

Anna Buszko

Piet Mondrian : (w sto dwudziestą rocznicę urodzin artysty)

Sztuka i Filozofia 6, 190-202

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Buszko

PIET MONDRIAN

(W sto dwudziestą rocznicę urodzin artysty)

W tym roku mija sto dwudziesta rocznica urodzin Pieta Mondriana, zaliczanego do najwybitniejszych malarzy dwudziestego wieku, pioniera abstrakcji w jej odmianie geometrycznej i uznanego — obok Rembrandta i van Gogha — za jednego z trzech najwybitniejszych malarzy holenderskich w historii tego znanego przecież z wielkich artystów narodu.

Zadziwiająca jest niewiedza o tym artyście w naszym kraju. W języku polskim nie ukazała się dotychczas żadna praca na jego temat, nawet opracowania obcojęzyczne są rzadkie i trudno dostępne. Wspominany jest on jedynie w opracowaniach ogólnych ze względu na wpływ na rozwój polskiej abstrakcji w okresie międzywojennym i w związku z działalnością w (znanej z powodu wielkiej roli w rozwoju architektury i architektury wnętrz) grupie artystycznej De Stijl.

Czy to ascetyzm i subtelny racjonalizm tej sztuki, a także prostolinijność, propagowana przez Mondriana w sztuce i związana z dążeniem do prostolinijności w myśleniu, na tyle sprzeczna jest z pozbawionym tych cech, „barokowym” charakterem narodowym Polaków, że w Polsce istnienie tej sztuki zostało zapomniane? Z pism teoretycznych Mondriana, wydawanych wielokrotnie i tłumaczonych w całości na kilka języków europejskich, jedynie niewielkie fragmenty ukazały się w języku polskim — wydane w ramach antologii pisarzy o sztuce dwudziestego wieku. W polskich bibliotekach znajduje się tylko jeden egzemplarz pism zebranych tego twórcy i to w języku włoskim.

Jak można pokrótce opisać fenomen Mondriana, artysty, który two-

rzył sztukę abstrakcyjną w najskrajniejszym jej przejawie, całkowicie oderwaną od przedstawiania rzeczywistości zmysłowo widzialnej a nawet i od odzwierciedlania uczuć? Dopiero pod koniec życia stworzył on dzieło, które chociaż jest kontynuacją tej twórczości i logicznym wynikiem jej ewolucji, stanowi równocześnie jej zaprzeczenie. Jest to jeszcze jeden przykład samozagłady idei przetwarzania rzeczywistości poprzez sztukę.

Pieter Cornelis Mondriaan (pisownię swego nazwiska na Mondrian zmienił podczas pobytu w Paryżu) urodził się w 1872 roku w Amersfoort koło Utrechtu, w rodzinie ortodoksyjnie kalwińskiej. Wyszedł jak większość artystów z tradycji rodzimych. Stanowiła je pejzażowa szkoła Haska, z którą rodzina Mondriaanów związana była od pokoleń, a której szefem przez jakiś czas był stryj Pieta. Uczył się rysunku pod kierunkiem ojca i wuja — zawodowych malarzy. Szkoła Haska — malarstwo pejzażowe, kontemplacyjne i metafizyczne (jak większość dzieł mistrzów holenderskich) — stanowiła szkołę Mondriana. Stąd przejął on doskonały warsztat malarski. Malował nawet (niekiedy wspólnie z ojcem) banalne kompozycje alegoryczne. Obrazy te doskonale pasowały do śmiertelnie poważnego, brodatego oblicza wyglądającego z jego zdjęć z owego okresu, tak różnego od jego ostatnich fotografii, których ukazuje się siedemdziesięcioletek o młodzieńczej twarzy odchylający się ku nam z figlarnym i jakby tajemniczo przekornym błyskiem w oczach od malowanego właśnie *Victory Boogie-Woogie* (1943–44, Kolekcja B. Tremaine, Meriden), ostatniego, już niedokończonego z powodu swej śmierci obrazu, stanowiącego ostateczny kres jego drogi artystycznej, a dla mnie punkt wyjścia i centrum moich tutaj rozważań. Obraz ten przez niektórych krytyków uznany został za syntezę twórczości Mondriana, lecz był trudny do zaakceptowania dla wielbicieli jego wcześniejszych obrazów.

