

ALBERT  
GLEIZES

POŚLANNICTWO  
TWÓRCZE CZŁO-  
WIEKA W DZIE-  
DZINIE PLASTYKI

BIBLIOTEKA N. 2  
„PRAESENS”  
WARSZAWA 1927

~~Jan. 1787.~~

ALBERT  
GLEIZES



POŚLANNICTWO  
TWÓRCZE CZŁO-  
WIEKA W DZIE-  
DZINIE PLASTYKI

PRZEKŁAD STANISŁAWA  
BACZYŃSKIEGO

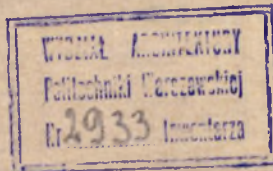
f. 07.

BIBLIOTEKA „PRAESENS“ N. 2  
WARSZAWA 1927

KSIĄZKI TEJ ODBITO  
600 EGZEMPLARZY  
W ZAKŁADACH DRU-  
KARSKICH F. WYSZYŃ-  
SKIEGO I S-KI W WAR-  
SZAWIE WARECKA 15  
POD ZARZĄD. B. LEMA-  
NA, SKŁADAŁ H. ZBUCKI.

BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY

ZAKUPIONE ZE ZBIORÓW  
S. p. prof. M. LALEWICZA



**WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE**

**OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY KSIĄŻKI  
WEDŁUG PROJEKTU HENRYKA STAŻEWSKIEGO**

Szkoła naturalistyczna upodobała sobie następującą definicję dzieła sztuki: **dzieło sztuki jest naturą, widzianą poprzez temperament**. Każdy mógł sądzić, że definicja ta ustalała zupełną zgodność między **właściwościami indywidualnymi a rozumem zbiorowości**. Ponieważ dzieło plastyczne, z punktu widzenia formalnego, objawiało się jako oparte na obrazach znanych, ponieważ pamięć umiała rozeznaczyć rzecz jakąś przypominającą drzewo lub ciało ludzkie, albo inny przedmiot zgoła znany, nie spierano się o formułę i dawano indywidualności swobodę deformacji, — aż do granic nieokreślonych, zmieniających się zresztą zależnie od postawy indywidualności-widza, — deformacji postaci zewnętrznych świata w imię własnego osobistego wzruszenia.

Wyjaśniam, iż formuła omawiana nie stawała się czynnikiem warunkującym natchnienie, ani też koncepcje plastyczne. Miała ona wyłącznie precyzować i wyrażać sposób patrzenia na twory plastyczne (z różnych punktów widzenia), jednoczyła w kilku słowach powszechną dążność i to zdecydowało o jej powodzeniu.

Zanim przedstawię zarzuty, podnoszące się przeciw tej definicji, podam zaraz inną, która pośród mniejszości zastąpiła tamtą i zobaczymy, czy ta właśnie nie jest odpowiedniejsza dla idei twórczości, jaką lubimy otaczać przejawy sztuki.

Formułę tę wyrażę przez odwrócenie zupełne formuły naturalistycznej i wtedy otrzymam: **dzieło sztuki to temperament ujawniający się poprzez prawo natury**.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami tedy — z jednej strony, że dzieło sztuki: **jest naturą widzianą poprzez temperament**, a z drugiej, że jest ono **temperamentem, ujawniającym się poprzez prawo natury** — leży problemat estetyczny, narzucający się dziś umysłom ze szczególną ostrością. Problem ten jest zresztą ludzki, całkowicie wewnętrzny, a badając dziedzinę estetyki, będziemy mieli sposobność wykazać ścisłą analogję, wiążącą jedno z dru-

4 giem, ponieważ, mimo wszystko, biorąc pod uwagę jedną część musimy zauważyć jej podobieństwo do innych części.

Do czego więc odnosi się pierwsza z tych formuł?

### **Natura wdziana poprzez temperament.**

Aby się upewnić, poddajemy rozczłonkowaniu, analizie jej składowe elementy.

**Natura.** Co rozumiemy tu przez naturę?

Możność odpowiedzi da nam pojmowanie sztuk plastycznych, jako sztuk naśladowczych. Natura, to oblicze fizyczne, postać zewnętrzna istot i rzeczy. Ta postać zewnętrzna służy za punkt wyjścia dla dzieła plastyki. Jest ona rzeczą istotną, gdyż ją to należy **przedstawić**. Stanowi ona słowem, język powszechny, zrozumiały dla wszystkich istot, element stały.

Co to znaczy **temperament**? A więc temperament jest to cecha właściwa zdolnościom jednostki, element wewnętrzny, zmienny, nieokreślony, który składa się na osobowość indywidualną; stanowi on to, co odróżnia istoty. Temperament to odcień, zmieniający normalność.

Formuła ta wymyka się z czegoś, co daje możność obrania pola porozumienia, spycha je w środowisko pozbawione zgoła kontroli, gdzie rozbieżności wzrastają wskutek zderzania się na ślepo. A więc okazuje się, że problemat wyłaniający się z języka powszechnego, stałego, mierza do najbardziej wyłączonego i **niestałego partykularyzmu**. Porzuca on przeto środowisko zdolne do wzbudzenia **wyższego stanu świadomości**, jedność, i tonie w niedostępnej pustce, gdzie indywiduum znika.

W drugiej formule, która odwraca pozycje słów **natura** i **temperament**, mówiąc, że: **sztuka jest temperamentem, ujawniającym się poprzez prawo natury**, słowa zachowują swe znaczenie pierwotne.

Tylko, że przed **naturą** położyliśmy słowo **prawo**, które ustala z większą ścisłością to, co rozumiemy przez naturę, to czego od niej żądamy przede wszystkim. Ten prosty dodatek, zamiast sprowadzać nas na manowce w obliczu zjawisk przyrody, daje nam możność poznania przyczyn wewnętrznych tych zjawisk.

Prawo fizyczne rozumiemy tu, jako zespół stałych prawideł, kierujących porządkiem świata fizycznego. Buffon powiedział, że prawa przyrody są regułami, według których ciała działają wzajemnie na siebie. Prawo przyrody więc stanowi przyczynę zasadniczą, permanentną wszystkich ciał materialnych, znajdujących się w wszechświecie. Jest to ogólna miara poza postaciami zewnętrznymi, waga, zasada, składnia języka powszechnego w pierwszej i ostatniej czystości.

