuż jednej ściany ciągnie się mazzkara: rury od centralnego ogrzewania puszczone na zewnątrz ściany i pomalowane wdzięcznie na kolor granatowy i czerwony, abyś mógł sobie zgadywać któredy do srebrnych talerzy pieca dopływa prąd gorący, a któredy odpływa. Słowem *konstruktywizm* i *funkcjonalizm* na codzien, ku twej udręce i ograniczeniu ruchów.

Dlaczego zamieszkałeś w tym głupim domu „współczesnym“? Przecież znasz Chestertona, i znasz Huxley’a, i twój rówieśnik „trzydziestolatek“ Gombrowicz pisał ci co myśleć o tych mieszkaniach. A no, zapewne dlatego w nim mieszkaś od dziesięciu lat, że wtedy, gdyś się doń wprowadził

dzał, mały miałeś wybór. Ten niepewny, a istotnie bardzo głupi dom na Żoliborzu miał tylko tę zaletę, że był mądrzejszy i ciekawszy jednak od jeszcze głupszych i bardziej parszewych oficyn na Lesznie i Solcu, niechlujnie dobudowanych do przykrych secesyjnych kamienic w pierwszych latach powojennych, gdy kwitło „życie“, witalizm, tęskniono do polskiej gejszy i kulturę czerpano z cukierni pod Picadorem, tak niechlujnie dobudowanej jak i owa piankowata poezja z kabaretu rodem do wietrzącej po barach i restauracjach cygańsko-młodopolskiej secesji.

Wybaczę ci tedy, że mając niewielki wybór, a brak środków na zamiejską, lub korkiem wyklejoną willę, wybrałeś zło mniejsze, bo nowe. Nowa pomyłka, nowy grzech zawsze jest mniej kompromitujący niż trwanie uporczywe w dawnym. Jednak już dość długo mieszkasz w tym awangardowym domu. Zmieniałeś już obrazy, kilimy i meble. Gromadziłeś „społeczne“ z przeżartego kornikami starego drewna dla niepoznaki powierzchownie zapokostowanego na dowolne polityczne aktualia, potem „czyste“ z pustych jak wdmuchiwanie metafory metalowych rur i plecionki sznurowej, lub gumowej. Zmieniane meble nie dają ci radości. Dzie sięć latek waleśasz się po pudle tego domu, czas pomyśleć o nowej przeprowadzce. Nauczony błędami ojców i własnymi zastanów się dobrze, gdzie Ci teraz należałoby zamieszkać?

Zastanów się, ale na to trzeba godziny skupienia. A jak uzyskasz skupienie? Jak odgraniczysz się od tramwajów wyjącvch na zakrętach źle przeprowadzonych szyn? W tym źle, nie dla ludzi budowanym domu? Dam ci jeden z niewielu sposobów, abyś jak w letejskiej wodzie opłukał się z tego niezgranego hałasu. Abyś chwycił batutę i zaczął ten zgiełk synchronizować.

Na niskiej półce wśród secesyjnych francuskich i „współczesnych“ polskich poetów leży dzieło poety przypadkowo „niewspółczesnego“, ale którego, mimo całych twoich pretensji nowatorskich nigdy nie miałeś chęci odłożyć na półki dalsze, ani na strych. Tym poetą jest Juliusz Słowacki.

Któż z nas jeszcze ze szkolnych lat nie pamięta tego jasne-

go i płomiennego imienia? Gdy po surowej trygonometrii zaczynał się „język polski“, a już nauczyciel zapoznał nas z żywicznym smakiem Pana Tadeusza i pełnymi pielgrzymiego kurzu innymi dziełami Mickiewicza, otwierali uczniowie książkę i w wersetach „Godziny myśli“ po raz pierwszy w życiu spotykali się z *całkowitym spełnieniem poezji*. Wtedy dopiero część humanistyczna uczniowskiej społeczności dotąd przyjmująca poezję z wyrozumiałą aprobatą — rozbiła się na dwa wyraźnie skłócone obozy, gotowe do namiętnych sporów i dyskusji. Mickiewicz czy Słowacki? Kto piękniejszy? Kto szlachetniejszy? Kto bardziej zrozumiał? „Przedmiot“, który zdawał się mieć pozór kolekcji uświęconych truizmów (humaniści polscy, klasycyzm a romantyzm i t. d.) ożywił się oto, wskrzeszony do sporów. Tak. Dar budzenia *namiętności humanistycznych* w poezji polskiej miał dopiero Słowacki.

Ci, którzy przerzucali teraz sprawniej i z większym zapalem kariki, którzy „wyprzedzali kurs“ i „W Szwajcarii“ lub dygresje z „Beniowskiego“ wypowiadali z zamkniętą książką nim reszta do nich się dodukała — zaczęli tworzyć już coś w rodzaju literackiej arystokracji. To byli ci, którzy później nie gwizdali przy Norwidzie, którzy przynajmniej udawali, że im się podobają prawdy Promethidona.

*„Jakby litanie cicho skryształone
co na aniołóro czekają wieczorem“.*

Ci właśnie recytowali Wyspiańskiego i nie liczył się u nich Asnyk. Tak, Kochanowski, Mickiewicz, to elementarze, bez których nie wejdiesz w sferę, którą Cię prowadzimy — ale prawdziwą maturą dla polskiego uczestnika poezji jest, był i zawsze będzie Słowacki.

Zła szkoła, złe uniwersytety, źli wykładowcy potrafią obrzydzić starą poezję. To prawda. Ale przecież istnieją i dobre szkoły i dobre uniwersytety i dobrzy wykładowcy. Przynajmniej mogą istnieć. I może jedną z dobrych stron „przymusu“ nauczania poezji w wieku dla chłopców i dziew-

cząt przejściowym — jest to, że właśnie dzięki porcjom tej wówczas przez nich pochłoniętej poezji po tym, gdy patrzą z oddali na swą młodość, — pokrywa się ona większym obłokiem piękna.

Podobne zresztą ma to znaczenie jak i wielce pożyteczny przymus nauczania Religii w szkole. Przymusowa znajomość dogmatyki, przymusowe rekolekcje i uczęszczanie do spowiedzi niewątpliwie nieraz prowadzi do pewnej mechaniczności i nieraz do symulowana przeżyć, do których się jeszcze nie dorosło. Ale iluż z tych „mechanicznych“ uczestników szkolnych rekolekcji — później w wieku męskim, gdy w duszach ich łaska otworzy możliwość przyjęcia prawdy i postawi wobec dylematów, które dla *nieprzygotowanego* mogą być niebezpieczne i grożące błędami — w prostych formułach wdrożonych za młodu znajdują podstawę do właściwego rozwiązania trapiących zagadnień, a przy gruntowniejszym studium ustrzegą przed zawikłaniem się w elementarne błędy?

A znów dla wielu umysłów pięknie i wcześniej rozkwitłych pozorny „przymus“ rekolekcji stawał się po prostu pretekstem do tego, aby „zamknąć się w komorze własnego serca“ i słowo „obowiązek“ rzuciwszy jako odczepne „wolnomyślnemu“ demowi, lub chichotliwym kolegom rozkwitnąć w Panu pędem doskonałego żalu za grzechy.

Podobnie jest i z tym „przymusem“ poezji wśród młodych, a więc wstydliwych umysłów.

— POCO dukasz Króla Ducha na pamięć?

— Bo kazali w szkole, odczep się!

— Iakto, Króla Ducha kazali, przecież nic nie rozumiesz?

— Odczep się, uczyć się!

I kwitnie w duszy młodzieńca pędem doskonałej harmonii strofa najpiękniejsza wśród strof miliona jak fala najpiękniejsza wśród miliona fal:

*Ona przede mną do lesistych zacisz
Weszła... a harfy śpiewały wiatrzane:
„Dobrze ją poznaj — bo mkrótce utracisz
Jak sny przez dobre duchy malowane;*

*Żyrot... tysiącem żyrotów zapłacisz —
 A zarosze jedną tę serdeczną ranę
 Przyciśniesz w piersi rękami obiema —
 Tę jedną smętną ranę — że Jej niema!*

Religia — poezja — filozofia. Pokrewne dyscypliny! Obcowanie z Bogiem, a obcowanie z Pięknem i Prawdą, które są nie tylko elementami, ale i forpocztami Bóstwa. Wszakże nie są one same, oddzielnie wszystkim. Poezja sama w sobie nie wiele znaczy tak samo, jak i filozofia. Dopiero jako służebnice teologii otrzymują swą wysoką rangę. Wtedy dopiero rozumiemy, że nie są to uzurpatorowie jakichś dziedzin życia („poezjo bądź mi przeklęta!“), ani smokowie pożerający miążgę człowieka, ale prawdziwi pomazańcy, wicekrólowie torujący drogę prawdziwemu zachwytowi i poznaniu, wielkie zbocza — grzebienie tej samej góry, spotykające się z sobą na szczycie, gdzie panuje Władca Dusz.

Bez przyjęcia teistycznej konstrukcji świata jest niemożliwe ani właściwe wyznaczenie miejsca dla *poezji czystej*, której nieśmiertelnym polskim sztandarem musi być Słowacki, ani zrozumienie, że jej istnienie jest konieczne, tak jak bez wiadomości o przyrodniczym niebie nie jest możliwe zrozumienie, dlaczego sosna rośnie ku górze pnem i poświęca z każdym rokiem temu wzrostowi bujne i pierwotnie od centralnego pędu szumniejsze konary.

Poezja czysta... Ileż frazesów i fałszów ostatnio pleni się na ten temat w umysłach! Jednym z istotnych nieporozumień było n. p. dziwne skojarzenie frazesu „poezji czystej“ ze „szkołą formalną“ w krytyce literackiej. Źródła nieporozumień są uchwytnie. „Poezja czysta“ — jako frazes — nowalijka podchwycona przez kilku twórców, powodujących się przypadkowo nie tylko ślepym talentem, lecz i inteligencją, łatwo mogła być brana za fałszywą tarczę przez twórców o małych napięciach ideowych, względnie skłonnych do maskowania swych idei. Słowem z „poezji czystej“, która jak to widzimy na przykładach jej sztandarowych postaci: Słowackiego, Norwida, może być poezją o najwyż-

szych napięciach ideowych, nawet polityczno-ideowych uczyniono jakiś parawan dla poezji bez-ideowej o małych tematycznie napięciach lub dla poezji tchórzliwej, małego ducha, która, wobec zmiennych koniunktur, nie chce z żagwią własnej prawdy i rewizji wyjść na spotkanie nowym żywym prądom społecznym, ale woli schować głowę w piasek i zamaskować swe, sobie niewygodne oblicze. Czyniąc zaś z poezji czystej pojęcia dynamicznego pojęć statyczne, z wektoru — parawan, zaczęto, o najfałszywszy sprawdzianie, żywych poetów dzielić na „czystych“ i „brudnych“, co w rezultacie prowadziło do odbijania owiec od stada poezji.

W istocie zaś, gdy mowa o czystości poezji, to trzeba na wstępie zauważyć, że nie jest to żadne *kryterium*, lecz tylko *ideał*. Do ideału „czystości“ poezja może dążyć, ja sądzę, że dobrze czyni gdy doń zmierza, ale nie zawsze musi go osiągnąć, a co więcej nie ma żadnego nakazu, nawet moralnego, aby doń dążyła. To wybór i dobra wola. Tak jak żaden wyznawca nie jest obowiązany być świętym, tak poezja nie jest obowiązana do czystości. Wśród poezji „zabrudzonej“, czy „nieczystej“ znajdzie się i tak dość dużo błogosławieństwa i kart błogosławionych, by radować pięknem i celowością swego istnienia. Jeśli poezja chce *żyć*, wolno jej między biegunem czystości, a biegunem życia, materii rozpinać swe bogate harmonie i nie wpadać w skrajność czy ryzyko świętości (czystości). Niech istnieje i niech szumi jak te piękne konary sosny. Przyjdzie czas, że po spełnieniu swej ziemskiej (ludzkiej) roli uschną i opadną, a dzięcioł krytyk-formalista po latach ostuka obręcz gałęzi i wyda swe orzeczenie.

Formalizm... to szkoła krytyków, właściwie szkoła dająca świetne rezultaty przy badaniu przedmiotów artystycznych zamierzchłych i martwych, z których duch uleciał już w wyższe sfery. Szkoła „formalistów“ zaczyna kwitnąć mocno i dobierać się do dzieł żywych ludzi w ustrojach społecznych, gdzie świszcze bat i mówić o prawdach straszno. Dlatego szkoła formalistów tak zakwitła w Sowietach, a kolonie swe przesadza do krajów ościennych i tych, gdzie dociera naśladowanie tej dzikiej despotii, naśladowanie choć-

by tylko obronne i służące szlachetniejszym interesom. Bo w tych ustrojach najbezpieczniej krytykowi jest mówić o przedmiotach żywych także tym językiem, który byłby właściwy dla dyskusji o przedmiotach martwych. Nie gardźmy formalistami! To nie zawsze są ludzie z pod kapturów. to czasem są i ludzie z katakumb.

Ale są wypadki (przynajmniej połowa wydarzeń artystycznych) wobec których formalista jest bezbronny. A te wypadki to dzieła „żywe” i właśnie dzieła poezji „czystej”. Jeśli więc kiedy krytyk-formalista bywał przypadkowym sprzymierzeńcem „poezji czystej” — to tylko dlatego, że ona jest niedostępna dla jego nożyc, że on nie potrafi jej rozłożyć, a potrafi rozłożyć elementy „poezji zabrudzonej”. A nie mogąc rozłożyć przyznaje się do sojuszu. Sojusz sierpa z dębem przeciwko łące, ogłoszony przez sierpy.

Rzecz w tym, że „poezja czysta” nie zrewanżuje się, nie przyzna się do sojuszu z formalizmem. Okaze się, że dąb ma więcej współczucia dla traw, niż dla sierpów.

Prawdziwa poezja czysta to sprawa *organicznego* związania treści z formą, która z treści wykwita jak drzewo liściaste z ziarna, przytem zgodność piękna z prawdą wewnętrzną i artystyczną a także z dobrem, jakie sieje w duszach dzieło, jest jej wektorem. Przeciwnieństwem „czystości” w poezji jest przede wszystkim *falsz*, a stopień oddalenia od fałszu w ostatecznym obrachunku decyduje o stopniu „czystości” artystycznej dzieł. Łatwiej jest wykazać fałsz, niż zanalizować prawdę — oto dlaczego zauważyliśmy pozorny sojusz sierpa z dębem.

Poezja czysta, tak jak ją przekazał Słowacki — to przede wszystkim poezja odwagi artystycznej. Obawa przed samounicestwieniem w czystości jest jej obca i daleka — z tej prostej przyczyny, że nie lęka się śmierci. Śmierć dla niej nie istnieje, bo życie nie ma ściśle zakreślonych granic, a „za grobem zwycięstwo” jest przedłużeniem tej samej substancji, która w pewnych wymiarach składa się na owo „życie”. Jeśli zrozumiemy, że sztuka ta „chorągiew na prac ludzkich wieży” jest jednocześnie „najniższą modlitwą anioła” — nie dziwny się, gdy anioł nie cofa się przed zdą-

zaniem do końca modlitwy swej niższej i nie lęka się, że poezja mu się „skończy“, gdy zacznie modlitwa wyższego rzędu. I nie dziwny się (o przypadkowy przykładzie), że Juliusz Słowacki nie lękał się przystępowania do dzieł o przedziwnej czystości, których miał nie dokończyć. Kompozycja rozwiązywała się, gdy rzecz przechodziła w sferę dotychczasowej gwarze niedościgłą, gdy spełnił się cel wyższy, ponad artystyczny dzieła, gdy nagromadzone strofy doprowadziły już do wyczerpania *problemu poetyckiego* dzieła. Czy pamiętasz jak się urywa rapsod piąty Króla Ducha? Cudem!

Poezja czysta w swej najdoskonalszej postaci, dla której w Polsce mamy tak wielkie szczęście mieć znakomity precedens — to jest dążenie, ideał. Nie można rzec, że Słowacki to „poeta czysty“, a Byron n. p. „brudny“. Można tylko powiedzieć: „Słowacki jak nikt inny był wierny i bliski ideałowi poezji czystej“. „Poezja czysta“ nie jest ciałem sztuki, lecz jej kośćcem, to prosty wektor sztuki, warunkujący jej rozwój także i ku górze. Mówiliśmy o sośnie. To jej pęd sterczący prostopadle ku niebu. To warunek wzrostu, a nie znamię aktualnej wielkości. I tu pomóżcie nam dzieciolowie formalści wśród dawnych poetów wyróżniać stojących na złotej strzale rozwoju spośród tych, którzy konarami poszli poziomo ku doczesnej wielkości. Bo jeśli mamy dążyć do własnego rozwoju, a nie uschnięcia — to strzelajmy z tego prostopadłego do ziemi pędu — a nie z poważnie nawisłych konarów dawnej wielkości.

W tradycji, w linii genealogicznej postawmy Juliusza Słowackiego na centralnym prześle. Jego chorągiew nas nigdy nie zdradzi, a jego nauki zawsze będą świeże i ożywcze ilekroć poezja będzie garnęła się ku swemu *rozwojowi*. Gdy falom twórczym, które po romantyzmie przychodziły i przyjdą w Polsce, niepewny wzrok przyjdzie oprzeć na jakichś drogowskazach, zawsze wspomną żelazne słupy, jakie postawił Słowacki w krainach, które dla rzeczywistości artystycznej powołał z niebytu. Tędy droga w bezmiar twórczej fantazji.

Inni poprowadzą was na piękne polany, gdzie, błahy

strzelcze, uchodząc sztylerstw towarzyszy, będziesz polował na marzenia. abyś później nie umiał wypowiedzieć nic ponadto, co miałeś do powiedzenia jeszcze przed skapaniem się w nurcie twórczości.

Błahy strzelcze! Twój nurt litewski może się kiedyś łatwo niestety zamącić brudną wodą Skamandra, niepotrzebnie broniącego zarozumiałej i niemoralnej, bo udzielającej występkiowi schronu w swych murach, Troi przed nieuniknionym marszem Achillesa! *Marzenie i fantazja...* Istnieje między nimi konflikt. Achaje jak miecze nad głowami niosą twórczą fantazję!

W sferze humanistycznej pomiędzy kolejnymi wiekami nie ma różnic zasadniczych. W wielu dziedzinach wiek XX znajduje się w zasadniczej opozycji do XIX-go, — w rozwoju jednak sztuk trudno go inaczej nazwać jak dalszym ciągiem i przedłużeniem walk i sporów, które wtedy istniały. Podobnie zresztą wiek XIX był dalszym ciągiem XVIII-go. Z wiekami i ludzkością jest jak z latami i człowiekiem. Co roku myślisz, że przepaść cię dzieli od poprzedniego, a później orientujesz się, że to wszystko była ta sama młodość. Nie sposób jednak nie zauważyć i w sferze humanistycznej pewnych istotnych zmian, kryzysów. Po latach ustalisz, że wasy ci się zaczęły sypać w 19-tym roku życia i że to towarzyszyło istotnym zmianom w twym organizmie. Tak samo dziś nie sposób nie zauważyć, że w literaturze europejskiej, a zwłaszcza poezji zaszły w pierwszej połowie XIX-go wieku zmiany i rewolucje o niespotykanym natężeniu, w dodatku o natężeniu z trudem po tym powtarzanym, a zawsze dającym się związać genetycznie z tym samym konfliktem, jako dalszy ciąg i nowe walki ze zmartwychwstającą reakcją artystyczną.

Od czasu renesansu przez parę wieków poezja Europy żyła i kwitła w aurze, na którą się składał autorytet sztuki klasycznej, wzrosłej nad morzem Śródziemnym. Przy tym, w miarę jak Odrodzenie wyrodniało w pseudo-klasycyzm, zapominano, że bez pierwiastka łacińskiego, rzymskiego, nie można wprowadzić sobie pomysłu kultury europejskiej — jednak jest niewątpliwą prawdą, że ten pierwiastek daje do-

skonale rezultaty dopiero we współgraniu i syntezie z pierwiastkiem północno-europejskim. Grecja antyczna to synteza śródziemnomorców mykeńskich z naszymi z północy plemionami. Odrodzenie włoskie (północne Włochy) to także świat, w którym pierwiastek lombardzki miał swą przewagę.

Współgranie i konflikty pierwiastka śródziemnomorskiego z północno-europejskim składają się nie tylko na obraz etniczny Europy, ale i na to jedyne w swoim rodzaju zjawisko, jakim jest kultura europejska. Północ przynosi z sobą także sztukę i to sztukę bardzo bogatą, zwłaszcza zaś poczę epicko-fantastyczną (Sagi, Dainy, Kalewala i ich odpowiednik nad Morzem Śródziemnym, gdy nordycy tam dotarli — Iliada).

Północ jednak w Europie na ogół znaczy swój pochód gwałtownymi, rewolucyjnymi, efektownymi, epickimi krokami, po których na pewien czas cichnie i południe znów w drodze ewolucji gładzi wyskoki swym umiarem. Fantastyka północy i naturalizm południa razem składają się dopiero na *realistyczność*, rzeczowość humanistyczną (a nigdy materialistyczną!) kultury europejskiej. Nie trzeba zaplątać się w tym lesie i sądzić, że północ popełnia samobójstwo, gdy walczy ze „zwyrodnieniami“ sztuki. Popełnia ona tylko częstą u niej przesadę wtedy, gdy godzi nie tylko w pierwiastki absolutnie skrajne jak irealne wzory azjatyckie czy egzotyczne deformacje afrykańskie, których wtargnięcie jest pochodną naszych europejskich podbojów. Te istotnie są obce. Składają się na kulturę ogólno-światową, ale dla wyznaczenia wektorów europejskich zupełnie wystarcza współgranie Rzymu z Północą.

Co do tych dwu pierwiastków, to jeśli chcemy osiągnąć syntezę, nie zaś roztwór nasycony (pseudoklasycyzm) baczmy, aby pierwiastków północnych nie było zbyt mało w europejskim roztworze (Gdy będzie ich zbyt wiele, wróci Średniowiecze).

Pierwszym świadomym buntem przeciw zbytniej przewadze (a broń Boże nie przeciw istnieniu) pierwiastków południowych był ów mglisty jak północ Romantyzm. Po

nim przyszła znów pseudo-naturalistyczna reakcja. Drugim buntem północy był *modernizm*. Trzeci bunt obecnie się zapowiada, gdy zwietrzałe kanony neo-klasycyzmu z jednej, a pseudo-awangard z drugiej kruszeją (te pseudo awangardy w znacznym swym odłamie są echem inwazji egzotyizmu na Europę, częściowo zaś są krzyżującym właściwie „powrotem do natury“). Oczyszcza się pole do tęsknot za wielkimi nowymi porywami twórczymi.

Że *Romantyzm* jest artystycznym buntem północy przeciwko nie przewadze, ale despotycznej wyłączności południa niech będzie dowodem, że najwyższy jego wyraz i natężenie mieliśmy właśnie w Anglii, Niemczech i Polsce, nawiązywał chętnie do średniowiecza, a poszukał precedensów: w baroku i to właśnie w baroku północno-europejskim (Szekspir, a u nas aura wileńska; miasta i dzielnicy, w której gotyk podał barokowi dłoń ponad gruzami krótkotrwałego i przez pożary wyniszczonego renesansu).

We Francji, stratowanej u wstępu do XIX wieku jednoczesną społeczną rewolucją pierwiastków śródziemnomorskich przeciw frankońsko-normańskim, romantyzm nie miał takiego znaczenia, raczej był dekoratywno-retoryczny, a barwę artystycznie silnej rewolty miały mieć dopiero Baudelairy i moderna — w swej znacznej liczbie rekrutującą się z elementów galijsko-północnych. I nie zawsze bywa dostatecznie doceniona na tle Baudelaire'a, Verlaine'a, Rimbauda i nieco spóźnionego Apollinaire'a istotnie twórcza rola Maeterlincka, który w bardzo precyzyjnej może, ale wyraźnie opóźnionej rozwojowo (tak!) w porównaniu naprzykład z Polską poezji francuskiej odegrał właśnie rolę rewizjonisty o pokrewnym do romantyków kolorycie.

W pół wieku po Romantyzmie szła przez Europę druga fala artystycznej rewolucji poetyckiej — modernizm. Uplynęło wiele nowych lat, gdy ta fala gnała i wyrodniała. Czeka my. Może po latach chudych znów przypląw wielkiej poezji się pojawi? A gdy, tęskniąc do niego, myślimy o przeszłości mimowoli wzrok nasz się opiera na pomnikach Wielkich Romantyków i w nich szuka patronów dla swej akcji.

Czemuż wśród tych patronów szukając, ze specjalną

ufnością zwraca się ku dziełom Juliusza Słowackiego? Spróbujmy znów dać odpowiedź... geograficzną.

Z północnej, mglistej Europy poczęty Romantyzm w swym duchu był bardzo twórczy, lecz skrajny. Tkwi w nim (w jego walce z klasycyzmem) niebezpieczeństwo zataraty związku z humanistyczną równowagą kultury (niebezpieczeństwo częściowo „zrealizowane“ przez modernę i szereg „pseudo rewolucyjnych prądów awangardowych ostatnio w Niemczech, Francji, Polsce, Rosji). Romantyzm, Północ, morze Niemieckie i Ba.tyk — to tylko jedno skrzydło Europy. Od południa te ziemie oblewają inne wody: Morze Śródziemne, Adriatyk i Czarne. Pomiędzy tymi północnymi i południowymi wodami leży gniazdo naszej cywilizacji, która jest właśnie cywilizacją humanistyczną.

Dwa razy w dziejach otrzymaliśmy prześwietlenie słońcem i napełnienie harmonią twórczego pierwiastka Europy: w starożytnej Grecji i za wczesnego włoskiego renesansu. Praksyteles i Boticcelli to te same spojrzenia człowieka genetycznie związanego z północnym trzonem Europy, który, gdy dotarł do mórz południowych i stanął nad ich brzegami, ujrzał w nich pełne idealizmu oblicze bogini piękna.

Podobny cud przepojenia słońcem powtórzył się potem raz tylko i to w poezji i właśnie w dziełach Juliusza Słowackiego.

Ten kraj, dla którego Norwid modlił się, aby stał się drugą Helladą — Polska ma piękną dzielnicę o łagodnym klimacie, o lasach nie za gęstych, jeziorach nie za licznych i rzekach nie ogromnych, ale za to pełną łąk i wzgórz delikatnych w rysunku. Ta dzielnica, dawniej leżąca prawie w sercu naszej Ojczyzny, a dziś na jej okaleczonych od wschodu kresach — zowie się Wołyniem. Tu za starożytnych czasów już leżał szlak w Grecji do morza Bursztynowego. Nasza Ojczyzna skrzyżowała z tym szlakiem inny kierunek: drogę od Gdańska do pięknego, gorącego, granatowego „Czarnego“ morza, nad którego falami też umiały kwitnąć piękne i bujne cywilizacje i kolonie nie gorsze niż te nad Adriatykiem.

Biały Krzemieniec u stóp góry Bony opodal krętej Ikwy —

oto klucz do zagadki Słowackiego, oto wytłumaczenie jego roli nie tylko rewolucyjnej i popularyzatorskiej, jak innych romantyków, lecz i prawodawczej w polskiej poezji. Rola ta leży na centralnej, głównej linii kultury europejskiej humanistycznej: hellońsko-łacińsko-polskiej.

Więc gdy myślimy o tym jak poezję polską uczynić znów wielką i bezbrońny wzrok opieramy na kartach Słowackiego, by jego w oktawach jak w morzu rozległym brać kąpiel klimatyczną — źródło odnowy sił — musimy zrozumieć jedną prawdę. Wielkiej Poezji nie ma bez Wielkiej Kultury. A wielka kultura nie da się pomyśleć bez ekspansji i historycznej misji. I gdy zwrócimy oczy na niegdyś aortą Ojczyzny tętniący, a dziś zepchnięty do roli jakiegoś pogranicznego bastionu Krzemieniec — to poza nim w dalszej, ale nieuniknionej perspektywie ujrzymy bujną Ukrainę, która już tyle hołubiła kultur, — za jej polami zaś wrze morze Argonautów.

Za tym morzem leży Kolchida i Kaukaz, jak legendy nam mówią malowany wszystkimi minerałami i ciałami niebieskimi, których jako barw używał Słowacki.

Nie, nie wierzę, aby Wielka Poezja mogła powstać bez poczucia Ojczyzny. Granice zaś Ojczyzny naszej są nie te, które dyktuje sezonowa mapa, ale te, które leżą w sercach. A uczucia nasze nie przylepiają tych granic jak pyszczka ameby do skrawka jednego z mórz — lecz szeroko opierają te granice o oba morza, z których każde gra innym, a dla pełnej humanistycznej harmonii w kulturze polskiej niezbędnym elementem.

Tylko wtedy, gdy będziemy traktowali obecne, chwilowe granice jako zniekształcony genezyjski krzyk i odnajdziemy zda się zagubione drogi naszej misji dziejowej, kulturalnej i cywilizacyjnej — potrafimy wystawić prawdziwe, godne ich testamentu mauzoleum dla pięciu wieszczów Narodowych, a imię Juliusz Słowacki znajdzie właściwe Centralne miejsce wśród naszych Poetyckich Cezarów.

LUDWIK FRYDE

KLĘSKA JULIANA TUWIMA

I

Rzecz dziwna jak raptownie zbladła gwiazda Juliana Tuwima. Jeszcze przed kilku laty poeta był entuzjastycznie wielbiony i równie namiętnie zwalczany. Dziś znalazł się nagle poza bieżącym życiem artystycznym. Z wielkiej popularności ulubieńca publiczności warszawskiej, ulubionego liryka młodzieży gimnazjalnej w całej Rzeczypospolitej, pozostały tylko szczątki. W toczących się obecnie dyskusjach o poezji, nazwisko Tuwima pojawia się nie wiele częściej niż nazwisko Tetmajera. Twórczość autora „Czyhania na Boga“ nie budzi ani entuzjazmu, ani sprzeciwu, głównie — dość obojętne uznanie. Nieliczni poeci, którzy poszli jego torem, jak Bąk, Karpiński, Hollender, raczej wykołębili się na tej drodze niż rozwinęli artystycznie. Rzec można, iż gdyby nie napaści po dziennikach, dyktowane przecież wyłącznie pozaliterackimi względami, poezja Tuwima przedstawiałaby się w oczach każdego czytelnika jako zjawisko już w znacznym stopniu historyczno-literackie.

Gdy dzisiaj bierzemy do ręki „Czyhanie na Boga“ nie oszalamia nas ta lektura, tak jak oszalamiała pierwszych czytelników. A przecież pozostało w młodzieńczej książce Tuwima coś, co nie pozwala prześlizgnąć się po niej obojętnie. Tai się w niej jakaś energia, jakieś napięcie emocjonalne, które od pierwszych słów angażuje uczuciowo czytającego. Jaskrawość treści, ostry realizm języka, zmienny i nerwowy takt wiersza drażnią, zapierają dech, przyśpieszają bicie serca. Wiersze Tuwima posiadają dziwną moc działania na ustrój fizjologiczny człowieka; pobudzają go do gwałtownych odruchów, dynamizują emocjonalnie. Czas

zwiąt z nich urok zmysłowej świeżości, ale pozostały widoczne ślady tego uroku.

Pobudzenie emocjonalne wiąże się z istotą działania estetycznego poezji. Odrębność Tuwima polega jednak na tym, że to co zazwyczaj jest w liryce czynnikiem pobocznym, dodatkowym, albo też wstępnym, tutaj staje się sprawą główną *meritum*, jedynym sensem artystycznym. Ani myśl, ani obraz poetycki, ani wzruszenie o konkretnej treści nie wysuwa się jako czynnik dominujący lub choćby samoistny; wszystko rozplywa się i ściąga w jeden *dreszcz biologiczny*, w odruch energii o nie określonym celu i przeznaczeniu. Dynamizm, bijący z wierszy Tuwima, pozbawiony jest treści i kierunku. I to stanowi cechę, która je wyodrębnia.

Wilam Horzyca w pięknym studium „Wędrowki Everymana“, drukowanym w *Skamandrze* z r. 1923, pisze, że twórczość autora „Czyhania na Boga“ przynosi rozwiązanie konfliktu między artystą i światem, za czym wzdychali daremnie Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański. Poezją Tuwima zamyka się stuletnia tradycja romantyzmu. „Świat bowiem... — to nie ów dawny morderca marzeń, ale surowy przyjaciel i wielki nauczyciel; i dlatego przecież zeszedł w dolinę poetycki korowód, że zawierzono światu i jego nigdy kłamiącemu zwierciadłu, w którym ujrzeć miała poezja swą niczym nie upiększoną twarz... Stąd to przykazanie naczelné idącej poezji: *słowo stać się musi ciałem żywym*. I w tym to szukać należy źródeł cudownego realizmu Tuwima, znaczącego właściwie, że nie tylko cielesność przemienia się w marzenie, ale i marzenie staje się cielesnością... Teraz dopiero mówić można, że zniszczono dawny przedział romantyczny między bezcielesnością marzenia a przemocą ciała; świat i słowo mówić mogą ze sobą jak równy z równym, gdyż oboje z tego samego są materiału“.

Ze słów Horzycy wynika dość niespodziewanie, że Tuwim jest wykonawcą testamentu Stanisława Brzozowskiego. Przypomnijmy sobie skrótowo historię „Młodej Polski“. Po okresie „nagiej duszy“, hasłem naczelnym staje się — życie. Miejsce Przybyszewskiego zajmuje Wyspiański. Ze sceny przemawia „Wesele“, „Wyzwolenie“. Wobec wydarzeń roku

1905 inteligencja miejska czuje się zagrożona, pragnie przełamać swą izolację, zbliżyć się do chłopów, do mieszczaństwa. Nadchodzi wielki dzień sądu dla „Młodej Polski”: „Legenda“ Brzozowskiego. I w osobliwej równoczesności „Słówka“ Boya rehabilitują filistra, a pamflety Nowaczynskiego demaskują zakłamanie idealistyczne „nowych Aten“. Wojna europejska, odzyskanie niepodległości przychodzi jak prosta konsekwencja tych przemian kulturalnych.

„Czyhanie na Boga“ wyrosło na pniu żywej tradycji. Charakterystyczna dla Tuwima tęsknota do prymitywu, do rozplynięcia się w pra-bycie wywodzi się w prostej linii od Wyspiańskiego. Wymieńmy dla przykładu taki poemat jak „Swietozar“; a ileż utworów o podobnej tonacji uczuciowej i artystycznej znalazło by się w młodzieńczych brulionach poety. „Czyhanie na Boga“ przełamuje kategorie myślenia i odczuwania inteligencji przedwojennej. Tuwim nie był obciążony szarpaniną duchową, która dręczyła jego wielkich poprzedników, Żeromskiego, Wyspiańskiego, Brzozowskiego. Wszedł do literatury — w odróżnieniu od Wierzyńskiego czy Kadena — wprost z beztradycyjnego mieszczaństwa, jako zuchwały barbarzyńca, wyraził siłę co doszły do głosu po wielkiej wojnie. Bez uczuciowego oporu odrzucił więc styl secesji, wprowadził do poezji żywą mowę ulicy. Wydobywszy tkwiący w tej mowie dynamizm; urzezywistnił mit schyłku Młodej Polski: roztopienie doszczętne myśli, artyzmu, osobowości moralnej w nagim żywiole biologicznym. Jak to wyraził z entuzjazmem najautentyczniejszy świadek i szczerzy brzozowski Horzyca: słowo stało się tutaj ciałem żywym.

Młodzieńcza twórczość Tuwima dynamizuje psychikę mieszczańską. Porusza ją, uwalnia od idealistycznych przesądów i skostnień, na tym polega jej funkcja społeczna. Ogromną rolę odgrywa w poezji tego typu — prowokacja. Poeta burzy krew w spokojnym, zasiedzonym mieszczechu, wyrывa go z gnuśnej drzemki, podnieca do udziału w życiu niebezpiecznym, zdobywczym. „Czyhanie na Boga“, Sokrates tańczący“ gloryfikują poetycko arraywizm pierwszych lat powojennych. Nie tylko wzywają do działania, ale nadto

jak gdyby wprowadzają bezpośrednio czytelnika w rozgorączkowaną współczesność, w rozgwar wielkiego miasta, w tłum wirujący na ulicach.

Szczególony urok ma Tuwim dla młodzieży gimnazjalnej. Karmiona abstrakcjami formuł podręcznikowych, łaknie ona instynktownie dreszczów „prawdziwego“ życia. Ze „Złego wiersza“ lub z sentymentalnego „Wiersza wieczornego“ bił taki mocny elementarny dreszcz i dojmująco przenikał do nerwów młodzieńczych. Krwisty język Tuwima dawał sztubakom przez długi czas tę samą emocję, co dziś język Wiecha.

Młodzieńcze książki autora „Czyhania na Boga“ zawdzięczają dużo z atrakcyjności społecznej nastrojowi inflacyjnemu. Aktualność ich jednak przedłuża się na pierwszą fazę okresu pomajowego — zwłaszcza do roku 1930. Był to, jak pamiętamy, okres wysokiej koniunktury gospodarczej. Żyliśmy pod hasłem „radosnej twórczości. Analogia tego hasła z poezją Tuwima rzuca się w oczy. „Radosna twórczość“ to podobna gloryfikacja napięcia biologicznego — bez wskazania kierunku i celu wysiłkowi mięśni. Tuwim miał prawo w tym czasie uważać się za współtwórcę rzeczywistości polskiej. Miał prawo wołać z radością i dumą w „Dziesięcioleciu“:

*Tak się przyszłość buduje — muskularną mową.
Tak się życie pcha naprzód — śpiewną robociznę.
Młodości, daj nam skrzydła! Boże ześlij słowo!
W pęd sławy, w dzieje swoje pormij nas ojczyzno!*

W krótkim czasie jednak położenie zmieniło się zupełnie. Szybko dojrzał przełom, który Kazimierz Zakrzewski nazwał zmierzchem cywilizacji optymistycznej. Nadeszły lata wielkiego kryzysu. Okazało się jawnie, że hasło „życia“ było tylko na krótką metę obliczonym trickiem bankrutującego ustroju kapitalistycznego.

W tych latach Tuwim — entuzjastyczny piewca doczesności — narzucił się czytelnikom w roli wizjonera. Zaczątki eschatologii są widoczne już w „Czyhaniu na Boga“; od

„Czwartego tomu wierszy“ przez „Biblię cygańską“; „Jarmark rymów“ aż po nie ogłoszony w całości poemat „Bal w operze“, coraz silniej wybija się ton opozycji wobec rzeczywistości współczesnej. Zacytujmy jako kontrast z poprzednim cytatem: „Kto idzie? Bokser. W kulakach — ołów. — Zęby na wierzchu: zbawiciel nowy — I chwali Pana wrzask apostołów — Z krwawo rozdartych szczęk kwadratowych“. Poeta odwraca się od współczesności, każdym wierszem wydziera się z koszmaru materii, którą niebacznie uwielbił. Tymi próbami czaruje dotąd rozbitków mieszczańskiego liberalizmu.

Nie można jednak żyć eschatologią, nawet w grze są, gdy tak potężne wartości, jak w „Nie-boskiej komedii“ Krasińskiego. To też młodsza generacja stopniowo wyzwoliła się spod czaru rzucanego przez Tuwima. To pokolenie inteligencji, kiedy zwraca się do poezji, szuka w niej także przede wszystkim pobudki emocjonalnej. Ale jemu nie wystarcza sam dreszcz, rozładowujący energię bez celu i kierunku; trzeba mu co najmniej *dreszczów ideologicznych*, takich, które by skupiały psychikę wokół jakiegoś sugestywnego ośrodka.

Podobne zmiany są nieuniknione; podlega im każdy artysta, który wyraża wolę i postawę duchową swej generacji. O wiele groźniejsze dla Tuwima jest inne zjawisko. W ostatnich latach dokonało się odrodzenie sumienia artystycznego. Nie wolno lekceważyć tego czynnika. Idee nowatorskie, przez długi czas wyśmiewane, objęły dziś ogół artystów. Dzisiejsi miłośnicy poezji — poza ciasnym kręgiem zaślepionych doktrynerów — zdają sobie sprawę, że t. zw. awangarda poetycka nie jest synonimem czczego eksperymentatorstwa i twórczość takich nowatorów jak Przyboś lub Czechowicz stanowi już dojrzałe i obowiązujące osiągnięcie poetyckie.

I to obudzone sumienie artystyczne zwraca się przeciwko Tuwimowi. Fascynuje on bowiem dopóty, dopóki znajdujemy się w jego mocy. Kiedy zaś czytelnik przestaje być całkowicie zaangażowany, wówczas zaczyna surowiej osądzać tę poezję. Objawiła się ona w wielu kształtach. Zawsze je-

dnak — jaskrawa i plakatowa czy chłopięco sentymentalna — wirtuozowska gra słów czy imitacyjnie naturalistyczna — zdaje się być raczej błyskotliwym fajerwerkiem z okresu przejściowego pomieszania sztuki i „życia“, niż piękną i mocną budową, która będzie miała zapewnione miejsce w dziejach sztuki.

II

Współczesny lingwista Karl Vossler stwierdza, że człowiek pierwotny odnosi się do języka dwojako: mistycznie lub magicznie. Dla mistyka mowa jest narzędziem i to narzędziem z gruntu nie doskonałym. Język tworzy przegrodę między człowiekiem a rzeczywistością absolutną; przebyć ją można tylko na skrzydłach uczucia. „Name ist Schall und Rauch... gefühl ist alles“, głoszą znane słowa z „Fausta“. Wobec stanów, które człowiek przeżywa w doświadczeniu mistycznym słowo jest bezradne; może się ono tylko do nich zbliżyć, ująć je w ziemskich odpowiednikach.

Magik natomiast wierzy w irracjonalną genezę i moc słów, w podskórny związek mowy z żywiołami przyrody. Dla niego język jest *zbiorem zaklęć*. Zdobyć je, odkryć właściwe słowo, to tyle co podporządkować sobie żywioły. Słowo bowiem, nazywając jakąś rzecz, określa ją i jak gdyby na nowo stwarza.

Przejście od mistyki do magii w podobnym rozumieniu byłoby przejściem od poezji symbolizmu do poezji „Skamandra“. Symboliści byli w terminologii Vosslera „mistykami“. Sztuka stanowiła dla nich czuły instrument, na którym wygrywali tajne dreszcze metafizyczne. Skamandryci natomiast, jak Lechoń, Tuwim, Wierzyński uprawiają poezję jako stosowaną magię. Pierwiastek magiczny występuje już u Wyspiańskiego i Żeromskiego. Najsilniej chyba jednak przejawiał się u Tuwima. W poczuciu autora „Czyhania na Boga“ język jest objawieniem panteistycznej prawdy o jedności świata. Każdy człowiek, uwięziony w konwencjach kulturalnych, tęskni za zespoleniem z przyrodą,

z wszechświatem. Tę tęsknotę zaspakaja poezja: — „krzyk barbarzyńcy, który poczuł Boga“. Bez wahania możemy stwierdzić, że tuwimowska magia nie wywodzi się z estetycznego kultu formy, lecz z naturalistycznego poglądu na świat i sztukę, z *materializmu biologicznego*. Wypowiada się on bezpośrednio w manifeście programowym poety.

*Tak jest ze wszystkim! Rzecz! Cieleśna rzecz!
Dotknąć, zobaczyć, usłyszeć wprost chcimie,
Koniecznie w ręce brać i rzucać precz,
Powietrza w płuca zaczerpnąć łapczywie.*

Dla młodego Tuwima nazwa jest zmysłowym równoważnikiem rzeczy; dla niego nazwać to tyle co osiąść, objąć zmysłami. „Brzoskwinia“ — co za wyraz! „Słyszysz? Jest w tym słowie soczystość, jest cierpkawa słodycz rozgniecionej miazgi owocu: sok spływający i spijany spragnionym usty“. Niektóre wyrazy Tuwim drukuje wersalikami — CISZA, MYŚLĘ, SKAMIENIAŁOŚĆ, ŻYĆ... — jakby kryła się w nich fetyszystyczna siła.

W „Czyhaniu na Boga“ i najbliższych mu tomach przeważa magia *nairona*. Wystarczy poccie zawołać: „Ryczy Symfonia Wieków! Ryczy pieśń wspaniała! — Szalona w groźnym pędzie! Bez kresu! Bez końca! — Hej, Ziemi! I mnie dusza w pieśń się rozśpiewała: — „Pędzisz dokoła Słońca, Słońca, Słońca, Słońca!“ — aby rozkołysać się pędem, krzykiem, szaleństwem. Temat jest tu tylko punktem zaczepienia, pretekstem, zacierają się, ginie *w nadmiarze ekspresji*; prawdziwą treścią *każdego wiersza Tuwima* jest zastępcze wyładowanie energii. Dlatego w poezjach „społecznych“ w rodzaju „Mrozu nędzarzy“ nie ma współczucia ani moralnego oburzenia na krzywdzicieli. Tuwim przede wszystkim *wyżywa się słowami w intensywnych nagich formach istnienia*; taniec nędzarzy na mrozie opiewa z upojeniem bliskim ekstazie.

Wiersz „Rewizja“ znamienny jest przez to, że nie wiadomo z treści kto, u kogo i poco przeprowadza poszukiwania; idzie Tuwimowi nie o fakt humanistyczny, ale o psychofizjologiczny dreszcz strachu, który sugestywnie przedstawił. Realistyczne szczegóły tu i gdzie indziej nie służą do obiektywizacji wizji, lecz stanowią świeże paliwo dla rozniecania emocji. „Nie wiesz o tym. A był deszcz — I błądziłem po ulicy — I szukałem i czekałem — W żrącej okrutnej tęsknicy. „Konkret - deszcz, ulica - akcentowany jest tak mocno, że... zanika; w świadomości czytającego pozostaje tylko odcisnięty ślad wzruszenia. W charakterystycznym „Krzyku“ z „Siódmej jesieni“ czytamy: „Lecz groźne niebo wtedy wisiało nad tym miastem.—Podarte, pobluzgane jak krwią z morderczych ran... Stałowy łoskot walił po szynach tramwajami, — Kołami, kopytami po bruku turkot tłukł, — Zawarło sojusz Miasto z dalekim śmieszonym chłopcem — I wrzaskiem, trzaskiem, blaskiem smagało kroki twe...“ Nadmiar energii zabija wizję; są to jedynie surowe i prymitywne jej strzępy. Wrażenie jakie odbiera czytelnik jest mocne — jakby ktoś trzasnął go pięścią w głowę, ale i czeze, próżne treści — tak właśnie jak po nagłym ogłuszeniu.

