



Przełożył Bogusław Jasiński

Podstawa przekładu: Georg Grosz – Wieland Herzfelde. „Die Kunst ist in Gefahr.” W *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze. Malik-Bücherei Band 3*, 5-32. Berlin: Malik – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1981. Pierwodruk Berlin: Herzfeld & Gumpers, 1925.

George Grosz, Wieland Herzfelde

## Sztuka w niebezpieczeństwie *Próba określenia problemu*

Spróbujmy potraktować sztukę współczesną tak, jak ją odnajdujemy w jej wspa-  
niałej i użytecznej materii. Nie jest łatwo jednak dojść tu do właściwych sądów.

W naszych czasach, zderzających się wzajemnie sprzeczności oraz zamierzchłych  
walk wszystkich przeciwko wszystkim, w naturalny sposób pełnych konfliktów  
i nawzajem wykluczających się prądów artystycznych, pytamy: jak wygląda dzisiaj  
sztuka?

### *Na pierwszym planie*

Wejdzmy zatem na arenę sztuki! – Od patosu do błazenady harcuje tu właściwy  
sobie ludek, często pełen wesołości i samozadowolenia, ale też smrodu i walki, aż  
do złamanego pędzla malarskiego włącznie i wykrzywionego cyrkla konstrukcyj-  
nego. Zakład produkcyjny? Reklama? Hałas i zgiełk? Ale także oznaczenie chaosu,  
rezygnacji i ucieczki od świata. Jednym słowem, od indywidualnej różnorodności  
aż po akademicką klasykę. Języki sztuki wszelkiego rodzaju, trójkątne, kwadratowe  
i podłużne – wzajemnie zwalczające się, pełne problemów i teorii. Prowadzące do  
pytania: kto posiada to właściwe rozumienie sztuki? *Der Sturm*, *Der Kunstwart*,  
*Der Cicerone* albo *Kunst und Künstler*, *G*, *Das Kunstblatt* [*Burza*, *Strażnica Sztuki*,  
*Cicerone* albo *Sztuka i Artyści*, *G*, *Pismo artystyczne*]?

### **Przegląd problemów**

Oto tu jakaś grupa wyrzeka się wszelkiej tradycji; w dzikiej ekstazie wymachuje własnymi środkami wyrazu artystycznego i staje się jakimś barbarzyńskim protoplastą. Inni zaś są mocno bogobojni i użytecznie katolicycy, a jeszcze inni okazują się syjonistyczni i buddyjscy. Inni jeszcze ujawniają się jako tak zwani starzy toskańczycy – wywodzący się ze starych mistrzów, w dobrym światowym stylu, lub też odwracający od nich głowę, odpukujący niejako, w lekkim paryskim sosie. Również kubiści ze swoją odwieczną muzą nie chcą wymrzeć, pomimo wejścia nowej klasyki oraz Ingres’a, Flaxmana, Poussina i Genellego, którzy jakby powstali z grobów. A nawet potem futuryści, wielbiciele im podobnych i zwolennicy wszelkiego chaosu. Inni znowu mieszają staroruskie święte obrazy i wysłodzone, kubistyczne, wielkemiejskie w jedną papkę. Niektórzy rezygnują – prawdziwie i trwale – w ogóle z jakiegokolwiek nowości i eksperymentu, pozostają zadowoleni przy dotychczasowym wikcie domowym. Są oni zwolennikami praw optyki i badania koloru u impresjonistów (jak na przykład wrywkową metodą japońską Fushijamy), poprzez swoistą siatkę widzenia – niczym badanie puentylistyczne i neopuentylistyczne albo jeszcze nowsze. Inni przysięgają żarliwie na Leibla, Lehnbacha, Menzela lub Defreggera i pastelową kreską mącą i zakreślają następne kręgi, a w szczególności w południowych Niemczech. Następnie są malarze brył, kół, faktury, okręgów i tak zwani stuprocentowi malarze niemieccy, jak Carl Vinnen, Hans Thomas, a również wszystko potrafiący Eigenbrötler, którzy – jak przykładowo Kubin, Ensor i Doma – i to pomimo istnienia radia i samochodu, wierzą ciągle jeszcze w czarownice, wróżki, płazy i gady oraz nocne mary. Nie zapominajmy też o malarzach, którzy w rzeczywistym zamiarze robienia „wielkiej sztuki” są mistrzami wielkich portretów społeczeństw, reprezentatywnych obrazów, wiernych życiowo koni i madonn, właściwie przyozdobionych i uhonorowanych, uznanych od więcej niż tysiąclecia; otóż te pozostałe po nich panoramy i pasaże nazwane zostały właśnie jako artystyczne. A dlaczego nie? Są one przy tym dosyć ograniczone do określonego kręgu i odpowiadają równie określonym prawom.

Któż jednak ma prawo do jakiegokolwiek osądu? Który punkt widzenia to afirmuje? Jak powiadają dziś o sobie artyści, kto „lepiej czuje swoje społeczeństwo?” Jak i gdzie odczuwa się takie wpływy?

### ***Wybrany kurs***

Żaden czas nie był dla sztuki tak wrogi jak dzisiejszy i nie był jednocześnie tak obcy dla przeciętnego współczesnego człowieka, jak byśmy sądzili, a zarazem taki, że w gruncie rzeczy moglibyśmy bez sztuki żyć. Przez pojęcie sztuki jako pewne było rozumiane zawsze raczej to, że jej pierwotnym zadaniem było zaspokajanie głodu tworzenia obrazu samego życia. Obraz ten w przeważającej swej masie jest dziś o wiele bardziej różnorodny niż kiedyś oraz został przy tym jeszcze ograniczony w istotny sposób; ale nie przez to, co my oznaczamy mocniej samym pojęciem sztuki – to raczej fotografia ilustracyjna i film będą w tym wypadku prawidłowo je określać.

