

TYGODNIK

CENA 30 Gr.

ARTYSTÓW

26 STYCZNIA 1935. PRENUMERATA ROCZNA 10 ZŁ., KWARTALNA 3 ZŁ., MIESIĘCZNA 1 ZŁ.

Tajemniczy klucz i gwiazdki ■ Wielki taper z Montmartru ■ Brutalizm i ekskrementalizm literatury ■ U ilustratora G. B. Shawa ■ Wsiewołod Meyerhold o teatrze ■ Dobre malarstwo dla mas ■ ANUM we Lwowie ■ Atak faunów na nimfy ■ Wilno żąda pawilonu sztuki ■ Bal-Musette ■ ■ ■ ■ ■

Brutalizm i ekskrementalizm

(O t. zw. realizmie współczesnej powieści polskiej)

W jubileuszowym numerze «Tygodnika Ilustrowanego» w artykule p. t. «Od realizmu do realizmu» znany adjutant Kadena-Bandrowskiego, p. Leon Pomirowski, stwierdzając, że «siedemdziesiąt pięć lat trwania tego pisma — to jednocześnie spory kawał historii literatury», tak pisze:

«Trzy ćwierci wieku w życiu literatury to już pewna skończona całość. Dziś bardziej niż kiedykolwiek uświadamiamy sobie, że okres ten może stanowić zamknięte koło w wielkim mechanizmie twórczości narodowej.

U progu tego okresu wkraczaliśmy bowiem w epokę realizmu. Dziś, po wielu i jakże różnorodnych zjawiskach literackich, przeżywamy renesans tego kierunku, jesteśmy w pełni rozkwitu nowej postaci realizmu.

A więc od realizmu do realizmu. Brzmi to efektownie, ale sprawy nie wyjaśnia. Używa się i nadużywa przy każdej okazji terminu: «realizm», bez głębszego sprecyzowania jego treści. A przecie w pojęciu tem zaszły zmiany tak wielkie, jak wielką jest różnica między realistyczną twórczością Sienkiewicza, Prusa i Orzeszkowej, a realizmem Żeromskiego, Nalkowskiej lub Kadena-Bandrowskiego. Trzeba by najpierw ustalić istotę tego zjawiska, obciosać go z mętnej wieloznaczności, żeby uświadomić sobie jego dzisiejszą odmianę, a więc charakter współczesnego modernizmu.

Pomijając zawodowe bzdury szanownego krytyka o «zamkniętym kole w wielkim mechanizmie twórczości narodowej», którą to obęcz nabita na narodową kadź sam p. Pomirowski przecina stwierdzeniem wielkich różnic między realizmem pozytywistów a dzisiejszych powieściopisarzy, należy podkreślić jego uwagi o nadużywaniu w literaturze terminu «realizm». Trzeba to uczynić tem skrupulatniej, że właśnie maciwością pojęć jest w tym wypadku sam ostrze-

gający przed terminologicznymi nadużyciami krytyk. Mówi on bowiem wśród popularnie filozoficznych rozważań na temat realizmu tak: «Realizm łączy się zazwyczaj z materialistycznym pojmowaniem dziejów, idealizm — z idealistycznym». Kilkadziesiąt wierszy poniżej, nie troszcząc się zupełnie o zacytowane twierdzenie, pisze o «realizmie tragizmu w dramatach Rostworowskiego» i «jaskrawym realizmie psychologicznym młodych, jak Choromański, Rudnicki, Kudliński, Flukowski, Kruczkowski, Rusinek i inni». Wspaniała ilustracja chybionego mentorstwa. Przecież z wymienionych nazwisk jedynie Kruczkowski reprezentuje materialistyczne pojmowanie dziejów, z którym — zdaniem p. Pomirowskiego — «zazwyczaj łączy się realizm». Dodajmy do tego, że ani pozytywści, ani Sienkiewicz czy Żeromski nigdy nie byli wyznawcami historycznego materializmu, a tem gorzej przykłaśniami uwadze p. Pomirowskiego o nadużywaniu terminu «realizm». Szanowny krytyk poplątał zasłyszane skądś wieści o «realizmie socjalistycznym», który jest w tej chwili hasłem literatury sowieckiej, właśnie z nieokreślonym bliżej słowem «realizm».

Jeśli tego rodzaju nieporozumienia zdarzają się w krytyce, cóż ma robić przeciętny czytelnik. Powiadają — recenzenci — Kadena-Bandrowski, Uniłowski czy Rusinek to pisarze realistyczni, to twórczość, będąca «wyrazem epoki», to życie chwytane na papier in flagranti, to nieomal dokumenty współczesnej rzeczywistości życiowej. Czytający wierzy tym zapewnieniom, bo popiera je wulgarnie a szeroko obecnie rozpowszechnione pojęcie literackiego realizmu. O niem właśnie trzeba pomówić, bo jest faktem. Analiza tego rozpowszechnionego u nas pojęcia realistycznej twórczości literackiej jest ważniejsza od wszelkich prób filozoficznej podbudowy tego terminu, a nawet od ustalenia jego ścisłego znaczenia. Charakteryzuje bowiem środowisko, którego produktem jest tego rodzaju realizm pisarski.

Jakież utwory uzyskują z miejsca u naszych krytyków, recenzentów i publiczności nazwę stuprocentowo realistycznych? Przedewszystkiem te, które omawiają jakąś sytuację seksualną «bez obsłonek». Zazwyczaj, a najczęściej u rozwydrzonych bab, latających z piórkiem po literaturze, opis ten łączy się z jakimś sypialnianym «problemem». Jaskrawej scenie seksualnej, graniczącej nierzadko z dokładnością pornograficznego rysunku, powinien, według popularnych kanonów tego «realizmu», towarzyszyć brutalny sposób ujęcia tematu. Obok spraw seksualnych do «imponderabiliów» realistycznej twórczości należą opisy funkcji fizjologicznych, związanych z narządem trawienia. Prostu: sprawy sypialni i klozetu — oto dwa naczelnie przykazania, nieomal «sine qua non» tego, co się dziś uważa u nas za literacki realizm. Jeśli te dwie funkcje fizjologiczne omawia się mocnym, dosadnym słowem, to realizm literacki osiągnął szczyty. Dotyczy to zwłaszcza tych utworów, w których pretendent do literackiego realizmu zajmuje się t. zw. szarym człowiekiem. Temu triumwiratowi seksualizmu i ekskrementalizmu i brutalnego, chamskiego słowa towarzyszy zawsze jakiś specyfik analizy psychologicznej, która rozwałkowując pomysły egzotyków psychicznych, wysnute głównie z osobistych stanów duchowych autora, beczelnie domaga się marki «realizmu psychologicznego».

Przykładem na powyższe wywody może być cała szkoła Kadena-Bandrowskiego, a taki np.



GEORGE SEURAT:

George Seurat jest wraz z Paul Signac'iem jednym z twórców grupy «neo-impresjonistów» (1886) — a twórcą i teoretykiem techniki dywizjonizmu w malarstwie. Urodzony w 1859 r. zmarł bardzo młodo w wieku 31 lat (1891). Pragnął on posunąć dalej odkrycie wielkich impresjonistów i wykorzystać w pełni teorię świetlnego widma Chevreul'a, Helmholtza, Rooda i Humberta de Superville. W następnych numerach zamieścimy reprodukcje kilku obrazów Seurata oraz bliższe wzmianki o jego pracach artystycznych i teorii dywizjonizmu, oparte na dokumentach opublikowanych ostatnio przez Paul Signaca, z okazji zeszłorocznej wielkiej wystawy Seurata i jego przyjaciół w Paryżu. — (m)

RYSUNEK

Uniłowski czy Rusinek to nieomal kliniczne okazy tego kierunku literackiego, który z realizmem prawdziwym ani nawet z naturalizmem w stylu Zoli niewiele ma wspólnego.

