

MĄSKI



T R E Ś Ć Z E S Z Y T U P I E R W S Z E G O

	Str.		Str.
OD REDAKCYI - - - - -	1	E. LIGOCKI: Uśmiec - - - - -	11
ST. WYSPIAŃSKI: Zygmunt August - - - - -	3	J. JEDLICZ: Przypowieści - - - - -	12
K. BEREŻYŃSKI: Organizator narodowej wyobraźni - - - - -	6	W. ORKAN: Gdzież Warszawo... Obchody - - - - -	14
T. SZANTROCH: Pamięci Kazimierza Bereżyńskiego - - - - -	8	PRZEGLĄD: Z. Pronaszko: O ekapresyoniźmie - - - - -	15
K. TETMAJER: Z notat - - - - -	9	L. Chwistek: Wielość rzeczywistości w sztuce - - - - -	16
L. RYDEL: Sonet - - - - -	11	St. Łubiński: Muzyka Egona Petriego - - - - -	19

Okładkę wykonał A. S. Procajłowicz — Dodatek ilustracyjny K. Sichulskiego, wewnątrz rysunki St. Wyspiańskiego, Zofii Stryjeńskiej, Zbigniewa Pronaszki, Tytusa Czyżewskiego, J. Hrynkowskiego.

„Maski“ wychodzą 1., 10., 20. w miesiącu.

Warunki prenumeraty:

Kwartalnie K 12 — (z przesyłką K 13.—)

Półrocznie „ 22 — (z przesyłką „ 24.—)

Rocznie „ 40 — (z przesyłką „ 43.—)

Cena zeszytu pojedynczego K 1.50 — Ogłoszenia wedle umowy

ADRES REDAKCYI I ADMINISTRACYI: KRAKÓW, UL. WOLSKA 19.

W najbliższych zeszytach ogłoszą swe utwory:

W części literackiej: *Leo Belmont, Kazimierz Bereżyński (z pośm. rękop.), Emil Breiter, Bogusław Butrymowicz, Leon Chwistek, Edmund Cięglewicz, Tadeusz Dąbrowski, Ludwik Eminowicz, Karol Irzykowski, Józef Jedlicz, Cezary Jellenta, Franciszek Klein, Tadeusz Konczyński, Magdalena Kossakówna, Edward Ligocki, Stefan Łubiński, Franciszek Mrandola, Witold Noskowski, Władysław Orkan, Stanisław Przybyszewski, Karol H. Roztworowski, Jan Rundbaken, Lucyan Rydel, Tadeusz Szantroch, Leon Schiller, Artur Schröder, Adam Siedlecki, Tadeusz Sinko, Kazimierz Tetmajer, Ignacy Wasserberg, Władysław Witwicki, Stanisław Wyspiański (z pośm. rękop.), Gabriela Ziobłska, Aleksander Zelwerowicz, Tadeusz Żeleński, Stefan Żeromski.*

W części ilustracyjnej: *Jan Bukowski, Leon Czechowski, Tytus Czyżewski, Stanisław Dębicki, Stanisław Dobrodzicki, Stefan Filipkiewicz, Karol Frycz, Iwo Gall, Leopold Gottlieb, Vlastimil Hoffman, J. Hrynkowski, Wojciech Jastrzębowski, Stanisław Kamocki, Jacek Mierzejewski, Ludwik Misky, Tymon Niesiołowski, Bronisław Pelczarski, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Władysław Skoczylas, Zofia Stryjeńska, Henryk Uziembło, Wojciech Weiss.*

Kierownik literacki:

TADEUSZ ŚWIĄTEK.

Kierownik artystyczny:

A. S. PROCAJŁOWICZ.

Redaktor odpowiedzialny: Roman Czaplicki

Odbito w drukarni Narodowej w Krakowie.

prowadzi droga do konstrukcyi i organizmu: istoty wszelkiej twórczości.

Od najdawniejszych czasów datują się usiłowania artystów w kierunku konstrukcyi, rozmaitemi drogami dążące do tego jednego celu. Z dawna też były znane owe znaki - symbole, które odpowiednio kojarzone wyrażały jakieś pojęcia malarzkie (jednym z prazródół: hieroglif)....

Te formy - znaki o tyle możliwie nadają się do siebie wzajemnie, o tyle łatwiej wzajem się kojarzą, o ile są prostsze i pierwotniejsze i o ile skala ich jest bardziej ograniczona. Dlatego to tak często w parze z konstrukcyjnością idzie prymityw: Assyrya, Bizancyum, a bodaj nasi prymitywi: malarstwo podhalańskie na szkle....

Tradycja znaku (formy) jest tak starą, jak sama sztuka, tylko zewnętrzny wygląd jego podlegał zmianom. Znają go więc Persya i Chiny, Hellada, Bizancyum, Gotyk, Barok (choć w części tylko) usiłowania najnowszych czasów.

Życiem, naturą rządzą inne prawa, obrazem inne. Życiem obrazu jest jego logika, logika rządząca w bezwzględny związek form i plam.

Tak jak w obrazie niema procesu trawienia ani cyrkulacji krwi, tak w naturze niema linii ani zależności form; są to wytwory sztuki.

Życie obrazu polega jedynie na jego konstrukcyjności, tematem jego może być tylko zagadnienie formy i barwy, gdyż natura jest mu źródłem, podłożem, motywem, na którym obraz temat swój buduje. Wszystko więc, co nie jest zagadnieniem formy i plamy, nie należy do malarstwa. Więc takie rzeczy, jak np. anatomja, perspektywa, wszelka literatura, a więc: różne alegorye czy opowieści, symboliczne rebusy, wszelkie historyzofie, choćby najbardziej narodowe... (Grotgerl). Wszystko to może należeć do czego chce: do medycyny, inżynierji, beletrystyki, archiwum wojennego („sztuka wojenna“), „pamiętek narodowych“, a choćby wreszcie do osobistej karyery, — tylko z malarstwem nigdy nic wspólnego mieć nie będzie...

„Trzeci wymiar“, stosowany częstokroć przez ekspresjonizm, jest czemś zgoła różnym od owej tradycyjnej perspektywy. Ta posiłkuje się pewnymi ustalonymi kierunkami linii, szematycznym stopniowaniem koloru, oraz źródłem światła, które ustawione w jednym miejscu rozkłada światło tylko w jednym kierunku, jak reflektor teatralny za kulisą. Trzeci wymiar ekspresjonistów zależy natomiast od planów przedmiotu, które wywołane składają się wspólnie na jego objętość. Patrząc na przedmiot czy rozważając go, nie widzę go wyłącznie frontalnie, przeciwnie: nasuwają się mojej świadomości przeróżne jego plany, widoki i dopiero resumując je, otrzymuję pełny jego wyraz, istotę.

Potrzebę rozróżniania i reasumowania tych planów spotyka się codziennie. Tak często słyszy się,

że dany obraz nie daje nam pożądanego „wrażenia“; w słowach tych wyraża się właśnie brak tych planów, które pamiętamy czy widzimy, oprócz tego jednego, który spostrzegamy na obrazie. Każdy może tę prawdę stwierdzić na sobie, — wystarczy wyobrazić sobie jakiś znany przedmiot: z całą pewnością przypomni on nam się tysiącem swych oblicz.

Tosamo dotyczy związku między przedmiotami. Przedmioty w naturze nie egzystują samostnie: kształty ich kojarzą się z sobą, rozdzielają, lub dopełniają w ogólnym chaosie; dlatego to tak zwanych „konturów“ niema, jest to wynalazek plakatu. Częstokroć kształty jakiegoś przedmiotu dalszego tak dominują w świadomości naszej nad kształtami przedmiotu bliższego, że prawie je nakrywają lub przecinają sobą: zadaniem jest malarstwa rozróżniać te kształty, ujmować w formy i reorganizować w ten sposób, by podawać tylko te, które są najistotniejsze, które się składają na wyraz przedmiotu i te kojarzyć lub rozdzielać, łącząc lub rozdzielając dopełniające. W ten sposób powstaje ta sferyczność nieskończona obrazu, a jego tajemniczość, która tak czaruje....

Jeżeli nam tu zarzucą, że obraz jest przez to niejasny, że się „nie tłumaczy“, to odpowiemy im, że obraz tłumaczy się jedynie swoją mocą istnienia, a nią jest logika form i barw.

Celem jest tu wyraz, który objawia się za pomocą znaku, konwencji, reagując na kształty, jakie się nam narzucają przy rozpatrywaniu przedmiotu. Dla tego wyrazu znaleźć formę jest istotnym zadaniem malarstwa i o to kusi się ekspresjonizm. Impresjonizm dawał wrażenie optyczne przedmiotu, ekspresjonizm chce objawiać jego wyraz.

Zbigniew Pronaszko.

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE.

