

Mieczysława Golberga wykład o linii: dwie koncepcje modernizmu?

Elżbieta Grabska

Przyczynki

Elżbieta Grabska

Mieczysława Golberga wykład o linii: dwie koncepcje modernizmu?

Przypomniany polskim czytelnikom we wzmiance nekrologicznej na łamach „Nowej Gazety” (1908), Mieczysław Golberg był znany kilkanaście lat wcześniej z artykułów, głównie socjologicznych, które nadsyłał z Genewy i Paryża do „Głosu” i innych pism warszawskich. Mało kto wiedział jednak, kim był ten student filozofii i medycyny, uczestnik burzliwych debat politycznych Polaków studiujących w Szwajcarii w latach 80. i 90.; do dziś nieznany był jego projekt debiutu w języku francuskim: niezwykle szczegółowe sprawozdanie z procesu Kraszewskiego, którego nie ogłosił jednak w żadnym ze szwajcarskich czasopism. Sądzę, że warto o tym wspomnieć. Rękopis ten był bowiem w archiwum literackim Jacquesa Douceta w Paryżu pozycją „martwą”, błędnie w katalogu zapisaną i nie czytaną. Piszącej te uwagi, to „wypracowanie” w szkolnym kalendarzu uzmysłowiło w dość skomplikowanej biografii autora autentyzm jego polskich korzeni, a także to, co jest w tym tekście prefiguracją golbergowskich „praw człowieka”. Zadeklarowane otwarcie w połowie lat 90., w oderwaniu już od problematyki polskiej, w trzech czasopismach, które Golberg współtworzył: „Le courrier social”, „Les droits de l’homme” i „Sur le Trimard” mówiły o człowieku „wolnym”

i o zniewoleniu, które zagraża „włóczęgom” i bezrobotnym. Nie występując w roli emigranta, Golberg określał problem żydowski z perspektywy tej geokulturowej i historycznej dialektyki, która zaciera ostre kontury, jednoznacznie odczytał jednak sprawę Dreyfusa.¹ W tekstach do pism polskich obojętniejąc na racje nacjonalistyczne, neutralizował zarazem w swoich diagnozach socjologicznych na gruncie francuskim, z każdym rokiem, dawne sympatie do socjalistów.²

Szkicuję tu w wielkim uproszczeniu obraz postawy tego nietypowego emigranta, który przed policją carską uciekał jako siedemnastolatek z rodzinnego Płocka, a trzynaście lat później, w 1896 r. eksmitowany był z Francji jako niepożądany anarchista i dreyfusista, by podkreślić dość niezwykły w tym kontekście fakt ugruntowania się już na przełomie stuleci jego pozycji intelektualnej i literackiej w Paryżu.³

W kręgach literackich uchodził za pisarza francuskiego. Polskiemu piśmiennictwu przywrócić go próbował Antoni Potocki, którego niepokoiło zacieranie się granic między sztuką polską i francuską, i intrygował imperatyw – o złożonych historycznie i politycznie przyczynach – „bycia” twórców polskich w Paryżu, obserwowany w obrębie dobrze znanego mu kulturowego tworu, potocznie zwanego kolonią polską. Od Golberga – socjologa–estetyka i francuskiego literata w jednej osobie – oczekiwał analizy tego fenomenu. Zamiast zamówionego artykułu do 3 numeru redagowanej w niezwykle interesujący sposób „Sztuki” (tzw. paryskiej), otrzymał Potocki od Golberga ocenę zamykającego się rozdziału francuskiej literatury pt. *Luźne kartki* o symbolizmie, rysujące zróżnicowanie postaw poetyckich. Autor tego obrazu swoich własnych francuskich kontaktów i obserwacji zwierzył się wówczas młodemu przyjacielowi, Stanisławo-

¹ W liście do E. Zoli ze stycznia 1898 powiadamia go o pisanych artykułach i o meetingu, który organizuje w obronie Dreyfusa (Dz. Rkps. Bibliothèque Nationale).

² Wydaje się, że data eksmisji zbiegła się z wizytą cara Mikołaja II w Paryżu. Komentuje ten, i podobne fakty, J. Lorentowicz w jednym z listów do dr H. Gierszyńskiego (Archiwum Gierszyńskich w Bibliotece Polskiej w Paryżu); dalej cytuję: Arch. Giersz.