Studia malarskie kontynuował w amsterdamskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na wczesny okres jego twórczości oddziaływał symbolizm Toropora i ekspresjonizm Muncha. W owym czasie dostał się w krąg wpływów teozoficznych, pod którymi pozostawał do końca życia i które chyba zadecydowały o formacji wewnętrznej artysty. Związek artysty z teozofią nie był niczym jak na owe czasy dziwnym, wręcz odwrotnie — większość pionierów sztuki abstrakcyjnej, jak Kandinsky, Malewicz czy Kupka, uważała się za teozofów lub chociaż sympaty-

zowała z tym prądem myślowym. Twórcy owi nawiązywali do teozoficznego, ewolucyjnego modelu świata, w którym wszystko, co materialne uduchawia się, stopniowo zmierzając do ery określanej przez Kandinsky'ego jako epoka Wielkiej Duchowości. Uważali oni, że sztuka abstrakcyjna, przeciwnie niż naturalistyczna sztuka epok opanowanych przez władzę materii, odzwierciedlać ma wyższy etap w rozwoju duchowym człowieka, zdolnego już do percepcji świata duchowego bez jego materialnych zasłon, skrywających istotną, wewnętrzną strukturę rzeczywistości. Problem zawartości treściowej sztuki abstrakcyjnej i obrona przed zarzutem czystej dekoracyjności nurtował wszystkich jej twórców. Teozofia dawała możliwość rozwiązania tych kwestii.

Tak modna w początkach naszego stulecia teozofia była systemem filozoficzno-gnostycznym, którego wyznawcy grupowali się w rozmaitych stowarzyszeniach według różnych odmian tej filozofii. Mondrian był wielbicielem Heleny Bławackiej, założycielki Towarzystwa Teozoficznego, nawet jej portret wisiał w pracowni artysty. W 1909 roku Mondrian wstąpił do Towarzystwa Teozoficznego w Amsterdamie. Był również słuchaczem wykładów twórcy odmiany teozofii zwanej antropozofią, Rudolfa Steinera, lecz nieudana próba nawiązania kontaktu z liderem antropozofii, jak również swoistość teorii Mondriana odrzucających przez oficjalne kręgi tego ruchu, zraziła go do jego lidera.

Pierwotnie redukcja elementu realistycznego w obrazach Mondriana około roku 1910 była połączona z wyrażanymi symbolicznie ideami teozoficznymi i dała rozmaite efekty. Najbardziej chyba zwracający uwagę *Młyn w Domburgu* z roku 1911 (Gemeentemuseum, Slijper, Haga) ukazuje syntetyczną formę monumentalnej, czerwonej, geometryzującej bryły na niebieskim tle i stanowić ma według wielu interpretatorów teozoficzny symbol kosmosu. Jeden z najważniejszych badaczy twórczości Mondriana, Hans Jaffé, na podstawie podobieństwa formalnego i antropomorficzności maszyny młynu — transformatora energii wiatru w pracę nad podtrzymującym życie pożywieniem, kojarzy ten obraz z tryptykiem *Ewolucja* (1910–11, Gemeentemuseum, Slijper, Haga), teozoficzną wizją człowieka transformującego energię kosmosu w siłę duchową¹. Słynny tryptyk Mondriana w nawiązaniu do pism H. Bławackiej i E. Schurégo, którego książka *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemniczych dziejów religii* należała do ulubionych lektur artysty, ma

¹ H. Jaffé: *Piet Mondrian*. Gennevillers 1987, s. 100.

odzwierciedlać teozoficzną koncepcję rozwoju człowieka. Obraz przedstawia trzy postacie kobiece ujęte w syntetycznych formach, nawiązując do idei Bławackiej i Schurého — trzy etapy rozwoju człowieka. Lewa kwatery przedstawia uwolnienie od świata materialnego, prawa — drogę wewnętrznej kontemplacji, a środkowa — percepcję boskiego światła w już przemienione przez poprzednie etapy ciało człowieka. H. Henkels interpretuje postać kobiety przedstawianą na tryptyku jako nawiązanie do tradycji greckiej, w której kobietom, w szczególności kapłankom (czego przykładem może być Persefona — Dziewica) przypisywano szczególną moc komunikowania się z boskością².

