

II

O POJĘCIU FORMY

Od dawna już, a u nas w szczególności po ostatnich wystawach formistów, często słyszy się rozmowy o formie, jak również, dość często, w stosunku do zwykłej obojętności naszej krytyki na wszystko, co jest istotne, czyta się o formie mniej lub więcej nieścisłe i ciemne frazesy.

—Pojęcie formy o wiele jadowitszym jest od pojęcia piękna — ma nie dwa, ale cztery znaczenia i wymaga również zróżniczkowania. Przy sposobności można by popróbować rozstrzygnąć spór między malarzami i rzeźbiarzami, spór nieistotny i polegający według nas na tym, że dla każdego z tych dwóch gatunków artystów wzrokowych pojęcie formy ma bardzo różne znaczenie.

Najprzód zajmijmy się formą przedmiotów świata zewnętrznego.

Musimy odróżnić przede wszystkim formy płaskie samego tylko pola widzenia przy jednoczesnym patrzeniu, czyli, jak będziemy je nazywać: formy sylwetowe. Przy patrzeniu bowiem dwoma oczami widzimy bezpośrednio, bez żadnych specjalnych rozumowych procesów, formę w wielu (np. w trzech) wymiarach. Patrzenie na obraz będący płaszczyzną (nawet lekko sferyczną) można by w pewnym przybliżeniu utożsamić z patrzeniem jednoczesnym, ponieważ nie będzie nas wtedy zajmować to, jakie ta dana płaszczyzna ma miejsce w rzeczywistej naszej przestrzeni. Będzie ona dla nas istnieć w pewnym sensie sama dla siebie, oczywiście w pewnej mniej więcej oznaczonej odległości od nas, z której będziemy mogli w jednym spojrzeniu objąć całość jej w najłatwiejszy sposób.

Każda część pola widzenia ma swą formę sylwetową, która stanowi granicę oddzielającą ją od innych form, więcej ciemnych lub jasnych, albo inaczej niż ona zabarwionych. Forma ta może być mniej lub więcej wyraźna, prosta lub zawiła.

Jednak wskutek patrzenia dwuocznego i całego systemu mięśni, skoordynowanych w uczuciach swoich z przestrzenią czysto wzrokową, mamy nie tylko tę wizję pola widzenia czystego, wizję dwuwymiarową, ale bezpośrednio widzimy przedmioty i czujemy nasze ciało zanurzone w przestrzeni wielowymiarowej, którą będziemy nazywali naszą przestrzenią rzeczywistą. Będzie ona ograniczona, w przeciwieństwie do obiektywnej przestrzeni fizyka i abstrakcyjnej przestrzeni geometryi.

W ten sposób, prócz form sylwetowych czystego pola widzenia (jak

również form sylwetowych pokrywających proste — lub mało wypukłe, albo mało wklęsłe — płaszczyzny, ustawione mniej więcej równoległe do linii łączącej nasze oczy), możemy rozważać formy przedmiotów w przestrzeni wielowymiarowej, formy ich „rzeczywiste“ (w przeciwieństwie do sylwetowych), będące w ścisłym związku z ich formami dotykowymi. O ile formę sylwetową możemy mieć daną w jednym akcie spostrzegania prostym (pojęcie aktu prostego uważamy za równoznaczne z pojęciem niezmiennego kompleksu jakości w trwaniu), w nieruchomym patrzeniu jednoczesnym, o ile formę „rzeczywistą“ (tzn. odpowiadającą szeregowi czuć dotykowych) możemy odgadnąć jedynie przy pomocy patrzenia dwuocznego (przy czym nie mamy do czynienia z czystymi uczuciami wzrokowymi, tylko z całym szeregiem innych czuć: w mięśniach gałki ocznej, w soczewce, tj. czuć akomodacji), o tyle formę przedmiotu „rzeczywistą“ możemy zbadać jedynie wtedy, kiedy przedmiot porusza się koło swoich osi (zmiennych lub stałych) lub jeśli my poruszamy się wokół niego, względnie ze wszystkich stron go dotykamy.

Rozróżnienie tych dwóch rodzajów formy zasadniczym jest dla odróżnienia formy malarskiej od rzeźbiarskiej, a pomieszanie tych pojęć prowadzi do beznadziejnych nieporozumień.

Dotąd mówiliśmy tylko o formie przedmiotu jako takiej, nie implikując zupełnie pojęcia jakiegokolwiek zadowolenia lub niezadowolenia. Każda z form obydwóch rodzajów jest w stanie wywołać w nas zarówno życiową lub artystyczną (estetyczną) przyjemność albo przykrość.

Do zadowolenia życiowego (względnie niezadowolenia), spełnionego w wizji wzrokowej lub na jej podstawie oczekiwanego, muszą się przyznać wszystkie skojarzenia dawne, związane z danym przedmiotem, czyniące go przyjemnym (względnie nieprzyjemnym) w samej wizji wzrokowej, lub też skojarzenia dające znać o możliwych przyjemnościach lub przykrościach, których dany przedmiot może nam w przyszłości dostarczyć.