Pojęcie wielu rzeczywistości, któremu starałem się nadać sens określony w odczycie wygłoszonym w czerwcu b. r. w krakowskim Towarzystwie filozoficznym*), jest, jak miemam, bardzo przydatne do zbudowania systemu zasadniczych typów malarskich. Mam przekonanie, że:

Różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości.

W artykule niniejszym chciałbym wykazać, że teza powyższa jest prawdziwa.

W tym celu scharakteryzuję naprzód zasadnicze typy rzeczywistości, odwołując się w pierwszym rzędzie do intuicji czytelnika. Następnie przed-

*) Pojęcie rzeczywistości. Przegląd filozoficzny, Październik 1917.

stawię zasadnicze typy malarskie i zestawię je z odpowiadającymi im typami rzeczywistości. W końcu zajmę się prawem konsekwencji, jako kryterium poznawczem i artystycznym w zastosowaniu do poruszonych zagadnień.

I.

Zasadnicze typy rzeczywistości.

§ 1. Kryteria podziału.

Zacznijmy od znanego doświadczenia, które polega na obserwowaniu tego samego przedmiotu w różnych warunkach oświetlenia i różnych odległościach. Doświadczenie to, jak wiadomo, prowadzi do stwierdzenia, że to, co widzimy, zmienia się zależnie od warunków oświetlenia i odległości. Konstatujemy mianowicie, że przedmioty obserwowane przybierają coraz to inne barwy, że kontur ich ulega zmianie zależnie od różnych punktów widzenia, w końcu, że nawet ich wielkość przedstawia się rozmaicie w różnych odległościach. Taki jest wynik doświadczenia. Zobaczymy, jakie można wyprowadzić z niego wnioski.

1° Jeśli obrazy, jakie obserwuję, są ciągle inne, to nie mam powodu mówić o jakimś przedmiocie, do którego należą, w każdym razie nie zachodzi taka konieczność. Jeśli pomimo to łączę je z pojęciem pewnego przedmiotu, to czynię to jedynie w celach praktycznych, a przedmiot mój jest po prostu fikcją, pozbawioną wszelkiego znaczenia z punktu widzenia teorii. Rzeczywistość składa się tedy z poszczególnych obrazów, albo elementów wrażeniowych. Wszystko inne jest fikcją.

Rozumowanie to prowadzi nas, jak widzimy, do pewnej określonej koncepcji rzeczywistości. Rzeczywistość tę nazywać będziemy rzeczywistością elementów wrażeniowych.

2° Rozumowaniu powyższemu można jednak przeciwstawić rozumowanie następujące.

Zmienność elementów wrażeniowych wskazuje, że nie są one bynajmniej własnościami rzeczy, lecz wyrazami ich stosunku do podmiotu patrzącego i do oświetlenia. Nie mniej nie zachodzi konieczność odrzucenia pojęcia rzeczy, możemy bowiem przyjąć, że rzeczy mają własności różne od tych, które poznajemy za pomocą wzroku, które jednak możemy poznać, przypuścimy, za pomocą rozumowania. Uwaga ta prowadzi nas do nowej koncepcji rzeczywistości — rzeczywistości rzeczy.

Każda z wymienionych koncepcji może mieć o tyle tylko wartość teoretyczną, o ile da się rozwinąć w system pojęć wolny od wewnętrznej sprzeczności. Otóż, zarówno jedna, jak i druga koncepcja napotyka na niejedną trudność, ale trudności te mają charakter pozorny i ostatecznie dadzą się przewyciężyć. Z punktu widzenia teorii musimy uważać obydwie koncepcje za równouprawnione. Ale także praktyka przystosowuje się po pewnej wprawie z równą łatwością do obydwu

koncepcji, jak tego dziś już mamy dosyć dowodów w literaturze i w życiu.

Jeśli przystąpimy do szczegółowego rozbioru wymienionych typów rzeczywistości, zobaczymy, że nie są one bynajmniej jednoznacznie określone.

Rzeczywistość elementów wrażeniowych wyglądać będzie różnie, zależnie od tego, czy zechcemy traktować osobne elementy dane za pośrednictwem zmysłów, a osobno elementy reprodukowane, czy też staniemy na stanowisku równouprawnienia dla kategorii elementów. Teoretycznie obydwie stanowiska są w równym stopniu dopuszczalne. Widzimy więc, że rzeczywistość elementów wrażeniowych rozpada się natychmiast na: rzeczywistość wrażeń zmysłowych, którą będziemy też nazywali rzeczywistością psychologów i rzeczywistość wrażeń reprodukowanych, czyli rzeczywistość wizjonerów.

Podobnie jak rzeczywistość elementów wrażeniowych, nie jest też jednolita rzeczywistość rzeczy. U założeń systemu rzeczy powstaje natychmiast pytanie, czy rzeczy posiadają barwę, czy też nie. Z doświadczeń podstawowych wynika, że barwy obserwowane nie są własnością rzeczy, ale stąd daleko jeszcze do wniosku, że rzeczy pozbawione są barwy. Popularny pogląd na świat przeczy temu stanowczo. Może być, że barwy pomarańczy przedstawiają się rozmaicie, jeśli je obserwujemy, ale to nie przeszkadza temu pewnikowi ludzi praktycznych, że pomarańcze są pomarańczowe. Z punktu widzenia teoretycznego konwencja ta wydaje się równie dopuszczalną jak założenie, że rzeczy barw nie posiadają, — a uwaga ta prowadzi natychmiast do rozpadnięcia się rzeczywistości rzeczy na rzeczywistość popularną i rzeczywistość fizyki.

W ten sposób uzyskujemy cztery podstawowe typy rzeczywistości: 1. rzeczywistość popularna, rzeczywistość fizyki, 3. rzeczywistość psychologów i 4. rzeczywistość wizjonerów.

Pytanie, czy typy te są ją jednoznacznie określone, nasuwa się natychmiast. Możemy z góry odpowiedzieć, że nie, zaznaczając jednak, że w artykule tym nie będzie mowy o systematycznej analizie tej kwestii — jakkolwiek nie braknie pewnych luźnych wskazówek.

§ 2. System popularny.

Kryteria poznawcze systemu popularnego opierają się na klasyfikacji specyficznej sądów. System popularny wyróżnia ściśle 3 następujące kategorie sądów:

1. x ma pewną własność,
2. widzę, że x ma pewną własność,
3. wydaje mi się, że x ma pewną własność.

Sądy te są rezultatem zarówno doświadczeń, jak świadomych lub nieświadomych rozumowań, ge-

neza sądów nie ma jednak znaczenia dla systemu popularnego, przeciwnie kryteria poznania tkwią w a priori przyjętym podziale na powyższe trzy kategorie.

W systemie popularnym patrzenie prowadzi do poznania rzeczy, ale nie każde patrzenie w równym stopniu. Podział spostrzeżeń według ich wartości poznawczej związany jest ściśle z pojęciem normalnych warunków spostrzegania. Pojęcie to, będące wynikiem porównania szeregu obserwacji własnych i cudzych, nie ma wprawdzie granic ściśle określonych, wystarcza jednak najzupełniej dla celów praktycznych, z którymi ma do czynienia system popularny. Względna nieokreśloność granic jest pozornym błędem zasadniczym systemu popularnego, nie trzeba jednak zapominać, że żaden system teoretyczny nie może być od jednego zamachu skonstruowany i że wolny rozwój systemu popularnego może doprowadzić do znacznie ściślejszego skryształizowania jego kryteriów.

Charakterystycznym dla systemu popularnego jest zagadnienie warunków wystarczających do tego, żeby rzecz przestała istnieć.

Żeby zrozumieć istotę rozważań, z jakimi ma się w tym wypadku do czynienia, dość powołać się na problemy, jakie sprowadza restauracja antyków. Pytanie polega na tem, do jakiego stopnia można przedmiot zmodyfikować, ażeby nie przestał być sobą. Zwróć uwagę na niektóre przykłady:

Ołówek, który spisałem do połowy, nie przestał istnieć, lecz budynek, który się zawalił, nie istnieje, jakkolwiek materiał, z którego był zbudowany leży na miejscu. Ubranie, które dałem przefarbować, istnieje w dalszym ciągu, to samo można powiedzieć o owocach, które ugotowałem, ale inaczej rzecz się ma z wodą, które zamarzała, jakkolwiek mogą się spodziewać, że potrafią spowodować jej istnienie. List, który podałem na kawałki, zdaje się istnieć, jakkolwiek kawałki są rozrzucone, a nawet w części zagubione. Wenus miłońska bez wątpienia nie jest fragmentem, trudniej rozstrzygnąć sprawę Nike Paioniosa. Problemy połączone ze zmienianiem części przedmiotu są jeszcze bardziej skomplikowane. Tak n. p. nie mogą dociec, czy pierścionek, w którym oprawę miedzianą zastąpiłem podobną oprawą ze złota, jest jeszcze tym samym pierścionkiem, czy nie.