Wpływowi kubistów przypisuje się przygaszenie kolorów w twórczości Mondriana. *Srebrzyste drzewo* z roku 1912 (Gemeentemuseum, Haga) konkretność przedmiotu transponuje w rytmiczną grę linii. *Dzbanek z kwiatami* (Gemeentemuseum, Haga), powstały w tym samym roku, już całkowicie porzuca opisowość języka obrazowego na rzecz poetyckich form „rytmu wizualnego”.

Kubizm Mondriana można tylko częściowo wywieść z kubizmu Picassa i Braque’a. Mondrian miał większy niż oni dystans do rzeczywistości wizualnej. Kubizm traktował jak ślepą uliczkę w rozwoju sztuki, gdyż jest to skrajny sposób przedstawiania wyglądnów rzeczy, podczas gdy prawdziwa nowa sztuka abstrakcyjna nie powinna odmalaowywać zewnętrznej zmysłowo ujmowalnej strony rzeczy, lecz ukazać samą ich istotę przez przedstawienie dynamicznych relacji rządzących strukturą świata. U Mondriana widać większe niż u kubistów zaakcentowanie wartości rytmicznych, zbliżające się do języka formuł matematycznych, co widać na przykład w obrazie *Kompozycja Nr 6* (1914, Gemeentemuseum, Slijper, Haga), lub partytury muzycznej — *Molo i ocean* (1915, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo). Obie te cechy Jaffé uznaje za wątki przewijające się przez całą twórczość Mondriana.

Jaffé nadmienia, że już w 1852 roku Flaubert przewidywał pojawienie się sztuki, która odzwierciedlać będzie jedynie prawa harmonii i proporcji; podobnie jak matematyka, ma odzwierciedlać nie wyglądn rzeczywistości, lecz jej prawa, podobnie jak muzyka ma ustalać właściwą sobie kreację i własny nowy porządek w odejściu od rzeczywistości. Tego rodzaju sztuka, wypośrodkowana między matematyką a muzyką,

² H. Overduin, H. Henkels: *Mondrian, from Figuratin to Abstraction*. London 1988, s. 177.

ma ograniczać bogactwo dostępnych w naturze form i kolorów przez proste ograniczenie porównywalne do budowania struktury muzycznej, której alegoryczne uzasadnienie stanowi antyczny mit, mówiący jakoby Apollo ograniczył stosowalność dźwięków wszechświata do siedmiu tonów — strun liry. W teorii Flauberta Jaffé dostrzegł przewidywanie powstania grupy De Stijl i jej teorii³.

Zamiary tworzenia sztuki podobnej do matematyki istniały w grupie De Stijl, lecz w realizacji swoją naiwnością przypominały „matematyczne” dowody Spinozy. Jako przykład można tu podać obrazy i rzeźby G. Vantongerloo, mające być ilustracją twierdzeń matematyki. Holenderski badacz tej problematyki, C. Blotkamp⁴ wiąże neoplastycyzm z ezoterycznymi koncepcjami matematyki, modnymi podówczas w Holandii. Podobieństwo neoplastycyzmu do matematyki narzuca się poprzez geometryczność tej abstrakcji, proste kojarzenie prostokątów z matematyką, lecz jak dotychczas badania sprawdzające, czy w obrazach Mondriana kryją się jakieś treści matematyczne, nie dały pozytywnego rezultatu. Cóż to zresztą za geometria, która eliminuje linie krzywe? Wśród znanych systemów takowa geometria nie istnieje.

Inaczej przedstawia się kwestia muzyczności dzieł Mondriana i ich podobieństwo do partytury. Podobieństwo do muzyki widać już we wczesnych jego dziełach. Sugerowane jest przez rytm jego wielu obrazów, takich jak np. *Molo i ocean* aż do kompozycji już przez sam swój tytuł odnoszących się do muzyki, jak seria *Fox Trot*, czy seria *Boogie-Woogie*. W związku z nawiązaniami malarstwa do muzyki, związanymi być może z ówczesną tendencją do syntezy sztuk, należy wspomnieć o zjawisku synestezji. Polega ono na przenoszeniu wrażeń z jednej dziedziny na inną. O tym, że faktycznie istnieje, świadczą choćby takie określenia jak „krzyczące kolory”. Muzycy zawsze lubili oddawać tonami świat widzialny, a wielu malarzy, jak np. Whistler, Kandinsky czy Klee, mieli aspiracje do oddawania muzyki językiem form wizualnych.

