

KAROL HOMOLACS

# ZASADA HARMONJI W SZTUCE I W ŻYCIU

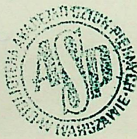
*Szanownemu i kochanemu  
Dzi. Stanisławowi Walewskiemu  
w dowód przyjaźni i szacunku.  
autor.*

Biblioteka Główna ASP  
w Warszawie  
B 1012



000-002201-00-0

KRAKÓW — 1936  
NAKŁADEM WŁASNYM



2201

Odczyty i artykuły, wchodzące w skład niniejszego tomu, nie przedstawiają żadnej jedności zewnętrznej; łączy je jednak ze sobą pewna wspólna tendencja wewnętrzna.

Zjawiska artystyczne wprowadzają nas siłą rzeczy w dziedzinę procesów twórczych, tj. tych procesów, które się usuwają spod kontroli analitycznej myśli naukowej. — Fizyka widzi tylko spalanie się, wyrównywanie się napięć, czyli umieranie świata — ale nie widzi tworzenia się tego, co się rozpada i dlatego daje właściwie tragiczny obraz rzeczywistości. — Szukanie dróg dla myślowego ujmowania zasady twórczej prowadzi do osłonięcia drugiej połowy rzeczywistości — i to właśnie tej połowy, która jest niezbędna dla pełnego potwierdzenia życia.

Rozpatrywanie zjawisk artystycznych na tle problemów życiowych, względnie rozpatrywanie zjawisk życiowych na tle problemów artystycznych stanowi treść niniejszych rozważań. — Jest to wysiłek wiązania sztuki z życiem i życia ze sztuką — wysiłek zmierzający do myślowego ujęcia pełnej rzeczywistości. — Ta pełna rzeczywistość wyraża się bowiem w tem, że wszelkie umieranie oznacza równocześnie zawsze jakieś rodzenie. — Stopniowe docieranie do tej prawdy wyprowadza myśl ludzką z tragicznego labiryntu bezcelowych ścieżek i pokazuje głęboki sens życia we wszystkich jego przejawach — aż do procesu umierania włącznie.

## ZASADA HARMONJI W SZTUCE i W ŻYCIU.

**G**DZIEKOLWIEK zwrócimy nasz wzrok, wszędzie widzimy walkę, ścieranie się wrogich sił — i kiedy w ten sposób patrzemy, łatwo zdarzyć się może, że świat przedstawi się nam w postaci kłębowiska nieuzgodnionych, nierównoważonych procesów.

Gdzieś tam wylęga się z poczwarki muszka — rozprostowuje w słońcu sztuczne błonki swoich skrzydełek — i leci w świat skąpany światłem. — Nagle wpada w pajęczą sieć, rozpiętą zdradziecko wśród liści. Już omotał ją pajak swoją lepką przędzą, już ssie z niej krew — i wnet zamieni się ten cudowny, przemądry życiem drgający organizm w martwą i bezsensowną łupinkę. Aż tu, nim pajak swą ucztę ukończył, przebiega przypadkiem właśnie rozbawiony chłopak, rozrywa sieć gwałtownie. — i rozgniata nogą pajaka razem z konającą muszką.

I tak plotą się zdarzenia tego świata, niedorzeczne i bezcelowe — a pośrodku tego beładnego dziania wytryska myśl w głowie człowieka — wytryska myśl upiorna, głęboko tragiczna — myśl, domagająca się logiki i celu w tym chaosie, w tej orgji przypadków.

Patrzmy, jak przeży się skorupa ziemi i wypycha olbrzymie łańcuchy gór, które woda nanowo splukuje; widzimy, jak krążą po niebie nieprzeliczone roje słońc, komet i planet — jak wykonują bezsensowny taniec, przerywany tu i ówdzie przypadkową katastrofą; widzimy, jak tworzą się na ziemi gatunki zwierząt, rozwijają się i giną bezpłodnie; powstają wspaniałe kultury i upadają. Czytamy, że jakiś genialny człowiek zakaził się tyfusem, względnie wpadł pod koła tramwaju i ginie — ówdzie jakiś inny człowiek, pozbawiony wszelkich głębszych wartości, zdobywa majątek, zaszczyty i władzę. Zjawiska spletają się ze sobą, zębują się wzajemnie zupełnie bez ładu, bez celu, bez sensu —

a tylko myśl nasza domaga się koniecznie jakiejś zasady porządku, logiki, czy celowości — i nie może się w żaden sposób pogodzić z chaotyczną rzeczywistością, z irracjonalnym założeniem świata.

Istnieje więc rozbieżność pomiędzy prawami myśli, a prawami świata, i z tej rozbieżności rodzi się poczucie ostatecznej beznadziejności istnienia, poczucie bezpłodności każdego wysiłku. Świat w swojej istocie wydaje się być nonsensem. — I oto ten świat wyłonił ze siebie myśl, której jedyną treścią jest właśnie „sens“. A więc sens zrodził się z nonsensu.

Zdanie powyższe należałoby nazwać: nonsensem nonsensu, czyli nonsensem drugiego stopnia — a jednak, taki właśnie nonsens stał się przekonaniem bardzo wielkiej ilości ludzi współczesnych.

Terenem dla rozpatrywania tego rodzaju problemów jest oczywiście filozofja. Ale filozofja stanowi dziedzinę specjalną, niedostępną dla wielu zwyczajnych śmiertelników; a tymczasem problem, o którym mówię, obchodzi każdą jednostkę ludzką, i każda jednostka musi się do niego jakoś ustosunkować. Jakżeż więc ma sobie radzić przeciętny człowiek?

Moim zdaniem istnieje pewna droga dostępna dla każdego, droga, która umożliwia zgłębienie takiego zagadnienia, bez specjalnych studjów filozoficznych. Każdy poważny człowiek stara się opanować pewien zakres życia, stara się opanować jakąś dziedzinę — jakis fach. Na tym wybranym przez siebie terenie spotyka się on z rzeczywistością i ma wszelkie dane, aby na tym odcinku rzeczywistość tę poznawać, i poznanie to z dniem każdym pogłębiać. Otóż, podług mojego przekonania, jeżeli człowiek wyzyska nalezycie doświadczenia, jakie mu się narzucają w zakresie jego specjalności — jeżeli nie zadowolni się powierzchownym traktowaniem pracy, ale będzie się wysilał, aby zrozumieć możliwie najlepiej to, z czem ma do czynienia — wtedy odśladanie mu się znacznie pewien głębszy aspekt rzeczywistości, zrazu jednostronny i ciasny, ale jednak stopniowo coraz istotniejszy. O tem że tak jest, wiedzą wszyscy sumienni i rozumni fachowcy; niewielu jednak uświadamia sobie, że równocześnie powstaje jeszcze coś innego — coś niesłychanie ważnego.

Prawdy, które się ujawniają przy zgłębianiu jakiegos' jednego zakresu zjawisk, dają się bardzo często stosować do in-

nych zakresów zjawisk. Im głębiej opanujemy daną dziedzinę, tem bardziej powszechne znaczenie będą miały prawdy, jakie nam się odśloniły. Teza powyższa nie da się oczywiście udowodnić, tak, jak nie można udowodnić np. tego, że temperatura ziemi podnosi się w miarę głębokości, albo że woda zamarza przy cieplotie równej zeru. Nie można takich rzeczy dowodzić, ale można się o nich przekonać. Toteż nie szukając argumentów, pragnę tylko zwrócić uwagę na to, że często spotyka się starego chłopca rolęnika, albo starego stolarza, który, nie mając ogólnego wykształcenia imponuje nam słusnością i szerokością poglądów. Jednego ziemia, a drugiego drzewo nauczyły mądrości nie tylko specjalnej, ale także mądrości ogólnej. Moznaby powiedzieć, że mądrość jest tylko jedna — i można ją można w każdym rzemiośle, byleby sięgnąć do jego istoty — a wobec tego, nawet nie będąc filozofem, można coś z prawdy ogólnej zrozumieć, byle uczciwie i rozumnie — byle bez uprzedzeń i bez egoistycznego zacieśnienia odnoszącego się do zadań, jakich dostarcza nam każda realna praca.

Losy pokierowały moje życie w ten sposób, że poświęciłem się badaniom teoretycznym w zakresie plastyki, a w szczególności w zakresie ornamentu. Teren ten był prawie że nie-  
tknięty myślą ludzką; musiałem więc jak w dziewiczej puszczy szukać samodzielnie dróg — musiałem pilnować się bardzo, aby nie zabłądzić — a wobec tego musiałem trzeźwo trzymać się rzeczywistości. W miarę, jak zdobywałem pewne prawdy, rodzić się zaczęły również wątpliwości i zacząłem rozglądać się za jakimiś sprawdzianami, za jakimiś kryterjami. I oto, pojawiły się takie sprawdziany tam, gdzie się ich najmniej spodziewałem. Stwierdziłem ze zdziwieniem, że praca rządząca budową ornamentu, stosują się równie dobrze do wielu zjawisk, nie mających ze sztuką zdobniczą żadnego związku. Prawdy wykryte w dziedzinie zupełnie specjalnej okazały się prawdami ogólnymi — i w ten sposób zaistniała rzecz dziwna, że życie potwierdzało mi rezultaty moich prac fachowych, a z drugiej strony, pogłębianie moich fachowych studjów wyjaśniało mi zjawiska życia.

W liczbie problemów, które mi się w ten sposób narzuciły, znalazł się oczywiście, i to na pierwszym planie, problem „harmonij“. Cała istota twórczości ornamentальной polega właśnie na tem problemie. Artysta ma do dyspozycji pewne linje, względnie

pewne plamy i wiąże te elementy w taki sposób, aby wytworzyć harmonijną całość.

Rozpatrując nieprzeliczone twory zdobnicze, jakie pojawiły się we wszystkich kulturach ziemi, możemy namacalnie stwierdzić, jak w tej dziedzinie manifestuje się zasada harmonji. Oczywiście nie mogą obecnie rozpatrywać skomplikowanych przejawów twórczości ornamentalnej; pragnę tylko zwrócić uwagę na najbardziej podstawowe jej założenia i w tym celu postępuję się przykładem możliwie najprostszym.

Wyobraźmy sobie, że pragniemy zrobić ładny naszyjnik, nawlekając na nitkę perelki, paciorki czy też kamyczki. Czynność nasza polegać będzie na tem, aby z wielości elementów, jakich dostarcza nam świat materialny, zbudować nowy *twór jednolity*. Zaczynając pracę, mamy przed sobą garść pomieszanych szkiełek a po skończonej pracy mamy naszyjnik — a więc coś, co uważamy za *jedność*. Przypatrzmy się teraz, na jakiej zasadzie zdołaliśmy osiągnąć ten rezultat.

Możnaby przypuścić, że zasadę tę stanowi nitka, na którą nawlekamy paciorki, ale takie ujęcie byłoby zupełnie powierzchowne, a w każdym razie zupełnie nie miarodajne, jeżeli pragniemy rozważać problem z artystycznego punktu patrzenia. Moglibyśmy, przed rozpoczęciem właściwej roboty, zamiast trzymać w dłoni nasze paciorki, nanizac je jakbądź prowizorycznie na nitkę, nie wytwarzając jednak przez to rzeczywistego naszyjnika. Łatwo zresztą wskazać na liczne inne przykłady kompozycji artystycznej, w których całość nie powstaje przez fizyczne powiązanie składowych elementów.

Jeżeli np. komponujemy wewnątrz jakiegoś pokoju, rozmieszczając sprzęty i inne przedmioty tak, aby przedstawiały harmonijną całość, jeżeli przystrajamy przed ucztą stół, jeżeli na scenie ustawiamy grupę baletową, to nie wiążemy niczem składowych elementów. Wynika stąd, że czynnik zespalający części jakiejś artystycznej całości, nie jest zgoła czynnikiem materialnym; a wobec tego, również i w naszyjniku, o którym mówimy, istnieje musi, niezależnie od nitki, jeszcze jakiś inny czynnik, zespalający ze sobą poszczególne szkiełka — i to czynnik mający charakter *nimaterialny*.

W najprostszym wypadku będzie on polegał na tem, że z owej garści różnych paciorków wybierzemy pewną ilość *jedna-*

*howych*. Otrzymamy wtedy szereg powtarzających się niejako wartości i możemy powiedzieć, że takie jednostajne powtarzanie stanowi najprostszy łącznik pomiędzy składowymi członami. Stwierdziwszy ten stan rzeczy, możemy zapytać dalej, dlaczego tak się dzieje? Dlaczego powtarzanie posiada właśnie taką siłę jednoczącą? Jeżeli wczujemy się w ten problem, to zrozumiemy bez trudu źródło owego zjawiska; zrozumiemy, że powtarzanie stanowi pewien najprostszy i najmędrzejszy system organizujący — system, wyrażający zasadę *przeciwną przypadkowi*. Powtarzanie określa każdy człon bez reszty — i to w sposób najprostszy. Sprawę tę wyjaśnia bliżej dalsze rozumowanie.

Wiemy wszyscy, że obok równego sznurka paciorków mogą istnieć układy bardziej urozmaicone, a jednak zupełnie harmonijne. Możemy np. umieścić w środku największą perłę, a następnie w obie strony nawlekać coraz mniejsze. Będzie to szereg elementów jakościowo jednakich, ale różniących się pomiędzy sobą wielkością. Na tym przykładzie widzimy, że system zwyczajnego powtarzania możemy zastąpić przez inny system — a mianowicie przez system wyrażający się stałym stosunkiem dwóch sąsiednich elementów. Mamy tu perelki różne, a więc nie powtarzające się, a jednak całość jest zupełnie jednolita, właśnie dlatego, że panuje w niej jedna zasada — a więc *czynnik wykluczający przypadek*.

Takie rozwiązania należą oczywiście do najprostszych możliwych. Nietrudno sobie wyobrazić, że mogą istnieć rozwiązania harmonijne, bardziej złożone, które będą polegały na tem, że w miejsce jednego stałego stosunku wystąpi jakaś zasada bardziej skomplikowana. Uzmysławia nam to jasno geometria analityczna. Wiemy np. że elipsa jest linią jednolitą i dla oka harmonijną. Jednolitość ta i harmonja opierają się na fakcie, że w budowie elipsy przejawia się pewna zasada, dająca się wyrazić równaniem drugiego stopnia. Możemy więc powiedzieć ogólnie, że jednolitość i harmonja każdego układu uwarunkowana jest istnieniem pewnego *prawa*, które wiąże i organizuje wszystkie składowe elementy. Wiemy, że prawo to tylko w najprostszej formie polega na powtarzaniu — a wobec tego możemy powiedzieć, że powtarzanie, czyli rytm jednostajny stanowi najprostszą zasadę harmonizującą. Pomiędzy rytmem i harmonją nie ma tedy jakościowej różnicy; rytm jest tylko jednym z licznych przejawów harmonji.

Z dotychczasowych uwag wynika, że układ harmonijny powstaje pod wpływem pewnego poczucia *jedności* — poczucia, które szuka realizacji w obrębie zjawisk materialnych. Aby ta realizacja mogła się dokonać, musi pojawić się to, co nazywamy „prawem”. Każde prawo w najgłębszej swojej istocie, jest bowiem właśnie pewną jednością ideową, obejmującą jakąś grupę przejawów, jest tedy manifestacją zasady „jedności” wyrażającej się w „wielości”.

Ażeby uzmysłowić sobie, jak się zasada harmonii rozwija dalej, jak się kształtuje w warunkach bardziej złożonych, powrócimy do naszego naszyjnika, wytworzonego z samych perełek, bądźto równych, bądź też zmniejszających się stopniowo i wyobrazimy sobie, że ktoś w dowolnym miejscu dołączył jakiś jeden element obcy, niezgodny z poprzednimi, np. czarny kamień. Taka nowa wartość nie podporządkowuje się oczywiście systemowi, jaki decydował o całym układzie — rozsądza więc rytm pierwotny — niszczy jego jednolitość — i staje się „*dysonansem*”.

Zapytajmy teraz, czy możliwym jest przywrócenie harmonii, bez usuwania owego elementu, zakłócającego pierwotny porządek? Wiemy wszyscy, że zadanie to daje się rozwiązać i to w sposób rozmaity; wystarczy mianowicie dodać inne analogiczne elementy, a więc w naszym wypadku inne jeszcze czarne kamienie, tak dobrane i tak rozmieszczone, aby wytworzyły jakieś nowe, oczywiście bardziej złożone już prawo. Możemy np. każde trzy czy cztery perełki przegrodzić odpowiednim kamieniem i wtedy wytworzymy nowy układ jednolity — układ, w którym przejawia się nowy rytm, nowa harmonia. Ważnem jest ponadto, że ta nowa harmonia, powstała na skutek zakłócenia pierwotnego porządku, nie jest w zasadzie układem gorszym, ale przeciwnie bogatszym i w pewnym rozumieniu, pełniejszym. Organizacja ma tem silniejszy wyraz jedności, im różnorodniejsze są elementy, które zdołała powiązać. *Siła harmonii, jak każda siła, wyraża się właśnie dopiero w przewyciężaniu przeciwności.*

Powyzszy eksperyment, chociaż tak powszedni i banalny, odkrywa bardzo istotne cechy zjawisk estetycznych. Widzimy mianowicie, że pojawienie się każdego czynnika nowego rozsądza zrazu układ i burzy harmonję, ale widzimy też, że jeżeli odpowiednio rozszerzymy prawo rządzące daną formą, to możemy

ten dysonans wcielić napowrót do organizacji — możemy go uzgodnić z dawnymi elementami i wtedy otrzymujemy nową całość, równie prawidłową, ale bogatszą i pełniejszą. Zastanawiając się nad tem zjawiskiem, możemy powiedzieć, że pierwszy układ perełek równych przedstawiał harmonję najuboższą, którą bogacić możemy właśnie przez to, że wprowadzamy elementy różne i szukamy szerszych praw, aby i te nowe człony związać harmonijnie z istniejącymi. Ten najregularniejszy układ równych perełek moglibyśmy nazwać „*monotonją*” — a wtedy moglibyśmy powiedzieć, że harmonja powstaje i ożywia się przez uzgadnianie czynników zrazu obcych, czyli przez *uzgadnianie dysonansów*.

Powyzszą tezę potwierdza w sposób jaskrawy ewolucja form zdobniczych, przeprowadzona pod tym kątem patrzenia. Jeżeli nie ograniczymy naszych badań do jakiejś jednej epoki, ale spróbujemy przesunąć przed naszym wzrokiem całą historję sztuki, ujętą jakby w kinematograficznym obrazie, to przedstawi nam się ona jako nieprzerwany łańcuch ciągłych przemian. Zmieniają się przedewszystkiem warunki zewnętrzne, występują nowe potrzeby, pragnienia — rodzą się nowe możliwości, względnie konieczności — człowiek zdobywa nowe materiały, nowe środki techniczne — a wszystko to znajduje pewien oddźwięk w twórczości ornamentalnej, wprowadzając do ustalonej już formy czynniki obce. Te czynniki burzą zrazu istniejącą równowagę, rozsądza jednolitość budowy, ale wnet ulegają działaniu wieczystej czynnej siły jednoczącej — siły, która sumuje się w „tradycji”. Podświadoma praca pokoleń urabia rozsądzoną formę, uzgadnia dysonanse i stopniowo przywraca jednolitość, zmaconą obcemi czynnikiemami.

Widzimy tedy, że w twórczości estetycznej występują *dwie przeciwne sobie siły*. Jedną z nich stanowi dążenie do jedności, do uzgodnienia, do związania; drugą stanowi dążenie do urozmaicenia, wzbogacenia, rozczłonkowania. Pierwsza ma swoje źródło w *jednolitej wewnętrznej idei*; druga w *wielości i różnorodności zjawisk zewnętrznych*. Na przecięciu tych dwóch przeciwnych sił jawi się właśnie „harmonijna forma”, która jednoczy w sobie obydwie siły przeciwne i sprzega je nierozzerwalnie ze sobą. Ewolucja sztuki, pojęta ogólnie, przedstawia się jako wieczyste dążenie do harmonji — dążenie, które nigdy właściwie nie

zdobywa pełnej realizacji. Bez przerwy stoją naprzeciwko siebie dwie zasady, niejako sprzeczne, ale jednak nierozdzielne; zasada wielości, zasada dysonansu, działająca niejako zzewnątrz i rozsadzająca formę oraz zasada jedności, wiążąca owe dysonanse w jednolitą całość.

Nie będę silił się na to, aby rozstrzygnąć, która z tych dwóch sił, sprzężonych ze sobą biegunowo, jest pierwotną, a która pochodną — nie będę starał się ustalić, czy najpierw istniała idea jedności, której przeciwstawiła się wielość, czy też przeciwnie; wystarczy jeżeli stwierdzę, że siły te są nierozłączne tak właśnie, jak cień i światło, jak dodatnia i ujemna elektryczność, czy magnetyzm — że jednej nie można określić bez drugiej. Zgodność powstaje przez powiązanie dysonansów — dysonans powstaje przez zakłócenie zgodności. Niema żadnej konkretnej jedności, któraby nie polegała na wiązaniu wielości i niema konkretnej wielości, któraby nie polegała na rozbiciu jakiejś jedności. Dysonans i monotonia walczą ze sobą, a rezultatem tej walki jest właśnie harmonia.

Biorąc rzecz ściśle, można powiedzieć, że tak pojęta harmonia wyraża nie tyle jakiś stan osiągnięty i stały, ile raczej *dążenie* do osiągnięcia idealnej równowagi. W rzeczywistości mamy przed sobą ciągłą walkę, ciągłą oscylację pomiędzy monotonią z jednej, a nieskoordynowanym zbiorem dysonansów z drugiej. Każde poszczególne dzieło sztuki przedstawia pewien względny stan równowagi, jest jakby zakrzepłą tęsknotą — jest miarąem rzeczy dokonanej, wstawionym w bieg ciągłego stawania się.

Jeżeli rozpatrujemy tedy np. poszczególne ornament, to znajdujemy w nim rytm, niejako już zrównoważony; siły wiążące i siły destrukcyjne sprzęgły się tu ze sobą biegunowo, wytwarzając stan jakgdyby unieruchomienia energii, stan wewnętrznego napięcia — względnego wyrównania — względnej syntezy; natomiast historję ornamentu możemy przedstawić jako wielką epopeję ciągłych zmagañ, w których raz jeden, raz drugi czynnik bierze górę. W okresach przewagi siły jednoczącej powstają formy bardziej jednolite, dojrzałe — klasyczne formy stylowe; w okresach przewagi sił różniczkujących, dysonansowych, powstają formy bardziej niespokojne, mniej zrównoważone, formy drażniące. Walka ta, jak każda walka ma pozątem epoki silniejszego napięcia — epoki twórcze, oraz epoki względnego spoczynku — epoki bierności.

Jeżeli na tej zasadzie spróbujemy dla przykładu wyestetyzować czasy współczesne, to stwierdzamy, że pierwszy mamy wielką aktywność, a z drugiej jakby przewagę sił różniczkujących, rozsadzających. Nie mamy jednolitego stylu, ale właśnie dlatego czujemy wielką tęsknotę do stylu, mówimy *czasy o nim i o nim* — kamy dróg do wytworzenia sztuki, któraby na tenże sposób wycisnąć umiała owo wspólne niezatarte piętno, jakie widujemy w twórcach epoki greckiej, egipskiej czy gotyckiej.

Analiza powyższa wykazała, że owo *jedynkie piętno* w postaci formy czynnik dośrodkowy, wypływający z wewnętrznej idea jedności. Jeżeli więc odczuwamy dzisiaj *brak wyjątkowego stylu*, to tem samem stwierdzamy, że owa idea jedności *nie jest* w nas jest obecnie, aby opanować w pełni *całkowicie* ten świat — w tym świecie, który nas otacza. I rzeczywiście, wiemy świadomie, że epoka nasza wyróżnia się tendencją materialistyczną, podobnie jak np. epoka gotycka, albo egipska powstała pod znakiem epoki duchowego. Tylko więc w duchu tkwi *jedność* wszelkiej jedności — tylko w duchu narodzić się może to, co jest *podstawą* jednolity styl z żelazo-betonu, czy z geometrii — o warunkach ekonomicznych, z dążenia do wygody, że uda nam się go wyeksperymentować, *wyestetyzować*, są oczywiście *obudzeniem* kształtu prawdziwa harmonia wytryska z tego wewnętrznego *gniazda* — życia, gdzie kryje się tajemnica wszelkiej jedności, gdzie ukryta jest *„jaźń”* człowieka. Jeżeli tego ducha sami doświadczyć nie potrafimy, zaprzemy — to znajdziemy wokół nas tylko *niejednorodny* świat zjawisk, niepowiązanych, nieuzgodnionych, *niejednorodny* wokół nas, w świecie materialnym tylko *zawieszony* — rozkładu, martwoży. To co bezduszne, jest tem samem *nie*.

