

**СТАНИСЛАВ ИГНАЦИ
ВИТКЕВИЧ – ВИТКАЦИ**

(Stanisław Ignacy Witkiewicz, (1885 – 1939) създава едни от най-значещите творби в областта на полската междувоенна литература, живопис и естетика. Ако е необходимо неговата художествена идеология и образен свят да бъдат ориентирани спрямо многообразните авангардистки концепции от този период, Виткаци стои най-близо до експресионизма и сюрреализма. Същевременно обаче най-близките му приятели са от кръга на формистите, особено с Леон Хвистек и Тадеуш Чижевски, с които го свързват редица идейни сходства: отраженията на модерната наука върху образната структура и художествената форма, потребността от изкуство, което да взриви равновесния художествен изказ и да се отграничи от комуникативните стереотипи на читателската рецепция.



Участието на Виткаци в Първата световна война, склонността му към опити, перманентната му депресия, съчетана с бунтарство спрямо тесногърдия консерватизъм и консуматизма в изкуството, формират неговата неповторима индивидуалност, възпяваща се срещу моделирания и моделиращия тип мислене и себеизразяване. От своите съвременници е възприеман противоречиво: на единия полюс възторжено приветстват в негово лице модерната творческа креативност, а на другия присмехулно му вменият ролята на ексцентрик. Неприспособимостта му към действителността кулминира в неговия акт на самоубийство, в който обаче редица негови изследователи се усъмняват, тъй като никой не е видял мъртвото му тяло, включително и тези, които са присъствали на полагането на ковчега в гроба.

В своята проза и драматургия Виткаци пресъздава преди всичко деструктивната сила и трагичната съдба на заслепената тъпца, манипулирана от умели демагози – и тук той има предвид както болшеvizма, така и нацизма. Сред най-забележителните му творби са романите *Прощаване с есента* (*Pożegnanie jesieni*, 1927), *Ненаситимост* (*Nienasyceńie*, 1930), *Единствен изход* (*Jedyne*

wyjście, незав.), 622 падания на Бунг, или Демоничната жена (622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta, изд. посмъртно през 1972 г.), философските му студии, разискващи проблеми на онтологията, есеистиката му, преосмисляща естетическите принципи и художествените езици на модерността, както и драмите му, предизвестяващи театъра на абсурда.

Българският читател познава Виткаци като драматург и като изкуствовед. През 1993 г. излиза том с осем негови пиеси: *Метафизика на двуглавото теле, Водна кокошка, Октопод, или хирканичен светоглед, Лудият и монархията, или злото не идва само, Бесният локомотив, Майка, Сонатата на Велзевул, или истинска случка в Молдовар и Обуцари (Пиеси. София: УИ „Св. Климент Охридски“)* (*Новите форми в живописата и произлизащите от това недоразумения. Преводач: Правда Спасова. София: Сонм, 2011*).

Предложеното за първи път на български език есе *Понятието за красотата (Pojęcie Piękna)* е датирано с 1919 г. и с него се открива книгата на Виткаци *Естетически ескизи (Szkice estetyczne. Kraków: Druk W. L. Anczyca i spółki, 1922)*.



Станислав Игнаци Виткевич – *Сътворението на света*, 1922

ПОНЯТИЕТО ЗА КРАСОТАТА

За да можем да обясним на необразованата публика в какво се състои красотата на картините на повечето съвременни художници артисти (за разлика от художниците не-артисти, т.е. тези, които се стремят към подражание на външния свят или към използването му за изразяване на житейски чувства и фантазии), трябва да вземем под внимание „изопачените“ изображения на хора и животни с техните „неестествени багри“, и разбира се, да оразличим понятието за красота.