Umieszczając słowo **temperament** na początku formuły, a następnie wychodząc z tego temperamentu, aby dojść przez prawo przyrody do formy zewnętrznej, szliśmy poprostu z ciemności ku światłu. Wyzwoliliśmy wyłączny partykularyzm całkowicie ze środowiska pozbawionego kontroli, gdzie rozbieżności wzrastają wskutek zderzania się na ślepo, aby uczynić go wrażliwym **na wszystko**, nakazując mu podzielać prawa rządzące terenem porozumienia.

W ten sposób problemat który wyszedł z **wyjątkowości** niestałej dąży do zetknięcia się **w języku powszechnym ze swą treścią stałą**. Osiąga on środowisko zdolne do pobudzenia **wyższego stanu świadomości**, jedność, punkt styczności, w którym spotykają się wszystkie osamotnienia indywidualne.

Te dwie formuły wyrażają obecną sytuację sztuk plastycznych. Pierwsza posiada niewątpliwie większą liczbę zwolenników, drugą stosuje kilka jednostek, które możnaby z łatwością wyliczyć. Jedni i drudzy pretendują do doskonalszego wyrażania indywiduum, do lepszej obrony zmysłowości osobniczej.

W definicji: **natura widziana poprzez temperament**, bierze się znaczenie słowa **natura** dosłownie i, zniekształcone już w swej dosłowności, stara się oddać je jeszcze bardziej okaleczone przez najzuchwalsze dołączenie go do jakiejś rzeczy nieznannej, pozostającej w ciągłym stanie ruchu, do rzeczy, która nie jest ani formą ani przetałkiem i posiada swój język własny poza stosunkami ogólnymi. W rezultacie: dzieło plastyczne staje się opinią jednostkową o fakcie je poprzedzającym. Jednostka artystyczna ujmuje je w anegdotę i kaleczy zależnie od swego osobistego humoru. Pomimo wyraźnej **zrozumiałości** naśladownictwa, zachowanej przez dzieło, dąży ona do oddalenia się i oderwania od całości. Pretendując do obrony indywiduum, spycha ją w swe osamotnienie, zachęca ją do przecinania węzłów, łączących ją z innymi ludźmi.

Łatwo dać dowód na to. W obecnym kryzysie zwolennicy obydwu formuł posiadają jedno słowo wspólne, które pozornie ich łączy w oczach mało uprzedzonej publiczności. Słowem tem jest **twórczość**. Używają go jedni i drudzy. Śpieszę oświadczyć, że używają go w znaczeniu sprzecznem, opanowani bardziej przez ideę wiszącą w powietrzu—która tę formułę właśnie stwarza a nie formuła ją—bardziej, niż przez jeszcze nieuporządkowane środki jej materialnego urzeczywistnienia. Dla jednych **twórczość** jest błakaniem się, dla drugich porządkowaniem.

Rzecz pewna tylko, że pojęcie sztuki naśladowniczej krępuje formę ekspresji artystycznej.

Ci z pośród artystów, którzy, nawet nie przyznając się do tego, nie przestali wierzyć w zalety formuły naturalistycznej, stawiającej pług przed wołem, stają się coraz bardziej, co jest nieuniknione, poprostu indywidualistami. Ale stają się oni zarówno coraz mniej **zrozumiali** w znaczeniu zrozumiałości rozumowej. Nie mając innego prawa poza

6 kaprysem osobistym są niezdolni do wzniesienia się na szczyt, gdzie formy się organizują. Są i tacy, którzy zanurzają się w pozbawionej kręgosłupa bezkształtności, wraz z przedmiotem, punktem wyjścia, wybranym jako pretekst z otaczającego świata. Sztuki plastyczne, zwłaszcza te obdarzone potęgą formy, ulegają skażeniu w gęstej masie rozproszonych wrażeń — idea impresjonistyczna — w odcieniach barwnych, melodyjnych, gdzie odnajduje się znów uporczywość impresjonizmu. Są tacy, co stawiają na równi formułę naturalistyczną, wybór tematu i opinię wywołaną przez temperament. Aby zostać modernistami, odrzucają, zbyt zużyte, w ich pojęciu, formy naturalne i zajmują się realnymi wytworami ludzkimi z dziedziny przemysłu, wierząc, iż dokonali dzieła sztuki, oddając je zgola **niezrozumiale**, skutkiem dołączenia do nich frazesu bez związku. Ci i owi są głęboko przekonani, że stworzyli rzecz nową, gdyż dzieła ich nie przypominają obiektywnie wyglądu form znanych. Dzieła te są zamknięte dla rozumu. Nie mówmy, że rozum nie ma nic do przejawów artystycznych, że te przejawy odnoszą się do zmysłów a nie do inteligencji. Gdyby to była prawda, epoki, które myślały tylko o zadowoleniu zmysłów i wpadły radykalnie w sensualizm bez wyjścia lub figlarność sentymentalną, stałyby wyżej od tych, w których artystami władał dręczący i niepokojący problemat konstrukcji, wynikający tylko z inteligencji i wiodący do pełni zmysłowej bez żadnego niesmaku. Nic bardziej pocieszającego. Sądy o Przeszłości faworyzują specjalnie epoki konstruktywne, w których świadomość zbiorowa stała najwyżej. Zaraz będziemy mieli sposobność pomówienia dokładniej o tej Przeszłości. Ograniczymy się wyłącznie do przykładów zachodnio-europejskich, po pierwsze dlatego, że miejsce jakim rozporządzam nie pozwala na przedsięwzięcie zbyt odległej podróży w tę Przeszłość, a po drugie, iż Przeszłość ta, pełna wpływów orjentalnych, syntetyzuje dla mnie jakby ostatnią, wielką fazę ewolucji ludzkiej cząstkowej przed ostatecznym okresem ewolucji w jedność.

