

sach postronnych i nie orientujących się może zaciemnić (bez świadomego zamiaru, rzecz prosta) stan istniejący.

O jednym bowiem pamiętać się musi. Nagroda młodych istnieje pięć lat. W życiu nagrody literackiej przecież, czasu niedługo, w życiu powstającego pokolenia okres czasu dostateczny by wewnątrz hierarchie zdały się już wytworzyć. Utworzenie nagrody młodego zbiegło się z dość osobliwym w latach powojennych mamentem, z powstawaniem wyraźnego i odrębnego pokolenia literackiego. Gdyby ta nagroda została utworzona np. w roku 1926 (przez jakąś inną instytucję), nie wypadłaby jej pierwsze lata na podobny okres — były wówczas młodzi lub więcej ciekawe debiuty, nie było narastania pokolenia odmiennego w duchowości i artyzmie od poprzedników. Nawet kiedy pierwszy raz nagrodę młodych otrzymał Choromański, były tylko piosenki, jakie trzeba było wspierać zaufaniem i jakie nie mogły grymasić. Proszę przeliczyć w pamięci najciekawsze debiuty ostatnich pięciu lat, czyż nie układają się one w wyraźne linie

wspólności, podobieństw wzajemnych i równocześnie odmienności od Skamandra, awangardy i powieści Kadena, Nałkowskiej — linie szczególnie wyraźne dla młodych, ograniczone tą samą granicą wieku. Dziś jest młody i gęsty zagajnik, w którym mniej więcej wiadomo do kogo należy przyszość, do kogo tylko pozory. W takiej sytuacji każdy mimowolna pomyłka zapisuje się podwójnie. W miarę posuwania się w wieku najpierwszych przedstawicieli dzisiejszego pokolenia co raz więcej godnych wypadać będzie ze stawki (Zagórski w tym roku) i rychło wyróżnika może sytuacja, że znów będą tylko debiuty, tylko piosenki, na które trzeba będzie chuchać, a najogrodniejsi przekroczą granicę wieku.

Fakt z Piętkiem jest więc poniekąd sprawą Piętki.

A w komunikacie o naradach Akademii były nazwiska Andrejewskiej, Go, Brezy, Micińskiego, Miłosza, Pruszyńskiego, Rudnickiego, Worcella, Zagórskiego...

Kazimierz Wyka

JANINA WITWICKA

NOC UPALNA*

Ciemni

usłami rozpęknie

gdy księżyc nie przyciągnie do brzegu

omdlewojących konwali

W noc

lysięczną i pierwszą

jastrzęb kolował

skrzyżowały się gwiazdy

jak szpady

a trzepot skrzydeł

konął

do świtu

w umarłej głębinie...

ZYGMUNT LEŚNIODORSKI

Nowe wyzwolenie „Wyzwolenia” i kompromitacja „tworzydeł”