Temu «realizmowi», który na czoło wysuwa funkcje narządów rozrodczych i narządu trawienia, nie odpowiada nie tylko światopogląd związany z materializmem dziejowym, ale nawet przyzwoity materializm przyrodniczy. Ta realistyczna literatura, jeśli idzie o jej «filozoficzne» podłoże, jest wyrazem patrzenia na świat mieszczańskiego bibosza z handlu śniadankowego, takiego jegomościa z brzuszkiem i stałym zwrotem «panie-dziejku», którego krag myślowy obraca się dokoła «dziejczynki», jedzenia, picia i lekkiego stolca. Jest to typowy materializm «panie-dziejkowy», życiowa doktryna mieszczańska, tak odległa od materializmu dziejowego, z którego p. Pomirowski przez studenckie ambicje filozofowania chciał robić bazę burżuazyjnego «realizmu», jak ziemia od słońca. Dodajmy, że ten materializm «panie-dziejkowy» wiąże się u burżuazji ściśle z idealistycznym światopoglądem. Prawie wyłączna troska o wegetatywny tryb życia, o posadę, dochody, kobiety i dobre odżywianie się doskonale harmonizuje w umysłowości tej klasy z wiarą w przeróżne opatrności kierujące światem.

Jeśli idzie o punkt widzenia materializmu przyrodniczego, to tylko jego prymityw, gdzieś z przed pięćdziesięciu lat, mógłby ograniczyć się do wysuwania na pierwszy plan spraw seksualnych czy trawiennych, bo przecież można długo spierać się o hierarchję ważności poszczególnych funkcji fizjologicznych. Dostateczna ilość tlenu dla płuc, sam proces oddychania jest równie ważną sprawą dla organizmu, jak inne. Dlatego przesadę w wysuwaniu na czoło ludzkich, cielesnych spraw jakiejś jednej funkcji

IDEALNY KREM

DO PIELEGNOWANIA

CERY I RĄK



KWIAT
PODHALAŃSKI

MIRACULUM

ZWIJKI i BIBUŁKI

ALTESSE

MOKKA-PEŁNOWATKI

uszlachetniają każdy gatunek tytoniu.

NAJWIĘKSZY BAL KARNAWAŁU
BAL - MUSETTE ARTYSTÓW

KOSTJUMY
i SUKNIE
FRAKI
i SMOKINGI
MASKI
i STROJE
BANALNE

1 LUTY
KRAKÓW NA BALU
WSZYSTKIE BAWIĄ
KRAKÓW NA BALU
JAK NIDZUNGLE
JAK PANDEN
KRAKÓW NA BALU
JUNGLE

TEN BAL to Wybuch Karnawałowy
TEN BAL to

Genialne Widowisko Zabawy
TEN BAL to

SZTUKA BAWIENIA SIĘ
Jeśli ubiegasz się o jej względy —

Tylko 1 lutego Sala Saska

Jeśli czekasz daremnie —

Tylko 1 lutego Sala Saska

Panna Józefina M.

Tylko 1 lutego Sala Saska

ZAPROSZENIA I INFORMACJE:

Zaw. Związek Artystów Plastyków
pl. św. Ducha 5 tel. 117-08

(Przygotowujemy kostjумы dla gości).

i we firmach: Aleksandrowicz, Basztowa 11
Fischer, Rynek C-D
Księgarnia Nowoczesna,
Rynek, Dom Feniksa
«Mahag», św. Jana 3
Rudnicki, Rynek A-B

można wytłumaczyć tylko koncentracją zainteresowania danego środowiska społecznego tą kwestją. Ta maniera charakteryzuje nie jakieś obiektywne podejście do człowieczeństwa, ale sposób myślenia i krąg zainteresowań danej warstwy czy klasy społecznej.

Z punktu widzenia materializmu dziejowego można uznać za poprawny tylko taki realizm pisarski, który maluje osobowość danej postaci, jako produkt całokształtu warunków przyrodniczych, społecznych i gospodarczych, a zarazem jako jeden z czynników na przemianę tych warunków wpływających. W literaturze mieszczańskiej często podkreśla się słowa «żołądek», «brzuch», jako jakieś nieomal metafizyczne, wyłączne motory ludzkiej działalności. Takie ujęcie bliższe jest ekonomizmowi mieszczańskiemu, niż historycznemu materializmowi. Pewnie, że głód jest jedną z pierwszych potrzeb organizmu, ale ileż to razy ludzie świadomie i dobrowolnie cierpią głód, walcząc właśnie o zmianę całokształtu warunków materialnych ich bytu. Ten mieszczański materializm, umyślnie drastycznie podkreślający t. zw. grube funkcje ludzkiego organizmu zawsze wlecze za sobą teoryjki o beztęliźnie natury ludzkiej, o zwierzęcych instynktach człowieka, aby tylko nie widzieć podstawowego zła w układzie stosunków społecznych.

A zatem: prawdziwy realizm pisarski, to pełny człowiek, z pełnią funkcji fizjologicznych i psychicznych, wyrastający z określonego socjologicznie środowiska, a nie hipertrofia tych czy innych funkcji organizmu ludzkiego i psychologia z panopticum, na sensację komponowana.

Realizm mieszczański kocha się w brutalnych scenach, które «mocne są» nietyle przez fakt opisywany, ile przez manierę pisarską, na skutek nieomal programowego brutalizowania. Ten brutalizm ma także swoje filozoficzne podłoże, co prawda nie z podręczników filozofii, ale taką życiową «mądrość». Prowadzi on do wniosków, że «życie jest złe i brutalne», że złem jest sam «fakt istnienia», prowadzi do doktryny o złem i dobrem, nie jako produktach moralności społecznej, ale rzeczach wiecznych. Znowu świadome lub podświadome odwrócenie uwagi od warunków społeczno-gospodarczych, istotnych przyczyn zła czy dobra na świecie.

Z tem brutalizowaniem w malowaniu mocnych scen łączy się stale t. zw. «mocne słowo». Jest ono albo ordynarnym wyrażeniem, które wypowiada już nie tylko bohater danej sceny, ale sam autor od siebie, albo też (np. u Rusinka) stylem zmontowanym ze zgrubiałych, zlumpenproletaryzowanych rzeczowników, czasowników i przymiotników. Najczęściej występuje ta maniera przy opisywaniu scen z życia t. zw. prostego człowieka, który dla mieszczańskiego pisarza jest nieomal z reguły «człowiekiem ulicy», lumpenproletariuszem. Tego lumpenproletariusza, w gruncie rzeczy krewniaka ideologicznego burżuazji, element zasilający zarówno czarne sotine, jak i szereg «narodowo-społecznych» rewolucyj, traktują owi autorzy ze zrozumiałą sympatią. Język tych miłych sercu mętów społecznych ma w sobie pewien urok dla mieszczańskiego pióra, bo mocne słowo staje się namiastką siły dla kręgosłupów z gumy i galarety. Zresztą ten styl określa się często nazwą «jędrnego, żołnierskiego», co także potrąca struny wyraźnie określonych sympatyj.

To podchodzenie z mocnym słowem i brutalnym stylem do tematów z życia t. zw. szarego człowieka, przypomina mi ową manierę podejścia do chłopów czy robotników pewnych osobników z burżuazji czy inteligencji, określonych nazwą «moralnych» lub «chłopów z wiarą». W działaniu społecznym niezawsze ten styl oddaje pożądane usługi. Chłop używa gospodarskiego języka, w którym jest kilka wyrazów rażących uszy, t. zw. dobrze wychowanego człowieka, ale nie używa ich jako ordynarnych określeń. Poproście innych nie ma. Ale też język jego jest znacznie uboższy w przekleństwa czy dosadność «ożywiająca» styl jednego inteligenta. Robotnik nierzadko ma aspiracje do «inteligentnego» (czasem śmiesznego) wyrażania się, zwłaszcza robotnik zorganizowany. Dlatego zdarza się i sam widziałem takie wypadki, że jędrny styl inteligenta, usiłującego bratać się przez dosadne słowo z chłopem czy robotnikiem, budził u tych ludzi podejrzliwość, niesmak i wręcz odwrotny od zamierzonego przez rozmówcę czy agitatora skutek. W Zagłębiu Dąbrowskim robotnicy oburzali się z tych powodów na pewnego głośnego polskiego pisarza, który zbierając materiały do swej powieści chciał przez styl ukwiecony ekskrementami «zbliżyć się do mas».

