

Willet

MICHAŁ SOBESKI

MALARSTWO DOBY OSTATNIEJ

EKSPRESJONIZM
I KUBIZM

26 17 P

POZNAŃ 1926

FISZER i MAJEWSKI
KSIĘGARNIA UNIWERSYTECKA

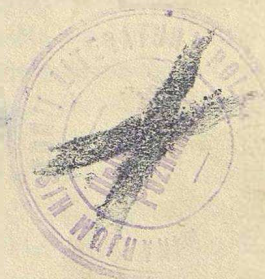
br. 35309

MICHAŁ SOBESKI

MALARSTWO DOBY OSTATNIEJ

EKSPRESJONIZM
I KUBIZM

222.



POZNAŃ 1926

FISZER I MAJEWSKI
KSIĘGARNIA UNIWERSYTECKA



br. 35309



CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

WZ-223/2022

I.

Główną nutą sztuki współczesnej jest antinaturalizm. Nie znaczy to, by jej zbywało na naturalizmie. Ma on przedstawicieli bardzo licznych i bardzo tęgich, kroczących niewzruszenie tyłowiekowemi a świetnemi drogami przeszłości. Lecz nie oni, stróże tradycji, są z natury rzeczy tymi, którzy sztukę współczesną na nowe skierowali szlaki. Mogli to uczynić tylko ci, którzy przeciwstawili się zasadniczo naturalizmowi. Możliwości naturalistyczne bowiem są, zdaje się, wyczerpane. Od chwili gdy trecentyści włoscy zerwali z schematami bizantyjskimi i zwrócili się ku przyrodzie, rozpoczęło się nieubłagane a zwycięskie wydzieranie jej wszelkich tajemnic. Przez renesans i barok ujarzmione zostały kształty rzeczywistości. Wyrafinowana technika rysunku, perspektywy i światłocienia posiadała w całej pełni kunszt przenoszenia trójwymiarowych brył i trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarową płaszczyznę malarską. Jedynie barwa nie dotrzymywała kroku. Nawet kolorysty weneccy, choć znaną im była np. barwność cieni, poprzestawali zasadniczo na abstrakcyjnych barwach lokalnych. Wyjątki tylko, jak Claude Lorrain, Turner czy Corot, poczęli przeczuwać doniosłość wpływu światła i atmosfery na barwy lokalne. W całej pełni uświadomiła się sprawa ta dopiero impresjonistom fran-

cuskim w drugiej połowie XIX wieku. Dopiero Manet, Monet, Sisley, Pissaro, Renoir i inni zrozumieli, że prawdziwemu naturalizmowi niewolno przeoczać gry światła na barwach. W rzeczywistości — poza t. zw. neutralnem oświetleniem atelier — niema przecież jednorodnie ubarwionych powierzchni. Niema ich oczywiście dla wzroku malarza, który patrzy obiektywnie na obiektywną rzeczywistość i dostrzega wszędzie mozaikę plam różnorodnych. Są natomiast dla wzroku niemalarskiego, który ogląda rzeczywistość pod kątem naukowym czy użytecznym i abstrahuje je z niej dla swych potrzeb. Dzięki tym impresjonistycznym zdobyczom umieścił naturalizm kropkę nad własnym i. Będąc zawsze przeświadczony, że sens malarstwa polega w pierwszym rzędzie na tem, że jest sztuką dla wzroku, wysnuł był dopiero teraz ostatni wniosek z własnego stanowiska. Dopiero teraz przeniósł na płótno rzeczywistość tylko widzianą, czysto i bezpośrednio. A upojony własnym triumfem posunął się jeszcze krok dalej, czyli wysunął się już temsamem ponad własne stanowisko, zaprzeczył samemu sobie. Plamy barwne, które miały jeno oddawać obiektywnie widzianą rzeczywistość, stały się same jako takie niemal całą rzeczywistością. Impresjonizm począł zatracać poczucie linii, konturów i brylowatości przedmiotów. Przedmioty nieprzestały wprawdzie istnieć na płótnach impresjonistów, lecz nie wchodziły już w grę jako takie, jeno jako sposobności do ana-

lize światła. Pierwiastki świetlne i barwne zniwelowały wszystko. Nawet cienie straciły właściwy sens modelujący. Stały się już tylko nutą w wspólnym akordzie barwnym.

Nic dziwnego, że rozpoczęła się teraz reakcja nawet w własnym obozie impresjonistycznym. Po-intyliści Seurat i Signac podkreślają silnie, mimo całego pleneryzmu, układem barwnych plam kontury przedmiotów. Kształty i bryły przeświecają coraz dobitniej poprzez drgającą światłem atmosferę. Wraca poczucie formy, roztopionej przez impresjonizm w świetle, bo odezwała się jej potrzeba.

Jeszcze wyraźniej odczuwają te niebezpieczeństwa impresjonistycznego ultranaturalizmu Van Gogh, Gauguin i Cézanne, choć sami w nim wychowani. Van Gogh (1853—90) rozkochany jest jeszcze w gorejącem morzu światła, pokrywającem całą rzeczywistość. Lecz nie przeszkadza mu to, wyboje dróg polnych, kontury chmur, drzew czy ludzi oddawać grubemi, całkiem nierzeczywistemi linjami, które wywołują niekiedy wrażenie wizji niemal dürerowskiej. Gauguin (1848—1903) nie chce już nic wiedzieć o rozkładaniu światła na gamy barwne. Posługuje się wielkimi płaszczyznami o barwach jednorodnych, lokalnych czy zgoła nie-naturalistycznych, układając je w rytmy spokojne, nieskomplikowane, wyrafinowanie naiwne, przez to potężne. Wziął on już temsamem rozbrat z naturalizmem na całej linii. Jeszcze świadomiej czyni to Cézanne (1839—1906). Wprawdzie podkreśla usta-

wicznie swój kult dla przyrody, lecz nie dla widzianej wzrokiem zewnętrznym, dla przyrody naturalisty, jeno wzrokiem duchowym, wewnętrznym. Ta zaś przyroda może być całkiem odmienna od tamtej. Można w niej nawet dopatrzeć się ciał geometrycznych jako jej istoty. W przyrodzie — brzmią własne jego słowa, przekazane przez ucznia Emila Bernarda — kształtuje się wszystko według kul, stożków, cylindrów. Gdy się nauczymy rysować według tych prostych tworów, możemy robić wszystko, co tylko zechcemy. Pragnienie formy, silnie i jasno skonstruowanej, przemawia z słów tych aż nadto wyraźnie.

Trzej ci mistrze, czczeni jako ojcowie współczesnego malarstwa, zrywają więc świadomie z biernym kopjowaniem widzianej rzeczywistości. Ssensu malarstwa dopatrują się w samowładnej kompozycji, w celowym, logicznym układaniu linii i barw na płótnie. A choć logiczne te struktury liczą się jeszcze niewzruszenie z rzeczywistością, mając przecież samą jej istotę na myśli — to jednak przygotowują bezwzględne z nią zerwanie. Poczyna się uświadamiać, że układ linii i plam na płótnie może mieć swój własny, samorodny sens nawet bez odniesienia się do rzeczywistości, że sprawy malarstwa, to wyłącznie sprawy linii i plamy i niczego, zgoła niczego więcej. Stanowczego tego kroku dokonuje ekspresjonizm.

Przejęciowe ogniwo między burzycielami naturalistycznego impresjonizmu a właściwym ekspre-

sjonizmem stanowi Henri Matisse (ur. 1869). Nie obchodzi go zewnętrzna, jeno „wewnętrzna” struktura rzeczywistości. Zewnętrznymi kształtami rzeczywistości posługuje się malarz tylko pośrednio, tylko by wyrazić jej istotę „duchową”, t. zn. jedynie duchowym a nie cielesnym wzrokiem dostrzegalną. Wyraz staje się główną osią, dookoła której układa się wszystko. W tym celu przekształca Matisse dowolnie formy rzeczywistości, deformuje je poprostu. Płaszczyzny wypełnia jasnymi, prostymi, zgoła abstrakcyjnymi kolorami. Kształty zaznacza i odznacza grubymi, czarnymi, całkiem nie realnymi obwódkami. Nie czyni tego wprawdzie zawsze, lecz zawsze wówczas, gdy dąży do jaknajsilniejszego podkreślenia „wewnętrznej” struktury rzeczywistości. A w takiej samowładnej postawie wobec rzeczywistości widzi równocześnie najlepszy sposób nadawania wyrazu także własnym uczuciom. Kompozycja — powiada — to umiejętność dekoracyjnego układania rozmaitych czynników, jakimi malarz rozporządza, by wyrazić własne uczucia. Wolno się tedy malarzowi oddalić od natury bardzo daleko, lecz nie za daleko, nie tak daleko, by stracić z nią wszelką łączność. Jeżeli malarz — dodaje bowiem — oddala się od natury, nie powinno go opuszczać przeświadczenie, że uczynił to tylko, by oddać ją ulepszoną.