Wiadomo powszechnie, iż Wyspiański w „Wyzwoleniu” przeprowadził generalną rozprawę z fałszywym romantyzmem, trzecią przeszłości i filozofią grobów, a przeto także i ze... samym sobą. Nie doszł jednak na tym! Wielki poeta zwalcza również w tym niezwykłym dramacie różne konwencjonalizmy, schematy i zbanalizowane rekwizyty poezji tradycyjnej, stare „tworzydła”, mówiąc językiem Peipera¹⁾. W „Wyzwoleniu” objawia się zatem Wyspiański jako poeta awangardowy w nowoczesnym znaczeniu tego słowa. Jedną z idei awangardy poetyckiej jest radykalna walka ze wszelkim skostnieniem, rutyną, martwą tradycją i nadużywaniem oklepanego schematu. Osobliwość walki, którą podjął Wyspiański polega zaś na tym, iż poeta nie tylko rozbił owe stare „tworzydła”, ale równocześnie, a może nawet przede wszystkim — kompromituje je, ośmiesza! W „Wyzwoleniu” oglądamy kolorową rewie epickiej rupieciarni, która paraduje po scenie z całym blaskiem swej sztuczności „najwyższego tonu”, gestu i patosu, przed którym kręci się ideowa nędza. Dramat „Polska Współczesna”, który niby komedia dell'arte demonstruje Konrad na scenie, zbudowany jest z samych schematów i motywów literatury tradycyjnej. Mizdrząca się i zgrywająca Muza to symbol i kwintesencja irytującego werbalizmu, detej frazeologii, taniełego efekciarstwa. Do tego samego tonu dostrójone są zarówno wszelkie rekwizyty realistycznego teatru, — płócienne ściany katedry, tam i tam, sztuczny „grzmot”, jak i symboliczne figury, wyobrażające różne stany, orientacje i kategorie, ideały, nastroje, hasła. Wszystko to razem jest zaś nową „pułapką na myszy” zwierciadłem, które pokazuje społeczeństwu wszelkie zakłamanie, małostkę i zło. Po przeprowadzeniu Geniusza i wyzwolinców narodził się całe widowisko. Tak rozumieją przynajmniej Reżyser i Aktorzy, którzy całą tę szopkę traktują b. poważnie i trochę rzemieślniczo, dokładnie nie rozumując właściwych tendencji Konrada. Z chwilą zapadnięcia kurtyny Aktorzy wracają do zwykłej rzeczywistości i trosk powszedniego dnia. Nie kończy się jednak na tym myśl Konrada, który walcząc z „harpją narodu” rozbił również kłamliwe tworzydła oficjalnej literatury. W jego fantazji

granica między wizją poetycką a zwiastem materializacji nie jest zupełnie. Wyspiański tworzył swój teatr „imaginacji”, teatr — ogromny, teatr idei — nową rzeczywistość sztuki nie udaną i sztuczną, ale prawdziwą i szczerą.

Rzecz jednak charakterystyczna, iż wyjątkowe wyczuć artystyczne, a przeto komplikacje i głębia filozoficznej refleksji nie pozwoliły poecie pokazać jednemu tylko karykatury. Kabotyńska Muza na równo swój wdzięk i swoją poezję, a niektóre jej wypowiedzi wykazują charakterystyczne akcenty liryczne, które np. zmniejszył węgł inscenizatorów i komentatorów. To samo dotyczy zresztą całego klimatu kulis i teatralnej kuchni, gdzie się przygotowuje a potem demobilizuje patetyczne widowisko. Wiele w tym „kuliskramie” dziwnych

wdzięków. Z drugiej zaś strony Wyspiański wojując z Poezją-Tyrannem walczył poniekąd i ze samym sobą, jako ze i sam ugiął jej niespożyty urok i czarom. W „Wyzwoleniu” wiersz przeplata się ciągle z prozą. Improwizacje ponoszą postę, niby rozsłalał ramaki Automedona. Powiedziemy szczerze, szlachetne tyrady Konrada o czynie i państwie wpadają niekiedy troszeczkę w patetyczną deklamację i poetycki werbalizm. Poeta przepędził Geniusza, ale sam padł ofiarą Erynni. Zakończenie „Wyzwolenia”, abstrahując od dopisanego później epilogu, jest najtragiczniejszą w poezji polskiej spowiedzią i introspekcją psychologiczną.