### ***Chaplin uderzył w Rembrandta***

Wraz z wynalezieniem fotografii rozpoczął się zmierzch sztuki. Została ona pozbawiona roli sprawozdawcy. Romantyczna tęsknota w swej przeważającej masie została w filmie znacznie ograniczona, ponieważ to w niej odnajdywano miłość, ambicję, pragnienie nieznanego i tę naturalną strawę duchową, jak też aktualny i historyczny stempel miłości, którego ceny tęsknota ta została pozbawiona: oto ojciec tej krainy z cylindrem lub bez, rozbójnik Haarmann, żongler i czciciel pomników, nasz dzielny glina – wszystko dzięki temu ma pełne cierpienia oblicze Hindenburga, które uosabia ludzkość w ogóle, ale za to bez Rembrandta i Dürera. Mięśnie Dempseya nie ukazują przecież Michała Anioła.

### ***Lepsza połowa***

Zostało tu już zauważone, że nie jest to jeszcze istotą sztuki. J a k oko artysty pokazuje i j a k tłumaczy to, co pokazuje, j a k zostaje to duchowo ukazane? Oznacza to też, iż przyznać trzeba, że dzisiejsze rozumienie sztuki tak jakby musi upaść. Muszą też państwo dojść do tego, że powinniście chcieć wiedzieć, jak świat wygląda – ale raczej w filmie, a nie w przedstawieniu artystycznym. Film jest bowiem w połowie tylko sztuką, dla większości ważniejszą połową, którą tu w swej pełni odnajdujemy. Pozostała zaś połowa pozostaje zachowana jako światło zapomniane, jako sztuka czasu naszych przodków, która w przeważającej mierze była z jednej i drugiej strony szczególną relacją o rzeczywistości.

### ***Sztuka w puszcze***

Duch ludzkości kroczy zatem rześko właśnie w technice. Ale i tak nie został włączony nawet w połowie sztuki filmowej, czyli w ramy czworokątnego ekranu. Prawdopodobnie został opakowany współczesnym dziełem sztuki w tym małym, blaszanym bębunku i działa w nim niczym jego zaleta, równocześnie w Nowym Jorku, Berlinie, Londynie, Paryżu; ale tak samo dobrze działa w dalekich prowincjonalnych miastach. Jak trudne zatem duchowo i przestarzałe okazuje się przy tym przedstawienie zwykłego obrazu olejnego – jakby poza czasowe! W filmie jest również ukazana wcześniejsza praca dokumentacji, która już nie jest tam połączona z utalentowanym wykonaniem oraz z jakąś wyjątkowością. Dzięki temu, że wiele głów przy tym pracuje, film osiąga o wiele łatwiej społeczny i użyteczny charakter niż indywidualna i ręczna praca jakiegoś artysty. Oprócz tego powiedzieliśmy tutaj, że ruch i istota problemu dokumentacji nie stwarzają w filmie trudności, których odważnie i udanie doświadczają malarze i rysownicy tylko w niedostatecznej mierze. Co jest obliczem tego wzburzonego morza filmowego, z jego naczelnym motywem i pełnym wizerunkiem? – Otóż jest to nudna okazja do lepszego lub gorszego poznania świata.

### ***Dusza uciekła***

Tylko tak ten problem wielu naszych malarzy mogło zobaczyć. Ta uznana i przeważająca zdolność techniki do reprodukcji i odbicia natury spowodowała wycofanie się z twórczych ambicji. Zanurzenie się we własnym wnętrzu, marzenie o tym świecie realnych rzeczy i wsłuchanie się w orfickie wibracje swojej duszy – oto droga, którą wybrali artyści. Dusza musiała zatem biec.

### ***Źle się stało***

Tutaj właśnie zaczynało wielu ekspresjonistów. Skromne raczej i mało głębokie towarzystwo. Kandinsky grający i projektujący muzykę duszy w swoich obrazach. Paul Klee szydełkował w swojej biedermeierowskiej estetyce delikatne, młododziewczęce prace. Wyłącznie uczucie malarza pozostawało obiektem przedstawienia tak zwanego czystego dzieła sztuki, a zatem prawdziwy malarz musiał malować przede wszystkim swoje wnętrze. Tak się właśnie zaczęły tarapaty. Efektem: 77 nurtów w sztuce! Wszyscy nagle uważają, że tylko prawdziwą duszę trzeba malować.

To zaś stworzyło grupy, którym się wydawało, że tak być nie może, jakoby dusza była całkowicie samym obrazem, dlatego zaczęły one gwałtownie się otwierać na inne problemy. Równoległość, działanie, rytm! Był to, rzecz jasna, naturalnie daremny idealizm: równoległość i działanie czyste mogło tylko nieudolnie wyrazić samą podstawę malarstwa.

### ***Cyrkiel i linia grzebią duszę***

I tak oto rozpoczyna się tu całkiem nowe poznawanie. Idźmy dalej i koniecznie konstruktywnie. W dynamice tego zagadnienia zostało powiedziane, że wkrótce poznamy, iż tylko w inżyniersko jałowej dynamice odnajdujemy bezpośredni wyraz artystyczny. Okrąg i linia usuwają bowiem duszę oraz jakąkolwiek metafizyczną spekulację. Tak oto pojawili się konstruktywiści. Widzieli oni niewątpliwie z większą jasnością swoje czasy. Nie uciekali też w metafizykę. Ich cele były wolne od przesądów staroświeckich oraz negujących postęp gospodarczy. Chcieli oni nowej rzeczowości, chcieli pracować dla rzeczywistych potrzeb. Żądali więc zawsze w pełni kontrolowanych i konkretnych celów w swej artystycznej produkcji.