Zagadnienia wymienionego typu stanowią rozdział wielkiej nauki, którą możnaby nazwać za Meinongiem*) teorią przedmiotów. Rozwój tej nauki byłby decydującym dla odrodzenia systemu popularnego, który pod wpływem rozwoju fizyki i psychologii cofnął się w ostatnim okresie na plan ostatni. Dążenia dwóch szkół niemieckich, a mianowicie szkoły Husserla i szkoły Meinonga mogłyby

*) Porównaj: „Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie“, Leipzig 1904.

być uważane za podstawę dla rozwoju systemu popularnego. Trzeba jednak pamiętać, że szkoły te, zamiast oprzeć się na ściśle określonym systemie logicznym, rozpoczęły od rekonstrukcji logiki, posługując się przy tem metodami dość nieokreślonymi. W tych warunkach nie można oczekiwać od nich konkretnych rezultatów.

Problemat wewnętrznej konsekwencji systemu popularnego jest daleki od rozstrzygnięcia choćby ze względu na to, że, jak już wspomnieliśmy, kryteria systemu popularnego nie są w zupełności skryształizowane. W każdym razie należy jednak stwierdzić, że różne paradoksy systemu popularnego, znane od czasów Parmenidesa, zostały w części sprowadzone do zakresu logiki i na jej terenie wyjaśnione, w części zaś okazały się pozornymi. W obecnych warunkach niema powodu przypuszczać, żeby system popularny zawierał jakąś zasadniczą sprzeczność. Argument przeciw systemowi popularnemu, oparty na sztuczności klasyfikacji spostrzeżeń, lub na niejasności pojęć podstawowych, nie może się utrzymać, niema bowiem powodu przypuszczać, że rzeczywistość jest jednolita i prosta, jak na to zwrócili już uwagę pragmatycy, a wszystkie pojęcia podstawowe, z jakimi ma do czynienia jakkolwiek system naukowy, nie są wolne od niejasności.

Pytanie, które rzuciliśmy w poprzednim paragrafie, czy cztery zasadnicze typy rzeczywistości dadzą się jeszcze podzielić na typy dalsze, można już z łatwością rozstrzygnąć — odnośnie do rzeczywistości popularnej. Widzimy, że pewna nieokreśloność kryteriów systemu popularnego, co do tego, jakie są własności rzeczy, może być usunięta jedynie przez przyjęcie nowego systemu założeń. Każdemu systemowi założeń, który nie będzie prowadził do sprzeczności, będziemy mogli podporządkować nowy typ rzeczywistości, który, po pewnem przyzwyczajeniu, może uzyskać także równouprawnienie praktyczne z innymi typami.

§ 3. System ciał fizykalnych.

System ciał fizykalnych jest bez porównania bardziej rozwinięty od systemu popularnego. Polega on, jak wiadomo, na założeniu, że świat składa się z rzeczy takiego typu, jak atomy, a więc bezbarwnych, niewidzialnych, które jednak nie mniej posiadają pewną objętość, ciężar i t. p. W stosunku do systemu popularnego, jest system ciał fizykalnych bardzo ściśle określony, jakkolwiek kryteria jego nie są również bezwzględnie stałe. Możemy jednak przyjąć, że w granicach kryteriów systemu fizykalnych ciał nie może powstać kilka typów rzeczywistości, jakkolwiek bez wątpienia możliwych jest wiele systemów fizyki teoretycznej. Przyczyną tego jest ta okoliczność, że różnice, o których mowa, wysuwają się poza sferę doświadczenia, nie mogłyby więc mieć żadnego znaczenia w praktyce.

W sensie powyższym możemy więc rzeczywistość ciał fizykalnych uważać za typ jednolity. Rzeczywistość ta wyklucza oczywiście wszelkie problemy praktyczne, co do istoty rzeczy, gdyż problemy te mogą być rozstrzygnięte jedynie w drodze ścisłej analizy. W praktyce przedstawia się rzeczywistość ciał, jako szereg stosunków pomiędzy ciałami. W szczególności stosunki zachodzące pomiędzy mną, środkiem światła, a rzeczami, wyrażają się pod postacią barw, światła i cieni, konturów i t. p. Teoria tych stosunków jest najtrudniejszym zagadnieniem systematu ciał fizykalnych. Nieco dokładniejsza analiza zmusza nas mianowicie do przyznania tym stosunkom samodzielnego istnienia, pod nazwą stanów psychicznych. Widzimy więc, że system ciał fizykalnych jest systemem par excellence dualistycznym. Pomimo wszystkich trudności, z jakimi ma do walenia system ciał fizykalnych, niema argumentu decydującego, któryby doprowadzał go do absurdu, a powodzenia hipotezy atomistycznej wysunęły go znowu na plan pierwszy w dobie ostatniej.

§ 4. Rzeczywistość wrażeń zmysłowych.

System rzeczywistości wrażeń zmysłowych prowadzi do konsekwencji zasadniczo odmiennych od twierdzeń systemu popularnego. Podczas gdy w systemie popularnym problemat istnienia rzeczy i wszechświata wogóle nie istnieje, gdyż istnienie i rzeczy i wszechświata jest z góry założone, w systemie wrażeń zmysłowych niema wogóle miejsca dla rzeczy, które, jak widzieliśmy, są tylko pewnymi skrótami, fikcjami, służącymi do szybkiego orientowania się we wszechświecie, — którego istnienie jako sumy elementów wrażeniowych jest jednak niezakwestionowane. Podczas, gdy w systemie popularnym pojęcie cudzych obserwacji ma znaczenie podstawowe — w przeciwieństwie do tego, co nam się zdaje — w systemie wrażeń zmysłowych, najwyższym kryterium poznawczym jest nasze własne wrażenie, a cudze obserwacje mają tylko wartość tymczasową, jako coś, co może być ewentualnie sprawdzone. Istnienie pióra, którym piszę, wieży Eiffel, bieguna północnego i systemów słonecznych, drogi mlecznej — pojęcia według systemu popularnego bodaj że równorzędne, odgrywają w systemie wrażeń zmysłowych zasadniczo odmienną rolę. Istnienie pióra, którym piszę (jako kompleksu wrażeń) jest bezwzględnie pewne, istnienie wieży Eiffel jest prawdopodobne, istnienie bieguna północnego jest hipotezą, systemy zaś słoneczne drogi mlecznej są to tylko czyste fikcje, służące do celów wyłącznie teoretycznych. W praktyce różnice powyższe zacierają się i dlatego psychologisci uznają chętnie system popularny (Mach), z chwilą jednak, kiedy oddamy się kontemplacji przedmiotów, różnice pomiędzy obu systemami występują bardzo jaskrawo. Inaczej widzi świat psychologista, inaczej człowiek czynu. Pierwszego in-

teresują poszczególne tony barwne, dla drugiego elementami widzenia są rzeczy, z trudnością dostaje się do jego świadomości gra kolorów. Początkujący malarze widzą kolory drzew w barwie brązowej, jakkolwiek pejzażysta umie zobaczyć w nich tony błękitne i różowe. Żołnierz widzący na wzgórzu uwijających się nieprzyjaciół nie wątpi, że są to istoty tychsamych wymiarów, co on sam, jakkolwiek towarzyszący mu artysta widzi w nich tylko plamki wielkości szpilki. Charakterystyczne pod tym względem jest zdanie impresjonisty Podgórskiego, który spojrzawszy na Paryż z balustrady w St. Cloud miał powiedzieć: Tyle opowiadacie o tym Paryżu, a to jest poprostu jedna szara plama.

Z punktu widzenia wewnętrznej konsekwencji jest system wrażeń zmysłowych najdalej posunięty ze wszystkich. Trudności, z jakimi spotyka się wyjaśnienie zjawisk należących do stery abstrakcji, odnoszą się tylko do monistycznej interpretacji systemu. Teoria świata widzialnego jest od tych trudności niezależna, a o nią tylko nam chodzi.

C. d. n.

Leon Chwistek.

MUZYKA EGONA PETRI'EGO.

Nikt nie jest prorokiem między swoimi... To że w Polsce młodzi artyści najpierw muszą „za granicą“ dojsć do sławy, nim wśród swoich zdobędą powodzenie, — stało się już rzeczą nazbyt powszednią. By jednak cudzoziemiec, w narodzie własnym zapoznany, zdobył w ojezyźnie dopiero wtedy poklaski, gdy go w naszym kraju wawrzynem wielokroć uwieńczą — jest to zjawiskiem nader rzadkiem, zgoła wyjątkowem!

Egon Petri, Niemiec z pochodzenia, dziś powszechnie znany pianista, walczył całą młodość z przeciwnościami w Berlinie, Wiedniu i innych miastach Austrii i Niemiec, grą swoją nie zdołał jednak zwrócić uwagi krytyki i sale koncertowe podczas jego występów świeciły często pustkami. Namówiony przez uczenicę Polkę, przyjechał kilka lat temu w odwiedziny do Krakowa i odrazu podbił serca słuchaczy tak, że dzisiaj należy u nas do ulubionych wirtuozów.