Wszystko to można wyczytać w tekście dramatu. Jedynie tylko z analizy utworu dramatycznego możemy wyprowadzić pewne

założenia, na których należało będzie — przed jego teatralną inscenizacją. Różne tradycje inscenizacyjne są najczęściej niepewne, nieistotne, o ile nie... fałszywe. Dotychczasowe „Tabu” Wyspiańskiego polegało na myślnym sądzie, iż poeta był osobliwie odpowiedzialny za ostateczne formy inscenizacji swoich utworów. Artykuł Zygm. Noszakowskiego („Tabu Wyspiańskiego”, Wiedza domości Liter. nr. 12) oraz materiał przedstawiony przez T. Cybulskiego („Nasz Wyzwolenie”, nr. 3) wskazuje, iż w rzeczywistości było zupełnie inaczej²⁾. Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań nad formami teatralnymi „Wyzwolenia” nie będą zatem żadne tradycje, ale zestawienie z tekstem dramatu dwóch spośród znanych mi inscenizacji, a mianowicie Dyrektora Osterwy w Teatrze Miejskim w Krakowie w r. 1935, oraz ostatniej w — Cricote (marzec 1938).

Osterwa w swoim opracowaniu znakomicie podkreślił polityczno-moralne problemy dramatu, w szczególności myśli poety zawarte w rozmowach z Maskami. Arystokrata — jak określał prof. Sinko — element został stąd zupełnie wyeliminowany. Wstępne sceny aktu I wpadły w ton dostojnej celebracji. Muzę potraktowano poważnie, a wszystko, co tę patetyczną figurę mogło skompromitować (np. uwagi reżysera z za kulis o „braku tematu” i „garderobie” lub jej kokietowanie publiczności w III akcie i filitv z redaktorem i amantem), zostało strasznie wkleśnione. Dla równowagi utrzymał przytem Osterwa swą piękną kreację Konrada w miękich półtonach, stonował patos deklamacji, wydobyl szczerotę bezposredniego liryzmu. Inszenizacja ta stała na b. wysokim poziomie technicznym i artystycznym, odznaczała się dużą ekspresją dramatyczną i konsekwencją. W wielu ważnych momentach rozmiął się jednak tutaj znakomity inscenizator z wyraźną intencją poety³⁾.

¹⁾ Inszenizację krakowską „Warszawianki” (listopad 1937), o której pisze Nowakowski, należy zatem uważać za błędną nie dlatego, iż zlekceważono w niej „tradycje inscenizacyjne” ale dlatego, że nie trzymała się tutaj wyraźnych informacji zawartych w tekście i potraktowano wszystko po tradycyjnemu, na czym najgorzej wyszedł... wspaniały utwór dramatyczny wielkiego poety.

²⁾ Trzeba tutaj jeszcze zwrócić uwagę na szczególne okoliczności, w jakich wypadłaby ostatnia inscenizacja „Wyzwolenia” w Teatrze Miejskim w Krakowie. Były to dramatyczne dni żałoby narodowej po śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego. W interpretacji Osterwy niektóre szczegóły rozmowy Konrada z Maksami wykazały charakterystyczne zbliżenia z pewnymi myślami zawartymi w Pismach Wielkiego Marszałka.

JAN KOTT

AKT

Coraz szybciej i szybciej zapadałem się w śludnię. Skąd szybkim i wysokim głosem jak śpiew sunącego wiadra przypomniano — zobaczy niebo.

Kiedy usta miałem pełne wody, ujrzałem gwiazdy — były większe niż zeszyczej.

Srebrne wiadro na powrozie z workoczków uderzyło o dno, bryzgały białe pęcherzyki powietrza.

Była to piana z twoich rozdartych warg.



E. Lunkiewiczowa

Pejzaż z kłami

Określenia tego szef awangardy krakowskiej użył w ważnym artykule p. t. „Rozbijanie tworzydeł” („Tędy” str. 93). Czytać... tutaj m. in. „Trzeba wyjść z człowieka dzisiejszego, z ruchów wyobraźniowych i wzruszeniowych, jakie przeżywa oświecona jednostka naszych czasów, z wrażeń uczuć i woli nowoczesnego poety. Zamiast wracać do sposobów z epok poprzednich, szukajmy sposobów naszej epoki”.