Widzimy, że forma sylwetowa jako taka, bez żadnych innych skojarzeń wyobrażeń, może wywołać w nas uczucia życiowe słabszego stopnia i tylko w niewielu stosunkowo wypadkach. Inne wrażenia, których od niej doznać możemy, będą już zadowoleniami lub przykrościami związanymi z formą jako taką, będą natury estetycznej. Zasadniczą cechą przyjemności estetycznej (artystycznej) jest pojmowanie wielości danych form jako pewnej całości, pojmowanie wielości w jedności. Najprostszym elementem wywołującym wrażenie jedności absolutnej jest dla malarstwa kółko zapełnione jednym tylko kolorem. Podobnie dla rzeźby musimy uznać za najprostszy element kulę, której całkowitą formę w rzeczywistej przestrzeni odgadujemy od razu, z jednego tylko punktu widzenia. Każda widziana sylweta jako taka lub każdy przedmiot pojmowany jako taki

może posiadać w różnych proporcjach tę zdolność wywoływania w nas i życiowej, i estetycznej przyjemności lub przykrości.

Komplikując wnętrze danej sylwety lub też komplikując jej kontury, możemy potęgować wrażenie wielości. O ile jednocześnie z wzrastaniem wielości, przez odpowiednie jej pomnażanie, nie będziemy tracić wrażenia jedności, wrażenie estetyczne będzie się potęgować. Może to postępować do pewnej granicy tylko (obięktywnie nie dającej się określić), poza którą żadną siłą danej wielości jako jedności nie będziemy w stanie scałkować. W praktyce, w sferze Sztuki Czystej, czyli oderwanej, nie mającej na celu zdobienia ścian lub przedmiotów, w przeciwieństwie do Sztuki Zdobniczej, komplikacja następuje wewnątrz stosunkowo dość prostych form ograniczających.

Mówiąc o malarstwie większość ludzi zwykłych, a nawet krytyków i, co gorsza, teoretyków, miesza pojęcia: formy sylwetowej przedmiotów jako takiej i formy ich rzeczywistej z pojęciem formy estetycznej, formy danego dzieła sztuki, którą musimy zdefiniować jako pewną jedność wielości, posiadającą cechę jedności samą dla siebie, i to jedność w wielości form sylwetowych, niezależną od tego, jakie sylwety przedmiotów te formy składowe nam przypominają i w uniezależnieniu od tego, czy z punktu widzenia życia i świata zewnętrznego formy tych przedmiotów są zdeformowane, czy nie.

Forma estetyczna jest, inaczej mówiąc, konstrukcją, której jedności nie możemy do żadnych innych pojęć sprowadzić, niczym obcym samej formie jako takiej wytłumaczyć. Pewną formę ma wszystko: węgiel rozsypany na podłodze, plama na obrusie, poszarpane wichrem obłoki i kupa śmieci w kącie podwórza. Samym pojęciem formy nie możemy operować w estetyce, ponieważ pojęcie to, bez uprzedniego zróżniczkowania, może być tylko zaciemniającym i prowadzącym do nieporozumień. Dlatego w książce pt. *Nowe formy w malarstwie* wprowadziliśmy pojęcie *Czystej Formy w sferze malarstwa, w znaczeniu kompozycji form sylwetowych w danej zamkniętej przestrzeni*.

Używając jednak pojęcia konstrukcji w estetyce musimy zastrzec się przed mieszaniami pojęcia tego z pojęciem konstrukcji w tym znaczeniu, w jakim używane bywa w życiu, a mianowicie jako konstrukcji przedmiotów celowych lub stworów żywych, z którą konstrukcja artystyczna ma tylko tę wspólność, że podobnie jak przedmioty i twory, posiadają ją obrazy i rzeźby, ale w oderwaniu od wszelkiego zastosowania, o ile brakiem zastosowania można nazwać zastosowanie w kierunku wzbudzenia w ludziach wrażenia oderwanej jedności w wielości i związanych z tym wrażeniem uczuć metafizycznych.

Teoretycy, jak Leon Chwistek, zdają się mówić jedynie o przedmiotach i pojęcie formy i formizmu stosuje się u nich jedynie do tak lub inaczej

pojętych, czyli tak lub inaczej „zdeformowanych“ przedmiotów (tzn. figur ludzkich i zwierzęcych, na równi z przedmiotami martwymi — tej bowiem różnicy zdają się nie uznawać, jakkolwiek w kwestii napięć kierunkowych mas kompozycyjnych różnica ta staje się zasadniczą). Chwistek zaznacza nawet, że formizm związany jest z realizmem. Przeciętny „znawca sztuki“, czytając zdanie to, musi zbalwanić do reszty. O jakim realizmie jest tu mowa?

Rozróżnianie pojęć naturalizmu i realizmu, co zachodzi w systemie pojęć Zbigniewa Pronaszki (wolnego od zarzutu, który zrobiliśmy systemowi Chwistka), wydaje się nam nieistotnym i mylącym i proponowaliśmy, aby pojęcia te uznać oba za równoznaczne z dążeniem malarza do możliwie wiernego odbicia świata zewnętrznego.