Това понятие е двойствено и от неговата неосъзната двойственост произтичат всички недоразумения в дискусиите по повод на прекалено дебелия крак, прекалено късите опашки, очите върху корема, зелените носове и небесносините кокосови орехи. Неоразличаването на понятието за красотата става причина тълкуванията на новите форми в изкуството, които дават Леон Хвистек в труда си *Множеството реалности в изкуството* (*Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Maski“, № 1, 2, 3 и 4, 1918) и Август Замойски в докладите си във Варшава и Закопане през 1919 г., да бъдат недостатъчни и дори да предизвикат нови недоразумения¹. Едно-единствено важно решение на проблема предлага Збигнев Пронашко, но само в първата част на статията си *За експресионизма* (*O ekspresjonizmie*, „Maski“, 1918, № 1), докато в последната приглушава наболялата проблематика. Горчива последица от неанализирането на понятието за красотата е заблудата на теоретичните, че могат да минат и без тази стъпка само като въведат в теорията на изкуството понятието за предмета като такъв, независимо от това дали той е „изкривен“ (деформиран), или е „естествено изобразен“ – понятие, ни най-малко неизясняващо същността на нещата и осуетяващо възможността за разрешаване на проблема. По какъв начин, да кажем, оперират с понятието за разнообразно претворявания предмет, както постъпва Хвистек, може да се обясни на зрителя, че напр. „изкривеният“ и съставен от жълти и зелени триъгълници носорог е по-хубав от недеформирания, естествен и сив екземпляр. Ако става дума за носорога

¹ Тук не предопределяме стойността на трудовете на Леон Хвистек, ако става дума за различни подходи към предмета и различни начини на претворяването му в зависимост от общия светоглед на съответните индивиди. Отбелязваме само факта, че независимо от правилността или неправилността на възгледите на Хвистек тази теория няма почти нищо общо с теорията на изкуството и нейната същност. Всъщност и най-големият философ или артист може „да изповядва“ погрешна теория на изкуството (а това се отнася най-вече за „нешастното“ в това отношение изобразително изкуство), както сочат многобройните примери (Шопенхауер, Леонардо да Винчи). – Б. а.

като такъв, нито един формист няма да успее да докаже, че е прав, рисувайки именно такъв носорог – във вид на светещи кълба или квадрати, и че това, което само отдалече напомня за носорог (било то рог, или два рога, било то нещо като копито, или злобно око, гледащо от пъпа, а може и дебело парче кожа, поклащащо се във въздуха) – това „нещо“, за което трудно, само по асоциация и благодарение на някакви детайли се досещаме, че е носорог, превъзхожда детайлната рисунка или цветната фотография. Носорогът е красив като тревопасно животно (естествено не е красив като жената; това е отявлена безсмислица, но колко пъти „познавачите на изкуството“, прескачайки незабележимо от едно значение на понятието в друго, от действителната в художествената красота, пророчески проповядват съдбините на изкуството), красив е за този, на когото се харесва.

Но защо се харесва? Един обича къси крака, друг – дълги, тук стигаме до елементите на харесването, които не се поддават на понататъшен анализ; стигаме до простите елементи. Ако вземем за пример жената (съответно мъжа за жената), все още можем да си го обясним. Но ако говорим за носорога, нещата стават съвсем неразбираеми. Как изобщо е възможно носорогът да се харесва? Да се опитаме да анализираме нашето отношение към това странно и по неведоми причини (та нали е тревопасно!) ненавиждащо ни създание. У едни екземпляри той предизвиква чувство на отвращение (подобно на хлебарката или краставата жаба) – за тях той просто е грозен. За други е противен, но именно поради това, наблюдавайки го, те могат да изпитват някакво удоволствие – това е т.нар. перверзно или извратено удоволствие. Тези различия се свеждат до сумата от впечатления от дадения предмет, които могат да бъдат приятни или неприятни за възприемателя. Защо един обича лук, а друг не го понася, психологически не може да се анализира – тук също оперираме с прости елементи. Би трябвало все пак по отношение не само на произведенията на изкуството, но и на предметите да различаваме прякото харесване, т.е. това, което отговаря на сумата от приятните елементи, които в качеството си на такива предизвикват общо приятно впечатление, и перверзното харесване, при което сумата от неприятните елементи също оставя приятно впечатление. Тук няма да трупаме примери за перверзни предпочитания – може да попаднем в задънена улица. Трябва обаче да диференцираме предпочитанието на елементите, общопризнати за неприятни.

В случай на преобладаващо приятно впечатление от целия комплекс такива елементи у субекта, който също и поотделно ги смята за приятни, тогава става дума за директно харесване, което не е перверзно, а

просто конструирано психологически по съвсем различен (от нашия) начин. Например човек, който има колористична предразположеност, различна от общоприетата, ще възприема като приятно, т.е. хармонично, съчетанието от цветове, по принцип неприятно за масата, дори тогава, когато то не представлява задължителен дисонанс, засилващ единството на дадената композиция, когато тя не е художествено оправдана.

