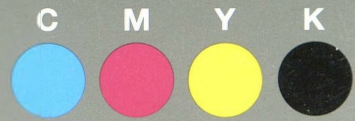




Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



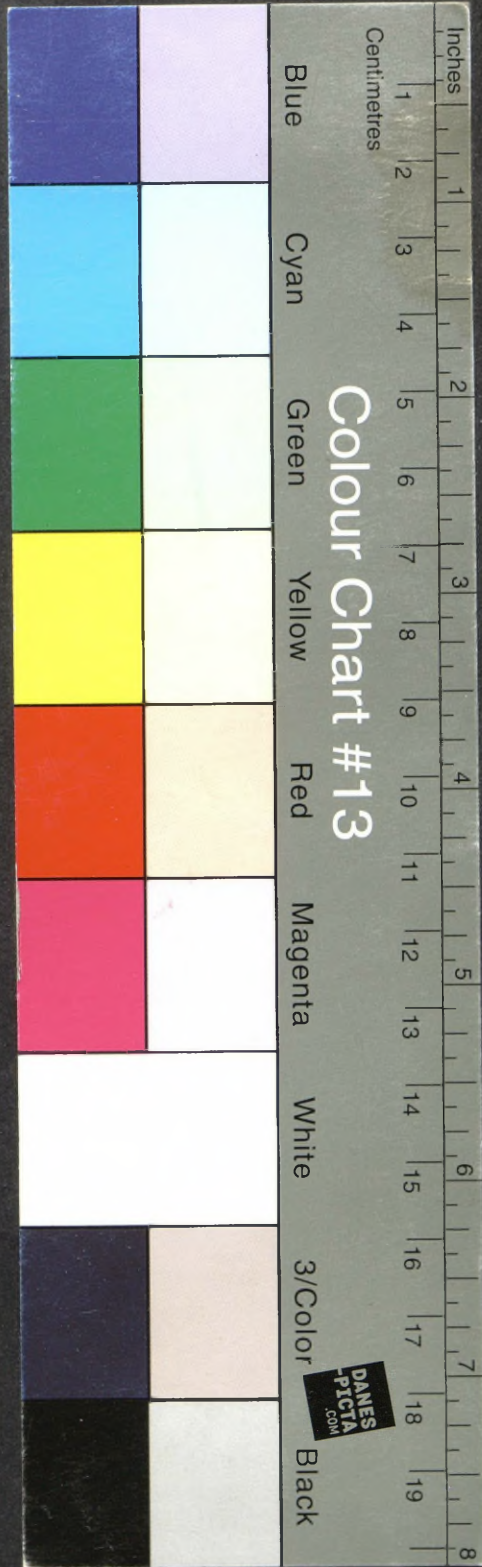
NOWOŚCI LITERACKIE TOM XL



T. Jaroszyński

JAK PATRZEĆ  
NA DZIEŁA SZTUKI

Warszawa St. Sadowski



NOWOŚCI LITERACKIE TOM XL

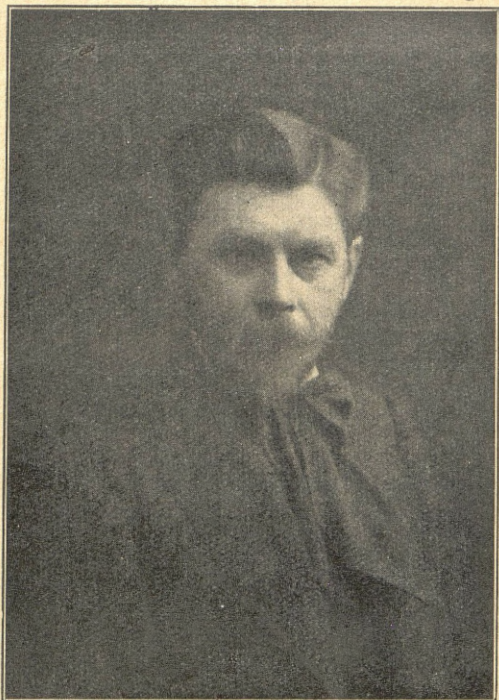


T. Jaroszyński

JAK PATRZEĆ  
NA DZIEŁA SZTUKI

Warszawa St. Sadowski

Jak patrzeć na dzieła sztuki.



NOWOŚCI LITERACKIE.

Tom XXXX.

Tadeusz Jaroszyński.



# JAK PATRZEĆ NA DZIEŁA SZTUKI



**Z portretem autora.**

WARSZAWA—1910.

Wydawnictwo księgarni Śl. Sadowskiego

ul. Złota № 1.

Z księzek  
Kasimierza Dąbkiemina

Redaktor **Stanisław Sadowski**.  
Wydawcy: **Stanisław i Wiktorja Sadowscy**.  
Odpowiedzialny za redakcję we Lwowie **K. Peplowski**.



---

**Druk Ks. Trębińskiego, Senatorska 8.**

## Sąd estetyczny.

---

Z racji tej, że od lat wielu w pismach różnych prowadziłem dział sprawozdań artystycznych i wogóle umieszczałem tam artykuły o sztukach plastycznych, często na wystawach naszych brał mię ktoś pod ramię i, jako „specjalistę“, pytał poufnie, co o tym obrazie, lub owej rzeźbie sądzić należy. Rzeczywiście, ludzie najrozmaitszych kondycji, najrozmaitszych zawodów i stanowisk społecznych domagali się w ten sposób wyjaśnień, na czym polegają wartości artystyczne danego utworu, co sprawia, że wskazany obraz lub rzeźba przez jednych wynoszony jest pod niebiosa, a przez innych traktowany z najwyższem lekceważeniem. Żądano doradnie pewnych, niezawodnych wskazówek do orjentowania się w nieskończenie rozmaitych przejawach twórczości artystycznej, a zwłaszcza estetycznego uzasadnienia kierunków, których jakoby nie rozumieli.

Zapewne, niezawsze udało mi się zadowolić całkowicie tych interlokutorów, dać im odpowiedzi dość stanowcze i wyczerpujące, czasami też wywiązywały się spory, nie mniej przecież, zdaje mi się, iż ostatecznie w większości wypadków odnajdywaliśmy możliwe drogi pojednania, co świadczy o możliwości odnalezienia dróg podobnych, biorąc rzecz najobszerniej, w dziedzinie zagadnień sztuki. Okoliczność ta ośmiela mię do pewnych uogólnień, któreby stanowić mogły podstawy poznania estetycznego.

Nie mam bynajmniej zamiaru pisać systematycznego wykładu estetyki, lecz, wychodząc z własnych doświadczeń osobistych i z praw uznanych przez naukę o sztuce, ustawić chcę słupy wytyczne, któreby zaprowadzić mogły możliwie najszersze sfery społeczeństwa do odczucia i zrozumienia możliwie najszerszego zakresu przejawów artystycznych.

Wyżej wspomniane pytania, rozmowy i dyskusje z publicznością, ogłędającą dzieła sztuki, dały mi owo bezpośrednie odczucie potrzeb estetycznych tej publiczności — zrozumienie nurtujących ją wahań i wątpliwości.

Chwytałem na gorącym uczynku stawania się błędne poglądy na tę lub inną sprawę artystyczną i starałem się natychmiast

prostować je w opinii ogółu, szukając stosownych do okoliczności argumentów. Tak przez szereg lat, poruszając kwestje, które życie wysuwało na porządek dzienny naszego ruchu artystycznego — kwestje najpilniejsze, najbardziej piekące, ociekające jeszcze gorącą krwią świeżej walki, zdążyłem ułożyć w pewien zaokrąglony całokształt myśli swoje o istocie sztuce, jej roli i stosunku do życia, co właśnie w pracy niniejszej zamknąłem.

W sądach takich o przejawach twórczości artystycznych stałem zawsze na gruncie czystego pragmatyzmu. Starąłem się nadać jasność swoim ideom. Odrzucam wszelkie dogmaty, wszelkie abstrakcje, wszelkie zamknięte systemy filozoficzne, wszelką wogóle filozofję, dla której jedynym sprawdzianem wartości rzeczywistych nie jest życie — nie jest sam człowiek, jako konkretna jednostka twórcza. Schodzę skromnie ze sfery górnych marzeń ontologicznych do zagadnień, dotyczących wyłącznie potrzeb rzeczywistych człowieka—jego życia o wciąż nowej treści, której nie podobna jest ująć i wyczerpać w jednej teorii naukowej, której nie można wcisnąć w jedną zamkniętą formułę estetyczną czy filozoficzną.

Z tego stanowiska wychodząc, liczyć się należy tylko z takimi teorjami, które udo-

skonalają doświadczenie w kierunku podniesienia naszych warunków życiowych, które są bioutylitarne.

Dla tego przyjmuję teorię sztuki, jako zjawiska przyrodniczego i społecznego.

Przejawy twórczości artystycznej są rzeczywiście zjawiskami przyrodniczymi, gdyż innych zjawisk w naturze pomyśleć się nie da. Przyrodniczy przyznają wogóle, że na niższych szczeblach kultury sztuka powstała z czysto biologicznej sprawy istnienia. Co jest słuszne na niższych, musi być również prawdziwe i na wyższych. Ustrój, wszystkie czynności, cała sprawność psycho-fizjologiczna człowieka jest wytworem przystosowania się w walce o byt i o zachowanie gatunku. Uzdolnienia umysłowe i uczuciowe nie tylko nie stanowią pod tym względem wyjątku, lecz właśnie i przedewszystkiem stają się pierwszorzędą w tej mierze bronią. Sztuka, jako utwór jego sił fizycznych i psychicznych—jego rąk i intelektu, już przez to samo musi pozostawać w bezpośredniej zależności ze sprawą walki o byt i zachowanie gatunku.

Jest dalej zjawiskiem społecznem—funkcją socjologiczną, gdyż zjawia się na najniższych szczeblach kultury i stale towarzyszy ludzkości w jej ewolucyjnym pochodzie, uwarun-

kowana stanami ogólnego rozwoju cywilizacyjnego; zjawia się, jako naturalny wytwór organizacji ludzkiej w życiu gromadnem, i stanowi życia tego częstkę nieodłączną.

Najogólniej biorąc, sztuka jest wyrażeniem pewnego wzruszenia w formach dostępnych dla zmysłowego poznania, to znaczy, że wzruszenie jednego człowieka znalazło dla siebie takie formy, taki wyraz zewnętrzny, który za pomocą zmysłu oka lub ucha dojść może do świadomości innych ludzi. Jest ona zatem środkiem udzielania sobie wzajemnie wzruszeń — jest drogą uczuciowego porozumienia się ludzi między sobą.

Jeżeli, dajmy na to, artysta pod wpływem zachwytu nad pięknnością zachodu słońca ułoży pieśń, namaluje obraz, lub skomponuje symfonię, jednym słowem, zachwyt swój zaklnie w utwór, który możemy widzieć lub słyszeć, i jeżeli utwór ten wywoła w nas uczucie podobne do tego, jakie było podniętą jego powstania, wtedy stajemy wobec zjawiska, które w istocie swej jest właśnie udzieleniem wzruszeń za pośrednictwem dzieła sztuki.

Rozmaite bywają wzruszenia, a stąd też najrozmaitszej natury dzieła sztuki. Nie trzeba sobie wyobrażać, że na miano to zasługują jedynie wielkie kompozycje moralne,

czy umoralniające, utwory o głębokiej treści religijnej i filozoficznej, ale owszem najzwyczajniejszy, dajmy na to, dywan wzorzysty, czy skromny rysunek ornamentacyjny, każdy sprzęt, każdą formę uznamy za dzieło sztuki, jeżeli tylko posiada ono w sobie wymienione wyżej właściwości wzruszenia nas w jakimkolwiek stopniu — jeżeli posiada, tak zwane wartości estetyczne.

Weźmy prosty garnek gliniany. Dla celów użyteczności wystarczy, jeżeli będzie to naczynie mniej więcej wklęsłe, w któremby się płyny mogły przechowywać bezpiecznie. Jeżeli jednak garncarz, urabiając je na krążku, stara się mu nadać kształty wytworne, jeżeli przez wrodzone poczucie rytmu, proporcji i harmonji, potrafi zachować właściwe stosunki wymiarów całości i pojedynczych podziałów między sobą, jeżeli wyciągnie wdzięczną linię falistą, wcięć i wybrzuszeń, jeżeli, jednym słowem, tkwiące w sobie poczucie rytmu, proporcji i harmonji przeniesie dość wyraźnie na swoje dzieło, garnek posiadać będzie niezaprzeczenie owe wartości estetyczne. Ludzie, którym się on następnie do rąk dostanie, odczuwać będą miłe wrażenie, jakie sprawia na nas stwierdzenie dokoła siebie ładu, harmonji i proporcji. Garnek taki może nawet bez wszelkich ozdób orna-

mentacyjnych pozostać dziełem sztuki, jedynie dla swego pięknego kształtu. Do podobnie doskonałych form dochodzili ongi Grecy w swoich wyrobach ceramicznych.

Istotnie ich wazy, amfory, hydrje, lecyty, kratery pod względem przedziwnie harmonijnego ustosunkowania podziałów konstrukcyjnych, wewnętrznej proporcji części do całości i wdzięku linji, nie mają sobie nic równego i do dziś dnia są przedmiotem zachwytu znawców.

W zachwycie tym leży źródło przyjemności estetycznej i stąd pochodzi wdzięczność dla artystów, którzy przyjemności podobnych dostarczają. Prawdą bowiem jest niezaprzeczoną, że cieszyli się oni po wsze czasy pewnemi względami wśród otoczenia, a w epokach wyjątkowego sztuk pięknych rozwoju korzystali z niepospolitych przywilejów. Dość przytoczyć znane w historii anegdoty z czasów Odrodzenia włoskiego, kiedy to papieże i książęta znosili cierpliwie fantastyczne grymasy swoich malarzy, rzeźbiarzy i architektów nadwornych.

Wogóle, wyróżnianie artysty, to jest człowieka, który, zdolnościami ujęcia w formy sztuki swych uczuć, wybijał się ponad środowisko, zaznacza się bardzo wczesnie w dziejach cywilizacji, a zjawisko to stwierdzić

można wśród ludów, stojących na najniższym szczeblu rozwoju kulturalnego.

Bardzo ciekawe spostrzeżenia w tej materji podaje jeden z badaczy początków sztuki, prof. Ernest Grosse z Freiburga, który, powołując się na świadectwa podróżników, stwierdza owo uznanie dla poetów, naprzykład, wśród ludów myśliwskich, jeszcze w swej całkowitej pierwotności zamieszkujących niektóre zakątki naszego globu.

Uznanie takie jest tem dziwniejsze, że dzika ta poezja zazwyczaj bywa nawskróś egotyczna, przyczem autor, opisując bóle i radości swoje, nie sięga bynajmniej do głębin duszy, ale naiwnie opowiada wrażenia najbardziej poziomej natury. Treść pieśni tych, nadzwyczaj uboga i nieokrzesa, jak całe życie człowieka pierwotnego, sprowadza się najczęściej do opowieści o polowaniu, jak na przykład słyszana u Botokudów: „Dziś miałem dobre polowanie; zabiłem zwierza, teraz mam co jeść; mięso smaczne; gorzalka smaczna“ i t. d.

Jest to poprostu uszeregowanie zdań najpospolitszych, wyrażających pewne osobiste uczucie opowiadającego, ale uszeregowanie, oparte na rytmice powtarzających się miarowo zgłosek, przez co staje się może niedostateczną w naszym pojęciu formą estetyczną,

ale bądź co bądź wystarczającą, ażeby wśród swoich zapewnić twórcy opowiadania sławę poety.

„Człowieka pierwotnego, robi uwagę prof. Grosse, mało obchodzą bóle i radości jego bliźnich; możnaby tedy przypuścić, iż pieśni, opiewające zazwyczaj tylko czyjeś osobiste radości i smutki, pozostaną dlań zgoła obojętne. Ku wielkiemu jednak naszemu zdziwieniu dowiadujemy się, iż w rzeczywistości dzieje się zupełnie co innego“. I przytacza liczne przykłady, z których wypada, że podobne pieśni zdobywają nadzwyczajną popularność wśród całych plemion i przekazywane są z pokolenia na pokolenie, jak nasze pieśni ludowe, że twórca jedną taką piosenkę zdobywa sobie „nieśmiertelność“ gdzieś wśród Eskimów, Australczyków, czy mieszkańców wysp Andamańskich.

Że taka najzupełniej egoistyczna i pozioma liryka może cieszyć się szerokim uznaniem, to wyjaśnić się da tem tylko, iż ceniona jest przede wszystkim za formę, nie zaś za treść, która dla ludzi pierwotnych jest w danym razie obojętne.

Zresztą i na najnowszych stopniach cywilizacji forma jest decydującą w rzeczach sztuki, gdyż ona to właśnie rodzi się z uczucia człowieka, szczególnie usposobionego do

wyrażania uczuć swoich w warunkach, które formę tę określają.

Jeżeli w rytmicznym układzie dywanu lub mozaiki artysta wyraził tylko zamiłowanie swoje do migotliwej gry kolorów, bawimy się z nim tem migotaniem, oczy nasze radują się harmonijną kombinacją barw i otrzymujemy zadowolenie, często bardzo intensywne, ale wprost fizjologiczne, jakby powierzchniowe. To samo odczuwa ucho, kiedy je pieści harmonijne zestawienie dźwięków. Jeżeli jednak artysta w dziele swoim zaklął wielkie ukochania, które wszyscy odczuwamy potężniej: miłość ojczyzny, ludzkości, żale, nadzieje, tęsknoty, w których się odnajduje zbiorowa dusza narodu, człowieczeństwa, jeżeli wieszczym duchem odkryje słowo, drżące tajemniczo w piersiach wszystkich, wtedy, oczywiście, wrażenia, od utworów takich otrzymane, są głębsze i wznioślejsze.

Dzieło sztuki jednak, choćby to była tylko arabeskowa kombinacja kolorów na kobiercu, skromny rzucik na tkaninie, najdrobniejsza ozdoba na sprzęcie, kształtny garnek, wesola zwrotka, szereg rytmicznych ruchów w tańcu uniesienia radosnego, czy wielka kompozycja malarska, poemat lub opera, wytworzy zawsze pewną łączność duchową między twórcą i widzem, a względnie

śluchaczem, wzruszy go tem wzruszeniem, pod wpływem którego artysta pozostawał w chwili tworzenia.

Naturalnie, nieodzownym tu jest warunkiem, ażeby posiadał on dostateczną siłę przekonania nas o swoich uczuciach, to jest umiejętność pełnego wypowiedzenia się w formach estetycznych.

Niewątpliwie, im wzruszenie artysty było wyższego rzędu, tem silniej podziała na otoczenie.

Tem się tłómaczy wpływ wielkich artystów, a zwłaszcza poetów, jaki niejednokrotnie zaważył na dziejach wielu narodów—poetów, którzy umieli „kochać i cierpieć za miliony.“

Zasadniczym czynnikiem sztuki, jak wiadać z tego, cośmy wyżej powiedzieli, jest sympatja — współdziałanie uczuciowe jednostek ludzkich między sobą, a sympatja właśnie stanowi jeden z główniejszych pierwiastków kształtowania się moralności społecznej, opartej, biorąc rzeczy najbezpośredniej, na prostem wskazaniu: „nie czyń tego drugiemu, co tobie nie miło.“

Współdziałanie takie za pomocą sztuki może być bardzo szerokie — rozciągać się na liczne rzesze i dotykać najróżnorodniejszych zjawisk życia. John Ruskin utrzymuje, że

„uczuciu estetycznemu zawdzięczamy ową tajemną harmonję jestestw i rzeczy, jaką daremnie chcemy poznać za pomocą badania naukowego.“

Jednakże artysta, tworząc, nie zawsze myśli o tem szerszem działaniu. Celem dzieła jego jest wywołanie przyjemności estetycznej, zresztą sam w tworzeniu odnajduje rozkosz najwyższą.

Tendencyjność sztuki wpływa sama przez się ze stosunku autora do życia.

Jak człowiek, którego dotknął cios bolesny, szuka kogoś, przed kimby mógł się uzalić; jak człowiek szczęśliwy dzieli się z przyjacielem swoim radością, tak artysta, podniecony uczuciem jakimś, mając dar wrodzony wyrażenia uczucia tego w formach estetycznych — w formach, które będą mile przyjęte przez ogół najszerszy, ulega wewnętrznemu nakazowi wypowiedzenia się na zewnątrz—tworzy dzieło sztuki. X

Oczywiście, nie chcianoby słuhać biedaka, któryby jęcząc opowiadał długo i niedołąźnie o swoich utrapieniach, ale jeżeli poeta ulegnie takiej samej potrzebie wywnętrzenia się i bóle swoje, bodaj urojone, zamknie w wykwintnym sonecie, wtedy otoczenie sonet taki wita z zachwytem, gdyż staje się

on dla niego źródłem rozkoszy estetycznej na tle wytwarzającego się współczucia.

Potrzeba twórcza w najczystszej swej formie jest bezinteresowna. Jakkolwiek rzeczywiście sztuka w zastosowaniach swych praktycznych niejednokrotnie bywała każona, przechodząc w mniej lub bardziej zaszczytny wyrobek, a często wynaturzała się i znieprawiała dla celów ubocznych, niemniej przecież sztukę, że tak powiem, spekulacyjną umiemy odróżnić od prawdziwej, której istotą jest samo uczucie.