Charakterystyczny jest i znamieny fakt, że współczesna literatura sowiecka w najwomniejszych scenach unika brutalizmu i nie żywi predylekcji do mocnego słowa, chociaż przecież jest t. zw. proletariacką literaturą, konsumowaną właśnie przez masy t. zw. szarych ludzi. Reasunując powyższe uwagi o «realizmie» współczesnej powieści polskiej, należy przyklasnąć nierzadkiej trafnej ocenie tych rzeczy przez czytelników, którzy naogół nie żywią (jak to stwierdza także p. Pomirowski) zbytniego entuzjazmu dla tej twórczości. Brutalizm, ekskrementarizm i ów materializm «pamiętnie-dziejkowy» nie mogą czynić tych spekulacji literackich wartościowymi utworami. Dlatego wydaje mi się słusznym zwrócenie uwagi niezależnej literaturze polskiej, aby całkowicie pozostawiła mieszczańskim kolegom po piórze do ich wyłącznego użytku wszelkie «efekty» takiego realizmu. Prawdziwy realizm, realizm socjalistyczny, jest metodą podejścia pisarskiego tak wszechstronną i w tyle momentów twórczych obfitującą, że zbyteczny jest cały bagaż brutalizmu i mocnych słówek. Mając stopy oparte o mocny światopogląd można śmiało pozostawić «mocne słowo» frazeologii rozparte na glinianych nogach.

Adam Polewka.



BATERJA-LAMPKA
bez pochewki
o podwójnej sile
normalnej baterji

Wszędzie do nabycia



BLYSK
Piccolo
NAJMNIEJSZA
BATERJA-LAMPKA
BEZ POCHEWKI

**WYTWÓRNIĄ KILIMÓW ARTYSTYCZNYCH
i TKANIN MIĘKKICH**

L. Gruenerowej

przy ulicy św. Tomasza 26 (tel. 124-59)

*Poleca swoje nowe, pełne smaku,
wyszukane wzory modnych kilimów i tkanin.*

Rozmowa z John'em Farnleigh'em

ulubionym drzeworytnikiem Bernarda Shaw'a.

Kiedy po raz pierwszy po przyjeździe do Anglii zaznałam się ze współczesną sztuką angielską — kiedy zwiedziłam kilka galerii współczesnych obrazów — i poznałam artystów angielskich, doszłam do przekonania, że wszyscy ci artyści tworzą wyłącznie dla swego kraju. Zagranica bowiem, a raczej — jak się w Anglii mówi — «kontynent» nie zajmuje się nimi. Jest to tem dziwniejsze zjawisko, że wszyscy znamy doskonale wielkie nazwiska mistrzów: Gainsborough, Constable, Reynolds, Turner. Wiemy nawet, kto to byli «Prerafaelici» — niestety jednak — nie wiemy już zupełnie nic o dzisiejszych artystach. Czy nie byłoby wskazaniem postarać się o wzajemną propagandę artystyczną, zarówno u nas, jak w Anglii? Urządzamy wystawy sztuki francuskiej, sowieckiej, ukraińskiej i belgijskiej. Czy nie byłoby interesującym sprowadzenie do Polski współczesnej wystawy angielskiej i naodwrot? Urządzenie w Londynie wystawy *polskiego współczesnego malarstwa i rzeźby* miałyby duże szanse powodzenia i dałyby Anglikom możność zapoznania się bezpośrednio z światowym rozwojem współczesnej polskiej plastyki. Urządzenie zaś w Warszawie i Krakowie wystawy *współczesnej sztuki angielskiej*, przekonałoby naszą publiczność, że dzisiejsze malarstwo angielskie, czy to tradycyjne, czy też malarstwo ultranowoczesne, skupiające się w t. zw. «London Group», stoi na *wysokim poziomie artystycznym*.

O tych właśnie sprawach rozmawiałam z p. John'em Farnleigh'em, ilustratorem ostatniej powieści G. B. Shaw'a p. t. «Czarna dziewczyna szukająca Boga», — odwiedzając go w pracowni w Hampstead, pod Londynem. Jest to młody malarz i drzeworytnik, który rozpoczął swoją karierę sukcesem drzeworytów wyżej wymienionej powieści G. B. Shaw'a o «Czarnej dziewczynie».

— Czy pani uwierzy, że moja czarna dziewczyna, chociaż nie stworzyłem jej według żadnego żywego modelu, i chociaż nie należy ona anatomicznie do żadnego specjalnego plemienia — miała tak wielkie powodzenie, że mnóstwo młodych ludzi zwróciło się do mnie z gotowością oświadczenia się o jej rękę, byłoby mi dać jej adres! Odchodzili też mocno zawiedzeni, kiedy dowiedzieli się, że owa panienka jest tworem wyobraźni, i że wogóle nigdy nie istniała!

Drugą książkę, jaką p. Farnleigh zilustrował, to również G. B. Shaw'a «Krótkie opowieści i urywki

zjadliwe» («Shard stories, scraps and shavings»), a autor ich tak był zachwycony temi ilustracjami, że książkę swą dedykował p. Farnleigh w następujących słowach: «To John Farnleigh who has done most of the shawing, G. B. Shaw».

Poza owemi książkami Shaw'a ilustrował John Farnleigh «Opowieści Biblijne» Waldera de la Mare, «The Way of all Flesh» Samuela Butlera, «Historję Daniela» według Biblii, oraz powieść H. Mardinson'a p. t. «Cape Forewell» («Przyładek Rozstań»). Wszystkie powyższe książki drukowane były dla prywatnych księgozbiorów bardzo kosztownie i luksusowo — niedostępnie dla szerszych mas czytelników. Ambicją p. Farnleigh jest ilustrowanie «Czarnej dziewczyny», przeznaczonej dla szarego czytelnika.

— Cieszę się bardzo, że ta właśnie książka tak wielkie powodzenie nietylko w Anglii, ale i zagranicą. Robiąc do niej rysunki, tak byłem nią pochłonięty, że straciłem zainteresowanie dla wszystkiego innego.

W pracowni Farnleigh'a oprócz szkiców i drzeworytów znalazłam bardzo ciekawe akwarele, pejzaże i martwe natury.

— Nie wiedziałam, że zajmuje się Pan także malarstwem?

— Właściwie zaczynałem jako malarz — objaśnił Farnleigh, — studiując w Centralnej Szkole Malarstwa w Londynie, zanim pod kierunkiem znanego drzeworytnika Noel'a Burke przerzuciłem się na grafikę. W kwietniu 1934 urządziłem po raz pierwszy swoją wystawę zbiorową w jednej z galerii w Londynie, która — mogę z dumą powiedzieć — cieszyła się powodzeniem, a druga moja wystawa otwartą zostanie w styczniu 1935 r.

Wiedząc, że każdy Anglik namiętnie uprawia jakiś sport, zapytałam:

— Który sport jest Pana specjalnością?

— Zaden, proszę pani. Poproście nie mam czasu na sporty. Jestem tak pochłonięty sztuką, odczytami w klubach itd., że doprawdy nie starczyłoby mi już czasu na sporty. Kiedy byłem młodym chłopcem, grywałem chętnie «cricketa» — ale to minęło.

Przeszliśmy do saloniku, gdzie czarująca pani Farnleigh podała czarną kawę i cocktaile. Odchodząc, unoszę ze sobą zapewnienie Farnleigh'a że wkrótce przyjedzie do Polski.

Helena Mysłakowska

Sprawy ważniejsze.

Z emfazą godną lepszej sprawy pomawia mnie Brzękowski («Gazeta Artystów» Nr. 17) o chęć pośredniczenia między nim a Peiperem. Oświadczam, że nigdy takiego zamiaru nie miałem, natomiast jedynym moim zamiarem było badanie spraw związanych z poezją awangardową.