Obraz ewolucji sztuki, oraz charakterystyka epoki współczesnej naszkicowane zostały oczywiście w postaci skrajnie uproszczonej, skrajnie schematycznej. Uwzględniamy tu tylko dwa podstawowe siły, ujęte zupełnie abstrakcyjnie, podczas gdy w rzeczywistości sprawa jest nieskończenie bardziej złożona. W owych dwóch siłach biegunowo sprzężonych o których mówiliśmy, należałoby wyróżnić tysiączne odmiany, tworzące *obudzenie* ten świat, które, jak wiemy, organizują formę, mogą być *budzą* i *obudzić* — one też bywają wpływy zewnętrzne *obudzenia* ten świat.

epoka, każda kultura przedstawia zjawisko zupełnie swoiste i jedyne, zjawisko, które się nigdy nie powtarza. Należałoby nawet powiedzieć, że każdy poszczególny artysta a nawet każde poszczególne dzieło sztuki jest unikatem, wymagającym zupełnie indywidualnego rozpatrywania. Niemniej jednak, nawet najbardziej indywidualne rozpatrywanie opierać się może i powinno na założeniach ogólnych, możliwie najszerszych, niezbędnych dla odróżnienia cech podstawowych od cech ubocznych. Takie najogólniejsze założenia dają się wykrzyć przedewszystkiem na formach prostych i dlatego przyjąłem w niniejszych rozważaniach za punkt wyjścia zwyczajny sznurek paciorków, przedstawiający układ możliwie najmniej skomplikowany. Ten dziecinnie prosty przykład odstąpił nam owe dwie siły podstawowe, czynne u podłoża każdej formy artystycznej i dał nam nic przewodnia, bez której zabłądzić musi każdy, kto zapuści się w tajemnicze labirynty sztuki. Nic ta przewodnia, jak zaznaczyłem, pozwala nam orjentować się nie tylko w ramach jednej poszczególnej formy, ale również w zawiłych drogach historii sztuki, a wobec tego widzimy istotnie, że sumienne pogłębienie choćby bardzo skromnego zakresu zjawisk może nam dostarczyć wytycznych dla rozpatrywania zakresu znacznie rozszerzonego. Nie ulega dla mnie żadnej wątpliwości, że ktokolwiek stwierdzi naprawdę istnienie tych dwóch sił biegunowo ze sobą sprzężonych w kompozycji jednego sznurka paciorków, odnajdzie je bez trudu we wszystkich twórcach ornamentalnych, odnajdzie je również w całej architekturze, a następnie i w innych dziedzinach plastyki — a rozszerzając dalej zakres swoich badań, odnajdzie je w obrębie całej twórczości artystycznej człowieka, zarówno w muzyce, jak w poezji i tańcu. Kiedy zaś raz skonstatuje ten fakt własną obserwacją, kiedy przekona się istotnie o powszechnej ważności tej koncepcji w sztuce, to oczywiście zrodzi się w nim pytanie, czy nie stosuje się ona również do innych jeszcze dziedzin życia.

Wszak zdarza się, jak zaznaczyłem na wstępie, że zdobycze uzyskane w pewnym zakresie, dają się rozszerzyć nie tylko na zakresy zjawisk pokrewnych — zdarza się, że uczą one nas czasem także ogólnej mądrości życiowej. Jeżeli wspominałem na początku, że może to dotyczyć np. stolarstwa, względnie rolnictwa, to w wyższym jeszcze stopniu dotyczy to studjów nad przejawami sztuki.

ów nazywano często ulubieńcami bogów — a sztuce — a nieziemskie źródła. Niewątpliwie, powstawanie sztuki ma w sobie coś tajemniczego, co skłania do porównania tego procesu z owym wielkim aktem twórczym, który jest całą naszą rzeczywistość. W sztuce odsłania się może gdzieś tajemnica samego tworzenia i dlatego rozpatrywanie przejawów artystycznych prowadzi niejako bezpośrednio w utanie — a może rzeczy i może naprawdę zbliżyć do zrozumienia rzeczywistości.

Twierdzenie to może wydawać się zgoła nieuzasadnione — i rzeczywiście nie da się ono dowieść; a jeżeli pomimo to wygłaszam je z pełnym przekonaniem, to czynię to na tej zasadzie, że sam stwierdziłem doświadczalnie jego słuszność. Mówiłem, że przez moje uporczywe studja nad teorią ornamentu zdobywałem nie tylko coraz lepsze zrozumienie samej formy zdobniczej ale również coraz lepsze zrozumienie wielu problemów życiowych.

Ornament okazał się jakgdyby ową czarnoksiężką kulą kryształową; mówią, że kto uparcie wpatruje się w taką kulę, ten spostrzeże w niej obrazy zdarzeń, rozgrywających się zupełnie gdzieindziej — zdarzeń, które dotychczas zakryte były przed jego wzrokiem. W tej małej kuli kryształowej odbija się jakoby cały wszechświat i można wielu rzeczy się dowiedzieć, byle tylko nauczyć się patrzeć. Nie wiem, co mają na myśli ci, którzy o takich kulach opowiadają, ale wiem, że każde zjawisko może stać się taką kulą — pod warunkiem, że nauczymy się na nie patrzeć, a raczej, że nauczymy się w nie wpatrywać.

\* \* \*

Zaznaczyłem na wstępie, że istnieje tragiczna sprzeczność pomiędzy światem, który robi wrażenie irracjonalnego, przypadkowego splotu wydarzeń — a myślą człowieka logiczną w najgłębszym swoim założeniu; poprzednie rozważania doprowadziły nas do wniosku, że również i sztuka, zrodzona z pełnej wolności, tryskająca ze źródeł niezależnych od ścisłego myślenia — że również i ta, niby tak bardzo kapryśna bogini jest w najgłębszej swojej istocie ucieleśnieniem porządku, jest zaprzeczeniem dowolności i przypadku. Należałoby więc rozszerzyć ów tragiczny konflikt i powiedzieć, że istnieje również zasadnicza rozbieżność pomiędzy rzeczywistością a sztuką — należałoby powiedzieć wraz



z Oskarem Wilde, że artysta wymarzył, wyczarował — monję właśnie dlatego, ponieważ jej na ziemi niema — rzy uludę, aby odpocząć po nonsensowych sprzecznościach walkach i rozterkach prawdziwego życia.

Ujęcie takie jest oczywiście paradoksalne i dlatego padło do gustu Wilde'owi. Polega ono na twierdzeniu, że sta stwarza z niczego koncepcje obce całemu światu, że nie śladuje twórczej zasady bytu, ale fałszuje ją zasadniczo, powołując do życia formy harmonijne, że sztuka jest jednym wielkimi *zakłamaniami*. Oczywiście, można to wszystko powiedzieć — ale w takim razie, jak wyjaśnimy ten fakt niezaprzeczony, że wszyscy artyści zgodnie uważają się za uczniów, siłających się napróżno dorównać naturze, że tę naturę uznają za swoją mistrzynię i nazywają jej twory niedościgłymi wzorami. Fakt ten dowodzi niezłomie, że artyści widzą w kształtach, jakie nas otaczają właśnie takie samo piękno, takie same cechy, jakie sami wyciskają na swoich dziełach. Trzeba ten fakt przyjąć ze świadomością niezmiernie jego ważności — trzeba tę prawdę przeżyć — a wtedy okaże się ona ogromnie płodną. Artyści wszystkich czasów wierzą w to, a raczej wiedzą o tem, że natura tworzy swoje formy tak właśnie, jak oni; w formach tych tkwi ta sama zasada, jaką stosuje malarz, czy poeta, ale ujęta nieskończenie głębiej.

Nie znaczy to, jakoby zasada sztuki polegała na odtwarzaniu postaci pojawiających się w naturze — przeciwnie, chodzi o samodzielne budowanie nowych postaci. Wszak natura nie kopiuje, ale tworzy — artysta, wzorujący się na naturze, nie powinien tedy kopiować, ale tworzyć. Jeżeli uznamy tę prawdę, że twórczość w naturze i twórczość w sztuce są procesami, które dokonują się na tej samej zasadzie — jeżeli dalej uwzględnimy to, co nam odsonił ów sznurek paciorków, to musimy powiedzieć, że w naturze czynne są również dwie siły biegunowo ze sobą sprzężone, które dążą do wzajemnego uzgodnienia, do syntezy. Musimy powiedzieć, że u podstaw każdej postaci pojawiającej się w przyrodzie, u podstaw każdego kryształu, każdego zwierzęcia, każdej rośliny czynna być musi jakaś żywa „idea” i, że ta idea właśnie organizuje różne elementy materjalne i nadaje cechę jedności owej mnogości, która wieczyście dąży do rozbicia formy. Treść naszyjnika nie tkwi w perełkach ani w nitce, ale w prawie, które te elementy organizuje. Treść

rośliny nie tkwi w liściach i gałęziach, ale w prawie, które się w nich manifestuje. Gdy odrzucimy to prawo, pozostanie martwa suma, czyli właśnie antyteza żywej formy.

Artysta, który wie, że żadne dzieło sztuki nie narodziło się nigdy z przypadku, nie uwierzy spekulacji myślowej, usiłującej wywieść wszechświat z bensenownego kotłownika atomów czy elektronów. Jeżeli najprostszym motywem zdobniczym, najprostszą melodją powstać może wyłącznie pod wpływem działania czynnika ideowego, to jakżeby tego czynnika mogło nie być w tworach, które buduje wokół nas życie — w tworach, które artyści wszystkich epok uznają jednogłośnie za wzory niedościgłe.

Jeżeli widzimy na kartce papieru opiłki żelazne ułożone podług linii sił magnetycznych, to możemy powiedzieć z całą pewnością, że organizacja ta powstała pod wpływem magnesu. Papier może zasilać nam ten magnes, ale układ opiłków wyraża go właśnie. Przecież sił samych nie oglądamy nigdy, a poznajemy je tylko w ich skutkach. Jeżeli materialista nie wierzy w ideę, ponieważ jej nigdy bezpośrednio nie ogląda, to na jakiej zasadzie wierzy on w siłę magnesu? Tak jak w układzie opiłków przejawia się siła magnesu, tak właśnie w układzie każdej formy organicznej przejawia się siła żywej idei, która jest przez to bardziej rzeczywista niż sam kształt materjalny, że właśnie ten kształt buduje. Wszakże naukowe badania, dotyczące budowy atomów, doprowadziły do wniosku, że materia jest właściwie tylko formą przejawiania się energii — że prawdziwą rzeczywistością jest właśnie energia.

To co powiedziałem, może ktoś nazwać sofistyczną grą pojęć, albo frazesem, i na to oczywiście niema żadnej rady. Człowiekowi, który nie chce patrzeć, nie można niczego pokazać; ale ten, co chce patrzeć, ten, kto myślenie myśli poważnie, ten zobaczy sam prawdę którą pragnę wskazać; ten odczyta w każdej postaci przyrody ideę, ponieważ ta idea nie ukrywa się, nie maskuje się tą postacią, ale przeciwnie, pragnie się w niej wypowiedzieć, jak wypowiada się magnes w układzie opiłków. Trzeba przedewszystkiem sobie uświadomić, że w gruncie rzeczy wszyscy tę ideę poczuć umiemy odnaleźć — w przeciwnym bowiem razie nie uznalibyśmy jedności, którą odnajdujemy w każdym organizmie roślinnym i zwierzęcym bez żadnych zastrzeżeń. Od-

czujemy tedy jedność, ale nie uświadamiamy sobie samej idei, która tę jedność buduje a to oznacza, że uznajemy skutek, ale nie przyjmujemy przyczyny. Jest to właściwie jakieś przedziwne zaślepienie — ale niemniej zaślepienie powszechne, które musi mieć koniecznie swoje uzasadnienie.

Uzasadnienie takie istnieje rzeczywiście i polega ono na tem, że w życiu codziennem zadawaliśmy się przedewszystkiem przeżywaniem wrażeń i nie dążymy do przeżywania idei. Przeciwny człowiek szuka w życiu poprostu przyjemności, a unika przykrości; takie zaś nastawienie duszy wplata nas siłą rzeczy w chaotyczną grę doznań zmysłowych. Goniąc za przyjemnościami poddajemy się biernie wrażeniom, płynącym ze świata zewnętrznego, a skutkiem tego zatracamy kontakt ze światem duchowym. Patrząc na roślinę czy zwierzę, odczuwamy sympatję, albo antypatję, i to właśnie odczuwanie decyduje o naszym postępowaniu. Cały świat ideowy zaciera się, przesłonięty barwnymi chmurami przepływających afektów i nie zdajemy sobie sprawy z tej oczywistości, że w każdej roślinie, w każdym zwierzęciu wyraża się idea, stanowiąca jedyny czynnik kształtujący, zupełnie taksamo jak w melodji, jak w ornamencie, a także w automobile.

Im bardziej roztopiamy się w doznaniach wraźniowych, tem mniej wyczuwamy jedności, logiki i sensu — tembardziej ulegamy złudzeniu, że świat oznacza nieskoordynowaną plątaninę zjawisk — że na dnie wszelkiego dziania się tkwi „przypadek“. Ulegamy temu złudzeniu dlatego, że myślenie nasze oddajemy w służbę afektów i przez to samo deprawujemy je i wypaczamy jego charakter; podstawową cechą myślenia jest bowiem właśnie bezosobistość — obiektywność.

Gra afektów stanowi jedyną treść życia każdego zwierzęcia. Taka forma przeżywania rzeczywistości jest zdrowa, normalna właśnie na tym poziomie, na którym znajduje się zwierzę. — Nie prowadzi ona tam do żadnych niepokojów wewnętrznych — ponieważ zwierzę nie ma świadomego czynnego myślenia, a wobec tego nie może dojść do konfliktu pomiędzy sensem własnej logiki — a bezsensem życia. Ta harmonja, polegająca na *niemyślowem* przeżywaniu *niemyślowego* świata afektów, kończy się z chwilą, gdy pod czaszką rozbłyśnie samodzielna energia rozumu, gdy w mózgu pojawiają się pytania. Myślący człowiek, wsta-

wiony w niemyślowy świat afektów, stanowi straszliwy dysonans. Ale ten dysonans przetwarza się w głęboką harmonję — w miarę jak myśl człowieka poznaje czynnik myślowy, budujący całą rzeczywistość. I na tem właśnie polega cała treść dziejów człowieka na ziemi, że myślenie swoje indywidualne spręga z substancją myślową przenikającą cały świat zewnętrzny. Człowiek nie dotwarza, nie doczepia czynnika myślowego jako nowej zasady do świata, ale przeciwnie wysysa myśli ze zjawisk — karmi się sam myślami świata — tak właśnie, jak karmi się energją cieplną i chemiczną, tą samą energją, która buduje cały byt materialny.

Człowiek nierozwinięty myślowo wierzy w wszechmoc przypadku, względnie we władzę tysięcznych demonów, kierujących się zachcianką, kaprysem. Wiara w przypadek i zabobon cechuje umysł omołany przedzą osobistych pragnień i pożądań. W miarę jak człowiek uwalnia swoje myślenie z pęt subiektywizmu, wkracza w dziedzinę poznania, odnajduje związki pomiędzy poszczególnymi faktami i wykrywa wszędzie prawa. Każda wiedza obiektywna polega na tem, że w miejsce *przypadku* stawia *prawo* — że myślowo wiąże ze sobą przejawy życia. Nauka wyławia tedy wszędzie czynnik pojęciowy — czynnik ideowy — a jeśli nie dociera do sensu istnienia, to głównie dlatego, że zajmuje się tylko objawami wydzielnemi sztucznie z całości i sili się właśnie na wykrojenie, na odcięcie pewnej grupy przejawów, nie zaś na powiązanie jej ze wszystkimi innymi. Nauka współczesna nie może więc dojść do wykrycia sensu wszechrzeczy, ale jednak wykrywa związki wszędzie, gdzie tylko się zwróci — nawet tam, gdzie najmniej spodziewać by się ich należało. Nauka ujęła nawet sam „przypadek“ w równania i stworzyła przedziwny rachunek prawdopodobieństwa. W ten sposób nauka zadała właściwie śmiertelny cios samemu pojęciu przypadku i wykazała, że niema beładnego dziania się na świecie — że tam, gdzie człowiek wyłączy wszelki czynnik porządkujący — że nawet tam wykrywa jednak jakąś myśl, dającą się zakuć w równanie.

Pomimo to, jak zaznaczyłem, wiedza nie dochodzi do ujęcia sensu istnienia; dzieje się to nie tylko dlatego, że jednolity byt rozczłonkowie sztucznie na poszczególne nauki, ale ponadto jeszcze i dlatego, że zajęła się przedewszystkiem przejawami

martwej materji. Wiedza rozbudowała wspaniale fizykę, chemję i astronomję — i wyraziła treść myślową, jaka się tam przejawia w sztywnych formułach algebraicznych. Takie ujęcie odpowiada istotnie ściśle związkowi, jakie występują w mechanicznych procesach, ale takie ujęcie nie odpowiada związkowi, jakie pojawiają się tam, gdzie rozbłyska życie. Życie nie da się włożyć w równania i dlatego wymyka się dzisiejszym badaniom naukowym. Metody, które były niesłychanie płodne w zakresie martwej materji, zawodzą przy badaniu procesów życiowych. — Algebra zawodzi w biologji, w medycynie, w ekonomji społecznej i t. p.; w zakresie procesów żywych t. j. twórczych zawodzi ona nie dlatego, że niema tu żadnej prawidłowości, ale dlatego, że prawidłowość ta nie jest sztywna.

Ale tutaj spotkać się mogę z zarzutem, że wprowadzam nierealne kategorie myślenia, że nie może istnieć prawidłowość, nie dająca się ująć równaniem — i że to, co się z równaniem nie zgadza, jest właśnie nieprawidłowe. Powyższy zarzut wydaje się być zupełnie słusznym — i byłby istotnie trudny do odparcia, *gdyby nie było na świecie sztuki*. Na szczęście jednak sztuka jest zjawiskiem powszechnem i niezaprzeczalnem — jest zjawiskiem, które dowodzi niezbicie, że istnieje prawidłowość, i to prawidłowość zrozumiała dla całej ludzkości, a jednak nie dająca się przewidzieć rachunkiem. Tylko tam, gdzie czynne są wyłącznie siły mechaniczne, prawidłowość przybiera budowę sztywną i obliczalną. Z dowolnego odcinka drogi przebytej przez komety, wykreśla astronom bez błędu dalszą jej wędrowkę — ale z kilku taktów utworu muzycznego nie wyrachuje nikt następnych tonów — a jednak gdy usłyszmy całość, wiemy, że dopełniła się żywa melodia — że usłyszeliśmy jednolitą całość, gdzie niema miejsca na przypadek.

Z poprzednich rozważań wiemy, że owa harmonja, owa pełna całość powstaje przez ciągłe uzgadnianie dysonansów. Bez nich powstałby mogła tylko monotonia, czyli właśnie harmonja martwa posłuszna cyfrze. Dysonanse burzą zrazu regularne następstwo tonów, ale równocześnie oznaczają rozszerzenie idei utworu. Twórczość polega właśnie na ciągłem rozsadzaniu sztywnych formuł; ciągle też wylaniają się nowe tony, wyrównujące zakłócenie i bogacące formę — ciągle tworzy się nowa, pełniejsza jedność, pulsująca rytmem.

Tak przędzie się wieczyście żywa treść dziania się w sztuce — i taksamo właśnie przędzie się wieczyście żywa treść dziania się w wszechświecie. Rytm, który wyczuwamy wszędzie, rytm, pojawiający się w sztywnej postaci w falach wody, drganiach dźwiękowych, czy elektrycznych, w obiegu planet, w życiu roślin i zwierzęcia — ożywia się, traci swą monotonię ale nie na rzecz przypadku, czy kaprysu. Żywy rytm wchłania dysonanse, wyrównuje je i dąży do coraz pełniejszej, coraz doskonalszej harmonji; i taki jest rytm życia każdego człowieka, i taki jest rytm dziejów całej ludzkości. Naprózno by ktoś szukał równania, aby wyrazić prawidłowość zjawisk — wszędzie, na każdym kroku znajdzie on dysonanse, które rozsadzają jego rzekome prawidła — ale jednak, na każdym kroku spostrzeże siły, które dążą do nowej, pełniejszej równowagi — i gdy to, co na świecie spostrzeżać, porówna z dziełem sztuki, to wtedy zobaczy jasno, że świat cały jest jakby jakaś pieśń bezbiedna — pieśń przebogata, ponad harmonijną, której jedność nie da się mózgiem człowieczym ogarnąć. Każde zło, każda głupota stanowi „dzisiaj” dysonans, który uznać można dopiero, gdy „jutro” pieśń się rozwinie; kto umie patrzeć, ten zobaczy na każdym kroku, jak czynne są ciągle siły dążące do sprzęgania. Ze zła, z głupoty rodzi się walka i cierpienie — i one właśnie są siłami porządkującymi, są wyrazem tęsknoty do wszechharmonji.

Kto wie, jak artysta buduje dzieło sztuki, jak chwytają sprzeczne wartości, aby przez nie wyrazić siłę jednoczącej i uzgadniającej idei, ten zobaczy te same założenia w chaotycznym pozorze i zmaconym toku dziania się i zrozumie, że ma przed sobą harmonję, *która się rodzi*.

Prawdę tę zaświadcza każde rzeczywiste dzieło sztuki, które jest jakby mirażem harmonji *już dokonanej* — jest ucieśnieniem wszech-tęsknoty, jest pociechą wśród walki i zamętu. Każde dzieło sztuki mówi nam wyraźnie i nieodparcie, że jedność rodzi się z wielości a zgodność ze sprzeczności. Każde dzieło sztuki jest jakby symbolem wszechdziania się — jest jakby nieskończonością włożoną w ciasne ramy formy materialnej.

Muzyka sfer, o której wspominają stare księgi, nie jest wymysłem i kłamstwem; żyjemy wszyscy w tonie tej muzyki, w której przekleństwo zbrodni i jęk cierpienia znajdują dopełnienie i uzgodnienie. Myśl ludzka jest za wąta, za ciasna, aby ogarnąć



sens ogólnego dziania się; chwyta ona tylko skrawek rzeczywistości i nie widzi związków, które poza tym skrawkiem się znajdują. Jesteśmy w takim położeniu, w jakim byłby człowiek patrzący na obraz przez wąską szparę. Nie widzimy sensu plam i sądzymy, że powstały one przypadkiem; — ale w miarę jak rozszerzamy nasze myślenie, pojawiają się coraz liczniejsze, coraz głębsze związki — a stąd wynika jasno, że gdybyśmy myślał ogarnęli wszechświat, odkrylibyśmy w nim bezwzględna zgodność. Prawidłowość, tkwiąca w najgłębszej zasadzie myślenia, nie jest uludą, nie jest majakiem, ale przeciwnie, jest wyrazem ogólnej prawidłowości. Myślenie nie jest czynnikiem obcym rzeczywistości, ale jest właśnie najistotniejszą treścią tej rzeczywistości.

Jak w kościach naszych jest materja świata  
— a nie jakaś inna  
jak w mięśniach naszych jest energia świata  
— a nie jakaś inna  
tak w mózgu naszym jest myślenie świata  
— a nie jakieś inne. —

W najgłębszem ujęciu niema tedy sprzeczności pomiędzy bytem wewnętrznym, wyrażającym się w twórczości myślowej i artystycznej, a bytem zewnętrznym — pomiędzy światem a człowiekiem. Cały kosmos jest jednością, ale jednością żywą, rodzącą się w nas i wokół nas. Muzyka sfer, jak każda muzyka, jest ciąglem sprzęganiem dysonansów, melodia rozwija się — tętni żywym rytmem — i dlatego istnieje zło i brzydota na świecie — zło i brzydota, które w najrdzenniejszej swej treści są tęsknotą do dobra i piękna.

Kto przemyślał do końca rolę owego czarnego kamyka wstawionego w równy sznurek piaciorków, ten wie, że w naturze wszelkiej brzydoty leży, aby się w piękno przerodzić — w naturze wszelkiego zła, aby przerodzić się w dobro — ten wie, że u podstaw bytu nie tkwi przypadek, nie tkwi wszechrozbieżność — ale porządek, to znaczy: wszechzgodność — innymi słowy: wszechmądrość — wszechmiłość.

## ZAŁOŻENIA WRAŻENIOWE W SZTUCE.



ZĘSTO spotykamy się z zapatrywaniem, że pewna niejasność wyrazu podnosi wartość dzieła sztuki. Zwolennicy tej zasady powołują się na urok, jaki wywiera na nas pejzaż przesłonięty mgłą, albo zatopiony w półmroku; powołują się oni też na liczne przykłady w pierwszorzędných arcydziełach, tak niejasnych w swej formie, że mogą być w wieloraki sposób interpretowane. Nie da się zaprzeczyć, że urok niejasności — niedopowiedzenia, istnieje rzeczywiście. Przysłonięcie formy dzieła jak welon potęgający zainteresowanie. Patrząc na taką formę możemy się wielu rzeczy domyślać — możemy się więc aktywnie do niej ustosunkować — stajemy się współtwórcami i przez to stosunek nasz do dzieła staje się bardziej bliski, niejako osobisty.

W przeciwieństwie do powyżej naszkicowanego stanowiska, istnieją kierunki estetyczne, które właśnie dążenie do jasności i wyrazistości formy uważają za główny postulat twórczości artystycznej. Wiemy wszyscy, ile przykuwającej i zniewalającej sily posiadają pierwszorządne dzieła, które zdołały wcielić tę zasadę. Dotyczy to np. architektury i rzeźby greckiej.