Antytezą tej inscenizacji jest koncepcja Cricotta. (Mówię tutaj naturalnie o koncepcji teatralnej, a nie ogólnym wyniku i nieuniknionych w cricotowskich warunkach niedociągnięciach technicznych). W następstwie fragmentaryczności demonstrowanych scen i skrócenia II aktu niemal w całości, myśl polityczna zatarta się tutaj prawie całkiem. Z wielką wyrazistością wystąpił natomiast kompromitowany twórcydeł, sfera na literaturę, kabotyństwo Muzy. Jak by określił znakomity znawca Wyspiańskiego, prof. T. Sinko, — „rewizja Cricotta z powodu znacznego skrócenia tekstu nie zdołała wrazić politycznej i patriotycznej treści „Wyzwolenia”, ale przez nową koncepcję Muzy, figur Polski współczesnej i Geniusza uwolniła arcydzieło Wyspiańskiego od tradycyjnego już szablonu patetycznego i pod tym względem rzeczywiście ruszyła jego inscenizację z martwego punktu”. („Czas”, 2. III. 1938).

Rzecz jasna, że tego rodzaju kameralna fragmentaryczna inscenizacja nie może być uważana za ostateczny kształt, w jakim „Wyzwolenie” należałoby pokazywać na scenie. Koncepcja krakowskich Plastików maże być jednak punktem wyjścia i zachętą do dalszych rewizji inscenizacyjnych tego dramatu. Pozwólę sobie zatem dorzucić tutaj z kolei parę dalszych wniosków:

Zaczynam od początku. Objaśnienie sceniczne, „Gdzieś przed siódmą wieczorem...”, jak i dygresje, np. o dawione Zygmunta i tam — tam mają w sobie tyle poezji i tak dobrze wprowadzają widza w odpowiedni nastrój, że należałoby je zachować w realizacji scenicznej i włożyć w usta osobnego konferencjera. (Tak zrobił Osterwa, dodając jeszcze na początku krótki fragment muzyki organowej, jak gdyby nieśpór słyszany z oddali). Dalsze sceny, w szczególności ironiczne dialogi Konrada z Muzą zostały w Cricocie rozwiązane w sposób doskonały, tak że na przyszłość nie wyobrażam sobie innego (poważnego) potraktowania tych scen. Wątpliwości nasuwa dopiero interpretacja postaci dramatu „Polska Współczesna”. Według informacji scenicznego tekstu, w oczach widza maszyniści ustawiają dekoracje na scenie, artyści przywdziałają kostiumy. I tutaj nie ma zupełnie racji najniższych konferencjerów Cricotta Tadeusza Cybulskiego, który zryma się na płócienną realistyczną katedrę i historyczną wierność rekwizytu scenicznego w tradycyjnej interpretacji „Wyzwolenia”. Miałby p. Cybulski słuszną, gdyby chodziło np. o „Akropolis”, gdzie akcja rzeczywiście odbywa się w Katedrze wawelskiej. W „Wyzwoleniu” rzecz dzieje się jednak na scenie, i w tym wypadku banalność rekwizytu jest właśnie zamierzona i celowa. Karmazyn, Holysz, Prezes, Mowca, Kardynał, to nie ludzie żywi, ale symboliczne kukły. Są to jednak kukły realistyczne, schematy i tworzyły tradycję tego teatru. Uważam, że właśnie tutaj dekoracje powinny być najbardziej operowe, a wszelkie pasy słuckie, karabele, sutanny, insygnia tchnąć martwym realizmem eksponatów muzealnych. Wtedy dopiero sceny te będą miały pełny sens. Cricot zamiast realistycznych figur pokazał zdeformowane maski. Tymczasem właśnie tutaj deformacja rzeczywistości polega na zachowaniu papierowego realizmu. Brzydkiemu kamienicy scenicznej nie można np. ośmieszać i kombinować przez upiększanie jej fasady nowoczesnym zdobnictwem i efektami kolorystycznymi. Dodać zaś jeszcze należy, że „Wyzwolenie” w całości zrealizowane być może jedynie tylko na wielkiej scenie, wyposażonej w różnorodnie urządzone techniczne. Z myślą o krakowskim teatrze pisał Wyspiański swój dramat, — na scenie przy placu św. Ducha rozgrywa się przecież jego akcja, a różne szczegóły techniczne (zapadła noc, zasłona z gazy, etc.) pomyślane są właśnie w ramach możliwości technicznych tej sceny.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa, jeżeli chodzi o Akt II, którego tekst nie podaje nam żadnych bliższych informacji inscenizacyjnych. W rozmaity też sposób rozwiązywano dotychczas ten problem na scenie^{*)}. Ogólnie jednak biorąc, traktować można zazwyczaj Maski jako pewnego rodzaju uniformy, domina. Tymczasem przecież istnieje inne jeszcze znaczenie tego wyrazu — maska; może to być karykaturalnie zdeformowana postać, która samą swym wyglądem inspirowa już pewien nastrój, pewną myśl (Maski teatru greckiego, „mimoi” maski średniowiecza, maski karnawałowe etc.). Poszczególne Maski-postaci aktu II „Wyzwolenia” mają tak wyraźnie zarysowane