Przystępując do prac nad tą poezją, miałem na myśli szukanie odrębności ujawnionych przez każdego z awangardzistów. Że kieruje mną najlepsza wola, tego dowodzi fakt, iż odrębności takie rzeczywiście znajduje, jak to stwierdza choćby mój artykuł p. t. «W mieście Awangardy» (Tygodnik Artystów Nr. 2). Śledząc polemikę, toczącą się dookoła «Poezji integralnej» Brzękowskiego, znajdowałem jednak wśród twierdzeń awangardzistów takie, które nasuwały mi wątpliwości, czy istotnie rozumie sprawy, dotąd — jak mi się zdawało — dla mnie zrozumiałe. Z kłopotliwej sytuacji nie umiałem inaczej wybrnąć, jak przez najściślejsze odgraniczenie tego, co powiedział Peiper, od tego, co mówili ci, którzy przysli po nim. Przyznaję, że do wypowiedzi Peipera przywiązywałem i przywiązuję większą wagę, niż do wypowiedzi innych awangardzistów. Czynię to z kilku przyczyn: 1) Peiper zapoczątkował ruch awangardowy w Polsce i nadal mu kierunek, 2) każde wypowiedziane przez Peipera zdanie jest ściśle odważone; ma się pewność, że każde ze słów wypowiada, uwzględniając wszystkie jego konsekwencje; natomiast w wypowiedziach późniejszych awangardzistów znajdujemy ciągle wahania lub bezwzględności, skoki lub cofania się, niedopowiedzenia lub przesady. 3) Każdy teoretyczny postulat Peipera wypływa z jego poezji; w ten sposób obie dziedziny jego działalności wyjaśniają się wzajemnie. Natomiast u reszty awangardzistów spotykamy się z niezgodnością między teorią a praktyką. Przykład na to daje Przyboś (Kamena, maj 1934), mówiąc o sugestji Peipera: «była ona tak potężna, że poeci Zwrotnicy i Linji, realizujący każdy inaczej swoją własną poezję, w wypowiedziach teoretycznych powtarzali sformułowania Peipera, najczęściej właśnie niezgodne z ich praktyką poetycką». (Patrz także: Tygodnik Artystów Nr. 10). Naturalnem jest, że takie niepokrywanie się teorii z praktyką, musiało sprowadzić na awangardzistów żalosną gmatwaninę i odebrać ich wypowiedziom niejedną walor. 4) Wypowiedzi awangardzistów tracą wiele ze swego znaczenia na skutek tego, że dokonują oni wielu niejasnych operacji myślowych, gdy usiłują nie pamiętać o peiperowskich źródłach ich idei. Subtelnie zauważył Piwowar, że Przyboś i Brzękowski są niejaśni, ilekroć wysuwają różnice, mające ich dzielić od Pei-

pera. Ta uwaga naprowadziła mnie na myśl, że należy dokładnie zbadać różnice dzielące faktycznie awangardzistów od Peipera. Poszukiwania moje potwierdziły mi tylko słusność uwagi Piwowara; doprowadziły mnie one do wniosku, że w tej właśnie strefie różnic szukać należy jednej z głównych przyczyn, dla których sprawy poezji awangardowej zawierają w sobie tyle niejasności. 5) Do szczególnego wyróżnienia Peipera skłaniało mnie także zaufanie i uznanie, jakim cieszy się jego umysł wśród samych awangardzistów; wszak Przyboś nazwał go (Kamena, maj 1934) «najświeższą głową teoretyczno-estetyczną w Polsce».

Oto geneza mojego artykułu p. t. «Konfrontacja» (Tygodnik Artystów Nr. 4).

Niewybrednym chwytem polemicznym posługuję się Brzękowski, gdy usiłuje narzucić czytelnikowi wrażenie, jakobyem sięgał do pisma Peipera poto, aby wykazać, że prawdę o poezji zamknęły one na wieki wieków. Nie, nie twierdzą, żeby już nic więcej o poezji nie można było powiedzieć, uważam tylko, że o poezji awangardowej mówi Peiper najgłębiej, najkonsekwentniej, a przez to najjaśniej.

Muszę uczynić zarzut Brzękowskiemu, że zbyt jest zapatrzonny w osobistą stronę sprawy. Ciągłe dręczy go myśl, czy aby nie posądzam go o grabież dokonywaną na Peiperze, podczas gdy moje intencje są zgoła inne. Dla mnie ważne są same sprawy. Nie odbieram nikomu zasług, jeśli je ma. Niepotrzebnie broni Brzękowski przedemną prawa do miejsca w literaturze, bo w zakończeniu mojej konfrontacji przyznałem mu miejsce, jakiego mu jeszcze w Polsce nikt dotąd nie przyznał.

Z tem większą siłą muszę odeprzeć postawione mi w jego krewkim artykule zarzuty w rodzaju tych, jakobyem sam stwarzał rzekomo przez niego wypowiedziane twierdzenia. Ani ten zarzut, ani jego zarzuty podobne nie są poparte ani jednym dowodem. Jest to stanowczo gra nierycerska.

Wogóle artykuł Brzękowskiego grzeszy brakiem dowodów. Żadną z kwestji poetyckich nie zajął się w sposób dowodowy. Wymawia się ciągle brakiem miejsca, a przecież artykuł jego wyróżnia się obszernym rozmiarem. Niedawno z podobną pasją, jak na mnie, rzucił się na Irzykowskiego, przyczem me rytorycznie ani nawet nie tknął żadnej z dyskutowanych kwestji. Pragnąłbym bardzo, aby ktoś zadał sobie trud sprawdzenia tego, co mówię. Z tego, że Brzękowski krzyczy, nie wynika, że ma rację. Nie ma jej. Z wyjątkiem daty ukazania się jego «Tętna», co do której istotnie pomyliłem się, nie przekonał mnie w niczem.

Juliusz Bronner

Ideologia i technologia teatru

Artykułem W. Meyerholda rozpoczynamy cykl wypowiedzi najwybitniejszych reżyserów sowieckich o teatrze. Jako następne pójdą artykuły Wachtangowa i Tairowa.

Futuryzm stylu Marinettiego usiłował przekonać publiczność, że sztuki przeszłości nie trzeba zupełnie brać w rachubę. Tę tendencję przypominały również niektóre dawniejsze inscenizacje TRaM-u (teatr robotniczy młodzieży). Współpracownicy TRaM-u chcieli wnieść do sztuki nowe wartości, nie licząc się zupełnie z tem, co stworzono przed nimi. Temu osobliwemu nihilizmowi należy przeciwstawić słowa Lenina: «Jeśli nie zrozumiemy całkiem jasno, że kulturę proletariacką możemy wybudować tylko na gruncie dokładnej znajomości kultury

Stanisławskiego (a są i tacy), jeśli jednak zechcą studiować system teatralny Stanisławskiego, to jest to dobre.

Mimo, że w początkach swej działalności moskiewski Teatr Artystyczny opierał się o niezdrowe kierunki (naturalizm meiningenowski), to jednak później zdobył się Stanisławski na odwagę i uwolnił spod wpływów tej szkoły. Zdecydowane naturalistyczne tendencje ustąpiły na dalszy plan a Teatr zaczął rozróżniać metody realistyczne od naturalistycznych. Nie zatrzymał się przy studjum szkoły naturalistycznej, studiował także metody innych szkół, które same wyrosły z tych lub innych tradycji sceniczych.

Tak na przykład sztuka Gordona Craig'a, z którym Stanisławski przez pewien czas pracował, powstała ze studjum teatru szekspirowskiego.

Stanisławski czerpał zarówno ze sztuki francuskiej, angielskiej i niemieckiej.

Kwestja idei wysuwa się — owszem — na ważne miejsce. Aktorzy o różnych światopoglądach posługują się różnymi środkami ekspresji. Zarówno organizator inscenizacji, jak i wykonawcy, muszą sobie jasno zdawać sprawę z koncepcji widowiska. Aktor powinien wykonywać swą rolę nie tylko uzgodniwszy ją z ogólną koncepcją widowiska, lecz musi starać się o rozwiązanie pewnej części tego zadania wkładając w to maksimum własnego temperamentu.

Z tego widzimy jasno wady systemu «przeżywania roli». Zgubnem jest zagłębiać się po uszy w jakąś postać, zatracić siebie samego. Aktor ucieleśniając jakąś postać nie powinien zapominać o sobie. Aktor musi być oskarżycielem lub obrońcą roli przez siebie wykonywanej, w przeciwnym bowiem razie nie zajmie należytego stanowiska w ogólnej koncepcji widowiska.

Duże znaczenie posiada *poznanie roli*: jej architektura, właściwego stosunku wzajemnego jej poszczególnych części, stylu, sposobu realizacji.

Wogóle niezbadana jest ogromnie ważna kwestja *wzajemnego stosunku aktora i widza*. Planowo przygotowane przedstawienie jest wprawdzie w swej całości zawsze tem samem, jednak w szczegółach jest za każdym razem innem, zależnie od rozmaitego składu publiczności. Dlatego właśnie w teatrze Meyerholda informuje się aktorów (podobnie jak mówców) przed wystąpieniem, jaki jest rodzaj publiczności obecnej na przedstawieniu. Publiczność jest zatem regulatorem i korektorem widowiska.