Matisse'owi zależy głównie na wyrazie. Jest więc już „ekspresjonistą”. Lecz nie jest jeszcze ekspresjonistą w znaczeniu, jakie słowo to zyskało osta-

tecnie w współczesnym malarstwie. Matisse baczy jeszcze pilnie na formę, choć nie na zewnętrzną, bo tę deformuje, to jednak w każdym razie na „wewnętrzną”. Zrywa z rzeczywistością tylko z zewnątrz widzianą, lecz nie z rzeczywistością wogóle. Czysty, skrajny ekspresjonizm natomiast, który utworzył się z nawiązania do powściągliwego ekspresjonizmu Matisse’a, nie liczy się już z żadną rzeczywistością. Formy rzeczywistości albo układa zgola samowładnie—zaś formy, wyrwane z wszelkich zewnętrznych czy wewnętrznych związków strukturalnych, przestają właściwie być „formami”. Albo też nie posługuje się nawet już wogóle żadnymi formami rzeczywistości, jeno linią i plamą, bezformną jako taką, i bezforemny linią i plamą układem. Czysty ten ekspresjonizm wyrasta niezwykle bujnie z skromnych kiełków francuskich, przeszczepionych na grunt rosyjski i niemiecki. Szczególnie wpływową działalność rozwija tuż przed wybuchem wojny grupa Rosjan, osiadłych w Monachjum, z Wasyliem Kandińskim na czele. Z Niemiec, przede wszystkim z Drezna i z Berlina, gdzie wytwarzają się dalsze główne centra ekspresjonizmu, przedostaje się ruch ten w czasie wojny do Polski.

Kandiński jest równocześnie wybitnym teoretykiem rosyjsko-niemieckiego ekspresjonizmu. Z nieubłaganą skrajnością, cechującą Rosjan, uświadamianą sobie zresztą przez nich samych w całej pełni, o czem świadczy choćby Dostojewski, przeprowadza pędzlem i piórem swój program — program

maksymalny czyli dosłownie bolszewicki („Über das Geistige in der Malerei“ i „Über die Formfrage“ Monachium 1912). Sprawy malarstwa, to nie sprawy świata widzianego, nie zagadnienie optycznej iluzji tego świata na płótnie, wywołanej za pośrednictwem linii i plamy, jeno to sprawy linii i plamy jako takiej. Oto pierwszy dogmat ekspresjonizmu. Linja i plama zaś nie potrzebują być jeno środkiem do celu, mogą być same jako takie celem, bo same jako takie posiadają swoistą siłę ekspresyjną. Oto drugi dogmat. Cała reszta ekspresjonizmu, to już tylko prawowite rozbudowanie tych dwóch założeń podstawowych. I tak, po pierwsze, wypływa z nich, że zagadnienie „formy“, będące z reguły głównem zagadnieniem plastycznym, nie istnieje wogóle dla ekspresjonisty. Forma winna być tylko zewnętrznym wyrazem wewnętrznej treści. A rolę taką może spełnić w gruncie rzeczy każda forma, nie tylko skopjowana z rzeczywistości, realna, oznaczająca jakiś przedmiot, jaką malarstwo zazwyczaj się posługuje, lecz także forma abstrakcyjna, z związku rzeczywistego dowolnie wydartą, lub samowolnie skomponowaną, nie oznaczającą żadnego przedmiotu. Innemi słowy, linja czy plama, tworzące formę, nie mają oznaczać przedmiotu, lecz mają być same przedmiotem. A są nim, gdy tylko dorównanie wyrażają wewnętrzną treść. To zaś ma miejsce, gdy forma wyrasta z wewnętrznej konieczności. W tym celu może artysta posługiwać się dowolnie linją realną lub abstrakcyjną. W zasadzie

jest więc zupełnie obojętne, czy artysta posługuje się jedną czy drugą czy obu linjami. Formy, jakąbądź z tych dróg powstałe, są równowartościowe.

Ponieważ zagadnienie formy jako takiej nie istnieje dla ekspresjonistów, nie należy go się w dziełach ich doszukiwać. Realne czy abstrakcyjne linje, plamy, płaszczyzny i t. d. jako takie nie są ani ważne ani sensowne. Jednem i drugim stają się dopiero przez treść. Przykładanie jakichbądź kryterjów czysto formalnych — stosowanych z reguły w wszelkich sztukach, nie tylko w plastycznych — chybia zgoła celu. Jeżeli utwór ekspresjonistyczny posiada w rzeczy samej jakiebądź zalety formalne, np. zwartą strukturę, opartą na jedności w różnorodności, proporcję, symetrię, rytm i t. d. — zjawisko to jako takie całkiem obojętne. Ocenianie go pod tym kątem widzenia jest jałowe. Harmonijny układ formalny nie wchodzi w dany wypadek jako taki tak samo w rachubę, jak nie wchodzi dysharmonijny układ w byle innym wypadku. Każdy układ jest zawsze z koniecznością wywołany przez treść. Jest w istocie swej nieodłączny od treści, przeto od niej odłączany być nie może. Treść jest, koniec końcem, zasadniczą i istotną sprawą ekspresjonizmu. Ona kształtuje sobie samowładnie formę. Ona posłużyć się może, gdy tylko za konieczne uzna, jakąbądź foremnością czy bezforemnością. Sprawdzian wartości artystycznej ekspresjonizmu jest zatem wyłącznie treściowy.

Lecz czemuż jest owa treść? Ekspresjoniści mówią nam — i nie mamy powodu im nie wierzyć, — że w dzieła swe kładą maximum, co artysta włożyć może, duszę rzeczy i duszę własną. By wydobyć duszę z rzeczy nie można jeno ślizgać się po ich powierzchni, jak czyni to naturalizm. Trzeba je rozbić. Trzeba zdeformować kształty realne, by tą drogą dotrzeć do wnętrza rzeczy, do ich duszy. Każda rzecz ma bowiem swą duszę, która mówi do nas głosem cichym, tajemniczym. Właśnie rzeczą artysty jest wysłyszeć cichy ten szept wnętrza, zagłuszony dla ucha niewrażliwego zgiełkliwością świata na powierzchni. Każda rzecz ma swój swoisty dźwięk. Świat dźwięczy. Co nazywamy materją, jest żywym duchem — wtóruje chór ekspresjonistów. Im mniej przedmiotowości, tem wyraźniej dosłyszalny staje się dźwięk wnętrza. Kto zapatrzonej jest w ciało ludzkie jako w ciało, w pejzaż jako w pejzaż, nie dosłyszysz nigdy głosu wewnętrznego. Przedmiot jako przedmiot nie jest, nie powinien nigdy być przedmiotem malarskim. Linja i plama posiadają natomiast tem więcej siły ekspresyjnej, im słabsze pobudzą skojarzenia przedmiotowe. Dobrze więc jest, gdy zewnętrzna powłoka przedmiotu jest zniszczona. Mimo to nie jest to bezwzględnie konieczne. Przedmiot może z swej zewnętrznej przedmiotowości zachować tyle, ile tylko malarz zapragnie, ile uzna z jakichbądź względów za wskazane, byle jeno zewnętrzna przedmiotowość nie zagłuszyła dźwięku wewnętrznego.

Umiejętnie zastosowana, może wprost wzmocnić dźwięk wewnętrzny. Może nawet razem z nim stworzyć nowy, swoisty dźwięk abstrakcyjny.

By dosłyszeć szept wewnętrzny przedmiotów, musi malarz stać się znów w pewnej mierze dzieckiem. Musi umieć patrzeć jak dziecko. Musi zapomnieć, czego się nauczył, przejść rozwój wsteczny. Od bezpośredniego zmysłowego widzenia barwności i gry światła na powierzchni, którego nauczył dopiero impresjonizm, musi cofnąć się hen wstecz, aż do czysto abstrakcyjnego widzenia dziecka. Rysunek dziecka, choć całkiem nieudolny, wolny jest jednak od przedmiotowości, od praktycznej celowości rzeczy. Odtwarza linje istotne, zgoła abstrakcyjne, przez co ułatwia usłyszenie dźwięku wewnętrznego. Z tego samego powodu ceni ekspresjonizm także sztukę, stojącą na poziomie dziecka, sztukę ludową narodów cywilizowanych i sztukę ludów, pozostałych jeszcze na stopniu dziecięcym, szczególnie sztukę murzynów. W kaplicy świętych ekspresjonistycznych umieścił również Henryka Rousseau (1844—1910). Zawodowy ten celnik a malarski autodydakta, pełen rozkosznej i szczerzej naiwności, maluje techniką malowideł, zdobiących budy jarmarczne, a wzniecających, właśnie dzięki swej naturalnej i niewymuszonej prymitywności, zachwył każdego dziecka i każdego, kto umie jeszcze lub kto się nauczył znów patrzeć jak dziecko.

