

**STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ**

**Nowe formy
w malarstwie
i
wynikające stąd
nieporozumienia**

Fis

Podstawa wydania: S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919

Redakcja: Maciej Soin

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki

ISBN 83-85764-00-3

Wydawnictwo FiS, Skierniewice 1992

Spis rzeczy

Przedmowa	5
CZEŚĆ I. Wstęp filozoficzny	7
CZEŚĆ II. O Sztuce Czystej	15
CZEŚĆ III. Malarstwo	26
Rozdział I. Uwagi ogólne	26
Rozdział II. Kompozycja	37
Rozdział III. Kolor	55
Rozdział IV. Ujęcie Formy	80
Rozdział V. Krytyka w malarstwie	97
CZEŚĆ IV. O zaniku uczuć metafizycznych	
w związku z rozwojem społecznym	110
Rozdział I. Rozwój społeczny	110
Rozdział II. Samobójstwo filozofii	128
Rozdział III. Upadek Sztuki	146

Przedmowa

Nieporozumienie między artystami wprowadzającymi nowe formy do sztuki a publicznością, a nawet „znawcami sztuki”, jest zjawiskiem zupełnie naturalnym; istniało ono zawsze i zniknęło przez przystosowanie się jednej ze stron, przeważnie drugiej, bez użycia jakichś środków specjalnych. Jednak w dzisiejszych czasach, w szczególności zaś u nas, i to wyłącznie zdaje się w sferze malarstwa, nieporozumienie to sięga głębiej, niż się zdaje, i polega na niezrozumieniu przez publiczność, a nawet „znawców”, nie tylko form nowych, ale i starych, sztuki malarskiej; na niezrozumieniu jej istoty.

Celem niniejszej pracy jest stworzenie takiego systemu pojęć, który by umożliwił porozumienie się między artystami a krytykami z jednej strony, a krytykami i publicznością z drugiej, na czym oczywiście mogliby skorzystać i artyści, i publiczność. Nie ma sfery, w której zamieszanie pojęć byłoby bardziej jadowitym, jak sfera krytyki malarskiej. Nieokreśloność istoty sztuki w ogóle, względność wszystkich pojęć, brak obiektywnych kryteriów użyteczności doprowadza do tego męczącego chaosu, który cechuje wszystkie rozmowy o sztuce i wszystko, co się o niej pisze.

Aby system taki choć w przybliżeniu naszkicować, musimy podać w sposób nieco dogmatyczny parę zasadniczych twierdzeń filozoficznych, których rozwinięcie i udowodnienie musimy z powodu braku miejsca odłożyć na później. Jakkolwiek początek może dla niektórych przeczyc celowi, któryśmy założyli, mamy jednak nadzieję, że w dalszym ciągu rzecz się należy wyjaśnić.

CZĘŚĆ I

Wstęp filozoficzny

1

Istnienie jest jedno i tożsame jest ze sobą. Pojęcie Istnienia implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną. Wielość Istnień Poszczególnych jest zasadniczym prawem istnienia. Z powodu dwoistości nieskończonej formy swojej, jako Czasu i Przestrzeni, Istnienie jest dwoiste i każde Istnienie Poszczególne również musi być dwoistym; jest ono samo dla siebie jako trwanie i rozciągłość, które to pojęcia są pierwszymi abstrakcjami od bezpośredniego przeżywania, w którym Istnienie Poszczególne stanowi jedność tych dwóch swoich elementów.

Wielością Istnienia Poszczególnego jest wielość jakości, ich następstwo w trwaniu i współczesność w rzeczywistej jego przestrzeni, od której abstrakcjami są: obiektywna przestrzeń fizyka, przy wyeliminowaniu w granicy trwania samego dla siebie i przy założeniu abstrakcyjnego Czasu, i abstrakcyjna przestrzeń geometry. Tożsamość Istnienia Poszczególnego, jako trwanie, implikuje jego ciągłość i możliwość pojawiania się w trwaniu jakości byłych. O ile jakości nie mają określonego miejsca w byłym trwaniu i byłej rzeczywistej przestrzeni, będziemy je nazywać jakościami abstrakcyjnymi albo oderwanymi. Stałe, tożsame ze sobą następstwa takich jakości, odpowiadające jakościom rzeczywistym — byłym lub obecnym — lub oderwanym, albo stałym następstwom takowych, nazywamy pojęciami; w pierwszym przypadku percepcyjnymi, w drugim empirycznymi. Pojęcie „czerwonego” będzie percepcyjnym; pojęcie „ja” lub jakiegokolwiek przedmiotu — empirycznym. Z chwilą, kiedy założymy pojawianie się jakości oderwanych w trwaniu samym dla siebie, a musimy założyć je dla każdego Istnienia Poszczególnego, w mniejszym lub większym

stopniu wyraźności, w stosunku do jego miejsca w hierarchii istnień, pewne następstwa jakości oderwanych nie będą dowolne, tylko konieczne; pewne pojęcia powstać muszą, jako implikowane przez sam fakt istnienia. Do pojęć takich należą np. pojęcia: Istnienia, Czasu, Przestrzeni, liczby, „ja”, przedmiotów itd. Stworzenie systemu takich pojęć, koniecznych do przyjęcia dla każdego Istnienia, systemu, przy pomocy którego można by opisać granice Tajemnicy Istnienia, implikowanej dla każdego Istnienia Poszczególnego jako trwania przez ograniczoność jego w nieskończonej formie, jest zadaniem filozofii. Życie i nauki, ograniczone w swych wynikach bardziej niż się to niektórym wydaje, dostarczają pojęć dla metafizyków i forma ich wyrażenia się i zbliżenia się w opisie do prawdy jest zależna od bogactwa pojęć znajdujących się w danej chwili w obiegu, o ile nie chcą oni tworzyć nowotworów pojęciowych, których przyjęcie nie jest usprawiedliwione koniecznością.

Systemy pojęć, uwzględniające jedną jedynie stronę dwoistości istnienia i starające się tą jedną stroną całość istnienia opisać, muszą być błędne. Systemy zaś, w których mniej lub więcej dokładnie określone zostaną granice tajemnicy, z uwzględnieniem dwoistości istnienia, będą wyrazami Prawdy Absolutnej, która jest jedna, ale może być, zależnie od ilości, wyboru i porządku implikacji pojęć i twierdzeń, mniej lub więcej doskonale wyrażona. Tajemnicą istnienia jest jedność w wielości i nieskończoność jego, tak w małości, jak i w wielkości, przy jednoczesnej koniecznej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego.

Jedność naszego „ja” jest faktem tak samo bezpośrednio danym, jak każda jakość pojawiająca się w naszym trwaniu. Wszelkie systemy, w których jedność jako taka jest nie przyjęta, nie są w stanie zdać sprawy z trwania, stojąc ściśle na przyjętym stanowisku — jak to mamy np. u Macha — i prowadzą do zamaskowanego wprowadzania tej jedności pod postacią pojęć implikujących te problemy, których się chciało uniknąć. „*Die Welt ist eine zusammenhängende Masse der Empfindungen im «Ich» nur stärker zusammenhängend*”, mówi Mach i słówkiem *Zusammenhang* i *stärker* niszczy całe założenie czysto psychologicznego stanowiska. Nie będziemy tu mnożyć przykładów tej chęci odtajemniczenia tajemnicy istnienia, której pewną formą jest też potworna wprost błaga Henryka Bergsona.

To poczucie jedności naszego „ja”, bezpośrednio dane, które nazwiemy jakością jedności i które musimy uznać za istniejące

zawsze w „tle zmieszonym” innych jakości, leży u podstawy uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religia, filozofia i sztuka, mające wspólne źródło, ale zróżniczkowane w ciągu społecznego rozwoju. Bezsilność czysto psychologicznego stanowiska wobec tej jedności naszego „ja” jest zupełna, a punkty widzenia zupełnie uprawnione w fizyce lub chemii doprowadzają do tego pseudonaukowego dążenia, w którym staramy się wszystko mniej znane wytłumaczyć stosunkowo bardziej znanym i uczucia religijne wyprowadzamy bez skutku z głodu, strachu lub uczuć erotycznych, a sztukę — z chęci porozumienia się lub z erotycznej kokieterii, co przypomina bezskuteczne wysiłki stwarzania czegoś z niczego. Nie chodzi nam na razie o genezę tych sfer działalności ludzkiej. Możliwym jest, że najrozmaitsze czynniki obce im złożyły się na taką, a nie inną formę wyrazu, ale to, co w ten sposób powstało, różni się właśnie zasadniczo od innych przejawów ludzkiej duszy. Zamiast właśnie starania się o określenie różnicy tej jako takiej, dążenie do sprowadzenia objawów tych *par force* do innych, które niesłusznie przyjmujemy jako bardziej bezpośrednio dane, uważamy za wyrzekanie się poznania ich istoty ze strachu przed metafizyką. Jest to wadą właśnie wszystkich genetycznych teorii, że zacierają one te różnice, które, bez względu na przypuszczalny stan duszy człowieka jaskiniowego, powinny być na podstawie naszej codziennej introspekcji wyodrębnione.

Jedyność, jedność i tożsamość ze sobą każdego Istnienia Poszczególnego i jego ograniczoność jako trwanie i rozciągłość jest przyczyną, że nawet dla demona, któregośmy założyli jako znającego wszystkie związki całości istnienia, jego własne „ja”, takie właśnie, a nie inne w bezpośrednim przeżywaniu, musiałyby być dla niego tajemnicą. Z uczucia tego rodzące się pytania: „Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość, niewyobrażalna nawet w postaci pustej przestrzeni, bo przestrzeń jest tylko jedną z dwóch stron dwoistej formy Istnienia, a nie Nicości? jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem?” itp. — musiałyby mimo jego całej wiedzy pozostać bez ostatecznej odpowiedzi. Możemy na nie odpowiedzieć zawsze w pewnych granicach sposobem genetycznym lub ściśle naukowym, ale żadna

odpowiedź nie może wyczerpać niezgłębionej Tajemnicy leżącej u ich podstawy. Zasadę tej tajemnicy nazywamy zasadą Tożsamości Faktycznej Poszczególnej. Jediną sferą, która jest od niej wolna co do istoty swojej, jest Prawda Absolutna, tak pogardzana dziś przez pragmatystów, wyrażająca granice Tajemnicy dla wszystkich istnień, przypuszczalnie nawet nieskończenie wyżej stojących od nas w ich hierarchii. Sztuka, jak to postaramy się wykazać, w istocie swojej, nie w nieistotnych jej elementach, jest wyrazem tej jedności każdego Istnienia Poszczególnego, w której przeciwstawia się ono wszystkiemu temu, co nim nie jest: całości Istnienia. Jednak, mimo że to, co ją wywołuje, wspólnym być musi dla wszystkich Istnień, forma, w której się ona objawia, nie obowiązuje całego Istnienia i dlatego Sztuka objęta jest wyżej wypowiedzianą zasadą Tożsamości Faktycznej Poszczególnej; geneza jej może podlegać naukowemu wyjaśnieniu, o ile naturalnie stanowisko inicjalne nie zaprzecza z góry tej możliwości.

2

Przeżywanie bezpośrednio przedstawia się nam jako związek funkcjonalny obustronnie zmienny naszego trwania z rozciągłością samą dla siebie, czyli ciałem. Zależnie od tego, który z tych elementów uważamy za zmienną niezależną, a który za funkcję, możemy odróżnić stany bierne, stany oporu i stany czynne. O ile nie wiadomo nam, który z elementów jest funkcją, a który zmienną, o ile równowaga jest zupełną i żadne zewnętrzne działanie ani silniejsze wewnętrzne odczuwania nie mącą przebiegu naszego trwania, znajdujemy się w stanie kontemplacji, sprzyjającym najbardziej wystąpieniu uczucia jedności i związanego z nim metafizycznego niepokoju, przez jedność absolutną naszego trwania z naszą rozciągłością. Rozwój gatunku człowieczego, a prawdopodobnie i wszystkich gatunków istnień poszczególnych, postępuje w ten sposób, że na tle życia czynnego, przy łączeniu się indywidualów w grupy społeczne i różniczkowaniu się zajęć, coraz większa jest możliwość względnie częstszego pojawiania się u pewnych osobników stanu kontemplacji, czyli rozmyślenia. Dalej, coraz większy wzrost intelektu doprowadza do skryzystalizowania się pewnych następstw jakości oderwanych w następstwa względnie stałe, po czym z chwilą, kiedy znaczenie ich dla dalszego społecznego rozwoju przestaje być ważne, wartości te obumierają na korzyść automatyzacji społecznej.

Nie będziemy się zastanawiać na razie nad procesem tym historycznie, tylko przejdziemy do stanu rozmyślenia takiego, jakim przedstawia się dla przeciętnie kulturalnego człowieka naszych czasów.

Życie zostawia nam, ogólnie biorąc, mało czasu na kontemplację. Stan rozmyślenia, czyli jedności wewnętrznej, zmienia się u nas zbyt często na wypoczynek zupełny, podobnie jak u zwierząt. Nie trzeba się ludzić; pod wielu względami uspołecznienie równoznaczne jest z powrotem do stanu pierwotnego, jeśli chodzi o pewne indywidualne wartości.

Jednak nawet współczesny człowiek miewa chwile, kiedy wszystko wydaje mu się nie tak znów prostym i jasnym. Stany te jednak są tak lotne i nikłe, tak nieuchwytne, życie z całym aparatem obowiązków i zajęć i zapracowaniem tak gwałtownie każe nam dzień przepędzać, że nawet jeśli jakość jedności wystąpi już nie jako taka, lecz jako lekkie tylko dziwaczne zabarwienie jakiegoś kompleksu jakości innych, moment taki, jako odrywający nas od codziennych zajęć, szybko bywa stłumiony mimo woli, automatycznie lub nawet świadomie. Chwile takie znajdują od razu swoje miejsce w już zmarzniętych lub martwiejących systemach religijnych lub w najlepszym razie pobudzają do przejrzenia dawnego lub współczesnego filozoficznego „menu”, do zasklepienia się w danym, wybranym systemie pojęć i do żonglowania nimi automatycznie według praw logiki, a czasem wbrew tym prawom; w każdym razie bez istotnego zrozumienia całej głębi ich znaczenia. Niektórzy spełniają przepisy religijne nie odczuwając żadnych mistycznych stanów, jak automaty; inni mętnie wierzą w filozofię jako syntezę nauk; wielu, „zajętych dobrem całej ludzkości”, nie rozumie prawie, o co rzecz idzie, jeśli ich pytać o ich metafizyczne wyznanie wiary. Stan jedności naszego „ja” występuje również w chwilach opanowania przez jedno, bardzo natężone uczucie, np. strachu, bólu lub radości, ale właśnie wskutek tego, że jedyną treścią trwania jest wtedy to dane uczucie, nie może tam być miejsca na uświadomioną jedność jako taką i stan taki jedynie jako wspomnienie może być przyczyną niepokoju metafizycznego, nigdy zaś bezpośrednio w samej chwili trwania.

Oprócz wyżej opisanego, spontanicznego pojawiania się metafizycznego niepokoju w stanie czystym, co następuje czasem jedynie w chwili zasypiania lub budzenia się, kiedy jeszcze żadne z gotowych wyobrażeń przyszłego dnia o ściśle określonym programie nie wtargnęło do tajemniczych gąszczu naszej świadomości, można jeszcze

wywołać te zjawiska przez pojmowanie pewnych koncepcji wyższego rzędu, np. wymyślając się w nieskończoność przestrzeni w związku z astronomią, starając się pojąć aktualną nieskończoność Istnienia. Jest to połączone z pewnym unicestwieniem nas samych w nieskończonych otchłaniach wszechświata: zatraceniem poczucia indywidualnego istnienia przez jego niezmierne spotęgowanie. Jedyną jednością samą dla siebie jesteśmy my sami, ale pewne związki jakości w trwaniu lub przestrzeni mogą dla nas przez swoją stałość lub prawidłowość następstwa być symbolami, wyrażającymi bezpośrednio jedność naszą własną i całego Istnienia; mogą być powodem wystąpienia metafizycznego niepokoju. W ten sposób możemy mówić o formach zewnętrznych jedności w wielości, które układają się w ten sposób, jednolity dla ich twórcy, jako wyraz bezpośredni jego metafizycznych uczuć, i mogą przez działanie na innych uczucia te wywoływać, oprócz tego, że mogą być w naszej rzeczywistej przestrzeni inne Istnienia Poszczególne lub oddzielne rozciągłości, posiadające również ten charakter jedności, tylko w mniejszym stopniu; jedność ich nie będzie tak abstrakcyjna, niezależna od ich użyteczności lub innego życiowego znaczenia. Przykłady tych ostatnich przejawów można by mnożyć w nieskończoność, zaczynając od pomruku gniewnego dzikiego zwierza, kończąc na mowie posła w parlamencie; od znaków wyrzynanych na korze drzew dla orientacji — do książki traktującej o różniczkowych równaniach; od gniazd ptaków i owadów — do naszych maszyn i instrumentów. Każdy z tych przejawów, na równi z rozciągłościami Istnień Poszczególnych, może posiadać dla nas cechę jedności w wielości; jedne bezpośrednio przez samą swoją formę zewnętrzną, inne dopiero po zrozumieniu ich wewnętrznej budowy. Moglibyśmy założyć, jako istniejący, gatunek Istnień Poszczególnych bardzo wysoko postawiony w hierarchii istnień, zadowolniających się jedynie praktycznym celem swoich twórców i tą minimalną, wewnętrzną, celową ich jednością, w odróżnieniu od jedności zewnętrznej, formalnej, będącej drugorzędym wynikiem pierwszej i niekoniecznie z tą pierwszą bezpośrednio danej, bez rozumowego wniknięcia w istotę danego tworu. Zasadniczą cechą dzieł sztuki jest jedność w wielości, bez względu na to, jakie są elementy tej wielości i jakim sposobem osiągnięta jest ich jedność. Tę właśnie cechę jedności nazywamy pięknem danego tworu; pojęcie to może stosować się i do dzieł sztuki, i do innych twórców — z tym, że w życiu odnosimy je przeważnie do tych, od których suma wrażeń posiada zabarwienie

przyjemne, na mocy właściwości nam wrodzonych lub nabytych. Różnica między dziełami sztuki a innymi twórcami pięknymi jest różnicą stopnia i możemy pomyśleć uszeregowanie i jednych, i drugich w pewną ciągłość, w której granica ścisła między jednymi a drugimi nie da się przeprowadzić, jakkolwiek wyjęte w dostatecznej od siebie odległości dwa elementy możemy zawsze określić: jeden jako twór praktyczny, drugi jako dzieło sztuki. Różnica pomiędzy dziełami Sztuki a innymi twórcami polega na tym, że w pierwszych wyrażenie jedności w wielości jest celem samo w sobie, gdy w drugich jest wynikiem ubocznym. Podobnie jak można komuś wytłumaczyć piękno danej maszyny, robiącej na pierwszy rzut oka wrażenie nieznośnego chaosu, można również w pewnych granicach wytłumaczyć komuś piękno danego dzieła sztuki, którego ten ktoś nie pojmuje. Jest to jednak o wiele trudniejsze, ponieważ nie możemy odnieść się do pomocy czystego rozumu.

Należy odróżnić zadowolenie estetyczne czysto zmysłowe, dające się sprowadzić do przyjemności powierzchownej, jaką nam może dać równie dobrze zaspokojony głód lub pragnienie, od tego głębokiego zadowolenia estetycznego, które daje nam poczucie jedności w wielości jako takiej, pobudzając w nas uczucie metafizyczne. Niekoniecznie jako takie przyjemne kombinacje jakości mogą być powodem tego uczucia i powierzchowna, czysto zmysłowa przyjemność nie jest wcale koniecznym warunkiem estetycznego zadowolenia.

Wzrastanie intensywności metafizycznego estetycznego zadowolenia jest bezpośrednio dane i mierzy się tym, na ile wyraźnie jakość jedności występuje na „tle zmieszonym” na niekorzyść innych jakości, a maksymalne natężenie będzie to w granicy zniknięcia świadomości, czyli przerwa w trwaniu, co również zachodzi przy innych bardzo silnych napięciach uczuciowych, przyjemnych lub nieprzyjemnych.

O ile przeżywanie niepokoju metafizycznego samego w sobie może mieć zabarwienie nieprzyjemne przez odwartościowanie wszystkiego w zetknięciu z nieskończonością i tajemnicą albo śmiercią i musi doprowadzić do jakiegokolwiek pojęciowego przerobienia tego stanu w celu uniknięcia jego ujemnych skutków, o tyle przeżycia tego rodzaju, bezpośrednio wywołujące twórczość artystyczną, są pozbawione przez jedność, zobiektywizowaną w dziele sztuki, tego potwornego w swej istocie uczucia samotności i jedyności Istnienia Poszczególnego w nieskończonej całości Istnienia. Twórczość arty-

styczna jest bezpośrednim potwierdzeniem prawa samotności, jako tego, za cenę czego istnienie w ogóle jest możliwym, i to potwierdzeniem nie tylko dla siebie, ale i dla innych Istnień Poszczególnych, tak jak ono samotnych; jest potwierdzeniem Istnienia w jego metafizycznej okropności, a nie usprawiedliwieniem tej okropności przez stworzenie systemu pojęć łagodzących, jak to jest w religii, lub systemu pojęć wykazującego rozumowo konieczność takiego, a nie innego stanu rzeczy dla Całości Istnienia, jak to ma miejsce w filozofii. To samo odnosi się do tych, którzy jedność Istnienia i swoją w nim samotność pojmują poprzez jedność formy, stanowiącą stworzone już dzieło sztuki. Widzimy stąd, że forma dzieła sztuki jest jego jedyną treścią istotną — nie ma w nim formy i treści oddzielnej, stanowią one absolutną jedność. Kto nie pojmuje sztuki w ten sposób, jest nieszczęsnym kaleką, ale należy go uczyć tak pojmować, jak się uczy chodzić paralityków. Wyrzekanie się bowiem uczuć metafizycznych czyni nas, mimo całego uspołecznienia, bardziej podobnymi do zwierząt, niż się nam wydaje.

CZĘŚĆ II

O Sztuce Czystej

1

Dla opisanie, w jaki sposób przedstawiamy sobie stosunek uczuć metafizycznych, u podstawy których leży pojawianie się jakości jedności w trwaniu, do całości życia psychicznego człowieka, pozwolimy sobie użyć pewnego schematu. Zwracamy uwagę, aby uniknąć nieporozumień, że przedstawieniu graficznemu, którego mamy zamiar użyć, nie przypisujemy żadnego rzeczywistego, przestrzennego odpowiednika. Używając klasycznego przykładu z chemii organicznej, pierścienia benzolowego, możemy powiedzieć: Istnienie Poszczególne — człowiek zachowuje się tak, jak gdyby był skonstruowany według takiego właśnie schematu, podobnie jak benzol zachowuje się tak, jak gdyby w drobinie jego atomy węgla i wodoru w taki właśnie, a nie inny sposób ułożone były w przestrzeni. Jest to tylko uproszczony sposób opisanie niezmiernie zawiłych zjawisk artystycznej twórczości.

Wyobraźmy sobie uczucia metafizyczne, które opisaliśmy poprzednio, zajmujące środek koła opisującego całość psychiki danej jednostki (fig. 1, kółko U. M.). Drugie koło koncentryczne, U. Ż., będzie symbolizować całość innych uczuć życiowych i wyobrażeń, I — sferę kontrolującą, intelekt, a czwarte i ostatnie, C. F., sferę, którą nazwiemy sferą Czystej Formy i w której wyobrazimy sobie potencjalnie zmysłowe elementy, jakości proste z ich specjalnym współczynnikiem dla danego osobnika. Będzie więc ona reprezentowała te możliwości kombinacji jakościowych, które zająć mogą; to, czy dany osobnik jest typem bardziej słuchowym, czy wzrokowym, która sfera jakości jest bardziej dla niego istotną. Zwracamy uwagę na sztuczność tej koncepcji, ponieważ w rzeczywistości jedna tylko

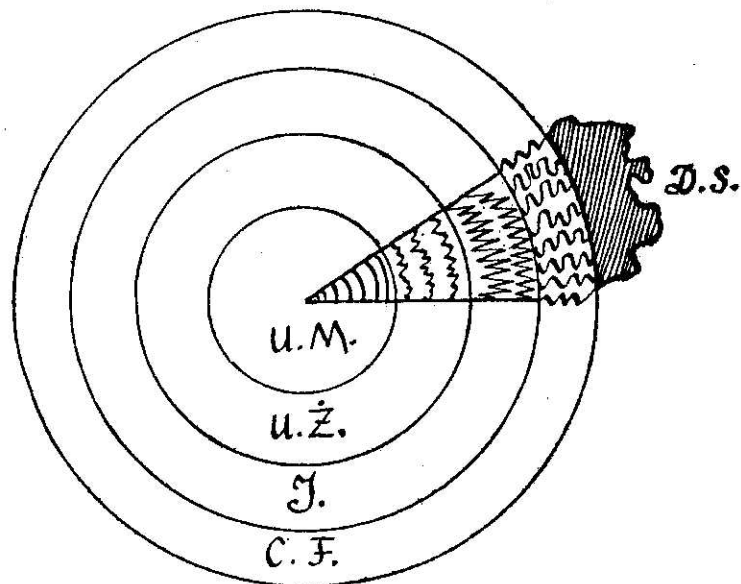


Fig. 1

jakość, rzeczywista czy oderwana, będzie treścią trwania, inne zaś stanowić będą „tło zmieszane”.

Założmy, że w trwaniu pojawia się metafizyczne uczucie, co jest wypadkiem — szczególnie w naszych czasach — stosunkowo rzadkim. Wyobraźmy to sobie na naszym schemacie w postaci fali wychodzącej ze środka koła, której natężenie, siłę metafizycznego uczucia, możemy oznaczyć przez wielkość zajmowanego kąta. Uczucie to samo w sobie musimy przyjąć za jednakowe dla wszystkich Istnień Poszczególnych. Gdyby nie dalsze sfery, **którymi przede wszystkim** różnią się osobniki między sobą, fala ta, uderzając w sferę Czystej Formy, wywoływałaby zawsze jeden i ten sam skutek, ten sam układ form, czyli tę samą kombinację jakości. Wskutek różnorodności jednak tych sfer, przez które przejść musi fala metafizycznego uczucia, aby dostać się do sfery Czystej Formy, ilość form, które mogą powstać, jest teoretycznie nieograniczona. Samo metafizyczne uczucie nie ma wyrazu w Czystej Formie bez uprzedniej polaryzacji w całym świecie psychicznym danego osobnika. Powstanie więc dzieła sztuki, które

oznaczymy jako pewną wypukłość, D. S., na ostatnim kole, zależy od proporcji tych 4 elementów. Również od tej proporcji zależy to, że w danej epoce, dla danej grupy osobników, ten właśnie, a nie inny twór będzie idealnym dziełem Sztuki. Proces odwrotny, proces widza lub słuchacza, będzie ten sam, tylko w odwrotnym kierunku i z tą różnicą, że już stworzona jedność wielości elementów jakościowych nie będzie musiała być koniecznie spolaryzowaną w ten, a nie inny sposób w sferze jego intelektu i uczuć życiowych, tylko może bezpośrednio wywołać w nim metafizyczne uczucie.

Artystą więc nazywamy osobnika, u którego zachodzi taka proporcja wyżej wspomnianych elementów, która doprowadza go do konieczności obiektywizacji jego metafizycznych uczuć; przede wszystkim więc te uczucia, które mogą zupełnie nie wyrażać się w formie jakichkolwiek koncepcji myślowych, muszą być u niego stosunkowo dość silne. Według tych elementów i ich proporcji możemy artystów rozdzielić minimalnie na szesnaście typów, przy czym w rzeczywistości absolutne przydzielenie danego artysty do danego typu jest prawie niemożliwe. O ile metafizyczne uczucie jest warunkiem koniecznym do powstania idealnego dzieła sztuki, o tyle inne sfery psychiczne mogą również odegrać rolę decydującą. Cóż pomoże bowiem danemu artyście intensywność jego przeżyć metafizycznych, jeśli uczucia jego, słabo spolaryzowane w ubogiej sferze uczuć i wyobrażeń, natrafiają na ubogi materiał danych Czystej Formy. Powstanie coś, co zaledwie dziełem sztuki nazwać będzie można. Założmy, że sfera ta jest stosunkowo dość bogatą, a uczucie jedności bardzo słabe; powstanie coś pozbawione jednolitości mimo komplikacji, jakkolwiek z punktu widzenia przyjemności zmysłowej nie będziemy mogli nic zarzucić kombinacjom elementów Czystej Formy. Założmy wielką intensywność uczucia pierwotnego, przy małej komplikacji sfery uczuć życiowych i wyobrażeń i wielkim stosunkowo rozwoju intelektu. Bezpośrednio mała komplikacja może być nadrobiona przez pracę czysto umysłową i powstanie rzecz zawiła. Jednak zawiłość ta, czyli stopień wielości, która we wrażeniu artystycznym w jedność ma być scałkowana, nie będzie przez nas pojęta jako jedność bezpośrednio, tylko wprzód intelektualnie zrozumiana, i jako taka nie zdoła w nas bezpośrednio wywołać metafizycznego uczucia. Warunkiem bowiem tego jest pojmowanie jedności bez uprzedniej analizy, jakkolwiek moment ten może być istotnym dla osobników uczących się pojmować dzieła sztuki i może być przejściem do bezpośredniego ich zrozumienia.

Gdyby tak było zawsze, lokomotywa dawałaby nam daleko więcej estetycznego zadowolenia niż np. obraz Gauguina.

Widzimy, że element życiowy: sfera uczuć życiowych w muzyce i „świat widzialny” w malarstwie, konieczny do powstania dzieła sztuki, tyle powinien miejsca w nim zajmować, ile to jest konieczne do powstania takiej, a nie innej kombinacji elementów Czystej Formy, a nie być główną jego treścią. Gdzie zaś jest ta proporcja, nigdy nie da się obiektywnie oznaczyć. To, co dla jednego jest jeszcze zbyt realistycznym obrazem, dla drugiego będzie już konstrukcją Czystej Formy; co dla jednego jest wyrazem jakichś pragnień w życiu lub jego uczuciowych subtelności, dla drugiego jest czysto muzyczną konstrukcją, dającą mu poczucie jedności i związane z nim metafizyczne uczucia. Z powodu pewnych podobieństw zasadniczych i podobieństw kultury, poza pewną granicą, nie dającą się ściśle oznaczyć, dane dzieło będzie jednoznacznie realistycznym obrazem lub wyrazem czysto zmysłowych uczuć, bez cienia metafizycznego pierwiastka. Oczywiście dla tych, co takowego w sztuce szukają. Większość bowiem szuka w muzyce (bebeczowych) uczuciowych wstrząsów, a w malarstwie świata widzialnego lub takiego, który by w przybliżeniu mógł istnieć. I w takich osobnikach, przez emocjonalny element każdego rytmu i dźwięku i przez możliwość widzenia rzeczywistych kształtów nawet w bardzo oderwanych formach, prawdziwe nawet dzieło sztuki może wywołać chęć tańca lub erotyczne podniecenie, lub przejęcie się historycznym momentem czy atmosferą tropikalnego pejzażu, zależnie od nieistotnej, a jednak, jak to jeszcze dokładniej wykażemy, koniecznej treści tych utworów. Ale dalekim to będzie od pojmowania jedności w mnogości czystych jakościowych elementów jako takich, konstrukcji dźwięków w rytmie i barw zapełniających ograniczone przestrzenie, jedynie zdolnych do obudzenia w nas bezpośredniego przeżywania naszej jedności z całym Istnieniem.

2

W naszych czasach i w naszym układzie istnieją dwa rodzaje twórczości artystycznej, które nazywamy Sztuką Czystą: malarstwo i muzyka. Nazywamy je tak dlatego, że, wbrew twierdzeniu wielu „znawców sztuk plastycznych” i „ludzi muzykalnych”, treścią ich nie jest bynajmniej zdolność wywoływania czysto zmysłowego zadowolenia z powodu przyjemnych dla oka i ucha kombinacji barw i dźwięków z jednej

strony ani „przedstawienie pod indywidualnym kątem widzenia świata zewnętrznego” w malarstwie, ani ilustracja uczuć zmysłowych, od najsubtelniejszych, niewyraźnych żadnym słowem zawikłania duszy, do najbardziej brutalnych jej (a nawet ciała) krzyków, tylko że dwa te rodzaje twórczości mają na celu u twórców pozbycie się uczucia samotności i przerażenia metafizycznego przez zobiektywizowanie oderwanej od osobowości i nie będącej jednością żadnego użytkowego przedmiotu jedności w mnogości, co jest możliwym tylko przez stworzenie pod wpływem potencjalnej wizji, tj. pewnego następstwa jakości abstrakcyjnych lub ich jednoczesności, konstrukcji jakości prostych, związanych w jedność w sposób nie podlegający logicznemu i użytkowemu wytłumaczeniu. Co nie jest logiczne i nie ma żadnego użytku, może być piękne, ale piękność ta ma dla nas trochę wyższe znaczenie niż przyjemne łaskotanie ucha lub rozdrażnienie siatkówki. A więc, powiedzą nam, jest to zatem zupełny bezsens. Mimo całej nieokreśloności kryteriów piękno ma swoją logikę, piękno abstrakcyjne oczywiście, i to logikę tak twardą prawie, jak matematyczne myślenie, trzeba tylko raz uchwycić jej wątek. Wielu jednak, niestety bardzo wielu, i „znawcom sztuki” nawet, wydaje się wprost przeciwnie. Oni znają tylko logikę uczuć, logikę oświetlenia, prawdę istniejącego świata i tym aparatem mierzyć chcą to, co jest z tym niewspółmierne.

Zaznaczamy tutaj, że nie badamy tu genezy sztuk pięknych historycznie. Chodzi nam jedynie o twórczość artystyczną w tym małym wycinku historii, w którym malarstwo, muzyka, rzeźba, architektura i poezja były już zróżniczkowane i oddzieliły się od kultów religijnych, z których wyszły. Stoimy na stanowisku, na które takie lub inne genetyczne wyjaśnienie wpłynąć nie może. Wychodzimy bowiem przeważnie z introspekcji, opierając się na przypuszczeniu, że osobników czujących podobnie do nas znajdzie się pewna ilość, a nie czującym tak potrafimy może ukazać, zrazu niewdzięczne, drogi nowych przeżyć i doświadczeń.

Zadne inne sztuki, prócz malarstwa i muzyki, nie posiadają swoistej mowy czystych elementów jakościowych; żadna z nich, w naszym stadium rozwoju, nie potrafi dać nam zobiektywizowanej konstrukcji czystych jakości, niezależnej od żadnej użytkowości, jedności w mnogości jako takiej, oderwanej od naszej i innych osobowości i przedmiotów. Do specjalnego wypadku rzeźby wrócimy na innym miejscu.

Jakkolwiek muzyka jest trwaniem, a obraz jest „przedmiotem”, jak sądzi wielu „znawców sztuki” (a któż u nas nie jest znawcą sztuki,

w szczególności zaś nieszczęsnego, skazanego na „odtworzenie widzialnego świata” malarstwa), różnica ta nie jest tak istotna, jak się znancom wydaje. Podział sztuk na apollińskie i dionizyjskie jest słusznym ze względu na ich genezę i na te konieczne, a obce istotnej treści, elementy Sztuki Czystej. Tylko niestety znawcy (przynajmniej tak jest w malarstwie, bo muzyka jest tym uprzywilejowana, że można ją „odczuwać” nie „znając się” przy tym na niej, no i trudniej o niej nieco rozmawiać) mówią zawsze o tym, co jest nieistotnym. Jeśli jednak treścią Sztuki Czystej jest Czysta Forma (jak będziemy nazywać konstrukcję jakości stanowiącą jedność w wielości), dlaczego jest błogosławiony świat uczuć w muzyce i przeklęty po trzykroć świat widzialny w malarstwie? Na to trudne pytanie postaramy się teraz dać odpowiedź wyczerpującą.

3

Może to brzmieć paradoksalnie, ale twierdzimy, że warunkiem głębokiego, estetycznego zadowolenia jest niemożność pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością. Możemy to opisywać w przybliżeniu, mówiąc o czystej formie, tzn. nie mówiąc o erotyce, odgłosach natury, tęsknotach i dreszczach w muzyce i o teź erotyce, historii, etnografii, demonizmie i w ogóle o psychologii, o czarnych pończochach i aureolach w malarstwie — tzn. o tym wszystkim, o czym piszą krytycy, ulegając przyjemnemu złudzeniu, że piszą o Sztuce. Możemy mówić o tym nawet w tak bliskim przybliżeniu, nie używając języka spraw życiowych, że jesteśmy w stanie doprowadzić innych do tej zdolności całkowania Czystej Formy w jedność, tych, którzy może bez naszej pomocy uczynić by tego nie umieli. Chyba przez nadmiar uczciwości nie chcą o tym pisać krytycy, aby nie mówić o rzeczach przybliżonych, tylko o dających się ściśle zdefiniować. Lecz o tym później.

Jeśli chodzi o uczucie jedności w wielości, czy najłatwiejszą do scałkowania wielością nie będzie np. bicie dzwonu, równomierne i jednodźwiękowe, lub kółko, zbliżone do geometrycznego i wypełnione dwoma kolorami, np. zielonym i czerwonym? Dlaczego nie wzięliśmy tu tonu niezmiennie dźwięczącego lub kółka tylko jednym pokrytego kolorem? W wypadkach tych mielibyśmy bowiem jedność absolutną, nie byłoby wielości do scałkowania. Widzimy, jak w tym wypadku najprostszym objawia się zasadnicza różnica dwóch sztuk

czystych; w muzyce jednością absolutną będzie jakość, nie dzieląca przez swą niezmienną jednolicie upływającego czasu; w malarstwie kolor jednolity, nie dzielący danej, dwuwymiarowej, ograniczonej przestrzeni. O przestrzeni bowiem nieograniczonej nie możemy mówić wcale. Tbn niezmiennie dźwięczący — pomijając zmienność całego kompleksu i „tła zmieszanego”, które oczywiście wpływa na jego zabarwienie uczuciowe, zmieniające się co czas pewien również przez znużenie — i kółko jednobarwne będą elementami absolutnie prostymi. Musimy przyjąć albo przerwy w dźwięku, albo cienką linię dzielącą jednokolorową płaszczyznę, lub też dwa tony periodycznie się powtarzające, czy dwa kolory różne, stykające się bezpośrednio ze sobą. Pomijając dalej muzykę, która nie jest naszą specjalnością, zajmiemy się jedynie naszym kółkiem. Jeśli bardzo niewielki kawałek kółka wypełniony jest innym od wypełniającego całość kolorem, będziemy mieli wrażenie, które określimy przez wyrwę lub plamę, ale nie przyjmimy, że kółko to rozdzielone jest dwoma kolorami. Jeśli plama będzie na brzegu, będziemy mieli inny kształt, a nie kółko; jeśli w samym polu, będzie to coś obcego, zakłócającego tylko jedność pierwotnego wrażenia. Co innego, jeśli będziemy mieli plamę ową w samym środku kółka; przez równą odległość od obwodu znaczenie jej rozrywające będzie zniwelowane; ale jest to wypadek wyjątkowy, dotyczący jedynie figur geometrycznych umiarowych, i sprowadza się do jedności absolutnej, oczywiście w pewnych granicach wielkości owej plamy, poza którymi będziemy widzieć albo czerwony np. pierścień, otaczający kółko innego, np. zielonego koloru, lub też czerwone kółko z mniejszym, zielonym w środku, lub oba wypadki periodycznie, jak przy powtarzaniu dwóch sylab: „ma” i „sło” słyszymy periodycznie raz „masło”, raz „słoma”. To samo stosuje się do wszystkich wieloboków umiarowych. Na zasadzie symetryczności naszej budowy i określenia linii prostej jako najkrótszej odległości, i pewnych ruchów rąk, np. zakreślających linie koliste, i ruchów naszego ciała przy chodzeniu, przy czym każdy ruch odpowiada mniej więcej równej, przebieżonej odległości, dochodzimy do tych pierwotnych, geometrycznych koncepcji. Dlatego koło i inne umiarowe figury, linia prosta i wszelkie symetryczne utwory są najprostszymi elementami ornamentyki, do czego dołącza się powtarzanie tych samych kształtów, „rytmika przestrzenna”, na wzór powtarzających się ruchów ciała, oddechu i bicia serca, które są też pierwszymi elementami rytmu w muzyce. Zresztą na razie nie obchodzi nas geneza tych form,

dość że skonstatowaliśmy, że są one pierwszymi elementami. Do nich to dołączając się, wyobrażenia świata widzialnego tworzą materiał pierwszorzędnny malarstwa i rzeźby.

Zasadniczym momentem głębszego estetycznego zadowolenia jest samo scałkowanie danej jedności w wielości; na tym polega (a nie na odczytaniu anegdoty w obrazie, jak to sądzą niektórzy znawcy) zrozumienie danego dzieła Sztuki. Zadaniem artysty jest doprowadzenie nas do tego, abyśmy tę jedność danej wielości tak zrozumieli, jak on tego pragnął. Oczywiście, że przy bardzo skomplikowanych artystycznych konstrukcjach zrozumienie może być różnorakie. Nie mamy tu bowiem, jak przy zawiłych wzorach matematyki, jednoznacznie określonych elementów. Jest pewna granica, poza którą dana wielość jest dla nas jako jedność nie do pojęcia. Do pewnej granicy im większa będzie komplikacja danej konstrukcji elementów, tym większa będzie i głębsza estetyczna przyjemność scałkowania jej, czyli estetycznego zrozumienia; tym silniej będzie odczuwana jedność łącząca te elementy, tym wyraźniej wystąpi w naszym trwaniu metafizyczne uczucie. Widzimy, że w najprostszych elementach, w kółku wypełnionym dwoma kolorami, będzie zawarta potencjalnie estetyczna przyjemność; jednak dla osobników mniej pierwotnych scałkowanie takiej wielości będzie zbyt łatwym i metafizyczne uczucie może bardzo słabo wystąpić jako takie. Czymże bowiem mierzymy pierwotność jednych indywiduów w stosunku do drugich, i to nie tylko w sferze zjawisk estetycznych, ale i w życiu, i w nauce, jeśli nie właśnie mniejszą lub większą zdolnością ujmowania wielości zjawisk w jednej idei. Dla dzikiego, który pierwszy raz wyrzwał czymś ostrym kółko czy inną prostą figurę w korze drzewa i pomazał je krwią czy jakimś sokiem z jagód, było ono wyrazem najwyższego piękna, przez niego, a nie przez naturę stworzonym symbolem jedności w wielości jego własnego istnienia i otaczającego go świata. Dlatego, jeśli pan taki czcił np. krokodyla, to jemu przynieść musiał symbol ten w ofierze, ozdobić jego trupa lub miejsce, w którym go widywał.

Figury, wyrzeźbione przez dzikich, są przez nich samych czczone dlatego, że tworzyła je ta sama siła, która z jednej strony prowadziła do czczenia pewnych objawów lub stworzeń jako nadnaturalnych, tzn. metafizycznie tajemniczych, z drugiej — stwarzała pierwotny symbol Tajemnicy jedności w wielości w pierwotnym dziele sztuki: człowiek dawny czuł więcej boskie pochodzenie sztuki niż dzisiejszy. Musimy tu zwrócić uwagę, że fakt oddzielenia się sztuki

od religii jako „abstrakcyjnego dopingu”, którego celem jest pobudzenie człowieka do przeżywania w przyjemny sposób metafizycznego niepokoju, jest w funkcjonalnym związku (przynajmniej u nas, w Europie) z rozwojem intelektualnych, niereligijnych koncepcji świata, z upadkiem religijności w ogóle; że sztuka, przed okresem abstrakcyjności formy, przeszła okres sentymentalizmu w muzyce i naturalizmu w malarstwie. Nie naszym tu zadaniem jest rozstrzygać genezę i współzależność tych rzeczy, bez odpowiedniego materiału — pragniemy tylko zwrócić uwagę na możliwość badania w tym kierunku bez uprzednio powziętego stanowiska sprowadzenia rzeczy niesprowadzalnych do znanych dobrze ludziom nauki z ich codziennego życia tak zwanych elementów prostych.

Wracając do poprzedniego widzimy, że dzieła sztuki i odpowiadające im wrażenia artystyczne możemy uszeregować według wzrastającej komplikacji ich elementów i intensywności estetycznego zadowolenia i że to, co nazywamy Sztuką, będzie leżeć gdzieś w środku tego szeregu, a sfera jej będzie niezupełnie ściśle określona, zależnie od osobników, tworzących i przyjmujących wrażenia. Chodzi tylko o to, aby móc mówić o tych samych jakościowo wrażeniach, o konstrukcji jakości, o Czystej Formie, o uczuciu metafizycznym, nie marząc o ściśłym podziale, niemożliwym z powodu względności i subiektywności panującej w tej sferze, ale i nie mieszając w niej elementów zupełnie jej obcych.

Jednak dla 95 % „zdrowo myślących ludzi” sfera, o której mówimy, jest czystym urojeniem, wytworem chorej wyobraźni natur przewrotnych — tak wielką jest sugestia poczętego w czasach renesansu i dziś zamierającego realizmu w malarstwie, tej zupełnie nieistotnej jego odnogi, powstałej na tle odrodzenia naturalistycznej rzeźby greckiej i olejnego malowania, zdolnego do naśladowania wszystkich stanów natury, tego działu, który ze sztuką malarską ma tyle tylko wspólnego, że używa się i tam, i tu jednych i tych samych środków, farb, pędzli itp., ale do zupełnie innych celów.

Ludzie mówiący o sztuce może czują czasem coś innego, z czego sobie sprawy zdać nie mogą, ale mówią tylko o kwestiach nieistotnych. Wszystko inne jest dla nich tylko tzw. „techniką”, środkiem ekspresji dla rzeczy, skądinąd przynajmniej w możliwości znanych.

Dlaczego jednak w dwóch sztukach, które nazwaliśmy czystymi, jest aż tak wiele nieistotnego balastu i czy można go nazwać nieistotnym? Co do ostatniego, jest to rzecz gustu. Dla człowieka

powierzchnie muzycznego nie istnieje czysto muzyczna treść danej symfonii; on słyszy tylko przyjemne gładzenie zmysłu słuchu lub nieznośne fałszy: chce mu się tańczyć lub cieszyć i jest napełniony tęsknotą do czegoś realnego lub nawet diabli wiedzą czego; jest zupełnie pozbawiony sił lub wściekle podniecony. Dla człowieka nie reagującego na harmonię barw, ujętą w kompozycję kształtów na płaszczyźnie, istnieje tylko mniej więcej zrozumiała tak zwana „treść” obrazu: on widzi skały i wodę taką, jaką kiedyś, gdzieś widział, i cieszy się tym niezmiernie lub też klnie dziko, że nigdy takich skał i wody nie widział i że wobec tego obraz nic nie jest wart. Albo przeżywa subtelne lub brutalne tragedie, patrząc na zbolale lub tryumfujące twarze znanych mu z historii mężów lub z rozkoszą zapominając o życiu codziennym zanurza się w świat smoków, elfów, gnomów i czarowników, o ile są oni na obrazach wyobrażeni. To wszystko może być „treścią” obrazów, skądinąd stanowiących konstrukcję „Czystej Formy”, ale to nie jest to, o co w sztuce chodzi. Jednak w pewnych granicach można niemuzycznego człowieka nauczyć słuchać muzyki (jak tego na sobie doświadczyliśmy) i można nauczyć też patrzeć na obrazy i rozumieć je tak, jak należy (oczywiście obrazy takie, jak należy), czego doświadczyliśmy na drugich. Na pytanie powyższe postaramy się dać szczegółową odpowiedź przy analizie samego malarstwa w dalszym ciągu tej pracy. W problemie tym, istotnych i nieistotnych elementów sztuki, leży jądro wszelkich nieporozumień na temat form dawnych i nowych, a w szczególności dla malarstwa, na którym (takie to przynajmniej robi wrażenie) znajdują się wszyscy, prócz samych artystów, których pierwszy lepszy ma prawo z apodyktyczną pewnością uczyć, jakimi nie są i jakimi być powinni. Szkoda, że sztuka nie jest sferą tak zamkniętą, jak np. teoria równań różniczkowych, do poznania której dochodzi się stopniowo przez algebrę i wyższą analizę, co właściwie być powinno, oczywiście nie przy pomocy tych dyscyplin, ale przez prawdziwe studiowanie dawnej sztuki i staranie się o zrozumienie form nowych przez stare, w Sztuce. Ileż baliwernów mniej wysłuchiwaliby biedni już i tak artyści i ilu przyjemności więcej i bardziej istotnych niż dotąd mogliby doznać „znawcy”. Ale „znawca” mówi: „Widzę przedmioty w naturze, widzę je odmalowane, czemuż bym nie miał o tym mówić, co jest jasne jak słońce”, i mówi — i niech mu Bóg przebaczy to, co mówi, bo artyści czasami już nie mogą. Jest u nas pewien rodzaj szczylenia się swoim „laictwem” w kwestiach tzw. „sztuk pla-

stycznych”, szczylenia się fałszywego, przy jednoczesnym, pozornie ukrytym przekonaniu o swoim głębokim znawstwie. Jeśli ktoś nie znający Bacha, Beethovena i innych starszych mistrzów, nie mający muzycznej kultury, usłyszy balet Strawińskiego np., dozna tylko dzikiego drapania po nerwach i nic więcej; muzycznie tego nie pojmie. Jeśli ktoś nie rozumiejący Czystej Formy w obrazach, np. włoskich prymitywów, ujrzy obraz Picassa i będzie szukał tam przedmiotów, musi zbałwaniec albo uznać wszystkie nowe formy za błagę. Kwestia nie jest tak prosta i, aby wydawać sądy, trzeba się wpierw nauczyć patrzeć i rozumieć całą sztukę, a jak się do tego zabrać, postaramy się to w przybliżeniu ukazać.

CZEŚĆ III

Malarstwo

ROZDZIAŁ I

Uwagi ogólne

Z naszego punktu widzenia nie ma, poza pewną granicą przecięcia nieistotnej treści, istotnej różnicy między malarstwem a muzyką, o ile właśnie dzieła tych sztuk wychodzą poza wyobrażenie świata zewnętrznego z jednej, i poza sferę uczuć życiowych z drugiej strony. Jakkolwiek kolor i dźwięk posiadają oba pewną emocjonalną wartość, nawet jako czyste elementy, z powodu tego, że rozdział na kolory ciepłe i zimne, przez właściwości naszego słońca i atmosfery, w której powstał i kształcił się nasz organ wzroku, jest bądź co bądź istotnym, a dźwięk jest najpierwotniejszym wyrazem uczuć życiowych, jednak podział dźwięku na rytm, któremu odpowiada rytmiczność funkcji wewnętrznych i ruchów naszego ciała, przez co potęguje się jego uczuciowa wartość w porównaniu z nieruchomą obojętnością dzieła sztuki malarskiej (z wyjątkiem wrażeń pośrednich: powtarzania się pewnych figur w ornamentyce i wyobrażania ruchów stworzeń lub przedmiotów), czyni to, że dla wyrażenia metafizycznych uczuć bardziej odpowiednim jest (teoretycznie) malarstwo. W pewnym znaczeniu możemy powiedzieć, że malarstwo jest sztuką czystsza od muzyki. Co zaś do nieistotnych elementów wyrażenia uczuć życiowych w ich niezmiernym bogactwie i subtelnościach, muzyka jest nieporównaną i z tego powodu powstają wszystkie teorie o wyższości jej nad malarstwem. Ogólnie możemy uznać obie sztuki te za równe, jako posiadające swoiste jakości, zamknięte w podział dwóch stron dwoistości jednej, nieskończonej formy Istnienia: Czasu i Przestrzeni. Trudniej jest jednak przebrnąć przez uczuciowe gąszcze tonów i zrobić abstrakcję od ich zmysłowego działania, niż zabić odbicie realnego

świata w kompozycji malarskiej, tym bardziej że utwór muzyczny trwa w czasie, dzieje się, na wzór naszego wewnętrznego życia w jego zmienności uczuciowych stanów, podczas gdy dzieło sztuki malarskiej trwa niezmiennie w przestrzeni: jest dokładniejszym symbolem abstrakcyjnej jedności w swej niezmienności; jego jedność całkuje się w doskonalszy sposób z powodu jednoczesności w przestrzeni. Oczywiście kwestia wyższości jest w sferach niewymiernych i prawda sądów jest tutaj tylko w abstrakcji, bardzo oddalonej od rzeczywistości. W praktyce bowiem musimy brać pod uwagę, z jakim artystą z wyżej wspomnianych rodzajów mamy do czynienia i z jakim widzem lub słuchaczem, i znowu otwiera się morze komplikacji, z których teoretycznie sprawy zdać nie podobna. Widzieliśmy, że pewna łatwość scałkowania danej wielkości w jedność wyklucza głębokie estetyczne zadowolenie. Na tym polega różnica między ornamentem a tym, co nazywamy „obrazem stalugowym” (*tableau de chevalet*), lub dekoracją architektury, stanowiącą konstrukcję Czystej Formy, niezależnie od jej zdobniczego charakteru jako jednego z elementów dzieła *Sztuki złożonej*, jaką jest architektura. Do tych problemów i uzasadnienia tej nomenklatury powrócimy później. Na tym też polega zjawisko „nienasylenia formą”, charakterystyczne dla współczesnej sztuki, z którego postaramy się zdać sprawę w ostatniej części niniejszej pracy, traktującej o funkcjonalnym związku pewnych form w sztuce z rozwojem społecznym. Pewne wielkości formy, do których się przyzwyczajamy, przestają wywoływać w nas uczucia metafizyczne w silnym stopniu, podobnie jak narkotyk, który przez przyzwyczajenie się zaczyna słabiej działać i zmusza do potęgowania dawek. Dlatego, mimo że treść sztuki jest jedna i ta sama, formy jej, w związku z przemianami całości psychiki, ulegają ciągłej zmianie, i to oscylacyjnej, ponieważ dla osobników zmęczonych komplikacją form, znaczenie pobudzające będzie miała prostota, i odwrotnie. O ile widz przeżywa jedność swojej istoty, nasycając się wrażeniem artystycznym od obiektywnego dzieła, o tyle artysta przeżywa ten stan w chwili powstania koncepcji, a nawet, chociaż już w mniejszym stopniu, w chwili jej stawania się zewnętrznego. Następnie może on być swoim własnym widzem i to jest jego najistotniejszym sposobem przeżywania siebie w jedności ze swoim własnym dziełem. Dlatego, o ile artysta prawdziwie jest zadowolony ze swojej pracy i ma czyste artystyczne sumienie, nie ma szczęśliwszego od niego człowieka. Na odwrót, nic, żadne niepowodzenie życiowe, nie jest w stanie dorównać

temu niesmakowi do siebie i całego świata, tej nienawiści do samego faktu istnienia, które może wywołać u artysty nieudane dzieło. Ponieważ praca ta dotyczy wartości absolutnych, stany uczuciowe są niezmiernie spotęgowane. Na tle różnorodności form świata zewnętrznego, przez konieczność potencjalną lub aktualną abstrakcyjnej przestrzeni, mamy intuicję form geometrycznych, tak jak na tle symetryczności naszej budowy i powtarzalności ruchów mamy intuicję symetrii i powtarzalności form w przestrzeni. Z drugiej strony mamy nierozplątany chaos zmieniających się form, czyli następstw i współczesności jakości rzeczywistych, w których, na mocy związku funkcjonalnego wszystkiego ze wszystkim i zasady Tożsamości faktycznej poszczególnej, powtarzają się związki mniej więcej stałe, oznaczone pojęciami empirycznymi, tj. przedmioty. Ten świat zewnętrzny, tj. następstwo jakości rzeczywistych przestrzennych, jest tym środowiskiem, w którym, wyobraźnym jako piekielna płatanina ruchów hipotetycznych rozciągłości w przestrzeni obiektywnej, w której myśli fizyk, kształtują się nasze organy w związku z przystosowalnością organizmów do otoczenia. Tu jest tajemnica materii martwej i żywej, tajemnica, która w naszym poglądzie rozstrzyga się przez wyodrębnienie koniecznego poglądu fizyka od drugiego, również koniecznego, w którym musimy przyjąć całe Istnienie za składające się z Istnień Poszczególnych, w granicy nieskończenie małych. Musimy przyjąć dwa te poglądy jako wyrazy jednego, lecz dwoistego w swej istocie Istnienia. Tak powstają te właśnie, a nie inne rodzaje jakości dla danych Istnień Poszczególnych, jakkolwiek teoretycznie ilość rodzajów jakości jest nieograniczona; jest to w sferze zasady Tożsamości faktycznej poszczególnej i może być naukowo wyjaśnione. Zobiektywizowana symetria jest dla nas, z powodu naszej budowy, najprostszym symbolem jedności w wielości i nawet najbardziej zawite same dla siebie połowy symetrycznego układu pojmujemy bardzo łatwo jako całość. To samo jest z formami powtarzającymi się w przestrzeni, które same dla siebie mogą być niezmiernie zawite i trudne do scałkowania, podczas gdy jako powtarzanie stają się dla nas zupełnie jasne jako całości odrębne. To samo jest z formami umiarowymi, które, posiadając wielokierunkową symetrię, mogą być uważane za najprostsze. Komplikujać asymetrię w szczegółach lub czyniąc powtarzalność niezupełnie dokładną, możemy osiągnąć ornamenty, które w ostateczności nie będą stanowiły żadnej jedności. Widzimy, że są pewne granice, poza którymi nie ma estetycznego wrażenia.