Czynnością zatem estetyczną lub artystyczną nazywamy wogóle czynność, która podczas wykonywania lub w rezultatach swoich posiada pewną „wartość uczuciową.“ Nie służy ona tedy, jako środek do osiągnięcia jakiegoś celu, leżącego po za nią, lecz *sama sobie jest celem*. W ten sposób przedstawia się, jako przeciwstawienie działalności praktycznej w ścisłym słowa tego znaczeniu, to jest— przynoszącej bezpośredni realny pożytek.

W przykładzie powyższe twierdzenie pozwala się ująć w następujący sposób:

Od najdawniejszych, zamierzchłych w podaniach legendowych czasów, istniał zwyczaj kończenia pracy przy sprzęcie na polach uroczystością, wyrażającą się w wesołych śpiewach, tańcach i skocznej muzyce. Uroczy-

stości dożynkowe przechowały się w większości krajów do dnia dzisiejszego i żniwa dzisiejsze, jak w prastarych czasach pogańszczyzny, wieńczy zazwyczaj szumna uczta, połączona z tradycyjnymi, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie, śpiewami. Niewątpliwie w pewnych epokach zwyczaj podobny nabierał znaczenia obrzędu religijnego. Tracił on wtedy w symbolice rytualnych przepisów cechy pierwotnego swego pochodzenia, którego istota bez zaprzeczenia leżeć musiała w radości, jaką odczuwali rolnicy z powodu, iż udało im się plon szczęśliwie sprzątnąć i zabezpieczyć sobie byt dostatni do nowych zbiorów.

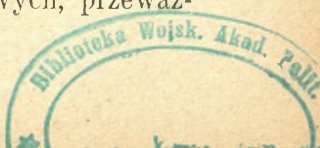
Otóż żniwiarz, pracujący na żarze słonecznym przez dzień cały w celu zebrania zboża, z którego upiecze chleb dla siebie i rodziny, spełnia rzecz praktyczną; ten że sam żniwiarz, tańczący potem zawzięcie pod takt skocznej muzyki, wykonywa czynność estetyczną, bo bezinteresowną, choć również zalewającą go rześistym potem wysiłku. Rzecz naturalna, że z tańca takiego żadnego realnego pożytku spodziewać się nie może, a zdobywa się na wysiłek jedynie dla tego, ażeby dać wyraz wezbranym w piersiach uczuciom radości.

Kto widział jednak dziś po niektórych na-

szych dworach, jak Kasie i Marysie na dorocznych dożynkach cieszą się z przymusem i bez przekonania, jak znudzonym, ospałym, a najczęściej fałszywym przeraźliwie głosem zawodzą swoje:

Niesiem, niesiem plon  
W gospodarza dom,

ten nie bez racji może utrzymywać, iż w obrządku tym niema nic pięknego, porywającego, sympatycznego i tem samem nie powinien on żadną miarą uchodzić za akt estetyczny. Z uwagą podobną najzupełniej zgodzić się nieraz trzeba, gdyż istotnie sam akt uroczystości rzeczony, ze zmianą stosunków, utracił właściwie swoje dawne znaczenie z czasów patryarchalnych i w pewnych warunkach jest już tylko przeżytkiem, utrzymywanym z przyzwyczajenia, dla tradycji, dla wywołania nastrojów, cenionych ongi przez ojców i dziadów. Czasami nastroje pod wpływem szczególniejszych podnieceń udają się dość szczęśliwie, czasami nie, i wtedy rzecz cała posiada pustą formę, formę bez treści estetycznej, gdyż uleciały z niej owe wartości uczuciowe, które właśnie decydują o przynależności danego aktu do sfery sztuki. Poza tem ściślejsza analiza zabiegów tego rodzaju, jak śpiewy pochwalne dla obywatela w czasie uroczystości dożynkowych, przeważ-



nie pozbawione są koniecznej bezinteresowności, gdyż nie trudno odgadnąć, iż spracowanym żniwiarzom chodzi przede wszystkim o otrzymanie dodatkowo do umówionej zapłaty kilku złotych „na wódkę,” jako znaku łaskawości pana dziedzica.

Jako charakterystyczny dowód owego rytynizowania się form szczątkowych dawnego zwyczaju, przytoczyć można fakt, że w wielu razach owe tak zwane „na wódkę,” na piwo,” wszelkie nagrody, naddatki i tym podobne gratyfikacje, nie pozostawiane są dyskretnej łaskawości pańskiej, która zazwyczaj na pstrym koniu jeździ, ale omawiane bywają z góry między pracownikami a tymi, którzy z pracy ich korzystają.

Zatem, jak symbolika religijna, tak samo rutyna obyczajowa zaciera granice między twórczością artystyczną a wyrobniectwem. Pozostają jednak pozory form artystycznych, co najczęściej bywa źródłem nieporozumień i sądów najfałszywszych.

Należy w tych razach odczuć pierwiastki artyzmu intuicją. Zdarza się dziś jeszcze wśród prostych dziewczyn i parobków wiejskich spotykać osobniki, szczególnie od natury udarowane, których wystąpienia w powyżej opisanych okolicznościach posiadają

wszystkie znamiona czynu estetycznego. Istotnie, kiedy się widzi przodownicę, zazwyczaj dziewczynę dzielną, hożą, energiczną, jak podniecona zwycięstwem nad współzawodniczkami, promieniejąc radością zadowolenia wewnętrznego, przybrana w wieniec z kłosów i kwiecia polnego, idzie ochotczo, przeginając się rytmicznie w takt skocznej muzyki, jak, niby w ekstazie jakiejś weselnej, improwizuje „przyśpiwki,“ może niezbyt wytworne z punktu widzenia literackiego, ale bogate werwą, rozmachem, i jakby natchnione cudownie, wtedy otrzymujemy pełne wrażenie rozkoszy estetycznej, jak od zjawiska naprawdę artystycznego.

Wskazałem różne stany takiej najpierwotniejszej i najpowszechniejszej sztuki pięknej. Rzeczywiście, taniec i śpiew, mniej lub bardziej wyrobiony, to jest wyrażenie się uczuć ludzkich zapomocą rytmiki gestów i głosu, według zapewnień etnologów, socjologów i psychologów należą do sztuki najbardziej bezpośredniej, że tak powiem odruchowej.

Te same etapy zauważyć można w innych dziedzinach na drodze doskonalenia się i upadków, aż do najbardziej skomplikowanych objawów twórczości ducha ludzkiego.

Człowiek pierwotny, ażeby schronić się przed deszczami i wichrami, związał kilka bierwion, wbitych w ziemię, i przykrył je skórami. Tak powstał szałas. Stawiając tę budowlę, miał on na widoku jedynie przeznaczenie jej praktyczne, to też budowla taka nie należy do sfery sztuki, a budownictwo szałasów nie jest sztuką piękną. Nie było nią również wbijanie w dna jezior pali i układanie na nich pomostów, ażeby powstałe w ten sposób nawodne siedziby zabezpieczyć od napaści zwierząt drapieżnych; nie było nią również zwałanie głazów na kupe, nawet w celach pamiątkowych, sypanie wałów, kopców i kurhanów. Budownictwo staje się sztuką piękną z chwilą, kiedy architekt wznoszonej przez siebie budowli, ulegając właściwej sobie potrzebie ładu i porządku, nadaje pewien układ harmonijny w rozczłonkowaniu części konstrukcyjnych, kiedy w poczuciu proporcji ustosunkowuje odpowiednio podziały, kiedy dla wyrażenia rytmu ustawia szeregi kolumn, gzemśów, występów. Następnie w dalszym rozwoju, kiedy wyraża w dziele swoim wspaniałość, wzniosłość, dumę, pobożność.

Sztuka w poszukiwaniach twórczych dochodzi do pewnych granic doskonałości,

wreszcie, przekazywana innym, jako rzecz gotowa, staje się chwilowo rzemiosłem, w którym najgenialniejsze nieraz pomysły mistrzów stosowane bywają przez uczniów nie tylko bez cienia uczucia, ale zgoła bezmyślnie, czego ślady powstają w postaci potworów, urągających nie tylko estetyce, ale logice i zdrowemu sensowi.

Tak samo rzecz ma się z malarstwem i rzeźbą. I one przechodziły chwile wzlotów i upadków. Zrodzone z wzruszeń naturalnych, z wrażeń, płynących od przyrody, rozwijały się jędrnie i zdrowo, póki zwyczaj nie uwięził ich w martwych hieroglifach symbolicznego znaku, póki rutyna kanonu religijnego nie sprowadziła ich do roli zwykłego rzemiosła kościelnego, jak, dajmy na to, w epoce bizantyzmu, który przez długie wieki pogrążał szczerą twórczość plastyczną w przygnębiającym letargu. Ale pod wpływem gorącego tchnienia swobodnego uczucia budziła się ona znowu do życia i, wydobywając się stopniowo z powijaków narzuconej opieki, dążyła przez wszystkie etapy rozwoju do męskiej dojrzałości.

Tchnienie takie pochodziło od ludzi, wyjątkowo wyposażonych od natury, od ludzi,

obdarowanych talentem, wolą i odwagą, jednym słowem, od wielkich artystów, którzy się nagle zjawiali w pewnym środowisku. Artystów wybitnych wytwarzała chwila dziejowa, jak oni znowu ze swej strony nadawali chwili tej i środowisku własną barwę indywidualną.

Ogromnie znamieny jest znany w historii fakt kolejnego rozpalania się i wygasania ognisk twórczości artystycznej różnemi czasami, w różnych stronach świata cywilizowanego. Zjawisko to związane tysiącami węzłami ze stanem ekonomicznym, politycznym, moralnym i intelektualnym danego narodu i epoki, występuje współrzędnie z pewnemi symptomatycznymi objawami ogólnej kultury. Dlatego też historia sztuki nazębia się ustawicznie w historję ogólnej cywilizacji, niby tryby kół jednego wielkiego mechanizmu.

Sztuka występuje tam, jako jedna z funkcji społecznych, a twórcy jej, widziani na tle dziejowem, przedstawiają się, jako medja, przez które przemawia duch czasu, jako kryształ o charakterystycznej formacji, w których pod pewnym kątem załamują się wszystkie myśli, uczucia, wierzenia i obyczaje środowiska.

Jako sposób wypowiedzania tych wierzeń, uczuć i myśli, byłaby ona zatem nie pełna, gdyby nie odbiło się w niej i to także, co w danem środowisku jest brzydkie, ohydne, chorobliwe, co wywołuje nawet wrażenia przykre — przerażenie, wstręt, obrzydzenie. Wiadomo, że w różnych epokach bywali artyści, którzy do uzmysłowienia tych właśnie wrażeń szczególniejsze mieli upodobanie, jak również i tacy, którzy, niby lustra o nierównej powierzchni, dawali odbicia, fatalnie wykoszlawione.

Może nadmierne zamiłowanie do ohydy i brzydoty, jakie niektórzy, skąd inąd wielcy nawet artyści, zdradzali, należałoby nazwać zboczeniem psychicznem, moralnem zwyrodnieniem czy uwstecznieniem gatunkowem, i niewątpliwie jest tam pewne odchylenie patologiczne od linii normalnej, jeżeli wogóle zgodzimy się na ustalenie jakiegoś typu normalnego, nie mniej przecież prawdą jest, że ogromna ilość produkcji artystycznej nosi na sobie stygmat takich zamiłowań. Gdybyśmy za prawowitą sztukę uznać mieli tylko taką, która odbija wrażenia piękne, wzniosłe i przyjemne, musielibyśmy z dziedziny jej usunąć nazwiska artystów tej miary, co Callot, Breughelowie, Bosch, wogóle całe mnóstwo brutalnych Holendrów, a utwory ich,

uznawane za arcydzieła, wyrzucić z muzeów i galerji, jako uwłaczające poczuciu estetycznemu.

Badanie i określenie istoty odczuwania stanowi zadanie estetyki, jako nauki, twórczość artystyczna nie zawsze stosuje się do jej wskazań. Dążeniem artysty jest możliwie najpełniejsze, najpotężniejsze opanowanie wyobraźni ogółu, wzruszenie go za wszelką cenę, zdobycie władzy nad jego uczuciami, narzucenie mu się z bezwzględną tyranją i — niejednokrotnie w środkach, prowadzących do tego celu, nie przebierano. Często hardą śmiałością wystąpień przekracza to granice, zakreślone przez konieczny dla współżycia konwencjonalizm układów społecznych; łamie ogólnie przyjęte formuły etyki i przyzwoitości towarzyskiej i wtedy oburza nas, i tem samem wytrąca z równowagi, nieodzownej do sprawiedliwego wyrokowania.

\* \* \*

Wychodząc z założenia, że sztuka jest tylko środkiem uczuciowego porozumienia się ludzi między sobą, wypada, że środek ten ma być dostępny dla wszystkich. Nie zawsze jednak tak się zdarza. To, co artysta przedstawia w najbardziej konkretnych kształtach

swego utworu, wymaga jeszcze wielu dopełnień w wyobraźni widza lub słuchacza. Twórca powinien zastać publiczność przygotowaną do sugestji, jakimi chce na nią podziałać, w przeciwnym bowiem razie dzieło jego będzie niezrozumiane i nieodczute. Niepodobna wtedy nawiązać przewodników łącznych, po którychby mógł przebiegać prąd sympatji. Zbyt wielki przedział, jaki się niejednokrotnie zaznacza między stanami uczuciowymi i intelektualnymi artystów a wrażliwością i umysłowością ogółu, pociąga za sobą zrywanie się wyprężonej nadmiernie nici łącznej, co usuwa możność utrzymania ściślejszego stosunku owej sympatji.

Stąd pochodzi, że tak często najwybitniejsze, istotnie fenomenalne talenty, przechodzą wśród współczesnych bez uznania i dopiero następne generacje, stanąwszy na wyższej płaszczyźnie rozwojowej, zdobywają klucz do odgadnięcia i ocenienia lekceważonych przedtem wynalazców i myślicieli.

W rzeczy samej, zdarza się, że ludzie genialni, przez szczególniejsze właściwości swej organizacji duchowej, wyprzedzają tłum o całe epoki i dlatego, bywają przez współczesnych niepojęci.

Przeczuwani oni jednak są intuicyjnie przez jednostki bardziej śmiałe, ruchliwe,

skłonne do przyjęcia nowych objawień, do złamania rygoru tradycyjnych przesądów, jednostki szczególnie, uzdolnione w kierunku rozwojowego doskonalenia się, i te właśnie przygotowują grunt odpowiedni do krzewienia się nowych form i treści nowej. Są to propagatorowie idei, prądów i kierunków przyszłości — bojownicy wierzeń, dziś niebezpiecznych i prześladowanych, które jednak w następnych pokoleniach zdobędą prawo obywatelstwa i staną się wiarą powszechną. Jest to do pewnego stopnia selekcja intelektualna, dobór duchowy, który na drodze postępu myśli i uszlachetnienia uczuć ludzkich odgrywa taką samą rolę, jak dobór naturalny na drodze ewolucyjnego doskonalenia się gatunków w świecie organicznym.

Nie ulega wątpliwości, że wogóle najszerszem powodzeniem cieszą się ci artyści, którzy poziomem umysłowości swojej stoją najbliżej mas szerokich. Koło wyznawców maleje i zacieśnia się w miarę, im bardziej duchem od niego się oddalają. Ogół nie rozumie ich sztuki, jak my nie rozumiemy sztuki ludów o odmiennej kulturze, Trudności zrozumienia wzrastają w takim stosunku, w jakim dana kultura odleglejszą jest od naszej.

Ogromne różniczkowanie się co do kul-

tury poszczególnych sfer społecznych w czasach dzisiejszych sprawia, że obok siebie żyją ludzie jakby z odmiennych epok cywilizacyjnych, nic więc dziwnego, że sztuka sfer jedynych przez inne może być nie pojęta, że się wyradza przykry rozdzźwięk między twórcami a masą publiczności, że wreszcie wytwarza to wzajemne ścieranie się form, co wywołuje walkę, zgrzyty i dysonanse. Ludzkość dąży do harmonji. Ostateczne jej osiągnięcie leży oczywiście w sferze marzeń idealnych, na razie jednak chodzi o usunięcie zbyt silnego tarcia. W ogólnych dążeniach demokratycznych nie powinniśmy zaniedbywać powiększenia kręgów promieniowania kultury estetycznej i drogą uświadomienia mas najszerszych, przygotowując je do rozumienia i odczuwania sztuki najwytworniejszej, wyrównywać stopniowo istniejące dotąd przedziały.

Jest to sprawa doniosła, gdyż otwiera ona przed człowiekiem uświadomionym niewyczerpaną skarbnicę dobrodziejstw, przenosi go nagle w atmosferę, w której może żyć pełniej i przyjemniej. „Rozkosz estetyczna, jak powiada Ruskin, jest czarem życia; jej to zawdzięczamy dreszcz, przejmujący nas w najpiękniejszych godzinach istnienia—w godzinach, dla których warto było żyć.“

Mówiąc o harmonji, nie myślę bynajmniej o jakiejś absolutnej doskonałości układów społecznych, nie bawię się w fantastyczne utopie anielstwa na ziemi, ale rzeczywiście pragnąłbym pewnej naprawy w naszym życiu artystycznym, które, choćby w stosunku do tego, co się dzieje na Zachodzie, przedstawia wiele do życzenia. Niewątpliwie możnaby się w tej mierze urządzić znacznie harmonijnej.

Istotnie, jesteśmy straszliwie opóźnieni w kulturze estetycznej, a ciąży nad nami jakieś tragiczne fatum, które nie pozwala się wydobyć z błędnego koła przyczyn i skutków: niewyrobiona publiczność popiera tylko sztukę lichą, a na lichej sztuce, oczywiście, nigdy wyrobić się nie będzie w możności. Więc położenie—bez wyjścia. Wszelkie usiłowania agitatorów ruchu estetycznego rozbijają się, jak o opokę, o przemoc wszechpanującego półanalfabetyzmu, który jest stokroć groźniejszym przeciwnikiem postępu, niż absolutna ignorancja.

Rzecz się przedstawia w ten sposób. Druk jest dziś najdzielniejszym propagatorem wszelkiej myśli. Ale drukowanie pism, czy książek opłaca się jedynie przy znacznym nakładzie. Jeżeli pismo czy książka chce istnieć o własnych siłach, liczyć się musi z upodo-

baniem mas szerokich i słuchać wskazań owego wszechpanującego pólanalfabetyzmu. Oni książkę taką kupią, pismo zaprenumerują. Garść intelektualistów wydaje dla siebie dziennik ideowy w ograniczonej ilości egzemplarzy. Myśl wyższa, w nim zawarta, nie przejdzie poza szczupłe koło czytelników o wyższym poziomie intelektualnym, i dla reszty pozostaje głosem wołającego na puszczy. Ażeby mogła ogarnąć dalsze kręgi społeczeństwa, trzebaby ją ogłosić w piśmie popularnem, wpływowem, to jest—opierajacem się na uznaniu szerokich mas pólinteligencji i na ich zasobnej kieszeni. Ale masy te właśnie myśli wyższej nie lubią i występują przeciw niej wrogo, ze szczególniejszą nawet bezwzględnością. Zarozumiałość jest cechą znamiennej jednostek ograniczonych. Wydawca wie o tem doskonale, w obawie zatem utraty popularności, zamyka szczelnie drzwi i okna swoich oficyn przed jaskrawszemi promieniami światła. Kiedy jednak odważy się czasem na śmielsze słowo, dostaje natychmiast od pana Bajbardzo z Zaprzależ Wólki liścik tej mniej więcej treści: „Jeżeli będziecie drukowali jakieś mądre rzeczy, których ja nie rozumiem, to przestanę trzymać wasze głupie pismo.“

Kupiec, przerażony groźbą, w trosce o utrzymanie największej liczby prenumeratorów, zamiast poradzić korespondentowi swojemu nabycie encyklopedji, która niewątpliwie wiele niezrozumiałych rzeczy wyjaśnić może, zwołuje komitet redakcyjny na naradę, jakby obniżyć poziom pisma i udostępnić je dla inteligencji pana Bajbardzo z Zaprzależ Wólki.

Kto czytał listy prenumeratorów ze wskazaniami do redakcji,—a nie mówię tu bynajmniej o redakcjach pism ludowych specjalnych, ale o najpopularniejszych dziennikach i tygodnikach naszych,—łatwo wyczuje, że pochodzą one od ludzi tępych i najbardziej ograniczonych, są pisane niegrammatycznie i bez sensu logicznego. Ludzie inteligentniejsi w korespondencje z redakcjami wdają się nader rzadko. Opinię więc urabiają panowie Bajbardzo z Zaprzależ Wólki i jemu podobni. Oni to terroryzują myśl i smak ogółu, narzucając mu swoje zatęchłe w ciemnościach „widzi mi się.“

Tak też się dzieje w teatrze, gdzie repertuar układa gust najliczniejszej publiczności, tak też w dziedzinie sztuk plastycznych, gdzie popyt na oplakaną tandetę z „łezką“

i „ciepelkiem“ wytwarza odpowiednią produkcję.