Problem wydaje się na pierwszy rzut oka trudny do myślowego uporządkowania; ale trudności te dają się stosunkowo łatwo pokonać, jeżeli zgodzimy się na to, że sztuka polega na „wypowiadaniu” *jakiejś treści*. — Treść banalna, a zwłaszcza pojęciowa, daje się naturalnie dosyć łatwo wypowiedzieć, ale nie może budzić żadnych silniejszych przeżyć; w miarę pogłębiania treści rosną trudności znalezienia odpowiedniej formy — a wobec tego takie pogłębianie musi doprowadzić do pewnej sfery, niejako granicznej. — Ta sfera graniczna jest właśnie dziedziną wielkiej sztuki. — Artysta umie nie tylko zanurzyć się w owe niedostępne głębie — umie nie tylko odsłaniać utajone związki, ale umie też stwarzać nowe związki — umie budować w sobie nową rzeczywistość — a ponadto, umie zbudować kształt ma-

terjalny, zdolny wypowiedzieć jego przeżycia wewnętrzne. — Taki artysta dąży do maksymalnej jasności wyrazu, ale ponieważ równocześnie dąży w głąb, ponieważ dociera do granicy rzeczy wyrażalnych, przeto z trudem wykuwać musi nową formę. Pomimo największego opanowania środków ekspresji, nie może on znaleźć kształtu, któryby jasnością mógł współzawodniczyć z takim kształtem, w jaki przyodziewa się bez trudu każda banalna treść świadomości.

Prawdziwy artysta nie potrzebuje zatem uciekać się do sztucznego zamazywania konturów, nie potrzebuje uciekać się do mistyfikacji, pokrewnej tej mistyfikacji, jaką uprawiają kuglarze i czarodzieje; pomimo dążenia do skrajnej prostoty (polegającej na tem, aby przy minimum środków uzyskać maksimum wyrazu), nie popada on w banalność, — ponieważ banalność nie wypływa z prostoty, z jasności, ale z płytkości ujęcia. — Nawet najszlachetniejsza, najkunsztowniejsza forma nie ochroni artystę przed powszedniością, jeżeli to, co wyraża jest płytkie — i naodwrot; nawet najprostsze elementy formy tracą swoją codzienność, gdy napełnią się treścią wykraczającą poza sferę pojemności zwykłej świadomości.

Takie załatwienie sprawy jest względnie łatwe; wyjaśnia ono, dlaczego twórca dochodzi często do formy trudnej i kunsztownej, pomimo że dąży do prostoty i jasności; ale ujęcie to opiera się na zasadzie, że sztuka polega na wyrażeniu pewnego przeżycia, które nazywamy zazwyczaj „idea” (słowo to wiąże się dźwiękowo z pojęciem ideału i wskazuje na sferę jakgdyby ponad myślą, a w każdym razie ponad egoistyczną).

Stanowisko powyższe jest jednak dzisiaj bardzo niepopularne i zgoła nie obowiązujące. — Jakżeż więc mamy ująć tę sprawę, gdy porzucimy to ujęcie i uznamy, że sztuka nie potrzebuje żadnego czynnika ideowego, że nie dąży wogóle do wyrażania czegokolwiek, ale polega na wywoływaniu, swoistych wrażeń, czy doznań estetycznych.

Wiemy, że wszelka sztuka wyłania kształty materialne i przy ich pomocy oddziaływanie wrażeńiowo.

Chodzi jednak o to, czy treścią sztuki są owe wrażenia jako takie — względnie stosunki tych wrażeń jako takie, czy też jakieś wartości inne, różniące się od wrażeń jakościowo a powstające za ich pośrednictwem. Wiemy wszyscy, że wrażenia mogą

być jakościowo różne, a prztem dodatnie i ujemne, silniejsze i słabsze. Przez odpowiednie stopniowanie wrażeń i ich kombinowanie wywołać można i potęgować stany, które nazywamy *przyjemnością* względnie *przykrością*. Wobec tego możnaby stanąć na stanowisku, że sztuka ma właśnie ten cel, aby potęgować owe stany, które nazwalibyśmy przyjemnością i w ten sposób bogacić treść życia.

Zestawienia barw, czyli harmonje kolorystyczne, zestawienia płam i linii, czyli ornament, zestawienia tonów muzycznych, czyli harmonje muzyczne, wydają się mieć taki właśnie charakter wrażeńiowy. Przy głębszem jednak wniknięciu w twory tego rodzaju możemy stwierdzić, że obok przeżyć czysto wrażeńiowych wykryć tam możemy jeszcze jakieś inne przeżycia, które wydają się mieć charakter *ideowy*. Jeżeli słuchamy np. głosu dzwonu, to dźwięk jego budzi w nas jakieś uczucia i idee, tylko pośrednio z drganiem głosowemi związane. Jeszcze wyraźniej występuje to w każdej melodji, gdzie obok harmonji dźwięków, a raczej poprzez tę harmonję słyszymy jakąś treść, tak prawie, jakby poprzez słowa. Co do ornamentu, to w pracach moich wykazałem jasno, że nie polega on nigdy na samej grze linii i płam ale kryje w sobie pewną treść, związaną z formą, na której występuje — że ornament coś zawsze wyraża.

Może najłatwiej byłoby wyobrazić sobie czysto wrażeńiową sztukę kolorystyczną. Barwne tkaniny, względnie skrzydła motyli, lub ptaków zachwycają nas lub bawią samą grą kolorystyczną, do której może nie przyłączać się prawie żadna treść ideowa. Ale i tutaj trudno o zupełną pewność pod tym względem. Barwy bowiem pojawiają się bądź to w ornamentcie, bądź w obrazie, gdzie wyczuwać się dają pewne pierwiastki pozawrażeńiowe. W rzadkich tylko wypadkach możemy stwierdzić, że sens układu wyczerpuje się jakgdyby w samym działaniu barwy, jako takiej. Odnosi się to np. do takich tkanin, w których niema rzeczywistego ornamentu, do rozet witrażowych, złożonych z kolorowych szkieł, albo do niektórych obrazów sztalugowych, zwłaszcza z okresu imresjonizmu, gdzie wszelka forma wydaje się być jedynie nic nie znaczącym pretekstem, umożliwiającym wytworzenie pewnej gry kolorów.

Tę zasadę przyjęli również niektórzy malarze współcześni i twierdzą, że uprawiają barwę dla samej barwy; pomimo to nie

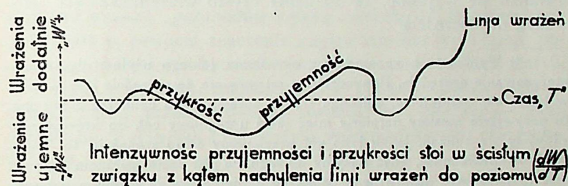
opierają oni swoich eksperymentów na samej barwie, ale wychodzą zawsze z obserwacji natury. — Ten fakt wskazuje na to, że potrzebują jakiejś treści, poza barwą leżącą, aby w niej znaleźć punkt oparcia dla organizowania barwy. Współczesny teoretyk esteta, Paul Renner, dowodzi w swojej książce: „Mechanismirte Graphik“ że barwa stanowi środek ekspresji artystycznej, która może służyć do wyrażania różnych rzeczy, ale, właśnie dlatego, nie może służyć do wyrażenia treści samej barwy.

Trudno stwierdzić, czy możliwe są twory czysto wrażeńiowe — ale niewątpliwie istnieć mogą takie twory, w których punkt ciężkości położony został na wrażeniu jako takim.

Pragnąc rozpatrzyć założenia i znaczenie takich twórców najlepiej będzie, jeżeli zwrócimy się do dziedziny tych zmysłów, które z natury swojej najslabszy wykazują związek z dziedziną życia ideowego — a mianowicie do smaku i powonienia. Na tych zmysłach opierają się przeżycia w zakresie tzw. „sztuki kulinarnej“. — Jest to dziedzina, którą człowiek musiał interesować się niewątpliwie od niepamiętnych czasów. Historia poucza nas, że w odległej starożytności inwencja na tem polu rozwinęła się niesłychanie bujnie — czytamy często o wielkiej roli, jaką mistrze kucharzcy odgrywali na dworach książąt i królów — czytamy opisy potraw tak wymyślnych, że trudno nam dzisiaj w ich prawdziwość uwierzyć. Uczty, jakie w owych odległych czasach urządzano, miały tak wielkie znaczenie, że utrwaliły się w tradycji i przechowały się w niej do dnia dzisiejszego narówni z najpoważniejszymi wydarzeniami historycznymi. Można więc sądzić, że istniała „sztuka kulinarna“ znacznie wyższa od tej, którą mogą się poszczycić czasy późniejsze — a wobec tego rodzi się oczywiście pytanie, dlaczego sztuka ta upadła, podczas gdy literatura, muzyka i plastyka zachowują stale swoją żywotność i coraz nowe wytwarzają formy? „Sztuka kulinarna“ (a wyraz „sztuka“ mówię tutaj w cudzysłowie) polega w dużej mierze na bezpośrednim przeżywaniu wrażeń smakowych i węchowych. Wiemy, że wrażenia posiadają pewną ściśle ograniczoną skalę, zarówno pod względem jakości, jak też pod względem natężenia. Możemy wprawdzie przez ćwiczenie wysubtelnić nasze zmysły, i przez to w pewnym stopniu bogacić zakres odpowiednich doznań, ale wysubtelnianie to jest również bardzo ograniczone, gdyż zależy bezpośrednio od naszych narządów, od naszych nerwów i t. p.,

których nie możemy zmienić zasadniczo. Prawo Fechnera wykazuje jasno, jak bardzo ograniczona jest możliwość potęgowania wrażeń — a jeżeli zważymy ponadto, że każda podnieta, powtarzana często, obojętnieje, to zrozumiemy, jak bardzo ubogi jest zakres doznań w tej dziedzinie.

Doświadczenie potwierdza w pełni powyższe wnioski. Ludzie, którzy wrażenia uznali za bezpośrednią, główną treść swoich dążeń, wpadają bardzo szybko w przesyt, względnie w nudę. Pomimo ciągłej, wyteżonej pogoni za świeżymi podniętami, żyją oni w bezustannym głodzie i dochodzą szybko do niezdrowego zwyrodnienia. Widzimy na każdym kroku, że czyste smakoszostwo doprowadza często do perwersji smaku — nie jest ono zdolne dać ani szczęścia, ani nawet nadwyżki przyjemności nad nieprzyjemnością. — Fakt ten uzmysłowił sobie można przy pomocy prostego schematu rysunkowego.



Schemat rysunkowy, który przyjąłem, wyraża równocześnie, że przyjemne poczucie wywołane wyłącznie bezpośrednimi wrażeniami, nie może być trwałe, że musi się przeplatać poczuciami nieprzyjemnymi. Ponieważ linja wrażeń musi mieć tyle wznieśnień, ile ma obniżeń, przeto można powiedzieć, że w życiu czysto wrażeńiowym przyjemności wyrównują się ostatecznie z przykrościami i że ani o szczęściu, ani o nieszczęściu nie może tu być właściwie mowy.

Jeżelibyśmy zatem przyjęli postulat, że sztuka powinna potęgować szczęście człowieka, to musielibyśmy odrzucić zgóry twórczość czysto wrażeńiową, jako nie prowadzącą do tego celu. Istota, któraby żyła wyłącznie bezpośrednimi wrażeniami, mogłaby, doskonaląc zmysły, zwiększać skalę przeżyć — ale nie byłaby w stanie zapewnić sobie przewagi przyjemności nad przy-

krością. Można sobie wyobrazić, że tego rodzaju egzystencję prowadzą zwierzęta — zwłaszcza niższe, a wobec tego wolno przypuszczać, że egzystencja zwierząt polega niejako na równowadze przyjemności i przykrości. Osobiście skłonny jestem przypuszczać, że zwierzę nie zna tego stanu, który nazywamy „szczęściem” czy „szczęśliwością” względnie „nieszczęciem”, gdyż stan ten rodzi się dopiero wtedy, *gdy człowiek stworzy sobie upragniony cel i do tego celu się zbliża, względnie się od niego oddala*. Aby zrodził się „cel”, musi zaistnieć jakaś „idea”, z czegoby wynikało, że przeżywanie czysto wrażeń nie posiada warunków niezbędnych dla pojawienia się tego, co nazywamy szczęściem. Osobiście daleki jestem od tego, aby sztukę uważać za środek, prowadzący do szczęścia — nie uważam wogóle, aby do szczęścia należało dążyć, skoro — jak to właśnie starałem się unaoznić — postawienie sobie szczęścia jako celu uniemożliwia zgóry zdobycie tego stanu,<sup>\*)</sup> ale ponieważ wielu ludzi sądzi inaczej, starałem się wyjaśnić, że doznania czysto wrażeń nie prowadzą do szczęścia.

\*) Wynika to bezpośrednio z określenia, jakiego użyłem dla scharakteryzowania szczęścia. Powiedziałem mianowicie, że szczęście jest to stan, w jakim się znajdujemy, zbliżając się do upragnionego celu. Jeżeli tak jest, to oczywiście musimy najpierw mieć jakiś upragniony cel, do którego moglibyśmy się zbliżyć. Jeżeli jako cel przyjmujemy samo szczęście, to popadamy w sprzeczność, gdyż dążymy do tego, co jest samo wyrazem dążenia. Jest to właściwie dosłownie to samo, co gonienie psa za własnym ogonem. Możemy stosunki analogiczne znaleźć również w innym zakresie. Jeżeli pragniemy osiągnąć jakiś cel w przestrzeni, to stwarzamy zjawisko, które nazywamy ruchem; jeżeli jednak postanowimy dążyć nie do jakiegoś punktu w przestrzeni, ale do samego *rucha*, to oczywiście osiągamy cel zaraz w pierwszym momencie ruchu — i nie mając nowego celu musielibyśmy odrazu ruch zatrzymać, czyli zaprzeczyć swojemu celowi. Uniknąć tej sprzeczności możemy jedynie wtedy, jeżeli będtylemy dążyli nie do samego ruchu, ale do „*przyspieszenia*”. Wtedy jednak dochodzimy wkrótce do maksymalnej szybkości i stajemy również na martwym punkcie. Zjawisko powyższe, znane dobrze automobilistom, doprowadza zwolenników tego sportu często do katastrofy. Z dążeniem do szczęścia rzecz się ma — do pewnego stopnia, podobnie. Ludzie, którzy mają takie założenie życiowe, starają się potęgować wrażenia, — a ponieważ to potęgowanie odbywać się może jedynie w ciasnych granicach, określonych prawami fizjologicznymi, przeto skala możliwości wyczerpuje się szybko i wtedy logika faktów doprowadza człowieka do ekscesów, które jednak nie rozwiązują kwestji, i nie chronią przed nudą. Tak więc dążenie do szczęścia doprowadza do stanów, które są zaprzeczeniem szczęścia.

Zwierzę pozbawione idei nie stawia sobie żadnych celów, a przeto nie odczuwa potrzeby szczęścia i dlatego wystarcza mu życie wrażeń. Jest to przeżywanie *bierno*, zależne wyłącznie od działania podnieć, czyli od warunków zewnętrznych. Człowiek stwarza idee, ideały — stwarza sobie cele, do których *czynnie dąży*, — i dlatego odczuwa tęsknotę do szczęścia. — Życie czyste wrażeń nie może ukończyć nigdy ani nawet zagłuszyć tej tęsknoty do szczęścia przez dłuższy okres czasu, — i dlatego sztuka, która pragnie się oprzeć wyłącznie na tych wartościach, nie może zadowolnić człowieka, i musi prowadzić do nadużyć, do nudy, do zwyrodnienia. Doświadczenie potwierdza, jak wspomniałem, w pełni powyższe uwagi; — wiadomo bowiem powszechnie, że wszelkie „smakoszostwo” prowadzi do stanów niezdrowych i nie wytwarza wartości artystycznych trwałych, zdolnych do ewolucji.

W świecie zwierzęcym spotykamy ozdoby barwne, które możnaby nazwać „*gatunkową sztuką zwierzęcą*”. Działanie tych ozdób jest w pewnym znaczeniu czysto wrażeńowe. Jeżeli porównamy zestawienia barwne występujące na skrzydłach motyli, — a także i te, które znajdujemy na płatkach kwiatowych — których barwy przeznaczone są również dla zwierząt — jeżeli porównamy te zjawiska z kolorystyką wytworzoną przez człowieka, to przekonamy się, że człowiek nie zdobył w tym zakresie właściwie żadnych nowych, wyższych, względnie subtelniejszych akordów. Najlepsi malarze zachwycają się temi harmonjami barw i naśladować je częstokroć. Możliwy tedy powiedzieć, że w dziedzinie czystej sztuki kolorystycznej nie można wykazać żadnego istotnego postępu — a fakt ten wyjaśnia się łatwo, jeżeli zważymy, jak ograniczona jest skala twórczości właściwa tej dziedzinie (kolorystyka staje się zdolną do nieograniczonej ewolucji dopiero wtedy, gdy się zwiąże z czynnikiem ideowym, w obrazie, albo w ornamentyce).

Porównanie przeżywania wrażeńowego w świecie zwierząt i ludzi nasuwa nam jeszcze inne, bardzo ważne zastrzeżenia. Przeżywanie to wydaje się być dla zwierząt zjawiskiem normalnym, a więc zdrowym — dla ludzi jednak wydaje się już nieprawidłowym — i raczej chorobliwym. Wobec tego trudno sztukę czysto wrażeńową uważać za sztukę ludzką. Raczej odpowiadałoby jej, jak to zaznaczyłem, określenie „*gatunkowej sztuki zwie-*

rzącej\*. W psychice ludzkiej przemienia się ona na smakoszo-stwo, nie posiadające zgola cech rzeczywistego przeżywania artystycznego\*).

W Paryżu na jesiennej wystawie obrazów urządzono — pewnego razu obok działu plastyki dział sztuki kulinarnej — i w ten sposób postawiono obydwie dziedziny na równym poziomie. — Fakt ten wykazuje w sposób jaskrawy, że organizatorowie tych pokazów nie wyczuwali różnicy, jaka istnieje pomiędzy twórczością ideową a wrażeniową. Spychanie sztuki do zakresu bezpośrednich reakcyj zmysłowych jest w obecnej epoce zjawiskiem bardzo powszechnem i znajduje silny wyraz w krytykach i rozprawach teoretycznych. Można powiedzieć, że dzisiaj każdy kulturalny Europejczyk „wstydziliby się nie wiedzieć“, że w obrazie obojętną jest rzeczą „co“ zostało wymalowane, a jedynie miarodajnym jest „jak“ zostało wymalowane; — kulturalny Europejczyk wstydziliby się również nie wiedzieć, że wszelka treść pojęciowa, czy ideowa stanowi niepotrzebny dodatek, który tylko nieznanego się na rzeczy laika może interesować.

Sądy takie są niewątpliwie zupełnie błędne, chociaż uznane są za prawdy obowiązujące każdego „znawcę“. Nikomu nie przychodzi na myśl, że jeżeli można w pewnym rozumieniu uważać za obojętne „co“ zostało wymalowane, to w temże rozumieniu obojętnem jest również „jak“ zostało wymalowane — miarodajnym natomiast staje się to, „co i jak“ zostało wyrażone w obrazie. Jeżeli, malując kapustę, albo kolano, potrafię wyrazić pewną

\*) Często spotykamy się z zapatrywaniem, że założenia życiowe wstępujące u zwierząt są „naturalne“ czyli „zdrowe“ także dla człowieka, — podczas gdy założenia specyficznie ludzkie są rzekomo „nienaturalne“. Zapatrywanie takie polega niewątpliwie na zupełnym braku poczucia najgłębszej istoty ewolucji. Na każdym stopniu rozwoju pojawiają się inne potrzeby, inne konieczności. To, co jest normalne i zdrowe dla człowieka, byłoby niewątpliwie zupełnie nienormalne dla zwierzęcia — ale i naodwrot: to, co jest normalne i zdrowe dla zwierzęcia, staje się nienormalnem i niezdrowem dla człowieka. Człowiek, któryby swoje życie wzorował na zwierzętach, prowadziłby egzystencję sztuczną — oddalałby się od natury. Wobec tego wszelkie hasła „powrotu do stanu natury“ polegają na nieporozumieniu. Niema tendencji bardziej przeciwnej naturze, jak tendencja przeciwstawiania się prawom ewolucji. Zjawiska rozgrywające się w czasie są nieodwracalne, — a wszelkie próby przeciwstawienia się tej zasadzie prowadzą do najgłębszej dysharmonii pomiędzy dążeniami człowieka a rzeczywistym biegiem rzeczy.

przeżytą prawdę — pewną ideę, to niewątpliwie stworzę dzieło sztuki — a dzieło to będzie tem *głębsze*, im głębiej przeżyję tę prawdę — i tem *doskonalsze*, im lepiej ją wyrażę. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę z tego, że wszelka rzeczywista forma materialna kryje w sobie pewną prawdę, pewną ideę niezgłębioną. Każdy kształt rzeczywisty, zbudowany siłami przyrody, związany jest logicznie ze wszystkimi innymi kształtami i wyraża te prawa przyrody, które go zbudowały; — a wobec wzajemnej łączności wszystkich praw, wyraża właściwie treść najgłębszą, nieogarniętą. Gdybyśmy umieli czytać mowę tych kształtów, to moglibyśmy z buraka, czy z kolana wyczytać prawdy głębsze, niż te, które mieszczą się w najmądrzejszych księgach napisanych przez człowieka. Każdy sumienny i świadomy plastyk wie z własnego doświadczenia, jak mu się tajemnica formy odsłaniała stopniowo. Studując kłatkę piersiową, czy stopę, chwycił zrazu tylko zewnętrzne właściwości tych kształtów, chwycił tylko zewnętrzną stronę tych tematów. Powoli uczył się rozumieć głębsze związki, uczył się wyczuwać logikę — styl — a im bardziej opanowywał owe zagadnienia, tem głębsze odsłaniały mu się możliwości, i tem trudniej przychodziło mu zdobyć jasne określenie i wyrażenie kształtu.

To co powiedziałem powyżej w odniesieniu do kształtu, stosuje się również do wszelkiego „wydarzenia“. *Każde bowiem wydarzenie uważać można za kształt, tak jak każdy kształt jest tylko wydarzeniem w ciągłym procesie stawania się*. Kolano jest przecież istotnie wydarzeniem rozgrywającym się pomiędzy kością, mięśniem, ścięgnem itd. To co malarz nazywa „ruchem“, czy „gestem“ jest oczywiście również pewnym wydarzeniem. Z takich ruchów i gestów składają się wydarzenia obejmujące grupę osób, czy też innych jestestw. Powstają na tej drodze całe „sceny“, które wiążą pewną ilość ruchów w jedną logiczną całość. Ta całość wyraża ideę owej sceny, a mianowicie tę ideę, która decyduje o ruchach osób ową sceną objętych. Niema więc żadnej jakościowej różnicy pomiędzy ideą np. klatki piersiowej, która organizuje pewną ilość kształtów w jedną jednolitą całość — a ideą całego aktu, która organizuje w ten sam sposób wszystkie członki — i staje się wydarzeniem ruchu. Niema też żadnej zasadniczej różnicy pomiędzy ideą aktu tak pojętą a ideą jakiegś sceny, która polega na jednolitem zorganizowaniu pewnej ilości



jestestw. Czyż nie jest wydarzeniem również gra światła, zamkniętego w czterech ścianach pokoju, albo rozsypanego w plenerze, — względnie gra linii zorganizowanych rytmem ornamentalnym — gra muskułów twarzy poddanych pewnym prawom duszy itp. Wszystko, co ujmuje plastyk w swojej sztuce, można określić jako pewne *wydarzenia*. Głębia idei zawarta w takim wydarzeniu nie zależy oczywiście od ilości, ani od wielkości form składowych, ale wyłącznie od zakresu i od siły wycucia artystycznego. Idea wydarzenia „kolano” może mieć taką samą pełnię treści, jak idea wydarzenia „odpoczynek”, albo „Hołd pruski” — ale z tego wcale nie wynika, jakoby idea była obojętną. Przeciwnie, od głębi owej idei zależy bezpośrednio głębia, a więc, i wartość całego dzieła, jeżeli tylko idea ta zostanie istotnie wyrażona. Wynika stąd jasno, że idei nie można ani lekceważyć, ani też narzucać. Artysta ma prawo i wewnętrzną konieczność ujmowania tej właśnie idei, jaka mu się odsłania w danym wydarzeniu.

Obiektywnie rzecz biorąc, są wprawdzie wszystkie rzeczywiste idee równie dobre, gdyż wszystkie prowadzą do tej samej wszechprawdy, wszechrzeczywistości — ale nie wszystkie są dla danego artysty dostępne. Tylko zupełnie powierzchowna krytyka może zarzucać artyście, że wybrał taką, albo inną ideę, wyrażając się w takim, albo innym wydarzeniu, które można też nazwać „tematem”. Wolno malarzowi malować głowę kapusty, wolno mu malować akt, kwiaty, scenę obyczajową, czy historyczną, wolno mu malować wszystko, co chce, ale pod warunkiem, że „wydarzenie” które interpretuje wyraża pewną ideę, którą artysta wyczuł.