Nie dość na tem: pełen sympatii i wdzięczności dla Polaków, tak dalece polubił nasze społeczeństwo, że od jesieni tego roku sprowadził się wraz z żoną (Wiedenką) i dziećmi na stałe do Zakopanego, dwa razy zaś w tygodniu dojeżdża do Krakowa.

W czem leży przyczyna tego niezwykłego zaaklimatyzowania?

Gdy posłuchamy gry tego artysty, gdy wnikniemy w jego sposób muzycznej interpretacji, a przytem gdy poznamy cechujące go pełne serca i szczeroci usposobienie, — dostrzeżemy łatwo,

MASKI

LITERATURA · SZTUKA · SATYRA

*Mianowicie Cecylowski,
2. II. 1918.*

JAN RUNDBAKEN.

K U Ź N I A D U S Z Y.

*W sklepionej kuźni, w głuchej nocy
potężnie, cicho mierzą młoty
w głębokie, tajne wrota Mocy,
po za którymi — gwiazdne loty
pewno już pragną wyzwolenia!
Śnią młoty opór twardej stali,
śnią płomieniste gniewu wary — —
Biją! — pod ciosem szkło się żali,
szawe podnoszą się opary
i bagno chłupie wśród milczenia — —*

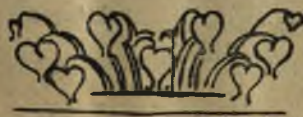
*O, zawiedzione losy! bogi!
Śniłyście dusze — jak dyamenty,
śniłyście ludzkie dumne wrogi
i cyklon Mocy wielki, święty —
Tytanów, żądnych wyzwolenia!
A miast w posągu lica dumne,
miast w piersi harde, marmurowe, —
młot losów w zgniłą bije trumnę:
żałośnie łkają sny kirowe —
rozpaczy głuche zawodzenia — —*

*Lecz któż mi kazał boskie pieśni
rzucić, jak sądnych trąb pobudki —
ja, jako człowiek, lubię płeśni!
ja — człowiek w bliźnich słabe smutki
rad jestem widzieć, nie marmury!
Ktoś Ty? — co mnie samemu w opór
bezwzględne prawdy mówić każe?
mojemu słowu bić, jak topór —
w ludzkości zgniłe, mdłe ofiarze?*

Sam jesteś własnym młotem, losem — —

*Są w duszy jakieś greckie chóry,
co bezlitośnie, bez wahania
swym bohaterom plują w lica,
szydzą, że wolę żre próchnica,
i szydzą, sfysząc bólu łkania!*

*Są w duszy wiecznych lodów góry —
szczyty — owiane Bożym głosem — —*



WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE.

(C. d.)

§ 6. Rzeczywistość wizjonerów.

Wrażenia reprodukowane wykazują tak wielką różnorodność typów, że z góry można powiedzieć, iż ktoś, kto zechce wziąć je za punkt wyjścia systemu rzeczywistości, będzie to mógł uczynić na wiele sposobów. Wystarczy wymienić: rzeczywistość snów, rzeczywistość halucynacji, rzeczywistość ekstaz, wizji i marzeń. Zjawiska tych kategorii wydają się jak najmniej przydatne na podstawie do konsekwentnego (wolnego od sprzeczno-



ści) systemu rzeczywistości, a jednak można podać przykłady, wykazujące ich przeważającą siłę zarówno pod względem konsekwencji, jak i wyrazistości w stosunku do wrażeń zmysłowych. Ażeby uniknąć zarzutu fantastyczności, powołam się na pierwszą medytację Kartezjusza, tę właśnie, w której zwątpił, czy to wszystko, co spostrzega, nie jest igraszką szatana. Wyobraźmy sobie, że w podobnej chwili, lub po długim okresie takich chwil, napotka ktoś na wizye, powtarzające się z konsekwencją i może nawet udzielające się otoczeniu, jakkolwiek dołącza się pełna świadomość, że zjawiska te nie są wrażeniami zmysłowymi; człowiek taki będzie miał niewątpliwą tendencję do zbudowania systemu rzeczywistości opartego na tych wizjach. Z punktu widzenia takiego człowieka wrażenia zmysłowe będą zjawiskami dodatkowymi, takimi właśnie, jak zjawiska hipnozy i telepatyi w systemie popularnym. Interpretacja rzeczy, cudzych stanów psychicznych i treści cudzych wypowiedzi jako fikcji, jest wspólna systemowi psychologów i systemowi wizjonerów:

różnica polega na tem, że wizjonerzy odmawiają tym fikcyom znaczenia praktycznego, a przyznają je tym fikcyom (t. zn. istotom nadprzyrodzonym), które są potrzebne do interpretacji wizji. Uwaga ta stosuje się oczywiście do wizjonerów, zajmujących się teorią rzeczywistości. Wszyscy oni obejmują świat zmysłów nazwą złudy. Wizjonerzy próci natomiast mieszają niejednokrotnie świat wizji ze światem zmysłów, co musi prędkiej, czy później doprowadzić do sprzeczności, choćby nawet początkowe sukcesy miały być tak wielkie, jak te, których przykładów dostarczyły procesy czarownic.*)

Właściwym terenem rzeczywistości wizjonerów jest kontemplacja w najrozmaitszych formach od tych, z jakimi spotykamy się w „Zamku Duszy“ św. Teresy, aż do „Rajów sztucznych“ Baudelaire'a. Środkiem komunikowania zjawisk rzeczywistości wizjonerów jest siła sugestyi, która, jak wiadomo, doprowadza niejednokrotnie do nadzwyczajnych wyników, zwłaszcza w tych wypadkach, gdy nie chodzi o wizje zupełnie oderwane od zjawisk zmysłowych, lecz projekcje wrażeń reprodukowanych na wrażenia zmysłowe (objawy apercepcji).

Pomimo wszystko, co można przytoczyć na poparcie rzeczywistości wizjonerów, musimy przyznać, że w dotychczasowych warunkach trudno mówić o rzeczywistości wizjonerów w tym samym sensie, jak o innych rzeczywistościach, a to prosto z tego powodu, że systemy wizjonerów pojawiają się w wypadkach wyjątkowych i osiągnęły dotąd mały stopień rozwoju; nie należy jednak zapominać, że argument ten ma tylko znaczenie praktyczne.

§ 6. Podział typów malarskich.

Przejdziemy kolejno cztery zasadnicze typy malarskie, odpowiadające czterem zasadniczym typom rzeczywistości, a mianowicie: prymitywizm, realizm, impresjonizm i futuryzm.

Rozważania nasze oprzemy na następującym schemacie:

1. Zagadnienie zasadnicze danego typu, 2. środki, służące do rozwiązania zagadnienia, 3. typ rzeczywistości, wyrażający się danym typem malarskim. 4. style, należące do danego typu.

§ 7. A. Prymitywizm.

ad 1. Zasadnicze zagadnienie prymitywizmu jest:

Jakie są rzeczy?

*) Porównaj: „Perty: „Die mystischen Erscheinungen“ Leipzig 1861.

Pytanie to interesuje malarza, który chce wymalować owoce dla smakosza, portret kobiety dla człowieka zakochanego, lalkę dla dziecka, świętego do wiejskiego kościółka. Smakoszowi obojętnym jest, że jabłka umieszczone na białej serwecie odróżniają się od niej błękitnawymi konturami lub że cienie rzucone przez nie na serwetę wpadają w ton fiołkowy. Interującym wydaje mu się jedynie to, że jabłka są niezwykle wielkie i bardzo dojrzałe, że mają kształt doskonale zaokrąglony i barwę złocistą, wpadającą miejscami w ton pasow. Podobnie człowiek zakochany mało będzie dbał o to, że skutkiem przechylenia głowy jeden kącik ust malowanej piękności znajduje się niżej, niż drugi, że jedna część twarzy znajduje się w świetle, druga w cieniu. Zajmować będzie go tylko karmin warg, dobrze znany grymas ust, ściągnięcie brwi i t. p. Dziecko odrzuci lalkę malowaną z przedziwnym realizmem przez doskonałego artystę, przenosząc nad nią kulfona, którego samo sporządzi. Podobnie wieśniak, odrzuci arcydzieło nowszej sztuki religijnej, przenosząc nad nie oleodruk starego bizantyńskiego bohomazu.

Portrety wszystkich wymienionych amatorów malarstwa nie mają nic wspólnego ze sztuką, t. zn. nie rozstrzygają wcale o wartości dzieła sztuki, które zostanie wykonane na ich zamówienie i ku ich zadowoleniu. Zagadnienia, jakie ludzie ci stawiają przed artystą, mają charakter czysto poznawczy. Chodzi mianowicie o to, żeby przedstawić nam rzeczy nie takimi, jak je widzimy, ani takimi, jakie nam się wydają, ale takimi, jakie są.