Oprócz tego szeregu możemy sobie wyobrazić inną ciągłość, a mianowicie: odbiegając od symetrii i biorąc pod uwagę tylko jeden element powtarzających się form — dostaniemy szereg całości, skonstruowanych na innej niż symetria zasadzie, również mniej lub więcej zawitych. Zasadą tą będzie nie stosunek form jednych do drugich między sobą tylko, ale także stosunek ich do jednej, obojętnej formy, ograniczającej całość kompleksu, przy czym ogólna forma ograniczająca może mieć kształt zupełnie dowolny. Oczywiście ornament jest także odniesiony do całej przestrzeni, którą zapełnia i urozmaica, szczególnie ornament symetryczny, ale możemy go sobie wyobrazić zamkniętym bez ograniczonej ramy, przy czym nie traci on jednolitości. Mówimy tu o ciągłości, a więc o możliwości przejścia z jednej sfery do drugiej, czyli że w ornamencie czystym będą te same elementy, co w drugim rodzaju jedności formy. Chodzi tylko o proporcję tych elementów, zależnie od której zaliczymy daną całość do ornamentu lub do kompozycji formy, jak będziemy nazywać daną zamkniętą przestrzeń, rozdzieloną na formy składowe, których sens jedności zależny jest właśnie od tej, a nie innej formy zamykającej.

Sens danego ornamentu może być również zależny od przestrzeni, którą ozdabia, ale części jego trzymają się ze sobą, jakby jego całość stanowiła, niezależnie od tej przestrzeni, coś w rodzaju „ciała stałego niezmiennego” (*solide invariable*). Możemy go przenieść do innej przestrzeni, a części jego nie tracą wewnętrznego związku. W ostatnich czasach ornament rozwija się właśnie w kierunku kompozycji Czystej Formy, to znaczy odbiega od symetrii i powtarzania się. Gdzie się jedno kończy, a zaczyna drugie, nie da się, jak nic w ogóle w sferze sztuki, ściśle oznaczyć. Możemy porównywać elementy dość daleko od siebie stojące, ale miejsce graniczne jest dla nas nieuchwytnie. Widzimy stąd, że ornament czysty nie może być nigdy w tym stopniu symbolem jedności, co kompozycja formy, ponieważ na podstawie symetrii lub powtarzalności jest bardziej jako jedność intelektualnie przewidywalny. W drugim sposobie powiązania form, według już istniejących w świecie zewnętrznym jedności Istnień Poszczególnych, a więc: drzew, kwiatów, zwierząt i ludzi, istnieje też ta sama przewidywalność, o ile one stanowią główny, tzn. na pierwszy rzut oka dostrzegalny jego temat. Kwiat w ornamencie wyrasta tak samo jak w naturze, sens jego jedności jest jego sensem wewnętrznym. Ten sam kwiat jako część kompozycji formy nabiera sensu innego,

zależnego od miejsca jego w danej kompozycji, w stosunku do całego układu, a nie tylko do samego siebie.

Teraz możemy postawić sobie pytanie, które w odpowiedzi na teorię czystej kompozycji formy stawiają malarze-realiści i 95 % „znawców sztuki”: dlaczego, jeśli istotą dzieła malarstwa jest tylko stosunek form między sobą i do danej zamkniętej przestrzeni, dlaczego w obrazach występują ludzie, natura, kwiaty i w ogóle przedmioty; dlaczego nie malować po prostu diabli wiedzą jakich form, które by zupełnie zewnętrznego świata nie przypominały. Teoretycznie nie mamy nic przeciw temu, w praktyce jednak jest inaczej. Dzisiejsze malarstwo dąży w pewnych swoich kierunkach do świadomej eliminacji przedmiotu. Z naszego punktu widzenia jest to nieistotne jako dążenie programowe, dzieje się to bowiem w sposób naturalny, i to nie tylko dzisiaj, ale jeszcze dużo dawniej; działo się to zawsze, kilka tysięcy lat temu, od tej nieuchwytniej chwili, kiedy malarstwo stało się Sztuką Czystą.

Nie ma istotnej różnicy np. między prastarą sztuką chińską, tym najwspanialszym malarstwem, jakie kiedykolwiek istniało i istnieje będzie, a Picassem czy też suprematystami.

Rozstrzygającą rzeczą jest tu **płaskość** kompozycji formy i harmonii kolorów; płaskość, której nie ma cała sztuka renesansu i pochodny jej dzisiejszy realizm, który doskonaląca się fotografia eliminuje coraz bardziej ze sfery sztuki, gdzie tylko przez pomyłkę się zakradł. Są bowiem pomyłki, które trwają 400 lat i więcej, i powoływanie się na tak krótką tradycję nie ma wielkiej powagi. Stara, dobra sztuka może wykazać się większą ilością *quartiers* dobrej krwi niż dorobkiewiczowski realizm.

Widzimy, że w samym jądrze twórczości artystycznej tkwi sprzeczność, jak w całym zresztą Istnieniu, które można jedynie w kategoriach sprzeczności pojęć opisać: jedności w wielości, ciągłości i przerywaności, stałości i zmiany. Celem jest jedność obiektywna, ale jedność ta będzie tym doskonalsza, im bardziej jednolitym i jedynym w swoim rodzaju będzie to Istnienie Poszczególne, którego jest dziełem. Miara jest tu względna, nie absolutna. Daleko bardziej jednolitym od nas jest pierwszy lepszy wymoczek, ale nie posiada tej komplikacji, która stanowi, że jedność nasza ma daleko wyższą cenę. Ta komplikacja jest to sfera uczuć życiowych i intelektu, którą uznaliśmy za konieczną dla polaryzacji metafizycznego uczucia. Dlatego to Sztuka Czysta, mimo że jest najbardziej nieindywidualna,

najbardziej powszechna, jako wynik ostateczny dzieł swoich, jako forma, musi być maksymalnie zindywidualizowana, aby mieć wartość tej powszechności, być abstrakcyjnym, idealnym pięknem. Wszystko zależy od proporcji danych elementów danego artysty. Dlatego to, aby cała ta maszyna, która wywołuje powstanie dzieła sztuki, mogła się ruszyć, potrzeba całej istoty artysty i dlatego sfery uczuć życiowych i intelektu muszą wejść w sam wynik, konstrukcję Czystej Formy, ze względu na sam proces jej powstawania.

Nie możemy symbolizować, my szczególnie, ludzie dzisiejsi, jako bardziej skomplikowani, naszej jedności bezpośrednio w czystej formie, ponieważ byłoby to chyba pod postacią czerwonego kółka np. lub zielonej linijki, co mogłoby być istotnym przeżyciem dla pierwotnego, dzikiego człowieka. Nie możemy tego również „wymyślić na zimno” w formie bardziej skomplikowanej, ponieważ wtedy nie przeżywalibyśmy siebie istotnie w chwili tworzenia i konstrukcja, tak powstała, nie mogłaby doprowadzić widza do bezpośredniego wrażenia jedności w wielości; chyba jedynie przez proces czysto intelektualny mógłby on dojść do zrozumienia symbolu jako umówionego znaku. Wtedy jednak lepiej porzucić Czystą Formę i formułować się ściśle pojęciowo. Intelekt może, tak w procesie twórczym, jak i w procesie pojmowania stworzonego dzieła, **odgrywać tylko rolę pomocniczą**, może kontrolować wykonanie spontanicznie powstałej koncepcji lub pomagać w sposób ogólny do zrozumienia istoty rzeczy lub niezmiernie mało w danym szczególnym przypadku. Zresztą to, co nazywamy artystyczną inteligencją, różni się bardzo od normalnego znaczenia tego wyrazu. Ten rodzaj wyrażania, jaki ma miejsce przy jedności w wielości wyrażonej w Czystej Formie, nazywamy Symbolizmem bezpośrednim, w odróżnieniu od wyrażania jej w twórcach świata zewnętrznego, tj. w słabym odbiciu bezpośredniego przeżywania czegoś, w czym jedność *implicite* jest zawarta, a nie wyrażona jako taka.

Sam proces powstawania dzieła sztuki jest tak wieloraki, zależnie od tego, który z czterech zasadniczych elementów, w jakiej proporcji i w jakiej chwili znalazł miejsce w procesie twórczym, że przesłedzenie i jednoznaczne opisanie całej tej gmatwaniny jest prawie niepodobiestwem. Zdawałoby się, że zwierzenia bardzo szczerego i przy tym zdolnego do samoanalizy artysty mogłyby rzucić na proces ten nieco światła. Jednak sądząc według dzieł i porównując wypowiedzenia artystów dochodzi się do zupełnej beznadziejności w tej sprawie. Często wskutek niedokładnej analizy, wielkiej ilości procesów

podświadomych trwania, tzn. zmian w tle zmieszanej jakości, a także wskutek intelektualnego niedoksztalcenia artystów, wypowiedzenia ich mogą być bardzo mylne i mylące. O tej to sferze, mającej czasem bardzo słaby związek z dziełem, mówią dużo krytycy, szczególnie jednak lubią to czynić po śmierci danego osobnika. Wtedy bowiem można się nad nim pastwić bez żadnej już przeszkody, ponieważ umarli, niestety, milczą przeważnie. Ale i za życia słyszą chyba artyści również takie rzeczy, o jakich im się nigdy nie śniło. My uważamy, że artyści są w ogóle zbyt potulni i krytyk, opierając się na swoich intuicjach i erudycji albo pijanych lub trzeźwych zwierzeniach, lub też plotkach, słyszanych w mieście czy nawet na wsi, może snuć swobodnie najdziwniejsze teorie o związku życia ze sztuką. Bo artysta, chcący zdać sprawę z procesu tworzenia, oprócz wyjaśnień takich: że tu wzięto chromu, a tam ultramaryny z białą, potem napił się kawy i położył trójkąt z cynobru — musi wtajemniczać chyba słuchacza, jakie uczucia nim wstrząsały lub jakie wyobrażenia przechodziły mu przez głowę, co z obiektywną konstrukcją Czystej Formy, jako taką, nie ma nic wspólnego. Istota rzeczy jest cała tylko i jedynie w Czystej Formie i gdyby był sposób innego jej wyrażania, nie byłoby Sztuki. A iluż jest artystów mających fałszywe teorie swej twórczości, które potem stają się przyczyną potwornych szkół bezmyślnych ich naśladowców, którzy nie będąc w stanie przeżyć analogicznego procesu ewolucji danego artysty i procesu samego czysto indywidualnego tworzenia, naśladowają formy gotowe, ciężko zdobyte w walce z **Niewiadomym** i z drugiej strony w walce z obojętnością lub kołtuństwem ludzkim, pomagając sobie przy tym teoriami, splodzonymi przez chore często i zwyrodniałe, jak w dzisiejszych czasach, mózgi tychże artystów, nie mających już siły na teoretyczne myślenie. Iluż jest i było artystów, którzy nie wiedzieli, co tworzyli, nie mając pojęciowej formy dla opisanego na innej drodze wyniku swojej pracy lub przyczyn jej powstania, kryjących się w tajemniczych gąszczach najgłębszej ich istoty. Nasze czasy dopiero, tak wysokie w analizie wspaniałej przeszłości, a tak potworne (ale nie w tym znaczeniu, jak to myślą „znawcy sztuki” — o czym później) w twórczości pełnej obłędu i perwersji, w czym także może być wielkość, i tak bezwstydne w obnażaniu najskrytszych drgnień, drgawek i podrygów, dały pewien materiał do steoretyzowania tych tajemnic. Lecz boimy się, że jest to przedśmiertny rachunek sumienia. Żyjemy bowiem w epoce straszliwej, jakiej nie znała dotąd historia ludzkości, a tak zamaskowanej pewnymi

ideami, że człowiek dzisiejszy nie zna siebie, w kłamstwie się rodzi, żyje i umiera, i nie zna głębi swojego upadku. Jedyłą szparą, przez którą można podglądać okropny, bolesny, wariacki kurcz pod doskonałą maską uspołecznienia, jest dzisiejsza sztuka; bo filozofia w postaci empiriokrytyków i pragmatystów tak się zakłamała, że odnalezienie w niej prawdy jest prawie niemożliwością. W formach sztuki naszej epoki jest prawda potworności naszego istnienia i jest w nich ostatnie, ginące piękno, którego prawdopodobnie nic już powróci nie zdoła. Tego nie rozumieją jednak „znawcy sztuki”.

Dzieło sztuki musi powstać, *passez-moi l'expression grotesque*, z samych najistotniejszych bebechów danego indywidualium, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie „bebechowości”. Oto recepta — jakże trudno ją wykonać.

Po jakich strasznych bezdrożach musi błądzić artysta, nad jakimi przepaściami się przedzierać, znosząc niezrozumienie, pogardę i śmiech „znawców”, aby dojść do tego, co nazywamy potem jego własnym stylem, który potem, po zdobyciu przez niego straszliwej twierdzy, gdzie króluje Wieczna Tajemnica, może swobodnie imitować stado szakali sztuki: błaznów lub sprytnych businessmanów. Dla prawdziwego artysty bowiem nie ma utartej drogi, on jest zawsze na bezdrożach, jakkolwiek w tych bezdrożach droga jego, jedna jedyna, jest jakby z góry wyznaczona. Dlatego to, idąc po takich wyszarpanych i zębami wykąsanym drogach wśród otchłani czarnych Tajemnic, zdumiewać się musimy, że ten, który tu szedł pierwszy, kiedy dookoła była dzika puszcza najeżona niebezpieczeństwami, których imiona: trwoga, kłamstwo, obłęd, niemoc i zniechęcenie, nie zginął wśród nich marnie. Niestety, zbyt często podziwiamy to wszystko po tym całym przedstawieniu, po tej tragedii czasem wstrętnej, czasem wzniosłej, jaką jest życie artysty. Życie to bowiem jest często przypadkowym splotem bezsensownych — z punktu widzenia skądinąd słusznych życiowych wymagań — zdarzeń, często pozbawionych konsekwencji i logiki, ponieważ życiem tym nie rządzi człowiek, mający określone cele: zdobycia majątku, stanowiska lub naukowej prawdy albo wcielenia jakiejś określonej idei, tylko dzika, nieokiełznana siła, w której rękach artysta jako człowiek zwija się często jak ktoś zarażony bakcyłem tetanusa lub otruty strychniną. Siła ta, nie znająca litości, to konieczność powiedzenia drugim istotom w formie Piękna o potworności samotnego istnienia w nieskończonym wszechświecie, stanowiącej tego istnienia jedyne, tragiczne piękno. Jak to, więc tak

mały jest skutek, a tak potworne przeżywa historie biedny artysta? Cóż mnie może obchodzić samotność we wszechświecie, „*je fais de l'argent et je couche avec ma femme*”, jak mówi pan Malais w *Civilisés Farrère'a*. Ale to jest kwestią osobistą wartościowania elementów życia na naszej dziwnej planecie. Wszystko to, co nazwaliśmy nieistotną treścią obrazów, należy do prywatnego laboratorium artysty. Z treści tej możemy się czasem czegoś dowiedzieć, bardzo niedokładnie, o człowieku-artyście; odgadnąć proces twórczy. U podstawy tego procesu musi jednak być uczucie metafizyczne. Że moment ten może być przeoczony przez samego artystę, ponieważ idea tutaj jest jednoznaczna z formą, nie dowodzi to jednak, że go wcale nie było. Czy wcześniej, czy później w procesie twórczym jedność idei Czystej Formy jest tym kryterium, które kieruje mniej lub więcej świadomie artystą w czasie pracy. O ile stan pierwotny, inicjalny, może trwać dość długo i o ile pojedyncze kompleksy uczuć i wyobrażeń są tylko pomocniczymi elementami w rozwiązywaniu częściowych zagadnień, a nie wysuwają się na plan pierwszy, o ile intelekt nie jest siłą rozkładową, niszczącą przez wahanie jednolitość koncepcji pierwotnej, tylko maszyną zaprzęgniętą do roboty w celu jej przeprowadzenia, wtedy powinny przy odpowiednich, czysto zmysłowych zdolnościach powstać dzieła pierwszorzędne. Bez tego zupełnego wciągnięcia całego człowieka w proces twórczości nie ma wielkiego dzieła sztuki. Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy oderwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna, a im bardziej jest ona indywidualna, tym bardziej będzie abstrakcyjną i powszechną i narzuci się drugim w sposób konieczny. O ile jednak ten świat wyobrażeń i uczuć życiowych górować będzie w danym dziele nad Czystą Formą, o ile zanadto czuć będzie zimną kalkulację w łączeniu barw i kształtów, jeśli jedność stanie się zrozumiałą nie bezpośrednio, tylko przez jednolitość wyobrażeń i przez nie wyrażonych poglądów, będzie to dowodzić, że dzieło dane nie ma tej idealnej proporcji elementów, która stanowi o jego wartości. Dzieło sztuki powinno być tak tajemnicze w swojej prostocie czy komplikacji, jak tajemniczym jest każde żywe stworzenie, takie właśnie, a nie inne. Jak kwiat wyrasta z danej rośliny, tak naturalnie powinno powstawać dzieło sztuki z człowieka.

Sztuka jest sferą, w której kłamstwo nie może pod żadnym warunkiem wydać pozytywnych rezultatów. Użytkowe wartości zmieniają się ciągle, z wyjątkiem pewnych bardzo pierwotnych, to zaś, co

było prawdą w Sztuce za czasów egipskich lub w starożytnych Chinach, jest prawdą i dla nas, i pozostanie tak długo, dopóki demokracyzacja i zmechanizowanie nie uczynią z nas automatów, niezdolnych do przeżywania metafizycznego uczucia. Jakkolwiek uczucie to nie jest wieczne, niestety, w tej formie, w której wydaje najbardziej wartościowe twory człowieka, tj. jego religię, sztukę i filozofię, imiona tych, którzy dali nam poczucie tragiczności i piękna każdego Istnienia, świecić będą w pomroce przeszłości przez prawdę, z którą to wyrażali; nie prawdę przedstawienia uczuć życiowych, obyczajów czy kostiumów danej epoki, tylko prawdę samotności każdego istnienia w nieskończonym wszechświecie, zawartą jedynie bezpośrednio w Czystej Formie. Według nas jednak prawdy tej niedługo ludzie potrzebować nie będą; we wzrastającej mechanizacji życia stanie się ona niewygodną.

Dlaczego dane dzieło sztuki jest jednością, a inne nią nie jest, z wielkim trudem da się określić pojęciowo i jest to zadaniem krytyka, o ile by chciał się tym zająć. On jednak woli przeważnie mówić o różnych demonizmach, czarnych czy czerwonych pończochach lub religijnych nastrojach. Czy jednak możliwość takiego wnikięcia w tajemnicę dzieła sztuki nie jest dowodem, że formy jej zaczynają się wyczerpywać, mimo że teoretycznie możemy przypisywać im różnorodność nieskończoną? Na dnie tego zrozumienia jest zabicie możliwości bezpośredniego ich całkowania i związanego z nim metafizycznego uczucia. Czy nie dowodzi tego przeniesienie środka ciężkości w dzisiejszych czasach na samo „ujęcie formy”, bez względu na kompozycję i harmonię kolorów; to ujęcie formy, którym dziś głównie różnią się artyści między sobą. Dotyczy to i przeżywania się artystów w ich dziełach na równi z widzami, przyjmującymi wrażenia.

Sądzimy, że dostatecznie wyjaśniliśmy na razie znaczenie istotnych i nieistotnych elementów dzieła Sztuki i przyczynę tego nieporozumienia co do treści w obrazie, tak częstego i tak beznadziejnego. Sądzimy, że ludzie, którzy oburzają się na tzw. nowe kierunki, ponieważ dzieła nimi objęte nie są odbiciem znanego im świata, na równi nie rozumieją chwalonych przez nich obrazów starych, wielkich mistrzów. Ich stosunek do sztuki jest stosunkiem do tych właśnie nieistotnych elementów; szukając w sztuce tego, czego znaleźć nie mogą, znajdują zadowolenie u tych artystów, u których koncepcja Czystej Formy nie wpływa tak już wyraźnie deformująco na ich koncepcję zewnętrznego świata, aby ten ostatni stał się nie-

zrozumiałym dla przeciętnego „znawcy sztuki” — lub też szukają zadowolenia u tych malarzy, którzy artystami wcale nie są. Znacząca, oburzając się na nowe kierunki, ma wrażenie np., że broni narodową sztukę od dekadencji.

Przyczyny jednak zjawiska rozwydrzenia formy są daleko głębsze i poważniejsze, niż się „znawcom” wydaje. Forma ta, mimo całego niepodobieństwa do zewnętrznego świata, ma swoje piękno i potęgę, którą tak samo jest trudno odcyfrować i zrozumieć „znawcy sztuki” pod postacią zdeformowanego wbrew prawidłom „dobrego rysunku” świata, jak i pod postacią „przeoczyście narysowanych” figur świętych na obrazach dawnych mistrzów. Do tych problemów wrócimy jeszcze *à propos* krytyki malarskiej, a teraz postaramy się zanalizować trzy główne elementy dzieła sztuki malarskiej, stanowiące w idealnym dziele jedność i będące czystymi abstrakcjami, stworzonymi dla ułatwienia orientacji, a mianowicie: kompozycję, harmonię kolorów i element „ujęcia formy”, który przez przeciętną publiczność, czyli „znawców sztuki” zaliczany bywa do tzw. „techniki”. Dalej zanalizujemy pojęcie „dobrego rysunku” i postaramy się wykazać błędy dotychczasowych „krytyków sztuki” i te właściwości, które krytyk powinien według nas posiadać.

ROZDZIAŁ II

Kompozycja

1

Kompozycją, czyli układem obrazu, nazywamy stosunki form składowych tego obrazu między sobą i stosunek ich wszystkich do formy obojętnej, nie wchodzącej w skład form wewnętrznych, tylko odgraniczającej obraz ten od reszty przedmiotów, czyli ramy. Moglibyśmy założyć formę tej ramy dowolnie skomplikowaną, jednak w praktyce mamy do czynienia z formami ograniczonymi liniami prostymi, tworzącymi przeważnie prostokąty, lub krzywymi: kołem lub elipsą. Formy te ustaliły się dlatego, że malarstwo było dawniej częścią architektury, gdzie miało za zadanie ozdabianie płaszczyzn przeważnie symetrycznych, przynajmniej w jednym kierunku, które z powodów technicznych nie mogły mieć wielkiej różnorodności konturów; z drugiej strony dlatego, że im prostsza jest forma ograniczająca, tym większą może być komplikacja form wewnętrznych, którym forma ta narzuca przez swą prostotę jednolitość i odgranicza lepiej od wpływu innych przedmiotów, ułatwiając oddzielenie wrażenia od dzieła sztuki od innych wrażeń pobocznych. Pierwszeństwo mają tu formy złożone z linii prostych pod kątem prostym lub wieloboki o kątach mniejszych niż 180°, jak również formy krzywe, wypukłe (w stosunku do wnętrza danej, zamkniętej przestrzeni), wklęsłe bowiem dawałyby wrażenie wdzierania się tła do wnętrza obrazu, co ujemnie wpływałoby na jego jednolitość. Co do zasady ogólnej rozdzielenia płaszczyzny ograniczonej ramą, nie można nic określonego powiedzieć; można podać jedynie bardzo przybliżone prawa, dotyczące kombinacji stosunkowo

prostych. Czysta kompozycja jest abstrakcją. Płaszczyzny częściowe, aby były rozróżnialnymi, muszą różnić się od siebie kolorem (czarny, biały i wszystkie odcienie szarego uważając również za kolory) lub być oddzielone od siebie bardzo cienkimi płaszczyznami w stosunku do ich wielkości, tj. liniami lub konturami. W samej więc elementarnej kompozycji musimy mieć co najmniej dwie jakości różne. Najprostszym podziałem będzie podział symetryczny linią prostą. Dalej obie strony symetrii, odbiegając od takowej, dają coraz większą komplikację. W końcu symetria zatracą się: z jednej strony ornament porządkuje chaos formy świata zewnętrznego, z drugiej chaos ten wpływa na komplikację ornamentu. Z tych dwóch czynników powstaje ornament, zachowujący ciągłość lub prawidłową przerywanosć (tzn. składającą się z bezpośrednio, jako takie, widzialnych elementów ciągłych) form geometrycznych, zastosowaną do różnorodności form świata zewnętrznego, czyli tzw. **forma stylizowana**; z drugiej strony przez pokrywanie ornamentem nie powtarzającym się płaszczyzn architektury o geometrycznych konturach, w związku z różnorodnością form świata zewnętrznego, powstaje kompozycja Czystej Formy, będąca jednością sama dla siebie. Stan jedności płaszczyzny rozdzielonej możemy zdefiniować jako pewną równowagę podziału, równomierność częściowych komplikacji; wszelkie zaś komplikowanie kompozycji jako pomnażanie podziałów, w związku z odbieganiem od symetrii całości i części i od równowagi. Jedność całej płaszczyzny zależna jest od tego, czy większe płaszczyzny dzielące stanowią też jedności same dla siebie. Im większa będzie ilość podziałów i nierównowaga przy jednoczesnej konieczności całkowania tej wielkości w jedność, tym silniejsze będzie uczucie jedności, co jest celem Czystej Sztuki. Mogą więc być kompozycje proste co do podziałów i zawile co do równowagi i na odwrót, lub też obie te właściwości będą równoczesne. Użyjmy następującego porównania: im więcej odciążamy dany ciężar, zawieszony na gumie lub sprężynie, tym więcej będzie on miał napięcia w kierunku punktu zaczepienia: oto ideał kompozycji. Musimy odróżnić w kompozycji formy główne, poboczne, szczegółowy obu tych form i tło z jego szczegółami.

Jesteśmy wychowani na planecie, której atmosfera przedstawia mniej dających się zauważyć różnic odległości w trzecim wymiarze, a na powierzchni której, według budowy naszego oka, przedmioty przedstawiają się nam jedne na drugich w polu widzenia i na tle mniej więcej płaskim atmosfery. Jeśli zamkniemy jedno oko i będziemy

patrzeć nieruchomo przed siebie, starając się zupełnie nie ruszać całym ciałem (zaledwie oddychać), i jeśli w polu widzenia nic się ku nam nie będzie zbliżać lub od nas oddalać, i jeśli postaramy się przy tym nie zwracać uwagi na poprzednie doświadczenia co do odległości przedmiotów — dostaniemy pole widzenia zupełnie płaskie, ponieważ poczucie trzeciego wymiaru daje nam akomodacja soczewki i wszystkie inne czucia mięśniowe. Z takiego to płaskiego pola widzenia zdaje sprawę malarz (artysta), tworząc na niej wielość płaskich form, ujętych w nierozdzielalną całość. Poczucie trzeciego wymiaru możemy mieć na obrazie jedynie w formie asocjacji z wrażeniami świata zewnętrznego i może ono być osiągnięte jedynie przez złudzenia perspektywy, światłocienia i perspektywy powietrznej; będzie to wynikiem pewnej sztuczki, nie mającej z celem sztuki nic wspólnego. Mamy wtedy do czynienia, o ile te ostatnie elementy są głównym celem, do którego dążył malarz, nie z oderwaną kompozycją, ale z mniej lub więcej zręcznym imitowaniem (a więc czymś niedoskonałym w samej istocie) świata widzialnego, którego trójwymiarowość jest zastąpiona złudzeniem takowej, czymś w istocie swej nieprawdziwym.

Nie odmawiając użytkowego znaczenia naturalistycznemu malarstwu, wobec jeszcze niezupełnie udoskonalonej fotografii, możemy tylko stwierdzić, że nic ono nie ma wspólnego ze sztuką według naszej definicji i że może ktoś być malarzem (i to dobrym), a nie być zupełnie artystą. Inną stroną malarstwa stanowi sentymentalna interpretacja natury, wydobywanie tzw. nastrojów, tzn. sugestionowanie całej masy asocjacji, towarzyszących czysto wzrokowemu wrażeniu od natury, lub ukazywanie uczuć przez wyrazy twarzy i opisywanie pewnych tragedii przez wybranie pewnego momentu, z którego można się domyślać, co było i będzie, i jeszcze wielu innych rzeczy. Są to wszystko bardzo przyjemne lub bardzo przykre rzeczy, zależnie od tego, czy na obrazie twarz jest wykrzywiona bólem czy uśmiechem; moralne lub niemoralne, zależnie od tego, czy obraz przedstawia kościół w czasie nabożeństwa, czy też dom publiczny; ale różnice te, rozpatrywane w grubych dziełach przez znawców, nie mają ze sztuką nic wspólnego. Przejście od tych ostatnich wartości do naturalizmu było zasługą Stanisława Witkiewicza; było to etapem koniecznym do wyzwolenia Czystej Formy, które jeśli nie w teorii, to w praktyce rozpoczęło się u nas już dość dawno. Innym rodzajem jest malarstwo historyczne, które daje możliwość patrzenia na rzeczy przeszłe tak, jak gdybyśmy byli ich świadkami; ale przy dzisiejszym rozwoju kine-

matografu i kolosalnych inscenizacji będziemy daleko jeszcze silniej przeżywali te momenty, albowiem dodamy do przedstawienia historii jeszcze prawdę ruchu, i model, zamiast siedzieć na „kobyłe” w pracowni mistrza, będzie szarżował faktycznie przed obiektywem aparatu. Ponieważ temat nie gra roli, jako nieistotna treść obrazu, o co walczył swojego czasu Witkiewicz, mogą być obrazy, od martwej natury do historycznej bitwy (np. „historyczne” cztery jabłka na serwecie Cézanne’a i batalistyczne obrazy Paola Ucello, prymitywa włoskiego), które będą dobrymi obrazami (i tu nie możemy zgodzić się z Witkiewiczem), ale nie przez naturalność przedstawienia przedmiotów, logikę światłocienia, imitację ruchu i wyraz twarzy, tylko przez to, że formy rozpatrywane jako takie, niezależnie od tego, na ile przypominają wypukłe przedmioty lub nie, stanowić będą jedność same dla siebie; że kolory, niezależnie od tego, na ile całość ich przypominać będzie dany moment natury w pewnym oświetleniu, stanowić będą harmonię lub konieczną do przyjęcia dysharmonię w związku z kompozycją; że „ujęcie formy” nie będzie szeregiem sztuczek, mających imitować różnorodność materii świata zewnętrznego, tylko będzie sposobem oddzielania i łączenia form i kolorów, właściwym danemu artyście, zdobytym przez niego w jego własnym zmaganiu się z materiałem, i to sposobem potęgującym wartość kompozycji i harmonii barw.

Dlatego to, poza wszelką jednością danej kompozycji, o której zbadanie może, gdyby chciał, pokusić się krytyk, jedynym kryterium do ocenienia, czy dane dzieło zbliża się do definicji dzieła Czystej Sztuki, jest w malarstwie jego **płaskość**. Nawet używając wypukłości jako czegoś pomocniczego, można nawet wbrew swoim teoriom stworzyć rzeczy w istocie płaskie; przykładem dla nas jest jeden z największych mistrzów współczesnych — Picasso. Oczywiście, wskutek istnienia nieistotnego elementu świata zewnętrznego w każdym obrazie i różnych subiektywnych wymagań, to, co dla jednego będzie już dość płaskim, aby mógł, w abstrakcji od wyobrażonych przedmiotów, zagłębić się w kontemplację Czystej Formy, dla drugiego będzie jeszcze zbyt wypukłym (względnie wklęsłym) i drugi widz ów nie dozna metafizycznego wrażenia. Ale w pewnych granicach możemy określić tendencje danego malarza, świadome lub nieświadome, w tym albo innym kierunku; określić jeśli nie wynik, to przynajmniej kierunek, w którym dąży. I tak, nikt nie może Puvis de Chavannes’a lub Gauguina posądzić o dążenie do naturalizmu, mimo że może

ich osobiście nie uznawać, lecz nie za ich ogólne dążenie, tylko po prostu woli Picassa lub Ghirlandaja. Nikt również nie może posądzić Chełmońskiego lub Gierymskiego, że celem ich była czysta forma. Może jednak zdarzyć się osobnik, który, patrząc na *Narodziny Wenus* Botticellego lub *Sw. Hieronima* Cranacha, będzie widział tylko nagie damy, źle namalowane morze lub skały i czytającego staruszka z kółkiem nad głową; inny znawca będzie snuł całą otchłań głębokich lub idiotycznych (dla nas, z powodu ich obojętności w stosunku do sztuki, to wszystko jedno) [myśli] nad kultem bogów, stosunkiem Botticellego do Savonaroli lub zdolnością wykonywania książęcych obstalunków czy też przełomem chrześcijaństwa w XVI w. i doskonałością werniksu, którego używał Cranach — ale na to nic już poradzić nie zdołamy. Będą w tych obrazach dla osobników owych rzeczy wypukłe, naprowadzające na Bóg wie jakie myśli; będą to typy niezdolne do płaskiego widzenia, niezdolne do całkowania wzrokowej wielości w jedność; ale twierdzimy, że nawet widok czegoś zupełnie płaskiego, np. kółka czerwonego, nie zdoła w nich nic obudzić. Są bowiem typy niemalarskie, tak jak są niemuzykalne, które może potrafią tańczyć lub wygwizdywać znane melodie z operetek, lub nawet takie, które będą doznawać dziwnych wizji podczas słuchania muzyki, ale dla których jakaś symfonia będzie tylko niepojętym hałasem, w którym czasem uchwycą jakiś „akord przyjemny” lub „fałsz nieznośny”. Są bowiem takie *pervers-natury*, które literaturę biorą jako muzykę, malarstwo tłumaczą literacko, a od muzyki doznają halucynacji wzrokowych. Są to bardzo ciekawe zjawiska synestezji i przeżycia tych ludzi mogą skądinąd być interesujące, ale ze zrozumieniem sztuki niewiele mają wspólnego. Lecz biada, jeśli krytyk jest takim synestetykiem, co się w malarstwie dość często zdarza.

Mogą być zjawiska mieszane, tak że np. kontur kompozycji ogólnej i najogólniejsze rozłożenie ciemnych i jasnych, a nawet kolorowych plam, przeczy dalszemu jej rozwinięciu. Weźmy np. Rubensa, tego genialnego kompozytora konturów, który następnie wypełniał te kontury masami wypukłymi o cukierkowych kolorach; albo angielskich neo-prerafaelitów, których bezsensowna kompozycja nic nie ma wspólnego z ich starowłoskim konturem, wypełnionym mdło-realistyczną modelacją.

Tu jeszcze może zajść pewien wypadek zupełnie specjalnej natury. Jest w rzeźbie Czysta Forma w trzech wymiarach, której jednak bezpośrednio nie możemy jako jedność pojmować, chyba żebyśmy,

jak to czyni protoplazma z rzeczami, które pochłania, mogli otoczyć całą rzeźbę naszym ciałem i zrozumieć ją dotykowo. Możemy jednak pomyśleć jeden z rzutów na daną płaszczyznę (czyli profil, jak mówią rzeźbiarze) z danym światłocieniem. Ten jeden profil może być rzutem przedmiotu tylko lub może dzielić daną płaszczyznę w ten sposób, że całość stanowi kompozycję Czystej Formy. Wypadek ten naprowadza na to, co nazywamy rzeźbą w malarstwie („odwrotność tego, co rzeźbiarze nazywają malarstwem w rzeźbie”, tj. operowanie nie bryłą jako taką, tylko światłocieniem). Może więc być wypadek, że na płaszczyźnie będzie wyobrażony trzeci wymiar, ale nie jako imitacja przedmiotu, tylko jako rzut abstrakcyjnej formy rzeźbiarskiej. Będzie to coś pośredniego między czystą kompozycją płaską a bas-relieffem, będącym czystą formą rzeźbiarską w danej, płasko ograniczonej przestrzeni. Może zająć wypadek, że dany artysta dla stworzenia kompozycji płaskiej może się posługiwać Czystą Formą w przestrzeni trójwymiarowej, jak geometra wykreślający posługuje się liniami pomocniczymi, i wtedy stworzona na płaszczyźnie konstrukcja będzie albo zupełnie płaska, mimo udziału w jej powstaniu Czystej Formy rzeźbiarskiej, albo wejdzie w nią Czysta Forma bryły w postaci jej rzutu jako takiego. Zatrzymaliśmy się na tym przykładzie trochę dłużej, ponieważ do typu pierwszego zaliczają się według nas prace ostatniego (3) okresu Picassa, którego prywatne laboratorium, odsłonięte w ten sposób w jego dziełach, dało powód do powstania szkoły kubistów, przy jednoczesnym fałszywym uogólnieniu czysto osobistych sposobów tworzenia konstrukcji do nowych praw, mających w ogóle kierować twórczością malarską. Wynikiem tego było zjawisko następujące: człowiek np., który do któregoś tam roku życia był naturalistą lub innym „istą”, zostawał, dajmy na to 5 lipca 1910 roku, kubistą, ponieważ metoda zdobywania własnego stylu u Picassa dawała się ująć w łatwo wyrażalną receptę; stworzenie zaś własnego stylu jest pracą rozkoszną, ale bardzo jednocześnie ciężką i nie każdemu może to być dane.

2

Formy główne stanowią to, co się nam w kompozycji najpierw rzuca w oczy, jako element wiążący daną wielość form w jedność. Tu oczywiście nie możemy zrobić abstrakcji od koloru, ponieważ pewne masy form, oznaczone konturem, mogą nabrać zupełnie innego znaczenia

zależnie od tego, jakimi są wypełnione kolorami, przy czym powtarzanie się tych samych lub podobnych kolorów może nadać formom, którymi są wypełnione, zupełnie inne wartości *. Na przykład: zupełnie innego wrażenia doznamy od kompozycji na figurze 1, tablicy I, niż od takowej na fig. 2, pomimo że kontury zostały te same. W innej jedności będzie wielość tych samych form scałkowana **, wskutek tego, że inne płaszczyzny zaznaczone są jako główne w każdej z tych kompozycji. Formy główne oznaczone są w tym przypadku kolorem czarnym i szarym: stanowią one dwa tematy, z których każdy równie ważny jest dla całości; formy białe, tylko konturem zaznaczone, są koniecznym dopełnieniem całości; bez nich bowiem formy główne nie mogłyby stanowić jedności. Spróbujmy bowiem odjąć na fig. 2 wszystkie kontury oznaczające formy poboczne; wrażenie całości jest zniszczone: w nic nie mówiącej pustce, która by mogła być większa nawet dwa razy, mamy niczym nie związane formy, których położenie w stosunku do ramy niczym nie jest określone, zupełnie jest dowolne. To samo, tylko w mniejszym stopniu, mielibyśmy na fig. 1, tylko że tam formy główne związane są ze sobą w ten sposób, że oprócz form A i C, stanowią jako masa B, C, D pewną całość same dla siebie, niezależnie od stosunku do ramy; forma B, C, D jest więcej ornamentowa i mogłaby być przeniesioną w inną przestrzeń, bez przeszkody dla swej wewnętrznej jedności. Jest to zależne od pewnej ciągłości linii, określających całość form głównych na fig. 1. Linie bowiem ciągłe mają ten charakter przewidzianności, który działa na nas uspokajająco, bez względu nawet na ich sens w stosunku do całości i na znaczenie ich samych dla siebie jako stylizacji jakiegoś przedmiotu. Znaczenie masy A jest zupełnie specjalne: jest ona wypełnieniem kąta i częściowo jest ograniczona formą zamykającą. Jeśli ją zakryjemy, całość od razu przestaje być jednością zamkniętą okalającym prostokątem; mamy wrażenie ruiny, pozbawionej konstrukcji, w której masa B, C, D traci swoje jednoznacznie określone położenie; staje się czymś niestałym, co mogłoby zajmować dowolne położenie w dowolnej przestrzeni. Jeśli zakryjemy (kawałkiem białego papieru, ograniczonego jednak ramą) masę F, pustka, która się w ten

* Zwracamy uwagę, że przykłady, które tu zamieszczamy, nie mają pretensji być stworzonymi kompozycjami i są tylko wymyśloną, bardzo przybliżoną ilustracją rozważanych tutaj zagadnień. Z tego powodu prosimy o wyrozumiałość dla ich śmiesznej naiwności.

** Kolory zastąpione są różnicami tonów czarnych i szarych.

sposób wytworzy w kącie prawym, również zniszczy wrażenie jedności i całość form stanie się nie zamkniętą od strony prawej. Są jednak wypadki wyjątkowe, w których dana pustka konieczną jest dla całości i żadna forma, wypełniająca tę pustkę, nie może zastąpić jej znaczenia, nadającego jednolitość całości, jak to widać np. na tab. II, fig. 1 i 2. Patrząc na fig. 1, doznajemy wrażenia jedności kształtów u góry z pustką A, podczas gdy fig. 2 robi wrażenie czegoś niezrównoważonego i niejednolitego i trzeba pewnego wysiłku, aby komplikację form, wypełniającą przestrzeń A, włączyć w całość z masami u góry.

Jeden lub więcej tematów w danej kompozycji można uważać za głównejsze od innych; tematy mogą być również tak związane, że stanowią nierozzerwalną całość. Główność i poboczność oceniamy według ich wagi dla wrażenia jedności, którego doznajemy od całości kompozycji. Np. na fig. 1, tab. I główniejszym tematem jest temat czarny, jednak stanowi on z szarym całość nierozzerwalną. Na tab. II, fig. 3 mamy przykład dwóch tematów, z których czarny jest główniejszym; jest bardziej zasadniczym dla całości, nie będąc związanym nierozzerwalnie z drugim głównym, szarym. Zwracamy uwagę na to, że analizujemy tu przypadki najprostsze i nie chcemy twierdzić, że temat główny np. powinien być jednokolorowym i ciągnąć się przez całą kompozycję.

Ponieważ, jak to zauważyliśmy poprzednio, przedmioty w rzeczywistej przestrzeni wzrokowej rysują się jedne na drugich, a rozpatrując pole widzenia możemy zrobić abstrakcję od trójwymiarowości (czy więcej) rzeczywistej przestrzeni, więc mówiąc o tematach kompozycyjnych, że występują one **jedne na drugich**, nie implikujemy koniecznie pojęcia imitacji natury z przestrzennością jej między przedmiotami, w głąb pola widzenia. Pojęcie „na” wyrażać będzie tylko to, że pewne masy form związane są ze sobą w oddzielne całości i że mogą przecinać się między sobą, podobnie jak przedmioty w przestrzeni, w polu widzenia; lub występować na pewnym tle jednolitym albo posiadającym również swoje formy główne i poboczne. Na przykładzie na tab. II, fig. 3 nic nie upoważnia nas teoretycznie, abyśmy właśnie tematy czarny i szary uważali za takowe, a białą przestrzeń za tło. Równie dobrze moglibyśmy założyć, że to są dwa tematy białe na tle rozdzielonym szarymi i czarnymi plamami. Teoretycznie jest tło takim samym tematem. Praktycznie chodzi jednak właśnie o to, abyśmy nie mogli widzieć form tła zarysowanych

na danym temacie, tylko odwrotnie: abyśmy widzieli formy tła jedynie negatywnie, jako wycięte taką albo inną formą główną. Oprócz pewnego charakteru formy, rzucającego się w oczy, tematy główne muszą być zaakcentowane kolorem; nie zawsze bowiem sam ich kształt mógłby na nich ten akcent położyć. Najlepszym sposobem przekonania się o konieczności danych form (i kolorów) jest zakrywanie danej formy, wątpliwej co do swojej konieczności. O ile ona jest konieczną, całość od razu przestaje być jednością; robi wrażenie podobne do wrażenia od widoku walącego się domu np. lub człowieka z amputowaną nogą — mimo że nie możemy podać żadnych przyczyn tej nierównowagi, prócz czysto formalnych. Jednak z powodu braku obiektywnych kryteriów pozostajemy tu w sferze jedynie subiektywnych odczuwań. Spróbujmy na tab. II, fig. 3 usunąć różnorodność zabarwienia obu tematów, a jednocześnie całe tło białe zabarwić na szaro, jak to jest na fig. 4. Jeśli porównamy oba rysunki, musi uderzyć nas jednolitość pierwszego (mimo zakłócanego stosunku dwóch mas: czarnej i szarej) i duża stosunkowo rozbieżność całości drugiego, z wyjątkiem masy A w lewym górnym i masy B w prawym dolnym kącie, o ile chcemy uważać właśnie szare masy za temat. Jeśli zrobimy pewien wysiłek, aby szare masy uważać za tło, a białe za rysujące się na nich, doznajemy zaraz dość silnego uczucia jedności w porównaniu do poprzedniego chaosu; jednak nie da się to porównać z wrażeniem od rysunku na fig. 3. Zwracamy uwagę, że tematem danego koloru w kompozycji lub danej grupy kolorów podobnych będą wszystkie formy pokryte tym lub tymi kolorami, bez względu na to, czy się one łączą bezpośrednio, czy nie; że zatem masa czarna C na fig. 3, tab. II należy do tematu czarnego, mimo że jest zupełnie z nim nie połączona. „Znawcy sztuki”, o ile mówić z nimi o kompozycji niezależnej od przedmiotów, przeważnie wzruszają pogardliwie ramionami. Mogą oni uznać jeszcze kompozycję jako coś potęgującego układ przedmiotów lub osoby w obrazie treści anegdotycznej (np. wodza w jakiejś batalii); ale kompozycja sama w sobie jako treść obrazu, to jest tak niepojęte jak czwarty wymiar.

Weźmy jakikolwiek obraz, np. *Wiosnę* Botticellego. Ogólnie jest to kompozycja o pewnej symetrii, z głównym tematem jasnym na tle ciemnym; lewa połowa kompozycji ma linie prostopadłe, łączące się z prawą, bardziej zawiłą, przez pochylenie linii nóg trzech tańczących dam. Prawdziwy „znawca sztuki” nie uwierzy nigdy, że

sam temat przedmiotowy, bezpośrednio widzialny, bez uprzednich wiadomości i następnych asocjacji (tj. dżentelmen, strącający owoce z drzewa, trzy tańczące damy, pani z podniesioną rączką, gołe skrzydlate dziecko z łukiem lecące w powietrzu, dama bogato ubrana, niosąca kwiaty, na którą rzuca się bezpłciowa osoba z kwiatami w zębach, wyrrywając się pyzatemu jołopowi), nie stanowi głównej treści tego przepięknego obrazu. O ile „znawca” taki jest jeszcze dość wykształcony i zna tytuł obrazu, dozna on jeszcze niezmiernie miłych uczuciowych wstrząsów, łącząc swoją erudycję z patrzeniem na obraz, i będzie snuł fantastyczne lub zgodne z prawdą opowieści na tle swoich wrażeń pierwotnych — oczywiście, jeśli będzie wiedział, że obraz malował sławny stary mistrz Botticelli; bez tej bowiem wiedzy nie każdy „znawca” nawet zdobędzie się na interesujące asocjacje. Jeśli będzie się mówić mu o układzie obrazu i harmonii kolorów, odpowie nam z gniewem: „Takich rzeczy nie ma. Botticelli chciał wyrazić nastrój wiosenny; figura wiosny jest pośrodku, bo jest główną postacią. Flora jest z boku, ale za to cała jest w kwiatkach” — lecz tu — stop! Nie jesteśmy znawcami sztuki i brak erudycji nie pozwala nam nawet tej fantazji doprowadzić do końca. Nie wiemy bowiem, kto jest ten czy ta, która śmie tak bezczelnie dotykać Flory łapami, a tym bardziej nie wiemy, czemu wstrzymuje ją właśnie ów pyzaty jołop i co go to właściwie wszystko obchodzi. Wiemy, że tak chciał wielki artysta Botticelli, godzimy się z tym lub nawet nie godzimy, ale dla innych niż u „znawcy sztuki” względów. „Znawca” również może się na to zgodzić, mimo że nie wie, czemu postacie są tak, a nie inaczej zgrupowane. Postacie są; muszą coś znaczyć, bo przecież dawni mistrzowie nie malowali tak zwanych bezsensownych obrazów, których dziś żaden zdrowo myślący człowiek nie rozumie. Zupełnie wystarczającym jest fakt, że obraz jest już paręset lat uznawany, że go kupił taki znawca jak książę de Medici lub inny włoski demon; że wszyscy stoją przed nim z bedekerami i otwartymi z podziwu gębami. Czyż takim nie jest, z pewnymi wariantami, stosunek do dzieł sztuki 95 % wszystkich jej znawców, tzn. szerokiej, mniej lub więcej historycznie wykształconej publiczności? Historia bowiem była taka: pan de Medici chciał mieć obraz i powiedział o tym panu Botticelli. Jeden miał dużo pieniędzy i pewne określone gusta i może nawet wspomniał drugiemu, że chciałby mieć wiosnę właśnie. Pan Botticelli był to człowiek, który przede wszystkim umiał dobrze rysować, umiał namalować „wolną okolicę” i „pawia na konarze”,

i „całujące się ptaszki” — jednym słowem wszystko; to dla znawcy sztuki jest pewnikiem, bo inaczej obraz nie wisiaby w galerii, podziwiany przez wszystkich. Znawca bowiem prawdziwy nie zauważy „błędu rysunkowego” u prawdziwego mistrza, tj. takiego pana, którego dzieło wisi w galerii i który żył paręset lat temu lub też dziś dorobił się fortuny. Pan Botticelli musiał namalować wiosnę, więc oczywiście postawił ją w środku; musiał namalować i Florę, osypaną kwiatami — czy musiał i inne rzeczy, nie możemy rozstrzygnąć z powodu zupełnej nieznamomości historii sztuki i w ogóle historii. Był więc zupełnie skrępowany tym, że mu pokazano worek złota, że mu narzucono temat; był skrępowany tym, co wiedział o wiosnie, jako takiej i jako nie takiej; tj. tym, co o niej od początku świata myślano i jak ją sobie wyobrażano. Tym bardziej był skrępowany, gdy malował np. *Świętą Rodzinę* i *Magów* składających hołd Synowi Bożemu; tu ruszyć się wprost nie mógł. Musiała być Madonna, i dziecko, i trzech panowie w koronach, z których jeden musiał być czarny — więc malarz nawet co do kolorów był skrępowany. Prawda! a kostiumy? No, tu ubrał ich po swojemu, wedle współczesnej mody w ubiorach i mody ubierania znanych skądinąd w innych ubraniach postaci w kostiumy mody współczesnej. Przy tym lubił biedaczek dziewczynki o słodkich, migdałowych oczach, więc umieszczał je wszędzie, gdzie tylko mógł — jako madonny, jako aniołki, jako boginie. Gdzież tu jest miejsce na metafizyczne uczucia, wyrażone bezpośrednio w Czystej Formie? Gdzie miejsce na abstrakcyjną, niezrozumiałą jedność w wielości? Gdzie na harmonię kolorów niezależną od przedmiotów — kiedy widzimy boginie, drzewa, kwiaty i gdzie jest liść, tam jest zielono, gdzie twarz — żółtawo, a gdzie czerwony kwiatek — czerwono. Co zaś do ujęcia formy, to ludzie ci z galerii obrazów musieli „dobrze rysować”, byli pod wpływem takich to a takich innych mistrzów, no i coś jeszcze dodali od siebie; pewną swoją manierę. W ogóle zaś niestety ludzie, a szczególnie artyści, byli w owych czasach naiwni i dziecinni, nie umieli naśladować tak dobrze natury, jak to my umiemy; oni dłubali fałdkę po fałdce, aby dokładnie „oddac” naturę, i męczyli się biedacy, i nie mogli podołać (tak sądzi inna trochę kategoria znawców, bardziej samodzielna w swoich sądach). W ogóle — co by to było za arcydzieło, gdyby taki Botticelli miał taką technikę jak Sargent np. lub Laszlo, albo sposób malowania wody Thaulowa i soczysty jego koloryt. Bo podziwiamy tych sławnych wielkich mistrzów dlatego przede wszystkim, że wiszą oni w galerii; dalej

jako okazy dawnej naiwności, albo też dlatego, że lubimy słodkie dziewczynki o migdałowych oczach, albo że jesteśmy religijni, to znaczy chodzimy co niedzielę do kościoła i modlimy się do Boga, jeśli nas przyprą do muru finansowe kłopoty lub inne jakie nieszczęście — wreszcie podziwiamy ich diabli wiedzą czemu, tylko nie za ich artystyczne wartości, nie za ich kompozycję, harmonię barw i ujęcie formy, stopione w jedną całość przez głębokie, metafizyczne uczucie; przez to poczucie dziwności i tajemnicy Istnienia, które w nas zamarło. I gdyby dziś malował prawdziwy Botticelli (a nie jakiś pseudo-prymitywista, który wodząc po liniach tamtego z **udaną** naiwnością myśli, że przez to odrodzi swój zeschę na wiórek metafizyczny ośrodek), to by pies na niego nie spojrział — oczywiście pies zdrowy duchowo. Może by machnął na niego radośnie ogonem jakiś przeżytek psa z dawnych czasów, psi wariat obecny.