Pojęcie wierności może tu być rozszerzone. Możemy nie nadawać mu znaczenia wierności fotograficznej, tylko wierności oddania swojej subiektywnej, może nawet wariackiej wizji zewnętrznego świata, ale w każdym razie takiej, w której świat przedmiotów, osób i zwierząt czy roślin jako taki, w jakiejś zimitowanej na płótnie czy papierze rzeczywistej przestrzeni jest przedstawiony.

W tym pojęciu realizmu mieszczą się według nas pojęcia czterech „zasadniczych typów malarskich“ (według terminologii Chwistka), a więc prymitywnego, realistycznego (w znaczeniu odpowiednika do fizykalnego poglądu), impresjonistycznego i futurystycznego. Trzy z typów tych rozdzielających malarstwo według jego nieistotnej treści, tzn. prymitywizm, impresjonizm¹ i futuryzm, mogą zawierać dzieła Czystej Formy, o ile przedmioty w dziełach tych wyobrazone nie będą stanowić treści ich jako takie, tylko będą pretekstem dla odpowiednich danych masom napięć kierunkowych. Jako takie stanowią przedmioty treść obrazu, jeśli przy zachowaniu stosunków w rzeczywistej przestrzeni panujących oddane są w sposób wypukły, jeśli materialność ich związana z przypuszczalnymi wrażeniami dotykowymi jest uwydatniona ze specjalnym akcentem. Oczywiście realizm sam przez się w czystym stanie wyklucza zupełnie Czystą Formę. Inne kierunki mogą być kombinacją i jednych, i drugich elementów, co się najczęściej zdarza.

Kryterium ocenienia doskonałości dzieła sztuki, które podaje Chwistek, a mianowicie to, że w doskonałym dziele typy powyższe nie mogą być pomieszczone, można zastąpić pojęciem ujęcia formy, jednolitego dla danego dzieła, nie implikując przez to pojęcia „różnych sposobów odtwarzania przedmiotów“. System Chwistka tym bardziej jest mylący, że szatańska zaiste odpowiedniość, którą odkrył uczyony ten między poglądami

¹ O ile impresjonizm pojmuje się jako składanie kolorów mieszanych z oddzielnych kolorów czystych, a nie sztuczkie dla imitowania „powietrznych efektów“.

w filozofii a różnym pojmowaniem przedmiotów, nadaje systematowi temu prawdziwie demoniczny urok, podobny temu, jaki miał dla Keplera sposób rozmieszczenia planet w systemie słonecznym. Ale według nas, w pierwszym przypadku jest to tak samo nieistotne, jak się okazało w ostatnim.

Mówiąc o formie i nie różniczkując tego pojęcia, narażają się teoretycy formizmu znowu na te bezpłodne i do wściekłości doprowadzające dyskusje o niepotrzebnie zdeformowanych przedmiotach. Dając nowe pojęcie formy, jedynie adekwatne według nas z rzeczywistością artystycznej twórczości, pojęcie równoznaczne z konstrukcją form na płaszczyźnie, czyli kompozycją albo Czystą Formą, od razu usuwa się nieporozumienie. Niech sobie dalej potem „znawcy sztuki“ nie uznają obrazów formistów. Będziemy jednak wiedzieć, że nie uznają oni nie „zdeformowanych przedmiotów“, tylko nie pojmują istoty sztuki, której celem było, jest i będzie tworzenie oderwanych konstrukcji elementów prostych (barw, dźwięków) lub złożonych (słów, działań na scenie). Będziemy mogli wtedy z czystym sumieniem nie liczyć się ze zdaniem ich o Czystej Formie, jako ze zdaniem „znawców nieistotnych elementów sztuki“, jak dla ścisłości trzeba by ich nazywać.

Jak dalece nieporozumienie to jest rozpowszechnione, dowodzi krytyk „Pro Arte“ -wh- („Pro Arte“, tego najbardziej żywego i liberalnego pisma artystycznego oprócz „Zdroju“)*, który z lekkim sumieniem stwierdziwszy, że wstęp teoretyczny do Katalogu II wystawy formistów** jest „nieporozumieniem literackim“, pisze o „formie i jej analizie“ zarzucając, że pewne obrazy nie są wcieleniem formy i tajemniczego procesu „analizy“ takowej¹. Abstrahując od możliwych literackich błędów, we wstępie tym zawartych -wh- nie zadał sobie trudu, aby wstęp ten przemysleć i zrozumieć, na czym mógłby wiele w kwestii malarstwa skorzystać.

Pomijając zupełnie kwestię słuszności tego sądu, z powodu tego, że go nie rozumiemy, musimy stwierdzić, że -wh- nie wie, czym jest forma, tkwiąc widocznie w przesadach, wynikających z panującej w estetyce fałszywej ideologii, polegającej na niezanalizowaniu znaczenia pojęć zasadniczych, przy jednoczesnym lekkomyślnym ich używaniu.