złogonomie psychologiczne i poglądy (są to zresztą, częstokroć, jak to już nieraz podkreślano, powtórzenia niektórych postaci z aktu I), iż w charakterystyce zewnętrznej i kostiumie należało by je koniecznie różniczkować, i to w sposób karykaturalny i dosadny, jako że wszystkie te rozmowy dotyczą tylko w imaginacji Konrada. Tutaj zatem dopiero wypadałoby zastosować innowację Cricotta i poszczególnie Maski obdarzyć zdeformowanymi kostiumami, zarostem, fryzurą karykaturalną. Tego rodzaju efekt inscenizacyjny nie osiągnęliśmy w pełni udratamizować ten monotonny nieco monolog Konrada, jakim są w istocie wszystkie jego dyskursy z Maskami.

Z chwiłą, gdy Konrad przepędził Maski, następuje w II akcie „Wyzwolenia” ów tak charakterystyczny dla polskiego teatru historycznego moment przejścia ze świata marzeń wizji i usymbolizowanej abstrakcji w świat ściśle realny. Nierealistyczna sfera myśli Konrada (na scenie można ją podkreślić odpowiednią grą światła i półcieniami, kotarami, lub wogóle jakąś ekspresjonistyczną dekoracją) zamienia się nagle w realistyczny pokój, pracownię artysty, z której, poprzez otwarte drzwi zobaczy on rodzinny obrazek, matkę nad kołyską dziecka...

W tym krótkim szkicu nie sposób naturalnie rozwinąć szeregu innych jeszcze

problemów inscenizacyjnych „Wyzwolenia”. Kiedy jednak mowa o rewizji tego dramatu, należy jeszcze zwrócić uwagę, iż podobnego zabiegu należałoby również przeprowadzić w związku z interpretacją „Wesela”. Wernyhórę i Złoty róg traktuje się bowiem w interpretacji tego dramatu zazwyczaj jako wartości dodatnie, pozytywne. Symbole te tymczasem oznaczają przede wszystkim bierność i niezdolność do czynu w społeczeństwie, które wykarmione poezją romantyczną oczekuje ciągle na jakiś cud. Pozwólę sobie zaś tutaj ponadto zwrócić uwagę na niepodkreślony dotychczas przez żadnego komentatora fakt, iż w „Wyzwoleniu” Wyspiański czarę trucizny, (napój niepańieci) którą Geniusz częstuje naród, by go uspić i powiesić do grobu trzykrotnie nazywa... Złotym rógami. Czy jest możliwe, by poeta w dwóch bezpośrednio niemal po sobie napisanych dramatach użył tak charakterystycznego symbolu w zupełnie różnym znaczeniu?