\* \* \*

Powiedziałem wyżej, że uczucie samo określa formę sztuki, to znaczy, że narzuca ono człowiekowi taki a nie inny sposób artystycznego wyrażenia się, zależny całkowicie od wewnętrznych stanów jego duszy—od rytmu serca, często bez udziału świadomości. Spotykamy, naprzykład, samorodnych poetów, ludzi, nie obeznanych teoretycznie z zasadami prozodji, którzy nagle ze zdziwieniem dowiadują się, iż robili doskonale jamby, trocheje, amfibrachy, że poemat ich napisany jest poprawnym heksametrem, choć zgoła nie wiedzą, co słowo to oznacza. Ze zdumieniem również dowiedziałyby się biedny garncarz wioskowy, nie mający najmniejszego pojęcia o konstrukcji technicznej, że jego wazon, utoczony na krążku „od czucia,“ zbudowany jest z matematyczną ścisłością w przeprowadzeniu podziałów wewnętrznych, w zachowaniu warunków statyczności i proporcji. On go formował od oka, ot „tak sobie, żeby było ładnie,“ a przyszedł pan uczoney z cyrklem i winklem, wymierzył garnek dokładnie, porysował koła, kwadraty, trójkąty, i orzekł,

że wszystkie stosunki w konstrukcji są dobrze obliczone.

Świadczyłoby to, że w uczuciu artysty jest miara, a także—że istnieją jakieś pozytywne, dające się ująć w normy, pierwiastki piękna, któreby mogły służyć za podstawę do obiektywnych, zupełnie stanowczych sądów estetycznych. I niewątpliwie pierwiastki takie odnaleźćby się dało, jeżeli sztukę badać będziemy, nie jako pojęcie metafizyczne, ale jako rzeczywiste konkretne zjawisko socjologiczne.

Dla poznania istoty tego zjawiska należy mu się przyjrzeć w formach pierwotnych najmniej złożonych, u źródeł najwcześniejszego poczynania się. Zabytki dawno zamierzchłej przeszłości, odnajdywane dziś w różnych stronach starego świata, nie wyjaśniają jednak wielu rzeczy. Nie znając dokładnie tła, na jakim wyłaniały się pierwsze objawy twórczości artystycznej przed tysiącami lat, musimy popełniać tysiączne błędy we wnioskowaniu, archeologja więc decydujących odpowiedzi na pytania najważniejsze nie daje. Pomimo najściślejszego powiązania, na zasadzie znanych wykopalisk, wszystkich współczesnych wiadomości naukowych w ciągły łańcuch, pozostaje jeszcze zupełna dowolność fantazjowania.

Sztuka jest bezpośredniem wyładowaniem się wzruszenia — wynikiem naturalnych potrzeb instynktu estetycznego. Taki przynajmniej wykład jej przyjmujemy w zasadzie. Czy jednak z całą stanowczością zaprzeczyć można, że, dajmy na to, jakaś figura geometryczna, narysowana na siekierze z epoki palafitów, nie była symbolem bóstwa czy żywiołu, jak to starano się dowieść niejednokrotnie, a co zmieniloby całkowicie kierunek naszych wywodów.

Prawdopodobnie istniała już wtedy dość wysoka stosunkowo kultura ogólna. Jak można przypuszczać z odnalezionych szczątków, z przechowanych dotąd popiołów i odpadków kuchennych, mieszkańcy budowli palowych uprawiali niektóre zboża, sadzili drzewa i hodowali bydło domowe. Pozostały też pewne ślady handlu wymiennego, któremu, oczywiście, towarzyszyć musiały odpowiednie formy innych organizacji społecznych. Na ile jednak sztuka ówczesna pod naciskiem tych organizacji odchylić się musiała od linii, wytkniętej przez bezpośredni odruch estetyczny i stać się wyrazem zgoła czego innego, tego ustalić niepodobna.

Natomiast zupełnie pewne światło na niniejszą sprawę rzucają postrzeżenia etnologów, poczynione wśród ludów myśliwskich,

— ludów, które dziś jeszcze nie wiele się różnią kulturą od troglodytów z epoki lodowej, tudzież przez psychologów, obserwujących stopniowy rozwój umysłu dziecka, tego najistotniejszego barbarzyńcy wśród najbardziej cywilizowanych społeczeństw.

Zwłaszcza materiał, zebrany przez etnografję przedstawia się niezmiernie przekonująco. Profesor Grosse, o którym już wspominałem, oparłszy się na nim w dziele swoim o „Początkach sztuki,“ wykazał dowodnie, jak sztuka powstaje bezpośrednio i koniecznie z przyrodzonych potrzeb człowieka.

Według postrzeżeń tych objawia się ona przede wszystkim przez zamięłowanie do symetrii i rytmu, zarówno w zakresie wrażeń słuchowych, jako też i wzrokowych. Poza tem przez zamięłowanie do barw żywych, nie ułożonych wszakże bynajmniej w obrazy, ale poprostu wystawionych, jako przestrzeń kolorowa dla rozradowania oka.

„Darwin, pisze prof. Grosse, podarowawszy pewnemu mieszkańcowi Ziemi Ognistej sztukę czerwonego sukna, spostrzegł ku wielkiemu swemu zdziwieniu, że nie zostało ono użyte, jako materiał na odzież, lecz podarte w drobne strzępy, któremi zarówno obdarowany, jak jego towarzysze, dla ozdoby poobwieszali swoje skostniałe członki.“ Wy-

padek ten charakteryzuje nie tylko mieszkańców Ziemi Ognistej. „Darwin mógłby być uczynić to samo spostrzeżenie — pisze prof. Grosse—w pustyni Kalahari i w australskich gąszczach leśnych i na Cap-Hornie. Z wyjątkiem plemion podbiegunowych, nie mogących już absolutnie obejść się bez cieplejszej odzieży, wszystkie ludy myśliwskie o wiele bogaciej i staranniej przyodzabiają, niż przyodziewają, swe ciało.“

Pretensja do elegancji istot, które nie pomyślały przedtem o zabezpieczeniu członków swoich od ostrych wpływów atmosfery, świadczy o silnie zakorzenionych w naturze ludzkiej potrzebach estetycznych. Po tańcu i śpiewie sztuka kosmetyczna jest też najbardziej bezpośrednim odruchem w kierunku zadowolenia potrzeb estetycznych.

Pozatem człowiek pierwotny, w sensie tych samych dążeń, zaczyna znaczyć ornamenty, złożone z linii prostych lub krzywych, równoległych lub przecinających się wzajemnie. Następnie próbuje odtwarzać postaci otaczających go zwierząt, w rzeźbie lub rysunku, później zabiera się nieśmiało do przedstawienia człowieka, wreszcie świat roślinny dostarcza mu wzorów do naśladowania.

Podobnie zachowuje się dziecko. Lubi ono kolejno symetrię, kolory i przeciwieństwa.

Wypadek Darwina z czerwonym suknem wśród mieszkańców Ziemi Ognistej znajduje również odpowiednik w upodobaniach dzieci. I one umieją dla zabawy pociąć w kawałki rzecz najpotrzebniejszą, przyczem zauważyć się daje szczególniejsze zamiłowanie ich do koloru czerwonego. Łatwo to sprawdzić, obejrzawszy kilkanaście pudełek z farbami wodnymi, będących czas jakiś w posiadaniu młodocianych Apellesów. Niewątpliwie na dziesięć w dziewięciu będzie opróżniona przedewszystkiem przegródka, z jasnym, szkarłatnym cynobrem, jako najczęściej używanym.

Zresztą wyniesienie tej barwy nad inne jest rzeczą bardzo powszechną. Nie mówiąc już o ludzie, który kocha się nadewszystko w jaskrawej czerwieni, przypomnieć trzeba, że do ostatnich prawie czasów była ona wybraną barwą klas najwyższych, surowo nawet zabranianą przez ustawy wszystkim innym podlejszym stanom. Goethe w rozmyślniach swoich estetycznych przyznaje się również do szczególniejszych upodobań w tym kierunku i dowodzi, że zamiłowanie do koloru czerwonego jest właściwe ludziom dzielnym, zdrowym i wesołym, gdy tymczasem melancholicy i słabowici ujawniają skłonność

do barw ciemnych o odcieniach chłodnych—niebieskich lub zielonych.

Wskazywałoby to, że barwy posiadają swoiste niezależne wartości estetyczne i że można by ustalić pewną skalę ich siły wzruszania. Jednakże bardzo wczesnie mnóstwo czynników współrzędnych zaciera prostotę tych objawów.

Niemniej przecież łatwo wyczuć tę samostatną wartość emocjonalną barwy. To samo dzieje się z linią i dźwiękiem.

Są kolory piękne i brzydkie, t. j. które dają oczom naszym pewną przyjemność i takie, które sprawiają wrażenie przykre. Są linie przyjemne w swej płynnej falistości i przykre przez sztywność lub wykoszlawienie; są dźwięki, mile głaszczące ucho i rozdzierające słuch nieznośnym zgrzytem. W dalszym ciągu występuje harmonijne połączenie części—wielość w jedności, t. j. rytm, ład, proporcja, jako wyższy stopień zadowolenia estetycznego. Dalej jeszcze idą słowa i kształty, tudzież związane z nimi idee i obrazy, budzące tysiące skojarzeń, wspomnień, myśli i nastrojów.

Takie są elementy tworzywa artystycznego, takie są środki uczuciowego porozumienia się ludzi między sobą. Artyści, jednostki wyjątkowo utalentowane, wyjątkowo wraź-

liwie działają na środowisko, ale też pozostają sami w zależności od tego środowiska. Historia sztuki jest nieskończenie ciekawym wykładnikiem takiego ścisłego zespolenia pewnych form kultury z pewnymi formami sztuki.

Jak Nil wpływa na całe ukształtowanie się cywilizacji egipskiej, co odbiło się znamieniem na charakterystycznych formach architektury, jak bezwzględny despotyzm władców assyryjskich napiętnował sztukę kraju tego jakimś wyrafinowanym okrucieństwem, akcentującym się jaskrawo w upodobaniach do scen gwałtownych, do przedstawienia krwawych bitew i polowań; jak wolni, rozważni, o jasnym umyśle Grecy odnaleźli najdoskonalszy wyraz piękna w harmonji, spokoju i równowadze, tak potem stała ludzkość na sztuce znaczyła właściwe tempo swego uczuciowego i umysłowego życia; znaczyła na niej ślady swoich wierzeń i nastrojów, jakie przeżywała w różnych czasach i miejscach.

I widzimy, jak linia dążeń klasycznych odchyła się pod naciskiem racjonalizmu rzymskiego w kierunku poszukiwań naturalistycznych. A potem całe obszary myśli, całe dziedziny sztuk plastycznych, prócz jednej może architektury, zapadają w letarg długotrwały. Trzymają je w tym stanie od-

rętwienia dogmaty chrystyanizmu, zrodzonego w Judei, póki duch czasu nie odwiał właściwości semickich i pozwolił swobodnie zakwitnąć uczuciom aryjskim.

Pogodzono harmonijnie przykazania nowej wiary z odwiecznymi potrzebami życia, i nagle sztuka, niby roślina posiana na długo ugorowanej ziemi, wyrasta do najbujniejszych form swego rozwoju.

Ale i tu jeszcze, w dziejach świetnego Renesansu włoskiego, nie trudno dostrzedz, przewijające się wskroś zróżniczkowanych ogromnie objawów osobowości najróżnorodniejszych, barwne pasma wspólnej inicjacji duchowej. Jak na naiwnych utworach prymitywów z trecenta lśni się tęczowo, niby w baśni, łagodna miłość i dziecięcy jakiś, pełny prostoty mistycyzm słodkiego mnicha z Assyżu, tak potem wśród mistrzów quattrocenta wybucha płomieniami namiętność nie-pohamowanego fanatyizmu Savonaroli.

Każde uczucie, każdy prąd, każdy zwrot umysłowości ludzkiej odbija się inaczej od ciężkich murów tumu romańskiego, inaczej od strzelistych sklepień gotyckich, inaczej od harmonijnej wytworności renesansu, a jeszcze inaczej od rozszalałych wygięć baroka i przyjmuje zawsze właściwe stylowi swej epoki formy.

Trzeba o tem pamiętać koniecznie, chcąc o twórczości artystycznej wydawać sądy słuszne.

\* \* \*

Wiek XIX nie stworzył nowego stylu, ale był to wiek potężnego rozwoju myśli demokratycznej. Demokratyzacja wszelkich instytucyj społecznych sięgnąć musiała i do dziedziny sztuki, a obecne stulecie jakby rozpoczęło się pod hasłem rozbudzenia mas najszerszych do życia estetycznego. Na Zachodzie propaganda w tym duchu prowadzona jest na szeroką skalę.

Zapewne miała sztuka epoki, kiedy bywała biesiadą wszystkich. W Grecji klasycznej odbywano między artystami turnieje publiczne, którymi interesowało się całe społeczeństwo. Wszyscy wolni obywatele kraju brali żywy udział w tych zapasach artystycznych, z zapartym oddechem oczekując wyniku walki. We Włoszech, kiedy Renesans rozkwitnął świeżą, szczerą twórczością, obnoszono po ulicach miast obrazy słynnych mistrzów, a lud przedziwne freski w kościołach uważał za swój skarb najdroższy i cenił je, jak świętość.

To była jego własność nie zaprzeczona.

Twórczość sama wybuchła wtedy żywiołowo.

Później nastąpiła epoka dziwnych istot. Tworzono dzieła przepiękne, zamalowywano mury kościelne tłumami świętych, przekuwano potężne złomy skał na przedziwnej piękności posągi. Zda się, że nadmiar energii kipiał w tych ludziach-olbrzymach.

Ale też artyści ci znowu znajdowali, przynajmniej w części, w społeczeństwie odgłos zgodny z ich tytanicznymi porywami.

Tylko pod przepięknym protektoratem tyranów, jak Medyceusze we Florencji i Medjolanie, jak Estowie w Ferrarze, jak Petrucci w Sienie, można sobie wyobrazić takie, że tak powiem, rozpasanie indywidualności artystycznych, jakie ujawniali Sodoma, Giorgione, Benvenuto Cellini, a przede wszystkim Michał Anioł.

Papież i rzeźbiarz jednym nazywani byli imieniem: *il terribile*, t. j. straszliwy, i istotnie zadziwiali świat straszliwością swoich temperamentów i czynów olbrzymich.

Juliusz II, następca Piotrowy, idący z mieczem w rękę na wrogów swoich, i Buonarrotti kujący, jak cyklop, marmury w Carrarze, dopełniali się wzajemnie. Tworzyli styl *quinquecinta*.

Wtedy to jednak sztuka odwraca się od ludu i szuka opieki możnych. Jakkolwiek fundowane przez wielkich mecenasów obrazy w kościołach, jako też rzeźby na placach publicznych są dostępne dla kontemplacji wszystkich, ale znaczna część produkcji artystycznej, i to najwytworniejszej, zostaje zamknięta w prywatnych siedzibach magnackich — w pałacach, urządzanych teraz z nadzwyczajnym przepychem i wymyślnością.

Niezmiernie charakterystyczna jest koncepcja w planach owych pałaców, stawianych we włoskich miastach na końcu piętnastego i początku szesnastego wieków. Od ulicy zachowały one jeszcze całkowicie fizjognomię średniowiecznych obronnych kastelów. Potężne mury zewnętrzne, ułożone z chropowatych, nieobrobionych rustyków, rozerwane z rzadka małemi, nieśmiałemi oknami, posiadają lica surowe i nieprzystępne. Cały przepych, bogactwo i pomysłowość architektury oraz zdobnictwa w dziełach rzeźby i malarstwa rozciągają się w wewnętrznem urządzeniu sal i dokoła podwórza, które obiegają galerje, krużganki i kolumnady.

Pałac musiał się bronić przeciw ulicy — zazdrośnie więc ukrywał swoje skarby przed tłumem, ukazując mu jedynie, niby ostre zęby, szorstkie, nieociosane bryły twardego kamienia.

W wieku siedemnastym, kiedy dwór francuski w dziedzinie smaku nadaje ton reszcie Europy oświeconej, pozostająca pod opieką najbardziej samowładnego z królów sztuka znajduje oddźwięk w pojęciach i upodobaniach ogółu, przynajmniej tego, z którym się liczyć chciała, a którego smak określa arbitralnie sam Ludwik XIV. Jest on w jednej osobie całą publicznością dla twórców ówczesnych, a zwłaszcza dla swego malarza nadwornego, Le Bruna. Stąd też na tle tego stosunku wytwarza się najdoskonalsza harmonja, jaką kiedykolwiek historia stwierdziła dokumentami — harmonja, jaką Quinault upamiętnił w wierszu pochwalnym, pisany do nadwornego malarza:

Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître  
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître,

Zapewne podobna pochwała, wystosowana do artysty dzisiejszego, uraziłaby go głęboko, jak najbardziej zjadliwa satyra; nie uznaje on bowiem żadnych panów nad sobą, a najwyższą ambicją jego pozostać w twórczości swej zupełnie niezależnym. Jednakże niezależność ta przynajmniej w części, przynajmniej u znacznej większości twórców, jest tylko pozorna. Czują oni nad sobą pana—wszechwładną publiczność i starają się do gustów jej zasto-

sować; a jakkolwiek gardzą nią w poczuciu wyższości, zachowaniem się swoim przypominają czasem zbyt jaskrawo zręcznych kurtyzanów, ubiegających się o względy możnego władcy.

Niewątpliwie twórczość, jako czynność estetyczna, jest rozkoszą, rozkosz jednak nie ogranicza się wyłącznie do osoby, czynność tę wykonywującej, ale rozciąga się na innych. Artysta malując, rzeźbiąc lub grając na jakimś instrumencie, robi to także dlatego, że czuje potrzebę podzielenia się z innymi ludźmi wrażeniami.

Jest to potrzeba na wskroś ludzka i w pierwotnej swej formie, jak już mówiłem, bezinteresowna i odruchowa. W następnych stanach zjawia się interesowność — żądza uznania, poklasku, zapłaty. Interes do pewnego stopnia może wpłynąć na rytm uczucia, a tem samem odpowiednio ukształtować formę jego wyrazu, ale nie może on go zmienić całkowicie. Artysta posiada w stanie potencjonalnym zdolność nagięcia się do wymagań interesu, ale zdolność ta mniej lub bardziej jest ograniczona i poza określone granice, pomimo wysiłku, przejść nie jest w możności. Dalej próby przystosowywania się spełniają na niczem, gdyż dana osobowość uwarunkowana całym kompleksem od-

ruchów bezpośrednich, narzuca takie a nie inne kształty zewnętrznego wypowiedzenia się.

Ktoś pisze humoreski, choć wolałby tworzyć poważne dramaty.

Zresztą fatalistyczny ten sposób pojmowania konduity człowieka przenieśćby łatwo było do dziedziny etyki. Takim jestem, bo innym być nie mogę. Dworactwo i łatwość przyjmowania wskazań zzewnątrz, to także rys szczególny danej osobowości, u innych zgoła nierozwinięty.

W historii sztuki wymieniłby można fakt znamienny z końca XVIII wieku. Kiedy nowy ustrój narzucał świetnym malarzom zamierającego świata zmianę poglądów estetycznych pod grozą wydziedziczenia, spotkał się z opornością, choć zdawało się, że ci, co jakoby byli powolną igraszką w rękach rozbawionego towarzystwa wersalskiego, okażą się bardziej elastyczni. Tak naprzykład Fragonard, niezrównany malarz wdzięku i zmysłowości, przedziwny przedstawiciel tych osławionych „fêtes galantes“ rokokowych, znalazł się w nędzy i zapomnieniu, skoro tylko zabrakło upudrowanych margrabini i margrabiów w Trianonie. Biedak umarł prawie z głodu za Cesarstwa, a teraz po latach wielu

pamięć jego artystyczną przywrócono do czci, odnalezione zaś dzieła sięgają cen bajecznych\*).

Oczywiście obrazy te posiadają rzeczywiste, niezaprzeczone wartości estetyczne, a nie poznał się na nich taki Diderot, który swemi namiętnymi krytykami najwięcej może przyczynił się do ostatecznego upadku wytwornego malarstwa rozkoszy. Błąd słynnego encyklopedysty, jednego z najświetlejszych umysłów swego czasu, tkwił w tem, że stawiał sztuce wymagania moralizatorskie, że w sądach estetycznych stosował miarę niewłaściwą.

Okazuje się stąd, że przy genialności nawet, przy wielkiem wykształceniu ogólnem, można pozostać analfabetą lub półanalfabetą w rzeczach sztuki. Tak się też ma z temi listami, pełnemi gniewu i oburzenia, które Towarzystwo Zachęty otrzymuje stale, ilekroć wystąpi z jakąś śmielszą, bardziej oryginalną wystawą, z temi memorjałami, głoszącymi, jakim to celom i ideałom sztuka służyć powinna. Są one wynikiem braku przygotowania estetycznego ludzi, skąd inąd inteligentnych i rozsądnych.

---

\*) Vante Cronier, gdzie zapłacono za obraz tego artysty „Billet doux“ 300000 fr.

Już Kant zaznacza, że „piękno w sztuce nie jest piękną rzeczą, ale pięknem wyobrażeniem o rzeczy.“ Rzecz sama może nie być piękną, ani dobrą, a znaleźć piękny wyraz w dziele sztuki. Podstawą sądu estetycznego jest bezinteresowność i beznamiętność, owa *ataraksia*, zalecana przez filozofów we wszelkich sądach wogóle.