Ulubionym chwytym autora „Sokratesa tańczącego“ jest stylizacja. Z wielką zręcznością imituje Tuwim różne style; najpierw jak gdyby mimo woli wpada w ton Konopnickiej („A kędyż ty go prowadzsz — droga daleka“...) lub Maeterlincka („Przyniósł jej kwiaty o jesieni, — (Mój Boże...) — Tuberozy przyniósł jej śmiertelne). Potem już świadomie, wżywa się w rozmaite „języki“, w „Ranyjulku“, w „Śnie złotowłosej dziewczynki“ (pierwszy dedykowany Wierzyńskiemu, drugi — Iwaszkiewiczowi), w „Epistole sentymentalnej“ w „Płaksinie“ i w licznych utworach późniejszych. Chętnie uderza w ton prymitywu: „Płakała nad nim matka — I płakał ojciec stroskany: — „Ach, nie opuszczaj-że nas, — Syneczku nasz kochany!“ Zawsze obcy styl jest pretekstem, środkiem do zaskoczenia czytelnika; ponad obce prawa artyzmu wybijają się własny, tuwimowski ton liryczny. Analogiczna dążność do przyswojenia sobie rozmaitych

sposobów ekspresji przejawia się równocześnie w działalności przekładowej Boya, w żywiołowej lingwistyce Nowaczyńskiego, i kto wie czy źródło nie jest wspólne. Tuwim jak rówieśni mu stylizatorzy (Lechoń, ostatnio Wierzyński) opanowuje i porzuca różne style językowe dla *regeneracji biologicznej*; nie ma dla niego innej drogi do prawdziwego życia, jak tylko przez zmysłowe nasycenie słowem. Czymże jest osławiony wiersz „Do prostego człowieka“, jak nie jeszcze jedną próbą *odnowienia językowego*, ożywczego skąpania się w trywialnej, soczystej, bijącej pałką w łeb mowie ulicy?

Stopniowo zakres środków artystycznych Tuwima się rozszerza. Z opętanego słowem zmysłowca staje się autor „IV tomu wierszy“ i „Słów we krwi“ świadomym i biegłym wirtuozem. Uczuciowe, patetyczne wybuchy zaczynają wtedy pobrzmiwać — podrabianą naiwnością; coś sztucznego, przesadnie forsowanego bije z takiej np. strofki: „Dziurawiąc niebo wściekłym wzrokiem, — Nogami kopiąc pijany glob. — Zataczam się olbrzymim krokiem, — Żeglując pod wydęty strop. „Nie można brać tego na serio. Albo taki fragment z apostrofy do ziemi: „Żeby pędziły do góry słodkie twoje tłustości, — Karmione wrzątkiem żaru, mlecznym słońca udojem, — Żeby rżyska skwierczały z gorącej opłwitości, — Żeby za kłosem tęskniąc białawym pławiły się łojem!“ Poeta przestał być młodym, a nie stał — dojrzałym. Odkrył, że mówić wierszem, to nie znaczy utożsamiać się z bytem, a tylko po prostu... używać słów, Słowo *wyodrębniło się* w jego świadomości artystycznej. Świadczą o tym wiersze w rodzaju „W Barwistanie“, „Cocktail“, „Hokuspokus“ — czyste igraszki wirtuoza. Poeta utracił „niewinność“, ale ponieważ tę naiwność — „pierwotność“, „Żywiołowość“ — łączy nierozzerwalnie z poezją, więc usiłuje sztucznie do niej powrócić. Słowo jego wyłoniło się z ciała, ze zmysłowej magmy doznań, ale on stara się gwałtem ściągnąć je z powrotem do tej magmy.

W miejsce młodzieńczego, naiwnego witalizmu pojawia się w „IV tomie wierszy“ i zwłaszcza w „Słowach we krwi *witalizm programowy*, estetyzujący. Poeta niegdyś mimo

woli dziecienny, jak w pełnym wdzięku wierszyku o „Dwóch wiatrach“, zaczyna teraz par force *podkreślać infantylizm*, czarować niedojrzałością myślową i uczuciową, stylizować się sentymentalnie i nieco katarynkowo. Powstaje szereg renomowanych „numerów“, rozkołysanych rytmicznie, rozciągniętych w regularne strofki, uderzających werbalnym patosem. „Mokną czerwienią, wzburzoną, wydętą — W oknie otwartym chorągiew furkoce, — W czerwone święto, w czerwone święto — Dzień się roztopił w słonecznej patoce“. Albo: „Gdzie jesteś, drzewo, mocne i dumne, — Rozgałęzione, liśćmi szumne, — Węzłem korzeni zarosłe w ziemi — Drzewo, z którego będę miał trumnę?“. Albo jeszcze: „Pan z pierwszego piętra patrzy na wariata: — Spójrz, mój bracie biedny, na smutnego brata... Pan z pierwszego piętra, brat twój opętańczy, — Głową rozpaloną po wszechświecie tańczy“.

Kielkuje w Tuwimie przemiana: rzeczywistość przestaje go upajać, zaczyna dręczyć jak koszmar. „Jak dwa kundle parszywe tak stawiam wieczorem — Ciężkie od błota kaptcie przed łóżkiem na straży“. W „nagłym spojrzeniu“ dostrzega wokół siebie zamiast ludzi „graty człowiecze“. Oblężony przed widma pozostaje jednak poetą nawskroś naturalistycznym. Słowem i rytmem *materializuje* upiory. Pisze: „Chaos ciemny we mnie wzbiera. — Chwyta mnie w prastary związek. *Pod batogiem* spojrzeń bożych — Idę pełnić obowiązek. — Jestem we śnie jak *chimera* — *Z milczą mordą i ślepiami*“ ..

Maritain powiedział w „L'art et scholastique“, że wadą Victora Hugo było *stawianie na dynamizm słowa — rzeczy*. Uwagę tę można bez zastrzeżeń odnieść do Tuwima. I to jest uwaga rozstrzygająca. Najważniejsza różnica formalna między poezją nowatorską a „mistycznym“ i „magicznym“ symbolizmem zawiera się bowiem w przeciwstawieniu: *słowo — znak* i *słowo — rzecz*. W wierszach nowoczesnych czynnikiem dynamicznym są przede wszystkim ostro zarysowane treści znaczeniowe — myśli, obrazy i uczucia, w wierszach Tuwima poprzez tematykę, słownictwo, styl i rytm działa sam tylko narkotyczny dreszcz, — nie jak

u dawnych symbolistów zwiewny i zamglony, lecz jaskrawy, zmysłowy, nawskroś ziemski. Nie bez racji Tuwim odwołuje się w obronie swej poetyki do człowieka pierwotnego. Wszelka bowiem magia jak i wszelka mistyka słowa reprezentują typ myślenia prymitywnego. I dlatego wszelka poezja „magiczna“ musi być żenująco niedojrzała, studencka. Z instynktu lgnie Tuwim do tematów dziecinnych, do prymitywu, do estradowej sentymentalności.

Twórczość Tuwima jest zaprzeczeniem poezji w humanistycznym sensie tego wyrazu, — poezji jako kreacji duchowej. Wiersze jego odurzając szerokie rzesze jaskrawą i często trywialną ekspresję, zabiły na długo odczucie prawdziwych wartości poetyckich. Uczyły one, że stan poetycki nie wymaga skupienia intelektualnego ani uczuciowego, że obcowanie ze sztuką polega na czysto emocjonalnym kołysaniu się w takt wiersza i upajaniu czadem, sączącym się z efektownego zestawienia słów. Dotąd jeszcze niektórzy krytycy nie zdają sobie sprawy z podstawowej wagi stosunku poety do słowa: słowa — znaku, obrysowującego kontur stworzonej wizji, lub słowa — rzeczy, zatapiającego treść znaczeniową w fali skojarzeń emocjonalnych. To przeciwieństwo ma wielkie znaczenie. Rozstrzyga ono, że na przykład Jasnorzewska — naturalistka w poglądzie na życie — jest poetką antynaturalistyczną; a z drugiej strony, Wierzyński, Łobodowski czy Jastrun, mimo różnej bardzo od Tuwima postawy duchowej, prawie całkowicie mieszczą się w pierwotnej, naturalistycznej magii słowa.

III.

Każdy wiersz Tuwima stanowi indywidualną całość, każdy jego tom jest bardziej zbiorem oddzielnych utworów niż jednolitą książką. Trudno mówić o jakichś etapach w rozwoju poety. Ewolucja Tuwima jest nawskroś organiczna, poeta nie stawia sobie zadań, lecz jak gdyby *ulega przemianom*, które dokonywują się bez udziału jego woli. Struktura artystyczna jego poezji nie zmienia się, od pierwszego do

ostatniego wiersza. Przeobraża się jedynie „materia psychiczna“ substancja, z której rodzą się wiersze. Już w niektórych utworach ze zbioru „Słowa we krwi“ zaznaczają się przebliski takiej przemiany. „Wtajemniczony słowożerca „odczuwa, że coraz bardziej odrywa się od najbliższej, materialnej rzeczywistości — tego co najwięcej ukochał. Skarży się: „Czy to już tak zawsze ze wszystkiego — będę słowa wyrwał z rozpaczy — i sitowia, sitowia zwyczajnego — nigdy już zwyczajnie nie zobaczę?... „Otaczające go zwykle rzeczy i codzienne wydarzenia z każdym dniem stają się bardziej obce, wrogie. Ze zgrozą i nienawiścią wola do bliźnich, do ludzi: „Drewna chodzące, kto was opętał, — Duchy kanciaste, śmiercią nękanie?...“

Wiersz „Hokus—pokus“ odsłania tragiczność magii, w której władzy znalazł się poeta:

*W bezmiar zongluję zwinną mową,
Płacę się w deseń fantastyczny,
I z góry wiem, gdzie padnie słowo
Cloron, matematyk historyczny!*

Tuwim, który dotąd utożsamiał się z życiem, brał w siebie wszystkie jego prądy i pragnął zginąć z nadmiaru przeżyć, teraz odczuwa nacisk faktów, jako udrękę, pragnie siłą poezji uwolnić się od naporu rzeczy zewnętrznych. Dotychczas pisał prawie tak jak mówił, tylko że donośniej, intensywniej, z akompaniamentem rymu i rytmu; teraz *układa miersze*, gromadzi ekspresyjne zdania, komponuje całość artystyczną. Niegdyś czuł się organicznie zrośnięty z rzeczywistością, z naturą — sztuka była dlań bezpośrednim wytryskiem, dalszym ciągiem natury. Teraz rzeczywistość przybrała groźną postać bezdusznego nagromadzenia ciemnych kształtów i straszy po nocach widmem obcego, martwego świata. Tylko sztuka, tylko muzyka wiersza wyprowadzą z rumowiska ginącej cywilizacji, przywracając na chwilę „raj utracony“. Między naiwnym i sentymentalnym werbalizmem, Wierszy zebranych“ a dwoma następnymi tomami jest wielki przedział. Nie wpłynęły one co prawda na zmia-

nę pozycji społecznej i kulturalnej Tuwima. W dalszym ciągu kojarzy się z imieniem poety łatwa urzekająca magia, prymitywny trans liryczny. I rzeczywiście, jeśli idzie o *ostateczny wynik*, „Rzecz czarnoleska“ i „Biblia cygańska“ w niewielkim tylko stopniu modyfikują stanowisko poety w literaturze. Jeśli jednak wziąć pod uwagę miarę wysiłku, problematykę moralno-artystyczną, istnieje znaczna dysproporcja między wczesnym i dojrzałym okresem jego twórczości.

„Rzecz czarnoleska“ stanowi ciekawy eksperyment poetycki. Jest próbą osiągnięcia formy klasycznej. Tytuł od razu wskazuje na Kochanowskiego, nowego mistrza poety; drugi mistrz — Norwid — przemawia słowami motto. „Z chaosu ład się tworzy“ — głosi wiersz tytułowy. O ład kusi się teraz Tuwim, pragnie pogodzić sprzeczne żywioły swej twórczości: sentymentalizm, znajdujący ujście w spóźnionym, strywalizowanym symbolizmie; prężność biologiczną, która wypowiada się w krwistym i gromkim słowie na sposób bliski futuryzmowi; wreszcie lęk przed groźnym światem i protest przeciwko niemu, co odpowiada duchowi i formie ekspresjonistycznej. Trzy te żywioły obecnie jak gdyby cofają się; poeta wchodzi w orbitę innych planet.

Czytamy teraz wiersze spokojne, pełne umiaru i realistycznej precyzji, o źródle, o odpoczynku wiejskim, o kartoflach pieczonych na wolnym powietrzu, o nadchodzącej porze jesiennej. W „Matematyce“ sławi poeta figury geometryczne, zamknięte i nie poruszone, w których nic się nie dzieje. W „Ranku tragicznym“ centralny moment jego poezji — bolesne napięcie i wyładowanie energii w kosmosie — ujęte jest w obrazach zdeformowanych, nawpół abstrakcyjnych, odbarwionych ze zmysłowej materialności. Wiersz ten jest może najbardziej imponującym wysiłkiem przewyciężenia siebie, jakkolwiek wysiłkiem, który nie dał pożądanego rezultatu, nie mógł go dać. Bo klasycyzm „Rzeczy czarnoleskiej“ jest pozorny. Gdy Tuwim pisze:

*Ciepło głowie pod słońca laskarością błogą,
Dłoniom chłodno w przejrzystej głębinie.*

*Złoty żar idzie molno polną drogą
I roziera się szeroko po łubinie.*

jest to nierównie szlachetniejsze w tonie i stylu od dziecinnie naturalistycznej „Rzecz brzóz“, ale w ostatecznym wydzźwięku pozostaje tym samym: *dreszczem zmysłów, przenikającym przez opisową powłokę*. Podobnie w „Strofach o późnym lecie“: „Słońce głęboko weszło — W wodę, we mnie i w ziemię, — Wiatr nam oczy przymyka. — Ciepłem przejęty drzemie“. W „Ranku tragicznym“ cel kłóci się z założeniem: intelektualistyczna, abstrakcyjna deformacja nie może być użyta do wywołania biologicznego napięcia! Zamiast gromadzić, piętrzyć, uderzać gradacją niespodzianek poeta wylicza pseudoklasycznie, zadaje gwałt swej naturze. To też wyliczenie urywa się szybko...“ I jeszcze wiele innych — Zjawisk, dziejów i rzeczy. — *Nie będę o innych już pisał słowami, — Bo mnie każde śmiertelnie męczy*“.

W pięknym, nieco dziecinnym wierszu „O poecie“ Tuwim tworzy niejako swój fantastyczny portret, czysto i delikatnie zarysowuje wizję poety, zgubionego wśród ludzi, odnajdującego się w tajnym guślarskim świecie. Wierszy o tym uroku jest mało. Jawią się w tomie dawne upiory: trywialne „wzruszenia“ sensacyjnie ożenione z rekwizytem lub retorycznie rozdęte („Odysseusz“, „Psy“). W „Pogrzebie Słowackiego“ uderza celna stylizacja początku i zakończenia, ale środek — to co ma zawierać równoważnik trudu duchowego Poety — sprowadza się znowu do imitacji „witalistycznej“: „I nagle — Ogień — Idea: — Polska — On — Salomea. — Sam płonie w nim! Spalił się! Spalił!“ Ta sama witalistyczna przesada razi w licznych i dosyć tanich wierszach o trudzie pisarskim o wzroście temperatury, o mijających groźnie godzinach, o „dziesięcioleciu“. W „Składni“ rzekomy klasycyzm demaskuje się ostatecznie: jest to po prostu *poszukiwanie nowego dreszczu, środek do wyciśnięcia ze słów świeżej, cielesnej emocji*:

*Mowa — majora, słowa — jak wiosna,
Toczy się nowa składnia radosna.*

*O, Venus wiosno bogini naga,
Deszcz ciepły mocno ciało twoje smaga,
Śmiejesz się naga echem wesołem,
Jeszcze się zмага słowo z żywiołem.*

Dążenia klasycystyczne były w twórczości Tuwima tylko krótkotrwałym epizodem. Poeta nie znalazł dla siebie trwałej i zharmonizowanej formy. „Tajemniczej rzeczy, fantastyczniejszą zdania, — I mówić coraz trudniej i milczeć coraz boleśniej. — Obrastają natrętnym szeptem głębiny mieszkania, — Krzesło przy stole zaczęte, melodią kończy się we śnie“. Te słowa dobrze charakteryzują atmosferę „Biblii cygańskiej“, najwyższego wysiłku poetyckiego Tuwima. Wiersze z tego tomu są nadzwyczajnie *zgęszczone*; prawie każde zdanie, każde zestawienie wyrazów naładowane jest energią jak butelka lejdejska; dynamizm słowa dosięga szczytu. „Rodzina“ oddaje misterium roślinnego, czysto wegetatywnego istnienia; w dążeniu do imitacji biologicznego procesu występuje jakiś przerost, nadmiar ekspresji. „Ojciec z matką tak się zrosli, — Tak się w drzewo splekli męką, — Że z cierpienia, że z miłości — Ojciec serce matce pękło“. „Magazyn gastronomiczny“, wiersz opisowy, odznacza się tak intensywnym wyeksponowaniem szczegółów, że co drugie zdanie uderza jak wybuch. Pełna brawury „Strzelanina“, wystylizowane na klasyczną odę „Wspomnienie Rzymu“ i patetyczna „Tragedia nad jeziorem“ dopełniają tego cyklu, którego punktem kulminacyjnym jest „Zachód“. „Zaganiaj do obory krwawo — miedziane woły, — Zwóz snopy złoto — chrzęste do pękatej stodoły. — Zgarniaj garściami dukaty — czerwienice. — Rąb toporami bryły granitu na romby, — Wbij w kipiące orkiestry ostrogłose trąby“, i tak dalej, *ad infinitum...* To już nie młodzieńczo-naiwne nazywanie rzeczy po imieniu ani nie wirtuozowski popis werbalny, ale prawdziwa orgia słów, odrywających się od konkretności, z którym są związane w potocznej mowie, oślepiających brzmieniem, jaskrawą plamą znaczeniową, taniem retorycznej inwokacji. Jedynym celem, jaki stawia sobie autor, jest oszołomić, wytrącić z równowagi, zelektryzować

słowem jak prądem; ale jakim nadzwyczajnym aparatem posługuje się dla osiągnięcia tego celu!

Coraz rzadziej i coraz trudniej przychodzi pocie wznosić hymn na cześć „biosu“. Różnymi porami wkrada się do świadomości *realność* — realność kultury, form obyczajowych i towarzyskich, konwencjonalnych zwrotów językowych — bezkształtna, trupia sfera mieszczańskiej egzystencji. Tuwim mógłby powiedzieć o sobie słowami André Gide'a: „Więcej lękam się znanego niż nieznanego“. Tajemniczące rzeczy codziennie urastają w jego oczach do rozmiaru mitów, jak w fantastycznych opowieściach Brunona Schulza. Kiedy zapada ciemność, „wulkan strachu za oknem wyrasta“; „Zwierzę ciężkie, gęste, prastare — Z góry długo i żmudnie się toczy, — Zwierzę z głębin, rozlane, szare, — Niską chmurą zasnuwa oczy“. Inny zmierzch: „Między murami — Szare kolisko: — Przyziemne, szurcze — Ciemne podwórze... Już noc w łachmanach — Na dachach siada, — Ciemne gałgany — Gnuśnie rozkłada“. Poeta nie poddaje się widmom, uderza w nie, przygwaźdza do muru, *materializuje*. Oto wiersz o mieszczańach: „Jak ciasto, biorą gazety w palce — I żują, żują na papkę pulchną, — Aż, papierowym wzdęte zakalcem — Wypchane głowy grubo im puchną“. Albo odbiera widmom kontury postaciowe, formę ludzką, *zamienia w ruch*, w czystą energię. „Ziało brednią, gorącym, czerwienią, — Febrą trzęsło i kołem szło... Przerzuciło się gorączkowo — Wypiekami z twarzy na twarz. — Straszny henio z zadartą głową — Wykrzykiwał, że już, że czas!“

Fanatyk cielesności, czciciel materii poruszonej wolą życia, szuka wybiegu w najzwyczajniejszej, zamkniętej w ciasnych granicach realności, idyllicznej wyspie chroniącej przed wichrami świata. Celem staje się dla niego „ogródek wiejski, co się kwiatami śmieje“. „I rzecz nie jest człowiecza — Bóstwem pójść w tysiącwiecza — I ludzkość męką zbawić“, głoszą „rozważania w cukierence“. „Ale rzecz jest człowieka, — Gdy na dziewczynę czeka — Długo, długo, wciąż dłużej... I zasłuchany w ciszę, — Śmieszne imię jej pisze — Zapalką na marmurze“... Trudno żywić uczucia

patriotyczne w stosunku do wielkiego mocarstwa, którego ogrom przekracza granice odczuwalności jednostki. Można za to przywiązać się do miasteczka, do świni ryczącej na rynku w Kozienicach... „a to Polska właśnie“.

Fantastyczniejące zdania wyprowadzają daleko poza trójwymiarowy świat, uchwytny zmysłami. „W piaszącym zatrzęsieniu“, „w gromach jazzu, w pijanym gwarze“ przeżywa poeta chwilę osobliwą. „Kiedy kopią, szarpia, ranią — żarem, wrzaskiem, śmiechem, brzękiem, — Cóż dziwnego, że jak anioł — Na niebiańskiej łączce klęczę?“ W nudnej rozmowie z redaktorem rośnie w sobie „kulą ze śnieżnego selenitu“, stacza się w „śmierć pełną światła“ aż wreszcie „kulą buchnął w otchłań“ i „opryskał zdumionego redaktora pluśkiem zaświatów“. *Bezsens, radosny absurd staje się drogą do wyzwoleń z koszmaru materii.*

I rodzą się wiersze dziwaczne, niedorzeczne jak ów „Skandal“, w którym „W komzach obrusów białe stoły — Frunęły w górę jak anioły — A na suficie (na niebiosach) — Krzyczała krzywda wielogłosa“; jak „Złota polska jesień“, w czasie której poeta dematerializuje się cudownie, „idzie naukos“, „przepływa taflą przekroju“, „rozcina cięciem lustrzanym“ swą nieziemską ojczyznę; jak „Scherzo“, gdzie zacierają się wszelka realność w lotnych i urzekających słówkach, co zdają się splatać w czystą, mozartowską melodię.

Wkraczamy w świat fantastycznych zdań, nie podobny do tego, który znamy z mowy potocznej. Nie znajdziemy w niej takich zestawień wyrazowych, takich skojarzeń myśli i obrazów:

*Tramwaje — harmoniki wyciągały się wily,
Wysokimi tonami piszcząc bardzo mesoło,
Pasażerowie jechali nie na Pragę albo na Wołę,
Ale mesoło, mesoło do Indii na maj do aniołów.*

I posuwając się stopniowo coraz dalej, dochodzimy do wierszy jak „Zbrodnia“, jak „Ptaki“, jak „Zima“, w których słowa już prawie nic nie mają wspólnego ze swymi dźwiękowymi synonimami w języku potocznym. Czysty irracjona-

lizm poetycki. Posłuchajmy: „Mówili jej: lilia. — Śpiewali: lilija, — A to była nimfa, — Biedna Ofelija“. Albo: „Pan zamknął się w sypialni — I śpiewa wysokościom, — Pieje kogucie psalmy, — Buduje ptasi kościół“. Albo jeszcze to: „W grubym kozuchu — Drzemię na koźle, — Chucham jak matka — W sny moje mroźne. — Żywot mój senny, — Znieruchomiały — Zalewa bełkot — Mleczny i biały“.

„Biblia cygańska“ jest najodważniejszym eksperymentem poetyckim Tuwima. Jest próbą wyzwolenia się z ziemskości, dotarcia poprzez słowo do rzeczywistości nadzmysłowej. W gwałtownym spazmie Tuwim, zagęszcza mowę, potęguje jej dynamizm, rozbija realność, która na niego napiera, i bezsensem zdań, melodią aliteracyj i zaśpiewów stwarza migawkowe zdjęcie rodzącego się zaświata“.

„Trzeba mu świat rozsadzić, by poezją obronić się przed umieraniem“ pisze w świetnej recenzji z „Biblii cygańskiej“ Stefan Napierski. I dalej cytując głos tego krytyka: „Osiągnięcie w poezji tej znajduje się obok prostracji, realizacja opodal wycieńczenia: chwytanie pozazmysłowej rzeczywistości osiągnane jest poprzez stan wytężonej jawy, poprzez ostateczne wysilenie zmysłowe“. Istotnie, czymże są owe „Ptaki“, owa „Zbrodnia“ i „Zima“, jak nie próbą zdeformowania języka w kierunku przynurócenia mu jego pierwotnej, biologicznej prae-formy, usiłowaniem wydarcia się ze skonwencjonalizowanej cywilizacji mieszczańskiej w sferę jakiejś przedhistorycznej roślinno-ptasiej vegetacji, w ciepłe łono matczyne? Poezja spełnia tu rolę magicznego klucza, uchylającego na chwilę wrota raj utraconego.

„Biblia cygańska“ — najtrudniejszy wysiłek i najwyższe osiągnięcie twórcze Tuwima — nie zmienia nic w dotychczasowym charakterze jego poezji. Pozostaje ona programową poezją naturalistyczną.

IV.

Poza głównym nurtem istnieją w poezji Tuwima boczne odnogi, w których w odmiennej formie dochodzą do głosu te

same problemy moralno-artystyczne. Przede wszystkim należy wymienić obfitą produkcję humorystyczną i satyryczną współautora szopek „Cyrulika Warszawskiego“ i stałego dostawcy kabaretów warszawskich. Niewielką, ale dostateczną dla zorientowania się w postawie twórczej autora, część tego dorobku prezentuje „*Jarmark rymów*“. Już pierwszy utwór — apostrofa do samego siebie — unaocznia główne tendencje Tuwima — humorysty. Poeta nawiedzany przez widma, usiłuje zmaterializować je i przewyciężyć ukazując w krzywym zwierciadle satyry, w groteskowej karykaturze przechodzącej nieraz w makabryczną fantastykę. Usiłuje — ponad to — wyrwać się z rąk napastujących go demonów, ulecieć na *skrzydle dorocipu* lotnego zestawienia słów wolnych od materialnego znaczenia.

Poeto — woła Tuwim we wspomnianej apostrofie — „gdy ci serce zapłacze z tęsknoty, — Możesz pałyceć, krumaskać, skobrować i kmić, — Sąbrzyć, wichatać, rumceć, ulpansończyć, brtyć... — Widzisz, miły poeto, ile masz roboty!“

Paśja satyryczna Tuwima uderza w różne typy i urządzenia społeczne. W „*Błaganiu*“ (jest to pewnego rodzaju litania) wypowiedziała się nienawiść i pogarda Tuwima do *wszystkich bliźnich, do całej realności*, która poetę otacza i dręczy swą widmową bezsensownością. „Spotkali się w święto o piątej przed kinem — Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem“ — ten obrazek jest w oczach autora charakterystyczną „kartką z dziejów ludzkości“ i być może syntezą jej dziejów. Gnieciony przez koszmar realności, poeta buntuje się, głosi zagładę cywilizacji i maluje wizję katastrofy w groteskowych pointach swych wierszy. *Cały rozmach rewolucyjny Tuwima bierze się z nienawiści do mieszczaństwa, i nią tylko się legitymuje.*

*Jeszcze tyją rozlane maciory,
Piszczą cienkie titinki — tiu — tiu!
Wyfraczone golemy i zmory
Tańczą cieniem po wyblakłym dniu.*

*Klepią brzuchem napęczniałe brzuchy,
Człapią tłusto czkaroką tłustych słów,*

*W kremie grzęzną ich pulchne paluchy,
Kremem światło ścieka z łysych łbów.*

„Tuwim pęka od wielości konkretności, który przychwytuje na gorącym uczynku, jego zmysł groteski wypacza ów świat realny, zamiast realizmu satyrycznego, o który nie przestaje zabiegać, mamy zazwyczaj jakiś realizm wypaczony, fantastyczny, brutalny i prostacki, nieodróżniczkowany i niemal przerażający“. Te słowa St. Napierskiego zawierają osąd nie tylko estetycznej natury. Na Tuwimie — satyryku mści się jego naturalistyczna, anty-humanistyczna postawa wobec życia i sztuki; opętany przez upiory, wyżywający się w ślepej walce, nie może zdobyć się na suwerenność artysty wobec kreowanych tworów. Jego satyry nie mają wesołości, lekkości, swobody potyckiej; jego dowcip nie uskrzydla rzeczywistości, nie przenosi nas w radosną krainę absurdu, lecz tylko z pasją uderza w realność, wyszydza ją i zniekształca.

Wyzwała poetę jedynie parodia. W parodiach znajduje ujście tuwimowski popęd do absurdu, do mowy odsensownionej, nie nasuwającej żadnych skojarzeń ze świata materii. Ten popęd wyraził się także w pracowitym szperactwie autora, w nienasyconym zainteresowaniu dla wszelkich dziwactw na terenie języka i literatury. Rezultatem tych prac jest szereg artykułów; utworzą one zapewne osobną książkę. Tuwim pławi się w bogatym materiale absurdów językowych i literackich, w zbieractwie znajduje zaciszne ujście dla niepokoju, który nim targa. Lamus lingwistycznych rupieci stanowi jeden z cichych portów, do którego dopłynął po burzliwych i nie zawsze dla niego łaskawych falach życia.

Próba znalezienia portu jest również ostatni zbiór wierszy lirycznych, „Treść gorejąca“. Na pozór nie ma w nim pierwiastków nowych. Wiersz wstępny tomu „Oczekiwanie“ wyraża znany już z „Biblii cygańskiej“ stosunek do świata: tęsknotę za chwilą natchnienia, które objawia w udającym człowieka, poecie — *anielstwo*, prawdę jego natury. W końcowej „Treści“ powtarza Tuwim swoje wyznanie wiary:

materializm biologiczny, panteizm czczący wielkość życia w najmniejszej drobinie — liściu pojedynczym.

*Bo on, poczęty w grobach ziemi
przyczyną czułą i milczącą,
w bezdziejach już się przielenił
zdarzenia treścią gorejącą!*

„Treść gorejąca“ przynosi wiersze różnorodne. Znajdujemy tu próby kontynuacji dawno wyczerpanego wątku prymitywnego „biologizmu“ („Jarząc [to znaczy prażąc jarem—Pra-jarèm ognia], biały żar — kulistym pławił się pożarem — Ii miliard blasku w ziemię wparł“), obok bezpreten-sjonalnych igraszek słownych w guście madrygałów; niefortunne poematy pseudo-filologiczne w rodzaju fantazji słowotwórczej „Zieleń“ obok nasyconych grozą metafizycznych poemacików jak „W nocy“ lub „Strzyżenie“, przypominających najbardziej sugestywne stronicie „Biblii cygańskiej“. Nie te jednak utwory wybijają się na czoło, ale inne, w których odzywa się nowy ten.

Przyponnijmy głośną „Teogonię“: starczy ona za program. Oto wali się w gruzy mit Boga-Ojca, tyrańsko rządzącego ponurym, mrocznym światem. W fantastycznej teologii Tuwima miejsce posępnego Boga grozy zajmuje Młodzianek — i razem z nim świat się odmienia: „Kwiat pachnie, słońce świeci, rodzice miłują dzieci — I dziewczyna się śmieje“? I tak właśnie odmienia się poezja Tuwima; w ostatnim zbiorze wkracza do niej niespodzianie, dotąd wyjątkowo tylko się pojawiająca *idylla*.

Razem z poetą, który jak gdyby regeneruje się biologicznie w nowej formie — ulegamy świeżemu czarowi sielanki. „To było tak: w ciemności nocy — Z gałązki wylazł żywy pączek. — Rozklejał się, ptakami kwiląc: — O świecie — westchnął. To początek“. Albo: „Powierzam ci różowość. — Słyszysz, jaka jest świeża? — Słowa ci niedość? Więc — owoc: — Brzask wśród liści powierzam“. Albo jeszcze to: „Gałązeczka zawsze się chwieje W sposób nigdy nie opisany — (I wiatr może dlatego wieje, — że dźwiękami rozkołysany)“

Poeta z rozmiłowaniem używa wyrazów zdrobniałych, świadomie tworzy naiwny, rozkołysany łatwo wpadającą w ucho melodią, *dziecinny świątek*.

Istotnie, są to czasem prawie wiersze dla dzieci. „Ziemię, ziemiętko — Nocą nad łóżkiem — Świecisz i krążysz — Różowym jabłuszkiem“. W sublimowanym poetycko infantylizmie znajduje poeta oczyszczenie i wyzwolenie. Czy po raz pierwszy? Przypomnijmy popularne, i słusznie popularne wierszyki młodego Tuwima jak „Dwa wiatry“ lub „Ptak“ — czyż urok ich nie polega na wdzięcznej, świadomie wydobytej i podkreślonej jako forma dziecinności spojrzenia na świat? W tym kraju poeta czuje się najlepiej, równie dobrze jak pośród staroświeckich szpargałów i starych słowników. Coraz bardziej rozchodząc się ze swoim czasem, nawiedzany przez duchy i urojenia, które niebacznie wywołał, znajduje schronienie w poezji dziecięcej. W ostatnich latach z rosnącym upodobaniem pisze wierszyki dla dzieci. Słowa — groźne i burzliwe lub przeciwnie, niezdolne oddać intensywnego napięcia wzruszeń — tutaj stają się z powrotem *słówkami* z wokabularza, naiwnymi zabawkami, cegiełkami, z których buduje się śmieszne, nie prawdziwe, wzruszające domki dziecięce.

V

Poezja Tuwima stanowi przejmujący dokument ludzki. To nie są tylko *wiersze*, mniej lub więcej udane; to żywe świadectwo dramatu, jaki poeta rozegrał ze sobą i światem, ponosząc w wyniku klęskę.

Postawę duchową Tuwima określa się mianem witalizmu. W jego utworach młodzieńczych kult życia znajduje bezpośredni naiwny wyraz.

*Życie? — — —
Rozprzężę szeroko ramiona,
Nabiorę w płuca porannego wietru,
W ziemię się sklonię, błękitnemu niebu,*

*I krzyknę, radośnie krzyknę,
— Jakie to szczęście, że krew jest czerwona!*

Postawa witalistyczna nie jest jednak tak prostym stosunkiem do rzeczywistości jakby wynikało z powyższych słów. Poddanie się elektryzującemu prądowi wrażeń, upojenie życiem jako faktem biologicznym, nie jest wcale naturalnym wyrazem rozpędu młodzieńczego. Wynika ono raczej z chęci wyzwolenia się od jaźni humanistycznej, z nadziei, że można oszołomić się głosem tętniącej krwi i zagubić się w nim, zagłuszając utajony w duszy dajmonion. Uświadamia to sobie sam poeta.

*Do krwi rozdrapię życie,
Do szczeru je wyżyję,
Zębami w dni się ropiję,
Wychłęptam je żarłocznie
I zacznę świątę rycie,
Rozbyczę się, rozjuszę,
Wycharknę z siebie duszę,
Ten pęcherz pełen strachu,
I będę ryczał wolny,
Tarzając się w piachu.*

Jest to nawskroś anarchiczna postawa ducha, wyzywająca się w burzeniu hierarchii społecznej, prawa, obyczaju, ideałów etycznych i estetycznych. Każda forma wydaje się poecie skostnieniem, zatrzymaniem rwącego pędu życia. Indywidualność jego nie rozwija się przez udział w kulturze, lecz rozsadza każdą strukturę kulturalną, nie znajdując nigdzie ojczyzny. Jak gdyby tylko w akcie rozbijania formy potwierdzała się w swoim jestestwie.

Tuwim wszedł w życie w czasach fermentu rewolucyjnego i uwierzył, że ferment rewolucyjny stanowi treść życia. Kiedy rozszarzona rzeczywistość powojenna zaczęła stygnąć, formować się w nowe układy polityczne, społeczne i prawne, kolega nie mógł znaleźć w niej miejsca nie umiając żyć inaczej jak tylko spalając się. Świat powojenny staje przed

nim jak potworny gmach, który ma niebawem zawalić się w apokaliptycznej katastrofie. Poeta zrywa solidarność z tym światem oszalałym i skazanym na zagładę; ocali się w geście „odi profanum vulgus“, w irracjonalnym żarcie, we wspomnieniu z sielskiego dzieciństwa...

Ten dramat nie dzieje się w zamkniętej sferze psychicznej, rozgrywa się on na konkretnym tle społecznym. Tuwim, nierozzerwalnie związany z macierzystą sferą mieszczańską, buntuje się rozpaczliwie przeciw niej, ale ten bunt jest jałowy, gdyż wywodzi się — z historycznej ideologii mieszczańskiej. Jak w czarującym filmie René Claire'a zwodną nadzieją ocalenia mamy poetę ucieczka z cywilizacji, miraż przygody i nie skrępowanej wolności, *powrót do natury* — taki o jakim marzył Jan Jakób Rousseau, ojciec Wielkiej Rewolucji i wieku dziewiętnastego.

Z marzenia o utraconym raju zrodziło się piekło cywilizacji kapitalistycznej. Ale — jak poucza nas przykład Juliana Tuwima — marzenie nie przyznaje się do rzeczywistości, którą powołało do życia, i ucieka przed demonami, które niebacznie i lekkomyślnie rozpętało — w poezję.

Poezja Tuwima nie rodzi się z gestu kreacyjnego. Twórczość ta polega na *bezustannym poszukiwaniu i odnajdywaniu żywiolu w słowie*. Rzeczywistość empiryczna, która ze wszystkich stron otacza poetę, jest dla niego widmem, wcieloną martwotą; prawdziwe życie to ów dreszcz biologiczny, który wyzwala słowo mocne i celne.

Wiersze Tuwima oszalamiają jak narkotyk. Utwory poetyckie, które są przecież tworamii językowymi, czytelnik odczuwa nieomal jako fakty biologiczne. Zdeformowany język potoczny symbolizuje ciemny wir zmysłów i wchłania w siebie słuchacza. Ale gdy czad mija, słuchacz widzi, że to są tylko zburzone konstrukcje konwencjonalne, rumowisko języków i stylów, tylko — słowa, słowa, słowa...

W poczuciu nie nasycenia, bolesnego nie spełniania się poezji, Tuwim zwraca się tęsknymi oczyma ku wielkiej sztuce klasycznej. Najlepiej widać to w dziełach i autorach, których tłumaczy. Po Balmoncie, Rimbaudzie przekłada „Słowo o pułku Igora“, potem — Puszkina, potem — Ho-

racego. Trudno nie widzieć w tym następstwie symbolicznego wyrazu rodzącej się i rosnącej w ostatnich latach tęsknoty za nieosiągalną harmonią i pełnią. Za sztuką, w której osobowość artysty prześwieca z oddali jak światło wewnętrzne, a forma — wolna od naporu ciemnych żywiołów podświadomości — rozwija się czysto i przejrzysto jak temat w muzyce Mozarta.

W twórczości Tuwima osobowość poety, pozbawiona pionu moralnego i oparcia w wartościach metafizycznych, napiera całą siłą na formę i łamie ją w szaleńczym pragnieniu odnalezienia w poezji rzeczywistości i prawdy. Stanowi to jakby symboliczny obraz semityzmu duchowego, szarpiącego się tragicznie w walce o pełne wrośnięcie w kulturę zachodnio-europejską. W tę kulturę, której naczelnymi zasadami są: osobowość, uprawniona w swej autonomii mandatem Boga, i forma, przetwarzająca materię, proch ziemski, i podnosząca go w ten sposób ku Bogu.

STEFAN KISIELEWSKI

K I L K A S Ł Ó W O O P E R Z E

O problemie opery napisano już wiele: temat to wdzięczny, przy tym wielostronny — przedstawiciele różnych „branż” artystycznych znajdują w nim każdy coś dla siebie. To też ze wszystkich gałęzi sztuki muzycznej ta doczekała się największej popularności m. in. wśród pisarzy, krytyków literackich i esseistów różnego autoramentu. Można nawet powiedzieć, że dziś zainteresowanie sztuką operową większe bywa w środowisku literackim niż w środowisku... muzycznym, a w każdym razie niż w środowisku t. zw. awangardy muzycznej. Oburzy się na to zapewne prof. *Tadeusz Zieliński*, bywalec i entuzjasta opery; w swoim czasie znakomity ten humanista potępił w czambuł wszelkie zarzuty, stawiane przez wielu współczesnych muzyków tradycyjnej operowości, a pogląd, iż opera „zestarzała się” określił kategorycznie jako „zupełnie bezsensowny” (w „*Muzyce Polskiej*” 1937, XII). Sądzę jednak, że w tym wypadku szanowny Profesor przemawiał raczej jako nałogowy miłośnik dramatu i w ogóle teatralności opery, niż jako szermierz samej muzyki operowej. Trudno przecież zaprzeczyć, że w repertuarze operowym zestawia się z sobą dzieła, reprezentujące z muzycznego punktu widzenia niesłychaną rozpiętość hierarchii twórczej. *Verdi*, *Bizet* czy *Puccini* to niewątpliwie filary repertuaru operowego, ale każdy muzyk wzdygnie się na zestawienie tych nazwisk z nazwiskami *Mozarta*, *Wagnera* lub nawet *Straussa*, również wielkich kompozytorów operowych, ale przede wszystkim muzyków przez wielką „M”. Nikomu by też nie przyszło na myśl grać na koncertach muzykę takich autorów jak *Verdi* czy *Bizet* — i nie wy tłumaczy się tego wyłączną scenicznością tej muzyki, bo przecież muzyka *Wagnera* jest również (albo jeszcze bardziej) nierozzerwalnie związana ze sceną, a jednak często sły-

szymy ją z estrady i uznajemy jej niezaprzeczone, absolutne wartości muzyczne. Po prostu są to krańcowe rozpiętości hierarchii twórczej, różnica klasy i rodzaju, którą porównać można w literaturze do dystansu, jaki dzieli twórczość *Hamsuna* lub *Conrada* od twórczości... *Claude Farrere'a* lub *Pierre Benoit*. A właśnie entuzjaści i obrońcy opery, rekrutujący się z poza kół muzycznych, zupełnie ignorują te rozpiętości, dając tym dowód, że w ocenie sztuki operowej kierują się kryteriami, których żaden muzyk za swoje uznać nie może. Co więcej — nie sposób często tych kryteriów zrozumieć nawet i z punktu widzenia całkowicie poza muzycznego, scenicznego czy literackiego. Trudno bowiem walczyć o prawo do życia opery, w której muzyka jest muzyką trzeciorzędną, libretto — jak się ktoś dowcipnie wyraził — „udramatyzowaną kroniką wypadków“ (o pomstę do nieba wołające melodramaty jak „Toska“ lub „Carmen“), której sceniczność wreszcie razi bądź kompletną nicudolnością (przysłowiowa sztuczność operowa), bądź też niewybrednością tandetnych efektów. Trudno entuzjazmować się tą kuźnią złego smaku, jaką jest w znacznej części opera włoska i trudno nie przyznać, że idea „syntezy sztuk“ została w wielu głośnych nawet dziełach operowych dotkliwie skarykaturowana. Odwrócenie się wielu kompozytorów współczesnych od opery (przede wszystkim od opery w typie dramatu muzycznego) — to właśnie wyraz niewiary w możliwość owej syntezy sztuk, a nawet w celowość dążenia do niej. Bowiem jeśli operę ujmować będziemy jako próbę syntezy kilku sztuk: muzyki, poezji, dramatu, może i malarstwa, to przyznać musimy, że owa czynność syntetyzująca, że sama istota aktu syntezy ujęte w niej zostały w sposób arcyprymitywny, wprost mechaniczny — jako proste dodawanie. Tymczasem okazało się, że mechaniczne dodanie składników wcale nie daje nam sumy, większej od każdego z tych składników wziętych osobno. Muzyka + śpiew + poezja + akcja i problematyka dramatu + dekoracje i wystawa dają w sumie rezultat estetyczny, rezultat wrażeniowy, który — można to stwierdzić bez wahania — ustępuje znacznie tym osiągnięciom estetycznym, do jakich

dojść może każda ze składowych, poszczególnych dziedzin sztuki, rządząc się wyłącznie własnymi prawami. Bowiem w tym dodawaniu zachodzi pewne nienotowane w arytmetyce zjawisko: oto poszczególne składniki w czasie aktu dodawania oddziałują na siebie i to w sposób bardzo ujemny — pomniejszając, uszczuplając wzajemnie zasoby swych estetycznych możliwości. A więc po kolei wygląda to tak: muzyka operowa z konieczności rezygnuje ze swych autonomicznych praw formalnych, bowiem zachowanie formy czysto muzycznej kolidowałoby z formą dramatyczną, pomijając już fakt, że o ile nawet sama muzyka t. zw. „poważna“ t. j. autonomiczna i abstrakcyjna jest właściwie sztuką elitarną, nie dla wszystkich dostępną, to zestawienie jej autonomicznie rozwijających się konstrukcji z rozwijającymi się równolegle konstrukcjami dramatycznymi byłoby już jakąś zawiłą łamigłówką, oczywiście przekraczającą możliwości ludzkiej apercpcji. Istnieją zresztą takie próby pogodzenia konstrukcji formalnych czysto muzycznych z dramatyczną konstrukcją wydarzeń: podobno w jednej z oper *Milhauda* wielka fuga obrazuje... budowanie Teb; w „*Salome*“ *Straussa* jest również fuga — wokalna, ilustrująca kłótnię kilku Żydów przed świątynią. Ale są to próby dające się realizować tylko fragmentarycznie — wyjątki, potwierdzające regułę. Z reguły zaś muzyka czysto operowa rezygnuje ze swych atrybutów formalno-konstrukcyjnych, podporządkowując się konstrukcji dramatycznej. W najczystszej postaci widzimy to w operach Wagnera, gdzie poszczególne tematy muzyczne odpowiadają postaciom lub przedmiotom (temat miccza, temat ptaków, temat Zygfyryda, Walkirii etc.) i powracają oraz rozwijają się w zależności od akcji. A więc — tym samym — muzyka rezygnuje ze swego arcyważnego składnika, z autonomicznego czynnika konstrukcyjnego, któremu zwłaszcza dziś, w epoce renesansu ideałów klasycznych przyznajemy w twórczości rolę może najważniejszą. I stąd najdalszą współczesnemu odczuwaniu i współczesnemu smakowi jest właśnie twórczość Wagnera, który w dążeniach do stworzenia dramatu muzycznego, do syntezy sztuk poszedł najdalej, a którego muzyka

mimo wszystko zawiera dość samoistnego geniuszu, aby zapewnić sobie miejsce na wszystkich estradach koncertowych świata. Przy całej jednak niezaprzeczonej wielkości tej muzyki razi nas w niej dotkliwie owa właśnie anty konstrukcyjność, ta rozlewność, lepkość, „*unendliche Melodie*“, cechy, które tak dalece odbiegają od naszych pojęć o doskonałości i pięknie formy muzycznej, że gotowi jesteśmy zignorować nawet niewątpliwie wielkie poza tym, czysto muzyczne walory tej twórczości. Operowość niszczy tu muzykę — zilustrować by to można powiedzeniem pewnego młodego kompozytora, który na przedstawieniu „*Parsifala*“ wyraził żal, że „tyle się tutaj dobrej muzyki marnuje“.