Oto program ekspresjonizmu, urzeczywistniany

przezeń z większą lub mniejszą stanowczością. Nie każdy ekspresjonista umiał czy chciał wyzwolić się doszczętnie z więzów przedmiotu. Nie każdy umiał czy chciał dać sam czysty i niesfałszowany dźwięk wewnętrzny. Lecz nie brak takich, którzy w całej rozciągłości to czynią, u których o formie jakiejś bądź zupełnie niema mowy. Linje i plamy nie pozwalają tam doczytać się zgoła żadnego układu. Tłumaczą się, lub raczej mają się tłumaczyć, jeno przez nierozzerwalny związek z treścią, którą wyrażają lub mają wyrażać z koniecznością jednoznaczną. Utworami tego pokroju są n. p. liczne choć nie wszystkie kompozycje Kandińskiego, nieoznaczone nazwami jeno numerami, całkiem jak etiudy muzyczne. Posługując się liczbami miast nazwami, postąpił artysta całkiem zgodnie z własnym programem. Dźwięk wewnętrzny brzmi przecież tem donośniej, im niklejsze są skojarzenia przedmiotowe, im bezpośredniej i czyściej przemawiają do nas same linje i plamy jako takie, swoista ich siła ekspresyjna i nic więcej. A gdzie wyłączną treścią jest tylko dźwięk wewnętrzny, tam wszelakie inne treści są nie na miejscu. Te zaś można wyrazić tylko za pośrednictwem przedmiotów lub przynajmniej za pomocą jako tako dostrzegalnych aluzji przedmiotowych, jako tako zrozumiałych asocjacji.

Tem samem zbliżyliśmy się do punktu zwrotnego całej sprawy, będącego zarazem jej piętą achillesową. Ekspresjonista nie chce stwarzać na

płótnie ani przedmiotów, ani wywoływać skojarzeń przedmiotowych, choćby najsłabszych i najodleglejszych. Nie chce wychodzić poza granice swojej ekspresyjności linii i plamy jako takiej. Mimo to chce dawać treść i to bardzo obfitą, a może najobfitszą, jaką pomyśleć można. Chce przecież dać wewnętrzny dźwięk czyli samą duszę rzeczy. A poprzez tę duszę obcą chce wyrazić także duszę własną. Czy przedsięwzięcie takie jest możliwe? Czy własny jego program jest wykonalny? Odpowiedzi niedwuznacznej dostarcza nam urzeczywistnienie programu. Choćby numerowane kompozycje Kandińskiego, te arcywzory najczystsze ekspresjonizmu. Że ten barwny chaos linii i plam jest dla artysty koniecznym wyrazem pewnej duchowej treści, nie mamy ani powodu ani prawa wątpić. Lecz, że dla widza nie wyraża on zgoła żadnej treści — chyba, że samą chaotyczność poczytamy tutaj za treść — nie mamy również ani powodu ani prawa zataić. Ekspresjonizm odpowie nam: gdzie czysty dźwięk wewnętrzny, gdzie jakoby czysta muzyczność jest treścią wyłączną, tam należy chłonać jeno ekspresyjność czyli muzyczność linii i plamy jako takiej. Lecz — owej muzyczności właśnie w linii i plamie jako takiej nie ma.... Podstawą muzyczności, choćby opartej w znacznej części na dysonansach — jak jest nią n. p. muzyczność murzyńska, a więc sztuka skądinąd tak cenna w oczach ekspresjonistów — jest conajmniej rytm. Rytmu muzycznego zaś w ekspresjonizmie nie ma, a nawet być

nie może. Cechą jego jest sukcesyjność, następstwo po sobie dźwięków w jednakowych odstępach czasu. Przeniesienie tej zasady na płótno jest całkiem możliwe i z dawien dawna praktykowane. Jednakowoż jako wynik zyskuje się tylko ornamentacyjność. Ornament nienaturalistyczny, złożony z abstrakcyjnych linii i plam, może polegać na tem, że tensam układ ustawicznie się powtarza. Powtarzanie w stałym porządku, mechaniczne narastanie jednakich motywów, stwarza dostateczne analogon do rytmu muzycznego. Lecz ornament pozostaje i chce pozostać właśnie tylko ornamentem. Działa tylko swą rytmiką, nie chce i nie może wyrażać żadnej treści. Gdyby ekspresjonizm zasadzał się na rytmice muzyczno-ornamentacyjnej, stałby się sam jeno ornamentem. Zdegradowałby się samochcąc do czystego zdobnictwa, które przecież niema i nie może mieć pretensyj do wyrażania duszy rzeczy i duszy artysty. Prawowity ekspresjonizm zapędził się w ulicę ślepą, z wygodnem wejściem lecz bez wyjścia. Ornamentem nie chce być, a muzyką nie może być. Chcąc bowiem być muzyką, nie może właśnie nie być ornamentem. Pragnąc wyrazić na płótnie muzyczność rzeczy — a pragnienie to jest całkiem legalne — musi posługiwać się innemi środkami. Mogą niemi być tylko przedmioty lub conajmniej aluzje przedmiotowe.

W wywodzie powyższym oparliśmy się na muzycznym symbolu dźwięku wewnętrznego, podkreślanym z upodobaniem przez odłam rosyjsko-nie-



mieckich ekspresjonistów z Kandińskim na czele. Postawę ekspresjonisty wobec przedmiotów można by oczywiście określić także symbolem optycznym, n. p. jako „wewnętrzną wizję” rzeczy, w przeciwstawieniu do naturalistycznej, zewnętrznej. Mimo takiej lub jakiegobądź innej zmiany symbolu, sam wywód nic się nie zmienia. Wewnętrzna wizja jest tak samo zgoła czemś abstrakcyjnym, w świecie przedmiotów nieistniejącym, jak wewnętrzny dźwięk. I ona musi poprzestać na ekspresyjności linii i plamy jako takiej. I ją obowiązują tedy wszelkie wnioski, wypływające z własnych naczelných założeń.

Naturam expelles furca, tamen usque recurret. Ekspresjonizm jest wielkorzutnym, z olbrzymim nakładem pomysłowości i pracy przeprowadzonym eksperymentem, dowodzącym tego, czego sam najmniej udowodnić pragnął. Właśnie prawowite jego arcytwory wykazują naocznie, że malarstwo bezwzględnie nienaturalistyczne jest niemożliwe. Gdzie niema zgoła żadnej łączności z światem przedmiotów, tam żadnej treści wyrazić nie można, choćby nią było coś tak abstrakcyjnego jak dźwięk wewnętrzny lub wizja wewnętrzna. Linje i plamy, wyzbyte doszczętnie z wszelkich asocjacji przedmiotowych, albo nie są powiązane z sobą żadnym formalnym układem — a wtedy są tylko pustym chaosem. Albo też posiadają zwarłą strukturę formalną — a wtedy są, jak widzieliśmy, najwyżej tylko ornamentem. Ekspresjonizm udowodnił więc,

przeciw własnej woli, że linja i plama jako takie nie posiadają żadnej swoistej siły ekspresyjnej. Zyskują ją zawsze tylko pośrednio. Dzięki układom czysto formalnym nabywają pewnej ekspresyjności ornamentu. Wszelako ekspresyjność to nikła. Ogranicza się do zmysłowego zadowolenia z harmonijności równowagi, proporcji, rytmu i t. d. Dzięki zaś skojarzeniom przedmiotowym zyskują w całej pełni siłę ekspresyjną. Myśli czy uczuć, duszy rzeczy czy duszy własnej, nie może człowiek inaczej plastycznie wyrazić, jak tylko za pomocą kształtów realnych, zaczerpniętych z własnego ciała czy z całej rzeczywistości wokoło. Tylko rzeczywiste te formy, znane mu z doświadczenia, t. j. z życiowego kontaktu z niemi, napełnia własną treścią duchową. Przez to nabierają one dla niego wyrazu. Abstrakcyjne linje i plamy, których człowiek nie może czy też nie chce wprowadzić w żaden kontakt z przedmiotami w najszerszem znaczeniu, są dla niego puste i bez wyrazu — z pominięciem oczywiście swoistej ekspresyjności ornamentu, który nie jest przecież ideałem twórczości ekspresjonistycznej. Nie mogąc ich odnieść ani do własnego ciała ani do świata wokoło, z którym ciało jego jest organicznie związane, nie może się w nie ni wmyśleć ni wczuć. Malarstwo t. zw. „absolutne“, posługujące się samą wyrazowością linji i plamy bez pomocy skojarzeń przedmiotowych — zawiodło. Gdy powstawało, można było mieć nadzieję, że zdolni bądź co bądź jego przedstawiciele mocą