Powracam jednak do konfliktu dzisiejszego, który na terenie plastyki wywołuje idea twórczości. Dzieła omawiane przed chwilą, są jedynie wrażeniami dla widza. Nie mając żadnej organizacji fundamentalnej, działają na niego jak plamy kolorowe, gra światła, rozczęcenie przelotne, każąc mu być świadkiem fantastycznych igraszek bez innego smakiem uzasadnienia. Gdzie dałby się tu odnaleźć przejaw osobowości? Gdzie jest indywidualium, do którego popierania rości pretensje formuła naturalistyczna? Co wnosi to indywidualium? Chce ono poprostu dać wrażenie, wywołane przez czynniki zewnętrzne na sobie. Nie potrafiło ono przybrać formy widzialnej. Zasłonił je całkiem zwał parawanów, innej niż ono natury.

W formule odwróconej dzieła sztuki, jako: temperamentu widzianego poprzez prawo natury, zaczenie słowa natura użyte zostało w swym duchu oryginalnym. Tu więc spotkamy się z samym mechanizmem planu, któremu organizmy rzeczy i istot są podległe. Dzięki temu mechanizmowi, którego giętkość przystosowuje się do wszelkich postaci materji, możemy osiągnąć **świadomość** wszystkiego, co się wokoło nas dzieje. Przez zmysły swoje otrzymujemy nie tylko wrażenie ale i wiedzę. Wszystkie twory naturalne dążą z wnętrza nazewnątrz.

7  
Twórczość artystyczna jest uwarunkowana przez całkowicie wewnętrzny mechanizm tworzenia. Kroczy ona z **wnętrza** istoty w stronę **zewnętrzności**, gdzie odnajduje się z istotami i rzeczami, wspólnie bytującymi w środowisku form.

Słowem, jest to **duch-istota**, materializująca się **odpowiednio do natury terenu, na którym powinna się przejawiać.**

W ten sposób pojęte dzieło sztuki nie jest już fantazją w ścisłym słowa znaczeniu, ale wyższym środkiem realizacji doskonalszych możliwości człowieka, środkiem, który kojarzy środki naturalne i z kolei sam staje się naturalny.

Mylimy się bardzo, nie uważając dzieł zrobionych przez człowieka za normalne, a zatem i naturalne. Człowiek nie jest przeznaczony do odgrywania biernej roli w Wszechświecie, roli istoty przeznaczonej do uległości wpływom zewnętrznym, bez możliwości działania na nie. Jest on stworzeniem, ale również i twórcą. Otrzymał swoją formę, lecz sam również nadaje nowe formy materji. Ponosi więc odpowiedzialność jeszcze większą, ponieważ do niego należy również rozwinięcie akcji. Został bowiem pewnego dnia nazwany osobowością rozumną, panem swego rozumu dlatego, że zdolny jest już przekształcać materję organizmów, organizmów, których stał się wolą i żywą świadomością.

Wiedza, stosując praktycznie owoce swych badań, skonstruowała już dość organizmów, aby upewnić nas i nie pozwolić na wątpliwość o tem. Maszyny posłuszne rozkazom człowieka wskazują, jaki wygląd mogłyby mieć nowe, stworzone przez niego formacje. Organizacja tych ciał nie sprzeciwia się zupełnie prawom przyrody. Zbliży się ona do nich o ile tylko może a maszyna wówczas tylko zdolna jest do działania, i jest żywa, gdy osiągnęła niepowstrzymany rytm.

Tożsamość ciała maszyny z ciałem ludzkim staje się wyraźna z chwilą, gdy przywiązujemy większe znaczenie do funkcji, niż do formy zewnętrznej organu. Prawo natury jest tu to samo i pomimo różnic postaci, właściwych każdemu z nich, rządzi ono organizacją tak jednego, jak drugiego.

To, co odbywa się w dziedzinie konstrukcji naukowej, powinno się dziać również na gruncie konstrukcji estetycznej.

Władza twórcza jednostki, objawiająca się przez środki nazwane artystycznymi, powinna wreszcie zacząć od zdobycia znajomości konstrukcji naturalnej. Jednostka powinna wiedzieć jak postępuje natura, aby stworzyć warunki dla organizmów, przez siebie wywołanych. Dodając do warunków sobie właściwych procesy ogólne, poznane z rzeczy już istniejących, zdobędzie ona metodę określoną przez swój **rozum**, przez to źle umieszczone sito, mylące ją przeważnie, ponieważ nie umie się z niem obchodzić.

Poznanie konstrukcji naturalnej nie odsuwa sztuk plastycznych w dziedzinę im niewłaściwą, nie zmusza ich do wdzierania się na pole nauki

8 i jej specjalności, ale uwypukla i precyzuje wartości naukowe potrzebne artyście; a więc naukę anatomji pożyteczną dla sztuk plastycznych, o ile uważa się je za środek odtwarzający i, naukę perspektywy, opartej na geometrii i służącej do odtwarzania na powierzchni obrazu iluzji przestrzeni zewnętrznej.

•  
Temi nieodzownymi zastosowaniami naukowymi w porządku sztuki **klasycznej**, nie można pogardzać dzisiaj, o ile inna rzecz bardziej prawdziwa nie zamieni ich w nicość.

•  
Niszczenie ich bez słusznego powodu lub zniekształcanie, traktowanie nadal dzieła sztuki jako naśladownictwa, widzenie go ciągle w kwadracie okna, równałoby się panowaniu anarchji i niszczeniu racjonalnych środków kontroli.

•  
Jeżeli osiągniemy pewność, że dzieło sztuki ma wszelkie warunki do zostania faktem samym w sobie, niezależnym od rzeczy już istniejących naokół, nie będzie ono mogło podjąć się roli kopji mniej lub więcej dokładnej, jaką mu się przypisywało. Nie możemy przeto nic wyciągnąć z dwu zasad, anatomicznej i perspektywicznej, w ich zewnętrznym stanowisku. Nie odpowiadają one już potrzebie nowoczesnej.

•  
Potrzeba ta zdąży do stworzenia własnych organów, własnych organizmów, ale musi posiadać środki do wykonania tego i nie może obyć się bez reguły.