Ad 2. Zagadnienie to nie jest jednoznacznie określone przez warunki widzenia. Dcwołność, jaka skutkiem tego powstaje, musi być usunięta przez przyjęcie świadome lub nieświadome pewnych założeń, określających bliżej, jakimi rzeczy są. System takich założeń stanowi podstawę twórczości prymitywistycznej. Malowanie z natury w jakiegokolwiek formie jest zasadniczo sprzeczne z prymitywizmem. Wykluczona jest perspektywa, anatomia i t. p. Natomiast dopuszczone jest opieranie się na gotowych wzorach, zarówno, jak na rezultatach obserwacji. Pojęcie naśladownictwa, jako cechy poniżającej, nie istnieje w prymitywizmie; przeciwnie, z punktu widzenia prymitywizmu godzi się naśladować szablony, przedstawiające rzeczy wraz z ich własnościami, gdyż poprzestając jedynie na obserwacji natury, nie moglibyśmy nawet marzyć o dotarciu do nich.

Praktyczne konsekwencje tego stanowiska są znane powszechnie. Wspomnę tylko o wykończeniu figur ostatniego planu w malarstwie średniowiecznym i ścisłym zachowaniu profilu w malarstwie egipskim.

Ad 3. To, co powiedzieliśmy o prymitywizmie,

wystarczy do stwierdzenia, że odtwarza on tę rzeczywistość, którą nazwalibyśmy rzeczywistością popularną. Rzeczywiście, pojęcie rzeczy i ich własności jako elementów tworzących świat, jest punktem wyjścia obu typów. Niezależności typu rzeczywistości popularnej od systemu fizyki odpowiada niezależność prymitywizmu od perspektywy, oświetlenia, czasu i t. d. Obydwa typy charakteryzują się temsamym kryterium poznawczym, mianowicie przyzwyczajeniem. Przypisanie pewnych własności rzeczom może odbywać się jedynie w sposób nieświadomy, a procesy nieświadome rozwijają się w kierunku najmniejszego oporu, a więc przyzwyczajenia. Wreszcie historyczne okresy przewagi rzeczywistości popularnej idą w parze z przewagą prymitywizmu. Prymitywizm wypełnia starożytność i średniowiecze, cofa się na drugi plan w epoce powstania i rozwoju fizyki lub uzależnia się od realizmu, znika zupełnie w epoce psychologizmu (poza malarstwem ludowym), powracając dopiero w dobie ostatniej, równocześnie niemal z doktrynami rehabilitującymi rzeczywistość popularną (pragmatyzm).

Ad 4. Wieloznaczność pojęcia własności rzeczy i konieczność usunięcia jej przy pomocy konwensu jest podstawą rozwoju stylów prymitywizmu. Żaden z typów malarskich nie posiada tak wielkiej zdolności wydawania stylów, jak prymitywizm. Każdy styl jest wyrazem innego systemu założeń o własnościach rzeczy. Zależność kryteriów rzeczywistości popularnej od przyzwyczajenia sprawia, że prymitywizm, występujący poza stylem nie ma własności zaspokajania potrzeb widzów, odnoszących się do reprodukowania rzeczywistości. Okoliczność ta tłumaczy poniekąd ostre



przepisy starych szkół malarskich i bezwzględny ich krytycyzm (występujący do dziś dnia u ludu i w najnowszych szkołach prymitywów) w stosun-

ku do wszystkiego, co wychodzi poza przyjęty szablon.

Style prymitywizmu zaczynają się w malarstwie starożytnego Wschodu i Grecyi, obejmują malarstwo średniowieczne, zachowują się w malarstwie chińskim, japońskim i w sztukach ludowych aż do dnia dzisiejszego i odzywają obecnie pod postacią kubizmu i pokrewnych mu kierunków (malarstwo religijne Pronaszki). Barok, rococo i empire można uważać za prymitywizm rozwinięty na wzorach realizmu.

§ 8. B. Realizm.

Ad 1. Te rzeczy, które stanowią rzeczywistość fizyczną, nie są widzialne; to, co widzimy, przedstawia się z punktu widzenia tej rzeczywistości



jako stosunek rzeczy i źródła światła do widza. Pytanie, jakie stąd wynika, a mianowicie:

Jakie są stosunki pomiędzy rzeczami, źródłami światła i widzem?

jest zasadniczym zagadnieniem realizmu.

Pytanie to ma charakter czysto teoretyczny. Gdybyśmy znali dokładnie konstrukcję ciał fizycznych i powietrza oraz prawa emisji światła, jak również barwy, odpowiadające różnym typom promieniowania, moglibyśmy wykonywać obrazy na podstawie ścisłych reguł, których typ stanowi nauka perspektywy i anatomii malarskiej. — Malarz realista nie liczy się z tem, co on w danym momencie widzi. Jest to dla niego niemożliwym choćby z tego powodu, że nie jest w stanie tego wymalować. Na miejscu siebie stawia schemat obserwatora, podobnie, jak świat rzeczy zastępuje schematami fizycznymi. Schematów tych nie uważa jednak za dane *a priori*, jak to czyni prymityw, lecz stawia je przed sobą jako ideał, do którego systematycznie można się przybliżyć. Istnienie takiego ideału nie jest bezwzględnie pewne, rozwój malarstwa realistycznego czyni je jednak dosyć prawdopodobnym.

Ad 2. Metody realizmu są w praktyce zasadniczo różne od tych, jakie wskazuje teoria. Nie posiadamy tego rodzaju wiedzy o ciałach fizycznych, która mogłaby nam zastąpić obserwację. To, co o nich wiemy, może służyć do kontrolowania doświadczeń, do kierowania nimi, nie może jednak zastąpić ich w zupełności. Toteż realista maluje albo na podstawie długich obserwacji z natury, albo wprost z modelu. Jest dobrze zauważyć, że nawet w tym drugim wypadku nie może być mowy o malowaniu tego, co się widzi. Wynika to z tego prostego faktu, że w warunkach widzenia w ciągu kilku długotrwałych posiedzeń, jakie są niewątpliwie konieczne do odtworzenia wszystkich stosunków świetlnych, które zachodzą pomiędzy widzem a poszczególnymi częściami modelu, muszą zachodzić zasadnicze zmiany, wykluczające się wzajemnie, tak, że ostateczny rezultat nie może przedstawiać żadnego z momentów obserwacji, lecz ich wypadkową. Chcąc malować to, co widzimy, musimy ograniczyć się do szybkich, najwyżej półgodzinnych szkiców z natury, które jednak należą już do impresjonizmu, jako jego punktu wyjścia. Widzimy więc, że realizm jest stanowiskiem niejako wyjątkowym i bardzo ograniczonym, co zresztą zgadza się w zupełności z tem, że w historii sztuki zajmuje stosunkowo bardzo szczupłe miejsce. Z tego stanu rzeczy nie można nie wnioskować o wartości artystycznej realizmu. Nasuwające się wnioski ujemne zostałyby z łatwością odparte przez powołanie się na takich geniuszów, jak Tycyan i Tintoretto, którzy bez wątplenia do typu realistycznego należą. Nie należy jednak zapominać, że kryteria nasze nie wspólnego nie mają z kryteriami artystycznymi. Z punktu widzenia sztuki, każdy z typów malarskich jest zdolny do wydawania dzieł poważnych — realizacya zależy tylko od większego lub mniejszego talentu twórcy.

Ad 3. Ścisły związek realizmu z fizycznym typem rzeczywistości nie jest już chyba po tem, cośmy widzieli, rzeczą wątpliwą. Wystarczy wziąć jakikolwiek traktat o malarstwie, których realizm wydał osobliwie dużo (począwszy od słynnego Traktatu Leonarda da Vinci), aby się o tem przekonać. Rozwój teorii malarskich idzie ściśle w parze z rozwojem fizyki. Zaczyna się u jej kolebki, dochodzi do rozkwitu równocześnie z nią w wieku XIX. Zejściu fizycznego poglądu na świat na plan drugi w dobie ostatniej towarzyszy upadek realizmu.

Argumentem decydującym wydaje mi się następujący: Rzeczy fizyczne proste i łatwe do zrozumienia, są też proste i łatwe do malowania z punktu widzenia realizmu. Przeciwnie to, co jest fizycznie zawile, jest trudne, jeśli nie zupełnie niedostępne dla malarza realisty. Dość powiedzieć, że Leonardo da Vinci nie radzi wogóle malować mas liści w słońcu i t. p., podczas gdy dla malarza

rzy japońskich, podobnie jak i dla impresyonistów, zagadnienia takie nie przedstawiają najmniejszej trudności, że tylko wspomnę gałązkę wiśni w słońcu, malowaną dwoma tylko barwami (białą i żółtą), którą widziałem, jeśli się nie mylę, w Musée Guimet, lub liście Cezanne'a, które niestety znam tylko z opowiadania.

