

AGATA PIETRZAK
Warszawa

POGLĄDY ESTETYCZNE JANA KLECZYŃSKIEGO*

„Nie jest to traktat naukowy o sztuce, lecz spowiedź, wyznanie wiary, program artystyczny, coś jakby nowe wydanie Norwidowego *Promethidiona*. Nie przekonywa ona argumentacją, ale ponosi swoim polotem, entuzjazmem, wielką świętą wiarą w dziejowe posłannictwo sztuki polskiej” – taką recenzję wystawił jednej z prac Jana Kleczyńskiego Mieczysław Wallis¹. Słowa te

* Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej, napisanej w 1993 roku na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja K. Olszewskiego.

Jan Kleczyński (1875-1939) pisarz, publicysta, krytyk i teoretyk sztuki. Syn kompozytora i muzykologa Jana Kleczyńskiego oraz śpiewaczki Kazimiery z Dowgiałłów. Po ukończeniu gimnazjum uczęszczał do Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie. Już w 1896 roku publikował pierwsze recenzje teatralne, literackie i muzyczne. W 1897 roku rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zetknął się wówczas ze Stanisławem Przybyszewskim i skupionymi wokół niego literatami i artystami (m.in. Kazimierzem Rakowskim, Włodzimierzem Perzyńskim, Adamem Grzymałą-Siedleckim, Adolfem Nowaczyńskim, Stanisławem Sierosławskim, Adamem Ładą Cybulskim). Atmosfera krakowskiej bohemy pozostawiła pewien nalot „cyganerii”, widoczny w upodobaniach i stylu bycia krytyka, a młodopolska ideologia odcisnęła trwałe piętno na jego poglądach. W tym właśnie okresie Kleczyński zadebiutował jako pisarz. W 1899 roku na łamach krakowskiego „Życia” ukazały się nowele: *Widziadło* i *Słońce i Zosia*. Około 1901 roku krytyk powrócił do Warszawy. W roku 1904 ożenił się z aktorką, Anielą Zawadzka. Rozpoczął wówczas studia w Szkole Sztuk Pięknych, których prawdopodobnie nie ukończył. W ciągu wieloletniej działalności Kleczyński współpracował z wieloma czasopismami. Na stałe był związany z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Kurierem Codziennym”, „Sfinksem”, krakowską „Krytyką”, „Kurierem Warszawskim” i „Polską Zbrojną”. Oprócz recenzji z wystaw, krytyk teatralnych i muzycznych uprawiał także publicystykę. Był korespondentem prasowym w Niemczech. W 1911 roku opublikował zbiór opowiadań *Ziemia snu*. Tworzył liczne szkice sylwetek artystów, m.in. Michała Borucińskiego i Leopolda Gottlieba. Ukoronowaniem jego dorobku było wydanie w 1931 roku pracy *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej* zawierającej podsumowanie działalności krytyka i najobszerniejszy wykład poglądów z zakresu teorii sztuki. Kleczyński zmarł w czasie bombardowania Warszawy we wrześniu 1939 roku.

¹ *Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 44, s. 4.

doskonale charakteryzują cały dorobek pisarza w dziedzinie krytyki artystycznej i teorii sztuki. Kleczyński nie stworzył spójnego systemu estetycznego odpowiadającego wymogom estetyki jako dyscypliny akademickiej i nigdy nie było to jego zamiarem. Jego prace, choć nie wolne od rozważań natury czysto filozoficznej, dotyczą raczej ogólnie rozumianej teorii sztuki. Punktem wyjścia była dla nich zawsze konkretna rzeczywistość artystyczna. Stąd też mają one charakter postulatów, uogólnień dokonywanych na podstawie obserwacji konkretnych dokonań i zjawisk. Wypowiedzi te najczęściej przybierały formę luźnych uwag, notowanych na marginesie relacji bieżących wydarzeń artystycznych. Rozrzucone po wielu różnych czasopismach i katalogach wystaw nie były nigdy dotąd przedmiotem osobnego opracowania.

Poglądy Kleczyńskiego na sztukę, jej pochodzenie, charakter i zadania są typowym przejawem epoki, w której kształtowała się jego osobowość. Decydujący wpływ na światopogląd i zapatrywania krytyka miał wyjazd w 1896 roku na studia do Krakowa. Związany przyjaźnią ze Stanisławem Przybyszewskim, Kleczyński znalazł się wówczas w samym centrum środowiska, w którym rodził się właśnie jeden z głównych modernistycznych programów estetycznych. Właśnie w młodopolskiej ideologii tkwią korzenie większości wypowiedzi krytyka. Ze wszystkich prac przebija wyniesiony z kręgu przybyszewszczyzny ogromny kult sztuki i twórczości. Sztuka – to dla Kleczyńskiego wielka, mistyczna tajemnica, dziedzina czynów metafizycznych, której nie można „w imię trzeźwości myśli” sprowadzać do rzędu byle jakiej twórczości człowieka. Jest ona bowiem najwyższym jej rodzajem, najwspanialszym kwiatem kultury duchowej. Tworzenie i odbiór sztuki stanowią o pełni człowieczeństwa. Bez nich człowiek spada do poziomu „masy materii nieczułej, niżej od mnóstwa zwierząt”². Elementami decydującymi o tak wysokiej, niezwyklej wartości sztuki są: jej boskie pochodzenie i transcendentne powołania.

Kleczyński przejął metafizyczną koncepcję świata propagowaną w środowisku, do którego należał. Dla modernistów rzeczywistość zmysłowa była jedynie refleksem rzeczywistości wyższej, absolutnej. Rzutowało to na koncepcje dotyczące sztuki. Przybyszewski na przykład dostrzegał źródło sztuki bezpośrednio w rzeczywistości ponadzmysłowej, traktując sztukę samą jako Absolut. Kleczyński, choć także przekonany o pochodzeniu sztuki od rzeczywistości wyższej niż ta poznawana zmysłami, poszedł nieco inną drogą. Nie mogąc lub nie chcąc lekceważyć upowszechnionych już odkryć naukowych

² J. K l e c z y ń s k i, *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa [1931], s. 7.

– głównie z dziedziny psychologii – starał się połączyć wyniki badań z metafizycznym światopoglądem. Zbliżył się tym samym do Miriama, który twierdził, że mistycyzm stał się w jego czasach naukowym, ponieważ nie stoi już w sprzeczności z nauką, lecz znalazł w jej najnowszych odkryciach uzasadnienie swoich twierdzeń. Kleczyński przyjął, że twórczość jest jednym z przejawów życia psychicznego człowieka. Potrzeba tworzenia jest w człowieku tak silna i tak pierwotna, że należy ją uznać za instynkt, jeden z wielu kierujących zachowaniami ludzkimi. Działania instynktów nie można jednak tłumaczyć jedynie zachodzeniem procesów fizjologicznych czy nawet fizyko-chemicznych reakcji w komórkach ciała ludzkiego, jak czynią to opierający się na racjonalizmie naukowcy. Jest to jedynie odsunięcie tajemnicy pochodzenia instynktów w głąb tego, co jeszcze nie zbadane. Nie wyjaśniony pozostaje bowiem fenomen świadomości jednostkowej, która w życiu psychicznym człowieka, a szczególnie w procesie twórczym, odgrywa pierwszoplanową rolę. Wy tłumaczeniem może być postawienie tezy, że już w podstawowych procesach komórkowych istnieje pewien rodzaj najprostszej świadomości.

Źródła takiego zapatrywania Kleczyńskiego należy upatrywać w monizmie metafizycznym. Według tego podstawowego dla młodopolskich teorii estetycznych światopoglądu, propagowanego głównie przez Miriama, świat stanowi jedność przepojoną skalającym wszystko duchem, w której żaden byt nie jest całkowicie materialny ani całkowicie duchowy. Okruchy świadomości istniejące w najdrobniejszych cząsteczkach ludzkiego organizmu są odbłaskami najwyższej Świadomości, kierującej działaniem instynktów. Opierając się na teorii źródła przemiany gatunków Edwarda Cope'a³, Kleczyński uważał, że instynkty były u zarania istnienia świadomą wolą, która poprzez częste powtarzanie zautomatyzowała się i stała odruchem: „Wola, która w nich [w instynktach] utraciła świadomość miała ongiś jasne cele, a pochodzenie jej jest przeciwieństwem, trywialnych nizin, na które spychają je ortodoksi racjonalizmu”⁴.