•  
Reguła zaś może pochodzić tylko z prawa, odpowiadającego formacji organizmów, prawa istotnego twórczości, które znajdują się zarówno w procesie krystalizacji, jak w ciele ludzkim. Słowem, skoro idzie o urzeczywistnienie jakiegoś organizmu, drogą kulturalną poprostu lub drogą ludzką, należy stosować prawo, warunkujące układ fizyczny wszechświata. Ale tam, gdzie droga naturalna trzyma się bezwzględnie, automatycznie procesu niezmiennego, droga ludzka podlega stale kontroli rozumu. Od powodzenia działania w tym i tamtym wypadku zależy samo życie. Lecz twórczość naukową od plastycznej odróżnia to że, gdy pierwsza zachowuje z porządku naturalnego ideę funkcji, bez zajmowania się naśladownictwem organów, które jej odpowiadają, druga czerpie z porządku naturalnego ideę równowagi stosunków i propozycji, nie troszcząc się o naśladowanie form, które jej tę ideę odkryły.

•  
Zastosowanie reguły stanowi w twórczości plastycznej właściwą przyczynę fizycznego bytu dzieła. Wynika z niej **fakt nowy**, którego przyczyna zależy od temperamentu osobnika, ale objawia się zmysłom widza według normy prawa, regulującego układ fizyczny. Dzieło staje się **zrozumiałe** w nieprzewidzianej formie jaką przedstawia, gdyż jeżeli widz zechce odkryć układ, właściwą anatomję, zobaczy, że zgadza się ona z świadomością całości, gdyż podziela ona prawa, regulujące porządek powszechny.

•  
A czy potrafi zrobić to, jeżeli odrzuci ten fakt nowy pod pozorem, że nie przypomina on mu rzeczy znanych? Jeżeli zarzuca mu, że nie przy-

pomina rzeczy znanych? Jeżeli nie wydobędzie z pozorów, ducha tkwiącego na dnie każdej rzeczy?

9

Gdyby opanował swą kontrolę, wiedziałby, iż stoi wobec indywiduum, którego wyobraźnia przejawia się w sposób absolutny, jakiego do tej pory nigdy sztuka nie dopuszczała. Dzieło nie jest już **opinią** o rzeczy, która go nie potrzebowała, aby objawić się zmysłom, nie jest **impresją** przedmiotów zostawioną przez pamięć w biernym mózgu, ale jest **zdarzeniem zindywidualizowanym** w środowisku zbiorowym, poddanem pod prawa jednakie dla wszystkich, faktem, który nie mógłby powstać bez czynnej wyobraźni artysty-twórcy. Będzie mu dane życie plastyczne przez tę nieuchwytną osobowość, zasiloną z powszechności zewnętrznej, składającej się całkowicie z subtelności i odcieni, podobnie zresztą jak na terenie fizycznym, gdzie różnice formalne są bardziej złożone z subtelności niż z zasad, mimo że przyzwyczajanie się do pewnego środowiska każe nam uważać za głębie to, co jest tylko zagłębieniem. Niech tylko przyzwyczajanie to nas zawiedzie a stracimy wszelką orientację.

Czy nie myślimy, my ludzie Zachodu, że Chińczycy mają wszyscy to samo oblicze i, że wszyscy murzyni są tacy, jak jeden murzyn? Jest to objaw prawa, ten sam dla wszystkich, skłaniający nas do uogólnienia tego, co w rzeczach jest podobne. Ujmujemy rzeczy w całości, opanowywa nas najpierw jedyna przyczyna a dopiero później może się zacząć praca analityczna.

Dlatego widzowie, kierowani przez prawo konstrukcji, do którego nie przywykli, skłonni są do mówienia: wszystkie twórcze obrazy są tym samym obrazem.

Ich różnorodność jest tak samo niezliczona jak różnorodność twarzy, kwiatów i krajobrazów. Poszczególne jakości różna jest u jednego i drugiego malarza, ale łączy je pewna rzecz, to jest prawo, rządzące środowiskiem, w którym bytują. Formy tych obrazów nie należą już do tych, które zarejestrowano w bibliotece klisz, jaką jest pamięć. Pamięć wtrąca się tylko, gdy chcemy badać wewnętrzną budowę tych nowych ciał. Ale wówczas nadaje ona podstawę naukową zasadom równowagi, właściwościom stosunków i propozycji, pozwala ocenić nową anatomję, zgodną w duchu z wielu skatalogowanymi już przez nią anatomjami. Sztuki plastyczne, poddane cudownej władzy praw matematycznych, stają się więc jakościami, dającymi się skalkulować, aczkolwiek ostatnie czasy wpakowały je do bezdenne go worka, wartości wyjątkowych.

Formy tych obrazów wkraczają do szeregu form anatomicznych, które należą w zupełności do ludzkich tworów. Konstruując dom swój, przedmioty nieodzowne dla swych potrzeb materialnych, człowiek musiał zużyć pewną ilość form nieprzekraczalnych. Rysem charakterystycznym ich ekspresji jest prostota i wyrazistość geometryczna.

Skoro rzecz pewna, zdolna do życia, rodzi się w mózgu człowieka, używa on do niej najbardziej ekonomicznego typu środków. Ta zasada

ekonomji zaś odpowiada najbardziej funkcji organicznej i formalnemu pięknu. Starzejąc się, zasada ta traci jakby swą stanowczość; duch kierowniczy zmęczony opóźnia się i wpada w malowniczość (pittoresque). W ten sposób jakkolwiek na początku każdej twórczości panuje czystość, po osiągnięciu punktu kulminacyjnego, czystość ta wynaturza się przez komplikacje, atakujące zasadnicze obwarowania. Czyż nie dzieje się to także w twórczości poza człowiekiem? Rośliny i istoty rozwijają się do pewnej czystości, bardziej względnej niż w twórczości człowieka, która później coraz bardziej obniża się i starzejąc wyrodnije w kierunku malowniczości.

●  
 Pitagoras do tego stopnia był oczarowany czystością tak znamioną w twórczości przyrody, iż powiedział, że **Bóg zajmuje się geometrią.**

●  
 Forma obrazów i rzeźb-tworów należy do tych form czystych, które wytknęły życie twórcze ludzkości. Człowiek nieświadomy swych początków i swego przeznaczenia, działał wtedy jak bóg. Prostu szanował prawo naturalne. Twierdzono, że przyroda idzie zawsze drogą najkrótszą, wybiera szlaki najbardziej proste, aby osiągnąć swój cel. Człowiek twórca nie może nie zauważyć, iż jest to czysta logika.