swego talentu potrafią narzucić nam mowę ekspresyjną linii i plamy jako takiej. Można było przypuszczać, że stworzą układy linii i plam pozaornamentacyjne i pozaprzedmiotowe, a jednak dźwięk wewnętrzny czy wizję wewnętrzną rzeczy jednoznacznie wyrażające. Tymczasem to nie nastąpiło i w gruncie rzeczy wcale nastąpić nie mogło. Wszelki wysiłek twórców, by duszę widza wypełnić tą samą treścią, która formowała ich linie i plamy, był już w zarodku uniemożliwiony. Boć o „formowaniu” w ścisłym znaczeniu wcale niema mowy. Formy jako takie nie wchodzą, jak wiemy, dla ekspresjonisty wcale w rachubę. Ekspresjonista nie „formuje”, nie organizuje celowo układów liniowych i barwnych jako takich. Wówczas musiałby się oprzeć na jakichbądź formalnych podstawach organizacyjnych, będących zawsze czemś autonomicznem obok treści. Dla ekspresjonisty zaś jest forma tylko czemś pochodnem, drugorzędnem, od treści bezwzględnie zależnem. Rzuca on bezpośrednio na płótno linie i barwy tak, jak je w danej chwili pojmuje czy odczuwa właśnie jako jedyny możliwy, czyli bezwzględnie konieczny wyraz dźwięku wewnętrznego lub wizji wewnętrznej. Unikając programowo formy jako takiej, nie mogli i największe talenty malarstwa „absolutnego” narzucić nam żadnej nowej, t. j. pozaornamentacyjnej i pozaprzedmiotowej mowy ekspresyjnej linii i plamy. Wszelka mowa, akustyczna, optyczna, czy jakabądź, staje się dopiero mową, gdy elementy, któremi się posługuje, są uor-

ganizowane, uformowane. Firma, t. j. byle konwencjonalny, lecz właśnie dzięki temu jednoznacznie rozumiały układ czynników zmysłowych, jest jedynym łącznikiem między duszami, między duszą artysty a duszą widza. Byle dźwięk uartykułowany, byle linja, odtwarzająca choć w przybliżeniu jakibądź element przedmiotowy, czy z ciała naszego, czy z całego świata wokoło zaczerpnięty, jest lub przynajmniej każdej chwili może być „formą”. Gdy formy takiej niema — ustaje możliwość porozumienia się.

Porozumienie natomiast ma miejsce, gdy ekspresjonista nie „bolszewizuje”, gdy nie przeprowadza programu maksymalnego, absolutnego, nie upiera się przy swoistej wyrazowości linji i plam jako takiej, której ani jedna ani druga nie posiada. Ekspresjoniści umiarkowani, którzy posługują się czynnikami przedmiotowymi, są zrozumieli nawet gdy czynniki te w wysokiej mierze przemieniają. Za pomocą deformacji kształtów naturalnych można spotęgować wyraz, jak to z dawien dawna wiadomo. Twarze i postacie całkiem nienaturalistycznie wydłużone, wychudzone, anatomicznie zgoła nieprawdopodobne, mówią bez porównania więcej n. p. o nabożności i ascezie niż normalne. Dość wspomnieć gotyk lub El Greco’a. Lecz mówią to tylko tak długo, póki są choć w przybliżeniu twarzami czy postaciami, póki zawierają choć szczątki czynników, odpoznawalnych jednoznacznie jako składniki kształtów ludzkich. Lecz taki umiarkowany

ekspresjonizm nie jest w zasadzie ani niczem nowem, a tem mniej niczem rewolucyjnem. Rejestruje go z dawien dawna historia sztuki, szczególnie gdy ma do czynienia z kierunkami przeciwnaturalistycznymi. W ostatnich kilkunastu latach został ten rodzaj ekspresjonizmu jeno konsekwentnie rozbudowany. Uczyniono tylko dalsze kroki w deformowaniu kształtów rzeczywistości, zaczętem już choćby przez hieratyczną stylizację Egiptu czy Bizancjum, przez Grünewalda, El Greco'a czy Tintoretto'a. Rozprowadzenia tych czy innych wzorów dokonali współcześni ekspresjoniści z niezwykłą śmiałością. Odwaga, z powodu której artysta ryzykuje całe powodzenie życiowe, zasługuje zawsze na szacunek. Lecz z drugiej strony śmiałością nie można zastąpić walorów artystycznych, które w miarę zbytniego jej potęgowania się zazwyczaj w tym samym stopniu maleją. Krzywa, którą możnaby graficznie wyrazić wzrost siły wyrazowej, proporcjonalnej do oddalania się od rzeczywistości, wzrasta szybko przy krokach pierwszych. Lecz nagle osiąga maximum i zaczyna gwałtownie opadać. Im deformacja bezwzględniejsza, im mniej czynników rozpoznawalnych mamy na płótnie, tem siła wyrazu staje się niklejsza. A z chwilą, gdy nie powstają w nas już żadne skojarzenia przedmiotowe — staje się równa zeru. To zaś ma właśnie miejsce w malarstwie „absolutnem“ czystego ekspresjonizmu. Malarstwo to, rozrosło tak bujnie w Rosji i w Niemczech — polscy ekspresjoniści są na ogół umiarkowani —

czuło się czemś zupełnie nowem, zgoła rewolucyjnem. Zdawało się być powołaniem do wypełnienia duszy nowymi wartościami na miejsce starych, które tak gruntownie podważyła była wojna. Nowy człowiek powojenny zdawał się potrzebować nowej sztuki. Czysty ekspresjonizm niósł mu ją w darze ochoczo i ofiarnie — lecz iluzorycznie. Malarstwo absolutne okazało się złudzeniem absolutnem. I — rzecz znamienita — malarstwo to nie rozwinęło się w Francji, mimo że tam pojawiły się jego zarodki. Francja nie знаła i nie uznawała go nigdy. Tem mniej nie chce go znać w chwili obecnej. Wydoskonalenie kierunku, głoszącego jako naczelny dogmat zasadniczą obojętność w sprawie formy, pozostawiła krajom, którym wiara w ten dogmat nie sprawiała zbytnej trudności, krajom o niższej kulturze artystycznej, o słabszem poczuciu formy. Czysty ekspresjonizm stał się dla Francji wprost synonimem sztuki... niemieckiej. Sapiienti sat.

Z tej samej głębokiej potrzeby przeciwnaturalistycznej, która gdzieindziej doprowadziła do mirażu malarstwa absolutnego, wyłoniła Francja inny własny kierunek. Wiedzioną istotnem poczuciem plastycznym zrozu miała, że druzgotanie formy zewnętrznej, celem spotęgowania ekspresji, nie może równać się druzgotaniu formy wogóle. Tem więcej potrzebne jest wówczas oparcie się o silną i trwałą formę „wewnętrzną“. Jako odkrywca takiej formy wewnętrznej pojawił się, niemal równocześnie z ekspresjonizmem, kubizm.

II.

Kubizm jest biegunowem przeciwieństwem ekspresjonizmu. Ekspresjonizm niweczy formę, gdyż uznaje w zasadzie każdą formę za równie dobrą, o ile tylko dorównanie wyraża treść. Kubizm natomiast obchodzi w pierwszym rzędzie właśnie forma. Głęboką swą troskę o nią posuwa tak daleko, że uznaje tylko jedną jedyną formę za właściwą, mianowicie t. zw. formę geometryczną. Płaszczyzny, zamienione n. p. na trójkąty, kwadraty, trapezy czy równoległoboki, bryły, sprowadzone do cylindrów, stożków, walców, piramid, sześciątów czyli kubów, którym nazwę zawdzięcza — uważa za jedyne czynniki prawdziwie malarskie. Wyłącznie formy geometryczne winno oko malarza dostrzegać w przedmiotach jako ich duszę, ich absolutną istotę. I wyłącznie z form geometrycznych winien malarz komponować obraz na płótnie.