Ad 4. Idea realizmu wyklucza pojęcie stylu. W praktyce, występują przede wszystkim różnice indywidualne, które są wyraźnym dowodem, że ideał jednolitych stosunków wzrokowych może być tylko w przybliżeniu osiągnięty. Fotografia wpłynęła bardzo silnie na zniwelowanie indywidualności realistycznych, prowadząc zarazem do niezwykle obniżenia ich poziomu artystycznego. Poza główną linią realizmu, można jednak wykazać style bardzo silnie ograniczone — a mianowicie barok, rococo i empire. Style te nie mogą być zaliczane do realizmu, jak na to już wskazałem, gdyż to właśnie, że są stylami, zawdzięczają konwencji artystycznemu, który jest w całości własnością prymitywizmu. Pozorna ich przynależność do realizmu polega na tem, że wyszły z naśladowania gotowych dzieł realistycznych, dziedziąc po nich światłocien, perspektywę i t. d. Te twory dwoiste należałoby zaliczyć może do osobnego typu malarskiego, — będącego przejściem od realizmu do prymitywizmu. — Takie typy przejściowe możnaby wykazać także pomiędzy innymi typami zasadniczymi. Tak n. p. Cezanne byłby może przejściem od impresjonizmu do futurizmu, Manet przejściem od realizmu do impresjonizmu, Tycjana możnaby wówczas zaliczyć do typu przejściowego od prymitywizmu do realizmu, nowożytny Salon paryski byłby typem przejściowym od impresjonizmu do realizmu i t. d.

Rysunki autora.

C. d. n.

AUGUST RODIN.

(Um. 17. listopada 1917).

Jak każdy obywatel nowych dróg, spotkał Rodin prawie u samego wstępu swej artystycznej działalności z powątpiewaniem ogółu, które wyraziło się naprzód w odrzuceniu przez „Salon“ słynnej rzeźby „człowieka z rozbitym nosem“, a w 13 lat później w złośliwej kampanii przeciw rzeźbie przedstawiającej „wiek brązowy“. Współcześni nie rozumieli jeszcze, że artysta może do tego stopnia wydrzeć tajemnicę naturze, że może w marmur czy bronz zakląć tyle ruchu, uwięzić w ich powierzchni tyle światła i cieni. Trzeba było dopiero dalszych dowodów, dalszych rzeźb, jak „Jan Chrzciciel“ lub jak popiersia wielkich współczesnych. One stanowią szczyt rzeźbiarskiej sztuki portretowej, dzięki właściwej tylko genialnym twórcom umiejętności chwytania w wyrazie

oblicza tych właśnie rysów, które stanowią esencję indywidualności danego człowieka. Posiada ją Rodin w najwyższym stopniu, czego dowodem także mistrzowskie biusty, jak popiersia Dala i Laurens'a. One są bajecznym zamknięciem pierwszej fazy twórczości Rodina, której daleko jest do tej ultimate maniera, charakterystycznej dla ostatniego okresu, daleko jeszcze do tego genialnego szkicowania, które nie wykończając, w tak przedziwny sposób umie wydołać przez zaznaczenie, podkreślenie pewnych tylko, to, co jest najistotniejsze, co stanowi duszę i jest motorem jego ruchu. Widzimy i w tych aktach i biustach, odznaczających się nadzwyczajnie skrupulatnym i konsekwentnym przetrawieniem każdej powierzchni, rzeźby o formach wykończonych bardzo ściśle.

To styl brązowy Rodina, poprzedzający styl malarski.

Nasuwa się tu uwaga, że u Rodina powtórzył w wielkim skrócie ten sam rozwój, który widujemy obserwując rzeźbę renesansu i baroku — o liniach zamkniętych, skonsolidowaną, spójną — ta znów dążąca do wydobycia głębi, barokowa malarska. W rzeźbie Rodina objawił się koniec ten w jego grupach, które, odmienne od wcześniejszych rzeźb, nie posiadają jednego tylko punktu głównego, w cieniu wszystkie inne usuwają z każdej strony widziane dają obraz o tem napięciu wszystkich artystycznych walorów

Klasycznym tego przykładem znana jest oczywiście grupa „Pocałunek“, jedna z tych rzeźb, w których Rodin wykuł wszystkie namiętności i radości i rozpaczę miłosnych walk między kobietą. Czy głęboki, poza zmysłami leżący tyment „Odwiecznego idola“ lub „Ostatni dzień z tymi nadzwyczajnie uduchowionemi, rzeźmi, ku widziadłu miłości wyciągającemi się do mi, czy pełne ufności i wiary odda

„Pocałunku“ — wszystko to owiane trudem i tęsknoty, niemożliwej do nasycenia, dążącej do siły za niedosięgalnym ideałem, grupy „Amor fugit“

„Amor fugit“ — techniczną tymentem

twórcy, „Amor fugit“ —

stycznego do „Amor fugit“

czającym je powietrzu. W

szczenia formy mógł tylko

dzięki swej potędze potrafił w

twórczości zakląć w marmur tajemnicze

stawania się, nie ciał już, walczących z materią, ale ducha. Wszecławladnie nad materją swej sztuki, mógł sięgnąć poza konwencyonalną formę i stworzyć nowy styl, swój styl, w którym znalazła bólów swych, radości i tęsknot dusza w najskrajniejszych miotana przeciwności:

To ostatni okres rzeźby Rodina.

KRAKÓW · 20 · STYCZNIA · 1918

ZESZYT · 3

MASKI

LITERATURA · SZTUKA · SATYRA

*Wydawca Pracowni
4. XI . 1918.*



MICHAŁ ANIOŁ

GŁOWA MIEDZIENCA

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE.

(C. d.)

§ 9. C. Impresyonizm.

Ad 1. Zasadniczy problemat impresyonizmu jest niezależny od wszelkiej teorii. Impresyonista nie zastanawia się nad istotą rzeczy lub jej stosunkiem do obserwowanego przedmiotu. Problemy te nie mają dla niego sensu, podobnie jak dla psychologisty. Impresyonista maluje to, co znajduje w wrażeniach zmysłowych, pragnie w obrazie utrwalić moment zapatrzenia się w rzeczywistość. Tendencja ta stawia przed impresyonistą niezmiernie zawiły problemat:

Jak zanotować to, co widzę w danym momencie? Chodzi o oddanie farbami: blasku barw naturalnych, przezroczystości wody, żaru promieni słonecznych, drgania powietrza na ciele ludzkim i t. d. Widzimy, że jest to problemat czysto techniczny. Teoretycznie, zadanie impresyonisty jest określone w zupełności; w praktyce przedstawia niezmiernie bogactwo dróg i sposobów.

Ad 2. W braku jakichkolwiek reguł, na których nie zbywa prymitywizmowi i realizmowi, oddaje się impresyonista systematycznej obserwacji natury, połączonej z nieustannymi wysiłkami uchwycenia na płótnie tego, co ma przed oczyma. Obserwacja impresyonisty jest, jak to już mówiłem, niezależna od wszystkiego, co wiemy o rzeczach, ich stosunkach i t. d. Impresyonista zajmuje się tylko plamami barwnymi i stosunkami, jakie pomiędzy nimi zachodzą. Aparat malarski realisty: manekiny, akcesorya, cyrkle, podręczniki sztuki malarskiej — wszystko to znika z pracowni impresyonisty. Długie seanse z modelem schodzą na plan drugi, miejsce ich zajmują croquis półgodzinne, a nawet pięciominutowe. Szkoły malarskie i akademie stają się instytucją przestarzałą, z której korzysta się jedynie z powodów ubocznych; indywidualność artysty staje się kryterium decydującym.

Ad 3. Widzimy, że założenia impresyonizmu i jego metody związane są ściśle z rzeczywistością psychologisty. Pozostaje zwrócić uwagę na historyczny związek obu stanowisk. Jest on uderzająco silny. Rozkwit impresyonizmu wypełnia krótką epokę, w której psychologizm panował niepodzielnie niemal w nauce. Zwrot antypsychologiczny, jaki pojawił się w początku XX. wieku, połączył się w uderzający sposób z upadkiem impresyonizmu, który częścią przeformował się w oficjalny pseudoimpresyonizm, będący zamaskowanym realizmem, ustępując zresztą miejsca futuryzmowi i prymity-

zmowi. Ponadto jest dobrze zwrócić na to uwagę, że teorie impresyonistów wykazują nieraz całkiem świadomy wpływ Milla, Taine'a i t. p. Sprawa ta mogłaby być tematem osobnego interesującego studium.