Tak pojęty „temat”, temat pojęty jako wydarzenie, w którym wyraża się pewna rzeczywista idea, jest fundamentalnym warunkiem pojawienia się formy — i biorąc rzecz subiektywnie, malarz nie tylko musi mieć temat, ale może mieć tylko ten temat, który go interesuje, temat w który gorąco wierzy — malarz nie może dowolnie przyjmować tematów, ale musi przyjąć ten właśnie, jeden temat, który dał mu wewnętrzne przeżycie — ten w którym mu się dana idea odsłania.

Jeżeli poprzednio stwierdziłem, że każda forma, każde wydarzenie umożliwia nieograniczone pogłębianie idei, to jednak muszę się zastrzec, że jest to ujęcie raczej teoretyczne. Jeżeli fak-

tem jest, że nawet kula bilardowa mieści w sobie treść niezgłębioną, to jednak trudno jest poprzez tę ubogą formę do treści owej sięgnąć — a jeszcze może trudniej na zasadzie prostej kuli ją wyrazić. Łatwiej doszukać się owego sensu w drzewach, w kwiatkach, zwierzętach i ludziach, i łatwiej go wypowiedzieć. Jest to tylko podkreślenie trudności a nie stwierdzenie bezwzględnej niemożliwości. Ostatecznie nie można wykluczyć, że dziś lub jutro zjawi się malarz, który namaluje zwykłą butelkę w ten sposób, że odsłoni w tym obrazie nieprzeczuwane wartości — a jeżeli tego dokona, to stworzy dzieło niewątpliwie bardziej skondensowane niż ten, któryby analogiczną pełnię prawdy zobrazował przy użyciu wielkiej ilości figur i przedmiotów. Powołując się na uwagi wypowiedziane na początku niniejszych rozważań, pragnę powtórzyć, że artysta powinien, a właściwie musi starać się przeżycia swoje wypowiedzieć najjaśniej, jak umie, ponieważ w samym założeniu wszelkiego wypowiedzania się leży dążenie do największej osiągalnej jasności i jednoznaczności. Wiemy jednak, że powinien on jednocześnie się starać, aby przeżycia jego były jak najgłębsze. W tym dążeniu powinien on dojść do *granicy rzeczy dających się ogarnąć i wypowiedzieć*. Jeżeli zaś dojdzie do tej granicy, to oczywiście, pomimo największego wysiłku, nie osiągnie zupełnej jasności i jednoznaczności formy. Przeżycia powierzchowne, tem samem banalne dadzą się naturalnie wyrazić bez reszty; forma wtedy będzie wprawdzie jasna, ale bezwartościowa i nie interesująca. Dotyczy to w równym stopniu martwej natury, pejzażu, jak bogatego obrazu symbolicznego — względnie historycznego. O banalności nie decyduje sam temat, ale wyłącznie jego ujęcie. Temat może być w pewnym znaczeniu dla krytyka obojętny (choć dla artysty stanowi zasadniczy punkt wyjścia), *ale idea w tym temacie zawarta nie może być dla nikogo obojętna; przeciwnie, jest ona rzeczą najważniejszą*, gdyż w prawdziwej sztuce człowieka właśnie tylko o wypowiedzenie owej idei się rozchodzi — i tylko o to rozchodzić się może. Idea jest bowiem owym czynnikiem organizującym wielość elementów w jedność; bez niej wytworzyć można tylko bezwartościową sumę elementów, nie można zaś wytworzyć jednolicie zorganizowanej formy. Wielkie dzieła sztuki sięgają do granic pojemności duszy ludzkiej — starają się wy-

razić rzeczy niewyraźne i dlatego są zazwyczaj niezupełnie jasne. Taka niejasność — *ale tylko taka właśnie niejasność jest naprawdę artystyczną, naprawdę twórczą*. Charakteryzuje ona przedewszystkiem epokę, w której kultura techniczna nie dorównuje kulturze duchowej. Wydaje mi się, że obrazy prerafaelitów są dla takiego ustusunkowania charakterystyczne. Niejasność natomiast przysłaniająca pustkę, albo powszedniość, jest zwyczajną mistyfikacją, jest tylko sztuki imitacją — jej namiastką. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że stuprocentowa jasność i czytelność formy dowodzi często pewnej płytkości ujęcia tematu, co jednak nie oznacza, jakoby była nieomylnym tej płytkości wskaźnikiem. Przy wielkiej dojrzałości technicznej, przy bardzo wyjątkowym opanowaniu środków ekspresji może twórca osiągnąć bardzo wielki stopień jasności obok niezaprzeczanej głębi. Stosunek ten, który możnaby nazwać stosunkiem równowagi, spotykamy w niektórych szczytowych, niejako przełomowych punktach najwyższych kultur artystycznych. Wydaje mi się, że niektóre rzeźby greckie, oraz architektura grecka mogłyby służyć jako charakterystyczne przykłady takich rozwiązań. Dzięki im należy biegunowo przeciwstawić produkty epok upadku idei artystycznej, w których łatwo pojawić się może krańcowa jasność; jeżeli rzemiosło malarskie zostało dostatecznie opanowane. Jako przykład takiego ustosunkowania służyć może epoka banalnego naturalizmu, którą przeżyliśmy w drugiej połowie 19 wieku.

Większość współczesnych kierunków, jak to omówiłem, odrzuca zasadniczo moment idei. Założenie takie wyklucza oczywiście jakkolwiek jasność czy jednoznaczność formy z tej prostej przyczyny, że forma ta wogóle niczego nie pragnie wyrazić. Mojem zdaniem wynika stąd nietyłe mglistość, czy wieloznaczność, jak wogóle brak formy. Powstają tylko efemeryczne utędy form, niezdołne do żywej ewolucji. Należy sobie zdać sprawę z tego, że z chwilą, kiedy nie chcemy niczego wyrazić, nie może być mowy — nie tylko o jasności, ale także o jakiegokolwiek, mglistości; wszelkie bowiem przysłanianie zakłada oczywiście zgóry istnienie owej przysłoniętej treści. Tak więc zarówno dążenie do jasności, jak dążenie do mglistości są w gruncie rzeczy w równym stopniu stwierdzeniem i uznaniem pierwiastka ideowego.

W praktyce plastycy, pragnący wyeliminować wszelką ideę, wychodzą pomimo to jednak zawsze z jakiejś idei, malują zawsze

człowieka, dom, drzewo, garnek, — jednym słowem — malują zawsze „coś” a dopiero następnie starają się tę treść unicestwić. Fakt ten dowodzi, że nawet utędy formy wytworzyć się nie da, z chwilą gdy się zaprzeczy postulatowi treści. Jeżeli malarze, wyszedłszy z jakiegoś tematu, starają się go następnie usunąć, to publiczność próbuje uparcie owe tematy na nowo odtworzyć — a cała sprawa wygląda na jakieś dziwne nieporozumienie. Forma staje się wtedy istotnie niejasną, gdyż idea, której zdrowo czujący człowiek nieodzownie szukać musi, została przez malarza zagubiona. Patrzący szuka więc usilnie tego, co przez malarza zostało umyślnie zeskomotowane — czepia się jakichś śladów, jakichś resztek treści ideowej — próbuje się domyślać — dotwarzać — próbuje się więc aktywnie ustusunkować — ale skoro spostrzeże, że malarz nie towarzyszy mu w tym wysiłku, doznaje zawodu; wierni takiemu malarstwu mogą pozostać tylko ci, którzy szukają jedynie wrażeń. *Dla nich staje się również i owa mistyfikacja pewnym momentem „drażniącym nerwy”*. Rozkładające się resztki tematu stają się dla nich przyprawą przeżyć wrażeńiowych. Idea, która jest zasadą ducha ludzkiego, zostaje oddana na usługi wrażeniu, które jest zasadą duszy zwierzęcej (mam tu na myśli wrażenie dla samego wrażenia).

Wydaje mi się znamieniem, że pewnemi przejawami plastyki współczesnej — a mianowicie ową plastyką, w której trudno się czegoś dopatrzeć, interesują się przedewszystkiem smakosze różnego rodzaju, — ludzie, którzy nie szukają pożywienia, ale drażniącej przyprawy. Normalny, zdrowy człowiek wychodzi z wystawy tego rodzaju głodny — bo oczywiście, nie mogą go nakarmić zagadki, które chcą być tylko zagadkami — ani też wrażenia, które chcą być tylko wrażeniami. Nakarmić ducha ludzkiego może jedynie idea zaklęta w formę.

## III

GEOMETRIA — A ORNAMENT  
NA TLE EWOLUCJI.

ile darwinizm w pierwszym swoim okresie niejako „młodzieńczego entuzjazmu” skłaniał ludzi do rozpatrywania wszystkiego pod kątem widzenia ewolucji — o tyle w późniejszej swojej epoce uspokoił się niesłychanie. Niedawno temu wydawało się wielu ludziom oczywiście, że człowiek doszedł do obecnego swojego rozwoju stopniowo i że konsekwentnie wypracować musi w przyszłości jakieś inne władze, wytwarzając nowe formy życia. Popularnie wyrażało się to w mniemaniu, że człowiek pochodzi od małpy i że z człowieka wytworzy się nadczłowiek.

Przyrodnicy, pracując na zasadzie takiego nastawienia ideowego, uwzględniali przytem przede wszystkim *zewnątrzne* czynniki kształtujące organizm i nie zwracali uwagi na tę ewentualność, że obok sił zewnętrznych czynne być mogą w tym procesie również i *siły wewnętrzne*. Takie jednostronnie uproszczone ujęcie okazało się niewystarczającym. W miarę rozszerzania badań pogłębiały się trudności; — trudności te osłabiały entuzjazm i stały się źródłem pewnego zniechęcenia do zasady ewolucji w ogóle. Popularnie wyraziło się to w zapatrywaniu, jakoby Darwinizm został już obalony.

Pragnę zaznaczyć, że w powyższej charakteryzacji poglądów nie chodzi mi o samą pracę przyrodniczą, ale chodzi mi o nastawienie psychiczne szerokokich warstw inteligencji do problemu ewolucji w ogóle, chodzi mi o to, że ogół inteligencji zatracił niejako „nastawienie ewolucyjne”. Jeżeli wczujemy się w psychikę współczesnego historyka, etnologa, historyka sztuki, to przekonamy się, że są oni nastawieni raczej antyewolucyjnie. Wydaje mi się, że trudności, na jakie natrafili przyrodnicy, zaciążyły podświadomie na ich pojęciach i skłaniają ich do pewnej sztywności w ujmowaniu historii człowieka. Ludzie ci wyobrazają sobie chę-

nie, że człowiek pod względem psychicznych założeń podstawowych nie ulega właściwie ewolucji — że zawsze był mniejwięcej taki sam jak dzisiaj. Otóż fakty, jakimi rozporządza wiedza historyczna, nie upoważniają, zdaniem mojem zgola, do takiego wniosku. Chociaż bowiem istnieją zjawiska zdające się popierać teorię niezmienności człowieka, to z drugiej strony nie brak i takich, które się nie dadzą wyjaśnić w żaden sposób, jeżeli nie przyjmiemy, że człowiek odległych epok różnił się i to bardzo zasadniczo od człowieka dzisiejszego.

Stosunek geometrii do ornamentu stanowi dobre podłoże do takich rozważań i wydaje mi się, że problem ten, należycie pogłębiony, rzuca ciekawe światło na przeobrażenia, jakim uległa dusza człowieka na ziemi od owej zamierzchłej epoki, którą określamy jako kamienną.

Znane są wszystkim naczynia gliniane i inne wykopaliska, pochodzące z owych przedhistorycznych czasów — i znane są wszystkim również ornamenty, jakimi przedmioty te bywają często ozdabiane. Widzimy tu kreski, kropki, wieloboki, koła i t. p. elementy geometryczne, rozłożone w sposób regularny na powierzchni, i patrząc na to, skłonni jesteśmy przypuszczać, że człowiek, który je kreślił uprawiał pewnego rodzaju „igraszki geometryczne” — że człowiek przedhistoryczny bawił się geometrią. Jeżeli spojrzymy w ten sposób na tę sprawę, to musimy naturalnie przyjąć, że ów przedhistoryczny człowiek miał bardzo wybitne skłonności do *abstrakcyjnego* myślenia. Biorąc rzecz logicznie, musimy dojść na tej podstawie do wniosku, że musiał się on również interesować matematyką; — rozwój bowiem pojęć geometrycznych idzie w zasadzie równoległe z rozwojem pojęć matematycznych. A zatem, ten człowiek pierwotny znał zapewne nie tylko dodawanie i odejmowanie, ale prawdopodobnie i mnożenie, oraz dzielenie — a może i pierwiastkowanie, potęgowanie... Zdaje mi się, że nikt chyba chętnie nie godzi się na ten ostatni wniosek. Jest coś w naszym poczuciu, co się przeciwstawia takiej możliwości. Na geometrię godzimy się bez zastrzeżeń, bo widzimy trójkąty, kwadraty, koła, ale na matematykę nie godzimy się, — tem bardziej, że nie spotykamy nigdzie śladów jakichś matematycznych działań; a jednak wydawałoby się, że ten człowiek powinien był się popisywać tu i ówdzie tą umiejętnością tak, jak się popisywał swoją geometrią. Możemy naturalnie

tak czy inaczej tłumaczyć ten stan rzeczy — wiadomo bowiem, że umiemy wszystko tak, czy inaczej tłumaczyć, ale zapytajmy się siebie uczciwie, czy znajdziemy takie wytłumaczenie, któreby w pełni zadowoliło nasze poczucie?

Jak długo poczucie nie zostało przekonane, tak długo problem nie jest załatwiony i należy go rozgrzebywać dalej i pogłębiać, bez względu na to, czy to dogadza naszym nawykom myślowym, czy też nie. Przedewszystkiem zaś należy przy takich poszukiwaniach zapytać się, czy punkt wyjścia jest dostatecznie mocno ugruntowany?

Faktem jest niezaprzeczonem, że człowiek pierwotny kreślił ze specjalnem upodobaniem figury geometryczne; — ale czy mamy prawo twierdzić, że figury geometryczne zawdzięczają swoje powstanie zawsze *pojęciom* geometrycznym czyli *abstrakcyjnemu myśleniu*? Przypatrzmy się rysom, jakie wyznaczyła na gładkiej powierzchni lodu łyżwa ślizgającego się wesoło sportowca. Widzimy tam łuki, koła, spirale, cykloidy i epicykloidy — lemniskaty i t. p. linie analityczne; zapytajmy teraz, czy ów rozbawiony łyżwiarz wykazał w ten sposób zainteresowanie dla geometrii analitycznej? Czy udowodnił jej znajomość? Czy, dajmy na to, nauczyciel tego przedmiotu zadowolniłby się przy klasyfikacji świadectwem owych pięknych i mądrych linii?

W gruncie rzeczy wszystkie nasze ruchy wyrażają się w linjach, nieraz pięknych, kunsztownych i błędem byłoby myśleć, że linje te będą tem doskonalsze, im lepiej opanujemy naszą myślą zasady geometrii; błędem byłoby myśleć np., że najlepszymi tancerzami będą zdolni geometrycy.

Teorią ornamentu zajmuję się od lat 20 i miałem możność stwierdzić, że istnieje zupełnie znikoma ilość ludzi na świecie, interesujących się tą sprawą; a w związku z tem, istnieje zupełnie znikoma ilość ludzi na świecie rozumiejących istotę tego dziwnego zjawiska, które nazywamy ornamentem. Artyści, pracujący w tej dziedzinie, umieją tworzyć ornamenty z poczucia, z intuicji — ale nie orjentują się myślowo zgoła w budowie tych tworów, które powołują do życia; etnografowie i historycy sztuki iwentaryzują różne formy zdobnicze, ale nie interesują się ich znaczeniem, ich składnią; — filozofowie i esteci zapuszczają się stosunkowo rzadko w takie rozważania i najczęściej ześlizują na teren spekulacji abstrakcyjnych, oderwanych od konkretnej rzeczy-

wistości. Tłumaczy się to tem, że rzadko rozporządzają sami żywym i jasnym poczuciem zdobniczym, a przeto nie znajdują dostatecznego oparcia w doświadczeniu wewnętrznym. Gdyby zjawiska zdobnicze były naukowo opanowane, mogłaby im obiektywna wiedza zastąpić do pewnego stopnia subiektywne doświadczenie wewnętrzne, ale, jak zaznaczyłem, wiedzy takiej dotychczas właściwie nie posiadamy.

Tak więc, tylko wyjątkowo spotkać można naukowca, wnioskującego głębiej w konkretną treść ornamentu; głos tych nielicznych jednostek ginie jednak bez echa i nie znajduje nigdzie oddźwięku. Takim wyjątkowym człowiekiem jest M. Hoernes, znakomity badacz prehistorji, badacz, na którego stale się muszę powoływać. Jego ujęcie zasady ornamentu wydaje mi się najprostsze, najwyższe i najprawdziwsze. Zastanawiając się nad zdobami, występującymi na powierzchni glinianych naczyń prehistorycznych, a więc nad temi kreskami, trójkątami, kwadratami i t. p., nie mówi on zgoła o geometrii, ale mówi o tańcu; mówi że rytm tych figur wyraża „taniec triumfalny“ — taniec rzucony na powierzchnię naczynia. Ten taniec opiewa zwycięstwo człowieka nad wrogą często, niegościnną przyrodą — taniec triumfalny człowieka, który pokonał materję i stworzył garnek, aby mu służył. Czyż takie wyjaśnienie nie przemawia stokroć bardziej przekonująco do naszego poczucia, niż odwoływanie się do suchej abstrakcji geometrycznej. Człowiek pierwotny musiał mieć cechy dziecięctwa, a wszak współczesna pedagogika eksperymentalna stwierdza jednogłośnie, że dziecko nie umie myśleć abstrakcyjnie i dopiero około 10-go roku życia zaczyna być naprawdę zdolne do takiej pracy mózgowej; wiadomo równocześnie, że dziecko wyzywa się w rytmie, że wszelkie zjawiska rytmiczne przyjmuje bezporównania żywiej niż dorosły. To samo stwierdzić możemy u wielu ludów dzikich, które do dziś dnia kreślią z zapalem t. zw. „geometryczne“ ornamenty nie zdradzając jednak żadnego zainteresowania dla samej geometrii.

*Rytm jest wyrazem ogólnego poczucia prawidłowości; leży on u podstaw każdego przejawu artystycznego. W muzyce porządkuje on akcenty akustyczne w czasie, w zdobnictwie, akcenty graficzne na powierzchni i staje się dwuwymiarowy. Jednowymiarowy rytm muzyczny odpowiada jednowymiarowemu szeregowi liczb i wyraża się matematycznie; — dwuwymiarowy rytm*

ornamentalny odpowiada logice płaszczyznowej i wyraża się planimetrycznie. Tak jak można każdą liczbę wystukać, czy wyspiewać rytmicznie nie odwołując się wcale do myślowego „rachowania”, tak też można każdą figurę geometryczną nakreślić żywym gestem, nie odwołując się do sztywnych pojęć i wyobrażeń geometrycznych. Wiem, że to co powiem, zostanie wymiране przez każdego, kto do tego zdania odniesie się bez „dobrej woli”, ale pomimo to, wypowiem tę rezykowną myśl dla tych nielicznych ludzi, którzy przyjmują ją z dobrą wolą. W muzyce tętni żywo ta sama treść, która w zastygłej formie przejawia się w matematyce; a w zdobnictwie tętni żywo ta sama treść, która w zastygłej formie przejawia się w „planimetrii”. Jeżeli w pewnym znaczeniu możemy powiedzieć, że planimetria jest dzieckiem ornamentu, to nigdy nie można uznać, jakoby ornament mógł się zrodzić ze sztywnej geometrii tak, jak muzyka nie może się zrodzić z matematyki.

Znaczyliby to, że ornament jest w swej istotnej treści czemś bardziej podstawowem, czemś, w pewnym znaczeniu głębszem, czy pełniejszym niż geometria.

Rozumiem, że nawet ludzie najlepszej woli muszą się odnieść z wielkim sceptyzmem do takiego postawienia sprawy. Trudno uwierzyć, aby owe elementarne figury geometryczne mogły w sobie zawierać jakąś głębię. Powierzchnowa analiza zdaje się wskazywać wyraźnie na to, że mamy tu do czynienia raczej ze spłyconiem geometrii, że mamy do czynienia z jakąś geometrią czysto formalną, w której zanikła wszelka treść istotna — wszelka mądrość myślowa. Taka spłycona, formalistyczna geometria nie mogłaby naturalnie być źródłem mądrości geometrycznej, ale mogłaby powstać tylko jako zjawisko wtórne — jako zwyrodnienie myśli geometrycznej.

Do takiego nastawienia, lekceważącego sens ornamentu, skłania nas stanowisko, jakie wobec tego zjawiska zajmuje większość teoretyków sztuki. Jeżeli np. zajrzemy do: „Filozofii sztuki” prof. Sobieskiego, który w tej książce pragnie dać syntezę poglądów filozoficznych na sztukę, to wyczytamy na str. 246 następujące zdanie; „Gra linii, arabeski, lub ornamentu jest prawdziwą igraszką, im swobodniejszą i dowolniejszą, tem więcej czarującą”.

Jest rzeczą jasną, że taka dowolna, niefrasobliwa igraszka musiałaby być uznana jako twór o charakterze poniekąd kalej-

doskopowym. Byłby to zatem raczej jakiś uboczny, na pół przypadkowy produkt, pozbawiony głębszej treści — a zatem raczej odprysk powstały przy wykuwaniu podstawowych pojęć geometrycznych, a nie wyraz jakiejś żywej i głębokiej mądrości, leżącej u samego źródła geometrii.

Taki pogląd jest niewątpliwie łatwy i wygodny, gdyż uwalnia od wszelkiego poważniejszego wysiłku; ale czy wygodą jest rekojmia prawdziwości. Czy nie był wygodny „atom” 19-go wieku i mechanistyczne wyjaśnienie wszelkich zjawisk zbudowane na tym atomie. Czy nie należałoby się zastanowić nad tem, co się kryje pod takimi słowami jak „dowolny” albo „igraszka”. Ostatecznie możnaby powiedzieć, że cała natura jest także „dowolną igraszką form, im swobodniejszą i dowolniejszą, tem bardziej czarującą”.

Spróbujmy uprzytomnić sobie jasno fakt, że ludzkość od niepamiętnych czasów, na obszarze całej kuli ziemskiej kreśliła przez dziesiątki tysięcy lat na różnych przedmiotach szeregi figur geometrycznych zupełnie jakoby bezużytecznych i pozbawionych znaczenia. Spróbujmy uprzytomnić sobie ten fakt, że na łonie natury, ujawniającej we wszystkich swoich przejawach bezmiar mądrości — że na łonie tej natury rozwija się człowiek, który z manjackim uporem wysiła się przez dziesiątki tysięcy lat na kreślenie niepotrzebnych i beztreściwych figur geometrycznych.

Takie manjactwo byłoby na tle mądrej przyrody objawem głęboko zakorzenionej choroby — byłby to jakiś rodzaj obłędu. I oto człowiek żyjący w takim obłędzie przez dziesiątki tysięcy lat wypracowuje równocześnie tak znakomicie swoje władze myślowe, że wytwarza olbrzymią kulturę, opanowuje siły przyrody, buduje naukę, filozofję. Takie wątpliwości rodzić się powinny u tych ludzi, którzy widzą w ornamentcie tylko dowolną igraszkę linii, a równocześnie pragną być w zgodzie z logiką — u ludzi, którzy się nie lenią i nie boją myśli domyślać do końca.

Charakterystyczny przykład takiego odważnego ujęcia stanowi np. artykuł drukowany w „Moderne Bauformen” (zeszyt 10 Październik 1932 r.) pióra Georga Schmidta. Autor stwierdziwszy zupełną beztreściwość i zbędność ornamentu uważa, że wyrósł on z zabobonów, jako sposób odstraszenia złośliwych demonów — i ogłasza go za objaw chorobliwy. P. Schmidt mówi odważnie,

że ludzkość od epoki kamiennej począwszy, żyła w „domu warjatów” i dopiero w najnowszych czasach zaczyna się leczyć z obłądki. Autor jest naturalnie gorącym zwolennikiem tych prądów w dziedzinie architektury i przemysłu artystycznego, które odrzucają wszelką ozdobę i piękno wyprowadzają wyłącznie z założeń czysto użytkowo konstrukcyjnych.

Sądzę, że każdy człowiek, patrząc na ornament jako do wolną igraszkę linii, powinien dojść do analogicznego przekonania, o ile pragnie zachować uczciwość w swoim myśleniu — ale wtedy natrafi na inną trudność, której nie potrafi pokonać. Jakżeż mianowicie wytłumaczyć ten fakt paradoksalny, na który wskazałem przed chwilą, że ludzkość, wychowując się przez cały ciąg swego rozwoju na ziemi w „domu warjatów” wykształciła równocześnie tak świetnie swoje władze psychiczne, a przede wszystkim swoją inteligencję. Czyż jest do pomyślenia, aby dom warjatów był najlepszą szkołą myślenia?