Bezwzględna ta geometryzacja rzeczywistości przyrodniczej i malarskiej posiada — jak w gruncie rzeczy każda bezwzględność, umiejąca być zgodna sama z sobą — rozmach i gest. Dobrze jest nadto człowiekowi, gdy zdoła kalejdoskopową różnorodność zjawisk sprowadzić do kilku prostych i jasnych zasad. Dobrze mu jest, gdy z takich zasad może sobie wic własną swą wizję świata w umyśle (filozofja), w jakim bądź zmysłowym tworzywie (sztuka). A najlepiej mu jest, gdy zdoła ograniczyć się do jednej jedynej zasady. Z tej arcyludzkiej

potrzeby upraszczania wyrosła i wyrasta wciąż nauka. Wszystko jest wodą — rozpoczął korowód ten przed dwa i pół tysiącem lat Tales. Wszystko jest elektronem — mówi fizyka doby ostatniej. Kubizm staje jakoby w tym samym szeregu, głosząc: wszystko jest kształtem geometrycznym. Jakoby filozofuje pędzlem. Geometryczną istotę rzeczy przenosi na płótno. Może na domiar powołać się na filozofję bardzo dawną, bardzo szacowną, urokiem wiekowych legend owitą, ku której skłaniał się pod koniec swego żywota, po dziesiątkach lat głębokich rozmyślań, sam boski Platon. Może powołać się na pitagoreizm. W samem zaraniu myśli filozoficznej greckiej sformułował Pitagoras dosłownie jakoby naczelne dogmaty kubistyczne. Istotą rzeczy jest liczba, czyli stosunek liczbowy, w jaki można ująć wszelkie zjawiska wogóle. Istotą przyrody w szczególności zaś jest figura geometryczna, liczbowo wyrażalna. Wszechświat składa się z pięciu elementów, z ognia, ziemi, powietrza, wody i eteru. Metafizyczny rdzeń każdego z nich stanowi jego geometryczność. Ogień jest ogniem przez to, że jest piramidą, ziemia jest ziemią przez to, że jest sześcianiem, powietrze ośmiościanem, woda dwudziestościanem, eter dwunastościanem. Odmienny układ geometryczny stanowi jedyną różnicę między elementami wszechrzeczy.

Mimo tak znamiennego powinowactwa z pitagoreizmem nie jest kubizm jednak filozofją, z tego prostego powodu, że wogóle sztuka nie jest filo-

zofją. Sztuka może być przepojona filozofją. Artysta może ustawicznie filozofować, lecz nie dzięki składnikom filozoficznym jest sztuka sztuką, artysta artystą. Filozofja w ramach sztuki się mieści, lecz ram tych zgoła nie wypełnia, istoty sztuki nie tworzy. Zasadnicze zrównywanie sztuki z filozofją, nierzadkie w kołach filozofów i artystów, jest błędne. Sztuka bynajmniej nie wyraża zmysłowym swym językiem, barwą, marmurem czy dźwiękiem, tego samego, co filozof wyraża pojęciami. Czynność artysty dokonuje się na całkiem innej platformie, zmierza w całkiem innym kierunku, niż czynność filozofa. Filozof pyta się, czem jest rzeczywistość jako taka? Artysta zaś albo pyta się: czem jest rzeczywistość dla mnie? Albo też stwarza sobie nawet całkiem odrębną, własną rzeczywistość. Filozof jest, lub przynajmniej chce być, bezwzględnie obiektywny, artysta bezwzględnie subiektywny. Artysta może także równocześnie chcieć być obiektywny — nikt mu tego nie broni. Lecz gdy tak postępuje, jest właśnie filozofem, nie artystą. Artystą jest tylko tam, gdzie wyraża swój najosobistszy stosunek do świata. A jeszcze więcej i jeszcze czyściej jest sobą, gdy z dowolnie dobranych pierwiastków obiektywnego świata wznosi samowładnie własny swój świat. Również urok sztuki nie płynie stąd, że za jej pośrednictwem poznajemy rzeczywistość taką, jaką jest. Jeno stąd, że przenosi nas ona w całkiem inną rzeczywistość. Cały realny świat wokół mnie staje się dla mnie swoistym światem

barwy i linii, swoistym światem marmuru czy dźwięku. Urok odrębności jest podstawowym czynnikiem rozkoszy estetycznej. Artyzm kubisty nie polega tedy na tem, że rozpoznaje figury geometryczne jako istotne w rzeczach — gdyby tak było, byłby właśnie tylko filozofem. Zasadza się raczej na tem, że z figur geometrycznych wytwarza sobie samowolnie własną rzeczywistość. Artysta zaczyna się tutaj dopiero tam, gdzie już kończy się filozof.

Powyższych kilka uwag potwierdza geneza kubizmu. Geometryzująca jego postawa wobec rzeczywistości nie wypłynęła bynajmniej z pobudek filozoficznych, jeno z czysto artystycznych, a nawet w znacznej części wprost z praktyczno-technicznych. Kubizm nie powstał stąd, że artyści, poznawszy geometryczność jako istotę rzeczy, poczęli ją jako taką przenosić na płótno. Narodziny jego były znacznie mniej pretensjonalne. Cézanne, jak była o tem mowa, uświadomił sobie jako jeden z pierwszych konieczność oporu wobec rozmaitych wybujałości impresjonizmu, godzących w istotę malarstwa. Gdzie n. p. płaszczyzna i bryła na płótnie nie są traktowane jako takie, jeno jako sposobność do analizy światła, tam zatracą się poczucie plastyczności. Konsekwentna analiza impresjonistyczna stawiała się wogóle coraz więcej tylko demonstracją rozdziału z fizjologicznej optyki. Przewaga analizy zagrażała pozatem kompozycyjnej syntezie, która stanowiła przecież zawsze chlubę każdego wielkiego malarstwa. By przywrócić poczucie plastyczności,

czyli ostatecznie formy, wyrzekł Cézanne znana wskazówkę: *Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque coté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central.* Słowa te, jak wogóle cała czynność Cézanne'a, stały się przełomowe dla kilku śmiałków, szukających nowych dróg i sposobów, celem ostatecznego przewyciężenia impresjonizmu. Byli to André Derain, Georges Bracque i przede wszystkim Hiszpan, zamieszkały w Paryżu, Pablo Picasso. Słowa Cézanne'a zamienili na podstawowy dogmat: dla malarza jest przyroda plastyczno-geometryczną. Samemu Cézanne'owi przez myśl jeszcze nie było przeszło przenoszenie form geometrycznych, bezpośrednio jako takich, na płótno. Zalecał je tylko jako podstawę, jako punkt wyjścia dla plastyki.

Pierwsze obrazy kubistyczne pojawiły się w paryskim Salonie jesiennym 1908. A już lata 1910 i 11 rozstrzygnęły o sprawie. Śmiała nowość zyskała niebawem zastęp zdolnych zwolenników, jak Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes lub Léger. Poeta Guillaume Apollinaire, szturmujący na czele awangardy najmłodszych, stał się niebawem ruchu tego gorącym i wpływowym rzecznikiem literackim, podobnie jak przed niedawnymi laty Emil Zola wobec impresjonistów. Już w r. 1913 mógł Apollinaire samych kubistów francuskich podzielić na cztery kategorie, na instynktowych, fizycznych, naukowych i orficznych. Pomijamy tutaj wszelkie szczegóły

tego ruchu, na którego czoło wysunął się bezsprzecznie Picasso. Nie kreślimy wogóle jego dziejów, a tem mniej losów licznych jego odnóg i kierunków, przez niego inspirowanych, jak np. suprematyzmu, konstruktywizmu, polskiego formizmu, infantylizmu czy tatlinizmu, skoncypowanego przez Rosjanina Włodzimierza Tatlina. Pomijamy również futuryzm, jako zjawisko swoiście włoskie. Ograniczamy się do charakterystyki głównych zasad kubizmu. Narówni z ekspresjonizmem zawiera on bowiem niewątpliwie najistotniejsze cechy współczesnego malarstwa wogóle.