Tak — potrzebny jest malarzowi i worek złota (Tycjan podobno nigdy nie malował, o ile nie czuł go w drugim pokoju), i mecenas, i temat, i przedmioty, i słodkie lub gorzkie dziewczynki, i mitologia, i religia — potrzebne jest wszystko; ale tym nie tłumaczy się danego dzieła sztuki, jego genezy i jego prawdziwej treści, którą jest i była zawsze konstrukcja Czystej Formy. Nie wytłumaczy się dzieła sztuki ani czystą chęcią „porozumienia się”, czy erotycznego „przypodobania się”, ani też chęcią władania przez sugestię. To ostatnie może być istotne tylko dla publicznych odtwórców: wirtuozów i aktorów. W ostatecznym wyniku artysta tworzy, bo zmusza go do tego tajemnicza siła, którą staraliśmy się opisać poprzednio; a co jest tym „dopingiem” bezpośrednim, nic nas nie obchodzi, o ile patrzemy na dane dzieło i chcemy artystycznych (artystycznych, powtarzamy) wrażeń, a nie plotek lub poważnego zagłębiania się w psychologię danego artysty. Wszystkie te elementy, które są faktycznie w obrazie, są tym koniecznym balastem dzieła sztuki, czymś niezbędnym a nieistotnym, za cenę czego istnieje ta, a nie inna właśnie konstrukcja Czystej Formy; są tym, co czyni właśnie Sztukę z jednej strony czymś brudnym, życiowym, a jednocześnie czymś absolutnym, czystym, wzniosłym i — gdyby nie znikomość w ogóle wszystkiego, z wyjątkiem chwil rozważania Tajemnicy Bytu — czymś wiecznym.

My twierdzimy na odwrót, jakkolwiek może się to paradoksalnym wydać dla „znawców sztuki”: nie dlatego Botticelli tam właśnie, w tym a nie innym miejscu, taką *Wiosnę* namalował, że książkę dał mu floty, że w ogóle miał takie o wiosnie pojęcie itd., itd. — tylko

dlatego, że potrzebował w tym miejscu danego prostokąta, takiej, a nie innej formy w stosunku do takich, a nie innych form w innym miejscu tego prostokąta, aby uczynić przedmiot, kawałek płótna zasmarowany farbami nie „oknem na naturę” (takich okien jest dość w każdym domu), tylko czymś wyrwanym z liczby innych przedmiotów; czymś jedynym w swoim rodzaju i przez tę jedyność tak powszechnym, że obejmującym w swoim symbolu jedności w wielości Czystej Formy całe Istnienie z jego niezgłębioną, straszliwą Tajemnicą. Tamto wszystko było koniecznym, aby się to stało; złożyło się na to całe jego życie, wszystkie myśli, wszystkie przeżycia, radości i nieszczęścia, życie wszystkich pokoleń i ich praca, istnienie całego wszechświata; jak na każdy zresztą czyn ludzki. Tylko u niego, u Botticellego wszystko stało się tym cudem — czymś istniejącym życiem własnym, promieniującym wiecznie w niezmiennej formie ideę oderwanej jedności, w tę formę zakłętą, i czymś dającym możliwość w mroku szarych lub okropnych zdarzeń, lub w bezmyślnym zadowoleniu zatrzymać się w trwaniu tym i spojrzeć w głębię swego Istnienia i jego Tajemnicy, i żyć, choćby na chwilę, nie życiem zwierząt i uspołecznionych ludzi, tylko życiem zaświatów. Jedynym naszym zaświatem, tak realnym jak samo życie, jest Sztuka. Jakże niewiele jest w stanie to zrozumieć! W tych czasach, opuszczonych przez religię i filozofię, ludzie szukają zaświatów w pukających stolikach, rozmowach z widmami, transach, seansach i telepatiach, by leczyć się potem z tych zaświatów jeszcze większą realnością ziemskiego życia. Ci, którzy dzisiaj patrzą obalwani na dzieła sztuki i plotą głupstwa o wielkich artystach naszych czasów, tak samo ich nie rozumieją jak i dawnych mistrzów; nie rozumieją treści Czystej Formy, która u jednych i u drugich jest ta sama.

Mozart, pisząc swoje kompozycje, ubierał się podobno w strój paradny, w pudrowaną perukę, order i przypasywał szpadę do boku; Schiller, czy kto inny, trzymał nogi w ciepłej wodzie pisząc swoje wiersze, a Picasso podobno pił na umór. Cóż to może nas obchodzić, kiedy słuchamy ich muzyki lub wierszy albo gdy patrzemy na ich obrazy. Tak samo nic nas nie obchodzi ta treść ich dzieł, która jest ich wyrazem jako ludzi; wyrazem ich uczuć, którymi żyli, jak my dziś żyjemy; ich koncepcji życiowych lub oderwanych. Nas obchodzi jedynie to, co jest Czystą Formą, której by nie stworzyli — tej, a nie innej właśnie — gdyby nie byli takimi właśnie, a nie innymi ludźmi. Jeśli już nam chodzi o to poznanie artystów jako ludzi, tych nie-

szczęśliwych przeważnie, zabłąkanych w życiu, tragicznych postaci, to dzieła ich mogą nam dać, w swych nieistotnych elementach, bardzo ciekawy materiał. Ale to dotyczy jedynie ich biografii, a nie treści samych dzieł sztuki przez nich stworzonych; treści, która musi objawić się przez taką właśnie, a nie inną „takość” i w tym przerasta siebie aż w nieskończoność.

Zależnie od tego, jakie elementy przeważają u danych artystów, drogi, którymi mogą dojść do dzieł stworzonych, są niezmiernie różne. I z pewnością, gdybyśmy mogli zbadać wszystkie te zakręty, które czyni koncepcja danego dzieła od chwili jego poczęcia do chwili porodu, ujrzelibyśmy rzeczy dziwne, śmieszne, ohydne, wzniosłe, szaro-bure, purpurowe, blade-błękitne i czarne.

Muzyk może stworzyć rzecz genialną zaczawszy od tego, że uderzy, przypadkowo pozornie, jeden lub dwa akordy; lub dlatego np., że musi, według wyobrażenia swego, mieć koncert skrzypcowy w swoich *Sämtliche Werke*. Mogą to być rzeczy stokroć wyższe od tych, które stworzył sycząc z nienasyconej wściekłości lub też będąc do szału zakochanym w jakiejś damie. Malarz może ujrzeć talerz z jabłkami lub mieć **bezprzedmiotową** wizję, która mu się potem w figury powoli zamieni; może przeczytać opis bitwy lub ujrzeć jakąś panią, która napełni go chwilowo szatańską, wielką lub małą miłością — i wszystko to może być powodem stworzenia rzeczy zarówno genialnej, jak i lichej. I wypowiedzenia samych tych panów nie mają przeważnie żadnej wartości. Z jednej strony musi artysta być cały takim, jakim jest, z drugiej — musi być Czysta Forma; z jednej strony to, co nazwalibyśmy metafizycznym uczuciem, z drugiej — czyste jakości związane jedną ideą, która zamienia chaos w jedność nierozzerwalną. Co się dzieje między tymi dwoma momentami, jest tajemnicą twórców, którą na próżno starają się zgłębić biografowie i krytycy, wprowadzani często w błąd przez zeznania osobiste swoich pacjentów. Powodem nieporozumienia są jednak w wielu wypadkach (prócz nieuctwa fachowego) powzięte z góry teorie o istocie twórczości, które nie mają nic wspólnego z rzeczywistym stanem rzeczy.

Jeden chlapnie cztery kreski i trzy kolory i już jest gotów; drugi odmierza pięć kropli cynobru i dwie ultramaryny, piłuje goździnami jakiś konturek i nie będzie gotów, aż za dwa lata; jeden musi być pijany, drugi — trzeźwy; jeden pracuje rano, drugi tylko w nocy; dlaczego? nikt nie wie i nie powinno go to obchodzić, o ile nie jest specjalistą od badania tych właśnie tajemnic, a chodzi mu

o wrażenia od Sztuki. Tylko o ile dawniej artyści, tworząc, potęgowali swoje życie jako ludzie, o tyle dzisiaj przeważa typ artystów, którzy, tworząc najistotniej, schodzą w najgorszy mrok i potworność życia. Tak przyjemne są czasy, w których żyjemy; a dlatego tak jest, postaramy się wyjaśnić w ostatniej części niniejszej pracy.

Elementy kompozycji, które oddzieliśmy od siebie, są tylko abstrakcjami, sztuczną klasyfikacją, mającą tylko na celu pomóc ludziom nie rozumiejącym malarstwa w orientowaniu się w tym pozornym dla nich chaosie i dowolności. W tym też znaczeniu mówimy o szczegółach w kompozycji. Będą to części nie zasadnicze (tj. nie takie, bez których całość zmienia się w zupełnie inną koncepcję), ale potęgujące znaczenie pewnych części obrazu, nadając akcenty **pewnym formom**; części owe urozmaicają dyskretnie miejsca, które, **konieczne jako pustka** w stosunku do innych (tzn. nie posiadające znaczenia jako takie, tylko przez obrysowanie ich innymi kształtami), byłyby jako takie męczące i nudne i zwracałyby właśnie zbyt wiele na siebie uwagi. Weźmy np. kompozycję na tab. III, fig. 1 w porównaniu do fig. 2. Widzimy tu te same formy zasadnicze, jednak brak niewielkiej masy A, zaznaczonej tylko konturem, jak również konturowych detali masy B i nie znaczących nic pozornie wycinków mas C i D, czynią, mimo zasadniczej identyczności całości, wrażenie pewnej nudy i martwoty (przy czym niech pojęcie to nie będzie równoznacznym z brakiem ruchu, o który wcale nam tu nie chodzi) na fig. 2, w porównaniu do fig. 1. Jeśli jednak odejmiemy czarną, wydłużoną masę E, otrzymamy coś zupełnie innego, w czym czarna masa C bez równoważnika E zdaje się przygniatać wszystko, a pustka F zupełnie odchodzi od całości form; możemy jej sobie wyobrazić więcej lub mniej, nie uratuje to raz zachwianej równowagi.

Na zakończenie musimy jeszcze zwrócić uwagę na to, co nazywamy kompozycją perwersyjną lub przewrotną, w odróżnieniu od naturalnej, czyli zwykłej. O ile nierównowagi mas kompozycji lub wielkich różnic ich charakteru nie możemy uznać za błąd, który sprzeciwia się własnemu założeniu artysty, tylko musimy właśnie te niepokojące kształty lub ich nierównowagę uznać za konieczny element jedności w całości obrazu; jeśli pustki i nagromadzenia kształtów są tego rodzaju, że całość, mimo ich pierwotnie nieprzyjemnego charakteru, traci swój sens istotny z chwilą ich usunięcia — kompozycję, w której zachodzą takie stosunki, będziemy nazywać przewrotną.

Ten rodzaj kompozycji zaczął się pojawiać po zupełnym oddzieleniu się malarstwa od dekoracji architektury, gdy konieczna w tym ostatnim wypadku równowaga form, ze względu na zadanie, nie była już wymagana. Architektura bowiem, pokryta perwersyjnymi kompozycjami, musiałaby robić wrażenie czegoś chwiejnego, nie stojącego pewnie na swej podstawie. Rodzaj ten, który możemy obserwować nawet już u pewnych włoskich mistrzów ubiegłych epok (Ghirlandajo np.), jest już pewnym stopniem „nienasylenia formą”, zjawiska, które doszło do szalonych rozmiarów w czasach dzisiejszych.

Możemy podać następujące przykłady przewrotnej kompozycji:

a) wśród ogólnej symetrii głównych tematów silna asymetria w rozłożeniu pobocznych,

b) wśród ogólnej asymetrii symetryczność pewnych kształtów z dała od środka geometrycznego lub głównych osi obrazu, np. w bliskości kątów prostokąta lub z jednej, prawej czy lewej jego strony,

c) wśród układu centralnego silnie uderzające oko kształty rozmieszczone na małej stosunkowo przestrzeni, blisko formy ograniczającej całość,

d) niewielka ilość geometrycznych lub do nich zbliżonych form, na tle ogólnie niegeometrycznego charakteru całości,

e) odwrotność wypadku d),

f) samoistny układ centralny, umieszczony z dała od środka geometrycznego całości. (Tab. III, fig. 4, 5, 6, 7, 8, 9).

Klasycznym przykładem perwersyjnej kompozycji jest portret (Ks. Cleve) Cranacha, należący do petersburskiego Ermitażu. Ciemna masa tła, odsłaniającego pejzaż trójkątny o jednym boku sferycznym (— pejzaż, ograniczony z jednej strony ramą), przecięta jest rondem kapelusza o czerwonym konturze, bez którego nie do zniesienia byłaby jasna masa nieba, tracąca momentalnie związek z całością, przemieniająca się w dziurę z chwilą zakrycia tegoż kapelusza. Linia główna, czyli dłuższa oś masy kapelusza, prostopadła jest prawie do linii draperii; linie tego kierunku nigdzie nie są wybitnie powtórzone, przy czym czerwony kontur dużo jest ciemniejszy od koloru nieba. Pierwsze wrażenie jest to dziki niepokój, póki się nie widzi dobrze czerwonego konturu; ale daje on o sobie znać natychmiast przez to, że kapelusz wychodzi małym bardzo kawałkiem poza linię draperii i tym niszczy jej znaczenie — niby drugiej ramy, rozdzielającej obraz na dwie nie związane ze sobą części. W tej samej chwili niepokojąca „dziura” nieba łączy się z ciemnym tłem i żółtawymi tonami sukni

w jedną, konieczną całość, która znów bez owej blade-niebieskawo-zielonej masy nieba straciłaby również cały sens i urok.

Znaczenie mas pewnych i tematów zależy też od tego, którą z możliwych osi danej masy uważamy za główną; z którego do którego miejsca pojmujemy kierunek, w którym jest zwrócona, lub też które jej miejsce uważamy za początek lub koniec. Jest to element, który nazwiemy **napięciem kierunkowym** danej masy; jest on zależny od charakteru całej masy i jej szczegółów, które zmuszają nas do wodzenia po niej wzrokiem w określonym kierunku lub pojmowania jej jako nieruchomej, lecz jakby idącej np. z lewej strony ku prawej albo w dół lub w górę. Dlatego to figury odgrywają w kompozycjach tak ważną rolę, że masy, które je przypominają, od razu sugestionują nam swoje napięcie kierunkowe w sposób jednoznaczny. Dlatego to, przy czysto abstrakcyjnych pierwotnie koncepcjach, pewne masy kompozycyjne przybierają postacie figur, zwierząt lub roślin, a inne, które mają być obojętne co do kierunków napięcia, np. tła, zwykle bywają wypełnione przedmiotami martwymi. To napięcie kierunkowe stanowi jeden z główniejszych elementów jedności, jeśli napięcia oddzielnych mas są należycie zgrupowane. Niezmiernie zawiła całość staje się od razu łatwą do scałkowania jako jedność, o ile dodamy poprzednio obojętnym masom znaki jednoznacznych kierunkowych napięć i odwrotnie.

Przewrotnym napięciem kierunkowym będziemy nazywali takie, które, wprowadzając rozbieżność w grupowaniu się mas, jest mimo tego elementem zjednoczenia całości. Dzisiejszy charakter przewrotności kompozycji opiera się głównie na przewrotności tego elementu, przy stosunkowo silnej równowadze mas, niezależnie od ich poszczególnych napięć. Oczywiście daleko trudniej dać nam fikcyjne przykłady perwersyjnych napięć niż normalnych; ostatnie daleko jest trudniej wymyślić „na zimno” niż pierwsze. Na tab. IV, fig. 1 i 2 widzimy, jak kompozycja, słabo określona co do kierunkowego napięcia mas, staje się daleko bardziej jednolita, kiedy napięcie zostało przy pomocy bardzo nieznacznych szczegółów spotęgowane; przy czym jednak nic nie wyrażające przedmiotowo masy stały się podobne do pewnych form świata zewnętrznego. Oczywiście to, co my podajemy tutaj jako stające się w dwóch niezależnych aktach, staje się w procesie twórczym jednocześnie i masy pojawiają się od razu z danym napięciem. Zwracamy uwagę, że w przykładach tych imitacja ruchu w przestrzeni, którą tak rozwinęli futuryści włoscy (ci hipernaturaliści, malujący już

nie tylko trójwymiarową przestrzeń, ale ruszające się do złudzenia przedmioty, przez przedstawienie zamiast jednej, np. czterdziestu dorożek), nie wchodzi jako taka zupełnie. Chodzi tylko o oznaczenie głównych osi mas, ich początku i końca. To akcentowanie jednak elementów Czystej Formy odbywa się na tle asocjacji ze światem zewnętrznym, gdzie wskutek nieobojętności przestrzeni mamy dół i górę, i określone kierunki zmiany lokalizacji jakości w przestrzeni. Osie możemy jeszcze oznaczyć przy pomocy szczegółów zupełnie abstrakcyjnych, ale dla oznaczenia ich początku lub końca nie znamy na razie innego sposobu jak posługiwanie się symboliką przedmiotów. Można by pozbyć się zupełnie tego elementu, ale tym zmniejszyłoby się niezmiernie rozmaitość kombinacji kompozycyjnych.

Na tab. IV, fig. 3 i 4 widzimy, jak normalna kompozycja, obojętna co do napięć kierunkowych, staje się perwersyjną przez rozbieżność mas osiągniętą przez pewne szczegóły, nie tracąc jednak zasadniczej jedności; wrażenie ogólne jednak jest zupełnie inne.

Na tym kończymy przybliżony opis różnych możliwości kompozycyjnych, z tym zastrzeżeniem, że nie myśleliśmy wyczerpywać wszystkich wypadków, nawet głównych, i że zaznaczyliśmy tylko parę możliwości stosunkowo prostych. Byłoby zadaniem krytyków zająć się różnymi wypadkami tej niezmiernie ciekawej sfery zjawisk na przykładach rzeczywistych dzieł sztuki. Można by również napisać historię rozwoju form kompozycyjnych od najdawniejszych czasów; u nas przynajmniej taka historia nie istnieje. Badania w tym kierunku dałyby przypuszczalnie rezultaty niezmiernie interesujące, a poruszenie tych problemów dałoby możliwość „znawcom sztuki” nauczania się wielu rzeczy *.

* Zwracamy jeszcze raz uwagę, że prymitywność przykładów form wyobrażonych i możliwa abstrakcja od wszelkich form świata zewnętrznego jest umyślna; że chodziło nam właśnie o ukazanie pewnych właściwości kompozycji, niezależnie od możliwych form przedmiotów.

ROZDZIAŁ III

Kolor

1. Uwagi ogólne

Nie będziemy tu rozwodzić się szeroko o rzeczach ogólnie znanych, które w pierwszej lepszej psychologii znaleźć można. Przypomnimy tylko w krótkości pewne właściwości sfery wrażeń wzrokowych, o tyle, o ile to jest konieczne dla dalszej artystycznej analizy kolorów i ich kombinacji, opierając się na książce Ebbinghausa pt. *Grundzüge der Psychologie* *. Właściwością aparatu wzrokowego jest, że daje on, przy zupełnej nieruchomości oczu, pole widzenia niejednolite. Mamy punkt rzucający, w którym widzimy najdokładniej; od punktu tego, stopniowo we wszystkie strony, kontury stają się coraz mniej wyraźne i powoli rozwiewają się w zupełny zanik czuć wzrokowych. Odczuwanie kolorów również jest rozmaite, zależnie od oddalenia od punktu rzucającego; w bliskości jego jesteśmy mniej wrażliwi na różnice natężenia światła, za to odczuwamy z równą siłą wszystkie kolory, dalej jesteśmy wrażliwi tylko na błękitne i żółte, przy czym czerwone np. odczuwamy jako ciemnożółte, a zielone jako niebieskawe, na krańcach zaś pola widzenia mamy tylko różnice ciemnych i jasnych tonów bez żadnego kolorowego współczynnika, za to jednak odczuwamy je silniej niż w okolicy punktu rzucającego. Kolory dzielą się przede wszystkim na jaskrawe i obojętne. Do jaskrawych należą: czerwony, pomarańczowy, żółty, żółto-zielony, niebieski, fioletowy i purpurowy, wraz ze wszystkimi pośrednimi tonami, do obojętnych czarny i biały

* H. Ebbinghaus (1850-1909), *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig 1897-1902.

ze wszystkimi odcieniami szarości. Jeśli wodzimy wzrokiem po widmie od czerwonego do fioletowego końca, możemy zaobserwować punkty, w których kolor zmienia swoją jakość w zasadniczy sposób: czerwony przechodzi łagodnie w pomarańczowy, podobny jednocześnie i do czerwonego, i do żółtego, dalej pomarańczowy przechodzi w żółty, niepodobny już do czerwonego zupełnie, różniący się od niego jakościowo, dalej w kierunku zielonego mamy tony żółto-zielone, podobne, jak sama nazwa wskazuje, i do jednych, i do drugich. W zielonym jednak następuje zmiana zasadnicza i jest on sam w sobie innym kolorem, do innego zupełnie niepodobnym. Gdzie następuje to przejście, nie jesteśmy w stanie dokładnie oznaczyć, jesteśmy jednak bezpośrednio zupełnie pewni, że punkt taki musi się gdzieś znajdować. Punktów takiej zmiany zasadniczej mamy cztery: czerwony, żółty, zielony i niebieski. Kolory jaskrawe możemy uszeregować według ich nasycenia, tzn. według tego, na ile każdy z nich zbliżyć się może do pewnego odpowiedniego co do jasności tonu szarego. Możemy sobie wyobrazić, jak to jest przedstawione w *Psychologii* Ebbinghauza, pewien czworokąt o zaokrąglonych rogach (dla oznaczenia nieokreśloności przejścia jednych kolorów w drugie), które będą odpowiadać czterem kolorom, w których następuje zmiana jakościowa, czyli **kolorom głównym**, linia zaś ograniczająca będzie wyrażać przejście między tymi kolorami w ich maksymalnych nasyceniach. Jeśli przez środek tego czworokąta przeprowadzimy linię prostą, na której końcach umieścimy kolory obojętne, na dolnym np. czarny, a na górnym biały, to na linii tej będziemy mieli wszystkie stopnie szarości. Połączywszy końce: czarny i biały z odpowiednimi punktami czworokąta i umieściwszy płaszczyznę jego żółtym końcem nieco wyżej, w kierunku białym, co ma wyrażać zasadniczą jasność maksymalnie nasyconego koloru żółtego w stosunku do ciemności takiegoż błękitu, otrzymamy ośmiobok przestrzenny, składający się z dwóch o wspólnej podstawie piramid, którego powierzchnie reprezentować będą wszystkie kolory nasycone jaśniejsze i ciemniejsze i w którego wnętrzu możemy pomyśleć wszystkie odcienie jasności i ciemności mniej nasyconych kolorów. Widzimy, że kolory stanowią różnorodność ciągłą, **trójwymiarową**, tzn. że każdy dowolny ton może być oznaczony trzema i tylko trzema danymi: kolorem (czy jest to kolor czerwony np., czy zielony), jasnością (czy jest bardziej zbliżony do czarnego, czy do białego), nasyceniem (czy jest więcej lub mniej podobny do równego z nim co do jasności — szarego).

Mieszanie kolorów można ująć w trzy zasadnicze prawa:

1) W ciągu całego przejścia od czerwonego do fioletu każdy kolor ma swój kolor diametralnie przeciwny, z którym zmieszany daje kolor biały, a w mniejszym stopniu nasycenia odpowiedni szary. Parami takich kolorów, które nazywamy **kolorami dopełniającymi**, będą np. czerwony i grynspanowo-zielony, pomarańczowy i zielononiebieski, żółto-cytrynowy i fioletowy, zielony i purpurowy, żółty i niebieski.

2) Jeśli będziemy mieszać ze sobą dwa kolory nasycone, nie będące dopełniającymi, możemy otrzymać z nich wszystkie kolory pośrednie, zależnie od proporcji dwóch elementów, przy czym jednak mieszaniny słabsze będą w swym nasyceniu od kolorów użytych do stworzenia tych mieszanin.

3) O ile mieszanie nie doprowadza do znacznych zmian jasności, to możemy twierdzić, że wyglądające jednakowo kolory, bez względu na to, z jakich się same składają, dadzą jednakowo wyglądające mieszaniny.

Prawo kontrastu

Niezależnie od teorii objaśniającej zjawiska kontrastu, faktem jest, że plama szara na tle białym robi wrażenie ciemniejszej, a na tle czarnym jaśniejszej. To samo dotyczy i plam kolorowych, które pod działaniem otoczenia przyjmują zabarwienie w kierunku koloru dopełniającego do koloru tego otoczenia. Biały lub np. żółty krążek na tle czerwonym będzie na nas robił wrażenie w pierwszym wypadku zielonawego, w drugim — żółto-zielonego, jak gdybyśmy do żółtego np. dodali odpowiednią ilość dopełniającego do czerwonego tła zielonego koloru. Im mniejsza będzie plama w stosunku do tła, tym bardziej będzie się potęgować zjawisko kontrastu. Przy równych lub mało co do wielkości różniących się plamach zjawisko kontrastu występować będzie w bliskości zetknięcia danych plam. Im grubszy będzie rozdzielający je kontur, będzie ono tym słabsze. Jeśli sąsiadującymi kolorami będą dwa dopełniające, będą one wzajemnie potęgować w pewnych granicach swoje nasycenie. Np. blado-zielony i blado-czerwony będą silniejsze w swej zieloności względnie czerwoności, niż jeśliby znajdowały się oddzielnie. O ile jeden z kolorów jest więcej nasycony niż drugi, zmiana będzie bardziej widoczną na mniej nasyconym.

2. Harmonia kolorów

Prawa harmonii kolorów, czyli wrażeń przyjemności lub przykrości, uspokojenia lub niepokoju, których doznajemy od ich zestawień, są niezmiernie w dzisiejszym stanie kultury skomplikowane i bynajmniej nie mamy zamiaru wyliczyć tu wszystkich, co zdaje się w ogóle jest niemożliwym. Przede wszystkim harmonia jest względna, a po drugie, zależy od kształtu i proporcji częściowych przestrzeni pokrytych kolorami i stanowiących elementy składowe danej przestrzeni zamkniętej. Postaramy się tylko scharakteryzować najważniejsze zestawienia i podać ich zależności od ich przestrzennego rozmieszczenia. Przede wszystkim musimy zaznaczyć, że mówiąc o barwionach, którymi operuje malarstwo, nie możemy trzymać się zasad wypowiedzianych wyżej w streszczeniu *Psychologii* Ebbinghausa. Mieszanie bowiem danego barwionu w maksymalnym jego natężeniu z barwionem białym lub czarnym połączone jest ze zmianą jego nasycenia, czyli że mówiąc o barwach, nie zaś o kolorach widmowych, musielibyśmy pomyśleć ośmiobok Ebbinghausa jako sferyczny, o płaszczyznach wgiętych, tzn. że kolory tracąc nasycenie zbliżałyby się do osi czarno-białej. Wgięcie to musielibyśmy pomyśleć daleko większym po stronie czarnej niż białej, ponieważ dodanie barwionu czarnego daleko więcej wpływa na nasycenie danego koloru niż dodanie farby białej, przy osiągnięciu tonów co do światłości równych danym tonom szarym na osi czarno-białej. Deformacja ośmioboku musiałaby być jeszcze większą, z powodu nierównomiernego zmieniania natężenia każdego koloru leżącego na jego południkach: żółty kolor np. przy najmniejszym dodatku czarnego staje się zielonkawym, czerwony również, w miarę zaciemniania go czarnym, a nie fioletem (co daje już inny zasadniczo południk), traci szybko swoje nasycenie. Oczywiście można by dobrać barwion w ten sposób, aby tego w pewnych granicach uniknąć. Jest to jednak niemożliwym np. w malarstwie olejnym, gdzie rozporządzamy małą stosunkowo ilością barwionów, których nasycenie w stosunku do ciemności bywa bardzo rozmaite. Np. błękit pruski istnieje w stanie czystym jako bardzo ciemny, prawie czarny, gdy tymczasem prawie czarnego cynobru nie ma wcale, a żółte bardzo nasycone i bardzo ciemne barwion są wprost niewyobrażalne. Dlatego dalej będziemy mówić o tych kolorach, które są mniej lub więcej dostępne w odpowiednich barwionach, nie zaś o czystych barwach widma, które w malarstwie nie mają zastosowania. Można by jeszcze mówić o nich

w zastosowaniu do witraży, ale też w pewnych granicach. W dalszej więc analizie będziemy mówić nie o kolorach jasnych lub ciemnych, lecz o **nasyconych i pochodnych od tych nasyconych**, i to zarówno w kierunku białym i czarnym, jak i kolorowym; będziemy więc różniali **pochodne kolory proste i złożone**.

Dany bowiem kolor możemy uważać np. za pochodną czerwonego w kierunku zielonym i jednocześnie za pochodną w kierunku białym lub czarnym, przez co będziemy rozumieli, że do pewnej ilości cynobru dodaliśmy np. szmaragdowej zieleni i czerni słońcовой. Jeśli będziemy mówić, że kolor jest czerwono-zielony, będzie to znaczyć, że jest to pochodna zielonego w kierunku czerwonym, jeśli zielono-czerwono-czarny, oznaczać to będzie pochodną od czarnego w kierunku zielono-czerwonego itp. Oczywiście na mocy prawa kontrastu ton, który możemy scharakteryzować jako pochodną fioletu w kierunku żółtym np. na tle pomarańczowym, na tle zielonym będzie dla nas pochodną fioletu w kierunku czerwonym; będzie się to w szczególności odnosić do tonów jasnych, mało nasyconych, które są specjalnie wrażliwe na sąsiedztwa. Aby umożliwić dalszą analizę, musimy wybrać pewną ilość barwionów dla jednoznacznego określenia kolorów, do czego również może pomóc załączona tablica. Szereg D przedstawia kolory jaskrawe w ich maksymalnych nasyceniach, przy czym kolory z natury swej ciemniejsze utrzymane są w sile jasności równej zupełnie nasyconemu cynobrowi chińskiemu. Obok pochodnych tych ostatnich kolorów w kierunku czarnym, dodane są ich ciemniejsze tony, które co do nasycenia silniejsze są od swoich pochodnych w kierunku białego, równoznacznych w jasności z cynobrem chińskim. Szeregi A, B, i C przedstawiają pochodne w kierunku czarnego, E i F w kierunku białego, od wszystkich kolorów widma oznaczonych liczbami od 1 do 18. Liczby 19 i 20 oznaczają pochodne kolorowe: fioletowo-pomarańczowe i zielono-czerwone.

Szereg D przedstawia kolory następujące:

- | | | | | | |
|--------|---|---|-----------------------|---|------------------------------------|
| Liczba | 1 | = | czerwony | = | cynober chiński |
| " | 2 | = | pomarańczowo-czerwony | = | cynober francuski |
| " | 3 | = | czerwono-pomarańczowy | = | minia |
| " | 4 | = | pomarańczowo-żółty | = | kadmium pomarańczowe |
| " | 5 | = | żółty | = | kadmium jasne |
| " | 6 | = | cytrynowo-żółty | = | kadmium cytrynowe |
| " | 7 | = | zielono-żółty | = | kadm. cytr. z zielenią szmaragdową |
| " | 8 | = | żółto-zielony | = | zieleni szmar. z kadm. cytr. |
| " | 9 | = | zielony | = | cynober zielony |

- „ 10 = zimny zielony = grynspan
- „ 11 = niebiesko-zielony = oxyd
- „ 12 = zielono-niebieski = oxyd z błękitem pruskim
- „ 13 = zimny niebieski = błękit pruski
- „ 14 = niebieski = kobalt
- „ 15 = ciepły niebieski = ultramaryna
- „ 16 = fioletowy = fiolet anilinowy
- „ 17 = fioletowo-purpurowy = fiol. an. z laką czerwoną
- „ 18 = purpurowy = laka czerwona

Przymiotniki zimny i ciepły używane są powszechnie dla oznaczenia kolorów zbliżonych do niebieskiego końca widma, odpowiadającego zrefleksowanym niebem cieniom, względnie zbliżonych do końca czerwonego, odpowiadającego żółtawemu blaskowi słońca i kolorom ognistym.

Z powodu niemożności podania w kolorowych reprodukcjach niżej opisanych zestawień, oznaczać będziemy kolory literami i liczbami i każdy może z łatwością, dobierając kolory według tablicy, porównać ich zestawienia z tekstem, przy czym kształty obu lub więcej plam powinny być najprostsze, np. stykające się ze sobą dwa kwadraty.

Przede wszystkim rzucają się w oczy kolory najsilniejszego przeciwieństwa, **kolory dopełniające**. Mają one, ze wszystkich w ogóle zestawień, w najwyższym stopniu tę właściwość, że stanowią pary jakby zupełnie sobie wystarczające, nie wymagające żadnego trzeciego elementu, aby znajdując się obok siebie stanowić zamkniętą w sobie jednostkę, której elementy potęgują tylko wzajemnie swoje nasycenie. Przykłady tych zestawień, które będziemy nazywać **dwukolorowymi harmoniami zamkniętymi**, stanowiącymi najprostszy element kombinacji barwnych, możemy otrzymać zestawiając np. następujące kolory: czerwony D 1 i zimny zielony D 10, czerwono-pomarańczowy D 3 i zielono-niebieski D 12, żółty D 5 i niebieski D 14, cytrynowo-żółty D 6 i fioletowy D 16, zielony D 9 i purpurowy D 18. Jeśli jeden z kolorów dopełniających nie będzie w maksymalnym nasyceniu, będzie on miał skutek sąsiedztwa z drugim, zupełnie nasyconym, pewne napięcie w kierunku pełnego nasycenia. Harmonie takie, których przykłady możemy otrzymać przez dodanie do kolorów szeregu D odpowiednich dopełniających, ale pochodnych w białym lub czarnym kierunku, a więc odpowiedników z szeregów A, B, i C lub E i F, będziemy nazywać **harmoniami dwukolorowymi zamkniętymi o napięciu jednostronnym**. Jeśli wyobrazimy sobie oba kolory dopełniające

jako pochodne w kierunku białego lub czarnego, a więc powyższe kombinacje, ale w szeregach A lub F np., otrzymamy dwukolorowe **harmonie zamknięte pochodne o obustronnym napięciu**, które będzie tym mniejsze, im więcej dane kolory zbliżać się będą do białego lub czarnego. O ile jeden z elementów weźmiemy pochodnym w kierunku białym w szeregu F np., drugi zaś w czarnym, np. w szeregu B, otrzymamy wtedy **harmonie zamknięte pochodne rozbieżne**, które w granicy ostatecznej zdążają do **harmonii obojętnej, czarnej barwy z białą**, od elementów której biorąc pochodne czarne i białe, otrzymujemy cały szereg **harmonii szarych, tj. obojętnych pochodnych**. Biorąc pochodne czarne, nie zaczynając od szeregu D, lecz od E i F np., lub też białe wychodząc z szeregów A, B i C, otrzymamy barwy szarokolorowe, czyli przyćmione, do których stosując powyższe kombinacje możemy otrzymać np. **harmonie zamknięte obustronnie lub jednostronnie napięte i obie: albo jedno-, albo obustronnie przyćmione**, np. pochodne czarne od harmonii E 1 i E 10 lub białe od harmonii B 6 i B 16, albo też kombinację jednostronnie napiętą D 1 i B 10, w której zamiast B 10 weźmiemy jej pochodną w kierunku białym, lub też np. zestawienie rozbieżne E 1 i B 10 jako pochodne: czarną E 1 i białą B 10 itp.

Harmonie zamknięte o jednostronnym napięciu musimy z powodu zasadniczych właściwości niektórych kolorów rozróżnić dwójakiego rodzaju:

a) Złożone z tonów mało różniących się nasyceniem, a więcej dodatkiem barwy białej, której dodanie mało zmienia jakość samego koloru. Będą tu należeć wszystkie kombinacje szeregu D z szeregami E i F i kombinacje szeregów D, E, F z szeregami A, B i C, ale tylko dla tonów począwszy od liczby 13 do 18, tj. dla tych, które mogą być brane w stopniu ciemności wyższym od czerwonego D 1, bez utraty swego nasycenia. Np. dla kombinacji tonów żółtych, z natury jaśniejszych, z tonami niebieskimi, z natury ciemniejszymi, w celu otrzymania harmonii o jednostronnym napięciu, nie będziemy mogli brać żółtych 4, 5, 6 poniżej szeregu D, ponieważ tony czarno-żółte są właściwie innymi jakościowo kolorami, które można określić jako pochodne żółto-zielone od czarnego lub czarne od żółto-zielonego. To samo stosuje się, tylko w mniejszym stopniu, do czerwonych. Liczby 1 i 2 szeregu C możemy uznać jeszcze za czerwone, ale pochodne szeregów A i B mają wyraźną domieszkę żółtego. Tony błękitne zaś, oprócz ciemnych, nasyconych, których możemy używać zamiast po-

chodnych w kierunku czarnym, równych z nimi co do ciemności, tracą w kierunku czarnym nasycenie o wiele słabiej, zachowując wyraźnie ślady swego pochodzenia.

b) Złożone z tonów różniących się już jakościowo od ich protoplastów z szeregu D, a więc tonów: 1, 2, 3, 4, 5 i 6, szeregów A, B i C, które z odpowiednimi dopełniającymi czystymi lub pochodnymi tworzyć będą harmonie, których nie możemy nazwać ściśle zamkniętymi z powodu niedokładnego dopełniania się pochodnych czarnych od ciepłego końca widma do odpowiednich błękitów i fioletów. Te to **harmonie półzamknięte** stanowią przejście do **harmonii otwartych**, tj. mających w sobie jakby napięcie w kierunku jakiegoś koloru trzeciego, który dodany do nich zamyka całość w **trójkolorowe harmonie zamknięte**, na kombinacjach których głównie opiera się malarstwo. Kolor taki, zamykający daną harmonię otwartą, nazywamy **kolorem rozwiązującym**. Możemy odróżnić trzy zasadnicze grupy dwukolorowych harmonii otwartych, składających się z kolorów czystych, czyli nasyconych, a mianowicie:

I. **Harmonie otwarte dalekiego sąsiedztwa** w szeregu D, np. czerwonego D 1 i zimno-niebieskiego D 13, czerwono-pomarańczowego D 3 i zielonego D 9, zielonego D 9 i fioletowego D 16, żółtego D 5 i fioletowej purpury D 17.

II. **Harmonie otwarte bliskiego pokrewieństwa**, czyli następcze, nie domagające się koniecznie koloru rozwiązującego, ale bardziej dalszego ciągu następstwa w jedną lub drugą stronę, zbliżone do częściowych ciągłości widma między punktami zwrotnymi kolorów głównych. Np. czerwony D 1 i czerwono-pomarańczowy D 3, pomarańczowo-żółty D 4 i cytrynowo-żółty D 6, żółto-zielony D 8 i zimny zielony D 10, niebieski D 14 i fioletowy D 16 lub też zestawienia jeszcze bliżej sąsiadujących ze sobą kolorów.

III. **Harmonie otwarte dalekiego pokrewieństwa**, a mianowicie: czerwony D 1 i cytrynowo-żółty D 6, żółty D 5 i zielony D 9, zimny zielony D 11 i niebieski D 13, niebieski D 13 i purpura D 18, purpura D 18 i żółty D 5, fiolet D 16 i czerwony D 1. Możemy dalej pomyśleć jeden z kolorów harmonii otwartej jako pochodną w kierunku czarnym lub białym i wtedy kolor o natężeniu słabszym będzie miał pewne napięcie w kierunku dopełniającego do silniejszego. Np. dla pierwszej grupy kombinacjami takimi będą: D 1 i B 13 lub D 9 i F 3, dla drugiej D 1 i B 3 lub D 8 i A 10, dla trzeciej D 1 i C 6 lub D 5 i B 9. Podobnie możemy z harmonii otwartych otrzymać dalej takowe

rozbieżne i przyćmione. Jeśli jednak w grupie III będziemy prowadzić do rozbieżności czarno-białej oba elementy zestawień, to przy pewnych, niezbyt zbliżonych do harmonii obojętnej kombinacjach, możemy dojść do tego, że całość będzie razić oko w sposób bardzo nieprzyjemny. Szczególniej będzie to rażące po stronie pochodnych w kierunku czarności ciepłej strony widma i pochodnych zielonych, wskutek zasadniczej brudności takowych. Weźmy np. zestawienia: C 1 i D 6, F 18 i C 5, F 11 i B 13, a otrzymamy najprostsze **dysharmonie dwukolorowe**, szczególnie przykre w tonacjach ciepłych.

Twierdzenie. Im bardziej oddalamy się od kolorów dopełniających, kolorów dalekiego sąsiedztwa i blisko ze sobą pokrewnych, tym łatwiej, przy jednoczesnym braniu pochodnych czarnych, białych lub szarych, natrafić na dysharmonię kolorów. Dysharmonie mają swój punkt kulminacyjny, poza którym przy dalszej rozbieżności lub przyćmieniu obustronnym stają się podobne do harmonii obojętnej i jej szarych pochodnych. Przykłady te możemy otrzymać biorąc np. A 1 i F 6, B 11 i B 14 lub też pochodną przyćmioną (szarą) od zestawienia F 18 i C 5, a więc szaro-purpurowy i szaro-żółty. Widzimy, że zestawienia grupy III są jakby w równowadze niestałej, tylko w jednym maksymalnym stanie nasycenia tworzą one harmonie, a najmniejsze wychylenie się poza stan ten któregoś z elementów, szczególnie w kierunku czarnym, sprowadza brak równowagi i kolorystyczny dysonans (kakochromię).

Wracając do harmonii zamkniętych musimy jeszcze zaznaczyć istnienie klasy **harmonii zamkniętych półdopełniających czystych**, w których jeden z elementów stanowi nie kolor dopełniający do drugiego, tylko jeden z kolorów bliskiego pokrewieństwa w stosunku do pierwszego. Np. tego rodzaju zestawienia tworzą: czerwony D 1 i zielono-żółty D 7, purpura D 18 i zielono-niebieski D 12, czerwono-pomarańczowy D 3 i niebieski D 14, fioletowa purpura D 17 i żółty D 5. Są to według nas najprzyjemniejsze dla oka ze wszystkich czystych dwubarwnych zestawień. Również pochodne tej grupy są daleko spokojniejsze od odpowiednich pochodnych grupy kolorów dopełniających.

Jak dodając trzeci kolor do dwukolorowych harmonii otwartych możemy uczynić z nich trójbarwne zamknięte, tak samo dodając trzeci odpowiedni kolor do dwubarwnych dysharmonii, możemy zmienić je w trójbarwne harmonie nie zamknięte, domagające się czwartego koloru, aby stać się czterobarwnymi zamkniętymi. Natu-

ralnie, zależnie od użytych kombinacji, tylko do pewnych granic można posuwać dysharmonię kolorów, poza którymi nie będzie już rozwiązującego koloru, który by daną dysharmonię w harmonię mógł zamienić. Przedtem, nim będziemy mówić o kolorach rozwiązujących, musimy się zastanowić nad pojęciem dysharmonii, któreśmy tu wprowadzili.

Dlaczego pewne kombinacje kolorów jako takie, tzn. niezależnie od ich znaczenia w danym dziele sztuki, są przyjemne dla oka lub nie, pozostaje na razie do pewnego stopnia tajemnicą. Dlaczego np. dopełniające kolory tworzą pewne zamknięte całości, można sobie wytłumaczyć tym właśnie, że potęgują one wzajemnie swoje własne natężenia. To samo stosuje się i do pochodnych, w których nie bardzo odbiegamy od dopełniającego charakteru.

W przeciwieństwie do tych zestawień dysharmonijne kombinacje nie tylko domagają się zamknięcia kolorem rozwiązującym; jest w tym czysto negatywna potrzeba **usunięcia nieprzyjemnego wrażenia**. Dlaczego tak jest, nie udało się nam znaleźć żadnych przyczyn; genetycznie z trudnością daje się to wytłumaczyć. Zdolność odczuwania barw jest niezmiernie różnorodną nawet u ludzi wychowanych w tych samych warunkach klimatycznych, jak to dowodzą różne stopnie ślepoty barwnej (daltonizmu); cóż zaś dopiero mówić o ludziach żyjących w zupełnie różnych co do koloru okolicach. Dla nas kolor zielony i jego pochodne, na równi ze wszystkimi odcieniami białego, będzie stosunkowo dość zwykłym, wskutek zieloności letniej i białości śniegów, dla Araba żyjącego w pustyni kolor zielony jest właśnie wyjątkowym, jak również biały, a najzwyklejszymi będą żółte i pomarańczowe tony pustyni, spotęgowane wiecznie błękitnym niebem. Oprócz tej zwykłości lub niezwykłości pewnych kombinacji, zależnej u danych ludów od otoczenia, w którym żyją, różne kolory posiadają różne uczuciowe współczynniki. Ogólnie, ciemne będą związane z uczuciami strachu i smutku, a jasne z uczuciem pogody i radości, wskutek zasadniczego przeciwieństwa dnia i nocy. Kolory obojętne: czarny i biały, używane są jako symbole nicości i dlatego wyrażają żalobę po śmierci jako barwy nocy i zimy. Kolor czerwony, jako kolor ognia, i niebieski, jako zabarwienie nieba i dalekich horyzontów, mają znowu zupełnie specjalne zabarwienie uczuciowe. Charakter więc danych harmonii będzie zależnym do pewnego stopnia od tego, jakie uczuciowe współczynniki odpowiadają wchodzącym w ich skład kolorom. Rozważanie jednak genezy tych współczynników i tzw.

„symboliki barw” nie jest w tej chwili naszym celem. Nam chodzi o skonstatowanie istnienia pewnych stałych stosunków między kolorami, a za punkt wyjścia bierzemy psychologię przeciętnego Europejczyka, nie daltonisty.

Wracając do grupy III widzimy, że wyjątkowe miejsce zajmują w niej fiolet i cytrynowy żółty, które to kolory mają, w przeciwieństwie do innych, jedną tylko barwę daleko pokrewną i tworzą same zestawienia dopełniające.

Twierdzenie. Fiolet harmonizuje we wszystkich swoich pochodnych czarnych, białych i szarych ze wszystkimi kolorami i wszystkimi ich pochodnymi, z wyjątkiem pewnych białych swoich pochodnych, nie harmonizujących z ciemnym zielonym D 11.

Twierdzenie. Cytrynowo-żółty harmonizuje ze wszystkimi barwami w pochodnych swoich w kierunku białym, z wyjątkiem pochodnych czerwonego, pomarańczowego i purpury w ich pochodnych czarnych i szarych, w swych zaś pochodnych czarnych harmonizuje ze wszystkimi, z wyjątkiem białych pochodnych od zielonych i zielononiebieskich.

Oprócz powyższych klasyfikacji możemy jeszcze odróżnić pochodne danych kolorów nie w kierunkach obojętnych, ale w kierunkach innych kolorów czystych lub pochodnych, zaznaczając przy tym, że pewne mieszaniny, mimo różnych składników, mogą mieć wygląd identyczny: np. pochodne purpury w kierunku żółtym mogą być w środkowych stopniach identyczne z takimi stopniami pochodnych czerwonego w kierunku zielonym. Z powyższego widać, że ilość dysharmonii dwubarwnych jest stosunkowo mała; inaczej rzecz się ma, jeśli będziemy rozpatrywać zestawienia trójbarwne.

Do każdej z harmonii dopełniających o napięciu obustronnym możemy sobie wyobrazić dodany jeden z kolorów innej pary dopełniającej. Będzie on tworzył z jedną z tych barw harmonię: albo a) nie zamkniętą dalekiego sąsiedztwa, albo b) następczą, albo c) daleko pokrewną, albo d) półdopełniającą z wyjątkiem kombinacji specjalnej czerwonego D 1 z żółtym D 5, jedynej czystej dwubarwnej dysharmonii, którą tylko jeden jedyny fiolet w trójbarwną harmonię rozwiązuje i która ze wszystkimi innymi kolorami po kolei daje trójbarwne dysharmonie, tym słabsze, im więcej trzeci kolor zaczynając od cytrynowo-żółtego zbliża się do fioletu. Oczywiście nie mówimy o tonach pomarańczowo-czerwonych lub pomarańczowych wstawionych pomiędzy powyższe dwa kolory, ponieważ wtedy dostalibyśmy

trójbarwne następstwa i dysharmonia zostałyby usunięta. Również purpura, dodana od strony czerwonej, podziałałaby tu cokolwiek łagodząco, jakkolwiek w dużo mniejszym stopniu*.

Z drugą barwą dodana trzecia tworzyć będzie jeden z tych związków, których nie utworzyła z pierwszą, z wyjątkiem pewnych połączeń grupy niebiesko-żółtej. Widać stąd, że najjadowitszą ze wszystkich kombinacji trójbarwnych będzie dopełniająca para czerwono-zielona z dodanym żółtym, ponieważ oprócz absolutnej dysharmonii czerwono-żółtej, zielony z żółtym tworzy najmniej harmonijną kombinację III grupy, w czym zupełnie zatracą się przyjemność, jaką sprawia dopełniająca się para. Drugą z rzędu dysharmonią trójbarwną będzie para żółto-niebieska, z dodanym zielonym, który tworzy z zieloną i niebieską zestawienie grupy III; trzecią — kombinacja purpury z tą samą parą. Inne kombinacje trójbarwne są harmoniami, z których najidealniejsze są te, w których występuje zestawienie grupy II z jednej i półdopełniającej z drugiej strony. W wypadku tym kolor poprzednio dopełniający staje się rozwiązującym utworzoną w ten sposób harmonię następczą, która staje się zamkniętą, tracąc nieograniczoność możliwego następstwa, tak w jedną, jak i drugą stronę.

W harmonii następczej, im więcej pomyślimy blisko pokrewnych tonów obok siebie, tym bardziej traci ona swoją otwartość, aż wreszcie z chwilą dojścia do punktu zwrotnego, w którym zaczyna się zupełnie inny jakościowo kolor, następstwo staje się z otwartego zamkniętym. Widzimy, że w pewnej ilości tonów, która zależy od gwałtowności różnic, harmonie następcze tworzą wystarczające sobie całości, podobnie jak dopełniające się kolory, czyli, jak to przez analogię do muzyki wyrażamy, **kolorowe gamy**. Możemy rozróżnić 5 gam głównych, od czterech kolorów głównych i fioletu, od którego zaczyna się gama czyni z widma zamknięte koło. Będą więc gamy: 1) czerwona (od purpury do pomarańczowego), 2) żółta (od żółtego pomarańcza do żółto-zielonego), 3) zielona (od żółto-zielonego do niebiesko-zielonego), 4) niebieska (od niebiesko-zielonego do fioletu) i 5) fioletowa (od fioletu do purpury). Jak widzimy, granice gam nie dadzą się ściśle oznaczyć, mimo że mamy poczucie istnienia tych granic w pewnych małych interwałach.

* Kolor trzeci w powyższych przykładach trzeba przyjmować jako dość szeroki pasek, przylegający do obu stykających się ze sobą kwadratów dwubarwnych zestawień.

W zestawieniach trójbarwnych również wyjątkowe miejsce zajmuje fiolet, który we wszystkich kombinacjach albo tworzy najidealniejsze harmonie, lub stanowi kolor rozwiązujący dla całości. Najbardziej natężona przy największej różnorodności jest harmonia trójbarwna czerwonego D 1, zielonego zimnego D 10 i fioletu D 16, w której nie wiadomo, czy fiolet, czy czerwony jest rozwiązującym. Harmonia ta najlepiej trzyma się jako trójbarwna bez przewagi któregoś z kolorów nad dwoma innymi.

3. Kolory rozwiązujące. Związek koloru z kompozycją. Kompozycje kolorowe przewrotne

Kolor rozwiązujący musi być zasadniczo różny od wszystkich tych, które rozwiązuje, w żadnym więc razie nie może tworzyć z jednym z nich harmonii następczej. O ile słabsze w nasyceniu kolory rozwiązane będą mocniejszym, będziemy nazywać rozwiązanie **prostym lub normalnym**, w przeciwnym wypadku przewrotnym lub perwersyjnym. Im słabsze są nasycenia kolorów, tym większa może być różnorodność kombinacji i tym szerszy zakres kolorów rozwiązujących. Im wyżej idziemy w nasyceniu, czyli czystości barw, zwięża się zaraz więcej sfera dowolności koloru rozwiązującego harmonijnie daną kombinację. Możemy założyć rozwiązanie nieharmonijne, w którym kolor rozwiązujący zamyka daną masę kolorów w jedną nierozdzielalną całość kolorystyczną właśnie przez to, że tworzy z nimi rażące dysharmonie, jednak nie da się to pomyśleć w abstrakcji od kompozycji, ponieważ w formie kolorowych kwadratów będziemy mieli tylko przykre wrażenie od kolorów jako takie. Dopiero w pewnych proporcjach, rozmieszczone w pewnych miejscach danej płaszczyzny i pewnych kształtach, kolorowe pola mogą tę rolę mimo dysharmonii odegrać. Weźmy np. szereg pochodnych niebieskiego D 14 w kierunku czerwonym D 2 i całość jako pochodną w kierunku czarnym i gamę pomarańczowo-żółtą D 3... D 5 tak, aby żółty koniec stykał się z czarno-czerwonym, a pomarańczowy z czarno-niebieskim. Większa część elementów jednego szeregu z elementami drugiego tworzy silną dysharmonię, zmniejszającą się przez przejście w końcu czarno-niebiesko-pomarańczowym w harmonię półdopełniającą o jednostronnym napięciu. Odgraniczając te dwa szeregi paskiem czarnym, białym lub szarym, zmniejszymy tylko nieznacznie przykre wrażenie.

Tej samej grubości pasek fioletu D 16 lub fioletowej purpury D 17 uczyni całość harmonijną, przy końcu D 14 — D 3. Zamiast fioletu weźmy taki pasek zielony D 9. Dysharmonia większa jest niż wtedy, gdy oba szeregi stykały się ze sobą bezpośrednio. Jednak skutek nasycenia zieleni i ciemności jej w stosunku do gamy D 3... D 5, wrażenie całości większe jest niż przy dwóch szeregach samych ze sobą. Jeśli jednak weźmiemy pochodną zimnego zielonego w kierunku białym F 10, nie rozwiąże ona dysharmonii w nieharmonijny sposób, tylko całość, przy spotęgowaniu wrażenia nieprzyjemności, przestanie zupełnie robić wrażenie jedności. Jeśli danej kombinacji wielu kolorów w żaden sposób nie możemy związać w całość jednym, a nawet kilkoma rozwiązującymi kolorami, będziemy ją nazywać **dysharmonią absolutną**, która jednak, przy odpowiednim rozwiązaniu kolorów, w pewnej całości może mieć znaczenie artystyczne. Weźmy np. dysharmonie następujące, w postaci kwadratów stykających się ze sobą: a) szarą pochodną (pojęcia szary używamy jako odpowiadającego szaremu środkowemu w dowolnej skali między czarną a białą) zielono-zimnego D 10, pomarańczowy D 3, purpurę F 18 i żółty D 5, b) szarą pochodną pomarańczowego E 3, czarno-czerwony B 1 i niebiesko-zielony D 11, c) niebiesko-zielony E 11, pochodną fioletu i pomarańczowego D 19 i szarą pochodną pomarańczowego D 4; trzy te dysharmonie rozwiązują się w harmonie: a i b paskiem fioletu u góry lub u dołu, a c takimże paskiem pomarańczowego D 3. Jeśli weźmiemy kombinacje następujące: a) C 3, D 5, E 8 i B 2; b) C 2, D 5, C 4 i E 11; i c) C 13 bis, E 17, C 1, E 12 i C 5; lub d) C 13 bis, C 3 i D 8, stanowiące dysharmonie absolutne, możemy zmniejszyć ich nieprzyjemne wrażenie, dołączając odpowiedni pasek fioletu w wypadku a i b, czerwonego D 1 w c i purpury fioletowej w d, ale nie usuniemy całkowicie dysharmonii.