Absolutna Świadomość – prapoczątek wszystkich bytów, pod wpływem filozofii Schopenhauera zwana przez Kleczyńskiego Wolą – bywa często utożsamiana przez krytyka z Bogiem. Bóg-Świadomość-Wola jest w dwojaki sposób źródłem sztuki: pośrednio – jako źródło wszelkich instynktów, i bez-

³ E. D. Cope (1840-1897) – paleozoolog amerykański, profesor uniwersytetu w Pensylwanii, twórca teorii ewolucji, polegającej na stopniowym przechodzeniu od czynów świadomych do stanów nieświadomych, automatycznych.

⁴ K l e c z y ń s k i, *Idea i forma*, s. 97.

pośrednio – jako siła sprawcza natchnienia twórczego. Instynkt twórczy nie należy według Kleczyńskiego do instynktów najbardziej pierwotnych, jakimi są instynkty samozachowawcze, lecz pochodzi od jednego z nich. Bierze on swój początek od instynktu rozrodczego. Instynkt rozrodczy, sam będąc rodzajem najwyższej twórczości, ma charakter piękna, ponieważ jego treść i przejawy są doskonale zharmonizowane jak w wielkim dziele sztuki. Swoje twierdzenie oparł Kleczyński na lekturze dzieł Darwina oraz na obserwacji zachowań zwierząt w okresie godowym – wspaniałego upierzenia ptaków, godowych tańców, śpiewu itp. Objawy te uznawał on za pewien rodzaj twórczości, sztuki. Choć ich treść jest wypowiedziana w języku niezrozumiałym dla ludzi, jest ona dla nich czytelna, one same zaś wywołują przeżycia podobne do tych, które wzbudzają dzieła sztuki.

[...] śpiew ptaków – to taka sama twórczość, wynikająca z zachwyty jak – u człowieka. Taka sama, takiej samej wartości i takiej samej skali. Siła wyrazu jest w tej sztuce zwierzęcej tak potężna, że aż przemawia do człowieka, choć inną mową jest wypowiedziana⁵.

Instynkt rozrodczy ewokuje takie pojęcia, jak: namiętność, miłość, zachwyty, emocje, pożądanie. Z tych właśnie uczuć według Kleczyńskiego rodzi się sztuka i takie uczucia powinna ona wzbudzać w odbiorcy. Bezpośrednim źródłem sztuki jest bowiem zachwyty będący następstwem kombinacji instynktu rozrodczego i uczucia sympatii, które jest boskim tchnieniem. „Sztuka [...] płynie z zachwyty – z niego wyrasta, jest właśnie zachwytem, ma swoje źródło w duszy zachwyconej [...]. Zachwyty to miłość. Kto niczego w życiu nie ukochał, nie zna sztuki, nie może być artystą”⁶.

Tylko potęga namiętności może zrodzić potęgę środków. Prawdziwy zachwyty, ukochanie, wybuch wiary w jakąś prawdę wywoła w artyście pragnienie doskonałości i da mu odpowiednie środki do jej osiągnięcia. Kleczyński twierdził, że choć poryw rozrodczy nie jest być może jedynym źródłem sztuki, to nie ulega wątpliwości fakt, że miłość z objawami „wzmózonej energii” i „nadmiaru sił” wywołuje twórcze postawy nawet u ludzi „nietwórczych”. Ludzie ci dziwią się potem swoim „wariactwom”, nie mogąc pojąć, że przemówiła do nich „prawdziwa, najgłębsza rzeczywistość”. Popęd rozrodczy ma metafizyczny charakter, dotyka praenergii, prajonów odwiecznych, jak świat,

⁵ Tamże, s. 83.

⁶ J. K l e c z y ń s k i, *Leon Wyczółkowski*, „Krytyka”, 1911, t. XXX, s. 306.

życie, jak twórcza iskra ducha. Wszędzie tam, gdzie istniał instynkt rozrodczy, istniał taniec i śpiew – stanowiące pierwociny sztuki zarówno u zwierząt, jak i u ludzi. W pierwotnych kulturach twórczość i sztuka były powszechnymi potrzebami. Powszechna też była tęsknota do piękna, z której się rodziły. Współczesne społeczeństwa zatraciły umiejętność odczytywania „nieuchwytnego lśnienia drgającego w duszy”, które kiedyś było udziałem wszystkich. Dziś sztuka – jako akt tworzenia wyrastający z zetknięcia się ducha ludzkiego z powiewem nieśmiertelnego istnienia – jest dziedziną dostępną tylko wybranym. Mając swoje źródło w absolutnym bycie, będąc światłem boskiego pochodzenia płynącym z intuicji, jest ona niezwykłym powołaniem. Nie jest złudzeniem odczucie artysty, iż stanowi on tylko narzędzie siły wyższej. Natchnienie i talent są darami boskimi.

Kleczyński nawiązywał w swych wypowiedziach do sięgającej starożytności tradycji estetycznej, stawiającej sztuce dodatkowe – poza czysto estetycznymi – wymagania: górnosci, głębi, kształtowania życia, uduchowienia, zwyciężania czasu, wzniosłości, wypełniania transcendentnych powołań.

Sztuka jest w jego teorii rodzajem poznania, które jako jedyne może ukazać człowiekowi pełny obraz świata. Stanowi ona także wyraz tego, co w człowieku najważniejsze, wręcz święte – jego duszy, będącej odblaskiem Najwyższego Ducha. Sztuka to język mogący dać wyraz słowom, których nie można pojąć „czystym” rozumem, jak miłość, wielkość, szczęście, poezja, patriotyzm, zdrada, smutek, spokój, cisza czy cierpienie. Będąc „logiką pojęć uczuciowych”, jako jedyna jest w stanie znaleźć dla nich adekwatny kształt. Nie da się pominąć tak doniosłych zadań, powołań. Błędem jest więc sprowadzanie sztuki wyłącznie do tego, co się podoba, jest przyjemne, co bawi, stanowi rozrywkę, cieszy oczy i uszy. „Sztuka to nie podrażnienie nerwów, nie zadowolenie miłe i powierzchowne płynące z kombinacji kolorystycznych, to nie wyraz złudzeń, który byłby przedrzeźnianiem boskich twórców lub sam w sobie celem”⁷.

Wartości estetyczne nie są dla Kleczyńskiego jedynymi kryteriami w ocenie dzieł sztuki. Był on przeciwny pozbawianiu sztuki jej treści wewnętrznych, społecznych, uznawania jej za niepotrzebną, pozostawiania poza nawiasem życia, traktowania jako dziedziny przeznaczonej dla pasjonatów. Wielokrotnie polemizował z poglądami, teoriami, które dały podstawę takiemu traktowaniu sztuki. Pierwszą z tych teorii było popularne na przełomie XIX

⁷ T e n ż e, *Ostatnie wystawy warszawskie*, „Sfinks”, 1909, t. VI, z. 4, s. 151.

i XX wieku twierdzenie Kanta o bezcelowości i bezinteresowności przeżyć estetycznych jako źródle wzniosłości piękna. Drugą zaś stanowiły wywody Theodule A. Ribota⁸, wyprowadzające instynkt twórczy z instynktu gry pochodzącego z „nadmiaru sił witalnych dobrze odżywionego zwierzęcia”. Nieużyteczność, brak związków z życiem, wręcz zbędność sztuki była w obu przypadkach elementem świadczącym o jej wielkości i wadze. Dla Kleczyńskiego zaś źródłem niezwyklego znaczenia sztuki był właśnie jej ścisły związek z życiem. Odzwierciedlanie potrzeb i dążeń ludzi, którzy ją tworzą, było zadaniem wystarczająco ważnym, by stanowić o wysokiej pozycji sztuki. Kleczyński uznał stanowiska Kanta i Ribota za skrajny idealizm, któremu ludzki byt wydawał się zbyt mizerny i przyziemny, by nadawać sztuce znaczenie. A przecież żadna z ludzkich czynności nie może okazać się niska, mała, bo każda „kryje w sobie boską, metafizyczną tajemnicę, której źródło jest równie odległe, jak świt życia”⁹. Będąc nierozzerwalnie związana z życiem, sztuka nie jest i nigdy nie mogłaby być bezinteresowna, bo samo życie takie nie jest. Dlatego budzi ona te same pasje i namiętności, w które ono obfituje i nigdy nie pozostawia człowieka obojętnym.