### ***Od artyści do studenta techniki***

Niestety, w praktyce konstruktywiści popełniali wiele błędów – nie osiągnęli swoich celów, ponieważ nie ograniczali się do nich w większości, choć pozostawali jednak ciągle w granicach sztuki. Zapominali w zasadzie, że konstruktywistyczny model zawiera w sobie tak naprawdę tylko i wyłącznie inżynier, budowlaniec, ślusarz, stolarz, krótko mówiąc – technik. Myśleli, iż ten kierunek jest w rzeczywistości tylko ich refleksją. Najszczerzej mówiąc, stali przy tym zawsze i mimo wszystko po stronie sztuki, chociaż zaczęli podstawy konstruktywizmu łączyć z naukami technicznymi. Samo zaś szukanie przez nich pięknego słowa „sztuka” było w istocie jej ratowaniem i zarazem samokompromitacją. Meble z weimarskiego Bauhausu były przypuszczalnie dokładnie tak właśnie konstruowane, wedle podobnej zasady. I siedziało się zapewne lepiej na takim krześle, a nie na tym, które stworzył anonimowy stolarz – wtedy jest zapewne wygodniej, jako że techniczny romantyzm zakreślony został konstrukcją Bauhausu. Konstruktywizm prowadził zatem logicznie ku odbudowie współczesnych form sztuki. Prowadził także – z drugiej strony – do zawodu inżyniera, architekta i technika, czyli do faktycznego kształtu i obrazu naszych czasów. W Rosji ten konstruktywistyczny romantyzm w jeszcze głębszym sensie owe rzeczywiste i społeczne cele osiągał niż w Europie Zachodniej. Tam konstruktywizm

był po części naturalnym wyrazem umaszynowienia i odbudowy całego przemysłu. Rolnictwo było tam poddane elektryfikacji, z tymi ich czerwonymi traktorami, z jakimiś turbinami oraz z całkiem nowymi i nieznanymi urządzeniami. Nawet po platońsku pomalowane czworokątne konstrukcje nie były tam tak bezcelowe, jak w Europie Zachodniej. Siła sugestii owej maszynowej estetyki, która dla laików jest niebiańską tajemnicą techniki, będzie w przyszłości punktem wyjścia do jeszcze pełniejszego zrozumienia świata dla rządzącej większości. Artysta taki jest (najczęściej nieświadomie) środkiem oraz piewą idei rozwoju przemysłowego. Osobiście byłem przekonany, że państwowa Akademia Sztuki w Moskwie została ustanowiona po to, by statystyczni uczniowie i mechanicy mogli być nazwani w każdym wypadku artystami: studentami technicznymi.

Tak właśnie zostało w całej pełni utworzone piękno techniki wraz z artystycznym jego wpływem na rzeczywistość „konstruktywizmu.”

Lecz na Zachodzie nie mogła się taka sztuka sprawdzić. Tutaj technika od dawna nie omijała sztuki, lecz była, w ogólnym sensie, rozszerzeniem pojęcia miasta i kraju.

A więc co robić? Wszystkie nasze wcześniejsze ustalenia prowadzą tylko do jednego rozwiązania: likwidacji sztuki! Ale to rozwiązanie nas nie zadowala. Cóż bowiem w nim jest?

### ***Kiedy nie ma dnia obecnego, co może być jutro?***

Wspomniane wcześniej „wnętrze” i „dusza” w sztuce mogły pokazać jeszcze inną treść, która mogła tylko w zakurzonych głowach artystów powstać i pozostawać przy tym ciągle artystyczną. Nie jest to tylko ich kaprysem, lecz przede wszystkim prawidłowością pokoleniową, której ludzie często z gorzką koniecznością się poddają, zwłaszcza jako artyści i tylko jak artyści działają. Myślą przy tym niezachwianie, że są rzekomo jeszcze takie rzeczy do powiedzenia, które mogą tylko oni powiedzieć i tylko oni powiedzieć muszą. Kiedy jednak chcą oni usłyszeć głos współczesności, to zostają nagle pocieszeni, że być może tylko przyszłość i bycie po śmierci tego całego pokolenia przechowane zostanie w ich dziełach. Tymczasem prezentacja w sztuce całego naszego wieku wymaga dziś koniecznie różnorodnych nazw dnia dzisiejszego oraz niespodziewanych i całkiem nowych wrażeń dostępnych na rynku sztuki, i do tego jeszcze w ramach „zakrzywionej,” bo artystycznej, codzienności.

Przemyślana gruntownie samoświadomość sztuki, osiągnęta tu znaczenie wartości samej wieczności nadają temu myśleniu dynamikę, pewną niefrasobliwą obojętność lub wręcz odrzucenie współbycia w świecie współczesnym. Stoi to w zaskakującej sprzeczności z tym, że jakaś liczba wysoko rozwiniętych osobników najwyraźniej pracowała bez celu w swoim życiu i tylko łączyła się w dwóch pojęciach: przyszłości i wieczności (wtedy, kiedy troska o dzień powszedni oraz o postęp stają się koniecznością, dlatego są hołubione). Szczęściarzami są tylko ci, którzy kryją się za swoimi dziełami i którzy za swojego jeszcze życia wieszają swoje dzieła w prywatnych galeriach, a być może nawet w muzeach.

### ***Grünwald obok Cassirera***

Czy powinniśmy w związku z tym starać się być podziwianymi w galeriach? Pogląd, który był wyraził Cassirer na przykładzie analizy ołtarza z Isenheim namalowanego przez Grünewalda, wyjaśnia jaskrawo położenie sztuki w społeczeństwie współczesnym.<sup>1</sup>

### ***W ślepej uliczce***

Generalnie: cała materialność zostaje tu, w tej interpretacji, wymuszona, albowiem w większości zmierza ku idealizmowi i szczególnemu zachwytowi, wręcz z obsesją osiągnięcia wieczności w jakiejś nieodległej przyszłości.