Najwspanialszym naszych czasów przykładem rozwiązywania bardzo natężonych i różnorodnych harmonii i dysharmonii, przy pomocy odpowiednio dobranych kolorów rozwiązujących, są obrazy Pawła Gauguina. Jego *Tahitiańska Wenus*, była własność Failleta w Paryżu, która znajduje się obecnie w galerii Szczukina w Moskwie, dokąd sprzedano ją za kilkadziesiąt tysięcy rubli w parę lat po nieomal głodowej śmierci artysty, jest tego najklasyczniejszym okazem. Ponura harmonia brązowego ciała na tle szmaragdowej zieleni, przecięta jasno-żółtawo-zieloną chustką, rozwiązuje się czerwoną masą wachlarza, którego czerwień zjawia się jeszcze raz w pomarańczo-

wych i fioletowych pochodnych, w postaci owoców w lewym dolnym rogu obrazu. Ten czerwony kolor, uwydatniony przez okrągłą formę wachlarza, nie powtarzającą się już nigdzie więcej, trzyma również swą siłą całą masę górną kompozycji, w której szare fiolety i granaty rozwiązują się, niezależnie od rozwiązania całości, żółtymi wydłużonymi plamami liści i drobnymi pomarańczowymi listkami krzewów, stanowiącymi przejście do głównej czerwieni. Widzimy, jak kolory rozwiązujące stanowią tu gamę od żółtego do czerwieni, gamę, której najsilniejszy ton rozwiązuje wszystkie ciemne harmonie głównych mas obrazu. Cała sztuka operowania silnymi, normalnymi harmoniami, przy jednoczesnym uniknięciu nużącej monotonii silnych natężeń ze względu na stosunkowo małą ilość najbardziej natężonych barw, polega na wybieraniu pochodnych barw tych we właściwym kierunku, przy minimalnym zmienianiu ich natężeń i odpowiednich kolorach rozwiązujących, przy stosownym wyborze ich miejsca i formy ich mas. W tym Gauguin, szczególnie w gamie czerwonej, jest niezrównanym mistrzem. Pozornie, szczególnie dla ludzi, którzy z kolorami niewiele mają do czynienia, cechuje tę sferę twórczości zupełna dowolność, z chwilą, kiedy artysta nie stawia sobie za zadanie możliwie wiernego i dokładnego odtworzenia danego stanu natury. Tak jednak nie jest. Jest pewna ograniczona ilość rozwiązań, przy danych założeniach, zupełnie niezależnych od stanów natury, wyznaczonych jedynie jednolitością kolorystyczną danego dzieła w związku z kompozycją, o ile naturalnie o tę jedność danemu artyście chodzi i nie używa on normalnych harmonii i rozwiązań w jednej części obrazu, a przyćmionych i brudnych w drugiej, czego wymagają czasem naturalistyczne założenia. Z tego punktu widzenia ograniczoność jest daleko większa po stronie normalnych, czyli prostych rozwiązań.

O ile weźmie się dowolnych pięć kolorów np., to szósty jest już w pewien sposób wyznaczony; jest pewna matematyka kolorów, o której mało wiedzą „znawcy sztuki” i którą warto by opracować. Dlatego jednak trzeba pewnej klasyfikacji, którą w bardzo grubych zarysach, na ile nam pozwalało własne doświadczenie, staraliśmy się przeprowadzić, oczywiście nie zamierzając stawiać tu jakichś granic dla twórczości, która polega właśnie na tworzeniu nowych, nieznanych i nieprzewidzianych kombinacji. Krąg jednak nowych wartości w tym kierunku zacieśnia się według nas coraz bardziej, jak pętla zaciągająca się powoli na szyi skazańca, która ostatecznie zadusić go musi, tym bardziej, że na tle natężonych harmonii przewrotnych,

opartych na zasadniczych dysharmoniach, co jest charakterystycznym dla naszych czasów, zblazowanie wzrokowe postępuje coraz gwałtowniej i uniemożliwia reagowanie na stosunkowo bogatsze sfery pochodnych harmonii prostych. Weźmy jakąkolwiek dysharmonię trójbarwną natężoną, np. czerwony D 1 i zimno-zielony D 10, w postaci kwadratów, z dodanym u góry pasem żółtym D 5. Możemy ją, zachowując do pewnego stopnia początkową wartość kolorów w pewnych granicach, **sharmonizować**. Mamy na to pięć sposobów:

1) Doprowadzić ją do stopnia czarności, w którym przestaje być dysharmonią, a więc biorąc zamiast D 1, D 10, D 5 — tony np. B 1, B 10 i B 5.

2) Doprowadzić [ją] do odpowiedniego stopnia białości, a więc wziąć tony F 1, F 10, F 5.

3) [Doprowadzić ją] do odpowiedniego stopnia szarości, biorąc przymione pochodne tonów czystych szeregu D lub czarne pochodne szeregów C i F.

4) Wziąć całą dysharmonię jako pochodną w kierunku danego koloru, np. niebieskiego; czerwony stanie się fioletowym czerwonym C 19, żółty — żółtym zielonkawym D 7, a zielony — zielono-niebieskim D 11, z czego widać, że wszystkie dysharmonie mogą się stać harmoniami, za cenę utraty natężenia i przeciwieństwa składających je kolorów.

5) Wziąć pochodne dla każdego elementu w kierunku innej barwy, np. żółty przesunąć w kierunku pomarańczowym na D 4, zielony w czerwonym na B 20, a czerwony w fioletowym (kombinacja D 1 z D 17).

Oczywiście pojęcie harmonizowania tych samych barw jest tylko wygodnym sposobem wyrażania się; mówimy tylko o pozostającym podobieństwie tych barw do barw głównych. W istocie mamy bowiem w powyższych przypadkach, szczególnie w dwóch ostatnich, do czynienia z jakościowo różnymi barwami.

Wszystkie barwy, o których tu mowa, odnosimy do tła białego, jednak ta sama co do swoich składników i ich proporcji barwa na różnych tłach będzie zupełnie różnie wyglądać, np. pochodną od czerwono-pomarańczowego C 3 na tle intensywnie błękitnym możemy określić jako pochodną od pomarańczowo-żółtego; na tle zielonym jako pochodną czerwonego D 2, a na pomarańczowo-żółtym D 3 będzie ona przedstawiała się jako pochodna w kierunku fioletu E 19.

Poza pewnymi granicami nasycenia jednak dana barwa będzie dla nas niezależnie od tła zawsze zieloną lub czerwoną np., z małym tylko współczynnikiem odpowiedniego koloru dopełniającego*.

To, jakie dana harmonia lub dysharmonia robi wrażenie, zależy w takim samym prawie stopniu od składających ją kolorów, jak od tego, w jakim stosunku wielkości płaszczyzny nimi pokryte zajmują pole widzenia lub daną płaszczyznę ograniczoną, a także od tego, jakie są kształty płaszczyzn częściowych. Działanie dwóch np. kolorów na siebie zależne jest od oddalenia ich od siebie i od tego, jakie kolory odgraniczają je od siebie. W ten sposób dwa lub więcej kolorów stanowiących kompletne dysharmonie, o ile będziemy je rozpatrywać oddzielnie w postaci sąsiadujących ze sobą kwadratów na białym tle, lub na odwrót: będących idealnymi harmoniami, mogą się nam wydać zupełnie innymi, jeśli będą pokrywać różnej wielkości i kształtu pola na danej płaszczyźnie, pokrytej coraz to innymi kolorami o różnych formach nimi zapełnionych. Przy tym całe pewne harmonie, nie tylko pojedyncze kolory, mogą odgrywać rolę rozwiązujących w stosunku do całości, przy czym same mogą być znów rozwiązane jednym tylko kolorem, stanowiącym przez to klucz do całości, kolorem, który sam mógłby być bezsilnym w rozwiązaniu wszystkich zestawień. Oddzielenie kompozycji od harmonii barw, nawet jeśli mamy do czynienia tylko z obojętnymi czarną i białą i ich pochodnymi, jest już wysoką abstrakcją i czynimy to jedynie dla wygody opisu niezmiernie zawiłych stosunków, jakie w tej sferze panują. Musimy tu zaznaczyć, że dana płaszczyzna, rozdzielona jedną tylko linią, choćby nawet nie była ona ciągłą, lecz bardzo zawiłą, i choćby obie części były zapełnione dwoma różnymi kolorami, nie będzie według nas kompozycją. Nie będziemy bowiem w stanie określić, która z danych mas na której się rysuje, chyba że np. przy kombinacji czarnej z jasno-błękitną barwą użyjemy asocjacji ze światła

* Wszystkie powyższe przykłady każdy, kogo to interesować będzie, może z łatwością przerobić przy pomocy kilku pastylek akwarelowych i załączonej tablicy. Chodzi nam tu o zwrócenie uwagi na te stosunki kolorów, które są niezależne od podobieństwa obrazów do danych wycinków natury. Często słyszy się zdania: „ach, co za okropne kolory” lub: „przecież w naturze nic podobnego nie ma”, dlatego wypowiadane, że dana kombinacja nie przypomina zachodu słońca w Koprzywnicy lub twarzy wujenki z Wądołów Górnych. Twarz bowiem powinna być „cielista”, a zachód „w miarę czerwony”. Wypowiedzenia tego rodzaju niezależne są bowiem od tego, czy naprawdę dane kolory stanowią harmonię lub nie, czy mają sens w stosunku do całości danego dzieła.

zewnątrznego i będziemy czarną masę starać się widzieć jako góry np., a niebieską jako niebo. Trzecia linia dopiero, rozdzielająca którąkolwiek z danych mas, usuwając oscylację ich między sobą, czyni z danej płaszczyzny zniemuchomią, jednoznacznie określoną całość.

Na określenie tego punktu, w którym zaczyna się lub kończy dozwolona harmonia, na wskazanie, na jakie dysharmonie artysta ma prawo, a na jakie nie ma, nie mamy żadnych obiektywnych kryteriów. Możemy tylko, starając się wejść w założenie artysty, wypływające z idei czystej formy (tj. połączenia kompozycji i kolorów w nierozdzielalną jedność), a nie z chęci imitacji danego „zakątka świata”, oceniać, które z danych kombinacji kolorów są dla nas z tego punktu widzenia istotne dla wrażenia od całości, a które nie.

Możemy próbować tego, zakrywając obojętnym (szarym) kolorem miejsce dla nas wątpliwe, czyli przeszkadzające przez swą dysharmonię widzeniu wielości wszystkich kolorów jako jednej, koniecznej w jedność związanej całości. I tu jednak sądy nasze będą do pewnego stopnia względne. Kompozycje kolorowe, opierające się na wyżej opisanych harmoniach prostych i ich kombinacjach nie tworzących ze sobą dysharmonii, nazywać będziemy **normalnymi**, czyli **prostymi**, w przeciwieństwie do tych, które będziemy musieli uznać za świadomie oparte na dysharmoniach lub przewrotnych rozwiązaniach i które będziemy nazywać **przewrotnymi** albo **perwersyjnymi**.

Chodzi o to (jeśli artysta dany jest zmuszony operować kombinacją barw przewrotną), aby zmusił on nas do przyjęcia konieczności tej właśnie, a nie innej kombinacji, abyśmy bez niej właśnie nie mogli danej wielości jako jedności scałkować. Dana dysharmonia może być, o ile nie zajmuje głównych tematów kompozycji, „wchłonięta” w ten sposób w harmonijną całość, że jako taka przestanie być widoczna i będzie tylko potęgować harmonijność innych zestawień. Jeśli jednak jeden z tematów głównych lub pobocznych będzie rządzącą dysharmonią, której otoczenie nic z jej jadowitości ująć nie zdoła, musimy postarać się zrozumieć jej znaczenie dla całości jako jednego z elementów jej jedności i dopiero przy zupełnej niemożliwości takiego pojmowania możemy wrażenie nasze uzasadnić jako błąd artysty, oczywiście z naszego subiektywnego punktu widzenia, lub też odwrócić się ze wstrętem od danego dzieła lub artysty. Ale możemy to zrobić z czystym sumieniem jedynie, o ile staraliśmy się zrozumieć dane dzieło w istotnej jego czysto artystycznej treści, jako konstrukcję czystej formy, a nie jako pewną wariację na temat zewnętrznego

świata. Sądy nasze mogą, a nawet muszą być subiektywne, ale powinny być wydawane o tym, co jest istotą artystycznego wrażenia, a nie o tym, co ze sztuką nic wspólnego nie ma. Na tym tle zwykle odbywają się wszystkie nieporozumienia między artystą a krytyką i publicznością.

Może być wypadek, że cały obraz oparty jest jedynie na **dysharmonii**. Niezwykle piękny przykład tego znajdujemy w dwóch „portretach” Picassa, z których jeden „przedstawia” kobietę w kapeluszu, drugi — grającą na gitarze. (Piszemy to jedynie w celu jednoznacznego określenia tych dzieł, ponieważ np. „kobieta grająca” jako taka nie ma nic wspólnego z istotną treścią drugiego obrazu.) Całość kolorów obrazów tych składa się jedynie z ochry (pochodna czarna od żółtego pomarańczowego C 4), z zieleni szmaragdowej D 11, czarnego i białego, i pochodnych poprzednich barw w tych dwóch kierunkach; pierwsza para w czystym stanie, jak i w swych białych pochodnych nie bardzo odbiegających od początku, stanowi rażące dysharmonie. Odpowiednie rozmieszczenie barw tych, zupełnie niezależne od „przedstawionych” przedmiotów, przy którym te same tony powtarzają się na wszystkich masach kompozycji, rozmieszczenie, którego niepodobna teoretycznie wymyślić na zimno, które jest wynikiem niezmiernie silnego metafizycznego uczucia, szukającego bezpośrednio swego wyrazu w czystej formie i promieniującego z płócien tych z demoniczną wprost potęgą, stanowi, że kombinacje tych kolorów, które — wyrażając to w uczuciowych wykładnikach synestezji — są ponure, zimne, tępe i jadowito-kwaśne, tracą wszystkie swoje własności dysharmonii jako takiej i dają całość jednolitą i potężną. Jakże łatwo byłoby rozwiązać całą tę piekielną dysharmonię, wprowadzając tam, gdziekolwiek bądź, np. u góry tła pierwszego lub w okolicach „głowy”, lub w „gitarze” w drugim z tych obrazów, tony ciemnego czerwonego fioleto B 19 lub bladego pomarańczowego cynobru E 2. Uspokojenie byłoby zupełne, przy czym obrazy te (które może już w tej chwili nie istnieją, gdyż były one w galerii Szczukina w Moskwie, w której króluje teraz niszczycielska dzicz) straciłyby całą swoją wściekłość i przewrotną potęgę. Patrząc na te arcydzieła naszych czasów, nie można pojąć, jakim cudem te cztery kolory, z których dwa obojętne, a dwa wprost wstrętne jako takie i przypominające jakieś ekskrementy na zielonej trawie, mogą tworzyć tę przepiękną przewrotną harmonię, konieczną w swej przewrotności, jedynie przez niesłychanie skromne, ale matematycznie pewne takie, a nie inne

rozłożenie ich w wachlarzowatych gradacjach i kanciastych masach, w których samo ujęcie formy, czyli tak zwana przez „znawców” technika, jest tylko w swej dyskrekcji i prostocie bezpretensjonalnym zamazaniem płaszczyzn.

Nie stawiając żadnych absolutnych kryteriów dla oceny doskonałości dzieł sztuki, musimy stwierdzić, że osiągnięcie harmonii w kolorach natężonych jest daleko trudniejsze niż w ich pochodnych. O ile dany artysta ma predylekcję do tonów np. czarnych lub czarno-zielonych, daleko łatwiej osiąga efekty absolutnej harmonii, ponieważ wszystkie jego kolory harmonizują się w pewnej gamie, są jakby sprowadzone do wspólnego mianownika. Oczywiście można stworzyć rzeczy świetne w tonacjach szarych i nic nie warte używając całej tęczy ze wszystkimi pochodnymi; zależy to od kompozycji, ujęcia formy i wszystkich tych czynników zanalizowanych poprzednio, które składają się na idealne dzieło sztuki.

Inną rzeczą jest zamiłowanie do pewnych tonacji, a inną ułatwienie sobie rozwiązania przez sztuczne, tzn. nie wypływające z założenia samego dzieła, harmonizowanie kolorów, przy niemożności innego wybrnięcia z sytuacji. Każdy artysta ma swoje specjalne gamy i swoje rozwiązania; w tym wyraża się jego indywidualność, raczej wyrażała się dawniej, bo dziś punkt ciężkości przesunięty jest w kierunku ujęcia formy, którego analiza będzie treścią następnego rozdziału. Jednak musimy stwierdzić, że poza objawami przewrotnymi, jak np. wspomniane dzieła Picassa lub niektóre pejzaże i portrety Van Gogha, w których przewrotność harmonii barw i kompozycji wypływa z samego założenia obrazu, większą wartość mają artyści używający pełni i tak zresztą ubogiego materiału naszych barwików. Zdolność harmonizowania jest przeważnie wrodzoną, ale szerokość skali używanych harmonii zwykle się powiększa w miarę ogólnego rozwoju danych artystów. Przemianę taką widać doskonale u Van Gogha, który wyszedłszy z gamy brązowej, z małymi dygresjami w kierunku czerwonym i zielonym, przez jedne z najwspanialszych harmonii prostych w naszych czasach stworzonych doszedł do pełnego nienasyconego kolorem, „wścieklicznej barwnej”, która przepaliła jego słaby mózg, tak że światło natury stało się dlań ciemnym, a cień ryczał wszelkimi barwami, i w końcu musiało to wszystko znaleźć rozwiązanie w szaleństwie, które Van Gogh zwyciężył przed pełnym upadkiem, pakując sobie kulę w głowę w chwili jasnowidzenia: „*Seine Körperschale war zu schwach um seines Geistes Glut aushalten*”.

können”. Jako przeciwieństwo Van Gogha, jako przykład siły zrównoważonej, zjawiska tak rzadkiego w naszych czasach, możemy postawić Gauguina, tego ostatniego może wielkiego kolorystę naszych czasów, który przetworzył i bodaj czy nie wyczerpał definitywnie w naszych formach z bezprzykładną potęgą harmonie proste, którymi operowali starzy przedrenesansowi mistrzowie. Każdy bowiem wielki artysta, tworząc nowy świat form kompozycyjnych i harmonii, zamyka pewną drogę, która tylko dla niego jako dla odkrywcy była istotną i na której może być tylko, nawet w pewnym sensie doskonalsze od pierwowzoru, powtarzanie. Twórczość Gauguina była tą pieczęcią zamykającą, nie sztucznie odrodzony dawny, ale naturalnie powstały styl, mający jeszcze bezpośredni związek z przeszłością. Dalej rozwiera się nieskończone pozornie morze kolorystycznej perwersji, w którym ostatecznie musi znaleźć kres każda samoistna, nie będąca powtarzaniem niczego twórczość. Przemiana form w sztuce pomimo drobnych wahań zjawiskiem w wielkich okresach czasu tak samo nieodwracalnym, jak przemiana ustrojów społecznych. W sztuce bowiem z żadnego punktu widzenia nie ma postępu i tym różni się ona zasadniczo od wszystkich innych sfer działalności ludzkiej. Mogą być tylko zboczenia w kierunkach nieistotnych, z jednej jedynej drogi tworzenia jedności w wielości, zobiektywizowanej jako wyrażenie metafizycznej tajemnicy Istnienia.

Dzisiejsze „rozwydrzenie form” leży właśnie na tej najistotniejszej linii i nie jest zboczeniem z niej, jak np. realizm trwający od renesansu aż do naszych czasów, i dlatego to nie mogą sobie dać rady z oceną tych form „znawcy” i krytycy, wierzący że sztuka jest tylko interpretacją widzialnego świata. Do form dawnych mogą oni przykładać swoje miary z powodów zupełnie nieistotnych: względnego podobieństwa przedmiotów wyobrażonych na obrazach do natury, mogą mówić o mniej lub więcej doskonałych środkach odtwarzania świata widzialnego, które się dziś tak z postępem fotografii udoskonaliło, ale dla oceny ciągłości *quattrocenta* z Gauguinem i, co ważniejsze, z Picassem, nie mają oni odpowiednich zmysłów. O wytworzenie tego zmysłu u ludzi oglądających obrazy chodzi nam tu właśnie; jest to idealnym, ale w praktyce, przynajmniej u nas, nigdy nie spełnianym zadaniem krytyki. Nieporozumienie polega na tym, że „znawcy” nie wiedzą, czego żądać od artystów. Nie można mieć pretensji do szewca, że nie umie kłuć świni, albo do rzeźnika, że nie może zrobić butów. Jeśli się stoi na tym punkcie widzenia, poro-

zumienie się jest wykluczonym, a nie ma twardszej pracy jak nauczanie „znawcy sztuki” prawdziwego jej pojmowania. — Użyje on wszelkich środków, aby trwać w swych błędach i nie widzieć jasnej jak słońce prawdy, dlatego że poznanie jej musi go wytrącić z wygodnego stanowiska, w którym się ze swym autorytetem wylegiwał. Dlatego, że jak słusznie mówi Jerzy Sorel: „*ce public, plus éclairé que studieux, ne déteste rien tant, que des travaux capables de déranger sa quiétude habituelle. Il aime à lire et à s'instruire à la condition que cela ne cause pas une grande fatigue*”. O ile by tak nie było, pożądanym byłoby, żeby już raz ktoś napisał **prawdziwą historię sztuki, historię przemiany form artystycznych**: kompozycji, harmonii barw i ujęcia formy, a nie historię obyczajów, zwyczajów, kostiumów i pojęć religijnych czy społecznych, w ogóle wszystkich przemian, jakim ulega dusza i ciało ludzkie i jego różne okrywk. Niestety, nie ma takiej książki u nas i pewno nigdy nie będzie.

4. Naturalna harmonia kolorów

Jest jeszcze jeden rodzaj harmonii kolorów wynikający z tego, że żyjemy w trój- (czy też, jak twierdzi Poincaré, w sześćcio-) wymiarowej przestrzeni, że jesteśmy na planecie już ochłodzonej, że przyświeca nam Słońce, które jest gwiazdą II klasy, o blasku trochę żółtawym, świadczącym o tym, że jest ona już silnie szarpniętą zębem czasu, że oczy nasze, pochodzące jeszcze od jakichś jurajskich prajaszczurów czy innych diablów, są wychowane od milionów lat na pewnych kombinacjach barwnych, na pewnej ograniczonej skali drgań eteru. Dlatego „*die Natur ist immer schön und immer hat recht und die Fehler und Irrthümer sind immer der Menschen*”. Oczywiście, wskutek potęgujących się różnic klimatu i kwestii wodnej, która groźnie się przedstawia z powodu ciągłego zmniejszania się ilości „wolnej wody” na powierzchni naszej planety, stosunki są tak różne, że nie wiadomo, czy dla Lapończyka i Syngaleza kolory i ich kombinacje mają tę samą wartość. Jednak czas ten różniczkowania się jest z pewnością daleko krótszym w stosunku do czasu samego powstawania naszego wzrokowego aparatu, kiedy wskutek gęstości atmosfery przesyconej parą wodną i większego gorąca stosunki były bardziej jednakowe. Kolory ciemne błękitnieją w oddali, jasne „ciepleją” wskutek obecności pary wodnej w atmosferze; cienie są „zimne” wskutek refleksu niebieskiego nieba, a światło ciepłe z powodu żółtego blasku naszej

gwiazdy, co powiększa się jeszcze wieczorem i rano, ponieważ wtedy światło jej przechodzi przez grubsze warstwy pary, absorbujące krótkofalną część widma. Dlatego natura jest dla nas harmonijna, przez przyzwyczajenie się do odwiecznych ciepło-zimnych kombinacji barw, w których żyli nasi przodkowie od lat tak wielu. Od czasu kiedy człowiek zaczął zmieniać materię według swej woli, sam począł wytwarzać środowiska, w których żyje. Z początku trzymał się w zdobieniu wszystkiego swego dawnego, pierwotnego instynktu i dlatego rzeczy dawne mają ten dziwny, niezgłębiony urok piękna, taki sam, jaki mają drzewa, kwiaty i zwierzęta, no i dawni ludzie: piękni i potężni. Tworząc coraz bardziej dla użytku, musiał się człowiek wyzybywać powoli w rosnącej komplikacji życia swoich pierwotnych upodobań, i tak powstały nasze miasta, w których tylko z wyjątkiem niektórych (dawniejszych) części z przyjemnością można iść na spacer, nasza potworna architektura, która już, ale specjalnie w nocnych swoich widokach, staje się dla nas czymś pięknym przez przyzwyczajenie i może być podniecią do artystycznych koncepcji. Użyteczna ohyda zajmuje miejsce nieużytecznego piękna, ale my zaczynamy przyzwyczajać się do niej i w patrzeniu na nią znajdować przewrotną przyjemność. Jest to też jeden z powodów oddalenia się od tego, co nazwaliśmy harmonią prostą w malarstwie, i przejścia do kombinacji barw przewrotnych. Walka z tą nowoczesną ohydą jest możliwa w zakresie sztuk zdobniczych i dała już piękne rezultaty. Dlaczego niemożliwym jest według nas „odrodzenie” w zakresie Sztuki Czystej, postaramy się wykazać w części IV.

Strasznym jest to mianowicie, że o ile dawniej, np. w Egipcie, była, przypuścmy, jedna świątynia w Memphis czy gdzie indziej, która była arcydziełem, a oprócz faraona i kilku potentatów, którzy mieszkali w przepięknych pałacach, reszta ludzi gniła w jakichś lepiankach czy czymś podobnym, o tyle dziś mamy róże i nenufary na obiciach jakiejś trzeciorzędnej dziury „Wiktorii” czy „Astorii”, ale nie ma świątyni, która by dorównywała tamtej. Nie ma bóstw strzegących Wielkiej Tajemnicy, dla których świątynię taką można by zbudować, ale za to piętrzą się potworne mrowiska drapaczy nieba, w których potworności znajdujemy już piękno, sprawiające dziką, przewrotną rozkosz.

Według naturalistycznej teorii możemy „wymalować” wszystko, nawet fantazje z innej planety, ale takie, które by pod pewnymi warunkami istnieć mogły, jako układy rzeczy czy stworzeń w jakiejś, może odmiennej od naszej, rzeczywistej przestrzeni. Kierujemy się

w ocenieniu ich, jeśli już nie zachodem słońca w Psiej Wólce czy też nosem (niefioletowym) panny Józi, kasjerki z Kino, to w każdym razie pewną logiką budowy ciał i przedmiotów, prawem ciężkości, a nade wszystko logiką oświetlenia i modelacji. Niech będzie sześć słońc, czternaście księżyców i dwadzieścia osiem kolorowych lampionów — ich światło musi się załamywać na rzeczy, dawać refleksy na powierzchniach przedmiotów, których pod pewnymi warunkami moglibyśmy się dotknąć. Ten związek przestrzeni dotykowej z przestrzenią wzrokową jest to kryterium naturalizmu dla ocenienia dzieła sztuki malarskiej; kryterium zaś harmonii będzie logika oświetlenia przedmiotów przy danych źródłach światła o danych kolorach i pewne założenia co do właściwości danej atmosfery.

Niech będzie sobie jasno-zielony zimny kolor (E 11) i cytrynowo-żółty (D 6) na tle brązowym (B 1), dysharmonia krzycząca o pomstę do Nieba, dzisiejszy człowiek przyzwyczajony do wszystkiego na ulicach miast współczesnych pogodzi się z nią łatwo jako z taką, o ile jest naturalistą, czyli człowiekiem nie rozumiejącym istoty twórczości malarskiej, byle mógł pojąć ów zielony kolor jako kolor kanapy (trudno, wie Pan, taka była — lub być może — widać kanapa w jakimś pokoju na planecie Aldebarana czy Syriusza), kolor „lokalny” tak zwany, żółto-cytrynowy, jako kolor pyska stworzenia na tej planecie, zrefleksowany kupą owoców z tej planety, na tle nieba, które właśnie o pięćdziesiątej pierwszej godzinie tamtejszego piekielnego dnia czy nocy, przy wejściu czwartego i piątego księżyca z przeciwnej strony tamtejszego nieba, ma właśnie ów szatański ton brązowy. Nie ma granic dla naturalizmu, chyba że będziemy chcieli, aby pod danym stopniem szerokości i długości geograficznej wolno było tylko to malować, co pod tym właśnie stopniem dziać się może. Ale jak się przedstawi namalowany zachód słońca w Colombo na Ceylonie dla mieszkańca Psiej Wólki i okolicznych przysiółków? O ile dla „dobrego rysunku” jest jeszcze obiektywne kryterium w postaci geometrii wykreślnej, o tyle gorzej jest daleko z naturalistyczną harmonią barw, o ile tak ją, jak wyżej powiedziano, będziemy pojmować, a inaczej pojmować nie można, ponieważ musielibyśmy się zacieśnić nie tylko do „barw lokalnych” przedmiotów i różnic materii, ale do zupełnie lokalnych stosunków ludzkich, danego powiatu lub gminy, do znanych nam tylko z codziennego użytku form materii i nie marzyć o innych planetach naszego słońca i innych słońc Drogi Mlecznej, czego naturalizm nie chce nam wcale zabraniać.

Widzimy, do jakich sprzeczności może doprowadzić nas przyjmowanie tak prostego pozornie pojęcia jak „natura”, nawet w zakresie samej naturalistycznej teorii, kiedy chcemy trzymać się jej konsekwentnie.

A zresztą mogę oto powiedzieć, przedstawiając ośmiobok wypełniony kaszą zupełnie niezrozumiałych linii i płam: „Taki obraz wyobrażam sobie jako wiszący na ścianie pałacu królowej jednego z państw na planecie Antaresa”. „Dobrze — odpowie mi «znawca sztuki» — ale Pan skopiował, choćby w wyobraźni, już gotowy obraz, który nie ma żadnego sensu. Sztuka nie jest nawet takim kopiowaniem, tylko odtworzeniem widzialnego świata”. „Nieprawda — odpowiem — jest to część wnętrza tego domu. Czy Pan nie widzi czerwonego paska, odgraniczającego obraz od ramy (naszej zwykłej ziemskiej ramy)? Jest to kolor ściany tego domu”.

Mogę dalej podpisać w katalogu: *Wnętrze* 1000 koron lub *Martwa natura* (chyba obraz wiszący na ścianie jest martwą naturą) 500 koron (o ile naturalnie „jury” nie odrzuci mego obrazu) i teoretycznie żaden naturalista nie może mieć do mnie pretensji, chociaż na wystawie wisi potworny bohomas.

ROZDZIAŁ IV

Ujęcie Formy

1

Zwracamy uwagę, że „ujęcie Formy” jako takie, oddzielnie od kompozycji i koloru, nie istnieje, że jest to abstrakcja zrobiona dla ułatwienia orientacji. Z trudnością daje się ono w sposób prosty zdefiniować. Można określić je jako pewną stałą budowę szczegółów całości w Konstrukcji Czystej Formy, charakter najdrobniejszych, jako takich na pierwszy rzut oka w ogólnym wrażeniu niedostrzegalnych różnic lub wspólności najdrobniejszych elementów całości lub też charakter przejścia jednych w drugie większych płaszczyzn częściowych obrazu, sposób ich łączenia i odgraniczenia. Z jednej strony, ujęcie formy graniczy więc z kompozycją jako budowa szczegółów stała, jedna i ta sama dla danego obrazu lub obrazów z jednej epoki rozwojowej danego artysty, z drugiej dotyczy koloru, ponieważ od tego, w jaki sposób kładzione są kolory na płaszczyźnie, w jakich formach ujmowane są ich najdrobniejsze plamki składowe, zależy ich znaczenie w kompozycji i charakter wrażenia od danego dzieła. Głównie jednak ujęcie formy oznacza sposób odgraniczania od siebie części obrazu: czy części te, różnych kolorów, stykają się bezpośrednio; jaki jest charakter ich zetknięcia: czy płynny, czy poszarpany; jaki jest charakter odgraniczających je wąskich płaszczyzn, tj. linii czyli konturów, o ile większe płaszczyzny nie stykają się ze sobą bezpośrednio; czy kontury te są jednakowej barwy w całym obrazie, czy też zmieniają barwę zależnie od barwy płaszczyzn, które odgraniczają. Tu wchodzimy już w harmonię kolorów. Trzeba jednak odróżnić elementy

koloru, które jako takie widoczne stanowią istotę wrażenia od danego dzieła, od tych, które z danej odległości, najkorzystniejszej dla pojmowania całości danego obrazu, jako takie wchłonięte są w tę całość i tylko zmieniają charakter wrażenia od tej całości i od jej głównych części, nie rzucając się jako takie w oczy bez bardziej szczegółowej analizy części obrazu, która nie ma już nic wspólnego z samym najistotniejszym wrażeniem, jakkolwiek może je zasadniczo zmienić, uczynić jeszcze pełniejszym i bardziej spotęgowanym, albo też popsuć, przez narzucenie się szczegółów dla jednolitości wrażenia niekorzystnych. W patrzeniu na obraz i pojmowaniu go możemy rozróżnić bowiem cztery fazy zasadnicze:

a) moment pierwszego wrażenia, w którym pojmujemy całość nie uświadamiając sobie wielości części jako takich i ich wzajemnych stosunków;

b) moment pojmowania części konstrukcji jako części całości objętej w zasadniczych zarysach w pierwszym wrażeniu, dalej analiza szczegółów tych części i ujęcia formy jako takiego;

c) moment włączenia tych częściowych wrażeń do wrażenia pierwotnego, w którym wrażenie normalnie powinno się potęgować i być pełniejszym, czyli proces całkowania jako taki;

d) moment zmęczenia procesem całkowania, przy czym następuje dysocjacja scałkowanych poprzednio elementów i osłabienie ogólnego wrażenia.

Oczywiście, zależnie od komplikacji całości i dyspozycji patrzącego, trwanie tych faz jest bardzo rozmaite, w niektórych zaś wypadkach może nastąpić brak zupełny fazy pierwszej, szczególnie jeśli mamy do czynienia z zupełnie nowymi, nieznanymi przedtem formami twórczości.

Wracając dalej do ujęcia formy, zasadniczym jest, czy w danym obrazie wszystkie formy ograniczające masy kompozycyjne mają ten sam charakter, niezależnie od tego, jakie przedmioty one przypominają. A więc: czy są one ostre, kanciaste, czy zaokrąglone, czy strzępiaste, czy gładkie, czy kontury są płynne, czy zmieniają swoje wygięcia (tzn. czy na większych przestrzeniach mogłyby być oznaczone funkcjami ciągłymi czy przerywanymi), czy kontury w najdrobniejszych częściach swych są równe, czy też zygzakowate, czy też składają się z wielkiej ilości linii prostych, których przedłużenia wystają poza miejsca, w których odgraniczają dane płaszczyzny; czy te ostatnie są jednolite, czy też składają się z wielkiej ilości oddzielnie

położonych kolorów, których wypadkowa barwa z pewnej odległości daje wrażenie jednolitości. Takie a nie inne ujęcie formy powstaje u artysty w sposób naturalny w jego walce o środki artystyczne, o zupełną koordynację oka z ręką, w walce z wypełnianiem potencjalnej wizji wzrokowej, urzeczywistniającej się obiektywnie.

Jednak w dzisiejszych czasach daje się zauważyć silny wpływ pierwiastków intelektualnych na powstawanie takiego, a nie innego ujmowania formy; można powiedzieć, że w pewnych granicach tworzy się teorie tego ujmowania, zanim powstało ono naturalnie w czasie ogólnego artystycznego rozwoju. O ile dawniejsi artyści różnili się stosunkowo dość nieznacznie charakterem ujęcia formy, o tyle dziś różnice indywidualne ujawniają się przeważnie w tej sferze, wskutek wyczerpywania się zasadniczych nowości w zakresie kompozycji i harmonii barw. Jest to właśnie zjawisko „nienasycenia formą”, którego psychologię opiszemy dokładniej w części IV.

Całość wszystkich wyliczonych poprzednio elementów, które nazwaliśmy ujęciem formy, składa się głównie na moment rozpoznania [odmienności] jednego artysty od drugiego, poza rozpoznaniem charakterystycznych cech kompozycji i harmonii barwnej.

Określenie charakteru pierwszego z dwóch ostatnich elementów szczególnie jest trudnym i wymaga stosunkowo głębszego wnikięcia w dzieła danego artysty. Mówimy na nieznaną obraz z pewnym przybliżeniem: — to jest ten właśnie artysta, to jest Cézanne, a to Van Gogh; poznajemy ich po tym nieokreślonym na razie czymś, co ich zasadniczo różni od siebie, a co w bliższej analizie rozkłada się w większości wypadków na wspomniane wyżej czynniki.

Dzisiaj można się jednak grubo pomylić: każdy bowiem malarz, który doszedł już do pewnego własnego stylu, jest właśnie w elementach swojego ujęcia formy, do którego bardzo trudno dojść **po raz pierwszy**, najłatwiejszym do zimitowania. Mówimy: to jest Cézanne — i ze zdziwieniem czytamy zupełnie nieznaną nam nazwisko na podpisie. To jakiś spryciarz tak genialnie „robi” Cézanne’a, a czasem może i lepiej od niego samego. Stworzyć, nie wymyślić styl własny, jest rzeczą najrzadszą i w pewnym sensie najtrudniejszą. Imitować, a nawet poprawiać można z daleko mniejszym trudem, no i oczywiście z daleko mniejszym zadowoleniem artystycznego sumienia, o ile je kto w ogóle posiada.

Ale trudno: nie każdy może przestać w porę malować, żyć przecież z czegoś trzeba i doznawać pewnych przyjemnych wstrząśnień,

jakich dostarcza każda, nawet imitatorska artystyczna praca, bez żadnych natomiast niebezpieczeństw, jakimi grozi zabłąkanie się na nieznaną drogę. Ideał już jest — nie ma tych wszystkich przykrych zjawisk, jakich oczekiwać można w dziewiczej, nieprzebytej puszczy, pełnej dzikich zwierząt i potężnych złych duchów.

Automobilem jedzie się wygodnie po drodze wykarczowanej przez jakiegoś wariata, a szybkość pędu i łatwość tej podróży wpływa znakomicie na zatarcie wyrzutów sumienia. Dlatego to mamy dzisiaj szkoły, otaczające zuchwałych zdobywców nowej formy, szkoły tak dziwne i tak różne od dawnych, że zdębiałby na ich widok jaki Perugino lub inny mistrz starodawny. Obok tych objawów mamy cały szereg ludzi, różnych młodzieńców, a nawet ludzi poważnych i panienek oddających się sztuce „z amatorstwa”. Byłoby to wzruszające i pożyteczne, gdyby to „oddawanie się”, jakkolwiek nie doprowadzające do stworzenia jakichś dzieł nadzwyczajnych, pomagało oddającym się w zrozumieniu istotnych przejawów twórczości. Niestety w większej ilości wypadków tak nie jest. Zamiast bowiem zwrócić się w kierunku dekoracyjnym, gdzie nawet przy niewielkich zdolnościach można by stworzyć rzeczy przynajmniej przyjemniejsze do patrzenia od fabrycznej tandety, ucząc się przy tym harmonijnych zestawień barw i stylizacji kwiatów, a nawet zwierząt, amatorzy oddają się przeważnie płodzeniu nędznych naturalistycznych lub, co gorsze, „nastrojowych” knotów pejzażowych lub tak zwanych „główek”, od których dusza się wzdryga i napełnia dzikim smutkiem i jadowitą nudą. Zamiast oddziaływać dodatnio na i tak już przeważnie nietęgi smak najbliższego otoczenia, amatorzy tacy psują go tylko jeszcze więcej, gdy tymczasem wysiłki te mogłyby być podwójnie pożyteczne w innym kierunku, tak jak pożyteczną jest nauka gry na fortepianie dla ludzi dalekich nawet od salonowego wirtuozostwa, ponieważ ich umuzykalnia i czyni z nich rozumiejącą publiczność na koncertach.

Tak samo niegodne są te próby stworzenia czegoś niezwykłego bez istotnej potrzeby.

One to kompromitują dzisiejsze prawdziwie niezwykle formy nowej sztuki i pozwalają bredzić jej „znawcom” z jeszcze większą bezczelnością. Straszna jest ta łatwość i konieczność stworzenia za jaką bądź cenę nowego stylu, straszną są ci młodzieńcy, którzy, gdyby nie szczęśliwy przypadek lub chwilowe przebywanie w jakiejś „niezdrowej atmosferze”, byłiby może zwykłymi naturalistami, trochę może lepszymi od biednych amatorów, o których była mowa poprzednio.

Jest to tylko kwestią sumienia, a głos Dajmoniona zawsze przeciw prawdę mówi.

Do sfery ujęcia formy należy też problemat tak zwanego „uproszczenia kształtów”. Z naszego stanowiska, które nazwalibyśmy punktem widzenia Czystej Formy, nie istnieje problemat ten jako taki, o ile chodzi o kompozycje czystej formy, nie zaś o ornament, w którym użyte są formy kwiatów, zwierząt lub rzeczy. O uproszczeniu możemy mówić wtedy jedynie, jeśli celem jest takie lub inne oddanie przedmiotów świata zewnętrznego. Gdzie się zaczyna upraszczanie, a gdzie kończy, nawet na fotografii nie jesteśmy w stanie ściśle oznaczyć. Ostatecznie, nie możemy również jednoznacznie określić, gdzie się zaczyna kompozycja, a gdzie są tylko „cztery nitki na krzyż” lub nie rozplątany chaos, jak również nie możemy podać wyższej granicy harmonii kolorów. Jednak mówiąc o tych rzeczach, mimo braku obiektywnych kryteriów, znajdujemy się w sferze Czystej Formy, to jest przynajmniej pewne i tego byśmy życzyli wszystkim mówiącym i piszącym o sztuce osobnikom.

Wprowadzając zaś pojęcie „uproszczenia” w sądy o konstrukcji Czystej Formy, przyjmujemy jednocześnie świat zewnętrzny, wchodzący jako taki w twórczość malarską, i malarza, który zdaje z niego sprawę na płótnie lub papierze w ten lub inny sposób, i tu roztwiera się znowu ten bezmierny horyzont możliwości wszelakich baliweronów, które wyplatać można o sztuce, w czym właśnie celuje większa część jej „znawców”. Jeśli staniemy na tym stanowisku, implikujemy tym od razu wszystkie problemy nieistotne, których wyeliminowanie jest celem niniejszej pracy, tracimy jednolity system pojęć, którymi możemy operować mówiąc o sztuce w sposób względnie ścisły, mimo subiektywizmu cechującego tę sferę, granice się zacierają i następuje ta do rozpacz doprowadzająca czcza gadanina, od której w bezsilnej pasji kiszki się skręcają artystom, z której „zdrowy rozsądek” znawców zawsze zwycięsko wychodzi, tryumfując nad beczelnym wmawianiem przez artystów rzeczy nieistniejących, będących tylko wytworem ich zdenaturowanych mózgów.

Gdzie się w obrazie zaczyna natura, a gdzie kończy, co wolno malować, a co nie, kiedy obraz jest „skończony”, a kiedy jest tylko „szkicem”, co jest „uproszczeniem” formy, a co tylko puszczeniem takowej kantem, na te pytania nie ma i nie może być odpowiedzi. Każdy, kto cokolwiek rysował z natury, wie, że nawet starając się ją idealnie „odmalować”, musi pomijać pewne szczegóły. Zależnie od

odległości widzimy ich mniej lub więcej, każdy z nas ma wzrok inny, jeden krótszy, drugi dłuższy, każdy zresztą co innego widzi, ponieważ inne strony widzianej rzeczywistości go zajmują i inne uważa za nieistotne. To, co dla jednego będzie już „puszczonym” kształtem, inny uzna za dokładną imitację, i nie byłaby ta nieokreśloność kryteriów niczym strasznym, gdyby naprawdę dotyczyła ona istotnych elementów dzieła sztuki, ale dotyczy ona tego, co powinno być raz na zawsze z sądów o sztuce wykluczonym, a mianowicie: zestawienia przedmiotów wyobrażonych na obrazie z możliwymi ich odpowiednikami w rzeczywistej przestrzeni.

Na to znawcy nam powiedzą: „Dawni malarze umieli kończyć obrazy, bo byli pracowici, a wy nie umiecie, bo jesteście leniwcami, chcącymi się wykpić tanim kosztem. Oni umieli rysować, wy boicie się kontroli przedmiotów, bo ich narysować nie umiecie”. Co do „dobrego rysunku” odpowiemy później, a co do skończenia i nieskończenia obrazu, nie ma innego kryterium, jak wypowiedzenie się w tej materii samego artysty: obraz jest skończony, jeśli jest skończony dla mnie, który go zrobiłem. Może on się podobać panu takiemu lub innemu, ale nie ma on prawa uzasadniać tego używając pojęcia skończenia, ponieważ nie wie on, co to znaczy obraz skończyć, a tym bardziej zacząć, co pozornie wydaje się łatwiejszym. Skończenie obrazu jest tylko kwestią sumienia artystycznego danego artysty. Nie ma przepisanej ilości szczegółów, o ile znajdujemy się w Czystej Formie. Z naturalistycznego punktu widzenia obraz nie jest skończonym nigdy i nie ma znawcy, który by się nie mógł przyczepić do malarza o jeszcze jeden refleks na guziku, służący do jego uwypuklenia, o jeszcze jeden włoszek na brodawce, czyniący portret jeszcze bardziej podobnym. Nie mówimy tu o tak zwanych oficjalnych portretach *en beau*, wesołych lub szlachetnych. Jest to zbyt potworna sfera przeżyć artystycznych, aby ją tu roztrząsać, jednak tam opuszczenie pewnych detali jest znowu istotną zasługą malarza. Tu także należy sfera tak zwanego podobieństwa, tego najbardziej taniego towaru, za który jednak ludzie, mimo udoskonalenia się fotografii, nie wiadomo czemu najdrożej płacą. Lecz co jest podobnym dla Ciotki, nie jest takim dla Dziadka, i nie ma mistrza tak wielkiego, który by (oczywiście w razie wielkiej sławy musiałby malować incognito, inaczej eksperyment by się nie udał) zadowolnił całą, choćby mało liczną rodzinę. Pomimo całej nieistotności przedmiotów wydaje się nam nie na miejscu programowe usuwanie takowych, jak chcą „suprematysty” czy też inni jacyś

„iści”. Oprócz tego, że wszelka programowość wyklucza szczerłość, która jest najistotniejszym elementem wszelkiej twórczości, wykluczenie przedmiotów, np. figur, z kompozycji, pozbawia masy kształtów tego, co nazwaliśmy napięciem kierunkowym. Oczywiście może być jeden, dwóch, trzech ludzi, którzy tego nie potrzebują i stworzyć mogą przy tym rzeczy genialne; chodzi nam tylko o programowość tego wyrzeczenia się, obdzieranie bowiem sztuczne pierwotnej wizji z cech podobieństwa do takich lub innych przedmiotów musi być połączone z czysto rozumową robotą, co albo świadczy o niedostatecznej sile tej wizji, albo o nadmiarze pierwiastka intelektualnego u danego artysty, co musi zepsuć bezpośredniość jego przejawienia się. Ostatecznie, kierunek powyższy musi dojść do obmyślonej na zimno ornamentyki, której różnice w stosunku do Czystej Formy wykazaliśmy poprzednio. Specjalnym wypadkiem „uproszczenia” kształtów jest tak zwana stylizacja.

Na określenie, gdzie się ona zaczyna i gdzie kończy, brak nam również wszelkiego kryterium. Jest to pojęcie oznaczające w powszechnym użyciu następujące właściwości formy:

a) pominięcie pewnych szczegółów, przez pewną klasę ludzi za szczegóły uważanych,

b) pewna płynność linii, którą określiliśmy jako możliwość przedstawienia tych linii w ich niezbyt małych częściach jako funkcji ciągłych,

c) oprowadzenie płaszczyzn konturami, które niszczą przedmiotowość wyobrażonych kształtów i sprowadzają różnice kolorów, naprowadzające na trójwymiarowe skojarzenia, do dwuwymiarowego pola widzenia. Kolory bowiem, wskutek ciągłego oceniania odległości w rzeczywistym świecie, mają skutek właściwości atmosfery i modelacji przez światło pewną dalekość i bliskość, wklęsłość i wypukłość w swoich stosunkach. Tak więc stylizacja jest rzeczą dającą się z trudnością pojęciowo określić. Trudniej jeszcze zdefiniować różnicę między stylizacją a kaligrafią w malarstwie.

Ludzie mający mało prawdziwej artystycznej kultury a wychowani na „kleksowym naturalizmie” wieku XIX, którego praojcem jest Velazquez, mówią z lekceważeniem o największym malarstwie, jakie kiedykolwiek istniało i prawdopodobnie istnieć będzie: o sztuce chińskiej, której tylko pewnym spłyceniem i zbanalizowaniem jest pochodząca od niej i więcej znana, wskutek drzeworytu pozwalającego na wielką ilość kopii, sztuka japońska. Nierzadko słyszeć można

pogardliwe wyrażanie się o „kaligrafii” Chińczyków, tych nieporównanych mistrzów kompozycji i harmonii barw, lub też protekcyjnalne odezwanie się w razie skonstatowania przez „znawcę” dawności daty danego chińskiego arcydzieła: „Mój Boże, III wiek, jak na owe czasy to jest wcale ładne i naturalne”. *O sancta simplicitas*, o ile w ogóle tak się mówi w takich razach. Nie — Chińczycy nie są kaligrafami w malarstwie, pomimo że byli i są kaligrafami w zakresie różnych artystycznych interpretacji swego niezmiernie bogatego pisma, w którym każdemu pojęciu prawie odpowiada znak oddzielny, a kaligrafem był np. Aubrey Beardsley i do pewnego stopnia największy polski artysta malarz Stanisław Wyspiański. Niech nie będzie to uważane za jakąś blasfemię, że ośmielamy się zrobić dla przykładu teorii ten lekki zarzut temu, kto w morzu bezdusznego naturalizmu i pełnych głębokiej ideowej i historycznej „treści” obrazów ukazał nam jeden z pierwszych tak daleką od nas w owym czasie sferę Czystej Formy, i to nie w żadnym paryskim sosie (mimo pewnego wpływu ówczesnego francuskiego malarstwa), tylko sam z siebie, z głębi swojej istoty. Różnicę tę określilibyśmy tak: ujęcie formy Chińczyków, w szczegółach kaligraficzne, nie odnosi się do samej kompozycji, na odwrót Beardsley np. jest kaligrafem i w szczegółach, i w całości swoich koncepcji. Chińczyk (wobec zasadniczej różnicy między nami a Chińczykami możemy nie brać oddzielnych artystów i epok, tylko całość ich stylu — jeśli jednak chodziłoby o nazwiska, możemy zacytować następujące: Wang Wei VII wiek, Mi Fei XI w., cesarz Hui Tsung XI w., Szen Mou XIII w., T'ang Yin XVI w., Liu Czi XVI w., cesarz K'ang Hsi XVII w., Yu Czi Ting XVIII w. itd.) kaligrafuje w szczegółach swoją kompozycję, która na podstawie żadnej ciągłości linii nie może być przewidzianą, jest niespodzianą w każdym swoim miejscu, nie będąc naturalistycznie przypadkową i stanowiąc idealną jedność koncepcji, mimo perwersyjnej nierównowagi mas i pustych przestrzeni w późniejszym jej okresie. Beardsley np. i do pewnego stopnia Wyspiański „wyciągają”, jak mówią dekoratorzy, swoje linie, powiemy więcej — oni ze szczegółów wyciągają czasem przez płynność linii, przekraczającą ramę ograniczającą, całość swych kompozycji, które nabierają przez to charakteru przewidywalności i pewnej nudy. Całkowanie w jedność nie odbywa się w stosunku do formy ograniczającej, tylko jakby niezależnie od niej, wzdłuż ciągłych, płynnych, powłóczyliwych linii, stanowiących splecione masy całości samych dla siebie, z powodu czego chwila pojmwania jedności nie daje głębokiego

estetycznego zadowolenia, tylko więcej czysto zmysłową, powierzchowną przyjemność. Tylko o ile u Wyspiańskiego kompozycja mimo to jest w pewnym stopniu jako taka dana w całości, o tyle u Beardsleya sama kaligrafia przesłania wszystko, staje się istotą rzeczy i obojętna forma ramy nie zamyka płataniny form poszczególnych w sposób jednoznaczny, konieczny do przyjęcia. Kaligraficzność więc w tym znaczeniu jest to jakby stylizacja w odniesieniu do całości. Stylizacja jest pojęciem implikującym coś, co jest stylizowane; kaligrafia jest to sama forma, niezależna od przedmiotu, jest to ten płynny i ciągły charakter linii, który staje się jądrem kompozycji, z którego ona wyrasta i może dla ciągłości tej nie dorosnąć lub przerosnąć potencjalnie ograniczającą obojętną formę.

Jakkolwiek jest to z pewnego punktu widzenia zupełnym nonsensem, możemy pomyśleć tę samą kompozycję przybierającą po kolei różne ujęcia formy. Zwracamy uwagę na abstrakcyjność tych pojęć. Granica bowiem kompozycji i ujęcia formy nie jest ściśle określona, podobnie jak przejście jednego koloru w inny, jakościowo różny. Tak samo jak tu, tak i tam musimy przyjąć granicę tę jako w abstrakcji istniejącą.

Wyobraźmy sobie np. *Wenus Gauguina* w pewnym zmniejszeniu, narysowaną w abstrakcji od koloru przy pomocy ujęcia formy, którym operuje Beardsley: w ogólnych zarysach kompozycja pozostanie jednolitą. Wyobraźmy sobie następnie rysunek Beardsleya powiększony i pozbawiony płynności linii i charakteru szczegółów: kompozycja jego staje się roztrzęsiona i pozbawiona sensu jako jedność; trzyma się ona tylko ujęciem formy, a nie wewnętrzną swoją konstrukcją.

Rozważając rzeczy te w ten sposób, popełniamy grubą abstrakcję, graniczącą z praktycznym bezsenssem. Jakkolwiek jednak ujęcie formy stanowi zawsze jedność z kompozycją, dla oceny takiej musimy mówić o niej do pewnego stopnia w abstrakcji od ujęcia formy, mimo że działanie takie, a nie inne kompozycji, siła uczuć metafizycznych doznanych od dzieła sztuki zależy w bardzo wielkim stopniu od charakteru formy jej mas składowych. Obwiedzenie np. grubym konturem części płaszczyzny może nadać pozorny sens kompozycji skądinąd bezsensownej.

Odróżnić należy tu to, co nazwalibyśmy przewrotnością kompozycji, która wypływa z samej jej budowy, od tego, co jest słabością lub błędem artysty, niewypełnieniem jego własnych założeń z powodów ubocznych. Ujęcie formy musi wynikać z samego charakteru

kompozycji i sprzeczność między założeniem a wypełnieniem w dziełach Beardsleya nie da się sprowadzić do umyślnej przewrotności.

Oczywiście obiektywne kryterium nie istnieje i możemy tu wprowadzać wnioski jedynie w przybliżeniu prawdziwe.

Zwracamy uwagę, że jedna i ta sama forma, np. przypominająca jakiś kwiat, może być konstrukcją sama dla siebie, przez stosunek swoich części między sobą w danym ujęciu, np. stylizacji, i może być częścią danego kompleksu form o podobnym ujęciu, stanowiącego kompozycję zamkniętą w danej, tylko tej, a nie innej przestrzeni.

Możemy wyobrazić sobie kompozycję składającą się z form stylizowanych przedmiotów i stworów żyjących, których całość stanowi jedność niezależną od ich charakteru. Takimi właśnie są kompozycje chińskie. O ile jednak kaligrafia pewna detali nie wyklucza różnorodności ich ujęcia, o tyle zbyt rzucająca się w oczy jednakowa stylizacja wszystkich kształtów, odpowiednia dla dekoracji, musi odbić się niekorzystnie na ogólnym wrażeniu.