A więc muzyka operowa musi przystosować się do czynników poza muzycznych, przez co rezygnuje z jednego ze swych najważniejszych atrybutów: z czynnika formalnego. A teraz drugi składnik opery: dramat, literatura, poezja. Nie mówmy oczywiście o słodkawej poezji z „*Madame Butterfly*“, lecz o prawdziwej poezji i prawdziwym dramacie, właśnie z oper wagnerowskich. Nie ulega wątpliwości, że tekst pierwszej z brzegu opery Wagnera wydrukowany osobno uznano by ogólnie za utwór typowo grafomański. Bo- wiem literatura, dramat w operze — ze swej strony musi wziąć pod uwagę istnienie muzyki, a stąd płyną wiążące konsekwencje. Należy malować *al fresco*, z grubsza — trzeba pamiętać, że tekst zespolony z muzyką to nie jest tekst mówiony, nie da się w nim wyrazić tego, co może wyrazić mowa, to raczej wyraz ekspresji, niż wyraz myśli. Tutaj więc istnienie muzyki warunkuje pewną, że tak powiem grubość, namacalność i materialność akcji i to tworzy szkołę, przez który nie może się przebić żadne libretto operowe, aby stać się naprawdę wartościową literaturą. W ten sposób „literatura“ operowa, nawet najbardziej ambitna znajduje się znacznie poniżej literatury bez cudzysłowu — po prostu poza jej granicami.

Za muzyką i literaturą idą inne atrybuty widowiska. Trudność i nienaturalność połączenia akcji z muzyką stwarza dalsze przeszkody przede wszystkim w inscenizacji, która grzeszy sztucznością, stając przed trudnościami nie-

pokonalnymi. I oto powstaje opera-dramat muzyczny, najmniej harmonijne widowisko: jakie można sobie wyobrazić — synteza muzyki bez kośćca formalnego, kiepskiej literatury i nadrabiającej miną inscenizacji. Skąd pochodzi złudzenie, że suma a raczej zestawienie tego rodzaju zdegenerowanych składników da rezultat estetyczny większy, niż osiągnięcia poszczególnych składników w ich postaci najdoskonalszej i jednorodnej, skąd utopijny pomysł zastąpienia jakości — ilością? Ta swego rodzaju arcy donkiszoteria jest wynikiem owego ówczesnie gloryfikowanego a dziś dla nas bluźnierczego pędu do „nadczołowieczeństwa“ — bowiem tylko jakiś „*Übermensch*“ chyba mógłby stworzyć prawdziwą syntezę sztuk w ich najwyższej postaci, a odbiorcami jej również nie mogliby być ludzie, tylko — bogowie. Lecz na szczęście w dzisiejszych trzeźwych, a zarazem bardziej pokornych czasach kultu rzemiosła, „*metier*“ kompozytorskiego, kultu umiaru, proporcji i formy — słowem w epoce współczesnego *neoklasycyzmu* *) — w porę zorientowano się, że dramat muzyczny powstały na podłożu dążenia do syntezy sztuk poniósł i musiał ponieść fiasco. Nikt jednak nie twierdzi, że opera w ogóle „przeżyła się“, (zresztą sądzę, iż żaden muzyk nie użyłby tego demagogicznego i upraszczającego sprawę zwrotu). Po prostu odwróciliśmy się od dramatu muzycznego, będącego ukoronowaniem pewnego okresu poszukiwań, prometejskich dążeń neoromantyzmu, tak nam dziś dalekich. Że zaś trudno zatrzymać dłużej uwagę na uroczej czasami lecz mdławej i nie-

*) Kilkakrotnie, gdy charakteryzowałem dominujące współcześnie ideały muzyczne jako nawiązanie do klasycyzmu spotykałem się z zarzutami, że upraszczam sprawę w myśl swoich własnych upodobań artystycznych. Jako argument przytaczano przykład głośnego dziś wśród „awangardy“ kompozytora Igora Markiewicza, który kilkakrotnie sformułował swe credo, utrzymane w duchu typowo „proroczym“, prometejsko-romantycznym. Odkładając oświetlenie tej sprawy na kiedyindziej zaznaczę tylko, że wystąpienia Markiewicza są najzupełniej odosobnione i że nie grzeszą ani konsekwencją, ani głębszym czy oryginalniejszym ujęciem sprawy. Na naszym terenie porównalbym je do dosyć głośnego a również odosobnionego wystąpienia Cz. Miłosza w „Orce na ugorze“.

zbyt wysokie aspiracje posiadającej muzie — *Verdich, Bizetóro, Puccinich, Mascagnich* i innych, więc wreszcie współczesne poszukiwania operowe skierowały się tam, skąd od dawna czerpie soki muzyka współczesna (z czego nie zdają sobie tylko sprawy uporczywie pokutujący w naszej krytyce muzycznej ideolodzy neoromantycznego epigonizmu) — do epoki *Haydna i Mozarta*. Stamtąd też pochodzą z satysfakcją przez współczesność kultywowane formy widowiska muzycznego: opera komiczna i jej dalsza pochodna — balet.

Jak stwierdziłem, najbardziej odstręczającą dla współczesnego kompozytora cechą muzyki operowej był jej aformizm, brak autonomicznej konstrukcji a podporządkowanie się formie dramatycznej. Stało się to nie do przyjęcia zwłaszcza dziś, w okresie abstrakcjonistycznego, autonomicznego i konstruktywistycznego nastawienia twórczości muzycznej. A jednak mimo wszystko problem opery był i pozostał dla kompozytorów nader tentującą i kuszącą okazją twórczą — trudno zaprzeczyć, że opera była zawsze swego rodzaju magnesem, którego przyciąganiu mało który kompozytor mógł się oprzeć. Zaczęto więc szukać takiej postaci opery, w której postulaty absolutnej formy muzycznej nie byłyby naruszone przez wymagania formy dramatycznej, a więc opery „oddramatyzowanej“, w której aksjomaty widowiskowości nie chcą naruszać autonomicznych praw muzyki musiałyby z konieczności tym prawom się podporządkować. Taką właśnie postać reprezentuje opera komiczna, której niedościgłe wzory dał *Mozart* w „*Weselu Figara*“ czy „*Don Juanie*“. Muzyka tych dzieł to od początku do końca muzyka przez duże „M“, najczystsza muzyka absolutna, której każdy fragment może bez uszczerbku być wykonany na estradzie. Każda aria, duet, tercet czy kwartet, uwertura czy intermezzo posiada nieskazitelną, autonomiczną konstrukcję. Zaś akcja sceniczna — niedramatyczna, czarująco lekka i nieobowiązująca, to jakaś nierealna, rokokowa pianka, której nierealność podkreśla jeszcze bardziej jedyną tutaj realność — realność samej muzyki. Sceny, których dyskretna, urocza stylizacja nie pozwala nam przejąć się zbyt-

nie ani dramatycznymi perypetiami Don Juana, ani nawet makabryczną wizytą „kamiennego gościa” — to po prostu jedynie *okazja*, wymarzona okazja dla rozsnucia na ich kanwie mistrzowskiej tkaniny muzycznej; genialne sceny zespołowe, gdzie poszczególne osoby śpiewając każda „w swoim charakterze” tworzą niedościgłe w swym majsterstwie ansamble, wzory natchnionej inspiracji złączonej organicznie z mistrzostwem technicznym (słynna scena przed ballem w „Don Juanie”). Całość widowiska posiada tę niezachwianą harmonię, której tak brakuje operze dramatycznej: zespół różnorodnych elementów, poddanych supremacji i batucie jednego z nich — muzyki, staje się rzeczywiście zespołem nie zlepkiem, a jednocześnie staje się dziełem nawskroś muzycznym, do którego może z czystym sumieniem zgłosić akces każdy, najzjadlejszy nawet zwolennik muzyki absolutnej. I stąd przymierze, jakie zawarła współczesność z *opera buffo* *).

Wspomniałem, że perypetie sceniczne są dla Mozarta okazją, kanwą, na której rozsnuwa on swoje konstrukcje muzyczne. Potrzeba takiej kanwy nie koliduje bynajmniej z nastawieniem „absolutystycznym” — kanwę się odrzuca, a tkanina zostaje. Takich okazji, swego rodzaju bodźców, które jednak działają tylko niejako „na pierwszym pięttrze” twórczości używali i używają również kompozytorzy współcześni, znani skądinąd ze swego zamiłowania do klasycystycznych abstrakcji. Wielkim błędem jest identyfikowanie ich dzieł z jakimś naśladowczym naturalizmem muzycznym; takie utwory jak „*Pacific*” i „*Rugby*” *Honeggera* lub „*Ma mere l'oise*” *Ravela* to nie są utwory programowe — to po prostu dzieła muzyki czystej, ale dzieła „z okazją”.

Potrzeba takiej okazji u twórców współczesnych zwiększała się, jednocześnie jednak potrzeba dramatyczności malała. Już nawet i opera w typie mozartowskim zaczęła wydawać się nazbyt dramatyczna, nazbyt obciążona „proble-

*) Przymierze to rozciąga się i na Rossiniego („Cyrulik”) -- kompozytora, który kontynuował geniusz opery komicznej, oczywiście nie tej klasy i nieskazitelnej czystości co opera Mozarta.

matyką“. I oto na przecięciu się tych linii — od dramatu i do „okazji“ — znalazła się najulubieńsza dzisiaj forma muzycznego widowiska — balet. Nie darmo trzy czwarte twórczości największego współczesnego twórcy muzycznego, genialnego „ojca modernizmu“ *Strawińskiego* — to muzyka baletowa. Balet Strawińskiego jest jeszcze jednym krokiem do uabstrakcyjnienia widowiska muzycznego, oczyszczenia go z naleciałości dramatycznych, z dalekiego nam dziś pseudo-metafizycznego patosu, a jednocześnie jest krokiem do bliskiego powiązania twórczości muzycznej z człowiekiem. Bowiem „okazje“, które daje muzyce libretto baletowe to okazje bliskie, materialne, realne — jeśli nawet fantastyczne to oczyszczoną z symboliki fantastyką bajek dzieciństwa — nie fantastyką koturnów i kosmicznej metafizyki. Grotekowo jaskrawa, stylizowana „*Petruszka*“, historia o żołnierzu-urlopniku, który spotkał diabła, bajka Andersena o cesarzu chińskim i słowiku, upersonifikowana partia pokera — oto antykoturnowe „okazje“ muzyki Strawińskiego, o ileż bliższe naszemu temperamentowi niż te, których używano w epoce neoromantyzmu, niż „Dante“, „Otello“, „Prometeusz“, „Śmierć i Wyzwolenie“, „Tako rzecze Zaratustra“ i t. d. Dzisiejsze okazje są skromne, rzetelne, uchwytnie, natury raczej materialnej niż pojęciowej, a więc spokrewnione bardziej z plastyką niż z literaturą; mniej mają ambicji ogarnięcia całości (jak mówi Gombrowicz), — ale nie grozi im zato fiasco światoburczego werbalizmu — to karzełki na własnych nogach, nie olbrzymy na glinianych. A jeśli idzie o ich osiągnięcia metafizyczne, o ich t. zw. „głębię“, to pisałem już w swoim czasie („Pion“ 1938, Nr. 21), że sprawa ta nie może być rozważana tylko werbalnie. *Śmierć i Wyzwolenie*, a *Gra w karty* to wprawdzie rozpiętość hierarchii pojęć olbrzymia, ale rozpiętość ta dotyczy tylko strony werbalnej, pozostaje w dziedzinie pojęć słownych — samej muzyce dalekich. Te dwa pojęcia to okazje, odskocznie — a do dalszego skoku upoważnia nie odskocznia duża i mglista, lecz odskocznia mała ale twarda i stanowiąca dobre oparcie dla nóg. Skok Strawińskiego jest większy, to skok do najgłębszych pokładów naszego temperamentu estetycznego —

a więc osiąga on bardziej rzeczywistą głębię niż twórcy, którzy pomimo swych werbalno-metafizycznych założeń nie potrafią założeń tych zrealizować w materiale wrażeniowym, nie potrafią rzutować ich na płaszczyznę naszego temperamentu.

Tak więc droga do unowocześnienia widowiska muzycznego szła przez oddramatyzowanie opery do antykoturnowej i antysymbolicznej, bezinteresownej abstrakcyjności dzisiejszego baletu. Jaki będzie dalszy etap tej drogi? Sądzę, że mógłby nim być — film muzyczny. Film w ogóle jest sztuką bardziej abstrakcyjną i konstruktywistyczną, niż się to na ogół wydaje. Zwykle za mało uświadamiamy sobie fakt, że w najbardziej nawet realistycznym filmie znajdziemy zespół chwytów i elementów wynikających z samej istoty techniki kina, a czyniących zeń twór wybitnie konstruktywistyczny i wcale nie naturalistyczny. Elementy te to np. zbliżanie, oddalanie, zmiany położenia obrazu, ustawiczne operowanie fragmentarycznością, skróty montażowe, przerzuty i t. d. — nie mówiąc już o takich raczej niedoskonałościach jak płaskość i bezbarwność obrazu. Te nierozzerwalnie z techniką filmową związane czynniki konstruktywne i antyrealistyczne sprawiają, że film z natury swej jest bardzo podatny do abstrakcji, a co za tym idzie — do zespolenia z muzyką. Próby stworzenia abstrakcyjnego filmu muzycznego robione były kilkakrotnie: przed paru laty widziałem tego rodzaju krótkometrażówkę p. t. „*Rapsodia Brahmsa*“ Również polska awangarda filmowa zainteresowała się tym problemem, realizując film, a właściwie trzy króciutkie filmy p. t. „*Etiudy Chopina*“ (realizatorzy E. Cękański, St. Wehl i A. Panufnik). Szczególnie trzecia z tych etiud była ciekawą próbą stworzenia jakiegoś super baletu, w którym konstrukcji muzycznej odpowiadał rytmiczny montaż elementów przyrody w ruchu (górzysty krajobraz, woda, odłamki skał spadające do wody i t. d.) Oczywiście ten etap od baletu do abstrakcyjnego filmu muzycznego może rozciągnąć się na bardzo długi okres czasu — w dużym stopniu zależy to od rozwoju techniki dźwięku, która w dzisiejszym kinie dużo jeszcze pozostawia do życzenia.

Tak więc, wbrew zarzutom entuzjastów opery tradycyjnej, nie mówimy wcale, jakoby opera w ogóle „przeżyła się”. Stwierdzić jednak trzeba, że pewien typ, pewna koncepcja opery stanowczo nie odpowiada dziś ani naszym dążeniom artystycznym, ani naszym pojęciom estetycznym, ani wreszcie naszemu temperamentowi. Ta koncepcja, wielka w swoim rodzaju koncepcja dramatu muzycznego, wynikała z dążenia do syntezy sztuk. Jeśli pominiemy opery takich autorów jak *Verdi*, *Bizet*, *Gounod* *) i inni, które jako rezultat kompromisu artystycznego w ogóle w rachubę brać nie powinny — to stwierdzić trzeba, że jedynie opera wagnerowska jest wielkim pomnikiem swojego czasu. Jest ona szczytowym punktem prometejskich, poznawczo-syntetycznych dążeń neoromantyzmu drugiej połowy XIX w. — jest pomnikiem, ale też tylko i jedynie pomnikiem (a może, jak powiedział Szymanowski o Beethovenie — wspaniałym grobowcem). Synteza sztuk zbankrutowała, jest to idea dziś nam gruntownie obca i daleka. Muzyka wymaga wyłączości, a w zespole sztuk, jeśli ma pozostać sobą, musi je podporządkować swoim prawom konstrukcyjnym. Stąd trudność jej współżycia z literaturą — sztuką również wymagającą autonomii. Jedynie plastyka obronną ręką wychodzi z traktowania użytkowego i nawet pozbawiona autonomii może egzystować; dlatego ewolucja syntetycznego widowiska muzycznego musiała pójść w kierunku oddramatyzowanej i uabstrakcyjnionej symbiozy muzyki z plastyką,

*) Pogardliwie wyrażając się o twórczości Bizeta nie zapominam wcale, że ma ona potężnych obrońców w świecie literackim. Mianowicie Nietzsche po swym odejściu od wagneryzmu był entuzjastą „*Carmen*”, uważając ją za zbawczą, łatyńską antytezę ciężkiej, germańskiej metafizyki Wagnera. Niestety nic na to nie poradzę; sądzę po prostu, że Nietzsche, powodowany bardzo nam dziś dobrze zrozumiałą reakcją na sztukę Wagnera, poszukał odprężenia od niej pod niezbyt właściwym adresem. Lepiej było skierować się do... Mozarta, „niemieckiego Francuza” reprezentującego w najdoskonalszym gatunku te właściwości, które uważamy za antytezę wagneryzmu.

symbiozy, w której czynnikiem nadrzędnym jest muzyka. Stąd rozkwit baletu, pantominy, a w przyszłości — być może — abstrakcyjnego filmu muzycznego*).

Stefan Kisielewski.

*) Już po napisaniu niniejszego artykułu przeczytałem referat Leona Schillera „Obrona opery” wydrukowany w „Scenie Polskiej”. Artykuł ten utrzymany jest na innej płaszczyźnie niż mój, bardziej że tak powiem realnej (sprawa opery warszawskiej) — trudno więc go z moim porównywać. Tym nie mniej stwierdzić trzeba, że różnimy się z p. Schillerem wszystkim: założeniami, tokiem rozumowania, wnioskami, nastawieniem uczuciowym, upodobaniami, metodą etc. etc. Konsekwencja tego: piętrowe rozbieżności — choćby w charakterystyce mozartowskiego Don Juana. Trudno mi polemizować z autorytetem teatralnym jakim jest Schiller — przy tym nie uważam, żeby polemika taka była celowa. Nie posunie bowiem sprawy naprzód dyskusja, której uczestnicy mówią różnymi językami i — co więcej — żyją na różnych planetach. A problematyka dramatu i problematyka muzyki „czyste” — to nic innego jak dwie odległe i nigdy nie mogące się spotkać planety.

JULIAN PRZYBOS

MALEJĄCE GÓRY

*Z daleka, zza spojrzenia,
 z którego miejsca się szerzą na rozgłośność dzwonów,
 wraca
 udokumentowany spędzoną przestrzenią,
 napierany przez strony świata
 on, górnik od stóp do gór oczerniony nocą
 i łopata ulatnia mu się z rąk w postaci szyboroca.*

*Doliny przed nim zapadają zaocznie,
 a on, pytany o paszport, wskazuje zamiast pieczęci
 jedno koło pociągu,
 dzwonn
 i góry malejące jak owce na łąkach.*

*Na wyoranym kamieniu
 odpocznie
 zakładając rękę na rękę:
 nową swoją miejscowość.
 której za mało, ażeby zamieszkać,
 ale tyle by umrzeć —
 i odejmie skibę roli od ojczyzny.*

Lasy za nim porzucone obrastają w niebiosy.

*Bezczynny
 jak się chwycił pierwszej z kraju jabłoni,
 jak patrząc jął się skorronka!*

FR. ARNSZTAJNOWA i J. CZECHOWICZ

D W U G Ł O S

- A: *Biegły ongi dziecięce lata po łacie,
 łowiąc wiadrzem zielonym pyłki słońca złoczone.
 W butach siedmiomilowych, z hardo rozniesioną głową
 bieg młodości gorącej w niebo sięgał, po słońce.
 Księżyc misę srebrzoną cisnął rzece na łono,
 butne lata dojrzałe dziś słońce w niej ujrzały:
 wiadro zielone w rzece lat zanurzyroszy młodych
 smutnie się zamyśliły nad czystą w wiadrze wodą.*
- B: *Niejeden rok uchodzi od dłoni, które piszą,
 aby odgonić wizyj futrzany, zwarty natłok.
 Oddając oczy nocom a serce smę narcyzom
 uchodzę i ja także. Ucieczka nie jest łatwa.
 Zakrotną kiedyś dymy na czasu złych otchłaniach;
 spokojnie wejde, starzec, w odmiecznych ognisk światło.
 bom żył dwojaką siłą: czekania i kochania.
 I nie ucieknę. Dłonią żywoot ujmę jak jabłko.*
- A: *Nie ujdzie dłoń pisząca wizjom. Melodią liści, wilgi
 [gwizdem,
 różową wonią koniczyny, przepiórki zerem w zbóż
 [bylinach,
 skomrończym rytmem, rymem pszczoły, odurzającą lip
 [tercyną
 nie wyjdzie z zaklętego koła.
 Z prawiecznych ognisk siwych dymów poroalnym,
 [cichym lotem splotną,
 na barkach twych zacieją skrzydła, na palcach władcze
 [piór szelesty*

*i choćbyś serce dał narcyzom, pokornie spojrzysz
 [ro oczy wizjom,
 zwalczona dłoń napisze: jestem...*

*B: Oxymoron — zwycięstwo kłęski. Waży się rozsystko
 [rodół i wogóę.
 Zachrotyt oniemia nas a razem złotoustymi jednak czyni.
 Potośmy tu skrzydlatą chmurą, potośmy tu
 [z promiennym sznurem
 od źrenic do sezamu skrzyni.
 Gdy się pomyśli to, zapachnie zmarszczona twarz
 [ziemskiego globu,
 a firmamentu luk się schyli (tak żeńcy gną nad sierpem
 [ciało).
 Ach, rymem pszczoły drgać gorąco! Ach, poetyckich
 [stem sposobów
 przez okruh wypowiedzieć całość!...*

*A: O łowy, o skororończym rytmem drżącej dłoni
 chwytane nieudolnie w sieć nikle okruchy!
 Już zachód. Dzień się kończy. Cóż łowów nierolnik
 ma w sieci? — pył motylich puchów...
 Fregata z rozpostartym żaglem wśród wiatraków
 goni księżyc o twarzy pobladłej od marzeń...
 O, magio stu sposobów, zabłądzisz na nowiu
 i warty nie dopatrzysz znaku!...*

*B: Niech zimne błyskawice w poetycki warsztat
 uderzają raz poraz i płazem i sztychem;
 póki dzieło się roje, układa, narowarstwia,
 tylko ono nas rani — niewyrwany sztylet.
 Wpływa dni uroda na drouprąd się dzieląc
 przeszłości i przyszłości, wszytkiego zapłata.
 Cóż zostaje pod srebrną lachezis kądziałą?
 dzieło — poezji odblask i ciało — w stygmatach.*

*Nad wiadrem z czystą wodą (o wiadro, wiadro zielone!)
 w skupieniu pochyleni wrzucamy życia urody,*

(o, łowów nikle płony, o lekkie motyle puchy!)
czynimy zaklęć ruchy, magiczne szepcząc wyrazy:
niech złoży się z okruchów przeczutym całość obrazem.
O, czekaj, czekaj, może ta woda jest jak morze,
i w czystym wiadra łożu odbija się całe niebo?

Poezjo nieśmiertelna, to wszystko, czego ci trzeba!

CZESŁAW MIŁOSZ

PIOSENKA NA JEDNĄ STRUNĘ

*Dar natchnienia nieporrotny
W jakiś wieczór ciepły, słotny
Zrozumiałem, że jestem samotny*

*Przechodziłem pod ulic lipami
Deszcz mył oczy ciężkimi kroplami
Dobry deszczu, nie umiałbym łzami*

*Więc to jest ta mielka dojrzałość
Trochę mądrość, trochę żalność
Życia własnego niedbałość*

*Ostatni tramwaj zazgrzytał
Obłok na wschodzie mnie witał
Jakbym o sobie gdzieś czytał*

*Już zapomniany, miniony
Na most wracam jeszcze zamglony
Obłok w górze, jak gołąb trafiony*

*I zarosze, dziecinny czy siroy
Pytam, czy ktoś Sprawiedliroy
Chce, żebym nie był szczęśliroy*

*Czy dlatego, żebym księgi pisał
Albo żebym milcząc świat kołysał
Innych ludzi uśmiechem uciszał?*

*Fala na Wiśle porwała
Ostatnia się złuda rozwała
Miłość stygła, nienawiść zetlała*

*Nie pragnącym trudniej księgi pisać
Zamyślonym trudniej świat kołysać
Trudniej serce samotnym uciszać*

*Pierwsze słońce jaskółki spotyka
I z myrazów biednego języka
Mała, śmieszna piosenka roynika:*

*w zielonej dąbrowie
spali trzech królów
dzieciotł stukal*

*obudzili się, siedli
złote jabłka jedli
kukuleczka wołała.*

JÓZEF STACHOWSKI

NIEPOKÓJ

Urywek z większej całości p. t. „Twardowski“

*Kiedy kruki sroistały skrzydłami
ponad lasem spokojnym jak staro,
przetapiałeś złoto błyskawic
w opleśniałych dębowych pniach.*

*Zapach kopru dochodził z pól
i było rzosówo kąpielisko —
deszcz miał masy długie jak sum
płynący szeroką Wisłą.*

*Czemu dni jak pisklęta bezradne
umierają — pytałeś drząc,
wczoraj znowu gwiazda poranna
spadła z nieba sycząc jak wąż.*

*Moje psy kładą pyski u stóp
ale słońca nie mogę oswoić —
mcięż ognisty wieczoru słup
przeraza niepokojem.*

*Tak mówiłeś. A szatan stary
w bieli jezior zaczynał czar —
dudnił jeleni po stokach jaru.
Zeszedł księżyc. I szatan zbladł.*

JAWOROWA BAŚŃ

Zarwiesiła jarorowa zielen
 u gałęzi płomyki gniazd,
 na polany wychodziły daniela
 o rogach rospaniałych jak maszt —
 z zielonego gaju
 przy strumieniu białym
 czworonogi siwie chłody piły.

Cichy starzec jasną brodę miał,
 zlej wilczycy bardzo się bał,
 srebrne nitki kręcił
 anielicom pięknym
 miękkie lotki tkał.

Może zwierz — może potwór lub ryba
 codzień czółnem tamtą rzekę przepływa
 po co nam wymiar i kształt —
 płynie woda mlecznym jeziorem
 gaśnie zachód wyzwolony z koloru
 po co nam wymiar i kształt?

Starzec śpiewał. Na fioletach piór
 gołębice zawisły u chmur
 pod niebieskim cieniem
 stały się kamieniem
 co w noc jak echo padł.

Tak się kończy jarorowa baśń
 bo wilczyca poszła już spać —
 miała łapę chorą
 obmyła jeziorem —
 jutro łapa przemieni się w kwiat.

JERZY ZAGÓRSKI

DANIEL

Runą pałace złote,
runąć muszą.
Kamienie się rozsuna,
ciężarami poduszą
rozkosze.

St. Wyspiański.

*Już dziejóm oblok w niebie stając
podnosił miecz i budził kształt.
Szli dolinami w rogi grając.
Półchór niósł pieśń, a półchór gwałt.
A pełny chór kołysał głód,
Sny — wilkołaki szły po skalach,
gdy nadmiślański stary gród
w dzień pod Wamelem w dzwoonach starwał*

*Za łakami zaszumią łąki,
za górami popłyną góry.
Wando-Wisło pilnuj swe córki!
Diano, Diano dopomóż czysta!
Oto idą mocarze i chóry
Niebo płynie jak rzeka bystra.*

*Z gór zielonych spływają granie
żony-dziwo powiodły taniec.
Karabiny maski i hełmy,
Przybór głosów na ziemi pełnej.*

*Żółta dłoń na moskowsym witrażu
rysowała sen Baltazara.*

*Hypnos konie odrodzi kare
Ziemio, ziemio, smutny mocarzu!*

*Jeden pólchór osłania od burz.
Drugi pólchór burze roznosi.
Chór otwiera podwoje zórz
I już róg się po lasach głosi.*

*A te dzieła — chochoły, cienie
są błądzące jak mgły przed światem.
Czy to maski czy światła w obrazie?
Czy tak z brzozy strumykami mytej
rozsypują się widmowe baze
przerażone wiosny spojrzeniem?*

ADOLF SOWIŃSKI

SESTYNY O SAMOTNOŚCI

Początek poematu

*Nie płoszę czerni z fałd płaszcza gdy tuje
brzęczą o mury przesnute wilgocią,
nie płoszę czerni gdy los nie znajduje
pragnień nad sercem jak pszczoł nad paprocią,
widzianą darono gdy rosla nieczule
w furcie otwartej na dzwoony i ule.*

*Zachód i garbus o włosach komety
idą przez lasy po tętnach jelenia,
stygna uściski, piją wodę krety
i wiatr policzki chłodem zarumienia,
oparty na wirach z koralu
pachnie jak żywiol, w którym zamieszkali*

*pokrewni światłu synowie wzgórz mięty.
Gdybym przebrnąwszy oczami nizinę
przeniósł horyzont wstecz o dwa zakręty
drogi poza mną, wierzyłbym że minę
jak skarabeusz, który szedł tak długo
aż stał się cały własnych śladów smugą.*

*Lecz zmrok jak pejzaż odbity na dzwoonie
gubi horyzont. Idę, jestem gotów
do snu pod drzewem gdy panna w robronie
wyjmuje jabłka z zielonych ropotów,
ręką i kłosem potraca o echa
i znad owoców jak braż się uśmiecha.*

*Pononne życie po zejściu do sadu
gdzie kampanile sięgają cieniami —
trwa chwilę którą przetrwałby blask gradu
w upalnym polu. Ale dopiero pod nami
— i mną i sadem — mija wiatr bez morwy
jak płaz wysnuty z kolorów dąbrowy.*

*Mija i ropelza na kładki z jesionu
które prowadzą do lat bez przeszłości,
gdzie występuje, jak anioł z kanonu,
wśród słów o roianiu żyt: szczęście z młodości,
gdzie łnu nie można odróżnić od rzeki,
domu od chmury, liścia od powieki,*

*a źródła w nocy od nozdrzy szczenięcia,
gdzie wszystkie okna wychodzą na fatum...
Garbus w uśmiechu zataja zakłęcia
jak wodorosty za modrą poświatą
i patrząc na mnie roręcza mi przez burzę,
która nas dzieli, cień ptaka na górze.*

*Bo dmie młodości — dzisiejszą i była —
przedziela we mnie stulecie praw burzy.
Tamta szła rosiami. Tam się już ściemniło
i koń zaparskał, i czoło się chmurzy,
sto wierzb kołata o koła na stawie
gdy z ciemnych pragnień budzą mnie żurawie.*

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

ŚMIERĆ ORFEUSZA

Ha, ha! Co za spotkanie. Otoczony jestem dokładnie, nie ma wyjścia. Wokoło bachantki. Jak cicho nadbiegły. Patrzą.

Witajcie, o znakomite. Witajcie, o pobożne. Z galanterią — tak, z galanterią niewiastom należną składam wam ukłon. Szarmancki. To Orfeusz, nie ma wątpliwości — kapłan, jacecjonista, mistyk a przytem wielbiciel pięknej płci. Ten sam, za którym lroy... ten sam, co to w Hadesie... ten sam, któregoście szukały tak długo.

Ilę oczu! Oczy chmurne, zniecierpliwione, złośliwe, nairone, oczy bezrostydne, żarliwe, roztargnione — bogowie! ani jednej pary oczu spokojnych.

Pomóromy bez gnierou. Tak. Osoblirwa to rzecz, która grać się zaczyna tej nocy na odległości między piersią Orfeusza i ramieniem dzikiej niewiasty, cuchnącej kozim tłuszczem. Osoblirwa to rzecz. W ustach mam jej smak, w ciele jej ciepły blask.

O, rozkoszy, delikatna! O, płomieniu giętki! O, lekkości ostra!

Dzinicie się. Drepcząc z nogi na nogę pytacie zaciekawione:

— Czemu krzyczysz po nocy, Orfeuszu!

Darujcie, ujrzałem w waszych oczach coś zachwycającego. Poczulem coś zachwycającego na odległości między piersią Orfeusza a ramieniem dzikiej niewiasty.

— Cóż to jest?

Śmierć. Moja śmierć. Jest bardzo piękna. Z jej oglądania w gardle rodzi się śmiech i wypływa z gardła. Orfeusz śmieje się.

Nie cofajcie się, o najdziksze.

Patrzycie ponuro i łakomie — ach, jakże łakomie słuchacie tego głosu. który drażnił i kołysał świat. Podobna oso-

bistość w noc śmierci to pożerająco ciekawe. Ostatnia pieśń mieszcza, jakieś zwierzenia, może kilka słów o Hadesie, krainie męki i snu...

Jestem mruzony. Ciekawość — rzecz słicznie kobieca. Doprawdy, nawet zwierzęta słuchały inaczej — słonie morskie, feniksy, zebry. Słuchały rostrzemięźliwie — o, bo zwierzęta są etykietalne. A wy siadajcie cicho, przykucnijcie dokoła jak stadko przepiórek, stadko małych dzieroczynek, małych dam, w których grzeczność walczy z łakomstwem. I pogadamy.

O czym się mówi w obliczu śmierci, kiedy dusza — jak pomiadają — ucieka z ciała naksztalt powietrza z dziecinnego balonika? Żalosa okoliczność. Wypadaloby pożegnać uroczyście to ciało, co służyło długo i wiernie. Przytem muszę wam zwierzyć peroną mostydlivą tajemnicę. Do tego ciała diablom: się przywiązał. Łączy mnie z nim sentyment, znakomite menady. Zaperone, śmieszna rzecz, a jednak można usprawiedliwić podobną słabostkę. Jest w tym coś mistycznego, bezinteresonna przychylność, wdzięczność, tkliwość nawet. Bo myznam wam: jestem pamiętką. Niejasne? Ależ tak. Jedyna rzecz, która została po Eurydyce, to jej mąż Orfeusz. Był kochany. Ciało jego jest relikwią. Wspomnieniem. Ten fakt ograniczył do peronego stopnia zakres jego życiowych możliwości, ale za to narzucił mu styl, odrębność — rocale ciekawą.

To smutne i piękne. Ach, darujcie moje rozrzeronienie; usta tej i omej odmyka uśmieszek pobłaźliwego zainteresowania. Dziękuję, szczerze dziękuję. Tu, widzicie, na ramieniu spoczęło czoło Eurydyki, na łokciu jej paluszki, kiedy po środku piekieł dawała mi pożegnanie. Pamiętam, ruchy jej były podobne do lez płynących, lica nieopisane. Dąsała się trochę. Ach, jest czasem taka dziecinna.

Kiedy podszedł do niej Hermes, kiedy dotknął jej ręki, nie spłoszyła się, zbyt szlachetny miał uśmiech. Odeszli razem. Zawołałem na nią po imieniu, jak się woła gołębia. Odrzuciła się mówiąc:

— To Orfeusz.

Zdarowało mi się, że nie widziała mej bolesti. Umarli są delikatni, lżejsi od nas.

Czy mówić dalej jak wracaliśmy do bram Hadesu? O Hadesie mówić? Są tam rzeki plugame. Zaśpiewam wam pieśni, którą mruć pastuch trzody dusz, Hermes. Ach ten kpiarz. Nagania biedne duszyczki do swej łodzi i wiecie, co im deklamuje?

— Dusze znakomite i rozważne, oto miejsce, gdzie dane wam będzie zaspokojenie szlachetne ciekawości, co matką jest mędrców.

A z jakim przejęciem on to gada, ten cynik! I popycha oszłomione i zahukane widziadła szeroców, poróżników, złodziei i straganiarek, które nigdy za życia nie zaznały ciekawości, co jest matką mędrców, i którym tak przytulnie było w powłokach cielesnych.

Będę mówić o Persefonie. Uścisnęła mi dłoń z ulgą. Wydarowała mi się roztargniona. Czesła włosy, namaszczała je tłuszczem. — Wiesz — powiedziała — mam żal do mojej matki. Nie powinno się roydawać za męż cówek, które nie umieją rozpaczać. — Ależ Persefono — mówię czy nie pamiętasz, żeś została porwana gwałtem? Matka, jej wielkie zmartwienie...

Przerzywa mi. — Tak, nie było to najgorsze. Pamiętam ławkę, niebo zielone. I cień własnego ciała koło nóg, gdy schyliłam się, by uszczknąć krowiat. Z początku było jako tako. Plakałam wśród okopconych i wilgotnych ścian. Westchnienia ludzkie osiadły na nich jak dym. Nikt nie jest w stanie tego odczyścić. Z pułapu promieniowały, naksztalt wielkich brosz, blade żółwie. Olbrzymie jaszczurki syczały ciężko. To było drażniące. Jakby sklep piekielnego jubilera — klejnoty i ten wrzёт...

Litowałam się nad każdą duszą, roydawałam surowe wyroki obowiązuje przez wieczność. Syzyfa tak skazałam i kilku innych. Patrzyłam porozumiewawczo na Plutona. Nie było nudno w tej jaskini. Wszystko dokoła przerażało.

Plugawe nieszczęścia, roszukane grzechy. Pluto ogarniał mnie ramieniem. — Dziecino — mówił, kiedy drżałam.

Ach, był zarosze podrażniony. Zrywał się — taki miał nerwowy krok — i odchodził do miejsca najstraszniejszych kar. Z brwią narwiłą palił tam grzeszników na wolnym ogniu. Słyszałam jęki. On śmiał się czasami. Piekło było mu za małe.

Patrzałam z odrazą. Schylał szpetne czoło, śmiał się znowu. Taką twarz ma może Nemezis. Potem, gdy byliśmy sami, ścierałam mu ze skroni pot i łzy. Gardziłam sobą. Ach, jak mnie rozruszała łza, znaleziona w kącie jego krwawego oka! Wybiegałam w gaje cyprysowe, darłam szaty wśród trzody głupich duchów, apatycznych jak obrazki. Uspokojona długie jeszcze przeklinałam Anankę, co każe grzeszyć i cierpieć.

Tutaj Persefona umilkła. Światło podniecenia znikło z jej twarzy. Po chwili rzekła smutno:

— Orfeuszu, nie mów nikomu. To najstraszniejszy grzech. Przyzwoyczałam się do piekła. Zaczynam tyć. Ciało moje robi się tłuste, świeci jak czarna emalia. Pluto mówi, że jestem coraz piękniejsza. „Rozkwitasz moja żono. Te bransolety — jak one błyszczą na troch pochmurnych rękach“. Zakopcone wiekiustym ogniem bransolety przystrajają mnie. Piekelnicy wodzą za mną ślepiami. Posiadam przeciągły wdzięk, jaki mają kobiety lubiące zamysłać się przed zwierciadłem. A zwierciadeł wiele, widzisz! Po nocach polewuje je dla mnie Charon, wyjąc na łańcuchu, przykutych do swojej łodzi i liżąc kamień, na którym kiedyś spoczęła moja stopa.

Teraz Persefona odłożyła lusterko i zapłakała. — Jaki wstyd. I gdzie jest kara? Kto roymierzy mi sprawiedliwość? To jedno mogłoby ocalić duszę moją, grzeszniejszą od duszy Syzyfa i duszy Tantalosa i tych biednych królewien Danaid, które sama skazałam....

Nie byłem zdolny jej pocieszyć. Rozpacz jej jest słuszna. Spłotła dłonie na karku, patrzyła wyzywająco i chmurnie. Małeńki, pękaty piasek, małeńki szafranowy potworek przypętlł i lizał jej nogę, siarka ciekła mu z opasłego pyska.

Kiedy odchodziłem, przywołała Charona. Żądała czegoś od tej bestii, śmiała się diabelską złośliwością, a potem wymierzyła mu karę, oczywiście niesprawnie. Wreszcie usnęła. wyciągnięta wśród swych strojów jak odaliska, jedząc figę.

Taka ona jest królowa piekieł. Taka ona jest.

Ale dość o tym. Niebo na wschodzie odmienia się i niedługo świt. Cisza. Menady, menady! czy usnęły? Siedzicie bez ruchu. Przecież czuję (jesteście blisko) jak żarłocznie biją wasze serca. Ich rytm działa na mnie niby muzyka. To jest mój śpiew pożegnalny tej nocy, ostatniej nocy życia. Jakże jestem wam upragniony, jak pożądany, jak cenny! Płonicie się w oczekiwaniu tej rozkosznej chwili, gdy palce wasze zanurzą się w moje ciało — drapieżne, sarnie pałuszki z paznogciami szklistymi od zakrzepłej krwi innych ofiar. Tęsknicie do mnie czulej niż kochanka. Poruszacie mągami.

*Bo potokiem jest Orfeusz,
a wy chcecie wypić potoki.
Pomietrzem jest Orfeusz,
a wy chcecie wypić pomietrze.
Płomieniem jest Orfeusz —*

O duszyczki rozruszające! O duszyczki łakome! Czy potraficie wypić płomień? Pragniecie boleśnie tego boskiego widowiska, chwili fantastycznie pięknej, o której długo szeptać będzie świat — śmierci Orfeusza. Patrzycie w bok, pochylając czoło ruchem zwierząt. Jakież to potężne zamyslenie okurna wasze członki? Oczy zmacone, gęby ślinią się. mamrocą i żują powoli ciemną jak guma trawę.

Jestem smutny.

Chciałbym pogłaskać którą z tych głów nieszczęsnych i odrażających. Kudły na nich nigdy nie czesane wyrastają jak nie ujarzmiona roślinność, wiją się według rodzicielskich i osobnych zwyczajów, przyrodzonych roślinności.

Ach, gniewacie się. Cóż to was niepokoi? Gardła zaczynają

ją chrapać. oczy tężeć łączymie. Tak, to już kres. Na obszernym zegarze niebios dotacza się godzina.

Jaka noc. Na ziemi i na niebie drogie kamienie, drżą rozszędzie. Coś osobliwie łagodnego zbliża się od gwiazd. Niby ogień przezroczysty, będący zarazem śmiechem, żywiol czujny jak serce w piersiach, radość niematerialna. To szaleństwo menad, najświętsze na ziemi szaleństwo Dionizosa. Powietrze płonie od jego zapachu.

Ono spramia, że za chwilę święte się staną palce wasze rozszarpujące i ciało moje rozszarpane i cierpienie wasze, którego nie ukoji śmierć Orfeusza, które będzie zarosze.

JAN KOTT

JULES SUPERVIELLE

Egzotyczna stolica Ameryki Południowej Montevideo była w odstępie lat czterdziestu miejscem narodzin dwóch poetów, których imiona, postawione obok siebie, zamykają jeden z najbardziej dramatycznych etapów sztuki współczesnej, okres przywłaszczenia sobie przez poezję praw odkrywcy i sędziego natury ludzkiej. Comte de Lautréamont stał się prekursorem liryki, uwiedzionej przez narkotyk poznania; Jules Supervielle powraca lirykę poezji, czyni z niej z powrotem sztukę.

Na pomniczku Lamartine'a, upstrzonym secesyjnymi aniołkami, wśród wspaniałego rosarium Vincennes głoszą złoczone litery: Czulemu lirykowi. Na głazie ku czci Lautréamonta, wzniesionym przez nadrealistów na czarnych skałach Bretanii, o który codziennie uderza przypyływ Oceanu, wyrzyto napis: *Temu, który umiał nienawidzić*. Te dwa tak odmienne pomniki i napisy mogą być uznane za świetną metaforę i skrót historii romantyzmu, przemian w pojmowaniu liryki — od kategorii stylu poetyckiego po świadectwo z autentycznej przygody duchowej.

Portret psychiczny, pozostawiony przez Lamartine'a, jest tylko obrysowaniem poetyckim konturem konwencji człowieka natury, powołanej przez Russa. Spowiedź liryczna Lamartine'a była jedynie bezpiecznym spacerem po zamkniętym przez klasyków ogródku przeżyć osobistych i niepokojów. Ogródek ten, jak wiemy, był niewielki, to też nie dawał sposobności do odkryć. Aby poeci podjąć mogli wyprawy dla odsłonięcia materii psychicznej człowieka, zmienić się musiał przedtem przyjęty jego obraz i stać wielkim niewiadomym.

Tego dokonał Lautréamont. Twórczość poetycka nabrała dla niego wagi procesu, wytoczonego Bogu i ludzkości, prze-

istoczyła się w wielkie ryzyko, w rzucenie się całym sobą, poza prawami sztuki, w odmęt doświadczenia, w rewelację prawdy człowieka. Stąd bohater Lautréamonta łądzi pozornym oswobodzeniem od konwencji, oszołamia apokaliptyczną *studnią ciemności*, którą w sobie kryje, mrocznymi wodami pozaświadomego, które nim rządzą.

Pieśni Maldorora, zamknięcie i kres poezji romantycznej, stały się groźną ewangelią nowatorów poetyckich naszego wieku, wzorem liryki, która zerwawszy ze sztuką, przemieniła się w metodę doświadczeń wewnętrznych. Kult eksperymentowania zarówno na samym sobie, jak i na materiale wiersza, nakaz niszczenia wszystkich zastanych struktur poetyckich, narzucenie sobie okrutnego obowiązku absolutnej nowości są konsekwencją jedynie obarczenia liryki zadaniem ukazania pełni ustawicznie nowego i zawsze niepowtarzalnego życia psychicznego. Nadrealiści podporządkowali poezję prawom wyobraźni, jak przedtem poddano ją prawom uczuć, jak przedtem prawom rozumu. Sprowadzili do rozpaczliwych prób wyrażenia w słowie faktu psychicznego, w całej jego nagości, jakby *in statu nascendi*.