* -wh- [Husarski Wacław] *Wystawa formistów — Obrazy Stryjeńskiej*. „Pro Arte et Studio“, Poznań 1919, z. 5, s. 28—29.

** *Katalog wystawy*. Kraków 1919 s. 7.

¹ Uwaga osobista. Przypadkowo obrazy te były moimi własnymi wytworami. Przykro mi tu *à propos* nich poruszać tę kwestię. Gdyby -wh- zjeżdżał mnie za kompozycję, harmonię barw lub ujęcie formy, cieszyłbym się z tego tylko, myśląc: przecież znalazł się choć jeden krytyk. Ale ta forma krytyki musi oburzyć jako taką, bez żadnej zresztą osobistej pretensji.

Czym jest „analiza formy“? Czy rozkładaniem skomplikowanych form świata zewnętrznego na kółka i kwadraty, krzywe linie i proste, czy stylizacją, czy może tzw. „uproszczeniem“ — nie wiemy i nie dowiemy się prawdopodobnie nigdy. Przyczyną zjawisk tych jest także to, że krytycy i teoretycy znają „kierunki“ panujące na Zachodzie, kierunki będące wynikiem mody, stworzonej przez prawdziwie silne indywidualności, które w gorące życie dzisiejszego znalazły czas dla stworzenia indywidualnego stylu. Z erudycją w tym kierunku lubią się oni popisywać. Nie może zarzutu tego uniknąć i Stanisław Pieńkowski, który przeczytawszy ów zły pod względem literackim, nieszczęsny wstęp nasz, pisze z pogardą godną lepszej sprawy o pojęciach takich, jak: „oś danej kompozycyjnej masy“ lub „napięcie kierunkowe“, zaznaczając, że jest to geometria, „z którą kubizm się wiąże“.

Nawet rysowanie wszystkiego w liniach prostych lub krzywych drugiego stopnia nie jest jeszcze geometrią, jak również używanie pojęcia osi, a tym bardziej kierunkowego napięcia, które już bardziej traci elektrycznym potencjałem czy czymś w tym stylu i tyle to ma wspólnego z tą dyscypliną, ile wiązania pojęciowe Stanisława Pieńkowskiego z istotnym znawstwem najprostych elementów dzieła Sztuki.

Nie chodzi nam tu o pretensje osobiste (mieszanie osobistych sprawek w dyskusję teoretyczną uważamy po prostu za święństwo), tylko o tę karygodną lekkomyślność i dyletantyzm, z jakim traktuje się u nas rzecz tej wagi, jak krytyka artystyczna i konieczna, dla zajmowania się tą ostatnią, wiedza o sztuce. Wiedzę tę zdobyć nie jest tak łatwo i jakkolwiek znajdujemy, że wiemy więcej trochę od przeciętnego krytyka, nie uważamy się za jakiś niepokonany autorytet; pragnęlibyśmy dyskusji, która by i nasze błędy oświecić mogła, ale dyskusji z ludźmi, którzy choć trochę rzecz samą rozumieją i nie zbywają jej lekkomyślnymi frazesami. Publiczna dyskusja, z wykluczeniem wszelkiej osobistej animozji, byłaby tą zbiorową pracą, która pozwoliłaby na wyczyszczenie atmosfery pojęć o sztuce, nauczyłaby wiele krytyków i publiczność i doprowadziłaby może różnych teoretyków do wspólnego i jaśniejszego poglądu. Jest to oczywiście trudnym nad wyraz z powodu tego, że każdy mówi: „*meine Wahrheiten sind nicht fuer die anderen*“ i lupi dalej swoje w zupełnej samotności, która źle działa na humor i wytwarza osobiste kwasy, tak zatruwające naszą artystyczną atmosferę. Zarzutu nieścisłości i lekkomyślności nie robimy oczywiście Leonowi Chwistkowi, którego poważne i ścisłe rozumowanie nie dotyczy niestety teorii sztuki w istotnym znaczeniu.

Przechodząc z kolei do rzeźby, musimy zaznaczyć, że tu problemat jest o wiele trudniejszym. Zaznaczamy go tylko lekko, poddając rozwiązanie sądom specjalistów.

Rzeźby nie możemy objąć jednym rzutem oka jak obrazu i odgadnąć

od razu całej jej budowy. Chyba może stosować się to absolutnie do kuli, już mniej do innych brył geometrycznych umiarowych, a w przybliżeniu do rzeźb, przedstawiających znane nam skądinąd przedmioty lub stworzenia. Ale nie może być o tym mowy w stosunku do rzeźby, której celem jest konstrukcja form bryłowych w rzeczywistej przestrzeni, rzeźbiarska kompozycja, czyli rzeźbiarska Czysta Forma. Jakkolwiek do pewnego stopnia możliwym jest pewien rodzaj zrozumienia rzeźby z jednego tylko jej profilu, dla istotnego jej pojęcia trzeba ją obejść dookoła i obejrzeć wszystkie profile, po czym estetyczne zadowolenie polega na przedstawianiu sobie całości przy pomocy bezpośredniego widzenia jednego tylko z tych profili. Ale jest to już praca bardziej intelektualna, opierająca się do pewnego stopnia na wyobrażaniu sobie oderwanej bryły przy pomocy czuć muskularnych, które ona może sugerować.