W obrębie stylizacji możemy pomyśleć stosunkowo dość mało zupełnie odrębnych rodzajów i dzieła mające to ujęcie formy będą wszystkie mniej więcej między sobą podobne.

Jest pewna granica różnorodności ujęcia formy w jednym i tym samym dziele, poza którą nie jesteśmy w stanie pojmować tego dzieła jako jedności.

Scałkowanie najbardziej zrównoważonej kompozycji, w idealnie normalnych harmoniach utrzymanej, będzie niemożliwością i nie zrobi ona żadnego głębszego estetycznego wrażenia, jeśli jedna strona obrazu będzie konturową stylizacją, druga strzępiastym przenikaniem się, a środek łagodnym przejściem jednych płaszczyzn w drugie, nie mówiąc już o tak zwykłej kombinacji półrealistycznych figur i tak zwanych „pierwszych planów” na płasko traktowanym tle. Mimo koniecznego wymagania tego samego w pewnych granicach (na określenie których również brak wszelkich obiektywnych kryteriów) ujęcia formy, mechaniczne, programowe stosowanie takowego do wszystkich kształtów wytwarza martwą sztuczność i uniemożliwia bezpośredniość przejawienia się.

Każdy wybitny artysta dochodzi do pewnego stylu, „manieri”, jak to nazywają i czego tak nie znoszą realisci. Stylu, który jest jego najistotniejszą zdobyczą, jednym z zasadniczych elementów jego indywidualności. Manierą można by ściślej, w ujemnym znaczeniu, nazwać ten stały sposób mechaniczny przy fabrykowaniu obrazów w wielkiej

ilości bez istotnej potrzeby, który możemy zaobserwować u malarzy mniejszej miary, przyniesionych zbyt wielkim powodzeniem u szerokiej publiczności. To powtarzanie samego siebie w coraz gorszych wydaniach, przy zmechanizowaniu środków, jest jednym z dowodów słabych indywidualności i zanikających metafizycznych uczuć, które zawsze znajdują wyraz w formach coraz to nowych, nawet przy małych różnicach samego ujęcia formy.

Jest pewna granica, poza którą przestaje się być sobą. Ale o ile to nie jest wynikiem bezmyślnego lub nawet dobrze obmyślnego naśladowania kogokolwiek innego, takie przemiany mogą być dowodem istotnego rozwoju danej indywidualności, jak to widzimy np. u Van Gogha i Picassa, u których z trudnością moglibyśmy przeprowadzić kompletną ciągłość przemiany, a dwa elementy z chronologicznego szeregu ich dzieł, dość oddalone od siebie, robią wrażenie zupełnie różnych indywidualności. W każdym razie, o ile w dysharmonii kolorów i nierównowadze kompozycji możemy widzieć to, co nazwalibyśmy zjawiskami artystycznie przewrotnymi, które można określić ogólnie jako tworzenie z nieprzyjemnych, oddzielnie wziętych elementów jako takich, konstrukcji artystycznie jednolitych i jako takich koniecznych w tej właśnie przewrotności, o ile możemy sobie wyobrazić niezmiernie niepokojące i dla nas obecnie dziwaczne sposoby ujmowania formy, o tyle nie ma przewrotnego ujęcia formy, tj. takiego, którego by w pewnych granicach przesadzona różnorodność mogła być środkiem przewrotnym spotęgowania jedności danego dzieła. Perwersja w tej dziedzinie, przynajmniej na razie, jest wykluczona. Dalsza analiza ujęcia formy nie da się prowadzić ogólnikowo i musiałaby być historycznym rozpatrywaniem różnych indywidualności, szkół i kierunków, do którego niezmiernie cenny materiał dają szczególnie dzisiejsze szkoły, w których różnice pod tym względem są niesłychanie w stosunku do dawnych czasów jaskrawe. Niezmiernie ciekawą byłaby historia ujęcia formy jako takiego, traktowana niezależnie od wyobrażonych przedmiotów — praca, która czeka z upragnieniem swego przyszłego autora.

2. O dobrym rysunku

Można podać dwie definicje dobrego rysunku zupełnie między sobą różne, zależnie od tego, czy będziemy stali na stanowisku naturalistycznym, czy też na stanowisku Czystej Formy. Sąd wydany na podstawie pierwszego stanowiska będzie brzmiał: rzecz dana dobrze jest nary-

sowana, jeśli rysunek odpowiada rzutowi tej rzeczy z trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę, z uwzględnieniem perspektywy, czyli pomniejszania się przedmiotów zależnie od wzrastającej odległości od oka. Oczywiście nowocześni realiści nie trzymają się ściśle tej definicji i robią porządne koncesje złemu rysunkowi na rzecz tak zwanego „ruchu” w obrazie. Dla wywołania złudzenia ruchu można zrobić nogę krótszą lub dłuższą, niż to by wypadało według danych założeń anatomicznych i perspektywy — to się przebacza, ale się nie przebacza, o ile by się tak stało dla dogodzenia rzeczy tak nieistotnej jak kompozycja. Do absurdu doprowadził zasadę przedstawienia ruchu włoski futurizm, którego teorie nie dotyczą kwestii samej formy, jak to ma np. miejsce w kubizmie, tylko raczej kwestii kojarzenia się wyobrażeń przedmiotów, a więc czegoś, co tylko pośrednio ma związek ze stworzoną już konstrukcją Czystej Formy; dotyczą samego procesu powstawania dzieła sztuki z materiału życiowego i dlatego nie będziemy się nimi, jako czymś zupełnie z naszego punktu widzenia nieistotnym, zajmować, zastrzegając jednak, że nie twierdzimy bynajmniej, że będąc futurystą we włoskim stylu, nie można stworzyć dzieł doskonałych. Można, ale nie dlatego, że się jest futurystą, raczej niezależnie, a nawet, jeśli się weźmie sztuczność narzucenia komuś takich, a nie innych sposobów kombinowania wyobrażeń, mającego poprzedzać stworzenie kompozycji, pomimo tego, co stanowi istotę futuryzmu.

Widzimy, że według pierwszej definicji dobry rysunek jest czymś, co można przy pomocy geometrii wykreślnej i perspektywy, czyli teorii pęków w związku, inter- i ekstrapolacją zupełnie mechanicznie osiągnąć. Osiąga się to dzisiaj jeszcze łatwiej przy pomocy doskonale skonstruowanych soczewek i techniki gumidruku, zacierającej zupełnie ślady mechanicznego proceduru.

Artystyczna fotografia, której niezrównanym mistrzem jest u nas Tadeusz Langier, jest straszliwym ciosem dla różnych systemów naśladowania natury, przynajmniej pod względem rysunku i modelacji wyrażonej w światłocieniu. Ale i na kolor czas przyjsć musi, przy dalszym doskonaleniu się trójbarwnego druku. Przyjdzie więc czas, kiedy malarze nie będą potrzebowali robić z wielkim nakładem pracy kolorowych fotografii, aby nie ginąć z głodu, ale zdaje się będzie to już w epoce tak straszliwej rozpusty prawdziwej artystycznej formy, że wszystko w ogóle będzie się wtedy walić w gruzy, w zakresie Sztuki Czystej oczywiście. Tak zwana modelacja w dwóch wymiarach, imitu-

jąca przeróżne oświetlenia realnych przedmiotów, jest dla nas tylko ustosunkowaniem ciemnych i jasnych — tzn. pokrytych z natury jasnymi lub ciemniejszymi, lub też zawierającymi większą lub mniejszą ilość białej lub czarnej farby kolorami — mas kompozycji. Oczywiście może być pewien kompromis między przedmiotowością a Czystą Formą, co najczęściej się zdarza z powodów, które staraliśmy się wykazać w rozdziale o kompozycji; chodzi tylko o to, na co nacisk kładzie dany artysta: na przedmioty jako takie czy też na stosunki ciemnych i jasnych tonów same dla siebie jako takie, tylko w stosunku do całości danej zamkniętej przestrzeni.

Druga definicja dobrego rysunku jest daleko prostsza, ale nie implikuje ona obiektywnego kryterium w postaci geometrii wykreślonej jak pierwsza: **dobry rysunek jest wtedy w obrazie, kiedy artysta, który go stworzył, jest zadowolony i ma czyste sumienie.**

Definicja ta musi oburzyć oczywiście znawców sztuki, tym niemniej jest ona jedynie prawdziwą. Pomimo najszczerzych wysiłków nie mogliśmy znaleźć trzeciej, która by obie strony, tzn. „znawców” i nienormalnych fantastów, zadowolnić mogła. Wprawdzie w dawnych czasach ludzie byli na tyle silni, że mogli czasem łączyć oba te wymagania w jedną całość, jednak dziś, jak tego dowodzi praktyka, jest to wskutek problemu „nienasylenia formą” zupełnie niemożliwym.

Każdy artysta musi dobrze rysować, to znaczy: **musi umieć zrobić to, co chce, a nie to, co mu przypadkiem samo „wyjdzie”.** Nie mówimy tego w znaczeniu odwartościowania intuicji artystycznej na korzyść w ciągu całego procesu twórczego w pełni uświadomionej roboty. Chodzi nam tylko o przypadki czystej nieumiejętności wykonywania, tak samo nieświadomie zamierzonych lub głęboko obmyślanych co do wyniku na płótnie lub papierze ruchów ręki, mających przenieść wizję w rzeczywistość.

Jedynym sposobem nauczania się tej koordynacji zamiaru ze środkami wykonania, których niezgoda z pragnieniami jest przyczyną znanego w sferach artystycznych pod nazwą „katzenjammeru” stanu, jest jak najdokładniejsze, nie tyle w znaczeniu wynajdywania detali, ile w imitowaniu proporcji i skrótów, naśladowanie natury. Ale stosowanie tego kryterium do oceny stworzonych dzieł Sztuki Czystej, a nie prac uczniów Akademii, których jedynym zadaniem powinno być imitowanie modelu, musi doprowadzić do koniecznego nieporozumienia między artystami a „znawcami sztuki”. Wymaganie dobrego rysunku według pierwszej definicji jest niczym absolutnie nieuspra-

wiedliwionym, tylko chyba tym zupełnie dowolnym twierdzeniem — które niestety tylu dziś ślepo uznaje za Prawdę Absolutną, nie wiedząc zupełnie dlaczego — że: *„die höchste Aufgabe der Kunst ist die Darstellung der menschlichen Gestalt”.*

Jakim sposobem powstał ten dogmat i jakim się utrzymuje z takim uporem, jest tematem dla historyka sztuki, w tym znaczeniu, które podaliśmy wyżej.

„Bo sztuka, panie, to jest natura” — i rób, co chcesz. „Znawcy sztuki” daleko lepiej wiedzą, jakie to „aufgaby” ma sztuka, niż artyści, którzy je wypełniają.

„Sztuki Czystej nie ma, są tylko wizje i uczucia” — powie inny znawca, a inny będzie tylko krzyczał wielkim głosem: „nie rozumiem”; będzie to „On” w definicji Rémy de Gourmonta, przeciętny człowiek.

3

Oczywiście wszelkie nasze rozumowania i klasyfikacje, poparte kolorowymi kwadracikami i esami-floresami „bez sensu”, słabo wyglądają wobec tego rajy, który obiecujemy tym, którzy zrozumią „Czystą Sztukę”, tak jak ją rozumieli nasi (ale nie nasi własni polscy niestety) przodkowie. „I gdzie są te dzieła godne podziwu, od których mamy tracić przytomność i zdrowy rozsądek z zachwytem” — mogą nas spytać „znawcy sztuki”. My im odpowiemy: najpierw do galerii, panowie, zrozumieć Starych Mistrzów jak należy, zrozumieć dalej młodszych mistrzów naszych, nam współczesnych, np. Wyspiańskiego lub Mehoffera, jak należy, a potem wolno wam sądzić, kto ma siedzieć w szpitalu, kto być błaznem w cyrku, a komu wolno będzie zawisnąć pośród starych, młodych i najmłodszych mistrzów. Ale sądzić z tego punktu widzenia, z którego można objąć całość twórczości artystycznej, a nie z tego, z którego można osądzić podobieństwo obrazka do sceny w miasteczku N. lub zachodu w Psiej Wólce. I nie wymagać, aby pióro było wykałaczką, a pędzel szczotką do butów. Bo jakkolwiek piórem można zęby czyścić, a pędzlem buty pomazać, to jednak odwrotnie, drugimi z tych przedmiotów funkcji należących do pierwszych spełnić prawie niepodobna. I może nawet prawdziwy artysta malarz przyparty do muru zrobić nos panny Józi i wyraz jej oczu zupełnie podobnie i naturalnie, ale za to specjalista od tych rzeczy może nie potrafić tego, co my dziełem sztuki nazywamy. *„Das lassen Sie den Anderen, das können die Anderen auch”* — powiedział ktoś Goethemu,

kiedy ten jakiś normalny na ówczesne czasy wierszyk napisał. „A więc wszyscy są geniusze, więc ja wezmę pędzel i nabazgrzę coś, i to będzie kolor, i «kompozycja», i diabli wiedzą jakie «metempsychiczne uczucie»”, powie nam znawca sztuki. Sądźmy, że na to twierdzenie, tak powszechne w dzisiejszych czasach u przeciętnej publiczności, odpowiedzieliśmy dostatecznie w poprzednich rozdziałach. Rozmów zaś na temat dobrego rysunku, o którym niewiele wie niejedyn z tych, co o nim wiele mówią, a nawet z tych, co sami z pewnego punktu [widzenia] dobrze rysują, żadna siła zahamować nie zdoła, ponieważ na to jedno posiadamy kryterium obiektywne. Na szczęście problemat ten ze sztuką nie ma nic wspólnego.

Niestety, sztuka jest sferą, w stosunku do matematyki np. lub ściśle pojęciowego myślenia — brudną, podlega Zasadzie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej i wiele trzeba pracy, aby zdjąć z niej tę całą nieistotną płataninę, która ją przyobleka, ale praca ta jest po królewsku wynagrodzoną i nikt nie powinien wahać się, aby jej dokonać. Są jednak tacy nieszczęśliwcy, którzy, pomimo że mają oczy, są jakby ślepi. Tych żałować trzeba, że tylko rozumem potrafią odgadnąć to, co inni naprawdę są w stanie przeżywać. Ale ci, którzy mogą i nie chcą (a iluż jest takich), którzy złośliwie i podstępnie zubożają i tak już zamierającą współczesną duszę, którzy z nieszczerym uporem nie chcą przyjąć prawdy i w imię małostkowej moralności i małego zdrowego rozsądku chcą innych omamić, aby nie widzieli w sztuce nic innego, jak tylko to, co podpada pod ich kategorie przeciętności — tych zatwardziałych grzeszników, cierpiących na obstrukcję chroniczną mózgow, tych pozornie zdrowych manekinów, tych zazdrosnych impotentów o „dobrym smaku”, tych należy potępić bezwzględnie i tropić, i niszczyć ich kryjówki z całą zaciętością. Dusza współczesna jest chora, ale ci panowie nie mają prawa jej leczyć niszcząc to, co jest jedynym pięknem naszych przeklętych czasów, w których wielkość prawdziwa jedynie jako perwersja objawić się może.

4

Jest jeszcze jeden problemat: jeśli nie ma obiektywnych kryteriów, jeśli wszystko wolno, więc ja np. zrobię oto dowolnego gryzmoła czy kulfona na papierze i powiem: „To jest jedność w wielości zawarta w konstrukcji Czystej Formy, to jest Tajemnica Istnienia w bezpośrednim symbolu, to jest arcydzieło”.

I jeżeli znajdę trzech czy czterech idiotów, którzy mi uwierzą, rzecz tę ktoś kupi, odpowiednio powiesi, jeżeli ci czterej zmuszą piątego, aby o tym napisał dobrym stylem i przekonywująco, to rzecz ta może przejść do galerii, może zacząć być podziwiana, ja mogę się stać sławnym, będę sobie mógł na wszystko pozwolić, bo jak wiadomo „artyście wszystko wolno” itd. itd.

Co to jest, czy to sen jakiś potworny, czy może wszystko jest złudzeniem, może sztuki wcale nie ma, może jej nigdy nie było. Życie płynie sobie najzwyczajniej, jest jakaś kula, co świeci, jest ciepło, potem zimno, są wojny i piekielne awantury, ale przecież wszystko to jest zupełnie zwykłym i nic w tym ostatecznie dziwnego nie ma, ani w życiu, ani w śmierci, ani w trwaniu, ani [w] przestrzeni, bo o tym przecież Bergson tak napisał, że nie ma co się tym niepokoić, i każda panna mówi dziś o „intuicji” i „sympatii”, i trzeba — **tak myśleć, jak gąsienicznik nakłuwą liszkę, w którą chce złożyć jaja**, a wszystko będzie dobrze. Nie tak myśleć, jak myśli gąsienicznik składający jaja, ale tak myśleć, jak on **nakłuwą**, co jest o wiele trudniejszym, może nieskończenie trudnym, ale diabli wiedzą, jaki będzie wniosek, więc kto się czuje na siłach, niech spróbuje, a wszystko się stanie jasnym, bo prawdy nie ma, tylko są rzeczy pożyteczne i niepożyteczne. Z jednej strony wszystko jest tak dobrze, a z drugiej po prostu otwiera się przepaść błazeństwa czy też obłądki, w którą lecą na złamanie karku artyści, i co jest ciekawe, że tylko oni jedni z całej ludzkości, która zresztą w całości prawie że do rozumu doszła, i chcą ciągnąć nas tam za sobą, gdzie ostatecznie na dnie nawet nie ma śmierci, tylko wypoduszkowane pokoje dla wariatów i dwa tylko rodzaje terapii: albo psychoanaliza metodą Freuda, w czym wszystko sprowadzi się do erotyzmu, albo chloralhydrat i morfina. Dziś dochodzimy do tego, że nie chcemy się już uczyć niczego, w Sztuce oczywiście. Pięcioletnie dziecko bowiem, które nic nie umie, rysuje lepiej od nas, jak to było (i z pewnego punktu widzenia słusznie) udowodnione przez Antoniego Buszka. Jeśli jedynym kryterium jest szczerść artysty, kiedy tworzy, i szczerść widza, kiedy patrzy i wyowiada swoje zdanie, to w takim razie nic nie wiadomo, bo doszliśmy już do tego przez autosugestię, że nie wiemy, kiedy jesteśmy szczyrzy, a kiedy nie. I tu leży punkt niebezpieczeństwa. Kryteriów bowiem nie było nigdy i sztuka była, i tworzyła nowe formy, i szeregi znawców padały pokotem w walce ze zwycięskimi (choćby po śmierci) artystami, ale była szczerść.

Konstrukcja nie jest żadnym kryterium, bo dzieło sztuki nie jest mostem, który, jeśli się nie zawali pod pierwszym pociągiem, na pewno jest mostem dobrym. Zdanie wypowiedziane przez pewnego rzeźbiarza, że dzieło powinno mieć zdolność własnego życia jak twór jakiś żywy, jest tylko pięknym powiedzeniem. Zdolność bowiem do życia danego dzieła, to zdolność obudzenia w **ograniczonej ilości** innych osobników (choćby w jednym lub dwóch oprócz twórcy) tego uczucia jedności, o którym mówiliśmy w poprzednich rozdziałach. **Dobry obraz jest to obraz, który choćby w jednym człowieku obudzi metafizyczne uczucie przez swoją Czystą Formę.** Jest to niestety jedyna możliwa definicja.

A więc ów kulfon, o którym była mowa wyżej? Tak jest, kulfon ów, jeśli ja go szczerze namaluję i ktoś inny szczerze go odczuje, będzie dziełem Sztuki (przez wielkie S). Jest to jedyny dowód dla ludzi nie wierzących w ogóle w metafizyczne przeżycia, że sztuka jest czymś mającym w sobie element absolutny, że dotąd jeszcze bardzo stosunkowo niewiele miało odwagę w sztuce kłamać. Ale jeśli życie dalej pójdzie tak, jak szło dotąd, niedługo kłamstwo w sztuce stanie się rzeczą zupełnie łatwą, a ci nawet, którzy będą w danej chwili szczerze kłaść cynober obok ciemnej ochry i przecinać to cytrynowym kadmiem (D 1 — C 5 — D 4), co jest harmonią bardzo perwersyjną, i będą kłaść to w formie eliptycznych wężyków skręconych ukośnie na lewo, będą mieli ciężkie chwile zwątpienia w swoją własną szczerłość. „To już nastąpiło dawno, tj. od jakichś lat dziesięciu” — powiedzą znawcy. „Już jesteśmy w tej przepaści, o której tu mowa, i toczymy się na dno”. Według nas, nie jesteśmy w samym kraterze, ale zbliżamy się do jego brzegów szybciej, niż się to może niektórym wydaje. Dlatego właśnie w tej chwili pożądana jest zupełnie innego rodzaju krytyka niż ta, którą posiadamy, a dlaczego tak jest w istocie, musimy jeszcze raz odwołać się do części IV, w której przedstawiamy myśli ostateczne, z tym zastrzeżeniem, że nie jesteśmy ich wcale tak pewni, jak tego, co powiedzieliśmy wyżej.

Może powyższe uwagi nie należą bezpośrednio do kwestii „ujęcia formy”, ale pośrednio, ze względu na charakter tego elementu w dzisiejszych czasach, są z nim w pewien sposób związane.

ROZDZIAŁ V

Krytyka w malarstwie

1

Po wszystkich powyższych rozważaniach, czyż nie jest co najmniej dziwnym, a nawet na pierwszy rzut oka niedorzecznym, mówić o krytyce w zastosowaniu do malarstwa. Jak możliwa jest krytyka, jakie ona może mieć znaczenie, jeśli przy analizie elementów dzieła sztuki natrafiamy na względność na każdym kroku i jeśli tylko w kwestii „dobrego rysunku” według naturalistycznej definicji znaleźliśmy, w postaci geometrii, obiektywne kryterium, tzn. w kwestii nie dotyczącej dzieła sztuki, według naszej definicji tych ostatnich. Czyż krytyk miałby być tylko geometrą badającym skróty i proporcje i wykazującym błędy biednym, nie umiejącym geometrii artystom, albo tylko znawcą anatomii, fizjologii i biologii, wykazującym ewentualną zdolność lub niezdolność do życia przedstawionych na obrazach fantastycznych lub znanych nam „stworów”, albo może znawcą wszelkich sztucznych i naturalnych oświeleń i uczonym optykiem, znającym stosunek do światła każdej, nawet nieznannej nam, ale według pewnych założeń konsekwentnie skonstruowanej materii? Czy możliwą jest krytyka w sferze, w której co chwila musimy używać pojęć: „pod pewnym względem”, „do pewnego stopnia”, „w pewnych granicach” itd., wykazujących niemożność bezwzględnego wypowiedzenia się w żadnej kwestii.

Nie — krytyka jest, jeśli nie aktualnie w swoich idealnych objawach, to potencjalnie jako możliwość. Byłaby ona w każdym razie niezmiernie interesująca i pożyteczna. Powinna być jakby dalszym

ciągłym sumienia artystów, ich podporą w ciężkich chwilach zniechęcenia w walce z materią, ich pociechą w chwilach przepracowania i chwilowego obłędu, powinna być pośredniczką między tłumem „znawców” a artystą, powinna być tym w sferze sztuki, czym cały aparat prawny jest w życiu społecznym, powinna tropić i tępić matolek i szarlatanów, używających nieprawnie miana artystów z powodu nieoświecenia „znawców”, których krytyka powinna oświecać. Wszystko to ona może i nawet czasem chce, i jeśli się jej to nie udaje, to w większej ilości wypadków nie przez nieuczciwość, tylko przez brak oświecenia oddających się jej ludzi. Wszystko to może się stać pod dwoma warunkami: że krytycy będą uczciwi, w co nigdy nie należy wątpić nie schwytawszy kogoś za rękę w chwili zbrodni, i że będą mówić o tym, co jest istotą sztuki, a nie o tym, co może ciekawym jest samo przez się, ale niestety do sztuki wcale nie należy.

Krytyk może wcale nie być obiektywnym, w tym znaczeniu, żeby uznawał wszystkie możliwe na świecie kierunki. On nie powinien być nawet eklektykiem, gdyż jego pisanina będzie tylko letnią wodą bez smaku. Ten to fałszywie pojęty obiektywizm stanowi jedną z fatalnych wad naszej krytyki; nigdy bowiem nie wiadomo, kim jest właściwie piszący i z jakiego punktu widzenia na opisywane obrazy patrzy. Krytyk może być ciasnym do idiotyzmu, może uznawać jednego tylko artystę na całym świecie, może nawet szkodzić tym całym masom innych, za którymi ujmą się inni krytycy, skąd powstanie walka na śmierć i życie, na której skorzystają tylko artyści, i ci, i tamci, i publiczność. Może egzystować tylko za tę cenę, żeby uznawał (lub nie uznawał) danego artystę, lecz za to, co jest w nim naprawdę ze świata sztuki, a nie za takie lub inne poglądy historyczne lub życiowe, nie za jego systematy myślowe, które przy dobrej woli można z dzieł jego wydedukować, nie za jego moralność lub rozbustwienie, nie za dobry w geometrycznym znaczeniu rysunek, nie za doskonałość lub niedoskonałość odtworzenia zewnętrznego świata, nie za sentyment lub symbolizm jego postaci. Wszystko to może być lub nie być wyprowadzone z jego dzieł, ale krytyk musi go przede wszystkim uznać za jego Czystą Formę, której konstrukcja wzbudza w nim, tj. w krytyku, metafizyczne uczucie, za tę, a nie inną kompozycję, harmonię barw i ujęcie formy, bo tylko to jest istotną treścią jego dzieła (o ile jest w ogóle artystą, a nie tylko malarzem, gorszym lub lepszym kopistą istniejącego lub wyobraźnego świata). Można nawet uznawać naturalizm, ale trzeba raz (u diabła) wiedzieć, czy się uznaje to, czy tamto, nie

można tylko mieszać tych dwu wykluczających się poglądów. Można nawet być umysłem tak szerokim i tak obojętnym, żeby uznawać z jednej strony Czystą Formę, z drugiej naturalizm, ale w takim razie czytający musi wiedzieć, kiedy na jakim stanowisku stoi dany krytyk.

Pod tym względem panuje zamieszanie tak szalone, że zrozumieć, o co chodzi krytykowi, jest trudniej, niż czytać po chińsku. To, co piszą krytycy, niczym się nie różni od tak zwanych rozmów o sztuce, na myśl o których zimno się robi człowiekowi, który choć cokolwiek sztukę rozumie. Prawdopodobnie ludzie dlatego o sztuce takie głupstwa mówią, że w ogóle odczuwają oni coś, co nie da się sprowadzić do zwykłych uczuć ani wrażeń od natury doznanych, coś innego, z czym sobie rady dać nie mogą, a na co nie mają innego wyrazu oprócz własnej twórczości artystycznej w sferze sztuki nieczystej, tj. właściwie złożonej: w mowie lub literaturze. Stąd każdy tworzy, tworzy miążgę słów bez związku, wyrażając bezpośrednio, artystycznie ten niepokój, który go na widok dzieł sztuki ogarnia, i musi tworzyć tak dzieła niekoniecznie pierwszorzędnej artystycznej wartości, nie będąc zawodowym literatem ani mówcą. Że postępuje tak publiczność albo że znawcy mówią wtedy o historii, uczuciach dawnych i byłych, i głównie o kostiumach itp. rzeczach, to jest zrozumiałe i można to przebaczyć. Ale że i krytycy fachowi tworzą artystycznie w ten sposób, jest karygodnym i należy to jak najsurowiej napiętnować.

Wszystkiemu winien tu, oprócz niezdolności bezpośredniego zrozumienia sztuki, brak jednolitego systemu pojęć i stąd płynąca zupełna bezsilność i bezradność krytyków w ocenie dzieł sztuki, nawet jeśli przez tę miążgę słów wyrzuconych w szale twórczym przegląda rzeczywiste zrozumienie danego dzieła. Dlatego to krytycy mówią o demonizmie, o czarnych pończochach, o wściekłych wstrząsach sentymentu i nieznanym nikomu symbolach. Oni tworzą artystycznie przyparci do muru, zapędzeni w kozi czy barani róg. Twórczość taka, o ile oddaje się jej człowiek skądinąd interesujący i inteligentny, może być, mimo że niewiele z krytyką artystyczną ma wspólnego, ciekawą i pouczającą z powodu bogactwa jego różnych dodatkowych myśli i uwag na temat związku życia ze sztuką, dzieł z przeżyciami artysty. Ale o ile tworzy w ten sposób jakiś skromny pracownik na jakiej bądź niwce czy nawet niwie, twórczość taka staje się bolesną maligną za 5 czy 50 mniejszych jednostek monetarnych od wiersza, która chwilami wywołuje łyzy współczucia, chwilami dziką wściekłość,

a czasem wstyd, wstyd tak okropny, że ma się ochotę głowę pod poduszki schować i tam dopiero wyć przeciągle jak szakal. Krytyka jest sferą straszliwie odpowiedzialną; ona może być powodem, że jakiś geniuszek zginie jeszcze w pieluchach lub że sprytny oszust wyjdzie na ludzi w zupełnie nie swojej sferze. Krytyka więc odpowiada do pewnego stopnia, przynajmniej teoretycznie, za jeden z ważniejszych odłamów całości narodowej kultury, za sztukę. Czyż więc można tak strasznie lekkomyślnie traktować rzecz tak ważną w życiu narodu. I jeśliby rzeczywiście krytyka np. u nas stanowiła naprawdę o naszych artystycznych zdobyczach, mogłoby to być okropnym. Lecz dzieje się rzecz dziwna: od lat wielu, od czasu początków nieocenionej działalności Stanisława Witkiewicza (który z najrozmaitszych powodów nie ukończył przed śmiercią prac zamierzonych) wszyscy są przekonani, że krytyka nasza jest nic albo bardzo mało warta, i mimo to, mimo tę świadomość, przez dziwne lekceważenie tej jednej z ważniejszych sfer działalności, krytyka ta pozostaje ciągle na tym samym niskim poziomie co przedtem. Stanisław Witkiewicz, o ile by mógł napisać nie studia o poszczególnych artystach, w których nie czuł się koniecznym zobowiązaniem do budowania ścisłego systematu pojęć, może by stworzył, mimo swój naturalizm, wynikający z epoki, w której żył i walczył o prawa artystów, podstawę takiej krytyki, którą już i tak z dzieł jego i jakby wbrew jego woli można by wydedukować. Niestety takiej książki nie ma, a rozsiane po różnych jego pismach zdania nie są tak pozbawione sprzeczności, jak by się tego chciało. Naturalizm i indywidualizm, oto dwa krańce, między którymi wahała się myśl jego. Musiałoby to z czasem, przez konieczne zatrzymanie się na ostatnim stanowisku, doprowadzić do ostatecznego sformułowania artystycznych zagadnień, w którym pomieściłaby się tak nowa, jak i stara sztuka. Dziś „twórczość” w krytyce, o której mówiliśmy poprzednio, zabija myśl wszelką i stwarza ten chaos pojęć, którym operujemy mówiąc o sztuce. Jednym z jaśniejszych zjawisk są szkice Topassa np., któremu za niezmiernie bogate asocjacje i wielką kulturę artystyczną można przebaczyć niezupełnie określone teoretyczne stanowisko. Ale w ogóle panują ciemności straszliwe i poziom artystyczny naszego społeczeństwa pozostaje ciągle ten sam, mimo poszczególnych wysiłków w różnych artystycznych pismach, wysiłków, które jak groch od ściany odbijają się od twardych zwalów zakorzenionych doktryn i tępoty. Ludzie stojący na szczytach znawstwa postępują wprost niegodnie w stosunku do budzących się u nas nowych form twórczości,

jak to widać z ankiety w sprawie „ekspresjonizmu”, urzędzonej przez jedno z pism lwowskich. Doprawdy wzruszające, swoją dobrą wolą i prawdziwą chęcią wnikięcia w ten nowy świat form, jest stanowisko prof. Bołoz-Antoniewicza, który jeden może spomiędzy nie-wielbicieli ekspresjonistów nie posądził ich z góry o błazeństwo i chęć nabierania.

Czytając niektóre krytyki widzi się z jednej strony nadęte nieuctwo artystyczne jednych, nadętość którego płynie może z głębokiej wiedzy w innych dziedzinach, z drugiej widać zupełne niepanowanie nad słowem, wskutek szału twórczości, w który znowu popadają niedouczeni entuzjaści.

„Przeskoczę, nie przeskoczę — przeskoczę, nie przeskoczę — hop! przeskoczyłem...” Takie się ma wrażenie ze zdań czytanych. Są one według wszelkiego prawdopodobieństwa tak pisane:

Na przykład:

„Artysta ten, dający w swym dorobku tegorocznym tyle miłego wdzięku swoim tematem kompozycyjnym, dał nam szczere i rzetelne poczucie prawdy...”

Nie przeskoczyłem. — Jeszcze raz!

„Artysta ten, dający w swym dorobku tegorocznym tyle miłych tematów, o swojskim kompozycyjnym wdzięku, nie zepsuł ich dążeniem do zbyt jaskrawego graficznego napięcia uczuć i kolorów i, opierając się na rzetelnej znajomości rysunku, potrafił wzbudzić w nas nastrój wzniosły przez szlachetne ujęcie ceglanych barw chałupy i zdrowego uśmiechu dziewczęcia, trzymającego dzbanek”.

Przeskoczyłem! (korona 75 hal.)

Dalej hop! itd. itd.

Czy to ma sens jaki, czy nie, i kto ja jestem, i kto są ci, o których piszę i dla których piszę — czyż to nie wszystko jedno.

Nie jest naszą specjalnością pisanie artystycznych krytyk, przypuszczamy jednak, że nie jest to tak łatwym, jakby się zdawało. A więc przede wszystkim: musimy wiedzieć, kim jest piszący, niezależnie od tego, kim on jest, osobistością znaną już czy nieznaną w innej sferze działalności. Nie możemy się bowiem zgodzić na to, aby stanowisko w jednej dziedzinie upoważniało do apodyktycznych sądów w jakiegokolwiek innej, bez wykazania i tam istotnej znajomości rzeczy. Nie każdy dobry archeolog, historyk lub nawet wielki powieściopisarz może być autorytetem w kwestii malarstwa. Musimy więc wiedzieć, czy krytyk dany jest naturalistą, czy żąda od sztuki, aby była czymś umoralniającym, czy uznaje symbolizm, czy też lubi

sentyment, czy też należy do nielicznych dziś wyznawców Czystej Formy, co byłoby najlepiej, ale niestety rzadko się zdarza. Ale bądźmy na razie skromni w naszych wymaganiach: można wszystko przebaczyć, trzeba tylko wiedzieć, z kim się ma do czynienia.

Krytyk dzisiejszy jest mistrzem w maskowaniu się: on musi być obiektywnym, musi jak jakiś demon unosić się nad całym tym padołem, gdzie pracują niewolnicy sztuki, musi na wszystko patrzeć jak orzeł szybujący nad przepaściami — i z tego wszystkiego wypuszcza tylko letnią lemoniadę, która przyprawia o mdłości. Możemy zgodzić się, dajmy na to, na naturalizm. Wiemy już, jaki stały współczynnik dodawać nam należy, czytając krytykę, do sądów jej autora. Możemy nie widząc obrazów mieć o nich pewne pojęcie, znając upodobania krytyka i kryteria, którymi się posługuje. Może on lubić np. formy miękko modelowane i nie znosić konturów, ale musimy o tym wiedzieć. Sądy jego ujemne muszą być z jakiegokolwiek stałego punktu widzenia uzasadnione. Ale nie — krytyk lekki jak motylek leci z kwiatka na kwiatek, tzn. z obrazka na obrazek, tam da prztyczka, tam pogładzi, tu się lekko uśmiechnie, tam brwi zmarszczy, i poleciał dalej, a my zostaliśmy, tak samo głupi jak poprzednio, a czasem nawet jeszcze głupszy, co już całkiem źle o nim świadczy. Ale to mało wymagać, aby krytyk był czymś w ogóle, co się rzadko zdarza. My wymagamy, aby krytyk znał istotę sztuki, o której stylem wyżej przytoczonym wprost mówić nie wypada, a innym stylem bez zrozumienia mówić bardzo trudno, a publiczności na równi i jednego, i drugiego (na razie przynajmniej) słuchać nudno. My wymagamy, aby raz już przestać mówić o tym, co sztuki wcale nie dotyczy i co może być ciekawym tylko za cenę wybitnej indywidualności piszącego, który może nawet nieistotne elementy sztuki tak przeżyć i przemyśleć, żeby coś naprawdę interesującego i pięknym stylem powiedzieć. Jeśli już ta twórczość bezprzytomna jest konieczna, jeśli krytyk bez niej żyć nie może, to może można zrobić tak: najpierw napisać rzecz fachową, dotyczącą tego, o czym była mowa w poprzednich rozdziałach i co zwykle między znawcami, wszystko razem dla ułatwienia, „techniką malarzką” się nazywa (ta cała babranina, wie Pan, te oleje, wszystkie sosy, te palety, kompozycje, kolorowe transpozycje, i kolory, szkice, wzory, ornamenty i fragmenty, męty, skręty, ekskrementy). W tym celu trzeba wejść w istotę sztuki, co naturalnie dla wielu wyda się nudnym i bezcelowym, opisać „swoimi słowami” kompozycję, starając się używać pojęć przedstawionych przedmiotów w celu orientacji jedynie, skryty-

kować ją, owszem, w najostrzejszy sposób, jechać na malarzu jak na burej suce, wszystko jedno sprawiedliwie czy niesprawiedliwie, według niego i innych krytyków. Ale jechać za to, co się wydaje błędem kompozycji właśnie z swego, subiektywnego punktu widzenia, kompozycji pojętej jako odpowiednie wypełnienie płaszczyzny, a nie jako ilustracja jakiejś scenki życiowej. Dalej uczynić to samo z kolorem, zwymyślać go za dysharmonie niczym nieusprawiedliwione, również ze swojego subiektywnego punktu widzenia, wystąpić przeciw kombinacji fioletu z pomarańczem w lewym rogu z całą jadowitością. Ale nie jechać biedaka za to, że jego chmury nie są podobne do tych, które się widziało 15 lipca o 7 wieczorem, nie za to, że robi zbyt ciepłe cienie, kiedy według innych danych na obrazie jest 4 po południu, nie za to, że w chałupach cienie są gorące, a on zrobił zimne, nie za to, że jest lubieżnym rozpustnikiem, bo ktoś kogoś na obrazku wśród krzaków całuje, że nie zna historii, bo książę d'Anjou uśmiecha się, kiedy właściwie powinien płakać, nie za to, że zrobił zły skrót lewej ręki u schorowanego matolka, nie za to, że obraz jest „nieskończony”, bo twarz kąpiącej się damy nie ma dokładnie „odrobionych” oczu, nie za to, że ludzie jego są do ludzi w ogóle niepodobni, nie za kolor nosa, bo nie jest on podobny do koloru znanych mi w codziennym życiu nosów. Dalej przejść do ujęcia formy, scharakteryzować jej istotę i w razie dopatrzenia się jakiegoś podobieństwa do czegoś już znanego nie wyliczać zaraz 67 nazwisk rozmaitych malarzy, których dzieła gdzieś kjedys przelotnie się widziało lub o których się tylko słyszało, nie widząc nawet ich pocztówek, dla przekonania czytelnika o swej głębokiej erudycji. Nie twierdzimy nawet, że tak a nie inaczej koniecznie należy postępować. Staraliśmy się dla ułatwienia orientacji podać pewien system pojęć, nie upierając się przy nim, o ile ktoś lepszy wynajdzie. Tylko, jakimkolwiek systemem, mówić trzeba o sztuce, a nie jakby naumyślnie o wszystkim innym, jak to czynią krytycy. Może nie znamy wszystkich krytyków, mało ich czytamy co prawda, bo po cóż sobie na próżno wywoływać spuchnięcie wątroby i z góry przepraszamy tych, do których te wyśnięcia się nie odnoszą.

Dalej, uczyniwszy porządek z tym, co jest istotą dzieła sztuki, a co zwykle „techniką” się nazywa, można sobie powiedzieć: „teraz uwaga! puszczam się...” i zacząć tworzyć, tworzyć bez końca, i mówić to wszystko, co przez nudne chwile sumiennej analizy nagromadziło się w duszy i nie znalazło jeszcze wyrazu. I można dalej dać poznać całą

erudycję, i znajomość historii, i wszystkich fibrów duszy, i świąństw ludzkich, i można powiedzieć mnóstwo rzeczy ciekawych i istotnych na wszystkie możliwe tematy, i stworzyć całe utwory nieczystej sztuki, które mogą być arcydziełami stylu, szlachetności lub przewrotności, mogą wycisnąć łzy lub doprowadzić do nieludzkiego wycia ze strachu lub nawet mogą być koncepcjami przerażającymi głębią i misternością pojęciowych powiązań. Nawet wszystko to będzie bardziej jeszcze skondensowanym, jeśli się to trochę potrzyma, a nie popuści tak zaraz, z pierwszego „drygu”. Tylko najpierw trzeba pomówić o formie, bo Czysta Sztuka cała jest w swej formie (nie formie przedmiotów, tylko formie tak zdefiniowanej, jak to było w poprzednich rozdziałach) i poza formą nie ma jej wyrazu. Trzeba nauczyć ludzi patrzeć na kompozycję i harmonię barw, niezależnie od przedmiotów. Ile wrażeń pozostaje nie przeżytych, ilu rozkoszy istotnych pozbawieni są ci, którzy patrzą na obrazy jedynie jako na ilustracje natury i szukają tylko tych obrazów, które te właśnie tylko wrażenia dać im mogą. Trzeba ich żałować i uczyć, bez końca uczyć, bo życie jest krótkie, a nawet istnienie starszych i wytwarzanie nowych dzieł Czystej Sztuki jest zagrożone. Niedługo czasu nie będzie na nic, nerwy będą stępione, niedługo cały ten świat przepiękny, w którym lśni się odbicie Wielkiej Tajemnicy Istnienia, zapadnie w szary mrok przyszłego, zmechanizowanego życia. Będą jeszcze galerie, ale nikt nie będzie zwiedzał tych grobów, w których leżeć będą pogrzebane najwznioślejsze chwile ludzkości, zakłete w świat oderwanych barw i kształtów. Będą tam obrazy promieniować dalej swe światło jak gwiazdy w bezdennych otchłaniach Wszechświata. Ale światło najdalszej gwiazdy dojdzie gdzieś kiedyś i jeśli nie ogrzeje ona żyjących stworów, to zaświeci jako symbol odwiecznego istnienia, na tle czarnej, zamarzałej międzygwiazdnej nocy, dla oczu tych stworów, które ujrzyć ją będą mogły. Ale obrazy promieniować będą w czterech ścianach sal zimnych i pustych, których ciszę będzie zmycał tylko miarowy stuk maszyn i gwar zamierającego w mechanicznej doskonałości życia, i nikt nie przyjdzie, aby ucieszyć nimi oczy i ujrzyć w nich ucieleśnioną Tajemnicę Bytu, o której z przerażeniem marzył w rzadkich i krótkich chwilach jasnowidzenia. Chwil takich bowiem coraz mniej mieć będzie przyszły obywatel Szczęśliwej Ziemi i nie będzie szukał uspokojenia i odpowiedzi na nie ani w sztuce, ani w filozofii. Aż w końcu zgaśnie słońce albo rozpali się do niesłychanego żaru, kiedy Merkury pierwszy stoczy się w jego ogniste łono, i ziemia podobną będzie do wielkiego mrowiska

zniszczonego przez mróz lub spalonego przez jakiegoś pastucha. Mrówki giną, nie wiedząc po co istniały i dlaczego, nie wiedząc o sobie w mechanicznej doskonałości swoich funkcji, między którymi nie ma czasu na nic innego. Ale one nie doszły do tej wyżyny, do której doszliśmy my, i jakkolwiek nie znały tych wyżyn, może są szczęśliwsze, bo ich nie utraciły. My znaleźliśmy wszystko i wszystko musimy utracić, bo takim jest życie społeczne w swym koniecznym rozwoju, za cenę którego jesteśmy tym właśnie, czym jesteśmy, życie społeczne, w którym Istnienie Poszczególne pragnie oszukać wielkie prawo swej jedyności i samotności w otchłaniach Bytu, pragnie być wszystkim i staje się niczym, czym było przed swoim powstaniem w tym stopniu hierarchii, na którym możliwe jest myślenie i twórczość.

2

Właśnie w ostatnich dziesiątkach lat naszych czasów, w związku z piekielnym rozwydrzeniem formy, krytyka nabiera niezmiernie doniosłego znaczenia. Sztuka nasza jest tym, co będzie mówić o nas przez długie wieki, po końcu naszym jako oddzielnych narodów. Egiptu nie ma dawno, ale źródłem głębokich metafizycznych przeżyć są dla nas pomniki egipskiej rzeźby, przez co ten umarły naród, którego wodzów i królów chwała bezpośrednio nas już nie przejmuje, żyje w nas życiem niezmiernie potężnym. Tylko przez jego sztukę, stworzoną w głębokim związku z jego wspaniałą religią, wiemy o jego istnieniu. Nie było dotąd prawdziwej polskiej sztuki, mimo usiłowania, skądinąd szlachetne, ale trochę ośmieszające nas, tych, którzy uwierzyć pragną, że mieliśmy wszystko: sztukę, filozofię (?) i naukę, i wmówić tę wiarę innym. Sztuka polska rodzi się dzisiaj, w tym okresie dla całej sztuki niebezpiecznym, w chwili kryzysu, którego ona zdaje się przeżyć nie zdoła. Przynajmniej oprócz bezpodstawnej wiary nie ma na to nadziei opartej na doświadczeniu z przeszłości. Sztuka nasza jest **jedynym** pięknem naszych groźnych dla wszystkich dawnych wartości czasów. Z pewnego punktu widzenia jest to nieszczęściem, że nie mamy, oprócz nielicznych malarzy ostatniej doby, np. Wyspiańskiego i Mehoffera w jego dekoracyjnych i witrażowych objawach, starej tradycji, jak np. malarstwo włoskie, na której opierając się mogliśmy spokojnie patrzeć na dzisiejszą perwersję bez wyrzutów sumienia, że oprócz tej perwersji, którą potrafią produkować Rosjanie z jednej, Anglicy i Amerykanie z drugiej strony, stworzyliśmy wielkie dzieła

w innych artystycznych wymiarach: miary i spokoju. Trudno — taka jest fatalność naszej historii: jest to tragiczne, ale nie trzeba dlatego zaprzepaszczać przez niezrozumienie tego, co może być jeszcze naszą jedyną wartością, naszej współczesnej twórczości, która nie tylko z powodu francuskich wzorów i czystego błazeństwa, jak to sądzą „znawcy sztuki”, nie może się pomieścić w ramach dawnych, spokojnych form. Rozszerzanie się idei, będących wynikiem powolnych procesów rozwojowych w narodach o starej kulturze, na młode, prawie dzikie społeczeństwa, które ewolucji tej nie przeżyły, daje fatalne wyniki, jak to widać na ostatniej rewolucji w Rosji.

Tak samo perwersja artystyczna u artystów, którzy w istocie wcale nie cierpią na „nienasycenie formą”, jest zjawiskiem wstępnym i śmiesznym zarazem; przypomina to dzikiego murzyńskiego króla, który starego munduru kapitana angielskiego używa, wkładając go na gołe ciało, jako swego koronacyjnego kostiumu. Wyraźne imitacje różnych nowych mistrzów zachodnich są czymś ubliżającym naszej narodowej godności. Ale są też zjawiska występowania współcześnie pewnych idei w narodach i pewnych stanów u poszczególnych jednostek zupełnie niezależnie od wzajemnych wpływów. Rozdzielenie tych zjawisk prostej imitacji i tej artystycznej czy myślowej heteroblastii jest niezmiernie trudnym, i nieproporcjonalną zaiste do trudności tego zadania jest lekkomyślność sądów, wydawanych przez krytyków i „znawców sztuki”. Mniejsza na razie o znawców; tych czegoś nauczyć jest prawie beznadziejnym zadaniem. Ale nic nie rozumiejący i **nie chcący się niczego nauczyć krytyk** jest zjawiskiem wprost potwornym. Właśnie w czasach, w których „znawcom” zdaje się, że każdy potrafi malować, w czasach pseudo-infantyliizmu, kulfo- i neo-kulfonizmu i wszelkiej perwersji sztucznej i tak naturalnie szczerzej, że często kończy się ona katastrofą, lub wymyśloną, co też często nie jest zwykłym błazeństwem, tylko czymś, co nazwalibyśmy „przeintelektualizowanym nienasyceniem formą”, właśnie w naszych czasach krytyk powinien być człowiekiem niezmiernie subtelnie odczuwającym nie tylko zawile kombinacje w dziełach stworzonych, do czego zwykle bez żadnej pracy wewnętrznej czuje się dysponowanym, ale rozumiejącym te najprostsze elementy, z których składa się budowa dzieła sztuki, a o których zwykle błędnego pojęcia nie ma. Krytyk wbrew ogólnemu mniemaniu musi niezmiernie wiele wiedzieć.

Staraliśmy się w najogólniejszych zarysach podać ten materiał, w którym krytyk powinien czuć się jak „ryba w wodzie”, a w którym

zwykle porusza się jak „kobyła w błocie”. On powinien wiedzieć daleko więcej niż sami artyści. Tymi kieruje ich artystyczna intuicja i oni właśnie nie są obowiązani wiedzieć po co, dlaczego, jakim sposobem i w jakim celu. To właśnie wszystko powinien wiedzieć krytyk — to, o czym malarz, nawet gdyby chciał, wiedzieć nie może, bo nie ma on na to wprost czasu — jeśli chce krytyk naprawdę być dla publiczności wykładaczem tych cudownych zagadek, jakimi są dzieła Czystej Sztuki, lub też być sędzią tego, co do sztuki należeć lub nie należeć powinno. Wiedza ta jest bardzo nieokreślona i jak dotąd przynajmniej nie można nabyć jej w żadnym naukowym zakładzie. Są już katedry muzyki i jej doktorzy, ale w sferze tzw. „sztuk plastycznych” (nie wiadomo, dlaczego malarstwo, które jest sztuką *par excellence* płaską, jest do nich zaliczone) panuje mrok zupełny. Teoretycznych podstaw do badań w tym kierunku nie ma żadnych, ponieważ autorytet w jednej sferze czyni się wykładnikiem dla drugiej, a oficjalne „znawstwo” sztuki tonie, wbrew wszystkiemu, co się faktycznie dzieje i działo od początku Sztuki, w głęboko zakorzenionych naturalistycznych przesądach, w zupełnie oderwanej od rzeczywistego stanu rzeczy spekulacji myślowej, lub też oddaje się badaniu tego podłoża, na którym wprowadzie sztuka i wszystko inne wyrasta, ale które przez to nie jest bynajmniej jej istotą. Bez skóry nie można uszyć butów, ale opisanie, choćby najidealniejsze, wszystkich gatunków skóry i hodowania byłaby dla jej fabrykacji koniecznego nie wyjaśni nic w kwestii powstania samych butów, ich celu, samej ich fabrykacji, formy ich zewnętrznej i zmian, jakie przechodziła. Oficjalni znawcy stoją jednak przeważnie na tym właśnie stanowisku w stosunku do sztuki. Ten pęd do „bepośrednio danych” w filozofii, mogący oddać wielkie usługi w psychologii, a prowadzący, jeśli się z tego stanowiska robi metafizykę, do sztucznego i płytkiego odtajemniczenia Tajemnicy Istnienia, nie wpłynął ani trochę na sposób badania zjawisk w sferze sztuki. Wszystko to, na czym polega jej istota, obdarzone pogardliwym mianem „techniki”, która „laików” nic nie obchodzi, odrzuca się jako coś, czym jedynie sami nieszczęśni pacykarze zajmować się mogą. — My chcemy „ładnego obrazka” do saloniku — oto wszystko. Tam zaś na wyżynach, w sferach „znawstwa”, mówi się albo o wysokich ideach, albo o strojach, jeśli nie o gatunkach płótna lub werniksu, których jakiś starszy już mistrz używał. Sam ten środek, coś pośredniego między ideą a werniksem, opuszcza się nie wiedząc czasem o jego istnieniu, a „idee” takie mało mają wspólnego z tą sferą, która leży u podstawy po-

wstania dzieła sztuki. Lecz po co się tak bardzo gniewać w imieniu upośledzonych przez znawców i krytykę artystów? Więcej trzeba by oświecać znawców, łagodnymi słowy i bez gniewu, udowadniając im, co tracą oni z tamtej sfery przez niezrozumienie, a wtedy może lepiej trafi się im do rozumu i uczucia; i jednym, i drugim będzie wtedy lepiej. Może ktoś o zupełnie nie naruszonej jeszcze wątrobie to potrafi, my — nie. A może właśnie tak być powinno, żeby dwie sfery te były zawsze w niezgodzie, może właśnie tego trzeba, żeby artyści zdychali sobie z głodu, żeby na nich pewien rodzaj szakali robił wprzód majątek i żeby dopiero potem, w parę minut po śmierci artyści, rozbijali się o ich dzieła rozjadawieni amatorzy, żałując że nie kupili ich tak tanio, jak kupił je bynajmniej nie oficjalny znawca, ale sprytny szakal, znający się niestety lepiej od znawców i krytyków. Dawniej było trochę inaczej. Nie było gwałtownych przeskoków w rozwoju form, nie było tak wielu mistrzów bardzo bogatych i mistrzów głodomorów, w ogóle było ich mniej i jednych, i drugich, był za to jeden gatunek **mistrzów prawdziwych** (bardzo ciekawy problemat dla historyka sztuki), nie było znawców w tym gatunku jak dzisiejsi, no i nie było krytyki — była ona niepotrzebna w tych szczęśliwych czasach, bezpowrotnie niestety straconych. Ale z chwilą, kiedy krytyka jest, niechże raz będzie tym, czym być powinna, a nie zawodem, który stanie się po prostu synonimem dyletantyzmu i nieuctwa. Bo niedługo trzeba będzie mówić (nawet już trzeba): „nic nie rozumie, jak krytyk sztuki”, albo: „to są nonsensy, jakby w jakiejś krytyce artystycznej” itp., co naprawdę będzie dla krytyków nieprzyjemne.

Są chwile dziejowe — jak np. nasza obecna epoka wojny i spełnienia się marzeń wszelkich narodów i klas uciśnionych — w których nonsensem może się czasami wydać zajmowanie się poważnie obrazami i ich oceną, tym, że publiczność ich nie rozumie, że krytycy nie wiedzą o Czystej Formie, że upada metafizyka, zajmowanie się jakimś zakrętasem w lewym kącie jakiegoś kwadratu lub stosunkiem ultramaryny do cynobru w innym jakimś prostokącie czy nawet elipsie.

Ale ostatecznie dlaczego narody tłuką się między sobą i dlaczego naprawdę istnieje walka klas? Czyż tylko chodzi o sam fakt mówienia pewnym językiem jako taki, o kawałek ziemi jako taki, o pełny żołądek jako taki? W ostatecznym rachunku chodzi o wszystkie wyższe duchowe zdobycze ludzkości, a co może być wyższego nad Sztukę i Filozofię. Dobro jest czymś zbyt względnym, aby o nim

mówić, a niestety dobro społeczne, jakkolwiek koniecznym jest jego osiągnięcie, idzie przeciw zdobytym już wartościom w tamtych dwóch dziedzinach, jak to, wbrew nawet naszej woli, w następnym rozdziale jesteśmy zmuszeni wykazać. Będziemy się starali przedstawić nasze wątpliwości, które pomimo naszej niekompetencji w tych sprawach godne są zastanowienia. Może ktoś bardziej kompetentny potrafi inną na nie dać odpowiedź.