Jest to samobójstwo liryki. Wiersz przestaje formować jakikolwiek portret człowieka, osobowość zostaje zniszczona i rozłożona na elementy, w płynnym korowodzie wyobrażeń dane są jedynie poszczególne i odrębne doświadczenia psychiczne.

Z liryki tej, która sama siebie unicestwiła, tworzy z powrotem sztukę Jules Supervielle. Zamyka się koło uciezki liryki w krainę poznania, staje się ona na nowo kategorią stylu poetyckiego, ale styl ten stał się już inny, jego materię tworzą, zrodzone w wyobraźni, odkrywczsze obrazy poetyckie. Formy abstrakcyjne i fantastyczne, stworzone przez awangardę są dla Supervielle'a jedynie środkami wyrazu, oczyszczone od naleciałości psychicznych stają się tworzywem nowego porządku artystycznego. Marzeniem nadrealistów było powiedzenie wszystkiego, bez względu na doniosłość tego, co się mówi. Supervielle wybiera, wartościuje moralnie i artystycznie, a wybór i wartościowanie leżą u podstaw rzeczywistości humanistycznej. I oto równolegle

z układaniem się najbardziej niepokojących wizji w strofy pełne harmonii, doświadczenia wewnętrzne całkuje Supervielle w obraz osobowości, zindywidualizowanej, pojętej po chrześcijańsku, złożonej z duszy i ciała. Na miejsce chaosu form i rozterki wewnętrznej powstaje harmonia duchowa i artystyczna, harmonia o której marzyli symboliści.

Bo autor *Gravitations* jest zarazem wspaniałym odnowieniem symbolizmu, który w absolutnej wierności kanonom, w hermetycznym systemie języka poetyckiego, w idei poezji czystej widział wzór i znak idealnej budowy świata. W zamkniętym i zużyтым kręgu form kostniał powoli, aż wreszcie sklasyficyzował się w pełni i zastępnł martwym pięknem zewnętrznego kształtu w utkanym z idei filozoficznych werbalnym aleksandrynie Pawła Valéry.

Supervielle jest wspaniałym symbolistą, którego mowa poetycka jest mową awangardy. Obrazy odkrywcze i czyste, wizje nie z tego świata układają się w jego wierszach dialéktycznie jak myśli, są przesłankami logicznego porządku. Przedmioty tracą dla Supervielle'a swoją jedyność i przypadkowość, prześwielane jak gdyby od wewnątrz, niemal że przezroczyste, stają się jedną z płynnych form wiecznych przemian życia. *Świat rzeczy staje się w wierszach Supervielle'a światem zdarzeń.*

W poemacie *Początki* dostrzega Supervielle w oczach łani obraz rodzącego się z nicności świata, pierwocin form, które pragną stać się kształtem, form niedouporanych, będących przecuciem życia, podobnych do czystych i uwolnionych od bytu spojrzeń, które czekają, aby je wreszcie ktoś ujrzał.

W poezjach Supervielle'a nikt nie materia, ten wielki liryk nie uciekał do nieba, ani nie zstępował do piekieł, potrafił odcieleśnić ziemię. Powtarzającymi się motywami jego wierszy są woda, ogień i powietrze, w heraklitowym świecie Supervielle'a dopełnione zostały marzenia alchemików, materia rozłożyła się na żywioły, z ich wzajemnego starcia powstają wszystkie formy, odsłania się dramat świata, dramat narodzin i śmierci.

Pejzaż Supervielle'a, — ale czy można nawet o nim mó-

wić. Krajobrazy jego wierszy dalekie są od dekoracyjnych, deformujących realność, dziwacznych pejzaży większości współczesnych poetów. Jeżeli wolno posłużyć się terminologią fenomenologów, dla których świat kultury jest światem zadany, pejzaż Superville'a w przeciwieństwie do *danych* krajobrazów awangardy, jest obrazem *zadany*, znakiem, który odwołuje się do idei drzewa, ptaka czy gwiazdy.

Książki poetyckie Supervielle'a wyrażają wszystkie niepokój, ale niepokój ten musimy nazwać niepokojem spokojnym, niepokojem duchowym, wolnym od żarliwości uczuć, niepokojem opanowanym, który przeciwstawia osobowość człowieka zewnętrznej nicości, która go osacza, wewnętrznej otchłani, która mu grozi. Jeżeli nadrealiści, powiemy za Maritainem, odkryli dla poezji zwierzęce podświadome, nurtujące w człowieku, Supervielle odsłonił jego podświadome duchowe.

I dlatego twórczość autora *Przyjaciół nieznanych*, jednego z największych samotników współczesnych, nabiera znaczenia społecznego. Jest przeciwstawieniem liryzmu, który stał się towarzyszem prozy, lub co gorzej tej prozy, która się mieni poezją. Liryzmu, który fałszywymi pozorami szczerości, usprawiedliwia posługiwanie się językiem praktycznym, który naprzemian skarży się, grozi i poucza, daleki od mądrości, zadufany w doświadczalną wiedzę o życiu.

Dramat przemiany form, trwania i mijania, o którym mówi stale Supervielle nie poraża nas dreszczem lirycznym. Tak samo jak dramaty przyrody nie budzą w nas sprzeciwu i nie są nigdy sentymentalne, odczuwamy bowiem przede wszystkim ich walor estetyczny jako gry form, a potem dopiero symbolów, dramat narodzin i śmierci w wierszach Supervielle'a narzuca nam ideę duchowego ładu, któremu poddany jest świat.

Twórczość Supervielle'a wypełnieniem jest pięknej wizji Reverdy'ego o poecie, który zdolny będzie wzruszać równie głęboko i czysto, jak może to sprawić wieczór, nocne niebo drżące od gwiazd, morze spokojne, ogromne i tragiczne, albo milczący dramat, rozegrany przez chmury pod słońcem.

PAN ZBIGNIEW BIENKOWSKI, Warszawa

Drogi Panie, zwraca się Pan do mnie z prośbą o napisanie listu — przedmowy? Zawsze żyłem poza wszelkimi szkołami i normami poetyckimi słuchając jedynie moich własnych uczuć i nakazów wewnętrznych. Określić moją poezję? Cóż mogę dodać jeszcze do poematów moich ja, co nie sprzeniewierzam się im nigdy. Mój własny komentarz mógłby jedynie nazbyt uprościć, a stąd i sfalszować wrażenie, jakie mają myśierać. Nie usiłujmy unieruchamiać śladów na fali. Moja sztuka poetycka tkwi tajemnie w utworach moich. Nie chciałbym jej formułować inaczej.

Porozmawiał ktoś, że lekceważyłem formę. W każdym razie nie było w tym świadomego, z góry porzućtego przeze mnie postanowienia. Być może myślałem tylko, że każdy poemat minien być wyjątkiem z reguły i że forma jego musi być siłą rzeczy inna, niepodważalna.

A teraz czyż mogę złożyć ślubowanie? Począwszy od „Débarcadères“ poematy moje stawały się coraz bardziej myznaniami duszy. Chciałbym na przyszłość móc wyrzec się jak najbardziej śmiała z zemnątr, który i tak niedługo już ponie przyjdzie mi opuścić... Was, bezcenne światło słońca i księżyc, krajobrazy Ziemi ukochanej, proszę, bądźcie mi podporą!

Jules Supervielle.

Port-Cros, 12 sierpnia 1938.

JULES SUPERVIELLE

WYBÓR POEZJI

Z TOMU „POEMES“

*
* *
*

*Lękam się, że twoje imię róży, Francjo moja,
Z wierszy mych się wyrywa ku otwartym brzegom,
Jak ptak co lotem szuka w zamkniętym pokoju
Czaru nieba żywego.*

*Zawsze groźny niepokój przejmuję mnie dreszczem
Przed wymówieniem ciębie, o imię miłości!
Tak samo noc odroleka zdlawienie jasności
I zamisa nad ziemią rozedrganym zmierzchem.*

*Lecz niekiedy znecony czułym upojeniem,
Pod tajemniczym wpływem oszukańczej mocy
Czuję się przesiąknięty ojczyzny imieniem,
Jak pociąg pełen rannych, broczący wśród nocy.*

*Potem pojmując nagle ogrom mego błędu
Poroiadam, że tym tylko margi bez bluźnierstwa
Imieniem twoim kmitna i nigdy nie wiedzna,
Którzy mra broniąc twego świętego jestestwa.*

*
* *
*

*Wieś układa się cicho jak zmęczone stado
Krów do spoczynku w polu pełnym mgły i wrzosów;
Wóz na błotnistej drodze czekaniem osiada
I w kącie mur kamienną drogą idzie boso.*

*Tylko drżących motyli lot chwiejny, nieperony
 Bezwiednie maści spokój sąsiednich zagonów;
 W dali kopice siana świeżego wyległy,
 Pagórki opalone śpią już pokryjomu,*

*Ciche omdlenie zbocza nad polem zielonym,
 W mgłę lekkiej dachy drzemią, zdmuchnięte obrazy.
 I na perlowym niebie tkwi obłok strudzony
 Samotnym wałęsaniem w dymach krajobrazu.*

B U R Z A.

*Drzewa nieruchomięją wsluchując się w szmery,
 Narodzi topola oddech wstrzymuje wśród liści;
 Powietrze uginając plecy wzniesień błyszczący
 Jak rozpalony metal i chwiła zamiera.*

*W rozsypce porzucają wróble wszystkie krzewy
 Lotem ostrym, wśród ciszy jaskółcze świegoty,
 I ciągnąc swoje skrzydła unoszą się mery
 W powietrzu, co ciężarem utrudnia przeloty.*

*W dali cięcia błyskawic ostre, niespokojne,
 A pośród rżenia koni i psiego skoroty
 Dzielne obłoki idąc na morderczą wojnę
 Wchodzą po stromych schodach wieżycy z błękitu.*

*Idą z wydętą piersią wśród ognistych kłębów,
 I tam, jak lwy z rozpaczą wiszącą u oczu,
 Zgrozę, przestkach i lęki w klatce nieba toczą,
 A przerażenie biegnie wzdłuż miedzianych dębów.*

*Lecz nagle, jak Zwycięstwo, zapala się tęcza!
 Każde drzewo łucznikiem, co ptakami strzela,
 A czarne chmury, które blask słońca rozcieńcza,
 Upojone na norowych idą walk mesela.*

UJĄŁEM DZIŚ PORANEK

*Ująłem dziś poranek samotnym spacerem,
Jak siatki lekkim chrytem;
I dłonie moje pachną słońcem, atmosferą,
Rosą mokrym trawnikiem.*

*Poranek drżący światłem schwycałem mą dłońią:
Z nieroli się wyrywa,
Jak ryba, co się z wędką szamocze nad tonią
Bólem sprężyste żywa.*

*Tobie przynoszę teraz harmonię przezczystą
Zielonych pól roztoczy,
Wnoszę ją do alkowy, co koi jak przystań
Niedoświadczone oczy;*

*Pragnę na łóżko troje jeszcze nie posłane
Wysypać, jak z koszyka,
Z mego serca, co bije słońcem rozspierwane,
Lasu i pszczoł muzykę.*

EROS PODZWOTNIKOWY

*Chroniąc się pod palmowym drzewem od upalu.
I celując w komary brzęczące nad głową
Eros puszczał w powietrze papierowe strzały
Z procy gumowej.*

*

* * *

*Błądząc po mego życia nieperonym strumieniu,
Poznając miasta, siola, gościńce i perci,
I nigdy się nie mogąc odnaleźć za nimi
Dojdę kiedyś zdumiony na próg własnej śmierci.*

*Czyż wtedy rozświecony blaskami wszechświata
I wszystkich nieb bogactwem przepojony pryzmat,
Potrafię mieć ten spokój szerokiej melizny
U kresu lata?*

Z TOMU „GRAVITATIONS“

WIEK JASKIŃ

*Drzewa powoli oddają się swoim gałęziom, chylą się ku
ich barwie i popychają we wszystkie strony liście by zbliżyć
się do szmerów powietrza. Porozważają jak bogów swoje odbicia
w stawach, gdzie padają niekiedy w holdzie składane liście.*

*Korzenie zapytują samych siebie, czy trzeba tak wiązać
się z ziemią.*

*Wśród nocy jeden z nich wychodzi na powierzchnię, aże-
by wsłuchiwać się w gwiazdy i drzeć.*

Morze słyszy czarowny szmer i nie zna jego przyczyny.

*Ryby mijając się udają, że się nie widzą. Potem poszuku-
ją się przez mieki.*

*Rzeki dziwią się, że unoszą zarosze niebo na dnie swojej
podróży i że niebo zapomina o nich.*

*Niebo opiera się tylko jedną nogą o horyzont, trzymając
drugą w powietrzu nieruchome, w kolistym oczekiwaniu.*

*Światło przez cały dzień przymierza rozmaite szaty z piór
i niekiedy wśród nocy, w bezsenności barw.*

*Ziemia myśli, że jest lasem, górą, kamiem, wspomnie-
niem. Boi się horyzontu i lęka się rozproszyć, zdradzić, od-
wrócić się plecami.*

*Noc, ciało rozdłuż ciał, twarz koło twarzy, czoło dotyka-
jące czoł, ażeby sny udzielały sobie wzajemnie pomocy.
Dusza szepcząc zbliża się, by zobaczyć bicie serca we śnie.
Nie może ona rozróżnić gwiazd od świeterszczy i polnych ko-
ników. Kocha słońce, które nie śmie wejść do jaskiń i kła-
dzie się jak pies przed progiem.*

Rozpoznaje się sny każdego po rysunku uspiionych powiek.

*Przechodzą zwierzęta poprzedzane ogromną szyją, która
bada nieznanne, najtroskliwiej odsuwając je na prawo i na*

lono. Karczują dziewicze powietrze. W tajemnicy przed innymi owadami mrówki wchodzą na mierzchołki drzew, ażeby się rozjeździć.

Plemiona przy spotkaniu dmuchają sobie w twarze tak, jak bawoły, gdy się pierwszy raz widzą. Patrzą na siebie z bliska do chmili, aż spojrzenia wypełnią im ogniem oczy. Wtedy cofają się i skaczą sobie do gardła.

Zwierzęta zapytują siebie, które z pomiędzy nich będzie człowiekiem kiedyś. Radzą się horyzontu i wiatru wiejącego z przyszłości. Myślą, że może człowiek czołga się już w trawie i przygląda się im pokolei, domyślając się smaku ich mięsa.

Człowiek zastanawia się, czy to naprawdę będzie on.

400 ATMOSFER

Kiedy krzew porzeczkowy rosnący w głębi mórz
Z dala od wszystkich oczu przypatruje się swoim
[dojrzewającym jagodom]

I porównuje je w swoim sercu,
Kiedy eukaliptus otchłani
Pod pięcioma tysiącami płynnych metrów rozmyśla
[o zapachu bez nadziei,

Fosforyzujący oracze suną ku wodnym żniwom,
Inni swoimi wilgotnymi dłońmi poszukują szczęścia
I barwy ich nie przezroczystych jeszcze dzieci

Wzrastających tajemnie

Pośród alg i perel.

Miłość przebija się poprzez słone masy spadających wód,
A radość jest tak zwierona, jak melancholia.

Jak do świątyni wchodzi się pod kaskady ciemności,
Które nie czynią piany, ni szmeru.

Niekiedy można odgadnąć, że od strony otwartego nieba

[biegnie obłok,

Kierowany z brzegu przez zamysłone dziecko, trzymające
[cugle w swoim ręku,

*Wtedy zapalają się po kolei latarnie głębin,
Które są o wiele gwałtowniej czarne niż czerni,
i wirują.*

W Y M I A N Y

*W cichej kałuży uspiętego światła
Ptaszęta nocy gasiły pragnienie,
Aż padły wokół światłością zabite,
Gdy księżyc wydał swe ostatnie tchnienie.*

*Flamingi brzasku, z porannego łęgu,
Wiją już gniazdo na promiennym drzewie
Wiążąc starannie jędrów widnokręgu
Ze swoich skrzydeł pozłocistym wiewiem.*

Ł A K A

*Sen mego serca rozluźnia węzeł dnia,
Toczy głucho Europę i Amerykę
Gasząc im światła latarni
I śpiew polnych koników.*

*Przeszłość. przyszłość,
Jak bliźniacze psy wężą mokół nas.*

P E Ł N E M O R Z E

*Wśród szybkich ptaków i księżyców białych,
Co naradzają głębie morską nieznaną,
Czego zostawia na powierzchni ślady
Wzbrany żymioł oszalałej piany,*

*Wśród ślepych świadectw, nieczłowieczych marzeń
I brzd podmorskich, nieczyich odgłosów,
Wśród ryb tysięcy, co nie mają twarzy
I kryją w sobie drogę własnych losów,*

*Topielec szuka straconej piosenki,
Której zarodził urok swej młodości.
Naprawdę słucha muszel cichych dźwięków,
Kiedy je rzuca aż na dno ciemności.*

P I O S E N K A

*Chryste, znasz każdy listek,
Co drzewo zazieleni,
Korzeń, który sam może
Pożerać sekret ziemi,
Wielką grozę złudzenia
W porze nocnych ciemności,
Ziemi naszej westchnienia
W ciszy nieskończoności.
Ty śledzić ryby możesz,
Gdy niepokoją morze,
Nawet gdy w poniewierce
Zatrzyma się ich serce.
Ty tworzysz te piosenki
Daleko od morz wszelkich,
Że dziecko co śpiewało
Drży na dnie swego ciała.*

*Piosenki tej słuchajcie,
Już jutro zapomniany
Chrystus będzie postacią
Na ścianie malowaną.*

D R O G A D O K O Ł A

*Ziemia wciąż biegnie w swoją stronę,
 Kręci się wokół swej idei,
 Lecz zmusza miasta, pola, knieje,
 By pozostały nieruchome.*

*Obłoki pędzą jak najszybciej
 Bojąc się zostać w tyle.*

P R Z E B U D Z E N I E

*Porzucą mnie świat cały; śledzę smutnym okiem
 Odejście pólek z książkami;
 Balkon staje się nagle wolnym już obłokiem
 Między okiennicami.*

*Ach! i ściany odchodzą ku swoim czterem losom
 Nie patrząc na mnie wcale
 I jak samotną barkę w oddal mnie unoszą
 Niedostrzegalne fale.*

*Sufit skarży się cicho swoim sercem moim
 Co żalem go przenika,
 Podłoga mierząc w przestrach, o którym nikt nie wie,
 Zaniósła się okrzykiem
 Tak, jakby człowiek nagle spadał w otchłań morza
 Z nieroidzialnego masztu
 I w wieńcu z przestroorza.*

P O R T R E T

*Matko, doprawdy nie wiem, jak trzeba szukać zmarłych,
 Gubię się w mojej duszy, wśród jej stromych twarzy,*

*Cierni i spojrzeń.
 Pomóż mi wrócić
 Z horyzontów moich wdychanych przez omdlałe margi,
 Pomóż mi stać się nieruchomym,
 Gdy tyle gestów nas rozdziała, tyle chartów okrutnych!
 Nachylic się nad źródłem, gdzie twoje milczenie powstaje,
 W odbiciu historia przez duszę twoją mprawionego w drżenie
 Ach, na fotografii
 Nie mogę nawet dojrzeć w którą stronę spojrzenie twoje
 [wieje.*

*Oddalamy się jednak razem, troój portret sam na sam ze mną,
 Tak bardzo skazani jedno na drugie,
 Że kroki nasze upadabniają się
 W tym kraju tajemnym
 Gdzie nikt prócz nas nie przenika.
 Niezręcznie wspinamy się na zbocza i góry
 A schodząc zabawiamy się jak ranni bez rąk.
 Świeca w każdą noc mży, tryska w twarz brzasku,
 Który co dzień wstaje z ciężkiej pościeli śmierci
 Na pół uduszony
 Zrlekając z rozpoznaniem siebie.*

*Surowa jest mowa moja, matko,
 Mówię tak do umarłych, gdyż do nich trzeba mówić surowo.
 Stojąc na oślizgłych dachach
 Z dwoma dłońmi wokół ust, zagniewanym tonem,
 Aby zapanować nad ogłuszającym milczeniem,
 Co chciałoby rozdzielić nas, martwych i żywych.*

*Pozostało mi po tobie kilka klejnotów, jakby fragmentów
 [zimy*

*Zstępujących rzekami,
 Twoim był ten pierścień, co błyszczy w nocy kufra,
 W tej nocy zmiażdżonej, gdzie półksiężyc
 Darem nie usiłuje wzejść
 I nie ustaje w rosyłkach, więzieni niemożliwego.*

*Byłem tak bardzo tobą, ja co tak słabo sobą jestem,
 I tak związani oboje, że winniśmy byli umrzeć razem,
 Jak dwoj marynarze, gdy tonąc
 Narzajem uderzeniami nóg przeszkadzają sobie płynąc
 [w głębi Atlantyku,
 Gdzie rozpoczyna się kraj ryb niewidomych
 I prostopadłych horyzontów.*

*Dlatego, że ty byłaś mną
 Mogę wpatrywać się w ogród nie myśląc o niczym innym,
 Wybierać wśród własnych spojrzeń
 I wychodzić na spotkanie siebie.
 Być może pozostał jeszcze
 Jakiś paznokcie trzech rąk wśród moich paznokci,
 Jedna z trzech rzesz zmieszana z moimi,
 Jedno z uderzeń twego serca błędzi może wśród bicia mojego,
 Rozpoznaję je wśród innych
 I umiem je zatrzymać.*

*Lecz czyż serce twoje bije jeszcze? Nie potrzebujesz już
 [serca,
 Żyjesz oddzielona od siebie tak, jakbyś była swoją własną
 [siostrą,*

*Moja umarła dwudziesto-ośmioletnia,
 Spoglądająca na mnie trzy-czwiercią twarzy,
 Z duszą zrównoważoną i pełną rezerwy.
 Nosisz tę samą suknię, której już nic nie zniszczy,
 Tak delikatnie weszła razem z tobą do wieczności
 I choć niekiedy zmienia barmę, tylko ja wiem o tym.*

*Świerszcze z miedzi, lwy z brązu, żmije z gliny,
 Tylko tutaj niż już nie oddycha!
 Jedyne wiem mego kłamstwa
 Żyje dookoła.
 A na przegubie mej ręki
 Mineralny puls zmarłych
 Wyczuwany za zbliżeniem ciała
 Do murów cmentarnych.*

S P O T K A N I A

*Idę rozdeptując cienie na drodze,
A skarga ich jest tak słaba,
Że z trudem usiłuje wspiąć się do mnie
I powoli ucicha zanim dotknie mego ucha.*

*Mijam ludzi spokojnych,
Co znają morze, a idą w góry;
Ciekawo, przechodząc ręką na duszę na dłoni
I oddają mi ją oddalając się bez jednego słowa.*

*Cztery konie w zaprzęgu w okularach nocy
Wylaniają się z rozstają z gwiazdami porozwieszanymi na
[piersiach,
Biegają dookoła świata,
Myśląc o czym innym i nie dotykając ziemi.
Muchy unikają ich.*

Wóznica myśli, że jest człowiekiem i drapie się za uchem.

Z A W R Ó T G Ł O W Y

*Granit i zieleni sprzeczą się do kogo krajobraz należy.
Dwie sosny w głębi wąwozu wyobrażają sobie, że to one go
unieruchomiły. Ale kamień wyrzyna się z ziemi z geologicz-
nym grzmiotem.*

*Radości skalna, wybiegasz zewsząd wdzierając się aż do
rozumu podróżnika. On boi się o równowagę swojego we-
wnętrznego krajobrazu, który kamienieje na wszystkie
strony. Zamyka oczy aż do krwi, która przyhywa z głębi
mieków, wypływając ze źródła bijącego wśród skał.*

W C Z O R A J I D Z I Ś

*Cały las oczekuje by posąg opuścił podniesione ramię,
To już na perono jutro,*

*Wczoraj myślał, że to się może wczoraj stanie.
Dzisiaj jest już perony, namet korzenie to miedzą.
To już na perono jutro.*

POCZĘCIE

*Nadchodzi łania, spójrz w jej oczy:
Tamtego świata obraz płynny —
Jezioro czarne wody toczy,
Przy których spoczął jelen zwinny.*

*Z przyszłego konia nie istnieje
Nic jeszcze dzisiaj okrom rzenia
I bujnej grzywoy co się chwieje
W poczwórnym nietrze dni stworzenia.*

*Z daleka oto się myłania
Twarzyczka jasna i niczyja,
Co ciała szuka, by ożyła
Jej przeznaczona chęć poznania.*

*Blasku tej twarzy nie da marga,
Lecz kiedy wzrok wyteżysz mocny
Dojrzysz jak markocz, którym targa
Wiatr, na kark spada niewidoczny.*

*Wiatr włosy kobiet niech poruszy!
Gesty! kołujcie wolne ramion,
Zwycięstwa, co szukacie duszy,
Zuchwałstwa, którym trzeba ramion.*

*Spojrzenia czyste bez korzeni
I bez tęczęmek dną jak skrzydła.
Spojrzenia! o, czy was w przestrzeni
Srebrnej źrenice ujmą w sidła.*

DO LAUTREAMONTA

Nieraz, gdziekolwiek, brałem się do rycia ziemi, wierząc, że ty
 [z niej wyjdiesz,
 Łokciem odsuwałem domy i lasy, aby móc spojrzeć poza nie.
 Całą noc gotów byłem czuwać przy drzwiach i oknach
 [otwartych
 Naprost dwóch szklanek alkoholu, których nie śmiałem
 [tknąć.
 Ale ty nie przychodziłeś,
 Lautréamont.

Wokoło mnie zdychały z głodu kromy, patrząc na przepaści,
 I obracały się uparcie plecami do najżyźniejszych łąk.
 Jagnięta powracały w milczeniu w brzuchy swych matek,
 [które zdychały,
 Psy, spozierając poza siebie, opuszczały Amerykę.
 Wolałyby mówić, niż odejść.
 Sam jeden na kontynencie
 Szukałem ciebie we śnie, gdzie są łatwiejsze spotkania.
 Staje się na rogu ulicy, drugi gwałtownie nadchodzi.
 Ale nawet wtedy nie przychodziłeś,
 Lautréamont,
 Poza moje oczy zamknięte.

Raz jeden spotkałem ciebie na wysokości Fernando
 [Noronha,
 Kształt przybrałeś fali, bardziej jedynie prawdziwej
 [i skupionej.
 Nie śpiesząc, płynąłeś w stronę Urugwaju,
 Inne fale usunęły się, chcąc uszanować twoje nieszczęścia.
 Fale, które żyją tylko dmanaście sekund i kroczą jedynie
 [ku śmierci,
 Tobie ją oddawały w całości
 A ty udawałeś, że znikasz.
 By uwierzyły, że w śmierci jesteś ich towarzyszem przemiany.
 Byłeś z tych, którzy ocean wybierają na siedzibę, tak jak
 [inni sypiają pod mostami.

*Ukryłem oczy za czarnymi szklami,
 Na statku, gdzie unosił się zapach kobiety i kuchni.
 Muzyka podchodziła pod maszty, rościęte, że dotykają ich
 [tony tanga,
 Wstydziłem się swego serca, w którym płynęła krew żywych,
 Wtedy, kiedy ty — umarły od 1870 i pozbarwiony
 [nasienia męskiego,
 Przybierasz kształt fali, aby wierzono, że jest ci to obojętne.*

*W dniu mojej śmierci widzę jak nadchodzisz,
 Z twarzą człowieka,
 Kładziesz łaskawie nagie stopy po skibach wysokiego nieba,*

*Ale zaledwie przybliżyłeś się nieco,
 Jedną z nich rzucasz mi w twarz
 Lautréamont.*

Z TOMU „FORCAT INNOCENT“

ZIELONY PROMIEN

*Poprzedzany rozpaczą, gnany własnym losem
Ptak przez szybę mybitą wleciał do pokoju,
Jak do schronu pełnego nadzwyczajnych dziwów,
Gdzie powietrze z pieszczotą płecie srogość w grzywy.*

*Z dziobem naropół otwartym, pełen niepokoju
Chciał przed nocnym potopem ukryć się pod kloszem.*

*Tu książki, tam abazur z płomiennym językiem,
Cóż może z tym uczynić ptak z nad Atlantyku,
Lub coś może tej duszy, co w przestrzeniach czyta,
Podać ostrze groździste, lub szyba rozbita?*

*
* *

*O ty, co znasz mnie dobrze, żywa czy umarła,
Pozwól podejść do siebie tak ,jak inni ludzie.*

*Noc osiada w pokoju, gdzie biel prześcieradła
Drży, jak żagiel, gdy blisko czuje pełnię morza,
I nie pojmuje tego, czy załogą jestem,
Czy też ręką na brzegu z pożegnalnym gestem.*

*Ty, co zrodzisz i moje i swoje pragnienia,
Pozwól zatrzymać kiedyś twoje ciało bez steru
Uściskiem mocnych ramion w eskorcie otchłani,
Gdy oparciem mej stopy będą zwiernione szmery.*

*Poranka szmer, co dławi się w gęstych ciemnościach,
Pomimo wszystko zdola dotykem pieszczoty
Otworzyć okno naroścież.*

*
* * *

*Samotności mej duszy, strzeżonej przez lody,
Jak mogłabyś mi podać żar z twego ołtarza,
Gdy brak go mnie i tobie? Stąd nasz żal się rodzi
I wiecznie przeraża.*

*Idź, nie zbliżaj nas chwile na zawsze już obce,
Pocóż razem wpatrywać się w te mroczne tonie,
Gdzie wymiennych snów naszych znikają lodowce
Topniejąc od upału, co parzy nam skronie.*

C H O R A

*Pozwól dłoni mej spłynąć pieszczot senną falą
Na twoje posłanie omroczone dala!*

*Corączka cię nawiedza, przeluzca papiery,
Znając twe sekrety wstydem się czerwieni,
Słyszysz jej kroki, pośpiech bez końca, bez celu
W twym ciele bez jutra, w podziemnym tunelu.*

*Twoje ramię żeglarskie pod mrokiem przestworza
Zwisa i szuka morza.*

*Muśnie o posadzkę, lecz fala się cofa,
Szuka wtedy piany, by jej czułość podać.*

*Na twego posłania kruchych prętach dogasł
Miłosnych ptasząt zgon bez żalu.*

*Znoszą je w ciszy, bez słowa
Po rozhuśtanym schodach.*

Z TOMU: „LES AMIS INCONNUS”:

R Y B Y

*Z głębi morskiej zatoki ryby pamiętane,
Cóż chcecie bym uczynił z waszych wolnych wspomnień.
Wiem o was, że tworzycie tylko cień i pianę
I że do was śmierć kiedyś przyjdzie tak, jak do mnie.*

*Czemuż się więc pytacie mojego marzenia,
Tak jakbym mógł wam kiedyś przyjść z jakąś pomocą?
Zostańcie w waszym morzu, dla mnie sucha ziemia.
Los nigdy nie powiąże naszych dni i nocy.*

W I E K

*Dłonie świeże i oczy tak lekkie i kolor
Strumieni jasných, nieba płynących szybkością...
To co nazywam jeszcze dzisiaj mą młodością,
Kiedy niczyich uszu słowa te nie bołą,
Kiedy nawet me serce wstydząc się tych czarów
Udaje, że ogłuchło, przyśpiesza swe bicie
I pozbarwia mnie żaru.*

N I E Z N A N I P R Z Y J A C I E L E

*Tobie się rodzi ryba gdzieś w dalekiej toni
I poczyna wirować w ciemnej mód głębinie,
Tobie się rodzi gwiazda, oświeca ci ziemię,*

*Pieśnią chce okryć skronie, lecz nie umie więcej
Niż jej siostrzyce nocne, wszystkie gwiazdy nieme.*

*Nieznany, w pełni lotu, tobie ptak się rodzi
I sekret twój bezpiecznie w swoim sercu więzi,
Gdyż zamsze śmiegot ptasi jest milczenia znakiem.
Unosi się nad drzewa, siada na gałęzi,
Wydaje się jak inne, pospolite ptaki.*

*Dokąd biegną zające, przebiegle lasice,
Gdy nie ma myślimego jeszcze w okolicy.
Kto strachem je nawiedził i przed grozą goni
Wierniorkę, co w ucieczce bierze kształt gałązek
I sarny o żrenicach smutnych, przerażonych?*

*Przyjaciel się narodzi, by ciebie odszukać
I nie pozna on twego imienia ni oczu,
Lecz tylko smutek rozruszeń tak, jak tylu innych.
Poczuje w swoim sercu to tak dziwne bicie
Dni, nie przeżycia których rocale nie jest winny.*

*Gdzież ty się kryjesz teraz z obliczem znękanym
Przez mijanych przechodniów, ptaki i zwierzęta,
coś zamsze mówił sobie, bez przygody wtedy:
„Jeżeli spotkam w życiu przyjaciół dalekich,
Czyż za zło wyrządzone rozpoznam ich kiedy?“*

*O przebaczenie proszę za ciebie i za nich,
Za ciszę i słowa nierozmażne,
Za zdania przychodzące od tych marg nieznanych
I rażące z oddali jak kule zbląkane,
Za czoła też, co łatwo niepamięcią marzną.*

W S P O M N I E N I E

*Wtedy gdy głowę naszą ujmą dłonie kruche
Niezręcznie nieśmiertelnym i kamiennym ruchem,*

*Nie tak jak czynią Święci — lecz jak ludzie biedni —
Gdy miłość nasze cienie rozdziela bezwiednie,*

*Jeżeli wspomnisz o mnie, będzie wiedzieć o tem
Głowa moja, gdzie wicher mrok ściele pokotem;
Lecz wtedy nie wierz, proszę, w me zobojętnienie
Kiedy na słowa twoje odpowiem milczeniem.*

DO RICARDO GÜIRALDES

*Na tarce w Buenos Aires, na gładkiej i rozległej ziemi,
co już wtedy była równiną,*

*I chwała się z dymem na wszystkie strony,
Siedzieli Ricardo Güiraldes i ktoś inny, kto go widział
po raz pierwszy.*

*A wspomnienie to jest jak czerwony ogień papierosa, co
nocą świeci pod pełnią nieba, tak że nie widać niczego
[innego.*

*(Jednak śmierć jeszcze nas bardziej zbliżyła i od tej chwili
właśnie nazywam go po imieniu).*

*A teraz, Ricardo, jest nas tam kilku przyjaciół
[zgromadzonych
z drugiej strony rzeki,*

*Jak grupa astronomów, co spiskują w ciemnościach, by móc
rozmarwiać z gwiazdą bardzo daleką,*

*Z gwiazdą rozlagnioną, której uwagę i przyjaźń chcieliby
przywołać,*

Rozkładają swoje przyrządy, obracają dzirone korby,

I oto słycać muzykę delikatną,

Dlatego, że staliśmy się dla ciebie nagle przejrzysti

*Na naszej starej ziemi, co obraca się dzień i noc spełniając
skromnie swój obowiązek,*

I widzimy cię, umieszczeni w twoim niebiańskim płomieniu,

*Dlatego, że ty możesz odtąd obierać sobie bezpieczne miejsce
nawet w ogniu,*

*Albo w sercu diamentu, gdzie możesz przenikać nie schodząc
z twojego norwego konia.*

Czyż przyjmiesz ten głos, co chciałby się wznieść do ciebie.

Ty, co oddychasz teraz tylko sposobem gwiazd i z ich

[współwina,

I obywatel się bez ciała jak bez zużytego już ubrania,

Lecz nie możesz się porostrzymać od śledzenia rozroku

[Adeliny

na trzech niedokończonych rękopisach.

*

* *

Zbyt dobrze jest znany wierzbowym warkoczom

Szum morza, co ściga i przeraża przystań,

Tam koń swe pragnienie chce ugasić nocą

Wyciągając szyję jak do wody czystej.

Ja widzę tak zarosze twe ludzkie oblicze,

Gdy po wyjściu z mroków wybladłe spoziera,

Jak sen, co przeszedłszy całe nasze życie,

Na koniec na margach pocichu umiera.

P O E T A

Nie zawsze w głąb mej duszy schodzę w samotności,

Lecz niekiedy porywam żyjące istoty.

Czyż ci, których uwięzi mróz moich ciemności,

Potrafia choć na chwilę uwolnić się potęg

Gromadzę, jak tonący statek pośród nocy

Strwożonych pasażerów, dzielnych marynarzy,

I gasząc światło w oczach, w mrocznych korytarzach

Tworzę nowych przyjaciół głębinowej mocy.

P O Ż A D A N I E

*Kiedy oczy pożądania bardziej surowe niż sędzia każą nam
się zbliżyć,*

Zamiera porażona dusza

*Przez ślepe ciało, które odpycha ją, i zmierza odtąd samo,
Zrzucimszy okrycia jak lunatyczny brat.*

*Kiedy krew płynie bardziej ciemna nad tajemnice gór,
A ciało, aż po włosy staje się wielką ręką nieludzką,
Błądzącą po omacku mimo pełni dnia...*

Lecz jest jeszcze inne ciało,

Nie mniej lunatyczne —

Już szumią dwie głowy zbliżone,

*Nagie torsy szukają się bez pamięci, aby porozumieć się
[w mroku,*

Milczenie jedwabiu mówi o słodczy —

Do chrzili, która porażonych,

Złoży cicho na brzegach odległych.

*Wtedy dusza z porotem odnajdzie ciało, nie wiedząc jak
I oddała się pogodzeni, pytając o nowiny.*

F O T O G R A F I A R A K

Kazano im przeniknąć w świat o śliskich powierzchniach

Gdzie nawet góry skaliste są gładkie, łagodne w dotyku

Traktowano je pierwszy raz w życiu jak twarz

Poczuły czoło wyniosłe

I pierwsze wzruszenie rodzącego się wyrazu.

Z bardzo daleka uderzała pamięć o brzegi dziewicze

Ze spokojem morza, które długo musiało się formować

Doświadczenia mózgu na koniec dotarły do kciuka

Kciuk po raz pierwszy w życiu zezwalał

i wtedy trwała poza

Ręce nadały imiona słońcu i światłu dnia.

Nazwały „drzeniem“ lekkie wahanie,

*które dochodziło do nich z serca ludzkiego po tamtej stronie
[ciepłych żył*

*Zrozumiały, że życie jest rzeczą przemijającą i kruchą.
 Nawet dla rąk, które pozostawały długo obojętne na
 [wszystko.*

*Potem już nic nie wiedziały z tego co odgadły
 W chwili przelotnego zetknięcia z promieniejącymi siłami
 Nadszedł czas, kiedy nawet nie można nie klamać,
 Nazwać je zapominającymi.*

W O Ł A N I E

*Kobiety w czerni chwyciły za skrzypce,
 Chcąc grać, zwrócone plecami do luster.*

*Wiatr cichnął zmolna pomolny rozruszeniu,
 Ciemnej muzyki spragniony słuchania.*

*Schrytane nagle w sidła mrocznych wspomnień
 Zamilkły skrzypce w ramionach kobiecych,*

*Jak dziecko nagie, kiedy sen je zmoże
 Pod skrzydłem cienia.*

*Już się zdarzało, że nic nie ożywi
 Martwego smyczka i skrzypiec z marmuru,*

*Wtem głos mnie dobiegł. Z głębi snu i nocy
 Nieznany szeptał: „Ty jeden potrafisz,
 Nadejść ze śpiemem“.*

Z OSTATNICH WIERSZY:

P S Y D U S Z Y

*Kiedy niepokój, smutek i wszystkie psy duszy
 Kotłują się na skraju naszych korytarzy,
 Kiedy powiedz-kim-jestes i czy-zmilkniesz-rozescie
 Przez szczelne okienice besztają się jeszcze,
 Człowiek wysoki, z brodą i bezwiednie czarny
 Nakazuje im ręką, by milczeli karnie.
 A ja trwam osłupiały, na nieswoich nogach
 Tak, jakbym nim był rośnie bez prawa porrotu.
 Chodźmy, czy-zmilkniesz-rozescie, w rozumu głąb
 [mroczną,
 Uwiłają z ciała, sierści, okrzyków i gniewu.
 W bezkieszykowej nocy zaplątany nieródo
 Czekam, aż jasne chwoile znowu się rozpoczną.*

Z „L I S T U D O G W I A Z D Y”

*Bez przerwy chcąc być przy mnie najskromniej, najtrwalej.
 Umiesz stać się przedmiotem najbardziej codziennym,
 I będąc lustrem, świecą, lampą czy metalem
 Układasz się koło mnie drząc blaskiem promiennym.*

*Albo wisząc w powietrzu, co się zersząd tłoczy,
 Nie miesząc jeszcze gdzie stałe obierzesz mieszkanie,
 A nie chcąc w jednych rzeczach płynąć bezustannie
 Umiesz rozędzie potrochu smę blaski rozproszyć.*

*Gdzież więc dzisiaj ukryjesz troje kształty skromne?
Szukam ciebie oczami po ścianach, suficie,
Kiedy nagle uchylasz drzwi pokoju skrycie
I w ramię własnych myśli, żywa wchodzisz do mnie.*

*
* *
*

*Chciałbym ukryć mą głowę wśród stokrotek białych,
Gdzieś, za zielonym gajem,
A resztę mego ciała w morza ciemnych zwałach,
Gdzie nic nie zamrochrzostaje.*

*Nie poto, by rozdzielić, co matka najczulej
W trosce o mnie złączyła,
Lecz aby zatrzeć życie, co przyszłości bólem
Wyrasta w głuchych silach.*

N O K T U R N

*Wtedy, gdy przyptyło nocy drga na moich wargach
I sączy się po brodzie czarnej krwi posoką,
Pomoli ponoszony przez byka uśpienia
Czuję, jak się obraca oś mojego rozroku.
Wychodzę na zamknięte pole w moim ciele,
W kraju, który oddycha i bije pod skórą,
Wśród pól czujnych me kości są skalistą górą,
Porosłą dzironym, rzadkim, czarodziejskim zieleń,
I jak powracający podróżnik z daleka
Nagle odkrywam w sobie krajobraz człowieka.*

Przekład Zbigniewa Bieńkowskiego. Wiersze „Poczęcie” i „Do Lautréamonta” (z tomu „Gravitatiuus”) oraz „Pożądanie” i „Wołanie” (z tomu „Les amis inconnus” tłumaczył Jan Kott.

STANISŁAW PIĘTAK

LATA WOJENNE*

Stało się to na górzystych polach północnej Francji w zniszczonych ogniem artylerii niemieckiej okopach w chmurną wilgotną noc. Odzyskawszy przytomność, przywalony do połowy tułowia gruzem, ziemią, odłamkami drzewa, zobaczył przy sobie zabitego towarzysza i nagle, jakby coś w nim pękło z żalości, zadrżał — ten sam towarzysz kilka godzin przedtem unosił go rannego ku schronom, nie zdążył dopaść okopów... Świtało, w brudnej żółtawej stronie wschodu na tle kilku połamanych, spalonych drzew podnosiła się zorza, dookoła nie było nic widać, panowała straszliwa cisza, leżało tylko niedaleko jeszcze kilku zabitych, jakiś oficer i dwóch młodych chłopców. Uczucie poniżenia zmieszane z rozpaczą rozlało się po mózgu jak gryząca ciecz — pomyślał naraz, że on nigdy nie zdobył by się może na to, by ratować rannego przyjaciela z pola walki, że nigdy nie zastawił by za kogoś głowy — poczuł, że jest bliski wymiotów z obrzydzenia do siebie i bólu, szarpnął się i wydobywając się z wściekłością, przekleństwami spod gruzów, ziemi, nagle przypomniał sobie ową śmierć w mieście Chicago na ul. Szerokiej z nieprawdopodobną wywazistością — na stole leżała gazeta „Nowiny dnia“ i list — Kochany przyjacielu — to było pierwsze zdanie, mały kotek miauczał i próbował zlizywać krew rozprzestrzeniającą się po podłodze rozlicznymi odnogami, głowa zmarłego uśmiechnięta, prawie błoga spoczywała bezwładnie na piersi.

— Dość! dość! — krzyknął Adam — zdało mu się naraz, że ser podniósł się w tej sekundzie i znowu padł na ziemię, słońce zadymione, zimne krwawo wschodziło nad pobliskim laskiem, przeraził się, że umiera — ach! Boże! ja...—

*) Fragment z książki, zamykającej dzieje Jasia Kunefala.

zawolał jeszcze, wnet opadła go jak czarne ptactwo noc bezkresna, niewidząca, noc... —

Z szpitala wyszedł Adam zdruzgotany duchowo zupełnie. Przede wszystkim był kaleką — prawą ręką, która była przysypana odłamkami żelaza i gruzem nie mógł wykonać żadnej znaczniejszej czynności, częściowo stracił i słuch. Gdzieś przepadło odtąd junaetwo ducha, przepadła i pewność siebie, osiwał na skroniach, przygarbił się mocno, zapadł w ogóle ciężko na zdrowiu. Odkomenderowano go do taborów, co przyjął prawie z ulgą. Przewożenie amunicji, pielęgnowanie chorych koni, opowiadania przygodnym kompanom o swoim dawnym losie wypełniały mu bez reszty czas. Zapomniał w owych chwilach zupełnie o domu, żonie, dzieciach, nie sądził, by danym mu było wrócić do kraju i oswoił się z tym faktem całkowicie, wszystko co nie było dniem dzisiejszym było mu obojętnym. Dawał koniom jeść co wieczór, wycesał je jeszcze porządnie na ostatek i szedł spokojny niemal na kwaterę pograć w karty z kompanami, pobuając ich opowieściami, jak się tylko dało. Nie było lepszego opowiadacza nad niego w całej kompanii, łąał jak z nut, ale w każdym zdaniu jego było coś więcej niż prosta bajda — były iskry najczystszej, wzruszającej poezji.

Kochali go młodzi żołnierze jak ojca, garnęła się do niego i starszyzna, płynęło życie proste, surowe, nie bez technienia wzniosłości. Omijała go śmierć, choć tyłu zabrała jego kamratów i przyjaciół na górzystych polach Francji. Co tydzień szeregi kompanii rzedły, ubywał co dzielniejszy co młodszy z koła...