Wracając od interpretacji do faktów — jednym z najważniejszych

³ H. Jaffé: *L'Abstraction geometrique: ses origines, ses principes et son évolution*. „L'Art de notre temps” t. 1, Bruxelles 1969, s. 161.

⁴ C. Blotkamp: *The Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction*. W: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. New York 1986, s. 104.

w życiu Mondriana wydarzeń było założenie przezeń wspólnie z m.in. T. van Doesburgiem w Holandii w r. 1917 grupy De Stijl. Od tego czasu aż do zerwania z grupą w roku 1924 twórczość Mondriana biegła torem na tyle z nią zbieżnym, że jego obrazy z tego okresu są często wręcz nieodróżnialne od dzieł jego kolegów. Grupa De Stijl, której nazwa pochodziła od wydawanego przez nich periodyku o tej samej nazwie, ogłaszała manifesty sygnowane przez wielu, lecz w treści tak podobne, jakby pisała je jedna osoba. Główne zasady ich nowej plastyki to ograniczenie środków plastycznych w malarstwie do używania jedynie trzech kolorów zasadniczych: żółtego, czerwonego i niebieskiego oraz trzech *nie-kolorów*: białego, szarego i czarnego. W architekturze ekwiwalentem kolorów jest materiał a *nie-koloru*: pusta przestrzeń. Dopuszczane są jedynie kąty proste, a wszelka symetria jest wykluczona. Efektem stosowania tych środków plastycznych ma być uzyskanie równowagi wiążącej dynamiczne relacje stanowiące istotę rzeczywistości i mającej odzwierciedlać strukturę duchowych praw rządzących światem. Te ograniczenia do czystych kolorów i prostych form geometrycznych sprawiają, że malarstwo tego rodzaju byłoby zapewne dopuszczone przez Platona, negatywnie odnoszącego się do malarstwa i uznającego za najlepszy rodzaj sztuki muzykę.

Wszelkie przedstawianie rzeczywistości zmysłowej zwane „morfoplastyką” jest według manifestów neoplastycyzmu czymś całkowicie niedopuszczalnym. Stanowi to radykalne odcięcie się od całej tradycji artystycznej, gdyż według neoplastyków na tyle bezpośrednio jest ona związana z tragizmem otaczającej człowieka rzeczywistości, że w imię wyzwycia się go i w celu kształtowania „człowieka przyszłości” musi być, według apodyktycznych w tonie manifestów z „De Stijl”, wykluczona. Transformacja człowieka, oparta na ideach teozoficznych, za główny cel stawia sobie uwolnienie ludzkości od tragizmu ciążącego na niej z siłą całej przeszłości, zgubnie owocującej wojną światową i rozlicznymi krzysami okresu międzywojennego.

Członkowie De Stijl — głównie Mondrian i Theo van Doesburg — pozostawali pod wpływem teozofa M. Schoenmaekersa, któremu przypisywano dawniej bezpośredni wpływ na Mondriana. Obecnie uważa się jednak, że podobieństwo ich teorii wynika głównie z podobnych inspiracji. Niezależnie od kwestii bezpośrednio związanych z teorią sztuki, trudno nie skojarzyć Schoenmaekersa idei roli „pozytywnego

myślenia” z walką przeciwko tragiczności świata — obsesją życia Mondriana.

Kluczowy dla teorii neoplastycyzmu termin „tragiczny” definiuje na podstawie tekstów Mondriana jego przyjaciel i późniejszy biograf M. Seuphor. Według niego słowo to oznacza każdy rodzaj lęku przed życiem, łącznie z obawą przed tym co nowe, a także sentymentalne przywiązanie do przeszłości. Innymi słowy — to wszystko, czemu sprzeciwia się neoplastycyzm⁵.