Akcentując ścisły związek sztuki z życiem Kleczyński twierdził, że jest ona wyrazem upodobań, potrzeb i celów epoki, w której powstała. Dostrzegał także jej zależność od środowiska naturalnego. Relacji tych nie rozumiał jednak tak dosłownie, jak na przykład Hippolite Taine¹⁰. Uważał, że zmieniające się w czasie i przestrzeni warunki życia człowieka, szukając swego wyrazu w sztuce, tworzą nowe sposoby wypowiedania się. Historia tego procesu podobna jest do dziejów mowy, która wydała wiele różnych języków i wiele sposobów posługiwania się nimi. Jednak mimo swej różnorodności sztuka jest jedna, zawsze ta sama, bez względu na czas i miejsce powstania. Sztuka wielka, prawdziwa dociera bowiem zawsze do istoty wszelkiego bytu. W każdym rodzaju sztuki liczy się tylko to, czy zawiera ona odblask pierwiastka boskości, który łączy człowieka z jego prapoczątkiem.

Twórczość artystyczna jest dla Kleczyńskiego niezwykle, dostępną tylko nielicznym mocą zamykania okruchów piękna w przedmiotach. Czym zaś według niego jest samo piękno?

⁸ Th. A. R i b o t (1839-1916) – francuski filozof i psycholog, zajmował się badaniami psychofizjologicznymi oraz psychopatologią pamięci, woli i osobowości.

⁹ K l e c z y ń s k i, *Idea i forma*, s. 96.

¹⁰ H. Taine (1828-1893) – francuski filozof, estetyk i teoretyk kultury, interpretował dzieje ludzkości jako wynik wpływu klimatu, środowiska, rasy i momentu historycznego.

Zastanawiając się nad pochodzeniem myśli o pięknie, Kleczyński doszedł do wniosku, że możliwe są dwa rozwiązania. Myśl o pięknie może być wynikiem dotarcia przez artystę do rzeczywistości pozazmysłowej lub też piękno jest własną kreacją artysty. Innymi słowy rozważał on jeden z podstawowych dylematów estetyki – czy piękno istnieje obiektywnie, czy subiektywnie. Choć sprzeczne ze sobą, oba te stanowiska występują w pracach Kleczyńskiego. Starając się je logicznie połączyć, wyróżnił on dwa zasadnicze rodzaje piękna: piękno idealne oraz piękno fizyczne, związane z przedmiotem.

W końcu XIX i na początku XX wieku dominujący w teoriach estetycznych stał się sąd, iż piękno – jako takie – samo w sobie nie istnieje. Będąc całkowicie zależne od woli artysty, jest ono jego wytworem, on decyduje o jego kwalifikacji, wyznacza jego prawa. Kleczyński stanowczo sprzeciwiał się takiemu zapatrywaniu. Piękno jest dla niego transcendentnym bytem, pozostającym w bezpośredniej łączności z boskością, z bytem absolutnym. Pochodzi ono z tego samego źródła, co religia i nakaz moralny i jest im pokrewne. Istniejąc obiektywnie, pozostaje jednak w rzeczywistości wyższej, ponadmysłowej jako niewidzialna idea. Jego odblaski, „iskry” są rozsiane po rzeczywistości zmysłowej, po przedmiotach i ludziach, lecz pozostają niewidzialne. „W nim [w artyście] jest piękno i poza nim. Ale tylko w nim staje się widzialne. Poza nim istnieje jako idea, boska treść wszechrzeczy”¹¹.

Narzuca się w tym miejscu odniesienie do Platona, którego pisma były szczególnie bliskie Kleczyńskiemu. Platońska filozofia idei piękna przejawiająca się w bytach zmysłowych dała, według krytyka, najwspanialsze i niedoścignione rozwiązanie jedności świata, połączenie iskry bożej w człowieku z bóstwem, które jest jej początkiem. Okruchy piękna istnieją we wszystkich przedmiotach, a także w ludziach. Są jednak przytłoczone gruzem codziennego życia, zwykłych spraw i najczęściej pozostają nieuświadomione. Dochodzą do głosu jedynie w artystach, którzy noszą w sobie piękno tak, jak inni noszą złość czy nienawiść. Artyści dysponują specyficzną wrażliwością, która pozwala im dostrzec odblaski idei absolutnego piękna w otaczającej ich rzeczywistości. Wyłącznie ich udziałem jest natchnienie, w którym zostaje im objawiona świętość tego piękna. Idea piękna przejawia się tylko w niektórych momentach istnienia rzeczy. Taką chwilę artysta musi odkryć, by móc odgadnąć wyraz życia przedmiotu; jeśli mu się to uda, ma szansę odkryć część

¹¹ K l e c z y ń s k i, *Idea i forma*, s. 106.

czystego piękna. „Rzeczy nie są zawsze te same. Mają tylko chwile, w których żyją. Wtedy nabierają formy. Wtedy idą ku artyście i mówią weź mnie”¹².

Dostrzeżony w otoczeniu okruczeństwa idea piękna artysty łączy z jego odbłaskiem, który w sobie hodują, a następnie przesycają je treścią ze świata zmysłowego – nadają mu kształt dzieła sztuki. Mgławce, niedoścignione utrwalają, by nie przepadło. W ten sposób powstaje drugi z wyróżnionych przez Kleczyńskiego rodzajów piękna – piękno zmysłowe, materialne. Piękno to dzieli się z kolei na dwa typy: piękno wewnętrzne – wyższe, i zewnętrzne – niższe.

Piękno wewnętrzne jest indywidualnym tworem artysty, który obdarza nim przedmioty, czyniąc je pięknymi. Piękno dzieła sztuki jest wyrazem – zapisem duszy, życia, uczuć artysty. Właśnie ten wyraz podoba się odbiorcy, nie zaś jakieś cechy przedmiotu. Samo dzieło sztuki nie może być ani ładne, ani brzydkie. Nie należy przypisywać mu jakichkolwiek wartości estetycznych czy określonego charakteru. „Piękną w dziele sztuki jest iskra ducha artysty, nie dzieło samo w sobie”¹³. Stanowiąc odbicie ludzkiej duszy i wytwór różnych indywidualności artystycznych, piękno omawianego typu ma charakter relatywny, względny. Ilu artystów, tyle rozmaitego piękna. Piękno wewnętrzne rodzi się z miłości. Jest nim wszystko to, co porywa, unosi, napawa szczęściem. Łączy ono człowieka z boskością, wzbudza zachwyt, namiętność, olbrzymie, metafizyczne pożądania. Nie da się wyliczyć zasad tak pojętego piękna, ponieważ musi ono wyrastać bezpośrednio z duszy, z życia, nie zaś z abstrakcyjnych obliczeń, norm, kanonów. Należy odróżnić to, co piękne, od tego, co jedynie estetyczne. To, co ładne, układne, zewnętrzne, schludne, miłe i powierzchowne może być najwyżej przedmiotem estetycznym. Piękne zaś jest coś, nawet nieładne, ale potężne, co na zawsze pozostaje w pamięci, co wywołuje potężny wstrząs.

Warto zaznaczyć, że nazywając piękno wewnętrzne odbiciem piękna duszy artysty i będąc przekonanym o pokrewieństwie idei piękna i nakazu moralnego, Kleczyński był jednak daleki od utożsamiania piękna z dobrem. Piękno duszy artysty jest dla niego odbłaskiem absolutnej idei piękna, nie zaś wynikiem przymiotów moralnych konkretnego człowieka.