Przydarzyło się i Adamowi jeszcze w tym czasie stanąć oko w oko z śmiercią. Stało się to w ponury deszczowny wieczór jesienny. Wraz z trzema towarzyszami miał zawieźć na linię frontu transport amunicji. Eskapada z racji czujnych patroli niemieckich była niesłychanie niebezpieczna. „kt z dowodzących nie tał przed nimi tej myśli.

Było ich, jak się rzekło, trzech — popili setnie wina przed wyjazdem i w milczeniu gdy czarna noc wszechwładnie rozlała się nad światem, ruszyli w drogę. Adam jechał drugi.

Wyjął kapciuch z tytoniem, nabił fajkę i przesłaniając ją ręką, palił spokojnie jak za najlepszych czasów. Za lada szaleństwem oczywiście nieraz na twarz wyskoczyła mu gęsia skórka z podrażnienia i dreszcz zatargał plecami, ale to nic! — hej, furda — podrzemując nawet, zaczął myśleć, jak to wuja Jana Ziółę ratował z wody pod Zawichostem, gdy jechali obydwaj na tratwie do Warszawy jednej wiosny.

Fu! fu! fu! — mrucał — ale żeście wy, łujek, mieli pietra — i naraz ten straszliwy oślepiający ogień reflektorów z prawej strony. Porwał się na równe nogi i z całej siły trzasnął batem konia po grzbiecie — do szczytu wzgórza było jakie 50 metrów zaledwie, a za nim już las — schron!

— Józek! — krzyknął na prowadzącego — prędzej, cholero jasna, prędzej!

Nastąpiła znów w tej sekundzie ciemność dantejska zaiste i równocześnie Adam usłyszał żalony głos towarzysza swego, jadącego za nim — był to chłopina spod Łomży, bojaźliwy, schorowany, nie wadzący nigdy nikomu.

— Ojciec nasz, któryś jest w niebie — święta Mario — wołał bez ustanku i też przyganiał konia, ile tylko mógł.

— Zginęliśmy — pomyślał Adam i naraz lży stanęły mu w oczach, uczyniło mu się ogromnie żal, że już nie stanie nigdy na ziemi rodzinnej, przyczaił się na wozie, bo znów reflektory objęły ich z piekielną celnością, jak strzęp trawy.

— Wio! wio! — chciał szepnąć, ale już nie zdołał tego uczynić, w tej chwili bowiem z tyłu za jego głową rozległ się straszliwy huk i kawały ziemi poszybowały jednocześnie w powietrze z drzeniem zaprawdę ryku trąby ostatecznej.

Był na tyle przytomny, że dorozumiał się, że Niemcy rozbili wóz amunicji jadącego za nim towarzysza.

— Kolej na mnie — myślał i nagle — o zgrozo — nie czuł żadnego strachu, pragnął tylko choć kropli wody za wszelką cenę. Kurczowo trzymał się lejców i pozwalał koniom biec gdzie chcą. Ocknął się dopiero w lesie tuż przed świtem, leżał koło wozu i lizał nieprzytomnie źdźbła trawy i mchu rozpościerające się daleko wzdłuż i wszerz koło niego. Oglądał się, nie było wokół nikogo. — Czemuż to konie stanęły? — pomyślał i podszedł ku nim jeszcze zupeł-

nie ogłuszony, by dać im jeść. Chciał poklepać odruchowo karego po szyi, gdy nagle z przerażeniem skonstatował, że koń nie żyje — jedną z nóg przednich miał uciętą do kolana, pozatem szrapnel trafił go w same ślepie, rozdzierając prawie łeb na pół. Kary nie upadł na ziemię, osunął się tylko na swego gniadego towarzysza martwym ciałem — i tak pozostał.

-- No przynajmniej tyś Gniady pozostał — wybelkotał Adam i nagle jak nieprzytomny zaczął ściskać konia, tulić się do niego — ku zdumieniu własnemu głośno, straszliwie głośno zapłakał...

STEFAN THEMERSON

HISTORIA PEWNEJ SZCZYPAWKI

Pan Stanisław Szczerba uśmiechał się. Ale pan Jan Jelonek westchnął głęboko i spytał:

— Spotkałeś go jeszcze kiedy, tego krawca, stolarza, konduktora?

— Nie — powiedział pan Karol. — Ale wiem w jaki sposób można go odnaleźć, jak do niego trafić.

— To ciekawe!

— Jeśli jesteś na Nowym Świecie — mówił Karol — będziesz musiał pójść w stronę Placu Trzech Krzyży, a potem Książęcą w dół, nad Wisłę. Tam zawrócisz i będziesz szedł brzegiem, aż miniesz most na Nowym Zjeździe. Potem skręcisz w uliczkę, która nazywa się Bolesć, pójdziesz Bugajem, Kamiennymi Schodkami wydostaniesz się na Brzozową, a stamtąd na Stare Miasto.

— Ale — zawołał Szczerba — po co miałbym tyle chodzić, kiedy z Nowego Świata na Stare Miasto prowadzi prosta droga przez Krakowskie Przedmieście.

— Masz bardzo mocne poczucie rzeczywistości — westchnął Karol — ale jest ono jakieś niepełne, ograniczone, za mało rzeczy obejmujące. Wyrzuciłeś napewno człowieka z żelaznymi narzędziami ze swego świata pojęć. A teraz chcesz odnaleźć go krążąc tylko po swoich ulicach.

— Ja wiem, — powiedział dr. Wal — ten stolarz jest nie-euklidesowy.

Jelonek syknął:

— Cicho! Dajcie mu mówić. Więc co dalej?

— Nie wchodźcie od razu z Brzozowej na Rynek Starego Miasta. Przemknijcie się chyłkiem na Kanonię, tam znajdziecie wąskie przejście za kościołem, przedostańcie się na Świętojańską i stamtąd dopiero śmiało pomaszerujecie na Rynek. Z Rynku ruszycie Riekarską, przejdziecie przez

Podwale, dojdziecie do rogu Kapitulnej i Miodowej. Ale to trzeba sobie notować, bo zapomnicie.

— Nie wiem czy masz poczucie rzeczywistości, ale masz poczucie humoru — przerwał Szczerba.

Pan Karol nie odpowiedział. Wymieniał w dalszym ciągu nazwy ulic tak jakby dyktował je stenografowi:

— Plac Krasińskich. Nowiniarska. Franciszkańska. Róg Bonifraterskiej i Sapieżyńskiej. Potem gdzieś. Potem Żelazna i Lindleya. Rozejrzyjcie się uważnie. Na płocie będzie szyld z napisem: stolarz. A naprzeciw wielki gmach z szarej cegły. Urzędy tam państwowe są jakieś.

— Jakieś! — wykrzyknął Szczerba — Jakieś!

Pan Karol spojrział zdziwiony.

— Przecież my tam pracujemy w tym gmachu z szarej cegły. I Szczerba i Jelonek i ja. Jesteśmy tam codziennie od ósmej rano do piątej, a ty nam mówisz teraz, że naprzeciwko mieszka twój Stolarz przez duże S.

— Więc mówisz — powiedział Jelonek — że jeżeli do tego samego miejsca, które znamy jak własną kieszeń, dojdziemy tak skomplikowaną drogą to spotkamy twojego człowieka z żelaznymi narzędziami?

— Tak — Karol skinął głową, zdziwiony, że można jeszcze pytać o to — przedtem jednak spotkacie czarnowłosą, rozczochraną kobietę. Stanie ona przed furtką w płocie i nie będzie chciała was wpuścić. „Idźcie sobie, panowie, — zawoła — idźcie gdzieindziej. Czego wy chcecie od tego starego durnia coby całe życie jedną głupią deskę heblował. Jazda! Jazda! Nie macie tu nic do roboty!”

Wtedy przystąpicie do niej i powiecie: „Matko Ut, Królowo Ognia! Matko Ut, której ojcem jest twarda stal, a matką krzemień; Matko Ut, której przodkami są drzewa wiązowe, na szczytach góry Czanggaj-Czan i Burczatu-Czan rosnące, a których jasność, gdy płoną, dosięga nieba i oświetla ziemię; Matko Ut, przynosimy Ci żółtą oliwę i białego b... a z żółtą głową w ofierze...”

— To wydaje mi się najtrudniejsze — zawołał Jelonek. — Podejść do jakiejś kobiety na ulicy i mówić głupstwa. Przecież może nas wziąć za wariatów albo pijanych...

— Możecie więc zrobić co innego — powiedział Karol — wszystko jedno co zresztą. Możecie na przykład stanąć na jezdni i zdjąć buty. Albo usiąść na ziemi. Albo przejść przez kawałek rury kanalizacyjnej. Dużo ich tam leży teraz obok waszego gmachu.

— Tak, tak, słusznie — rzekł Szczerba, uradowany, że wreszcie może potaknąć — zrobili podkopy pod naszym budynkiem, budują kolektor.

— Mówisz, że wystarczy przejść przez rurę kanalizacyjną — spytał Władysław Wal, jakby teraz dopiero usłyszał.

W tej chwili przez okno wfrunęła szczypawka. Kołowała chwilę w górze, nad głowami, a potem siadła spokojnie na serwecie.

— Wiosna! Szczypawka! — westchnął pogardliwie Jelonek.

— Czy to napewno jest szczypawka? — spytał Władysław Wal.

— Chyba!

— Wygląda mi raczej na chrząszcza.

— Chrząszcza? Chrząszcz brzmi w trzcinie.

— Jakiś powiedział?

— Chrząszcz brzmi w trzcinie.

— Mówi się: chrząszcz grzmi w trzcinie.

— Grzmi? — Wal roześmiał się szyderczo.

— Napewno mówi się „grzmi“ — upierał się Jelonek — pamiętam to jeszcze z wstępnej klasy.

— Komiczne!

— Sprawdzimy w słowniku — zaproponował Szczerba.

— Bez względu na to co znajdziecie w słowniku — zapalał się Jelonek — twierdzą, że mówi się „grzmi“.

— Przepraszam — rzekł pan Karol — co to znaczy właściwie: mówi się?

Pan Jelonek zbladł. Ponieważ w tej chwili, nagle, całe dotychczasowe życie pana Jelonka skondensowało się w jakiś kształt, który zaledwie powstał już rozpadał się i mknął i uciekał mknąc. Panu Jelonkowi wydało się, że ów kształt umykający pociąga go za sobą w mroczną przepaść, która znajduje się nie gdzieś poza, a chyba w własnych, obco-

ścią na ten czas wypełnionych, panajelonkowych piersiach. Przecież od najwcześniejszej młodości, przedtem jeszcze, właśnie że przedtem jeszcze nim po raz pierwszy usłyszał we wstępnej klasie owo zdanie o chrząszczu, pan Jelonek, mały Jaś Jelonek wiedział, że chrząszcz grzmi. Grzmi było prawdą. Prawdą, która nie powinna nigdy okazać się fałszem.

— Widzicie oto -- powiedział dr. Wal — że przekonania młodości są najtrwalsze.

Bładość na twarzy pana Jelonka ustąpiła czerwieni. Ponieważ czerwień jest kolorem rewolucji. A pan Jelonek poczuł, że teraz właśnie powinien rzucić na stół od dawien dawna ukrywanego przed samym sobą tryumfowego asa, że teraz właśnie powinien postawić kropkę „.” i rozpocząć nowe życie. Musicie bowiem państwo wiedzieć, że pan Jelonek nie jest tym panem Jelonkiem, którymby chciał być.

„Teraz właśnie — pomyślał pan Jelonek — postawię kropkę! A może nawet urwę w środku zdania“.

Niestety owa niepotrzebna dodatkowa refleksja o urwanu w środku zdania podziałała na przygotowany do wybuchu umysł pana Jelonka jak piorunochron, po którym spływa ku ziemi nadmiar nagromadzonej elektryczności i sprawiła, że kolor twarzy pana Jelonka cofnął się od czerwieni do normalnej, łagodnej różowości.

Zajęci śledzeniem uczuć pana Jelonka opuściliśmy na chwil kilka teren, na którym odbywał się bieg myśli naszego przyjaciela Karola i dlatego nie możemy dać o tym dokładnego sprawozdania. A musiały tam być gonitwy i łowy precyzyjne, obfitujące w przeróżnego rodzaju skojarzenia i przeskoki, gdyż zakończyło je postawione przez pana Karola niezwykle pytanie:

— Który z panów odważy się rozgnieść tę szczypawkę?

Stanisław Szczerba zaplął na wszystkie guziki swą dwurzędową marynarkę i ujął nożyk do owoców.

— Nie, nie tak -- powstrzymał go pan Karol rozgnieść!

Wal i Jelonek nachylili się nad stołem. Doktor chwycił blaszaną popielniczkę, Jelonek — talerzyk do cukru.

— Ach, nie o to przecież chodzi — westchnął pan Karol, a był wyraz rozpaczony w jego poszarzałych oczach — Rozgnieść. Między palcami.

Trzej panowie mieli już odsunąć ostentacyjnie swe kawy, ale w twarzy, w uśmiechu pana Karola rysowało się tyle przedziwnej poczciwości, że poprzestali na subtelnym wzruszeniu ramion.

— Najłatwiej powinno to przyjść Szczerbie i jego trzem czy czterem czwórkom — powiedział Wal.

Pan Karol pocierał kciukiem palec wskazujący, tak jak-by ugniatał kulkę z miękiszu chleba.

— Chciałem powiedzieć tylko tyle — zaczął — że zawsze bardziej pokrzywdzony jest ten, który bije. I jeśli wzdramy się, w pewnych niekaranych przez prawo wypadkach, przed zabiciem, czynimy to ze względu na nas samych. Jeśli chodzi o stworzenia niższe ewolucyjnie, to na pewno...

— Każda przemiana dokonać się musi kosztem krwi — krzyknął nienaturalnym głosem pan Jelonek i zawisnął rozczapierzonymi palcami nad szczypawką. Ale pan Karol uprzedził go. Podsunął szybko papierową serwetkę pod owada i wyniósł go jak w kołysce spod jelonkowych szponów.

— Szczypawki by już nie było — rzekł — a ty miałbyś zapaskudzone palce. Zawsze bardziej pokrzywdzony jest ten, który bije.

— Czy i wtedy — spytał drżącym z podniecenia głosem Jelonek — gdy wybije bitemu oko?

— Oko? — powtórzył pan Karol i podszedł do okna, aby położyć szczypawkę na parapecie.

Frunęła.

— Oko? — powtórzył raz jeszcze pan Karol, wracając do stolika. — Nad tym trzeba się jeszcze będzie zastanowić. Wam szczerze mi moi mili, ale muszę już uciekać.

Przemownie było patrzeć na sympatyczną postać pana Karola, dziarsko krocącego do drzwi.

W międzyczasie panowie Szczerba, Jelonek i Wal spojrzeli w okno i zamienili z sobą trzy dyskretne mądre uśmie-

chy, świadczące bardzo pochlebnie o tym, że na prywatny użytek panowie Szczerba, Jelonek i Wal mają dobrą wolę rozumienia wszystkiego co ludzkie.

A godzi się uprzedzić, że panowie Szczerba, Jelonek i Wal ujrzeni za oknem nie szczypawkę, której rola w tej opowieści nie dobiegła jeszcze zresztą końca.

G o n i t w a .

Bardzo trudno będzie gonitwę pana Karola za damą, którą spostrzegliśmy przez okno kawiarni Excelsior, opisać tak, aby czytelnik nie miał możliwości strywializowania całej tej historii przez brutalne sprowadzenie jej na teren seksualny. I jeszcze raz należy złożyć panu Szczerbie, Jelonkowi i Walowi pełne zachwytu uznanie za taktowne i rozumne uśmiechy, jakie wymienili między sobą; świadczyły one, że na prywatny użytek panowie Szczerba, Jelonek i Wal doskonale orientowali się, iż dla niczego innego jak tylko dla oczu duszy pana Karola punktem zaczepienia były owe nogi, nogi piękne, wspaniale kroczące, nogi, powiedziałbym: tętniące, za którymi wysoko wezbraną falą kołysał się eter.

I cóż wobec nich znaczyła duszna kawiarnia Excelsior i oryginalne rozmowy o szczypawce? Pod jedwabną powłoką pończoch była natura, był maj, była wiosna. Srebrno-złote łany i szeroka równina: łąka i rozkołysane niebo.

Intuicja nie zwiiodła panów Szczerby, Jelonka i Wala. Myśli Karola, śpieszącego przez ulice za nieznajomą, obracały się w najszczytniejszych, najpiękniejszych strefach ducha. Białe chmury powolne unosiły się ponad nimi. Znów chmury. Po niezliczonych metamorfozach — skropleniu, drażeniu skał, nasyceniu głodnych korzeni, parowaniu rozgrzany mi liśćmi, szalonych jazdach wichrem nad ziemią i morzem, znów chmury, — te same, które głąskały Olimpa, być może, myśli pana Karola pozostałyby w tak wspaniałych regionach, gdyby wywołujący je rytm nie został głągle zakłócony.

Drasnęło coś nagle któryś z nerwów pani Felicję Malkinią i prawa jej łydka skurczyła się raptownie pod jedwab-

na pończochą. Trzy kroki przeszła pani Felicja kulejąc, potem stuknęła mocno wysokim obcasem w trotuar, wreszcie zatrzymała się przed wystawą sklepu i uniósłszy lewą nogę, próbowała rozetrzeć nią podrażnione miejsce prawej. W tej właśnie chwili myśli pana Karola ześlizgnęły się z krawędzi rozpiętego między chmurami chodnika i rozpoczęły pracę nad rozwiązaniem intrygującego zagadnienia:

— Czy była to ta sama szczypawka, którą wyrzucił przez okno Excelsioru?

Jakże trudno jest Europejczykowi stwierdzić tożsamość Chińczyka. O ileż trudniejszym zadaniem utożsamić szczypawkę. A zagadnienie identyczności nie było w tym wypadku sprawą błahą. Bynajmniej! Ponieważ, jeśli była to szczypawka „postronna“, wtrącona między nich dwoje przez kogoś czy przez coś trzeciego — wszystko zaczęłoby się dopiero teraz. Jeśli jednak panią Felicję Małkinia ugryzła w łydkę ta sama szczypawka, którą Karol, ratując przed szponami pana Jelonka wyrzucił za okno Excelsioru, rola pana Karola nabierze innego, a ogromnego znaczenia.

I oto przed myślami pana Karola, które nagle ześlizgnęły się z rozpiętego między chmurami chodnika, zjawił się znak ognisty i, zygzakowatą błyskawicą uniósłszy w górę zagadnienie: „czy była to ta sama szczypawka?“, umieścił je wysoko, w sferze która bardziej jest boska niż ludzka.

Pani Felicja Małkinia weszła do bramy domu Nr. 68.

Gdzieś, w drzewie heblowanem i zbitem w kształt budki z papierosami, geniusz śmierci zastukał trzy razy. Przed zdumionymi oczyma pana Karola ukazał się niewyraźny, rozproszony cień szczypawki. Z każdą chwilą stawał się jednak cień ów mocniejszy, kontury zarysowywały się ostro, plama nabierała koloru. Zbliżał się koniec. A wtedy oczyma duszy ujrzał pan Karol szczypawkę w śmiertelnej trwodze wzniesioną na swój jakiś własny wschód, do kraju pachnącego słońcem. W swym szczypawczym ręku trzymała paszport, który ją przeniósł przez dwie góry uderzające o siebie i szła dalej, hen, w stronę falującego nieba, na kraj świata, gdzie było mieszkanie MonaBozhy. Między mieszkaniem MonaBozhy a krajem słońca i księżyca była szeroka rozpadli-

na. Kiedy przy dźwięku stukającego nieba przybyła do niej, niebo zniżyło się i ciężarem swym wzbudziło tak silny wicher, że trudno było utrzymać się na nogach. Słońce przechodziło tuż nad jej głową. Niebo spuszczało się gwałtownie, ale podnosiło się spokojnie i stopniowo... Wtedy usłyszała głos, wołający ku niej w ciemności: — Skacźże! Skacźże! Niebo się spuszcza! — spojrzała w górę i ujrzała spuszczone niebo. Zdrętwiała ze strachu i skoczyła tak słabo, że dosięgła drugiego brzegu tylko *rękami*. W tej samej chwili niebo ze strasznym rykiem uderzyło silnie o ziemię i wepchnęło ją do strasznego czarnego otworu.

Pan Karol przymknął oczy, a z ust jego wydobywał się szepc i pomruk niewiadomy, tajemniczy — susurrus necromanticus. Bowiem pod powiekami pana Karola anioł śmierci Azrael rozpostarł skrzydła nad idealną, białą, z rękawiczki wydobytą dłonią, która ruchem pewnym, nieskrępowanym niczym patrzeniem, biegła za uciekającą w górę ku pachnącemu słońcu szczypawką. Szepcliwe zaklęcia pana Karola napełniły domy hukami i jękami, które wylewały się tysiącem okien na ulice; czarnoksiężskie pomruki sprowadziły na niebo chmury czarne, słowiane, brzemienne bluzgającą w okna krociami czerwonych ogoniastych błyskawic.

W tej chwili, w bramie domu Nr. 68, biała dziewczyna rozniciatająca gołymi palcami szczypawkę, wrywa z niej wraz ostre cążki, aby szczypawcza dusza, która wrogim duchem się stanie, nie mogła już tu, na ziemi, nikomu krzywdy wyrządzić.

Pani Felicja Małkinia wyszła z bramy domu Nr. 68 mocno zatrząskując za sobą drzwi. A potem naciągać zaczęła na dłoń białą rękawiczkę — palec po palcu.

— Nie dobrze jest trzaskać drzwiami — szepnął pan Karol — można bowiem przyciąć umykającą z ciała duszę.

I w poczciwości swojej odemknął bramę.

Wtedy, na ulicy, oszalałe samochody i tramwaje zaczęły trąbić i dzwonić i huczeć, w wielkim pędzie jeździły w jedną

i drugą stronę, aby tylko wygonić z miasta nastraszonego ducha szczypawki.

Pan Karel wszedł do bramy domu Nr. 68. stanął nad ma-
lutkimi zwłózkami, wyciągnął z kieszeni bilet tramwajowy
i zadośćuczynił sobie kładąc go na śladach szczypawki.

JACQUES MARITAIN

SAMOWIEDZA POEZJI*)

I.

Już same losy wyrazu „poezja” wydają mi się pouczające. Słowo to od niedawnego stosunkowo czasu oznacza poezję; przedtem oznaczało sztukę, czynność twórczego umysłu; w tym sensie mówił o poetyce Arystoteles i starożytni, w ten sam sposób rozumiała ją nasza epoka klasyczna. Można by powiedzieć, że słowo „poezja”, przedzierając się i wybijając z metafizycznego gąszczu, przebyło powolną drogę od ciała dzieła poetyckiego do jego ducha i tutaj znalazło swe ujście. Zjawisko to nie wyda nam się zresztą tak zdumiewające, jeśli przyjmiemy, że poezja względnie niedawno poczęła dochodzić (w osobie poetów) do jasnej i określonej samowiedzy (i nigdy ewolucji tej nie zakończy).

To prawo ciągle postępującego zdobywania samowiedzy jest bodaj jednym z głównych w historycznym rozwoju istoty ludzkiej i stanowi jedną z zasadniczych właściwości działania władz duchowych. Umysł — jak mówili starożytni — posiada możność całkowitego powrotu do samego siebie, wypełnienia refleksji w stopniu doskonałym; istotne jest tutaj nie cofanie się, lecz zdobywanie, przenikanie do własnego wnętrza. Zdolność refleksji jest więc istotną cechą umysłu, który w ten sposób bierze w posiadanie i poznaje sam siebie, stąd — o czym wspomniałem — doniosłość zjawiska zdobywania samowiedzy.

Ponieważ jednak duch ludzki ograniczony jest przez swą jedność z ciałem, zjawisko to przebiega w sposób powolny i utrudniony, podlegając opóźnieniom i błędom, a nawet klęskom. Jak zwykle wtedy, gdy myśl ludzka rozpoczyna trudne dzieło, zdobywając nowe dziedziny, a szczególnie dziedziny własnego świata wewnętrznego, rozpoczyna się od zamętu i katastrof. Istota ludzka rozprzęga się pozornie i zdarza się, iż okres przemian młodzieńczych kończy się źle. Niemniej jednak są to przemiany.

Poezja francuska przeżyła kilka takich okresów. Dzisiejszy jest moim zdaniem szczególnie znamienity i nigdy może potrzeba uświadomienia samej siebie nie była w poezji tak silna. W takich chwila-

*) Jacques Maritain. *Conscience de la poésie*. Cahiers du Sud, Avril 1938.

lach poezja ma do spełnienia podwójne zadanie: iść za głosem natchnienia i badać własną istotę. I wydaje mi się, że na tej podstawie można by przeprowadzić—prymitywne coprawda—rozróżnienie między dwoma grupami poetów. (Nie mówię tutaj o tych — a w ich liczbie mogą znajdować się wielcy poeci — którzy uwieczniają w swych dziełach na najwyższym stopniu doskonałości chwilę już minioną w życiu poezji.

A więc w epokach takich jak nasza istnieje grupa poetów, przywiązujących większą (większą a nie wyłączną!) wagę do własnych odkryć duchowych i do procesu zdobywania poetyckiej samowiedzy; są oni bliżsi działaniom i doświadczeniom, przez które poezja wypracowuje samą siebie, odradza się i — wzrastając — cierpi, lecz przez to samo związani są ściślej z wysiłkiem charakterystycznym dla swej epoki. Druga grupa poetów przywiązuje większą wagę do samego czynu poetyckiego, do tego płynącego po przez wieki wylewu natchnienia — o którym mówi Dawid; mniej związani z przemianami historycznymi poezji są jednocześnie swobodniejsi w stosunku do specyficznych cech, charakteryzujących daną epokę. Wskazuję tutaj tylko przewagę pewnego aspektu, który może posiadać tysiączne odmiany; jedni bowiem i drudzy uczestniczą poniekąd w doświadczeniach poezji swego czasu, w jej przemianach i wzrastaniu, jedni i drudzy współdziałają w procesie jej tworzenia.

Kończąc tę dygresję chciałem jeszcze zaznaczyć, że jakkolwiek od epoki Renesansu pytanie co to jest sztuka było jakby raną w boku poezji, to jednak w czasach Gerarda de Nerval i Delacroix doszło do tego, iż na skutek poszukiwania w sobie samowiedzy sztuki natrafiono wreszcie na sprawę palącą, przyczajoną w głębi, nie objętą przez sztukę, podobnie jak świat nie obejmuje Boga, sprawę, która pochłonęła poetę tak, iż stracił świadomość celu, do którego dążył. W końcu XIX-go wieku nadchodzi chwila, gdy poezja zaczyna uświadamiać sobie siebie jako taką. W ciągu kilku dziesięcioleci następuje seria odkryć, klęsk i objawień, które według mnie mają niesłychane znaczenie. A był to początek dopiero. Trzeba było zetknięcia z samowiedzą, z duchowością refleksyjną, by wreszcie wyzwolić u nas poezję. Myślę, że to co zaszło w poezji od czasu Baudelaire'a posiada w dziedzinie sztuki doniosłość równą wielkim epokom odkryć fizycznych lub astronomicznych w dziedzinie wiedzy.

Przypuszczam, że określeń stanowisko Baudelaire'a dość ściśle, jeśli nazwę go kontynuatorem tego, co w romantyzmie było najciekawsze po przez pogłębianie w sztuce tej samowiedzy, o której wspomniałem; jednocześnie jednak uważam, że jego osoba sygnalizuje ostateczną przemianę, gdyż w tym samym czasie i poezja przez niego właśnie zaczęła dojrzywać do samowiedzy poezja jako taka.

Baudelaire docenia w pełni doniosłość zdobywania samowiedzy

i często do tego powraca. „Krytyk, który staje się poetą, byłby zjawiskiem niesłychanym — lecz każdy poeta musi w sobie zawierać krytyka”. Samowiedza poetycka dręczyła go bezustannie; mistyczne poznanie poezji było otehlaniem, która ciągnęła go za sobą, ono stanowi magiczną moc jego wierszy (niekiedy prozaicznych). Mówi o tym niejednokrotnie, zwłaszcza we wstępnej części „Kwiatów grzechu”, zatytułowanej „Błogosławieństwo”.

Lorsque par un décret des puissances suprêmes
Le poète parait en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et plaine de blasphèmes
Crispe les poings vers Dieu, qui la prend en pitié... *).

lub we wspaniałym fragmencie, przepisany niemal z Edgara Poe — a Baudelaire miał prawo sądzić, że między nimi wszystko było wspólne: „Pożerani jesteśmy pragnieniem niemożliwym do ugaszenia — mówi Poe — jest ono częścią ludzkiej nieśmiertelności”. Baudelaire prowadzi tę myśl dalej „Ów nieśmiertelny instynkt piękna każe nam patrzeć na ziemię jako na odpowiednik nieba. Nienasycone pragnienie doznania tego, co znajduje się po za życiem jest najwyższym dowodem naszej nieśmiertelności. Za pośrednictwem poezji i po przez nią samą jednocześnie, za pośrednictwem muzyki i po przez nią, dusza postrzega blaski, płynące z po za mogiły; i gdy przepiękny poemat wywołuje w naszych oczach łzy, to nie są one dowodem nadmiaru rozkoszy, lecz raczej świadectwem smutnego rozdrażnienia, przejawem nerwowej potrzeby naszej natury, która tkwi w niedoskonałości, a rwie się już tutaj, na ziemi, do niezwłocznego zawładnięcia rajem objawionym”.

Poezja współczesna Baudelaire'owi zawdzięcza świadomość swej religijnej poniekąd misji i swej władczej mocy duchowej, którą on nazywa jeszcze pięknem. Największą zasługą Baudelaire'a i Rimbaud'a jest fakt, że w ich twórczości sztuka współczesna przekroczyła granice ludzkiej myśli. Lecz w sferach tych kryją się największe niebezpieczeństwa, tam domagają się rozstrzygnięcia najbardziej doniosłe problemy metafizyczne, tam toczy się walka dobrych i złych duchów.

Nie sądzę, by Lautréamont był dobrym duchem; nie ma on w sobie nic z anioła stróża. Celuje on w czarnej magii pychy, za nią idzie nienawiść i złość, lub raczej złośliwość — jądro duchowe, czarna ekstrakt złości. Nie zastępują też na miano dobrych duchów —

*) Gdy poeta, z wyroku najwyższej potęgi
Pojawia się na ziemi, w krainie męczarni
Ściśniętą pięścią w niebo matka jego sięga
I bluźni Bogu, który syna jej — przygarnia.

baud, ani Baudelaire, jakkolwiek Baudelaire miał w sobie o wiele więcej chrześcijaństwa, niż tamci; był chrześcijaninem, jansenistą, niemałym manicheistą. Wszystko to jednak jest dla samej poezji najzupełniej obojętne, odtąd zajmuje się ona tylko poznawaniem samej siebie.

Spróbuję wyróżnić — oczywiście w sposób schematyczny — poszczególne momenty tego poszukiwania, które dręczy poezję oś czasu, gdy przestała pytać co to jest sztuka?, by badać co to jest poezja? Owa poezja, która jest tym dla sztuki, czym łaska dla cnoty i nie stanowi przywileju poetów, ani innych artystów-malarzy, muzyków, architektów i t. d... Może ona przepelniać duszę chłopca, który umie tylko patrzeć i wołać a a a! jak Jeremiasz lub upoić się tą poezją do obłędu czy samobójstwa, choć nic nie powiedział ani nie działał przez całe życie.

Pierwszy aspekt w uświadamianiu sobie poezji jako takiej występuje jeszcze, moim zdaniem, w funkcji cechującej sztukę, która polega na tworzeniu przedmiotu. Lecz poezja szybko przeistacza tę funkcję i potrzebie sztuki: pragnie stworzyć nie przedmiot artystyczny, o co zapewne chodziło np. parnasistom, lecz świat: utwór stanowić będzie wystarczający sam sobie i nie dążący do wyrażenia niczego prócz samego siebie — wszechświat, w którym dusza winna pograżyć się z zawiązanymi oczami i chłonąć jakby przez skórę, jakby całą powierzchnią cielesnej powłoki tajemnicze fluidy, które niewiedomo jaką drogą przedostają się do serca. „Mroczny jestem jak uczucie” — pisał Pierre Reverdy — i równie mroczne są jego wiersze. Aby odczuć ich wielkie piękno, trzeba przedtem przyjąć ową mroczność. Taka uprzednia zgoda na intencję artysty jest koniecznym warunkiem zrozumienia dzieła sztuki i nawiązania kontaktu z tym, co ono wyraża.

Następny ważny moment w postępie poezji na drodze zdobywania samowiedzy odnosi się do istoty stanu poetyckiego; oto nieskończoność tajemnic, które poezja musi odkryć i poznać, tajemnic podświadomych i ponadświadomych. Henri Michaux w odczycie, który wygłosił przed rokiem w Buenos Aires opisał przedziwnie tę pasję badawczą i bezlitosny wysiłek, do którego pcha poezję pragnienie obnażenia głębi swej prawdziwej istoty i własnego natchnienia. Rytm, rym, wiersz, strofa, cały ten wystrój słów, dźwięków, zrozumiałości dla ludzi, co stanowi jak gdyby konstystencję poezji, nie jest w gruncie rzeczy tym, czego szuka, a nawet stanowi przeszkodę w jej dążeniu do celu. Czyż należy żądać od poezji niemożliwości, by wypróbowała siłę, aż zostanie z niej małe jedynie światełko, tlejące za ledwością na pograniczu śmierci? Czy nie wkraczamy tu raczej w dziedzinę jakiejś teologii negatywnej, gdzie utajona istota poezji da się uchwycić za pośrednictwem niewyraźnego doświadczenia; stamtąd zstępujemy między ludzi i wszystkie środki ekspresji zmie-

nione są i oczyszczone, jak gdyby przepalone od wewnątrz ogniem, który pozornie je osłabia, lecz w istocie wyzwala moce nieznanne...

Tymczasem zaś samo dzieło poetyckie, które jest wyrazem wysiłku poezji w zdobywaniu samowiedzy znajduje się w osobliwych warunkach: przestaje być pieśnią, ku czemu z natury swej dąży, by stać się tajemnym objawieniem, usiłującym odnaleźć zakazaną drogę do głębi możliwości poetyckich, ukrytych w istocie twórcy.

Odrzucić słowa z całym balastem kłamstw, omówień i pasorzytniczych skojarzeń, ciągnących w ślad za nimi, porzucić słowa, stwarzać nowe lub przeistaczać dawne — równa się to odrzuceniu utartych torów myśli i pojęć życia intelektualnego, społecznego i wkroczeniu w świat dziki, gdzie nie znajdziemy już żadnego oparcia — znaczy to niemal — opuścić rodzaj ludzki.

a b e r i c h w i l l k e i n M e n s c h s e i n...

lecz ja nie chcę być człowiekiem...

Oto wielka noc, do której prowadzi pragnienie zatracenia swej istoty...

Omówiliśmy drugi moment, tyżący się zdobywania samowiedzy przez poezję jako taką, a odnoszący się przede wszystkim do stanu poetyckiego. Przypuszczam, że możnaby jeszcze — choćby w sposób oderwany, abstrakcyjny wydzielić moment trzeci, głębszy jeszcze niż poprzednie, który odnosiłby się raczej do poznania poetyckiego, to znaczy do poznania rzeczywistości i jej strony odwrotnej, wewnętrznej, właściwej duchowi poezji.

Im głębiej poezja uświadamia sobie samą siebie, tym głębiej zdaje sobie sprawę z własnej władzy poznawczej i z owego tajemnego dążenia, które zbliża ją — jak to kiedyś powiedział Jules Supervielle ... do źródła bytu.

Dochodzimy do krzyżowego punktu rozważań, do szczególnie trudnych kwestii filozoficznych, lecz pominięcie ich byłoby brakiem odwagi. Przed wypowiedzeniem kilku słów w tej sprawie, chciałem zaznaczyć, że trzy momenty, które wyodrębniłem, odnoszą się do różnych sposobów zdobywania poetyckiej samowiedzy, a nie do różnych momentów chronologicznych; mogą one występować jednocześnie — Rimbaud na przykład osiągnął od razu punkt szczytowy — poznania poetyckiego i tym samym wstąpił od razu w sam środek płomieni.

II.

Na wstępie zaznaczyłem, że filozof, zastanawiający się nad poezją, stawia ją w rzędzie sztuk lub czynności twórczych. Otóż czynność twórcza nie jest sama przez się poznawczą: dąży ona przede wszyst-

kim do tworzenia przedmiotów według wymagań wewnętrznych oraz właściwości danego przedmiotu.

Czynność ta wymaga coprawda poznania przedwstępnego, właściwego każdemu człowiekowi; zdobywa je zwłaszcza człowiek jako artysta, gdy otwiera oczy oraz inteligencję na fakty i rzeczywistość kulturalną. Sztuka, twórcza w swej istocie, dopuszcza jednak moment kontemplacji, która poprzedza sam akt twórczy i jest dlań czymś zewnętrznym. Działanie sztuki rozpoczyna się potem, gdyż jest to czynność twórcza i jako taka nie powinna być kształtowana przez przedmiot poznania, lecz sama dąży do kształtowania przedmiotów.

Dalej jednak sprawy się komplikują. W jakim sensie twórczy w swej istocie akt myślowy, który stwarza przedmioty z rzeczywistości zamiast być kształtowany przez rzeczywistość — wyraża jednak i uzewnętrznia istotę twórcy? Przecież własna istota jest człowiekowi niemal nieznaną — odkrywa ją dopiero po przez przyjmowanie i doznawanie rzeczy — przez poznanie świata zewnętrznego poznaje sam siebie. Poeta może wyrazić swą własną istotę w dziele tylko wtedy, gdy rzeczywistość budzi w nim rezonans i gdy wspólnie z nią wypływa z uspienia na światło dzienne. Wszystkie jego spostrzeżenia, dotyczące się przedmiotów, nieodłączne są od niego samego i jego przeżyć i właściwie, aby uchwycić choćby w sposób niejasny, własną swą istotę, musi on uciekać się do poznania twórczego. Dlatego też poeta ukazuje innym Graala, lecz sam go nie ogląda. Jego intuicja twórcza — to chwytnie na ślepo siebie i rzeczy zarazem w poznaniu, które jest zjednoczeniem lub przeżyciem, a swój kształt i wyraz znajduje tylko w dziele. Jest to poznanie bardzo odmienne od tego, co zwykle się mianem tym nazywać, poznanie, które — mówiąc językiem starożytnych, zdobywa się przez wspólność natury, przez intuicyjne przeżycie; poznanie to nie da się wyrazić w ideach ani sądach, jest to raczej doświadczenie niż poznanie i to doświadczenie twórcze, gdyż pragnie się wyrazić, a wyrażalne jest tylko w dziele. Takie poznanie nie jest czynnością przedwstępną ani z góry założoną przy akcie twórczym, lecz wszczepioną weń, współlistotną w swej dynamice twórczej.

Poznanie to równocześnie z poezją zdobyło samowiedzę; inaczej mówiąc to wieszczę zanurzenie się w odmęt natchnienia jest już poezją, jest tą myślą, która w widzialności i po przez widzialność, w namiętności i po przez namiętność, w przestrzeni i po przez nią chwyta poetę — łączy w tajemne odczucie siebie i świata; to samo odczucie przenosi równocześnie człowieka i dzieło, jest ono tą melodią, która ożywia i w twór prawdziwej sztuki. W pieśni tej dzieło, i rzeczywistość twórczych podmiot i przedmiot łączą się, stanowią dwie melodie w jednej pieśni, w jednym twórczym dążeniu.

Filozofowie starożytni i nowożytni dużo rozmyślali nad poezją,

lecz traktowali ją z konieczności od strony zewnętrznej. Staralem się udowodnić, że poezja w XIX-ym wieku, w okresie budzenia się romantyzmu, a nade wszystko od Baudelaire'a i Rimbaud'a zaczęła w sposób świadomy i systematyczny dochodzić do samowiedzy. Zdobywanie świadomości połączone jest z ryzykiem; dla poezji tkwiło ono w możliwości odchylenia się od linii tworzenia dzieł sztuki przy jednoczesnym ograniczeniu się wyłącznie do samej duszy w przekonaniu, że uda się ją wypełnić czystym poznaniem i stać się jej absolutem.

Jakkolwiek prawdą jest, że można być poetą, choć nie stworzyło się jeszcze dzieła sztuki, to jednak prawdziwy poeta jest z natury zwrócony ku działaniu.

Poezja z istoty swej musi dążyć do czynności twórczych, podobnie jak drzewo do wydania owocu. Zdobywając samowiedzę, poezja uwalnia się od dzieła, które ma wypełnić w takiej mierze, w jakiej poznanie samego siebie jest — zatrzymaniem się na sobie.

Jednocześnie poezja wyzwala w sobie podstawę swej działalności w stanie czystym — samo poznanie poetyckie, to doświadczenie niewypowiedziane i owocne, przez Platona nazywane entuzjazmem, które usiłowałem scharakteryzować przed chwilą. W tej samej chwili budzi się w poezji ukryte pragnienie, metafizyczna potrzeba by przekroczyć granice natury i wznieść się po nad świat, na najwyższy szczybel hierarchii bytu. I nagle poezja wpada w konflikt ze sztuką, mimo, że z natury rzeczy winna iść tą samą co ona drogą. Podczas gdy sztuka wymaga tworzenia i kształtowania według idei twórczej, poezja chce cierpieć, słuchać, schylać się ku korzeniom bytu, w poszukiwaniu nieznanego, którego nie można ująć myślą. „Bowiemy Ja jestem kim innym” — pisał Rimbaud i czyż można lepiej wyrazić to zaprzepaszczenie się w poznaniu poetyckim? Jedna chwila szaleństwa wystarczy. Jeśli poezja raz utraci grunt pod stopami, odrywa się od swych zadań, od celu swego działania. Staje się narzędziem poznawczym nie chce tworzyć, wystarczy jej poznanie. Podczas gdy sztuka domaga się działania, poezja oderwana od ośrodka swych naturalnych czynności, chce tylko poznawać.

Poznanie jednak jest wietką pokusą... Poznanie, pochłaniające całego człowieka, dające mu do rozporządzenia świat, który tyle przyczynił mu cierpień! Podsuwając przekonanie o względności sztuki, odnajduje duszę, której nie interesuje już nic po za tym; poezja staje się tylko pretekstem dla rozpaczliwej żądzy poznania, która wysysa złowieszka pierwiastek zarówno ponadzmysłowy jak cielesny.

Doświadczenia Rimbaud'a są najlepszym przykładem. Tak jak gdy inni, później, powołując się na niego posługiwali się poezją, jako narzędziem nasycenia swej pseudonaukowej ciekawości, Rimbaud sam poddał się świadomie i rozmyślnie najbardziej despotycznym wymaganiom poznania poetyckiego; ono to kazało mu doszukiwać się skarbów du-

chowych na zakazanych ścieżkach bohaterskiego i „rozpustnego“ baudytyzmu.

Zacytowałem przed chwilą „Lettre du Voyant“, w którym Rimbaud, pisząc, że oddaje się poznaniu, wyznaje jednocześnie, że „oddaje się rozpucie“. Zatrzymajmy się przez chwilę nad tekstem, który Benjamin Fondane słusznie uznał w swej książce o Rimbaud'zie za najważniejszy dla niego; fragment ten pochłonie nas całkowicie i możnaby komentować go bez końca...

Pierwszym zadaniem człowieka, który „chce być poetą“ — który chce być poetą — pisze Rimbaud — i już tutaj, w tej świadomości, w tym swobodnym wyborze, kryje się pułapka — „pierwszym zadaniem człowieka, który chce być poetą, jest pełne poznanie samego siebie. Szuka on swęj duszy, śledzi ją, wyzywa, uczy się jej. Od chwili gdy ją pozna, pragnie ją wzbogacać — to wydaje się proste... Lecz trzeba by w ten sposób stworzyć jakąś potworną duszę... Wyobraźmy sobie człowieka, który pielęgnuje krosty na twarzy. Trzeba nauczyć się patrzeć, uczynić się *widzącym*“.

„Poeta — cytuję dalej Rimbaud'a — może zdobyć tę zdolność widzenia przez mozolne i kontrolowane rozumem rozpręganie *zmysłów*. Szuka w sobie wszelkich form miłości, cierpienia, szaleństwa, wyczerpuje w sobie wszelkie trucizny, by zachować tylko ich ekstrakt. Doświadcza niewypowiedzianych tortur w przemożnej potrzebie nadludzkiej wiary i siły — staje się naprzemian potężnym chorym, potężnym zbrodniarzem lub wyklętym i najwyższym Mędrcom — gdyż dochodzi wreszcie do nieznanego przez wzbogacanie swej duszy i tak już bogatej jak żadna! Staje przed nieznanym i nagle oszalały, bliski już utraty jasności widzenia, ujrzał! Niechaj rozsadzi go ten pęd ku rzeczom niesłychanym i niewyraźnym: przyjdą po nim inni straszni robotnicy i rozpoczną od punktu, w którym on padł“.

Zadziwiająca przepowiednia, zawarta w tych słowach usprawiedliwia romantyzm z jego wielomównościami, która okazuje się nieraz bardzo znacząca.

Skutek, wywołany ze zdumiewającą przenikliwością w „Saison en Enfer“ był nieunikniony. Poezja, która pragnie być „poezją czystą“, nie związaną z warunkami bytu i poznanie poetyckie, domagające się absolutu, wpadają w dialektykę, która ją zabija. Poezja pragnie stać się wszystkim i dać z siebie wszystko: czyn, świętość, przeistoczenie, cud, obarcza się ciężarem całej ludzkości. Cokolwiek jednak czyni, nuda przeznaczyła jej miejsce w jednym i to bardzo skromnym rzędzie i tworzenia dzieł.

Trzeba więc w końcu zamilknąć, zrezygnować z zadośćuczynienia wymaganego przez poezję i dzieła jednocześnie. Rimbaud nie tylko przestał pisać, lecz także cił się na poezji, odrzucił ją od siebie jak potwora.

Przełożyła Krystyna Kuliczowska.