³ Skazany na ponowną banicję w styczniu 1898 (tym razem wyjedzie do Brukseli, nie do Londynu) powraca po roku, dzięki staraniom wpływowych znajomych, m. in. Milleranda. Min. Spraw Wewnętrznych utrzymuje jednak jego status „warunkowego” pobytu. Komitet złożony z kilkunastu intelektualistów francuskich tworzy (fundując dwa pierwsze numery) „Les Cahiers mensuels de Mécislas Golberg”, które od 1900, z przerwami, Golberg sam redaguje, uzyskując głównie pomoc od M. Auberta z Reims, autora pierwszej o nim noty bio-bibliograficznej w marcowym numerze „Revue de Paris et de la Champagne” w 1905 r.

wi Gierszyńskiemu (który zapowiadał się na oryginalnego krytyka z „lewego skrzydła” opisaną przez Golberga szkołą symbolistycznej):

Pisze mi Potocki, że u mnie zamawia dla „Sztuki” artykuł o kolonii. — Kolonia? Ignoramus. Znam Quarville. Ciebie, mego brata, Baslera. Czy to wystarczy? Doprawdy, nie wiem co mam robić.⁴

Podkreślając swą obojętność wobec życia kulturalnego kolonii polskiej w Paryżu (której w rezultacie Potocki sam poświęcił artykuł), Golberg zdaje się wyrażać wówczas wyłączne zainteresowanie współczesnością francuską, a w niej własną opcję „klasyczną”, w pobliżu wyróżnianego Moréasa i zarazem swoiście rozumianego dziedzictwa śródziemnomorskiego, do którego wpisał — co wydaje się interesujące — twórczość młodego Gide’a, i te pierwotne wątki tradycji klasycznej, które zaowocowały w ulubionej przezeń późnej twórczości Boecklina.⁵ Stąd wydaje się oczywiste jego zainteresowanie odkrytym około 1906 roku Wyspiańskim, niejako dyskontujące wcześniejsze sympatie do Żeromskiego, Kisielewskiego i Przybyszewskiego.⁶

W tym kontekście charakterystyczne są *Lettres à Alexis* (1904) — wznowione w Paryżu w 1993 r. — złożone z pisanych między 1900 a 1904 rokiem 12 monologów „myśliciela”, który młodemu adresatowi poleca, pośród różnych zadań moralnych, badanie natury piękna, to jest praw estetycznych, nie zaś samego piękna, nie samego życia; jak w innych wypowiedziach. Golberg wyraża tu pośrednio swoją nieufność wobec tego komunikatu o życiu, jakim jest powieść⁷, zawiera zaś racjonalnemu przesłaniu parabol, poetycko-filozoficznym wyznaniom bohaterów, których ofiarowuje „legenda” i myśl dialektyczna. Pisany w pewnej opozycji do nietzscheańskiej filozofii, do

⁴ List z 27 marca 1904 (Arch. Giersz). Korespondencję Golberga z Gierszyńskimi zaczął publikować w Aktach Towarzystwa Historycznego w Paryżu Xavier Deryng, opatrując je w t. 2 z 1993 r. obszerną notą o związkach pisarza z domem w Quarville.

⁵ Fragmenty przygotowanej monografii publikował w „La Plume” z 15 marca 1902, w której zamieszczał większość artykułów o współczesnych malarzach i rzeźbiarzach.

⁶ *La Jeune Pologne*, „Iris” 1900 nr 2, artykuł ten omawia F. Ziejka w książce *Paryż Młodopolski*, Warszawa 1993, niesłusznie identyfikując z Golbergiem Nemo, który notabene poświęcił *Lettres à Alexis* Golberga bardzo pochlebną recenzję!

Od Marii Gierszyńskiej, w liście z 1906 r. już ciężko chory, doprasza się adresów Wyspiańskiego i Nowaczyńskiego (Arch. Giersz.).

⁷ Uwagi na ten temat są rozproszone, ale jednoznacznie identyfikują cele powieści z odrzuconą przez niego w twórczości „użytecznością”. Piszę o tym we wspomnianej zbiorowej publikacji w artykule pt. *Morales et lignes*.

ideałów Ruskina i Morrisa, w pobliżu zaś amoralnej estetyki Guyau, utworem literackim Golberga patronował wyraźnie jego własny traktat *De l'Esprit dialectique*, któremu towarzyszył zapomniany, równie programowy artykuł z 1904 r., *De l'Education de la personnalité*.⁸

Wymieniłam te tylko tytuły spośród licznych rozpraw, nie uznając za istotne w tym tekście rozpoznawanie ich charakteru i inspiracji (od Platona do Fouillé'go, czy od Hegla do Nietzschego), próbując jedynie określić w przedstawionej *grosso modo* biografii Golberga tę szczególną „sytuację” intelektualną i moralną, w której konfrontował się na progu stulecia nie z polskim, lecz z francuskim odbiorcą. W oczach młodego pokolenia w Quartier Latin ten przybysz znikąd – zwany *cadavre ambulante* – tworzył świat całkowicie własny, w którym wbrew piętnu gruźliczemu realizował paradoksalnie zarówno prawa dialektycznego ładu, weryfikowane w rozprawach i wykładach publicznych, jak i spontaniczną radość życia. Zdumiewał znajomością dzieł, które znał w oryginale, a proponowaną „szkołą” myślenia o życiu i o sztuce fascynował na równi ze swym stylem bycia „trimardisty” o parę lat młodszych: Salmona, Baslera i Apollinaire'a. Innych, jak np. rzeźbiarza Bourdelle'a, Rouveyre'a czy Matisse'a, pociągały rozwijane we wspólnym z nim dialogu idee estetyczne, odbiegające zasadniczo od paryskiej myśli krytycznej.