Na razie chcemy tylko podkreślić to twierdzenie, że w najbardziej potężnych, tragicznych lub wzniosłych chwilach w rozwoju narodów i społeczeństw nie należy zapominać o Sztuce, bo ze wszystkich przemijających wartości na naszej planecie ona okazała się najtrwalszą.

CZĘŚĆ IV

O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym

ROZDZIAŁ I

Rozwój społeczny

Musimy zaznaczyć zaraz na wstępie, że nie mamy zamiaru podać tu jakiejś ścisłej teorii, chcemy raczej zaznaczyć pewne wątpliwości nasuujące się przy analizie współczesnych nam poglądów w filozofii i zjawisk w sztuce na tle postępującego uspołecznienia, do którego zdąża ludzkość. Zaznaczamy również, że poglądy wypowiedziane tutaj nie są wyrazem jakiegoś „społecznego wstecznicstwa”, wierzymy bowiem w nieuchronność i konieczność pewnych przemian, mających na celu dobro i sprawiedliwość ogólną. Chodzi nam tylko o drugorzędne skutki tych przemian, co do których konsekwencji panują według nas pewne złudzenia. Bylibyśmy szczęśliwi, gdybyśmy mogli wierzyć w teorię wprost przeciwną, i wdzięczni będziemy każdemu, kto udowodni niesłuszność wypowiedzianych tu poglądów.

Niezależnie od różnic przekonań w jakichś problemach częściowych, każdy musi się zgodzić na to, że rozwój ludzkości idzie, zaczynając od najpierwotniejszego zrzeczenia, w kierunku upośledzenia indywidualum na rzecz tego zrzeczenia, przy czym indywidualum to, w zamian za pewne wyrzeczenia się, otrzymuje inne korzyści, których by samo osiągnąć nie mogło. Podporządkowanie interesów jednostki interesom ogółu — oto najogólniejsze ujęcie tego procesu, który nazywamy uspołecznieniem. W tworzeniu się społeczeństw są jednak dwa momenty zasadnicze, które musimy ściśle od siebie odróżnić, a mianowicie: moment władzy jednej jednostki, której władzę stara się ograniczyć bardzo mała stosunkowo grupa jednostek chcących władzę tę dzielić między siebie, i moment, w którym, wszystko jedno, w jaki sposób, całe zrzeczenie dąży do tego, aby władzę rozdzielić

równomiernie między wszystkich swoich członków, czyli samo sobą rządzić: moment monarchiczno-oligarchiczny i demokratyczny; to ostatnie dążenie, jako osiągnięte, da się pomyśleć w pewnych granicach jedynie, ponieważ ostatecznie władza wykonawcza spoczywać musi w rękach stosunkowo niewielu indywidualów, ale muszą one być upoważnione do jej piastowania przez całe społeczeństwo. Zadania te spełnia bardzo nieudolnie system parlamentarny, który jednak, wobec coraz potężniejszej organizacji czwartego stanu i wobec coraz większej kompromitacji państwowego socjalizmu przez demagogię i karierowiczostwo jego najwyższych przedstawicieli kierujących, zaczyna się okazywać niewystarczającym i coraz silniej zaznacza się tendencja antypaństwowa, znajdująca swój wyraz na razie najdoskonalszy w syndykalizmie francuskim i w trade-unionsach angielskich.

Równoległe mnożą się coraz więcej kooperatywy, zagarniając powoli kapitał skondensowany w rękach niewielu jednostek. Samorządzenie się klasy robotniczej — oto najnowszy jej ideał, mający najwięcej szans prawdopodobieństwa rzeczywistego wcielenia. Naturalnie próżne są marzenia naiwnych komunistów, chcących załatwić sprawę przez powrót do pewnych form pierwotnych społecznego bytowania, przy zachowaniu wszystkich zdobyczy dzisiejszej kultury. Również nieistotne są wszelkie utopie na temat powrotu człowieka do natury. Grupy tego rodzaju mogą ostać się jedynie przez czas pewien wymaganiami ogólnym, przez odosobnienie się od wzrastającej ciągle organizacji w większych rozmiarach, i nie mogą być trwałe, zdolnymi do życia tworcami społecznymi. Ludzkość nie może się świadomie cofnąć z raz już osiągniętego stopnia kultury, nawet nie może się zatrzymać; zatrzymanie się jest tu równoznaczne z cofnięciem. Nie możemy wyrzec się wzrastającego udogodnienia i bezpieczeństwa życia, nie możemy świadomie powstrzymać dalszego opanowywania materii przez człowieka i wynikającej stąd organizacji klas pracujących na wielkich obszarach naszej planety. Raz wyzwolona siła przyczepności społecznej wyższa jest ponad wszelkie świadome i indywidualne przeciwko niej działanie. Nie możemy sobie powiedzieć: dosyć na teraz kultury i wygody życia, zajmiemy się teraz równomiernym rozprowadzaniem jej po całym świecie i uszczęśliwieniem wszystkich jej zdobyciami. — Dopóki istnieje materiał, który może być przerabiany i dopóki technika nie napotka na jakieś katastroficznych rozmiarów zapy (co jest w krótkim przeciągu czasu bardzo wątpliwym wobec coraz to nowych odkryć źródeł energii), wymagania nasze wzrastać

będą ciągle, na równi z upowszechnieniem poprzednich zdobyczy, i zatrzymanie kultury na pewnym osiągniętym już poziomie jest absolutną niemożliwością. Nie możemy przesądzać, jakie formy przybierze z czasem życie społeczne — jest to równanie o zbyt wielkiej liczbie niewiadomych — w każdym jednak razie na podstawie już znanego nam wycinka historii możemy twierdzić, że uspołecznianie się ludzkości jest zjawiskiem na wielkich dystansach nieodwracalnym, mimo że na małych ulegać może pewnym stosunkowo drobnym oscylacjom. Pierwotny okres małych zrzeszeń, których punktem wyjścia według niektórych jest rodzina, co nie zawsze daje się wykazać, okres, w którym są też początki wszelkich kultów religijnych, jest okresem zdobywania władzy przez jednego człowieka (np. starszego w klanie). Następnie, wskutek zawojowania słabszych, powstają większe państwa rządzone przez monarchę, który z powodu niemożności sprawowania rządów na większych przestrzeniach dzielić się musi władzą ze swymi najbliższymi, najpotężniejszymi z jego poddanych lub też kapłanami panującego kultu. Ten to okres, począwszy od pierwotnego do chwili, kiedy niższe warstwy ludności zaczynają uświadamiać sobie swoją siłę, uważamy za najistotniejszy dla rozwoju sztuki i metafizyki w formie systemów religijnych. Sztuka dawna nieodłączna jest od religii i pierwotne malarstwo i rzeźba są tylko dopełnieniem kultów. Handel koncentrujący się w pewnych miejscach dogodnych do jego rozwoju doprowadza do wyodrębnienia się pojedynczych miast i te w dalszym ciągu swego rozwoju zyskują coraz większą niezależność od władcy rządzącego całym krajem, a gdzie państewka są małe, doprowadzają do powstania samoistnych państw miejskich rządzonych przez rady, których ilość członków staje się coraz większa i coraz szersze warstwy ludności zaczynają brać udział w rządach państwa. Ten to początek samorządów miejskich jest pierwowzorem demokratycznych, reprezentacyjnych instytucji naszych czasów. W przypadku naszego gatunku pierwszym tego rodzaju zdarzeniem jest Grecja. Tam też obok pierwszych demokratycznych instytucji powstają pierwsze szkoły filozoficzne, które są wyrazem oddzielenia się czysto rozumowego traktowania metafizycznych problemów od wiary religijnej, i tam też wskutek obniżenia się poziomu wierzeń religijnych powstaje naturalistyczna rzeźba, przedstawiająca ludzi takimi, jakimi są w życiu, ludzi w ruchu, i bogów, którzy się stają coraz bardziej do ludzi podobni, i jako psychologia, i jako wygląd zewnętrzny, a ponad bogami i ludźmi, między którymi istnieje zupełna ciągłość przez bohaterów i pół-

bogów, unosi się coś nieokreślonego, nieosobowego, co rządzi równie śmiertelnymi jak i bogami, nieubłagane *fatum*, prototyp dzisiejszego fizycznego i psychologicznego determinizmu. Widzimy tu pierwszą zależność zjawisk w sferze sztuki i metafizyki od ustroju społecznego. Nie będziemy się tu zagłębiać w szczegóły historyczne, nie mając odpowiedniej kompetencji. Chodzi nam jedynie o bardzo ogólnikowe zarysy poglądu, który narzuca się nam przez swą dziwną konsekwencję we wszystkich sferach działalności ludzkiej. Stoimy tu na naszym stanowisku wartości, przyznającym najwyższe miejsce w dziedzinie tak przeżyć wewnętrznych, jak i obiektywnej twórczości dwóm sferom duszy ludzkiej: sztuce i metafizyce — sztuce przez to, że w jedność swoich dzieł wyraża bezpośrednio uczucie jedność osobowości i całego Istnienia, uczucie, które w metafizyce jest materiałem bezpośrednim dla pojęciowego ujęcia Prawdy Absolutnej. Oczywiście musimy przyznać bezwzględny wyższość metafizyki nad sztuką, ta ostatnia bowiem jest tylko specjalnym, bynajmniej nie obowiązującym całego istnienia, sposobem wyrażenia jedności w wielości, w przeciwieństwie do Prawdy Absolutnej, będącej zupełnym przewyżczeniem Zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej przez ujęcie zasadniczych praw każdego w ogóle Istnienia. O ile ktokolwiek stanie na stanowisku dążenia do ogólnego szczęścia wszystkich jednostek składających poszczególne grupy społeczne, będzie on miał oczywiście inne kryteria dla oceny wartości i postęp ludzkości będzie mu się przedstawiać jako wznosząca się nieograniczenie sinusoida, której wgięcia wyrażać będą drobne wahania w kierunku przeciwnym, przy czym wgięcia te będą się stawać coraz mniej wyraźne i sinusoida dążyć będzie do przejścia w linię krzywą, ciągłą, bez wgięć, która będzie znowu zdążać do prostej równoległej do osi XX (fig. 2, I).

Inaczej będzie przedstawiać się graficznie rzecz ta dla nas, ponieważ za kryterium wartości rozwoju nie bierzemy ogólnego dobra, ale obecność pewnych tylko uczuć u pewnych indywiduali, uczuć, które nazwaliśmy we *Wstępie* metafizycznymi i których natężenie jest według nas odwrotnie proporcjonalne do ich powszechności. O ile w początkach naszej historii pewien stopień uspołecznienia koniecznym był do tego, aby uczucia te jako takie uświadomione mogły istnieć i przejawiać się w postaci twórczości artystycznej i filozoficznej, o tyle dalej, zaczynając od pewnego stopnia społecznego rozwoju, muszą one zanikać nie tylko u ogółu ludzkości, ale nawet u tych typów, które dawniej były przedstawicielami twórczego ich ujęcia w formie

sztuki, religii i metafizyki. Im bardziej popularyzowało się ujęcie tych uczuć, tym słabszymi stawały się one u wszystkich i tym bardziej deformował się ich zewnętrzny wyraz w sztuce, przy jednoczesnym doskonaleniu się ich czysto rozumowej interpretacji. Dla nas linia

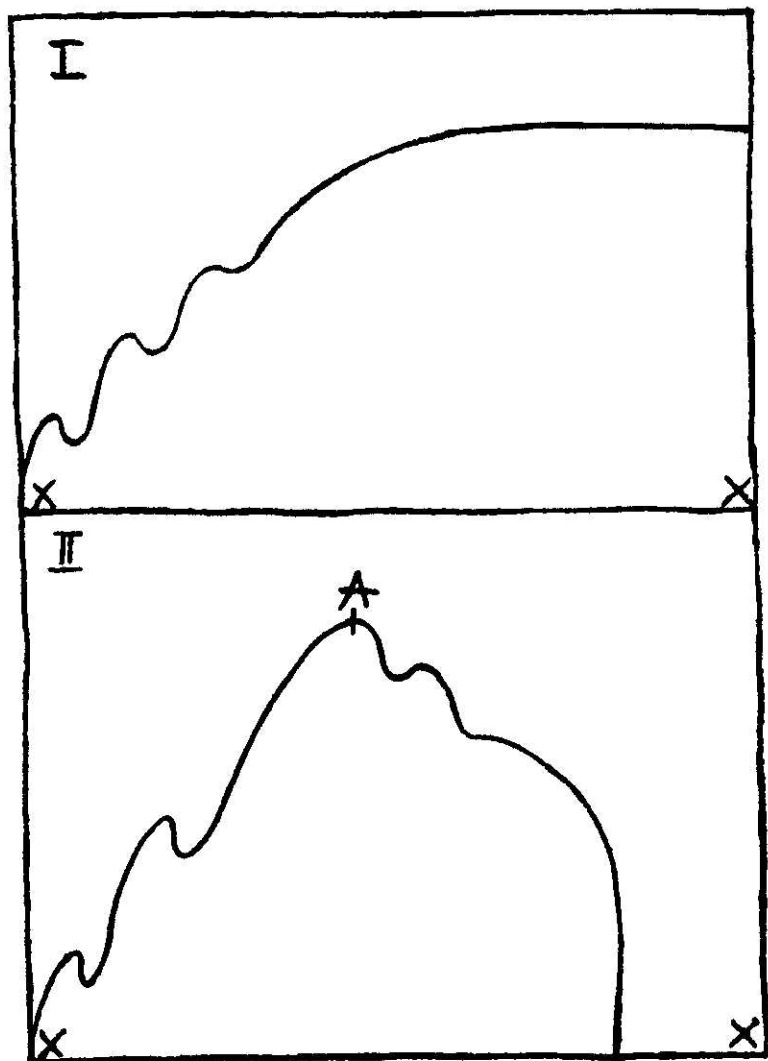


Fig. 2

rozwoju przedstawia się jako sinusoida idąca raptownie w górę w dość stromych wgięciach; od pewnego punktu skręca ona w dół, przy czym wgięcia się łagodzą i linia spada do poziomu dążąc do prostopadłości (fig. 2, II). Punkt A wyraża maksimum nie ogólnej szczęśliwości, ale maksimum uczucia metafizycznego w jego zewnętrznych przejawach; po przejściu punktu tego następuje zanik metafizycznych uczuć na korzyść ogólnej szczęśliwości. Jest to według nas stała formuła dla wszystkich Istnień Poszczególnych żyjących gromadnie i będących na tym stopniu w hierarchii Istnień, na którym możliwe jest myślenie i artystyczna twórczość. Dlaczego według nas rozwój i jednych, i drugich wartości nie da się ze sobą pogodzić, postaramy się, na ile pozwoli nam materiał faktyczny, dalej wykazać *. Weźmy w przybliżeniu stan rzeczy odpowiadający czasom staroegipskim. Religia, filozofia i nauka stanowiły wtedy jedną dziedzinę zmagania się ducha ludzkiego z niedocieczoną Tajemnicą Istnienia. Niezróżniczkowana całość tych sfer była przeważnie w rękach wtajemniczonych kapłanów. Nauka była zaledwie w zarodku i mało znane siły przyrody interpretowane były jako wyraz woli istot nadprzyrodzonych, i metafizyka istniała tylko w formie religijnej wiary.

Tajemnicy Istnienia nie wolno było patrzeć prosto w oczy, była ona dla tych potężnych i głębokich ludzi zbyt potworna i groźna. Nie mieli oni naszego skarlłowaciatego intelektu, wpychającego wszystko do z góry przygotowanych szufladek z odpowiednimi napisami, intelektu pozwalającego nam, na tle zupełnej wygody życia, na bawienie się żonglowaniem pojęciami, mającymi niegdyś groźne i piękne znaczenie nigdy nie dających się zgłębić tajemnic. Wskutek braku naukowych objaśnień natura pełna była sił, które przez swą nieobjaśnialność zyskiwały od razu tajemniczość wyższego stopnia, na tle bezpośrednio danego, na równi z innymi, uczucia samotności i jedyności każdego Istnienia Poszczególnego w nieskończonym Wszechświecie. Możliwe, że nieskończoność świata jako taka nie była pierwotnie odczuwana — z chwilą jej odczuwania rodzą się już wszystkie wyższe religijne koncepcje — ale jest ona *implicite* zawarta w pierwotnym poczuciu jedności ograniczonego Istnienia Poszczególnego. Dla uspokojenia tego uczucia trzeba było siły przyrody uosabiać w bóstwach wyspecjalizowanych w odpowiednich zakresach, przez co siły te, jako

* Dla tak ogólnikowego postawienia kwestii sądzimy, że wystarczy to przybliżenie, z jakim traktujemy materiał faktyczny.

przejawy analogiczne do przejawów uczuć ludzkich, stawały się mniej obce i potworne, a bóstwa w ten sposób stworzone stawały się czymś późnanim i półtajemniczym, czymś pośrednim między znanymi już istnieniami i niewymierzalną głębią Wiecznej Tajemnicy. Oczywiście, że poczucie tej ogólnej Tajemnicy jako takie i uznawanie bóstw jako symbolów, jak to ma miejsce w religii brahmańskiej, jest wyjątkowym i wymaga stosunkowo bardzo wysokiego rozwoju.

W innych religiach jest to zawarte *implicite* w pewnym charakterze bogów przesłaniających Tajemnicę, która zdaje się przeświecać przez ich postacie, jak oślepiające słońce przez kolorowe szkła witrażów. W tych czasach nie było artystycznej twórczości w naszym znaczeniu. Nie było artystów, z których każdy wynajdywał styl własny, w niezdrowej żądzy przeżycia siebie w jak najkrótszy i najintensywniejszy sposób, podobnie efemerydzie jakiejś, której życie to jeden dzień, w którym wszystko co ważne stać się musi. Życie było tak samo krótkim i znikomym, ale unosiła się nad nim wiara w wieczność ducha, która z jednej strony nie kazała się ludziom spieszyć w gorączkowy sposób, z drugiej śmierć, szczególnie ludzi potężnych, czyniła tematem godnym wiecznych pomników, nad którymi w mękach straszliwych pracowały całe rzesze istot niegodnych niezawisłego istnienia. Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty: władcy, prawdziwi synowie potężnych bóstw, i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia. Dziś ze zdumieniem prawdziwych demokratów nie możemy pojąć, że tłum ten mógł znieść tyle cierpień i znęcań się nad „godnością człowieka” bez protestu i buntu, że nie zmiotł dręczących go potężnych panów i nie zaprowadził jakiegoś komunistycznego ustroju. Ale tradycje takich państw żyją jeszcze i w naszych czasach, w formie wielkich narodów, które honor swój wyżej umieją cenić od życia milionów jednostek. Władca dzisiejszy jest tylko cieniem, nędzną karykaturą w porównaniu ze swymi przodkami — on jest tylko wcieleniem wszystkich narodowych potęg i siła, która dawniej była udziałem jednego lub niewielu ludzi, dziś jest własnością całych narodów. Ale żyjemy w czasach, w których, poza uchodzącymi w przeszłość widmami narodów, pojawia się cień groźny dla wszystkiego, co piękne, tajemnicze i jedyne w swoim rodzaju — cień tego gnębnego przez wieki szarego tłumy, i urasta do straszliwych rozmiarów obejmujących całą ludzkość. Jeszcze nie jest to widmo dość silne, ale jak duch na spirytystycznym seansie materializuje się ono coraz bardziej; już czuć jego lekkie dotknięcia

i muśnięcia, które, zmieniając się w uderzenia i razy, mścić będą męki tych wszystkich nędznych istot, z których powstał. Już w strachu przed tym cieniem władcy korzą się przed narodami, błagając je o tę siłę, którą dawniej mieli sami ze siebie, z bóstw, które ich porodziły.

Za cenę tego, że potęga władcy jest tylko zewnętrznym znakiem siły całego narodu, władca ma jeszcze złudzenie władzy, którą jego poprzednicy niepodzielnie w rękach trzymali. Jeszcze narody walczą, ale ich władcy, by je do walki zmusić, muszą na przynętę stawiać przed nimi wyższe, ogólnoludzkie cele. Instynkt ten, który kazał dawniej mścić obrazę jak najcięższą krzywdę, który ludzi za najmniejszą rzecz rzucał jednych na drugich, uzbrojonych i wściekłych, i który kazał władcom za czysto osobiste obrazy rzucać całe tłumy nieszczęsnych niewolników do walki — ten instynkt wygasa. Potęga władców, wsiajkając w porowatą masę tłumów, tworzyła życie ich jako oddzielnych narodów i niszczyła tym samym samą siebie. W dalszej transformacji swojej stwarzała siłę unoszącą się ponad narodami, której dążeniem jest, aby ludzkość pracująca fizycznie, wchłoniwszy wartości zdobyte przez władców materii, życia i tajemnic ducha, zaczęła rządzić się sama, nie tworząc już nowych wartości, warunkiem powstania których jest samotność i potęga jednostek wyjątkowych. Chodzi tu o rozprze-strzenie zdobytych przez nie skarbów dla uszczęśliwienia materialnego najbiedniejszych członków ludzkości, aby i oni choć w części zakosztowali rozkoszy władania, która dotąd była im odjęta. Ten cień straszliwy, przed którym drżą władcy świata, który grozi zgubą pojmo-waniu Tajemnicy Istnienia, czyniąc z filozofów sługi swoich wymagań, i który artystów strąca na dno obłędu, to organizująca się masa dawnych niewolników, której olbrzymi żołądek i żądza użycia wszystkiego, co dotąd było jej odjęte, staje się prawem istnienia na naszej planecie. Walczyć z tym niepodobna i śmieszni są tylko ci władcy dzisiejsi, którzy z chęci utrzymania pozorów swojej potęgi postępują jak ludzie rzucający się pod pociąg w celu jego zatrzymania. Dawniejszy władca dla swego kaprysu, dla wzbogacenia swoich wewnętrznych przeżyć i potwierdzenia przed samym sobą swojej własnej siły pchał na śmierć całe tłumy, narażając przy tym czasem i swoje wspaniałe życie, aby jeszcze bardziej odczuwać jego nieskończoną wartość. Ale tym samym dawał siłę i organizację temu tłumowi, któremu przewodził. Jego siła promieniowała jak słońce, tworząc w ludziach nowe wartości, rzucając w duszę każdego niewolnika nasiona tej potęgi, którą sama była przepełniona.

Bez niego ludzie ci nie wiedzieliby, że żyją, byłiby jak zwierzęta, rozproszone w puszczech, wiecznie zbłąkane i samotne.

On, aby nimi władać, musiał ich kształcić na podobieństwo swoje, a kształcąc dawał im część swojej potęgi, która kiedyś przeciw jego następcom obrócić się miała.

Za nim była tylko potęga bóstw, których on był wyrazem. On stawał się pośrednikiem między Tajemnicą Istnienia, wcieloną w okrutnych i potężnych bogów, i tym nieokreślonym strachem przed niewiadomym, który był, jest i jeszcze przez pewien czas prawdopodobnie będzie przyczyną najwspanialszej twórczości ludzkiej. Kapłani, którym podlegał nawet on, korząc się przed Wielką Tajemnicą, dawali to światło, w odbłasku którego jego od bogów pochodząca władza zyskiwała dla tłumów nadnaturalną wartość, poza bezpośrednim strachem przed jego gniewem i okrucieństwem. Każda jednak wojna zwycięska, każdy czyn wielki mnożył liczbę tych, którzy w wykonaniu tego czynu mu pomagali. Tak powstawała garstka wybranych, którzy czuli się zdolni do dzielenia z nim władzy, a z których niejeden marzył o tym, aby stać się jedynym. Z drugiej strony, kapłani, dalecy od walk światowych, gromadzili skarby wiedzy tajemnej, która była ich wyłączną własnością, i dążyli również, przez duchową siłę, do materialnej władzy. Tak ciągnie się przez całą historię aż do naszych czasów walka potężnych panów i kapitanów różnych religii z jedynym władcą. Na walce tej zyskuje z każdą chwilą ten tłum, na którym każda ze stron walczących musi się oprzeć, a za poparcie wynagrodzić go wzrastającymi swobodami i odpowiednim do wymagań oświeceniem.

Aż nareszcie tłum ten, korzystając z nieporozumienia trzeciego stanu z królem, zatrząsł po raz pierwszy kajdanami w Wielkiej Rewolucji Francuskiej i jakkolwiek popadł w niewolę u tego stanu kupców i przemysłowców, którzy przy jego pomocy spod jedynej władzy się uwolnili, poczuł wtedy swoją siłę i chwili tej zapomnieć już nie mógł.

Jest to chwila przewalania się naszej historii w drugą jej część, zasadniczo różną od pierwszej: masa szarego tłumu wyciągnęła swoje macki po władzę; może je na chwilę cofnąć, ale by z większą jeszcze siłą wyciągnąć tysiące nowych i potężniejszych, oplątując całą ziemię w łączące się ze sobą w nierozpłataną sieć organizacje, potężniejsze i ujmujące twórczość przyszłego życia. Ten szary potwór, którego tak się dziś boją wszyscy zdegenerowani potomkowie dawnych władców świata, ta wielomackowa mątwą, pajęczą masą przędząca lepki ciecz, zastygającą na konających ciałach narodów w ponadnarodowe związki

dławiące wszystko, co nie podpada pod kategorie bezpośredniej dla niej użyteczności — to jest bóstwo naszej przyszłości, bóstwo nieskończenie straszniejsze od tych, przed którymi korzyli się byli władcy ziemi.

Kult tego bóstwa to jest religia-przyszłej ludzkości, wychowanej w tym kierunku przez chrześcijaństwo, którego nauczyciele zdumieni są teraz sami nieoczekiwanym rezultatem, który to wychowanie dało, i z punktu widzenia kompromisowych zasad, które obecnie wyznają, przeciwni są jego dalszym konsekwencjom. Jakkolwiek kościół i umiarkowana demokracja wszystkich krajów nie chce widzieć ostatecznych konsekwencji, przewrót dający naprawę władzę w ręce klas pracujących przyjść musi, w tej czy innej formie; jest to tak nieuniknione jak to, że kamień stacza się na dół, zamiast toczyć się pod górę. Żadna jednak organizacja nie może istnieć bez przywódców. Zawsze będzie ktoś jeden, jakaś jednostka o tęgiej głowie i żelaznej woli, która będzie stać na czele i rządzić daną grupą jednostek o wspólnych interesach.

A więc czyż typ władcy zaginął istotnie, czyż tylko nie zmieniła się forma, a treść, tj. panowanie jednostki nad tłumem, nie została ta sama? Jest to złudzenie. Ta potężna jednostka przyszłości będzie miała tylko pozory tej władzy, która dawniej była faktyczną; siła jej będzie się opierać na zupełnie innych podstawach. O ile dla dawnego władcy tłum był tylko miazgą, którą on według woli swej kształtował i sam dokonywał z własnej fantazji wielkich czynów przez tłum ten jak przez swoje posłuszne narzędzie pozbawione własnej woli — o tyle potężny pan nadchodzących czasów będzie (a może już jest w stanie zarodkowym) tylko narzędziem w rękach masy dążącej do użycia materialnego i poczucia swojej władzy, właśnie jako masy, w osobie swego „posłusznego naczelnika” jako prostym symbolem.

Naturalnie dziś jeszcze jesteśmy w okresie przejściowym i niejedno pozornie posłuszne narzędzie tłumy i wyraz jego zbiorowych pragnień staje się władcą w dawnym stylu, tylko na niezmiernie małą skalę, czyli mówiąc po prostu, że zręczny demagog robi polityczną karierę. I będzie to dopóty, dopóki idea państwa będzie w ludzkości dość silna, a organizacja masy stosunkowo dość słaba. Ale przy dalszym zaniku uczuć narodowych można przypuszczać, że rozwiązanie problemów społecznych nie będzie się odbywać na linii państwowego socjalizmu. Możliwe, że taki władca przyszłości, jakiś prezes syndykatu robotników całej Europy, czy więcej — części świata od razu, będzie miał siłę realną dokonania tak wielką, o jakiej nie marzył Ramzes Wielki, Cezar lub inny jakiś dawny potentat. Na usługach

jego będzie niedościgniona technika, potęgująca siłę organizacji i jej sprawność przez skrócenie czasu i zniwelowanie przestrzeni; będzie on dokonywał zmian realnych, wobec których niczym będą dawne przekształcenia społeczne. Lecz on sam czymże będzie, jak nie prostym instrumentem mas poza nim stojących, jego siła tylko siłą tych mas, a jego myśl genialna jako sprawność tylko pokorną sługą zogniskowanych w nim dążeń. Jego osobista swoboda działania zmniejszona będzie proporcjonalnie do potęgi, którą będzie rozporządzał. Będzie on tylko kółkiem olbrzymiej maszyny, bez którego może nie szłaby ona tak sprawnie i nie dawała takiej wydajności, ale kółkiem, które ostatecznie może być zastąpione innym, może lepszym nawet. Jednostka ginie w tym rodzaju działania zupełnie. Wielkie idee altruistyczne, wielkie z punktu widzenia uciśnionych i słabych, bo dające im nowe życie i nowe prawa, których by pojedynczo wywalczyć sobie nie mogli, są wyrazem dekadencji i upadku jednostki ludzkiej jako takiej, samej dla siebie. Każdy z dawnych potężnych panów był jedynym w swoim rodzaju, miał swój świat niezależny, mający źródła swe w jego poczuciu metafizycznej jedności i siły jego jaźni, i jedyne prawo — swoją wolę. Jeśli upadał — był tragicznym nawet w swym upadku, bo siły, które się z nim ścierały, były to równego z nim rzędu wielkości. Walka dwóch lwów jest piękniejsza od jakiejś pumy stratowanej przez stado peccari, śmierć najgenialniejszego człowieka zjedzonego przez pluskwy będzie stanowczo mniej tragicznie piękna od śmierci jego w pojedynku lub na polu walki. Bo tak właśnie, jak człowiek zjadany przez pluskwy, wyglądałby Ramzes Wielki, gdyby przyszedł rządzić jednym z współczesnych kulturalnych społeczeństw. Jemu by w głowie nie mogło się pomieścić, co się dzieje — nam samym wstyd by było za jego upokorzenie wobec świetności naszych wynalazków technicznych i społecznych. Widzimy tego syna bogów drżącego i niepewnego przed jakimś sekretarzem syndykatu robotników bawełnianych np. czy innych zorganizowanych twórców nowego życia, ogłupionego niebywałym pośpiechem życia, w którym pierwszy lepszy szantażysta lepiej by się orientował od niego, nie mającego żadnej możliwości przejawienia się w tym potwornym odmęcie szarżyny, jakim jest nasze kulturalne istnienie. Każdy zresztą dziki wódz Zulusów czy Irokezów czuje dziś to samo, tylko nie jest on w tej skali wielkości jak władcy, których braliśmy na przykład. Czuje on i nie ma sposobu wyrażenia tej myśli, jest ona dla niego jednocześnie zbyt prosta i zbyt zawiła, ale gdybyśmy mogli zmierzyć tę otchłań

śluszej pogardy, z jaką na nas patrzy jakiś malajski kacyk lub naczelnik klanu Papuasów, umarliśmy ze wstydu, my, biali ludzie, zdobywcy ziemi.

Całe nasze szczęście, że nie pojmiemy tego nigdy — jesteśmy na to za mądrzy i zanadto praktyczni. Po co bowiem pojmować coś, co nie jest użyteczne, z czego nie można zrobić ani osobistych pieniędzy, ani ogólnego szczęścia.

Straszna prawda wygląda na nas z kart historii (tym bardziej, o ile się tej historii dokładnie nie zna — zbyt bowiem jest ona pocieszająca w detalach, a zbyt smutna w całości). Droga, po której szliśmy w naszym rozwoju, piękniejsza była od już zdobytych wartości; nie cel tego wszystkiego był pięknym, ten cel osiągalny gdzieś w granicy uszczęśliwienia całej ludzkości od dołu do góry, który ona raz sobie uświadomiwszy nigdy już stracić z oczu nie może, ale ten cel nieosiągalny, który z wiarą w jego osiągnięcie stawiali sobie nasi przodkowie, mocą czego dokonywali ci nieszczęśliwi szaleńcy dzieł, nad którymi my albo śmiejemy się nieszczercze z ich naiwności, zazdroszcząc im niezwykłych przeżyć, albo też odwracamy oczy od przeszłości ze wstydem, a od przyszłości w przeczuciu potwornej szarżyny i nudy, albo też stwarzamy sztuczne narkotyki, którymi chcemy wzbudzić umarły dawno zapach i poczucie indywidualnej siły, stwarzamy sztuczną tajemnicę, sztuczne piękno w sztuce i w życiu. Daremnie — piękno tylko jest w obłędzie, prawda leży u naszych nóg, rozszarpana przez współczesnych filozofów, i z tej trójcy ideałów zostaje nam tylko dobro, tj. szczęśliwość wszystkich tych, którzy nie mieli siły, aby tworzyć piękno, ani dość odwagi, aby tajemnicy patrzeć prosto w oczy. Czeka nas potworna nuda mechanicznego bezdusznego życia, w którym mali świata tego pławić się będą w wolnych chwilach od zmniejszonej pracy w tym wszystkim, co zdobyli wielcy panowie ducha dzięki wielkim panom życia i śmierci. Ale i to „menu” przeje się niedługo, a nawet już się przejada i nie zostanie nic, nawet trawienie rzeczy dawnych. Nawet maskarady masek przeszłości nie będą bawić twórców nowego życia. Bo nieprawdą jest, że ludzie przyszli będą swój wolny od pracy czas zużywać na to, aby poznawać prawdy i nasycać się pięknem.

Poznawać prawdę mogą ci, co ją tworzą, i ci, dla których była stworzona; pojmować piękno mogą ci, przez których i dla których się ono staje. Ludzie przyszłości nie będą potrzebować ani prawdy, ani piękna; oni będą szczęśliwi — czyż to nie dosyć? Prawda stała się dla naszych filozofów synonimem użyteczności, jako taka jest w dzi-

siejszym życiu nonsensem. Piękno jest czymś, co daje nam poczucie metafizycznej tajemnicy bez potwornego osamotnienia we wszechświecie. Ludzie przyszli nie będą odczuwać tajemniczości istnienia, nie będą mieli na to czasu, a przy tym nie będą nigdy samotni w idealnym przyszłym społeczeństwie.

Dlaczegoż więc będą żyli? Będą pracować, aby jeść, jeść — aby pracować. Lecz dlaczego ma niepokoić nas to pytanie. Czyż nie uspokaja nas widok mrówek, pszczoł czy trzmieli już doskonale zmechanizowanych i zorganizowanych. Prawdopodobnie są one zupełnie szczęśliwe, tym bardziej że nigdy zapewne nie mogły myśleć i przeżywać tego, co my przez te cztery czy pięć tysięcy lat, które z świadomością tajemnicy bytu przetrwaliśmy. Możliwe, że nawet w przyszłych czasach szczęścia będziemy mieć chwile, w których żałować będziemy utraconej grozy i dziwnej piękności życia. Ale i to nawet jest wątpliwym. Wszystko przychodzi stopniowo i nieznacznie, różnice się zacierają i wszystkie żale zostają w krainie masek, artystycznego przeżywania przeszłości, tej jedynej funkcji, do jakiej, prócz obłędu, jesteśmy jeszcze dziś zdolni w sztuce. Przekleństwem każdej wybitnej jednostki jest to, że utrudnia ona przyjscie następnym, właśnie dlatego, że naród czy grupa społeczna, w której ona powstała, karmi się jej siłą jako ciało zbiorowe i dalej tym trudniej daje się opanować następnej, chcącej narzucić jej swoją wolę.

Można by sądzić, że wobec tego wszystko jest dobrze, ponieważ podnosi się widocznie tak bardzo poziom ogółu, że wszyscy dziś jesteśmy takimi Ramzesami czy innymi diabłami z przeszłości i dlatego nie ma czy nie będzie między nami istot tak bardzo wyrastających ponad ogólny poziom. Do pewnego stopnia jest tak i wszystko byłoby dobrze, gdyby rozwój fizyczny i duchowy mogły nadążyć rozwojowi społecznemu, gdybyśmy faktycznie, jak tego chciał Nietzsche, mogli wytwarzać rasę nadludzi. Ale są to marzenia bezsilnego, nieudanego artysty, który z rozpaczy zaczął dywagować na temat życia i fabrykować narkotyki dla podobnych sobie indywidualów, bo w żadnym razie nie można nazwać Nietzschego filozofem. W kierunku tworzenia nowych typów ludzkich jesteśmy zupełnie ograniczeni. Nie możemy np. być więksi i potężniejsi fizycznie niż jesteśmy, a intelekt nasz ma zupełnie ograniczone pole rozwoju i przy dzisiejszym stanie nauki możemy widzieć już mniej więcej jej kres i granice zakresu działania. Żadna rytmiczna gimnastyka czy inna tego rodzaju sztuczka nie może zrównoważyć fizycznej degeneracji, z powodu niemożności zmiany warunków

życia. Nie jesteśmy w stanie stworzyć nowych organów ani przebudować starych, a nawet gdybyśmy mogli zacząć wytwarzać nowy typ człowieka, nie mógłby on żyć tak, jak żyli dawni ludzie, ponieważ życie rozwija się od pewnego czasu (mniej więcej od Rewolucji Francuskiej) w takich wymiarach, w których wola najgenialniejszej jednostki jest bezsilna. Siły jednostki fizyczne i duchowe są ograniczone, podczas gdy siła zorganizowanej ludzkości może wzrastać, na razie, nieograniczenie. Granicą tego zjawiska liczbową może być ilość wszystkich ludzi na ziemi, a pierwszym etapem do zupełnej niwelacji różnic jest ujednoczenie kultury, które od czasu udoskonalenia się środków komunikacji i porozumiewania się wzrasta, przynajmniej w Europie, z szaloną wprost szybkością. Teoretyczna nierówność i różnice indywidualne zacierają się przez specjalizację pracy, w granicy zaś maszynowość całego systemu wyrówna je doskonale. Dawniejsze kultury były, w stosunku do dzisiejszego wzajemnego ich przenikania się, zupełnie izolowane, a nade wszystko rozwijały się niezmiernie powoli. Dziś wszystko, cokolwiek jakiś geniusz wynajdzie, staje się momentalnie własnością wszystkich i najbardziej indywidualne czyny, zupełnie pomimo woli tego, co je spełnił, przyczyniają się do zwiększenia potęgi walczącego o swoje prawa tłumu szarych pracowników. Dzisiejsi „wielcy ludzie” i geniusze robią wrażenie obłąkanych dzikich i kiedyś niebezpiecznych zwierząt, którym dla bezpieczeństwa wyjęto kły i pazury. Mają oni siłę, spryt i zręczność, których można użyć, ale nie są bynajmniej niebezpieczni dla uszczęśliwianej przez nich ludzkości, a formy oddawania na użytek ogólny stworzonych przez siebie wartości są u wielkich ludzi naszych czasów niezmiernie grzeczne i przyjemne. Napoleon I, mimo swej woli, był tylko roznosi-cielem idei Rewolucji Francuskiej po świecie całym i swoją siłą przyczynił się tylko do tego, że demokratyzacja Europy znakomicie się przyspieszyła. Żyjemy w epoce wyjątkowej i przełomowej. Nie jest ona taką przez to, że patrzymy na nią z bliska; obiektywnie nie było dotąd podobnej chwili w historii. Dawny świat wielkich panów życia i śmierci, wielkich wychowawców ludzkości, potwornych okrucieństw, mąk i niesprawiedliwości, które musiał znosić tłum istot niższych, świat wielkich stylów i potężnych indywidualów w sztuce i świat filozofów mierzących się sponiewieranym przez Bergsona intelektem z niedocieczoną Tajemnicą Istnienia — zachodzi w zmierzch, aby ustąpić miejsca na ogół szczęśliwszej, ale za to zmechanizowanej, pozbawionej twórczości i bezdennie nudnej ludzkości.

Dlatego to epoka nasza obfituje w tak dzikie kontrasty, mogące omamić nas w kierunku wiary w jakieś „nowe” albo „odrodzone życie”. Są to objawy znikome wobec groźnie piętrzącej się fali szaryzmy, są to tylko symptomy ostatecznego upadku dawnych wartości, a nie objawy istotnego odrodzenia. Jest to jakby wysypka, występująca na chorym ciele, dowodząca zatrucia krwi w całym organizmie. Nasze rumieńce to nie rumieńce zdrowia, to hektyczne wypięki, nasz blask oczu to nie zdrowy ogień, tylko gorączkowe szkliwo, nasze gwałtowne ruchy i rzucanie się to nie wyraz nadmiaru siły, tylko potworne konwulsje, ostatnie podrygi konania. Wojny naszego okresu, ten niegdyś wspaniały objaw dzikiej siły narodów, to nie spontaniczne odruchy nienawiści na tle istotnych różnic między narodami, w związku z bezpośrednią żądzą panowania uosobioną w potężnych władcach, ani walka o idee, których wcielenie nie przedstawiało materialnej użyteczności, jak np. wojny religijne, tylko systematyczne, maszynowe, zimne, pozbawione bezpośredniego uczuciowego podkładu mordowanie się w celu osiągnięcia dobrze uświadomionych i obmyślanych przez dyplomatów, kupców i przemysłowców ekonomicznych korzyści. Zamiast strojnych rycerzy, walczących pierś o pierś dla zupełnie dla nas fantastycznych powodów, mamy zmimikryzowanych i pełzających nieszczęśników, mordujących się na odległość i trujących się ohydny mi gazami. Każdy z tłumów walczących jest tylko kółkiem w potwornej maszynie, a jednocześnie głęboko jest przekonany, że przyszłość musi ostatecznie do tego tłumy należeć, na niekorzyść wszystkiego, co piękne, jedyne, samo dla siebie, a więc okrutne i groźne. Dziś większa część ludzkości rżnie się tylko w imię przyszłej ogólnej szczęśliwości i jakkolwiek bezpośrednim skutkiem wojny może być nowa żądza dobrobytu i wynikająca stąd wzmocniona produkcja, to dalszą konsekwencją jej, przez coraz większy rozrost i koncentrację przemysłu, będzie coraz silniejsza organizacja mas robotniczych dla walki z potwornymi karykaturami dawnych rycerzy, dzisiejszymi panami świata, przemysłowcami i kupcami. Z chwilą kiedy zginął świat dawny, oparty na potwornych mękach większej części ludzkości, świat, który wydał jednak najwspanialsze kwiaty twórczości, i z chwilą, kiedy ustrój przejściowy umiarkowanej demokracji opartej na parlamentarzmie nie zapewnił ogólnego szczęścia i doprowadził do wyzyskiwania, na inny sposób tylko, tych samych niższych warstw ludzkości, nie będąc już zdolnym do wydania niczego, co by dawnej twórczości dorównywało, można tylko życzyć, aby proces mechanizacji i niwelacji indywi-

dualności przeszedł jak najszybciej i jak najmniej katastroficznie, ze względu na zdobyte już kulturalne wartości. Dzisiejsi bowiem istotni władcy świata, którzy kryją się poza manekinami, jakimi są potomkowie władców dawniejszych, czyli władcy kapitału, nie są godnymi nosicielami żadnej potęgi. Czasy dzisiejsze, w których ściera się dawny świat z przyszłym, w których chwilowo panuje przejściowa klasa burżuazji wyzwolonej przez Rewolucję Francuską, są czasami wyjątkowymi, w których mamy zawarte wszystkie elementy przyszłości, już w ogólnych zarysach zaznaczone, i całą przeszłość ginącą niepowrotnie. Oprócz nielicznych objawów czysto zwierzęcego patriotyzmu, nie strawionego przez wychodzące coraz bardziej na plan pierwszy międzynarodowe, ogólnoludzkie ideały, w ostatniej wojnie istnieje jeszcze jedno zjawisko charakterystyczne dla naszych czasów. Początek wojny był jakby kombinacją patriotyzmu zwierzęcego z celami klas posiadających. Ale nie u wszystkich narodów ideał ten okazał się wystarczającym. Przywódcy, mający w gruncie rzeczy inne cele, ukryte poza mdłą demokratyczną ideologią, wywiesili szumne hasła swobody wszystkich ludów i demokracji świata. Szary tłum pracowników idący w imię tych haseł z dobrą wiarą, mimo że domyśla się ich kłamliwości, wie, że ostatnie słowo należeć będzie do niego, a nie do tych, którzy go w danej chwili prowadzą.

Umiarkowani demokraci wszystkich krajów myślą, że proces demokracji można będzie zatrzymać na tym poziomie, który dla nich będzie wygodnym, i że następnie można będzie masom zręcznie nałożyć kaganiec i wodzić je dalej na pasku. Złudzenie to powinna według nas rozwiać najbliższa przyszłość. W każdym razie podziw trzeba mieć dla tych nielicznych narodów, które walczyły jedynie prawie dla pojęcia tak dziś abstrakcyjnego, jak narodowy honor, prowadzone przez wynaturzonych, karykaturalnych na tle dzisiejszych stosunków, władców jakby dawnych epok. Tym bardziej można to podziwiać, że w ogóle epoka lokalnych, zwierzęcych patriotyzmów skończyła się już stosunkowo dawno. Tak, jak bez pewnego stopnia uspołecznienia niewyobrażalne jest powstanie sztuki, religii i filozofii, tak samo bez pewnego stopnia demokracji niemożliwym był patriotyzm, obejmujący w jedno wielomilionowe masy ludzkie, różniące się mniej między sobą, a bardziej od innych takich samych zreszeń. Z początku centralizacja władzy, potem demokracja — to są dwa czynniki, które stworzyły narody w tym znaczeniu, jak narody dzisiejsze. Ten stopień demokracji osiągnęła Europa dopiero po

Rewolucji Francuskiej i Napoleonie, z wyjątkiem Rosji, która nie miała czasu na przejście tego okresu świadomego patriotyzmu, a już wydała z siebie przedwczesną rewolucję socjalną, którą przeklinać będą jeszcze przez liczne dziesiątki lat ci najbiedniejsi, w imię których była robiona. Epoka świadomego, na większych obszarach panującego patriotyzmu jest epoką przejściową i trwać nie może, ponieważ proces dalszej demokratyzacji narodów, postępując, jak wszystko w naszych czasach, z szaloną szybkością, zwraca się właśnie przeciw tym uczuciom narodowym, do których rozpowszechnienia w początkach się przyczynił.

Ponieważ nie ulega wątpliwości, że życie dąży do coraz większej sprawiedliwości społecznej, do usunięcia wyzysku, do równomiernego rozłożenia ciężarów, do wygody i bezpieczeństwa, i to dla wszystkich, a nie tylko dla osobników wyjątkowych, można by przypuszczać, że cała masa marnowanej dotąd energii zwróci się w innym, istotniejszym kierunku niż wzajemnego wyrzynania się i dręczenia i że nastąpi teraz dopiero, może w niedalekiej już przyszłości, jakiś złoty wiek ludzkości, w którym hamowana dotąd okropnością i nędzą materialną energia twórcza rozwinie się do niebywałych dotąd rozmiarów i wyda dzieła zdolne zaćmić wszystko, co dotąd było.

Wydaje się to nam złudzeniem, któremu ulegają dobrzy ludzie naszych czasów, chcący widzieć przyszłość pod każdym względem w różowych kolorach. Wspaniała przyszłość twórczości zostanie tylko w sferze nie dających się spełnić obietnic, a ponieważ psychologia ludzka przekształca się mimo szybkości dość nieznacznie, prawdopodobnie pewne sfery twórczości zamrą w duszy ludzkiej, nie budząc swoją śmiercią zbyt wielkiego żalu. Dzisiejsi ludzie liberalni widzą przyszłość szerokich mas przez pryzmat swojej obecnej psychologii. Oni właśnie używają dziś w pełni całej przeszłości twórczej, albo z pogardą patrząc na dzisiejsze „chwilowe” wybryki w sztuce, po których musi wedle ich zdania przyjść opamiętanie, albo nawet napawają się nowoczesną perwersją, marząc o tych czasach, kiedy każdy biedny robotnik będzie mógł pojmować obrazy Picassa lub muzykę Debussy'ego. Ale przede wszystkim żyją oni przeszłością w sztuce. Co innego w filozofii. Tu dowodem dla ich umiarkowanego demokratyzmu jest filozofia współczesna, jak np. pragmatyści i do nich poniekąd należący Bergson. Razem bowiem ze zniknięciem grozy życia wygładzają się wszelkie nierówności myśli i tajemnica istnienia, która nie objawia się w okropności codziennego dnia, traci swoje istotne znaczenie.

Nie widzą bowiem naiwni demokraci groźnej potęgi, z którą igrają, która, o ile nie zmiecie ich samych jako niepotrzebnych dobrodziejów dających z łaski i nie weźmie sama, czego chce, to w każdym razie spełni swoje życzenia na zupełnie innej drodze, niż to w ich marzeniach się przedstawia. „Wszystko w życiu się mści i kara przysię musi, choćby nie było winy” — mówi ktoś w jakiejś powieści Micińskiego. Nic nie może być zdobyte za darmo i ogólna szczęśliwość nie jest tu wyjątkiem. Za cenę tej szczęśliwości musi zaginąć pewnego rodzaju twórczość, mająca źródło swoje w tragiczności istnienia, której nie będą mogli odczuwać przyszli ludzie. Co to będą za wartości, które będzie tworzyć ta przyszła ludzkość, nikt z dobrych ludzi nie jest w stanie określić. Bo chyba nie nowa „intuicyjna” filozofia, którą np. obiecuje nam Bergson i której sam prorok nie dał nam w swoich dziełach ani pół stronicy żywego przykładu. Chyba, że za tę intuicyjną filozofię będziemy uważać abdykację ze ścisłości pojęciowego formułowania się i poetyczne porównania. Niestety obietnice Bergsona są zwykłą błądą, co na innym miejscu postaramy się dokładniej udowodnić, a programowa tolerancja wszelkiej baliwerni, mogącej być w skutkach swoich jednak społecznie użyteczną, jest dowodem, że dążenie do Prawdy Absolutnej, które ożywiało naszych przodków w walce z Tajemnicą Istnienia, wygasło u naszych współczesnych filozofów zupełnie. Uznając konieczność przemiany społecznej i absolutną niemożność cofnięcia się do dawnych czasów potwornego gnębienia milionów słabych przez kilku silnych, nie możemy jednak zamykać oczu na to, co przez uspołecznienie nasze tracimy, a może ta świadomość pozwoli nam przynajmniej (o ile nie możemy już zmusić się do sztucznej naiwności myślenia) przeżyć w sposób istotny naszą współczesną artystyczną twórczość, która jakkolwiek wkracza w sferę obłądzenia, może, tym niemniej jest jedynym pięknem naszej epoki. Postaramy się dalej wykazać w najogólniejszych zarysach, dlaczego niemożliwym jest odrodzenie w sztuce i dlatego ci, którzy wierzą w przyszłość, nie są w stanie konkretnie odpowiedzieć na pytanie: czym będzie istotnie żyła przyszła szczęśliwa ludzkość.

ROZDZIAŁ II

Samobójstwo filozofii

Zaznaczyliśmy już we *Wstępie* pogląd nasz na powstawanie uczuć religijnych. Bezpośrednio dana jedność każdego Istnienia Poszczególnego dla niego samego jest powodem występowania uczucia, które nazwaliśmy metafizycznym niepokojem albo uczuciem metafizycznym. Dalszymi intelektualnymi przetworami tego uczucia są religia i filozofia.

Pierwotny człowiek miał do czynienia z siłami przyrody, np. wodą, ogniem, elektrycznością itp., albo też ze zwierzętami od niego silniejszymi. Ani jednych, ani drugich nie mógł on opanować, a pierwsze nie dawały się wyjaśnić należycie w żaden jednolity, uspokajający sposób. Jedynym czymś „bezpośrednio danym” dla niego był on sam, ale bynajmniej nie jako „następstwo jakości” lub „masa związanych ze sobą elementów” jako takie, tylko jako jedność nierozdzielna na razie jego trwania z jego rozciągłością samą dla siebie jako taką, z jego ciałem, jako Istnienie Poszczególne samo dla siebie, i to jedyne w swoim rodzaju.

Dlatego, to wszystko, co było od niego silniejsze, wyobrażał on sobie w postaci takichże indywiduów, które były pewnym spotęgowaniem jego własnego „ja” w jego wyobraźni. Dlatego też pewne zwierzęta, które zagrażały bezpośrednio jego życiu albo odznaczały się w pewien sposób swoim kształtem, wielkością lub barwą, uważał on za obce mu „jaźni”, władające również siłami przyrody; były one pod pewnymi względami podobne do niego, a jednak groźne jako siła, odmienne w formie i nie nadające się do porozumienia się, jak to było możliwym z jego współbraćmi z jednego gatunku. Były one

dlań podobnie tajemnicze jak burza, powódź, wulkan lub wzburzone morze, tzn. tak odmienne od niego i podobnych mu ludzi w swych przejawach, a jednak ruszały się, patrzyły, wydawały dźwięki podobnie jak i on. Dlatego to najpierwotniejsza religia polega na czci zwierząt. Dalej, tworzyły się symboliczne postacie półludzkie, półzwierzęce, dalej jeszcze, w miarę poznawania niższości zwierząt i ich opanowania, przechodziły te postacie w coraz bardziej ludzkie, aż nareszcie zaczęły się sublimować i ulatniać, przybierając postać coraz mniej uchwytną, nie dającą się porównać do żadnych form znanych, zmierzając od postaci ku oderwanemu pojęciu, a jednocześnie ilość ich, odpowiadająca z początku najróżniejszym siłom zewnętrznym i uczuciom, zaczyna się zmniejszać, i tak powstaje powoli wiara w parę, obejmujących wielkie zakresy uogólnionych bardzo procesów, bóstw zasadniczych, np. tworzenia i niszczenia, zła i dobra, albo też wiara w jednego Boga rządzącego wszystkim, ale w istocie swej niepojętego, nieskończonego w swych atrybutach. Im wyższa jest organizacja psychiczna danego osobnika, tym bardziej osobowy Bóg rozplywa się we wszechświecie, tym bardziej osobowość jego przestaje być czymś możliwym do wyrażenia w kategoriach skończoności, staje się tylko symbolem jedności w wielości całego Istnienia. Przykład takiego pojmowania Bóstwa poza osobowymi jego symbolami mamy w religii indyjskiej, panteistycznej, tej najwyższej religii, do jakiej doszedł duch ludzki, która jest najpierwotniejszym ujęciem istoty Istnienia, tym, które w dalszych, coraz bardziej pojęciowych sformułowaniach jest coraz doskonalszym wypowiedaniem jednej jedynej Absolutnej Prawdy. W miarę jak osobowości stają się oderwanymi pojęciami, religia przechodzi w filozofię. Są to tylko różne formy opracowania jednego i tego samego pierwotnego stanu zdziwienia nad swoim własnym istnieniem, w świecie, który jest tajemnicą, na tle czego istnienie własne staje się również tajemnicą, do rozwinięcia czego przyczynia się głównie fakt śmierci, co w połączeniu ze snami i niemożnością pogodzenia się ze zniszczeniem indywidualnego bytu i wyobrażenia sobie własnej nicości doprowadza do koncepcji ducha od ciała niezależnego, teorii wcieleń i nieśmiertelności duszy, do czego dołączają się wszelkie koncepcje etyczne, mające źródło swe w instynkcie zachowania gatunku, i zyskują przez to połączenie również charakter absolutny, jako pochodzące od bóstw mogących karać lub nagradzać. Jakkolwiek samą zasadę zachowania gatunku i indywiduum implikuje fakt Istnienia Poszczególnego, bez którego nie możemy pomyśleć żadnego istnienia, jednak formy, w

których się dążenie do zachowania przejawia, są tak różne, że nie możemy podać absolutnych zasad etyki i wszelkie próby w tym kierunku muszą dawać rezultaty silnie naciągnięte. Sfera dobra i zła jest najwzględniejszą ze wszystkich sfer teoretyzowanej rzeczywistości. W naszych czasach zniesienia kast, równych praw i ogólnego dążenia do niwelacji różnic kultury, oświaty i dobrobytu, jedyną zasadą określającą dobro i zło danego osobnika czy też czynu jest użyteczność jego społeczna, a to określenie różniczkuje się jeszcze zależnie od tego, jaka klasa w danej chwili wyraża całość społeczeństwa, jest klasą panującą.