### ***Mistyczne spekulacje***

Wychodzi na to, że – mówiąc dosadnie – nie wiemy, co artysta przedstawia pod pojęciem przyszłości (wieczność jest tu tylko jej dalszym ciągiem). Chyba jednak to, że on w swoim obrazie nie uznaje czasu bieżącego, tak jak go naprawdę rozumie. Ludzkość pozostaje zatem z takim mniemaniem o przyszłości, jakie dany artysta miał za swojego życia, pozostając tkwiący przy tym na gruncie swego wcześniej-

---

<sup>1</sup> Przywołany tu ołtarz z Isenheim jest dobrze znany historykom sztuki i zachwyca swą wystawnością i bogactwem użytych środków. Tu jednak chodzi o jego interpretację pióra filozofa Ernsta Cassirera, który zwrócił uwagę na to, że siła wizji i moc duchowego przesłania w tym wypadku dominują nad jego – nawet tak bogatą – materialną formą [przyp. tłum.].



szego, czyli przeszłego rozeznania. Musimy to jednak zmienić. Prawdą jest, że oczywistą wydaje się być niewypowiedziana nadzieja każdego artysty, który liczy na swe przyszłe uznanie, oraz że ludzie zmierzają go i jego dokonania odpowiednią miarą i odpowiednim osądem; i zapewne pomocnym będzie dla niego to, że jego osiągnięcia oraz jego dzieła zostaną w ten oto sposób odpowiednio docenione. Tak, to prawda – wszyscy są przekonani, że poprzez swoje dzieło, i do tego w jakiś mistyczny sposób, rzeczywiście to osiągną.

### ***Wziąć to do siebie***

A zatem tak właśnie wyjaśnia się ów paradoksalny stan rzeczy, że pospolici i zarazem konkretni ludzie, mieszkający w swych w pięciopiętrowych domach, i którzy – ponieważ obawiając się portierek – potrafią porzucać swoje koty pośród tych kamiennych osiedli, nie mogą już mieć więcej wątpliwości co do tego, czy ich dzieło jest postępowe.

Należy to wszystko do istoty społeczeństwa obywatelskiego. Chcemy tu pokazać rozwój tej rewolucyjnej wrażliwości, która pobudza artystę, niezależnie od pracowania przez niego współczesnego obrazu świata i zarazem działania w nim.

Ostatecznie nie pozostaje nam nic innego, jak tylko powiedzieć, iż malarz współczesny jest po prostu głupi. Ale czy musi być głupi? Nie oznacza to w praktyce, iż taki malarz jest szlachcicem swojego narodu.

### ***Durnie i nadzieja***

Czy wolno takiego „szlachcica narodu” pojmować tylko w granicach kultywowania przez niego samego jego własnych odczuć oraz, pozostawiać takiego faceta bez właściwego poznania i wiedzy? Jeśli tak, to wówczas jest owym właściwym artystą, który postanawia nagle być rewolucjonistą, zatem wystarczy wtedy tylko wymachiwać pędzlem jak co roku oraz mieć nadzieję na lepszą przyszłość. Moje zaś zdanie jest takie, że nie jest w porządku, aby artysta bezpośrednio i wprost poszerzał swoją wiedzę i swoje poznanie wyłącznie w zakresie estetyki, albowiem ponieważ jest to dla niego niebezpieczne – nie prowadzi bowiem do lepszego życia, lecz – przeciwnie – do lepszej jego nienawiści.

### ***Z własnego doświadczenia***

Powiedziałem na wstępie, że aby świat świadomie przeżyć, odkrywam wnet, że życie w całej swej różnorodności i przede wszystkim w połączeniu ze wszystkim bliźnimi, nie było nigdy tak szerokie. Kiedyś byłem jeszcze niewyraźnym idealistą i jeszcze do tego romantykiem, zamkniętym całkowicie w sobie. Nieznającym sztuki, przeceniającym sztukę, i do tego z całkiem fałszywym na nią punktem widzenia. Na obojgu swych oczach miałem jakby końskie okulary, czyli klapki. Nienawidziłem ludzi. Patrzyłem na wszystkich z wyżyn mojej pracowni. Podo mną i obok mnie żyli drobnomieszczanie oraz właściciele domów, mali sprzedawcy, którzy swą gadaniną i ideami budzili we mnie wstręt. W ten sposób właśnie pozostałem prawdziwym mizantropem i sceptycznym indywidualistą. I pomyśleć, jakże byłem nierozsądny i zdeorientowany, jak brałem w pacht jasność i poznanie, oraz jak wypełniała mnie duma, kiedy sądziłem, że poznałem się na ludzkiej głupocie, która mnie otaczała niczym mgła. Moje ówczesne rysunki były odbiciem tamtego głosu nienawiści. Rysowałem na przykład stoły w piwiarni, gdzie ludzie niczym grube, czerwone połcie mięsa ukształtowani zostali przeze mnie niczym szare worki.

### ***Niczym pleśń***

Doszedłem w końcu do stylu, który drastycznie pozbawiał moje rysunki życia, ponieważ studiowałem tylko bezpośrednią manifestację artystycznego wyrazu: kopiowałem pisuary w jarmarcznych rysunkach, bo one rzekomo wyrażały według mnie najkrócej – i zarazem tłumaczyły – naprawdę mocne uczucia. Ale też moje rysunki dzieci pokazywały mi jednoznacznie przeciwieństwo tamtych. Tak oto stopniowo dochodziłem do wyrazistego własnego stylu, który wówczas w moich rysunkach próbowałem przedstawiać jako absolutne i całkowite przedstawienie człowieka, dyktowane przez moją własną obserwację. Przy tym równocześnie zmierzałem ku wyraźnemu niebezpieczeństwu, które polegało na stylizacji moich w gruncie rzeczy skostniałych rysunków.

### ***Studia z natury***

Jako przeciwwagę temu wszystkiemu pilnie skłaniałem się ku studiom natury, którą wszak przez pewien czas ignorowałem. Zachwycałem się jednocześnie Japończykami, którzy z nieskończoną cierpliwością obserwowali właśnie naturę. I tworzyli drzeworyty pełne życia; a szczególnie podobało mi się to, że przedstawiali w nich

życie codzienne. Podobnie zresztą jak Toulouse-Lautrec, który mnie wówczas również inspirował. Ale chętnie oglądałem również stare, dość prymitywne drzeworyty, w których odnajdując w nich prostą technikę i zarazem pełną zmysłowego wyrazu. Na ulicy, w kawiarni, w variété itd. robiłem notatki i szkice, analizowałem je potem w domu oraz poprawiałem dla lepszego efektu. Wtedy też, jeszcze przed wojną, planowałem duże, trzypłomowe dzieło: *Szpetota Niemiec*. Zanim jednak doszło do pierwszych ustaleń z wydawcą, to nic z tego nie wyszło, ponieważ wtedy jeszcze nie istniało wydawnictwo Malik-Verlag.