Trudno nie wspomnieć na koniec o próbach zjednania go sobie przez socjalistów polskich, o głębokiej przyjaźni – tworzącej inne zupełnie jego *image* – z całą rodziną Gierszyńskich.⁹

Uwagi powyższe kieruję do nie znających tego pisarza, ale traktując je jako biograficzny nawias, przedproże bogatszej w informacje, i angażującej się w oceny, publikacji zbiorowej: *Mécislas Golberg – une anthropologie politique et poétique*, pod redakcją *fin de siècle*ski, Catherine Coquio, która wspierana tu i tam przez piszącą te uwagi, zawarła w tej pracy pełną, jak się zdaje, bibliografię Golberga, nieśluszenie utożsamianego niegdyś przez Bara z krytykiem polskim Nemo (Kazimierzem Waliszewskim) z „Kraju” petersburskiego.

⁸ Wydana nakładem własnym przez M. Auberta w roku śmierci Golberga rozprawa ta, z interesującymi poprawkami na pierwszym składzie, dostępna mi była w całości jedynie w Archives Littéraires Douceta. Zapewne od Auberta, znawcy literatury, zakupił Doucet materiały rękopiśmiennicze po Golbergu. Pochodzenie listów do Apollinaire'a pozostaje natomiast nieznanie!

⁹ Por. na ten temat wspomniany w przyp. 4 tekst Derynga oraz mój pt. *Géographie morale de Golberg*, w: *Mécislas Golberg – une anthropologie politique et poétique*, Pau (w druku).

Z tego obszernego i mającego ukazać się wkrótce we Francji zbioru, poznałam jedynie zawarte w nim inedita z archiwum Douceta oraz koncepcje interpretacyjne C. Coquio, które miały z pewnością znaczenie dla podjętej w tym miejscu analizy *La Morale des lignes*. Nasze interpretacje, w wielu punktach zbieżne, różnią się, gdy dotyczą tej ostatniej rozprawy.

Paradoksalnie, są one sobie pokrewne tam, gdzie C. Coquio swą analizę tego tekstu zbliża do mojej propozycji sprzed lat, w której sytuowałam koncepcje Golberga obok wczesnych wypowiedzi krytycznych Apollinaire'a.¹⁰ Dzisiaj, ćwierć wieku później, w tej proponowanej wówczas preawangardowej funkcji tekstu Golberga odczytuję charakterystyczną dla lat 60. opcję ówczesnego „modernizmu”. Były to m. in. dopisywane do wystąpić awangardowych znaczące prologi, tą funkcją przeinaczające ich rzeczywisty sens, ich nawet oryginalność. I tak np. równoległe z moją preorfistyczną analizą terminologii Golberga, w głośnej antologii o kubizmie Edwarda Fry'a pojawiła się „kubistyczna” interpretacja *La Morale des lignes* – podstawa koleżeńskich sporów (i długoletniej przyjaźni).

W wymienionej wyżej publikacji zbiorowej ponownie zajęłam się (zachęcona przez nową wielbicielkę Golberga) tym osobliwym traktatem, próbując uzasadnić odmienne stanowisko. Aksjomaty wytyczające formalne, lub czysto ekspresyjne cele linii, jako narzędzia wypowiedzi wyłącznie plastycznej, okazały się nagle znacznie bardziej neutralną częścią tej teorii, zaś „atakującą” stała się sfera syntagmatyczna – nie mniej „ekspresyjna” – która ogarnia koncepcje „osoby”, ewokowane na kartach tej książki w swoistym dyskursie pisarza i rysownika.

Jest znamienne, iż badacze zapominają jakby o jego przedmiocie, jakimi były *de facto* serie portretów i karykatur, które André Rouveyre publikował raz po raz w książkach (rzadziej w albumach), tym razem ofiarowując je „obróbcę” teoretycznej Golberga. Rysownik, escista, znawca życia i sztuki, w swych karykaturach ukazujący sławne osobistości – aktorów, pisarzy, naukowców, Rouveyre pozostał w pamięci swego świata jako wypróbowany przyjaciel wielu niecodziennych postaci początku stulecia, niekiedy – jak w przypadku Golberga na rok przed jego śmiercią – jako troskliwy opiekun.

¹⁰ *Mécisas Golberg dans l'entourage d'Apollinaire* „La Revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire – colloque de Varsovie” 1969 nr 217–222.