Skoncentrowanie potężnych wydarzeń w ciasnej przestrzeni (na scenie) i w ciągu krótkiego czasu (trwania przedstawienia) nadaje szczególne znaczenie *rytmowi widowiska*. Trzeba umieć regulować czas, dostosować się do niego, stworzyć rytm widowiska. Badając utwór sceniczny trzeba znaleźć w nim ową muzyczną formę materiału, która ma najwięcej wspólnego z jego konstrukcją. Bardzo ważnym jest wzajemny stosunek aktów w przestrzeni czasu.

Materiały naukowe teatru Meyerholda nie są jeszcze ogłoszone, toteż niektóre nasze twier-

dzenia są fałszywie interpretowane. Odnosi się to przede wszystkim do ruchu na scenie. Żądamy od aktora lekkości, ścisłości, zdolności sportowych. Ekscentryczną akrobatyką i środkami groteskowymi posługujemy się jako metodą pedagogiczną. Często jednak pokazują nam te ostatnie środki na scenie jako «szkołę Meyerholda», która z podobnie prymitywnym ujęciem nie ma nic wspólnego.

Nasza metoda w opracowaniu pojedynczej roli, obrazu scenicznego, całej inscenizacji jest *z gruntu realistyczną*. Każdy ruch jest umotywowany, związany z ideą utworu i psychologią odnośnej postaci. Posługujemy się «umownymi», «uwarunkowanymi» metodami, jednak w ramach tego «umownego» teatru, przedstawiamy postaci nawiąskroś realistyczne.

Mówimy o teatrze umownym, bo choć jesteśmy teatrem realistycznym, jesteśmy przeciwnikami naturalizmu, małpowania życia. Teatr nie powinien fotografować życia. Trzeba wydobyć to co jest najtypowsze, trzeba odtworzyć związki i oddziaływania wzajemne. Charakter trzechgodzinnego przedstawienia wymaga kondensacji. Kompozycja inscenizacji musi wyrzucić wszelkie zbędne sprawy, które utrudniają należyte uwydatnienie idei.

Cała różnica między naszym systemem a systemem Stanisławowskiego staje się jasną, gdy się porówna naszego «Rewizora» z «Martwymi duszami» w Teatrze Artystycznym. Nie chcemy być naturalistami i nie chcemy wychowywać widzów w kierunku naturalistycznym. *Teatr uwarunkowany jest już przez samą swą istotę*. Już ten fakt, że scena posiada trzy a nie cztery ściany wyklucza możliwość całkowitej «prawdy życiowej». W podobny właśnie sposób kształtuje się istota każdej sztuki. Np. gdy oglądamy rzeźbę z natury nie możemy ganić rzeźbiarza z tego powodu, że barwa marmuru nie odpowiada kolorowi ludzkiej skóry lub że statua jest bez rąk! Rzeźbiarz bowiem odpowiedziałby na to: «skoro tego szukacie, to idźcie do panopticum». Sztuka rządzi się swymi własnymi prawami. W niej osiąga *Nieprawdopodobne* swoje osobliwe *Prawdopodobieństwo*. Przy pomocy asocjacji rekonstruuje sobie widz świat na podstawie przedstawianych na scenie konturów; sam wypełnia koncepcję. Przykładem może być japoński teatr klasyczny, który zdaje sobie sprawę z umownej istoty teatru i nie cofa się przed nieużywaniem kurtyny, prowadzi swą «drogę kwiatów» przez widownię, oświetla twarz aktora wypowiadającego monolog światłem trzymanym na kiju przez posługacza, by widzowie mogli dokładnie obserwować grę mimiczną artysty i t. d.

O *biomechanice* powstał szereg fałszywych wyobrażeń. Biomechanika jest systemem przygotowania aktorów, który opracowałem na podstawie długiej praktyki zawodowej. Obecnie tak jak i dawniej opieramy się w swej pracy o biomechanikę. Nie przenosimy jej jednak na scenę całkowicie. Biomechanika jest *przygotowaniem aktora dla sceny* analogicznie do innych ćwiczeń np. w dziedzinie słowa: dykcji, techniki od-

dczuwania piękna w obrazie. Te «punkty oparcia» na nic mu się nie przydadzą jeśli nie potrafi wnikać w obraz syntetycznem przeżyciem całości. Droga raczej powinna być odwrotną. Prowadzić musiałaby przez malarskie przeżycie całości, poprzez samodzielne ujęcie jej syntezy do właściwego zgłębienia tematu, lub przedmiotu. Tą drogą jedynie idąc, potrafiłby laik wyrobić w sobie wrażliwość w kierunku przeżywania malarskiego barw i form, tą drogą mógłby jedynie dojść do zrozumienia ich harmonijnej zależności i uzgodnienia, aby wreszcie zrozumieć głęboki sens i piękno przedmiotu czy tematu jako takiego.

Bezsprzecznie droga ta jest dla niewprawnego konsumenta sztuki trudną i wymagającą, zwłaszcza na początku, dużego wysiłku, ale jest też jedyną, niezawodną i nieuznającą kompromisu! Tu leży jedna z istotnych przyczyn nieporozumienia między «modernistą» a masą, które zresztą zawsze było i będzie, a któremu jak już wspominałem tematyka ad hoc wszczępiona, też nie zaradzi.

Zasadniczo nie neguję tematyki w dobrym obrazie — istniała ona zawsze i dzisiaj istnieje (Daumier, Cézanne, Renoir, Bonnard i t. d.). Istnieje jednak podporządkowana całkowicie i bez reszty prawom struktury formalnej i kolorystycznej obrazu. Istnieje wtenczas jako wartość drugoplanowa, będąca tylko «motto» obrazu, nie zaś jego treścią. Wątpić należy, czy masy pragnęłyby tak ujętego tematu i czy w takim wypadku temat jako środek porozumienia, byłby potrzebny!

Sztuka oddawna skończyła z tematyką anegdotyczną, a to, co z tematyki pozostało, to przecie tylko kanwa, na której artysta swoje malarstwo przedzie. — Malarstwo dzisiejsze opiera się na nowych zupełnie zasadach rzeczywistości. Dąży do swego wyrazu innemi drogami niż dawniej. Wysuwa odmienne zagadnienia, cele, dążenia, podsuwa inne środki i metody pracy, odmienne ujęcie tematu i faktury.

dechu, śpiewu, opanowania głosu. Biomechanika kształci aktora. Biorąc pod uwagę fakt, że aktor jest zarówno organizującym jak organizowanym, biomechanika wytycza mu drogę do opanowania gry, skoordynowania z współgrającymi i z widzami, wyzyskanie pewnych perspektywicznych syntez i t. d.

Exterieur artysty — szminka, kostjum, fryzura, posiada duże znaczenie, zarówno jak



WSIEWOŁOD MEYERHOLD

i doskonale opanowanie rzemiosła aktorskiego, na które składa się pobudliwość, wrażliwość (lub jak dawniej mówiono — temperament), smak, zręczność, dar wynalazczy, zdolność metamorfozy, poczucie właściwych wymiarów i t. d.

Tu należy wspomnieć o dającej się często zaobserwować u aktorów niedoskonałości w opanowaniu środków wyżej wspomnianych.

Czasami zdarza się, że wystudjowana rola staje się bezduszną a aktor zamienia się w marionetkę. Przyczyną tego bywa, że aktor nie przemyslał należyście swej roli lecz odgrywa ją mechanicznie.

Innym istotnym błędem aktorów jest formalizm. Gdy aktor zbyt jest zapatrzonny w zewnętrzną stronę sztuki i upośledza ideę w teatrze na korzyść pięknotek wówczas dochodzi do tego, że wprawdzie technika gry może stać na wysokim poziomie ale ginie teatr.

Często zdarza się też, że jakaś inscenizacja po szeregu przedstawień traci na sile. Przyczyną tego bywa, że aktorzy usiłują «więcej grać». Jeżeli jednak dla jakiejś sceny przewidziane są dwie minuty nie należy jej przewlekać do trzech minut, w przeciwnym bowiem razie burzy się ścisła konstrukcja inscenizacji.

Podkreślanie swojej roli ze szkodą dla gry zespołowej, gra solowa, afektacja, bezdusność, schlebienie i kokietowanie publiczności — oto oznaki braku kultury artystycznej i przygotowania.