Czasowo byłem też w Paryżu. Ale Paryż nie zrobił na mnie szczególnego wrażenia i raczej nie uwielbiałem tego miasta.

### ***Ludzie są świniami***

W tych – jako się rzekło – przedwojennych czasach do tego stopnia moje poznanie świata zostało wyostrzone, że doszedłem wręcz do wniosku, iż ludzie są świniami. A zasady etyki są zwykłym oszustwem, sformułowane dla głupców. Życie zaś samo po prostu nie miało przy tym żadnego sensu, albowiem głód zaspokajany jest pożywieniem, a kobiecość – pożądaniem. Duszy natomiast nie ma. W istocie – tylko takie są proste potrzeby. Konieczne jest również w życiu rozpychanie się łokciami, rzeczywiście samo w sobie obrzydliwe. To wszystko wciskało się w moją artystyczną produkcję, co budziło silny wstręt, który – w moim mniemaniu – powinien zostać przepracowany w interesie przyszłości. Poczucie tego wstrętu było tak wielkie, że porównywałem je do upicia się.

### ***Wielkie czasy***

Wybuch wojny uczynił to wszystko dla mnie jasnym, a mianowicie: że pod wpływem prasy oraz tych militarnych napięć, entuzjastycznie podchwyconych przez ulicę, każdy pozbawiony został własnej woli. Zaś wola poszczególnych obywateli państwa z kolei była w istocie ograniczona wolą generałów. Ja zaś nie podporządkowałem się tej woli, ponieważ moja indywidualna wolność, którą do tej pory żyłem, temu się sprzeciwiała. Życzyłem sobie większego dystansu wobec ludzi i wobec ich dążeń, ponieważ to uznawałem jako niezbędne do przeżycia – wydawało mi się generalnie, że grozi mi niebezpieczeństwo, gdyż byłem zmuszony być kimś innym wobec wspólnoty wojskowej; czułem się zniechęcony przez ludzi.

### ***W drelichu i krawacie***

Moja zaś osobista nienawiść wobec wojny skoncentrowała się na tym, by do niej się nie zmuszać. Wojnę oglądałem bowiem jako jakąś potworność, formę wyzbytą sztuki i zwyczajną walkę o posiadanie. Taka walka była dla mnie w każdym szczególe już nieprzyjemna, ale nie mogłem jej przeszkadzać, bo przecież jak najbardziej podlegała mentalności pruskich żołnierzy. Moje zadziwienie nią było prawdziwe, a jeszcze bardziej dziwiłem się temu, że ludzie mogli być nią rzeczywiście zachwyceni. Byłem więc też zdziwiony tymi ludźmi. I to odbierało im nieco poczucia samotności, ponieważ się nimi interesowałem. Życie żołnierzy ożywiało moje rysunki. Niektórzy koledzy stawali się wtedy otwarcie moimi przyjaciółmi: dzielili moje uczucia; i było to też potwierdzeniem miłości jako uznania dla każdej sztuki malarstwa, albowiem oceniali mojej prace ze spekulatywnego punktu widzenia.

### ***Zmierzcha się***

Pierwszy raz rysowałem wtedy nie tylko to, co robili i tworzyli moi przyjaciele, lecz także to, co przeżywali inni ludzie, a ich przeżycia miały udział w moim sposobie widzenia. Spostrzegłem, że o wiele lepszym celem pracy było, aby podobała się sprzedawcom sztuki. Chciałem więc zostać ilustratorem lub po prostu dziennikarzem. Sztuka wyższa, która była przedstawiana jako odbicie piękna świata, interesowała mnie mniej, dlatego i pozostawiałem ją moralistom oraz malarzom tendencyjnym, takim, jak Hogarth, Goya, Daumier i różni inni podobni artyści. Aczkolwiek wówczas szczególnie ujawniała się sprzeczność pomiędzy młodymi kierunkami artystycznymi a formalnymi środkami, pobudzonymi poprzez nowe doświadczenia – nie mogłem tej ogólnej różnicy uwzględnić w społecznym widzeniu wydarzeń współczesnych. Rysowałem i malowałem głównie po to, aby w swoich pracach przedstawić tę sprzeczność w jej całej okropności, chorobie i zakłamaniu, jakie wokół siebie widziałem. Nie znalazłem jednak wspólnego mianownika dla tych wszystkich osiągnięć. I nie było dla mnie jakiejś szczególnej nadziei, która mogłaby być wypełniona rewolucyjnością, a zawierałaby jednocześnie w sobie pewien resentyment poznania.

Wojna nie zmieniła w tym nic zasadniczo. Pozostawiałem zatem całkowicie sam z tym swoim jakby niedowierzaniem całemu światu, sam przeciwko również moim przyjaciółom, albowiem nie pojmowali oni mojego światopoglądu, a ja nie chciałem mieć żadnych iluzji. Rozpocząłem od pilnego wsłuchania się w rewolucyjny

prąd, chociaż, niestety, nie byłem do niczego przekonany, aczkolwiek z drugiej też strony – nie byłem wprost jego sceptykiem: po prostu potrzebowałem tylko lepiej poznać SPD [Socjalistyczną Partię Niemiec] i otrzymać od nich kredyt na oddech przyszłości oraz możliwość stworzenia rzeczywistej wspólnoty ludzi. To jednak – jak się okazało – nie było realne. Wprawdzie choć nie otrzymałem także piekła Swedenborga i większej siły demonicznej, to jednak zaczynałem widzieć siebie jako indywidualnego posłannika piekieł i wcielonego diabła: człowiek z długimi spodniami i długą brodą, i do tego bez stosownych odznaczeń. Nadzieja niektórych przyjaciół na pokój i rewolucję nie była nigdy jasno wyartykułowana.