●  
 Nowe tory plastyczne są proste w formie i proste w barwie. Nie oddając się zupełnie odzwierciedleniu zewnętrznego piękna, realizują w imię kultu formy, pewien rodzaj absolutu. Organizmy nowe, tryskające z twórczej potęgi człowieka nie mogą wzburzać zmysłowości i wprowadzać w osłupienie rozumu, zanim nie przeprowadzimy logiki i ładu wokoło siebie.

●  
 W rezultacie to, co nie przeszkadza nam w formie domów miast naszych, w formie przedmiotów, narzucających się oczom naszym codziennie, potwierdzone w obrazie lub rzeźbie — oburza nas. Nie uznajemy nieskazitelności geometrycznej, gdyż uważamy, że raz na zawsze zdefiniowaliśmy wszystkie sztuki plastyczne, jako środki do naśladowania kształtów świata i jego poszczególnych obrazów. Mierzyliśmy zdolności artysty doskonałością złudzenia wzrokowego.

●  
 Jak się to stało, że człowiek sam przez się powziął tak smutną koncepcję? Dzieło sztuki plastycznej nie było nigdy do końca naśladownictwem, mimo nieszczęsnej definicji, jaką obdarzyły je słowniki akademickie. Potrzeba było pewnego rodzaju systematycznej industrializacji jednostronnego materializmu, aby dopuścić do głoszenia takiej herezji. W epokach, których przejawy zewnętrzne skłaniają się bardziej do koncepcji naśladowniczej, widzimy zawsze konflikt między naśladownictwem a wynalazczością, usiłujący ograniczyć się do wyłącznych walorów zmysłowych.

●  
 Opierając się na walorach naukowych, które możemy uważać za względne, jako wynikające z właściwości szczególnych jakiegoś organu, na prawie perspektywy, nie mającemu w sobie nic absolutnego i stanowiącemu jedynie regułę gry wzrokowej w przestrzeni, na studjum analitycznym tworu przyrody, jak to czyni anatomja artystyczna, aby osią-

gnąć doskonałość kopii mięśni jakiegoś ciała — artyści zawsze reago-  
wali przeciw ścisłemu ich stosowaniu. Używali ich zresztą, gdyż idea  
złudzenia wzrokowego sama przez się nie objawiła się jeszcze jako  
sprzeczna z ideą twórczości, którą stawiali obok dzieł plastycznych  
przez siebie stworzonych. Były one niezbędnymi towarzyszkami we  
wszystkich awanturnych wyprawach. Sztuka bowiem jest wielką  
przygodą, do której trzeba się starannie przygotować. Puścić się w drogę  
bez kontroli byłoby szaleństwem. Zapomocą prawa perspektywy artysta  
widział w jaki sposób każdy element naśladowczy jego dzieła zajmo-  
wał określone miejsce w przestrzeni. Zapomocą prawa anatomicznego  
mógł urzeczywistniać ze ścisłością element opisowy. Prawo perspektywy  
wystarczało mu do złudzenia optycznego przestrzeni w obrazie, prawo  
anatomiczne dało znaczeniu słowa rysunek pozbawiony elastyczności.

Te walory naukowe **zewnętrzne** zostały przyjęte w Renesansie.  
Później dzieło sztuki plastycznej wypracowywało się na prawdach  
naukowych **wewnętrznych**. Figuracja realistyczna naginała się  
w następstwie do organizacji, zrodzonych ze stosowania tych praw  
naukowych wewnętrznych a wiążących się z życiem właściwym używanej  
materiji.

Wynalazca brał tedy odpowiedzialność za dzieło. Onto ustalał strukturę,  
on rozdzielał wyliczenie, on równoważył kierunek mas w ich stosunkach  
i proporcjach. Skoro ta praca organizująca została skończona, malarz  
lub rzeźbiarz przyodziewał tę strukturę niepożytą w anegdoty epizo-  
dyczne, narzucone przez wymagania czasu i umysłowość powszechną.

Wszelako ta właśnie anegdota na powierzchni dzieła, która nie troszczyła  
się zgoła o ścisłość perspektywiczną, ani dokładność anatomji, miała  
wciągnąć losy plastyki w naśladownictwo i utrzymać je tam w prze-  
ciągu wielu stuleci.

Wieki średnie znały zasadę wynalazczości, rządzącą układem fizycznym  
świata, której podległy jest każdy początek; prawo przyrody, stojące  
u źródła każdej twórczości, niezależnie od woli człowieka. Daje ono  
duchowi możność materjalizowania się.

Renesans wprowadził prawa naśladownictwa, rządzące dziedziną obrazów,  
przez które zmysły uzyskują kontakt z otoczeniem, prawa właściwe  
organom odbiorczym istot. Dają one możność temu, co jest już materją  
ujawnienia się przed dookolnie zmaterjalizowanym duchem.

Umieściwszy ideę Boga nazewnątrz człowieka, religijne średnie wieki  
doprowadziły do rewolty niewolnika, którego wątpliwości utwierdziły się  
z nastaniem renesansu. Od tego zwątpienia wieki następne, doktryner-  
sko materjalistyczne, doprowadziły jednostkę, pozostawioną samą sobie  
po uniknięciu więzów zbiorowości w średniowieczu, do absolutnej negacji.  
Ale idea Boga odnajduje się dzisiaj we wnętrzu ducha ludzkiego. Jakież  
jest sens odpowiedzialności, wynikającej z tego odkrycia?! Człowiek śred-  
niowieczny wielbił Boga takiego, jakiego idea znajdowała się na czele  
wszystkich kategorii systemu społecznego. Człowiek czasów po-renesan-

12 sowych skończył na uwielbieniu samego siebie i wierze ślepej w wartość człowieka, jako jednostki.

Od pewnego czasu urabia się inny typ ludzki, realizujący pewnego rodzaju syntezę człowieka średniowiecznego i człowieka porenasansowego, spirytualistę nieświadomego z jednej a materjalistę zuchwałego z drugiej strony. Typ ten opiera się na znajomości Boga, istoty ducha powszechnego, który nadaje materji formę. Duch jednostki jest cząstką tego ducha powszechnego, a więc duch jednostki może również nadawać swą formę materji. Jakże daleko jesteśmy od materji zdeformowanej przez jednostkę, od natury widzianej poprzez temperament!