Kleczyński próbował także dociec, w jaki sposób dzieła sztuki budzą w odbiorcach upodobanie, jak na nich oddziałują. Stwierdził, że działają one

¹² Tamże, s. 100.

¹³ Tamże, s. 108.

na widzów na zasadzie asocjacji psychologicznej. Oglądającemu dany przedmiot podoba się to, co wywołuje w nim wrażenia, uczucia, wspomnienia kojarzące się z tym, co kocha, z chwilami szczęścia, z doznany odczuciem harmonii. Dzieło sztuki odwołuje się więc w pierwszym rzędzie do uczuć i wyobraźni człowieka, nie zaś do jego wrażliwości estetycznej. Nie znaczy to jednak, by można było całkowicie pozbawić dzieło sztuki wartości czysto estetycznych. Warunkiem zaistnienia jakiegokolwiek dzieła jest współistnienie w nim piękna „wewnętrznego” i „zewnątrznego”, dekoracyjnego. Inaczej niż piękno „wewnętrzne” Kleczyński traktował piękno „niższe”, „zewnątrzne” – jako cechę nierozzerwalnie związaną z przedmiotem, istniejącą w nim obiektywnie. Piękno dekoracyjne składa się z wielu równoważnych kategorii. Najważniejszą z nich jest kompozycyjność, zwana również przez Kleczyńskiego konstrukcją dzieła. Piękno konstrukcyjne polega na logicznym i konsekwentnym przeprowadzeniu artystycznego zamysłu, tak by powstała forma zamknięta w sobie, jednolita w napięciu. Logika przeprowadzenia dzieła sztuki jest już sama w sobie przejawem piękna. Przedmiot, obraz powinien być kompozycją zwartą, przemawiającą akordami barw, linii tak zharmonizowanymi z całością, by powstawało wrażenie rytmiki i śpiewu. Harmonia i rytm to kolejne kategorie niezbędne w dziele sztuki. Rytm jest dla Kleczyńskiego podstawą każdej sztuki. Pojęcia tego nie da się ująć w liczbowe formuły. Nie jest to bowiem kategoria mechaniczna, lecz duchowa. Ścisły pomiar nie wytworzy czasem takiego rytmu, jaki wywoła pozorna asymetria. Istotą rytmu jest nie układ kształtów, elementów dzieła, lecz logiczne podporządkowanie szczegółów całości. Jeden punkt musi stanowić główną oś kompozycji. Pozostałe elementy mają być jego dopełnieniem, podkreśleniem. Rytm polega także na jednakowym sposobie ujmowania każdego kształtu z osobna. Wszystko to rodzi wrażenie harmonii polegające na odczuciu zrównoważenia wszystkich wartości – czy to kolorystycznych, czy to walorowych, czy też tektonicznych przedmiotu. Rytmiczny układ, harmonijne stosunki brył i barw ułatwiają objęcie całości dzieła i wywołują wrażenie ładu – następnej ważnej kategorii estetycznej. Inne kategorie wyliczane przez Kleczyńskiego to smak, dowcip, szczerłość stosunku artysty do przedmiotu, umiar, tężyzna, monumentalność form, wielkość ujęcia, siła wyrazu, miękkość efektów świetlnych, potęga życia i charakteru, a zarazem subtelność oraz miękkość i śpiewność, przeciwstawiane sztuczności i sztywności.

Problemem zajmującym w pismach Kleczyńskiego wiele miejsca jest stosunek sztuki do rzeczywistości¹⁴. Trwający od zarania sztuki spór między dwoma postawami artystycznymi wobec rzeczywistości traktowanej jako tworzywo sztuki – mimetyzmem a kreacjonizmem – nabrał szczególnego znaczenia na przełomie XIX i XX wieku, stając się jednocześnie jednym z podstawowych elementów światopoglądowej polemiki starego i młodego pokolenia. W sposób typowy dla modernistów Kleczyński traktuje wyobrażenie i fantazję jako synonimy kreacyjności i warunki konieczne do zaistnienia sztuki. Kult twórczości, wolności artystycznej, genialnej jednostki, z którym zetknął się w okresie studiów w Krakowie, popychał go do stanowczego piętnowania biernego naśladowania rzeczywistości. Wyrażenie „mimetyzm” nigdy jednak nie pojawia się w jego pracach; jest ono zastąpione pojęciem „realizm”. Taka zamiana pojęć była charakterystyczna dla młodopolskiego piśmiennictwa poświęconego sztuce, stanowiącego przede wszystkim wyraz sprzeciwu wobec zastanej praktyki artystycznej. Realizm to synonim sztuki akademickiej ograniczającej swobodę twórczą, uzależniającej wartość dzieła od kryteriów pozaestetycznych, sztuki, która w końcu XIX wieku panowała niepodzielnie, dominując nad nowymi prądami artystycznymi. Zwłaszcza we wczesnym okresie działalności Kleczyński wiele miejsca poświęcał ostrej krytyce sztuki realistycznej. W jego ówczesnych pracach pojęcie „realizm” ma jednoznacznie negatywną wymowę. Jest symbolem twórczości płaskiej, łatwej, nieambitnej, „tępy”, „bezmózgim” przesądem artystycznym, jest zabójstwem prawdziwej sztuki. Nie brak też w pismach Kleczyńskiego typowych dla młodego pokolenia deklaracji skierowanych przeciwko ustalonej w sztuce akademickiej hierachii tematów. „Nie temat w sztuce jest czemś, ale to, co człowiek na dany temat powie”¹⁵.

We wczesnych pracach Kleczyńskiego występuje zawężone rozumienie rzeczywistości jako natury. Dopiero z upływem czasu zaczął on traktować rzeczywistość jako zespół wszelkich zjawisk otaczających człowieka, nie

¹⁴ Określanie stosunku sztuki do rzeczywistości jest jednym z podstawowych zagadnień estetyki. Wyróżniane są trzy zasadnicze relacje zachodzące między sztuką a rzeczywistością. Rzeczywistość może być pojmowana jako tworzywo sztuki lub też jako obiekt poznania artystycznego. Istnieje także cały zespół pojęć dotyczących rzeczywistości poza sztuką; należą do nich zagadnienia związane z procesem twórczym, artystą, dziełem sztuki, odbiorcą sztuki i miejscem sztuki w społeczeństwie. Kleczyński nie stosował nigdy tego podziału, choć wymienione tu problemy były często poruszane w jego wypowiedziach.

¹⁵ J. K l e c z y ń s k i, *Z Zachęty. Wyczółkowski, Stachiewicz, Weiss, „Sfinks”*, 1910, t. IX, z. 3, s. 468.

tylko przyrodniczych, lecz także np. społecznych. Zmiana ta wpłynęła na jego spojrzenie na związek sztuki z rzeczywistością. Początkowo postulował on uniezależnienie sztuki od rzeczywistości – natury, z czasem doszedł jednak do wniosku, że niemożliwe jest odseparowanie sztuki od rzeczywistości szeroko pojętej. A oto jaki powinien być według Kleczyńskiego stosunek sztuki do natury: „Jest bardzo bliski, ale pański, władczy. Artysta określa naturę, biorąc z niej to, co mu potrzebne. On czyni zarys np. człowieka, ale nie jest niewolnikiem określonego kształtu ludzkiego”¹⁶.

Dzieło sztuki nie może być mechanicznym odwzorowaniem natury. „[...] pejzaż nie może mieć nic wspólnego z fotografią – a jeżeli ma, to ginie znów jego wspólność ze sztuką”¹⁷.

Nie należy sprowadzać roli artysty do funkcji biernego pośrednika między widzem a naturą. Samej zaś natury nie można traktować jak suchej płataniny perspektywicznych linii, geometrycznych figur, kombinacji szeregu barw. Fotograficzne, realistyczne odwzorowanie natury daje według Kleczyńskiego rzecz martwą, mechanicznie odbite w siatkówce oka wrażenie, dalekie od pełnej prawdy.