Wyodrębnienie stanów estetycznych, jako takich i określenie ich istoty jest niewątpliwie nader trudne, ale daje już pewne wskazania w tej mierze nauka o sztuce, która wkroczyła obecnie na drogę badań psychologicznych i, poczynając od zjawisk najmniej złożonych, posuwa się coraz dalej w zdobyczach.

Poznać coś—znaczy stwierdzić na zasadzie porównań różnice i podobieństwa. Materiału porównawczego dostarcza tedy nauka o sztuce, oparta na badaniach najpierwotniejszych jej objawów, tudzież długie, niezmiernie bogate jej dzieje przez wieki ewolucyjnego pochodzenia w historii ludzkości, a wreszcie nieskończenie zróżniczkowane manifestacje twórczości współczesnej.

Dziś, dajmy na to, twórczość Le Bruna, z odległości dziejowej widziana, mimo dworactwa autora, w ogólnym dorobku ludzkości zająć musi stanowisko wybitne. Niektórzy historycy sztuki jego dekoracjom salonu

Apollina w Luwrze przyznają prawie genialność. Wypada też, jak na to zasługują, ocenić wysoko dzieła Fragonarda, Bouchera, Watteau, Lancreta, pomimo ich jakoby niemoralności; pomimo brutalstwa i brzydoty wyznaczyć zaszczytne miejsce Breughelom i Boschowi.

Opierając się na znanych przykładach z przeszłości, należałoby w wyrokowaniu o dziełach sztuki współczesnej zachować pewną ostrożność. Nie mniej przecież niepodobną wśród nieprzeliczonych przejawów tego, co się pospolicie artyzmem nazywa, wskazać na pewne pogmatwanie pojęć, które też najczęściej bywa źródłem nieporozumień w sądach estetycznych.

Wskażę najgłówniejsze.

## Bizantyzm nowożytny.

Największą bodaj banalnością doby dzisiejszej jest narzekanie na banalność. Z Paryża, Wiednia, Monachjum i innych wybitniejszych środowisk artystycznych idą głosy, pełne biadań nad upadkiem oryginalności w pomyślach, gorzkie żale krytyków zawodowych i przygodnych korespondentów na ustawiczne powtarzanie się, zarówno w oficjalnych „salonach,” jakoteż i mniej oficjalnych „secesjach,” tych samych, odgrzewanych z roku na rok aż do znudzenia, tematów. U nas dzieje się nie lepiej.

Jest to w znacznej mierze wynikiem trapiącego współczesność głodu niezwykłości, objawu, niech mi wolno będzie powiedzieć otwarcie, znamionego dla epok upadku. Z drugiej strony przyznać trzeba, iż tenże sam objaw, zaciężywszy na twórczości artystycznej, odbił się na niej w ten sposób, że podobne narzekania czyni najzupełniej uspra-

wiedliwionemi. Rzeczywiście, w dążeniach indywidualistycznego różniczkowania się, większość produkcji w dziedzinie sztuk plastycznych fatalnie w ostatnich czasach rozdrobniła się i skarłała.

Wygląda to trochę paradoksalnie, postaram się jednak usunąć pozorne sprzeczności.

Cały ruch artystyczny wieku zeszłego przedstawia się, jako ciągła, zaciekle walka z akademizmem urzędowym. Przeciw krytyce i estetyce metafizycznej wystąpiła krytyka i estetyka psychologiczna, doświadczalna, ażeby przejść znowu do marzeń mistycznych. Najzupełniej słuszna narazie reakcja przeciw rutynie akademickiej, niby protest myśli wolnej przeciw pętom formuł konwencjonalnych, w ewolucyjnym swym pochodzie przebyła różne etapy i stanęła chwilowo na punkcie krańcowym, który graniczy z najciaśniejszym, najbardziej przeciwnym wszelkiej wolności, bizantyzmem. Dzieła, w tym duchu poczęte, jakkolwiek olśniły tłumy niezwykłością, zdumiały, jako śmiały anachronizm, na dłuższą metę stały się przerażająco nudne i jednostronne.

Mam tu przede wszystkim na myśli ogromnie daleko idący zwrot do prymitywów i chłوپomaństwo w estetyce.

Tak jest, i z całą ścisłością nazwać by można bizantyzmem owo zasklepienie się wielu artystów w jednym z tych ciasnych rodzajów niezmienniej stylizacji, w którym jakoby ma się najbezpośredniej wyrażać ich osobowość, a który, szczerze mówiąc, jest tylko wynikiem mniej lub bardziej świadomych usiłowań zaspokojenia wspomnianego głodu niezwykłości, mniej lub bardziej zamaskowanem dążeniem do wywołania sensacji i zwrócenia na siebie uwagi za wszelką cenę, a raczej za cenę najniższą.

Istotę zjawiska tego wyjaśnia dość przekonująco Th. Lipps w pracy swej o psychologii dekadentyzmu; ja służę przykładem bardzo wymownym:

Znam pewnego malarza, — a imię jego mogłoby brzmieć: legjon, gdyż z drobnymi zmianami w szczegółach, zasadnicza charakterystyka twórczości tej zastosowaćby się dała do licznego zastępu cieszących się nawet pewną sławą artystów, — otóż znam malarza, którego całkowity dorobek przedstawia dla mnie przynajmniej doskonały wyraz pewnego uwstecznienia. Oto dziewięćset dziewięćdziesiąty dziewiąty obraz jego z dziwo-drzewami o konarach kształtu węzów tak podobny jest do dziewięćset dziewięćdziesięciu ośmiu poprzednich takich samych obrazów z dziwo-

drzewami o konarach kształtu węzów, jakby wszystkie malowane były podług jednego, surowego, zapisanego gdzieś w jakiejś sakramentalnej księdze, kanonu. Że księgi tej nie spisywał mnich Pansolinos na górze Atos, to jeszcze nie zmienia o tyle istoty rzeczy, że istnieje widocznie jakiś rygor, który z artysty nowożytnego, jak z malarza bizantyjskiego, czyni niewolnika formuły, dyktującej mu każdy szczegół w obrazie, normującej każde poruszenie pędzla. Rzeczywiście, podlega on prawom stałym, skodyfikowanym w paragrafy obowiązujące, jeżeli nie przez całą grupę współwyznawców estetycznych, to przynajmniej przez samego siebie, ale zawsze w myśl i na zasadzie martwej, stężalej raz na zawsze stylizacji. Znalazłyby się i inne jeszcze analogje.

Nie chcę przez to bynajmniej utrzymywać, ażeby w sztuce zabarwienie stylistyczne, to jest podkreślenie charakteru rzeczy, przedstawionych zapomocą pewnych znamiennych form czy zwrotów, nie miało racji bytu. Owszem, przyznaję najchętniej, że wprowadzenie najśmielszych archaizmów, prowincjonalizmów, nawet dziwactw gwary gminnej do literatury, jak z drugiej strony najprostszych, najnaiwniejszych wyobrażeń ikonograficznych do malarstwa i rzeźby, jest

środkiem, artystycznie najzupełniej uprawnionym, z warunkiem wszakże, iż środek ten stosowany będzie artystycznie, to jest z zachowaniem miary właściwej. \*)

Miara jest koniecznym warunkiem artyzmu. Któryś z estetyków poszedł w tym kierunku znacznie dalej i utrzymywał, że miara— to genjusz. Nie wdając się jednak w metafizykę dociekań tego rodzaju, chcę twierdzenie moje udowodnić rzeczowo.

Niewątpliwie, czerpiąc wzory z dawnych pisarzy, wzbogacamy słownictwo współczesne niejednem wyrażeniem dosadnem i pełnem barwy; ale stanowczo nieznośnym stałby się literat, któryby chciał o wszystkich sprawach dzisiejszych pisać językiem, dajmy na to, Reja z Nagłowic, jakkolwiek jest to język przedziwnie jędrny i piękny.

To samo dzieje się ze sztukami plastycznymi. Nie przeczę, że poznanie rodzimej sztuki ludowej mogło w pewnym stopniu odbić się korzystnie na twórczości artystycznej, a zwłaszcza wniesć do zdobnictwa pew-

---

\*) W ostatnich czasach powstała w Paryżu grupa malarzy bizantyjskich. Składa się na nią kilku młodych ludzi, którzy wzięli sobie za cel naśladowanie obrazów z wiejskich cerkiewek.

ne motywy szczególne, mogące wpłynąć na wyodrębnienie się narodowe w dekoracji, przyczynić się, jak chce Witkiewicz, do wytworzenia własnego stylu, „utworu naszej myśli narodowej.“ Wierzę ostatecznie, że przyjęcie zasad więźby i zdobień budownictwa ludowego może być punktem wyjścia dla oryginalnej architektury swojskiej, wierzę tembardziej, że widziałem wzory sprzętarsstwa, wykonane przez panów Witkiewicza, Barabasza, Brzegę, Gosienickiego i Porczyńskiego, które miały wszelkie warunki, ażeby zająć wybitne stanowisko w dziedzinie naszego przemysłu artystycznego; ale właśnie—dla tego tylko jedynie, że były wykonane przez artystów zawodowych, świadomych środków i celów sztuki. Natomiast bezwzględne zaufanie do artyzmu czysto ludowego—prowadzi często na manowce.

Wiele wzorów, które przedstawiono nam nieraz, jako znamienny wyraz tkwiącego w ludzie poczucia harmonji barw i rytmu linji, były poprostu wynikiem najzwyczajniejszego przypadku. Tycze to się zwłaszcza t. zw. wystrzyganek, do których przywiązano szczególniejszą wagę. Powstają one w ten sposób, że w papierze kolorowym, złożonym kilkakrotnie, wycina się dziurki jak się zdarzy, które potem, po rozwinięciu papieru,

oczywiście, powtarzają się rytmicznie, tworząc już tem samem mniej lub bardziej urozmaicony ornament. Czasem rzeczywiście występuje tu świadoma myśl twórcza, co zaznacza się przedewszystkiem przez wprowadzenie do arabesków podobnych sylwety człowieka, zwierzęcia, lub bardziej zdecydowanego w kształcie kwiatu. Ale jest to zabawka właściwa także dzieciom pod wszystkimi stopniami szerokości i długości geograficznej, a ornament, tą drogą otrzymany, nie może być żadną miarą wskaźnikiem jakichś specjalnych właściwości rasowych, gdyż wszędzie indziej na kuli ziemskiej do podobnych rezultatów prowadzi przypadek. Co prawda, w niektórych okolicach naszego kraju zabawa taka jest bardzo rozpowszechniona między dziewczynami wiejskimi, i wtedy u wielu z nich, przyznać trzeba, technika samego wycinania, biorąc rzecz ze strony czysto rzemieślniczej, dochodzi do pewnej doskonałości, to jest, że papier bywa równiej składany, a cięcia są czyste i pewne, to też i rysunek cały przybiera formy wytworniejsze. Przyczem zdarza się, że jakiś deseń szczęśliwszy używany bywa później za wzór do następnych wycinania, a przechodząc z chaty do chaty, powtarzany z nieznacznymi warjanta-

mi, ustalić się może, jako typzdobniczy, znamieny dla pewnej okolicy.

Otóż gdybyśmy ostatecznie zgodzili się, iż wyraził się w tem pewien szczególniejszy rys miejscowy, jakiś właściwy nam jedynie rytm, i ten przyjęli, jako motyw zasadniczy do rozwinięcia szerszej kompozycji dekoracyjnej, to istotnie może dekoracja taka nie byłaby jeszcze w całym tego słowa znaczeniu narodową, ale w każdym razie zachowa pewne znamiona charakterystyki prowincjonalnej, co stanowić będzie jej oryginalność i swojskość.

Zresztą, gdyby wystrzyganki takie uznać nawet za rzeczy przypadkowe, jak się to, co śmiałem twierdzić, najczęściej zdarza, to i tak jeszcze dla artysty przedstawiać się one mogą, jako najzupełniej prawowite źródło podniet twórczych. Przypadek nader często przychodzi z pomocą fantazji i podsyca omdlewające natchnienie. Już stary praktyk Leonardo da Vinci w swoim „Trattato della pittura“ radzi artystom, ażeby przyglądali się uważnie plamom na starych, pokrytych pleśnią murach, gdzie w fantazyjnej przypadkowości kształtów, barw i tonów mogą znaleźć inspirację do układów obrazowych.

Nie można więc nic mieć przeciw gromadzeniu podobnego materiału i korzystaniu

z niego przy koncepcjach malarskich, ale natychmiast zastrzedz się należy, ażeby materiał taki do twórczości artystycznych nie przechodził *in crudo*, w całej swej pierwotnej brutalności, ale żeby był uszlachetniony, urobiony stosownie do wymagań kultury i wysokiego rozwoju współczesnych umiejętności technicznych. Błąd, mojem zdaniem, tkwi w tem, że artyści własnymi udoskonalonemi środkami starają się za wszelką cenę naśladować efekty, otrzymane środkami, na które lud w braku lepszych, zgodzić się musi z konieczności, że powtarzają umyślnie, za wzorami wyrobów ludowych, barwy brzydkie i kształty niedołęzne.

Jest to najzupełniejsze nieporozumienie, nie przypuszczam bowiem, ażeby chłopi szczególnie właśnie lubowali się w ohydnych, dajmy na to, odcieniach burakowych, które się tam tak często spotyka, ale że wypada to z tej prostej przyczyny, iż kupują papier groszowy, malowany najordynarniejszemi farbami. Jak wiadomo, farby czerwone w szlachetniejszym gatunku są bardzo drogie, wystarczyć więc tu musi jakiś tam surrogat karminu, ale z tego powodu otrzymuje się kolor, rozdzierający duszę. Zresztą dzieje się to samo z innymi barwami: niebieską, fioletową i zieloną.

Papier, pociągnięty surowym grynszpanem a wyszlifowany za pomocą agatu, przez co nabiera zimnej, odpychającej połyskliwości, jest niewypowiedzianie wstętny, przyczem, jako wytwór fabryczny, z ludowością ma tyle tylko wspólnego, że jest tani. To, że lud go używa, jako materiału barwnego do swych dekoracji, nie może jeszcze być sprawdzianem wrodzonych upodobań kolorystycznych ludu. Istotnie, wieśniacy, żyjąc w barwnem otoczeniu natury, przyzwyczajają wzrok do mocnych efektów i ujawniają wyraźne zamiłowanie do kolorów jaskrawych i zdecydowanych, a zwłaszcza, uwielbiają przedewszystkiem mocną czerwień; nie wątpię jednak, iż najciemniejszy chłop, mając do wyboru z jednej strony — szlachetny, o głębokim tonie czerwony jedwab, a z drugiej — tego samego koloru tępą bawełnicę, okaże jednak tyle dobrego smaku, że mu się jedwab lepiej podoba. Przypuszczam zatem, iż artyści nasi z polskiej sztuki stosowanej, w swych kompozycjach stylizowanych po chłopsku, najniepotrzebniej silą się na wynajdywanie odcieni najgorszego gatunku i kombinowanie ich w sposób możliwie najbardziej hałaśliwy.

A jednak są tacy, którzy głoszą światu namiętnie, iż to jest właśnie najpiękniejsze i jedynie godne uznania, a po za tem wszystko

inne — to mydlarstwo i tandeta. A znajdują się zaraz inni, którzy temu wierzą na ślepo i bez zastrzeżeń, wielka jest bowiem siła sugestji, a gdzież łatwiej o nią, niż w sferze odczuwania estetycznego z powodu istotnie niezmiernie trudnej kontroli rzeczowej. Pod wpływem takim jednostki, rozwinięte skądinąd najnormalniej, posunięte wysoko w kulturze, o zmysłach wydelikacyonnych od szeregu pokoleń, dla mody, dla utrzymania się na poziomie nowych prądów, wreszcie przez snobizm, jeżeli kto woli, z nadzwyczajnym uporem zaczynają wmawiać w siebie, dajmy na to, smak i upodobania dzikich Aszantów. Po pewnym czasie przemóglszy w sobie, z godnym nieraz lepszej sprawy wysiłkiem, odruch wstrętu wrodzonego, zgwałciwszy własną naturę w sposób najbrutalniejszy, przekonani są najmocniej o szczerości i konieczności podobnych upodobań. Uważają je też za najbezpośredniejszy i najbardziej znamienity wyraz swej indywidualności.

Tu już występuje autosugestia, zjawisko niebezpieczne, gdyż może przejść w ciężką dla artysty chorobę. Traci się przedewszystkiem ową miarę, o której poprzednio mówiłem, to jest zdolność rzeczywistej oceny zjawisk zewnętrznych w stosunku do naszej

własnej osoby, co prowadzi do przeszacowania wszelkich wartości, zależnie od pewnego monoideistycznego punktu widzenia. Zachodzi tu wypadek zupełnej dysocjacji psychicznej, gdyż rozluźnia się władza logicznego kojarzenia wyobrażeń w ustalonym przez wieki porządku, to jest porządku, w jakim ludzkość dążyła do ustawicznego doskonalenia się. Prowadzi to prostą drogą do dekadencji.

Że prawo postępu nie jest prostolinijne, lecz, owszem, skacze często w zygzakach bardzo fantastycznych, to jeszcze nie jest argument, ażeby nie miało ono istnieć wcale. Instynkt doskonalenia się przejawia się na najniższych szczeblach drabiny biologicznej, człowiek ma wszakże nieskończoną wyższość stopnia, która leży nietyle w samym instynkcie, ile środkach, jakie on jeden z całego stworzenia zdobył, to jest—w mowie. Jeżeli w świecie zwierzęcym następne pokolenia drogą przystosowania się mogą ulepszać swoje warunki życiowe, cóż mówić o człowieku, który dzięki językowi może przekazywać potomnym nietylko wyniki swoich doświadczeń osobistych, ale także wyniki, odziedziczone tradycyjne w spadku po przodkach. Środki te potężnieją niesłychanie z chwilą, kiedy przybywa pismo, a zdobycze kultury, utrwa-

liwszy się w niem i po za tradycją rodziną, stają się dostępne dla wszystkich. Dobrowolne wyrzeczenie się tych zdobyczy jest zboczeniem od linji postępu, jest ruchem wstecznym, zresztą znanym w dziejach cywilizacji, jako znamienny czynnik upadku w pewnych epokach.

Gdyby chirurg dzisiejszy zamiast przewiązywania tętnie chciał stosować przypiekanie rozpalonem żelazem, lub zalewanie gorącym olejem, jak to było w użyciu w wiekach średnich, przed wynalazkiem Ambrożego Paré, poczytanoby go za warjata i z całą pewnością zabroniono praktyki lekarskiej. Kiedy jednak malarz lub rzeźbiarz, mając za sobą ogromną, pełną blasku i sławy przeszłość wszechstronnego rozwoju sztuki—najdoskonalszy wyraz formy w greckim klasycyzmie i włoskim Renesansie, najwyższy wyraz prawdy przedstawienia w realizmie holenderskim, wreszcie ogromne pole ekspresji, uprawiane przez twórców doby ostatniej, zamyka się w granicy ciasnych środków i pojęć, w jakich pierwotny Normand wykładał z kamienia swych naiwnych świątków, lub Celt pracowity kaligrafował w miniaturach nieudolne wyobrażenia zwierząt i ludzi, uważać go mamy za odnowiciela przestarzałych form sztuki.

Zapewne, zachodzi tu znaczna różnica — malarz czy rzeźbiarz, stosowaniem starej romańskiej lub gotyckiej metody do dzieł nowych, nikomu nie może zaszkodzić bezpośrednio, jakby to mógł uczynić chirurg, gdyby chciał operację swoją ustylizować po gotyku. Są nadto jeszcze, nie przeczę, inne różnice, które usprawiedliwiają rację bytu podobnych utworów, a które znam i będę się starał we właściwym miejscu omówić. Więcej, są czynniki, które niezaprzeczenie nadają im szczególniejszy urok i powab nadzwyczajny, że zrozumieć łatwo można rozmówanie się artystów w tem zanurzeniu się w mglistych majaczeniach początków. Do czynników tych przedewszystkiem należy właściwa ludziom potrzeba marzeń, zadumy o przeszłości; stanowczo jednak, główny motyw, dla którego jakoby zwrócono dziś oczy na prymitywów, owe mianowicie nieprzebrane skarby szczerości, prostoty i wiary, odczuwane z taką nieodpartą siłą w ich dziełach, są bezwarunkowo stracone dla dzisiejszych pokoleń. Naiwność kamieniarzy z epoki gotyckiej we Francji, czy też malarzy prerafaelitycznych we Włoszech, nie wejdzie już w swej dziewiczej czystości do utworów artystów XX wieku, z tej naturalnej przyczyny, że tamta szczerza naiwność i prostota

musiały być z konieczności inne od sztucznej prostoty i naiwności, gdyż szczerłość podrobiona przestaje być szczerością. Natomiast, widząc niby udawane niedołęstwo, mam podejrzenie, iż ono właśnie w podobnych utworach jedynie jest rzeczą szczerą, a to znowu nie budzi we mnie nadzwyczajnego szacunku. Owszem, okoliczność ta usposabia mnie nieco nieufnie.

Niegdyś wobec obrazu, przedstawiającego kilka płaskich, jakby wypieczonych z piernika figurek, narysowanych z najwyższą nieudolnością, bez najmniejszego poczucia bryły i kształtu, a mających symbolizować myśl nieskończenie głęboką, zawołałem nieostrożnie:

— I to ma być utwór artysty? Czemże się to różni od rysunków w kajeciku małego Kazia?