Materjalizm pozwolił człowiekowi stwarzać organizmy z metalu, któremi są maszyny. Nie znajduje się w nich ani ślad tego, co nazywamy naturą. Spirytualizm dał człowiekowi możność stwarzania plastycznych organizmów katedr, obrazów nie nie przedstawiających i rzeźb idealnych, których odbicia niema w naturze.

Normalna synteza materjalizmu i spirytualizmu wpływa już na kierunki naukowe i na wiedzę, petryfikującą sztuki plastyczne.

Czyż ci, którzy nie powstają przeciw nowym kierunkom naukowym i uważają człowieka za twórcę maszyny, mogą być na tyle ogołoceni ze zdrowego rozsądku, by odmawiać artyście prawa tworzenia tak samo.

Zresztą, czy odmawiają czy zgadzają się, gest, otwierający nową ziemię obiecaną, został dokonany. Wyraz artystyczny przybiera już nową postać, zdobywa prawo do nowej młodości, zgodnej zupełnie z odrodzeniem środowiska.

Ponieważ,

...na wszystkich polach działalności ludzkiej są te same początki;

...na terenie materjalnym hartuje się wola, zdążająca do organizacji powszechnej;

...na terenie duchowym potwierdza się codzien dążność do jedności.

Ale realizacje nie mogą czepiać się starych form. Gdybyśmy zadowolili się odmładzaniem starych, zwiędłych twarzy zapomocą umiejętnego stosowania bielideł, nie przestalibyśmy widzieć ich ciągle pod złudną powłoką. Epoka nie może się już zadowolić kompromisem. Pragnie ona rozwiązania. Nie poprzestaje ona na tem, co ciągnie poza sobą, tworzy pracowicie syntezę. Wydała na świat dziecko o cechach i słabościach dziecka, dziecię stanowiące syntezę swych twórców, a nie ich niemożliwe zesumowanie. Możliwości artystyczne tego dziecka wynurzają się ze starego **credo**, ze starych nałogów, ze starych manij, z niemożliwych ugód, z epileptycznych swobód, podtrzymywanych z tem większą gwałtownością, że wszystkie usprawiedliwiają nieudolność i ciemnotę. Lecz ma ono wielkie możliwości zostania syntezą tego, co było poza niem. Dzieło plastyczne powinno być syntezą.

Konstrukcja wewnętrzna średniowiecznego dzieła plastycznego, opierająca obraz i rzeźbę na prawie liczby, jako całkiem niezależne rzeczy, nie zaś fragmenty widowiska widziane przez okno...

...Barwy w ich wzajemnym oddziaływaniu i wpływie na formę, uznane przez rozum, nie zaś na chybił trafił, które je znosi wygodną szarżyzną albo używa bez wyboru...

...Racjonalne stosowanie prawa perspektywy, bez trzymania się ordynarnej iluzji naśladownictwa, ale wnoszącej możliwość głębi przestrzennej na płótnie, zgodnie z naszym systemem widzenia...

...Anatomja, pozwalająca na stworzenie logicznej anatomji dzieła plastyki, nie mająca nic wspólnego z reprodukowaniem ciał już istniejących...

Oto są przesłanki, które zachowują swą aktualność z tego, co Przeszłość zostawiła żywotnego w dziedzictwie, przez nas otrzymanem.

Same prawa skłaniają nas do skonfrontowania ich, sprawdzenia, nadania im właściwego sensu. Oblicze tej Przeszłości nie zgadza się z naturą naszych poszukiwań, ani też naszych potrzeb. Była to część tymczasowa dzieła; jak wszystko tymczasowe umarła. Porywa nas i pociąga tylko życie niezniszczalne. To, co było duchem tamtych dzieł jest wieczne, reszta ginęła.

●  
Otóż to czasowe, przygodne dąży dziś do zaniku w dziele plastycznym, gdyż słownik jego rozszerzył się i zuniwersalizował. Jest on logiczny, zgodnie z ewolucją powszechną. Język plastyczny oczyścił się z malowniczości. Zatrzymawszy się na naśladownictwie, narażał się na utratę zdolności odradzania się. Kopjowanie formy ciała możliwie najdokładniejsze było dopuszczalne w epokach, w których rzemiosło malarza odnosiło się do tego, co dziś należy do fotografii i kinematografu. Deformowanie natury pod pozorem wyrażania jej zmysłowości równa się przypisywaniu tej zmysłowości misji wyłącznie destrukcyjnej. Kopjować ją namiętnie znaczy wyrażać swą miłość po prostu. Deformować ją, to znaczy pokazywać w jakim stopniu ona nas krępuje. Malarze wyrzekają się od dziś rzemiosła kopistów, epoka ma lepsze warunki dla zachowania i wyrażenia swego zewnętrznego oblicza; wyrzekają się zarówno deformacji, tej krzywdy dla formy, wywołującej pragnienie oryginalności za wszelką cenę; po latach cierpliwej pracy nad odwartościowaniem materjalności plastycznej, dotknęli się zlekka prawdy i zdobyli czystą i szlachetną świadomość twórczości. Mają dość pokory, aby poddać się rozkazodawczemu porządkowi natury. Nie przeciwstawiają się jej więcej, ona zaś wyjawia im tajemnice, których nigdy nie poznają ci, co nie umieli wejść sami w siebie i trwają przy szminkowaniu zewnętrznej fasady sztuki, gdzie czyta się stale formułę: **natura widziana poprzez temperament**. Prawda, że pośród tych ostatnich, którzy wierzą w natychmiastowość tego, co nazywają życiem nowoczesnym, nadano **naturze** znaczenie bardzo elastyczne. Czasem jest to drzewo, czasem fabryka, czasem ciało, czasem tramwaj. Odważniejsi sądzą, że język plastyczny może się wzbogacić przez sto-

sowanie nowych zdobyczy, samochodów, aeroplanów i t. d. Błąd się prosto rozszerza. Nowy przedmiot nie może w niczem ograniczyć ducha fałszywego pomysłu. Po malowaniu portretów, pejzażów, martwej natury w jej doskonałej postaci, malowano je wywrócone, ordynarnie, w małych strzępach analizy. Obecnie zziązani artyści plastycy marzą o Bóg wie jakim symbolizmie, gdy inni znowu chcieliby wysunąć zlekka podretuszowane zasady renesansu.