Rzeźba — niezależnie od tego, czy wyobraża przedmioty rzeczywiste, czy też przedmioty te użyte są w niej dla „alegorii dynamicznej“ (pojęcie wprowadzone przez Augusta Zamoyskiego we wstępie do Katalogu II wystawy formistów w Warszawie, które zdaje się być analogicznym do pojęcia napięcia kierunkowego, wprowadzonego przez nas do teorii malarstwa) — jest samą przedmiotem w rzeczywistej przestrzeni. Nie jest ona, jak obraz na płaszczyźnie, wyrwana jakby, przez ramę odgraniczająca, z liczby wszystkich innych przedmiotów jako coś od nich zupełnie różnego¹.

Przedmiot w rzeźbie występuje jako taki nawet wtedy, jeśli jest użyty jako „alegoria dynamiczna“. Przedmiot i Czysta Forma związane są w jedność więcej w rzeźbie niż w malarstwie, ponieważ pierwszy nie tylko występuje w częściach całości, ale tworzy również odgraniczenie rzeźby od reszty przedmiotów we wszystkich jej profilach.

Dlatego to rzeźbiarskie pojęcie Czystej Formy, zastosowane do malarstwa, może wprowadzić zamieszanie i dlatego może pewne, słuszne w sferze rzeźby koncepcje („fizycznego kształtowania“ (?), wpływu zmian w świecie zewnętrznym na psychologię artystów itp.) Augusta Zamoyskiego, wypowiedziane na odczycie w Zakopanem w r. 1919, zastosowane do malarstwa, nie są wcale rozjaśniające.

Rzeźbiarze widzą zawsze przedmioty w obrazach („zdeformowane“ lub nie), a mniej zwracają uwagi na kompozycję czysto malarską, płaską lub przedstawiającą rzuity jakichś brył Czystej Formy rzeźbiarskiej. Ten ostatni wypadek jest oczywiście dla nich bardziej zrozumiałym, ale w każdym razie obcą jest dla rzeźbiarza zamknięta przestrzeń, w której sylwety, przypominające przedmioty, tworzą jedynie podział jej na

¹ Z czego nie trzeba wyciągać wniosku, że każde „coś“ płaskie i od wszystkiego odgraniczone jest dziełem sztuki. Mowa tu jest o zamkniętych w sobie kompozycjach.

części składowe. Zawsze jednak widzą oni części te jako przedmioty w rzeczywistej przestrzeni, wskutek elementów ich podziału, przypominających modelację przez światło, modelację, która w malarstwie pojętym jako Czysta Forma jest tylko rozdzieleniem form składowych przez ciemne i jasne (względnie różnobarwne) ich zapelnienia, a nie ma na celu imitacji modelacji przedmiotów rzeczywistych w pewnych oświetleniach. Oczywiście mogą być wypadki pośrednie, co jest zjawiskiem najczęstszym.

Twierdzimy, że o rzeźbie można również mówić nie wprowadzając pojęcia przedmiotu i pomysł „alegorii dynamicznej“ Augusta Zamoyskiego, określającej właściwe znaczenie przedmiotów w tej sferze, uważamy za dodatnią próbę w tym kierunku.

Pomyłkę tę, która polega na mówieniu o przedmiotach w obrazach, nie zaś o obrazach samych, popełniają krytycy również dlatego, że niedostatecznie odróżniają kompozycję od ujęcia formy (tj. tego elementu, który da się sformułować jako np. kanciastość czy płynność, pierzastość, miękkość czy ostre odgraniczenie) i złudzeni różnymi ujęciami formy, którymi tak bardzo różnią się mistrzowie współczesni (np. Picasso, Gauguin, Matisse, Van Gogh), mieszają w swoich dysertacjach o różnie odtworzonych przedmiotach i kompozycję, i ujęcie formy (czyli stałą kompozycję najdrobniejszych elementów dzieła sztuki malarskiej) z samym „przetwarzaniem“, „deformowaniem“, „ujmowaniem“, „interpretowaniem“ przedmiotów rzeczywistych. Elementy te muszą być rozdzielone, jeśli w ogóle o malarstwie, w abstrakcji od nieszczęsnego świata widzialnego, ma być kiedykolwiek mowa.

O ujęciu formy w związku z przedmiotami mówić jest łatwiej, ponieważ przede wszystkim ten właśnie element rzuca się dziś w oczy, nie jako coś potęgującego jedność kompozycji, tylko jako „sposób interpretacji przedmiotów“. Dlatego to zapewne dzieła nie dające się sprowadzić do „kubów“ i „zygzaków“, znanych już z Paryża, są dla krytyków niejasne i tam wietrzą oni literaturę.