Na przykład w krajobrazach jesiennych realizm może biernie skopiować kształt i barwę wędnących liści na drzewach, ale nie nada całej przyrodzie tego specjalnego nastroju [...] tego, co się jesienią dzieje, co drży w powietrzu i paruje z ziemi wraz z zapachem szeleszczących pod stopami, żółtych i zrudziałych liści [...] tego ogólnego obumierania¹⁸.

Podstawą, na której Kleczyński opierał swoją krytykę sztuki realistycznej było przekonanie, że dokładne skopiowanie natury jest właściwie rzeczą nieziszczalną, utopią czy wręcz absurdem. Wszelkie próby dorównania naturze, stworzenia iluzji realnie istniejącego kształtu są naiwnością. Uważny artysta, chcący oddać całą prawdę o obserwowanym przedmiocie, szybko się zorientuje, że odtwarzając ściśle i wyłącznie wrażenia wzrokowe, buduje kształt martwy, bez znaczenia dla sztuki, bo pozbawiony treści, która zdawała się w nim tkwić. Wtedy pojmuje, że „treść cała, jaką widział w naturze, nie w niej była,

¹⁶ T e n ż e, *Ludomir Ślodziński*, „Kurier Warszawski”, 1925, nr 312, s. 13.

¹⁷ T e n ż e, *Trzy wystawy. Zofja Stankiewiczówna – Grafika w Zachęcie – Franciszek Szwoch*, „Kurier Warszawski”, 1926, nr 93, s. 4.

¹⁸ T e n ż e, *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, „Sfinks”, 1910, t. IX, z. 2, s. 311.

lecz w nim samym, w artyście”¹⁹. Nie da się bowiem oddzielić wrażeń czysto wzrokowych od tysięcy innych, splecionych z nimi w nierozdzielalną całość, trudną do uświadomienia syntezę. Kleczyński przejął od Stanisława Brzozowskiego pogląd o istnieniu elementu twórczości w każdym badaniu, obserwacji, spostrzeżeniu, doświadczeniu. Każdy człowiek, obserwując rzeczywistość, jednocześnie przetwarza ją poprzez własną wrażliwość, indywidualność, wyobraźnię, upodobania, nabyte doświadczenie. Pogląd ten w teorii Kleczyńskiego został połączony z typowym dla modernistycznego światopoglądu przekonaniem, że rzeczywistość nie jest zjawiskiem stałym, niezmiennym, obiektywnym, które można by poznać na drodze biernej, bezosobowej obserwacji. Dla Kleczyńskiego poznanie było procesem twórczym, czynnym, osobowym, co nie wykluczało jego obiektywności. Pisał:

Stanąwszy na gruncie wrażenia, jako jedyne sprawdzianu doskonałości dzieła sztuki, to znaczy uwierzywszy w to, że prawdą jest nasze wrażenie, nie zaś jakaś natura obiektywna, której poznać nie możemy, przesunięto punkt ciężkości z zewnątrz do wnętrza człowieka, z przedmiotu na podmiot²⁰.

Konsekwencją takiego poglądu było twierdzenie: „[...] w sztuce nic mnie nie obchodzi natura lecz tylko zachwyt artysty wobec natury”²¹.

Dla Kleczyńskiego natura nie była jak w sztuce realistycznej celem, lecz jedynie środkiem do osiągnięcia właściwego celu sztuki – przedstawiania duszy artysty, jego uczuć, wrażeń, myśli. Została ona sprowadzona do roli bodźca, podniety, punktu wyjścia dla artystycznych dociekań. Wynikiem tych rozważań było stworzenie nowej definicji realizmu, tym razem o pozytywnym charakterze.

Kopowanie natury jest rzeczą nieczyszczalną i gdyby „realizm” miał być taką robotą, stałby się absurdem [...]. Ale jeżeli realizmem nazwiemy posługiwanie się wrażeniami z rzeczywistości, to jest to niewątpliwie jedyna droga do sztuki²².

Słynne wyrażenie „maluję jak widzę” [...] ma sens dopiero u artystów, którzy patrzą przez pryzmat swoich odczuć na naturę. [...] [Artysta] maluje więc tak, jak widzi, bo on inaczej widzieć natury nie może. Tu tylko wyrażenie odpowiada rzeczywistości, bo świadczy o tem, że artysta widzi inaczej niż inni. U realistów

¹⁹ T e n ż e, *Rzeźba współczesna*, „Sfinks”, 1908, t. III, z. 8, s. 8

²⁰ T e n ż e, *Idea i forma*, s. 251.

²¹ T e n ż e, *Rozmyślania na temat wystaw sztuki w Warszawie*, „Sfinks”, 1909, t. 5, z. 1, s. 113.

²² T e n ż e, *Ludomir Ślodziński*, s. 14.

zaś to zazwyczaj oznacza: „maluję jak widzi normalny (?) człowiek” – czyli maluję jak widzi każdy inny, czyli „w moim widzeniu nie ma nic szczególnego, ciekawego, nic nowego”, czyli nie ma talentu, artyzmu²³.

Według tej nowej definicji, przedstawić przedmiot w sposób jak najdokładniej oddający rzeczywistość to znaczy oddać wrażenia artysty na widok tego przedmiotu, określić go środkami plastycznymi, opowiedzieć o nim. Wrażenia artysty przestaną wówczas być jedynie odbiciem rzeczywistości, a same staną się rzeczywistością, samodzielną i równie prawdziwą jak pierwotna. Rozważaniom na temat pojęcia realizmu towarzyszyły refleksje na temat prawdy w sztuce. Prawda dzieła sztuki nie polega na jego podobieństwie do natury, rzeczywistości. Prawdą w sztuce jest prawda uczuć, rażeń, myśli artysty. „Prawda sztuki nie w modelu spoczywa, lecz w artyście, w duszy jego, w formach przezeń stworzonych, w wizjach wymarzonych – a nie w utopiach naśladowniczych, nie w próbach naiwnych, aby, jak to mówią, naturze dorównać”²⁴.

O prawdziwości wizji artysty decydują siła i szczerłość, z jakimi ją wypowiedziano. Wizja ta powinna hipnotyzować widza, by wołano o realizmie, by skłaniać do pokochania jej całą duszą. Wówczas dzieło sztuki stanie się tak rzeczywiste, tak prawdziwe jak sama natura. Rzeczywistość jest według Kleczyńskiego czynnikiem inspirującym działalność artystyczną, czynnikiem o kluczowym znaczeniu w sztuce. Sztuka bez wrażeń z natury jest rzeczą nie do pomyślenia.

Artysta jest najwrażliwszym z ludzi. O ile jest szczerym, niepodobna, by pozostawał obojętnym na to, co się wokół niego dzieje. [...] Dusza artysty, świadomie czy nie, żyje więc życiem otaczającym go, zmysły jego karmi się tym, co ono mu nasuwa. Najsilniejsza indywidualność nie może się spod wpływów tych wyłamać w zupełności²⁵.

Przekonanie o tym, że sztuka nie może istnieć w całkowitej izolacji od rzeczywistości otaczającej artystę było wynikiem szerokiego pojmowania rzeczywistości jako całego zespołu, różnorodnych zjawisk zachodzących wokół człowieka. Stało się ono jednym z podstawowych elementów polemik prowadzonych przez Kleczyńskiego z teoretykami kierunków awangardowych,

²³ T e n ż e, *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, s. 311.

²⁴ T e n ż e, *Uczniowie Gersona*, „Przewodnik TZSP w Warszawie”, 1931, nr 65, s. 15.

²⁵ T e n ż e, *Rzeźba współczesna*, s. 7.

postulującymi zerwanie z tradycją uważającą rzeczywistość za tworzywo sztuki. Tak jak u progu swej działalności krytykował sztukę akademicką za to, iż traktowała ona rzeczywistość jako jedyną treść sztuki, tak w latach późniejszych protestował przeciw tendencjom eliminującym rzeczywistość z dzieła sztuki.