*) Zazwyczaj pokazuje się Maski na scenie w ciemnych jednolitych płaszczach lub w zupełnym mroku, w którym blade światła oświetlają jedynie tylko same twarze przemawiających postaci. Była też podobna próba pokazania na scenie olbrzymiego przekroju... mózgu, w którym kręją się Maski — myśli uosobione.

Wyzwolenie Wyzwolenia

Teatr. art. Cricot: I i 3 akt Wyzwolenia St. Wyspiańskiego.

Jak bardzo potrzebną była rewizja inscenizacji „Wyzwolenia” widzimy po ostatniej premierze Cricotta. Dzięki wyjątkowej, naprawdę twórczej reżyserii p. Władysława Woźnika — Konrada Wyzwolenie ukazało się nam wreszcie tym, czym jest i czym było zawsze, pomimo mylnych dotychczasowych interpretacji: komedią zawierającą w sobie prócz satyrę polityczną na współczesne Wyspiańskiemu społeczeństwo także i satyrę na teatr Wyzwolenie jest komedią arystofaneską; wykazał to prof. Sinko jeszcze w 1922 r.^{*)}, od tego czasu upłynęło sześćdziesiąt lat, a oficjalne sceny grały je w dalszym ciągu tak, jak za czasów Wyspiańskiego, to znaczy bez poszanowania i bez zrozumienia dla jego sztuki. Możemy to powiedzieć wyrażnie: artykuł Zygmunta Nowakowskiego w Wiadomościach Literackich o inscenizacji „Wyzwolenia”^{*)} zbawił ostatecznie wiarę w to, że istnieje jakaś tradycja inscenizacji prawdziwej, że wyobrażenie Wyspiańskiego o teatrze, na tle ujawnionego wreszcie stosunku jaki zachodził między wielkimi wziętymi Wyspiańskiego a ich realizacją, jasną, konieczną rzeczą staje się powstanie Wyzwolenia — satyry na teatr.

Najłatwiejsza postawa jaką zachowywał oficjalny teatr — postawa kontynuacji dotychczasowych pseudodramatycznych inscenizacji Wyzwolenia prowadziła do tego, iż Wyzwolenie stawało się coraz bardziej ponurą, narodową bombą godną swego czasu: poranku szkolnego, na którym niedoświadczona młodzież zachłystywała się podniosłą atmosferą niezrozumiałą i źle pojętą wielkością. To wszystko powiedział Tadeusz Cybulski w swoim słowie wstępnym do inscenizacji p. Woźnika; pragnę dodać tylko jedno: fałszywa interpretacja Wyzwolenia zaciemniała nam obraz Wyspiańskiego, Wyspiańskiego przesłoniętego kulturą zachodnią, Wyspiańskiego kontynuatora wielkiego teatru, który jest wspólnym dobrem każdego Europejczyka. Stawiała go niejako poza nawiasem, stwarzając fikcję, że jest tylko o narodowym dramaturgiem i że może być zrozumianym tylko przez Polaków.

Wyspiański pisząc satyrę na teatr, postępował tak jak każdy rasowy dramaturg:

jak Szekspir, Molière, jak Jewreinow i Pjandello. Buduje teatr w teatrze. Rodzą aktorom role do komedii dell'arte, które im grać siebie jak Molière i sam gra siebie jak Molière w Improptu de Versailles: wysmiewa ich.

Polski teatr mało ma swoich Arlekinów i Sganapeliów, całego balastu „konwencjonalnych typów”, z których niektóre jak żołnierze-samochoły czy służący pochodzą jeszcze z teatru greckiego i rzymskiego — ma zato swoje własne „pupazzi” rodzime: kukłki, nie mniej hamujące i szkodliwe od tych. One właśnie zagadzają drogę Konradowi, który wyszedł szukać żywym ludzi. Jedną z nich jest sam Konrad — aż do chwili zdjęcia mu kajdan, Konrad jest w pewnym względzie też konwencjonalnym typem polskiego romantycznego teatru.