Що се отнася до носорога, за някои той е изразител на сила, необузданост, бруталност; за тях той ще бъде опасен и ужасяващ и осъзнавайки тези негови особености, наблюдавайки го, те ще изпитват някаква особена наслада. Тя ще е свързана с всичко, което те знаят за носорога, независимо от неговата форма и цвят, поради което чисто външните му особености придобиват за тях съвсем друго значение: рогът се свързва с образа на разпорения корем, копитото – с размазаната на пихтия глава, а злобното око – с цялата тайнствена психология на творението. За трета група субекти носорогът ще бъде предмет на художествено очарование. Какво представлява художественият възторг и какви са неговите причини? Именно изясняването на този въпрос е целта на размишленията ни. Засега, независимо от цветовете, ще говорим само за формите на творението. Хората, у които носорогът предизвиква художествено възхищение, няма да го харесват заради необузданата му сила или заради навиците му, нито пък заради ловната тръпка, която предизвиква като опасен звяр; те го харесват като дадена **к о н с т р у к ц и я**, **к о н ф и г у р а ц и я** от **ф о р м и**, която притежава определена архитектурна логика, произтичаща от целесъобразността и приспособяването на всяка негова част и на всички части, взети заедно като цялост, към условията на средата. Тази конструкция ще се харесва независимо от всички възможни причини за възникването ѝ сама за себе си като такава. Следователно всяко живо творение, всеки отделен предмет или комплекс от предмети може да се разглежда като нещо, чийто изглед ни доставя удоволствие (съответно предизвиква неудоволствие) и като такъв ни харесва, т.е. е красив за нас по определени съображения, които могат да бъдат сведени до определени, чисто житейски елементи (ефективност, целесъобразност, страх, който предизвиква, или успокоение, което дава), или пък ни харесва **н е з а в и с и м о** от каквито и да било причини, само по себе си, без никакви житейски асоциации, единствено чрез чистата си форма като такава. Този последния начин на харесване наричаме художествено харесване (предпочитание), а нещата, обдарени със способността да бъдат у нас такъв тип безпричинен от житейска гледна точка възторг, наричаме художествено красиви.

Тук няма да се спираме на въпроса за звуковете, тъй като не е в нашата компетентност, и ще се ограничим само със зрителните впечатления. Ще отминем и въпроса за миризмите и вкусовете, които не са се превърнали и може би никога няма да се превърнат в художествени елементи. За пробуждане на художественото усещане не е достатъчен един самотен сетивен елемент, който сам по себе си е приятен (един цвят, един звук), а комплекс от такива елементи, свързани в определена неразкъсваема цялост. Неразкъсваема, но не в смисъла на крака напр., който е неразкъсваемо свързан с тялото от гледна точка на живота. Всяко живо творение може да притежава тази неразкъсваемост на неговите части, но причината за нея можем да сведем до целесъобразността на строежа му и до практичните функции на тези части. Във втория случай не сме в състояние да посочим такава причина, нито да намерим обективен критерий за оценяването на необходимостта от такива, а не от други връзки: за оценка разполагаме само с нашето субективно чувство и нищо повече.

Виждаме, че доколкото приятните или неприятните впечатления в живота могат да произхождат от самите прости елементи (от тяхното качество), както и от техните комплекси, то художественото удовлетворение може да произтича единствено и само от комплексите на тези елементи, свързани в неразривно цяло. Естествено, има известна аналогия между необходимостта и логиката на конструкцията на даденото творение и необходимостта и логиката на чисто формалната конструкция. Всяко живо творение и всеки комплекс от предмети може да притежава за нас (или да не притежава) едновременно и двата вида красота. Но доколкото в живота чисто формалната конструкция е второстепенен резултат, който може да бъде съгласуван с други причини, до толкова в произведението на изкуството тя е сама за себе си и не може да бъде сведена до други причини.

Що се отнася до произведенията на изкуството, които за разлика от други комплекси от свързани по определен начин елементи, представляващи продукти на човешката дейност, за тях можем да се ръководим единствено от субективните си усещания доколко качеството „единство в множеството“ е резултат от чисто формални връзки и доколко е страничен ефект от други причини, напр. нагаждане на творенията към тяхното чисто житейско предназначение (машини, мебели), за което са създадени. Колкото по-малко дадено човешко творение се подчинява на странична интерпретация, засягаща впечатлението за единство в множеството, каквото пробужда в нас, толкова повече то се приближава до произведението на Чистото Изкуство, опериращо само с формал-

ни качествени връзки, в разрез с всякакви други такива, поддаващи се на практическо обяснение.