Rzeczywistość może być rozumiana nie tylko jako tworzywo sztuki, ale także jako obiekt poznania artystycznego. Opozycja między twórczością a odtwórczością, poznaniem biernym a poznaniem czynnym, wykorzystana przez Kleczyńskiego w koncepcji rzeczywistości jako tworzywa sztuki, ma swój dalszy ciąg w przejętym od Stanisława Przybyszewskiego przeciwstawieniu analizy i syntezy oraz mózgu i duszy. Mózg z właściwym mu rodzajem poznania (analizą) odpowiadał według Przybyszewskiego światopoglądowi racjonalistycznemu, którego pochodną w sztuce był realizm. Zwalczeniu realizmu towarzyszyła więc polemika z racjonalizmem. W jego miejsce postulowano światopogląd metafizyczny oraz poznanie przez duszę na drodze syntezy. Pozostający pod silnym wpływem Przybyszewskiego Kleczyński wiele miejsca poświęcał krytykowaniu racjonalizmu za utożsamianie bytu z tym, co zmysłowe, a duszy – z tym, co świadome. Prezentując typowe dla młodego pokolenia poglądy, uważał on, że racjonalizm, bazując na poznaniu zmysłowym, otrzymuje zawężony obraz rzeczywistości. Wykazywał, że światopogląd ten jest właściwie wewnętrznie sprzeczny, ponieważ odmawiając pojęciom metafizycznym wartości naukowej, obiektywnej, sam posługuje się terminami nie mającymi ściśle racjonalnego wytłumaczenia – jak siła, przyczynowość, energia, instynkt. Jediną drogą do uzyskania pełnego obrazu rzeczywistości (pojmowanej przez Kleczyńskiego jako jedność duchowa i materialna, synteza pierwiastków psychicznych i fizycznych) jest pozwolić metafizyce „rozjaśnić” tajemnicze, niejasne pojęcia, przeświecić, wypełnić je duchem. Metafizyka, łącząc pojęcia filozoficzne i religijne z naukowymi poprzez „przecuciowe uogólnienia, błyski światła rzucane w chaos zjawisk”, jako jedyna może stanowić syntezę bytu, dać ludziom odpowiedź na pytania o sens istnienia.

Dziedziną powołaną do komunikowania metafizycznych treści jest sztuka. Umożliwia ona wykroczenie poza świat zjawisk zmysłowych, dotarcie do istoty bytu, do tego, co ponadczasowe, najwyższe, do wartości absolutnych. Drogą do osiągnięcia pełnego poznania jest intuicja, przez którą artysta może pozierać iskry boskości rozrzucone po świecie. Sztuka – oprócz ukazywania istoty wszelkiego bytu – wyjaśnia sens pojedynczego ludzkiego istnienia.

[...] potworny absurd śmiesznego wyjątku w naturze, chwilowej jak mgnienie oka świadomości ludzkiej, która z chaosu ślepych sił wydobyta na cierpienie trwa tyle, aby się przekonać, jak dalece jest niewspółmierna z ogromem „martwego” świata, ta świadomość, która jest wolna, ale w której rządzi tyle konieczności [...] – ta istota dwoista, żywa i martwa zarazem, wolna i niewolna zarazem, iskra ducha zamknięta w „więzieniu ciała”, duch, który zapłonął i zgasnąć może zależny od materii, chociaż nią rządzi i wie o tem²⁶.

Sztuka – „stanowiąc najdoskonalszą, bo najbardziej bezpośrednią syntezę bytu – wskazuje na coś, co kieruje życiem człowieka wbrew logice codziennej, co go pcha do spełniania czynów dla niego samego nieprzewidywanych, a wielkich, co mu każe raczej cierpieć nędzę i śmierć ponieść niż sprzenie-wierzyć się jakimś dziwnym, wiekuistym nakazom wewnętrznym”²⁷.

Kleczyński uważał sztukę za dziedzinę, która może nadać realny, fizyczny kształt temu, co na co dzień pozostaje niewypowiedziane, nieokreślone. Stanowi ona uprzedmiotowienie transcendentnych prawd, które artysta odkrywa w procesie twórczym poprzez intuicję i pochodzące od Boga natchnienie. Najwyższe, wieczne prawdy, przeczone, a nie nazwane dotąd wartości, czasem nie do końca zrozumiałe dla samego artysty, znajdują w dziele sztuki swoje bezpośrednie odbicie. Artysta nadaje im kształt poprzez stworzenie znaków odpowiednich do zapisania treści własnej duszy. Znaki te poprzez swoją dosadność, moc przypominania, wywoływania wielu skojarzeń, obrazów, myśli, wzbudzają w widzu tożsamość wrażeń artysty. Prawa rządzące tym procesem pozostaną na zawsze tajemnicą wrażliwości ludzkiego oka i ukształtowania mózgu.

Wydawałoby się, że poglądy takie dzieli jedynie krok od koncepcji sztuki symbolicznej. Kleczyński nie uczynił jednak tego kroku. Poglądom jego zabrakło jakby ostatecznego wniosku, zwieńczenia, którym dla modernistów (np. Miriama czy Przybyszewskiego) było uznanie sztuki symbolicznej za jedynie wielką, istotną, nieśmiertelną. Symbolizm był naturalną konsekwencją pojmowania przez nich sztuki jako rodzaju nieempirycznego poznania. Był sposobem, w jaki sztuka komunikowała odkryte przez siebie treści. Kleczyński zaś, przyjąwszy wszelkie światopoglądowe przesłanki, które stanowiły fundament modernistycznego symbolizmu, zachował do tego rodzaju sztuki duży dystans. Traktując sztukę ogólnie jako rodzaj kodu, języka, konwencji porozumienia między twórcą a odbiorcą, dzieło sztuki zaś – jako zmysłowe

²⁶ T e n ż e, *Idea i forma*, s. 21-22.

²⁷ T e n ż e, *Sztuka a chwila obecna*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 21, s. 382.

odbicie nadprzyrodzonej idei, nigdy nie postulował symbolizmu jako kierunku, który stanowiłby właściwą drogę rozwoju sztuki. Sztuka symboliczna niosła według niego poważne niebezpieczeństwo. Mogła łatwo doprowadzić do przewagi w dziele sztuki pierwiastków intelektualnych nad uczuciowymi. Tylko zaś wizje będące szczerym i pełnym wyrazem uczuć artysty, wynikające bezpośrednio z jego duszy, stają się w dziele sztuki symbolami we właściwym tego słowa znaczeniu. Stają się widzialnymi kształtami metafizycznych treści. „Symbole” nie odczute, a wymyślone poprzez swoje zintelektualizowanie, nadają dziełu sztuki charakter akademicki, literacki. Oddziałując w pierwszym rzędzie na umysł odbiorcy, nie zaś na jego wrażliwość i wyobraźnię, nie są one w stanie właściwie przekazać zamysłu artysty.

Kto według Kleczyńskiego jest artystą? Ten, kto mając coś do powiedzenia, wypowiada się językiem sztuki – barwą, kształtem, dźwiękiem. Nie jest nim jednak każdy, kto opanował techniki artystyczne i nauczył się np. malować. Artysta to jednostka szczególna, wybrana, jedyna. To najwrażliwszy z ludzi, dziwna i cudowna istota.

Artysta jak Nietzscheński Zaratustra schodzi w doliny, aby mówić do ludzi po samotnych dojrzewaniach na szczytach. Nie widać po nim wysiłku, tej walki duchowej, którą stoczył w imię prawdy świętego piękna. Jest prosty, sieje dokoła piękno, jakby od niechcenia. Z królewskiego płaszcza jego spadają perły krwi męczeństwa żywione²⁸.

Warto podkreślić, iż cytat ten pochodzi z pracy napisanej w 1930 roku, co świadczy o tym, jak mocno Kleczyński przyswoił sobie elementy młodopolskiej teorii sztuki i doktryn filozoficznych, na których była ona oparta.