Zgromiono mię za to straszliwie. Tłómaczono, że właśnie artysta ten wzniosł się ponad szablon przeciętnej poprawności, że wzgardził utartymi formami konwencjonalnego wyrazu, że rozpętał ducha swego do lotów nadziemskich, że właśnie z powodu tej nieudolności zewnętrznej jest wielki i niezrównany.

A ja, spotkawszy autora, chciałem zawołać:

— Panie, udaj pan raz poprawność. Udaj pan, że umiesz rysować i malować, jak Michał Anioł, jak Leonardo da Vinci, jak Velasquez, jak Rembrandt, jak David lub Ingres, wreszcie jak Meissonier lub Matejko, a nie koniecznie, jak ten jeden z bezimien-nych malarzy cechowych z XIV wieku, któ-rego pan naśladujesz z takim powodzeniem, a co mi się wydaje fraszką, niegodną ambi-cji artysty. Choćby na żart, dla konceptu, dla wyklucia oczu starym mamutom, nama-luj pan zwykły, pospolity akt akademicki, ale taki mięsisty, zawiesisty, soczysty, wy-pukły, dobry w proporcjach i więźbie anat-omicznej, a uwierzę w twoją wielkość i wiel-kość twojego kierunku. Udaj pan takiego, który umie wszystko to, co stało się przez wieki kultury, doświadczeń i postrzeżeń po-przednich pokoleń zdobyczą sztuki współ-czesnej, a uwierzę, że twoje figurki z pierni-ka są niestetyhanie głęboką koncepcją arty-styczną.

Nie powiedziałem tego jednak, a malarz aktu takiego nie namalował, pozostałem więc ze swemi wątpliwościami. Myślę jednak, że jeżeli kiedy przyjdzie jeszcze moda na po-prawność akademicką, a przecież nie jest niemożliwe na tym najlepszym ze światów, przeredzą się ogromnie szeregi kapłanów

sztuki, i tem samem zmniejszą znacznie narzekania na banalność ich produkcji. Jeżeli od artysty malarza wymagany będzie, prócz indywidualności, pewien jeszcze stopień umiejętności zawodowych, do czego się dochodzi przez mozolne studja i zdobycie wielu nauk przygotowawczych, to, oczywiście, ci wszyscy, którzy bez tych niepotrzebnych rzeczy dochodzili do znaczenia jedynie przez bezpośrednie obnażenie swych dusz niepospolitych, będą się musieli wziąć do czego innego, albo nauczyć się poważnie sztuki malarskiej.

Bez żadnej przesady można twierdzić, że spora liczba ludzi, którzy dziś zdobyli nawet pewne stanowisko, jako artyści, którzy zasilają swemi dziełami różne wystawy niezależne, wcale ani malarzami ani rzeźbiarzami nie są, to jest nie posiadają elementarnych podstaw do uprawy sztuk powyższych i nie wytrzymałoby najłżejszego egzaminu zawodowego. Powodzenie swe zawdzięczają hałaśliwemu manifestowaniu się przez nadzwyczajność. Pogoń za nadzwyczajnością pociąga wprawdzie na bagniska niezdrowych dążeń i artystów utalentowanych, o wysokiem wyrobieniu zawodowem, rzucając ich w wiry szalonych ekstrawagancji i gorączkowych macjacji. Pograżają się oni w mistycyzmach,

okultyzmach, spirytyzmach, djabolizmach; powstaje kult tajemniczości, brzydoty, okropności.

Dla mnie jest to zboczeniem estetycznym, jak zboczeniem jest jednostronność mego malarza-bizantyjczyka nowożytnego, malującego stale jeden pejzaż, jak wielu innych, którym wystarcza jeden motyw z przebogatych objawów życia, jedna struna w melodyjnej harfie sztuki, na której brzęczą monotonna, jak na drumli.

Nie dawno jeszcze z pogardą odrzucano wszelkie podziały w sztuce, oburzano się, jeżeli ktoś śmiał wyliczać rodzaje malarstwa, jako to: religijne, historyczne, portretowe i t. d. Z dumą, bijąc się w piersi, wołano: artystą jestem!—co miało znaczyć odnośnie do sztuki tyle, ile Terencjusza *homo sum, humani nihil a me alienum puto* w pojęciu dostojeństwa człowieczego. W gruncie rzeczy jednak nie odczuwał malarz taki wielu spraw artystycznych w ogólniejszem znaczeniu, i też w ściślejszej jego specjalności, w malarstwie, całe obszary zjawisk były dlań niedostępne. Okazałoby się, że wystarcza tu bardzo ściśle określona etykieta: „malarz pejzażów z dziwo - drzewami o konarach kształtu węzów,“ którą by można na całości

jego dorobku artystycznego nalepić, jak na sloju w aptece.

Znam pejzażystów, u których w obrazach ani razu nie spotkałem figurki człowieka lub zwierzęcia. Przeglądałem niedawno szereg akwafort, prawdopodobnie owoc kilkunastoletniej pracy, a wszystkie były to pejzaże jesienne o drzewach z liści ogołoconych. Sterczały suche miotły to na prawo, to na lewo, w większych lub mniejszych grupach.

Zapewne, możnaby dowodzić, że ten właśnie nastrój najlepiej odpowiada wewnętrznemu stanowi ducha artysty, i dlatego wypowiedzi się w nim najlepiej i najswobodniej; ale ja jestem pewny, że unikał on obrazu bujnych mas ulistwienia jedynie dlatego, iż nie potrafił tego za pomocą kresek wyrazić. Wyspecjalizował się tedy w widokach jesiennych—i to jemu i jego wielbicielom wystarczało.

Dla mnie jest to kalectwo. Kiedy się pomyśli o wszechstronności mistrzów Odrodzenia, że taki Michał Anioł umiał sam wznieść potężną świątynię, ozdobić ją posagami i obrazami, że taki Leonardo da Vinci sam w jednej osobie wykształcił perspektywę do stopnia nauki, był skończonym inżynierem i budowniczym, wynajdował maszyny wojenne i instrumenty muzyczne, na których grał

biegle, improwizował wiersze, znał doskonale anatomię człowieka i konia, w znajomości fizyki nie wielu posiadał sobie równych, a w sztukach pięknych przewyższał wszystkich współczesnych; jeżeli się doda do tego, że pisał traktaty naukowe, wojował, władał rapirem i kopią, jak szermierz zawodowy, to wyznać wypadnie, że zasklepienie się jedynie w pejzażkach jesiennych wobec tego będzie stanowczo dekadencją. Będzie nią tembardziej, że wobec teoryj dzisiejszych sztuka jest kapłaństwem, świętem pomazaniem, które człowieka oderwać ma od trosk powszednich, uwolnić od obowiązków rodzinnych i społecznych i ustawić gdzieś wysoko ponad życiem.

Taka mała sztuka!

\* \* \*

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Nie miałem bynajmniej zamiaru w tem, co wyżej powiedziałem, dowodzić, iż wyżej należy postawić wszelką poprawną mierność od utworów oryginalnych, świeżych i śmiałych, choćby nie pozbawionych licznych usterek technicznych, ale że istota twórczości artystycznej uwarunkowana jest formą zewnętrznego wypowiedzenia się, a for-

ma ta podlega pewnym prawom, których zupełnie pominąć niepodobna.

Idealy piękna, dobra i prawdy nie wystarczają do wytłómaczenia wszystkich przejawów sztuki. Niema sztuki samej w sobie, jak niema absolutnego piękna, niema też estetyki skończonej i zamkniętej. rozmaite formuły, w jakie starano się ją wciśnąć, są tylko różnemi punktami widzenia, zależnemi od temperamentu i wierzeń osobistych tych, którzy je tworzyli, dlatego też śmiesznem byłoby poprostu w imię jednej z nich odrzucać wszystko to, co się w niej nie mieści. Śmiesznem byłoby dziś potępiać sztukę flamandzką i holenderską w imię klasycyzmu greckiego, jak drwić z rzeźby greckiej, chcąc podnieść realizm przedstawień holenderskich. Dlatego też uznaję wszystkie kierunki i zgodzę się, że w każdym znajdują się artyści, którzy dzięki talentowi swemu mają równe prawo zdobywać nieśmiertelność, jak Praksyteles, Giotto, Rafael, Rembrandt i Matejko. Dlatego też nie mam zamiaru zaprzeczać racji bytu prymitywom romańskim, ani angielskim prerafaelitom ani francuskim wyznawcom szkoły z Pont Avin, ani polskim ludowcom, ale chciałem zwrócić uwagę na to jedynie, że często artyści i publiczność, pod wpływem uprzedzeń mody,

rządzą się namiętnościami i stronnictwością, łamiącą równowagę sądów estetycznych. Tym sposobem jakiś niedołęga, bazgracz ostateczny, wynoszony bywa nad mistrzów istotnych, reprezentujących kierunek przeciwny. Tą drogą w łonie różnych grup artystycznych odbywało się wprost nieprawdopodobne przeszacowywanie wartości.

Kiedym wchodził nieśmiało w świat sztuki, wrzała u nas gorąca walka realistów z idealistami. Witkiewicz w ciętych, niezmiernie logicznie i mocno argumentowanych, artykułach zbijał fantastyczne wywody ówczesnych estetyków o idealnym symbolizmie linii w „Grunwaldzie“; dowodził nieprawnych uroszczeń filozofów do sądów o rzeczach malarskich, a sam przeprowadzał nadzwyczaj fachowo drobiazgową analizę światłocienia w każdym z wystawionych obrazów. Witkiewicz istotnie nauczył nas cenić malarza za malowanie. Ale jednocześnie przeprowadzał on analogie między głową kapusty a głową Zamojskiego pod Byczyną. Ja wtedy głosu w tych sprawach zabierać nie mogłem, lecz w duszy mej rodziły się pewne wątpliwości. Zgodziłbym się najchętniej ze znakomitym krytykiem, gdyby głowa Zamojskiego była malowana przez, dajmy na to, Sypniewskiego, lub którego z podobnych.

Panie Boże odpuść, malarzy historycznych, a głowa kapusty przez Aleksandra Gierymskiego. Głowa jednak Zamojskiego była dziełem Matejki, więc zachwiało się moje zaufanie do całokształtu wierzeń artystycznych krytyka.

Bouguereau był wtedy przedmiotem nienawiści młodych realistów. Mówiono o nim: „mydlarz“,—z pianą na ustach. Spotkałem w galerji luksemburskiej jednego z kolegów z warszawskiej szkoły rysunkowej. Kolega bawił jakiś czas w akademji petersburskiej, ale ją bardzo prędko opuścił w obawie, ażeby mu akademizmem nie osiodłano indywidualności, przyjechał więc do Paryża, gdzie malował modele u Julien'a. Kiedyśmy stanęli przed obrazem Madonny Bouguereau, plwał na technikę wylizaną, na filisterskie schlebianie sentymentom gawiedzi, na brak temperamentu i fugi, co, wszystko razem wzięte, miało stanowić wady nie do darowania człowiekowi, który ma pretensje do miana artysty. W galerji tej, przyznaję, miałem inne sympatje, innych mistrzów, których przekładałem nad Bouguereau, ale zachowanie się kolegi oburzało mię trochę. Zwłaszcza, że on sam wprawdzie malował chropowate akty, martwe natury i pejzażyki, ale nie było to malowanie ani zbyt mistrzowskie,

ani całkiem indywidualne. Tak malowali właśnie wszyscy z tej generacji. Przytem malarz mój nie umiał związać dwóch najprostszych figur w kompozycję oryginalną, a kiedy w jakimś rysunku zarobkowym wypadło mu wykreślić perspektywicznie stół i stołek, prosił pomocy kolegów, gdyż nie miał najmniejszego pojęcia o tej umiejętności koniecznej. Otóż on, jakkolwiek mógł nie lubić Bouguereau za jego sposób ujęcia przedmiotu, powinien był jednak schylić się przed nim, jako przed mistrzem wielkiej wiedzy, umiejętności, no, i... talentu, bo bez talentu nie dochodzi się do mistrzostwa. Ale on mówił o sobie: mam bezpośredniość, której ten mydlarz nie posiada, i dlatego jestem większym artystą.

Eugeniusz Veron w „Estetyce“ swojej, występując bardzo energicznie przeciw akademizmowi, konieczność tej bezpośredniości wysuwa na plan pierwszy, jako jedyne dostojenie twórczości artystycznej. Uważa on, że jeżeli artysta obserwuje pozytywne zasady, wynikające z fizjologicznych warunków naszych organów, które jedynie są pewne i określone, niema się co troszczyć o konwencjonalne recepty akademickie.

Najzupełniej słusznie! „Jest on swobodny — woła później — bezwzględnie swobodny

w swej dziedzinie—pod jednym warunkiem, że będzie absolutnie szczerzy i że będzie starał się wyrażać takie myśli, uczucia, wzruszenia, które mu są właściwe i nie będzie naśladował nikogo.“

Owszem, byłoby tak istotnie, gdyby malarz mógł wydmuchnąć z siebie odrazu na płótno swoje myśli i uczucia, zakląć magicznie swoją wizję w widome dzieło sztuki. Ale tu trzeba malować. Farby, oleje, siccatywy, pędzle—to cała materjalna, rzemieślnicza strona dzieła, która fatalnie krępuje swobodę zewnętrznego wypowiedzenia się. Odkrywa ją się wprawdzie przez opanowanie tej strony, do czego znowu prowadzi nauka — poznanie wielu tajemnic i arkanów, długie mozolne studia, bowiem *ars longa est*.

Odrzuciwszy zatem myśl naśladowania kogokolwiek, przyjmując dobrodziejstwa kultury, wypadnie naśladować wielu, niepodobna przecież, ażeby każdy człowiek sam dla siebie odkrywał Amerykę. Sztuce dzisiejszej trzeba dać formę dojrzałą, odpowiednią wymaganiom pojęć współczesnych. Okoliczność ta w znacznej mierze otamowuje bezpośredniość indywidualnego wypowiedzenia się, chociaż jej bynajmniej całkowicie nie usuwa. Jest to kwestja porozumienia się co do znaczenia samego zjawiska.

Robert de la Sizeranne w przedmowie do dzieła swego: „Współczesne malarstwo angielskie“ powiada, że kiedy zwiedza galerje niemieckie, włoskie, hiszpańskie, holenderskie, ma wrażenie, jakby nie wyjeżdżał z Francji, że jest ciągle jakby między artystami, którzy w Paryżu mieszkali i kształcili się, a dopiero w Londynie przekonał się, że istnieje malarstwo angielskie. Mówi tu, oczywiście, o obrazach prerafaelitów: Browna, Rossettiego, Hunta, Milaisa, Wattsa, Leighona, Burne-Jonesa i ich naśladowców. Znaczyłoby to, że w dziełach tych z jakąś nadzwyczajną bezpośredniością zaznaczyły się pewne cechy rasowe, które je tak znamienne wyróżniają. Otóż, zdaniem mojem, w obrazach tych jest właściwie bardzo niewiele cech rzeczywiście angielskich, gdyż, jak wiadomo, kierunek cały nie powstał samorzutnie na gruncie miejscowych tradycji i właściwości kraju, z podnieć temperamentu narodowego, ale przyjęte zostały rozumowo teorje szkoły „gotycyzującej“ barona Wappersa w Antwerpii i wzory, zaczerpnięte z twórczości prymitywów włoskich, jak Giotto, Cimabue, Lorenzetti i inni. Takie połączenie kierunków już znanych możliwe jest wszędzie, a angielskiem jest tylko to jedynie, co zostało z twórców-anglików, a co zostało istotnie, pomimo

bardzo surowego rygoru formuł zewnętrznej stylizacji. Najjaskrawiej jednak wyrzyna się z nich Gabryel Dante Rossetti, jeden z najwierniejszych w bractwie. Jest on pochodzenia włoskiego, w utworach też jego, pomimo wszystko, przebija się znaczna doza sensualizmu południowca, czego nie mają prawie zupełnie dzieła innych członków bractwa — tych rodowitych synów chmurnego Albionu. Z tego powodu wydaje się, że obrazy Rossettiego wśród sztuki angielskiej posiadają więcej cech znamienych temperamentu włoskiego, niż angielskości rzeczywistej całe *The Pre-Raphaelite Brotherhood* we wszystkich swoich dziełach, razem wziętych.

Po za tem zwrot ku prymitywizmowi, może istotnie za sprawą haseł, głoszonych przez prerafaelitów angielskich, w tej lub innej formie zaznaczył się w sztuce innych narodów, łudzi się więc estetyk francuski, wyznaczając dziś jeszcze, po pięćdziesięciu latach, sztuce angielskiej tak wyjątkowe stanowisko. Wchłonęła ją w siebie sztuka współczesna, jak wchłonęła w siebie japońszczyznę, której wzamian narzuciła swoje formy; jak chłonie chciwie i zużytkowuje wszystko, co świeże, nowe, czem wzbogaca ogólny swój dorobek. Pomimo to wszystko

silne indywidualności, nie przyjmując jakichś wierzeń odrębnych, mogą zaznaczać jeszcze swoje *ja*, niezależnie od kierunku, którym dążą. Wielcy artyści dzisiejsi, przyjmując zewnętrznie najdoskonalsze formy sztuki współczesnej, potrafią zachować wewnątrz własną osobowość, która zadrga stanowczo pewnym rytmem szczególnym, która zamaniestuje się pewnymi cechami temperamentu. Nie zginie ona nawet pod chłodną poprawnością akademizmu, jak nie zginął ognisty duch Rossettiego w surowym kanonie bractwa prerafaelitycznego.

Człowiek dzisiejszy jest zjawiskiem nowym, którego nigdy nie było, jak nigdy jeszcze nie było chwili obecnej. Nową zatem będzie sztuka, która się stanie szczerem odbiciem tej chwili i tego człowieka. Nie ma więc potrzeby narzekać na wyczerpanie się sztuki. Życie dostarczy jej zawsze nowej treści, trzeba tylko, ażeby się zjawili wielcy artyści. Wszelka sztuczna nadzwyczajność, sztuczna prostota, sztuczna naiwność, zakrzepnąć ostatecznie muszą w bizantyzm.

---

## Symbolizm i humanizm.

Prorok symbolizmu francuskiego, Kamil Maclair, między innymi pismami, mającemi na celu teoretyczne uzasadnienie tego kierunku, w książce swojej *Idées vivantes* ogłosił nader śmiało studjum o „jedności w sztukach.“ Chodziło tam o wykazanie, że wszystkie sztuki piękne zlać się mogą w jednej, która wypowie się za inne własnymi środkami, bez względu na to, czy sama przez się należy do zakresu wrażeń słuchowych lub wzrokowych, czy sposób wyrazu jej jest statyczny lub dynamiczny.

Studjum to miało stanowić niejako wstęp do przyszłej estetyki, jako podstawy zasadniczej, przy ocenie wielkiej sztuki przyszłości, tudzież wytlómaczyć zdumionemu światu, na czem polega genialność istniejących już arcydzieł szkoły symbolicznej, wyznawcy jej bowiem oddawna zapewniali o swych barwnych wizjach, odczuwanych słuchowo i o dźwięcznym widzeniu zjawisk świetlnych.

Już przedtem Jan Artur Rimbaud, wybitny poeta, jeden z najciekawszych ludzi, jako indywidualność artystyczna, pisze sonet o barwie samogłosek.

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* vert, *U* bleu, voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.  
A, noir corset velu des mouches éclatantes,  
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles...

I tak dalej idą wizje świata rzeczywistego, budzące analogicznie wrażenia barwne, związane z dźwiękiem każdej samogłoski. Inny poeta zapewnia, że harfy są białe, czerwone są trąby, skrzypce, już nie pamiętam, jakiego miały być koloru, ale to pamiętam napewno, że każdy instrument przedstawiał najściślej określoną, jedną z siedmiu barw widma słonecznego, a cała orkiestra tworzy arabeskową mozaikę, pełną kolorów i połysków.

Łatwo zrozumieć, że wrażliwi artyści, zasuggestjowani w tym kierunku, mogli z całą dokładnością dosłuchiwać się na koncertach symfonicznych barwnych obrazów i że, pod wpływem z góry powziętych idei, doznawali wzruszeń, odpowiadających poznaniu wzrokowemu, co następnie stawało się punktem wyjścia twórczości w tym zakresie.

Niema słusznej racji podejrzewać o nie-szczerłość tych wszystkich malarzy, rzeźbia-

rzy i poetów, którzy usiłują w dziełach swoich wyrazić się dajmy na to muzycznie, jak również krytyków, którzy w dobre rezultaty usiłowań podobnych uwierzyli.