Trzeźwe i realne poczucie rzeczywistości nie zgodzi się nigdy na takie postawienie sprawy; — ludzkość nie wychowywała się w domu warjatów; uparte kreślenie figur geometrycznych nie mogło wypływać z chorobliwej manji — ale musi być wyrazem jakichś zdrowych i ważnych procesów psychicznych.

Jak długo z lekceważeniem odnosimy się do znaków ornamentalnych, tak długo wyrastają przed nami coraz dziwniejsze paradoksy — ale spróbujmy się wysilić poważnie nad odczytaniem tych najstarszych hieroglifów, a przekonamy się, że paradoksy zaczną zanikać, a wyłaniać się będzie stopniowo coraz głębsze zrozumienie podstawowych praw ewolucji człowieka. W miejsce lekceważenia zrodzi się podziw dla niezgłębionej mądrości świata — mądrości, która znajduje dobitny wyraz nieraz właśnie w niepozornych przejawach życia.

Sumienna i poważna analiza formy ornamentalnej wskaże nam, że nie mamy przed sobą wcale jakiejś dowolnej i nic nieznaczącej igraszki geometrycznej, ale raczej coś wręcz przeciwnego. Podchodząc do tego zagadnienia od strony żywego rytmu, a nie od strony sztywnej abstrakcji myślowej, dostrzeżemy dość łatwo, że w układzie owych prostych elementów geometrycznych przejawia się przedziwna swoista prawidłowość. Linje proste, łukowate i zwojowe — wieloboki i koła okażą się prostymi znakami, których układ i rozmieszczenie na powierzchni przedmiotu na-

brać zacząć coraz głębszego znaczenia. Powoli, krok za krokiem, dosłuchiwać się zaczniemy głębokiej idei, niejako muzycznej utajonej w tych, niedawno jeszcze niemych dla nas znakach — i wtedy będziemy zmuszeni przyznać, że jakaś żywa idea grupuje linje i plamy z taką koniecznością i logiką, z jaką siła magnesu grupuje opiłki żelazne, z jaką siła tkwiąca w kryształach grupuje drobiny, z jaką siła tkwiąca w roślinie grupuje gałęzie i liście.

Każdy prawdziwy ornament wykazuje w swej budowie zdecydowane dążenie do krystalizacji t. j. do takiego układu, w którymby wszystkie elementy związały się wzajemnie i wytworzyły zespół jednolity i jednolicie logiczny. W takim zespole panuje i wyraża się jedno prawo, które odczuwamy jako zasadę, powiedziałabym — „stylu”. Tego prawa nie umiemy naturalnie określić pojęciowo, ale wyczuwamy je żywo i możemy stwierdzać myślowo jego działanie, uświadamiając sobie stopniowo ową jednolitą logikę, określającą wzajemne stosunki wszystkich elementów składowych. Podobne poniekąd zjawisko widzimy w każdym kryształach. Patrząc na sześcian soli, stwierdzamy zarówno poczuć, jak myśleć, bezwzględna jednolitość tej formy i możemy jej logikę analizować, rozpatrując nachylenia płaszczyzn i osi, długość krawędzi i t. p. W kryształach jest owa prawidłowość bezbłędna, a przytem natyle prosta, że możemy niejako bez reszty określić myślą jej logikę przestrzenną, będącą wyrazem tej prawidłowości; — ale samej istoty owej prawidłowości nie możemy ująć, ani poczuć, ani myśleć. Nie zdajemy sobie zupełnie sprawy z tego, dlaczego sól, posiadająca taki kolor, taką twardość, taki smak, takie właściwości chemiczne itp., wyraża się właśnie w sześcianie.

To samo do pewnego stopnia dotyczy roślin. I tutaj stwierdzamy poczuć oraz myśleć jednolitość organizacji. Wyraża się ona w układzie rozgałęzień, w kształcie liści, kwiatów i t. p. Czujemy jedno prawo, rządzące całym organizmem, czujemy jednolitość charakteru, czyli jednolitość „stylu” wyrażoną we wszystkich stosunkach danego układu, ale nie jesteśmy w stanie jej zrozumieć. Stwierdzamy np., że kształt poszczególnego liścia ma często charakter pokrewny sylwetce danej rośliny, że rytm żyłek ma ten sam charakter, jak rytm gałęzi itp. ale samej idei, wyrażającej się w tych stosunkach nie chwytamy jasno nawet poczuć.

Już nieco łatwiej przychodzi nam wyczuć istotny sens tego prawa, gdy patrzymy na zwierzęta. Każdy gatunek zwierzęcy wyraża pewien jednolity charakter — ma swój styl, — styl ten wiąże się w naszym poczuciu wyraźnie z psychicznym założeniem danego zwierzęcia. Na tem polega fakt, że często używamy podobizn poszczególnych zwierząt, aby wyrazić pewne, dominujące w nich nastawienie psychiczne; — znaczy to, że kształt zwierzęcia symbolizuje nam pewną jakby kierunkowość psychiczną.

Dla człowieka, który się wgrzył głębiej nieco w istotę zdobnictwa, nabiera każdy dobry ornament jednolitości charakteru, którą można porównać z tą jednolitością charakteru, jaka cechuje roślinę lub zwierzę. Człowiek taki zaczyna patrzeć na ozdobę garnka, czy na wzorzysty kilim tak prawie, jak patrzy na żywy organizm. I tak jak wie, że głowa lwa nie da się przenieść na tułów niedźwiedzia a noga konia nie da się zamienić na nogę krowy — tak też wie, że parzenica góralska nie da się ze spodni przenieść na okładkę książki, a układ plam kilimowych nie da się zastosować do garnka.

Czujemy w każdym organizmie roślinnym i zwierzęcym jednolite prawo rządzące wszystkimi elementami formy, aż do najdrobniejszych szczegółów, — ale wiemy równocześnie, że prawo to ważne jest wyłącznie dla tego jednego gatunku roślin, względnie zwierząt — i że, gdybyśmy nawet to prawo poznali i określili pojęciowo — gdybyśmy je nawet wyrazili równaniem (co jest niemożliwe) — to równanie takie nie mogłoby być ważne dla żadnego innego gatunku.

Każdy dobry ornament jest również manifestacją takiego jednolitego prawa; — naturalnie, że niema tu mowy o takim stopniu bezbłędności, jaki występuje w kryształach; — daleko też do tego stopnia bezbłędności, jaki charakteryzuje kształty roślinne i zwierzęce — ale niemniej występuje tu zupełnie wyraźnie „tendencja” do osiągnięcia jednolitości, do podporządkowania wszystkich szczegółów jednej idei podstawowej, która jest treścią danej formy. Kto zdołał się wczuć w budowę ornamentu, ten wie napewno, że doskonałość formy mierzy się tu nie stopniem dowolności, ale przeciwnie, stopniem osiągniętej krystalizacji. Nie ten ornament jest wartościowy, w którym każda linia wygina się dowolnie, nie troszcząc się o nic i o nikogo, — ale tylko

ten ornament jest wartościowy, gdzie każde zagięcie, każdy akcent określony jest bez reszty prawem, rządzącem całością układu.

To prawo możemy wyczuć i możemy stopniowo stwierdzać jego odbicie w poszczególnych stosunkach, ale równocześnie musimy stale pamiętać, że to prawo jest ważne tylko dla tej jednej formy — tak, jak ważne jest tylko dla jednego gatunku zwierząt, czy roślin. Gdybyśmy nawet takie prawo poznali w pełni, to nie moglibyśmy go stosować do żadnej innej formy i nie moglibyśmy na jego podstawie zbudować żadnego nowego ornamentu. Jesteśmy naturalnie jeszcze bardzo daleko od możliwości zrozumienia istoty tego prawa i dlatego skazani jesteśmy na formalne rozpatrywanie przejawów sztuki. Bardzo powoli i z wielkim wysiłkiem dopracowywać się musimy do tego, aby, oświetlając coraz wszechstronniej te związki formalne, jakie nam są dostępne, docierać świadomością poprzez nie do idei podstawowej. Idąc tą drogą zanurzamy się jakby coraz głębiej w jakąś mądrość przepastną — i nie możemy sięgnąć jej dna. Ta praca, pozornie szczytowa i beznadziejna, jest w gruncie rzeczy niesłychanie płodna. Poznajemy nikłość naszej inteligencji i przepastność mądrości świata — i, poznawszy ten stan rzeczy, przestajemy narzucać lekkomyślnie światu nasze pomysły, a uczymy się karmić naszą myśl tą myślą, która znalazła swój wyraz w kryształach, w roślinie, w zwierzęciu — i, nieświadomie nieudolnie szuka swojego słowa w sztuce człowieczej. Wycucie tej właśnie drogi kazało wielu artystom mówić, że natura jest prawozorem sztuki. Nie należy tego rozumieć tak, że artysta naśladuje formalną stronę kształtów natury, ale tak, że uczy się od niej zasady organizowania formy jako wyrazu jednolitej i żywej idei rządzącej. Przyrodnik wyławia strzępy tej pramądrości swoim intelektem — artysta tę samą mądrość wyraża w sztuce. Prawdliwość sztuki i prawdziwość nauki są odbłaskiem jednej i tej samej praprawidłowości.

Wobec tego, co zostało powiedziane dotychczas, jest rzeczą jasną, że nikt nie może dzisiaj uświadomić sobie — a tem mniej wyrazić pojęciowo — pełnej treści, pełnej mądrości, pełnej idei takiego tworu jak ornament. Możemy tylko podziwiać odbłask tej mądrości, odczuwając przytem, że jest to odbłask jakiejś jednolitej i niedosiężnej treści. Jest to mniej więcej tak, jakgdybyśmy płaską myślą zdolni byli uchwycić tylko przekroje drzewa

i badając logikę martwych słów, próbowali wyczuć żywe prawo rośnięcia.

Mówiłem, że śledząc myślą budowę ornamentu, widzimy wszędzie prawa i że nieraz ogarnia nas zdziwienie nad głębią logiki, jaka się w tych prawach ujawnia. Czy rozważymy stosunek aktywny zdobin, do pasywnego tła, czy sposób stopniowania kontrastów pod względem barwy, kierunku, lub rytmu — czy równowagę plam — czy rolę szlaku okalającego całość i sprzęgającego się biegunowo z tą treścią, która się w ramach owego zamknięcia mieści — wszędzie widzimy odbicie żywej logiki, żywej prawidłowości, której źródła nie umiemy uchwycić myślą. Nie mogę naturalnie zapuszczać się obecnie w szczegółowe omawianie tych rzeczy, ale myślę, że będzie dobrze, jeżeli podam choćby jeden przykład konkretny, który nada ogólnym a przeto abstrakcyjnym rozważaniom dotychczasowym, więcej realnej treści:

Z początkiem wojny światowej przebywałem w Wiatce na zesłaniu i spędzałem wieczory w gronie kilku towarzyszy niewoli. Wieczory te wypełniały mi często rozmyślania nad budową ornamentu. Kiedy tak raz zajęty byłem moimi problemami i kreśliłem na papierze linie zdobnicze dotyczące tych problemów, spostrzegłem, że siedzący obok mnie prof. S. znany matematyk, kreśli na papierze również linie i to dokładnie takie same jak moje. Zdziwiony tym zbiegiem okoliczności, zapytałem profesora S. o znaczenie jego rysunku i dowiedziałem się rzeczy następującej: Geometria ujmowała dawniej stosunek punktu do linii i linii do płaszczyzny w ten sposób, że określała linię jako ślad poruszającego się punktu, a płaszczyznę jako ślad przesuwanej linii. Ujęcie powyższe uznano za bezwartościowe ponieważ definiuje linię przy pomocy pojęcia ruchu, które jest pojęciem bardziej złożonym, niż pojęcie linii. Wobec tego uznano punkt, linię i płaszczyznę za twory samoistne, a wzajemny ich stosunek określono w ten sposób, że punkty wyrażają linię wtedy, gdy na niej są „równogęsto” rozmieszczone — i tak samo linie wyrażają płaszczyznę wtedy gdy tworzą układ równej gęstości (gdą odległość dwóch sąsiednich linii jest wszędzie stała).

Profesor S. opracowywał właśnie takie układy linijne o równej gęstości dla jakiejś naukowej publikacji. Tymczasem ja zastanawiałem się nad następującym zagadnieniem. Wiedziałem

już wtedy, że prawdziwy ornament dąży zawsze do wyrażenia formy, na której występuje. Wiedziałem też, że rozwijając się na płaszczyźnie musi przedewszystkiem dążyć do wyrażenia tej płaszczyzny. Chodziło mi więc o to, w jaki sposób cel ten osiąga ornament linijny, czyli, w jaki sposób linie zdobnicze wyrażają płaszczyznę. Otóż zarówno poczucie, jak analiza dojrzałych form ornamentalnych wykazują, że ornament linijny wyraża płaszczyznę na zasadzie t. zw. „równomiernego wypełnienia”. To zdobnicze równomierne wypełnienie polega właśnie na dążeniu do takiego powiązania linii, aby odległości pomiędzy poszczególnymi liniami były wszędzie jednakowe. Szukając najbardziej charakterystycznych przykładów takiego rozwiązania, narysowałem układ naidetywny z tym, jaki wytworzył prof. S., który pracował nad najnowszymi zdobyciami myśli geometrycznej.

A teraz pomyślmy: Człowiek w epoce kamiennej kreśli na powierzchni garnka linie. Linie te nie „czarują go swobodą i dowolnością”, jak to sobie wyobraża prof. Sobeski, ale przeciwnie, przemawiają do niego koniecznością pewnej logiki. Człowiek przedhistoryczny układa bowiem linie w taki sposób, aby wypełniały równomiernie powierzchnię czerepu. W poczuciu estetycznym tego człowieka żyje tedy mądrość, która dopiero w 20-ym wieku została opanowana abstrakcyjną myślą matematyczną. Jest rzeczą oczywistą, że nie myśl, a poczucie estetyczne prowadziło rękę tego, przedhistorycznego garncarza w taki sposób, aby linie, które kreślił, wyrażały powierzchnię — jest rzeczą oczywistą, że poczucie estetyczne umiało znaleźć istotny związek pomiędzy zasadą linii a zasadą płaszczyzny — i niedorzecznością byłoby przypuszczać, że garncarz ów wypracował w swoim mózgu choćby najlżejszy cień zrozumienia tego geometrycznego problemu, który geniusz człowieczy opanował myślą dopiero w 20-ym wieku.

Z tego prostego i drobnego faktu przemawia do nas dziwna tajemnica — tajemnica dotycząca rozwoju ludzkiego: Mądrość istniała na świecie od niepamiętnych czasów, ale niezawsze mieszkala w głowach ludzkich. Przez długie — długie okresy czasu żyła ona utajona w przepastnych głębinach duszy i taka właśnie mądrość spływała ornamentem poprzez żywy rytm ręki na powierzchnię przedmiotów, które ta ręka z trudem kształtowała. Ten żywy rytm zastygł na powierzchni martwego przedmiotu w sztywnych formach geometrycznych.



Prawidłowość stanowiąca najgłębszą treść każdego zjawiska (jako najgłębszą treść wszelkiej rzeczywistości przyjmuje nowoczesna myśl naukowa formułę matematyczną) buduje w przyrodzie zewnętrzną kształty krystaliczne i organiczne; ta sama prawidłowość czynna jest w całym organizmie psychofizycznym człowieka — i ona rozbłyska w poczuciu estetycznym człowieka pierwotnego. Powoli i częściowo przenika ona do świadomej myśli, krzepnie w sztywne pojęcia i staje się źródłem logiki, źródłem mądrości. Artysta, kreślący figury ornamentalne, nie może ich czerpać z mózgu, gdzie bytują tylko sztywne już i zimne abstrakcje; dociera on jedynie swoją mroczną intuicją do tych sił, które budują jego własny organizm i określają tam rytm krwi, rytm oddechu, rytm gestu, rytm głosu. Artysta kreśli znaki, które nie wyrażają pojęć, ale żywą i twórczo w nim samym kształtującą mądrość — tę samą mądrość, jaką w pojęcia zakuwa intelekt przyrodnika. Linje ornamentalne nie są geometrią tak, jak nie jest geometrią ani kryształ, ani roślina, ani zwierzę, chociaż wszędzie ujawnia się ta sama prawidłowość, jaka się wypowiada w geometrii. W wszechświecie i w człowieku czynna jest żywa mądrość. Z tego oceanu kipiącej życiem mądrości wypreparował mózg ludzki swoje sztywne schematy pojęciowe i zbudował abstrakcyjne formuły matematyczne i geometryczne. Mądrość tych formuł mieści się naturalnie bez reszty w żywej mądrości świata, ale żywa mądrość świata nie mieści się w tych formułach.

Jeżeli się wczujemy w zasadę budowy organicznej, to się przekonamy, że działają nań stale od zewnątrz siły, odkształcające istniejącą prawidłowość. Każdy organizm walczy wciąż z wrogami niejako siłami świata otaczającego, które go rozsadzają — ale równocześnie czynne są w każdym organizmie wewnętrzne siły dośrodkowe, dążące do przywrócenia prawidłowości poprzez owe zmaczenia. Każda żywa forma jest rezultatem tych dwóch przeciwnych sobie napięć i tylko wtedy daje się wyczuć i zrozumieć, gdy zostanie ujęta jako wyraz powyższego procesu. Pomarańcza nie jest tedy realizacją martwego „pojęcia”, czy „wyobrażenia” kuli, gdyż takie sztywne pojęcie, czy wyobrażenie nie istnieje nigdzie poza człowieczym mózgiem — ale jest wyrazem żywego procesu krystalizacyjnego. Tak samo klatka piersiowa ssaka nie jest realizacją jakiegoś sztywnego wyobrażenia geometrycznego, np. wyobrażenia beczkowatej formy sple-

szczonej; ale wyraża ona maksymalną prawidłowość, w jaką możliwym było zorganizować te liczne kształty, jakie się w niej mieszczą (przyczem musiały zostać uwzględnione naturalnie wszystkie potrzeby życia). Ta klatka piersiowa jest niesłychanie jaskrawym przykładem potęgi dośrodkowych sił krystalizacyjnych. Przybrała ona kształt niezwykle regularny i symetryczny, pomimo że mieszczą się w niej wygodnie liczne organy bardzo złożone, niesymetryczne i niesymetrycznie zgrupowane. Jestem pewny, że największa inteligencja mózgowa nie byłaby w stanie ułożyć potrzebnych konstrukcyjnie kości, mięśni, ścięgien, arteryj i t. p., czy to w klatce piersiowej, czy w ramieniu, czy w udzie tak, aby utworzyły kształt bardziej regularny od tego, jaki zbudowała natura. Można powiedzieć, że każdy kształt organiczny jest możliwie najśliszniej skryształizowany.

Przyrodnicy rozpatrują siły zewnętrzne różniczkujące formę; starają się oni wyjaśnić budowę poszczególnych części organizmu ich przeznaczeniem, ale pomijają zasadę krystalizacyjną i dlatego nie mogą w pełni zrozumieć logiki żywej formy. Ilekroć siła krystalizacji manifestuje się bardzo czytelnie, stają oni zdziwieni i odwołują się do jakichś swoistych tajemniczych sił, jakby kapryśnie estetyzujących.

Alle dążenie do prawidłowości, choć wspólne jest wszystkim roślinom i zwierzętom, nie jest wcale siłą martwą, geometryzującą jednolicie. W każdym gatunku wyczuć się daje swoista prawidłowość, niejako swoisty kierunek porządkowania — i ten kierunek nadaje formie każdego gatunku piętno, które porównałem ze stylem. Można naprawdę powiedzieć, że każdy gatunek roślinny i zwierzęcy posiada własny styl. Ten styl wiąże się z kierunkiem ewolucji danego gatunku; on to właśnie sprzega się biegunowo z siłami różniczkującymi, działającymi od zewnątrz i wraz z nimi wycharowuje formę organiczną.

Powyżej naszkicowany proces ewolucyjny nie da się naturalnie ani przyrządami stwierdzić, ani cyframi wyrazić — da się on tylko wyczuć niejako „artystycznie”, ale nie myślę, aby dlatego miał być nierealny i fantastyczny. Wszakże wskazałem niedawno przykładowo, że poczucie artystyczne chwytą najzupełniej realne prawdy, nieraz na tysiące lat przed naukowem ich opanowaniem. Wiedza odniosłaby może poważne korzyści, gdyby

nie ograniczyła swoich dociekań do zakresu praw niejako techniczno konstrukcyjnych, ale uwzględniła również to, co przejawia się jako zasada artystyczna. Teoria sztuki odniosłaby również poważne korzyści, gdyby nie ograniczyła swoich dociekań do zasady ściśle artystycznej, ale uwzględniła równorzędnie to, co się przejawia w każdej formie jako strona techniczno konstrukcyjna. Sztuka jest przejawem naturalnym i równie koniecznym jak wszystkie inne przejawy życia. Nie jest ona jakimś dodatkiem, bez którego „możnaby się ostatecznie obejść”, nie jest nadbudówką chimeryczną, ale przeciwnie stanowi jeden z podstawowych czynników ewolucji ludzkiej i dlatego pojawia się na samym początku tej ewolucji; a nawet w bycie zwierzęcym już manifestuje się wyraźnie w barwnym upierzeniu ptaków, i t. p. Sztuka jest intuitywnym wyczuciem twórczej prawidłowości życia — jest fundamentem, na którym buduje się świadoma myśl człowieka. Kto dobrze przetrawi to, co pragnęłam wyrazić w obecnych rozważaniach — kto uprzytomni sobie istotny sens owego przykładu dotyczącego „równomiernego wypełnienia płaszczyzny” — ten może skłonny będzie uznać, że twórczość artystyczna *kształci poczucie prawidłowości* i przez to stanowi niezbędne przygotowanie dla myśli logicznej, która tę samą prawidłowość zakauwa w pojęciowe formy. Muszę wypowiedzieć zdanie, dla wielu ludzi może fantastyczne, ale w moim poczuciu silnie ugruntowane — zdanie poważnie przemyślane — *że człowiek nigdyby nie był się dopracował do rozumnej i świadomej myśli, gdyby nie był przez tysiące lat tworzył artystycznie*. Dlatego też nie było i niema warunków tak pierwotnych, tak niekorzystnych na ziemi, któreby uniemożliwiły człowiekowi tworzenie form artystycznych.

Kto się wczuje w rytm dziejów, ten się przekona, że im dalej sięgamy w przeszłość, tem więcej napotykamy wszędzie treści artystycznej. W starożytności, a nawet jeszcze w Grecji, przesycone jest życie codzienne każdego człowieka tą treścią — i dlatego na wszystkim, co ten człowiek robi, lśni piękno, jakby ów szron krystaliczny, osadzający się na wszystkim, co zanurzymy w roztwór przesycony. Literatura epok odległych wskazuje na to, że mowa w owych czasach była znacznie bardziej rytmiczna i bardziej symboliczna niż mowa naszych czasów, nosząca piętno silnie pojęciowe; nietrudno też się przekonać, że ruchy owych

ludzi musiły być bardziej miarowe niż nasze. Wskazują na to rysunki choćby egipskie i greckie; wskazuje na to rola tańca w obrzędach religijnych — a również obserwacja naszych dzieci pomiędzy 8 a 12-tym rokiem życia. Z chwilą, gdy dziecko opamiętuje swoje mięśnie, ujawnia taką harmonję ruchu, że nieraz ude-  
rza nas jakby baletowy rytm w gromadzie rozbawionych dziewcząt, albo nawet chłopców. Wiadomo też, że dzieci i ludy pierwotne zdradzają wybitne zdolności aktorskie — co znaczy, że mają poczucie gestu. Przypuszczam, że również i muzykę, a zwłaszcza jej rytmiczne walory, przeżywała ludzkość pierwotna żywiej niż obecnie. Równoległe z powyższymi zjawiskami istniało u człowieka odległych epok zwyższe poczucie prawidłowości zespołów barwnych (tkaniny) i prawidłowości rytmicznej linii ornamentальной. Wreszcie pragnąłbym zwrócić uwagę na to, że cała historia starożytna nie ma w swej logice zgola tej prozaiczności, jaka panuje w naszych faktach historycznych. Oczywiście, że tego nie da się udowodnić; można stać na stanowisku, że dzieje starożytne zostały tylko upoetyzowane w mitach i legendach, choć w rzeczywistości były równie prozaiczne jak nasze. Zdaje mi nie jednak, że nie potrzeba uciekać się do legend; zwyczajny, suchy, rzeczowy opis zdarzeń nawet jeszcze w Egipcie, czy w Grecji, robi takie wrażenie, jak gdyby nam ktoś opowiadał treść jakichś utworów dramatycznych, a nie konkretną rzeczywistość. Naprawdę, trzeba na to uporu i zaślepienia, aby przeczyć temu, że my żyjemy przedewszystkiem mózgiem, a przodkowie nasi żyli przedewszystkiem sercem.

Twórcza prawidłowość panuje w całej przyrodzie i buduje kształty, które *najpierw* odczuwamy jako *piękne a potem* rozumiemy jako *małre*. Ta sama zasada twórczej prawidłowości zbudowała psychofizyczną organizację człowieka i czynna jest w jej wnętrzu.