Rouveyre ukazał się Golbergowi na scenie paryskiego życia w roli nieco zbliżonej do tej, którą stworzył Baudelaire dla Constantina Guysa. Zatem w duchu dandyzmu i zdecydowanie ulotnej „współczesności”, której nie bez podstaw przypisujemy pierwszą koncepcję *modernité*. Spotkanie filozofa i rysownika już po dwóch latach wypełnia jednak inne konstatacje. Zneutralizują one sens tego co przelotne w duchowym mikroklimacie Paryża po to, by odgadnąć dramat „persony”; sądzę, że i teraz pozostawał Golberg nieświadomym dłużnikiem autora *Mon coeur mis à nu*. Pod maską, którą ironicznie nazywa niekiedy *carcasse vitale* rysunku rouveyrowskiego, maską współczesnych zwycięzców, odkrywa w *Moralności linii* cechy tragiczne karykatury, które czyniły wzniosłym, jak mówił Baudelaire, obserwując mistrza rysunku Daumiera, jej przesłanie; w których Golberg dostrzega dowody zwycięstwa rzeczywistości „ideistycznej” nad „konkretną” i zarazem nadrzędność wizji „syntetycznej” wobec postawy naturalistycznej.

Pisarz ten zarówno w wypowiedzi poetyckiej, jak w dyskursie krytycznym operuje szczególnie mu „bliskim” stałym paradygmatem jego twórczości jakim jest zwycięzca–zwyciężony i w jego pobliżu funkcjonującymi ewokacjami: „woli”, „indywidualności” i mądrości; w ich starciu z tym co „użytkowe” w sferze intelektu i życiowej praktyki dokonuje się rachunek „zwycięstw”. Oto, co widzi np. w karykaturach Barresa czy Sorela:

O! tym, aby zwyciężyć, przyszło zabijać dusze i serca, a także wolę. Krwawiąc, innym kazali krwawić. Są im znane białe, bezsenne noce i strach przed jutrem, i żal wczorajszego dnia.¹¹

Pierwszym rysem golbergowskiej summy zawartej w 1907 r. w jego traktacie o linii byłoby zatem jej symbolistyczne dziedzictwo. Jest tu miejsce na Baudelaire’a i na Ibsena – obok dominującej opcji „klasycznej” – i na intuicje nowe, które generują to, co odczytuję jako „drugą” wersję modernizmu Golberga. Mówić o niej można wówczas, gdy w wyniku autodiagnozy historycznej Golberg wie, że decydującym w jego poglądach staje się konkretne dzieło, atakujące zarówno jego wrażliwość estetyczną, jak i krytyczną, dzieło w zasadzie niezgodne z jego poglądami. W modernizmie „pierwszym” określały się one w obrębie tej *sui generis* szerokiej metafory – czy może wielowątko-

¹¹ *La Morale des Lignes*, Paris 1908 s. 38. Dalej cytuję *La Morale*.

wej paraboli – którą była „postać” utworów Nietzschego, ale także Jacka Malczewskiego, wyrażonej zarówno przez bohatera legendy młodopolskiej, jak i tej, której Kandinsky powierzał swoje pierwsze „Kompozycje”.

Interpretacja *Moralności linii* poza tą filozofią wydaje się powrotem do wspomnianej na początku awangardowej metodologii. Chyba że potraktujemy wersję drugą modernizmu Golberga jako wyraz jego samowiedzy nie tylko estetycznej. Jako świadomość biegu wydarzeń, których stał się na koniec życia świadkiem. To one dopowiadały pewne intuicje. Konfrontacja obu „modernizmów” ujawnia jednak jeszcze coś innego: staje się wypadkową, nawet może eklektyczną kopią sytuacji intelektualnej i estetycznej pewnego pokolenia, które koncentrowało uwagę na środkach ekspresji, na ich zdolności – idę tu za propozycją Jellenty – uintensywniania znaczenia wypowiedzi, nie tylko jednak w jej wydaniu proto-ekspresjonistycznym.

Może najważniejszymi stają się formułowane na tej platformie właśnie myśli o autonomizowaniu się funkcji operatywnych ikonicznego języka. Mówił już o tym Golberg w *De l'Esprit dialectique*, co niejako uchyla sugerowany przed chwilą sens argumentacji diachronicznej. Mowa jest tu o reduktywnym charakterze pożądanego „obrazu”, a zarazem o idealnej sytuacji, którą jest wyobrażenie punktu, „bardziej doskonałego niż linia”, i linii, bardziej zindywidualizowanej niż płaszczyzna.¹² Zauważmy, że ta właśnie propozycja wkracza poprzez nasz nawyk komparatystyczny w tok naszej interpretacji „proawangardowej”. Koncepcję punktu wiążemy z programową dla okresu bauhausowskiego *Punkt und Linie zu Fläche* Kandinsky'ego, gdy w istocie dla estetyka francuskiego była metaforą filozoficzną, dla jego dyskursu typową, co należy podkreślić. Służyła innej niż u Kandinsky'ego dialektyce, stanowiąc założenie docelowe, a nie wyjściowe. Bowiem punkt w antymaterialistycznej dyrektywie filozofii Golberga staje się monistyczną ewokacją „bycia sobą”. Przywołany powtórnie w rozważaniach o bohaterach rysunków Rouveyre'a, punkt ma w istocie dezawuować te obszary wypowiedzi, uwikłane w realne *élans* życia materialnego, bez których de facto nie ma obrazu plastycznego. Taka jest natura „śmiertelna”¹³ tej wypowiedzi i charakterystyczne wydaje się to właśnie świadectwo jej ograniczeń, porównywalne z życiem jednostki, pod-

¹² *De l'Esprit dialectique* „Cahiers” IV bd, s. 90 (różne numeracje stron), Archives J. Doucet.