Oczywiście, każda ze sztuk rozporządza pewnym zakresem środków sobie właściwych, po za który wyjść nie może; nie mniej przecież istota najpierwszej zasadniczej pobudki twórczej pozostawia na dziele piętno znamienne, wyczuwalne w zawiłym splocie czynników współrzędnych—tem jaskrawiej, że jest ono zarazem charakterystyczną cechą indywidualności autora. Znając jego temperament, upodobania, skłonności, dopatrujemy się w utworze rysów, które odnosimy do jego właściwości osobniczych. Jeżeli artysta-malarz, dajmy na to, po za sztuką swoją jest jeszcze nadto artystą-muzykiem, to niewątpliwie muzykalność ta, jako jeden z zasadniczych składników osobowości artystycznej, zaznaczy się w jego utworach malarskich. Dla tego też niema wielkiej przesady, jeżeli ktoś w obrazach Whistlera lub Klingera dopatruje się muzykalności, jakkolwiek niepodobna zgoła określić, na czem ona polegać może w plastycznym przedstawieniu, ograniczonem ściśle w czasie. Tłomaczy się to jednak przez skojarzenie nieraz bardzo odległych, tkwiących niejasno we wspo-

mnieniu wrażeń, które pod wpływem szczególniejszych podniet odżywają i wytwarzają nastrój, usposabiający do takiego a nie do innego pojęcia. Jest to niejako uświadomione wnioskowanie, powstałe z pozaświadomych przesłanek\*).

Od syntezy wszystkich sztuk, jaką starał się osiągnąć Wagner w teatrze swoim w Bay-reut, pan Maclair przechodzi do „sugestyi jednoczesnej sztuk wszystkich za pomocą wyrazu jednej z nich“ i twierdzi, że potrzeba zlania się sztuk wszystkich w jedną, tak długo majacząca mgławicowo w umysłach, urzeczywistniła się wreszcie pod wpływem muzyki. Dowodem tego ma być słuchanie partycyj Wagnerowskich w zwyczajnej sali koncertowej, kiedy nastrój muzyki wywołuje najpełniejszą wizję plastyczną — krajobraz, jaki przedstawiać mają dekoracye, żywe figury osób działających i cały ruch sceniczny.

Jedynym sprawdzianem podobnie sugestyjnego oddziaływania muzyki mogłyby być tylko wynurzenia człowieka, wyrobionego

---

\*) Stwierdzono, jak podaje „*Mercure de France*“, że elementarz, z którego się uczył Rimbaud, miał litery w ten sposób, jak poeta w swoim wierszu napisał, kolorowane. Wspomnienia dziecinne utkwily w wyobraźni na zawsze.

muzycznie, ale wychowanego w zupełnem wyodrębnieniu od kultury ogólnej, to jest człowieka, któryby przynajmniej nie znał zupełnie legend, stanowiących treść tetralogji wagnerowskiej, i któryby nigdy nie bywał w teatrze na operach. W przeciwnym razie skojarzenie wspomnień świadomych i nieświadomych, ten cały kompleks czynników przenajróżnorodniejszych, stanowiących tło duszy współczesnej — wiedzy, uczuć, nawyknień, urabianych w jednakiem środowisku — to jest w ludzkości, z pewną kombinacją słyszanych w danej chwili dźwięków, zmaci niewątpliwie czystość bezpośredniego wrażenia, od dźwięków tych otrzymanego.

Ponieważ jednak niepodobna wyobrazić sobie w społeczeństwie osobnika tak wyodrębnionego, tak czystej, jakby to nazwał bakterjolog, kultury, ażeby usunąć ją z pod wpływu otoczenia, i tem samem przeprowadzić dokładną obserwację nad zachowaniem się jej wobec bodźców określonej natury, zgodzić się trzeba, że na tym punkcie braknie wprost materiału do badań ścisłych, zwłaszcza, jeżeli chodzi o rzecz tak subtelną, jak zagadnienie poznania zmysłowego.

Jest ono przedewszystkiem subiektywne, ale podlega pewnym prawom ogólnym, gdyż

uwarunkowane jest ogólnymi prawami fizycznymi. Nasze narządy poznania są właściwe ludziom ziemskim, to jest istotom pewnego gatunku, zamieszkującym naszą planetę, to też istoty, narządami temi obdarzone, bodźce zewnętrzne odczuwać będą w pewnym stopniu analogicznie, to jest po ludzku. Oczywiście, podobieństwo będzie bliższe, im jednostki bliżej siebie stoją pod względem umysłowym, uczuciowym, kulturalnym, rasowym, towarzyskim, wreszcie poprostu fizyologicznym, gdyż wśród gatunku tego spotyka się okazy o mniej lub bardziej rozwiniętym systemie nerwowym. Suggestja muzyki, jak zresztą wszystkich innych sztuk pięknych, na ogół ludzki jest istotnie bardzo potężna, na czem też właśnie polega ich rola społeczna i uspołeczniająca.

Ale suggestja ta może być w znacznym stopniu analogiczna, nigdy zaś identyczna. Dla tego też kategoryczne określenie samogłoski *A*, jako czarnej, lub uznanie tonu harfy za biały, jest fantastyczną zabawką, zresztą bardzo miłą, gdyż utrwaloną w pięknym dziele sztuki, jakim jest niewątpliwie sonet pana Rimbaud. Można sobie takie rzeczy wmawiać do syta, o ile jest dobra woła po temu, ale można też, bez ubliżenia sztuce, absolutnie w podobne zapewnienia nie wierzyć.

Szkoda tylko, że teorie w tym duchu tworzone, obniżyły poziom sztuki i jej znaczenie społeczne.

Pan Mauclair, na przykład, utrzymuje, że malarstwo jest tylko analizą wrażeń świetlnych. Warto zacytować kilka zdań z tego ciekawego wywodu:

„Malarstwo ma za przedmiot—pisze on—wyłącznie ową analizę, a raczej, ściśle biorąc, sprowadzanie stopniowe analizy tej do wyrazu syntetycznego. Zgromadzenie różnych kolorów w pewnym porządku na płaszczyźnie, dla ozdoby i poruszenia imaginacji, oto całe malarstwo. Żaden z prawdziwych malarzy, poczynając od Giotta aż do tego biednego, wielkiego a niedoskonałego Gauguina, który był właśnie prymitywistą zabłąkanym między nami, nie wyszedł po za powyższe określenie. Rozkosz artystyczna rodzi się z harmonijnego kontrastu barw między sobą. Z punktu widzenia czysto malarskiego, obraz i dywan z Turkiestanu są jednoznaczne, a w gruncie rzeczy obraz jest mniej logiczny, i właśnie dywan posiada całkowicie rację bytu, gdyż jest on prostokątem wielobarwnym, jedynie właściwym, jako dekoracja. Co się tycze w obrazie tematu i kompozycji, tak jak je pojmuje „Szkoła,“ to jest to błąd potworny. A jednak prawie niepodobna dziś jeszcze wy-

korzeńić błędu tego, który każe sztuce wyrażać idee, zamiast tego, ażeby w niej właśnie znajdować motywy do rozmyślań.“

Do rozmyślań takich pobudzić ma obraz, który, wedle określeń francuskiego estetyka, jest „jak dywan, rozwinięciem barw w arabesku dekoracyjnym.“

Czyż tylko?

\* \* \*

Niewątpliwie wzór na barwny dywan, jako kompozycja dekoracyjna, może być z innego punktu widzenia równie dostojnem dziełem sztuki, jak obraz, przedstawiający pejzaż, scenę rodzajową lub nawet historyczną. Piękny pomysł w tym kierunku bywa wynikiem, jeżeli już nie natchnienia w najwyższem słowa tego znaczeniu, to przynajmniej szczęśliwego usposobienia artysty, kiedy mu się wyobraźnia rozplomieni grą kolorów, układających się harmonijnie w rytmicznym ruchu arabeskowych połączeń. Jest to także wzruszenie pewnego szczególniejszego rodzaju, nastroj, właściwy danej organizacji artystycznej, który, stając się bodźcem twórczości, udzieli się następnie widzowi i wywoła wzruszenie mniej lub więcej analogiczne, w czem właśnie leży źródło rozkoszy

estetycznej. Z całą stanowczością więc odrzucić należy w malarstwie wszelką hierarchiczność, uzależnioną od tematów, zwłaszcza w tym sensie, w jakim to rozumie „szkoła,“ nie mniej przecie trudno się zgodzić na twierdzenie francuskiego estetyka, „że obrazy, które przedstawiają pewne kolory, sugerują nam myśli, jakie budzą w nas dane kolory.“

Wypada stąd, że jeśli byśmy ujrzeli dywan, którego desen' arabeskowy utkany by był z identycznie tych samych barw, jakimi, dajmy na to, Matejko wymalował swojego Stańczyka, to doznalibyśmy tej samej zadumy, myśli nasze pobiegłyby temi samymi torami. Zresztą tą samą ilością szkarłatów i bistrów, które służyły do wyrażenia głębokiego smutku i żałości w jednym z najprzeździwniej odczuty'ch obrazów naszej przeszłości historycznej, możnaby namalować martwą naturę, szyld sklepowy lub scenę pornograficzną. Według p. Mauclaira wrażenie byłoby zawsze jednakowe, gdyż jeżeli byśmy, jak zazwyczaj dowodzi, zamiast słowa szkarłat, podstawili dźwięk odpowiedni, to wychodząc z zasady, że muzyka jest kombinacją dźwięków, stanowiących rozwinięcie toniczne i t. d. ergo... I występuje nagle cały aparat sylogistyczny średniowiecza, jakby wyjęty z ust jakiegoś mrocznego scholastyka, dowo-

dzącego naukowo, dla czego Chrystus nie urodził się ogórkiem. Z szeregu przesłanek, ustawionych, jak równania algebraiczne, wypada jak najkategoryczniej, że zarówno malarz, jak muzyk, nie koncypują bynajmniej dla jakiejś idei moralnej, ale „myślą pomarańczowo albo w tonacji *re* major“. Oczywiście, co się tyczy malarstwa, mowa tu jedynie o impresjonizmie, gdyż ten właśnie kierunek zrodzić się miał „bezpośrednio z symfonij, jak podobnie w poezji, wiersz wolny z tego samego powstał źródła.“

Ale wracając do oznaczenia roli malarstwa ze zwykłego ludzkiego punktu widzenia, to jest tak, jak je czuje przeciętny człowiek, przystępujący do obrazu bez teoretycznych uprzedzeń, sprawa przedstawia się nieco inaczej. Jakkolwiek istotnie oko nasze nie jest całkiem obojętne na farby same przez się i pewne sympatyczne kombinacje barwne sprawiają nam przyjemność wprost fizjologiczną, często bardzo nawet intensywną, nie mniej przecież przyznać musimy, że wrażenia, od obrazu otrzymane, są zupełnie innej natury, niż od dywanu tureckiego lub perskiego. Patrząc na barwy w obrazie, myślimy nie o barwach, ale o rzeczy, którą malarz barwami wyraził. Jeżeli wyraził on w nim tylko swoje zamiłowanie do migotliwej gry

kolorów, bawimy z nim się tem migotaniem, jeżeli jednak zaklął na płótnie swojej wielkie ukochania: miłość ojczyzny, ludzkości, natury, swoje żale i tęsknoty, nadzieje i pragnienia, swoje myśli i dumania, wtedy wrażenia nasze, od utworów takich otrzymane, są nieskończenie głębsze i potężniejsze. Malarz, układając kolory na płótnie, nie tylko pieści oko harmonijnem ich zestawieniem, ale także zostawia tam pewną sumę wzruszeń innej natury, a robi to dla tego, że odczuwa nawskróś ludzką potrzebę podzielenia się z innymi ludźmi temi swojemi wzruszeniami.

Scholastycezm symbolistów przedstawił to z zupełnie innej strony. Zasklepiwszy się w dogmatyzmie jakichś prawd objawionych, umieścił sztukę ponad życiem, gdzieś w czarodziejskiej wieży z kości słoniowej—sztukę bezkrwistą, chromą i obłądną. Fałszywe teorie estetyczne wywołały skoszlawioną twórczość artystyczną.

Ale we Francji zaczęła się na dobre reakcja przeciw mrokom symbolizmu w malarstwie, a zwłaszcza w literaturze. Jako hasło, padło słowo „humanizm“. Niby nowe Odrodzenie—powrót z ciemnych pieczar tępego dogmatyzmu średniowiecznego i ponurych majaczeń mistycznych do życia, do ludzkości

objawiło się, jako ideał estetyczny. Słowo to rzucił młody poeta, p. Ferdinand Gregh, w artykule, ogłoszonym w „Figarze“ jeszcze w r. 1902.

„Sztuka symbolistów — pisze on — a naj-  
lepsi z nich wyznają to szczerze, zbyt często  
wyrażała marzenia sztuczne i zimne, a nie  
życie samo. Stworzyli oni całą dekorację  
z mieczów, urn, chimer i jednoroźców, któ-  
re pójdą niebawem połączyć się w składzie  
rupieci niepotrzebnych z gondolami, płaczą-  
cemi brzożami, upiorami i t. p. rekwizytami,  
jakie już w roku 1856 przestały się podobać.  
Nadużywali nadzwyczajności i zbyt często  
przemawiali żargonem, w którym nie było  
cienia francuszczyzny, zbyt pohopnie zgęszczali  
sztuczne mroki nad ideami, które nie zasłu-  
giwały bynajmniej na zaszczyt tajemniczości.  
Inspiracje ich za często były *bizantyjskie*.  
Nie tylko wyrzekali się wszelkiej sztuki  
o tendencjach filozoficznych, religijnych lub  
społecznych, ale nadto i przedewszystkiem,  
to nawet, co się tyczyło ich indywidualności,  
wyrażali w sposób tak niebezpośredni, że  
nieprzenikniona mglistość zasłaniała istotne  
wzruszenie. Nigdy w ich sztuce nie było  
wyznania osobistego, szczerzego krzyku, ude-  
rzenia serca.“

Autor uważa, że podobna inkoherecja i mętność znużyła nas już, zniechęciła i pchnęła w kierunku dążeń do odnowienia ideałów artystycznych; wnosi więc:

„Ponieważ poeci każdego pokolenia z konieczności grupują się pod sztandarami wspólnej nazwy, sądzę zatem, że najwłaściwszym słowem, które określa ruch młodej generacji—słowem pięknym, odmłodzonym i rozszerzonym w pojęciu, będzie humanizm. Oznacza ono, że urzeczywistniamy poezję ludzką, po poezji zbyt artystycznej parnasiistów, lub zbyt mrocznej i oderwanej symbolistów. Nawiązuje ono tradycje z przewspaniałą plejadę twórców, którzy, zerwawszy z alegorjami średniowiecza, zwrócili się do sztuki starożytnej, jako źródła wszelkiego piękna i potrafili odnaleźć wśród ludzkości ideały ludzkie... Nie jesteśmy ani mistykami, ani niedowiarkami. Jesteśmy pogrążeni w życiu: trzeba je zrozumieć i przeżyć.“

„Poeci dnia dzisiejszego i jutra—woła na zakończenie p. Gregh — a pod słowem poeci rozumiem w najpiękniejszym sensie etymologicznym tych wszystkich, którzy tworzą — będąc artystami, bądźmy jednocześnie ludźmi!“

Czytając powyższe słowa, znalazłem w nich jakby odpowiedź na kwestje, postawione

w rozdziale poprzednim. Zastanawiałem się tam nad rozpaczliwym poprostu obniżeniem sztuki w ostatnich czasach, a to pod wpływem teorii, narzucających artystom jakiś surowy rygor jednostronnego wypowiedania się. Zaczęły w malarstwie i rzeźbie obowiązywać średniowieczne symbole: wychudzone ascetycznie chimery, gryfy, demony, mistyczne pełne mglistości i mroków nastroje, wogóle rzeczy zawile i niejasne, przedstawiane z pozoremi prymitywnej naiwności, przez ludzi współczesnych bez najmniejszej wiary, przekonania i sentymentu w tym kierunku. Ale jakoby umyślna pierwotność wyrazu artystycznego, usuwała potrzebę studjów i wyrobienia zawodowego, wciągając w szeregi niby prawdziwych malarzy i rzeźbiarzy gromady dyletantów, nieuków i niedołęgów, którzy utrzymać się łatwo mogli w granicach niskiego poziomu wymagań technicznych, w tej sztuce zacieśnionej iście bizantyjskim kanonem. Nastąpiła wprost anarchja w twórczości i nieprawdopodobne przeszacowanie wartości artystycznych w krytyce.

I rzecz dziwna. Jakkolwiek historia nie powtarza się podobno, obserwować dziś możemy w ruchu artystycznym zjawisko, jakie się już spełniło przed wiekami w przeszłości. Istotnie, jak dawniej, zakrzepły w formaliz-

mie bizantyzm, pod wpływem powrotu do życia, słońca, natury, ustąpił miejsca swobodnej, pełnej, potężnej sztuce Renesansu, tak obecnie ten sam zwrot chorą, anemiczną i za sprawą praktyk symbolistycznych wychudłą sztukę prowadzi na drogę odrodzenia. Jak dawniej mglista scholastyka dogmatycznego supernaturalizmu zastąpiona została przez jasne rozumowania humanistów, podobnie obecnie humanizm współczesny bałamutne teorie estetyczne symbolistów, dekadentów, mistyków i dziwaków wszelkiego rodzaju zastępuje ogromnie ludzką, przystępną i oczywistą definicją sztuki, że jest ona środkiem porozumienia się ludzi między sobą, środkiem potężniejszym od wielu innych, językiem powszechnym, zrozumiałszym stokroć, niż wszelkie volapüki i esperanta.

Humanizm nie został jeszcze oficjalnie uznany, jako nazwa kierunku, ale, jako objaw twórczy, stał się już przedmiotem ankiety, której rezultaty ponowie George Le Cardonnel i Charles Vattel zamknęli w książce p. t. *La Litterature contemporaine (Société du Mercure de France 1905)*. Zebrano tam opinie najsłynniejszych pisarzy francuskich, między którymi wielu kategorycznie oświadczyło, iż uznaje istnienie humanizmu, jako

najnowsze zwrotu w sztuce, szczególnej stanowczo zwłaszcza obstawali przy tem zdaniu młodzi poeci z *Foi nouvelle*. Nie godzi się, oczywiście, na to wierny swoim dogmatom Mauclair i zapewnia, że taki rodzaj nie istnieje. Nie uznaje go też Brunetière i inni.

Nie mniej przecież *Temps* z 3 grudnia 1905 r. zdając sprawę ze wspomnianej książki, dodaje od siebie, że jednakże humanizm powstał, niezawodnie, gdyż manifestuje się w pracach najmłodszych malarzy, rzeźbiarzy i poetów.

A stało się to w sposób następujący:

„W czasie dziesięciu, jeżeli nie więcej, lat, pewna garść artystów uwzięła się robić rzeczy, które nie miały w sobie nic ludzkiego. Była to epoka owych „dekadentów,“ owych „wyrafinowanych,“ których wyszukane nadzwyczajności zbyt długo mąciły zdrową, przedziwną jasność umysłowości francuskiej. Pewnego dnia ludzie, którzy żywią uzasadnioną ambicję kroczenia w awangardzie czasu swego, uprzykrzyli sobie dywagacje dekadentów, tej generacji wytwornisiów, co jakoby na pniu rodzimym okwitła, nie owocując. Sztuka ucłowieczyła się. Zaczęto znowu pisać do czytania, mówić, ażeby być zrozumianym. Po dniach mrocznych

nastąpiła godzina jasna, godzina wypoczynku. Zdania pisarzy nie są już bez głowy i ogona, ale mają początek, środek i koniec. Wiersz pogodził się nareszcie z rymem i sensem.“

To samo mniej więcej powiedziećby można do niedawna o naszych stosunkach artystycznych. I u nas w ostatnich czasach od czuwać się daje dążność do przyznania sztuce jej znaczenia ludzkiego. Zwłaszcza w rozmowach z młodymi malarzami zauważyłem wyraźny zwrot w tym kierunku. Widzą oni potrzebę zbliżenia się do życia, do natury, przyczem uznają konieczność poważnych studjów, znajomości rysunku i innych rzeczy pomocniczych, jednym słowem—konieczność zawodowego kształcenia się.

-- Trzeba się uczyć -- utrzymują -- minął wiek złoty. Jeżeli nie minął, to mija w każdym razie czas, kiedy można było, bez wyrobienia fachowego, bez techniki, bez znajomości najelementarniejszych podstaw sztuki, malować obrazy o „bajecznym nastroju“ i, byle tylko w tytule było coś z „nieskończoności,“ zyskać sobie uznanie, jako artysta wyższy stokroć od tych pospolitych „pilotów realistycznych.“

Powracamy tedy do światła, rozumu, szczerości, prawdy, a więc i do realizmu, bo jakkolwiek utrzymywano stale, iż obniża on poziom boskiej sztuki, ucziwego malarstwa i rzeźby, bez tak zwanego realizmu nie jestem w stanie sobie wyobrazić. Oczywiście, mam tu na myśli najszerze pojęcie tego określenia, nie zaś jakiś zacieśniony kierunek artystyczny.

Tą mianowicie drogą, drogą najszczerzej prawdy w przedstawieniu przedmiotów świata rzeczywistego, wielu artystów dochodziło do najwznioślejszego idealizmu. Dość wymienić Jacka Malczewskiego, który rysując dokładnie najdrobniejsze szczegóły kształtu, wyraża przeciw z przedziwną mocą sugestji fantastyczne sweje wizje, pełne poezji i natchnienia.

Mam przed sobą szereg artykułów, gdzie jeden ze zdecydowanych nieprzyjaciół realizmu wyznawców jego odsądza poprostu od czci i wiary, żywi dla nich w duszy „nieokreślone uczucie, złożone z litości, wstrętu i zdumienia,“ przyczem na widok dzieł, w znienawidzonym duchu poczętych, „ogarnia go nuda, zniechęcenie, gniew, rozpacz i t. p.