Cywile, którzy wówczas żyli w Berlinie, byli praprzodkami ruchu Dada i właśnie rozpoczęli czas zmian w zakutych łbach niemieckich.

### ***Dada w grobowcu***

Ten niemiecki ruch Dada miał swoje korzenie w takim oto poznaniu, że kiedy niektórzy towarzysze przyszli do mnie niemal równocześnie, to wydawało się, że byli pełni wariactwa, ponieważ byli przekonani, że to duch lub jakaś szczególna duchowość rządzi całym światem.

### ***Jezus w okopach***

Goethe w ogniu huraganowym, Nietzsche w żołnierskim tornistrze, a Jezus w okopach – tak myśleli ludzie, którzy upatrywali jakiejś szczególnej mocy w duchu i w sztuce.

Dadaizm był właśnie tym szczególnym i zasadniczym kierunkiem artystycznym w Niemczech od dziesiątek lat. Proszę się nie śmiać – w tym kierunku były wszystkie „izmy” w sztuce, załatwiające jednocześnie wszelkie dawne sprawy, od wielkich aż po małe i kameralne. Dadaizm nie był „zrobionym” ruchem, lecz organicznym produktem, powstał jako reakcja na przekształcenia społeczne i tak zwaną sztukę duchową, przy czym w dużej mierze czerpał z gotyku i kubizmu, podczas gdy przywódcy narodowi malowali samą krew. Dadaizm wywarł ogromny wpływ na sztukę, wyznaczył jej nowe barwy.

Co tak naprawdę uczynił Dadaizm? Otóż Dadaści powiedzieli, że w gruncie rzeczy jest całkowicie obojętne, czy jakiś Gepuste od nich zależy lub sonet Petrarcki, Szekspira lub Rilkego, czy też jakiś obcas będzie położony lub Madonna wyrzeź-

biona – bo wokół przecież były pociski, lichwa, głód, i dlatego postawione zostało całe to pytanie: po co ta cała sztuka? Nie byłoż to szczytem oszustwa, kiedy przyszło nam określać tak zwane duchowe wartości; nie byłoż niepojętą śmiesznością, nie przyjmować niczego takiego? „Ręce precz od duchowej sztuki!” – krzyczeli tymczasem przeciwnicy Dadaistów. „Sztuka jest w niebezpieczeństwie!”, „Duch został zhańbiony!” Bajdurzyli o jakimś duchu, gdzie w istocie pozbawiali samego ducha jakiegokolwiek godności, jego właściwej ceny, bo przecież równocześnie pisali: „Zaciągajcie wojenną pożyczkę!”. I to miało być uszczęśliwiającym zadaniem sztuki? To wszystko demaskowało niemal codziennie prawdziwe oblicze świata, które od roku mniej więcej 1913 uszminkowane było pięknem i wyraźną interesownością.

### ***Dada jako nadworny łowczy***

Dziś jasne jest dla mnie, że wszystko to – wraz z różnymi pionierami niemieckiego Dadaizmu – było naszym błędem, a w szczególności z naszą tak zwaną, mówiąc poważnie, sztuką w ogólności. Dadaizm był bowiem z tym swoim wrzaskiem i najwyższą kpina – w pełnym tego słowa znaczeniu – nader szczególnym i wąskim zerwaniem z aroganckim i szacownym obszarem, który szybował między klasami społecznymi w powietrzu, w żadnym zaś wypadku nie odpowiadał życiu w ogólności. Widzieliśmy przy tym obłąkane i naprawdę ostatnie już produkty panowania porządku społecznego, mogące wywoływać tylko śmiech. Ale nie wiedzieliśmy jeszcze, że ten obłąd tylko utwierdza system.

### ***Świta***

Następująca po tym rewolucja potrzebowała poznania całego systemu. Nie było jednak już większego powodu do śmiechu, albowiem były znacznie większe problemy niż sama sztuka. Gdyby bowiem mogła ona i zarazem powinna mieć jakikolwiek sens, to musiałaby podjąć te problemy. Tymczasem w niczym to się nie przejawiało, ponieważ tam, gdzie – jak u nas – przewyciężono frazę artystyczną, pozostał tylko Dadaizm. I to głównie w Szwajcarii i Francji, ponieważ państwami tymi o wiele bardziej wstrząsnął społeczny kryzys w ubiegłych latach – przynajmniej tak to było widać z perspektywy naszego gazetowego współżycia. Zobaczyliśmy zatem całkiem nowe i wielkie zadanie w sztuce: tę obecną w niej tendencję do służby w rewolucyjnej sprawie. Jeszcze dziś ekscytują nas wymagania tej tendencji w całej sztuce światowej, a może nawet więcej dziś niż wcześniej. Wymagania te – z jednej strony – są oburzające dla ogółu, z drugiej zaś – lekceważą sprzeczności społeczne.