¹³ *La Morale*, s. 124.

czas gdy punkt – zdaniem Golberga – wyraża jedynie duchowość – i to zdepersonalizowaną; w ten to sposób jest on wobec wyobrażeń duchowych sztuki antynomiczny! Linia jest natomiast tym znakiem myśli¹⁴, który uosabia, nie będąc jeszcze pełną abstrakcją, proces dynamicznego wyzwiania się z cielesnej powłoki duchowych cech osobowości; idealnym rezultatem tej figuracji będzie określenie pełnej równowagi sił, wirtualnie przyciąganych przez ośrodek, jakim jest punkt.

W tej dyrektywie klasycznej, zawiera się podstawowa różnica, jak spostrzegła C. Coquio, między teoriami Golberga i Kandinsky'ego, choć działają na podobnym polu. Dodać by trzeba, że typowe dla dyskursu filozoficznego autora *De l'Esprit dialectique* jego „alegorie” czynią sobie służebnymi wszystkie możliwe wyobrażenia plastyczne o „duchowości” człowieka.

Takim jest wspomniana wyżej „linia zwycięstwa”; Golberg pozbawi ją przywileju, czy też rangi idealnego, solarnego symbolu, gdyż walka, którą ona swym duktem sublimuje, jest z istoty swojej walką o jakąś postać życia. Natomiast wirtualny punkt, wolny od życiowych „asocjacji”, i „nie formujący jakiejś osobowości, komunikuje materii swoje odwieczne piętno abstrakcyjne”.¹⁵

Punkt wydaje się Golbergowi w sztuce figurą niewyobrażalną. Równowaga sił – celem osiągalnym i wielokroć osiągniętym.

Można sobie wyobrazić Golberga–estetyka polskiego, piszącego w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku (obok Przybyszewskiego, Brzozowskiego i Jellenty). W jego perspektywie z 1907 r. nie byłoby jeszcze Witkacego – teoretyka–malarza (jako wirtualnego „drugiego” modernisty, a zarazem zapewne polemisty). Ale w obrębie „pierwszego” modernizmu wyróżniałby innych ówczesnych polskich nieimpresjonistów, mistrzów figury, operujących nierzadko parabolą: Malczewskiego i Wyspiańskiego, wreszcie, podobnie jak Jellenta – Dunikowskiego. Zapewne też, chociaż nieco inaczej niż Gide, jak można przypuszczać, autora *Krucjaty dziecięcej* – Wojtkiewicza. Trudno nie ulec pokusie drugiej jeszcze hipotezy w związku z sugerowaną tu opcją polską kryteriów Golberga: czy nie była to rzeczywistość jego formacja kulturowa? Wyniesiona nie tylko ze świętego

¹⁴ *De l'Esprit dialectique* „Cahiers” I-II, s. 19 i n.

¹⁵ *La Morale*, s. 42 i *De l'Esprit dialectique*, s. 89.

gimnazjum i z domu, ale i z kontaktów z czasopiśmiennictwem polskim, i czy nie zaważyło to na atrakcyjnej inności jego horyzontów estetycznych.

Autor monografii o Boecklinie, odkrywający prawie nieznanego Bourdelle'a i teoretyk upatrujący w linii, a nie w kolorze, reżysera wizji plastycznej, silnie spersonalizowanej, wypowiadał poglądy we Francji nieznaną: filozofię zracjonalizowanych celów ekspresyjnych, które mieściły w tym samym stopniu co mądrość syntezy Greków, prawo do deformacji i abstrakcji. W traktowanym tu jako data *quasi*-historyczna 1907 roku, doszło jednak do wyraźnej rewaloryzacji kryteriów.

Zaryzykować można, w pewnym uproszczeniu, taką hipotezę: to Rouveyre ze swym orszakiem figur, których niepokój oddaje skrótowo, często konwulsyjny rysunek, specyficzny rysunek karykatury, deformujący cechy stałe, wzmacniający cechy dynamiczne, podważył wizję klasycznego ładu, odwracając uwagę filozofa od wartości *passé*izmu, który wyróżniał dawniej u Puvisa de Chavannes i u Boecklina. Rouveyrowski ekran pozwala wyróżnić dwie rzeczywistości, które są dane artyście, stając się twórcy rysunku, ale każde nobilitować tylko jedną — „ideistyczną”. Tylko ona gwarantuje tożsamość z unikalnymi cechami osobowości, bowiem tylko rzeczywistość wizji, deformująca rzeczywistość „daną”, wspomaga walkę rysunku o wyzwolenie z naturalistycznej „użyteczności” na rzecz syntetycznego ujęcia *unité humaine*. Tropem tych rozróżnień pójdzie w analizie postępowania kubistów Apollinaire.