„Pierwszym wrażeniem każdego barbarzyńcy—pisze on na wstępie swej estetycz-

nej enuncjacji — na widok portretu, krajobrazu, czy jakiegokolwiek dzieła, w którym jest mowa o naturze, szczególnie zaś o tej, która nas bezpośrednio otacza—jest porównanie, o ile to jest podobne do przypuszczalnego wzoru. Człowiek taki przekonany jest, że zadaniem, celem, a nawet świętym obowiązkiem sztuki jest udawanie natury, wytworzenie jej złudzenia za pomocą pewnych środków, których się trzeba uczyć tak, jak się uczy każdego innego rzemiosła.“

Otóż, jak świat światem, zawsze wymagano od portretu, ażeby był podobny i choć namiętny krytyk nazywa to barbarzyństwem, pod tym względem wymagania się nie zmieniają. A nie zmieniają się, choćby z tej prostej racji, że pomimo wszelkich bałamuctw w podobnym rodzaju, biorąc rzeczy po ludzku, podobieństwo jest właśnie zadaniem portretu.

Rzecz nie może być piękna ani dobra, jeżeli nie odpowiada swemu przeznaczeniu. Tak np. najwspanialsza dekoracja, nie zastosowana do natury przedmiotu, jaki ma zdobić, jest zawsze ze stanowiska artystycznego chybiona.

W ogólnoludzkim rozumieniu przeznaczeniem portretu jest to, ażeby przypominał osobę portretowaną.

Nie znaleźliśmy, co prawda, osobiście modeli Velasquez'a lub Van Dycka, nie mamy więc możliwości sprawdzenia, na ile portrety są podobne do oryginałów, nie mniej przecież oglądanie płócien tych słynnych portrecistów sprawiało po wsze czasy szczerym plastykom niewypowiedzianą rozkosz estetyczną. Powiadam — szczerym plastykom, gdyż ludzie, pozbawieni zdolności odbierania pełnych wrażeń z zakresu postrzegania wzrokowego, nie zawsze dopatrzają się pewnych szczególniejszych znamion, o które tu mianowicie chodzi.

Niewątpliwie utwory wielkich portrecistów posiadają bezwzględne zalety kolorytu, rysunku i układu, cały jednak najwyższy interes estetyczny, dla znawców zwłaszcza, leży w tem przedewszystkiem, że wyczuwają w nich owe uderzające podobieństwo, że odnajdują w rzeczonych wizerunkach zakłęta duszę żywego człowieka, to jest pełnię wszystkich najbardziej znamiennych cech osobniczych. Nie podobna przypuścić, ażeby jeden rys, jeden szczegół najmniejszy był, jak to mówią, z palca wyspany, gdyż wyrzywałby się, jak dysonans, z logicznej konstrukcji.

Zapewne zarówno Velasquez, kiedy malował księcia Olivareza, jak Van Dyck, portre-

tując Karola I, znał ich nietylko z powierzchowności. Przenikliwem okiem przejrzeni oni te dusze ludzkie na wylot, co następnie załamało się pod pewnym kątem w ich duszach malarskich i dopiero, w odpowiednio do temperamentu wyindywidualizowanej formie, wyraziło się w obrazie. Wchodziła tam tedy w grę czynność wyborcza, stosownie do sposobu odczuwania danej osobistości przez malarza, ale właśnie ten wyjątkowy, szczególniejszy dar wyboru cech najistotniejszych, rysów najkonieczniejszych, najbardziej charakterystycznych, sprawiał, że portrety te musiały być zdumiewająco podobne i z dwóch tych malarzy uczynił największych portrecistów świata.

Nieprawdą więc jest, ażeby pomimo całej, najdalej idącej indywidualizacji, dobry portret mógł być niepodobny. Wymienieni artyści byli realistami najczystszej wody, a zarazem pozostali indywidualni w całym słowa tego znaczeniu. Takimi są dziś portreciści nasi: Horowie, Wyczółkowski, Lenc, Pochwalski, takimi słynęli w świecie całym: Whistler, Carrière, Lenbach potem Sergent, Gandara i inni.

Jakiś malarz-figlarz, któremu się robota nie udała, nie chcąc tracić umówionego honorarjum, wpierał w filistra, że tak właśnie

być powinno, jeżeli się rzecz bierze pod kątem nieskończoności. Naiwni snobowie od nadzwyczajności wzięli to za dobrą monetę i ukuli teorię na użytek nieudolnych portrecistów.

Zresztą rozwinę to obszerniej w następnym rozdziale. Co się tycze podobieństwa, najogólniej biorąc w krajobrazie, czy innym utworze malarskim — drzewa, skały, obłoki, zwierzęta, ludzie i wszelkie przedmioty, jakie artysta zamierzył przedstawić, jakkolwiek odbijają się w wyobraźni jego pod kątem nieskończenie indywidualnym, jakkolwiek mogą być stylizowane w sposób najbardziej dowolny, muszą przecież w zasadzie być podobne do naturalnych drzew, skał, obłoków, zwierząt, ludzi i wogóle przedmiotów, istniejących w rzeczywistości, albo nie będą niczem wcale. Najbardziej dziwaczny potwór, zrodzony w rozgorączkowanej wyobraźni, jakies pół psa, pół kozy, musi być w części psiej zupełnie do psa, a w koziej do kozy podobny; musi mieć budowę anatomiczną danego zwierzęcia, kształt, kolor i wszystkie inne cechy charakterystyczne. Wprawdzie u wielu symbolistów zwierzę takie przyjmie formę kieszki podgardlanej, płaskiego skrawka kolorowego papieru, rozdeptanej jagody, ale zawsze przypomnieć musi jakiś kształt ze

świata rzeczywistego, albo poprostu będzie maznięciem zgoła nierozpoznawalnem.

To trudno, człowiek, pomimo wszystko, nie wymyślił jednego bodaj kształtu, które-goby nie widział w naturze.

Jakkolwiek wspomniany wyżej estetyk drwi niemiłosiernie, że „prosię pospolite, przesianie przez temperament, stanie się klejnotem sztuki“, jest istotnie prawdą, i niewątpliwie będzie klejnotem sztuki obraz, przedstawiający prosię pospolite, jeżeli przesiało się ono przez temperament naprawdę utalentowanego malarza, który umie, to co widzi i czuje, doskonale wyrazić po malarsku. Natomiast nie będzie klejnotem najgórniejszy symbol, jeżeli zechce go wypowiedzieć w obrazie człowiek, nie posiadający odpowiedniego talentu malarskiego i odpowiednich środków tej sztuki.

Oczywiście, lepiej, jeżeli artysta ma coś więcej do powiedzenia, jeżeli przerasta duchem otoczenie i może je za sobą porwać na wyżyny, w których sam przebywa, ale nie dowie się o tych wyżynach nikt, jeżeli artysta nie ma władnej, męskiej mocy przekonania nas o tem, — jeżeli nie umie malować.

Temperamentu, talentu, zdolności twórczych, nabyć, nauczyć się niepodobna. Nic

już nie pomoże, jeżeli się tego w darze od nieba nie otrzymało, ale przez pracę i studia odpowiednie można w sobie wyrobić pewną, szczególniejszą umiejętność plastycznego widzenia, a co się tycze środków materialnych sztuki, to trzeba się tego uczyć, jak każdego innego rzemiosła. O tem przekonany jest, zdaje się, każdy człowiek kulturalny, a wątpliwości mogą mieć jedynie właśnie barbarzyńcy.

Zachodzą wprawdzie różnice co do poglądów na metody nauczania, ale wszyscy się godzą na jedno, że jednakże malarzowi współczesnemu nauka nie zawadzi, nie obniży ona lotów jego fantazji, nie stanie na drodze do bezpośredniości wynurzeń duchowych. Był to przesąd nader niebezpieczny, który istotnie protegował nieuctwo, ale na szczęście wyrastamy z niego po trochu.

Malarz przedewszystkiem posiadać powinien rzemiosło swej sztuki, opanować środki materialne, ażeby właśnie zdobyć swobodę wypowiedzenia poczęć duchowych. I hują się ci, którzy przypuszczają, że „kiedyś rewolucyjne prądy sztuki współczesnej narzucą posłusznym, jak zawsze, tłumom nową sztukę— z ducha poczętą, duchem żyjącą, do duszy, nie do oczu bliźnich, przemawiającą.“

Wogóle każda sztuka, nawet przedstawiająca „prosię pospolite,“ przemawia do duszy, choć przedostaje się tam przez oko. Po za pewną nieznaczną dozą przyjemności, jak powiedziałem, fizjologicznej, której doznajemy, oglądając sympatyczne barwy, cała rozkosz estetyczna, jaką daje dzieło sztuki, jest już natury duchowej. Właściwie—przyjemności fizjologicznej dostarcza nie dzieło, ale farba sama przez się. Sprawić to może równie dobrze kawał barwnej materji, kolejdoskop, zielona łąka, lub rozplómiwienie się szkarłatem nieba o zachodzie.

Dzieło sztuki, choćby to była tylko arabeskowa kombinacja kolorów na kobiercu, wytworzy pewną łączność duchową między twórcą i widzem, wzruszy go tem wzruszeniem, pod wpływem którego tworzył artysta. Oczywiście, im wzruszenie artysty było wyższego rzędu, tem silniej podziała na widzów. Podnieść on może otoczenie, natchnąć wielką ideą, uszlachetnić, jeżeli artysta sam duchem je przerasta — prowadzić pieśniami do zwycięstw, jak Tyrteusz.

Nie wyobrażam sobie, jakim sposobem taka, według naszych estetyków, sztuka przyszłości trafi do duszy bliźniego, jeżeli nie przez oczy, uszy, jeżeli wogóle nie przyjemie form dostępnych dla zmysłowego pozna-

nia. Skoro zaś przyjmie takie formy ostatecznie, to mówiąc specjalnie, dajmy na to, o malarstwie, z konieczności zmaterjalizuje się, zapożyczając barw i kształtów od natury, co znowu wyrazi się w sposób najbardziej trywialny za pomocą farb, pędzli, olejów i tym podobnych środków, najzupełniej rzemieślniczych. Dlatego też nigdy niepodobna będzie zerwać z „dzieciinnym przesądem o trzymaniu się natury“, a środków sztuki trzeba się uczyć, „jak każdego innego rzemiosła.“

Daleko konsekwentniejszy w swych absurdach ezoterycznych jest inny estetyk, który poprostu zajrzał na dno duszy ludzkiej. Z tego, co tam widział, wnosi on, że środki ziemskie nie wystarczają do wypowiedzenia wielkich poczęć duchowych, więc szczerzy artysta, „doznawszy chwili świętego mistycyzmu, kiedy się duch artysty zbliża ku nieznanemu“, idzie spać, nie próbując nawet pisać, malować, rzeźbić. „Twórczość bowiem,—dowodzi dalej—jest potrzebą egoistyczną. Jako taka, najzupełniej wystarcza artyście, który przez to samo nie odczuwa potrzeby uzewnętrznienia swych wizji.“

Jest to postawienie sprawy bardzo radykalne. Ponieważ jednak artyści od najdawniejszych czasów uzewnętrzniają swoje wi-

zje w dziełach sztuki, musimy się więc liczyć z tem zjawiskiem. Uzewnętrznieniem tem oddziaływają na innych, wypełniają zatem pewną funkcję społeczną. Dlatego też nonsensem jest mniemać, iż sztuka może się zamknąć w niedostępnej wieży z kości słoniowej i w arystokratycznym odosobnieniu z góry patrzeć na pospolitość rzeczy ziemskich. Dostojna ta pani musi zejść na padół łąz i niedoli między ludzi i żyć ich życiem, oddychać ich powietrzem, ale promiennym blaskiem swego pięknego oblicza rozpraszać ponure mroki trosk codziennych.

Musi ona czuć i rozumieć wszystko, co ludzkie, i być odczuta i zrozumiana przez ludzi.

Tak przedstawia mi się sztuka humanistyczna, ku której, nie wątpię, dążymy obecnie.

Jak analiza wrażeń świetlnych, przeprowadzona przez impresjonistów, nie utrwaliła wprawdzie tego kierunku, ale stała się punktem wyjścia do niezaprzeczonych zdobyczy kolorystycznych w malarstwie współczesnem, tak może subtelna analiza odczuwania estetycznego, która symbolistów pchnęła na błędne szlaki dywagacji twórczych, jako podstawa teoretyczna, rozszerzy zakres

wykształcenia artystycznego twórców i publiczności.

Sztuki nie staną zapewne nigdy na tej wysokości suggestjonowania, ażeby środkami jednej z nich wyrazić się za wszystkie inne, ale artysta przyszłości, jak ongi mistrze Odrodzenia, posiadając tajemnice wielu sztuk, w zakresie każdej z nich będzie się mógł wypowiedzieć pełniej i dokładniej.

---

## O portrecie.

Jak już przedtem mówiłem, do bardzo popolitych należy bajka, opowiadana czasem tendencyjnie i zgoła nie bezinteresownie, że dobry portret może być niepodobny do swego modelu, że nawet nie powinien być podobny, gdyż jest to zaleta, uznawana jedynie przez ciemne tłumy, przez najmniej uświadomione warstwy społeczne; dla tego też wymagania w tym kierunku dowodzą złego smaku. Logicznie zatem wypada, że ludzie ze smakiem wytworniejszym, chcąc się portretować, każą sobie raczej zrobić jakiś wizerunek fantastyczny, niż dokładną podobiznę, która jest tylko, jak się pogardliwie mówi, obiektywną kopią natury.

„Niewątpliwie — czytam w pewnym piśmie—szerokie masy zawsze uwielbiały w portrecie przedewszystkiem podobieństwo, a następnie grubą plastykę, czyli złudzenie rzeczywistości. Są to wszakże zalety, bez któ-

rych, jak wiadomo, dobry portret może się doskonale obejść.“

Mówił już coś podobnego Ruskin, który, pomimo kolosalnych zasług około podniesienia zamiłowania do sztuki — nietylko w Anglii, gdyż i u nas odbiła się głośnym echem jego namiętna propaganda, — w wywodach swoich estetycznych posuwał się często do absurdu, jak to wykazywał mu niejednokrotnie inny humanista angielski, J. M. Robertson. Otóż Ruskin, wojując zaciekle z pospolitemi upodobaniami tłumu, drwił z tych ordynarnie podobnych portretów, na których pana swego poznają nietylko domownicy, lokaj, kucharka, pomywaczka, ale także i kot własny.

Wprowadzając tedy wniosek bezpośredni z persiflacji słynnego i powszechnie uznanego estetyka, estetycy *in partibus infidelium* przyszli do przeświadczenia, że dopiero należycie dostojnym dziełem sztuki będzie wizerunek, na którym osoby portretowanej „i pies“ nawet nie pozna.

Nieporozumienie całe tkwi w tem, jak mniemam, że pomieszano pojęcia obrazu i portretu, gdyż niewątpliwie zdarza się, że wizerunek, w którym nader dokładnie uchwycono czyjeś rysy, bywa zupełnie lichem dziełem sztuki pod względem czysto malarskim i na

odwrot, obraz, ani trochę nie przypominający modelu, wedle którego był malowany, posiadać może wysokie zalety artystyczne i zasługiwać na uznanie najwybredniejszej krytyki estetycznej. Czyli, inaczej mówiąc, portret może być lichym obrazem, gdyż dajmy na to, jest twardo modelowany i ciężki w kolorycie; ale wizerunek, nie przypominający dokładnie osoby, którą ma wyobrażać, żadną miarą dobrym portretem nie jest, pomimo choćby najwspanialszych zalet malarских, a raczej nie jest portretem wcale, ponieważ nie odpowiada pojęciom, jakie łączą się z tego rodzaju utworami — ponieważ nie odpowiada przeznaczeniu swemu.

Przeznaczeniem portretu jest plastyczne utrwalenie rysów osoby portretowej w dziele sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej, dążeniem więc tych sztuk w danym zakresie powinno być osiągnięcie możliwie najdokładniejszego przypomnienia owych rysów, czyli uchwycenia doskonałego podobieństwa osoby.

Jest to sprawa tak jasna i oczywista, że nie wymaga, zda się, bardziej wyczerpujących dowodzeń i uzasadnień. Istotnie, pisząc powyższe twierdzenia, mam wrażenie, że powtarzam prawdy pana de la Palisse, że przedsięwzięłem pracę przekonania współczesników swoich, że w dzień słońce świeci,

a w nocy bywa ciemno. A jednak łowiąc idee, błakające się z ust do ust na naszych wystawach wśród artystów i miłośników sztuki, wśród krytyków i estetyków na szpaltach pism perjodycznych, przyszedłem do przekonania, że przedsięwzięcie moje nie będzie zupełnie płonne, że stawiając szczerze i otwarcie określenie tego działu twórczości artystycznej, ośmielę do szczerzych wynurzeń tych wszystkich, którym narzucone zzewnątrz a górne i nieprzystępne hasła kazały ukrywać się wstydliwie ze zdaniem osobistym, trzymając ich w stanie wahań i niepewności.

Szczerłość taka może nawet przynieść pewne korzyści praktyczne dla rozwoju sztuki.

Postaram się określić rolę portretu, jaką zajmuje on w dziedzinie plastyki.

\* \* \*

Spotkałem kiedyś na wystawie pewnego ziemianina. Wziąwszy mnie pod pachę, przyprowadził przed świeżo zawieszony na ścianie obraz, przedstawiający tegoż mężczyzną o ceglastej cerze i piernikowym zarostie.

- Co pan myślisz o tem płótnie?
- No, zamaszyste, śmiałe, dużo werwy...
- Ale to ma być portret.
- Czyj?
- Mój, do kroćset—mruknał.
- Ach, tak?
- Nie poznałeś pan?
- Przyznaję, nie poznałem.

— Widzi pan—zaczął w tonie bardzo minorowym ów ziemianin — widzi pan, to jest sprawa bardzo smutna. Przyjechałem do Warszawy, żeby sobie portret obstalować. Jeden z najsubtelniejszych estetyków waszych skierował mnie do tego właśnie malarza, jako najmodniejszego, najbardziej poszukiwanego. Ale cóż — portret niepodobny. Nie pozwolono mi o tem mówić. Podobieństwo, to rzecz drugorzędna, obojętna, niepotrzebna, to poprostu ustępstwo dla hołoty. Przedewszystkiem indywidualność artysty, która się w obrazie wyraziła — wszystko inne to furda. „Umrzesz, powiadają mi, czy tak czy owak — portret zostanie. Czy nie wszystko jedno będzie dla twoich dzieci, wnuków, czy prawnuków, żeś miał twarz nieco dłuższą i foremniejszą, policzki mniej wydęte, włosy nie tak zupełnie piernikowego koloru — skoro obraz sam przez się jest arcydziełem.“

— Może to i racja — ciągnął dalej żałośnie.—Może ja się na tem nie znam. Sztuka jest wieczna, a człowiek znikomy. *Vanitas vanitatis*. Mniejsza już o dzieci i o wnuki, ale tu chodzi o co innego: chciałem mianowicie żonie, z którąśmy się tak niedawno pobrali, a która wyjechała na kilka tygodni zagranicę, zrobić przyjemną niespodziankę po powrocie. Już wyobrażałem sobie, jaki to wspaniały wywoła efekt, kiedy wejdzie do salonu i nagle ujrzy na ścianie, jak żywego... A jeżeli zapyta, jak pan: Czyj to portret? Efekt chybiony stanowczo.

Ściśle biorąc, mógł artysta nie wiedzieć o obliczeniach ziemianina na wywołanie podobnego efektu, ale, malując portret, wniem w nim był dać to, czego od dobrego portretu nieodzownie wymagać należy, to jest, jak wyżej powiedziałem, dokładne przypomnienie osoby portretowanej. W przeciwnym razie utwór w stosunku do założenia swego jest chybiony i tem samem nie może być uważany za dzieło doskonałe — za arcydzieło.

Zapewne, często pewne względne zalety malowidła samego mogą, biorąc rzecz z punktu widzenia bezinteresownie artystycznego, okupić brak tego kardynalnego warunku sztuki portretowania; sprawa ta jednak wymaga

bardzo ściśłych i wyczerpujących omówień, ażeby, przez zbyt pohopne uogólnienia, nie zaprowadziła nas na manowce wykrętnej djalektyki. Zdarza się naprzykład, że artysta z osoby pozującej mu do portretu, korzysta w ten sposób, iż na tle jej rysów indywidualnych rozstrnuwa własną koncepcję, fantazjuje je, zmienia dowolnie i dociąga do jakiejś własnej wizji, która rodzi mu się w wyobraźni przez skojarzenie kształtów i barw widzianych w rzeczywistości, w danej chwili, w modelu pozującym, z odpowiedniami kształtami i barwami, zachowywanymi w pamięci przez wybór szczególniejszego umiłowania.

Zjawisko to obserwowałem na pewnym młodym malarzu, pracującym obok mnie w akademii, który, niezależnie od urody i natury modelki, tworzył prześliczne, pełne zawsze jakiejś anielskiej słodyczy główki niewieście. Starał się on wprowadzić naśladować indywidualne linje owalu twarzy, wykrój ust, formę nosa, czoła, brody, szukał właściwego koloru cery, włosów, oczu, nie mniej przecież w namalowanym przez siebie wizerunku, podług zupełnie niepięknej nawet kobiety, dawał coś z klasycznego wdzięku nimfy na monecie syrakuząńskiej.