Podobnie jak ekspresjonizm jest kubizm z gruntu antinaturalistyczny i abstrakcyjny. Nie obchodzą go nic optyczne zagadnienia konkretnej rzeczywistości, bezpośrednio zmysłowo widzianej. Interesuje go natomiast abstrakcyjny kształt geometryczny, podobnie jak ekspresjonizm abstrakcyjna linja i plama. Szuka wewnętrznej struktury przedmiotu, stałej i niezmiennej. Słowem, szuka istotnych form wewnętrznych w przeciwstawieniu do przypadkowych, naturalistycznych form zewnętrznych. Z natury rzeczy nie wdaje się w optyczno-fizjologiczną analizę światła. Posługuje się barwami lokalnymi, póki nie zrywa z przedmiotem, lub zgółą dowolnemi, gdy łączność z przedmiotem poczyna ustawać. Początkowo jest łączność ta oczywiście jeszcze dość silna. Kubizm rozkłada wprawdzie płaszczyzny i bryły przedmiotu na figury geometryczne, lecz na to, by z nich przedmiot znów z powrotem na

płótnie złożyć. W pierwszej tej fazie nie może się kubizm poszczycić jeszcze niczem bezwzględnie nowem. Całkiem to samo robił już choćby Albrecht Dürer, jak przekonać się łącznie z jego Albumu szkiców, wydanego przez R. Brucka w Strassburgu 1905, np. tablice 58—66 i 125. Dürer oczywiście nie poczytywał tego za istotną sprawę malarstwa, jeno, podobnie jak Cézanne, za wstępną, za jedną z elementarnych podstaw do studjum plastycznej rzeczywistości. Dürer nie był kubistą. Właściwy kubizm pojawia się dopiero z drugim krokiem, gdy łączność z przedmiotem poczyną się chwiać. Formy geometryczne, wydobyte z przedmiotu jako rzekomo istotne, przestają służyć do jego odbudowy na płótnie. Zaczynają nabierać swoistej wartości jako takie. Z chwilą tą rozpoczyna się układanie form tych obok siebie, przyczem zakrywają się częściowo, to wsuwają się jakoby w siebie. Przedmiot jako taki przestaje istnieć. Coraz mniejsza łączność z nim ogranicza się do tego, że formy te są jeszcze rozpoznawalne jako poszczególne jego składniki. Nieślychanie śmiały ten krok, owe układanie form geometrycznych obok siebie, stanowi najwięcej charakterystyczną cechę kubizmu. Inspirowała go zresztą sztuka murzyńska, tak droga współczesnemu antinaturalizmowi. Zaważył na szali kult dla fetyszystycznej sztuki Afryki i Australji, szerzący się w Paryżu z początkiem obecnego wieku. Kult ten, nawiasem powiedziawszy, to jakoby spóźnione lecz tem energiczniejsze potwierdzenie teorii ras Gobi-

neau, który artyzm uważa za swoistą właściwość rasy czarnej i sprowadza stąd sztukę Europy do przymieszki krwi murzyńskiej w żyłach rasy białej. A dzień, w którym pewien oficer francuski, wróciwszy z Afryki, począł pokazywać w pracowniach malarskich Montmartre'u swój portret, wykonany przez Dahomejczyka, na którym prymitywny artysta umieścił guziki od marynarki oddzielnie jako aureolę wokoło głowy oficera — stał się w dziejach kubizmu dniem prawdziwego objawienia (por. *Les Nouvelles Littéraires* nr. 87). Zrozumiano odrazu, że naiwna ta dyssocjacja może stać się zagadnieniem, że zawiera nieprzewidziane i nieobliczalne możliwości. Uprzytomniono sobie mianowicie, że dwuwymiarowa płaszczyzna, na którą skazany jest malarz, może a bodaj powinna nawet stać się jedyną płaszczyzną, jedynym światem malarza. Rzeczą malarza nie jest stwarzanie optycznej iluzji trójwymiarowej przestrzeni i trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowym płótnie. Rzeczą jego jest raczej ściśle przestrzeganie dwuwymiarowości, a jednak odtworzenie istotnych cech realnej trójwymiarowości. Problem ten napoczął bezwiednie naiwny artysta z Dahomeju. Zaś świadomie i celowo zabrał się do niego teraz kubizm, przybrawszy sobie do pomocy pewne zdobycze włoskiego futuryzmu, który nie cieszył się pozatem nigdy zbyt uznaniem na Montmartrze. Futuryści zerwali już dawno z perspektywą naturalistyczną, przestrzegającą ściśle jednego kąta widzenia. Wpro-

wadzili na jej miejsce t. zw. perspektywę centryfugalną, obchodzącą dookoła przedmiotu, wprowadzającą temsamem cały szereg odrębnych kątów widzenia. Z rozmaitych, perspektywicznie różnych widoków na przedmiot składali go znów zpowrotem na płótnie. Metoda ta oddawała im walne usługi. Pozwalała n. p. wywołać niezwykle silne wrażenie życia i ruchu, naczem im zawsze szczególnie zależało. Stosowanie w większym lub mniejszym stopniu tej perspektywy centryfugalnej ułatwiło kubistom rozwiązanie zagadnienia. Tą drogą można bądź co bądź „rendre sensibles toutes les faces d'un objet à la fois”. Można przykuć cały przedmiot trójwymiarowy do dwuwymiarowej płaszczyzny, bez perspektywicznego wyobrażania na płaszczyźnie wymiaru trzeciego czyli bez przekraczania granic swojego, dwuwymiarowego świata malarskiego.

Lecz kubizm na tem nie poprzestał. Kamień, który dostał się na pochyłą bądź co bądź równię rozbijania przedmiotu, potoczył się już własnym rozpędem niepowstrzymanie dalej. Łączność z przedmiotem stawała się coraz słabsza. Niebawem ustała zupełnie. Formy geometryczne, układane obok siebie, stawały się coraz trudniej rozpoznawalne, jako rzekomo przedmiot konstytuujące. Tem więcej, że na rozpoznawalności ich, czyli na odtwarzaniu przedmiotu centryfugalną tą drogą, przestało teraz kubizmowi zależeć. Na miejsce formy dla przedmiotu pozostała teraz jeno forma dla formy. Wyśilek kubizmu był już dotąd niemały. Sporo już

mozołu kosztowało przeniesienie całego przedmiotu trójwymiarowego na dwuwymiarową płaszczyznę, bez pomocy optycznej iluzji trzeciego wymiaru. Teraz trud ten stał się jeszcze znojnieszy. Temwięcej, że odtąd stał się już zupełnie... jałowy. Radykalny kubizm dobrnął, po zupełnem zerwaniu z przedmiotem, do podobnego zwrotnego punktu, co radykalny ekspresjonizm. Rozpoczęło się układanie samych form jako takich, zresztą niekoniecznie tylko geometrycznych, dla samego układania. Za pomocą samowładnej ich kombinacji miał malarz wyczarować na płótnie swą własną, całkiem autonomiczną rzeczywistość. Dążenie zgoła legalne, szczytne a może najszczytniejsze, do jakiego sztuka zmierzać zdolna. Tylko na takich podstawach nieprzeprowadzalne. Gdy wykluczy się zasadniczo skojarzenia przedmiotowe, wówczas układ dla układu musi oprzeć się na jakiejbądź własnej, immanentnej prawidłowości, by nie pozostać nic niemówiącym chaosem, czyli poprostu niczem. Kubizm w rzeczy samej wysiłek ten podejmuje, bo nie podjąć go nie może. W układy form najrozmaitszych, geometrycznych, niegeometrycznych i nawet skojarzenia przedmiotowe budzących, wprowadza coś w rodzaju inżynierskiej dynamiki i statyki. Mniej lub więcej pomysłowe kombinacje kształtów, wzmocone odpowiednim rozkładem barw i światła, wywołują wrażenie jakoby jakiegoś zmagania się, jakichś sił to przyciągających i wspierających się, to odpychających i zwalczających się (dynamika).

A cała ta wielce wymyślna gra tych niby sił zmierza w rezultacie do zwartej i zamkniętej w sobie całości. Najsprzeczniesze kształty i barwy ostatecznie przeciwważą i równoważą się jako całość (statyka).

Dokąd podąża cała ta dynamika i statyka? W twórczości architektury czy inżyniera zmierza oczywiście do budowli czy maszyny. W twórczości czystego kubisty — do samej siebie. Kubista uprawia dynamikę dla dynamiki, statykę dla statyki. Czysty kubizm to rzeka bez wody. Mamy tylko proces płynięcia, lecz nie mamy nic, co by płynąć mogło. Wyjście mógłby tutaj stanowić z natury rzeczy ornament. Dynamika i statyka form i płam przestaje odrazu być jałową, gdy ujęta jest w formalne karby ornamentyki i gdy wyłącznie ornamentacyjność ma na celu. Lecz do takiej roli czysty kubizm — całkiem tak samo jak czysty ekspresjonizm — nie poniża się. Winogrona jego wiszą znacznie wyżej. Pragnie przecież być najczystszym malarstwem sztalugowym, najistotniejszą sztuką barw i linii na płaszczyźnie, malarstwem wogóle. Nie chce ani nic odtwarzać, ani nic wyrażać. Chce natomiast samowładnie konstruować obraz na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Ideałem jego jest czysta konstrukcyjność, czysta architektonika obrazu. Wyłącznie przez nią ma obraz przemawiać do widza. Tylko ona jest jego racją bytu, przez nią staje się obraz obrazem. Dzięki niej — nie zaś dzięki całkiem niemalarskim przedmiotom, tematom, przedstawianiom

czy wyrażaniom czegoś — legitymuje się obraz dostatecznie jako taki.