W każdej religii odróżnić należy trzy zasadnicze elementy: religia jako dogmatyka, czyli czysta metafizyka, jako system praw etycznych i jako organizacja społeczna, jako dany Kościół, czyli zbiorowisko samorządzących się niezależnie od państwa lub stanowiących jednocześnie władzę państwową kapłanów. Prawdopodobnie wszelka pierwotna władza związana była z momentem religijnym, była teokratyczna, jak to u niektórych narodów zachowało się do późnych czasów wysokiej kultury. U innych nastąpiło zróżniczkowanie, a nawet antagonizm władzy religijnej i świeckiej. Zasadniczym jednak momentem władzy jest siła rozumu i mięśni danego indywidualum. Ale każda siła wyższa ponad przeciętną dostawała jako coś niewytłumaczalnego piętno tajemniczości. Siła więc człowieka silniejszego od innych, niezrozumiałego w swej mądrości, która pozwalała mu panować nad innymi, groźnego jak potęgi natury w gniewie, czyniły zeń coś niezwykłego i tajemniczego i jeśli nie był on sam bogiem, to w każdym razie od bóstwa jakiegoś pochodził. Dlatego stawał się on pośrednikiem między ludźmi przeciętnymi a siłami jeszcze wyższego rzędu. Dlatego pierwotny władca był prawdopodobnie magikiem, umiejącym zażegnawać nieprzyjemne, tajemnicze potęgi.

W naszych czasach wychowawcza misja religii skończyła się definitywnie i powoli schodzi ona na plan drugi. Dziś faktycznie jedyną religią obowiązującą jest kult społeczeństwa jako taki. Dziś każdy może czcić u siebie w domu jakiego bądź fetysza lub odprawiać czarne msze, byleby był dobrym członkiem społeczeństwa. Czasy, kiedy religia żyła naprawdę i była sprężyną wielkich czynów indywidualnych i zbiorowych, skończyły się bezpowrotnie, kiedy ludzie doszli do przekonania, że nie warto wyrzynać się o coś tak nieistotnego jak dogmaty; dowodzi to, że istotna siła religii w życiu społecznym jest na wygaśnięciu. Religia istnieje u pewnych indywidualum wyższych

klas, istnieje i w masach, ale w postaci zautomatyzowanych obrzędów, mało już mających wspólnego z istotnym momentem metafizycznym. Są to jeszcze przeżytki tych wartości, które dawniej były żywe jako filozofia, a dziś są tylko resztkami systemów wychowawczych. Z niesłychaną łatwością masy wyzbywają się zmartwiałej religijności na korzyść doktryn ujmujących ponętnie rozwiązanie problemów własności i ogólnego dobrobytu. Do upadku religii przyczynia się oczywiście postęp nauki i rozpowszechnianie filozofii dyskursywnej. Nauka szczególnie, dla pewnych ciemnych umysłów, nie rozumiejących istotnej jej wartości, przedstawia się jako ostateczne wyjaśnienie Tajemnicy Bytu, przez taką lub inną teorię lub przez ich „syntezę”.

W miarę tego, jak życie staje się w rozwoju społecznym coraz wygodniejsze, pewniejsze w swoich zarysach, bardziej automatyczne i mechaniczne w swoich funkcjach, coraz mniej jest miejsca w duszy ludzkiej na metafizyczny niepokój. Życie nasze staje się tak określone, człowiek jest z góry wychowywany dla spełniania pewnych częściowych funkcji nie pozwalających mu ujrzeć całokształtu zjawisk, tak zajmujących mu czas pracą systematycznie rozłożoną, że rozmyślanie o rzeczach ostatecznych, nie mających bezpośredniej użytkowości, przestaje być czymś istotnym w przebiegu codziennego dnia. Do tego przyczynia się komplikowanie się maszyny społecznej i różniczkowanie się funkcji, co wymaga coraz bardziej ciasnej specjalizacji zajęć.

O ile dawniej, w początkach dyskursywnej filozofii w Grecji filozof był wszystkim w dziedzinie myśli, teoretyzował i życie, i metafizykę, był politykiem, ekonomistą, moralistą, fizykiem, matematykiem i przyrodnikiem, o tyle teraz, wskutek rozwoju nauki i jej zróżniczkowania, coraz mniej może być uczonych obejmujących jakiś szerszy horyzont, a nade wszystko na temat tych szerszych horyzontów, z powodu ograniczoności naszego umysłu w tworzeniu pojęć zasadniczych, coraz mniej będziemy mieli do powiedzenia. Wielki uczony dzisiejszy poświęca życie całe dla zbadania życia jakichś specjalnych komórek, opisanie struktury jednego chemicznego związku lub właściwości jakiejś jednej funkcji matematycznej. Możemy oczekiwać jeszcze wielkich odkryć w biologii lub fizyce, odkrycia te jednak wskutek samouświadomienia nauki w osobach jej wybitnych przedstawicieli, jako uproszczonego opisu zjawisk, nie będą miały takiego rozstrzygającego wpływu na dalszy bieg naszej myśli, jak to pewni naiwni ludzie sobie wyobrażają. Nawet ostry kryzys, jaki przechodzi obecnie fizyka, nie może wcale wpłynąć na pewne ustalone pojęcia

w filozofii, nie może ani na krok ruszyć dalszego jej rozwoju, chyba że używając pewnych pojęć i koncepcji z fizyki lub np. biologii jako obrazków, bawić się będziemy w artystyczne porównania. Takich systemów możemy sobie wyobrazić niezmierną mnogość, ale dla ludzi zdających sobie istotnie sprawę ze sfery, w której postawione są metafizyczne problemy, nie mogą tego rodzaju koncepcje mieć istotnego znaczenia. Jakkolwiek wielkie możemy założyć zmiany w przyszłych teoriach materii „martwej” lub „żywej”, nie mogą one być przyczyną poważnych transformacji w naszym światopoglądzie. W kosmogonii, tej najmłodszej z nauk, mamy w tej chwili mnóstwo teorii zupełnie między sobą sprzecznych, ale czy prędzej, czy później należy i tam oczekiwać pewnego uspokojenia, może w związku z nowymi teoriami w fizyce, a poza granice Drogi Mlecznej nie wyjdziemy chyba nigdy i w ten sposób wiedza nasza pozostanie ściśle ograniczona.

Nauka przestała mieć dla nas tę tajemniczą wartość, którą miała dla naszych przodków, a w praktyce nie przejdziemy nigdy pewnych granic. Oprócz postępów nauki rozwój filozofii dyskursywnej, która mogła powstać jedynie na tle pewnego społecznego zrównoważenia, przyczynił się znacznie do zmniejszenia się stopniowego tajemniczości świata. W miarę tego, jak życie i nauki dostarczały nam coraz większej ilości pojęć, którymi mogliśmy opisywać granice otaczającej nas tajemnicy, tajemnica ta, na tle uspokajającego się życia, traciła coraz bardziej na uroku. Wszystkie gatunki naszej filozofii zawarte są już w filozofii greckiej. Tylko ludzie tamtych czasów, operując stosunkowo małą ilością pojęć, nie mogli się na ten temat dokładnie wypowiedzieć, zostawiając duże pole dla dowolnych, artystyczno-religijnych koncepcji. Jednak w dzisiejszych czasach coraz mniej mamy możliwości zupełnie nowego ujęcia metafizycznych problemów, ponieważ widzimy kres rozwoju naszych pojęć i o ile nie możemy dokładnie przewidzieć, jakie to będą systemy, możemy z dużą dokładnością oznaczyć ich ogólne granice, naturalnie jeśli będziemy rozważać systemy leżące na linii Prawdy Absolutnej, tj. uznające dwoistość Istnienia, nie zaś wszelakie „intuicyjne dywagacje”.

Dlatego to w naszych czasach pojawił się pewien gatunek filozofów, którzy widząc beznadziejność stworzenia systemu pojęć, który by bez sprzeczności mógł zdać sprawę z problemu „Istnienia”, postanowili, mając przy tym znacznie przytępioną przez rozwój intelektu zdolność bezpośredniego przeżywania Tajemnicy Istnienia, wyeliminować kompletnie problemy metafizyczne ze sfery myśli.

Pojęcia, które nazbyt przypominają dawną Tajemnicę, zastępują oni innymi, skądinąd ze sfery życia lub nauki nam znanymi, lub też wmawiają w nas, że wszystko, co jest, musi być takim właśnie, a nie innym, i dla utwierdzenia nas w tym mniemaniu i zabicia chęci szukania rozwiązań dla rzeczy nierozwiązalnych używają koncepcji wziętych z jakichś nauk specjalnych, np. z biologii, dodając do nich pewne koncepcje dodatkowe, jak to czyni zarówno Mach, jak i Bergson, każdy na inny sposób.

Z pewnego punktu widzenia każda filozofia, każdy system jest też tylko pewnym uspokojeniem się na temat nierozjaśnialnej Tajemnicy. Chodzi tylko o sposób, o rzecz pozornie dla niektórych małą; jednak w ocenie prawdziwości lub błędności danych systemów ten sposób omięcia trudności jest istotą rzeczy. Inaczej oceniamy człowieka, który mając zmartwienie np. idzie upić się do szynku, a inaczej tego, który stara się je przewyciężyć jakąś nową koncepcją życia, stwarzając z niego nową siłę.

Dlaczego my występujemy przeciwko całej współczesnej filozofii, która pomimo wielkich pozornie różnic między jej przedstawicielami ma zawsze ten sam charakter: przedstawienia problemów nierozwiązalnych jako pozornych (*Scheinprobleme*, *Problèmes fantômes*) i sztucznego ich odwartościowania przy pomocy pojęć, które jednak kryją te problemy pod maską. Oto dlatego, że uznając za jedynie wartościowe te momenty w życiu, w których człowiek zagłębia się myślą w przepaść bezdennej Tajemnicy, uważamy, że jakiegokolwiek omamienie się w tym kierunku, co jest na tle dzisiejszego życia tak łatwym, ujmuje nam jeszcze ostatnie piękne chwile naszego nędznego i pozbawionego sensu istnienia.

Cel życia jest sam w sobie — jest to prawda odwieczna, prawda bezpośredniego przeżywania. Jednak na tym stanowisku stojąc, trudno jest widzieć ostateczny sens wszystkiego. Każda teoria jest z pewnego punktu widzenia omamianiem się, aby potworności istnienia bezpośrednio nie przeżywać, jednak są pewne różnice wartości różnych sposobów zakrywania przed sobą tej potworności. Jest jeden tylko sposób istotnie konieczny ujmowania metafizycznej tajemnicy, ten, który nazwaliśmy Prawdą Absolutną, w różnych jej objawieniach zewnętrznych. Inne sposoby wynikają z danej sytuacji, z danych warunków życia osobistych i społecznych, z charakteru epoki, w której żyjemy. Te musimy uznać za względnie konieczne, nie posiadające charakteru absolutności. Jednym z takich sposobów ujęcia prawdy

jest pragmatyzm. Uświadomienie sobie tego faktu jako takiego, że wartość każdej idei, jej prawdziwość jest wprost proporcjonalna do jej użyteczności, tego faktu, który był od wieków *implicite* w każdej czynności czy myśleniu zawarty, zrobienie z tego ogólnej teorii, jest zamknięciem sobie pełnym przyszłego horyzontu. Nasi przodkowie, dążąc do nieosiągalnej absolutnej prawdy, starali się wyjść poza przekleństwo Zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej, zbudować gmach myśli, której czas nie mógłby naruszyć, system pojęć wyjęty spod przypadkowości danego układu, obowiązujący całe Istnienie. Oni starali się, aby myśl ich niezależna była od ich własnego istnienia, chcieli stworzyć taką koncepcję Istnienia, która musiałaby być prawdą wszelkich istot myślących, byłych i przyszłych, i może niezmiernie od nas pod wieloma względami doskonalszych. My na odwrót: programowo zanurzamy się we względność istnienia, pod tolerancją dla każdej „prawdy” ukrywając to, że żadna prawda nie ma dla nas istotnej wartości, że natomiast wszystko może być tylko użytecznym lub nie. Oczywiście każdy człowiek, a nawet dany naród inaczej przeżywał siebie, wierząc w takie, a nie inne prawdy, a z pewnego znowu punktu [widzenia] powstawanie takich, a nie innych prawd w danym społeczeństwie jest wynikiem całego zawitego splotu warunków społecznych. Ale filozofia, która jest sformułowaniem tego właśnie jako swojej najistotniejszej prawdy, jest zaprzeczeniem samej siebie. Tylko wiara w obiektywną prawdę stworzyła istotnie wartościowe systemy pojęć i idee, tj. takie, które, pomijając ich względną błędność, tak lekko dającą się dziś wykazać, dały tym, którzy je tworzyli, i tym, którzy je z twórcami ich przeżywali, poczucie Wielkiej Tajemnicy Istnienia i jego jedynej tragicznej piękności. Nie możemy uwierzyć kłamliwym obietnicom Bergsona, że można liczyć jeszcze na jakąś tajemniczą „intuicję”, na „uświadomiony instynkt”, które to wymysły mają dać nam poznanie na innej zupełnie drodze, niż to było dotąd — tzn. nie w formie systemów pojęć opartych na prawach logiki. Śmiemy nawet wątpić, czy myśliciel ten sam wierzy w swoją własną teorię, odznaczając się szatańską zaiste perspiacją, gdy chodzi o błędy innych. Czyż na to ostrzyliśmy nasz umysł przez tyle wieków, aby oddać wszystko, co już jest zdobyte, za nędzny majak prawdy, za intuicyjne bredzenie, którego nawet w czystej formie swojej Bergson przykładu w pismach swoich nie daje. Zaznaczamy tylko ogólnikowo nasz pogląd na twórczość tego autora, odkładając szczegółową analizę dzieł jego na później.

Oto jest sytuacja, do której doprowadziła nas właśnie żądza Absolutnej Prawdy, w osiągnięciu której wierzyli nasi przodkowie. Czyż nie lepiej, zamiast stwarzać teorie niezmiernie sztuczne i zawite, mające nas chronić od straty czasu na metafizyczne rozmyślania, czyż nie lepiej wprost powiedzieć: *stop that infernal nonsense* i dać pokój wszystkiemu. To jest jedynie uczciwe postawienie kwestii u ludzi, którzy są przekonani o bezwartościowości dążeń do rozstrzygnięcia metafizycznych problemów. Czyż nie jest zbytnim poczuciem obowiązku pisanie olbrzymich tomów, będących karykaturą dyskursywnej filozofii, dla udowodnienia bezsilności takowej. Ale szerokie warstwy jeszcze niezupełnie uspokojonych na ten temat indywidualistów czekają wyroku powag, czy mamy zajmować się jeszcze całą tą baliwernią, czy rzucić ją do diabła. Metafizyka skończyła, ale trzeba urządzić oględziny trupa, sporządzić akt zejścia i ogłosić to tłumom według wszelkich form i ze wszystkimi szykanami, aby idealni członkowie społeczeństwa, spełniając automatycznie funkcje mające uszczęśliwić ludzkość, mogli się powołać na jakiś autorytet, gdy kto im zrobi zarzut, że za mało zagłębiają się w metafizyczną Tajemnicę Istnienia. Straszliwa popularność Bergsona i pragmatystów, których czytają wszyscy ci, którzy przed przeczytaniem Bergsona filozofią się nie zajmowali, a po przeczytaniu go usną na ten temat tym bardziej jak zanarkotyzowani, Bergsona, którego przede wszystkim uznają społecznicy wszelkich odcieni, a nade wszystko umiarkowana demokracja, jest też jednym z dowodów istotnej bezwartościowości tych autorów, którą postaramy się na innym miejscu dokładnie z czysto pojęciowego punktu widzenia wykazać, co zresztą nie jest wcale tak trudnym. Filozofia ta jest jednak w stosunku do przemian społecznych, które przechodzimy, zupełnie na czasie i mimo wszystko, co o niej złego można powiedzieć, powodzenie jej jest zapewnione. Każda bowiem epoka ma taką filozofię, na jaką zasługuje. W obecnej naszej fazie nie zasługujemy na nic innego, jak na najpodlejszego gatunku narkotyk w celu uspienia w nas antyspołecznego, przeszkadzającego w automatyzacji, metafizycznego niepokoju. Narkotyku tego mamy pod dostatkiem we wszystkich formach w całej wszechświatowej filozoficznej literaturze. Nie możemy określić, czy zmiany społeczne są przyczyną bezpośrednio powstawania uspokajających światopoglądów, jednak musimy stwierdzić, że między objawami tymi i poglądami w filozofii, jak również ze zjawiskami w sferze sztuki jest jakiś funkcjonalny związek i wszystko razem jest symptomem zbliżającej się nieuchronnie mecha-

nicznej nudy, która wзира na nas z szarego mroku przyszłości. Na ogół walka z tym stanowiskiem myślowym jest zupełnie beznadziejna, właśnie dlatego, że popiera je faktyczna rzeczywistość, w atmosferze której rozwijają się umysły z góry już predestynowane w kierunku antymetafizycznym. Sądzimy jednak, że na razie nie u wszystkich jeszcze ludzi między automatyzmem religijnym a pragmatycznymi, monistycznymi *à la* Mach lub wprost błazeńskimi narkotykami *à la* Bergson zanikła zdolność prawdziwych metafizycznych przeżyć. Można tę zdolność jeszcze u niektórych wskrzesić i dać im możliwość nie współczesnego i nie pierwotnego przeżywania siebie. Zwracamy uwagę, że różnica między naszym stanowiskiem a stanowiskiem współczesnych psychologów jest ta tylko, że wierzymy, a raczej mamy zupełną pewność możliwości pojęciowego sformułowania Prawdy Absolutnej jedynej, nie twierząc jednak, że możliwe są zupełnie nowe i zasadniczo różniące się od dawnych takie sformułowania.

Dzisiejsi filozofowie, przeciwnie, twierdzą, że Prawdy w ogóle nie ma i nigdy nie było, i na dowód tej jedynej ich prawdy piętrzą całe stopy misternie powiązanych ze sobą pojęć, w których, uważnie je studiując, znaleźć można wszystkie dawne problemy w nich zamaskowane. Jednak przeżycie metafizycznej tragedii w formie pojęciowej uważamy za jedynie piękną rzecz w naszych czasach (oprócz oczywiście bezpośredniego jej przeżywania w formie naszej współczesnej sztuki), szczególnie jeśli się już jest niestety niewrażliwym z powodu zblazowania na formy dawne (i oprócz np. poświęcenia życia dla swego narodu, co też niedługo stanie się niemożliwym). Zmierzenie się nędznym aparatem pojęć z Wieczną Tajemnicą na linii, którą we *Wstępie* nazwaliśmy linią Absolutnej Prawdy, tj. z uwzględnieniem zasadniczej dwoistości Istnienia, bez sztucznego, wymuszonego monizmu i bez pomocy życiowego zdrowego rozsądku i „świadomionego instynktu” w formie „intuicji” i „sympatii”, nie wyczerpuje tej tajemnicy nigdy i nie zastawia nam jej wygodnym parawanikiem w celu oszczędzenia naszych sił dla innych celów, jak to czyni dzisiejsza filozofia. Starając się myślą oznaczyć granice niezgłębionej tajemnicy Istnienia, widzimy dopiero świat w jego istotnej wewnętrznej piękności. Każda chwila naszego życia, w której możemy to pojmować, nabiera nieskończonej absolutnej wartości, a śmierć nie jest potworną otchłanią, od której uciekamy pod skrzydła jakiegokolwiek Fetysza obiecującego nam żywot wieczny, tylko koniecznym prawem Istnienia, za cenę potworności życiowej którego byliśmy i mogliśmy

choć na chwilę pojmować jedność i piękno wszechrzeczy. Zachwalanie w ten sposób metafizycznych przeżyć jest czysto pragmatyczne. Niestety pragmatystami byliśmy od początku wieków, pragmatystami są małpy i węże, i najędźniejsze wymoczki, ale na szczęście nie mają one swojego Jamesa, który by im to jako jedyną prawdę uświadomił. Prawda praktycznych wartości była zawsze prawdą bezpośredniego przeżywania, na mocy samego faktu Istnienia Poszczególnego, jego rodzajów, różnych hierarchii i jego zachowania się w trwaniu. Ponad tę prawdę wznosił się duch ludzki, aby wyjść z błędnego koła prawd względnych, i nadludzkim zaiste wysiłkiem dążył, w straszliwej walce z Tajemnicą, do absolutnych wartości. Ta walka, w której stworzył najwspanialsze swoje dzieła, zabiła w nim poczucie wartości celu, do którego dążył, zabiła wartość samej Absolutnej Prawdy. Myśl ludzka, zatoczywszy koło nad niezgłębioną przepaścią, wróciła na to miejsce, z którego wyleciała na zdobycie Wiecznej Tajemnicy. W ciągu całej tej walki z Tajemnicą o Prawdę spadały z Tajemnicy coraz to nowe zasłony i przyszedł czas, że ujrzeliśmy nagie, twarde ciało, z którego nic już się zdjąć nie da, nieprzeniknione i niezwycone w swej obojętności martwego posągu. Można ten posąg zdruzgotać — jak to czynią dzisiejsi barbarzyńcy filozofowie z pasją ludzi naprawdę uspołecznionych, nienawistnych wszystkiemu, w czym się kryje tajemnica Jaźni i wszelka wyłączność, która z natury swojej nie może być powszechnością — albo można go uczcić i ukorzyć się przed nim z przeświadczeniem, że inaczej być nie może, nie tylko tu, na ziemi naszej, ale w całym nieskończonym Istnieniu, nawet wśród istot nieskończenie wyżej od nas w hierarchii Istnień stojących. Jednak samotność indywiduum w nieskończoności Istnienia stała się nieznośną dla człowieka w niezupełnie udoskonalonych jeszcze warunkach społecznego życia i postarał się on zamiast Wielkiej Tajemnicy stworzyć innego Fetysza — społeczeństwo, w którym okłamał najistotniejsze prawo Istnienia: ograniczoności i jedyności każdego Istnienia Poszczególnego, aby nie być samotnym wśród groźnych potęg natury. Aby mu myśl o tamtej Tajemnicy nie przeszkadzała w jego społecznej wygodzie, postarał się tak wyostrzyć w sobie zdolność pojęciowego okłamania się, żeby w walce tej Tajemnica cała wyjść nie mogła. Tak się też stało w naszych czasach, ale jest to możliwym tylko w takim stopniu uspołecznienia, na którym uczucia metafizyczne są dostatecznie osłabione, aby nie dopominać się o swoje prawa. Gdyby nie połączenie się ludzi w gromady, nigdy by nie powstała potrzeba poro-

zumiewania się i nazywania siebie i rzeczy, nigdy abstrakcja faktyczna pierwotna, czyli pojawianie się pamięciowych obrazów jakości rzeczywistych, czyli jakości byłych, i to takich, które nie mają określonego miejsca w byłym trwaniu i byłej rzeczywistej przestrzeni, nie przesłaby w wytwarzanie następstw takich jakości, odpowiadających następstwom innych jakości, tj. w wytwarzanie pojęć. Ale jakości następowały jedne po drugich nie dowolnie; według zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej układały się w prawidłowe, tj. powtarzające się pod pewnymi warunkami związku, warunkami, które same również są tylko następstwami jakości. Pojęcia nie tworzyły się dowolnie, z chwilą kiedy raz w ogóle powstały, musiały powstać i percepcyjne, i empiryczne (czyli czuciowe i doświadczalne), a powstanie pewnych z nich było tak koniecznym, jak samo istnienie: czy to jakości jako wielości Istnień Poszczególnych dla nich samych, czy też samych Istnień Poszczególnych jako wielości Całego Istnienia i podobnych do nich, jako ograniczoność rozciągłości, przedmiotów „materii martwej”, będących tylko związkami jakości w trwaniu tychże Istnień Poszczególnych.

We *Wstępie*, gdzie tylko zaznaczyliśmy pewne nasze poglądy, które w formie bardziej rozwiniętej postaramy się przedstawić na innym miejscu, podaliśmy niektóre z pojęć koniecznych, zaczynając od pojęcia najprostszego: Istnienia, dwoistego w swojej istocie, mogącego być symbolem i całości wszystkich Istnień Poszczególnych, i Absolutnej Nicości. Zanim przy ciągłym powstawaniu nowych pojęć życiowych i naukowych doszliśmy do tego martwego punktu, w którym, jak nam się wydaje, obecnie się znajdujemy i nie możemy oczekiwać już zasadniczego wzbogacenia pojęciowego materiału, idea Prawdy Absolutnej wyrażanej jako systemat pojęć przechodziła najróżniejsze transformacje, a obok tworzyły się systemy błędne, których autorzy, obiecując objaśnienie pojęciowe Tajemnicy Istnienia, nie mogli spełnić swej obietnicy, ponieważ chcieli objaśnić całość Istnienia przez jedną ze stron jego dwoistości.

Z rozważań tych wyprowadzić można wniosek, że cała wartość systemów filozoficznych, nawet tych, które, według nas, leżą na linii Prawdy Absolutnej, jest względna i że cel osiągnięty nie wart był pokonanych trudności. Dążenie do osiągnięcia jasnego określenia granic naszego poznania miało wartość samo w sobie, a nie cel osiągnięty, osiągnięcie go bowiem w granicy, którą jest ograniczone bogactwo naszych pojęć, doprowadziło nas do odwrócenia się od nierozwiązal-

nego problemu i do uznania czysto praktycznej filozofii życia, w której, jak to czynią pragmatyści, pozwalamy na każdą wiarę, byleby ona była pożyteczną. A ponieważ nie może chodzić tu o pożyteczność jedynie osobistą danego systemu pojęć, więc kryterium dla oceny prawdy staje się pożyteczność społeczna, która jest względna zależnie od tego, z punktu widzenia jakiej klasy będziemy ją rozpatrywać. Z drugiej strony poglądy tego rodzaju, jak Macha lub Bergsona, przy całej ich pozornej różności, mają na celu uspokojenie się na temat metafizyki w obrębie samych nauk ścisłych, co jest koniecznym dla ludzi, którzy się im oddają, ze względu na wzrastającą specjalizację tych nauk. Wracając do wartości społecznych danej idei, sądzić będziemy, że człowiek, który wierzy w bóstwo wymagające od niego poświęcenia dlań np. trojga ludzi, jest wariatem i zamknijemy go w celi, i prawdę jego własną, która nadaje wartość jego życiu, uznamy za kłamstwo, ale człowiek, któremu bóstwo jego nakazywać będzie poświęcenie systematyczne jego mienia i czasu dla innych, co będzie dla niego również czysto egoistycznym spotęgowaniem jego życia, będzie przez nas czczony, a jego religię będziemy musieli uznać za prawdę. Tolerancja pragmatystów dowodzi, że mówiąc o prawdzie, mówią oni o czymś zupełnie innym niż nasi przodkowie. Ci zawsze szukali prawdy oderwanej najprzód, a potem dopiero starali się dostosować do niej, często niezależne z jednej strony od tej prawdy, a z drugiej od ich osobistego życia, wymagania etyczne i społeczne, starali się je „uabsolutnić”, co nie zawsze im się udawało. Idee, o które się starano dawniej, były niezależne od bezpośredniej ich użyteczności i nie przez to były one prawdziwe lub fałszywe, że pomagały lub szkodziły danej grupie społecznej. Może być, że miały one wartość dla tej lub innej klasy, ale wartość ta nie była kryterium dla ich twórców. Pragmatyzm był zawsze, ale nie był programowy; w programowości pewnych idei zaznacza się charakterystyczna właściwość naszych czasów. W ten sposób, jak to pragmatyści sobie uświadomili i uroczystie objawili jako nową prawdę, byli pragmatystami wszyscy ludzie od początku ich istnienia, a nawet jaszczury z epoki jurajskiej, od których ludzie pochodzą, i najniższe, najędzniejsze Istnienia Poszczególne.

Tak pojęta prawda jest w zupełnej ciągłości ze wszystkimi warunkami korzystnymi, koniecznymi, aby dane Istnienie Poszczególne, dany gatunek lub społeczeństwo takich Istnień istniało i prosperowało materialnie. Nie można przypuścić, aby w dalszym rozwoju społecznym obudziła się w uspołecznionych masach potrzeba Prawdy Absolutnej

i zbiorowe do niej dążenie na tle ogólnego metafizycznego zaniepokojenia. Warunki dla powstawania tego stanu przeciwne są wygodzie społecznej, jak to staraliśmy się poprzednio wykazać, a bieg myśli współczesnej aż nadto dowodzi nieodwracalności zjawisk w dziedzinie filozofii. Tak jak nie możemy zatrzymać się w społecznym rozwoju i wrócić do form pierwotnych, tak samo nie możemy, w celu urozmaicenia naszych wewnętrznych przeżyć i nadania życiu naszemu większego uroku, wrócić świadomie i programowo do bardziej pierwotnego ujmowania problemów metafizycznych. Jakkolwiek można obserwować wśród tzw. inteligencji sporadyczne objawy programowego zaciemniania pewnych problemów i niechęci do ich rozświetlania mimo możliwości takowego: pewien strach przed utratą złudzeń, jednak są to wypadki nieistotne, potwierdzające raczej powyższą zasadę nieodwracalności. Zresztą można tu mówić jedynie o osobnikach stojących na szczycie intelektualnego rozwoju w danej epoce, o tych, którzy tworzą właśnie to, co później nazywamy filozofią danej epoki. Nie możemy wyobrazić sobie myśliciela, który osiągnąwszy maksymalny punkt jasności myśli, przyciemnił je następnie programowo jak lampę, ponieważ świat w tym przyciemnieniu wydał mu się ładniejszym. Można to sobie wyobrazić jedynie jako pewien upadek intelektu, wywołany chorobą psychiczną. Innego typu zjawiskiem są np. przedśmiertne nawracania się osobników programowo antymetafizycznych, przeciwników wszelkiej tajemnicy, np. materialistów. Ci bowiem, nie wierząc w żadną, nawet bardzo pojęciowo ścisłą metafizykę, w spokojnym życiu między laboratorium np. a mieszkaniem, doznają wobec śmierci nagłego strachu przed Tajemnicą, jako poprzednio wyznawcy systemu błędnego, a nie mając już czasu na przemyślenie problemów tych w innej formie, rzucają się na wszelki wypadek w objęcia danej religii. Odnośnie do kryterium użyteczności, o prawdzie w ogóle można mówić zupełnie tak samo, jak się mówi o nawozach sztucznych czy nawet naturalnych. Trudniej jest załatwić się z atrybutem absolutności. Atrybut ten wyraża właśnie to, że pewne idee, bez względu na to, czy są użyteczne, czy nie, przyjąć musimy, o ile dokładnie je rozumiemy, podobnie jak musimy przyjąć pewne prawdy matematyczne lub twierdzenia geometrii przy pewnych założeniach. Ponieważ jednak Prawda Absolutna tylko w granicy wyobrażalna jest w tak doskonałym sformułowaniu jak prawdy matematyki, trudniej jest o jej powszechność, konieczność przyjęcia przez wszystkie myślące istoty. Był czas, że dążenie do takiego systemu pojęć było koniecznością duszy ludzkiej

w jej najwyższych objawach. Czas ten przeszedł, ponieważ między innymi przyczynami na pierwszy plan wysunęła się kwestia samorządzącego się społeczeństwa, w którym wszyscy: silni i słabi, mądrzy i głupi mogliby być szczęśliwi, a dążenie do Prawdy, nie mającej żadnego w kierunku uszczęśliwiania znaczenia, stało się społecznie bezwartościowym, a nawet szkodliwym.

Prawdy bowiem metafizyczne są okrutne i nie można w nich dopuszczać kompromisów, nie narażając się na niekonsekwencje. Wobec tak postawionego problemu można jedynie zakazać ludziom dążenia do poznania prawdy, jako jakiejś bezpłodnej chorobliwej manii, na jaką cierpiała ludzkość przez tyle wieków.

Tej właśnie roli podjęła się współczesna filozofia, która mniej na to miano zasługuje niż najbardziej prymitywne lub najnowsze systemy religijne. Nawet człowiek ogarnięty chorobliwą religijną manią będzie czymś nieskończenie wyższym od prawdziwego pragmatysty, bergsonisty lub wyznawcy Macha.

Stoimy wobec faktu zupełnego upadku myśli filozoficznej, z czym wszyscy godzą się nawet z pewną ulgą, ponieważ raz na zawsze uwolnieni będą od tego „przelewania z pustego w próżne”, za co uważali całą filozofię. Nie ma na to rady, ponieważ filozofia, operując ograniczoną ilością pojęć zasadniczych, musiała dojść do punktu martwego dla naszego gatunku Istnień Poszczególnych, poza którym nic istotnego zająć już w tej sferze nie może. Mówimy oczywiście o pojęciach stworzonych w sposób konieczny przez rozwój życia i nauki, a nie o pojęciach mniej więcej dowolnych, a nie implikowanych przez samo pojęcie Istnienia. Takich bowiem systemów, o zupełnie indywidualnych symbolach, możemy pomyśleć tysiące, z całymi masami nowotworów pojęciowych (poza którymi jednak, w razie ich rzeczywistej powagi, można się będzie doszukać źródeł istotnych w postaci pojęć koniecznych). Ale taka twórczość intuicyjna w dziedzinie filozofii nie posunie ani na krok problemu poznania, czyli nie rozszerzy granic zamkniętych Wieczną Tajemnicą.

W ten sposób, jako zupełnie dowolne „bredzenie o Tajemnicy Istnienia”, możemy sobie tylko wyobrazić intuicyjną filozofię, którą obiecuje nam Bergson. Mimo że bredzenie to, któremu ulega chwilami ów autor, może być jeszcze bardzo „inteligentne” w stosunku np. do sformułowań greckich lub religii Papuasów, będzie ono miało tę niższość, że będzie dobrowolną abdykacją ze ścisłości pojęciowego wyrażania się, podczas gdy wyżej wymienione objawy były prawdziwą

twórczością, wyrąbaniem pierwszych ścieżek i dróg w dziewiczym lesie bezpośrednich, uczuciowych metafizycznych przeżyć, na tle uświadamiania sobie Tajemnicy osobowości. Znowu dochodzimy do względności wszystkich systemów stworzonych i do bezwzględnej wartości samego procesu ich powstawania. Niestety zasada względności ściga nas, przynajmniej co do formy, nawet w dziedzinie Prawdy Absolutnej; wyraża ona ograniczoność nie tylko każdego Istnienia Poszczególnego w trwaniu i rozciągłości, ale i ograniczoność całych gatunków w ich rozwojowych liniach, nawet w stanie uspołecznienia. Jest to ta sama zasada, którą postawiliśmy jako Zasadę Tożsamości Faktycznej Poszczególniej: czemu to jest to, a nie tamto. Ostatecznie zawsze mamy do czynienia z danym indywiduum, z daną grupą społeczną, z daną planetą czy też z danymi wreszcie zupełnie nieznanymi nam warunkami Istnienia, gdzieś na innych gwiazdach czy też w jakiejś „materii” n-tego rzędu. Pojmowanie tego, co jest absolutne we wszystkich systemach Prawdy Absolutnej, zaczynając od brahmańskiej religii a kończąc na Schopenhauerze, straciło dla nas wszelką wartość istotną. Pocięszając się możemy, że gatunek jaszczurek np. nigdy nie posiadał tych wartości, a był czas, kiedy dla nas były one istotnymi; ale właściwie powiększa to jeszcze bardziej tragizm naszego własnego gatunku.

Nasz zblazowany intelekt może jedynie przyjąć do wiadomości pewne rzeczy, możemy się czegoś dowiedzieć, ale powiedzieć na ten temat coś nowego, coś stworzyć, nie jesteśmy już w stanie. Mamy kompletny wybór masek, w które możemy się stroić w godzinę śmiertelnej nudy, ale przeżywać wszystkiego tak, jak przeżywali przynajmniej niektórzy z naszych przodków, nie potrafimy. Nie można porównywać przeżyć metafizycznych niewykształconych ludzi naszych czasów, tzw. „ludzi prostych”, z przeżyciami ludzi pierwotnych, którzy tworzyli początki religii. Nasi prości ludzie objęci są też ogólną wygodą życia, mimo różne niedostatki, i również, jak tzw. „klasy wyższe”, nie są zmuszeni w tym stopniu bezpośrednio stykać się z potęgami natury jak ludzie dawni. A nade wszystko są oni podlegli ogólnemu przyspieszeniu i gorączce mechanicznej pracy. Oczywiście wielka jest różnica między rolnikami a robotnikami fabrycznymi, ale i ta dąży w granicy do zera. Pracujące klasy, oprócz pewnych korzyści prawnych i kulturalnych, przyjmują daleko szybciej złe strony wzrastającej kultury niż dobre, a w istocie, przynajmniej na razie, znajdują się w wielkiej, stosunkowo do ich praw teoretycznych, zależności. Ale zniesienie tej

zależności nie rozwiąże zupełnie problemu mechanizacji, która postępować będzie dalej, mimo ulepszeń materialnego położenia. Ci, którzy zachowali pozory religii, wychowani są w pewnych zakrzepniętych i zmartwiałych dogmatach i obrządkach zmechanizowanych, istniejących od dawna i przeżywających okres obumierania istotnego kościołów; niezdolni są oni, a nade wszystko nie potrzebują dalszego rozwijania i tak już stałych oznak metafizycznego niepokoju i tracą swoją religię z niestychną łatwością przy zetknięciu z pierwszym lepszym materialistycznym światopoglądem lub np. wyższą religią przyszłości, z „mitem generalnego strajku”. Niestety, wiara w nieskończone możliwości ludzkiej duszy, na tle dalszego uspołecznienia, wydaje się nam zupełnie błędną. Przekonanie, że całe tłumy geniuszów, bez odpowiednich warunków ginących dziś w czarnej pracy po fabrykach lub pasących spokojnie świnię, rozwiną swoją energię w tych nowych swobodnych stosunkach, opiera się nie tylko na niejasnym zdawaniu sobie sprawy z przyszłego życia ludzkości (o nim na razie mało można, poza pewnymi prawdopodobnymi fantazjami, powiedzieć), ale na niedokładnym zrozumieniu stanu obecnego, znaczenia istotnego idei, którymi my dziś żyjemy, i sztuki, którą tworzymy. Piekielną tragedię artystycznej twórczości rozumieją może dziś jedynie artyści, i to nieliczni. Publiczność albo ryczy ze śmiechu, albo się oburza, lub rzadziej napawa się perwersją jedynego piękna naszych czasów, nie rozumiejąc dokładnie tego, że jest to koniec wszystkiego, co dotąd odróżniało nas od zwierząt. Zasadniczą bowiem różnicą jest pojęciowe myślenie, i to skierowane nie ku celom praktycznym, ale ku zdobyciu oderwanej, ostatecznej wiedzy o Istnieniu, i artystyczna twórczość. Okres zaś powstawania tych wartości jest znikomym, wobec tych okresów zwierzęcości naszego gatunku, z której wyszliśmy, i w porównaniu do tych, które przy dalszej mechanizacji życia nas czekają. Różnić nas będzie zawsze pojęciowe myślenie, ale zużyte już jedynie w celu coraz doskonalszego przetwarzania materii dla udogodnień życiowych. Różniliśmy się bardzo w okresie walki o te wartości, o których była mowa poprzednio, ale wobec tej hierarchii, jaką możemy pomyśleć między nami uspołecznionymi a innymi, niezmiernie od nas wyższymi istotami, różnica ta nie będzie znów tak wielką. Z chwilą, kiedy walka ustaje, zarysowują się przed nami granice, których nigdy przekroczyć nie zdołamy, a przy ciągłej nieznacznej zmianie w naszej psychologii, zachodzącej pod ciągłym działaniem różnych przyczyn w jednym i tym samym kierunku, różnice między

epokami będą przez ogół coraz słabiej odczuwane. A nawet jeśli będzie to ujemnie odczuwane przez niektóre jednostki, to nawet te osobniki właśnie z pewnością nie oddałyby zdobytej już wygody życia za cenę powrotu dawnych, pięknych chwil w innych dziedzinach twórczości i pewno nikt nie zgodziłby się żyć w tych czasach, kiedy za małe różnice w dogmatach religijnych ludzie poddawali jedni drugich straszliwym torturom i kiedy atmosfera codziennego życia była pewno stokroć gorszą od momentów, które my jedynie w czasach wojny i rewolucji przeżywamy. Wprawdzie są jeszcze dalekie od cywilizacji kraje, do których można jeździć na poszukiwanie awantur, ale nawet awanturnicy naszych czasów są tylko słabym odbiciem swoich poprzedników.

Uspokajająca filozofia pełni się dziś we wszystkich krajach cywilizowanego świata, które pozornie w swej najgłębszej kulturze nic wspólnego nie mają. Ogólna nagonka na metafizykę ma swoje źródła również w upodobnieniu się do jednego typu społecznego różnych grup narodowych. O ile dawniej w filozofach danego narodu zaznaczały się jego cechy zasadnicze, o tyle obecnie filozofowie, mimo pozornych różnic metody, w istocie są w swych poglądach bardzo podobni. Cel ich, podobnie jak cel klas pracujących na całej ziemi, dążących do wspólnego dobrobytu, jest jeden i ten sam: odwartościowanie Tajemnicy Istnienia i przejście do porządku nad tym byłym problemem do spraw daleko większej wagi, spraw życia praktycznego. Praktyka wytworzyła czystą teorię jako uboczny produkt i teoria przeszła granice przez praktykę zakreślone. Teraz praktyka, zużytkowawszy wszystkie wyniki poprzedniego rozwoju teorii, chce ją zmusić na powrót, aby była tylko jej sługą. Stać się tak musi, ponieważ czysta teoria wyczerpała w swym rozwoju źródła swoich problemów, raczej możliwości nowych ich sformułowań, czyli zabiła samą siebie. Religia zaś schodzi do roli prywatnego zabobonu, staje się symbolem ciemnoty i coraz bardziej przestaje odgrywać rolę twórczą w powstawaniu przyszłej ludzkości. Jednym z symptomów upadku, a nie dowodem odrodzenia religijnego, jak to chcą widzieć niektórzy, jest tworzenie się sekt półreligijnych, półfilozoficznych, tego całego świata **półtajemnicy**, który waha się między wirującym stolikiem a dawną prawdziwą religią, przechodząc przez punkt środkowy, będący jakąś wykoślawioną dzisiejszą nauką przez ludzi nie rozumiejących jej istotnego znaczenia, tj. jak to formułują psychologię i empiriokrytycy: uproszczonego opisu zjawisk. Dowodem tego właśnie, że Wielka Tajemnica przestała

dla nas istnieć definitywnie, że straciliśmy możliwość odczuwania jej w całej pełni, jest to szukanie półtajemnic, chęć nadania jakiegoś nowego uroku życiu, z którego zostało odarte przez samą metafizykę, nauki ścisłe i społeczne zrównoważenie.

Tworzenie sztucznych, małych tajemnic jest symptomem zaniku metafizycznego niepokoju. To samo stosuje się do wszystkich tych wierzeń mistycznych, w które tak obfituje np. dzisiejsza Ameryka, przy całym swoim trzeźwym patrzeniu na życie: są to drobne objawy niepokoju, że ginie coś, co trzeba świadomie odradzać, bo bez tego zbyt jest jeszcze dla niektórych potworna tłocząca się na nas szarzyzna dnia jutrzejszego. Ale i te nawet drobne objawy wkrótce zaginą i ludzkość spać będzie odtąd szczęśliwym snem bez snów, nie wiedząc w istocie nic o rzeczywistości groźnej i pięknej, którą przeżyła. Sądzimy, że aby to widzieć, oderwać się trzeba od naszej osobistej psychologii, w której tyle jeszcze jest rzeczy szczątkowych, które uważamy niesłusznie za nasiona mogące wydać nową generację jakichś wspaniałych tworów, a więcej patrzeć na ogólną atmosferę przyszłego życia, która teraz właśnie, na oczach naszych, ze stanu dysocjacji swoich elementów zaczyna przechodzić w stan bardziej trwały. Trzeba widzieć nie stan nasz obecny, ale jego konsekwencje dla niedalekiej już może przyszłości.

ROZDZIAŁ III

Upadek Sztuki

Metafizyka skończyła swoje istnienie stosunkowo dość pięknie, przez powolne samobójstwo dokonane w ciągu wieków w osobach jej najgodniejszych przedstawicieli. Samobójstwo — mówimy dlatego, że nie są nawet godni imienia morderców filozofowie współcześni, pastwiący się już nad trupem. Gorszy nieco koniec czeka Sztukę. O ile metafizyka nie zdemokratyzowała się sama, nie stała się, jako intelektualna interpretacja uczuć metafizycznych, własnością tłumów (jak to było dawniej z religią), o ile obecnie demokratyzują się jedynie systemy pojęć dążące do wytrzebień w umysłach metafizycznego niepokoju, o tyle Sztuka demokratyzuje się w swoich najistotniejszych, jakkolwiek już wkraczających w sferę obłędu i perwersji, objawach, przez coraz większą ilość oddających się jej ludzi, i to właśnie w tym kierunku, który musi ją doprowadzić do zupełnego upadku. Sztuka, będąc sferą brudniejszą od filozofii, sferą, w której człowiek przejawia się w całości swoich uczuć i wyobrażeń, poza tym, co jest konstrukcją Czystej Formy, podlega Zasadzie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej w najwyższym stopniu. Dlatego też będzie miała konanie powolne, wśród strasznych wizji i koszmarów, wśród śmiertelnych wymiotów i krwotoków, wśród konwulsji i ohydnych drgawek. A wszystko to, co w sztuce nie jest Czystą Formą, oddzieliwszy się od niej będzie ją udawać, i kiedy w jednym pokoju będzie ona sama w męczarniach konać, w drugim, obok, ten jej sobowtór odziany w jej maskę bawić będzie ostatnich półludzi w ich nerwowym zblazowaniu na wszelkie podniety, strojąc potworne miny i udając męczarnie, które tamta przeżywać będzie naprawdę, konając samotnie.

Postaramy się teraz udowodnić, że proces ten, rozkładu Sztuki, zaczął się już w naszych czasach i że równie jak metafizykę od samobójstwa, Sztukę od tego rozkładu za życia nic powstrzymać nie zdoła.

W zamkniętych kulturach starożytności rozwijały się niezmiernie powoli z dwóch zasadniczych elementów: ornamentu i przedstawienia religijnych wyobrażeń, pod ciśnieniem groźnych warunków życia i okrutnej, głębokiej wiary, wielkie artystyczne style, których początki gubią się w mrokach historii. Religijna treść rzeźb i malowideł zdobiących świątynie była w bezpośrednim związku z formą; nie było wtedy różnicy między Czystą Formą a zewnętrzną treścią, bo blisko ich pierwotnego źródła, metafizycznego uczucia w najczystszej formie, nie oddzielała się bezpośrednio wyrażona jedność w wielości od jej symbolu: wyobrażenia fantastycznego bóstwa. Nie było wtedy, w naszym znaczeniu, oddzielnych artystów, znajdujących swój styl własny. Byli oni tłumem pracowników, w ramach zbiorową pracą powoli powstającego stylu, do którego każdy z nich dodawał pewne, drobne stosunkowo zmiany, przez co styl ów rozwijał się dalej, wzbogacając swoje formy, mające ostateczne źródło swoje w twórczości natury, ludziach i strojach danego kraju. Możliwe, że byli jacyś artyści kierownicy projektujący budowle lub rzeźby, ale imiona ich nie doszły do nas z pomroki dziejów. W każdym razie twórczość ich mało była podobna do późniejszego rozwydrzenia form indywidualnych, dlatego, że chociażby z technicznych powodów praca nad jednym pomnikiem trwała wieki całe i powoli następnymi artyści wprowadzali swoje indywidualne elementy do rozwoju całości.

Obok tematów czysto religijnych pojawiają się bohaterskie; w dziełach Sztuki przedstawiane są czyny wielkich władców, a także zaczyna rozwijać się portret, przez to, że człowiek po śmierci musiał mieć swojego sobowtóra, chroniącego go od śmierci wiecznej, co doprowadziło do konieczności szukania sposobów oddania indywidualnego charakteru ludzi i nawet stworzeń. Zadania te, pozornie nie mające nic wspólnego z przedstawieniem „jedności w wielości w Czystej Formie”, są właśnie, niezależnie od tematu, pretekstem do powstania najczystszej formy, do jakiej Sztuka kiedykolwiek doszła, wyłączając może wczesną sztukę chrześcijańską i nasze czasy, w których, na schyłku wszelkiej twórczości, pojawiają się jako takie uświadomione i w pojęciowe systemy ujęte te elementy, które nie-uświadomione stanowiły istotną treść Sztuki przez wszystkie czasy, zarówno dla twórców, jak dla widzów. Rozdział na elementy istotne

i nieistotne, o których mówiliśmy w części teoretycznej, nastąpił jako taki daleko później, kiedy zaakcentował się w malarstwie naturalizm, jako kierunek oddzielny, kiedy oddanie natury ze złudzeniem trójwymiarowej przestrzeni stało się celem pewnych indywidualów. O ile dawniej, kiedy religia była bardziej pierwotną, tzn. kiedy bogowie byli naprawdę tajemnicą zasłaniającą jeszcze straszliwszą Tajemnicę Istnienia, Czysta Forma, mająca bardzo mało wspólnego w swojej przedmiotowej treści ze światem zewnętrznym, a więcej ze sferą fantazji rozwijającej się na tle grozy, jaką budziła tajemniczość życia i śmierci, była bezpośrednio związana z wyobrażeniem przedmiotowym (bóstwa np.), o tyle dalej, kiedy bogowie stawali się coraz bardziej ludźmi lub kiedy dana religia przeżywała się jako uczuciowe napięcie i bardziej automatyzowała się w obrzędach, forma albo dochodziła w ostatnim np. wypadku do pewnych zmartwiających kanonów, lub też stawała się imitacją zewnętrznego świata, przestając mieć to samo źródło, co treść religijna. Ograniczenie to, czyli, jak chcą naturaliści, swoboda, nastąpiło bez świadomości artystów, nie w formie uczucia skrępowania światem zewnętrznym, tylko nieznacznie i zupełnie naturalnie, przez to, że uczucie metafizyczne będące podstawą wyobrażenia religijnego nie łączyło się w tym wyobrażeniu z wizją jedności w wielości w konstrukcji Czystej Formy, czyli z abstrakcyjnym pięknem.

W przeciwieństwie do form abstrakcyjnych jako takich, przedstawiających fantastyczne stwory, albo **nieruchomych** ludzi rzeźby egipskiej, rzeźba grecka w swoim późniejszym rozwoju, tj. wtedy, kiedy naprawdę stała się sobą po przezwyciężeniu egipskiego wpływu, ma za temat nie oderwaną konstrukcję na tle wewnętrznych przeżyć, ale wizję spotęgowanego w swej naturalnej piękności ludzkiego ciała, przy czym przedstawia to ciało w **ruchach**, nawet gwałtownych, w których piękność jego, że się tak wyrazimy, użytkowa najbardziej się uwydatnia. Splotenie religii, upodobnienie bogów do ludzi i rozwój intelektu na tle społecznej demokratyzacji ma tu na sztukę wpływ bezpośredni. Do maksimum dochodzi to w rzeźbie rzymskiej, po czym następuje zupełny upadek Sztuki, wypieranej przez skromne i demokratyczne początkowo chrześcijaństwo, mające stosunkowo słabą treść metafizyczną, a więcej celu życiowego: ulżenia ludziom biednym, przy czym świat tamten zredukowany jest do instytucji nagradzającej słabych i pokornych i karzącej potężnych ziemskich tyranów. Mniej więcej to samo daje się zaobserwować na różnicy archi-

tektury brahmańskiej i buddyjskiej. Dopiero kiedy chrześcijaństwo stało się religią państwową, kiedy zaprzeczając początkowej swej istocie stało się potężną organizacją społeczną, mającą swoich dostojników i potężnych władców na ziemi, i kiedy rozwinęła się bardziej strona jego dogmatyczna, kiedy powstała chrześcijańska mistyka, nastąpiło nowe zapłodnienie ducha ludzkiego w kierunku sztuki, związanej bardziej bezpośrednio z momentem religijnym, ale w znacznie już mniejszym stopniu czystości formy w rzeźbie.* Malarstwo, które niedawno narodziło się z czystego zdobienia ścian jako sztuka oddzielna, przechodzi w [tym] czasie, zaczynając od bizantyjskich mozaik, najwyższy punkt swego rozkwitu w dwóch gałęziach: włoskiego *tre-* i *quattrocento* i rosyjskiej ikony. Współczesne malarstwo francuskie, flamandzkie i niemieckie znajduje się pod silnym wpływem Włoch, przerabiając z małymi odmianami ten sam charakter form i harmonii barwnych. Odrodzenie naturalistycznej rzeźby greckiej w związku z odrodzeniem dyskursywnej filozofii, która otrzeźwiła mistyków, w połączeniu z rozpowszechnieniem farb olejnych, pozwalających na imitację dowolnych momentów w naturze, wydało cały naturalizm, który dziś dopiero kona powoli wśród powrotu do czystej, ale już niespokojnej i rozwydrzonej Formy, ale który i dziś jeszcze między szerokimi warstwami kulturalnej publiczności, a nawet między niektórymi malarzami uchodzi za prawdziwą Sztukę.

Z naszego więc punktu widzenia renesans jest dla prawdziwej Sztuki klęską. Z tego to czasu pochodzi rozdwojenie dążeń w Sztuce, raczej nieistotna odnoga od prawdziwej Sztuki, co na tle wzrastającej zdolności teoretyzowania doprowadza do nieporozumień na temat stosunku natury i sztuki; malarstwo upada gwałtownie, a ideałem jego staje się wierność odtworzenia zewnętrznego świata. Naturalizm, przzerwany nowym powrotem do klasycyzmu, który oprócz konwencjonalności pochodzącej z samego tematu, a nie z odczucia formy, nic nowego nie dał, jeszcze w całej pierwszej połowie XIX wieku wydaje najbardziej skończone swoje dzieła. Istotne odrodzenie Czystej Formy zaczyna się dopiero w ostatnich dziesiątkach lat we Francji, począwszy od impresjonistów, którzy jednak, oprócz rozwydrzenia na nowo zabitego przez klasycyzm koloru, nie pozostawili po sobie dzieł większej wagi. Malarstwo, pomimo że przestało być bezduszną lub nawet sentymentalną imitacją natury, nie jest związane z ogólnie obowiązującą metafizyką w formie religii, jest raczej wyrazem prywatnej, tajnej, mniej lub więcej uświadomionej metafizyki pojedynczych

artystów, i to jest również jedną z przyczyn zróżniczkowania formy, w której się ona bezpośrednio objawia. Formy te zawierają w sobie jakiś narkotyk, którym Sztuka dzisiejsza stara się podtrzymać swoje gasnące życie, ale też pod działaniem tego narkotyku ostatnie jej chwile wypełnione są, z punktu widzenia życia, męczącą halucynacją.