Ad 4. Z natury impresyonizmu wynika, że nie może być mowy o stylach impresyonistycznych w tym sensie, jak to ma miejsce w prymitywizmie. Pomimo to, możemy dzielić impresyonistów na zasadnicze klasy według metod technicznych, jakimi się posługują. Metody te umiał impresyonizm wydoskonalić niejednokrotnie aż do granic szablonu, że tylko wspomnę najbardziej może charakterystyczną: pointillizm. — Szablony tego rodzaju prowadzą z konieczności do tworzenia się nowych stylów, które jednak wkraczają znowu w granice prymitywizmu. W ten sposób powstał typ dwolisty, stojący na pograniczu prymitywizmu i impresyonizmu, który objęto nazwą neoimpresyonizmu.

§. 10. D. Futuryzm.

Ad 1. W przeciwieństwie do impresyonizmu jest punkt wyjścia futuryzmu czysto teoretyczny. Najszersze postawione zagadnienie futuryzmu może być sformułowane, jak następuje: Jak wybrać z pomiędzy ogółu wrażeń reprodukowanych lub zmysłowych te wrażenia, które stanowią w przeciwieństwie do pozostałych zasadnicze elementy rzeczywistości?

Widzimy, że zagadnienie to jest bardzo ogólne i samo przez się nie posiada określonego sensu, nie wiadomo bowiem, jakie są kryteria podziału elementów wrażeńowych na elementy zasadnicze i dodatkowe. Należy jednak pamiętać o tej rozsądnej uwadze Bergsona, że człowiek, któryby chciał zamiast pływać rozważać teoretycznie, czy pływanie jest możliwe, przyszedłby niewątpliwie do przeświadczenia o niepodobieństwie utrzymania się na powierzchni wody. Podobnie, uzasadnienie teoretyczne futuryzmu byłoby z pewnością niemożliwe, gdyby praktyka nie przychodziła z pomocą przez dostarczenie przykładów. Praktyka wykazuje, że niezależnie od pojęcia rzeczy i pojęcia zmysłów posiadamy kryteria bezpośrednio podziału elementów wrażeńowych na zasadnicze i dodatkowe. Istnienie tych kryteriów czyni problemat futuryzmu uzasadnionym w zupełności.

Ad 2. Pod względem środków jest futurysta w podobnym położeniu, co impresyonista. I on musi notować to, co znajduje we wrażeniach, z tą tylko różnicą, że materiał jego może zmieniać się w czasie, podczas gdy materiał impresyonisty jest względnie stały.

Rzeczywistość wrażeń reprodukowanych, z jaką ma do czynienia futurizm, posiada nieraz tak szybką zmienność, że artysta zmuszony jest zrezygnować z wydobycia z niej jednego charakterystycznego momentu, godząc się na projekcję w przestrzeni dłuższego odcinka czasu. Ewentualność ta nie jest jednak konieczna, bywają bowiem wizje o charakterze tak trwałym, że można je bez trudu malować z natury. Problemy futurysty polegają bowiem przede wszystkim na wywołaniu wizji. Wynika stąd, że życie futurysty staje się przeciwieństwem życia impresjonisty. Prostota tego ostatniego ustępuje miejsca pogłębieniu wewnętrznemu, odcięciu się od życia codziennego, w wielu wypadkach oddania się narkotykom i t. d.

Ad 3. Rzeczywistość futurysty jest identyczna z rzeczywistością wizyonera. Wynika to z zasadniczych założeń obu typów. Równoczesność w występowaniu historycznym jest trudniejsza do skonstatowania, gdyż nie zawsze chcieli artyści oddawać swoje wizje zgodnie z ich właściwym kształtem, lecz modyfikowali je raczej zgodnie z koncepcją rzeczywistości popularnej. Toteż w przeszłości malarstwo t. z. fantastyczne nie ma najczęściej nic wspólnego z futuryzmem i musi być zaliczone w całości do prymitywizmu. Jedynie może sztuka indyjska i chińska mogłaby dostarczyć przykładów typu przejściowego pomiędzy futuryzmem a prymitywizmem. T. z. symbolizm, występujący na gruncie realizmu, który wydał, jak wiadomo, rezultaty oplakane, wydaje mi się pomysłem zasadniczo chybionym, jakkolwiek nie przeczę, że istnieją wyjątki, z którymi trzeba się liczyć (Goya). Jest to typ przejściowy pomiędzy futuryzmem a realizmem. O futuryzmie świadomym

celu można mówić może dopiero w dobie ostatniej. Wystąpienie to jest niemal równoczesne z rozpowszechnieniem się filozofii Bergsona.

Ad 4. Wspólność z rzeczywistością a raczej rzeczywistościami wizjonerów wskazuje nam drogę podziału dzieł futurystycznych. Jest jeden realizm i jeden impresjonizm pomimo ich różnych typów technicznych; nie może być natomiast jednego futuryzmu. Jak prymitywizm rozpada się na style, z których każdy odpowiada inaczej pojętej rzeczywistości popularnej, podobnie futurizm dzieli się na tyle zasadniczo różnych typów, ile rodzajów rzeczywistości wizyonerskiej możemy sobie wyobrazić. Rzeczywistość wizjonerów jednak jest zbyt mało jeszcze rozwinięta, żeby można przewidzieć, czy nie wyda ona z siebie typów równorzędnych z typami zasadniczymi takimi, jak system popularny lub realistyczny. Biologicznie możnaby wyjaśnić ten stan rzeczy tą okolicznością, że rzeczywistość wrażeń reprodukowanych wytwarzać się może w obecnych warunkach tylko wyjątkowo, nie ma więc za sobą nawet pierwszych etapów rozwoju. Malarstwo zorganizowane w dzisiejszą szkołę futurystów jest niezaprzeczenie jednym z wyrazów futuryzmu takiego, jak go tu pojęliśmy. Z równego tytułu trzeba zaliczyć do tego typu malarstwa ostatni okres Matisse'a, wielopłaszczyznowe obrazy Czyżewskiego i t. d., wszystko to jednak nie wyczerpuje bynajmniej futurystycznych możliwości. Jest to sprawa okresów przyszłych, i dlatego właśnie nazwa futuryzmu dla tego, rozpoczynającego się dopiero typu malarskiego, jest może najstosowniejsza.

(Dokończenie nastąpi).

Rysunek autora

Leon Chwistek.



ahc. 312/50k

MASKI

LITERATURA · SZTUKA · SATYRA

*Marszałek Cechów M.
4. II. 1918*

TADEUSZ SZANTROCH: WYCHYLI SIĘ JUŻ WNET...

WYCHYLI SIĘ JUŻ WNET
 NA JUTRZNIACH WYPLAKANA,
 JAKOBY MIESIĄC ZSZEDŁ,
 WZEJDZIE NIEPOKALANA
 Z KIELICHA, CO DZIŚ PEŁEN KRWI,
 HOSTYA MIŁOŚCI – CIAŁO I KREW PANA.

NAD ZGLISZCZA ŚWIATA I PUSTACIE
 PODNIESIE JASNOŚĆ SIĘ LITOSNA,
 NADZIEJA, CO SIĘ NAM DZIŚ ŚNI...
 I WRÓG WROGOWI RZEKNIE: BRACIE,
 POJEDNA WSZYSTKICH, NIBY WIOSNA,
 HOSTYA NARODÓW – OWOC KRWI.



WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE. (Dokończenie).

VII. Prawo konsekwencji.

§ 11. Systemy wolne od sprzeczności w teorii.

Cała powyższa teoria jest w zupełności zależna od założenia, że warunkiem istnienia danej rzeczywistości jest jej wewnętrzna konsekwencja. Innymi słowami warunkiem koniecznym istnienia pewnej rzeczywistości jest wykluczający sprzeczność system aksjomatów, definiujących jej elementy. Założenie to nazywam prawem konsekwencji. Poza tem kryterium pojęcie wielu rzeczywistości, podobnie jak pojęcie wielu światów, staje się frazesem, z którym bodaj czy nie pierwsi wystąpili pragmatyści, że pominięciem milczeniem tego rodzaju koncepcje spotykane w literaturze. Tak n. p. jeśli ktoś będzie mówił o świecie Stowackiego lub Mickiewicza, lub choćby świecie Danta, to popadnie stanowczo w błąd, na który wskazują; z równem bowiem prawem możnaby mówić o innej rzeczywistości, jeśli się przejdzie z jednego pokoju do drugiego, jak to dowcipnie zauważył jeden z filozofów.

Jak głęboko sięga związek rzeczywistości z konsekwencją, wskazują na to reakcje, występujące wobec pojawiających się sprzeczności. Każdorazowe wystąpienie sprzeczności budzi tendencję do przemieszenia się w inną rzeczywistość, a zarazem występują wątpliwości w wartości kryteriów bezpośrednich — (tendencja do przebudzenia się, do uwierzenia w cud, do uznania świata za złudę i t. p. w chwili pojawienia się sprzeczności). Wynika stąd, że potrzeba konsekwentnego systemu rzeczywistości wysuwa się na pierwszy plan w stosunku do kryteriów bezpośrednich.