Reżyseria gra i ilustracja muzyczna dostosowana przez pp. Leona Artena i R. Francka zostały się na to, że z Wyzwolenia w Cricocie wychodzimy przekonani: tak a nie inaczej należy je rozumieć, to jest nareszcie właściwej jego interpretacja. Można mieć zastrzeżenie co do tego czy inne go skrócenia, tak czy inaczej wypowiedziane kwestii, ale w tym wypadku to są sprawy bez znaczenia: najważniejszy a właściwie jedyny cel tego przedsięwzięcia, t. j. rewizja Wyzwolenia, został osiągnięty.

Cały zespół Cricot stał na wysokości zadania. W grze aktorów i w ich sposobie wypowiedzania wiersza znać było pracę reżyserką p. Woźnika, świetnego reżysera i zapał z jakim ci idący poświęcają swój czas, jeżeli chodzi o „sprawy naprawy wielkiej sztuki”. Zastawianie mechanicznej muzyki z płyt gramofonowych w momentach konwencjonalnego teatru i skonstruowanie jej z nowoczesną „żywą” muzyką podziękuję monologowi Konrada uwypukliło intencje inscenizatora.

Dekoracja i kostiumy p. Boguckiej-Wolfowej ładne w kolorze i pomyslowe. Najbardziej podobaly mi się kostiumy Muzy, Hestii, Cerek i pomnik Geniusza.

H. Wiel.

*) „Antyk Wyspiańskiego”, Warszawa, Biblioteka Polska 1922 str. 191—2—3.

Ścieżką poetów

Antoni Gronowicz: »Zbuntowaną pieśnią przez wieś«.

Antoni Gronowicz autor dwóch skromniejszych tomików poezji pt. „Prosto w oczy” i „Bunt walki”, z których pierwszy ujrzał światło dzienne, — nie daje za wygraną — znowu odzywa się krzykiem w ostatnio wydanym tomie pt. „Zbuntowaną pieśnią przez wieś”. Postawa rewolucyjna wobec rzeczywistości społecznej jest głównym tonem poezji Gronowicza, „bo tylko przez bunt do życia jest droga” — jak sam wyznaje. Gronowicz, syn wsi wołyńskiej

nie małuje pejzażów krajoznawczych, choć miałby ku temu powody, urok tej ziemi znie dla poety, gdy patrzy na zieleń drzew, których związał z nią los. Nęciwie zieleń forali i z drugiej strony sytość dworska, raząca nierównością społeczną rodzi w młodym poecie szlachetny bunt i dążeń do zmiany. Niestety krzyk poety jest wycisnieniem, a nie zorganizowaną protestacją wobec rzeczywistości społecznej. I dlatego poezja Gronowicza są a: 1)

to odzwierciedleniem poetyckiej „burzy i na poru”; poeta uniesiony buntom zapomniał o świadomym budowaniu wiersza. W wierszach jego roi się od przesady i sztuczności. W okresie „Prosto w oczy” uległ Gronowicz tuzinkowemu passetismo — teraz przerzucił się na przeciwny bieg, poddając się w pływom jaknajgorzej pojętych przez siebie poetów awangardowych, chwycił we wstępie do swego tomu, śmiejąc się i dziecinnie zredagowanym, odrzeka się od tego. Już nie śmiech, już nie krytykę — ale poprostu wzbudza irytację niedający się w żaden sposób wytłumaczyć rym wiersza Gronowicza. Ustawicznie przerywana graficznie rytmika wiersza miała być nowością — stała się nieodpowiedzialnością poety. Również zmiana języka poetyckiego na rzekomo „awangardowy” przedstawia się fatalnie. Sztuczne metafory i nie mające żadnego wytłumaczenia logiczno-associacyjnego ani same dla siebie, ani w kontekście, nie tylko nawet nie są rodzynkami, ale wprost potrawą niemożliwą do zniesienia. Żeby nie być gołosłownym, przytoczmy parę takich „potrawek”: — „Jhrabia paciona! pagórko! nędrę strzech obkopali”, „w dolinach, jak w rondlu skwierczą azalie różową radością”, „dlawiące widma bulgoczą wrzaskiem z garnka czarnej niepewności”, rozpacz sąsiednich hat blaszaną tędotwość ziemi” i t. p.