Nie chodzi nam bynajmniej w tym krótkim i ogólnikowym przeglądzie zjawisk artystycznych o udowodnienie tego, że jedynie religijne malarstwo lub rzeźba dały Czystą Formę w najlepszym gatunku. Stoimy właśnie na tym stanowisku, że wartość dzieła sztuki nie zależy od uczuć życiowych w nim zawartych ani od doskonałości odtworzenia przedmiotów, a jedynie polega na jednolitości konstrukcji czystych elementów formalnych. Faktem jednak jest, że w czasach, kiedy większość ludzi stojących na szczytach czynu, myśli i twórczości w sztuce była religijna, kiedy religia była jeszcze żywą siłą, co bezpowrotnie obecnie straciła, kiedy obie sfery: i religia, i twórczość bliżej były ich wspólnego źródła — metafizycznego uczucia, tym najważniejszym wzruszeniem, które wprowadzało w twórcze napięcie duchowe całą istotę człowieka, była właśnie religijna strona jego psychicznego życia i skutek bliskości tych dwóch sfer forma, która powstawała, była spokojniejszą, wznioślejszą, poważniejszą i działanie jej silniejsze i głębsze. Zwykle dużo się mówi o erotycznych uczuciach, jako o tej sferze życiowej, w której wszelkie wstrząśnienia mają tak podniecająco działać na twórczość. Możliwe, że jest to słusznym, jeśli chodzi o muzykę, która objawia się zawsze wcześniej w artyście niż twórczość malarska i której nieistotnym balastem są właśnie czyste stany uczuciowe, a mniej wyobrażenia. Jakkolwiek uczucia erotyczne wielką odgrywają rolę przy tworzeniu się wyobrażeń religijnych u ludów pierwotnych, jakkolwiek również mogą opanowywać całą istotę człowieka i być pośrednim powodem takiej lub innej krystalizacji Czystej Formy, jednak związek ten nie jest tak bezpośredni jak przy uczuciach religijnych. Sprowadzanie wszystkiego do erotyzmu, jak to ma miejsce w niektórych kierunkach najnowszej psychologii, lub dążenie do wytłumaczenia wszystkich zjawisk w sferze sztuki przez teorię „urazów psychicznych” jest jednostronne i zaciemniające. Religijność odbijała się pośrednio i na tematach, oprócz tego, że były one wynikiem konkretnych zapotrzebowań, np. obrazów i dekoracji dla kościołów, ale nawet jeśli tematem tym, w którym polaryzowało się uczucie metafizyczne, aby stać się Czystą Formą, nie były wyobrażenia związane z danym kultem, te same obowiązywały go formy. Religijność

obrazu nie polegała na jego treści tylko, ale na charakterze samej formy, na tym, że świat zewnętrzny jako taki stosunkowo bardzo mało wchodził w dokonane dzieło, mimo jednolitości tematu i formy, raczej może przez tę jednolitość zostawał gdzieś na boku z całą swoją przypadkowością, wypukłością, „naturalnością”, a treść była tylko zaznaczonym symbolem, jako takim nie grającym wielkiej roli w samej konstrukcji obrazów. Staraliśmy się w rozdziale o kompozycji udowodnić, jak mało w istocie krępującym jest w układzie obrazu sam temat jako taki; chodzi nam teraz tylko o zaznaczenie tego, że im dalej źródło ogólnego twórczego napięcia znajduje się od samego uczucia metafizycznego, tym mniej forma wyrażenia będzie bezpośrednio je wyrażać.

Dzisiaj na innej drodze doszliśmy do Czystej Formy; jest to jakby akt rozpacz przeciw coraz bardziej szarzącemu życiu i dlatego też, jakkolwiek sztuka nasza jest jedyną wartością naszych czasów, oczywiście poza techniką życia i ogólnym szczęściem, formy jej są w stosunku do dawnych pokrzywione, dziwaczne, niepokojące, koszmarowe. Ma się ona tak do dawnej, jak gorączkowa wizja do pięknego, spokojnego snu.

Jakkolwiek, a może właśnie dlatego, że tak wielu jest artystów, stanowią oni tę piekielną różnorodność form, od której nie przyzwyczajonemu i w ogóle nie rozumiejącemu istoty sztuki osobnikowi, który szuka na obrazach znanego mu świata tylko, naprawdę we łbie się przewraca. Przebrnąwszy jednak przez całą pozorną potworność, zapomniawszy o życiowych asocjacjach wyobrażeń, patrząc na obrazy Picassa np. jesteśmy w tym samym krystalicznym i zimnym, a jednak płomiennym świecie, w który dawniej wprowadzał ludzi Ghirlandajo lub Botticelli. Cóż z tego, że tamten malował słodkie Madonny i żył potężnie i wspaniale, a ten zniszczony alkoholem czy jakimś innym świństwem kona za kratami szpitala wariatów; patrząc na ich obrazy jest się tak samo poza życiem i śmiercią, poza szczęściem i nieszczęściem, w oderwanym świecie absolutnego piękna. A nawet przychodzą chwile, w których dawne obrazy błędną, w których dawna muzyka jest tylko jakimś nic nie mówiącym szmerem, i w świat piękna można przejść tylko przez straszliwy koszmar dzisiejszych mistrzów malarstwa i potworne zgrzyty dzisiejszych kompozytorów. Powinniśmy być im wdzięczni, że na tle ogólnej szarzyzny i zblazowania gorączką życia znajdują oni jeszcze, poświęcając swoje osobiste życie na pastwę Chimery, środki tak potężne, że mogą nas, nieczułych już na nic,

w świat ten wprowadzić. Dawniejszy człowiek, zatopiony w religijnym mistycyzmie, innym był od „metafizycznej istoty” naszych czasów, która rzuca się jak konająca na piasku w upalny dzień ryba. Dziś nie ma żywej religii i religijni ludzie naszych czasów, z punktu widzenia szczytów naszej współczesnej myśli, muszą się nam wydawać czymś szczątkowym, nieistotnym. Możliwe, że dawni wierzący byli czasem daleko gorszymi zbrodniarzami niż my, ale za to wierzyli oni w Tajemnicę Istnienia nieskończenie silniej. Jednocześnie z tym zróżniczkowaniem i zanikiem metafizyki szalona demokratyzacja sztuki, mająca swe źródło w łatwości nauczania, w rozpowszechnieniu się i przenikaniu wzajemnym kultur, przyspieszeniu życia, łatwości technicznej, łatwości wreszcie samego **zostania artystą**, wskutek przesunięcia się problemu indywidualności w kierunku tego elementu, który nazwalibyśmy „ujęciem formy” w cz. III — doprowadza do tego, że wyłączwszy prostych błaznów i imitatorów niegodnych miana artystów-twórców i tych, których ideałem jest kolorowa fotografia, tzn. wszystkie mierznoty, wielu ludzi, którzy w dawnych czasach nie myśleliby zupełnie o sztuce, zostaje dziś np. malarzami. Są to mianowicie ci ludzie, którzy w dawnych czasach byłiby może awanturnikami, kondotierami, diabli wiedzą jakimi niespokojnymi duchami, aspołecznymi „metafizycznymi istotami” bez formy, przeżywającymi swój metafizyczny niepokój w czysto życiowych przejawach. Dziś rasa artystycznych awanturników wygasa. Awanturnicy dzisiejsi to cała hołota goniąca za zyskiem na mniej legalnych ścieżkach, która o ile nie siedzi pod kluczem w starej Europie, o tyle znajduje sobie pole działania w koloniach, gdzie kwitnie jeszcze prawdziwie natężone pod względem ryzyka życia i fortuny istnienie. Dziś wszyscy nie mający miejsca w życiu i dość siły na awanturę w większym stylu zostają artystami, i to jak dotąd przeważnie w gałęzi malarstwa i literatury, ale zdaje się, że na muzykę i nawet rzeźbę przychodzi także kolej. Nazywamy właśnie tymi, którzy nie mają miejsca w życiu, nie zwykłych próżniaków, którzy idą na artystów dlatego, że dziś jest „łatwiej malować”, tylko właśnie metafizycznym niepokojem obdarzone jednostki bez określonej, takiej a nie innej formy wyrażania się. Możliwym jest, że artystów prawdziwych, których sztuka jest koniecznością absolutną, i to ta, a nie inna, jest dziś tak samo mało, jak było ich dawniej. Z 40 000 malarzy w Paryżu, jeśli ich przyprzeć do muru, może ze stu zaledwie mogłoby z czystym sumieniem odpowiedzieć, że są nimi z prawdziwej konieczności. I prawdopodobnie z tej to części są ci nieliczni, którzy

ominąwszy wszystkie artystyczne niebezpieczeństwa, co zwykle powoduje zdwojenie niebezpieczeństw życiowych w rodzaju głodowej śmierci lub szpitala wariatów, dojdą lub doszli do stworzenia własnego stylu i zostaną w historii sztuki. Dzisiejsi artyści, pomijając względnie obiektywną wartość ich dzieł, których my, im współcześni, przeważnie nie umiemy ocenić, mimo że jedni robią miliony, a inni umierają z głodu, co nie przesądza doskonałości lub lichoty ich utworów, są właśnie tymi metafizycznymi istotami, tj. pewnymi przeżytkami ludzi dawnych czasów, mającymi jeszcze stosunkowo dość silne metafizyczne uczucia, ale których forma wyrażania się zupełnie odmienna jest od dawnej, przez atmosferę społeczną naszych czasów, w której oni, nawet przy pozornej izolacji, wychowują się i żyją. Nie znajdują ich wewnętrzne przeżycia wyrazu swego ani w religii, bo jej nie ma u tych nawet, którym się zdaje, że są religijni, ani w metafizycznym rozmyślaniu, bo to zabite jest przez gotowe filozoficzne „menu” i przez dziś obowiązującą filozofię uświadomionej praktyczności, ani w życiu, bo to oprócz bardzo dalekich krajów i wojny, poniekąd też nieinteresującej, zbyt jest szare i nudne. Możliwość przeżycia siebie jest jeszcze w sztuce, ale tu znowu formy dawne nie mogą być wzorem, bo się w nich nie mieścimy: realizm nie jest twórczością artystyczną; nie ma danego stylu, w którym, w robocie cząstkowej, mogliby artyści znaleźć przeżycie siebie, jak to było w czasach najdawniejszych. Są tak zwane „odrodzenia” dawnych stylów, zapoczątkowane przez ludzi skądinąd zdolnych, przerażonych chaosem i mnogością form, w których żyją. Są prerafaelici, neogrecy, pseudo-egipcjanie, neobizantyjscy itp. szkoły, w których ludzie wmawiają w siebie zrozumienie form, w których się nie mieszczą, i szkoły te składają się z artystów nie mających siły stworzyć własnego stylu, a zbyt mało perwersyjnych, aby zaprzęć się do rydwanu któregoś z nowych mistrzów; albo z tych, którzy uroili sobie obowiązek „ratowania” Sztuki (przez wielkie S), tak jakby ona ich o to prosiła; albo po prostu z miernot zupełnych, które sens życia znajdują w tarcu farb lub podmalowywaniu gruntów dla „mistrza”, ale sztucznego, udającego w masce dawnego i naturalnego, i myślącego, że w ten sposób zdoła osiąść siłę, równowagę i wielkość tamtego. To śmieszne odradzanie dawnych stylów nie ma w ogóle dla sztuki żadnego znaczenia i jest tylko jednym z symptomatów, że coś się w państwie sztuki psuje i że ratunek bardzo jest wątpliwy. Odradzacze ci przede wszystkim nie starają się wniknąć w istotę dawnych szkół; oni biorą za punkt

wyjścia to, co się nazywa „naiwnym widzeniem przedmiotu”; oni chcą ze sztucznego, wmówionego w siebie stosunku do świata widzialnego stworzyć tę samą formę, która u tamtych panów nie wypływała całkiem z naiwności, z której sztywność u nas mierniejsi „znawcy sztuki” mówiąc pobłaźliwie: „jak na te czasy to jest wcale niezłe”, ale z wewnętrznej koncepcji formy, której punktem wyjścia były niezmiernie silne metafizyczne uczucia, co objawiało się w tym, że ich kompozycje stanowiły znakomitą jedność mimo komplikacji, że ich kolory zdają się jakąś tajemniczą magią wobec perwersyjnych, brudnych harmonii, którymi bawimy się my, że ich ujęcie formy było dyskretne i nie rzucające się w oczy, ponieważ panowie ci umieli odróżnić się czymś lepszym jeden od drugiego niż gzygzakami, węzami, kropkami i innymi potworkami, z których my składamy masy form w naszych kompozycjach. W ogóle problemat ten odróżnienia się, który jest symptomem wyczerpania i zblazowania, dla nich jako taki prawdopodobnie nie istniał wcale. A nade wszystko oni się nie spieszyli.

U nas młody człowiek, który już w 25 roku życia nie jest skończonym artystą, jest pogardy godzien; on już w 30 powinien — zatruty jakimś narkotykiem — być dawno w szpitalu lub nie żyć, a na jego pośmiertnych za życia lub po rzeczywistej śmierci wystawach powinni robić już miliony handlarze obrazów. Dziś my doszliśmy do takiej czułości, że myślimy nawet, że akademie z maszynowym sposobem nauczania niszczą całe tłumy geniuszów. Ale czymże jest ten geniusz, którego jakakolwiek akademie zniszczyć by mogła? Trzeba raz to sobie powiedzieć: nie ma zmarnowanych talentów, złe wychowanych geniuszów, są tylko wielcy artyści albo ich nie ma. O ile ktoś ma artystyczne sumienie, talent i dość silne metafizyczne uczucia, które mu dają intuicję takiego, a nie innego życia, tylko uderzenie twardego przedmiotu w głowę może go zniszczyć naprawdę. Dawniej pan taki, który chciał się sztuką zajmować, szedł do mistrza i tam tarł farby, potem zamalowywał mu większe płaszczyzny, potem był dopuszczany do draperii, i jeśli mu mistrz pozwolił jakieś ucho czy nogę namalować, był to już zaszczyt nie lada. I jeśli po takim reżymie wychodził ktoś z tego przedsiębiorstwa, jakim był warsztat arcydzieł dawnego mistrza, nie zidiociały, ze swoim własnym poczuciem formy, ze swoimi koncepcjami, to był naprawdę wielkim panem. A przy tym umiał naprawdę wiele i wewnętrzna koncepcja kierowała jego ręką, a nie na odwrót, zblazowane i chore od przesytu oczy z lekka korygowały to, co sama zrobiła zdenerwowana i rozfajtana

łapa. Dzisiejszy profesor chodzi między sztalugami — przy których stoją nic nie umiejące chłopcy, pewne siebie jak diabły, z których jeden maluje w eliptyczne węże, drugi „wyciąga” kieszki złożone z różnokolorowych trójkątów — i zaledwie śmie zrobić uwagę co do samych tylko proporcji. I takie szkoły mają zabijać tysiące geniuszów; to jest chyba zbytek tkliwości. Geniusz jest tak samo rzadkim teraz jak dawniej i jeśli jest, nic go zabić nie zdoła. A zresztą tłumy dzisiejszych geniuszów nie mają zdrowego artystycznego instynktu, który by ich chronił od złych wpływów. Oni sami ciągną w te miejsca, gdzie ludzie nie uczą się panowania nad swoim okiem i ręką, ale tam, gdzie tanio można zdobyć jakiś styl półwłasny, ale zawsze styl. I niech gdzieś jakiś „ista” wynajdzie nowy „sposób”, zaraz zakłada szkołę i co najmniej kilka tuzinów różnych „istków” styl ten, w pewnych wariantach, roznosi po świecie całym. Dlatego to mamy przykłady malarzy, którzy do późnych jak na nasze czasy lat, tzn. do jakichś dwudziestu pięciu czy ośmiu byli zwykłymi miernotami, spokojnymi roboczymi zwierzętami w naturalistycznym kieracie, i nagle — o dziwo! widać takiego pana zdemonizowanego od pięt do czubka, zdenerwowanego, nienasyconego formą jak świnia św. Antoniego różnymi paskudztwami, który płynie pod prąd w rzece rozwydrzonej formy, łykając chciwie nowe sposoby, i popularyzuje je u nas w jakiejś dziurce, tzn. oddaje w stanie nie strawionym genialne koncepcje jakiegoś prawdziwego wielkiego pana w świecie sztuki z Zachodu, który albo siedzi już w szpitalu, chory na białe czy czarne delirium, albo dawno w łeb sobie strzelił. Najdziwniejsze twory tego typu spotkać można w Rosji, tym chyba najpotworniejszym kraju na całej naszej planecie, ale i u nas, i w Niemczech, a nawet w Anglii zdarzają się te wypadki, pod wpływem rzeczywiście wielkich i prawdziwych tragedii na temat Czystej Formy, których widownią była dotąd jedynie Francja, a właściwie Paryż. My nie występujemy tu bynajmniej przeciw tak okrzyczanej przez naszych np. „znawców Sztuki”, jako blaga i proste nabieranie pocziwej publiki, „dziwaczności formy”, tylko wyrażamy mniemanie, że dobrze jest, jeśli ci, co malują, mają artystyczne sumienie. Niech się wieszają na własnych kiszkach, ale naprawdę na własnych, będą wtedy naprawdę wielcy i tragiczni, ale niech się nie wieszają na kiszkach czyichś, których już ich właściciel w tym samym celu raz użył. Albo jeśli już za żadną cenę własnym przemysłem oszaleć nie mogą, niech malują tak, jak „znawcy sztuki” każą, a będą zawsze mieli „w pewnych sferach” zarobek i dzień spo-

kojny, i noc nietęskliwą, jeśli już przestać malować nie mogą, co byłoby najlepiej. Bowiem straszną jest rzeczą, że przestać malować trudniej jest daleko niż zacząć i kontynuować, wskutek pewnych drugorzędnych objawów twórczości, które niektórych więcej cieszą niż ona sama. Praca artystyczna, oprócz istotnych tortur i rozkoszy, daje mnóstwo zadowoleń ubocznych, ten specjalny rodzaj podniecenia, bez względu na wyrzuty sumienia, nad którymi lekkomyślna młodość łatwo do porządku przechodzi. Dlatego też jest tak trudno przestać malować, rzeźbić, pisać lub komponować, a nawet, powiedzmy otwarcie, jest to prawie niemożliwym. Są takie rzadkie wyjątki i są to ludzie w swoim rodzaju wielcy, ale jako tacy nie przejdą oni do historii i trzeba o nich dyskretnie milczeć.

Atmosfera dzisiejszego życia i proporcja danych psychicznych dzisiejszych ludzi oddających się słusznie czy niesłusznie artystycznej pracy jest powodem zjawiska, które w braku lepszego słowa nazwiemy „nienasyconiem formą”, które występuje równocześnie i u twórców, i to największych twórców naszych czasów, jak i u tej części publiczności, która naprawdę sztukę rozumie i rzeczywiście jej potrzebuje.

Dawniej wszystko odbywało się powolniej, ale za to życie było głębsze i intensywniejsze, tak w zewnętrznych, jak i w wewnętrznych swoich przejawach. Dzisiejsza psychika bardziej jest zróżniczkowana i wszechstronniejsza jest od dawnej, ale za to zewnętrzne przyspieszenie życia jest daleko większe i charakter jego bardziej jest gorączkowy, i za to słabsze jest ono pod względem indywidualnych przejawów. O ile dawniej tętno życia było równe, powolne i silne, o tyle dziś jest przyspieszone, słabe, a w niektórych sferach odznacza się silną arytmia. Tą sferą przede wszystkim jest twórczość i na niej to w najjaskrawszy sposób odbija się niekorzystnie charakter naszej epoki. We wszystkich innych sferach postęp jest zbyt widoczny i wszelkie żale mogą się wydawać nawet śmiesznymi. Żałować nieświadomości i nieuctwa dlatego, że ono nadawało większy urok życiu, czyż nie byłoby to wprost idiotycznym. Kiedy ze wszystkim jest już tak dobrze, pomijając, jako „fałszywie postawiony” problemat, tajemnicę istnienia, kiedy zdaje się, że jesteśmy już na progu do jakiegoś ziemskiego raj, czemu sztuka jedna, ten najpiękniejszy i według niektórych wiecznie żywy kwiat życia, nie może kwitnąć dalej w tych wielkich i spokojnych formach, w jakich kwitnęła dawniej, czemu kwiat ten, zamiast wdzięcznych i uspokajających dawnych form i kolorów przybierać zaczyna jakieś potworne kształty i ponure, złowrogie barwy,

a zamiast miodowego zapachu zaczyna wydzielać woń ostrą, przez swą dzikość nęcącą tylko zepsute powonienia. Jest to zmiana taka, jak gdyby jakaś przylaszczka lub inna milutka roślina o błękitnych kwiatach i ślicznym zapachu zaczęła wydawać włochate, buro-czerwone kwiaty jakiejś muchołapki z zapachem nieświeżego mięsa czy czegoś jeszcze gorszego.

Przyśpieszone i gorączkowe życie nasze, o ile doprowadza do zupełnego z nim pogodzenia się osobniki, u których wygasły do pewnego już stopnia metafizyczne uczucia, i może dla nich być zupełnie godne spokojnego i normalnego przeżycia, o tyle dla indywidualów, w duszach których wre jeszcze nieokreślony niepokój, mający źródło swe w rzeczach ostatecznych, dotyczących Tajemnicy Istnienia, ta właśnie gorączkowa i zewnętrznie w swej mechanizacji pozornie spokojna atmosfera musi na nie wpłynąć w ten sposób, że forma ich wyrażania się musi się rozwydrzyć i rozwścieklić. Możliwe, że w jakimś innym istnieniu, w którym też rozwija się twórczość, może ona w podobnych warunkach skończyć się po prostu, nie przechodząc przez okres perwersji i obłądu w chwilach ostatnich, możliwe, że ma śmierć pogodną i spokojną. Ale u nas zdaje się być koniecznym, że im bardziej formy życia stają się mechaniczne i nudne, tym bardziej pewien typ osobników naszego gatunku musi to kompensować sobie w sferze z zasady swej od życia bezpośrednio niezależnej. Artystyczna perwersja to jedyna forma, w jakiej ginąca dawna ludzkość zaznacza w pewien sposób tragedię swego końca. Nie mówimy o tych, którzy faktycznie walczą o prawa klas dotąd uciśnionych; jest to gatunek specjalny albo ludzi w ogóle niezadowolonych, albo też takich, u których, wskutek wychowania i pewnych idei, nastąpiło zupełne odwartościowanie wszystkich wartości. Typ społecznika, którego fACHEM jest walka o szczęście przyszłej ludzkości, jest wytworem naszej tylko epoki i jako taki zaginie na pewno z czasem zupełnie. Część tych ludzi to szczątki dawnych rycerzy, których druga odnoga rozwojowa wcieliła się znowu w przedstawicieli kapitału, część to awanturnicy szczątkowi szukający silnych wstrząśnień, a jeszcze jedna część to zwykli karierowicze pod maską obrońców klas pracujących. Ale wszyscy oni zanikną z czasem, ponieważ to, co jest żywego obecnie w kulcie społeczeństwa, zmechanizuje się również na swój sposób. Ale w ogóle czy ten, czy inny typ społeczny charakteryzuje dziś przede wszystkim przepracowanie i płynące stąd wyczerpanie, które nie może wpłynąć dodatnio na możliwość przeżywania w sztuce rzeczy istotnie

głębokich. Dawniej przepracowani może byli gnębieni i wyzyskiwani niewolnicy, ale oni nie tworzyli życia, byli tylko materiałem. Dziś na przepracowanie cierpią właśnie ci, którzy życie tworzą: i tak zwana inteligencja, i przedstawiciele przemysłu i handlu, i robotnicy. Dzisiejszy przepracowany człowiek nie może mieć ani czasu, ani energii nerwowej na powolne zagłębianie się w dzieła, których zrozumienie wymaga dłuższej kontemplacji i wewnętrznej pracy, proporcjonalnej do powolności ich powstawania. Formy dawnej Sztuki są dla dzisiejszych ludzi zbyt spokojne, one nie pobudzają do wibracji ich stepionych nerwów. Im potrzeba czegoś, co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziała jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach oglupiającej, mechanicznej pracy. Najlepiej widać to na teatrze, który jako najbardziej zależny od publiczności, mimo chęci narzucenia znowu pewnych form dawnych, najprędzej doszedł do tego stopnia upadku, z którego nie go już chyba podźwignąć nie zdoła. Minęły bezpowrotnie czasy metafizycznych przeżyć w teatrze, jak to było w czasach początków greckiej tragedii, a wszelkie dążenia do wydobycia się z bezmyślnego realizmu przez „odrodzenie” form starych są tylko zubożeniem tego, co jest, a nie prostotą naturalną, która była wyrazem siły i równowagi duchowej.

Teatr dzisiejszy nie może zadowolnić przeciętnego widza; wszystkie odrodzeniowe specjały są dla wymierającej rasy teatralnych smakoszy, a większą część publiczności zabiera mu z jednej strony kabaret, a z drugiej kinematograf. W czasach greckich nie chodziło o treść, którą wszyscy znali z mitów; samo stawanie się czegoś na scenie, podobnie jak to jest w muzyce, dawało nowy wymiar przeżyciom patrzących, przenosiło ich w inny świat metafizycznych przeżyć, daleki od wszelkiej rzeczywistości. Był to pewien rodzaj Czystej Formy w teatrze, który miał niezmiernie krótką chwilę trwania, ponieważ elementami stawania się na scenie w ostatniej instancji są ludzie i ich sprawy, i na tle demokratyzacji greckiego społeczeństwa i upadku uczuć religijnych teatr stał się tylko wyrazem życia, co w naszych czasach doprowadzone zostało do absurdu i przeciw czemu na próżno walczą odrodziciele dawnej formy. Forma się nie odrodzi, bo umarła na wieki treść, z której ona powstała. Walka z realizmem w teatrze przez „uproszczenie” przeżywającej się już komplikacji nie pomoże nic, tak jak nie pomoże malarstwu odrodzenie bizantyjskiego czy innego stylu. Człowiek współczesny tak samo będzie się nudził w zreformowanym teatrze, jak i na greckiej, po grecku wystawionej

tragedii. Jemu trzeba — na równi urzędnikom państwowej maszyny, jak i mniej lub więcej doskonale zorganizowanym robotnikom, urzędnikom firm handlowych i ludziom nauki na równi z tymi, którzy walczą za szczęśliwą ludzkość — wrażeń krótkich i gwałtownych. Kinematograf może wszystko, cokolwiek dusza zapagnie, i czyż za cenę tak szalonej akcji i wściekłych obrazów nie warto oddać i tak już dziś niepotrzebnej nikomu gadaniny na scenie; czyż warto się trudzić, produkując rzecz tak piekielnie trudną, jak sceniczna naprawdę sztuka teatralna, wobec tak groźnego rywala, jakim jest wszechwładne „kino”. W muzyce odbywa się też ten sam kryzys rozwyrzenia formy, z wielkim dodatkiem intelektualnego elementu, w braku bezpośrednio danej perwersyjnej żądzy przeżycia siebie w dzikich następstwach dźwięków bez tematu, bez tonacji, bez taktu, w ćwiercotonach i półzgrzytach, i całych wyciach coraz to nowych kombinacji wszystkich starych i nowych instrumentów. Tylko o powrocie do starej prostoty nie ma tam jakoś mowy. Wobec tego, że muzyka może być drukowana i nieograniczenie rozpowszechniona, dosyć jest widocznie starej prostoty po całym świecie, i to w najlepszym gatunku w postaci utworów Bacha, Beethovena i Mozarta, i nowej tandety w tym stylu nikt pragnąć nie może. Inaczej jest z malarstwem, gdzie są same unikaty: największych arcydzieł i najgorszej miernoty, gdzie najdoskonalsza reprodukcja nie może zastąpić oryginału i każdy, nawet trzeciorzędny kolekcjoner może chcieć mieć u siebie chociaż coś pseudoegipskiego lub pseudogreckiego, ale w oryginale za to, aby on lub jego goście mogli odpocząć trochę czasami po szatańskich orgiach nowych mistrzów.

Artysta malarz dzisiejszy, jak każdy człowiek, zmuszony jest żyć w tej samej atmosferze, co inni ludzie. On się w niej rodzi, patrzy od dzieciństwa na wszystkie możliwe dawne i nowe arcydzieła w reprodukcjach, co dawniej było nieznanne; jeszcze będąc młodzieńcem blazuje się dokładnie na wszystkie formy, poddaje się ogólnej szybkości życia przez konieczność przeżywania go z przyspieszonymi ludźmi dnia codziennego, przejmując się gorączkowym tempem całości, choćby nawet mieszkał na wsi, pił mleko i czytał tylko Biblię, i metafizyczny niepokój przybiera u niego pod wpływem zblazowania nerwów te formy, od których, bez zrozumienia ich głębokiej treści, odwracają się oburzeni fioletowym nosem lub za długą nogą „znawcy sztuki”, na które pomniejsza publiczność ze śmiechu ryczy, a krytyk mówi o upadku sztuki; ale nie przez wielkie S; o tej pani wie on

mało albo zgoła nic, ale o upadku sztuki naśladowania przedmiotów, tzw. *trompe-l'oeil*, o czym wie akurat tyle, co rzeźnik lub posługacz kolejowy, który tylko nie ma tyle sprytu, aby zajrzeć do leksykonu i wyliczyć stamtąd kilkanaście nazwisk mistrzów, pod wpływem których musi bezsprzecznie znajdować się nieszczęsny delikwent. Albo artysta taki umrze z głodu, rozgoryczony niezrozumieniem jego tragedii, albo też zjawi się jeden lub kilku panów, którzy go wezmą w antreprzyę, którzy go wylansują, potem „wypusują”, aż wreszcie, o ile artysta ten za mało ma siły życiowej, po prostu popsują, doprowadzając do szału publikę, która zacznie tego skopanego poprzednio artystę uwielbiać, zrobią na nim grube pieniądze, a potem ten sam krytyk, który go poprzednio omal nie zagnębił, lub inny tak samo wykwalifikowany, napisze o nim z dzikim entuzjazmem, kiedy on sam, stworzywszy styl swój własny w 28 roku życia, dawno już będzie na cmentarzu samobójców albo w szpitalu, zatruty jakimś narkotykiem, albo spokojny w kaftaniku bezpieczeństwa w łóżeczku, lub, co jeszcze gorzej, żywy i cały, ale imitujący samego siebie w coraz gorszym wydaniu dla *businessu*. A iluż jest takich, którzy przypadkowy błąd swój, jakieś chwilowe potknięcie się uznali rozumowo za styl nowy, wart rozwinięcia, i kontynuowali go z powodzeniem; ilu takich, co styl ten wymyślili między jedną kawą a drugim absyntem, czy też leżąc na kanapie w podejrzanym domu; wymyślili, aby korzystając z zatrąty wszelkich kryteriów epatować nieszczęsną, zdezorientowaną publikę i liczyć na obawę kompromitacji zbaraniałego wśród ogólnego zamieszania krytyka. Od szakali i błaznów roi się dziś malarstwo i często na pierwszy rzut oka ciężko odróżnić zręcznych *saltimbanque'ów* od prawdziwych geniuszów naszej rozwścieczonej, nienasyconej formy.

O ile myśliwy zadowolony jest, kiedy nie spudłuje, o ile generał kontent jest, kiedy wygra bitwę i otrzyma order, o ile zawodowy Don Juan zadowolony jest, kiedy zdoła uwieść jak największą ilość dam, a nawet zwykłych kobiet; o tyle malarz i w ogóle artysta zadowolonym jest wtedy, o ile oprócz konkretnych przyjemności, do których zdolny jest każdy człowiek, ma jeszcze tę dziką satysfakcję, której inni ludzie są pozbawieni, że przeżył siebie w procesie twórczym, w swojej najgłębszej istocie i że dzieło stworzone stoi przed nim konkretne i realne jak czarny byk, oświetlony zachodzącym słońcem na tle seledynowego nieba wieczoru. Jest on szczęśliwy, jeśli czuje, że tworząc przeżywa siebie do dna w każdym dziele, że wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia i całego świata w żelaznych klamrach

jedności, której wielość form krzyczy o wolność i zdaje się rozrywać wszystko, a jednocześnie zbita w kupę jakby jakąś magiczną siłą trwa jak zakłęta w nieruchomości zastygłej bardziej niżli stężone ciało trupa, bardziej niż lodowe góry, niż kryształy w szarej masie skały, która je porodziła. Zastygły od niewyraźnego mrozu płomień — oto, w kategoriach fizycznych sprzeczności, wyrażona jedność w wielości idealnego dzieła sztuki.

Zawsze płomień nie są dość palące, zawsze mróz, który je ścina, nie jest dość potężny. Dlatego każde całą istotą stworzone dzieło artysty jest tylko stopniem do następnego, o ile artysta ten ma prawdziwy artystyczny instynkt, każący mu żyć tak, aby zawsze być na szczycie swojej własnej duszy, być tym białym nieugaszalnym płomieniem, rozdzierającym wieczną ciemność tajemnicy. O ile jest gdzie głos Dajmoniona, wskazujący jedno tylko rozwiązanie, jedną tylko drogę, to w sferze twórczej pracy i życia artysty, ale głosu tego słuchać jest czasem ciężko i niewygodnie.

Artysta dzisiejszy, żyjąc nawet z daleka od centrów gorączki wielkich miast, musi przyspieszać swoje życie, aby nie być przez nie ominiętym i wyprzedzonym. Atmosfera pośpiechu wciska się w najodleglejsze zakątki i czyni życie podobnym do jazdy „z wściekłą chyżości”, *rage de vitesse*, która jest zaraźliwsza od dżumy. Zdrowa natura Gauguina, tego jednego szczerego klasyka między szaleńcami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłatej i wciąż karlejącej kultury europejskiej i dlatego może, że żył tak daleko, dzieła jego przez magiczną w swym natężeniu harmonię i potężną w swej naturalnej prostocie kompozycję robią wrażenie czegoś z innych wymiarów formy niż tych, którymi operowało dotąd malarstwo, formy, która jest syntezą dzisiejszego szaleństwa ze spokojem najdawniejszej, wielkiej sztuki. Jest to tytan malarstwa, jakiego nie było i prawdopodobnie już nie będzie; nie jest on oryginalny tym, jak to sądzą niektórzy, że malował naturę Tropików; on jej szukał jako jednej z naturalnych podniet dla swojej niebywałej wizji formy i koloru, którą zresztą tak samo można odnaleźć w smutnym pejzażu bretońskim, jak i w palącym się tropikalnym krajobrazie. Drugi geniusz naszych czasów Van Gogh nie mógł uciec od naszego pięknego życia i skonał z kulą we łbie, którą sobie zdołał wpakować w chwili przytomności między jednym atakiem szaleństwa a drugim, aby brzydtko życia nie skończyć w idiotyzmie i niezdolności do pracy; trzeci, jako

prawdziwy wyraz naszej epoki, może największy z nich, Picasso, który swoją teorią, ujętą przez innych w kanony, zapłodnił całą masę wielkich artystów i zwykłych niedołęgów kubizmem, był już podobno w szpitalu i zdołał się z niego wydobyć, ale ostatnie jego prace tchną już śmiertelnym szaleństwem. Nie dowodzimy bynajmniej, że aby być genialnym, trzeba pić na umór, być morfinistą, erotycznym degeneratem albo prostym, niczym sztucznym nie zdopingowanym szaleńcem. Ale strasznym jest to, że faktycznie, co się w naszych miłych czasach wielkiego w sztuce staje, dzieje się prawie zawsze na granicy obłąd. Bo wyrazem prawdziwym naszej epoki bezwzględnie nie są ci skromni i wzruszający do łez pracownicy, którzy „w pocie czoła” uciuli „dorobek” i trochę „grosiwa”, nie są wszelkiego rodzaju sentymentalne naturalistyczne miernoty, nie są żonglerzy zręcznej plamki na końcu nosa, te pra- i praprawnuki Velazqueza, nie są i błazny, z którymi historia czy prędzej, czy później się rozprawi, ale ci właśnie, trawieni piekielnym ogniem, nienasyceń szaleńcy, których cielesna powłoka nie może znieść strasznego żaru ich ducha, którzy życie swoje oddają naprawdę chimerze, a nie „poświęcają się dla sztuki”, jak to czynią niektórzy, dla czego u nas robi się z nich bohaterów. Nie mówimy tu o tych, którzy są dlatego narodowymi malarzami, bo malują historyczne kostiumy i historycznych mężów lub rodzajowe scenki z wsi polskiej; o tych i tak już aż nadto się mówi. Wszystkie miernoty artystyczne, niezdolne nawet do błazeństwa w wielkim stylu i blagi, mogą produkować spokojną i nudną sztukę, która jedynie martwością swoją, tylko brakiem elementu świata zewnętrznego w realistycznej interpretacji i wyduszoną gwałtem na zimno stylizacją przypominać będzie w miniaturze dzieła mistrzów Czystej Formy epok minionych, będzie przypominać tylko negacją drugorzędnych elementów prawdziwej sztuki, ale nie pozytywnymi wartościami dzieł dawnych. Dawniej mistrzowie byli to ludzie o nerwach jak liny okrętowe, o mięśniach (może nie zawsze, ale zdaje się, w większej ilości wypadków) jak stalowe sprężyny, o głowach może w stosunku do naszej przemądrzałości niesubtelnych, ale za to mieli wściekły temperament, jeśli nie w erotyce, to w religii, i nieokiełzane uczucia; równie dobrze umieli władać pędzlem jak szpadą, i dlatego umieli się wyrażać w formach spokojnych i wielkich, przejrzystych harmoniach barw i niezmiernie skromnym ujęciu formy.

Dzisiejszy tak zwany „inteligent” jest, szczególnie w sferze sztuki, przede wszystkim zdechlakiem o roztrzęsionych nerwach, a rodzaj

ludzi silnych trafia się jedynie w innych sferach życia — typ artysty w naszych warunkach życia musiał się zdegenerować przede wszystkim; raczej artystami muszą stawać się degeneraci, wskutek tego, że metafizyczne istoty są to okazy szczątkowe, skazane na zagładę. Kompozycję można komplikować tylko do pewnych granic, poza którymi będzie ona nierozpłatanym chaosem dla widza, a i sam artysta nie wydobędzie jej z siebie w jednym bezpośrednim rozmachu twórczym, w którym mógłby istotnie siebie przeżyć, tylko będzie ona szeregiem aktów czystego artystycznego rozumu. Nienasyceń formy w kompozycji może iść tylko do pewnego punktu w wikłaniu form i linii, dalej być może w nierównowadze wypełnienia płaszczyzny, a jeszcze dalej może być powrotem do prostoty coraz brutalniejszej i już na innej drodze, jako perwersja osiągalnej, lub też przez czysto rozumowe kombinacje, a nie przez istotny spokój i równowagę duchową: jest prosta forma rodząca się od razu i jest brutalne, rozpaczliwe przecięcie nierozpłatanego zawiłości. Ten rodzaj prostoty kompozycji ma według nas Picasso. Dalej jest kolor, który w związku z tymi formami kompozycji może się komplikować bezmiernie jako harmonia i dalej jeszcze bez końca w przeróżnych dysharmoniach perwersyjnych. Ale tego wszystkiego jest jeszcze mało. Dlatego to rozwyrżenie formy następuje w naszych czasach w sferze, którą nazwaliśmy ujęciem tej formy na płaszczyźnie.

Ale i tu komplikacje są wyczerpalne, podobnie jak w kompozycji, ponieważ ujęcie formy możemy inaczej określić jako stałą kompozycję szczegółów. Ale ta strona Konstrukcji Czystej Formy mało była zróżniczkowana świadomie przez dawnych mistrzów, dyskretnych i czystych, zatopionych w innych problemach: kompozycji i koloru, które zostały przez nich idealnie rozwiązane, przeważnie bez perwersyjnych momentów nienasyceń. Forma, w której przeżywali się oni, jest dla nas za prosta nie tyle w kompozycji i harmonii barw, ile właśnie w swoim ujęciu. Artysta dzisiejszy nie może przeżywać siebie w swojej koncepcji kompozycji i koloru, stającej się obiektywnym dziełem w jego rękach, bez tej komplikacji ujęcia; on nie ma tego rozkosznego uczucia przecięcia (proszę wybaczyć groteskowe porównanie) pępowiny między nim a rzeczą stworzoną, póki nie ujrzy swojej własnej pracy tak ujętej, aby ona odwrotnie, promieniując zaklętą w niej siłą, dała mu znowu to poczucie jedności w wielości, o które ostatecznie chodzi. Zwracamy uwagę, że o ile widz ma tylko jeden moment istotny: pojmowania danego dzieła, o tyle u artysty najistot-

niejszym jest ten moment stawania się, w którym czuje on, że żyje naprawdę, stokroć silniej od każdego innego człowieka, jakkolwiek i pojmowanie swego własnego dzieła odgrywa też rolę zasadniczą, z tą różnicą jednak, że tu każde pociągnięcie pędzla czy ołówka, każdy płatek koloru ma dla niego wartość nieskończoną rzeczy, która przeszła jakby przez wszystkie jego zmysły i ma wewnętrzną łączność z chwilą powstawania koncepcji pierwotnej. Podobnie jak widz, zbliżony poznaniem całej przeszłej sztuki, mając roztrzęsione nerwy tempem otaczającego go życia, nie jest w stanie odczuwać jedności w wielości patrząc na spokojne ujęcie formy dawnych mistrzów, artysta nie może w tych formach tworzyć.

Dla widza jedność ta jest albo zbyt trudną do pojęcia przez nie rzucające się w oczy najdrobniejsze swoje elementy, albo jest z tych samych powodów czymś jakby przezroczyście, pozbawionym oporu, czymś martwym, co nie daje bezpośredniego, ostrego uczucia łączenia się wielości form w nierozzerwalną całość, koniecznego i głównego elementu artystycznego zadowolenia. To samo, co dla widza jest tylko w przyjmowaniu wrażenia od czegoś już nieruchomego, zmartwiałego w jedności, dla artysty jest stokroć jadowitszym problemem w samym procesie stawania się danego dzieła, i w tym znaczeniu mówimy o niemożności przeżywania siebie w formach spokojnych, a nade wszystko o spokojnym ich ujęciu; to właśnie nazwaliśmy nienasyeniem formą. Może to nienasyenie być zaspokojonym bezpośrednio, przez komplikowanie ujęcia formy, albo też przez takowe z dodatkiem czysto rozumowego wysiłku, zależnie od proporcji danych psychicznych, które wykazaliśmy na schemacie kółkowym w części II. To ostatnie w granicy wkracza w czyste wymyślanie nowego stylu bez istotnej potrzeby, które w dzisiejszych czasach jest jedną z przyczyn powstawania tak przerażającej ilości różnych ujęć formy i jest powodem coraz większego blazowania się nerwów i u widzów, i u artystów, wychowujących się wśród dzieł tak stworzonych. Jak człowiek wstrzykujący sobie 20 szpryc morfiny dziennie nie może z przyjemnością przejść np. na 3 lub 4, tak samo my nie możemy zmusić się, odczuwając jednocześnie zadowolenie i pozostając szczerze sobą, do pojmowania i tworzenia w innych formach niż w tych, do których jesteśmy przez przebieg historii i naszą strukturę psychiczną, przezeń wytworzoną, zmuszeni. Morfinista może przestać używać morfiny, cierpiąc przy tym straszliwie, my możemy jedynie przestać tworzyć i zajmować się sztuką, co pewno niedługo nastąpi, oczywiście nie

w formie zbiorowego postanowienia artystów i widzów, ale w sposób bardziej naturalny, nieznaczny i nie narażający na zbyt wielkie cierpienia. Widzimy więc, że żadna siła nie jest w stanie powstrzymać tego procesu, który też potęguje się z każdą chwilą i musi, czy prędzej, czy później, doprowadzić do nienasyenia wszelkimi formami, których ilość, jako ilość kombinacji ograniczonej ilości elementów prostych, musi się wyczerpać; po czym może jeszcze nastąpić powtórzenie *da capo* wszystkiego, do czego już w pewnych odłamach malarstwa okazaliśmy się zdolni. To oczywiście, jak i komplikacja form, ma swoje granice, tak jak ma swoje granice ilość szpryc morfiny, które najzjadlejszy morfinista może sobie wstrzyknąć — po czym musi go czekać zidiocenie i śmierć. Będzie to odpowiadać w naszym porównaniu zanikowi sztuki, bez której szczęśliwa ludzkość doskonale zresztą się obejść będzie mogła, tym bardziej, że nic nowego w tym kierunku powstawać nie będzie. Sztuka bynajmniej nie jest wieczna, tzn. tak trwała jak ludzka dusza, jak to któryś z optymistów powiedział: zależy jej trwanie od tego, czy ludzie będą w ogóle zdolni do odczuwania metafizycznego niepokoju, który według nas wyraźnie zmierza do zera, a następnie, czy dane kombinacje jakości będą działać tak, aby uczucie to wywoływać i aby była konieczność wyrażania go w tej formie, co również do nieskończoności jest niemożliwym z powodu istotnej właściwości wszystkich Istnień Poszczególnych: przyzwyczajania się do pewnych podniet i ograniczonej ilości tychże.

Według nas, prawdziwi artyści, tj. ci, którzy bez twórczości absolutnie żyć nie będą mogli, w przeciwieństwie do innych awanturników, którzy uspokoją się w bardziej kompromisowy sposób, siedzieć będą w specjalnych zakładach dla nieuleczalnie chorych i będą jako szczątkowe okazy dawnej ludzkości przedmiotem badań uczonych psychiatrów. Muzea zaś będą otwierane dla rzadkich zwiedzających, również specjalistów od specjalnego działu historii: historii Sztuki, specjalistów takich jak od egipto- lub asyriologii, lub innych nauk o wymarłych już rasach: rasa bowiem artystów wymrze, tak jak wymarły rasy starożytne, z wyjątkiem może jednej, która też nie jest wieczna, jak i nasze narody i narodki. Nie podajemy tu żadnego określonego terminu, w którym to może nastąpić, twierdzimy tylko, że ogólny kierunek rozwoju ludzkości zmierza w tę właśnie, a nie inną stronę. Nie upieramy się gwałtem przy naszym poglądzie, tylko mamy w tym kierunku szczególniejszą obsesję i radzibyśmy, aby ktoś nas i podobnie nam myślących wyleczyć z niej zdołał.

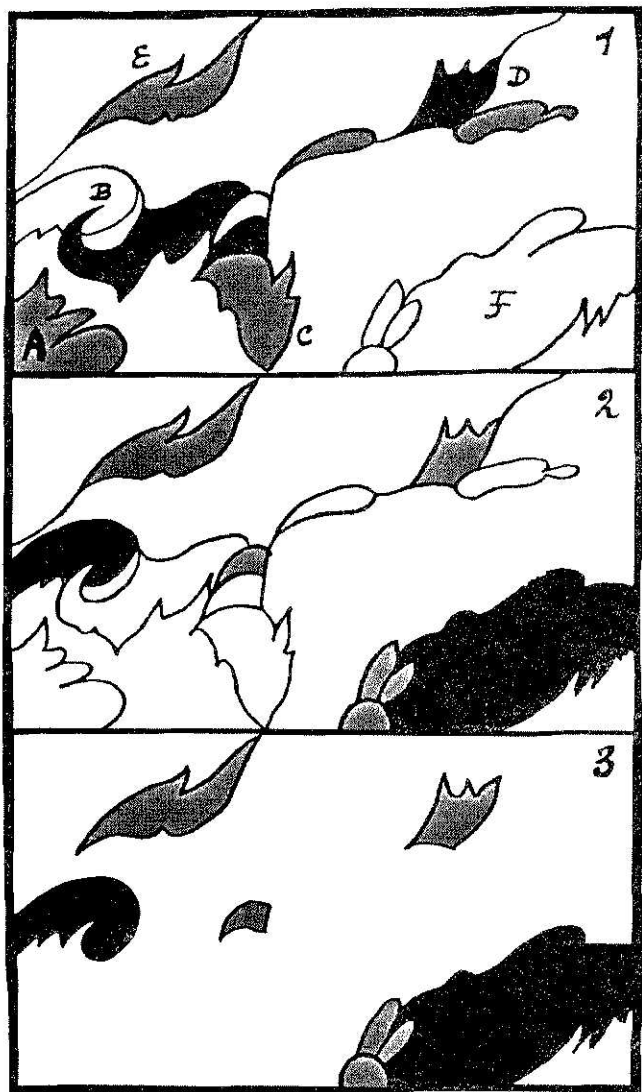
O upadku Sztuki mówić można, ale trzeba mieć do tego pewne prawa, tzn. Sztukę tak, jak należy, rozumieć. Jest źle, ale nie dlatego, że malarze przestali kopiować naturę, ponieważ ta ostatnia czynność nie ma ze Sztuką nic wspólnego. Przyczyny tego są daleko głębsze i cały proces jest daleko tragiczniejszy w swej konieczności, niż się to wydaje tym, którzy z lekkomyślnością karygodną wydają sądy o jedynym Pięknie naszych czasów.

Im to pozwalamy sobie poświęcić niniejszą pracę.

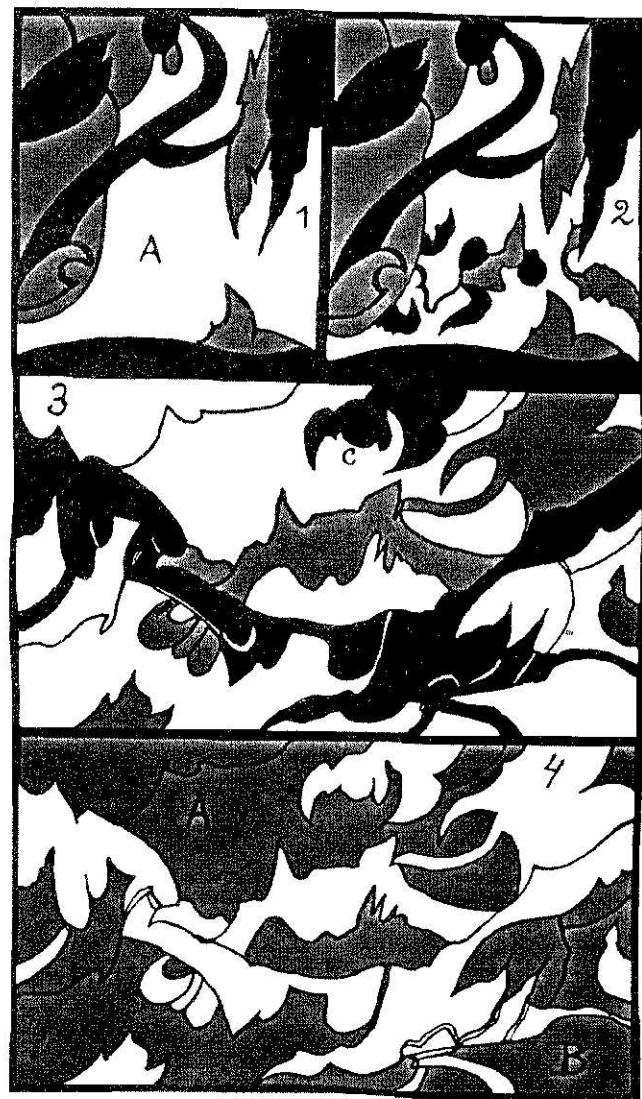
13 IX 1918

Nota wydawnicza

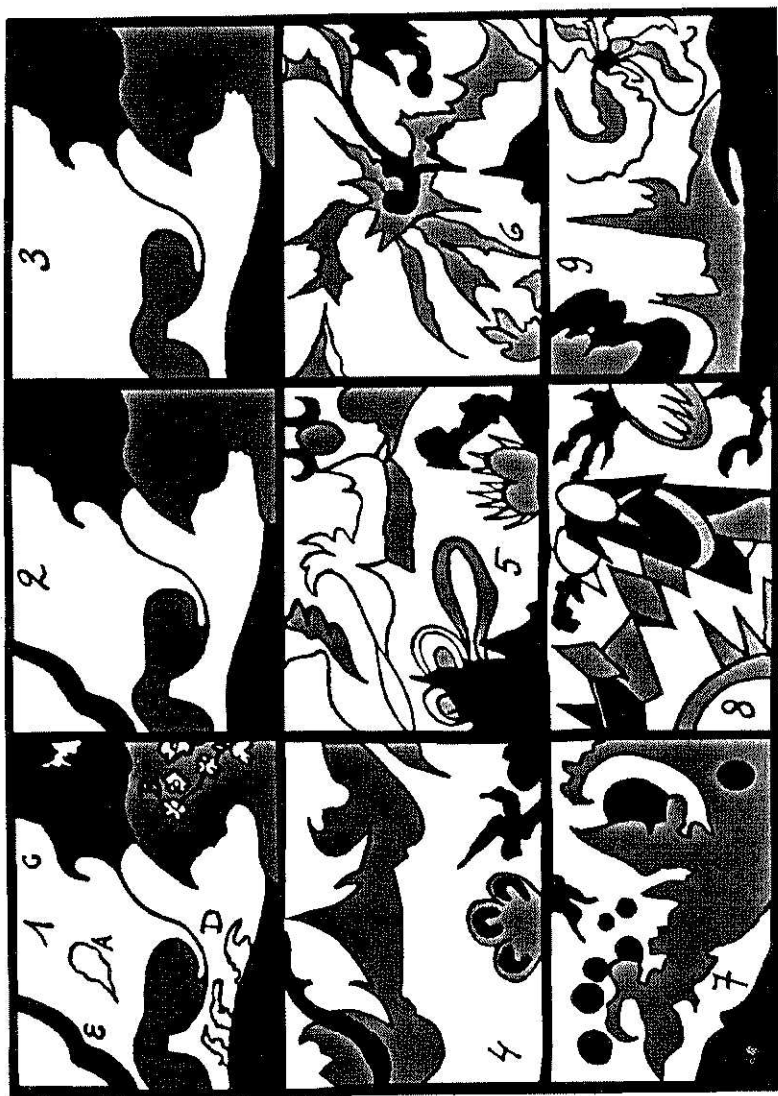
W odróżnieniu od obu wydań powojennych pod red. J. Leszczyńskiego (Warszawa 1958 i 1974) — okrojonych ze względów cenzuralnych — niniejsza edycja „Nowych form w malarstwie” zawiera pełny tekst pierwodruku z 1919 r. (w wydaniach powojennych brak fragmentów odnoszących się bezpośrednio do rewolucji bolszewickiej). Poprawiono jedynie ewidentne uchybienia redakcyjne i omyłki druku, a także zmodernizowano pisownię i zmodyfikowano interpunkcję — zachowując jednak niekonsekwencję oryginału w stosowaniu dużych liter (Sztuka i sztuka, Czysta Forma i czysta forma itp.). W niektórych przypadkach skorzystano z poprawek wniesionych przez wydania powojenne, w innych trzeba było je zrewidować, przywracając tekst pierwszego wydania. Rysunki i tablice są reprodukcjami rysunków i tablic zamieszczonych w pierwodruku.



Tablica I



Tablica II



Tablica III



Tablica IV