Kiedy pierwszy garncarz lepił z gliny naczynie, to w jego woli czynna była ta sama zasada twórczej prawidłowości, która zbudowała wszystkie organizmy ziemi. Ale do owej chwili zasada ta nie przeniknęła w krąg świadomości żadnego jestestwa ziemskiego. Ten cud dokonał się po raz pierwszy wtedy, gdy człowiek uświadomił sobie piękno formy, którą stworzył. Piękno jest pierwszym świadomem przeżyciem aktu twórczego

ziemi — *jest może pierwszym intuzywnym „sądem“*. Powtórzmy tę myśl raz jeszcze z całą powagą, jaka jej przystoi. W zachwycie garncarza nad swoim dziełem rozbłyska po raz pierwszy na ziemi świadomość twórczej woli — świadomość tej samej zasady twórczej, która zbudowała kryształ, roślinę, zwierzę i człowieka samego. Kto tę myśl przyjmie uczciwie, a nie jako frazes, ten uzna, że człowiek przeżył w owej chwili największe zwycięstwo ze wszystkich, jakie mu dane było przeżyć kiedykolwiek — ten zrozumie też, jak bardzo świętym był taniec triumfalny wieńczący owo zwycięstwo — taniec, o którym mówi Homernes, że ornamentem zastępną na powierzchni stworzonej przez człowieka formy.

W poczuciu piękna rozbłyska świadomość twórczej zasady, która jest najgłębszą treścią wszelkiej rzeczywistości stworzonej. I ta właśnie świadomość wyraża się w rytmie, który oplata kształt ulepiony przez człowieka z gliny. A zatem, w owych trójkątach, czworobokach, czy kołach wyraża się nie martwa geometria, ale treść najbardziej żywa — wyraża się prawidłowość zasady twórczej. *Ornament jest najstarszym hieroglifem świata* i kryje w sobie wielką tajemnicę, ale też najtrudniejszy jest do odczytania. Mózgowa myśl chwytą narazie tylko to, co w ornamentie jest martwe — chwytają sztywne figury geometryczne — dynamikę zasady twórczej, która wyraża się w napięciach działających pomiędzy znakami — tę żywą mądrość rytmu uchwycić może tylko myśl ożywiona tętnem gorącej krwi.

W pokładach geologicznych znajduje paleontolog odciski pierwotnych organizmów — znajduje *sztywne* kształty, z których odczytać pragnie tajemnicę *życia*. Nie lekceważy on zadanego śladu, choćby niepozornego i zamazanego i wysiła się, aby *ożywić napowrót*, — aby *życiem napelnić to, co skamieniało*. Patrząc np. na trzy regularne wyłobienia w ile, nie powie, że to jest „trójka” i nie pomyśli o cyfrach, o działaniach matematycznych, ale powie może, że ma przed sobą ślad stopy zwierzęcia, które, dajmy na to, dążyło do rzeki, szukając wody, czy pokarmu. Historyk sztuki odnajduje również odciski wyłobione ręką żywego człowieka na glinie, ale odnosi się do nich znacznie mniej poważnie, przede wszystkim znacznie mniej żywo — a przecież w tych odciskach utajona jest treść przynajmniej tak ważna, jak treść odcisnięta w śladach, jakie na mule pozostawiło

życie przedpotopowych organizmów. Utajona tam jest treść kipiącego życia.

Z nikłych śladów stopy usiłuje przyrodnik odtworzyć chód żywego zwierzęcia; ze sztywnych figur geometrycznych odczytać trzeba zatem rytm ręki, która je kreśliła — bo w rytmie tym wypisana jest tajemnica twórczej woli człowieka, która jest jedynym punktem wyjścia dla zrozumienia twórczej woli świata.

I znowu kończąc, wypowiem słowa, które z trudem słucać będą słuchacza dobrej woli: „Narodziny sztuki są jedną z największych zagadek, jakie stawia sfinks, strzegący wrót świątyni mądrości — ale geometria nie da odpowiedzi na zapytanie tego sfinksa”. Kto myśli sztywnymi pojęciami, ten widzi nawet w sztuce matematykę i skłonny jest również wierzyć, że świat jest formułą, a ewolucja złudzeniem optycznym; kto jednak ożywi myślenie, ten widzi nawet w samej matematyce zastępną rytm życia, zastępną muzykę i wie, że czas nie ma w gruncie rzeczy żadnej innej treści w sobie prócz tej, która się wyraża w ewolucji.

#### UWAGA:

Dla uzupełnienia obrazu, pragnę zwrócić uwagę czytelnika na to, że istnieją formy zdobnicze, zrodzone naprawdę z geometrii, t. j. ze sztywnych pojęć geometrycznych. Charakterystyczny przykład takiego abstrakcyjnego ornamentu stanowią tak zw. arabski maurytański. Arabowie, jak wiadomo, wykształcili w sobie wybitną zdolność abstrakcyjnego myślenia i rozbudowali wspaniale pojęcia matematyczne i geometryczne. To nastawienie znalazło wyraz w ich twórczości ornamentальной i nadało jej wyraźne piętno spekulacji geometrycznej. Patrząc na owe znane powszechnie taśmy splecione ze sobą kunsztownie, zmuszeni jesteśmy nastawiać się do tego zjawiska raczej myślowo i mimowoli próbujemy rozplątywać ten zawiły rysunek, jakgdyby jakąś łamigłówkę.

Jeszcze jaśniej wyczuwamy tę różnicę, jeżeli od arabski maurytańskiej przejdziemy do współczesnej twórczości zdobniczej. Jeżeli w arabesce czujemy współdziałanie spekulatywnej myśli geometrycznej z żywym poczuciem rytmu, to w ornamentach współczesnym mamy przed sobą niejako czysty produkt myśli mózgowej. Linje i figury geometryczne — koła, trójkąty,

czworoboki i t. p. leżą tu martwo obok siebie, albo przecinają się wzajemnie i wytwarzają istotnie to, co możemy nazwać „igraszką geometryczną”. Pomiędzy temi produktami abstrakcji intelektualnej, a żywą pieśnią ornamentalną epok odległych jest właśnie taka różnica, jak pomiędzy dzisiejszym królem giełdowym, a jakimś dawnym, legendarnym królem — albo pomiędzy zasadą mózgu a zasadą krwi. Tak jak czerwona, rytmem tętniąca krew odżywia mózg — ale mózg nie może odżywić krwi, tak sztuka, tętniąca rytmem zastyga w myśli abstrakcyjnej — ale myśl abstrakcyjna nie może wyłonić ze siebie kształtu artystycznego. Sprawa ta posiada doniosłe znaczenie pedagogiczne. Jeżeli pragniemy stworzyć warunki umożliwiające rozbudowę silnego i zdrowego organizmu psychicznego, to powinniśmy dbać przedewszystkiem o to, aby dzieci rozwijały w sobie jaknajbujniej rytm taneczny, myzyczny i plastyczny. Bez tego odżywczego materiału wyrosną one na ludzi „anemicznych”, na ludzi bez inicjatywy — nietwórczych — wyrosną one na sztywne automaty wytwarzające bezsilne spekulacje mózgowie, oderwane od życia realnego.

## IV

## ZAWÓD ARTYSTYCZNY JAKO SŁUŻBA SPOŁECZNA.



**G**DYBY ktoś rozpiisał ankietę na powyższy temat, toby się przekonał, że znaczna większość współczesnych artystów uważa sztukę za przejaw zupełnie samoistny, niezależny od jakichkolwiek idei społecznych. Również i znaczna większość teoretyków zgodna jest pod tym względem, że w dziele sztuki rządzą swoiste prawa formalne, zupełnie niezależne od tych praw, jakie rządzią myślą ludzką lub czynami ludzkiemi.

Zapatrywanie takie rozpowszechniło się z początkiem naszego stulecia i znalazło swój wyraz w bojowym podówczas hasle: „sztuka dla sztuki”. — Hasło to ma ogromnie dużo czaru, zwłaszcza dla młodego twórcy — ale jest, jak wszystkie hasła, jednostronnie uproszczeniem sprawy bardzo wielostronnej, i przez tę właśnie jednostronność staje się czemś fałszywym; bo życie nie jest zgoła zagadnieniem prostem — a sztuka jest poniekąd przejawem całego życia — i można powiedzieć, że ma treść tak bogatą jak samo życie.

Należy sobie jasno uprzytomnić, że sztuka obejmuje nie tylko potężne przejawy wyjątkowych genjuszów — nie tylko nieprzeliczone formy, jakie kształtują ciągle liczne rzesze więcej lub mniej utalentowanych artystów — sztuka obejmuje ponadto cały bezmiar twórców, zrodzonych prawie nieświadomie przez ludzi beziemnych.

Zapaśka, utkana w jakiejś zapadłej wiosce, garnek, wypieczony zgrubiałą ręką starego garncarza, piosenka głupiutkiego pastuszka — jakaś opowieść, czy bajka „zmyślona” niewiadomo kiedy i przez kogo — a także gest taneczny, sprzęgający silnym akordem wszystkie mięśnie parobka, kiedy obejmie wybraną dziewczynę — wszystko to należy również niezaprzeczenie do dziedziny sztuki.

Patrząc na tę olbrzymią skalę różnorodnych kształtów, musimy zapytać, co je ze sobą spokrewnia tak, że podciągamy je pod

pojęcie — musimy zapytać, jaki czynnik łączy ze sobą rzeczy tak bardzo różne, jak np. improwizację Mickiewicza z „Dziadów“ i ludową pisanek wielkanocną. Nie myślę, aby sprawa ta dała się załatwić jakąś pojęciową definicją. Nie posiadamy żadnej, prawdziwej definicji sztuki i nigdy jej mieć nie będziemy. Sztuka, choć jest tak bardzo wielostronna, nie jest zjawiskiem złożonym; nie da się z niczego wyprowadzić, nie da się właściwie uawet z niczem porównać. Jest ona bezpośrednim przejawem twórczej mocy duszy człowieczej — i dlatego jest tak stara, jak dusza ludzka. Sztuka nie da się zdefiniować mózgiem, bo jest poniekąd starsza od tego mózgu, i w niej są siły, które ten mózg kształtowały i odzywały. Sztuka nie da się zdefiniować mózgiem; trzeba ją przeżywać w tętnie gorącej krwi. W tętnie gorącej krwi szukać należy podłoża sztuki — i dlatego twórczość artystyczna miała zawsze charakter plemienny, względnie narodowy.

Jeżeli sobie uświadomimy ten związek krwi ze sztuką, to zrozumiemy również i ten fakt, że sztuka wyłania zawsze kształty rytmiczne. Żywy, serdeczny rytm przepaja muzykę, taniec, poezję — a także architekturę i całą sztukę plastyczną. *Żywy, serdeczny rytm* — rytm wyłoniony z zasady plemienną, a potem narodową — oto istota wszelkiej sztuki. Tak więc, choć pisanek wielkanocna jest kształtem zupełnie różnym od improwizacji Mickiewicza w „Dziadach“, to jednak oba te przejawy ducha są manifestacją jednej i tej samej zasady, którą nazywamy sztuką. Tu i tam tętni żywy, serdeczny rytm, związany z ideą plemienną, względnie narodową — niezależnie od tego, czy to jest rytm dźwięków, rytm ruchów, rytm linii i barw — albo nawet rytm myśli.

Takie ujęcie problemu sztuki nie jest oczywiście pojęciową definicją, ale jednak może stanowić punkt wyjścia dla myślowego rozpatrywania związku, jaki istnieje pomiędzy twórczością artystyczną, a służbą społeczną. Związek ten wystąpi jasno, gdy się zastanowimy chwilę nad znaczeniem rytmu.

Rytm występuje w całej przyrodzie i stanowi wszędzie czynnik *organizujący*. W rytmie wyraża się prawo organizujące materię — a znany popularyzator Jeans mówi, że atomy wykazują prawidłowość nie tyle matematyczną, ile raczej „taniczną“.

Jeżeli w zakresie martwej materii widzimy wszędzie rytm, począwszy od drgań elektronów, aż do ruchów niebieskich globów,

to w zakresie materii ożywionej przejawia się on równie powszechnie, ale nieporównanie bogaciej. Swoisty rytm organizuje całe życie każdej rośliny, i krzepnie w układzie rozgałęzień i żyłek, w kształcie liści i w koronach kwiatów. Jeszcze bogaciej, jeszcze żywiej przejawia się rytm w świecie zwierzęcym. Kto oglądał zdjęcia kinematograficzne pierwotniaków morskich, ten napewno doznał dziwnego wzruszenia patrząc, jak owe miękkie, przezroczyste organizmy wydłużają się i kurczą — skracają i rozkręcają — jak wyginają się i drgają, niby w jakiej ekstazie tanecznej. Patrząc na to fascynujące zjawisko, odnosi się wrażenie, że życie w tej pierwotnej formie, to prosto plazma naładowana rytmem — i nic więcej.

„*Plazma naładowana rytmem*“ — czyż to określenie nie da się rozciągnąć na wszystkie zwierzęta? — Czyż nie mówi nam o tym rytmie budowa całego ciała, aż do najdrobniejszych komórek — rytmiczność wszelkich procesów — np. procesu oddychania i obiegu krwi, rytmiczność wszelkich odgłosów — a przedewszystkiem, czyż nie mówią o tem aż nadto wyraźne ruchy zwierząt, robiące często wrażenie tańca, a nie czynności użytkowej. Jeśli wczuwamy się w ruch konia, kiedy się spręży w skoku, albo kota, kiedy się skrada, to stwierdzamy z podziwem, że wszystkie mięśnie zwierzęcia kurczą się jakby w rytm muzyczny, choć niemy — że całe jego ciało staje się jednym dziwnym instrumentem, na którym duch gatunku wygrywa swoją symfonię życia.

Ta sama zasada muzyczna przepaja organizm psychofizyczny człowieka — tylko, że pieśń jest inna, jest jeszcze bogatsza, kunsztowniejsza, a przedewszystkiem staje się *świadomą*. Zasada, która u roślin i zwierząt jest prawem organizującym, prawem wiążącym człony organizmu w jedność — ta sama zasada staje się świadomem przeżyciem w duszy człowieka — przeżyciem, które uświadomiamy sobie jako *poczucie piękna*. Już najpierwotniejszy człowiek tańczy, śpiewa i kreśli rytmiczne arabeski (zrazu na własnym ciele) — i czyniąc to, rozkoszuje się pięknem, jakie z niego emanuje. *Potem odciska własny rytm na rzeczach zewnątrznych*; uczy się siebie samego wygrywać na strunach harfy, a zdołając garnek, przerzuca harmonję własnych ruchów na powierzchnię czerepu glinianego. Człowiek stwarza artystyczne kształty poza sobą, aby się w nich przeglądać — aby w poczuciu piękna, jakie tworzy, przeżywać „*prawo człowieka*“.

Prawo człowieka znajduje w sztuce swoją zewnętrzną manifestację, podczas gdy prawo zwierzęcia i prawo rośliny tkwi tylko wewnątrz danych organizmów. Jeżeli obserwujemy pierwotne plemiona, to widzimy, że sztuka odgrywa w ich życiu rolę najważniejszą. Przynależność do szczepu wyraża się u nich przede wszystkim w obrzędach, które są przepojone rytmem i mają właściwie treść wyłącznie artystyczną. Te obrzędy zastępują im niejako kodeks, czy regulamin — a gdy pracują wspólnie, to ruchy ich uzgadniają się również prawem muzycznym.

Trudno jest sprawy te opisywać pojęciowo i uzasadniać logicznie; trzeba się wczuć choć trochę w duszę takich pierwotnych ludzi, a wtedy stanie się jasnym, że sztuka stanowi dla nich główny czynnik organizujący. Bez żadnej przesady można powiedzieć, że w śpiewach i w tańcach przeżywają oni jedność plemienną; sztuka wiąże ich i uzgadnia swoim rytmem — sztuka jest wyrazem zasady plemiennej — jest niejako „prawem plemienia”. Rytm sprzęga tu poszczególne jednostki tak właśnie, jak sprzęga mięśnie zwierzęcia w jeden logiczny akord.

Rytm jest prawem. — Jest on prawem budującym nieświadomie organizmy roślinne i zwierzęce — a u człowieka przelewa się poza granice ciała i buduje kształty, które nazywamy „sztuką”. W formie artystycznej rządzi zatem ten sam rytm, to samo prawo, które buduje organizmy. W rytmie rozgałęzień i żyłek roślinnych wyraża się „prawo rośliny”; w budowie zwierzęcia i w rytmie jego ruchów wyraża się „prawo zwierzęcia”, a w sztuce człowieka oglądamy projekcję rytmu człowieczego nazewnątrż — w sztuce człowieka oglądamy „prawo człowieka”.

„W sztuce człowieka oglądamy prawo człowieka”. — Takie słowa brzmią jak frazes literacki, zwłaszcza dzisiaj, gdy prawdziwej sztuki mamy mało — a dużo natomiast smakoszostwa i reklamy. Aby takie słowa ująć poważnie, trzeba odwołać się raczej do zamierzonej przeszłości. Jeżeli w wyobraźni postawimy obok siebie świątynię egipską, grecką, romańską i gotycką, i pozwolimy działać na duszę naszą tym kształtom artystycznym, to musimy uznać, że w tem co określamy słowem „styl”, wypowiada się ten sam czynnik, który twórczo kształtował daną kulturę. — Witruwiusz mówi, że kto chce rozumieć architekturę, musi rozumieć muzykę; te same napięcia rytmiczne, które wiążą dźwięki w melodię — te same napięcia rytmiczne

wiążą poszczególne człony architektoniczne w jedną niepodzielną jedność. W tej jedności tkwi zasada stylu, który przepaja całe życie danej kultury; styl wyraża się w gestach, w tańcu, w mowie, w śpiewie, w strojach, obrzędach, w poczuciach i pojęciach religijnych — a także w dzianiu się historycznym. Styl to nie jest koncepcja specyficznie estetyczna — to prawo rytmu, wyznaczającego kierunek danej kultury. Styl to prawo życia — to naprawdę „prawo człowieka”.

Jeżeli zdamy sobie sprawę z tego faktu, to zrozumiemy, że sztuka była dla człowieka dawnych epok sprawą ogromnej wagi. Treść wyłoniona z najgłębszych pokładów duszy, krzepła w nieprzeliczone kształty artystyczne i stawała się objawieniem wewnętrznym. Najszlachetniejsze tęsknoty duszy stwarzały owe napięcia, które przybierały widome kształty materialne, by rytmiczną mową sztuki przemawiać odzewnętrż do człowieka, — aby przez zmysły przenikać napowótrż w dusze.

Trudno naprawdę o tych rzeczach mówić; słowa brzmią, jak nadęte frazesy i można doznać wrażenia, że nie ujmują żadnej treści konkretnej. Ktoś mógłby powiedzieć, że skoro sztuka wyraża tęsknoty, które się rodzą w duszy, to niepotrzebnie się wysiła, aby te same tęsknoty spowrotem do duszy wlewać przez zmysły. Jakież sens ma wtłaczać przy pomocy sztuki w dusze ludzkie tę samą treść, która te dusze wypełnia?

W tem pytaniu tkwi właśnie wielka tajemnica sztuki, jako zasady budzącej świadomość — zasady rozszerzającej sferę życia świadomego. Dzisiejsza psychologia wie już o tem, że w duszy ludzkiej kłębi się ocean takiej treści, która zgoła nie dociera do świadomości. Psychologia wie, że świadomość to tylko cieniutka warstwa — zewnętrzna, pod którą rozwiera się otchłań, pełna żywej, ale nieznannej treści. Poza cieniutką ścianką naszej świadomości istnieje tedy świat niewiedzy, jako świat nieznanny. Wiemy też, że ta ścianka naszej świadomości styka się przez zmysły z drugim światem — ze światem zewnętrznym. Można powiedzieć, że człowiek, jako istota świadoma, żyje właściwie na rubieży dwóch światów, które określamy, jako świat wewnętrzny duszy i zewnętrzny świat materialny. Te dwa światy przeciwstawiają się sobie biegunowo, są sobie przeciwne, a nawet wydają się sprzeczne i wrogie; oddziałują one z dwóch stron na człowieka i wytwarzają zamięt zarówno w dziedzinie myśli, które prze-

żywa wewnątrz, jak w dziedzinie czynów, którymi oddziały-  
 wuje na świat zewnętrzny.

Kto się zastanowi nad istotną treścią życia, ten musi stwierdzić,  
 że treść tę stanowi bezustanny, krwawy wysiłek, aby te dwa  
 przeciwne działania w świadomości ująć — związać i uzgodnić  
 — aby odnaleźć jedność w tej dwoistości, która stanowi świat  
 wewnętrzny duszy i świat zewnętrzny materji. Całe dzieje ludz-  
 kości na ziemi, to jakby ciągle rozwiązywanie przepotężnego  
 równania o dwóch niewiadomych, sprzężonych ze sobą; a *czło-  
 wiek sam jest właśnie tem równaniem*. W równaniu, sprzęgają-  
 cem świat zewnętrzny materji z wewnętrznym światem ducha  
 wyraża się tajemnica bytu — wyraża się sam człowiek.

Cóż to właściwie oznacza? Znaczy to, że człowiek, w głę-  
 binach swojej duszy nosi coś, co odczuwa jako wieczystą tę-  
 sknotę — ale wstawiony jest w świat zmysłowy, który nie może  
 zaspokoić owego głodu duchowego. Stan ten wyrażamy w co-  
 dziennej naszej mowie, gdy mówimy, że posiadamy wprawdzie  
 „*ideały*“, ale *ideałów* tych nie umiemy zrealizować w życiu.

Owe ideały rodzą się z tęsknot duchowych i domagają się  
 potwierdzenia w świecie materialnym. Ideały oznaczają ten  
 stan rzeczy, jakiby zaistniał, gdybyśmy rozwiązali przeciwieństwo  
 ducha i materji — gdybyśmy nasz świat wewnętrzny uzgodnili  
 ze światem zewnętrznym. Ideały określają tedy niejako ostate-  
 czny cel ewolucji człowieka na ziemi.

Narazie wstawieni jesteśmy w dwa przeciwne sobie światy  
 i zmuszeni jesteśmy do bezustannych karkołomnych wysiłków,  
 aby zachować jaką — taką równowagę. Każde nowe pokolenie  
 odczuwa boleśnie rozbieżność pomiędzy ideałami dobra, prawdy  
 i piękna, a konkretną rzeczywistością, jaka nas otacza; każde nowe  
 pokolenie rozpoczyna świętą walkę w imię jakichś ideałów i ka-  
 żde pokolenie przegrywa rzekomo tę walkę i dochodzi do rezy-  
 gnacji, do zobojętnienia — względnie do zaprzeczenia wszelkim  
 ideałom, jako bezwartościowym mrzonkom.

Często słyszy się zdanie, że dopiero to zobojętnienie —  
 to zaprzeczenie ideałom stanowi warunek prawdziwej, dojrzałej  
 mądrości. Wielu ludzi wyobraża sobie, że owa prawdziwa, doj-  
 rzała mądrość, przewyciężywszy utłudne mrzonki młodości,  
 stawia człowieka ponad owymi ideałami, stawia go na płaszczy-  
 źnie rzeczywistości konkretnej.

Takie zapatrywania zaczęły się krzewić silnie od epoki po-  
 zytywizmu począwszy i stanowią do dnia dzisiejszego wyznacznik  
 wiary wielu poważnych ludzi, pomimo, że historia wykazała aż  
 nadto wyraźnie, jak dalece są jednostronne — i przez tę swą  
 jednostronność — błędne i nierealne.

Kto patrzy na dzieje ostatniego okresu historii naprawdę trze-  
 źwo, ten zobaczy szeregi faktów bardzo groźnych — rozwijających  
 się z nieubłaganą konsekwencją z tego, rzekomo trzeźwego na-  
 stawienia ludzkości. Ludzie wyobrazili sobie, że wyzwalają  
 się z pęt idealistycznych fikcyj, a w rzeczywistości popadali  
 w niewolę najgrubszych, egoistycznych apetytów. Zaczęła się go-  
 nitwa za wartościami materialnymi i zaczęło się bezlitosne wy-  
 dzieranie wszelkich dóbr tym, którzy okazali się słabszymi. Krzy-  
 wdzący zatruwają atmosferę życia społecznego jadem chciwości  
 i wyzysku, ale pomimo największych wysiłków nie znajdują zas-  
 pokojenia swojego głodu w nagromadzonych dobrach, ale prze-  
 ciwnie, odczuwają coraz większe pragnienie i wytwarzają wreszcie  
 galerję zbrodniczych typów w rodzaju Kreugerów, Stawickich itp.  
 Ci, którzy w tej nieubłaganej walce dostali się na dno, zatr-  
 wują atmosferę życia społecznego jadem nienawiści i żądzą od-  
 wetu; oni to wyłaniają ze siebie ową drugą galerję przestępców,  
 przechodzących fachowe wyszkolenie w suterenach wielkich miast  
 i w przepelnionych więzieniach.