Единството на произведението на изкуството е формално, несводимо и субективно.

Предметите, доколкото са открити върху картините като такива, се появяват затова, защото произведението на изкуството не възниква като нещо сътворено с трезв и хладен разсъдък, а като нещо, в което взима участие цялата психика на субекта (въображението, житейските чувства). Става дума само за пропорцията на тези данни, за това житейското съдържание да не излиза на преден план. Обикновено естественото развитие на артиста следва такава траектория: започвайки от копиране на природата и сдобивайки се със средства за себеизразяване, той започва да „майстори“ смесица от тези две съдържания, т.е. житейско и формално, и колкото повече напредва, толкова повече житейските съдържания се поддават на системна елиминация в полза на чисто формалните елементи.

Същностното значение на предметите се състои в това, че те придават на композиционните масиви еднозначно определени и неподлежащи на осцилация² насочващи напрежения. Основно качество на произведението на живописното изкуство е неговата неподвижност, а всяка разнопосочност на тези напрежения при продължително вглеждане в картината може само да разклати нейното единство, което ни интересува преди всичко.

Възможно е да съществува определена категория хора, които могат специално да се заинтересуват от промените, настъпващи в гледните точки към предметите в зависимост от най-различни фактори (философски или религиозни разбирания, комуникативни средства, начини на хранене, климатични условия, наркотици, представи за любовта и още дявол знае какво), и свързаните с тези промени начини за претворяване на предметите. Това биха могли да бъдат извънредно интересни неща, за които могат да се кажат много дълбоки и ценни истини. Твърдим само, че това би се отнасяло до изкуството единствено опосредствано, в смисъл, че представените по един или друг начин предмети заемат несъществената част от картините. А това няма нищо общо с изследването на съществената част от изкуството, която представлява независима от нищо конструкция на качествени елементи. Грешка на цялата досегашна естетика беше изследването на връзките между живота и изкуството, поради което естетиците не можеха да уловят същността му.

² Виж произведението на Леон Хвистек за осцилацията (*Biuletyn krakowskiej Akademji Umiejętności*). – Б. а.

Към същия тип грешки причисляваме интересната студия на Леон Хвистек за „множеството реалности в изкуството“, която третира отношението виждане – пресъздаване на предметите в полето на художника. Не отхвърляме вероятността за съществуването на индивиди, които намират удовлетворение в разнообразното виждане на предметите от външния свят. Но тази наслада не означава естетическо удовлетворение според нашата дефиниция за последното. Истината е, че няма произведение на абстрактната красота, което да не носи в себе си предметни или емоционални елементи. Само до определена граница можем да си представим идеално произведение на изкуството, изчищено от всякакви несъществени детайли. Но това би било произведение на някакъв непонятен за нас „чист дух“ (а не на човек от плът и кръв), дух, който можем да възприемаме само като граница, но чието съществуване не можем дори да си представим.

Във всяко произведение красотата – удоволствена или полезна (или пък грозотата от този род), ще заема известно място, но това (или тя) няма да представлява същността на произведенията на изкуството, безязани от втория тип красота – формална, чиста, абстрактна, независима от житейската съдържателност на произведението, колкото и да е свързано с нея в творческия процес на артиста. За този тип красота говори много убедително Збигнев Пронашко в статията си *За експресионизма*. Проблемата за пресъздаване на третото измерение върху повърхност, за което à propos Пронашко въвежда понятието „пресъздаване на изражението на предмета“ – понятие, което според нас е излишно и подвеждащо, ще разгледаме на друго място. В произведението на изкуството става дума за пропорция на даденостите: житейски и формални съдържания, и от тази пропорция ще зависи впечатлението, което то предизвиква.

За прокарването на фактическа граница нямаме никакви критерии и всичко зависи от субективното усещане, особено на онова място във веригата (като започнем от творенията на природата и стигнем до произведенията на изкуството, които са в най-висока степен абстрактно, т.е. формално красиви), където настъпва преходът от единия тип красота в другия. Тъй като изобразителното изкуство от епохата на Ренесанса блуждае главно в сферата на житейската красота и тъй като по-рано никой не се е занимавал с обща теория на изкуството в значението, което ѝ се придава сега, цялата ни идеология в тази сфера е погрешна. Нужно е цяло поколение от изкуствоведи и хора, способни на внимателно и прецизно изследване на смисъла на разпространените понятия, за да бъдат дефинитивно (категорично) отхвърлени всякакви недоразу-

меня. На какво се дължи необходимостта от „деформиране“ на външния свят, толкова явна при днешните живописци в сравнение със старите майстори, ще се постареем да обясним на друго място.