Jeśli Golberg proponuje — pierwszy jak sądzę we Francji — teorię deformacji, jako strategii ekspresyjnej, to pamiętać należy, że jej celem ma być „forma czysta”, w opozycji do nadużywanej u współczesnych „świadomej banalizacji wyrazu”.¹⁶

Linie (Golberg nie utożsamia ich z kreską rysunku), są — powiemy to za nim — „znakiem” estetycznej koncepcji, z ducha platońskiego, której nie są jednak obce napięcia, ruch, rozwój, sytuacje — w istocie życiu podległe — nabrzmiałe antynomiami. Tekst Golberga operuje pojęciem linii niejako oderwanej od „osoby”, którą ewokuje, i bardziej potocznie liniami, w liczbie mnogiej, tworzącymi konkret plastyczny i wówczas uwikłanymi w owe dialektyczne współzależności, zarówno w planie wyrażania jak i treści. Jest znamienne dla tego dia-

¹⁶ *La Morale*, s. 196.

logu o linii Golberga z Rouveyrem, że ich pośrednikiem staje się stały motyw teoretycznego dyskursu, personifikowany przez portretowane osobowości: akt woli twórczej, akt walki, zarazem linia nie stroniąca od brutalności, szukająca albo geometrycznego uproszczenia, albo atakująca plamą i grymasem, w istocie zaś będąca ekspresjonistycznym wręcz ekwiwalentem dyrektyw filozoficznych i woluntarystycznych — samego autora. Ulokować by można te wzajemne relacje w modelu krytyki młodopolskiej, który M. Głowiński określił jako intertekstualny. Byłoby to jeszcze jedno potwierdzenie proponowanej tu wersji modernistycznej, w duchu tradycji polskiej. Intencje estetyka jawią w tej wersji funkcje linii w pół drogi między metaforą symbolistyczną i proto-ekspresjonistyczną, będąc zarazem świadectwem żywotności — rzecz można — takiego modernizmu właśnie, zatem kategorii niezwykle pojemnej i uwzględniającej charakterystyczną dla przełomu wieków dychotomię: romantyczne—klasyczne (w tej jak sądzę kolejności), na którą Golberg—krytyk, z podwójnej, i polskiej, i europejskiej¹⁷ perspektywy, reagował niezwykle żywo. Jeszcze dwa cytaty w zgodzie z interpretacją. Pierwszy wyjęty jest z poematu dramatycznego *Prometeusz pokutujący* (1903–1904), drugi z *Moralności linii* i stanowi być może autobiograficzne wyznanie pod maską „bohaterów” Rouveyre’a:

Litość, ta boska ulga duszy w udręce, nie ożywi już umęczonej ponad wszystko istoty. [...] Jak pali mnie słońce! Nie obdarzę przyjaźnią już niczego co istnieje, współczuć cierpieniu nie będę... Odtąd ludziom nie jest potrzebna moja miłość, moje poświęcenie, i nie będę mitował ani sprawiedliwości, ani porządku, ani marzenia, ani przyjaźni.¹⁸

W dialogu z postaciami rysującymi talent, sławę i wyjątkowość osobowości, Golberg mniej może w zgodzie z intencją rysownika, bardziej zaś ze swoją filozofią, odpowiada swemu Prometeuszowi:

Wszyscy ci zwycięzcy ukrywają się ze swymi atrofiami, z mankamentami moralnymi, fizycznymi, umysłowymi. Żeby zwyciężyć trzeba się ugiąć, trzeba też wyolbrzymić zalety zmagani czyniąc uszczerbek zaletom pasywnym osobowości.¹⁹

Kiedy śmiertelnie choremu pisarzowi Rouveyre powierzał swe serie

¹⁷ W tekstach nadsyłanych do numerów 12–16 „Niwy” z 1894, będących wersją eseju francuskiego pisze o „gruzach romantyzmu”.

¹⁸ *Prométhée repentant*, Reims 1904, s. 60.

¹⁹ *La Morale*, s. 111.

rysunków, oczekiwał od niego krótkiego wprowadzenia, które ujawni także poglądy artysty. Stało się inaczej, bo obie płaszczyzny jego cytowanej raz po raz wypowiedzi – rysunkowej i dyskursywnej – zdominowała bynajmniej nie polemiczna, ale niezależna myśl pisarza–estetyka, styl filozoficzny dyskursu, który był na swój sposób przedłużeniem opracowywanego przez lata *credo* estetycznego *O duchu dialektycznym*.