Krytyk przypisuje artystom wyjątkowe, niedostępne przeciętnym jednostkom zdolności, decydujące o ich szczególnej pozycji, doniosłej roli, posłannictwie, które mają do spełnienia wobec ludzkości. Artysta może bowiem dotrzeć do istoty bytu, odkryć wartości, prawdy absolutne, tajemnice zakryte dla zwykłych ludzi.

Wyobraźnia człowieka, jego duch jest z tego samego materiału, co cały świat. Jest dzieckiem jego, promykiem jego ognia, iskrą. Artysta jest jakby butelką lejdejską, która koncentruje w sobie więcej niż inni ludzie tych promieni, tych iskier, tej siły twórczej świata. On też najpełniej żyje, najpełniej odczuwa – najwięcej wie

²⁸ T e n ż e, *Z różnych wystaw* [V. Hofman, T. Niemira, S. Krzyżański], „Kurier Warszawski”, 1928, nr 118, s. 18.

o świecie – i najgłębiej chwyta monumentalny rytm życia. Dzieło jego jest tworem wizjonera, któremu życie śpiewa o wieczystych harmoniach²⁹.

Artysta patrzy na świat inaczej, widzi więcej. Jest on „poszukiwaczem bezcennych klejnotów”, pokazuje ludziom ich „blask zaświatowy” i staje się kapłanem światłości. Klejnotami, czarami, o których mówi Kleczyński, są okruchy boskości, isierki piękna rozproszone po świecie, które tylko artysta umie dostrzec w zwyczajnych z pozoru rzeczach i zjawiskach. Zamykając je w swoich dziełach, czyni je widzialnymi dla innych ludzi, a sam staje się przewodnikiem, nauczycielem objaśniającym najwyższe prawdy. Jest to możliwe dzięki wyjątkowej przenikliwości, która go charakteryzuje. Ten boski dar, moc niepojęta dla innych pozwala mu nie tylko dotrzeć do prawd wyższych, uniwersalnych, lecz także wypowiedzieć pełnię własnych uczuć, snów, marzeń. Jedynie artysta ma umiejętność uświadamiania sobie całego splotu wrażeń, odczuć, twórczych fantazji i myśli. Potrafi on dać syntezę własnej duszy, powiedzieć prawdę o swoim życiu wewnętrznym, a następnie stworzyć z tego kompozycyjną całość, skonstruowaną za pomocą środków właściwych dla przekazania tej treści. Świadomość siły wyrazu własnych środków artystycznych była dla Kleczyńskiego znakiem dojrzałości i talentu artysty. Tylko najwięksi geniusze potrafią przedstawiać swoje zamysły środkami całkowicie do nich adekwatnymi.

Poglądy Kleczyńskiego pokrywają się w tym miejscu z zapatrywaniami Przybyszewskiego, który w artykule o Adamie Pełczyńskim pisał: „Technika malarska, czy ta z przedwczoraj, czy wczorajszego dnia, nic mnie nie obchodzi – to jedynie o wartości artystycznej rozstrzyga [...], czy intencja artystyczna twórcy godzi się ze środkami, jakimi twórca rozporządza”³⁰.

Przypisując artyście rolę pośrednika między ludzkością a bytem absolutnym, Kleczyński nie postawił go jednak ponad społeczeństwem, tak jak uczynił to Przybyszewski. Postulując pełną swobodę twórczą, sprzeciwiał się jednocześnie wybujałemu indywidualizmowi, zupełnej dowolności w tworzeniu i uwolnieniu artysty od związków z konkretną, otaczającą go rzeczywistością. Opowiadał się za zaangażowaniem artystów w życie społeczeństwa, narodu, za ich obecnością wszędzie tam, gdzie nowe idee walczą ze starymi. Z drugiej strony radził jednak pamiętać, że w codziennym życiu artysta jest

²⁹ T e n ż e, *Idea i forma*, s. 292.

³⁰ Cyt. za: J. L o r e n t o w i c z, *Młoda Polska*, Warszawa 1908-1913, t. II, s. 53.

przeciętnym człowiekiem i nie należy go traktować jako wyroczni w sprawach pozaartystycznych.

Nie każdy wytwór ludzkich rąk jest też dziełem sztuki. Kleczyński wielokrotnie zastanawiał się, jakie cechy decydują o nadaniu przedmiotowi tego miana. Wzbudzenie u odbiorcy przeżycia estetycznego nie jest dla krytyka wystarczającym kryterium. Ważna jest jego siła. Przeżycie estetyczne jest „wzniosłym wstrząsem duchowym wobec piękna narodzonego w duszy przez oczy”³¹. Pozwala to odrzucić wszystkie przeżycia powierzchowne, charakterystyczne dla pozornych dzieł. Dzieło sztuki jest według Kleczyńskiego zapisem zamierzonej przez artystę treści, tworzącym dekoracyjną całość. Miarę jego doskonałości stanowi stopień zharmonizowania treści i jej wyrazu. Dekoracyjność jest rozumiana przez Kleczyńskiego jako wrażenie zamknięcia kompozycji. Powstaje ona z wyobraźni, fantazji artysty, z jego przeczuć, wymownie zastosowanych środków. Kleczyński był przekonany, że między dziełem a jego twórcą zachodzi ścisły związek. Dzieło sztuki jako takie właściwie nie istnieje. Istnieje tylko jako zapis duszy artysty. Bez swego autora pozostaje martwym przedmiotem, nonsensem. Dzieło żyje, bo żyje w nim dusza artysty. Aby właściwie odczytać dzieło, trzeba zrozumieć twórcę i jego epokę. Bez tego pozostanie ono bezużyteczne, jak książka napisana w obcym, nieznanym języku.

Traktowanie procesu twórczego jako ekspresji osobowości artysty, dzieła sztuki zaś jako uzewnętrznienia jego przeżyć, uczuć decyduje o przynależności Kleczyńskiego do dominującej na przełomie XIX i XX wieku psychologicznej orientacji w estetyce. Podstawą do zrozumienia dzieła sztuki było w niej zrozumienie człowieka, który je stworzył. Duże znaczenie miała więc analiza nie tylko samego dzieła, lecz także zapisków artystów, dokumentów dotyczących ich osobistego życia, a także przekazów o artystycznych intencjach, zamierzeniach. Kleczyński popierał to stanowisko. Nie zgadzał się jednak z reprezentowanym przez niektórych przedstawicieli tej orientacji poglądem, jakoby dzieło sztuki istniało jako fakt dokonany już w wyobraźni artysty. Sama realizacja stawała się wówczas czynnością dodatkową, mającą na celu udostępnienie dzieła odbiorcom. Kleczyński uważał, że podczas realizacji dzieła sztuki zachodzą procesy twórcze równorzędne z tymi, które towarzyszą powstawaniu koncepcji artystycznej. Wielokrotnie twierdził, że wyjaśnienie sposobu, w jaki zachodzi akt tworzenia, jest niemożliwe. W badaniu

³¹ K l e c z y ń s k i, *Idea i forma*, s. 260.

takim nie są przydatne żadne metody naukowe. Mechanizmy tworzenia na zawsze pozostaną tajemnicą. Kilkakrotnie podjął jednak próbę przybliżenia procesów twórczych w celu ułatwienia szerokiej publiczności odczytywania znaków używanych przez artystów do zapisywania idei artystycznych. Pomoc w odczytywaniu „hieroglifów”, jak nazywał dzieła sztuki, była głównym zadaniem, które sobie wyznaczył. Wypowiedzi Kleczyńskiego na ten temat miały charakter teoretyczno-filozoficzny, w odniesieniu zaś do praktyki artystycznej były oparte w dużej mierze na własnych doświadczeniach jako rysownika i pisarza.

Ogólnie poglądy Kleczyńskiego na charakter i przebieg procesu twórczego są konsekwentnym przedłużeniem jego zapatrywań na nadprzyrodzone pochodzenie twórczego instynktu i natchnienia oraz wynikiem przypisywania sztuce mocy wykraczania poza rzeczywistość zmysłową. Czynnikiem o podstawowym znaczeniu w procesie twórczym jest natchnienie – rodzaj duchowego napięcia, główny składnik talentu. Stanowi ono moment olśnienia, rozkoszy pojmowania, mocy widzenia. To ono pozwala artyście dostrzec w rozsianym wokół pięknie okruchy boskości, pojąć jego świętość.