Във всеки случай, разкривайки на публиката, желаеща да разбере съвременното изкуство, красотата на картините, в които предметите са „деформирани“, сме длъжни да изтъкнем висши принципи, а не простия каприз да изкривяваме това, което е било, е и ще бъде красиво в живота. Този принцип е формалната конструкция на произведенията на изкуството, тяхната композиция, която е нещо толкова съществено, че си заслужава да жертваш изяществото на прасеца; заслужава си дори да поместиш око в пъпната ямка, което, разбира се, в първия момент не би предизвикало друго, освен гръмък смях у обикновения човек.

Аналогичен на „деформацията“ в живописа е проблемът за „отсъствието на смисъл“ в поезията, което футуристите почти не легитимират теоретично посредством други измерения на формата. И от единия, и от другия проблем няма изход, доколкото е застъпвано схващането за претворяването на предметите и изопачаването на чувствата като такива.

От гледна точка на живота формалната конструкция оправдава и най-дивашката деформация, както и безсмислието като такова. Оправдава ги, естествено, в безусловно откровените творби, у безусловно откровените творци, но в теоретична перспектива проблемът не е поставен на необходимата висота. Според нас теорията за Чистата Форма в поезията, която сме изяснили на друго място³ и чието принципно твърдение е, че понятията са също такива художествени елементи като качествата, би осветлила подобаващо въпроса за „безсмислието“ в литературата.

Ако насочим вниманието на „познавачите на изкуството“ към проблемите на композицията (без да се опитваме да прокараме каквито и да било закони, които могат да бъдат изтълкувани от неразбиращите като желание за налагане на обективни норми и за вменияване на тяхното съществуване⁴), към проблемите на конструкцията на формата, независима от никаква действителност (дори от действителността на употребявания кокаин или опиум), можем да разчитаме на тяхното разбиране, че деформираният носорог, който заема определено място като композиционен конструкт с определено насочващо напрежение – маркиран именно чрез „носороговост“ (по-общо казано – чрез „предметност“ или „предметоподобност“) на този конструкт, – има своето право на съществуване като елемент от конструкцията на формите, предизвикваща художествено (естетическо) удоволствие чрез непосредстве-

³ „Скамандър“ („Skamandr“ № 7, 8 и 9). – Б. а.

⁴ Както отбелязва в доклада си, изнесен в Закопане, Аугуст Замойски. – Б. а.

ното разбиране на единството в множеството в качеството му на основен принцип на съществуването, единство само за себе си, без да е единство на никакво създание или на реален предмет⁵, нито пък чисто рационално единство на понятийни връзки. Цялата удивителна стойност на произведението на изкуството се състои в неговата конкретност като комплекс от качествени характеристики (багри, звуци), които дават съвсем конкретна наслада, аналогична в своята конкретност на чистото сетивното удоволствие при едновременното пълното откъсване от целостта на другите човешки творения и предмети на природата.

По този начин, придавайки на бедния деформиран носорог висока стойност в конструкцията на формите върху изобразителната плоскост⁶, смятаме, че независимо от теорията на самата деформация, с която ще се заемем по-късно, в общи линии сме оправдали съществуването му в този вид в пространството на картините.

Гледайте на тях не като на фрагменти от природата (разбира се, става въпрос за картините, заслужаващи това), а като на конструкция на Чистата Форма, на абстрактната красота и тогава ще ги разбирате адекватно.

Всички обяснения от гледна точка на предметите не могат да дадат никакви резултати. Повечето хора (може би с изключение на неколцина напълно извратени индивиди) биха предпочели (и напълно правилно) да гледат реалистични картини и цветни фотографии, които представят света малко или много такъв, какъвто го познават от ежедневието си. Всички усилия на критиците, осветляващи цялата тази привидно сложна, но сводима само до няколко много прости понятия (композиция, хармония на цветовете и перспектива на формите) история – усилия, намиращи израз в обяснението, че едни „виждат“ всичко в петънца, други – в „завъртулки“, трети – в „кубове“; някои пък „виждат“ 50 коня вместо един в движение – са безплодни. На въпроса дали вижда нещата така, както ги рисува, Пикасо отговаря: „Но това би било ужасно...“. Критиците, пишещи за изложбите на формистите, парадират с познанията си за „западните направления“, като изреждат различните „-исти“, гледащи по един или друг начин на предмета, който претворяват. Повтарят до болка познатата история за импресионистите, кубистите и пр., от която обикновеният читател би заключил следното: има маса луди художници във Франция, които се обединяват в групи,

⁵ Картината също е предмет, но именно защото притежава абстрактно единство, което сякаш е извлечено от целостта на заобикалящия свят. – Б. а.