Krzykliwość poezji, cz to będzie z lewa, czy ostatnio z prawa, zanieczyściła poezję, dlatego próby podobne trzeba bezwzględnie tepić. Czasem Gronowicz, gdyw opanowuje poetycko swój bunt, zdobywa się już na lepszy wiersz, — — tą drogą — drogą artystycznego kształtowania materiału poetyckiego widać iść poeta dla dobra swej buntowniczej muzy.

Józef Sroga

Arkusze poetyckie

Kilka miesięcy wstecz Józef Czechowicz zwrócił się do kilkudziesięciu poetów z prośbą o wydanie tak zwanych Arkuszy Poetyckich. Jego zamiarem jest stworzyć biblioteczkę wyborowych poetów polskich. Poetów najlepszych, oczywiście według jego mniemania. Każdy arkusz wypełnia ten den poeta w ośmiu stronach druku. Redakcja i dobór materiału w rękach Czechowicza. Wydaje Księgarnia F. Hoessika. Dotychczas ukazały się następujące arkusze. Przybysia, Piętnaka Czechowicza, Brzokowskiego, Kuika, Iw. niuka, Domińskiego, Korłoneckiego.

JULIAN PRZYBOS

Forma Przybosa, jest stylem „mucha zachwyconego objawieniem”. Zdać się, że jest on opleciony wizją. Jego postawa duchowa, to jakby żołnierza. Nie uprzyjemnia sobie życia wierszkiem, lecz czuje obowiązkiem twórczości. Wypełnia go z uporem, chce go wypełnić najdokładniej. Stąd niema u niego jednego frazesu. Nie popisuje się metaforą, nie kieruje całej swej umiejętności na produkcję efektownych zdań; cały jest skupiony nad swą treścią wewnętrzną; chce poznać rozmiary swej wizji, chce ją najostrożniej wydożyć. Stąd światło stygu nie wchodzi, lecz poświadcza. U niego doświadczenie, że forma jest tylko koniecznym wyrażeniem treści, że nie oniej tu myślnio, że było na drugim miejscu.

STANISŁAW PIĘTAK

Wszystkie elementy „Młodości Jasia Kucnela” spotyka się zaraz w pierwszym miejscu. Gra wyobraźni chorego, chmura — lew rumaka, a w górze dziewczyna. Rytmika wiersza może uchodzić za epicką, treść jest refleksyjna, koniec dramatyczny. Po następny wiersz zostaje: „Obłoki tęskniącego szumu płyną”. W innym wierszu subtelna analiza następującego przecięcia: gąsienice światła dnia — wtedy przywiązanie do wsi i ziemi — matczy. Psychiczna strona tej twórczości: łączność z krajem dzieciństwa, uczuciowość wywołana obrazem. Wiersz „Wzrost wrażliwości wzrokowa. Bierze wszystko z ziemi, niema właściwie fantazji twórczej jak Przybosa, choć fantazję konstruuje doznania. Przykład wiersza: lato; treść zwykła: dużo barw w ogrodzie, trzcinie na kwiatkach. Ta zwykła rzeczywistość, zmienia się w wierszu tylko o dodatek uczuciowy: barwy — ołtarze barw. Trzmielce — burzynowe rzęsy. Jest to poezja dość łatwa, to rzeczywistość pływa w indywidualnym źródleku, poznaje się go nie trudno, czyta wszystko przyjemnie.

(B. B.)