Mondrian bardzo dużo pisał o tragizmie, widać był to problem obsesyjnie go nurtujący, jednak jego wypowiedzi na ten temat są dalekie od klarowności i tym samym trudne do ujęcia syntetycznego. Tragizm jest świadectwem dysharmonii w człowieku. Równowagę (warunek wolności od tragizmu) można uzyskać przez wprowadzenie harmonii między tym, co wewnętrzne a tym co zewnętrzne, zlikwidowanie rozdarcia pomiędzy duchem a materią. Oznacza to pogłębienie zawartości idei w materii i uformowanie materii według idei. Ponieważ źródłem tragizmu jest jednostkowość i indywidualność, wolność dać może to, co ogólne. Także w sztuce przedstawianie jednostkowości i wyglądowność poszczególnych rzeczy jest tragiczne. Koncentracja na zewnętrzności rzeczy, której hołdowała dawna, naturalistyczna sztuka jest — jako świadectwo zapomnienia o tym, co duchowe — źródłem nieszczęść współczesnego świata. Dobre w sztuce jest jedynie to, co podnosi człowieka do poznania uniwersalnych, dynamicznych relacji panujących w świecie. To, co w sztuce jest jednostkowe, nie może dać uczucia szczęścia, a jedynie wnosi w duszę oglądającego zgubny pierwiatek melancholii. Równocześnie i uczucia jako coś indywidualnego są niegodne przedstawiania ich w sztuce aspirującej do pierwszeństwa we wprowadzaniu w świat harmonii, która ma się opierać na kontemplacyjnym poznaniu praw wszechświata. Przeciwnością tragiczności jest spokój, jako głęboka ekspresja dynamicznej równowagi⁶.

Zerwanie Mondriana w 1924 roku z grupą De Stijl za powód miało wprowadzenie do jej sztuki przez Theo van Doesburga linii ukośnych i odejście od preferencji kąta prostego, który Mondrian uznawał za najwłaściwszy środek formalny do wyrażenia głębokiego spokoju. Do-

⁵ M. Seuphor: *Piet Mondrian. Life and Work*. New York b. d., s. 352.

⁶ P. Mondrian: *Natural Reality and Abstract Reality*. W: M. Seuphor: *Piet Mondrian. Life and Work*, passim.

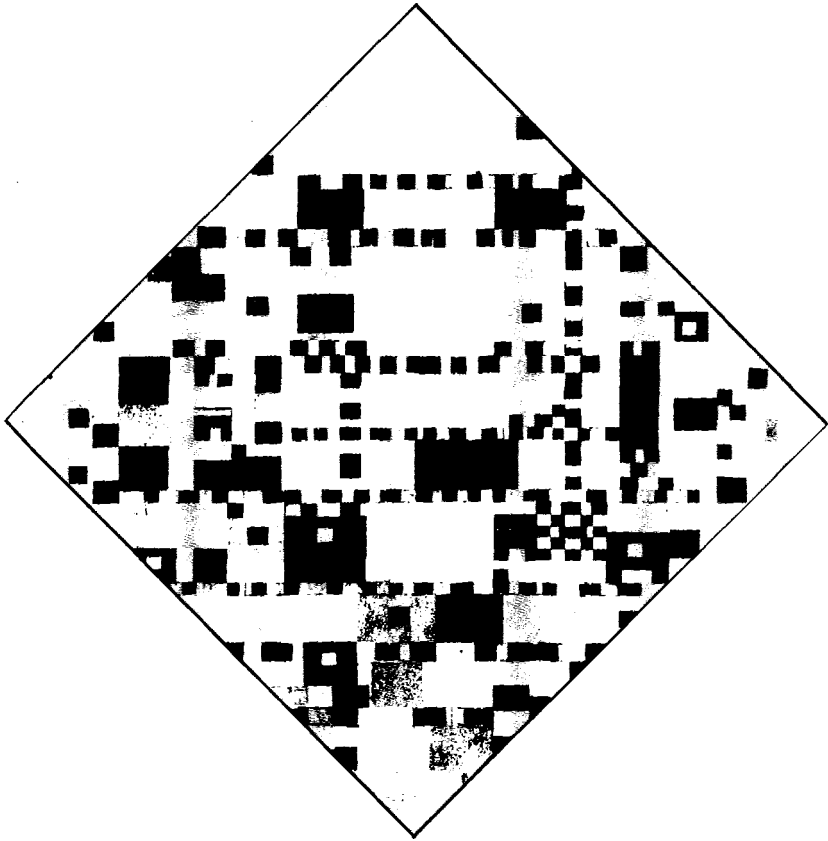
datkowo w podłożu tego pozornie czysto formalnego sporu leżały prawdopodobnie prodadaistyczne sympatie van Doesburga. Zastosowanie w malarstwie przez van Doesburga linii ukośnych, usankcjonowane stworzeniem przezeń nowego kierunku w sztuce, nazwanego elementarystycznym, było złamaniem zrównoważonego ideału Mondriana i drogi obu artystów rozeszły się na zawsze. W sensie formalnym, artystyczną odpowiedzią na zarzut zbytnej statyczności neoplastycyzmu była Mondriana seria obrazów „w karo”. W naszym rozumieniu ekstrawaganckie, lecz tradycyjnie stosowane w malarstwie holenderskim ukośne ramy w kształcie karcianego znaku kara, przecinają pod kątem ostrym statyczne prostokąty i silnie dynamizują efekt, nie zrywając jednak z zasadami neoplastycyzmu, lecz stanowiąc dalszą eksplorację jego możliwości formalnych. Rytm obrazów Mondriana z końca lat dwudziestych i początku lat trzydziestych Jaffé określa muzycznym terminem *allegro*. W niektórych z nich wymagana przez teorię neoplastycyzmu asymetria statycznej kompozycji zauważalna jest dopiero po chwili przyglądania się obrazowi, jak to widać na przykład w obrazie *Kompozycja z liniami żółtymi* (1933, Gemeentemuseum, Haga).