Doprawdy jest to stałe patrzeć na problemy naodwrot, od **zewnątrz do wewnątrz**. Dopóki problem ów nie zostanie postawiony z całą odwagą, nie będzie innej odpowiedzi nad tę, którą uznano za bezwocną. Ona to będzie ciągle się wysuwała, nawet zmieniając do głębi magazyny akcesoriów. Na tle całej epoki żąda postępu prawda: Wszystko co się rodzi, zaczyna się we wnętrzu, aby uzyskać życie na zewnątrz, wszelka twórczość kroczy **od wnętrza do zewnętrzności**. Jest to zasada, stanowiąca motor formacji fizycznej ciała w Wszechświecie. Zewnętrzność nie sięga poza wyżywienie stworzenia, które czerpie elementy potrzebne do swego bytu ze środowiska. Ale te elementy traktowane są syntetycznie przez organy, przeznaczone do zebrania ich w jedność substancji. Zewnętrzność żywi ciało i ducha; praca tedy asymilacyjna wówczas jest dokładna, gdy niema już śladu elementów analizy. Każde narodziny wypracowują się na nowej substancji. Dzieło plastyczne ma swe narodziny, jak wszelkie inne dzieła. Posiada ono swe właściwości odrębne, ale podlega regule powszechnej. Przyczynę swą ma w wewnętrznych uczuciach istoty i to właśnie uczucie nagina je w pełnem świetle ewolucji prawa o formie, które wybór chwili każe mu przyjąć.

Wszystko to odbywa się w porządku i mierze, a rezultatem jest dzieło równowagi, jednolite i wzruszające dla innych ludzi, o ile są dość wolni w sobie, by nie przenosić nad nie fałszowanych, zdekomponowanych wspomnień, wielokształtnych postaci naturalnego układu i utylitarnej, materialnej twórczości.

Powrócę jeszcze na chwilę do formy ogólnej dzieł plastycznych, zaczynających się ukazywać, w celu zwrócenia uwagi na to, że ulegają one przeznaczeniu tego wszystkiego, co rozdrażnia szczęśliwą indolencję. Duch Tamasa\*), który przemawiał do nas tutaj kilka tygodni temu, doktor Allendy robi ciągle swoje. Irytuje się na nowe formy, tworzone przez ludzi w dziedzinie plastyki, podobnie jak gniewał się na wszystko co wypracował ludzki geniusz.

Słyszę go protestującego, że formy te nie są ludzkie. Naturalnie, że nie są ludzkie, ponieważ nie budzą wspomnienia obrazów, jakie otaczały go jeszcze na ziemi. Nie są ludzkie, zaiste, gdyż nie zostały jeszcze wpisane do katalogu przedmiotów, mających prawo obywatelstwa. Nie

---

\*) Książeczka niniejsza powstała z odczytu, wygłoszonego w Towarzystwie Teozoficznem w Paryżu. Ustęp ten odnosi się do jednego z seansów, w którym autor brał udział. P. T.

są ludzkie, ponieważ mówiąc ciągle o wrażliwości i wzruszeniach, gdy chodzi o malarstwo lub rzeźbę, jest on jeszcze faktycznie niezdolny do odczuwania najmniejszej rozkoszy formy lub barwy, gdy mu się odbierze nagle epizod anegdotyczny, który stanowi jego jedyny środek rozumienia sztuki.

A teraz niech Tamas pozwoli mi zapytać, czy cała twórczość ludzka godna tej nazwy, która w konsekwencji nie zadowolony się rolą przyswajania rzeczy już istniejących, nie **uczłowiecza** się już przez to, że rodzi się w mózgu człowieka, w tym tyglu, nawiedzonym przez iskrę bożą?

Czyż motor nie jest bardziej ludzki niż koń? Czyż dom nie jest bardziej ludzki niż jaskinia? Czyż układ, regulujący prawa każdej z tych rzeczy nie jest bardziej ludzki, niż zwierzęca walka między istotami? Czyż człowiek nie dąży do ciągłego wkładania coraz większej ilości swej woli w surowe postaci i stany przyrody?

Zaprawdę, wszystko głosi nam tę, stanowiącą przeznaczenie człowieka aspirację do przekształcania świata, podług własnego obrazu wewnętrznego. Człowiek tworzył niegdyś Boga według obrazu swej zewnętrznej postaci. Zwalił tego Boga pewnego dnia, gdy zauważył nieruchomość posągu, do którego się modlił. Teraz zaś dąży do odkrycia głębokich znamion tego Boga, przeczuwanego na dnie własnym. Oblicze świata odnowi się.

Czas, gdy człowiek użytkował bez zmiany to, co istniało wraz z nim, został przewyciężony. Powstaje nowa era, sprzyjająca wielkiej twórczości. Dawne pomieszanie antagonizmów wydaje swe ostatnie tchnienie. Wszystko dąży do porządku i metody, wszystko odnajduje swą identyczność w istotności, pomimo sprzecznych objawów na powierzchni. Wszystko odnajduje swą identyczność w istotności. Każdy człowiek, wyspecjalizowany w małej przegródce, gdzie więzi go zawód, zaczyna pojmować, że wokoło niego są inni ludzie, nawiedzani przez te same zagadnienia, przez te same niepokoje. Granica kategorii nie usuwa wielkiej władzy powszechnej. Odnajduje się on i konfrontuje z otoczeniem, zdumiewa się z powodu tożsamości punktów widzenia, dotyka zapomnianego terenu ludzkiego i poznaje, iż tu właśnie ciągnie soki żywotne korzeń jego osobistego zawodu. Według jakości człowieka mierzymy jakość robotnika; człowiek obejmuje kierunek nad rzemieślnikiem.

Naogół przeszedłszy niewolę kolektywną katolicyzmu i jego bóstwa zewnętrznego, po twardem doświadczeniu wolności, doprowadzonej aż do anarchii przez wieki porenasansowe, człowiek-gatunek zdąży do rozpoczęcia nowej drogi przez świadomość, budzącą się już w człowieku-indywiduum.

Kolektywizm średniowieczny i indywidualizm, wynikający z następstw renesansu, pragną zsyntetyzować się pod kontrolą rozumu. Wiedza i zdobycze dwu epok pragną się uzupełniać, zamiast się sobie przeciwstawiać.