Że w obrazach czystego kubizmu mieści się za-
zwyczaj wielce mozolny wysiłek konstrukcyjny, że
jest w nich logika architektoniki, zaprzeczyć nie
można. Natomiast brak w nich... obrazu. Pomy-
słowość układów dynamicznych i statycznych budzi
niejednokrotnie wprost podziw, lecz nie wiele wię-
cej. Zadowolenie estetyczne sprowadza się tutaj
głównie do niezbyt głębokiego wzruszenia, jakie
sprawia kontemplacja samej jedności w różnorod-
ności. Obraz zaś jest lub winien być znacznie
czemś więcej, winien budzić jeszcze zgoła inne
wzruszenia. Winien być, zgodnie z swą nazwą, wy-
obrażeniem czegośkolwiek, albo naturalistycznym
wyobrażeniem świata rzeczywistego, albo nienatu-
ralistycznym swoistego autonomicznego świata ar-
tysty. Dopiero w służbie takiej „obrazowości“ na-
bierają układy dynamiczne, statyczne czy jakiegobądź
inne czysto formalne, sensu i celu. Że sprawa ma
się tak a nie inaczej, że konsekwentnie przepro-
wadzony program formy dla formy nie daje żadnych
wyników — poza wąskimi granicami ornamentu,
gdzie jedynie jest uprawniony — udowodnił mimo-
woli właśnie czysty kubizm. W przeciwieństwie
do ekspresjonizmu, dla którego zagadnienie formy
wogóle nie istnieje, miał on przecież okazję stwo-
rzenia drogą czystej architektoniki form nowej
mowy form, która przemawiałaby niedwuznacznie
i silnie. Miał sposobność stworzenia nowych, obje-

ktywnych walorów artystycznych, wzbudzenia tem samem nowych subiektywnych wzruszeń estetycznych. Miał nie tylko sposobność ale i obowiązek. Dopiero wtedy byłby prawdziwym postępem, zgoła rewolucyjnem nowatorstwem, jakim być się mieni. Tymczasem obowiązku tego nie spełnił. Nie wytworzył żadnej nowej mowy, nowego systemu form, czem byłby od razu ulegalizował swe hasło formy dla formy. Stworzył natomiast nową manierę. Każdy malarz, władający jako tako pędzlem, może dowolnie geometryzować. Może dowolnie rozbijać przedmiot na jakiegobądź formy geometryczne i układać je dowolnie na płótnie obok siebie, na sobie czy w sobie. Może również dowolnie wznosić z form tych nowe dowolne układy dynamiczne czy statyczne. Lecz przez całą tę dowolność nie zyskuje się jeszcze żadnej nowej mowy form. Stosowanie samej dynamiki i statyki nie prowadzi do niej, bo pomysłowość w komponowaniu nowych systemów form wcale od samej statyki i dynamiki nie zależy, mimo że w danym razie z niemi liczyć się musi. Wszelkie style architektury n. p. oparte są przecież na tej samej statyce i dynamice, jak to w naszym świecie newtonowskiej grawitacji wcale inaczej być nie może. A jednak jest system form każdego stylu całkiem odrębny. Odrębność poszczególnych tych systemów zależy więc od czynników pozadynamicznych i pozastatycznych. Ograniczywszy się własnowolnie do samej dynamiki i statyki nie mógł

czysty kubizm wytworzyć sobie żadnego własnego systemu form.

Prócz skojarzeń przedmiotowych wyklucza czysty kubizm również programowo wszelkie czynniki emocjonalne. Chce być tylko świadomym budowniczym obrazu, celowym konstruktorem. O rozmieszczeniu form na płótnie, mających w rezultacie dać zwartą równowagę całości, może rozstrzygać oczywiście tylko logiczne obliczenie. Wszelka wzruszeniowość jest tu zbędna a nawet szkodliwa. Inspiracja czy wizjonerstwo artysty, to przesady romantyków, literatów, niegodne malarza, którego obchodzi tylko architektonika obrazu i nic więcej. Skrajny ten intelektualizm, głoszony nadto przez kubistów w pracach teoretycznych, wydaje się być wielce znamiennej jego cechą. Wyznają go nawet powściągliwi kubiści, którzy bynajmniej nie zerwali z przedmiotem, jeno odbudowują go z form geometrycznych. Przecież nawet gdy temat uczuciowy traktują kubistycznie, nie dostrzegają żadnego czynnika emocjonalnego w własnej czynności. Mimo to polega cały ten rzekomo wyłączny intelektualizm na nieporozumieniu, tak często w kołach artystów, zastanawiających się nad własną twórczością. Każdy artysta jest z natury rzeczy skłonny do uogólniania doświadczeń własnej pracowni. Te zaś są w pierwszym rzędzie techniczne. Polegają na celowym obliczaniu i obmyślaniu środków wykonania twórczego pomysłu, są więc intelektualne. Skąd zaś mu się bierze twórczy pomysł, artystę najczęściej nie-

wiele obchodzi. Pomysł, gdy jest prawdziwie twórczy, więc nowy, nieoczekiwany i obliczyć się nie dający, jeno od szczęśliwego nastroju chwili zależny, jest z natury rzeczy czemś irracjonalnem. Kryterjum artystycznej podatności własnego pomysłu jest również w znacznej mierze uczuciowe. Odruchowo przyjmuje artysta pomysł, gdy mu się podoba, odrzuca—gdy mu się nie podoba. Do przeoczenia wszelkich takich irracjonalnych czynników będzie oczywiście szczególnie skłonny kubista. Niemal jak inżynier głowi on się przecież nad dynamicznymi i statycznymi wartościami form geometrycznych. Tem dziwniejsze wyda mu się, że przy narodzinach kubizmu odegrały bardzo ważną rolę także czynniki irracjonalne. U kolebki jego stały nietylko celowy i świadomy powrót do bryły, zapoczątkowany przez Cézanne'a, nietylko nowe problematy formalne, inspirowanie przez sztukę murzyńską, lecz także uczuciowość, mianowicie radość z formy geometrycznej, radość pierwotna, jakoby człowiekowi wrodzona. Przecież właśnie z tego prymitywnego a tak silnego upodobania w prostych formach geometrycznych wypłynął t. zw. ornament geometryczny. Stanowi on może najdawniejszy, w każdym zaś razie jeden z najdawniejszych przejawów artystyczności u człowieka wogóle. Napotyka go się u różnych ludów pierwotnych. O wzajemnem zapożyczaniu się niema mowy. Wykluczają je warunki, w jakich ludy te żyły. Ornament geometryczny powstał u prapoczątków kultury samodziel-

nie w rozmaitych punktach globu. Świadczy to tem więcej o odruchowem wprost upodobaniu, jakie w gatunku homo sapiens budzą proste formy geometryczne.

To samo upodobanie umożliwiło na wyższych stopniach kultury — kubizm. Nie znaczy to oczywiście, by kubizm wracał do ornamentu geometrycznego. Czerpie on tylko z tego samego prazródła. Źródło to, przedzierające się znów teraz na powierzchnię, jest z natury rzeczy całkiem inne, aniżeli u prapoczątków. Teraz nasycają je zdobycze tysiącletnich nawarstwień kulturalnych. Wówczas tryskało ono tuż z pod powierzchni.

Żywiołowe to upodobanie tłumaczy również niezwykle szybkie rozprzestrzenienie się kubizmu. Mimo całej dziwaczności zgeometryzowanych kształtów naturalnych, przyzwyczajało się oko, wychowane na skrajnie przeciwnych wzorach naturalistycznych, do zmiany tej niemal skwapliwie. „Skandal“, jaki wywołał antinaturalistyczny kubizm, był stosunkowo znacznie mniejszy aniżeli oburzenie, gdy powstawał naturalistyczny impresjonizm. Proste formy geometryczne budziły odruchowo sympatyczne zaciekawienie, właśnie jako proste i jako geometryczne. Mimo całej abstrakcyjnej nierealności nie odczuwano ich jako coś bezwzględnie obcego. Odezwały się w duszach jakoby echa prawieków, echa prapomroki dziejowej, lecz echa bądź co bądź bratnie. Szersze koła zdawały sobie nadto instynktownie sprawę, że w tych dziwacznych na pozór

poczynaniach mieści się wysiłek najważniejszy, najistotniejszy w każdej sztuce plastycznej — wysiłek o formę. Stanowisko kubizmu było więc od samego wyjścia znacznie korzystniejsze aniżeli ekspresjonizmu, który zagadnienie formy programowo wykluczył.