Dochodzimy więc do następującego rezultatu: to, co jest rzeczywiste, może nam przedstawiać się jako luźne zjawisko lub jako część systemu konsekwentnego. Dopóki mamy do czynienia z luźnymi zjawiskami, nie jest pewne, czy potrafimy skonstruować taki system zjawisk, oparty na prawie konsekwencji, któryby objął te zjawiska,

Ten stan rzeczy zmusza nas do poprzestania na tem, co jest dane bezpośrednio, a rezygnowania z jakiegokolwiek myślowego rozszerzenia zakresu odnośnego przeżycia. W praktyce objawia się to zupełną niemożnością rozstrzygnięcia, czy zjawisko ma miejsce na jawie, czy we śnie, czy w halucynacji i t. p., w sztuce brakiem kontrastu, który jest, jak się zdaje, koniecznie potrzebny do zaspokojenia artystycznego.

Systemy konsekwentne nie zależą wcale od przyszłych doswiadczeń, które z nimi ewentualnie nie uduzą się pogodzić. System mechaniki Newtona nie da się pogodzić z doświadczeniami, wskazującymi na niezależność zjawisk elektromagnetycznych od układów, poruszających się względem siebie z szybkością światła. Wiadomo, że system fizyki, oparty na zasadzie względności, prowadzi do nowej mechaniki, która co prawda różni się od newtonowskiej tylko poza granicami doswiadczeń. System Newtona nie jest skutkiem tego bynajmniej mniej obiektywny. Można by nawet twierdzić coś przeciwnego, jeśli się zwróci uwagę na jego wielką łatwość przystosowania się do pojęcia popularnego. Dochodzimy w ten sposób do następującego rezultatu: obiektywność systemu wzrasta z noszących objętych nim zjawisk tylko do pewnego punktu; poza tą granicą system nie może już zyskać na obiektywności, staje się utworem zamkniętym i doskonałym i jest trudno nie traktować go na równi z systemem logiki. — Zwracam już uwagę na to, że nie posiadamy żadnego systemu rzeczywistości, któryby osiągnął tego rodzaju stan nasyżenia. Z punktu widzenia takiego ideału wszystkie rozporządzane systemy są niemal równouprawnione. Mówię wyraźnie: niemal, gdyż różnice pomiędzy stopniami rozwoju różnych systemów rzeczywistości nie dadzą się, jak widzieliśmy, przekroczyć. Ponadto odgrywa bardzo ważną rolę przyzwyczajenie. W większości wypadków przesunąć się do innego typu rzeczywistości jest niezmiernie trudne.

§ 12. Systemy wolne od sprzeczności w praktyce.

Znaczenie systemów konsekwentnych dla obiektywizacji zjawisk jest równie wielkie dla wszystkich dziedzin twórczości. Poszczególne utwory zawierają stale elementy budzące wątpliwość co do ich obiektywnego charakteru.

Udana próba ze spadochronem nie mogłaby służyć za dowód, że spadochron jest przyrządem odpowiadającym swemu celowi, gdyż zdarzają się upadki z wysokich rusztowań połączone z obrażeniami ciała znikomo małemi. Dopiero systematycznie wykonane próby z różnymi spadochronami rozstrzygają sprawę definitywnie. W rezultacie chodzi więc nie o ten właśnie spadochron, który mam przed sobą, ale o system budowania spadochronów, który niezależnie od czasu i przestrzeni prowadzi do tychsamych rezultatów. Podobnie ma się rzecz z dziełem sztuki. Krytyka odosobnionego dzieła sztuki jest niezmiernie trudna i wątpliwa, nie mamy bowiem sposobów oderwania się od

różnych wpływów ubocznych, asocjacji i t. p. Dopiero porównanie z innymi dziełami, a w szczególności z dziełami, należącymi do tegosamego typu malarskiego, może stanowić podstawę krytyki obiektywnej. Gdybyśmy chcieli usunąć ograniczenie co do typu, doszlibyśmy rychło do absurdu, że tylko wymienię skrzypce Picassa i Madonnę Sykstyńską. Byłoby to zjawisko analogiczne, jak gdyby ktoś chciał wystąpić z pretensją o dług wygrany w karty we śnie albo powoływać się w dyskusji o aeroplanach na wznoszenie się w powietrze magów egiptjskich.

Dochodzimy więc do rezultatu następującego: Każda teoria malarstwa musi zacząć od wyróżnienia zasadniczych typów malarskich, zgodnych z sobą co do założeń. Wyróżnienie takich typów nie może być dziełem przypadku lub fantazyi, lecz musi być oparte na analizie konsekwencji, wynikających z założeń danego typu, przyczem natrafienie na pewne *a priori* za arcydzieła uznane obrazy sprzeczne z konsekwencjami danego typu, jakkolwiek spełniające jego założenia, należałoby uważać za kryterium odrzucenia danego typu. — Widzimy od razu, że tego rodzaju poszukiwania byłyby z góry skazane na niepowodzenie ze względu na nadmierny stopień skomplikowania przedmiotu, gdybyśmy nie odnaleźli gotowych już wzorów w pewnych poprzednio ustalonych systemach. Jak widzieliśmy, wzorami takimi dla malarstwa są różne systemy rzeczywistości, których istnienie jest zależne w zupełności od prawa konsekwencji. Wynika stąd, że prawo konsekwencji może być uważane za punkt wyjścia teorii malarskich. Możemy mianowicie powiedzieć, że warunkiem koniecznym, żeby obraz był dziełem sztuki, jest to, ażeby przedstawiał jedną, określoną rzeczywistość. Warunek ten nie będzie oczywiście warunkiem wystarczającym, w zakresie bowiem każdej rzeczywistości możemy wyobrazić sobie arcydzieła i bohomyzy; ale z góry możemy być przekonani, że obraz, który przedstawiać będzie w części rzeczywistość jednego typu, w innej zaś części rzeczywistość typu odmiennego, nie będzie dziełem sztuki. Jako rażący przykład przytoczę głowę utrzymaną w stylu Rafaela na tle impresjonistycznym.

Przynależność do danego typu rzeczywistości, nie decyduje bynajmniej o tem, że z obrazu wykluczone być muszą wszystkie wpływy innych rzeczywistości. Świadczą o tem przejściowe typy malarskie, do których mieliśmy sposobność zaliczyć największych geniuszów. Sprawa ta przedstawia się podobnie do zagadnienia dysonansu w muzyce. Podanie jakichkolwiek reguł w tym kierunku wydaje mi się w tej chwili niemożliwością. W każdym razie nie mogłyby to być reguły określone.

Na zakończenie chciałbym zauważyć, co nastę-

puje. Widzieliśmy, że prawo konsekwencji może być uważane za kryterium klasyfikacji typów malarskich, a zarazem za pierwszą elementarną regułę teorii sztuki. Z tego bynajmniej nie wynika, żebyśmy wykazali, że teoria powyższa jest jedynie możliwa. Zadanie takie nie da się moim zdaniem rozwiązać. Przeciwnie, możemy sobie z łatwością wyobrazić różne stanowiska niezgodne z prawem konsekwencji. Zamiłowanie do sprzeczności jest własnością nie tylko wielu krytyków sztuki, ale nawet wielu filozofów. Wykorzenie je przez krytykę, jest niepodobieństwem, gdyż krytykować teorie tych panów możnaby jedynie w imię konsekwencji, którą oni odrzucają *a limine*. Jedyna rzecz, jaka pozostaje, jest: wykazać, że prawo konsekwencji jest punktem wyjścia dostatecznie twórczym, ażeby opierając się na niem, ująć w systemy te zjawiska, które nas zajmują. Zadanie to wydaje mi się tak niezmiernie ważnem, że wszystkie wysiłki w tym kierunku, choćby nawet nie osiągnęły swego celu w zupełności, uważam za potrzebne.

Leon Chwistek.



Z ZAGADNIEŃ TEATRU: STANISŁAWSKIJ

W nielicznym szeregu wielkich imion bojowników o wyzwolenie sztuki teatralnej w ostatnich latach dwudziestu zajmuje Stanisławski bezspornie jedno z miejsc najzaszczytniejszych. Stanisławski (Aleksiejew) pochodzi z bogatej i kulturalnej rodziny przemysłowców moskiewskich; otrzymał tedy wytworne i wszechstronne wykształcenie z wyraźną tendencją do emancypacji w kierunku muzyki i sztuk pięknych. Ze szczegółów biograficznych podnieść należy jego pochodzenie francuskie po babce (znana artystka dramatyczna, M-me Warley) i tąż drogą odziedziczoną, wrodzoną zatem skłonność do teatru i aktorstwa; stąd też ów prąd zachodniej kultury romańskiej, jaki w całej strukturze duchowej i artystycznej Stanisławskija, zarówno w jego pojmowaniu i realizowaniu ideałów teatralnych, zarówno w jego aktorstwie, jak i reżyserii i pedagogice, na każdym kroku przebija.