16 Człowiek zrozumie to — co już niektórzy od dziś rozumieją — że pod niepewnemi, znikomemi zjawiskami czasowemi istnieją prawa, rządzące światem fizycznym, prawa warunkujące formy. Człowiek pozna, iż żadna rzecz nie jest zdolna do życia, o ile nie podlega wymienionym prawom. Maszyny skonstruowane przez człowieka są ich wyrazem konkretnym.

Twórczość artystyczna tedy powinna być poddana tym samym warunkom. Aby stać się prawdziwą twórczością genjuszu ludzkiego musi być posłuszna regule konstrukcji i odrzucić wszelką formę przejściową, znaną.

Powiedziałem, że człowiek jest tworem, ale jest też twórcą. Cała cywilizacja jego opiera się na przekształceniu materji układu fizycznego i formowaniu jej według wyobrażeń i reguł własnego genjuszu. Tworzył w dziedzinie przemysłu; czyż nie ma tej samej misji twórczej w dziedzinie sztuk plastycznych? I czyż nie na tej drodze może urzeczywistniać, objektywizować najwyższe dane intuicji?

Czas kopjowania minął, czas interpretacji, bez innego oparcia prócz smaku, również. Między kopją a interpretacją istnieje tylko lekka różnica zniekształcenia pretekstu realistycznego, trochę więcej niedbalstwa, tak z jednej jak z drugiej strony. Interpretacja więc nie wiedzie do rozwiązania, chociażby szła nie wiem jak daleko w zniekształceniu i nieczytelności.

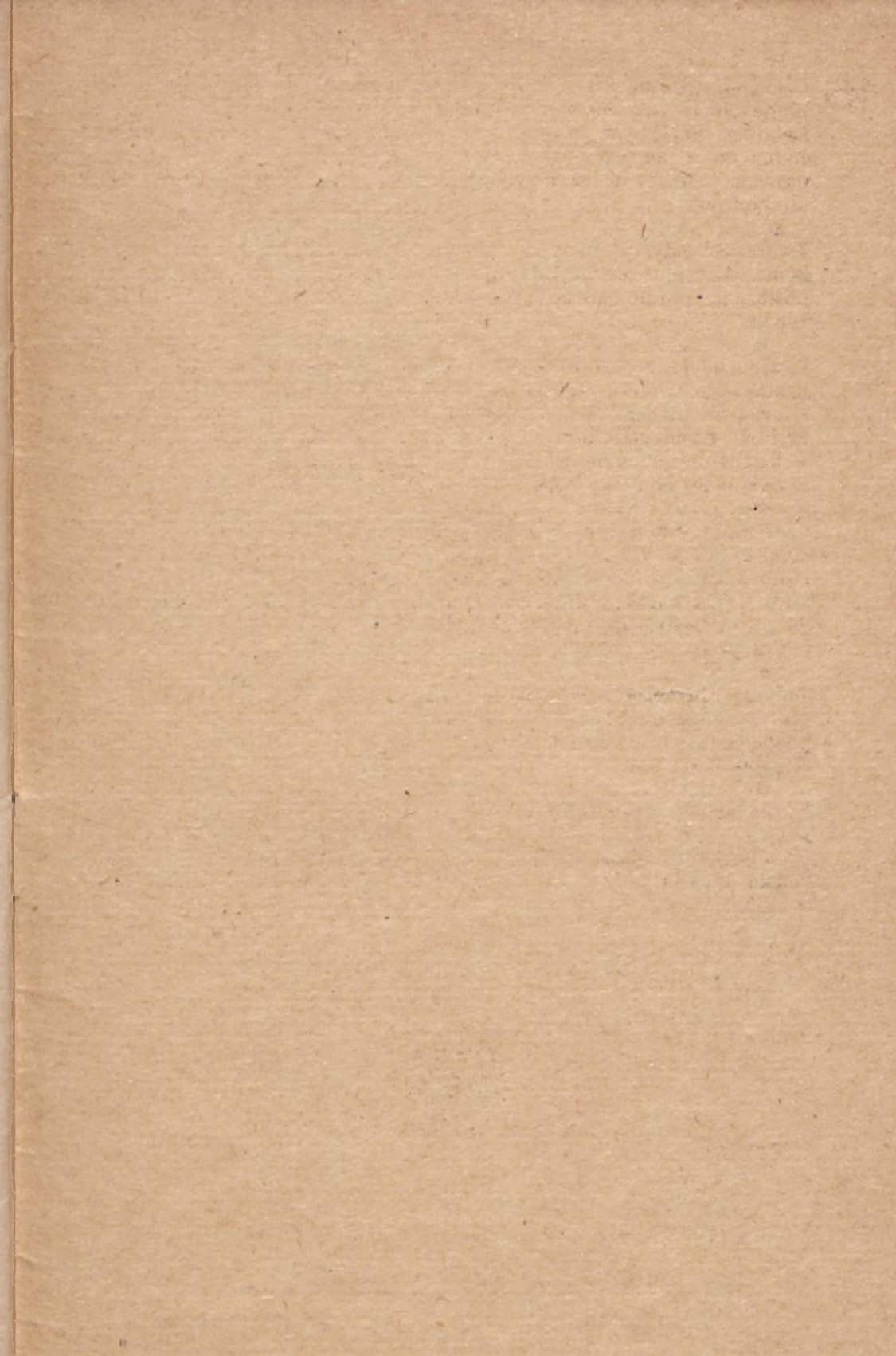
Jedynie afirmacja zasady prawdziwej tak dalece, że nie może być różnie pojmowana, zdoła skupić rozproszone energie. Na tej zasadzie, odpowiadającej interesom zbiorowym i interesom poszczególnym rozwinię się rewolucja plastyczna.

Każdy artysta będzie wiedział, że w dziele jego powinny przewijać się konkretne harmonje, które może odgadnąć na terenie ducha, nie na podstawie indywidualnej wyobraźni, wyłącznej i egoistycznej, ale w Jedności praw ogólnych, które zapewniają wszechświatowi jego wspaniałą jednolitość.



BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY

ZAKŁADNIKI ZE ZBIORÓW  
Ś. p. prof. M. LALEWICZA



10

2933