JAN ALEKSANDER KRÓL

Z E S Z K O Ł Y K A D E N A

I. K. W. Zawodziński porównał Kadena z Balzakiem. W porównaniu tym poprzestał jednak na powierzchownym stwierdzeniu powinowactw, podczas gdy nawet pobieżny wgląd w twórczość obu pisarzy nakazuje raczej ich przeciwstawić. Istnieje bezwątpienia pewne pokrewieństwo czasów, w których przyszło im tworzyć. Balzak żył w okresie, sfermentowanym rewolucją francuską, kiedy na czoło społeczeństwa wysunęła się warstwa mieszczańska, Kadena najlepsze tomy łączą się podskórnie z historią renesansu mieszczaństwa po wielkiej wojnie. Obu im dane było oglądać gwałtowne rozpętanie ludzkich namiętności, ale wspólny materiał i podobne determinanty społeczne to jeszcze nie wszystko.

W „Komedii ludzkiej” Balzaka toczy się bellum omnium contra omnes. Starożytni przedstawiali wojnę wszystkich z wszystkimi w postaci szalejącej grupy Gigantów. W wizji tej członki splecionych figur zdają się nie mieć początku ani końca. Próżnoby szukać takiej emocji u Balzaka. On rozwija codzienną walkę człowieka z człowiekiem według teorii zwyciężania, jakie podsuwa mu doświadczenie historyczne i społeczne. Wojna jest tu prowadzona świadomie, według dających się zrozumieć i zastosować reguł, zaczerpniętych bądź z ogólnej teorii prowadzenia walki, bądź z teorii skutecznego czynu. W najbardziej mroczny i nieuchwytny typ życia Balzak wprowadził przeraźliwą jasność racjonalisty.

Triumfem Balzaka jest, że nie dał się wciągnąć w otchłań podświadomości, nie stał się bezradnym stenografem znaków, których nie umiał zanalizować. Balzak rozumie każde poruszenie wewnętrzne swoich bohaterów. Hez w tej pewności — myślimy — naiwności. Ale naiwność jest nieodłączną towarzyszką myślenia humanistycznego. Możemy bez obawy pomyłki wymierzyć drzewo, przewidzieć i obliczyć jego materialny pożytek; czegoś podobnego nie da się uczynić z człowiekiem. Próba racjonalistycznej interpretacji, czyli duchowego określenia człowieka stanowi zawsze ryzyko. Nawet gdy myślenie jednak służy w roli hipotezy roboczej. Nadaje ona bowiem obliczalnemu człowiekowi i jego życiu zdecydowany sens. Patrząc wstecz, niejednokrotnie potępiamy całe epoki: żyły wśród innych norm — błędnie według naszego zdania. Ale nade wszystko potępiać wypada z pewnością norm, lecz ich brak. Nade wszystko potępiać należy życie chaotyczne, nie dojrzałe do kultury, pozbawione stylu i żywej tradycji. Z tej przy-

czynny należy cenić Balzaka i uznać go za „klasyka”. Pokazał on dialektykę konkretnych walk, w jakie uwikłali się realni ludzie pod naciskiem rozbudzonych, a obiektywizujących się społecznie namiętności. Dlatego dzieło jego ma dla nas wartość poznawczą i dydaktyczną: perspektywy życia poszczególnych bohaterów rozszerzają się pod jego piórem w perspektywy ogólnoludzkie. Wobec nawału piętrzących się realiów Balzak zawsze zdobywa się na refleksję opanowującą ten materiał i osiąga swą pełnię twórczą w nasyceniu realiów ludzką, humanistyczną mądrością.

2. Spróbujmy teraz pomyśleć inaczej, spróbujmy, biorąc za przykład — powiedzmy — wojny napoleońskie, wyrzucić z pamięci spoiwą historię: wodzów, strategii, bitew, interesów materialnych i idei; zapomnijmy o znaczeniu tych wojen dla porządku społeczno-moralnego XIX wieku — a wówczas na ekranie naszej wyobraźni pozostaną: trupy, pożogi, tętenty i huki. Masa poszarpana, rozpryśnięta, dziwaczna. Ujrzymy w nich to, co w spadających gwiazdach, co w morskich burzach i wylewie wulkanów: zawieruchę kosmiczną. Instynkty ludzkie i siły przyrody w elementarnym, anarchicznym rozpasaniu. Znajdziemy się wówczas daleko od Balzaka, a w bezpośrednim pobliżu Kadena.

Kaden nie zna granicy między kulturą a naturą. Dlatego świat kultury ukazuje się w „Czarnych Skrzydłach”, jak świat cieniów platońskich — fałszywy i pozorny. „Nachylił się jeden nad drugim i tak grwarzyli o tym ogromnym widoku ułożonym z żył stalowych, betonowych grzbietów, tam żelaznych i równych kominów”. Ważniejsze tu: poza, gest rozmowy, nad jej sens. Sens zostaje przybliżony w taki sposób, aby można było go doznać zmysłowo. Artysta pragnie sprowadzić treści intelektualne do zmysłowych wyobrażeń. Niepokojące samooograniczenie zbliża świadomą manierę pisarską Kadena do wzruszająco nieporadnego prymitywu. Występuje ono nawet tam, gdzie zwykło się mówić z zachwytem o „nadmiarze” Kadenowskim. Tak jest z osławionym patosem tego pisarza. I u niego i u Balzaka patos wyrasta z „codzienności”. Ale kiedy Kaden każe współczesnym dopatrywać się „najpiękniejszych blasków... wolności człowieka” w „patosie codziennej prostoty”, Balzak powiedziałby: w patosie codziennej komplikacji. Wspaniałość życia nie bije dla Balzaka ze wspaniałości kłębiących się bezładnie żywiołów w duszach jego bohaterów. Materiał, tak psychiczny, jak każdy inny, wart jest zawsze nie tylko o ile powstałe z niego wytwory. Balzak ujmuje bohaterów powieści w skończone kreacje charakterowe, przemienia ich namiętności, lepszych żywiołów w uplanowane działania. To, co czyni, jest podnawianiem ludzkiego życia z natury do kultury. Patos, jaki opromienia dzieła zrodzone w tym duchu, bierze się z radości i dumy twórcy, który wyłonił z siebie świat. Nie znajdziemy go u Kadena.

Tutaj patos świeci blaskiem zapożyczonym. „Codzienna pro-tota” wchodzi w skład prostoty kosmicznej. Stamtąd sący się uświęcające światło. Proste jest pranie i prosty wzrost drzewa. Ale wystarczy pierwszą prostotę uczcić tak, jak się pochwała drugą, aby nabrała znaczenia niepowszedniego: „a rozczapierzone palce wpijają się w ochlap płótna, nawłóczą go na się i zwłóczą, suną, brużdżą, sieką i biją”. Czyśmy tu jeszcze w świecie ludzkim, czy w jakimś szerszym i pierwotniejszym? Chciałoby się odkrzyknąć tuwimowską strofą: w zodiaku dzikie rzą zwierzęta! Wszystkiemu, co ludzkie, przywraca się tu wolność, nieokielznaną, pradawną wolność.

Znowu poczerne spotkanie Kadena z Balzakiem: obaj rysują postacie. U obu wynurzają się ostro fragmenty kształtów i gestów. Ale kiedy Balzak pisze: „natomiast poczciwy wikariusz krążył tam bez żadnej powagi, dreptał, tocząc się jak kulka” → nie zatrzymuje czytelnika na zmysłowym doznaniu opisanych ruchów, fizyczny układ nie zacięra treści pśychicznej, lecz podkreśla ją i uwyrażnia. Rysunek Kadena różni się od Balzaka tym, czym od humanistycznej wyrażności odbiega materiałna ekspresja naturalisty. Świat w ujęciu Kadena jest zbiorem ciał w dynamicie. W „Czarnych Skrzydłach” gesty ludzkie stają się potężnymi gestami, ale nie są niczym więcej, niż gwałtownym poruszeniem materii. W powieści tej częściej zadziwia nas i zachwyca nie to, co rozumiemy, lecz to, czego nie możemy pojąć. „Cóż to jest twardość kamienia, który ściskam, ciała, które obejmuję?” Oto pierwsze z brzegu pytanie, jakim w prawidłowy tok naszego myślenia dobrowolnie Kaden wprowadza zadziwiający chaos. się we władzę materii. Być urzeczonym jej mistyką, stać się jej halucynantem — jak Kaden.

Myśleć o rzeczach poza porządkiem humanistycznym jest to oddawać

Rozliczne są tego skutki. Nie można już panować nad rzeczami. Magicznym zaklęciem wywołane, rzeczy żyją swoim dziwnym bytem po to, abyśmy mogli się oszołomić i zachłysnąć ich realnością w „godzinie cudu”. Do rozmiarów wieczności urasta moment. Moment izolowany. Rzecz przedstawiona wygląda wtedy jak sama Apokalipsa. Następuje zerwanie związków czynności z podmiotem wykonującym, z jej przyczyną i celem. Czynność, którą śledzimy po znakach, jakie wyciska na przedmiotach, gubi sens, znany nam dobrze z empirycznego doświadczenia. Czynność bowiem wyzwoliła się do życia samoistnego. „Rozczapierzone palce... suną, brużdżą, sieką i biją”. A to się klóci z humanistycznym, czyli konwencjonalnym pojęciem świata. Czynność przywykliśmy zawsze widzieć uzależnioną od swolno jej bezkarnie łamać hierarchii i ciągłości zjawisk, gdyż swczas fałszuje i anarchizuje. Trzeci skutek wynika z dwóch pierwszych. W anarchii ciał i fałszywym ich widoku lęgnie się pewność. Pleonazmy oznaczają nie tylko nadmiar, ale również n. ownowagę, niepokój u dna. „Rozczapierzone palce... suną, brużdżą, sieką i bi-

ją". (o one naprawdę robią? Gdyby się wiedziało, wystarczyłby jeden celny czasownik. Jakże tu daleko od Balzaka, u którego nie znać ani cienia wahania. „Orli nos najdosadniej wyrażał despotyzm charakteru, tak jak płaskie czoło zdradzało ciasnotę umysłu” — czytamy o panie Gamard. Zaiste, Kaden nie jest renesansowym pisarzem mieszczaństwa. Halucynacja nie wypływa u niego z nadmiaru, który potęguje realność i nadaje jej kształty fantastycznie przesadne, ale z niedostwytu, który chce się napaść ubogą rzeczywistością, wypływa ze słabości, która poddaje się naciskowi materii, aby w tym dojmującym zwarciu zaznać sensacji niemal fizjologicznych.

5. T. Breza porównuje bohaterów „Czarnych Skrzydeł” do figur z szopki. Trudno przystać na to ujęcie. Szopka jest sztuką dekoracyjną. Stylizuje według najbardziej konwencjonalnych schematów, w czym okazuje się wysoce moralną, prowadzi bowiem do efektu, analogicznego do efektu farsy. Nikt z widzów szopkowych nie łudzi się, że ma do czynienia z księżniczką albo z ministrem, każdy wie, że to „kukły”. Szopka z dobrą wiarą demaskuje „dekoracyjność”. Tę dekoracyjność, której — urzeczeni na wielkich scenach teatru — nie podejrzewamy o sztuczność. Szopka nie jest szkołą złudzeń. Odwołuje się do zrozumienia sensu, nie tylko do zmysłowej reakcji. Jej materialny habitus to prymitywnie obrobione drzewo, czy gips, które, gdyby nie zostało nacechowane symbolicznym znaczeniem, minęlibyśmy bez zwrócenia uwagi. Tymczasem do Kadena przykuwa nas nie sens zdarzeń, ale ich naoczny wygląd. I tu się po raz drugi spotykamy z Brezą. Stwierdza on dziwny fenomen: „Czarne Skrzydła” po dziesięciu latach „budzą w nas reakcje typowe dla książek świeżych. Jest tu coś, co nie pozwala uważać ich za dokonane, za fakt spełniony”. Twierdzimy to samo, ale nie w oparciu o argument szopki.

Trzeba tu przypomnieć wcześniejsze wywody. Mówiliśmy o Balzaku jako pisarzu humanistycznym w przeciwieństwie do Kadena, pisarza naturalistycznego. Z takiego ujęcia wynika szereg konsekwencji natury również artystycznej. Balzak poprzez sztukę narracyjną wprowadza czytelnika w duchowe kategorie kultury. Jego sztuka pisarska wykazuje pełne zrozumienie dla wartości, które decydują o wysokiej roli języka w kulturze, a więc przede wszystkim dla semantyki. Kaden stawia nas w obliczu natury w sposób również konsekwentny. Obcuując z naturą po przez refleksję, doznajemy jej położeń. Gdyż natura w naszym przeżyciu występuje jedynie w postaci materiału, to zaś, co naprawdę stanowi przedmiot oglądu w powieści, okazuje się zawsze sformułowaną już jakoś myślą. Od semantyki, w rzeczywistości uciec nigdy nie podobna. Ale można próbować nagiąć język do takich form, któreby jak trywialny akt naturalistyczny atakowały przede wszystkim nasz ustrój zmysłowy. I to jest urzekającą ostatecznością ekspresjonizmu. Przeżyć spotworniałą rzeczy-

wistość już nie w wyobraźni, lecz wprost, w bezpośrednim, namiętnym zetknięciu.

Dlatego sztuka Kadena nie jest z ducha prozy narracyjnej — jest wyraźnie z ducha widowiska. Wkroczyła w granice obce: muzyki, malarstwa, plastyki. „Wy jesteście ojcami tych ludzi, ojcami tych spraw” — krzyczy w rejtanowskiej scenie Tadeusz. „Usta małej, biednej Knote” — głosi tytuł jednego z rozdziałów. „Tu jesteś przy mnie. Schylili się przy oknie”, Tadeusz i Lenora. W „Czarnych Skrzydłach” można bez przenośnego sensu wskazywać na sceny, obrazy i rzeźby. Kaden szuka tajemnicy sztuki w „powierzchni wyrazów”. Słowa to dla niego jakości fizykalne. Trafiają w nasze powonienie, nasz słuch, wzrok, stają się twarde i rzeczywiste jak ciało. Takimi słowami wywołuje Kaden w powieściowej fikcji iluzję rzeczywistości, złudzenie dotykającego obcowania z bohaterami. Powieść jego trzyma nas tym, co widoki wypadków ulicznych. Oglądamy zjawisko nagle wyizolowane, wyolbrzymione. Patrzymy z bliska. Doznanie jest wstrząsające. Nie myśli się wówczas, „że śmierć i co to jest śmierć”, lecz chłonie „wszystkimi fibrami” łoskot padającego ciała, krzyk, krew, całą tę naoczną masakrę. Nasze uczestnictwo jest nawskroś zmysłowe. Uderzono w nasze nerwy z siłą piorunującą. Powinniśmy się skulić i zawyć, jak to czynią na widok śmierci zwierzęta. Są partie w „Czarnych Skrzydłach”, po których czytelnik czuje się nie mniej zmaltretowany.

I tu tkwi tajemnica „świeżości” ekspresjonistów: Kadena, czy Tuwima. Sztuka, którą tworzą, służy do wywołania wzruszeń i poruszenia żądz. Dreszcz realizmu nie stanowi punktu wyjścia, pozwalającego odważyć się w sferze wyobraźni na rzeczy, którychby nie można wynaleźć bez niego. Dreszcz realizmu, dostępny przede wszystkim zmysłom, przeznacza się tu wyłącznie dla zmysłów. Dlatego doznajemy rozkoszy gwałtownej, ale podobnej do rozkoszy podniebienia, która znika wraz z wyłączeniem bodźców i dla umysłu pozostaje niedostępna, jako toto genere, a tym samym w umyśle się nie przedłuża, nie utrwała. I to jest drugie wrażenie z Czarnych Skrzydeł? Wstrząsają, ale się z nich nic nie pamięta.

Już w r. 1912, z okazji „Próchna” i „Zawodów”, wskazywał K. Irzykowski, że w prozie Kadena, pozującej na studia obserwatorskie, należy raczej upatrywać studiów stylistycznych. Uwaga ta wyrażała ironię. Dziś ją powtarzamy, ale bez ironii. Sztuka, która stawia sobie za cel fenomen efektu, musi się uciec do formy. Przez formę dokonuje „magicznej operacji”: transmutuje rzeczywistość empiryczną, tak, by w nowym porządku dawała złudzenie pierwotnej rzeczywistości. Dlatego „Czarne Skrzydła” pisane są nie jak proza, ale jak wiersz. O każdym zdaniu można powiedzieć, że jest wystylizowane. Każde charakteryzuje się luźnością, właściwą liryce. Mogłoby być i nie być, lecz z chwilą gdy jest, odczuwamy w nim osobny akcent poetycki.

Zdania kadenowskie działają jak strofa wierszowa, bardziej budową, niż komunikatywną treścią, bardziej tropiką, udźwięcznieniem, osobliwym szykiem wyrazów. Wyraźnie widać jak Kadena nałamuje semantykę dla pełniejszego wykorzystania języka w roli ekwiwalentu namacalnych zmysłowo stanów rzeczy. Dlatego tylko przez moment dostrzegamy piękno kadenowskiego zdania, by w następnym już zaznawać go, jako środka, który wyzwala somatyczny orgazm. Język Kadena nie przemawia do wyobraźni, nie porusza intelektu.

4. Wśród młodych prozaików, wywodzących się spod znaku Kadena, Czesław Straszewicz jest chyba jedynym, u którego maniera szkoły przedstawia się bardziej reprezentacyjnie niż u samego mistrza. Wobec uproszczeń, jakich dokonał Bandrowski w ostatnim wydaniu „Czarnych Skrzydeł”, „Przekłeta Wenecja” Straszewicza może słusznie rościć pretensję do tytułu ostatniego zakątką staro-kadenowskiego stylu, („byłe się nie dać zagnać, zaszczyć, zadusić”, „a koniec jednak, a cel żaden a wszystko razem — szkło, miał szklany...”). Tego charakterystycznego tonu wypada się jednak wyrzec na widok środkowej części powieści. Mowa o epizodzie weneckim z jego główną bohaterką Vioricą Papp. We fragmencie tym zanika stylistyczna maniera Kadena odsłaniają się natomiast związki zasadnicze. Straszewicz pozostaje wierny dwóm naczelnym odkryciom nauczyciela: nasycy prozę blaskiem innych sztuk i nie posługuje się mechanicznie konwencjami języka potocznego, lecz kształtuje prozę, dając wyraz odrodzonej przez Kadena świadomości artystycznej prozaika. Ale punkty styeczne są równocześnie punktami rozejścia. Żeby to lepiej zrozumieć, trzeba wspomnieć kilka słów o reszcie. „Przekłeta Wenecja” wyrosła z pewnej problematyki intelektualnej Straszewicz pora się z zagadnieniem różnic rasowych i narodowych. W pierwszej i trzeciej części powieści przedstawia je, jak przystało wiernemu uczniowi, na tle serio potraktowanych zajęć psycho-biologicznych, tonąc beznadziejnie w kadenowskiej cielesności i niepojętości świata natury. Skutek taki, że psychologia tej książki jest żenująco prymitywna; klasyczny przykład: nieprawdopodobna przemiana duchowa Elzy podczas i pod wpływem meczu piłki nożnej Polska — Niemcy; a całość, jako dzieło sztuki nie wykracza poza witalistyczny ekspresjonizm Bandrowskiego. Poza ujemną oceną stoi epizod wenecki. Tutaj Straszewicz uświadomił sobie, że na ciekawość intelektualną nie można odpowiadać za pomocą wrażeń zmysłowych. Ciekawość intelektualna oczekuje odpowiedzi w sferze „znaczeń”, a nie tylko fizjologicznych wrażeń. Przed autorem stały dwie drogi. Ważąc się na częściej praktykowaną można było, co się sprowadzić do utworu napół — publicystycznego, w którym wyiste chwytły formalne pozwoliłyby rozwinąć podjęte zagadnienia w rzeczowe studium moralisty. Ale jak wejść na taką drogę uczniowi Kadena, artyście przysposobionemu do tworzenia sztuki

widowskowej? Pozostała druga ostateczność, nie zdradzając koły, przeciwstawia się jej ograniczeniom.

We fragmencie weneckim zachował Straszewicz sensualizm szkoły, ale odrzucił jej realistyczną konwencję. Viorica Papp jest strzyga, a świat, po którym błądzi i który wywołuje, światem nieskrępowanej wyobraźni. Zmysłowe opisy w bajkach posiadają własność nasuwania myśli o rzeczywistości innej niż ta, do której same należą. Tak jest z Vioricą Papp. Ta małeńka figurka o dużej głowie i króciutkich nóżkach jawi się w ustawicznych gestykulacjach rączek, błyskach oczu i z nie zamykającymi się nigdy ustami. Można o niej mówić jak o fantastycznym malowidle, to bowiem, co najpierw uderza, jest ruchem zaznaczonym w materii. Ale z pełnego kontekstu widać, że zmysłowa dotykałość malarstwa Straszewicza ma znaczenie symboliczne. Nie trzeba się tu jednak domyślać symbolizmu z metafizycznym systemem odniesienia. W baśniach istnieje symbolika semantyczna. Łzy oznaczają smutek, a zwrot „kruk krukowi oka nie wykole” stanowi odpowiednik myśli, że „istoty należące do jednej grupy, związanej wspólnym interesem, zachowują się solidarnie”. W tym sensie już sam wygląd Vioriki Papp jest symboliczny. Jak powiada jej mąż pan Tymothé Papp — „jesteśmy ludźmi wschodu”. Viorica ogląda Wenecję po raz pierwszy, a okazuje się, że ją zna, że pamięta fakty, jakie mogły się zdarzyć w dobie Odrodzenia. Wyzwalając fantazję z kryteriów realistycznych znalazł Straszewicz nowe rozwiązanie swego naczelnego problemu. Sprawa odrębności rasowych przesunęła się z zagadnienia psycho-biologicznego w zagadnienie kultury. Viorice nie może być obca Wenecja, jakkolwiek widzi ją pierwszy raz, ponieważ Viorica należy do narodu, który granicząc ze Wschodem i Zachodem ocierał się w swej historii o europejską kulturę. Taki jest sens symbolicznych przygód małeńkiej rumunki. W dobijaniu się do tradycji zachodnich zdradza Viorica barbarzyńską chciwość i prostacką radość wschodu. Wschód też staje się właściwym przedmiotem poznania autora. Wschód, jako rzeczywistość prymitywna, drażniąca, w końcu śmieszna, ale i w prymitywności i w śmieszności — humanistyczna. Twierdzenia tego nie podważa fakt, że Straszewicz posługuje się wyłącznie techniką malarską. Maluje rysunkiem i barwą egzaltację Viorici, jej ruchliwość, gwałtowne namiętności, pażądanie krwawych scen, tęsknotę za fantastycznymi widokami, miłość do klejnotów i błyskotek. Ale zmysłowa plastyczność gestów bohaterki ma znaczenie przenośne. Kreuje pewien typ kultury, gdy dotychczas nie osiągała nic ponad wywołanie silnego wrażenia fizjologicznego. Barwa w malarskiej wizji Straszewicza nie uderza teraz każdą swoją cielesnością. Barwa zmierza do świetlistych kontrastów, kierunek do groteski.

Fantastyczne groteski maluje i rysuje B. Schulz; 1. rażał nimi przedwojenny Kraków Witold Wojtkiewicz. Ale u pierwszego wy-

stępuj linie nerwowo szarpane, u drugiego zaś zamazane, brudne, melancolijne plamy. Fantazja Schulza oplątana jest bowiem, jak pisał Witkiewicz, „demonologią nóg”. W grotesce rysunkowej manifestuje się nie człowiek, ale jego demon biologiczny, bezkształt wyrodnijęcego gatunku. U Wojtkiewicza wyobraźnia była lotniejsza. Nie obciążał jej sprawy ciała. I ona jednak nie zaznała pełnej swobody. Wystarczy przypomnieć sobie scenę „Łożegnania”, gdzie narzeczona z lalkami odchodzi w jedną stronę, a w drugą stronę on, ukochany — pierot na drewnianym koniku. Wojtkiewicz rzucając na naturalistyczne tło łąk dworców i kwiatów urojone marionetki dziecięce, wyzwał w ten sposób dreszcze metafizyczne, mistyczne stany duszy. Fantastyczny świat obu malarzy, potworki Schulza i marionetki Wojtkiewicza, tylko częściowo należą do świata sztuki. Konwencje bowiem, jakimi pierwszy operuje, są podkulturalne, konwencje drugiego — poza-kulturalne.

Dla malarstwa Straszewicza trzeba szukać innych powinowactw. U niego kolor czystą plamą wypełnia postacie po granicę mocnej linii konturowej i tym przypomina gobeliny Goyi. W barwie jest, też symboliczna gorącość i ostrość malarzy hiszpańskich. Nawet paleta zbliżona do goyowskiej, o białej, złotej i pomarańczowej fakturze. „Zerwały się z szyi czerwone korale i sypały wokół, skacząc na marmurowej posadzce.... bizantyjski brąz złościł się na ich ściągłych twarzach i podniesionych łukach brwi”. Goy’a czystymi a odmiennymi barwami: sukienek, żabotów, jeziora, murawy i nieba nasyczał tańeczny gest obrazów elegancją. Straszewicz przez kontrastowanie kolorów nadaje pejzażowi klejnotów, króciutkich nóżek, gołębiach uśmiechów i rozbieganych rączek świetlistość ironiczną. Jest to ironia, na jaką może sobie pozwolić pisarz wyższej kultury, przekładając na jej kategorii wartości kultury niższej.

5. Straszewicza można porównać ze Stanisławem Piętakiem. W młodszym pokoleniu pisarzy, które dojrzewało w atmosferze wielkich ekspresjonistów: Tuwima i Kadena, reprezentują oni ten odłam artystów, który nie zrezygnował ze zdobyczy i perspektyw szkoły, wyzwoleń widząc przede wszystkim w jej uszlachetnieniu. I Pięta i Straszewicz są zmysłowcami. Uprawiają malarstwo. I — co jest zadziwiające — bo jeden w poezji, a drugi w prozie, której historia w powojennej Polsce biegnie bez związku z liryką i w tyle za jej „wielkimi próbami” — obaj dochoǳą do pokrewnych wyników.

W wierszu Tuwima „Mort Homme” wrażenie śmierci zawdzięcza myślowi. „Słuchaj! Czy ty nie słyszysz? Krzyczę wszak, krzyczę do ciebie!... Dlaczego ty na mnie wieszysz? Ty podły, podły, puść! Po pysk... le bil! „Trudno tu mówić o „głośności” jako o przedmiocie przeży. Estetycznego, skoro głośność prowokuje do reakcji nasz instynkt samozachowawczy. Śmierć w tym wierszu jest zjawiskiem

doskonałego i martwego posągi, ale posągi romantycznych aktorów, grających role antycznych herosów.

Nad zmysłem refleksji i wyobraźnią twórczą zatriumfował czar wspomnień i marzenia, który przepełnił strofy *O b r a z ó w p a m i ę c i* urokiem widmowości. Zupełnie naturalne wydaje się nam, że najpiękniejszy z drobnych wierszy Sebyły — to właśnie epitafium i elegia na śmierć Karola Szymanowskiego *Z m a r ł y*, jakże charakterystyczna dla tego bezkompromisowego pesymisty.

Jest jednak w tym pesymizmie niesklamana wielkość: wielkość ostatecznej klęski romantycznych urojeń. Sebyła najbardziej świadomy i konsekwentny romantyk, w poezji współczesnej, wiernie reprezentuje ten typ romantyzmu, który najpełniej wyraził się w Byronie i Słowackim z czasów przed powstaniem *B e n i o w s k i e g o*, romantyzm osobowości zbuntowanej przeciw otoczeniu, odczuwającej nawet wszechświat jako więzienie, wypalającej w poetyckich uniesieniach żar swoich „snów o potędze“, a zamkniętej właściwie i ubezwładnionej w jednym z najciaśniejszych i najokrutniejszych więzień — w sobie samej. W poezji Sebyły ta postawa duchowa dojrzała do świadomości klęski, do odwrotu w krainę marzeń i wspomnień, która jest jej jedyną Ziemią Obiecana, rzucając nam jak trofeje własnej porażki *O b r a z y p a m i ę c i* — *Godzinę myśli* XX wieku.

*

STEFAN NAPIERSKI: *h m u - r a n a c z o l e*: Warszawa. Biblioteka „Ateneum“ nr. 3.

Rysem charakterystycznym poezji Napierskiego jest jej literackość, dająca nie raz wrażenie wtórności — nie tylko kształtu poetyckiej wypowiedzi, ale samej inspiracji twórczej. Często odnosimy wrażenie, że najsilniejsze podniety twórcze daje temu poecie zetknięcie z dziełami sztuki, czego dowodem jest choćby tom *P o e t a i ś w i a t*. Przeżycia najbardziej osobiste, jeżeli mają stać się materiałem sztuki, ulegają w poezji autora *R o z m o w y z c i e n i e m* odrealnieniu, przemieniają się w stylizowane fragmenty przeczytanych książek. Świat liryki Napierskiego przemieniał się coraz nieodwołalniej w świat widm grasujących po antykwaracie „wartości kulturalnych“, poecie groziło zahrbnięcie w bezwólcą reprodukcyjność i bezwonne eksperymentatorstwo wyrafinowane subtelnych stylizacji. Talent Napierskiego posiada jednak wielką zdolność regeneracji, która pozwala mu uniknąć skostnienia w osiągniętych formach i raz po raz zaczynać od początku, debiutować na nowo.

Takim jeszcze jednym, zdobyczym i cennym debiutem jest — *C h m u r a n a c z o l e*. W tym poecie poeta zdołał przezwyciężyć w znacznym stopniu pieczęństwo, o jakie często padał się dotychczas, i odnaleźć własną drogę twórczą. Napierski zmógł zwycięstwo piękne i... zobiektywizował swoją sztukę, wyzwolił ją od lirycznego pamiętnikarstwa, o-

pisującego subtelne doznania estetyczne i p. zetransponowane na poetyckie stylizacje przeżycia intymne. Zwycięstwo Napierskiego zasługuje tym bardziej na podkreślenie, że jest ono owocem pogłębienia i umocnienia stosunku poety do świata kultury: przejścia ze stanowiska wytrawnego znawcy i miłośnika na stanowisko twórcy, zżytego mocno z tradycją kulturalną, ale realizującego własne postulaty twórcze w imię własnego ideału poezji czystej.

Sukces poetycki Napierskiego nie jest jednak pełny. Twórczość tego poety ukształtowała się pod wpływem poezji francuskiej, która zarówno ze względu na bogactwo swej tradycji, jak i ze względu na specyficzny typ umysłowości francuskiej nie zdołała mimo wielu literackich rewolucyj wyzwolić się od kultu gładkości formalnej i skłonności do poetyckiego konwencjonalizmu. Sąd częsta w wierszach Napierskiego monotonia rytmiczna, stąd jego specyficzne malarstwo poetyckie, rozmiłowane w „rdzawościach“, „malachitach“, „fioletach“, stąd rozmaite Hegezyjasze i Korynny stąd skłonność do efektownych point, nie jednokrotnie wręcz banalnych (B r u k s e l a, C h m u r a n a c z o l e). Sprawa jednak daleko ważniejszą jest to, że poeta z d o ł a ł o g r a n i c z y ć r e k w i z y t y d o w ł a s c i i m r o l i p o e t y c k i e j, k o r a c j i, że odnalazł w i a w z g l e d n i c h d y s t a n s, p i e, w y r a ż o n y w s u b t e l n e j i r o n i i g o z n a j p i e k n i e j s z y c h w i e r s z y z a u P r z e d w i e k i e m:

Przed wiekiem wino chłodne piłem,
W oknie o zmroku płacząc serio,
I w gwiazdach kubek utopiłem,
O, romantyczna ma austerio!

Zdolność wzniesienia się ponad krąg własnych spraw i odczuwań, ponad własną sztukę nawet, dała poecie tak rzadko spotykaną dawniej w jego wierszach swobodę i lekkość. W kruchym i wiotkim materiale marzeń i wspomnień rzeźbi Napierski z precyzją uroczę cacka, mające nie raz ciężar gatunkowy szczerzej poezji (G a l a z k a g o l a, O f e l i a, P r z e d w i e k i e m. S ł o w n i k, J e s i e n i a i c a ł y s z e r e g i n y c h).

Stefan Lichański.

STANISŁAW PIĘTAK: O b ł o k i
w i o s e n n e. Warszawa,
1958. Nakładem, księgarni P.
Hoesicka.

Swego czasu Zagórski, występując w obronie „Młodości Jasia Kulenała” przytoczył z niej kilka fragmentów o wysokiej wartości poetyckiej. Pomysł ten był trafny i nie wiele trzeba trudu, żeby go uzasadnić. Oto kilka przykładów, których zrozumienie może być bardzo pomocne w procesie analizy poezji Piętaka.

„Chorągwie różowe i białe, chorągwie. Baldachim złoty
wyplynał jak statek, płynie nad głowami.

W poszumie maków ludzie, stołca młoty

na nagie barki świętych spadają
krwawymi włócznieami.

Parno — tłum stanął. Na stopnie
wzniesione dymem

wszedł ksiądz, biały gołąb unióś
się nad nim w oczu chmurze,

Uklękli ludzie, małe dzieci schy-
liły się kołem krzywem,
rzucając kwiatki, unosiły dłonie
wzwyż — motyle duże.

A powietrze — sieć z miążkiego
bursztynu pod chmurami;

Rozłożył się nisko obóz barw jak
w szerokiem polu“.

(„Procesja“ — „Obłoki wiosenne“).

7 „Młodości Jasia Kunefala“: —
„Miało się już ku zachodowi. Na
słonecznej, złoconej równinie wy-
chylały się zboża poprzerastane
bławatkami i czerwienią maków,
daleko za Grzelowem w bładozie-
lonej przystani nieba widać było
stalową wieżę klasztoru białowiej-
skiego i kościół wśród lip, wyglą-
dało to wśród strzępów bieli, złota,
niebieskości i przeblyskującej czer-
wieni. jakby procesja z krzyżem
stała i rozsiadła się spokojnie
przy małym wzgórzu. Błękit płynął
majestatyczny, biały, z boku Wi-
słobrzeg zielonością i promieniami
złota świecił cicho i melancholij-
nie“.

I jeszcze z „Białowiejskich no-
cy“: „Wracając, stanęli przed ol-
brzymim dębem niedaleko ganku
Zadymka widać już ogromnymi,
burymi śnieżnymi wirami w powie-
trzu, szczykały drzwi stajen i da-
chy, wiatr opadał i oto z szernio-
nych sinych kotłów czyniły się ja-
sne, litiowe nieomal leje — w dole
tuż nad ziemią powstawały pocho-
dy dzieci, ubranych na biało i w
kwiecie, jak na procesji, rozlewała
się na moment chwila ciszy, mroź-
ny wiatr dyszał daleko“.

Fragmenty te dowodzą nie tylko
tego, że w gruncie rzeczy można

obrazy powieściowe i taka spiąć
w jakąś strukturę poetycką, albo
odwrotnie obrazy poetyckie rozpu-
ścić w spokojny tok prozy — ale i
wskazują na istotny sens jednorod-
ności i przy tym odrębności sztuki
„Obłoków wiosennych“. Już
podczas czytania powieści Piętaka
można była zauważyć, że akcja po-
suwa się naprzód nie poprzez nie-
poradnie kreowane postacie, czw
równie niezręcznie opowiadane
zdarzenia — ale dzięki nie-
przerwanemu rosnącemu i
rozkwitającemu ukła-
dowi obrazów poety-
ckich, z których każdy następny
i poprzedzający pozostawały do
siebie w stosunku dojrzwania i
wzrostu.

Obrazy Piętaka posiadają organi-
czny tok narracyjny. Jeśli można
mówić o czasie poetyckim i o spo-
sobach jego wnikania w nurt poe-
matu to w „Ziemi odpływającej na
zachód“ albo „Zdradzie“ mamy do
czynienia z czasem, który zamiera
w pauzach międzyobrazowych, a
pływie swobodny i nieskrępowany
z falą w zruszenia epic-
kiego. Ono to bowiem jest wła-
ściwym organizatorem rozkwitania
impulsu obrazotwórczego; ono roz-
planowuje od wewnątrz elementy
opowiadawcze tak, aby stanowiły
jednolitą i zamkniętą całość.

W związku z poematami Piętaka
poruszono sprawę odnowienia poe-
matu romantycznego. Dokładna analiza powieści poety-
ckich Słowackiego prowadzi do
wniosku, że są one w stanie roz-
winiętymi i tła dami. Dla ballady i jej rozwiniętej for-

my - poeta tu romantycznego charakterystyczny. Nie jest to, że ludzie uczestniczą w zdarzeniach i sprawach nowego rządu, obcego proporcjom realistycznym. Przewijające się obrazy stanowią tylko uzupełniającą barwę, oprawę dekoracyjną, która w myśl przyjętych zasad ostatecznie kształtuje i nadaje formę właściwej treści poematu. Opowieść romantyczna jest więc utworem dość jednoznacznym o prądzie epickim, otamowanym schematami „fabuły wypadków i zdarzeń”. Innym stosunek zachodzi w poematach zawartych w „Obłokach wiosennych”. Tu w „Ziemi odpluwającej na zachód”, a jeszcze wyraźniej, a raczej c z y ś c i e j w „Zdradzie” dostrzec można obraz poetycki, który urósł do rozmiarów głównej treści poematu. Rozrasta się on w szeregu skojarzeń, wprowadza własną fabułę, wyznacza rozkład czynników w akcji. Ludzie i wydarzenia poematów Piętaka stanowią — odwrotnie niż w opowieści romantycznej — formę, utrzymującą zalew skojarzeń w ramach konwencjonalnego planu. Można przecież zaryzykować twierdzenie, że gdyby ostrożnie owe urojone i bezużyteczne obręcze rozluźnić a zostawić nietkniętą zawartość tego otocza — otrzymalibyśmy piękną, niemą z pozoru opowieść, utkaną z samych obrazów. Posiadałaby ona zapewne własną celowość i rozbudowaną wewnętrzną strukturę. Natomiast — więc na źródło nowego — w tym autor „Obłoków wiosennych”.

Jest to epi- skojarzenia z eniowa. W tym rozumieniu będzie to oznaczać mniej więcej to

samo, co prawdziwa, nieklamana epika. Słuszności takiego stwierdzenia można dowiedzieć, powołując się na doraźnie zbudowaną konstrukcję pomocniczą. Kiedy czytamy wizję Brzękowskiego (z „Wędrowki ludów”): „czarownice pławione wśród błyskawic na kadziach pełnych mroku wpływały w kominy zatopionych miast anielskim skrzydłem wiosłując czarne dzikie gęsi, a sznury szczurów wodnych piskiem mrok krając z świstem ogień wpuszczały pod pachy brodatych cyganek dosiadających płowych niedźwiedzi dzwonom zrywały serca pod wodą, które jak ogłuszone karpie — martwo płynęły pod prąd”, to przypomina nam ona nie tylko ryciny, zdobiące francuskie wydawnictwa nadrealistyczne — ale i wyznacza bez większych błędów charakter tej poezji. Nazwałby ją można w y o b r a z e n i o w o - z m y ś l o w ą. Brzękowski z pomocą męczących protokołów marseńskich potęguje zmysłową realność rzeczy, odbieranych w każdym razie nie drogą intelektu. U podstaw tej sztuki tkwi napięta nieustannie ambicja wwiercenia się w najgłębsze pokłady znaczeń. Na planie poetyckim z uporem rekonstruuje się świat oplątany pnączami lian, nawiedzony „nocami roślinnymi albo wapienymi”, cofnięty do czasów „paproci dewonu” i „laspów trzeciorzędu”, roztopiony w zmysłowym żarze podzwrotnikowego upału. Fantastyka rodzi się tu z pomocą tych wszystkich wyobrażeń, którymi rozporządzają zmysły jako odpowiednikami układów realnych. To też o podjęciu prób poematu epickiego nie może być mo-

wy. Co najwyżej powstanie utworu przerastający ramy normalnego wiersza, a będący zapisem dłuższego niż zazwyczaj procesu transmutacji fantastyki zmysłowej. Że tak jest można się przekonać, czytając „Leforest“ („Zaciśnięte dookoła ust“) lub „Razowy epos“.

U Przybosia mamy do czynienia z poezją w y o b r a ż e n i o w o - k o o n s t r u k c y j n ą. Frazę taką jak: „W chwili, gwizdnięciu wilgi, kiedy linię jej lotu zważył opadająca rzęsy cień, sierp ojca porzucony na uwrociu przypomniany przez sen, zaciąwszy granat nieba w pierwszą gwiazdę, rozblęsnął od źrenicy jeden, sto, tysiąc, dzwiczące milion razy“, można sobie doskonale przedstawić za pomocą planu rysunkowego!

Elementy tego wiersza mają zwykły sens w świecie oznaczeń realistycznych. Tracą go jednak przez spięcia metaforyczne. Przedmiot w zespole codziennego natłoku zdarzeń i przedmiot w obrębie poezji Przybosia to dwa różne przedmioty, połączone tylko jasną i czystą linią konstrukcyjną i odrealniającą.

„Z materii spojrzenia i zmysłu równowagi“ wznosi autor „Równania serca“ „te nowe wieże Eiffla“ smukłe i lekkie. I tylko o tyle, o ile ta „materia“ jest składnikiem rzeczywistości, mają te dość jednoznaczne w istocie budowie wspólne z nią cechy.

Zmysł konstrukcyjny rozwija się jednak u Przybosia nieprzerwanie. Od wyobrażeń — konstrukcji przechodzimy do całych wierszy — konstrukcji tak, jak niegdyś przechodziliśmy od „małych metafor“

do metafor wielkich, akrojonych na miarę odrębnych utworów poetyckich. Nacisku wymagań poematu epickiego taka metoda konstrukcyjna nie wytrzymuje. Kiedy czytamy „Fragment poematu“ Przybosia („Studio“ — 1936) zaleca się on w y ł ą c z n i e umiejętnością wznoszenia dużych i złożonych całości.

Jakże ta sprawa się przedstawia w „Obłokach wiosennych“? Jakość poematów Piętaka i ich charakter epicki określa zasadniczy gatunek tej poezji. W przeciwieństwie do wyżej omówionych jest to poezja w y o b r a ż e n i o w o - s k o - j a r z e n i o w a. Musimy w niej przecież zauważyć ogromne ubóstwo metaforyki, zastąpionej krótkimi, dwuczłonowymi zrostami wyrazów, których sfery pochodzenia są od siebie w geografii poetyckiej bardzo odległe. Z paru wierszy wynotować można następując: zloczony dźwięk, srebrne echo, siny rucń, cichy płomień, smuga wężchnień, szept cienia Ta technika jest dla Piętaka znamienna. Autor „Ziemi odpływającej na zachód“ nie intensyfikuje rzeczywistości, jak Brzękowski, ani jej nie odrealnia jak Przybóś. Kojarzy natomiast rzeczy nie bliskie, uzyskując coś w rodzaju zarodni wydarzeń, które od tego punktu począwszy, rozwijają się w ramach swobodnej narracji. Pomiędzy rzeczami i marzeniami, niebem i ziemią istnieje spora wypełniona przestrzeń. Jej nie tylko ufantastyczny, czyni go cudniejszym — sprowadza się do tego, że przy poetyckie przestają być składnikami wyobraźni, a odciążone stają się

elementami formy. Ta forma to poemat epicki, który w „Obłokach wiosennych“ rozwija się pięknie, tak jakby wyplątano go z krępujących wolność ruchu, więzów, i właśnie „obrazy jako węzłów. I właśnie „obrazy jako forma“ są drugą cechą poematów Piętaka i wyjaśnieniem bezbłędnego podjęcia w twórczości autora „Zdrady“ zadań epiki poetyckiej.

Wszystko co powiedziano wyżej dotyczy właściwie Piętaka w ogóle. O samych natomiast „Obłokach wiosennych“ powiedzieć można, że są w swoim zakresie poezją skończoną i pełną. Nie na miejscu byłoby tutaj mówienie o „zapowiedziach“ i „perspektywach“. Wszystko co nam jeszcze Piętak przyniesie może być nadwyżką i radosną niespodzianką, której nie mamy prawa się domagać, choćbyśmy jej nawet bardzo pragnęli.

ALEKSANDER RYMKIEWICZ: *Poetoki. Poezje*. Nakładem Związku Zawodowego Literatów Polskich. — Wilno, 1939.

Już podczas czytania „Tropiciel“ pojawiały się nie przywoływane takie fragmenty z „Jednej podróży“ Zagórskiego: „Miesiąc co roku w tym kraju świeci polarna luna. Nad piękną rzeką Żejmianą wstaje cudowny mit: chłopcy zwołują okręgi, zwołone tysiącem bitw. — i stamtąd, gdzie niegdyś Ruslan jeździł z orłami na szłomem,—wyrusza sprawnie, jak tylla w podróż do wrót bieguna, i mówi: „że bywa w dalekiej ojczyźnie, jaka wieczorna pora, — gdy słońce — ogromna ku-

la—pęcznieje to wszereż, to wzdłuż, — jak karminowy balon wśród chmur o kolorze zórz. — A wtedy pobiegł naprzeciw stadu tragicznych ptaków — i tak już został na zawsze nad brzegiem złego jeziora“.

I jeżeli się chce wysledzić i ułożyć gamę tej koloratury wyśpiewanych fragmentów, to wypadnie cofnąć się i do Miłosza z „Domu młodzińców“ („Poemat o czasie zatrzymał się nad dźwiękiem, „od którego wszystko się zaczęło“ — z „Króla Ducha“; „Słońce poblednie, księżyc się zatrzyma, gwiazda zajączy jaka lub zaszczeka?“).