### ***Galopem przez historię sztuki***

Dochodzimy wreszcie do tego, że niemal we wszystkich czasach były znaczące dzieła artystyczne, które miały tę charakterystyczną tendencję, lecz oburzająca okazała się nie sama ta tendencja, lecz jej formalne i „czysto artystyczne” jakości. To błędne koło, ale każdy okres w sztuce zawiera swą własną tendencję, aczkolwiek rzadko kiedy nazywano jasno charakter tej tendencji. Wskażmy na taki choćby przykład: Grecy propagowali „piękno człowieczeństwa,” sport, kulturę cielesną, przy czym wiązali z nimi erosa, wojowniczość, i ich religijne przejawy – jednym słowem: stuprocentowi Grecy. Gotyk zaś miał do dyspozycji całą chrześcijańską propagandę. W średniowieczu tworzyli artyści, którzy byli zależni od królów, patrycjuszy i kupców. Prehistoryczny człowiek jaskiniowy miał swoją sztukę myślistwa, swoją seksualności i swoich bożków. Dzisiaj jednak myślimy daleko bardziej precyzyjnie o świecie i o materii, zatem możemy te różnorodne tendencje lepiej odróżniać. Przykładowo: Menzel jest malarzem królestwa Prus i niemieckiego wczesnego industrializmu, Deffregger oddaje mieszczańskie, idealistyczne marzenie ojczyźniane, przyobleczone w życiową anegdotę. Delacroix zaś jest malarzem w zasadzie światowego mieszczaństwa, obejmującego całą historię i tradycję, a także w szczególności postęp i siłę samej Francji. Toulouse-Lautrec przedstawia różnorodną francuską rozrywkę, cudzoziemskie zajęcia i pejzaże, a także odsłania mieszczańską erotykę. Gauguin, idąc dalej, jest najwyraźniej zmęczony cywilizacją, a jego myślenie jest zakazane owym „lepszym dzikim,” propagując przy tym romantyczny indywidualizm. Angelo Jank maluje jeźdźców, głównie arystokratycznych panów z urodzenia. Hodler natomiast jest cały zanurzony w wewnętrznym, metafizycznym monizmie i odkrywa heroiczne namiętności. Kokoschka uprawia swoistą propagandę „wzniosłości,” a przy tym komplikując, degenerując „ostatnich mieszczan” i całą ich problematykę. Hans Thoma uwielbia pozbawionych czaru i marzeń ludzi, idealizując zaś naturę i ojczyznę, propaguje średniowieczne wartości w opozycji wobec aktualnych interesów i społecznych pytań.

### ***Wszystko posiada swoją tendencję***

Te przykłady pokazują ostatecznie, że tendencja w sztuce nie jest tylko jakimś indywidualnym założeniem, lecz czymś typowym. Zamiar artysty nie zawsze jednak jest uświadomiony w jego pracy, a nawet bywa różny wobec jego działania. Można mimo to znaleźć dla każdego artysty określone tendencje, zwłaszcza wtedy, kiedy widoczne są w jego dziełach, jak i potem w świecie, w którym żyje.

Obecnie są jednak jeszcze i tacy artyści, którzy świadomie i mocno podkreślają, że omijają każdą tendencję, zwłaszcza taką, w której odnajdują sprzeczności. W związku z tym nie podejmują żadnych problemów z tym związanych. Często myślą instynktownie, nawet bez zamiaru bycia twórczym. Skupiają się na porównywaniu różnych form natury, która bez żadnego celu używa im kryształów, roślin, kamieni, czyli wszystkiego tego, co daje formy i kolory. Ich obrazy jakże często mają w związku z tym niezrozumiałe nazwy lub wręcz tylko numery. Oczywiście u podstaw tej metody tworzenia leży pragnienie, podobne do muzyki, aby rozmyślnie dać obraz wszystkich i różnorodnych możliwości działania w świecie, po prostu czysty wdzięk.

### ***Pielgrzymi nicości***

Malarze są nie tylko twórcami form i kolorów. Czy taki artysta myśli dziś, że jego dzieło nie ma „głębszego znaczenia” lub czy też że – na odwrót – odpowiada jednak intuicyjnie jakiemuś metafizycznemu znaczeniu, i czy rzeczywiście pozostaje w całości pod wpływem jakiejś możliwej ideologii (w obszarze erotyki, religii, polityki, estetyki, moralności etc.) – takiej, którą artysta narysował, ponieważ milcząco akceptując społeczne wydarzenia. Ważne przy tym, aby zaangażowanie artysty nie było oparte na uczestniczeniu w nim, a więc aby było wolne od przeciwstawnych odpowiedzi lub – w przypadku, gdzie nie jest to możliwe – było gruntownie opracowane.

Spotykamy więc artystę w służbie przemysłu i zarazem praktykującego sztukę. Zwłaszcza wtedy, kiedy nie jest temu przeciwny. To wygląda dokładnie tak samo, jak wtedy, kiedy polityk nie uważa się za rzemieślnika. Rzecz talentu.

### ***Brak odpowiedzi jest też odpowiedzią***

Tak oto artystyczna sztuka jest swoistą literacką atrakcją i napędzana zostaje propagującymi ją jakimiś zblazowanymi różnicami, rzekomo ją wyrażającymi ją. Jako taka pozbawiona jest całkowicie indywidualnych odczuć i odpowiedzi.

### ***Wiedza nie szkodzi***

Widać tu wyraźnie, jak zostają wyrażone relacje artysty wobec świata, a ściślej – jak w jego pracy przechodzą w nieuniknioną tendencję. Kiedy zaś taką tendencję artysta jawnie odkrywa, to staje się ona uzasadniona, i poprzez określony styl od-



powiada widzeniu samego artysty. Ale bywa też i tak, że poprzez dodanie jakiegoś tendencyjnego motywu lub tytułu, artysta w gruncie rzeczy obnaża swoją niewiedzę. Wychodzi wtedy na to, że jakby ktoś inny tu się objawia, z jakimś nieadekwatnym środkiem dla wyrażenia tej tendencji. Wtedy też możemy jakby zauważyć swoiste zdziwienia samego artysty, a to z kolei przywodzi możliwości sprzeciwu wobec tendencji.

Wychodzi z tego wszystkiego kaszka propagandowa dla niemieckiego smakosza piwa lub dla braci zakonnych, tych gliniarzy chrześcijańskiego myślenia. Gdzie zatem dzisiaj eksperymentują prawdziwi przyjaciele sztuki ze swoimi pryncypialnymi zasadami lub też z sensacyjnymi wrażeniami? Nie są w żadnym wypadku krytyczni wobec pracy artysty, lecz – przeciwnie – raczej są wrogo nastawieni wobec idei, dla których w ogóle się spotykają.