Wsiewołod Meyerhold



Z. Radnicki: Herkules na rozstajnych drogach (rys.)

Z tego co powiedziałem wynikałyby dwie alternatywy: 1) albo czysto malarskie ujmowanie zjawisk rzeczywistości przez przedmiot czy temat (bez widoków podejścia łatwego do mas), czyli tak jak się to dotychczas dzieje z dobrem malarstwem 2) albo skaptowanie sobie mas przez celowe wprowadzenie do obrazu tematyki zrozumiałej, wizualnej, temsamem niepodporządkowanej nowoczesnym wymogom sztuki. (Oczywiście to zwiększenie czytelności tematu, uzyskanie kosztu wartości czysto malarskich, pociągnęłoby siłą faktu obniżenie się sztuki).

Ogół społeczeństwa nie miał nigdy głębszego zainteresowania dla dobrej sztuki. Dobra sztuka zawsze była odosobniona, była tylko dla jednostek. *Należy wejść w masę tylko dobra sztuka* — mało powiedziałem — najlepsza sztuka — a to przez jej popularyzację za pośrednictwem muzeów, galerij, wystaw, radja, odczytów, czasopism, reprodukcji.

Zygmunt Radnicki



A. RENOIR:

PRZY STOLE

powstałej w ciągu rozwoju całej ludzkości, i przez przetrwanie tej kultury, — nie potrafimy rozwiązać zagadnienia samej kultury proletariackiej».

Sztukę przeszłości należy najstaranniej studiować, taksamo jak wnioski, uogólnienia i porównania do jakich doszli badacze sztuki i krytycy przeszłości na podstawie zjawisk sztuki im współczesnej. Należy wiedzieć jak spokrewniona jest architektura z muzyką, jak sztuki plastyczne wiążą się ze sztuką teatralną.

Wielu powiada: Poco nam technologia, skoro mamy własną ideologję, skoro ideologia kultury proletariackiej niema nie wspólnego z ideologją kultury burżuazyjnej. To również jest osobliwym nihilizmem, w którym przejawia się dążenie do wyminięcia trudności.

Tem, co najsilniej oddziaływa na widza, jest myśl, idea, treść. Ideologia dzieła sztuki tylko wtedy oddziaływa skutecznie, gdy jego technologia stoi na wysokości zadania.

Kiedys TRaM nie chciał nawet słyszeć o czerpaniu ze zdobyczy moskiewskiego Teatru Artystycznego, teraz jednak członkowie tego teatru współpracują z moskiewskim TRaM-em. Dobrze to czy też źle? Byłoby źle, gdyby członkowie TRaM-u uczyli się od kiepskich uczniów

Dobre malarstwo, czy tematowość dla mas?

W ostatnim numerze (9—12) «Głosu Plastyków», oraz w «Tygodniku Artystów» (Nr. 5) pojawiły się wypowiedzi p. M. Feuerringa za wprowadzeniem tematyki do malarstwa sztalugowego. — Autor uważa ten środek zaradczy za jedyne lekarstwo na tego rodzaju dolegliwości, jak brak zrozumienia sztuki wśród szerokich mas społeczeństwa i t. d.

Między innymi pisze tak: «Widz zmęczony niebezpiecznymi wirażami życia współczesnego potrzebuje punktu oparcia w temacie. Temat niekoniecznie literacki, ale dostępny i wizualny» — a dalej — «widz ujęty dostępnością tematu, może w dalszej penetracji rozkoszować się do syta czystymi elementami sztuki — oto kompromis! — Podnoszę rękę i głosuję za nim, czyli za tematyką, która potrafi na nowo nawiązać kontakt pomiędzy widzem a sztuką».

W artykule — «Abstrakcyjność a tematowość pod kątem sztuki dla mas» — powiada tak: «Przedmiotowiec pragnie w obrazie uprzyścić przedmiot, czy temat, by większą czytelnością zbliżyć sztukę szerszym masom. (Wprowadzenie tematu, czy przedmiotu — ale nie anegdoty! — nie musi nastąpić kosztem obniżenia, lub zahamowania rozwoju sztuki)».

Nie wchodzę tu w osobiste przekonania autora, które mogą być takie, lub inne. Z chwila jednak, gdy wypowiedzi stają się publikacjami, mającymi za cel orjentowanie, czy informowanie czytelnika, uważam za wskazane poruszone zagadnienia naświetlić z punktu widzenia «czystego malarstwa». Niejasne bowiem rozumowania p. Feuerringa mogłyby łatwo w błąd wprowadzić laika sztuki.

Wprowadzenie tematyki do zagadnień dzisiejszego malarstwa sztalugowego po to jedynie, by uprzyścić sztukę masom, by osiągnąć większą pokupność, uważam za krok zupełnie fałszywy.

Skoro temat ma na nowo stworzyć *pomost* między sztuką a społeczeństwem, wynika, że obecne malarstwo, a więc przedmiotowe pomostu tego nie stworzyło, a dalej, że u p. Feuerringa temat i przedmiot, jako elementy składowe obrazu istnieją w jakimś niezrozumiałem rozgranieniu.

Jeśli wychodzimy z założeń czysto malarskich, a więc interpretacji rzeczywistości, na zasadzie konstrukcji formy i koloru, to temat i przedmiot, pojęciowo różne, stają się w tym wypadku, równowartościowymi elementami. Samo już pojęcie czystej malarskości niweluje te różnice, a nawet osłabia w dużym stopniu ich ważność w obrazie. Za przykład niech posłuży wielkie malarstwo francuskie, choćby ostatnich lat pięćdziesięciu. — Nie widzę powodu, dla którego laik patrząc na obraz po malarsku, ceniłby miał wyżej «krowę na łące», od «martwej natury», albo, by widz w myśl rozumował p. Feuerringa miał poprzez temat łatwiej się wnieść do wyżyn prawdziwego przeżywania sztuki, aniżeli poprzez przedmiot!

Całkiem niejasno wypada określenie: temat dostępny, wizualny albo czytelny. — Dostępność tematu, obliczona dla mas, zanafto pachnie kompromisem, który nosi w sobie wszelkie zadatki dyktantyzmu.

Tendencje uplastycznienia tematu celem zwiększenia jego czytelności, siłą rzeczy akcentować muszą jego pierwszoplanowość wizualną w obrazie, co stać się może tylko kosztem malarskiej jednoci. — Takie podejście do zagadnienia niemalarskie i kompromisowe ułatwić może tylko zrozumienie pseudo-sztuki. — Natomiast *malarska wizualność* tematu pozostanie dla mas taksamo niepokracającą i niezrozumiałą jak przedmiot.

Dla konsumenta sztuki temat nie może być pomostem czy furtką, prowadzącą do istotnego

KRONIKA

NOWE WŁADZE Z. Z. A. P. W WARSZAWIE

W tych dniach odbyło się Walne Zgromadzenie członków warszawskiego Związku Artystów Plastyków, na którym wybrano nowy wydział, ukonstytuowany w sposób następujący:

Prezes: Wacław Wąsowicz, I. wiceprez.: Szczepan Kwarta, II. wiceprez.: Dr. Mieczysław Sterling, sekretarz: Stanisław Szczepański, zastępca sekretarza: Wanda Młodożeńcowa, skarbnik: Dorota Seydemanowa. Członkowie wydziału: Stanisław Charzyński, Roman Gineyko, Aleksander Rafałowski, Seydeman Mieczysław, Przemysław Smolik, Jan Tarnowski. Komisja rewizyjna: Prof. Felician Kowarski, Prof. Leonard Pekalski, Henryk Stażewski, Karol Kryński, Tadeusz Dąbrowski, Marja Łunkiewiczowa. Sąd honorowy: Ludomir Janowski, Michał Siemiradzki, Tadeusz Gronowski. Zastępcy: Jerzy Zaruba, Józef Sperber, Kazimierz Tomorowicz. Lokal Związku mieści się obecnie przy ul. Filitrowej 83, m. 69.



S. Buraczok: Praczi

(Z Wyst. A. N. U. M.)

LWÓW

Zamknięto tu wystawę zrzeszenia ukraińskich artystów A. N. U. M. W numerze niniejszym zamieszczamy reprodukcję z tej wystawy, a mianowicie prac S. Boraczoka, M. Hluszczenki oraz S. Hordyńskiego.

przy urządzaniu wystaw w Wilnie. W sezonie letnim pawilon w ogrodzie po-Bernardyńskim nie był wykorzystany na Targi i wobec tego upada projekt zorganizowania wzorem lat ubiegłych wystawy Sztuki w tym pawilonie przez T-wo «Niezależnych».