Tutaj mieszczą się rzeczywiste i rzetelne zasługi kubizmu. Choć czysty kubizm zawiódł, choć statyczna i dynamiczna mowa jego form jest pusta i jałowa, choć wzruszenie estetyczne, jakie dostarcza, nie dodaje do prymitywnej radości z prostych form geometrycznych nic więcej prócz niegłębokiego równieź zadowolenia, jakie wywołuje kontemplacja samej jedności w różnorodności — to jednak wysiłek jego nie poszedł bynajmniej na marne. Potrzeba tylko jego puste, lecz doskonale przygotowane formy napełnić treścią, potrzeba tylko statykę i dynamikę, zawieszoną w próżni, sprowadzić na ziemię, czyli poprostu odnieść ją do przedmiotów, a odrazu staje się na gruncie trwałym i owocnym. Kubizm otworzył znów oczy na konieczność budowania, konstruowania obrazu — co impresjonizm, w zasadzie jeno analizujący, był zaprzepaścił. Zresztą kubizm zdawał sobie sam zawsze z tego sprawę. Nawet gdy konsekwentnie brnął dalej w własnej dziedzinie, gdy bawił się już tylko w samą dynamikę i statykę, w samą formę dla formy, nie przestawał powoływać się na wielkich naturalistycznych konstruktorów cinquecenta, czy na ich spadkobiercę Ingres'a, jako na swych mistrzów. Na-

wiązawszy znów łączność z przedmiotem — co niechybnie jako reakcja na jałową igraszkę formalistyczną czystego kubizmu nastąpić musiało — utwierdził się w zasadniczym z mistrzami temi powinowactwie. Leonardo, Rafael, Michał Anioł, Ingres — to arcywzory jasnej, prostej i zwartej budowy obrazu. W przeciwstawieniu do quattrocenta, dla którego, podobnie jak dla impresjonizmu, każdy szczegół obrazu jest równie ważny, budzi się u cinquecentystów znów zrozumienie głównych, decydujących linii. Silne podkreślenie jednej lub kilku linii głównych, tem dobitniej uświadamia odchylenie pozostałych. Cinquecento ustawia stąd postacie w jasnych i przejrzystych grupach, akcentując z upodobaniem linię pionową, szczególnie centralną, i linię poziomą, jako podstawowe. Dobitny środkowy pion, tworzony n. p. przez samą Madonnę Sykstyńską, tem wyraźniej uświadamia symetryczne odchylenia linii bocznych, tworzonych przez papieża Sykstusa i św. Barbarę. Powstały stąd trójkąt warunkuje przejrzystą zwartość budowy całości. Cinquecento baczy wogóle w pierwszym rzędzie na całość, nie na szczegóły. Dąży świadomie do prostoty i przejrzystości, zdając sobie doskonale sprawę, że istota wielkiej kompozycji polega na umiejętności wyrażania jaknajwięcej jaknajmniejszą ilością środków. W prostocie budowy odczuwa instynktowo skuteczną tamę przeciw rozkładowi strukturalnemu, zapoczątkowanemu przez quattrocento — jak to szczegółowo wykazały badania Woelfflina i innych.

Podobne znaczenie ma kubizm wobec impresjonizmu. I on dąży przecież do przejrzystej zwarłości budowy drogą stosowania jaknajmniejszej ilości jaknajprostszych środków. Nic tedy dziwnego, że malarstwo dnia dzisiejszego, które pozostawiło już kubizm poza sobą, podąża wprost ku neoklasycyzmowi. Już od lat kilku poczęły nawet główne filary kubizmu trąbić do odwrotu. „Nawrócili się“ — zawołał z triumfem obóz naturalistyczny. Sam wódz naczelny, Picasso, głosi konieczność powrotu do Ingres'a, co nie przeszkadza mu od czasu do czasu w najlepsze geometryzować. Georges Bracque, który na ogół towarzyszy Picassowi w jego przemianach, wrócił w r. 1921 stanowczo do przyrody. Drugi wpływowy Hiszpan paryski, Juan Gris, dokonał tego samego kroku lata następnego. Reszta przywódców geometryzuje raz mniej raz więcej. W każdym razie zaś kubizm przestał najzupełniej być dominującą nutą miarodawczych Salonów paryskich. Rolę jego ujmuje coraz energiczniej w swe dłonie prawowity jego następca, neoklasycyzm. W łonie futuryzmu włoskiego poczęło dokonywać się zresztą już podczas wojny podobne przeobrażenie, n. p. Carlo Carrà. Jasna, zwarta budowa, urzeczywistniona tak świetnie przez sztukę klasyczną, zdaje się stawać coraz więcej tęsknotą malarstwa współczesnego. W tym celu posługuje się ono z upodobaniem uproszczonemi kształtami, silnemi, zdecydowanemi konturami, spokojnemi płaszczyznami o jednostajnych barwach lokalnych,

dalekich od nerwowości impresjonistycznej gry światła i atmosfery. Neoklasycyzm ten — dodajmy jeszcze, by uniknąć nieporozumień — nie polega oczywiście na żadnem kopjowaniu indywidualnego stylu czy ostatecznie indywidualnej manjery cinquecentystów, Ingresa czy innych klasyków. Ogranicza się do powinowactwa ogólnych zasad strukturalnych.

I dzisiaj, gdy cała ta potężna reakcja przeciw impresjonistycznemu naturalizmowi, wszczęta około roku 1905, poczyną należeć do przeszłości, gdy główne jej przejawy, ekspresjonizm i kubizm, przekroczyły już swe punkty szczytowe, nietrudno zająć stanowisko historyczne. Obydwa kierunki w postaci czystej zawiodły. Wartość ich jest raczej negatywna. Obydwa stały się mimowoli eksperymentem, przeprowadzonym z bezsprzecznie wielkim nakładem pracy i talentu, wykazującym, czem malarstwo być nie może. Ani linja i plama jako takie nie posiadają żadnej siły ekspresyjnej. Ani czysta dynamika i statyka form geometrycznych nie daje „obrazu“. Układ linii, czy plam, czy form geometrycznych przestaje — poza ramami ornamentyki oczywiście — być pusty i jałowy z chwilą, gdy dzięki skojarzeniom przedmiotowym poczyną go wypełniać treść. Prócz negatywnej tej zdobyczy, której nie należy niedoceniać, przyniósł kubizm, w przeciwieństwie do ekspresjonizmu, jeszcze jeden znamienny pozytywny zysk. Otworzył oczy na ko-

nieczność przywrócenia kompozycjom malarskim logicznej konstrukcyjności, architektonicznej czy inżynierskiej niemal budowy.

KONIEC.



TEGOŻ AUTORA:

O złudzeniach zmysłu dotyku. 1903.

Wyspa Cyfera. 1908.

Żeromskiego „Dzieje Grzechu”. 1908.

Przedziwo Arachny. Studja z pogranicza sztuki i filozofji. 1909.

Cieszkowskiego Prolegomena do historjografji. 1910.

Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce. 1910.

Interludja. Studja z pogranicza sztuki i filozofji. 1912.

Cieszkowski i Krasński. 1914.

Giambattista Vico, twórca filozofji historji. — Metafizyka Leibniza. 1916.

Filozofja Sztuki. 1917.

Na marginesie Don Kiszota. 1919.

Filozofja Sztuki. Wydanie drugie 1924.

Kwiat złoty. Gobineau redivivus 1925.



<i>Cieszkowski August.</i> Ojcie Nasz, wydanie nowe, zupełne, z przedmową prof. dr. Żółtowskiego	25.—
— O ochronach wiejskich. Wydanie IV, z przedmową dr. L. Posadzego	1:50
<i>Dobrzycki prof. Dr.</i> O kolędach	1.—
<i>Dutiecki M.</i> Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863—1864, wydanie piąte uzupełnione	6.—
<i>Klinger W. prof. Dr.</i> Obrzędowość ludowa Bożego Naro- dzenia, jej początek i znaczenie pierwotne	—.—
<i>Kończakowski St. Dr.</i> Stanisław Wyspiański, Rzecz o tra- giźmie	6.—
<i>Mickiewicz Adam.</i> O życiu duchowem. Z pism, przemó- wień i listów zebrał prof. dr. St. Pigoń	1:50
<i>Pajzderski N. Dr.</i> Ratusz Poznański, z 17 ilustracjami	4.—
<i>Roszkowski H.</i> Poglądy społeczne i ekonomiczne Augusta Cieszkowskiego	5.—
<i>Rubczyński W. prof. Dr.</i> Filozofja życia duchowego	24.—
<i>Sobeski M. prof. Dr.</i> Malarstwo doby ostatniej	—.—
— Kwiat złoty	4.—
— Giambattista Vico, twórca filozofji historii	2.—
— Filozofja, sztuki wydanie II	10.—
<i>Sołowiew Wł.</i> Krótka opowieść o antychryście. Przełożył z rosyjskiego dr. L. Posadzy	2.—
<i>Tymieniecki K. prof. dr.,</i> Cechy moralne narodu jako wynik historii	—.—
<i>Żółtowski Adam.</i> Filozofja Kanta, jej dogmaty, złudzenia i zdobycze	12.—

Biblioteka Gł. UPH Siedlce
nr inw.: BR - 35309



br.35309