Istotnie, było więc coś, co Wilnian łączyło i co może dziś uchodzić za niemalą i niebłahą zasięgę w przełamywaniu obowiązujących do owej chwili lirykę kanonów. Jeżeli teraz uderza nas w tych wierszach świeżość i pierwotna siła młodzińczych mitów, dla których słowa: wiosna, luna, rzeka, miesiąc, gwiazda krwawa, znaczą coś innego i piękniejszego — to wiemy, że jest to nie tylko odbłask nowych, wyczarowanych obrazów, — ale i sztuka splotu lirycznego, który uwikłując je w poetycki kształt odbiera słowom ciężar werbalizmu dźwiękowego i retorycznego skutku, a żąda aby w grze były kontrastem. Uwito dla nas kanwę z bardzo cienkiej i srebrzystej nici pajęczej, w której misterne wiązania były punktami, znakami, a całość już wysnutym z kruchej materii — schematem do wypełnienia. I tak owe znaki, zubożone o to, co kiedyś stanowiło ich „jądro“, wzbogaciły się — można

by rzecz obrosły w zdolności, wywołujące wizję. I nie wizję „skonkretyzowaną”, „zagęszczoną” a raczej jej plan — rysowany jak siatki geograficzne albo szkice architektoniczne cienkim piórkem, splecione i pogmatwane. Gdyby przez chwilę pomyśleć o tych rozstawionych znakach jak o wysublimowanych i czystych kryształach obrazotwórczych — mielibyśmy niejedną pokusę spisania jakiejś prowizorycznej choćby systematyki tej krytalografii poetyckiej. Trzeba tylko pamiętać o tym, że w „Tropicielu” były to nie odpryski wizji, zamknięte w osobnych fragmentach poematu, ale jej ciągłość w stanie rudymenarnym, w postaci wylaniającego się konsekwentnie z ukrycia planu.

Ładna była ta gra znaków, rewelujących z oddalenia zarysy przynależnych jej krain, nie migotliwa i nie lusterkowa, a prawie doskonała w „Tropicielu”: „i tylko łaża synowskim oczom, i jeszcze serce srebrna ryba w sieciach ciał trzepoce”. Stawiała Rymkiewicza w rzędzie wybitnych młodych poetów i pozwalała przypuszczać, że mamy do czynienia z artystą o otwartym przedpolu.

„Potoki” stanowią w twórczości poety krok naprzód, ale niezupełnie we właściwym kierunku. Piękno lirycznych wiązań nabiera chorobliwych rumieców rekwizytu, a na plan pierwszy wysuwa się niewyzwolony żywioł poetycki w czystej odmianie. Łatwość i płynność tego potoczystego strumienia „szumnego i piennego” ma w sobie istotnie coś z muzycznego poszum potoków górskich, ostrych, jasnych

i dających wrażenie nie koakustyczne — ale olśniewająco wyrażone złudzenie widności i czystości. Spętane „prądy wiosen” tłoczą się przecież nieporadnie w ograniczonych ramach krótkich wierszy. Urywają się tam, gdzie granica rozpędu naznacza rozpoczęcie. I choć zwulgaryzowany przez adeptów „Skamandra” witalizm przekroczył tu próg poetycki, nie przyniósł nic ponad odczucie świeżości uczuciowej. „Tropiciel” był projekcją światów, do których nie sposób dotrzeć bez zagubionych kompasów i map — „Potoki” są poezją interwałów, wbrew naturze zagłuszających te prawa przyjętego choć niezrealizowanego w „Tropicielu” schematu poetyckiego, jakie się z poszczególnych wierszy chcą raz po raz wywikłać. I po tym dopiero poznajemy, że ukryty i niepotrzebnie spiętrzany płynie w „Potokach” na dalszym planie nurt pełny i swobodny. Słyszysz go się jednak jak echo, daleki pogłos szamotania się uwięzionej nieostrożnie takiej struktury lirycznej, jaka zdaje się leżeć w zasięgu prawdziwych możliwości twórczych Rymkiewicza.

Droga artystyczna autora „Tropiciela” jest trudna i niebezpieczna, bo wymaga wyrzeczeń i samoprzekreśleń. Jeżeli ją jednak przebędzie, pozyskamy twórcę poematów, w których poetycki nie tylko zdominowany na czoło jako dominująca, ale i wysunięty z jednolitości tego i czystego m

G. Herling - Grudziński.

LECH VOWAR: „Co wieczór”, poezje. Gebethner i Wolf 1937.

Wielkie metafory.

Pierwszy, najładniejszy, wiersz tomu — „Milczenie” ukazuje stopień natężenia (nasylenia) emocji poety:

„Tyle wzruszenia, że możnaby
[obrać młyny!
Gdyby popłynąć wiatrem, gdyby
[rzeką przez ziemię ciec...!”

Wzruszenie nieosadzone na razie w rzeczywistości, nieograniczone przyczyną i celem, rozplywa się w nierealnych możliwościach („możnaby”), jest jeszcze wzruszeniem bezprzedmiotowym, emocją czystą. Formalnie: jest to wartościowy poetycko paradoks (nie wiem dlaczego i po co się wzruszam?!), merytorycznie, — hiperbolizacja intensywności — nadmiar.

Bezprzedmiotowa, czysta emocja często gościła w wierszach Skamandrytów, była to wszelako emocja innego kalibru, nie tyle większego, ile... huczniejszego. Jej nadmiar wynikał już z jej jakości, nie było to ciche wzruszenie autora „co wieczór”, ale — szaleństwo, „huragan zguby, pożar, mór, szum...”. „Można oszaleć z radości... przyjaciele!”

Wzi... Piwowara rychło się zwraca... lnym sprawom. Piwowar jest... tą przemian społeczeństwa i... izacyjnych. Jest poetą rewolucyjnym. Wiersze jego

ulegają konfiskacie. Jest dumnym ze zdobyczy XX wieku, poetą „teraźniejszości”. Ale rewolucyjność i „teraźniejszość” Piwowara jest swością inna niż panująca doniedawna rewolucyjność innych t. zw. proletariackich poetów, niż „teraźniejszość” Peipera. Nie jest krzykłym prorocstwem o dniu zapłaty, lecz tkliwą wizją „świata zamienionego w świat naszych marzeń”:

„Jeszcze jest poniedziałek, wtorek...
[te piramidy trzeba unosić jak
[zapachy baraków zatopionych w oliwie i
[pocie, z których tak chwiejną
[ręką wyciąga się krajobrazy przyszłe,
[cieple od szczęśliwych łez. Z tą
[piosenką możesz sobie iść i płakać. Świat
[bije o spokojny dach”.

Osiągnięcia techniki, maszyna, nie upajają Piwowara, lecz wzruszają. Mniej jest u niego peiperowskiego patosu, którego Piwowar świadomie się wystrzega: w silnie zmetaforyzowane poematy wtrącając nieoczekiwane zwroty w prostocie swojej aż gawędziarskie („możesz sobie drzeć, ołówka w palcach nie utrzymać”) bardzo ciekawie „fosforyzujące” na tle skondensowanych metafor.

Do wszystkich tych określeń trzeba niestety dodać wyraz: „niezawsze”. Bo np. „Wiosna” jest właśnie banalnym prorocstwem o dniu zapłaty:

„uparcie, rzeką czerwieni, rosnącą
[gniewu barwą

w ulice tłumy wypływa, wzbiera
na tamie, drży“.

A niektóre wiersze chwające miasto, masę i maszynę są w swej zasadniczej koncepcji, i nawet w doborze pewnych rekwizytów, odbitkami poematów Peipera. Np. „Murarze“. Niemniej jednak trzeba uznać „Co wieczór“ za pierwszą od czasu „Śrub“ świadomą i udatną próbę nawiązania do „poezji terażniejszości“. Peiperowska idea terażniejszości może sobie być naiwną fikcją, ale poezja terażniejszości jest dziełem dużej miary. Bo przecież takie deprecjonujące na terenie filozofii kultury określenia jak „fikcja“, „naiwny“, przeniesione na grunt poezji nic nie znaczą! „Poezja terażniejszości“ to jest, jeszcze ciągle nowa wielka metafora, nowy styl, w najgłębszym — nadawanym mu przez Brzozowskiego („gdy mówię styl mówię stosunek autora do wszechświata“) — tego słowa znaczeniu.

Perspektywy.

1. Stonowanie, przyciszenie, rewolucyjności lewicowej dało interesujące efekty. Ten sam chwyt a rebours zastosowaćby mogli poeci z drugiej strony barykady. Wyprowadzić poezję narodową z opłotków ckliwego sentymentalizmu, stworzyć rewolucyjną poezję nacjonalistyczną. Możliwość takiej poezji długo będzie jeszcze tylko możliwością, dopóki nacjonalizm opiewać będą — melancholijny kpiarz i „szarlatan“ Konstanty Ildofons oraz prymitywi Dobrzyński i Pietrkiewicz.

2) Wprowadzenie nie gawędziarskich prozaizmów integralnie zmetaforyzowane poematy jest dla Piwowara samobroną przed patetyczną retoryką. Może być także, niedoskonałym zresztą sposobem rozwikłania dylematu: integralizm — jasność konstrukcji. Niezbyt liczne oczywiście wtręty „prozaiczne“ mogą być jasnymi punktami wytyczającymi linię fabularną dłuższych zwłaszcza wierszy. U Piwowara tak nie jest, to też np. ładny skądinąd poemat „Pogrzeb pięknej“ grzęźnie w niezrozumiałstwie.

Metaforiki.

Nie cenimy już dzisiaj specjalnie rozpiętości metafor. „Plakaty tęsknot“, „perły uszu“, „nędza oprawiona w gumę pałki policjanta“¹⁾ — nie przemawiają już do nas swą rozpiętością. Awangardowe, a dziś nie nowe, typy metafor, śmiałe elipsy, synestezje, wiwifakcje, nie epatują już swoją śmiałością. Niekiedy załśni jeszcze szczególnie irracjonalna kombinacja, oxymoronem trąca nawet: „ludzie mniejsi niż ziemia“, „Paryża do Warszawy jest tylko kwadrans namysłu“, „ukryte w powietrzu skowronki“. Cenimy raczej u Piwowara charakterystyczne dla jego stylu odrealnianie normalnych związków logicznych (ujetywa i związki syntaktyczne):
ani poetom ani jask
odsunęło się niebo
nietylko czerw
nietyl-

¹⁾ Te i następ. wtręty oczywiście z tomu Piwowara.

ko złot „nie umiając latać pukają się czola“.

Przede wszystkim cenimy dziś odkrywczość metafor, ich treściowe rewelacje. Cenimy dalej, złożoną z owych metafor wizję, jej rozległość, jej harmonijną budowę.

Właśnie odkrywczość metafor jest najsłabszym punktem autora „Co wieczór“. To prawda, że nie ma u niego prawie zupełnie metafor beztreściwych, ale prawda i to, że ani jedna nie zawiera olśniewająco bogatej — posługującej się terminem Przybosa — wiązki znaczeń. Większość metafor Piwowara tworzy tylko odpowiednie zabarwienie emocjonalne, nie odkrywa zaś nieoczekiwane wielu treści.

Niezaczeptiony nie podaję przykładów, nie sposób bowiem cytować i analizować tu całe poematy, a wyizolowane z kontekstu metafory nie dowodzą oczywiście niczego.

Wizje.

Rozległość wizji Piwowara trudno kwestionować. Rozległość ich wszakże nie idzie, w koniecznie nierozłącznej, parze z harmonią, zwartością budowy.

Jako stałą miarę do obrazów Piwowara przykładałem finałową wizję „Przybosa. Jest to dobry przyk... islej spoistości powią-

zanych formalnie i „nastrojowo“ elementów wizji“

Widać:

Każdy dom
kosę
na sztorc konina nasadził!

Widać:

Pionowo cichnie huk niewyb...
[chłych chałup: dym
i z urwisk strzela bór.

I zaden z oryginalniejszych niekiedy wyobraźniowo, ale rozwichrzonych obrazów Piwowara nie wytrzymał tego zestawienia. Jedne z nich konsolidowała tylko wspólnota nastrojowa elementów inne np. „Czytanie nocą“ okazały się mechanicznie skleconym zespołem elementów właściwie tylko formalnie jednorodnych:

„Wieczoru gęste karty
w grube nocy złożył tom
gdzie księżycy inicjał zatarty
drukowanych obłoków porasta
[mgłą“ itd.

Zamiast bilansu.

Syntetyczne zestawienie plusów i minusów omawianego tomu wydaje mi się już zbyt znaczne m. i. dlatego, że rachunek taki nie zawierałby dostatecznie wielu pozycji naprawdę interesujących i dających się zsumować w harmonijną całość.

Michał Chmielowiec.

NOTA EDYTORSKA

Numer 1 „Pióra” obejmuje s. 1–128, nr 2 – s. 131–268. Jest to paginacja własna oryginału i znajduje się zawsze u dołu stron. Ze względu na fototypiczny charakter edycji obu numerów „Pióra” nie było możliwe usunięcie różnych zniekształceń tekstu, wynikających z licznych i niekiedy przykrych błędów druku. Wydawca zdecydował się jedynie na przywrócenie właściwej kolejności stron w 1 numerze pisma, bowiem w egzemplarzach oryginalnych zostały zamienione strony 77 i 80, co utrudniałoby czytelnikom korzystanie z niniejszej edycji. Bez zmian natomiast musiało pozostać przedstawienie wierszy na s. 251 (s. 435 ogólnej numeracji tomu): w. 18 od dołu powinien następować po w. 20. Skorygować natomiast należy – niektóre na zasadzie domysłu – dostrzeżone omyłki w tekście: s. 14, w. 2 od góry: powinno być „odczucie” zamiast „uoczucie”, s. 21, w. 11 od dołu: powinno być „swym” zamiast „swim”; s. 22, w. 12 d. powinien brzmieć: „to, co się ukaże, będzie godne widoku. Uwodzicielstwo dźwięków”; s. 23, w. 5 g.: „sięgająca” zamiast „siągająca”; s. 32, w. 1 d.: „wrzucili” zamiast „wrzucili”; s. 38, w. 5 d.: winno być „nie chce” zamiast „nie chce”; s. 51, w. 6 d.: „z którymi” lub „z którym” zamiast „z których”; s. 84, w. 7 d.: powinno być „stopienia” zamiast „stopnia”; s. 85, w. 18 g.: „Sztuczna” zamiast „Sztuczność”; s. 86, w. 19–20 g.: „rzeczywistości” zamiast „rzeczywiwistości”; s. 91, w. 10 d.: „Trzeba” zamiast „Trzba”; s. 98, w. 1 g.: „spodziewali” zamiast „spodzawali”; s. 103, w. 15 g.: „tysiącletnich” zamiast „tysiaçoletnich”; s. 103, w. 4 d.: powinno być „towarom” zamiast „towarem”; s. 114, w. 2 d.: „własny” zamiast „włosny”; s. 127, w. 10 d. w lewej kolumnie: winno być „pora” zamiast „poraz”; s. 134, w. 15 g.: „znajdzie” zamiast „znajdą”; s. 134, w. 17 g.: „ustrzeże” zamiast „ustrzegą”; s. 141, w. 23–24 g.: „rekrutująca” zamiast „rekrutują czas”; s. 142, w. 10 g.: „Bałtyk” zamiast „Ba.tyk”; s. 144, w. 1 d.: winno być „dynamizują” zamiast „dynamizuję”; s. 148, w. 12 g. powinno być: „Nie można jednak żyć eschatologią, nawet gdy w grze są”; s. 153, w. 17 d.: powinno być „przez” zamiast „przed”; s. 162, w. 16 d.: „realności” zamiast „realność”; s. 163, w. 14 g.: „poetyckiej” zamiast „potyckiej”; s. 175, w. 19–20 g.: „muzyczne” zamiast „muzyczne”; s. 194, w. 5 g.: „pieśń” zamiast „pieśni”; s. 201, w. 14 g.: „podświadome” zamiast „podśwადome”; s. 222, w. 4 g.: „gdzie” zamiast „gdze”; s. 239, w. 17 g.: powinno być „niczym” zamiast „niczym”; s. 244, w. 27–28 g.: „kontaktu” zamiast „kontktu”; s. 255, w. 10 d.: „pożądanie” zamiast „pażądanie”; s. 264, w. 6 g. w lewej kolumnie winien brzmieć: „więzów. I właśnie „obrazy jako”; s. 264, w. 7 g. w lewej kolumnie – zbędny; s. 264 w. 21 g. w prawej kolumnie: „niemała” zamiast „niemała”.

Natomiast nie podejmujemy próby rekonstrukcji tekstu tam, gdzie jest on uszkodzony odłamkiem pocisku (w drugim numerze). Ponadto brakuje s. 257 i 258. Paginacja u góry stron jest ciągła w całym tomie i pochodzi od wydawcy.

„PIÓRO” NR 1

1. Ludwik Fryde: *Dwa pokolenia*. Przedruk: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 203–212, oraz *Polska krytyka literacka (1919–1939)*. *Materialy*, pod red. J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1966, s. 217–228. Oba przedruki opierają się na odbitce korektowej tekstu, znajdującej się w zbiorach Biblioteki Instytutu Badań Li-

terackich (sygn. K. 15.544). W archiwum redakcyjnym „Pióra”, zachowanym w zbiorach Juliana Krzyżanowskiego, istnieje wcześniejsza i obszerniejsza wersja szkicu Frydego pt. *Idee*. Rozdział *Dwa pokolenia* poprzedzony był wstępem pt. *Kryzys sztuki*, brak w nim natomiast fragmentu zatytułowanego *Nowy styl*. Informuje o tym A. Biernacki w notach do obu przedruków.

2. Julian Przyboś: *Tezy*. Przedruk: *Polska krytyka literacka (1919–1939)*. *Materiały*, s. 298–299. W przedruku, w tezie 6, A. Lam poprawił, zgodnie z sugestią autora, błędnie wydrukowany wyraz „uoczucie” na „odczucie”, odrzucając możliwość „uczucie”. W autografie, zachowanym w zbiorach J. Krzyżanowskiego, jest: „poczucie”. Odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.543.

3. Julian Przyboś: *Niewidzialni*. W zbiorach J. Krzyżanowskiego znajduje się kopia maszynopisu z poprawkami autora, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.543. W *Poezjach zebranych*, Warszawa 1959, s. 200, utwór ten otrzymał tytuł *Niedowidzialni*, tak też brzmi tytułowe słowo w tekście utworu.

4. Julian Przyboś: *Nowa róża*. Przedruk w tomie *Równanie serca*, Warszawa 1938, s. 92, oraz w następnych edycjach poezji zebranych Przybosia. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.543.

5. Czesław Miłosz: *Zejsście na ziemię*. Maszynopis tego szkicu z poprawkami autora zachował się w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.542.

6. Konstanty Mikiewicz: *Bohater naszych czasów*. Fragment powieści. Tytuł pochodził od redakcji. Autograf zachowany w zbiorach J. Krzyżanowskiego. Konstanty Mikiewicz (1911–1935), poeta, współautor tomu *Profile*, Warszawa 1934, wydanego wspólnie z R. Ostem i S. Mioduszewskim, oraz autor tomu *Poezje*, Warszawa 1937, ogłoszonego pośmiertnie w układzie i z posłowiem J. Czechowicza. Mikiewicz popełnił samobójstwo na tle rozstroju nerwowego w czasie pełnienia służby wojskowej.

7. Marian Niżyński: *Biesia biesiada*. *Fragmenty nie istniejącego poematu*. Utwór nie przedrukowany, w zbiorach J. Krzyżanowskiego zachowała się jego korektowa odbitka. Marian Niżyński (1910–1943), poeta, dramaturg i malarz. Do 1932 r. związany był z Krakowem, później przebywał w Warszawie. Wydał m. in. tom *Więciecz wieczorny*, Warszawa 1937.

8. Aleksander Rymkiewicz: *W jedenastu wierszach*. Przedruk w tomie *Potoki*, Warszawa 1939, s. 32, pt. *Jedenaście wierszy*. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

9. Aleksander Rymkiewicz: [inc.: „Nie wiem, gdzie będę swe włosy siwe...”]. Przedruk w tomie *Potoki*, s. 22. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

10. Zbigniew Bieńkowski: *W zwierciadle pogody*. Wiersz nie przedrukowany w książkowych wydaniach poezji Bieńkowskiego. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego. W *Arkuszu poetyckim* Bieńkowskiego z 1938 r. znajduje się utwór o tym samym tytule, lecz będący zupełnie innym tekstem.

11. Józef Czechowicz: *Żal*. Przedruk w tomie *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939, s. 11–12.

12. Józef Stachowski: *Do poezji*. Wiersz przedrukowany w tomie *Jaworowa baśń*, Warszawa 1939, s. 29, z pewnymi modyfikacjami interpunkcji. Autograf zachowany w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

13. Józef Stachowski: *Ballada o skrzypku*. Przedruk w tomie *Jaworowa baśń*, s. 37. W przedruku drugi fragment przekształcony został w dwie czterowerszowe strofy, prócz tego jest jedna odmiana tekstu oraz zmodyfikowana interpunkcja. Autograf znajduje się w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

14. Jerzy Zagórski: *Wojna*. Kopia maszynopisu z poprawkami autora w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

15. Anna Świrszczyńska: *Fraszka*. Przedruk z pewnymi zmianami, pt. *Groteska*, w *Lirykach zebranych*, Warszawa 1958, s. 103, w cyklu zatytułowanym *Utworki z lat 1945–1957* [!]. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.547.

16. Anna Świrszczyńska: *Prometeusz*. Przedruk z pewnymi zmianami w *Lirykach zebra-*

nych, s. 104, w cyklu *Utwory z lat 1945–1957* [!]. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.547.

17. Jerzy Zagórski: *Profil Apollinaire'a*. Kopia maszynopisu z poprawkami autora znajduje się w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.548.

18. Guillaume Apollinaire: *Loreley*, tłum. Jerzy Zagórski. Kopia maszynopisu zachowana w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.549. Przedruk: A. Ważyk, *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Warszawa 1947, s. 106–108, oraz w wyborach poezji Apollinaire'a.

19. Guillaume Apollinaire: *Światło księżycy*, tłum. Julian Rogoziński. Kopia maszynopisu w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.549.

20. Guillaume Apollinaire: *Siedem szpad*, tłum. Roman Kołoniecki. Kopia maszynopisu w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, K. 15.549.

21. Guillaume Apollinaire: *Smutek gwiazdy*, tłum. Stefan Napierski. Kopia maszynopisu w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.549.

22. Guillaume Apollinaire: *Salome*, tłum. Zbigniew Bieńkowski. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.549.

23. Guillaume Apollinaire: *Zaręczyny*, tłum. Julian Rogoziński. Odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.549.

24. Józef Czechowicz: *Bez nieba*. Przedruk: *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Kłak, Lublin 1978, s. 94–106. Odbitka korektowa zachowana w zbiorach Biblioteki IBL, sygn. K. 15.545.

25. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *O artystycznym teatrze*. Przedruk: *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959, s. 338–353, i *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976, s. 109–125. Maszynopis z licznymi poprawkami ołówkiem zachowany w zbiorach J. Krzyżanowskiego. Pod tekstem data: 19 VII 1937. W Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 9475 IV, k. 45–48) znajduje się fragment maszynopisu tego tekstu Witkiewicza (s. 21–24). Odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.546. Tekst ten był wygłaszany jako odczyt m. in. w Warszawie i w Krakowie.

26. Jerzy Stempowski: *Pełnomocnictwa recenzenta*. Tekst ten ukazał się w osobnej odbitce. Odbitka korektowa zachowana w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.561.

27. Ludwik Fryde: *O „Ferdynandzie” Gombrowicza*. Przedruk: Fryde, *Wybór pism krytycznych*, s. 379–392, oraz *Polska krytyka literacka (1919–1939)*. *Materiały*, s. 217–228. Przedruki na podstawie korektowej odbitki tekstu, zachowanej w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.561, porównanej z autografem znajdującym się w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

28. Antoni Andrzejewski: *Maria Jasnorska (Pawlikowska)*. *Krystalizacje*. Warszawa 1937. *J. Mortkowicz*. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa znajduje się w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.559.

29. Antoni Andrzejewski: *Mieczysław Jastrun*. *Strumień i milczenie*. Warszawa 1937. *J. Mortkowicz*. Autograf znajduje się w zbiorach J. Krzyżanowskiego, odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.558.

30. Hieronim Michalski: *K. I. Galczyński*. *Utwory poetyckie*. Warszawa 1937. Wyd. „Prosto z Mostu”. Odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.555.

31. Hieronim Michalski: *Marian Niżyński*. *Więcierz wieczorny*, Warszawa 1937, *Nakł. „Myśli Polskiej”*. Odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.556.

32. Julian Rogoziński: *Jan Bolesław Ozóg*. *Wyjazd wnuka*. *Biblioteka „Okolicy Poetów”*. Tom 6. (Warszawa–Kraków 1937). Autograf zachował się w zbiorach J. Krzyżanowskiego, zaś odbitka korektowa w Bibliotece IBL, sygn. K. 15.557.

„PIÓRO” NR 2

1. Jerzy Zagórski: *Pryśka obręcz milczenia*. Niektóre wątki myślowe tego szkicu wykorzystał Zagórski w artykule *Żywa tradycja poezji współczesnej: Słowacki*, „Prosto z mostu”, 1939, nr 18.

2. Ludwik Fryde: *Kłęska Juliana Tuwima*. Przedruk: „Współczesność”, 1964, nr 24/25, z notą A. L. [A. Lama], oraz w tomie Frydego *Wybór pism krytycznych*, s. 411–435.

3. Stefan Kisielewski: *Kilka słów o operze*. Tekst Kisielewskiego nie był później przedrukowany.

4. Julian Przyboś: *Malejące góry*. Wiersz ten przedrukował Przyboś pt. *Powrót, czyli malejące góry* w „Odrodzeniu”, 1945, nr 17, oraz w tomie *Miejsce na ziemi*, Kraków 1945, s. 89–90.

5. Franciszka Arnsztajnowa – Józef Czechowicz: *Dwugłos*, Przedruk: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 281–283. Utwór ten zawiera fragmenty drukowane wcześniej jako niezależne wiersze obojga autorów. Pierwszy fragment A to tekst F. Arnsztajnowej *Zielonym wiadrem*, „Pion”, 1938, nr 26, zaś fragment B – J. Czechowicza *Jablko życia*, „Pion”, 1938, nr 26. W całym utworze głos A należy do Arnsztajnowej, zaś głos B do Czechowicza.

6. Czesław Miłosz: *Piosenka na jedną strunę*. Przedruk w tomie *Ocalenie*, Kraków 1945, s. 59–60. Pod tekstem data: 1938.

7. Józef Stachowski: *Niepokój*. Urywek z większej całości pt. „Twardowski”. Wiersz włączony do tomu *Jaworowa baśń*, Warszawa 1939, s. 40, pt. *Niepokój*. (Urywek z większej całości). Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego, pt. *Niepokój (urywek z większej całości pt. „Twardowski”)*.

8. Józef Stachowski: *Jaworowa baśń*. Utwór włączony do tomu *Jaworowa baśń*, s. 38–39. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

9. Jerzy Zagórski: *Daniel*. Pierwodruk: „Comoedia”, 1938, nr 1. Przedruk w tomie *Wieczór w Wieliszewie*, Kraków 1947, s. 47–48. Pod tekstem przedruku data: 1938. Kopia maszynopisu w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

10. Adolf Sowiński: *Sekstyny o samotności*. *Początek poematu*. Przedruk: *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1956, s. 67–69, jako I część cyklu *Sekstyny*.

11. Anna Świrszczyńska: *Śmierć Orfeusza*. Autograf w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

12. Jan Kott: *Jules Supervielle*. Autograf zachowany w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

13. Jules Supervielle: List otwarty do Zbigniewa Bieńkowskiego. Jeszcze inna wersja przekładu tego listu znajduje się we Wstępie Bieńkowskiego do tomu J. Supervielle’a *Liryki i poematy*, Warszawa 1965, s. 16–17. Oryginał i przekład listu znajdują się w zbiorach J. Krzyżanowskiego. Oto tekst listu Supervielle’a:

Port-Cros, le 12 Août 1938

Vous me demandez, cher Bieńkowski, une lettre-préface? J’ai toujours rien en dehors des écoles et des normes poétiques, n’écoulant que les tentatins de mes voix intérieures. Définir ma poésie? Que puis-je ajouter à mes poèmes qui ne les trahisse point. Mon propre commentaire ne homait que simplification à l’excès et par conséquent fausses l’impression qu’ils doivent donner. N’essayons pas d’immobiliser un sillage. Mon art poétique est secrètement inclus dans mes poèmes. Je ne voudrais pas le formuler autrement.

On a dit que je me prisais la technique. Il n’y a pas là, en tous cas, de préméditation de ma part. Peut-être pensé-j’ai simplement que chaque poème doit être une exception à la règle, sa technique lui sera forcément un peu particulière.

Et maintenant, puis-je faire un vœux? Depuis *Débarcadères* mes poèmes sont-ils de plus en plus intérieurs. Je voudrais à l’avenir renoncer le plus possible que le monde extérieur, que je ne tarderai peut-être pas beaucoup à quitter... Précieux lumière du soleil et de la lune, paysages de la Terre bien aimée je demande votre appui!

Jules Supervielle

14. Jules Supervielle: *Wybór poezji* z tomów: *Poèmes*, *Gravitations*, *Forçat innocent*, *Les Amis inconnus*, *Z ostatnich wierszy*. Niemal wszystkie przekłady Bieńkowskiego znalazły się w tomie Supervielle’a *Liryki i poematy*, Warszawa 1965. Maszynopisy przekładów Bieńkowskiego zachowały się w zbiorach J. Krzyżanowskiego, z wyjątkiem następujących: *Zawrót*

głowy, *Wczoraj i dziś*, *Nieznani przyjaciele*, *Wspomnienie*, *Do Ricardo Ghüraldes*, ... [inc.: „Zbyt dobrze...”], *Psy duszy* i Z „*Listu do gwiazdy*”.

15. Stanisław Piętał: *Lata wojenne*, Fragment z książki zamykającej dzieje Jasia Kunefała. Był to urywek powieści *Białowiejskie noce*, Warszawa 1939, stanowiącej ciąg dalszy powieści *Młodość Jasia Kunefała*, Warszawa 1938. Autograf zachował się w zbiorach J. Krzyżanowskiego.

Jeśli chodzi o pozostałe pozycje tego numeru „Pióra”, to w zachowanych materiałach a chiwum redakcyjnego brakuje ich autografów, nie ma też informacji, czy któreś z nich były później przedrukowywane.

Z ARCHIWUM REDAKCYJNEGO „PIÓRA”

KORESPONDENCJA

1

LISTY MICHAŁA CHMIELOWCA¹ DO LUDWIKA FRYDEGO

Witów, 26 sierpnia br. [1938]

Szanowny Panie,

dziękuję za list. Otrzymałem go od redaktora „Naszego Wyr[azu]”² dopiero wczoraj, co jest przyczyną opóźnienia mojej odpowiedzi. Za zaproszenie do współpracy w „Piórze” dziękuję i, jeśli tylko czas mi pozwoli, z wielką przyjemnością już rychło z niego skorzystam. Proszę źle nie zrozumieć mojego stosunku do „Pióra”. To, co pisałem w *Przeglądzie prasy*³, staje się zrozumiałe dopiero na tle motta („Muszę być jednostronny, jeśli chcę przeważyć przeciwną szalę” itd.). Jestem przeciwnikiem „nowego stylu” najnowszego Przybosa, Czechowicza et Comp., zgadzam się tu z Kottem, który mówi, że jest to poezja bardzo ładna, czysta i bardzo... nudna⁴, ale z drugiej strony, nie godząc się z programem „Pióra”, doceniam w pełni jego kulturalną rolę jako organu młodej i – bądź co bądź – nowatorskiej literatury. Tej młodej literaturze brak niestety wielkich idei poetyckich, programu, co odbiło się niekorzystnie na „Piórze”. I gdyby nie Pański artykuł⁵, byłoby „Pióro” (I numer) kopią „Ateneum”⁶, czego nie zmieni przeciwstawienie pięknej i trudnej inicjatywy Panów kaprysowi „znudzonego a bogatego literata”. Nie piszę tego wszystkiego jako „ortodoksalny awangardzista” i peiperowiec. Awangardę krakowską uważam już za zamknięty okres, a „kontynuowanie” jej idei za epigonizm. Że jestem daleki od bezkrytycznego peiperochwalstwa, dowodzi choćby jeden z moich ostatnich artykułów *Doskonały przykład* („Czas” z 7 VIII)⁷.

Recenzję z *Co wieczór*⁸ przyślę w połowie września. Bardzo chętnie współpracowałbym stale z działem recenzji poetyckich i prozatorskich „Pióra”. Jeśli przyjmie Pan moją propozycję, prosiłbym o przesłanie mi części nadsyłanych do redakcji egzemplarzy recenzyjnych. Czy uda mi się wsadzić w recenzji z tomiku Piwowara także uwagi krytycz-

ne na marginesie *Dwóch pokoleń* – wątpię. Może napiszę raczej specjalny artykuł polemiczny⁹.

Gdy wrócę do Krakowa, poszukam autora artykułu o „Cricot”¹⁰. Wydaje mi się, że najlepiej zrobi to Wielowieyska¹¹.

Dziękuję najserdeczniej za gotowość współpracy z „Naszym Wyrazem” i bardzo proszę o odpowiedź na ankietę¹². Nie będzie ona bynajmniej spóźniona. Chcemy drukować odpowiedzi aż do skutku, w miarę ich napływania, spodziewając się, że apel do krytyków zrobi jednak swoje. Ostatnio np. nadesłał odpowiedź Łaszowski¹³. W jednym z najbliższych numerów – spodziewam się – wydrukujemy drugą serię odpowiedzi. Czy nie mógłby Pan nam pomóc, nakłaniając swych warszawskich znajomych do zainteresowania się tą ankietą?

Na zakończenie „jedno pytanie trochę szorstkie, lecz zasadnicze”: czy „Pióro” honoruje artykuły? Nader skromne moje warunki finansowe nie pozwalają mi niemal zupełnie pisać prac nie honorowanych, a nierzetelność lub trudności pieniężne administracji pism literackich zmuszają do pisania po dziennikach, co dla ważniejszych, „pryncypialnych” artykułów jest b. szkodliwe.

Z wyrazami poważania łączę serdeczne pozdrowienia

Michał Chmielowiec

Mój adres do 1 września: Witów na Podhalu
poczta Chochołów,
później: Kraków, ul. Kremerowska 2 m. 2

List na arkuszu popielatego papieru o formacie 26,9 × 20,4 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Michał Chmielowiec (1918–1974), krytyk, związany przed wojną z krakowskim czasopiśmie literackim „Nasz Wyraz”, zwolennik awangardy.

² „Nasz Wyraz” – czasopismo literackie młodych, które ukazywało się w Krakowie w latach 1935–1939, sympatyzujące z awangardą. Redaktorem naczelnym pisma był w tym czasie Władysław Bodnicki.

³ Zob. M. Chmielowiec, *Przegląd prasy*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 7/8.

⁴ Chodzi o artykuł J. Kotta *Pyrrusowe zwycięstwo awangardy*, „Sygnały”, 1938, nr 37.

⁵ Chmielowiec ma na myśli artykuł Frydego *Dwa pokolenia*.

⁶ „Ateneum” – dwumiesięcznik literacki wychodzący w Warszawie w latach 1938–1939 pod redakcją S. Napierskiego.

⁷ Artykuł Chmielowca *Doskonały przykład* („Czas”, 1938, nr 215) składał się z dwóch części: panegirycznej i pamfletowej. W obu sporo miejsca poświęcił teoriom poetyckim Peipera.

⁸ Recenzja Chmielowca z tomu L. Piwowara *Co wieczór*, Kraków 1937 (wydanie 2 po konfiskacie), znalazła się w „Piórze”, 1939, nr 2.

⁹ W recenzji Chmielowca nie było bezpośredniej polemiki z artykułem Frydego; nie wiadomo, czy napisał osobny artykuł polemiczny.

¹⁰ „Cricot” – awangardowy teatr artystów, działający w Krakowie w latach 1933–1939, założony przez Józefa Jarezę. Związani z nim byli m. in.: Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszkowski, Jacek Puget i Henryk Wiciński.

¹¹ Helena Wielowieyska (1911–1981), pisarka, związana z „Naszym Wyrazem”, gdzie zamieszczała utwory poetyckie, artykuły i recenzje. „Pióro” artykułu o „Cricot” nie drukowało.

¹² Chodzi o ankietę „Naszego Wyrazu” na temat awangardy, skierowaną do młodych krytyków. Pierwsza część wypowiedzi pt. *Nieudana ankieta?* („Nasz Wyraz”, 1938, nr 7/8) zawierała wypowiedzi Juliusza Bronnera, Ignacego Fika, Hieronima Michalskiego i Kazimierza Wyki.

¹³ Wypowiedź Łaszowskiego znalazła się – obok głosów Jerzego Kamila Weintrauba i Gustawa Herling-Grudzińskiego – w kolumnie pt. *Ciąg dalszy odpowiedzi na ankietę o awangardzie*, „Nasz Wyraz”, 1938, nr 10.

2

[Kraków, 4 IX 1938]

Szanowny Panie,

dziękuję b. za list. Pyta Pan – nieco nierozważnie – czy recenzję z *Co wieczór* napiszę mimo negatywnej odpowiedzi na pytanie w sprawie honor[arium]¹. Ależ oczywiście! Gdybym napisanie tej recenzji uzależniał od honor[arium], zaznaczyłbym to niedwuznacznie. Sądzę nawet, że uda mi się i do następnych numerów przesłać jakieś recenzje, bo w tym dziale mam wielką ochotę z „Piórem” współpracować. Większe jednak artykuły będę musiał lokować korzystniej... finansowo, choć ze stratą czysto literacką – gdzie indziej. Ze stratą, bo „Pióro” uważam za najlepszy i za najbardziej odpowiadający mi periodyk liter[acki] (co nie zmienia zresztą mojego stanowiska do ideologii pisma, ale odnosi się jedynie do jego tzw. poziomu i aury uczciwej, dalekiej od politykierstwa, poważnej pracy literackiej).

Wyrazy poważania i serdeczne pozdrowienia przesyłam

Michał Chmielowiec

Kraków 4 IX

[Adres:] Pan Ludwik Fryde, Warszawa, Królewska 27/25. Nad. Michał Chmielowiec, Kraków, Kremerowska 2 m. 2 [Stempel:] Kraków 2 4 IX 38.

Kartka pocztowa pisana zielonym atramentem.

¹ Zob. list 1, przypis 8.

3

[Kraków, 19 IX 1938]

19 IX

Szanowny Panie,

b. przepraszam za opóźnienie. Właśnie skończyłem recenzję¹, którą przepisuję na maszynie i dlatego otrzyma ją Pan na drugi dzień po otrzymaniu tej kartki. Mam duże wątpliwości, czy zechce Pan z recenzji mojej skorzystać (Piwowara² raczej „zjeżdżam” niż chwale, prócz tego wstawiłem w recenzji parę uwag zdecydowanie „niebłagonadiożnych” wobec kierunku „Pióra”). Dla-

tego proszę o rychłe powiadomienie mnie o swojej decyzji i ewent. zwrot rękopisu, abym mógł tę rzecz o nieco przebrzmiałej już aktualności gdzie indziej umieścić. Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam, że najchętniej widziałbym moją recenzję oczywiście w „Piórze”.

Przesyłam serdeczne pozdrowienia i wyrazy poważania

Michał Chmielowiec

[Adres:] Pan Ludwik Fryde, Warszawa, Królewska 27/25. Nad. Michał Chmielowiec, Kraków, ul. Kremerowska 2/2. [Stempel:] Kraków 2 19 IX 38.

Kartka pocztowa pisana zielonym atramentem.

¹ Zob. list 1, przypis 8.

² Lech Piwowar (1909–ok. 1941 lub 1942), poeta należący do młodszego pokolenia awangardy krakowskiej, autor kilku tomów wierszy, m. in. *Raj w nudnym zajeździe* (1932) i *Co wieczór. Poezje* (1937).

4

[Kraków, 27 IX 1938]

Szanowny Panie,

nie upieram się przy cytacie z Łobodowskiego¹ (co nie znaczy jednak, bym wstawienie tego cytatu uznał za pomyłkę. „Wizja” Łobod[owskiego] nie jest żadnym wszechstronnym ideałem, lecz tylko jej spoistość – która nie decyduje o jakości – wydaje mi się godna pochwały). Zamiast tego cytatu proszę wstawić inny, tj. zakończenie wiersza Przybosia pt. *Chaty*². Cytuję:

„Widać:

Każdy dom

kosę

na sztorc komina nasadził!

Widać:

Pionowo cichnie huk niewybuchłych chałup: dym
i z urwisk strzela bór”.

(*W głąb las*)

W związku z tą zmianą proszę zmienić także zwrot: „z nieporównanie oryginalniejszych wyobraźniowo” – na: „z oryginalniejszych niekiedy wyobraźniowo”, a zdanie: „Jako stałą miarę” itd. aż do „elementów wizji”, ma tak wyglądać: „Jako stałą miarę do obrazów Piwowara przykładałem finałową wizję *Chat* Przybosia. Jest to dobry przykład ścisłej spoistości powiązanych formalnie i »nastrojowo« elementów wizji”³.

Przesyłam pozdrowienia

Michał Chmielowiec

Kraków 27 IX
Kremerowska 2/2

[Adres:] P. Ludwik Fryde, Warszawa, Królewska 27/25. [Stempel:] Kraków 2 27 IX 38 23.

Kartka pocztowa pisana obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Fryde sprzeciwił się cytowaniu wiersza Łobodowskiego w recenzji Chmielowca, bowiem odmawiał jego utworom miana dzieł sztuki. Zob. L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro”, 1938, nr 1, s. 6.

² Poprawki Chmielowca zostały uwzględnione, tylko inaczej wyglądają w druku wcięcia wersów w cytowanym wierszu Przybosia.

³ Wszystkie życzenia Chmielowca zostały przez Frydego w druku uwzględnione.

5

LISTY STANISŁAWA PIĘTAKA¹ DO LUDWIKA FRYDEGO

[Wielowieś, 7 IX 1938]

Drogi Ludwiku!

Dziękuję serdecznie za przypomnienie – niestety, nic nie napisałem w ciągu tych nieużytecznych miesięcy letnich – jest prawie pewne, że nic w najbliższym czasie z poezji nie napiszę. Tak już jest, konfrontuję ciągle swoją postawę poet[yczką], nie chciałbym powtarzać się, przeto nie piszę wierszy. „Pióro” zaś przecie jest pismem nie przeżuwającym, a twórczym, dla was dawać jakiś nic nie znaczący drobiazg to i niewłaściwe, i niedobre. Możesz jednak zapowiedzieć mój poemat liryczno-opisowy² na numer trzeci – mam już pomysł, idąc raz łąkami deklamowałem go sobie, ale nie zdążyłem spisać – do grudnia jednak tej czynności dokonam. Zajęty jestem bardzo swoją drugą powieścią³, która jest jednak zbyt epicka, a nie prozatorska. Nie ożeniłem się, nie żenię się, nie mam zamiaru żenić się w najbliższym czasie. Wszystko to plotki. Bardzo mi miło, że obcujesz często z W[itoldem] Gombrowiczem, że odwiedzasz „Zodiak”⁴. W naszej zmierzchającej się młodości te okruczki życia towarzyskiego są nie bez znaczenia.

Myślę, że dość szybko przyjadę do Warszawy. No, do widzenia.

Serdecznie pozdrawiam

Stanisław

[Adres:] WPan Ludwik Fryde, Warszawa, ul. Królewska 27/25. [Stempel:] Sandomierz 7 IX 38 15.

Kartka pocztowa pisana czarnym atramentem. Była to odpowiedź na list Frydego do Piętaka z 1 IX 1938. Tekst jego wydrukował W. Szymański, *Ballady przed burzą*, Warszawa 1961, s. 206–207.

¹ Stanisław Piętak (1909–1964), poeta i prozaik, związany początkowo z awangardą krakowską, a następnie – po przeniesieniu się do Warszawy w 1934 roku – z kręgiem poetów skupionych wokół Józefa Czechowicza.

² Nie wiadomo, o jaki utwór Piętaka chodziło.

³ Była to powieść *Białowiejskie noce*, wydana w 1939 roku, kontynuująca dzieje bohatera *Młodości Jasia Kunefala*, opublikowanej w 1938 roku.

⁴ „Zodiak” – znana kawiarnia w Warszawie.

6

[Sandomierz, 14 IX 1938]

Drogi Ludwiku – Nie wysyłam prozy, bo nie zdobyłem się na jej przepisanie – bo tak olbrzymią niechęć mam przed publikowaniem wszelakich fragmentów z swoich prac. Napiszę – jak Ci już donosiłem – do n° 3 poemat liryczno-opisowy¹ – jakieś 100 wierszy druku – chciałbym godnie sprezentować się w Twoim piśmie. Pisząc o epickości mojej powieści² popełniam błąd, jest ona bowiem w „ostatecznej instancji” poetycka – a nie żadna epicka czy inna. To już moja wina. Ciężko mi dawać prozę, gdy jestem tak głęboko naturą poetycką. Czytałem artykuł Miłosza, ciekawym, jakie Ty zajmiesz stanowisko w „Piórze” wobec jego wystąpienia³. Nie jestem zwolennikiem formizmu i czystej poezji, ale gest Miłosza wydaje mi się cokolwiek młodopolski i przedwczesny.

Do widzenia, serdecznie pozdrawiam

Stanisław

Sandomierz 14/IX 38

[Adres:] WPan Ludwik Fryde, Warszawa, ul. Królewska 27/25. [Stempel:] Sandomierz 14 IX 38 15.

Kartka pocztowa pisana czarnym atramentem.

¹ Zob. list 5, przypis 2.

² Chodzi o *Białowiejskie noce* i charakter tej powieści (zob. list 5 oraz przypis 3 do tego listu).

³ Piętaś miał na myśli głośny artykuł Miłosza *Kłamstwo dzisiejszej »poezji«* („Orka na Ugorze”, 1938, nr 5), który wywołał gwałtowną polemikę w środowisku ówczesnych młodych pisarzy (zob. J. Z. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa–Kraków 1962, s. 126–127). Fryde nie podjął w „Piórze” polemiki z Miłozsem.

7

[Wielowieś, 23 IX 1938]

Drogi Ludwiku – Posyłam Ci wyjątek prozy¹, choć czynię to z wielkimi oporami. Jeśli będziesz drukował go, chciałbym sam zrobić korektę. Czuję się tu ostatnio nie bardzo świetnie, być może zacznę z powrotem pisać poezje.