Pomiędzy temi dwoma obozami jednostek silnych żyje prze-  
 ciętny człowiek — człowiek słabszy i próbuje zgnać pod sie-  
 bie tyle dóbr, ile mu się uda.

Tak więc, ów rzekomo trzeźwy stosunek do życia rozpał  
 orgję niskich egoizmów, które z niebywałą bezwzględnością  
 wyjaławiają życie z wszelkich wartości i wszelkiego sensu. Cier-  
 pimy na brak szkół, szpitali, mieszkań — cierpimy na brak dróg  
 i kolei — mamy rzeki nieuregulowane, grunta nieodwodnione,  
 mamy w ziemi bezmierne skarby niewyzyskane itd., cała ziemia  
 domaga się pracy — a my hodujemy miliony bezrobotnych:  
 otacza nas na każdym kroku głód i nędza, a my topimy w mo-  
 rzu z trudem wyhodowane produkty; wiemy jak straszną klęską  
 będzie dla całej ludzkości przyszła wojna — a robimy wszystko,  
 aby do tej wojny doprowadzić.

Kto uczciwie rozpatrzy to wszystko, co się obecnie na  
 świecie dzieje — i kto się zastanowi nad tem, do czego wszyst-

ko to ludzkość prowadzi, ten musi przyznać, że owo „trzeźwe” myślenie, owo „praktyczne” ustosunkowanie się do życia wytworzyło *bezmiar paradoksalnych nonsensów*. Zamiast realnych korzyści przyniosła nam owa trzeźwa myśl potworne klęski i niedorzeczności. Coraz częściej odzywają się głosy, że zło ma swoje źródło w upadku moralnym społeczeństwa. Ludzie uświadamiają sobie coraz jaśniej, że nie da się osiągnąć trwałej poprawy bez owych zdegradowanych i zbanalizowanych ideałów. I oto owe niepotrzebne rzekomo i rzekomo nierealne „mrzonki” okazały się życiowo bardziej praktyczne niż myślenie, nastawione na „konkretne” korzyści. Okazało się, że ideały odgrywają w życiu społeczeństw rolę podobną poniekąd do kompasu, względnie do gwiazd: żeglarz musi swój wzrok skierować w górę, ku niedosiężnym gwiazdom, aby ustalić kierunek swojej drogi. Można powiedzieć, że właśnie owa niedosiężność ideałów nadaje im wartość konkretną — wiadomo bowiem, że *kierunek wyznacza się najlepiej przez punkt, położony w nieskończoności*. Społeczeństwo pozbawione ideałów popada w położenie żeglarza, któremu chmury przysłoniły gwiazdy: nie widząc nieba, błądzi i nie może znaleźć swojego celu na ziemi.

Jak zaznaczyłem przed chwilą, ludzkość zaczyna coraz jaśniej zdawać sobie sprawę z tego, że chcąc uniknąć katastrofy, do której pchają nas nieubłagane rozkiełznane apetyty egoistyczne, musimy podnieść poziom etyczny — musimy rozniecić entuzjazm do jakichś ideałów. Niestety, samo uświadomienie sobie tej prawdy nie przyda się nam na nic. Napróżno będziemy namawiali ludzi, aby zechcieli wyrzec się samolubnych pragnień i aby przegrali się bezinteresownie ideami dobra; napróżno będziemy organizować kongresy wychowania moralnego; napróżno będziemy pisali piękne artykuły na ten temat i wygłaszali odczyty, — trzeźwe, egoistyczne myślenie przeciwstawi się wszystkim tym poczynaniom — ludzie, słuchając pięknych haseł, będą z uznaniem kiwali głowami, ale wróciwszy do domu będą w dalszym ciągu wysilali swe mózgi, aby zdobyć dla siebie jaknajwięcej materialnych dóbr — wydzierając je naturalnie swoim bliźnim. Tego domaga się od nich „trzeźwe myślenie” liczące się tylko z konkretnymi wartościami.

Czyż więc niema żadnej siły, któraby ludzkość uratować mogła od tej potwornej katastrofy, w którą się stacza coraz szyb-

ciej? Czyż niema żadnej takiej mowy, któraby się przeciwstawić mogła trzeźwej logice samolubnych interesów?

Powyższy znak zapytania jest wołaniem ginącej kultury — jest rozpaczliwym „sos” tonącego okrętu. Ale ratunek nie może przyjść z poza ziemi — nie usłyszą naszego wołania żadni mieszkańcy Marsa, czy innej planety — jeżeli nawet istnieją — i musimy utonąć, jeżeli nie znajdziemy ratunku w nas samych. Musimy tedy odważnie spojrzeć prawdzie w oczy i powiedzieć sobie, że grozi nam nieunikniona zagłada, jeżeli nie znajdziemy w duszy naszej impulsu, któryby był zdolny rozpaścić na nowo entuzjazm do ideału.

Jakkolwiek to co powiem wyda się wielu ludziom czemś nierealnym, nieuzasadnionem, a nawet niedorzecznem, to jednak muszę dać wyraz mojemu najgłębszemu przekonaniu, że istnieje tylko jedna taka mowa, która jest zdolna rozpaścić bezosobisty entuzjazm — a mową tą jest „sztuka”.

Poprzednio starałem się uunoaczyć, że każda prawdziwa sztuka wyraża „prawo człowieka”. Wytwarza ona harmonijne kompleksy rytmicznych napięć, które odczuwamy jako harmonję „stylu”. W logice tych napięć oglądamy uzgodnienie świata wewnętrznego ze światem zewnętrznym. Sztuka wytwarza kształty zmysłowo nadzmysłowe, w których żyją nasze najgłębsze tęsknoty; w sztuce realizuje się materialnie ideał, którego nie umiemy jeszcze wcielić w życie. Te uzmysłowione ideały — te ideały zakrzepte w kształtach artystycznych działają na dusze ludzkie w ten sposób, że budzą w nich entuzjazm dla piękna. *W zjawisku piękna przeżywamy uczuciem tę samą harmonję, to samo prawo, które przeżywamy w sferze woli jako dobro, a w sferze myśli jako prawdę*. Kto dzisiaj przepaja duszę swoją entuzjazmem prawdziwego piękna, ten zacznie jutro odczuwać krzywdę i kłamstwo — jako brzydotę. Stojąc w obliczu wielkiego dzieła sztuki, zapominamy o naszych osobistych pożądaniach — i stajemy się jakby lepsi. W sztuce znajduje człowiek ten punkt Archimedesesa, na którym oprzeć może dźwignię, aby się wzniesić *ponad siebie samego*, ku tym wyżynom, gdzie bytują sprawy boskie.

Dlatego też widzimy, że od początku świata sztuka zrastała się zawsze nierozzerwalnie z religją. W muzyce, w architekturze, w tańcu, w symbolach, obrazach i w linjach ornamentalnych wypowiedała się ta sama boska zasada, która wiązała czyny ludzkie prawem moralnem, a myśli prawem logiki, dążącej do czystej prawdy.



Dlatego sztuka nie potrzebuje mówić o cnocie, ani o mądrości — nie potrzebuje pouczać, ani moralizować, bo w samych napięciach rytmicznych posiada żywą siłę — siłę zdolną wydzwignąć człowieka ponad egoizm dnia codziennego. Sztuka nie czerpie swojej treści ani z etyki, ani z wiedzy — czerpie ją bezpośrednio z samego źródła prążeń; buduje swoje kształty w pełnej wolności, podług własnych praw; stanowi ona zasadę najzupełniej samoistną i w tem znaczeniu można mówić, że istotnie przez siebie samą. Ale błędem byłoby wyprowadzać stąd wnioski, że jest a-etyczną i irracjonalną; sztuka nie czerpie swojej treści ani z wiedzy, ani z etyki, ale czerpie ją, jak powiedziałem, ze źródła prążeń, t. j. z tego samego źródła, z którego wypływa zasada prawdy i zasada dobra. Sztuka nie potrzebuje mówić o mądrości, ani o cnocie, dlatego, że *sama jest prawdą i dobrem*.

Hasło „sztuka dla sztuki“ zostało przez wielu zrozumiane w ten sposób, że należy ją traktować jako zjawisko czysto estetyczne — czysto formalne — zjawisko najzupełniej irracjonalne i a-etyczne. Taka sztuka, która rzekomo uwalnia się z pęt rozumienia i moralności, popada w rzeczywistości, w niewolę niskiego egoizmu. Taka sztuka, odcięta od źródła prążeń i oddana na usługi zmysłowych pożądań, staje się „*artystowskimi estetyzowaniem*“, czyli zwyczajnym smakoszwstwem, i nie ma nic wspólnego z zasadą ideału. Artysta tego typu smaży w swojej kuchence różne smakoliki dla stępionych nerwów — wypręparowuje różne narkotyki i zatrucia organizm psychiczny tego, kto się niemi upaja. Sztuka drażniąca zmysły podnieca niezdrowe apetyty i jest czynnikiem społecznie szkodliwym.

Prawdziwa sztuka nie narkotyzuje, nie łechce podniebienia smakoszków — prawdziwa sztuka roznieca entuzjazm dla spraw wiecznych; pokazuje ona boską treść w rzeczach, które trzeźwa, praktyczna inteligencja pokryła pokostem banalności; przerzuca się ona mostem od duszy do duszy ponad targowiskiem codzienności; uczy — współodczuwania — spójzucia — *wiąże ludzi w tem, co w nich samych jest piękne* i staje się czynnikiem w najwyższym stopniu uspołeczniającym.

Poczucie społeczne polega w swojej istocie na przewyżczeniu samolubnych apetytów doczesnych, na rzecz wartości niezniszczalnych — na rzecz wyższej harmonji. W twórcach arty-

stycznych oglądamy taką właśnie harmonję i przepajając się jej rytmem, jej prawem, uczymy się niejako rozumieć ją i kochać. Uczymy się wznosić siebie samych na platformę wywyższoną ponad arenę sprzecznych interesów — ponad arenę brutalnej walki; uczymy się uzgadniać w sobie niesforne pożądania i w ten sposób kształcimy nasze poczucie społeczne.

Sztuka była od początku świata szkołą, w której ludzkość kształciła swoje poczucie społeczne — i dlatego, jak zaznaczyłem na wstępie, była zawsze sztuką plemienną, względnie narodową. Każdy naród czcił swoich wielkich wieszczów i uważał ich za swoich reprezentantów. Czytając dzieje całej ludzkości, przekonanie się możemy, że każda kultura wykazuje tak długo spójność i prężność, jak długo wylania wielką sztukę. Upadek sztuki schodzi się zawsze z rozpadem życia społecznego — z zanikiem idei narodowej. Każde młode pokolenie przynosi świeży zapał, świeże siły i rozpoczyna świętą walkę o lepszy porządek świata; i każde pokolenie porzuca pobojo wisło, nie dokonawszy tego wielkiego dzieła. Ludzie rodzą się zawsze na pobojo wisku bratobójczej walki nierozegranej, i musieliby dojść do zupełnego zniechęcenia zanim rozpoczynają twórcze życie, gdyby nie było sztuki. Sztuka przenosi zasadę harmonji, zasadę ideałów z pokolenia na pokolenie ponad pobojo wiskiem walk, pozornie beznadziejnych i wysiłków pozornie bezpłodnych. Prawdziwa sztuka posiada przedziwną moc rozwiązywania kontrastów względnie dysonansów. W tem rozwiązaniu przeciwności wypredza ona życie. Można powiedzieć, że potencjalnie zawiera ona w sobie prawdę jeszcze niepomyślaną i dobro jeszcze nieziszczone. Sztuka wyraża w znakach głęboki sens rzeczy — sens trudny do uchwycenia w kołłowisku życia codziennego — w kołłowisku nierozwiązanych sprzeczności dysonansów i kontrastów.

Polska, rozdarta materialnie, utrzymała przez półtora wieku swoją jednolitość tylko dlatego, że posiadała wielką sztukę przed swoim upadkiem i że w okresie niewoli wyloniła szereg potężnych duchów, które kształtowały ideę narodową w dziełach literackich, w muzyce i w plastyce. W okresie niewoli stali owi genjalni artyści jakby spiszowi strażnicy u wrót świątyni ducha, i rozniecali znicz ideału narodowego.

Przez półtora wieku Polska, poddana cudzemu prawu, demoralizowana przez wrogie rządy, nie zagubiła swojej logiki rozwo-

kowej, bo wyłoniła nieśmiertelnych wieszczów, aby sprawowali rządy nad duszami.

Dzisiaj posiadamy własne państwo, ale grozi nam niewola, gorsza może od tej, jaką przeżyliśmy niedawno; *grozi nam rozdarcie wewnętrzne* — grożą nam wrogie siły zachłannych apetytów i egoistycznych pożądań. Przeciwstawić się tym wrogim potęgom zdołamy tylko wtedy, gdy rozpalimy w sobie nowo entuzjazm dla rzeczy wiecznych.

Mesjanisci pozostawili nam święty testament, którego strzec musimy jako skarbu najcenniejszego; musimy czcić spiżowe postacie naszych nieśmiertelnych, i w dziełach ich znaleźć musimy impuls dla nowej sztuki, która prowadzić winna naród ku jego celom. Jeżeli obecnemu rozprężeniu, obecnej dysharmonii nie przeciwstawimy wielkiej sztuki, to zagubimy ideał narodowy i zmarujemy naszą niezależność polityczną.

Prawdziwy artysta *tworzy w pełnej wolności, i prowadzi ludzkość ku wolności* — a to znaczy, że sam wolny jest od samolubnych pożądań — i nie schlebia smakoszm, czy narkomanom; nadaje on kształt zmysłowy najgłębszym tęsknotom — uczy zestracać materialną rzeczywistość w rytm świętych praw harmonii i w ten sposób *stwarza potężne impulsy społeczne*. W rytmie, organizującym prawdziwe dzieło sztuki, rządzi ta sama siła, która sprzęga jednostki w społeczność narodową. Najlepsze konstytucje, kodeksy i ustawy przostaną martwą literą, jeżeli nie znajdą w duszach ludzkich żywej siły, dążącej do harmonii. Jest to właśnie ta sama żywa, serdeczna siła, która tętni w sztuce — w jej rytmach, jej akordach sprzęgających rozbieżne napięcia.

W sztuce wyraża się istotnie żywe prawo człowieka — to samo prawo, które zbiorowisko ludzi przemienia w społeczność — a prawu temu na imię jest „miłość“.

V

## POLSKA A SZTUKA WSCHODU I ZACHODU.



WSCHÓD i zachód to jakby dwa ramiona tej olbrzymiej wagi, na której się waży kultura człowieczeństwa. — Tym dwum biegunom odpowiadają liczne dwoistości pojęciowe — i to właśnie takie dwoistości, które najwięcej mają dla człowieka żywej treści: wiara — wiedza; duch — materia; jedność — wielość; subiektywizm — obiektywizm; zasada hierarchiczna i zasada demokratyczna; oto kilka przykładów takich dwoistości związanych z kierunkiem wschodu i zachodu. Wystarczą one, aby unaocznic, że problem, który dziś poruszamy, należy do najgłębszych, uajistotniejszych, najwięcej obejmujących. Pojemność myśli ludzkiej jest zbyt mała, aby można było marzyć o pełnem opanowaniu takiego zagadnienia; w obecnym szkicu chodzić mi będzie wyłącznie o jedno jego odgałęzienie; ale właśnie dlatego pragnę na wstępie zaznaczyć, że jest to tylko jedno odgałęzienie tej olbrzymiej dźwigni, na której ważą się losy świata. Pragnę pomówić o sztuce wschodu i zachodu, oraz o roli, jaką w tem przeciwstawieniu odegrać może Polska. Chodzi mi przytem o to, aby czytelnik słuchając tych uwag, odczuwał poza niemi stale podstawowy problem — aby je ujmował jako coś, co się na tle tego najogólniejszego problemu rysuje.

Spróbujmy przenieść się myślą gdzieś pod koniec 19-go wieku i wyobraźmy sobie, że jesteśmy w mieszkaniu przeciętnego kulturalnego Europejczyka. W tem mieszkaniu znajdziemy prawdopodobnie zawieszony gdzieś dywan wschodni, a opodal spostrzeżemy, przypuścmy, jakieś obrazy. Mam tu na myśli przede wszystkim obrazy dla owej epoki znamienne, tj. obrazy o charakterze impresjonistycznym. Zestawienie takich dwóch twórców artystycznych jest dla nas czemś tak codziennem, czemś tak banalnem, że nas ono wcale nie interesuje, wcale nas nie zastanawia; a jednak jest to zjawisko niesłychanie znamienne i wiele mówiące.

Obraz malowany w duchu epoki impresjonizmu przedstawia zazwyczaj jakiś fragment natury, oglądany przez pryzmat chwilowego nastroju. Jest to fragment zewnętrznej rzeczywistości, ujętej w gruncie rzeczy obiektywnie — fragment rzeczywistości zewnętrznej, który się wciska przez zmysły do naszej duszy i odbijając się w niej, wytwarza pewien „nastrój”. Prawdziwy impresjonista maluje swój obraz bezpośrednio z natury. Nie stara się tej naturze czegoś narzucić, nie czuje w zasadzie żadnej potrzeby, aby cośkolwiek zmienić, przekomponować; przeciwnie stara się jej poddać i odtworzyć ją w całej prawdzie. Roztopia się on niejako sam w tej przestrzeni trójwymiarowej przepojonej światłem — i to go właśnie najwięcej interesuje, jak w tę przestrzeń wnikają promienie, jak się one w niej rozpraszają, jak się od poszczególnych kształtów materialnych odbijają, jak się załamują i rozszczepiają. Światło, przepajające przestrzeń trójwymiarową, wypełnioną różnorodnymi bryłami, oto zasadniczy temat prawdziwego impresjonisty. W gruncie rzeczy jest to ostatnie słowo obiektywnego realizmu. Malarz odtwarza na płótnie wycinek czasu i przestrzeni; sam staje się właściwie rodzajem kamery fotograficznej — o tyle różnej od mechanicznego aparatu, że obraz przechodzi nie przez martwą soczewkę, ale przez temperament żywego, indywidualnego człowieka. Jeżeli każda soczewka szklana i każda klisza mają swoje indywidualne właściwości i zmieniają w pewien sposób obraz, to tem bardziej dotyczy to oczywiście żywej soczewki temperamentu i owej kliszy, która w duszy obraz natury przyjmuje. Jest rzeczą jasną, że każdy malarz inny wybierze fragment i inaczej go poda; z tego więc punktu widzenia możnaby niewątpliwie mówić o subiektywnym ujęciu obrazu. Jeżeli pomimo to określiłem impresjonizm jako skrajnie obiektywny realizm, to rozumiałem pod tem określeniem ten fakt, że czynnikiem aktywnym jest tutaj świat zewnętrzny. Podnieta idzie od zewnątrz — ten materialny świat przestrzenny wciska się do duszy i chociaż w tej duszy ulega pewnemu zabarwieniu, to jednak cały proces skierowany jest od zewnątrz do wewnątrz. Dusza jest odbiornikiem, a nie nadawcą. Impresjonista ujmuje obraz, naturalnie z pewnego indywidualnego punktu patrzenia — ale z tego swojego punktu patrzenia ujmuje on jednak prawdę obiektywną — prawdę o przedmiocie — o zjawisku. Sprawa ta wyjaśni się lepiej, gdy okres ten porównamy z innymi okresami.

Jeżeli, wychodząc z punktu znajdującego się na przełomie 19-go 20-go wieku spojrzymy wstecz a potem wprzód, to otrzymamy obrazy przemian o zupełnie różnych cechach. Okres poprzedzający impresjonizm przedstawia się jako szereg ewolucyjny o charakterze raczej spokojnym i ciągłym; począwszy od prerafaelitów, czyli począwszy niejako od narodzin właściwego obrazu sztalugowego, widzimy łańcuch form rozwijających się konsekwentnie w pewnym określonym kierunku. Możemy powiedzieć, że im dalej sięgniemy w przeszłość, tem bardziej zanika fragmentaryczność obrazu, a natomiast tem silniej występuje to, co określamy słowem: „kompozycja”. Owa kompozycja oznacza wartości, których malarz nie czerpie ze świata zewnętrznego. Zasady kompozycji tkwią wyłącznie w samym artyście, który stara się świat zewnętrzny tym zasadom podporządkować. Artysta występuje tu więc aktywnie; buduje on formę, wyrażającą jego wewnętrzny układ sił. W kompozycji nie zadawalnia się malarz takim, albo innym „zabarwieniem”, ale aktywnie narzuca coś zupełnie nowego, narzuca pewien sens, którego niema w zewnętrznym świecie materialnym. Staje się on zasadą czynną, podobnie jak magnes, który opłiki żelaza grupuje podług własnych sił — tzn. podług sił wyrażających sam magnes, a nie opłiki.

Równolegle z rozwojem zasady kompozycji możemy, przy tym wstecznym przeglądzie, zaobserwować stopniowe zanikanie przestrzenności. Proces ten można śledzić stulecie za stuleciem; dokonywał się on bowiem dziwnie miarowo niejako systematycznie. Moznaby nieledwie określać epokę powstania danego obrazu podług stopnia opanowania przestrzennych wartości. Nie mogąc tej sprawy tutaj szerzej rozwijać, pragnę tylko ogólnikowo zaznaczyć, że wśród tych przestrzennych wartości można wyróżnić dwie zasady, a mianowicie: 1) perspektywiczne i światłocieniowe opanowanie bryły samej w sobie, 2) opanowanie samejże przestrzennej ciągłości (np. tego, co bywa określane jako perspektywa powietrza). Pierwsza zasada wyraża się w kreśleniu linijnym (tutaj np. należą tzw. skróty), oraz w uwzględnieniu wzajemnych stosunków jasności cienia, refleksu, światła, półcienia (zależnych od nachylenia poszczególnych płaszczyzn bryły do kierunku promieni). Druga zasada wyraża się w samej grze światła, wypełniającego przestrzeń, a przede wszystkim w uwzględnieniu

różnych nateżeń oświetlenia, w związku z oddaleniem źródła światła od poszczególnych brył, oraz w związku z wpływem atmosfery na nateżenie i zabarwienie promieni.

Historycznie rzecz biorąc, rozwiązało malarstwo najpierw pierwszą zasadę, a następnie dopiero drugą. Te dwa etapy można też scharakteryzować, wymieniając dwa wielkie nazwiska, a mianowicie: Leonarda da Vinci i Rembrandta. Leonardo był pierwszym człowiekiem, który jako malarz w pełni opanował bryłę i umiał ją wyrazić na płótnie, jako kształt trójwymiarowy *ze wszystkich stron* otoczony przestrzenią (przed nim interpretowano formę jako półprzeźrzną — coś w rodzaju płasko-rzeźby, nalepionej na tle). Rembrandt był pierwszym człowiekiem, który w pełni opanował *światło* (wprowadzał on w jednym obrazie bryły o różnym naświetleniu; używał światła jako środka ekspresji, w przeciwieństwie do poprzednich epok, w których środkiem ekspresji była tylko bryła naświetlona).

Jeżeli teraz od impresjonizmu, który przyjęliśmy jako punkt wyjściowy dla naszych rozważań, posuwamy się w przyszłość, tj. wiek 20-ty, to nie możemy stwierdzić zgoła dalszego rozwoju przestrzennych wartości. Proces opanowywania przestrzeni obejmujący liczne stulecia (a należałoby powiedzieć raczej tysiąclecia) kończy się na przełomie 19-go i 20-go wieku; przestrzenność ujęcia doszła tu do swojego ostatecznego rozwiązania i nie da się, jeżeli chodzi o rzeczy zasadnicze, dalej pogłębiać, rozwijać, doskonalić. Cóż więc dzieje się dalej?

O ile przed impresjonizmem widzimy, jak wspominałem, ciągłą miarową *ewolucję*, to teraz stwierdzić musimy olbrzymi *zameł*. Rodzą się dzień po dniu nieprzeliczone „*kierunki*”, a zastawiając je ze sobą, widzimy, że są to istotnie „*różne kierunki*” a nie jakiś jeden, konsekwentnie rozwijający się kierunek. Pojawiające się co chwilę hasła nie są pogłębieniem, rozwinięciem hasła poprzednich, ale bardzo często ich zaprzeczeniem, ich antytezą. Słuchając tego, co mówią i piszą artyści, krytycy i filozofowie sztuki o tych wysiłkach, trudno obronić się przed zawrotem głowy; a w człowieku, który przywykł poważnie i uczciwie ujmować problemy związane ze sztuką, rodzi się przynębiające i niepokojące pytanie: jaki sens tkwi na dnie tych wszystkich poczynań? Każdy bowiem człowiek, czujący założenia sztuki, wie dobrze, że nie mogą istnieć nigdy objawy sztuki zupełnie pozbawione sensu.