Jednakże *Moralność linii* powstawała w okolicznościach zupełnie innych niż te, które towarzyszyły refleksjom *De l'Esprit dialectique*; tamtą, programowo klasyczną płaszczyznę, intencjonalnie przecinała oś dramatyczna, kultura północy i południa, oś nobilitująca ostatecznie model ładu śródziemnomorskiego. Refleksjom o linii, jako wartości macierzystej ekspresji plastycznej, towarzyszyły odkrycia sztuki współczesnej: Cézanne'a, Picassa (jeszcze przedkubistycznego, ale już „prymitywizującego”) i przede wszystkim Matisse'a. Przedstawiając się jako „wilk bezzębny” w szkicu nowej koncepcji redakcyjnej swoich „Cahiers de Mécislas Golberg” (o czym czytelnicy dowiedzieli się już w numerze pośmiertnym i ostatnim), estetyk próbował opisać ów zakręt:

Wyznam pokornie, że nie byłbym w stanie – choć to pewnie błąd – pojąć utworu intelektualnego, wykraczającego z banału i nie goniącego po zaulkach, aby się obwieszczą, który by nie miał potrzeby wyć, gryźć, powiem nawet, który szlachetnie wręcz nie używa podstępów, byleby się narzucić i zwyciężyć.²⁰

Dramatycznym kontrapunktem tej nowej drogi krytycznej – a są nią można zapowiedzi esejów o Cézannie, Picassie i zamieszczane w tym samym tomie wiersza Apollinaire'a, Maxa Jacoba, Salmona i Vildraca – są refleksje *quasi*-autobiograficzne pisane równoległe z *Moralnością linii*, refleksje o umieraniu, *La disgrâce couronnée d'épines*.²¹

Wspominam o tym, bowiem bez niej wypowiedź pisarska tego autora w 1907 r., traktowana przezeń jako świadome podsumowanie – życia i twórczości – nie odsłoniłaby swego wymiaru – estetycznego i moralnego. Mieści on znamiennej próbę ucieczki od „tematu” śmierci w sanatorium, tematu, który wyzwolił ekspresjonistyczną

²⁰ *Mes frasques éditoriales. Le Dernier Cahier de Mécislas Golberg* 1908, s. 227.

²¹ Fragmety publikowane pośmiertnie, tamże. Druk całości złożony za życia Golberga z jego korektami w Archives J. Douceta. Obecnie przygotowany do druku przez C. Coquio z serią ilustracji Rouveyre'a, przedstawiającymi przyjaciela w agonii.

tonację tej nowej prozy o wiele znaczącym tytule *Nie-wdzięk ukoronowany kolcami*.

Nie wyrażoną literalnie ucieczką „w Matisse’a” jest tu ostateczne dookreślenie jeszcze jednej wizji „ładu”. Proponuję określić w ten sposób wersję drugą modernizmu 37-letniego gruzlika, który widzi w aurze ówczesnego Matisse’a cechy apollińskie.

Golbergowski wariant filozofii modernistycznej odwołuje się zresztą, podobnie jak Matisse, do kilku patronów, do „braci w Pięknice, wszystkich tych, którzy się poddali słodkiemu marzeniu Renana, niezgodzie Nietzschego i rozkoszным szeptom Montaigne’a”.²²

Swój model śródziemnomorski – otwarty w istocie na konfrontację z duchem chrześcijańskiej północy, dotąd poddawany wtórnej, boccklinowskiej interpretacji, Golberg wzmacnia teraz konturem rzeczywistości, nie tylko literackiej, miłości do „południa” – o czym mówił w artykułach i z czego się zwierzał w korespondencji z Gierszyńskimi. Sens śródziemnomorskiej utopii nasycy artystyczną propozycją, nieznaną poetyką, w której niezwykle śmiały rysunek i sublimująca go linia „tańcząca”, mogły fascynować nie mniej niż kolor. Nie powstały już teksty pozwalające stwierdzić, jak na poznane w pracowni Matisse’a cykle obrazów autor *Moralności linii* by zareagował „terminologicznie” i jak pojęciowo ogarniał nieznanne sobie przedtem dysonanse barwne „fauvistycznej” kompozycji; nie brak jednak przesłanek, by myśleć o jego fascynacji możliwością jeszcze jednego *imago* „wyspy Andros”, bo w ten właśnie „obraz ramowy”²³ wpisywał Matisse wówczas swoje tematy – od *Joie de vivre* i *Luxe Calme et Volupté*, aż po nieznanne już Golbergowi *Tańce*.

Moralność linii wydaje się w tym kontekście dramatycznym ekranem antynomii, którą w istocie przedstawia jako *iunctim*: sztuka – życie. Inaczej nie da się odczytać silnie spersonalizowanej aury tego tekstu. Jej ewokacje niegdyś nazywane przeze mnie „preorfistyczną” idealną figuracją, dziś widzę jako wizję filozoficzną w rozterce, wizję, która nie potrafi obyć się bez „obrazu”, a w rzeczywistym przedstawieniu malarskim poszukuje „figury” – zdolnej konkurować z „punktem”.

²² *Mes frasques éditoriales*.

²³ Nawiązując do propozycji J. Białostockiego reinterpretującego w ten sposób na użytek historii sztuki ontologię topoi.