Z tych przykładów widać, z jakimi trudnościami muszą walczyć artyści, chcąc pokazać swój dorobek artystyczny społeczeństwu wileńskiemu. Te same trudności będzie musiał pokonać Komitet Pomocy Powodzinom, organizując wystawę-loterię prac poszczególnych artystów członków Wil. T-wo Art. Plast., T-wo «Niezależnych» oraz niezrzeszonych, które zostały ofiarowane przez nich na ten cel. Sprawa stałego pawilonu sztuki w Wilnie zainteresował się wojewoda wileński p. Jaszczolt, który w obecności kilku osób i niżej podpisanego wypowiedział zdanie, że tą kwestją powinni zająć się artyści i społeczeństwo, a on ze swej strony będzie gorąco popierał akcję w tym kierunku. Chodziłoby więc w danej chwili o wspólny wysiłek artystów wileńskich, zmierzający «viribus unitis» do osiągnięcia pomyślnego załatwienia tej sprawy. T-wo «Niezależnych» w myśl tej zasady wysunęło projekt, przedstawiony i przychylnie przyjęty przez p. dziekana Slendzińskiego, stworzenia wzorem innych miast na terenie Wilna Związku Zawodowego Artystów; taki Związek mógłby ogarniać całokształt spraw artystycznych i w odpowiednich wypadkach tak lub inaczej ustosunkować się do nich. Zarząd W. T. A. P. projekt ten uznał za nieaktualny, znajdując inne wyjście: mianowicie, aby w niektórych kwestiach, interesujących oba Towarzystwa, występowały wspólnie. Jest to tylko połowiczne załatwienie tej kwestji. Miejsmy nadzieję, że sprawą stałego pawilonu Sztuki w Wilnie zainteresuje się nowy Zarząd miejski i okaże zrozumienie dla spraw związanych z kulturą artystyczną Wilna.

Zdaniem naszym, projekt stworzenia w Wilnie Zawodowego Związku Artystów Plastyków — jako organizacji łączącej na platformie zawodowej rozmaite ugrupowania artystyczne, zasługuje na silne poparcie. Przykłady Związku krakowskiego, który własnymi siłami zbudował Nowy Dom Plastyków, przykład Związku warszawskiego, który zdobył ostatnio nowy lokal z salą wystawową — i wreszcie przykład Związku lwowskiego, który jest w przededniu uzyskania własnego pomieszczenia i lokalu wystawowego, wskazują, że współpraca na terenie zawodowym prowadzi do realnych i pozytywnych osiągnięć i przyczynia się wybitnie do ożywienia i uspołecznienia ruchu artystycznego bez względu na kierunki i programy artystyczne. (m)

WYSTAWA WILEŃSKIEGO TOW. ART. PLASTYKÓW. W salach Szkoły Rzemiosł Art. w Wilnie otwarto wystawę W. T. A. P., w której biorą udział: Balzukiewicz, Hermanowicz, Hoppen, Horno-Popławski, Horyd, Jamontt, Karniej, Kubicki, Kwiatkowski, Międzybłocki, Rouba, Adam-ska-Roubina, Szturman. — Skład wystawców cytujemy według sprawozdania z wystawy p. Marjana Kuleszy w num. 1 «Włóczęgi».

KRAKÓW

Z teatru im. Słowackiego.

«PTAK» SZANIAWSKIEGO

Poetyczność tej starej sztuki, ta płynna atmosfera rzeczywistości utopionej w mgiełkach, to polyskazywanie stylizowanym pięknem życia («żeby było wesoło, żeby było ładnie») ponad jego karykaturalną szarżę i głupotę, wszystkie te piękności, które może kiedyś «chwyciły za serce», są dzisiaj kłeską «Ptaka».

Inscenizacja krakowska podkreśliła tę kłeskę, wydobywając uśpienie ten właśnie nuciący klimat poetyczności, podkreślając dekoracją, charakterystyką aktorów, kostiumami, światłem nastrojowo ściemnianiem i rozjaśnianiem liryczne motywy działania osób komedji, ich dziwność, ich tak zw. nierealność, która w naszych oczach wygląda już tylko jako ograniczenie i śmieszność. Np. sekretarz, nawet w tych chwilach gdy marzy i mówi o «szerokim świecie», gdy pozytywnie reaguje na dążenia do przemiany istniejącego porządku rzeczy, w interpretacji Solar-skiego, zresztą konsekwentnie wmontowanej w całość inscenizacji utrzymanej monotennie, bez kontrastów, w jednej barwie, nie przestaje być śmieszny, ryzykownie humorystyczny. To dążenie uparte do uwypuklenia jednolitej atmosfery w sztuce Szaniawskiego zatarło też momenty humoru, który o ileż bogaciej i wielostronniej można było wyciągnąć z takich momentów, jak scena z pajacem, czy też scena, w której aktorzy pokazują na palcach małość, do jakiej chcą sięgnąć «sprawę ptaka».

Zupełnie już kompromitująco ujął nastrój sztuki dekorator. Akt drugi, w którym ukazuje się na egzotycznym (oczywiście!) tle Osterwa w jakimś kusem kimonie, przedstawia się poprostu jako rupiecarnia tandety, dzięki sklep fałszywanych starożytności i egzotyków.

LEAR

GŁOS PLASTYKÓW.

Nowy numer Głosu Plastyków (Nr. 1 rocznika IV-tego) wyjdzie niezadługo w objętości kwartalnej (num. potrójny). Wiadomość tę podajemy na skutek licznych zapytań w tej sprawie kierowanych do Redakcji Głosu Plastyków.

Donosimy, że poza numerem 9—12 (rocznika III-go), który ostatnio został wydany, nie ukazały się jeszcze żadne dalsze numery Głosu Plastyków. Prosimy o odnowienie prenumeraty na nowy III rocznik wydawnictwa. (Prenum. roczna 10 zł. Półroczna 6 zł.).

WYSTAWY ZBIOROWE W DOMU PLASTYKÓW

W Nowym Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3 trwają nadal wystawy zbiorowe prac: Leona Chwistka, Aliny Chwistkówny, Maksymiljana Feuerlinga, Stanisława Herstała, Józefa Krzyżńskiego i Władysława Lama. Ponadto wystawa bieżąca, w której biorą udział: E. Adler, J. Badower, Poraj-Chlebowski, Giżycka-Berezowska, F. Jazwiecki, Z. Kaluski, M. Midowiczowa, A. Oleś, P. Olszowska, B. Petryński, Z. J. Piwko, I. Wachtel-Gintelowa, A. Walewska. Na wystawie dokonano szeregu zakupów, między innymi zakupiono ostatnio obraz Leona Chwistka p. t. Plaża. Wystawa potrwa do końca stycznia.

*

Na powodzin złożyli ostatnio swe prace następujący plastycy: Leon Chwistek (akw.), Alina Chwistkówna (akw.), Wiktor I. Gutowski (2 prace olej.), Sława Langrodowa (olej.), Adam Marczyński (graf.), Jaxa Malachowski (temp.), Leon Ormowski (olej.), Czesław Rzepiński (akw.), Dorota Seydemanowa (olej.), Piotr Stachiewicz (2 rys. węglem), Józef Wasilkowski (2 gwasze).

Przypominamy, że przesyłki obrazów, adresowane do Komitetu Wojewódzkiego Pomocy dla Ofiar Powodzi (Kraków, Województwo) są wolne od opłaty pocztowej i zostaną w najbliższym czasie wystawione w Nowym Domu Plastyków.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W KRAKOWIE

Koncert kompozytorski Jerzego Gaczka odbędzie się w Instytucie Muzycznym (ul. św. Anny 2) w sobotę dn. 26 b. m. o godz. 8,15 wieczór z współudziałem pp. Felgąpataki (śpiew), prof. Przecorskiego (fortepian), Filipowskiego (skrzypce), Makowicza (wiolonczela) i kompozytora (fortepian).

WYSTAWA KATOWICKA.