Nie o kuby i zygzaki głównie chodzi. Główną rzeczą jest konstrukcja, czyli kompozycja, którym to słowem chcielibyśmy zastąpić wyraz konstrukcja, prawie z poprzednim równoznaczny, tylko zanadto przypominający mosty, maszyny, ciała stworów żywych i inne przedmioty. Ale analiza tego pierwiastka, najistotniejszego w dziełach malarstwa, nie mogą się zająć krytycy i znawcy, bo o nim nie po prostu nie wiedzą. Wymyślać na „kultuństwo“ jest nie dosyć. Trzeba dać publiczności możliwość zrozumienia i nauczyć ją patrzeć na dzieła sztuki. Ale o to nie starają się ci, co o sztuce piszą, i nie mają właściwie prawa mieć do tej publiczności pretensji¹.

¹ Uwaga osobista. Naturalnie wykluczam tutaj siebie.

Jeśli większa ilość ludzi, specjalnie wykształconych — a nie lekko-myślnych niedouków, nie umiejących myśleć zarozumiałców, i nie ludzi posiadających zasłużony autorytet, ale nie w sferze sztuki — zacznie o sztuce pisać inaczej, to i artyści przestaną się może kłócić o nieistotne problemy, a nade wszystko nie będą słuchać tzw. „rozmów o sztuce“. Bo cóż może być gorszego od takiej rozmowy dla artysty, oprócz oczywiście nieudanego dzieła.

1919 r.



St. I. Witkiewicz

Portret chłopca

życiowych byłoby to marzenie do spełnienia. Uwagi powyższe mogą dotyczyć również wypowiedzianych zdań w sztuce teatralnej, którą postaramy się określić na podstawie powyższych analogii z malarstwem.

B. O NOWYM TYPIE SZTUKI TEATRALNEJ

Teatr, który — podobnie jak poezja — jest *sztuką złożoną*, ma stosunkowo daleko więcej jeszcze pierwiastków nieistotnych i dlatego na scenie daleko trudniej jest pomyśleć sobie Czystą Formę, niezależną w istocie swej, tzn. jako obiektywny wynik, od treści działania ludzkiego.

Jednak wydaje się nam, że nie jest to zupełnie niemożliwe.

Podobnie jak w rzeźbie i malarstwie była epoka, w której Czysta Forma stanowiła jedność z pochodzącą z wyobrażeń religijnych metafizyczną treścią, tak samo była epoka, kiedy stawanie się na scenie stanowiło jedność z mitem. Podobnie jak obecnie forma sama tylko jest treścią naszego malarstwa i rzeźby, a przedmiotowa treść, czy to zbliżona do świata realnego, czy też fantastyczna, jest tylko koniecznym pretekstem do jej stworzenia i nie ma bezpośredniego z nią związku, jest tylko „dopingiem“ dla całej artystycznej maszyny, wprowadzającym ją w napięcie twórcze — tak samo, twierdzimy, możliwa teatralna sztuka, w której samo stawanie się, uniezależnione od spotęgowanego obrazu zycia, może widza wprowadzić w stan pojmowania metafizycznego uczucia, niezależnie od tego, czy *fond* sztuki będzie realistyczne, czy fantastyczne, lub też czy będzie syntezą obu rodzajów w swoich *poszczegól-nych częściach*, naturalnie o ile *całość* sztuki będzie wpływała ze szczerzej konieczności *stworzenia w warunkach scenicznych wyrazu* metafizycznych uczuć w czysto formalnych wymiarach u autora. Chodzi tylko o to, aby *sens* sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści dla całości dzieła, tylko, aby sens życiowy mógł być dla celów czysto formalnych — tzn. dla syntezy wszystkich czynników teatru: dźwięków, dekoracji, ruchów na scenie, wypowiedzianych zdań, w ogólnym stawaniu się w czasie, jako nierozzerwalnej całości — zmieniany nawet w zupełny, z punktu widzenia życiowego, *bezsens* *stawania się*. Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której *sens* byłby określony tylko *wewnętrzna, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiami konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia.* Nie chodzi nam tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się kępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach. Aktor jako

taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton *cis* w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak „bezsensowność“ obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który sztuka taka powinna widza przenosić. Nie jesteśmy w stanie na razie podać żadnego przykładu takiej sztuki, tylko zaznaczamy jej możliwość, za cenę przewyciężenia zupełnie nieistotnych przesądów. Ale dajmy na to, że ktoś napisze podobną sztukę; publiczność będzie musiała się do niej przyzwyczaić tak samo, jak do owej zdeformowanej łydki w obrazie Picassa. Tylko o ile obraz możemy sobie wyobrazić jako złożony z form zupełnie abstrakcyjnych, które bez wyraźnej w tym kierunku autosugestii nie wzbudzą żadnych asocjacji z przedmiotami świata zewnętrznego, o tyle takiej sztuki teatralnej nawet pomyśleć nie możemy, ponieważ czyste stawanie się w czasie możliwe jest tylko w sferze dźwięków i teatr bez działania jakichś osobistości, choćby najdzikszych i najnieprawdopodobniejszych, jest nie do pojęcia, a to dlatego, że teatr jest sztuką złożoną, nie mającą swoistych, *jednorodnych* elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo i Muzyka.