⁶ Същият този проблем се отнася и за скулптурата, но тъй като тя не е наша специалност, не искаме детайлно да навлизаме в тази сфера. – Б. а.

живописващи еднакво налудничаво, а сега същото започва в Полша по същата тази френска рецепта. Но какво? Как? Защо? – не се знае. Така е било във Франция, така ще бъде и у нас и толкова. Никой не е създал обща теория. Затова не от мегаломански подбуди, нито за автореклама трябва да насочим читателя за по-точни разяснения към вече изданията на наш труд⁷ и към книгата на Карол Хомолак⁸ за орнамента⁹ (каквато досега не е имало в нито една литература), съдържаща описание на най-простите елементи на орнамента и композицията, както и множество схематични рисунки.

На всички досегашни опити за обяснение „познавачът на изкуството“ може с пълно основание да заяви: „Мен, по дяволите, какво ме интересува, че някаква тумба откачалници вижда всичко в „кубове“ и на всичкото отгоре и така рисува. Аз виждам различно и съм в правото си да смятам, че това е подигравка“. От тази гледна точка познавачът е съвсем прав и нищо освен теорията за Чистата Форма, никакви „визии“ и „възгледи за предмета“ не могат да разклатят позицията му. Никакво приспособяване на публиката към картините на формистите, на което разчита и за което пише Хвистек в увода към каталога на третата изложба на формистите, дори закупуването на тези картини няма да бъде доказателство за тяхното същностно разбиране и за повдигането на изумително ниското художествено ниво на нашата публика. Няма да бъде доказателство за разбирането на новото и старото изкуство. Ще доказва само, че хората, без да разбират нищо, могат да се адаптират към всичко благодарение на овчия си инстинкт. Тези проблеми трябва да се осветляват така, че да се открие приемствеността в разбирането за изкуството въобще, и в тази перспектива да се потърсят допирните точки между древното (египетско, китайско, италианско или негърско) и новото изкуство. Трябва да се предложи система от понятия, която да съдържа елементи на цялото Изкуство (с голямо И), а не различни интелектуални начини на вникване в различните начини на виждане на предметите. Наистина да разбираш всичко, означава да простиш всичко и в момента, в който познавачите разберат психологията на кубистичното „виждане“ например, може би ще му простят, но това няма да доказва, че са започнали да разбират самото

⁷ *Новите форми в живописа и произлизащите от това недоразумения (Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia)*. Основният тираж е в книжарницата на Гебетнер и Волф. – Б. а.

⁸ Карол Хомолак (Karol Homolacs, 1874 – 1962) – полски художник и изкуствовед, автор на книгите *Наръчник за упражнения по декорация (Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych)*, 1924), *Занаятът като изкуство (Rękodzielnicтво jako sztuka)*, 1948), *Колористиката в живописа (Kolorystyka malarska)*, 1960). – Б. пр.

⁹ Излиза от печат в „Książnica“ в Краков. – Б. а.

изкуство. Да очертаеш генезиса на художествени течения посредством осветляване на различни „погледи“, не е нищо особено и не може да помогне на хората, които изобщо не разбират същността на изкуството. До общо разбиране няма да стигнем никога, ако не прогоним веднъж зави-наги от естетиката понятията за външен свят и за предмет, които отдавна тегнат над нея като призрак и са причина за всички недоразумения. Към другите проблеми, а именно: анализ на понятието форма; „леснини“ и „трудности“; заглавия и съдържания; художественото обучение във връзка с принципите на Антони Бушек¹⁰ и с тези на художествения инфантилизъм; „деформацията“ и възможностите, които предлагат големите стилове в живописата на бъдещето, ще преминем в следващите раздели на книгата.

1919 г.

Превод от полски: **Димитрина Хамзе**

¹⁰ Антони Бушек (Antoni Buszek, 1883 – 1954) – художник, керамик, педагог, който въвежда собствен метод, целящ да развива естествено заложените дарби. – Б. пр.