### ***Jaki chleb jem, taką pieśń śpiewam***

Artysta, który niczego nie wie i wiedzieć nie chce, żyje w jakiejś wąskiej i ciągle zmiennej przestrzeni, która może być pozbawiona jakichkolwiek zasad rozwoju. Ale i również – zwłaszcza dzisiaj – nie wskazuje na walkę klasową. Również nie zakłada się tutaj przedstawienia lub też wyrażenia stanowiska partii, które porównuje, różnicuje grupy społeczne i automatycznie wspiera daną klasę, tę, która wprost ma określoną moc, jak na przykład mieszczaństwo niemieckie. Ten oczywisty i wielki cel dla artystów zostaje całkiem świadomie określony przez mieszczański porządek, a następnie zostaje poprzez konkretną pracę wyrażony.

### ***Jak myśleć dzisiaj?***

W listopadzie 1918 roku, niemalże jak liść wirujący na wietrze, pojawił się nagle na rynku sztuki zręczny pamflet, malowany czerwonym pędzlem i z czerwoną alegorią, zupełnie niezależny od światowych tendencji i od serca artysty, ale za to wyrażający pracujący lud. Wkrótce jednak pokazano właściwy porządek i pokój w kraju, a nasi artyści powrócili bez szemrania do możliwości opiewania wyższych regionów ducha. Powiadali: „Czego oni od nas chcą, my chcemy pozostać rewolucjonistami, lecz robotnicy pozostają przy swoim. Wszyscy są więc filistrami. W tym kraju nie można robić rewolucji.” I tak oto wylęgły się w ich pracowniach „rzeczywiście” rewolucyjne formy, kolory i style.

### ***Młodzi strawią wszystko***

Rewolucja formalna w naturalny sposób odrzuciła przyrodzony artyście strach. Nowoczesny mieszczanin bowiem naprawdę strawi wszystko; jego kasa pancerna jest przecież w pełni i zawsze bezpieczna. Młodzi kupcy są dziś tacy, jak za czasów Gustava Freytaga: zimni jak lód, zdystansowani, a w swoich mieszkaniach wieszają też radykalne rzeczy (wyrafinowaną legendą jest wynalezienie malarza o nazwisku „Megendorfer”). Otaczają się szybko bezmyślnymi hasłami, jak na przykład „Od zawsze tak było.” I to jest ich ostatnia autorefleksja, ot, przeciętny typ. Bez odrobiny nawet frazy o misji zawodowej, o królestwie obowiązku; nicości, rzeczowości aż do tępoty, bezmyślności, chciwym porzuceniu wszelkiej iluzji. Rozumieją tak naprawdę tylko swoje towary, a dla wszystkich innych w szczególności zamknięta jest potrzeba jakiegokolwiek filozofii, etyki, sztuki, wręcz całej kultury, w szczególności zwłaszcza mody, i nawet tego wszystkiego, co wcześniej akceptowali. Rewolucyjna forma *Wędrowców nicości* nie odcina ich przy tym wprost od tego, co mają oni wewnątrz siebie, z całą swoją różnorodnością i aroganckim pojmowaniem życia.

### ***Przydatny czasami***

Tak więc rewolucyjna sprawa robotniczej społeczności pozostaje w gruncie rzeczy bez kierunku artystycznego lub „jest piękna, lecz niestety bez rzeczywistych idei,” które mogą zadowolić, bez harmonii lub – z co najwyżej – z problematyczną formą, nie zmierzającą do opracowania jakiegoś poznania świata. Artysta będzie się więc zamęczał, by dawać wyraz idei walki robotniczej, będzie też targować się o wartość swojej pracy w społecznym jej zapotrzebowaniu, a przy tym nie będzie kontrolował indywidualnych zasad sztuki lub też otwierał się na rynkowy sukces.

### ***Ostatnia runda***

Podsumujmy: sens, zasada i historia sztuki są w prostym i bezpośrednim związku z sensem, zasadą i historią społeczeństw. Założenie poznania i znaczenia sztuki również zależą od naszego czasu, czyli od poznania rzeczy oraz związków w realnym życiu, w jego wstrząsach i napięciach duchowych. Ludzkość zagarnęła od tysiącleci wielkie możliwości rozwoju środków produkcji, by zawładnąć ziemią. Zaakceptowaliśmy dziś walkę ludzi między sobą o posiadanie i opanowanie tych środków, które człowiek w odmęcie form przyciąga do siebie. Tak jest w przypadku robotnika,

urzędnika, pracownika, akcjonariusza, kupca, finansisty. Ostatnim etapem tych obu frontów jest ta walka o byt. I tylko w połowie nazywa się to historią ludzkości, albowiem jest ona w swej ostrzejszej formie po prostu walką klasową.

***Tak, sztuka jest w niebezpieczeństwie:***

Dzisiejsi artyści, jeśli nie chcą być w życiu niemymi przechodniami i antykwarycznymi ślepcami, mogą wybierać tylko pomiędzy techniką a propagandą walki klasowej. W obu wypadkach muszą jednak zrezygnować z „czystej sztuki.” Wybór pomiędzy byciem architektem, inżynierem lub rysownikiem reklam włącza się w – niestety jeszcze bardziej feudalnie to organizując – masę, która poprzez przemysłową siłę rozwija i buduje świat. To zaś tylko pogłębia tę feudalną organizację społeczeństw. Artysta występuje jako strażnik i zarazem jako krytyk oblicza naszego czasu, jako propagandysta i zarazem jako obrońca rewolucyjnych idei, jako ich zwolennik, który paradoksalnie zaciąga się do wojska ciemieńców. Ci zaś walczą wyłącznie o swój udział w wartościach tego świata, i wyłącznie dla sensu takiej społecznej organizacji życia, która ich samych podtrzymuje.

Przełożył Bogusław Jasiński

Podstawa przekładu: Georg Grosz – Wieland Herzfelde. „Die Kunst ist in Gefahr.”  
W *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze. Malik-Bücherei Band 3*, 5-32. Berlin:  
Malik – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1981. Pierwodruk Berlin: Herzfeld  
& Gumpers, 1925.