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego, co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwalibyśmy *fantastycznością psychologii i działania*. Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zgorą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki. Dosyć już według nas tej przekłetej konsekwencji charakterów i tej „prawdy“ psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wylać. Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i *w pomyłkach swoich*, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się. Chodzi tylko o to, abyśmy musieli w sposób konieczny przyjmować dany ruch jakiejś postaci, dane zdanie o sensie realnym lub też również tylko formalnym, daną zmianę oświetlenia lub dekoracji, dany akompaniament muzyczny, tak jak przyjmujemy za konieczną daną część kompozycji lub dane następstwo akordów w utworze muzycznym. Do tego można by jeszcze dołączyć element zmienności danej psychiki i zupełnej dowolności życiowej reagowania na dane wypadki, również ni-

czym nie usprawiedliwione. Jednak musiałyby one być zasugestionowane w tym samym stopniu formalnej konieczności, co wszystkie inne wyżej wspomniane elementy stawania się na scenie. Oczywiście ta fantastyczna psychologia musiałaby być przewyciężoną w ten sam zupełnie sposób, co kwadratowa łydka na obrazie Picassa. Publiczność, śmiejąca się ze zdeformowanych kształtów na obrazach mistrzów współczesnych, tak samo musiałaby się śmiać z nie-dającej się na razie zupełnie wytłumaczyć psychiki i działań osób na scenie. Problem ten jest jednak według nas zupełnie do przewyciężenia w ten sam zupełnie sposób, co obrazy i muzyka współczesna: przez zrozumienie istoty sztuki w ogóle i przez przyzwyczajenie się. Podobnie jak ludzie, którzy zrozumieli nareszcie Czystą Formę w malarstwie, nie są w stanie patrzeć potem na inne obrazy i inaczej rozumieć tych, których przedtem nie pojmowali i wysmiewali, tak samo ludzie przyzwyczajeni do takiego teatru, o jakim mowa, nie mogliby już słuchać całej realistycznej lub ciężko symbolicznej produkcji dzisiejszej na scenie. Co do malarstwa, sprawdziliśmy to nieraz na początkowo pozornie całkiem niezdolnych do pojmowania Czystej Formy osobach, które po pewnym czasie systematycznych „iniekcji“ dochodziły do zdziwiającej perfekcji w czysto fachowych sądach. Możliwe, że jest w tym pewna doza perwersji, ale dlaczego mamy bać się tak bardzo perwersji czysto artystycznej? Pewno, że przewrotność w życiu jest rzeczą często przykrą, ale dlaczego przenosić sądy słuszne w życiu na sferę sztuki, z którą w istocie życie tak mało ma wspólnego. Perwersja artystyczna (np. nierównowaga mas w kompozycji, przewrotne napięcia kierunkowe lub dysharmonia kolorów w malarstwie) jest tylko środkiem, a nie celem; dlatego nie może być niemoralna, bo cel, który się przy pomocy niej osiąga — jedność w wielości w Czystej Formie — nie podpada pod kryteria zła i dobra. Z teatrem jest trochę inaczej, bo elementami są istoty działające; ale sądzimy, że w tych wymiarach, o których mowa, nawet najbardziej potworne sytuacje nie będą mniej moralne od tego, co się dziś w teatrze widuje.

Oczywiście sztuka teatralna w wyżej opisanym stylu poza tym, że mogłaby się stać rzeczywistą potrzebą przynajmniej pewnej części publiczności szukającej prawdziwie-artystycznych wrażeń, musiałaby jednak powstać jako naturalna konieczność twórcza u któregośkolwiek z autorów dla sceny piszących. Jeśli by była tylko programowym bezsenssem, wymyślonym na zimno, sztucznie, bez istotnej potrzeby, nie mogłaby prawdopodobnie obudzić nic więcej oprócz śmiechu, podobnie jak obrazy o dziwacznej formie przedmiotów tworzone przez ludzi, nie cierpiących na istotne „nienasycenie formą“, tylko fabrykujących je dla businessu lub *pour épater les bourgeois*. Tak samo jak powstanie nowej formy czystej i abstrakcyjnej bez bezpośredniego religijnego podkładu odbyło się

za cenę deformacji wizji świata zewnętrznego, tak samo możliwe jest powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologii i działania.

Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji. Zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę od niczego „życiowego“ niezależną. Przykład wymyślony, a nie stworzony, rzeczy takiej może tylko ośmieszyć naszą teorię, i tak z pewnego punktu widzenia śmieszną (dla niektórych może nawet oburzającą lub, powiedzmy wprost, *idiotyczną*), ale możemy spróbować.

A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postaciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego „pochronia“ i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpełzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów zmienia się w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejrzyste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne — podczas niektórych części może być muzyka. A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzimy, że tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym samym stylu, nie przypominającym niczego, co dotąd było.

Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać. Dziś wychodzi z niesmakiem albo wstrząśnięty czysto biologiczną okropnością lub wzniosłością życia, albo wściekły, że go nabrano przy pomocy całego szeregu sztuczek. Tego innego, nie w fantastycznym znaczeniu, tylko istotnie innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy. Czasem coś

podobnego błąka się w sztukach dawniejszych autorów, sztukach mających zresztą swoje znaczenie i swoją wielkość, której nie chcemy im bynajmniej z fanatyczną jakąś wściekłością odmawiać. Element ten, o którym mówimy, jest i w niektórych sztukach Szekspira i Słowackiego np., tylko nigdzie w najczystszej swojej formie, i dlatego rzeczy te, mimo swoją wielkość, nie robią tego wrażenia, którego by się pragnęło.

Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, mogą być stworzone w zupełnej abstrakcji od tego, że się tak wyrazimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebeczków, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w *świecie*, który nas nie życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między samymi tonami jedynie w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązaniem nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości.

Zarzut absolutnej dowolności, stawiany przez ludzi nie pojmujących sztuki dziełom sztuki i twórcom ich naszych czasów, może i tu być zrobiony. Dlaczego np. 3 postacie, a nie 5? Dlaczego czerwono, a nie zielono ubrane? Oczywiście konieczności liczby tej i koloru udowodnić nie możemy, ale powinno to być o tyle konieczne jak każdy element już stworzonego dzieła sztuki; powinniśmy, patrząc na przebieg sztuki, nie móc pomyśleć sobie innych związków. I twierdzimy, że o ile rzecz taka zupełnie szczerze zostanie stworzona, będzie ona musiała narzucić się widzom w sposób konieczny. Naturalnie z teatrem jest daleko trudniej niż z innymi sztukami, ponieważ, jak to twierdził pewien znawca teatru, tłum słuchający i patrzący jest istotną częścią samego przedstawienia, a przy tym sztuka powinna zrobić kasę. Ale sądzimy, że prędzej czy później teatr musi wejść na drogę „nienasycenia formą“, czego dotąd unikał, i można mieć nadzieję, że zostaną jeszcze stworzone jakieś niezwykle dzieła w wymiarach Czystej Formy, nie zaś tylko „odrodzenia“ i „uproszczenia“ lub powtarzania aż do mdłości dawnego, w gruncie rzeczy nic nikogo nie obchodzącego, repertuaru.

Trzeba rozpełnić drzemiącą Bestię i zobaczyć, co ona robi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić.

BLIŻSZE WYJAŚNIENIA W KWESTII CZYSTEJ FORMY NA SCENIE

I

TEORIA CZYSTEJ FORMY W POEZJI

1. Aby opisać bliżej typ sztuk teatralnych, ogólnikowo określonych we *Wstępie do teorii czystej formy w teatrze*, musimy wrócić raz jeszcze do poezji. Przeprowadzając dalej analogię z malarstwem, musimy stwierdzić, że deformacji przedmiotów świata zewnętrznego w obrazach odpowiadałby w poezji brak sensu pojęciowych połączeń czy to w wyrażeniu określonych myśli, czy stanów uczuciowych, w teatrze zaś brak sensu wypowiedzeń i działań jakichkolwiek zresztą istnień poszczególnych. Elementami malarstwa i muzyki są czyste, jednorodne jakości; poezji — pojęcia w odpowiednich znaczkach widzialnych lub słyszalnych; elementami zaś teatru są same istnienia poszczególne, ich wypowiedzenia i działania. Widzimy, jak sytuacja się komplikuje, jak posuwając się od sztuk względnie czystych do bardziej złożonych tracimy na jednorodności, abstrakcyjności i bezpośredniości wyrazu uczucia metafizycznego jako pewnej wielości elementów ujętych w jedność, a zyskujemy na komplikacji środków, przy czym balast nieistotnych pierwiastków sztuki staje się coraz większy i tak obciąża balon czystej formy, że ten ledwo się wlecze, szorując po ziemi. Tym właśnie wypadkiem jest naturalistyczne, czyli realistyczne malarstwo, muzyka (tzw. przez nas „bebeczowa“) o przeważającym podkładzie uczuć życiowych, poezja, wyrażająca również te uczucia i określone myśli, dające się wyrazić w zdaniach, nie będących poezją, i realistyczna, realistycznie wystawiona sztuka lub też taka, której ostateczny sens da się wyrazić w formie jakiegoś traktatu. Do tych zaliczamy sztuki symboliczne lub tendencyjne, takie, których „fond“ stanowi jakiś problem społeczny, narodowy czy życiowy. Tu musimy zaznaczyć istnienie pewnego specjalnego rodzaju poezji i sztuk teatralnych, a mianowicie rodzaju „wieszczego“, który jedynie nasza literatura posiada w tym stopniu, że czyni konieczne przyjęcie tej odrębnej kategorii. Powstanie tego typu związane było z metafizyczną interpretacją klęsk, które spotkały polski naród. Realnie istniejące państwo polskie położy prawdopodobnie kres tej twórczości, która, o ile dawniej