Przebieg procesu twórczego wyznaczają więc dwa punkty: dostrzeżenie piękna i zamknięcie go w dziele sztuki. Rozdziela je „całe piekło przeżyć, których nie sposób scharakteryzować inaczej niż jako walkę ducha z materią”³². Pod wpływem filozofii Williama Jamesa i Cope’a Kleczyński rozumiał tę walkę jako przywracanie materii życia, które ją wypełniało u zarania wszechświata. Pierwotnie materia była przesycona twórczym tchnieniem, była wolą – odbłaskiem świadomej Woli, stanowiącej prapoczątek wszystkiego. Następnie wola ta uległa zmechanizowaniu, stała się martwym odruchem, synonimem niezmiennych praw natury. Twórczość jest przesycaaniem materii nowym duchem. W praktyce znakiem walki ducha z materią jest zmaganie się artysty z materiałem, który ma stać się fizyczną postacią idei piękna. Punktem wyjścia procesu twórczego jest obserwacja rzeczywistości. W jej trakcie następuje przetworzenie obserwowanego przedmiotu, będące rezultatem istnienia aktywnego, twórczego pierwiastka w każdym postrzeganiu, o czym była już mowa. Z wywołanych przez otoczenie wrażeń, z wytworów pobudzonej obserwacją wyobraźni artysta stwarza nowe formy, całkiem nową rzeczywistość. Czym więc można wytłumaczyć podobieństwo kształtów stworzonych przez artystę i tych istniejących w naturze? Przyczyny nie należy

³² *Wystawa prac Wacława Żaboklickiego*, słowo wstępne J. Kleczyński, Warszawa 1930, s. 3.

z pewnością upatrywać w naśladownictwie. Szukając wyjaśnienia, Kleczyński oparł się na teorii ewolucji twórczej Henri Bergsona. Wy tłumaczeniem podobieństwa rzeczywistości realnej i artystycznej jest fakt, że źródłem wyobraźni jest ten sam „pęd życiowy”, który daje początek wszystkim istniejącym we wszechświecie formom:

[...] nie dlatego wyobraźnia i fantazja ludzka stwarza zazwyczaj formy do już istniejących podobne, żeby je mechanicznie miała naśladować, ale dlatego, że twórczy pęd człowieka wychodzi z tego samego *élan vital*, który jest podłożem rozwoju morfologicznego tysięcy odmian roślin i zwierząt³³.

Podstawowymi czynnikami budującymi w wyobraźni artysty wizję nowej rzeczywistości są intuicja i natchnienie. Mimo przypisywania tym elementom zasadniczego znaczenia dla sztuki, Kleczyński nie był jednak zwolennikiem całkowicie podświadomego tworzenia. Znalazł się tym samym w opozycji do Przybyszewskiego i Edwarda Abramowskiego. Pierwszy z nich postulował odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, wizji bezpośrednio, tak jak się w duszy przejawiają. Drugi podobnie nawoływał do oswobodzenia sztuki z balastu intelektualnego, do zawieszenia czynności intelektu w procesie tworzenia. Dla Kleczyńskiego zaś niekontrolowane oddanie się falam natchnień niosło niebezpieczeństwo włączenia do dzieła sztuki wrażeń drugo- i trzeciorzędnych, ubocznych, powodujących rozdzwięk między ideą a jej realizacją. Udział czynnika intelektualnego jest w procesie twórczym niezbędny, by artysta mógł właściwie ocenić, co jego dzieło wzbogaci, a co niepotrzebnie obciąży lub wykrzywi. Wola musi kontrolować wyobraźnię artysty tak, by zapis jego duszy stał się jednocześnie dekoracyjną, harmonijną całością.

Zagadnieniom związanym z pojęciem odbiorcy dzieła sztuki Kleczyński poświęcił zaledwie kilka marginalnych uwag. Widz musi mieć odpowiednią wrażliwość. Wiedza, pochodzenie, wykształcenie nie mają tu żadnego znaczenia. Sztuka jak religia przemawia do wszystkich. Dzieło sztuki oddziałuje w pierwszym rzędzie na ludzką wyobraźnię, wrażliwość, uczuciowość. Następnym etapem percepcji jest uświadomienie wzbudzonych wrażeń, za co odpowiedzialny jest intelekt. Po raz kolejny narzuca się tu porównanie z Abramowskim, który twierdził, że warunkiem odebrania wrażenia piękna jest

³³ J. K l e c z y ń s k i, *Z wystawy „Odlamu”*. *Szkice sylwetek*, „Sfinks”, 1910, t. X, z. 4, s. 310.

oddanie się mocy uczucia przedmyślowego, zatrzymanie się na progu myśli, odrzucenie pierwiastka intelektualnego.

Kleczyński nie określił, co według niego stanowi istotę przeżycia estetycznego. Twierdził, że nie da się racjonalnie dowieść, że dany przedmiot jest piękny, nie istnieją argumenty, za pomocą których można by dowieść, że czyjaś wizja wzbudza przeżycia zarezerwowane jedynie dla dziedziny piękna czy sztuki.

Problem miejsca sztuki w społeczeństwie nie zajmował znaczącej pozycji w wypowiedziach Kleczyńskiego. Uważał on, że sztuka nie ma wpływu na rzeczywistość. Może jednak stanowić wytchnienie od grozy współczesnych stosunków. Przypisywał jej rolę antidotum na pesymizm społeczny i jednostkowy, charakterystyczny dla początku XX wieku. Przerażonemu swą bezsilnością wobec tajemnic bytu oraz brutalnością i ohydą życia człowiekowi sztuka może przypomnieć o lepszych stronach ludzkiej natury. Może i powinna mówić o ludzkim dążeniu do dobra i piękna, winna dać ludziom nadzieję i moc realizowania marzeń. Stąd konieczność upowszechniania sztuki:

Sztuka to nie szampan i kawior, nie jest pokarmem bogaczy. Jest ona tym, czym jest powietrze i chleb. Ale właściwie nie jest, ale powinna być tym chlebem, tym powietrzem, tym pokarmem dla wszystkich, bez którego żyć nie można³⁴.

THE AESTHETIC VIEWS OF JAN KLECZYŃSKI

S u m m a r y

Jan Kleczyński was as a critic and theoretician of art in the years 1896-1939. He did not, however, created a consistent aesthetic system, a system which would satisfy the requirements of aesthetics as an academic discipline. His works resemble postulates and generalizations made on the basis of his observations of concrete endeavors and phenomena. They most often took on the form of loose remarks written in the margins of reports on the current artistic events.

Kleczyński's views on art, its origin, character and tasks are deeply rooted in the ideology of Young Poland, and stem from a metaphysical conception of the world. Art is a great and

³⁴ T e n ż e, *Sztuka dla ogółu czy dla wybranych. Artykuł dyskusyjny*, „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej”, 1938, nr 18, s. 2.

mystic Mystery. It exists in the extrasensory reality, and its source being Absolute Consciousness. Art is a process of giving Beauty a physical and visible shape. Now, beauty exists as a transcendent being, an idea which remains in direct relation with the Absolute Being. It derives from the same source as religion and moral obligation. Scraps of beauty are spread over the world. To collect and fix them is the subject-matter of artistic work.

The question of relationships occurring between art and reality occupies an important place in the writing of Kleczyński. Reality is the material of art. This is not so that art should imitate or duplicate reality. Drawing on the inspirations from the really existing shapes, art creates its own new reality, which is as real as primary. Art is a kind of non-empirical cognition which only may give man a full image of the world understood as a synthesis of psychical and physical elements, as a spiritual and material union. Only art can reach the essence of being and discover absolute values. Only art may communicate metaphysical contents and constitute incorporation of the transcendent truths. The artist discovers these truths via intuition and inspiration derived from the Absolute Consciousness. Thus he becomes a mediator between people and the Absolute Being.

Translated by Jan Kłos