Intensywność – rzeczywistość – życia jest ścisła. Zakłada fuzję form, kolorów, kątów. Idealem wszystkich barw, ich syntezą, ich jednością jest b i a l e ś w i a t ł o [...], to spektrum jest wzruszające, ruchliwe i pełne różnorodności, jest niespodziewane i tajemnicze. Przed spenetrowaniem pryzmatu, który ulegnie dekompozycji, ten promień słoneczny jest wspaniałym symbolem duchowości koncepcji j e d n e j, spokoju wbrew burzy, pokoju osiągniętego przez intensywność samą rzeczy! Najwyższa deformacja, która nie ma już żadnego odpowiednika w czymś „realnym”, oto biały promień! Spójrz na jego tańczące spektrum, zwielokrotnione, różnobarwne. To tu zawiera się ekspresja sztuki jako aktu woli, (zrazu) niejasnego, osiągającego swą specyficzną dzięki swoistemu ubóstwu, by wreszcie stworzyć to, co jest pełnią indywidualności. Im bardziej komplikuje się życie i przeważa to, co nieprzewidywane, tym bardziej wola poddaje się rozumowi, romantyzm sztuce klasycznej, intuicja wiedzy matematycznej, a anegdota myśli geometrycznej! Lubię oglądać duszę nowoczesną, bo wskutek komplikacji i niekształtności, określiła się do końca, doszła swej indywidualności”.²⁴

Na koniec niezbędna w tym poetyckim klimacie dygresja: z nieznanych do niedawna biografom Apollinaire’a listów do niego Golberga z lata 1907 r. wylania się obraz dość niezwykły. To bowiem filozof, prawie już nie chodzący, namawia poetę by zrobił pożytek z jego dokumentacji, z wybranych fotografii obrazów, z udostępnionych podczas ostatniej wizyty u Matisse’a notatek, tych niewątpliwie, które malarz rok później ogłosi jako *Notes d'un peintre*. Rouveyre miał się rzekomo wypowiedzieć kilkadziesiąt lat później, że to Golberg opracował malarzowi tę jego sławną deklarację o „ekspresji”. Nie ma podstawy w to wierzyć, niewątpliwie jest jednak zaangażowanie się filozofa w twórczość autora *Przepychu, Spokoju i Rozkoszy*, o której nie jest już w stanie pisać.²⁵ Chce ją piórem krytyka–sojusznika Apollinaire’a, wprowadzić do nowego, parostronicowego pisma, które sam dla siebie redaguje z dala od Paryża.

Swój artykuł o Matisse Apollinaire ogłosił już po śmierci Golberga gdzie indziej; do nieznannej nikomu, prowincjonalnej „Poliche” dał tekst inny, o „domu samotnego mędrca z Fontainebleau, niemal pagniryk, niemal prolog do nekrologicznego artykułu”²⁶, w którym wyakcentuje znaczenie wydanej już pośmiertnie *La Morale des lignes*. Dałoby się więc powiedzieć o swego rodzaju przyzwoleniu ze strony poety, by impuls idący z tego tekstu dał się zauważyć w jego *Rozważaniach estetycznych*. Ale stwierdzić też możemy świadome jego

²⁴ *La Morale*, s. 30 i n.

²⁵ Nicco więcej na ten temat we wspomnianym artykule *Morales et Lignes* i zapewne w artykule Michela Décaudina, za naszą, wraz z C. Coquino, namową... we wspólnej publikacji.

²⁶ W odkrytej niedawno przez X. Derynga „Poliche”, której dwóch następnych numerów (nie figurujących w Bibliothéque Nationale) dotąd nie udało się odnaleźć.

przemilczenia w sprawie Matisse'a. A może raczej milczenie o charakterze ich wzajemnych wobec siebie ról, o czym czytamy w listach, dotąd lekceważonych. Oto fragment z jednego, chyba ostatniego, z 28 września 1907:

Zatem co do Matisse'a, to już uzgodnione, ale nie wdzieraj się w jego własną pracę. Niech sam robi swoje notatki – surowo i bez komentarzy... I będę Cię prosić – co omawialiśmy, tym tropem !!! artykuł o Salonie, tylko bez poufalstwa i zaczepek. No i dobij zwłaszcza tutaj. Gros Guillaume III.²⁷

Rok 1907 jest dla wszystkich tu wymienionych twórców otaczających Golberga niezwykle ważnym zakrętem. *Panny z Avignonu*, tyłcz bilansujące dawne poetyki, co proponujące zerwanie z nimi. *Dom umarłych*, poemat prozą Apollinaire'a przekształcony przezeń w jeden z dłuższych wierszy retrospektywnych – świadomie „graniczny”. I wspomniane obrazy, które są ostatnim wyzwaniem Matisse'a w duchu modernistycznym „pierwszym”, ale już „drugim” dla niektórych – *Luxe, Calme et Volupté*. Są to także ostatnie w twórczości tego malarza wyznania tej *muta poesis* i *pictura loquens*, z którymi współbrzmie bezpośrednio poetyckie przesłanie, a w nim tradycja mitu. Wielbiciel *Wyspy Umarłych* Boecklina o zadaniach linii pisał w pobliżu tych nowych dzieł. Na ile się oddalając od modernisty-filozofa, teoretyka punktu?

²⁷ Archives Jacques Doucet. Paryż, rękopis słabo czytelny.