Do widzenia

Stanisław

Wielowieś 23/IX 38

P.S. A zresztą niech Czechowicz zrobi korektę, on zna aż nadto dobrze moje pismo. Pozdrowienia dla niego.

[Adres na kopercie:] W Pan Ludwik Fryde, Warszawa, ul. Królewska 27/25. Nad. Stanisław Pięta, Wielowieś, Poczta Nadbrzezie k/Sandomierza. [Stemple:] Nadbrzezie 23.IX.38; Warszawa 24 IX 38-3.

List na arkuszu papieru o formacie 15×21 cm, pisany czarnym atramentem; pismo spłowiałe. Koperta koloru niebieskiego.

¹ W 2 numerze „Pióra” drukował Pięta fragment powieści *Białowiejskie noce*, pt. *Lata wojenne*. W archiwum „Pióra” zachowały się dwa inne fragmenty tej powieści.

8

LISTY JULIANA PRZYBOSIA DO LUDWIKA FRYDEGO

Cieszyn, 7 IX 38

Szanowny Panie

Dziękuję za wiadomości i propozycje. Cieszy mnie, że „Pióro” ma zapewniony trwalszy żywot; nauczony doświadczeniem nabytym u tegoż samego wydawcy obawiałem się, czy to poważnie zapowiadające się wydawnictwo nie skończy się na pierwszym zeszytce. Ale Panowie jesteście tuż pod bokiem p. Sztajnsberga, macie więc łatwą możliwość dania codziennej ostrogi temu bokowi¹.

Chętnie dałbym dla najbliższego numeru coś, czego nie obejmie *Równanie serca*, ale w tej chwili nie mam nic gotowego. Jeśli do 15 wykończę któryś z fragmentów szkicowanej teraz trochę obszerniejszej rzeczy, prześlę na ręce Pana. Jeśli tego nie zrobię, proszę sobie wybrać z mojego tomu (będzie pono gotowy w najbliższych dniach) jakieś 2 nie drukowane przedtem utwory, pilnie bacząc na errata (które niestety będą dość liczne). Ja poleciłbym *O kuli* (I cykl) i *Powrót* (cykl *Pióro z ognia*), ale nie stanowczo; może co innego będzie Panu bardziej odpowiadało².

Chętnie również skorzystam z nadarzonej przez „Pióro” sposobności i zbiorę swoje artykuły teoretyczne, rozproszone po różnych czasopismach, w książeczkę. Chciałbym przedtem wiedzieć, na jaką objętość oblicza Pan tomik Biblioteki „Pióra”?³ Zastosuję się do wymiarów i prześlę materiał pod koniec września.

Zaciekawiał mnie projekt spółdzielni dla wydawania tygodnika literackiego⁴. Pomysł ciekawy i bardzo mi bliski, przed półtora rokiem temu [!] roilem podobne plany. Z ochotą wpłacę jakiś nieduży udział. Plan trzeba by bardzo dokładnie obmyśleć, oddzielając stronę pieniężną przedsiębiorstwa od literackiej; mam na myśli klauzulę, która by uniemożliwiła udziałowcom wpływanie na kierunek literacki wydawnictwa, a kierować tygodnikiem — powinien jeden człowiek, krytyk, nie poeta i nie powieściopisarz.

Łączę wyrazy prawdziwego poważania i serdeczne życzenia powodzenia w pracy redaktorskiej

J. Przyboś

List na arkuszu kratkowanego papieru o formacie 28,3×22,1 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Koperta zachowana.

¹ Przyboś miał na myśli perypetie związane z publikacją swojego tomu *Równanie serca*, Warszawa 1938, wydanego przez Księgarnię F. Hoesicka, będącą własnością M. Sztajnsberga.

² W 2 numerze „Pióra” Fryde wydrukował utwór poetycki Przybosia *Malejące góry*, przedrukowany pt. *Powrót, czyli malejące góry* w tomie *Miejsce na ziemi*, Kraków 1945, s. 89–90.

³ Projekt ten nie doszedł do skutku.

⁴ Pomysł ten nie został zrealizowany.

9

Cieszyn, 22 IX [19]38

Szanowny Panie

Śpieszę z nowym utworem dla 2 numeru „Pióra”¹. Z rzeczą obszerniejszą zgłoszę się do n-ru 3.

Przejrzałem większość swoich artykułów i doszedłem do wniosku, że tylko niektóre z nich zasługują na przedruk w zamierzonym zbiorze. Tomik więc będzie raczej szczupły. Ponieważ wybieram się w połowie października do Warszawy, wręcę go Panu w tym czasie.

Pomysł antologii² – bardzo szczęśliwy i aktualny. Pragnąłbym, żeby wybierając moje utwory, zwrócił Pan większą uwagę na *Równanie serca*, tzn. na poezje najnowsze. Chciałbym, żeby się w antologii znalazły m. in. *Parada śmierci* i *Droga powrotna* (w tym utworze zrobiłem poprawkę: usunąłem w 3 w[ierszu] od końca wyrazy „księżę” i „pańskie”, wiersz więc brzmi lapidarnie: „brzuchy i zady”), a z ostatnich moich poematów *Luk* (w *Równaniu serca*). Zresztą – niech Pan wybierze³.

Na koniec mam prośbę do Pana: p. Sztajnsberg, mój wydawca, nie daje od dłuższego czasu znaku o losach mojego tomu⁴. Wiem, że przed miesiącem całość była już wydrukowana, a roboty introligatorskie nie miały trwać dłużej niż 5 dni. Tymczasem – do dziś książki nie dostałem. Będę Panu wdzięczny za interwencję u Sztajnsberga i szybką wiadomość, co z moją książką.

Łączę wyrazy prawdziwego poważania

J. Przyboś

List na arkuszu kratkowanego papieru o formacie 28,3×22,1 cm, pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Koperta zachowana.

¹ Zob. list 8, przypis 2.

² Chodzi o L. Frydego i A. Andrzejewskiego *Antologię współczesnej poezji polskiej, 1918–1938*, Warszawa 1939.

³ Fryde włączył do antologii wszystkie proponowane przez Przybosia utwory, uwzględnił także zasygnalizowane poprawki w wierszu *Droga powrotna*.

⁴ Zob. list 8, przypis 1.

10

Cieszyn, 25 IX [19]38

Szanowny Panie.

Spostrzegłem, że w wysłanym wczoraj poemacie *Malejące góry* zrobiono przy przepisywaniu błąd; proszę go poprawić, a mianowicie wiersz przedostatni ma brzmieć: „jak się chwycił pierwszej z kraju jabłoni”¹.

Wyrazy prawdziwego poważania

J. Przyboś

[Adres:] Pan Ludwik Fryde, Warszawa, Królewska 27 m. 25. [Nadawca:] J. Przyboś, Cieszyn, Stalmacha 32. [Stempel:] Cieszyn 23 IX 38 15.

Kartka pocztowa pisana czarnym atramentem.

¹ W druku jest tak, jak życzył sobie Przyboś.

11

LISTY LUDWIKA FRYDEGO DO JULIANA PRZYBOSIA

[Warszawa,] 2 IV [19]38 r.

Szanowny Panie!

Jak powiedział mi przez telefon p. Jan Kott, zgodził się Pan na przekazanie swych wierszy z „Mety” do „Pióra”, ma Pan natomiast wątpliwości co do umieszczenia w „Piórze” dziesięciu też o poezji¹.

Otóż pragnę wyjaśnić: ideologia artystyczna „Pióra” istotnie niezupełnie pokrywa się z poglądami wyłuszczoneymi w tezach. Ideologia ta bliska jest tzw. poezji czystej — termin jest szpetny i używam go tu tylko prowizorycznie dla określenia wspólnej postawy artystycznej pięciu poetów, którzy tworzą ośrodek „Pióra”: Czechowicza, Zagórskiego², Piętaka³, Stachowskiego⁴ i Świrszczyńskiej⁵. W artykule programowym⁶ staram się postawę tę ściślej sprecyzować.

W luźniejszym stosunku do ideologii „Pióra” pozostają tacy jego współpracownicy jak: Miłosz, M. Niżyński⁷, Z. Bieńkowski⁸, a także starsi pisarze: St. Ign. Witkiewicz i J. Stempowski⁹.

Nasz stosunek do „Skamandra”, pseudoklasycyzmu i autentyzmu jest bezwzględnie negatywny. Natomiast do poezji tzw. awangardy, w szczególności

do twórczości Pana i – z zastrzeżeniami – Brzękowskiego, odnosimy się z szacunkiem, a nieraz podziwem.

1⁰. Uznajemy doniosłość historyczną awangardy i poczuwamy się do roli jej – niezbyt może wiernych, ale bardzo zobowiązanych – kontynuatorów.

2⁰. Cenimy wysoko poezję Pana i – częściowo – Brzękowskiego jako indywidualne fenomeny estetyczne, same w sobie.

3⁰. Szanujemy i podziwiamy w Panu wzór niezłomnej konsekwencji w dążeniach artystycznych, przykład – niech mi wolno będzie użyć wzniosłego słowa – artystycznego heroizmu.

Powyższe punkty są wyraźnie podkreślone w moim artykule (który zyskał całkowity aplauz u Czechowicza i Zagórskiego). Z tego względu proponuję Panu zamieszczenie swych tez w „Piórze” nie jako programu pisma, lecz jako deklaracji osobistej, tłumaczącej jasno i to, w czym się różnimy, i to, w czym mamy prawo powoływać się na Pana jako na swego patrona.

W pierwszym numerze „Pióra”, którego pojawienie opóźnia się niestety z winy drukarni, pragniemy widzieć Pana dwa utwory: z oddanego wydawcy tomu *Niewidzialnych*¹⁰ oraz *Nową różę*¹¹. Poza tym – tezy.

Wiersza *Prędzej*¹² p. Czechowicz u siebie nie posiada.

Łączę wyrazy wysokiego poważania

Ludwik Fryde

Warszawa

ul. Królewska 27/25

[Adres na kopercie:] Wielmożny Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Stalmacha 32. Wysła Ludwik Fryde, Warszawa, Królewska 27/25. [Stempel:] Warszawa 1, 2 IV 38.

List na arkuszu kremowego papieru w niebieskie linie, o formacie 20 × 12,5 cm, pisany obustronnie.

¹ Tezy Przybosia ukazały się w 1 numerze „Pióra”.

² Jerzy Zagórski (ur. 1907), poeta, związany z tzw. II awangardą, przed wojną członek wileńskiej grupy poetyckiej Żagary.

³ Zob. list 5, przypis 1.

⁴ Józef Stachowski (1913–1944), poeta, związany początkowo z warszawskim Klubem „S”, a następnie z kręgiem Czechowicza, autor tomu *Jaworowa baśń*, Warszawa 1939.

⁵ Anna Świrszczyńska (ur. 1909), poetka i autorka dramatów, wydała przed wojną zbiór *Wiersze i proza*, Warszawa 1936.

⁶ Chodzi o artykuł Frydego *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1.

⁷ Marian Niżyński (1910–1943), poeta, dramaturg i malarz, związany ze środowiskiem krakowskim, autor kilku zbiorów wierszy, m. in. *Więcierza wieczornego*, Warszawa 1937.

⁸ Zbigniew Bieńkowski (ur. 1913), poeta, tłumacz i krytyk, związany przed wojną z awangardą. Debiutował w 1938 roku *Arkuszem poetyckim*.

⁹ Jerzy Stempowski (1894–1969), krytyk i eseista, stały współpracownik „Wiadomości Literackich”. Od 1940 r. przebywał w Szwajcarii.

¹⁰ Zob. informację w Nocie edytorskiej do 1 numeru „Pióra”.

¹¹ Zob. przypis 10.

¹² Był to liryk prozą zamykający cykl *Pióro z ognia w Równaniu serca*.

12

W[arsza]wa, 17 IX [19]38 r.

Szanowny Panie!

Dziękuję za list i życzliwe odniesienie się do moich prośb i propozycji. Drugi numer „Pióra” idzie do druku w poniedziałek 26 bm. Jeśli do tego czasu nie otrzymam od Pana rękopisu, wyzyskam poemat *Wzdłuż czasu*¹ – za daną mi zgodą. O większą całość, nad którą, jak czytam w liście, Pan pracuje², bardzo proszę do 3-ego n-ru „Pióra”, który ukaże się wg naszych obliczeń w styczniu r. 1939 i – jak mamy nadzieję – będzie już honorował prace w nim ogłoszone.

Co się tyczy tomiku artykułów Pana³, nie mogę w tej chwili określić jego rozmiarów. Najlepiej byłoby, gdyby ułożył go Pan w formie szerszej, tzn. 5–6 arkuszowej, z podaniem pozycji mniej ważnych, które można by w ostatecznym razie usunąć, gdyby rzecz miała się skurczyć do 4 arkuszy.

W niedługim czasie zaczyna się drukować antologia współczesnej poezji polskiej (1918–1938)⁴, ułożona przeze mnie wspólnie z p. Antonim Andrzejewskim⁵, znanym Panu może z „Ateneum”. Będzie to wreszcie obiektywna antologia poezji współczesnej, bez uprzedzeń i przesądów. Uprzejmie chciałbym prosić Pana o autoryzację przedruku kilku (do 10) swych utworów w tej antologii.

Łączę wyrazy prawdziwego poważania.

Ludwik Fryde

[Adres:] Wielmożny Pan Julian Przyboś, Cieszyn, ul. Stalmacha 32. [Nadawca:] Ludwik Fryde, W-wa, ul. Królewska 27/25. [Stempel:] Warszawa, 17.IX.38.

Kartka pocztowa. Jest to odpowiedź Frydego na list Przybosia z 7 IX 1938.

¹ Autograf tego utworu zachował się w archiwum „Pióra” w zbiorach J. Krzyżanowskiego. Zob. też list 8, przypis 2.

² Nie wiadomo, o jaki utwór Przybosia mogło tu chodzić.

³ Zob. list 8, przypis 3.

⁴ Zob. list 9, przypis 2.

⁵ Antoni Andrzejewski – krytyk drukujący swe prace w „Ateneum” i „Piórze”, współautor – obok Frydego – *Antologii współczesnej poezji polskiej, 1918–1938*.

13

LIST ALEKSANDRA RYMKIEWICZA DO LUDWIKA FRYDEGO

Henryków 12 września 1938 r.

Szanowny Panie!

List Pana otrzymałem i jako odpowiedź przesyłam Panom wiersz pt. *Nocna rozmowa*¹. Niestety poematu², który piszę, nie będę drukował przed ukończeniem całości. Myślę, że to nastąpi dopiero zimą. Plany więc wydawnicze

byłoby układać zbyt wcześnie. Natomiast za kilka tygodni rozpoczynam druk tomu wierszy pt. *Potoki*, nakładem Związku Zawodowego Literatów³.

Chcę Pana poprosić o jedną przysługę – mianowicie: u dyr. Sztajnsberga znajdują się moje maszynopisy niektórych moich wierszy właśnie z *Potoków*, proszę więc Pana o odesłanie ich na mój adres wileński. Obecnie znajduję się na wsi i będę tutaj jeszcze około dziesięciu dni.

Łączę wyrazy szacunku i przesyłam serdeczne pozdrowienia Panu i Czechowiczowi

Aleksander Rymkiewicz

Mój adres wileński: Aleksander Rymkiewicz
Wilno
ul. Stroma 3–3

List na arkuszu kratkowanego papieru o formacie 14,9×21,4 cm, pisany obustronnie niebieskim atramentem.

¹ Autograf tego utworu zachował się w archiwum „Pióra”.

² Nie wiadomo, o jaki poemat chodziło.

³ Tom ten ukazał się w Wilnie w 1939 roku.

WIERSZE

14

Aleksander Rymkiewicz – *Nocna rozmowa*

Księżyc wybadam
czy świeci polom.
Lśnię – odpowiada:
rozłogom,
dalom,
czerwonym głogom.

Ciemności pytam,
gdy świat okryje.
Mówi mi – witam:
wygięte
szyje,
włosy nietknięte.

Gwiazda czerwona
płacze, jak wilga
błogosławiona:
dla ciebie
tylko
wiatr mnie kolebie.

O nocy jedna,
jeszcze nie słyszę
kto mnie pożegna:
 olbrzymia
 cisza
 w nieziemskim dymie.

Tekst *Nocnej rozmowy* zapisany jednostronnie niebieskim atramentem na arkuszu kratkowanego papieru o formacie 26 × 21,5 cm. Od góry arkusz oddarty.

15

Adolf Sowiński – *Prometeusz*

Na gestach teatralnych błyskały klejnoty:
młodzi szli za młodością. Ogród, gdy mu ktoś
pokazał twarz przed chwilą umarłej dziewczyny,
poczuł jesień i pożółkł, a brukowe płoty
wokoło świętych figur mech postarzył. Lot
chmur na przemian rozjaśniał i ściemniał kaliny.

Paź z cienistych witraży sam przekraczał bramę
gdy pod zorzą kruszyły się wilgotne cegły,
a krople ros pół-drwiąco na liście wyległy
odbijając czerwoność jak świt złej przyszłości.
Na łące wśród kretowisk bił jak źródło zamęt
pasikoników. Mierzchło. Na tratwie z ciemności
przełynął suchą fosą jakiś zbrojny wiek.

Paź, mający miast oczu dwie wiotkie przestrzenie,
patrzył nimi w głąb zorzy gdy cichło stulecie
zbrojnych szumów: w łopocie trzech ognistych rzek
stały zbocza wulkanów o barwie tej śniedzi
która uświetnia świecznik z brązu lub wygładza
dno kubka z miedzi.

Przetrwawszy zdumienie
powiedział, że to niebo skonało w odwecie
za gesty młodych. Podniósł, gubiąc płaszcz i cień,
odłamek wierzby (która z laski się odradza)
i rzucił do najbliższej rzeki. Chciał by zeń,
gdy dotrze do ognistych rzek
a z nich na brzeg
ludny życiem płaskorzeźb, ożyło – w odwecie
za śmierć bóstw – po wulkanach wierzbowe stulecie.

Wraciał. Noc miała wtedy niemowłęce ciało,
bo wzniosł się opar, z grzybów zwisały pająki
podobne do wylęgu gorgon, z drzew tak brzmiało,
jakby w gardłach turkawek drgały jeszcze dzwonki
na cześć żeru i wody. W pełnym zboża mroku
szum nie mieścił się niby sławny bóg w obłoku.

Stanął, a wtedy echa jak rozstawne konie
pobiegły w zieleń, aż się giąć zaczęły żyta,
aż tam gdzie rzeczny zakręt w świetle glazów tonie
został świecąc na toni świeży ślad kopyta
na kształt smugi księżyca, aż północny kogut
kolejno zapiał głosem liry, snu i rogu.

Gdy podobny z oblicza do cyganki stał
tłumiąc powiew we włosach, wśród okruchów skał
kołysało się źródło jak naczynie bez nóg,
z bezdnem w półkrag sklepionym. Gołąb, wilga i kruk
siedział na krawędzi śpiąc wetknąwszy dzioby
w puch pod skrzydłem; a kto by
pochylił się nad nimi, wyrzekłby się tchu
słyszając ptasie oddechy.

Tu stał paź. I tu
z grzybów tłumnie pająki – domowe meduzy –
i do przepaści w zdroju cicho go przykuły
niciami snu. Nie spostrzegł, lecz ptaki poczuły,
że sen mąci niewola i błędne od mroku
sfrunęły w przepaść źródła jak w szparę obłoku.

Autograf *Prometeusza* obejmuje 2 arkusze papieru o formacie 35,7 × 22,3 cm, tekst pisany jednostronnie niebieskim atramentem. Na arkuszu znajdują się uwagi natury technicznej pod adresem drukarni.

INDEKS OSÓB

Opracowała Anna Klak

- A. L. zob. Lam Andrzej
Adaś 103
Ajschylos 190
Albrechtowie W. 44
Alicja S. 116–118, 123, 134, 136, 139
Andersen Hans Christian 360
Andrzejewski Antoni 184, 308, 453, 464, 467
Andrzejewski Jerzy 298
Apollinaire Guillaume (Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 34, 184, 234–238, 240–241, 243–245, 325, 453
Arensteinowa Franciszka zob. Arnsztajnowa Franciszka
Arnsztajnowa Franciszka (Arensteinowa) 116–117, 171, 365, 454
Arouet François Maria zob. Voltaire
Arp Hans (Jean) 55, 62, 64, 78, 83, 96–97, 141–142, 151
Arystoteles 272, 281, 425
Asnyk Adam 317
Aubignac François Hédelin de l'abbé 281
Augustyn św. 196
- B. 46
Baczyński Stanisław 37–38, 50, 52, 55–56, 58, 73
Balmont Konstanty 351
Balzac Honoré de 297, 433–436
Bandrowski Juliusz Kaden zob. Kaden-Bandrowski Juliusz
Baranowicz Zofia 19, 59, 67, 156
Baron Jacques 55–56
Batkowie 44
Baudelaire Charles 325, 426–428, 431
Bąk Wojciech 179, 188, 328
Bąkowski Stanisław 142
Beethoven Ludwik van 269, 362
Benoit Pierre 354
Bercholt M. 44
Berckelaers Fernand zob. Seuphor Michel (pseud.)
Bergel Rajmund 86
Bergson Henri 271
Białek Józef Zbigniew 171, 175–176, 462
Bibrowski Mieczysław 45
Bielska Leokadia 184
Bielski Konrad 138, 140
Bieńkowski Zbigniew 13–14, 158–159, 161–162, 168–169, 176, 178–179, 184, 244, 386, 452–454, 465–466
Biernacki Andrzej 171, 181, 451–452
Billizanka Maria 44
Bizet Georges 353, 358, 362
Bobrowski Czesław 42–43
Bochenek Władysław 137
Bodnicki Władysław 161, 458
Boisrobert de 281
Botticelli Sandro 326
Boy zob. Żeleński Tadeusz
Braun Jerzy Bronisław 22–23
Breton André 97
Breza Tadeusz 297–298, 436
Brodzka Alina 175
Broniewski Władysław 56
Bronner Juliusz 134–135, 147, 459
Brosses Charles de 284
Brucz Stanisław 43, 45
Bryliński Jerzy 44
Brzękowski Jan 7–16, 19–162, 165–169, 176, 193, 312, 444–445, 466
Brzozowski Stanisław 329–330
Buchman 116
Buczyńska Halszka 117
Bujański Jerzy Ronard 124, 175
Bujnicki Teodor 104
Bukowki Kazimierz 42–43
Bury Howard 113
Burzyński Roman 124

- Buzzi Paolo 117
 Byron George 322, 441
 Bystroń Jan Stanisław 117
 Bzowiecki Alfred M. 124

 Cat-Mackiewicz Stanisław zob. Mackiewicz Stanisław
 Céline Louis Ferdinand 298
 Cendrars Blaise 39, 41
 Cervantes Saavedra Miguel de 190
 Cezanne Paul 191
 Cękański Eugeniusz 361
 Chapelain 281
 Chesterton Gilbert Keith 305, 315
 Chmielowiec Michał 178, 181, 450, 457–461
 Chodasiewicz-Grabowska Wanda 14, 27, 33, 37, 41, 47, 49, 52, 56, 62–65, 76, 80, 82–83
 Choromański Michał 96–97, 297, 300
 Chudek Józef Marian 170
 Chwat Aleksander zob. Wat Aleksander (pseud.)
 Chwistek Leon 47–48, 97, 121, 192
 Clair René 302, 351
 Colombo Luigi zob. Fillia (pseud.)
 Conrad Joseph 354
 Corneille Pierre 281, 283
 Cybis Jan 133
 Cybisowa-Rudzka Hanna zob. Rudzka-Cybisowa Hanna
 Czachowski Kazimierz (K. Cz.) 22–23, 89–90, 133
 Czapski Józef 133
 Czechowicz Józef 14, 35, 59, 63–64, 67–69, 71–72, 74–75, 77–80, 95, 108, 116–118, 122–126, 128, 134, 138, 140–143, 158–159, 161, 165–172, 175–176, 178, 180, 182, 184, 194–196, 227, 249, 312, 332, 365, 452–454, 457, 461–462, 465–466
 Czermiński Adrian 9
 Czernecki Jan 41
 Czernik Stanisław 118–119, 140–143, 145, 147, 312
 Czuchnowski Marian 46–47, 64, 68–69, 77, 80–81, 83, 85, 88–90, 92–93, 95–97, 110, 116–117, 119–121, 134–136, 138–139, 142, 158, 166
 Czyżewski Tytus 9, 66, 458

 Dan Aleksander (pseud.) zob. Weintraub Aleksander
 Dante Alighieri 190
 Dąbrowska Maria 97, 297
 Dąbrowski Marian 95, 97

 Delacroix Eugène 426
 Dembiński Henryk 107
 Dermée Paul 33–34, 39, 41, 50
 Desnos Robert 39, 41, 55–56
 Dickens Charles 305
 Diderot Denis 304
 Dobrowolski Stanisław Ryszard 104
 Dobrowolski Władysław 101
 Dobrzycki Stanisław (jr) 113
 Dobrzyński-Konstanty 449
 Doda Wiktor 44
 Doesburg Theo van 97
 Domiński Henryk 158, 167, 176
 Dorthaymer Edward 8
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 234
 Drohocki Zenon 22–23, 132–134, 136
 Dutkiewicz Józef Edward 9, 82–83
 Dürr zob. Dürr-Durski Jan
 Dürr-Durski Jan 107, 147–148
 Dziemidok Bohdan 453
 Dziewońska W. 44

 Elinówna Mila 35, 43, 103–104
 Eluard Paul 100
 Ernst Max 114, 149–151

 Farrerée Claude 354
 Feldhorn Juliusz 8, 44
 Feuchtwanger Lion 297
 Ficowski Jerzy 133
 Fik Ignacy 459
 Filipowicz Kornel 133
 Fillia (właśc. Luigi Colombo) 60–61
 Flukowski Stefan 95–97, 118–119, 130–132, 138, 140, 147–148
 Follain Jean 97
 Fondane Benjamin 432
 Fraenklówna 47
 Frasik Józef Andrzej 133–134, 159–161, 312
 Freud Sigismund 260, 305
 Frycie Stanisław 9
 Fryde Ludwik 161, 169–172, 175–182, 184, 187, 297, 328, 451, 453–454, 457–467
 Fuchsówna Jola 118–119

 Gacki Stefan Kordian 38
 Gain André 37–39, 41
 Galiński Adam (pseud.) zob. Stolarzewicz Ludwik
 Galis Adam 118–119
 Gałczyński Konstanty Ildefons 184, 308–310, 449, 453
 Gałuszka Józef Aleksander 98

- George Waldemar 33–34, 62, 188
 Gerard Alfred (pseud.) zob. Łaszowski Alfred
 Gide André 220, 343
 Gliński Mateusz 48
 Głowiński Michał 175
 Gojawiczyńska Pola 297
 Goliszewski Zbigniew 162
 Golonkowie 22, 24
 Gombrowicz Witold 177, 184, 297–306, 315, 360, 453, 461
 Gomulicki Juliusz Wiktor 170
 Gonzáles José Victoriano zob. Gris Juan
 Gotlib Henryk 145
 Gounod Charles François 362
 Goya y Lucientes Francisco de 440
 Górski K. 44
 Grabowscy Stanisław i Wanda 37
 Grabowska Wanda zob. Chodasiewicz-Grabowska Wanda
 Grabowski Stanisław 27
 Grabowski Zbigniew 96–97, 117
 Gralewski Waclaw 68–69
 Gris Juan (właśc. José Victoriano Gonzáles) 36
 Grudziński-Herling Gustaw zob. Herling-Grudziński Gustaw
- Hamsun Knut 354
 Haydn Joseph 358
 Hazlitt Henry 291
 Heine Heinrich 187
 Hempel Jan 56
 Herbin Auguste 97
 Herling-Grudziński Gustaw 447, 459
 Hertz Paweł 188
 Hoene-Wroński Józef Maria 23
 Hollender Tadeusz 125, 128, 166, 328
 Honegger Artur 359
 Horacy 351
 Horzyca Wilam 63–64, 92, 117, 147–148, 166, 329–330
 Huczyński Bolesław 44
 Hugnet Georges 39, 41
 Hugo Victor 337
 Huidobro Vincente 160–161
 Hulewicz Jerzy 158, 167
 Huxley Aldous 315
- Ilłakowiczówna Kazimiera 104
 Irzykowski Karol 16, 29, 36, 48–50, 64, 69, 73, 120, 127–131, 134–135, 142, 272, 437
 Iwańska Alicja 142
 Iwaszkiewicz Jarosław 9, 188, 335
- J. K. S. zob. Kulczycka-Saloni Janina
 Jacob Max 39, 41–42
 Jakubowski Jan Zygmunt 451
 Janus Edward zob. Stawar Andrzej (pseud.)
 Jarc. na Józef 129–130, 133, 145, 458
 Jarocki Władysław 78
 Jarosz M. 45
 Jasiński Bruno 9
 Jasiński Zbigniew 139–140
 Jasnorzevska-Pawlikowska Maria 79, 184, 307–308, 338, 453
 Jastrun Mieczysław 142, 184, 308, 338, 453
 Jaworski **Kazimierz Andrzej** (-kaj-) 69, 116–118, 120, 138, 140, 161, 166
 Jaworski Stanisław 116
 Jaxa-Rożen Bohdan 162
 Jeanneret Charles-Edouard zob. Le Corbusier
 Jędrzychowski Stefan 107
 Jodłowski Jerzy 43
 Jotka 32
 Jurkiewicz Jerzy 161
 Jutkiewiczówna Maryla 43
- K. Cz. zob. Czachowski Kazimierz
 Kaden-Bandrowski Juliusz 29, 73, 79, 123, 297, 299–300, 304, 330, 433–435, 437–438, 440
 – kaj – zob. Jaworski Kazimierz Andrzej
 Kallenbach Józef 25
 Kanarek Romuald 175
 Kandinsky Wassily 55
 Karpiński Światopełk 116–117, 188, 328
 Kasproicz Jan 68, 194
 Keats John 309
 Kiedrycówna Janina 44
 Kiepusa Jan 290
 Kisielewski Stefan 176, 353, 363, 454
 Kisling Moïse 36
 Kiwilszo Waldemar 171–172, 182
 Klein Franciszek 105
 Kleinówna Aniela 76
 Kleszczyński Zdzisław 74
 Kłak Tadeusz 7, 20, 27, 31, 38, 59, 64, 165, 167–168, 172, 175, 182, 453
 Kobro Katarzyna 59, 63–64, 74
 Kochanowski Jan 187, 317, 340
 Koczot Eugeniusz 13
 Koloniecki Roman 117–118, 138, 140, 151–152, 158–161, 184, 242, 453
 Koniński Karol Ludwik 104
 Konopnicka Maria 385
 Kotlicki Mieczysław 125
 Kott Jan 138–140, 142, 145, 158–159, 161–

- 162, 168–169, 175, 382, 454, 457–458, 465
 Koźniewski Kazimierz 159, 162
 Koźdoniowa 162
 Koźdoniówna Bronisława zob. Przybosiowa
 Bronisława z Koźdoniów
 Krasieński Zygmunt 332
 Krassowski Feliks 36
 Kreczmar Jerzy 44
 Kretschmer Ernst 260
 Król Jan Aleksander 433
 Krzyżanowski Julian 181–182, 451–455
 Kucharski Zbigniew 121
 Kulczycka-Saloni Janina (J. K. S.) 179
 Kulczkowska Krystyna 432
 Kurek Jalu 7, 11–12, 15–16, 22–24, 30, 36–37, 46–47, 52, 55–56, 58–59, 64, 68–72, 74–83, 85–95, 97–109, 113, 115–122, 124–125, 128, 131, 138–139, 158–159, 166, 168
 Kuryluk Karol 125, 128
 Kwieciński L. 44
- Lam Andrzej (A. L.) 452, 454
 Lam Stanisław 55–56
 Lamartine Alphonse de 382
 Lautréamont de (Isidore Lucien Ducasse) 382–383, 427
 Le Corbusier (właśc. Charles-Edouard Jeanneret) 66–67
 Lechoń Jan 95–96, 195, 333, 336
 Leconte de Lisle Charles 188
 Léger Fernand 27, 32–33, 78
 Leszczyński Jan 453
 Lichański Stefan 175, 442
 Lille Ludwik 136
 Lissa Zofia 136
 Lorentowicz Jan 121–122
 Lubas Regina 23
 Lubicz-Zaleski Zygmunt zob. Zaleski Lubicz Zygmunt
 Lurçat André 61, 63
- Ładosz Henryk 124
 Łaszowski Alfred (pseud. Alfred Gerard) 103–104, 118, 120–121, 130–132, 135–136, 138–142, 157, 458–459
 Łobaczewska Stefania 136
 Łobodowski Józef (pseud. Aleksander Main-skij) 109, 116–117, 134, 136, 138–139, 141, 143, 166, 179, 190, 338, 460–461
 Łoś Jan 24–25
 Łukowska Zinka 44
- „m” 180
 Mackiewicz Stanisław (Cat) 117
 Maeterlinck Maurice 325, 335
 Mainskij Aleksander (pseud.) zob. Łobodowski Józef
 Mann Thomas 180
 Marc Fernand 97, 160–161
 Marcoussis Louis-Casimir-Ladislav (właśc. Ludwik Markus) 33–34, 37–38
 Marinetti Filippo Tommaso 43, 52, 55, 106, 295
 Maritain Jacques 179, 189–193, 195, 337, 385, 425
 Markiewicz Igor 357
 Markus Ludwik zob. Marcoussis Louis-Casimir-Ladislav
 Mascagni Pietro 358
 Maśliński Józef 124–125, 132–133, 142–143, 162, 166–167, 177, 299
 Matuszewski Ryszard 138–140
 Matyasik Jan 46–47
 Mc Colvin Lionel R. 285
 Mejsbaum Waclaw 137
 Michalski Bronisław Ludwik 138–139
 Michalski Hieronim 159–161, 178, 184, 311, 453, 459
 Michalski Stanisław 89
 Michałowski Kornel 48
 Michaux Henri 428
 Michejdowa 143
 Miciński Bolesław 177
 Miciński Tadeusz 260, 271
 Mickiewicz Adam 317, 329
 Migot Dariusz 79–81
 Mikiewicz Konstanty 176, 184, 209, 220, 452
 Mikułko Anatol 125
 Milhaud Darius 355
 Miller Jan Nepomucen 22–25, 38, 50, 120–121
 Miłosz Czesław 104, 107, 117, 136–139, 141, 143, 162, 167–169, 172, 175–176, 178, 180, 184, 194–195, 200, 308, 357, 368, 446, 452, 454, 462, 465
 Minich Marian Teodor 155–156
 Mioduszewski Stanisław 452
 Mitręga Paweł 99, 107, 111–112, 115, 126, 145–150
 Młodożeniec Stanisław 9, 50, 72–73, 93–94
 Mondrian Piet 55, 60–61
 Montesquieu Charles Louis de Secondat de 284
 Morcinek Gustaw 117
 Morstin Ludwik Hieronim 86

- Mozart Wolfgang Amadeus 352–353, 358–359, 362
 Mrozowski Wacław 182
 Muszkowski Jan 291
- Nałkowska Zofia 298
 Napierski Stefan (właśc. Stefan Marek Eiger) 139–142, 159, 179, 184, 188, 243, 345, 347, 441–442, 453, 458
 Natanson Wojciech (W. N.) 178
 Naville Pierre 56
 Nerval Gérard de (właśc. Labrunie) 426
 Niemirowska H. 38
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 234, 362
 Niżyński Marian 184, 221, 310–311, 452–453, 465–466
 Norton 113
 Norwid Cyprian Kamil 187, 195, 317, 319, 329, 340
 Nowaczyński Adolf 330, 336
 Nowakowski W. 57
- Ochędusko Jaromir 135–136
 Ojen van 35–36
 Ost Roman 452
 Otwinowski Stefan 140
 Ozenfant Amédée 27–29, 33, 39, 41
 Ożóg Jan Bolesław 161, 184, 311–312, 453
- (p. r.) 180
 Pankiewicz Józef 133
 Panufnik Andrzej 361
 Pawlikowska Maria zob. Jasnorzewska-Pawlikowska Maria
 Peiper Tadeusz 8–9, 11, 15, 20–23, 25–26, 28–30, 33–43, 45–51, 55–56, 58–59, 63–64, 66–67, 70–71, 78–79, 82–83, 85, 89, 91–92, 94–95, 103, 106, 110, 118, 120–123, 129, 132, 134, 138, 141–142, 146–147, 159, 165–166, 168, 448–449, 458
 Péret Benjamin 56
 Peretiakowicz Antoni 64
 Perlberżanka Maria Monika zob. Szczepańska Maria
 Piasecki Stanisław 137
 Picasso Pablo 62, 235
 Piechal Marian 43, 45, 94, 108–109, 142
 Pietrkiewicz Jerzy 312, 449
 Pietrzak Włodzimierz 140, 142
 Piętaś Stanisław 117–119, 132–134, 138–142, 158, 160–161, 167, 175, 177, 181, 194–195, 312, 412, 440, 442–443, 445–446, 455, 461–463, 465
- Pilecki L. 44
 Pilecki Ł. 44
 Piwowar Lech 16, 86, 129–130, 132–135, 145, 147, 448–450, 457–460
 Platen 188
 Platon 431
 Płauszewski Andrzej 7, 156
 Podhalicz Józef 14, 31–33
 Podsadecki Kazimierz 89
 Poe Edgar Allan 427
 Polewka Adam 22–23, 132–133
 Pollak Seweryn 171
 Pomirowski Leon 86, 121–122, 130–133
 Potocki Antoni 146–147, 152
 Povolozky Jacques 35–36, 63
 Pragier Adam 50
 Praksyteles 326
 Prampolini Enrico 44–45, 60–62, 64
 Prędski Artur 30–31
 Prod'homme J. G. 283
 Promiński Marian 135
 Pronaszko Andrzej 38
 Pronaszko Zbigniew 458
 Przyboś Adam 8
 Przyboś Julian 7–16, 19, 22–38, 40–41, 43, 45–46, 48–52, 55–67, 69–83, 85–162, 165–166, 168–170, 175–177, 181–182, 184, 193–194, 197, 312, 332, 364, 445, 450, 452–453, 457, 460–461, 463–467
 Przyboś Stefan 8
 Przybosiowa Bronisława z Koźdoniów 19, 83, 86, 110–111, 123–124, 126–127, 130, 132, 134–137, 139, 154, 160
 Przybosiowa Maria 8–10
 Przybyszewski Stanisław 329
 Puccini Giacomo 353, 358
 Puget Jacek 458
 Puszkina Aleksander Siergiejewicz 351
 Putrament Jerzy 167
- Racine Jean 283
 Radiguet Raymond 43
 Rafałowski Aleksander 26–27
 Randówna Anka 44
 Ravel Maurice 359
 Reverdy Pierre 385, 428
 Ribemont-Dessaignes Georges 55–56
 Richelieu Jean Armand du Plessis de 281
 Rimbaud Jan Artur 187, 325, 351, 427–429, 431–432
 Rogowski Stanisław 128
 Rogoziński Julian 157–161, 168–169, 176, 184, 240, 248, 312, 453

- Ronard Bujański Jerzy zob. Bujański Jerzy
Ronard
- Rossini Gioacchino Antonio 359
- Rousseau Jean Jacques 298, 351, 382
- Rožen Bohdan Jaxa zob. Jaxa-Rožen Bohdan
- Růdnicka G. 44
- Rudnicki Adolf 298
- Rudzka-Cybisowa Hanna 133
- Rymkiewicz Aleksander 181, 184, 194–195, 225, 446–447, 467–468
- S. S. 55
- Saloni Janina Kulczycka zob. Kulczycka-Saloni Janina
- Saloni Juliusz 147–148
- Sandauer Artur 305
- Sarnecki Tadeusz 161
- Schiller Leon 363
- Schopenhauer Artur 265
- Schulz Brunon 298, 343, 439–440
- Sebyła Władysław 45, 158, 169–170, 441
- Seiden Szymon 41
- Sendlikowski A. 57
- Seuphor Michel (właśc. Fernand Berckelaers) 33–34, 39, 41, 52, 60, 62, 64, 66–67
- Silnicki Tadeusz 45
- Sinko Tadeusz 31–32
- Skiwski Jan Emil 86
- Skoczylasówna K. 44
- Skotnicówna Marzena 48
- Skulska 35
- Skwarczyński Adam 92, 117, 121
- Ślapa Aleksander 42–43
- Ślawiński Janusz 8
- Słobodnik Włodzimierz 104
- Słonimski Antoni 104, 308
- Słowacki Juliusz 179, 260, 315–317, 319, 321–322, 326–327, 329, 441, 443
- Smolik Przeclaw 96–97, 119–121
- Sobeski Michał 63–64, 72–73, 121–122
- Sowiński Adolf 374, 454, 469
- Sowiński Kazimierz 147–148
- Stach S. 45
- Stachowski Józef 168–169, 184, 229, 370, 452, 454, 465–466
- Staff Leopold 79
- Stande Stanisław Ryszard 56
- Stanisławski Ryszard 59
- Stawar Andrzej (właśc. nazw. Edward Janus) 56, 72–73
- Stażewski Henryk 27, 30–31, 33–34, 37–38, 55–56, 58–59, 63, 68, 70, 75
- Steinsberg Marian zob. Sztajnsberg Marian
- Stempowski Jerzy 120, 176, 180, 184, 279, 296, 453, 465–466
- Stern Anatol 93–94
- Stępień Marian 23
- Stępowski Janusz 22–23
- Stolarzewicz Ludwik (pseud. Adam Galiński) 93–94
- Straszewicz Czesław 297, 300, 438–440
- Strauss Richard 353, 355
- Strawiński Igor Fiedorowicz 360
- Strowski Fortunat 154
- Strzeмиński Władysław 16, 27, 33–34, 36–38, 50, 57–64, 67–70, 73–75, 78, 82–83, 92, 95–97, 99–106, 111–112, 114–115, 119–121, 125, 132, 142, 145–147, 150–156
- Stuks Z. 16, 58, 63
- Suchodolski Bogdan 301
- Supervielle Jules 382–387, 429, 454
- Syga Teofil Bernard 86
- Syrkus Szymon 38, 65–66, 68
- Syrkusowie Helena i Szymon 38, 67
- Szajdak Stefan 142
- Szancer Jan 132
- Szczepańska Maria (Perlberżanka) 47–48
- Szczepański Jan Alfred 9, 23–24, 48, 59, 95–96, 106, 118–119
- Szczepański Jan 95–96, 103–104
- Szczuka Mieczysław 27
- Sztajnsberg (Steinsberg) Marian 73–74, 79, 158, 160–162, 170–172, 464, 468
- Szymanowski Karol 277, 362, 441
- Szymański Wiesław Paweł 175, 461
- Szymel Maurycy 312
- Śliwicki Daniel 75
- Śniadowscy 44
- Śpiewak Jan 170–171
- Święcicki Tadeusz 115, 121, 129–130, 132–133
- Świrszczyńska Anna 168, 175, 184, 194–195, 233, 376, 452, 454, 465–466
- T. zob. Timofiejew Grzegorz
- Tatarkiewicz Władysław 259, 272
- Tetmajer Kazimierz 328
- Themerson Stefan 416
- Thibaudet Albert 280
- Timofiejew Grzegorz (T.) 86, 108–109, 161
- Tomasz z Akwinu 189, 191
- Tonecki Zygmunt 67
- Torrès-García Joaquin 55
- Treter Mieczysław 69
- Tschan 160

- Turczyn Stanisław 142
Turowski Andrzej 61
Tuwim Julian 171, 195, 300, 328–335, 337–343, 345, 347, 349–352, 436–437, 440, 454
Tysliava Juozas 34
Tzara Tristan 39, 41, 62, 64
- Unitowski Zbigniew 298
- Valéry Paul 384
Vantongerloo Georges 60–62, 82–83, 97
Verdi Giuseppe 353, 358, 362
Verlaine Paul 325
Vogel Debora 132–133, 136
Voltaire (właśc. nazw François-Maria Arouet) 284, 304–305
Vossler Karl 333
- W. B. 106
W. N. zob. Natanson Wojciech
Wagner Richard 353, 356, 362
Waliszewski Zygmunt 133
Wassercug Gustaw 109
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 13
Waśniewski Zenon 116
Wat Aleksander (właśc. nazw. Aleksander Chwat) 33–34, 56
Wążyk Adam 30, 37–38, 41–46, 49, 57–59, 74–75, 85, 122, 138, 453
Weintraub Aleksander (pseud. Aleksander Dan) 94
Weintraub Jerzy Kamil 459
Wells Herbert George 304
Wiciński Henryk 458
Wielowieyska Helena 458
Wiercińska Maria 124
Wierzyński Kazimierz 117, 195, 330, 335–336, 338
Winklowska Barbara 97
Wit Juliusz 134
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 33, 66–67, 69, 71, 76, 79, 91–93, 105, 117–118, 166, 176, 184, 192, 259, 278, 300, 440, 453, 465
Włodarczykówna 25
Wohl Stanisław 361
Wojeńska Cecylia 137
Wojtkiewicz Witold 439–440
Wołoszynowski Julian 29
Wójcik Kazimierz 136
Wroński-Hoene Józef Maria zob. Hoene-Wroński Józef Maria
Wygodzki Stanisław 51
Wyka Kazimierz 177–178, 180, 459
Wyspiański Stanisław 260, 271, 317, 329–330, 333
Wyszomirski Jerzy 117–118, 120
- Z. O. 92
Z. W. 46–47
Zabierowski Stanisław 9, 13
Zaborska Jadwiga 143
Zagórski Jerzy 103–104, 107, 138, 140, 142–143, 158, 167–168, 172, 175–176, 184, 194–195, 231, 234, 239, 315, 372, 443, 452–454, 465–466
Zahorska Stefania 38, 118–119
Zakrzewski Kazimierz 137, 331
Zaleski Lubicz Zygmunt 78–79, 160–161
Zanozińska Irena 45
Zawodziński Karol Wiktor 108–109, 138–142, 148, 433
Zechenter Witold 22–23, 30–31
Zegadłowicz Emil 85
Zieliński Tadeusz 353
- Żabicki Zbigniew 175
Żarnowerówna Teresa 27
Żeleński Tadeusz (Boy) 73, 79, 96–97, 330, 336
Żeromski Stefan 330, 333