Okolo połowy lat trzydziestych, w tzw. okresie paryskim, w obrazach Mondriana dominuje linearyzm czarnych linii, a równowagę zakłóca rosnąca przewaga linii pionowych. Ta wzmagająca się poprzez przewagę pionów (symbolizujących męski czynnik w strukturze wszechświata, narastający nieproporcjonalnie wobec poziomów oznaczających żeńskość) dysharmonia jego obrazów tzw. okresu tragicznego, przypadającego na lata 1935–39, prawdopodobnie ma odzwierciedlać dysharmonię rozprzestrzeniającą się w świecie. Jest to interpretowane jako wyraz intuicji artysty, czującego nadciągającą katastrofę wynikającą z przewagi czynnika męskiego w świecie, czyli II wojnę światową. Podobnie kult jednostki stanowiący jej ideologiczną podstawę może być kojarzony z lękiem Mondriana przed indywidualizmem. Przykładem tego może być *Kompozycja z błękitem i bielą* (1936, Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, Düsseldorf).

W jesieni 1938 roku po dramatycznych wydarzeniach w Monachium i Czechosłowacji Mondrian opuścił Paryż i korzystając z zaproszenia przyjaciół pojechał do Londynu, gdzie przebywał aż do swojej ostatniej przeprowadzki, tym razem aż za ocean, do Nowego Jorku. Okres londyński pomimo kontynuacji linearyzmu i dalszej przewagi tragicznej

czerni owocuje wzrastającym dynamizmem i siłą wyrazu, co widać np. w monumentalnej czarnej kracie *Kompozycja Londyn* (1940–42, Albright-Knox Art Gallery, Nowy Jork). Czarne linie, przeważające na obrazach Mondriana z tego okresu kojarzono ze wspomnieniem często widywanych w czasie wojny na niebie czarnych szlaków palących się samolotów.

