

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Upadek sztuki

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 14/1, 137-162

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Upadek sztuki

Przedruk za zgodą Państwowego Instytutu Wydawniczego, oryginalny tekst znajduje się w: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 189-214.

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 tworcach natury, ludziach i strojach danego kraju. Możliwe, że byli jacyś artystyczni 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 następni artyści wprowadzali swoje indywidualne elementy do rozwoju całości.

Obok tematów czysto religijnych pojawiają się bohater-
skie; w dziełach sztuki przedstawiane są czyny wielkich wład-

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

191

ców, 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 nieuświadomione 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 jak o t a k i 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 zmartwiałych 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 skrepowania 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 przewyciężeniu 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. Spłylenie 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 architektury 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 czasie, zaczynając od bizantyjskich

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

193

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 różniczkowania 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 napięcia duchowe całą istotę człowieka, była właśnie religijna strona jego psychicznego życia i wskutek 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

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

195

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 szarzejącemu 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, koszarowe. 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 ży-

ciowych asocjacjach wyobrażeń, patrząc na obrazy Picassa np., jesteśmy w tym samym krystalicznym i zimnym, a jednak płomiennym świecie, w który dawniej wprowadzał ludzi Ghirlandaio 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 bledną, 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 nazwaliśmy „ujęciem Formy” w cz. III — doprowadza do tego, że wyłączywszy prostych błaznów i imitatorów niegodnych miana artystów-twórców i tych, których

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

197

ideałem jest kolorowa fotografia, tzn. wszystkie miernoty, wielu ludzi, którzy w dawnych czasach nie myśleliby zupełnie o sztuce, zostaje dziś np. malarzami. Są to mianowicie ci ludzie, którzy w dawnych czasach byliby 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 wygasła. 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 czterdziestu tysięcy 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 a r t y s t y c z n e 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 przesą-

dza 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, ponieważ 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 preraphaelici, neogrecy, pseudoegipcjanie, 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 zaprząć 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 ratu-

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

199

nek bardzo jest wątpliwy. Odradzacie 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 szydzą 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 odróżniać się czymś lepszym jeden od drugiego niż gzygzakami, wężami, 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 dwudziestym piątym roku życia nie jest skończonym artystą, jest pogardy godzien; on już w trzydziestym 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, źle 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,

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

201

nienasyconego formą jak świnia św. Antoniego⁴⁷ 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 poczciwej 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 przemyśleniem oszaleć nie mogą, niech malują tak, jak „znawcy sztuki” każą, a będą zawsze mieli „w pewnych sferach” zarobek i dzień spokojny, 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 „n i e n a s y c e n i e m f o r m ą”, 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 nią 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” problem, 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

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

203

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 indywidualistów, 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 obłędu w chwilach ostatecznych, możliwe, że ma śmierć pogodną i spokojną. Ale u nas, zdaje się, jest 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 uciśniętych; 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 pewno z czasem zupełnie. Część tych ludzi to szczątki dawnych rycerzy, których druga odnoga rozwojowa wcieliła się znowu

w przedstawiciele kapitału, część to awanturnicy szcztątkowi 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 stępionych nerwów. Im potrzeba czegoś, co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziała jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach ogłupiającej, 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 nic 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 zabie-

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

205

ra 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 rozwydrzenia 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 półgrzytach, 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 nieznane; jeszcze będąc młodzieńcem blazuje się dokładnie na wszystkie formy, poddaje się ogólnej szybkości życia przez konieczność przeżywania go z przyspieszonymi ludźmi dnia codziennego, przejmuje 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, rozgorączkowany niezrozumieniem jego tragedii, albo

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

207

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 popusują, 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 dwudziestym ósmym 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 słoń-

cem 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 zaklęta w nieruchomości zastygłej bardziej niżli stężałe ciało trupa, bardziej niż lodowe góry, niż kryształy w szarej masie skały, która je porodziła. Zastygły od niewyraźnego mrozu płomień — oto w kategorii 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 całe 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 Daimoniona, 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 chęcią”, „rage de vitesse”, która jest zaraźliwsza od dżumy. Zdrowa natura Gauguina, tego jednego szczerzego klasyka między szaleńcami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłałej 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 syn-

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

209

tezą 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 niebywalej 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 skończył z kulą we łbie, którą sobie zdołał wpakować w chwili przytomności między jednym atakiem szaleństwa a drugim, aby brzydko 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 obłądzenia. 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 płamki na końcu nosa, te pra- i praprawniki Velázquez, nie są i błazny, z którymi historia czy prędeży, czy później się rozprawi, ale ci właśnie, trawieni piekielnym ogniem, nienasyчени 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 naro-

dowymi 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 roztrzęzionych 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 nierozplątanym 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. Nienasylenie formy w kompozycji może iść tylko do pewnego punktu w wikłaniu form i linii, dalej być może w nierównowadze wypełnienia płaszczyzny, a jesz-

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

211

cze 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 nierozplątanej 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 rozwydrzenie 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 nienasycenia. 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 najistotniejszym jest ten moment stawania się, w którym czuje on, że żyje naprawdę, stokroć silniej od każdego innego człowieka, jakkolwiek i pojmowanie swego wła-

snego dzieła odgrywa też rolę zasadniczą, z tą różnicą jednak, że tu każde pociągnięcie pędzla czy ołówka, każdy plątek 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, zblazowany 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 przezroczystym, 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 dwadzieścia szpryc morfiny dziennie nie może z p r z y j e m n o ś c i ą przejść np. na trzy lub cztery, tak samo

O zaniku uczuć metafizycznych... Upadek Sztuki

213

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 wytworzona, 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 nienasycenia wszelkimi formami, których ilość, jako ilość kombinacji ograniczonej ilości elementów prostych, musi się wyczerpać; po czym może jeszcze nastąpić powtarzanie *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 radziłyśmy, 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 r.