Z tego kłębowiska teorii, programów, hasła i eksperymentów, tak sprzecznych i tak różnych, wyłaniają się istotnie pewne wspólne dążenia, dość trudne do sprecyzowania, ale jednak niewątpliwie realne. Taką wspólną cechą stanowi przede wszystkim bardzo zdecydowane *odejście od realizmu*, tzn. od trójwymiarowej, obiektywnej prawdy zmysłowo-materjalnej. Może to być poszukiwanie czwartego wymiaru, może to być przeciwieństwo spłaszczenie obrazu, może to być taka, lub inna deformacja. To odejście od realizmu może się wyrażać skłonnością do archaizowania, bądźto w kierunku sztuki przed-renesansowej, bądź w kierunku sztuki plemion pierwotnych, bądź wreszcie sztuki ludowej itp; może ono wyrażać się w skłonności do geometryzowania, może się wyrazić w skłonności do podkreślania właściwości płótna, pędzla i farby, może się wyrażać w usamodzielnieniu barwy, w uniezależnieniu jej od prawdy obiektywnej — może jednym słowem, przybierać tysiączne postaci, ale zawsze prowadzi do pewnego odprzeźrzenia, do osłabienia bryłowości<sup>\*)</sup>, do pewnej dekoracyjności.

Widzimy tu równocześnie zawsze tendencję do stworzenia w ramach obrazu pewnej samodzielnej i pełnej formy, niezależnej od świata zewnętrznego. Widzimy też prawie zawsze tendencję do wprowadzenia pewnego rytmu, a dalej, jak wspominałem przed chwilą, do uszanowania płaskości płótna, do podkreślenia właściwości przyrządu — usamodzielnienia barwy — czyli właśnie *te wszystkie cechy, które w pełni zrealizowane znajdziemy w każdym rzeczywistym ornamencie*, np. w każdym dywanie wschodnim.

Jest to zatem zdecydowane odejście od sztuki impresjonistycznej i żywiołowa, choć niezborna — i zdaje się nieuswiadomiona tęsknota do tych wartości, któremi przepojona była plastyka epok najodleglejszych. Są to wartości, których musiała się ludzkość wyrzec, zdobywając owe nieocenione skarby, jakie

<sup>\*)</sup> Wyjąwszy wspomniane powyżej tendencje czterowymiarowe, które należałoby ujmować jako próbę dalszego rozwinięcia i pogłębienia wartości przestrzennych. Trudno jednak w tego rodzaju koncepcji uznać rzeczywiste rozszerzenie założeń impresjonizmu. Czterowymiarowość jest wyłącznie tworem spekulacji myślowej i nie posiada żadnej treści wrażeńowej. Ponieważ zaś każda sztuka wyraża się zawsze jedynie za pośrednictwem treści wrażeńowej, przeto nie wydaje mi się, aby czterowymiarowość mogła stać się kiedykolwiek podłożem twórczości artystycznej.

wydrzeć zdołała zewnętrznemu światu, opanowując logikę bryły i logikę światła. Jest to tęsknota europejczyka, który doszedł do końca swoich założeń, za tem, co musiał poza sobą zostawić, *jest to tęsknota zachodu za wschodem*.

Równocześnie jednak stwierdzić należy u wszystkich tych nowatorów zdecydowane lekceważenie rzeczywistego ornamentu. Utrzymują oni uparcie, że punktem wyjścia dla malarza może być tylko zewnętrzny świat materialny. Chcieliby oni tedy jednak zachować podstawowe założenie twórczości realistycznej. Sprzeczności, w które się na tej drodze uwikłali, zmuszają ich do tego, że *lekceważą zarówno wewnętrzną prawdę ornamentalną, jak zewnętrzną prawdę zmysłową*. Nie mogąc tych dwóch przeciwnych prawd uzgodnić, wyrzekają się obu. Dążą oni do czegoś, coby leżało poza obydwojema temi zasadami i to coś nazywają „czystą formą“.

Ale w rzeczywistości nie istnieje nic poza światem wewnętrznym duszy i światem zewnętrznym materji — i dlatego owa „czysta forma“ może być tylko czystą abstrakcją pojęciową, jeżeli nie odpowiada jednej z tych dwóch rzeczywistości (względnie jeżeli nie potrafi objąć obydwóch równocześnie). Analizując kierunki nowoczesne nie można się też istotnie dopatrzeć niczego, prócz nieuporządkowanej mieszaniny tendencji obrazowych z tendencjami ornamentalnymi. Wskazują na to zupełnie wyraźnie wszystkie wyjaśnienia, jakie przedstawiciele poszczególnych kierunków sami podają.

Powróćmy teraz do tego mieszkania przeciętnego kulturalnego europejczyka z końcem XIX w. i spojrzymy raz jeszcze na tę ścianę, na której obok dywanu wschodniego widnieje plenerowe studjum impresjonistyczne; mamy tu pełny ornament obok pełnego obrazu. Zastanówmy się, co oznacza właściwie to zestawienie. O ile obraz ten (jak to przed chwilą starałem się w krótkości uzasadnić) przedstawia ostateczne i nieprzekraczalne ogniwo ewolucji trójwymiarowego malarstwa europejskiego, to dywan jest zakrzepłym reprezentantem tej twórczości, która gdzieś, bardzo, bardzo dawno tryskała bujnie z duszy jakichś dziwnych i dla nas niepojętych ludzi. Jeżeli niektórzy teoretycy sztuki pragną wmówić w nas, że owe ornamenty powstały przez uproszczenie, przez zgeometryzowanie obrazów natury — to musieliby oni właściwie uznać także, że wzory wy-

stępujące na skrzydłach motyli, czy ptaków, są również jakimiś uproszczonymi obrazami natury; musieliby dalej uznać również, że śpiew słowika, czy skowronka, że wszelka melodia muzyczna jest uproszczonym naśladowaniem głosów i szmerów natury; musieliby oni uznać wreszcie, że wielkie religie wschodu, których odbłask prześwieca w starych księgach Wedy czy w Bagawadgicie — że religie te czy filozofje są ekstraktem wyciągniętym z jakiejś, znacznie dawniejszej jeszcze wiedzy przyrodniczej; że przed powstaniem tych ksiąg należy wyobrazić sobie jakichś Derwinów i Haeckłów wschodu. Nietrudno oczywiście odczuć nierealność i naiwność tego rodzaju koncepcyj; obecnie jednak nie mogę nad tym problemem zatrzymywać się dłużej i pragnę tylko zapewnić, że każdy człowiek, który sam przeżył w sobie proces rzeczywistej twórczości ornamentalnej, choćby w najskromniejszych wymiarach, że każdy taki artysta wie, jak z gruntu fałszywe są tego rodzaju spekulacje. Wie on z własnego, bezpośredniego doświadczenia, że ornament jest prosto melodią płam i linii, melodią, której źródło tkwi wyłącznie i jedynie w ludzkiej duszy, rozkołysanej żywym rytmem.

Tak więc, ten dywan i ten obraz, o których mowa, to są dwa światy nietylko różne, ale pod wieloma względami sprzeczne. Dywan to zamknięta w sobie całość, to twór bezprze-strzenny, niematerialny w swojej treści — to twór rządzący się własną logiką, niesłuchanie ściśła, choć zgoła różną od logiki świata materialnego (podobnie jak muzyka); ornament to *odbicie wewnętrznego świata duszy na powierzchni jakiegoś przedmiotu*. Obraz impresjonistyczny, to wyrwany z otaczającej przyrody fragment, wycinek czasu i przestrzeni — to twór nawskroś trójwymiarowy, nawskroś materialny w swej treści — to twór odzwierciadlający całą logikę bryły, zanurzonej w przestrzeni pełnej światła; obraz impresjonistyczny, to *odbicie zewnętrznego świata materialnego w duszy artysty*.

W tem banalnym zestawieniu dywanu i obrazu mamy przed sobą na ścianie ową dwoistość biegunowo przeciwstawną, o której wspominałem na początku; mamy tu świat subiektywny i obiektywny — mamy tu jedność i wielość — mamy świat wewnętrzny duszy i świat zewnętrzny materji — mamy tu to, co zamyka się w słowach: „*wschód i zachód*“.

W tem skromnym i tak opatrzonym zestawieniu obrazu z dywanem kryje się potężne misterjum; możnaby powiedzieć, że

widzimy tu dwie klamry, które spinają okres rozwojowy, obejmujący liczne tysiąclecia — że widzimy tu pierwszy i ostatni wyraz jakiegos nieodcyfrowanego zdania.

Mamy tu wielki znak zapytania. Śmiem powiedzieć, że jest to ten sam znak zapytania, który człowiekowi stawia sfinks — znak zapytania, które domaga się nowego słowa odpowiedzi pod grozą śmierci.

Ludzkosć stanęła z końcem 19-go wieku w takim punkcie, który oznacza kres dotychczasowej linii rozwojowej. Nie może ona iść dalej w tym samym kierunku, ponieważ ta droga urywa się nieodwołalnie; nie może ona też cofnąć się wstecz, ponieważ czas idzie tylko naprzód. Według zwyczajnej logiki codziennej znalazł się człowiek w położeniu bez wyjścia. Zwyczajna logika mówi, że skoro nie można iść ani wprzód, ani wstecz, to pozostaje tylko trwanie w jednym miejscu, czyli śmierć; ale istnieje inna logika, która mówi, że można jeszcze iść w górę. To, co na jednym poziomie jest sprzeczne, może uzgodnić się na wyższym. Jeżeli potrafimy obie przeciwne zasady w sobie jednocześnie w pełni przetrwać, to wtedy możliwym się staje zdobycie czegoś pełniejszego, wyższego — czegoś nowego — czegoś, w czym się owe przeciwne zasady harmonijnie rozwiązują. Ten zamęt, jaki panuje w sztuce od końca 19-go wieku, to kołowisko kierunków, jakie starałem się scharakteryzować powyżej, byłoby niedorzecznością, gdyby nie oznaczało palącej, choć nieświadomionej tęsknoty do owej syntezy. Widzieliśmy, że istotnie skłębają się tu w jakimś gorączkowym, śmiertelnym zmaganiu wytyczne plastyki obrazowej z wytycznymi plastyki ornamentalnej. Tworzą się wiry sprzecznych sił, z którymi bezustannie zмага się człowiek dzisiejszy — a ci, którzy umieją prawdziwie spojrzeć w oczy, krzyczą głośno, że wiry te pochłoną nas nieodwołalnie, że kultura ludzkości, doszedłszy do swoich ostatecznych konsekwencji, musi rozsytać się w gruzy — że ludzkosć pogrążyć się musi w stan dziłkości i zwierzęcej pierwotności. Istnieją ludzie odważni, którzy otwarcie głoszą — koniec sztuki.

Istotnie, sprawy potoczyłyby się niewątpliwie w taki sposób, gdyby niemi kierowała wyłącznie owa przyziemna logika, o której wspominałem. Na szczęście, istnieje ta druga logika, pełniejsza, która poza kierunkiem wstecz i wprzód zna jeszcze trzeci

kierunek, prowadzący wwyż. Wspomniałem jednak, że siłę do tego wydzwignięcia się zdobyć można jedynie wtedy, gdy się najpierw obie przeciwne zasady w pełni zrealizuje — gdy się obie równocześnie w pełni wyczuje i uzna.

Zachodni Europejczyk zna dobrze i rozumie obraz — bo on właśnie ten obraz stworzył; ale stworzył on obraz tylko dzięki temu, że zgłuszył w sobie to, co żyło ongiś jako wewnętrzna pieśń płam i linii. Człowiek wschodu czuje jeszcze resztkami swojej intuicji plemienną ową pieśń, ale nie zdobył tego, co wyraża się w obrazie. Ani jeden ani drugi nie posiada zatem dzisiaj warunków, niezbędnych dla stworzenia tej nowej sztuki, w którejby się obie dotychczasowe syntetycznie stopić mogły. Któż zatem powołany jest do tego wielkiego dzieła? \*)

Nie chcę, aby mnie posądzono o szowinizm, od którego jestem bardzo daleki; pragnę tylko wskazać rzecz obiektywnie zupełnie oczywistą, że warunki do tego posiadają przedewszystkiem ci, którzy są zdolni w równej mierze zrozumieć wschód, jak zachód — a więc ci, których los umieścić na rubieży pomiędzy temi dwoma przeciwnymi światami. Zdaje mi się, że nie potrzeba być prorokiem, aby widzieć, że w tym procesie dziejowym najważniejszą rolę odegrać powinna Polska, a potem Rosja. Nie myślę jednak, aby to odczuwać należało jako szczęśliwy dar przeznaczenia; myślę, że jest to raczej wielka i ciężka próba — myślę, że jest to twardy, żołnierski obowiązek, jaki nam przypadł w udziale.

Kto czuje całym sobą to, co dzieje się w dziedzinie twórczości plastycznej u nas od początku 20-go wieku, ten wie, że dzieją się rzeczy wielkie. Jeden odłam sztuki plastycznej, a mianowicie plastyka obrazowa stoi oddawna już na poziomie równorzędnym z zachodem; krwawi się ona narówni z zachodem w walce o nową drogę; drugi zaś odłam, a mianowicie prze-

\*)Mógłby ktoś powiedzieć, że synteza założeń obrazowych i ornamentalnych została już dokonana n. p. w sztuce japońskiej. Rzeczywiście, widzimy tam obydwie te zasady równocześnie; ale są one tam tylko splecione ze sobą, kompromisowo uzgodnione, nie zaś stopione syntetycznie w jedną wyższego rzędu. W gruncie rzeczy przedstawia się cała historia sztuki jako jeden łańcuch form kompromisowych; widzimy tu jak założenia obrazowe wypierają stopniowo założenia ornamentalne, ale nigdzie nie spotykamy syntezy — nigdzie nie spotykamy formy, któraby stanęła ponad temi dwoma zasadami.

myśl artystyczny (wraz z ornamentem) wykazuje od trzech dzieściuleci rozwój wprost zadziwiający. Z początku była to nieliczna grupa malarzy, która oparłszy się na żywych jeszcze źródłach sztuki ludowej, stworzyła zdrowe fundamenty dla dalszej budowy. Ci nieliczni artyści zdołali na wszechświatowej wystawie przemysłu artystycznego w Paryżu stworzyć pawilon, wyróżniający się bardzo dodatnio w powodzi pawilonów, reprezentujących narody znacznie zasobniejsze i znacznie mniej wojną wyczerpane. Jeszcze dziwniejszem było zestawienie polskiego działu szkolnictwa w tym zakresie, ze szkolnictwem innych krajów. Pomimo skromności środków, nieliczne i młode nasze szkoły górowały w sposób widoczny nad innymi, oczywiście nie bogactwem, ani ilością, ale kierunkiem i założeniami. Rezultat ten przypisać należy oczywiście zapałowi, energii i zdolnościom tych nielicznych artystów, jacy się zrazu u nas temu działowi poświęcili — ale wysiłki jednostek, choćby najbardziej wartościowych, nie wydałyby takiego rezultatu, gdyby nie znalazły odpowiedniego podłoża. Otóż, tutaj dotykamy tajemnicy tego powodzenia. Ornamentalna sztuka jest jeszcze żywa w naszym ludzie. To, co na zachodzie dawno już leży martwe w gablotkach muzealnych, to żyje u nas jeszcze po wsiach, to żyje jeszcze w duszach. I stało się tak szczęśliwie, że zanim twórczość etnograficzna na tem polu zanikła, podjęta została przez artystów i tutaj zaczyna rozrastać się bujnie, wydając nowe pędy. Jeżeli uświadomimy sobie, co dzieje się na tem polu u nas w wyższych uczelniach przemysłu artystycznego i w niższych szkołach zawodowych (mających charakter artystyczny), to stwierdzić musimy rozmach tak potężny, tak żywiołowy, że nawet ciężkie lata kryzysu nie zdołały jego siły osłabić. Śmiało można powiedzieć, że postęp, jaki dokonany został w dzieściuleciu powojennem, należy do rzędu zjawisk najbardziej zadziwiających.

Mamy więc sztukę obrazową i mamy przemysł artystyczny — ale to wcale nie oznacza, że już zdobyliśmy wszystko, czego potrzeba — i że obecnie tylko o dalszy rozwój zdobytych wartości troszczyć się należy. To, czem obecnie rozporządzamy, to dopiero podstawa, to dopiero dwa punkty, na których, wspartszy się, w wielkim wysiłku może uda nam się wydzwignąć w górę samą zasadę naszej twórczości. Chodzi o to, aby na

tych dwóch przeciwnych zasadach zbudować trzecią zasadę, pełniejszą. Chodzi o to, aby wszystko to, co jest najgłębszą treścią dywanu, szarmonizować ze wszystkim tem, co jest najgłębszą treścią obrazu. Dotychczas umiemy jedynie zlepiać strzępy jednego ze strzępami drugiego; umiemy tworzyć kompromisy, polegające zawsze na częściowej rezygnacji. Rezygnacja oznacza jednak niedoskonałość i dlatego nie może nigdy leżeć u podstawy twórczości artystycznej; u podstawy tej twórczości leży zawsze dążenie do doskonałości. Wszystkie wysiłki charakteryzujące malarstwo 20-go wieku przedstawiają zawsze rozwiązania kompromisowe i dlatego nie mogą zadowolnić ani artystów, ani społeczeństwa. Widzimy więc to ciągle szarpanie się, tę ciągłą zmianę kierunku — widzimy tysiączne próby, w których świadomie, lub nieświadomie łączą się założenia obrazu z założeniami ornamentu — ale pomimo tytanicznych wysiłków nie znaleźliśmy ciągle jeszcze owego kierunku wwyż i właśnie dlatego mamy rozbieżność kierunków. Prawdziwą syntezę będą mogli stworzyć tylko tacy artyści, *kłóży obie te zasady potrafią w duszy w pełni pomieścić, i w pełni je uzgodnić — nie rezygnując z niczego, co jest istotne w jednej i drugiej sztuce.*

Jeżeli uprzytomnimy sobie wszystko, co było powiedziane dotychczas, to może skłonni będziemy przyznać, że my, Polacy lepiej niż ktokolwiek inny, jesteśmy do tej pracy przygotowani. Nie wiem, czy sprostamy temu epokowemu zadaniu, ale fakty wskazują wyraźnie na nas, jako na tych, którym losy zdobycie owej niedostępnej twierdzy wyznaczyły. — Przyszłość — i to może niezbyt daleka przyszłość — pokaże, czy siły nasze dorosły do tego zadania; ale już obecnie możemy widzieć jasno, że zadanie to musi być rozwiązane i, że nie może być „już” rozwiązane siłami zachodu — i nie może być „jeszcze” rozwiązane siłami wschodu. Kto trzeźwo, realnie patrzy w życie, i myśli nie martwami szablonami myślowymi, ale żywymi faktami, żywymi prawdami, ten stwierdzi, że mesjanizm nie powstał jako mrzonka wyległa w gorączkowych majakach grupy fantastów, ale że jest wyrazem prawdy dziejowej — że jest wycuciem rytmu światowego dziania. Idea, która tam została wyrażona intuicyjnie, niejako proroczo, nabiera konkretnych kształtów, gdy dzisiaj rozpatrujemy jeden poszczególny węzeł zjawisk, jak

myśl artystyczny (wraz z ornamentem) wykazuje od trzech dziesięcioleci rozwój wprost zadziwiający. Z początku była to nieliczna grupa malarzy, która oparłszy się na żywych jeszcze źródłach sztuki ludowej, stworzyła zdrowe fundamenty dla dalszej budowy. Ci nieliczni artyści zdołali na wszechświatowej wystawie przemysłu artystycznego w Paryżu stworzyć pawilon, wyróżniający się bardzo dodatnio w powodzi pawilonów, reprezentujących narody znacznie zasobniejsze i znacznie mniej wojną wyczerpane. Jeszcze dziwniejszem było zestawienie polskiego działu szkolnictwa w tym zakresie, ze szkolnictwem innych krajów. Pomimo skromności środków, nieliczne i młode nasze szkoły górowały w sposób widoczny nad innymi, oczywiście nie bogactwem, ani ilością, ale kierunkiem i założeniami. Rezultat ten przypisać należy oczywiście zapałowi, energii i zdolnościom tych nielicznych artystów, jacy się zrazu u nas temu działowi poświęcili — ale wysiłki jednostek, choćby najbardziej wartościowych, nie wydałyby takiego rezultatu, gdyby nie znalazły odpowiedniego podłoża. Otóż, tutaj dotykamy tajemnicy tego powodzenia. Ornamentalna sztuka jest jeszcze żywa w naszym ludzie. To, co na zachodzie dawno już leży martwe w gablotkach muzealnych, to żyje u nas jeszcze po wsiach, to żyje jeszcze w duszach. I stało się tak szczęśliwie, że zanim twórczość etnograficzna na tem polu zanikła, podjęta została przez artystów i tutaj zaczyna rozrastać się bujnie, wydając nowe pędy. Jeżeli uświadomimy sobie, co dzieje się na tem polu u nas w wyższych uczelniach przemysłu artystycznego i w niższych szkołach zawodowych (mających charakter artystyczny), to stwierdzić musimy rozmach tak potężny, tak żywiołowy, że nawet ciężkie lata kryzysu nie zdołały jego siły osłabić. Śmiało można powiedzieć, że postęp, jaki dokonany został w dziesięcioleciu powojennem, należy do rzędu zjawisk najbardziej zadziwiających.

Mamy więc sztukę obrazową i mamy przemysł artystyczny — ale to wcale nie oznacza, że już zdobyliśmy wszystko, czego potrzeba — i że obecnie tylko o dalszy rozwój zdobytych wartości troszczyć się należy. To, czem obecnie rozporządzamy, to dopiero podstawa, to dopiero dwa punkty, na których, wspartszy się, w wielkim wysiłku może uda nam się wydzignąć w górę samą zasadę naszej twórczości. Chodzi o to, aby na

tych dwóch przeciwnych zasadach zbudować trzecią zasadę, pełniejszą. Chodzi o to, aby wszystko to, co jest najgłębszą treścią dywanu, szarmonizować ze wszystkim tem, co jest najgłębszą treścią obrazu. Dotychczas umiemy jedynie zlepiać strzępy jednego ze strzępami drugiego; umiemy tworzyć kompromisy, polegające zawsze na częściowej rezygnacji. Rezygnacja oznacza jednak niedoskonałość i dlatego nie może nigdy leżeć u podstawy twórczości artystycznej; u podstawy tej twórczości leży zawsze dążenie do doskonałości. Wszystkie wysiłki charakteryzujące malarstwo 20-go wieku przedstawiają zawsze rozwiązania kompromisowe i dlatego nie mogą zadowolnić ani artystów, ani społeczeństwa. Widzimy więc to ciągle szarpanie się, tę ciągłą zmianę kierunku — widzimy tysiączne próby, w których świadomie, lub nieświadomie łączą się założenia obrazu z założeniami ornamentu — ale pomimo tytanicznych wysiłków nie znaleźliśmy ciągle jeszcze owego kierunku wyżej i właśnie dlatego mamy rozbieżność kierunków. Prawdziwą syntezę będą mogli stworzyć tylko tacy artyści, *kłóży obie te zasady potrafią w duszy w pełni pomieścić, i w pełni je uzgodnić — nie rezygnując z niczego, co jest istotne w jednej i drugiej sztuce.*

Jeżeli uprzytomnimy sobie wszystko, co było powiedziane dotychczas, to może skłonni będziemy przyznać, że my, Polacy lepiej niż ktokolwiek inny, jesteśmy do tej pracy przygotowani. Nie wiem, czy sprostamy temu epokowemu zadaniu, ale fakty wskazują wyraźnie na nas, jako na tych, którym losy zdobycie owej niedostępnej twierdzy wyznaczyły. — Przyszłość — i to może niezbyt daleka przyszłość — pokaże, czy siły nasze dorosły do tego zadania; ale już obecnie możemy widzieć jasno, że zadanie to musi być rozwiązane i, że nie może być „już” rozwiązane siłami zachodu — i nie może być „jeszcze” rozwiązane siłami wschodu. Kto trzeźwo, realnie patrzy w życie, i myśli nie martwami szablonami myślowymi, ale żywymi faktami, żywymi prawdami, ten stwierdzi, że mesjanizm nie powstał jako mrzonka wyległa w gorączkowych majakach grupy fantastów, ale że jest wyrazem prawdy dziejowej — że jest wycuciem rytmu światowego dziania. Idea, która tam została wyrażona intuicyjnie, niejako proroczco, nabiera konkretnych kształtów, gdy dzisiaj rozpatrujemy jeden poszczególny węzeł zjawisk, jak



to staraliśmy się uczynić powyżej. Zaznaczyć należy, że doszlibyśmy może do podobnych wniosków, gdybyśmy w analogiczny sposób spróbowali rozplątać jakiś inny węzeł zjawisk, związanych z kierunkiem wschodu i zachodu. Pamiętać musimy o tem, że *nie tylko granice naszego państwa, ale także dusze nasze otwarte są na wschód i zachód — i że tu właśnie spotkać się muszą przedewszystkiem te dwa przeciwne kierunki i tu przedewszystkiem zdobyć mogą uzgodnienie.*

---

## SPIS RZECZY.

	str.
Słowo wstępne . . . . .	4
I.	
Zasada harmonji w sztuce i w życiu . . . . .	5
II.	
Założenia wrazeniowe w sztuce. . . . .	23
III.	
ometria a ornament na tle ogólnej ewolucji człowieka. . . . .	36
IV.	
Zawód artystyczny jako służba społeczna . . . . .	55
V.	
Polska a sztuka wschodu i zachodu . . . . .	67