Dla okresu nowojorskiego najbardziej reprezentatywna jest seria kolorowych krat *New York City*. Znika z nich linearna czerń łączona z płaszczyznami koloru pierwotnego. Linearnie stosowany kolor odgrywa tu taką rolę jak dawniej czerń. Kolorowe linie przeplatają się tworząc płataninę podobną do pasków naklejonego kolorowego papieru. Seria ta, a głównie *New York City I* (1942, Sidney Janis Gallery, Nowy Jork), stanowiła podstawę tworzenia ostatniego ukończonego przez Mondriana dzieła *Broadway Boogie-Woogie* (1942–43, Museum of Modern Art, Nowy Jork). Wygląda na to, że pierwotna baza obrazu była konstytuowana przez żółte linie (jak w *New York City I*) i przez kilka pasków innego koloru, które je łączą. W ostatecznym stanie dzieła widać małe prostokątne powierzchnie trzech kolorów i jedyne nie-koloru: szarego, połączone poprzecznie z liniami konstruującymi kompozycję, co daje nowy w porównaniu z *New York City I* rytm, jakby skaczący, porównywalny (według Jaffégo) do muzycznego *staccato*. I dla drugiej wprowadzonej w tym dziele innowacji znajduje Jaffé porównanie z dziedziny muzyki. Podczas gdy poprzednie obrazy Mondriana były konstruowane za pomocą długich linii ciągłych i dużych powierzchni — analogicznych do rond lub półnut, w *Broadway Boogie-Woogie* widać podział linii na mniejsze formy, porównywalne z ósemkami lub szesnastkami. Jedną z przyczyn tych zmian Jaffé upatruje w tytule obrazu: muzyka boogie-woogie jest tu tłumaczona na język wizualny. Jej nieoczekiwany rytm synkopowy oddany jest z właściwą temu tańcowi trzaskającą żywością, podobnie jak stateczny rytm fokstrota można odnaleźć we wcześniejszych dziełach wielkiego miłośnika tańca, jakim był Mondrian, jak na przykład w obrazach *Fox Trot A* (1930, Yale University Art Gallery, New Haven) i *Fox Trot B* (1929, Yale University Art Gallery, New Haven). Najważniejszej przyczyny tej mutacji sztuki Mondriana doszukuje się zazwyczaj w doświadczeniu codziennego rytmu Nowego Jorku, w pulsacji ruchu ożywiającego Broadway. Według Jaffégo *Broadway Boogie-Woogie* jednoczy sens geometrycznej nowo-



Piet Mondrian: *Victory Boogie-Woogie* (1943–1944, przekątna 177,5 cm, Kolekcja Tremaine, Meriden).

czesnej architektury odzwierciedlającej ideały De Stijl z tańcem łączącym muzykę i ruch. Artysta ukazuje przez to triumf racjonalnego porządku ludzkiego ducha nad kapryśnością natury. Fascynacja miastem jako właściwym tłem życia człowieka nowoczesnego widoczna w wielu wcześniejszych dziełach, jak na przykład *Place de la Concorde* (1938–43, Kolekcja Clark, Dallas), *Trafalgar Square* (1939–43, Museum of Modern Art, Nowy Jork) czy *Kompozycja Londyn*, nabiera tutaj familiarnego charakteru.

Muzyczny temat wraca w tytule i w treści ostatniego już niedokończonego obrazu *Victory Boogie-Woogie*. Kolejny i ostatni zarazem raz pojawia się tutaj u Mondriana zjawisko synestezji. Mondriana *Broadway Boogie-Woogie* i *Victory Boogie-Woogie* stanowią według Gombricha przekonujący przykład takiej transpozycji muzyki na obraz. Gombrich pisze: „Nie bardzo wiem co to jest boogie-woogie, lecz malowidło Mondriana mi to wyjaśnia”⁷. Gombrich rozważa, czy Mondrian rzeczywiście oddał rytm boogie-woogie tak, że można by rozpoznać go, nie znając tytułu obrazu, oraz jakie wrażenie by powstało, gdyby go zagrać dwa razy — wolno i szybko. Nie jest to pewne, lecz prawdopodobieństwo trafnego rozpoznania wzrosłoby po takim dwukrotnym odegraniu. Dla większości ludzi Mondrian kojarzy się z surową sztuką prostych kwadratów i gładkich płaszczyzn kolorów podstawowych. Na takim tle obrazy *Boogie-Woogie* sprawiają wrażenie wesołego rozpamiętania i o tyle są mniej surowe od wcześniejszych dzieł Mondriana, że nie wahamy się zestawić ich z muzyką rozrywkową. Wrażenie to w istocie ugruntowane jest na naszej wiedzy o ścisłych ograniczeniach, które artysta sam sobie narzucił. Gombrich zastanawia się: gdyby *Boogie-Woogie* namalował futurysta Severini, który również przedstawiał zgiełkliwą muzykę taneczną, czy wtedy odczuwalibyśmy, że płótno to odzwierciedla muzykę boogie-woogie, czy też prędzej nie przyczepilibyśmy do niego etykiety *Pierwszy koncert brandenburski* Bacha? Gombrich sugeruje przez to, że skojarzenie tego rodzaju zawsze oparte jest na ścisłym ograniczeniu wyboru, który artysta sam sobie narzucił. Powątpiewa w to, że obrazy *Boogie-Woogie* rzeczywiście sprawiają wrażenie niepohamowanej wesołości. Tak wielki sceptycyzm w odniesieniu do możliwości interpretacji sztuki abstrakcyjnej nabiera jednak według

⁷ E. Gombrich: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Warszawa 1981, s. 356.