Na Pierwszej Wystawie Malarstwa Współczesnego w Katowicach figurowały między innymi dwa obrazy Tytusa Czyżewskiego: p. t. «Jeździec» oraz «Mezyczyzna ze szpadą». Przez mimowolne i przykre przeoczenie nazwisko Tytusa Czyżewskiego opuszczone zostało w spisie wystawców podanym w jednym z poprzednich numerów Tyg. Art.

SOSNOWIEC

W pierwszych dniach lutego zostanie otwarta w Sosnowcu wystawa Tow. Propagandy Sztuk Plastycznych, która przeniesiona zostanie z Katowic, oraz wystawa zrzeszenia artystów plastyków Zagłębia «Blok». Organizacją wystawy zajmuje się J. Badower i Cz. Rzepiński.

O OBRAZY I LISTY WŁ. SLEWIŃSKIEGO

Redakcja Głosu Plastyków zwraca się do wszystkich, którzy posiadają obrazy Władysława Słewińskiego o łaskawe nadesłanie fotografii tychże — jak również o bliższe wzmianki (spomnienia) o Słewińskim, odpisy jego listów dotyczących sztuki etc. Adres Redakcji Głosu Plastyków: Kraków, Pl. Św. Ducha 5.

PANIE I PANOWIE!

RAZ NA 10 LAT!

OSTRZEGAMY!

Czy pamiętasz Bal-Montparnasse 1925. Prosimy Krakowian, miłośników sportów zimowych, by nie aranżowali na piątek w nocy 1 lutego żadnych wyjazdów z miasta. Miasto tego dnia osiągnie temperaturę Nizy. PIM zapowiada odwilż i złe warunki.

Wyjazd przed nocą 1 lutego byłby podwójną lekkomyślnością!

Przedewszystkiem stroje narciarskie będą mile widziane na naszym zabawowym Meetingu, niemniej więc powodu jechać w nich aż w góry. Wystarczy dotrzeć na górę do Sali Saskiej, aby odczuć prawdziwą karnawałową Rozkosz Zimy.

Z drugiej strony zalecamy zwrócić uwagę na konsekwencje psychiczne jakie niechybnie wywoła niewzięcie udziału w tym największym (od roku 1925) wybuchu Krakowskiego karnawału, wybuchu zabawy, zapachu pań i synchronizowanego widoku jakim będzie Bal-MUSETTE malarzy, literatów i muzyków w Sali Saskiej 1 lutego.

NIEMA CO TAIĆ!



«Niech cię kaczka kopnie!»

Julja Pelzling

GROTESKA ERICA SATIE

Wielkie syntetyczne formy muzyki romantycznej znalazły w dramacie wagnerowskim i w muzyce symfonicznej Brahmsa i Mahlera szczytowy punkt swego rozwoju dziejowego. Patetyczny liryzm i subiektywizm tej muzyki nie mógł już znaleźć doskonalszej formy wyrazu. Był to szczyt, ale zarazem i koniec epoki romantycznej.

Reakcja odezwała się najwcześniej we Francji. Niewątpliwie ekstatyczna, «nieskończona» melodia Wagnera i zewnętrzny przepych, towarzyszący tej muzyce, nie mogły nigdy znaleźć w psychice francuskiej właściwego oddźwięku.

Wagner, «si contraire à notre génie — — —». Retrouvons notre liberté, nos formes», pisze Debussy — i niewątpliwie słusznie. Muzyka francuska odnalazła swoje własne, oryginalne oblicze, dopiero w zwężonej formie impresji i groteski.

Groteska odegrała w tworzeniu się nowego stylu muzycznego niezwykle ciekawą rolę; stała się nie tylko ulubionym polem dla eksperymentów w dziedzinie kolorystyki dźwiękowej, ale co ważniejsze, będąc czynnikiem obiektywizującym — uwalnia muzykę od ciężaru przesadnego subiektywizmu.

Nie jest może przypadkiem, że przedstawicielem groteski i parodji w nowoczesnej muzyce był taper nocnego kabaretu na Montmartre Erik Satie. Specyficzna atmosfera Montmartru, zalamująca w krzywym zwierciadle satyrę ustalone powagi i wartości, stwarza u młodego artysty, już a priori negatywny stosunek do wszelkiego rodzaju «wielkiego stylu». I na długo jeszcze przed świadomym sfornulowaniem «nowej rzeczywistości» zrywa Satie nie tylko z klasyczną formą sonaty, ale i z całym blaskiem i patosem muzyki neoromantycznej.

Już pierwsze próby kompozytorskie Satie'a: Sarabandy, Les Gymnopédies i Les Gnosiennes, pisane niemal na ławie szkolnej konserwatorium paryskiego, dalekie są od ustalonego szablonu. Lekki powiew piosenki Montmartru unosi się nad niemi, a zwięzłość i jakby oschłość wyrazu zapowiada późniejszy styl Satie'a.

Niestety po tych pierwszych kompozycjach następuje dłuższa przerwa i ani studia w słynnej «Schola cantorum», ani osobista przyjaźń z Debussym nie zdołały zrównoważyć panującego wpływu cyganerii. Ironia losu zrzadza, że ten cynik i niedowiarek ulega wpływowi słynnego wówczas szarlatana Josephina Péladana — i co nie udało się Debussy'emu, to powiodło się wątpliwej wartości prorokowi: Satie pisze muzykę do sztuki Péladana: «Les fils des étoiles». Do trzech aktów dramatu tworzy trzy preludia. Na rewelacyjny charakter tych kompozycji składa się zarówno ich zawartość treściowa, jak i środki formalne. Krótka, urywana fraza, i śmiało dysonująca harmonika, odkrywają nowe możliwości dźwiękowe, a pewna sztywność rytmiczna wywołuje niezawodne efekty komiczne. Oryginalne napisy, jak «Très bien sans s'irriter», «en blanc et immobile», podkreślają jeszcze satyryczne zamierzenia autora.

Groteska staje się odąd ulubioną formą Satie'a, a jego późniejsze utwory «Pièces froides», «Préludes flasque pour un chien» lub «Trois morceaux en forme de poire» zdają się już tytułami swemi kpić z oficjalnego świata sztuki.

Jedną z najciekawszych kompozycji Satie'a, to «Sokrates» — dramat symfoniczny, oparty o dosłowny tekst dialogów Platona. Oryginalnym eksperymentem jest tu stylizowana prostota melodji, jednostajność rytmiczna, sposób archaizowania harmonji.

Eksperymentem jest też balet «Parade», skonstruowany wspólnie z Cocteau'em i Picasssem.

Wpływ, jaki twórczość Erika Satie wywarła na najmłodszych kompozytorów francuskich, zasługuje na szczególną uwagę. Zapewne wiele tu zdziałała propaganda Jean'a Cocteau — gorącego rzeczownika estetyki Satie'a — ale istotną przyczyną tkwi gdzieś indziej. W teoretycznych założeniach swej estetyki, wyprzedził Satie bezwzględnie współczesną mu epokę impresjonizmu i w poszukiwaniu nowej formy spotkał się z dążeniami najmłodszej generacji muzycznej.

Groteska i parodia, służące Satie'emu raczej do podkreślenia jego ustosunkowania się do wartości romantyzmu, zdobywają w muzyce współczesnej nową dynamikę, stając się najwygodniejszym schronieniem wobec chaosu współczesności. «Zeitsatire» nazywa Krenek swą operę «Skok przez cień». I niewątpliwie napis ten nadawałby się do wielu kompozycji współczesnych. Satyrą są i «Jonny» Kreneka i skecze Hindemitha i słynna «Opera za 3 grosze» Weila, a przedewszystkiem najnowsza opera Weila i Brechta «Die Stadt Mahagonny».

Ale i dla «czystej» muzyki instrumentalnej otwiera forma groteski nowe perspektywy. Doprowadzona do kunsztowności rysunku i subtelności barw dotąd nieznanych staje się polem niewyczerpanych możliwości dźwiękowych i rytmicznych.

Julja Pelzling

CENY OGŁOSZEŃ: 1/4 STR. 100 ZŁ; 1/8 50 ZŁ; 1/16 30 ZŁ; 1/32 15 ZŁ.

Wydawca: Zawodowy Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Redaktor odpowiedzialny: Lech Piwowar. Redakcja i Admin.: Kraków, pl. św. Ducha 5 (Dom Artystów), Nr. tel. 117-08. P.K.O. 400.872. Druk W. L. Anczyca i Sp.