L. Ettlingera odpowiedniego charakteru w zestawieniu z podtytułem książki Gombricha, ograniczającym jej zakres do badań nad sztuką przedstawiającą⁸.

Victory Boogie-Woogie pozostała niedokończona, jak nie skończona była jeszcze walka, której (według interpretatorów), hołd składał Mondrian. Ostatni obraz Mondriana odbierano bowiem jako przewidywanie ostatecznego zwycięstwa aliantów w II wojnie światowej, zaś w sensie szerszym — jako przewidywanie klęski faszystowskiej ideologii związanej z kutem jednostki. Łączyło się to z teorią neoplastycyzmu, z jej negatywnym wartościowaniem wszystkiego, co indywidualne.

Victory Boogie-Woogie transformuje poprzez element muzyczny — boogie woogie — energię kosmiczną w obraz dający witalną siłę. Ekspresja *Victory Boogie-Woogie* wyzwala radość życia, pozytywna energia przepływająca przez ten obraz przeczy tezie T.W. Adorna, zgodnie z którą ekspresja wiąże się z cierpieniem, a także stanowi dowód, że istnieje ekspresja optymistyczna. Według neoplastycyzmu tragizm i cierpienie wiążą się zawsze z przedstawianiem tego, co jednostkowe — zatem są nieodłączne od sztuki figuratywnej. Ekspresja „głęboka” (w odróżnieniu od tragicznej ekspresji przedstawień tego, co indywidualne), jest właściwym wyrazem sztuki abstrakcyjnej. Jednak w ostatnim obrazie Mondriana pozytywną siłę neoplastyczną artysta wiąże nie z głębokim spokojem (jak w swych klasycznych obrazach), lecz z radością. Jest to zanegowanie własnej zasady odwartościowującej sztukę wyrażającą radość. Czy Mondrianowi śmierć nie pozwoliła wyłożyć *explicite* tego, co *implicite* zawiera *Victory Boogie-Woogie* — trudno powiedzieć. Lecz pierwszeństwo wyrażenia tego w sztuce przed wyłożeniem na piśmie jest sankcjonowane przez teorię Mondriana, uznającą malarstwo za awangardowe, także w dziedzinie poznawczej, w stosunku do innych dziedzin sztuki, podobnie jak sztukę w stosunku do innych dziedzin kultury ludzkiej. *Victory Boogie-Woogie* jest kresem drogi artystycznej Mondriana i jej zwieńczeniem dzięki przewyżczeniu tragiczności, lecz przez spontaniczne wyrażanie uczuć nie jest już chyba w pełni zgodna z teorią neoplastycyzmu.

Paradoksalnie więc, triumf życia nad śmiercią, aktywności i spontaniczności nad statyką ukazał się w formie obrazu o kolosalnej sile

⁸ L. Ettlinger: *Historia sztuki jako historia*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 460.

witalnej i metafizycznym ładunku energetycznym, jakby wstąpiła weń dusza umierającego artysty, by świadczyć o załamaniu się jego utopii przebudowy świata według wzorów abstrakcji zimnej. É. Valentin nadał swoim estetycznym analizom twórczości Mondriana tytuł: *Mondrian — fragmenty zlodowaciałego serca*⁹. Nawiązując do tego tak trafnie podsumowującego styl Mondriana określenia można powiedzieć, że zmrożone spojrzeniem w lustro Królowej Śniegu z baśni Andersena — pragnieniem odzwierciedlenia świata idei z pominięciem uczuć — serce artysty rozpada się na tysiąc kawałków wibrujących i tańczących w rytm boogie-woogie. Najbardziej nawet wyrafinowany racjonalizm, gdy uznany jest za podstawę sztuki a także życia człowieka, zgodny jest może z surowością religii protestanckiej, którą Mondrian przesiąkł w swym dzieciństwie i w młodości, lecz sprzeczny jest z teozofią, filozofią jego życia. Być może zrozumienie tego sprawiło, że powstała *Victory Boogie-Woogie*.

⁹ É. Valentin: *Mondrian: fragments d'un coeur glacé*. „Revue d'Esthétique” 1990, nr 17 s. 129.