Było to, oczywiście, zgodne z najistotniejszą treścią jego organizacji artystycznej i, malując w ten, sposób, robił to zapewne intuicyjnie, bez z góry powziętego planu, ulegając jedynie jakimś nakazom wewnętrznym, które mu wytknęły taką a nie inną drogę zewnętrznego wypowiedzenia się. Rzeczy te, sądzone, jako portrety, nie wytrzymały krytyki, ale, jako obrazy, uzmysławiające wdzięk niewieści, który autor czuł wyjątkowo intensywnie, posiadały niezaprzeczenie wysoką wartość estetyczną.

W malarstwie nazywa się to idealizowaniem, to jest dociągnięciem modelu własnego ideału estetycznego.

Malarz ten miał talent wybitny w pewnym zakresie, ale portrecistą nie był bynajmniej. To, co ceniono w jego utworach, należało do zupełnie innego rzędu niezmiernie różnorodnych, w manifestowaniu się indywidualności artystycznych zjawisk.

Tego właśnie szczególniejszego rodzaju talentem ze znanych artystów naszych wyróżnia się bardzo znamienne p. Franciszek Żmurko, który przecież nie rości sobie pretensji do zasług na polu malarstwa portretowego. Unosi go zawsze tak wyjątkowo rozwinięte poczucie dekoracyjności i pięknych form, że modele swoje dociąga do jakiegos

własnego kanonu estetycznego ze szkodą prawdy w oddaniu rysów indywidualnych. Brak jednak tej prawdy przestaje być wadą i staje się zaletą, z chwilą, kiedy podobieństwo jest rzeczą zupełnie obojętną, a całkowity interes artystyczny leży w ujęciu owego wdzięku, w czem artysta jest niezrównany, a czemu zawdzięcza swoją, bardzo rozległą już dzisiaj, sławę europejską.

Cenimy tedy obrazy za pewien sposób malarskiego ujęcia przedmiotu, za oryginalność kompozycji, za dobrą technikę, za soczystość kolorytu lub poprawność rysunku, wreszcie poprostu za zręczne, smaczne pędzlowanie, ale o wartości portretu decyduje podobieństwo, owo uderzające podobieństwo, które zdobywają tylko artyści, wyposażeni szczególniejszym, zupełnie odrębnym darem. Dar ten ostatecznie stanowi o niezbitym fakcie istnienia tak zwanych „portrecistów urodzonych“ w przeciwstawieniu do tych wszystkich malarzy, którzy, przyzwyczajwszy się do sumiennego studjowania natury w jej najrozmaitszych przejawach, dają mniej lub bardziej dokładne studjum głowy ludzkiej, jak mniej lub więcej prawdziwe odbicie nieba o zachodzie lub kawałek dobrze naśladowanej draperji.

Sprawę to postaram się bliżej omówić, tymczasem parę słów o jednym jeszcze nadużyciu.

\* \* \*

W piśmie przeznaczonem dla mas najszerszych, które nie wdroszyły się jeszcze do należytego sceptycyzmu wobec drukowanego słowa, czytam, co następuje:

„Idea portretu jest bardzo stara. Jest to poprostu myśl o przedłużeniu istnienia, troska o nieśmiertelność... Pierwszy portret był wielkim uogólnieniem; nie ściłą podobizną, lecz symbolem. Był to odrębny znak, który pozostawia po sobie wybitną jednostka. Takim był staroegipski monolit, piramida, nosząca jedno potężne imię, akwadukt—wszelka budowla.“

Że idea portretu jest bardzo stara, o to nie ma się co sprzeczać, ale że nie wyrażał jej monolit (?) ani piramida egipska, najlepszym tego dowodem jest to, że w piramidach właśnie znajdowano portrety istotne, to jest wizerunki osób, którym monument był poświęcony, wyrażone bez żadnej symboliczności, w sposób możliwie najbliższy prawdy rzeczzywistej.

Były to naturalistyczne kopie ludzi żywych, o ile, oczywiście, umiejętność ówczes-

nych artystów na to pozwala; nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie w epoce piramid, to jest za czasów starego państwa, kiedy sztuka egipcjan znaczyła pierwsze swe kroki na polu grzebalnem Memfisu, cechowały ją szczerze dążenia realistyczne i dopiero w następnych epokach zaczęła się konwencjonalizować, prawdopodobnie, jak to wykazuje Herbert Spencer, pod naciskiem wymagań rytualnych, to jest kiedy, jako zawód, przeszła w ręce kasty kapłańskiej. W początkowych jednak próbach tej najdawniejszej twórczości artystycznej wyczuwa się, przy pewnej naturalnie naiwności i surowości technicznej, usiłowanie bezpośredniego naśladowania zjawisk światła zewnętrznego. Co się tycze sztuki portretowania, to, wedle świadectw archeologów, stała ona na wysokim stopniu rozwoju, a przede wszystkim właśnie z powodu szczerości i dokładności w odtwarzaniu rysów indywidualnych, i jakoby na wielu wizerunkach z najwcześniejszej epoki można z rysów tych rozpoznać daną osobę, portretowaną kilkakrotnie w różnym wieku. Byłby to dowód ogromnie jaskrawo odczutej charakterystyki osobniczej, w co zresztą łatwo uwierzyć, wnosząc choćby ze znajdującego się w Luwrze paryskim tak zwanego „pisarza“ i kilku innych, bardziej znanych

zabytków, gdzie zaznacza się ścisła, obiektywna obserwacja i bezpośredniość wyrazu plastycznego.

W muzeum Gizehu przechowuje się posąg, przedstawiający mężczyznę w całej postaci, z charakterystycznym ubraniem głowy. Posąg ten jest niewątpliwie portretem, a powszechnie uważają go za wizerunek króla Chefrena. Jeżeli tak jest istotnie, to znowu znana piramida, nosząca imię tego faraona, nie jest jego portretem, gdyż oczywiście niepodobna przypuścić, ażeby dwie rzeczy, zupełnie różne co do formy, oznaczały jedno pojęcie, tak wyraźnie już wtedy określone.

Rozpowszechniony w starożytności zwyczaj stawiania grobowców zrodził się pierwotnie, prawdopodobnie, z potrzeby zabezpieczenia zwłok przed żarłocznością hien i szakali. Na miejsce, gdzie pogrzebano zmarłego, zwalano ciężkie głazy, ażeby utrudnić dzikim drapieżnikom rozkopanie mogiły. Oczywiście, im osobistość zmarłego wyższe stanowisko zajmowała wśród otoczenia, tem lepiej starano się grób jej zabezpieczyć, tem wyższe wznoszono stosy kamienne, lub sypano kopce z ziemi. Tak powstał tumulus, takie też jest niezawodnie pochodzenie menhirów, dolmenów, kromlechów i ostatecznie owych

charakterystycznych grobowców królewskich w Egipcie.

Piramidę, jako grobowiec dla siebie, według zapewnień Herodota, stawiał sam król w ciągu całego swego życia. Wielkość jej miała być wyrazem wielkości panowania. Według podań tegoż Herodota, Cheops, który zbudował ową najwyższą, znaną pod jego nazwiskiem, piramidę, dziś we wiosce Gizeh, miał dla osiągnięcia tego celu uciskać w najwyższym stopniu poddanych, obdzierać ich, dręczyć, wyzyskiwać najokrutniej, a nawet frymarzyć własną córką—sprzedawać ją przechodniom, ażeby zdobyć środki na opłacenie panów architektów.

Wprawdzie legenda o wszystkich okropnościach Cheopsa, spełnianych na tle, jakbyśmy to dziś powiedzieli, ostrej megalomanji, została podobno przez uczonych obalona, nie mniej przecież idea jej, zrodzona w umysłach ludzi dawnych, bliżej stojących tej epoki, doskonale maluje znaczenie symboliczne monumentów, których głównym atrybutem była olbrzymiość, które też symbolizują, jeżeli nie istotną wielkość władzy faraonów egipskich, to przynajmniej ich wielkie ambicje osobiste, ale żadną miarą nie mogą być poczytywane za jakieś uogólnienia portretowe. Tem mniej odnosi się to do

wiaduktów i wszelkich innych budowli, jak chce tego nasz estetyk.

Po za tem portret w sztuce starego Egiptu ściśle związany jest z kultem zmarłych. Odgrywa on rolę pośrednika między mumią, zamkniętą w sarkofagu, a życiem zewnętrznem, to też nie spełniałby swej roli należycie, jeżeliby nie odtwarzał najwierniej rysów nieboszczyka. Podobieństwo było zatem koniecznością, narzuconą artyście zzewnątrz, przez wymagania ściśle określonej natury, jak narzuconą koniecznością było uchwycenie podobieństwa w portrecie, którym ów ziemianin, jak to opowiedziałem, chciał zrobić niespodziankę swej żonie. Obadwaj artyści z tak różnych epok odpowiedzą dopiero całkowicie swemu artystycznemu zadaniu, jeżeli potrafią zastosować się do tej nieodzownej konieczności.

Podobieństwo jest istotnym atrybutem portretu, i bez przymiotu tego absolutnie pomyśleć się on nie da.

Nie tu nie pomogą symbole, uogólnienia i znaki umówione.

Wogóle wpływ symbolizmu, niewątpliwie przy pewnych formach ogólnej kultury nader przemozny, po wsze czasy na właściwy rozwój twórczości artystycznej oddziaływał otamowująco i, wstrzymując ją nieraz na

długie wieki w normalnym pochodzie ewolucyjnym, skazywał na martwość, tudzież bezpłodne błędzenie w zaczarowanym kole form, z których dusza uleciała bezpowrotnie. Realne kształty, uchwycone niegdyś samorzutnie przez pierwotnego artystę, konwencjonalizowały się z czasem, uogólniały, upraszczały w formie do niepoznania, stawały figurą kabalistyczną, znakiem runicznym, hieroglifem, gmerkiem, herbem, totemem, kobongiem. Tą drogą pan Kazimierz Mokłowski, autor bardzo poważnego dzieła pod tytułem „Sztuka ludowa w Polsce,“ tłumaczył powstanie naprzykład, swastyki. Miało to być w zasadzie przedstawieniem człowieka na koniu, które w szeregu przeobrażeń przechodzi ostatecznie w znak powszechnie znany, a rozmaicie wykładany w symbolistyce różnych ludów.

Wyjaśnienie jednakże znaczenia symbolów stanowi raczej zadanie pewnej gałęzi archeologii, nie zaś nauki o sztuce. Co się tyczy pierwotnych portretów, to ściśle wyobrażenie indywidualnych rysów człowieka przedstawia trudności, których początkujący artysta pokonać by nie był w możności. Istotnie, o ile w najdawniejszych rysunkach troglodytów, przedziwnych próbach najpierwotniejszych twórczości artystycznej, odkry-

tych niedawno w jaskiniach dordońskich, jako też w pracach rzeźbiarskich i malarzkich dzisiejszych ludów myśliwskich, spotyka się doskonale, pełne charakteru, wyrazu a nawet ruchu, wizerunki zwierząt, o tyle nie znaleziono ani jednego zadawalającego wyobrażenia twarzy ludzkiej. Etnografowie jednak zaobserwowali, że wśród dzikich ludów, gdzie tego wymaga kult religijny, ażeby stawiano podobizny zmarłych na grobach, dziki artysta, w braku odpowiednich środków i umiejętności do zrobienia dokładnego portretu przez powtórzenie, czy też skopiowanie rysów nieboszczyka, radzi sobie w ten sposób, że powtarza na wyrzeźbionym przez siebie bałwanie te przynajmniej szczegóły zewnętrznej charakterystyki, które dla jego niedołejnej sztuki są dostępne. Imituje, mianowicie, najstaranniej w barwie i kształcie te znaki plemienne i osobnicze, które, jako strój i ozdoby, odróżniały zmarłego za życia od innych ludzi. Chodzi mu o możliwe zbliżenie się do podobieństwa, o owe *simulacrum*, wszędzie jednakowo rozumiane.

\*

\*

\*

Mówiłem o „portrecistach urodzonych“ i podobieństwie „uderzającym.“

Rzeczywiście, zdarza się, że biust, naprędce wymodelowany, czy też pobieżnie naszkicowany rysunek głowy, często błędny, niedociągnięty w ustosunkowaniu ogólnych proporcji, fałszywy w ujęciu zasadniczego kształtu i wielu szczegółów, narzuca się przecież z taką siłą przypomnieniem danej osoby, że stajemy przed dziełem takim, jakby olśnieni.

Jesteśmy poprostu uderzeni zdumiewającym podobieństwem.

Zjawisko to, stwierdzone powszechnie, tłumaczy się tem, że pewni artyści, posiadając szczególniejszy dar w tym zakresie, byli władni dać najistotniejszą treść indywidualności pewnego człowieka—że użyję wyrażenia symbolicznego—sportretować duszę jego. W podobnym wypadku, pod pojęciem duszy rozumieć musimy całokształt cech zewnętrznych, stanowiących właściwy charakter fizjognomii, gdyż tylko cechy te, określone rysami pewnych kształtów, możliwe są do wyrażenia w dziele plastycznym. Są one jednak zarazem wymownymi znakami wewnętrznej treści człowieka, są konkretnym wykładnikiem jego psychiki, jego usposobienia duchowego, skłonności, temperamentu, charakteru.

Zrozumienie tych znaków, czy też intuicyjne ich odczucie, jest właściwością „urodzonych“ portrecistów.

Jak po znoej pracy myślowej pozostaje brózdami poradłone czoło, jak suma długich doświadczeń życiowych kładzie się mglistą zasłoną na ongi jasnych oczach, jak gorzkie zawody wygną bolesnem skrzywieniem usta, tak wogóle ślady przeżyć wszelkiego rodzaju znaczą się niezatarcie na twarzy człowieka, która jest niby tablica, zapisana hieroglifami losu. Znaczą się nadto na niej nabyte zalety i przywary, cnoty i grzechy, fatalistycznie przekazane obciążenia dziedziczne—całe historye pokoleń dawnych, tudzież wiele rzeczy zupełnie tajemniczych i nienazwanych. Nie mamy przecież klucza do odcyfrowania tych znaków kabalistycznych. Próby, poczynione przez fizjognomistów w celu określenia niektórych rysów znamiennych, odpowiadających pewnym typom psychicznym, nie dały rezultatów zadawalających. Taki sam los spotkał, jak wiadomo, frenologię. Dla tego też twarz ludzka jest zawsze księgą ciekawą, nigdy nie przeczytaną do końca, i pozostanie ona wiecześnie niewyczerpanem źródłem wynalazczości dla intuicji artystycznej.

Co prawda, wiele osób, nawet obdarzonych skąd inąd talentem malarskim, wszystkich tych rzeczy nie odczuwa, poprostu, powiedziećby można, nie widzi i dla tego nie wierzy w możliwość wyrażania podobieństwa po za dokładnem skopiowaniem rysów indywidualnych w najdrobniejszych szczegółach, tak jak to czyni aparat fotograficzny. Jest to do pewnego stopnia upośledzenie, jak wogóle w dziedzinie sensacji zmysłowych spotyka się osobniki, których niezdolność w danym zakresie dochodzi do granic zupełnego idjotyzmu. Jak wiadomo, bywają ludzie, dotknięci wyraźnem zboczeniem na punkcie odczuwania węchowego, inni dotyk mają nader słabo rozwinięty, inni jeszcze nie umieją słyszeć lub widzieć. Z drugiej strony nadzwyczajna wrażliwość i przenikliwość postrzegania wyraża się najbardziej stanowczo przez ogromnie dosadne ujęcie rysu indywidualnego w uproszczeniach, do czego dochodzą w swych utworach niektórzy artyści. Umieją oni z mnóstwa szczegółów drugorzędnych, przypadkowych i obojętnych, wybrać jedynie konieczne, najważniejsze i w kilku kreskach wyrazić najdokładniejszą podobiznę człowieka. Uproszczenia takie idą nieraz niezmiernie daleko, a są one właściwością przede wszystkim karykaturzystów. Takiemu Ca-

ran d'Ache'owi, jednemu z najstłynniejszych artystów tej kategorii, wystarczyło nieraz umieścić w kółku trzy, cztery kropki, jakąś kreskę i przecinek, ażeby kółko, takie przypominało głowę danej osobistości, głośniej i dobitniej, niż sumienna kopia tej samej głowy, ujętej z całą dokładnością, jako bryła o pewnych określonych wymiarach, proporcjach, o pewnem znamienem załamaniu się płaszczyzn i linii — silniej i wymowniej, niż „udane“ zdjęcie w najpierwszorzędniejszym zakładzie fotograficznym.

Muszę się tu jednak zastrzedz, co rozumem pod słowem karykatura, gdyż z pojęciem tem najniesłuszniej powszechnie identyfikują koniecznie jakąś przesadę i potworne wykoszlawienie kształtu. Karykatura jest właściwie tylko charakteryzowaniem *à outrance*, jak to słusznie określił Robert de la Sizeranne.

Zapewne, wypaczenie kształtu naturalnego, przesada w zaznaczeniu proporcji, wszelkie złośliwe podkreślenia, cała ta okropna teratologja, na jaką się tylko fantazja ludzka zdobyć może, a na co pozwalają sobie artyści gwoli silniejszego zaznaczenia danych stron charakteru — jest jednym ze środków ale nie jedynym i koniecznym. Karykatura, w ewolucyjnym swym pochodzie przeżyła

już to stadjum w przeszłości, a dzisiejsi artyści potrafią „charakteryzować“ ogromnie dobitnie bez uciekania się do urągających logice wykoszlawień. Od czasów Hogartha i Gavarniego zrozumiano, że karykaturzysta, nie obniżając siły wyrazu swych koncepcji, może utrzymać się w granicach najnaturalniejszego przedstawienia kształtów rzeczywistych przedmiotu. Słynni też karykaturzyści dzisiejsi, jak: Forain, Willele, Gibson, Tenniel, Leech, Schlittgen i inni, nie pozwalają sobie na najmniejszą szarżę, lecz rysują figury współczesne w najdoskonalszych proporcjach, wypowiadają przeciw całej myśli swojej z należyłą siłą i temperamentem.

Czasami wprawdzie, w portrecie zwłaszcza, umyślna potworność—tendencyjne wykoszlawienie form sprawia, że portret przez to właśnie staje się bardziej podobny. Jest to wynikiem przenikliwości artysty, który umiał tak podpatrzeć i podkreślić w karykaturze te mianowicie rysy charakterystyczne, które wywołać muszą narzucające się przypomnienie danej osoby.

Analizując tedy istotę talentu portrecisty urodzonego, można chyba zgodzić się, iż powinien on, prócz wielu innych, zawierać w sobie i te pierwiastki, które stanowią o talencie karykaturzysty, to jest—przedewszyst-

kiem przenikliwość w odgadywaniu najznamienniejszych rysów indywidualnych i zdolność syntetycznego ich ujęcia. Oczywiście, kardynalna różnica polega na tem, że pierwszy zdolności tych nie wyzyska w tendencjach, zaprawionych złośliwością, ironją lub drwinami, co stanowi przymiot i zadanie artystyczne drugiego.

Dzisiejsi karykaturzyści-syntetycy, jak wspomniany wyżej Caran d'Ache, jak Sem, Ibels, Nicholson, Capiello, często istotnie kilku dotknięciami pędzla, jednym zręcznie rzuconym kleksem, odtwarzają wyborne podobizny znanych i poznawanych powszechnie osób. Ludzie ci, mocą swych szczególniejszych w tym kierunku usposobień i odpowiedniego wyrobienia, dochodzą do wprost zdumiewających, wprost nieprawdopodobnych uproszczeń. Zresztą, wynajdywane przez nich znaki na wyrażenie jakiejś popularnej osobistości ze świata politycznego, artystycznego lub naukowego — znaki, pozornie proste, niby hieroglif egipskiego skryby, stają się własnością ogółu, i każde dziecko według ich wzorów z najwyższą łatwością powtórzyć może portret Bismarka, Wilhelma, Prezydenta Carnota, Grevy'ego i kilku innych bardziej szczęśliwych kreacji w tym kierunku.

Jeżeli zatem kleksy jakieś, kształtem tak bardzo dalekie od rzeczy, które mają przypominać, jak na przykład nos, oczy i usta w postaci czterech kropek, ogólnie wzięte, wywołują przecież wizję osoby tej a nie innej, to dowód oczywisty, że wrażenie podobieństwa leży po za sferą realistycznego przedstawienia bryły, ale nie po za realistycznym przedstawieniem osoby. Leży ono w syntetycznym ujęciu pewnych charakterystycznych stron modelu, istniejących w rzeczywistości, dla których artysta odnajduje swoje własne formy uzmysłowienia.

Takim jest wszelki szkic najogólniejszy. Jeżeli zatem w dalszym ciągu malarz lub rzeźbiarz, wykończając portret, zbliża się do pełnego plastycznego przedstawienia, przez wprowadzenie pozostałych szczegółów, to jeszcze w szczegółach tych uczyni odpowiedni wybór, ażeby, stosownie do kwiacej w wyobraźni syntezy, odpowiednio najważniejsze podkreślić i uwypuklić. Odczuwszy czy wyrozumiawszy głębiej charakter zasadniczy pewnej osobistości, wytwarza on w sobie niby wzór jej doskonałego portretu, niejako ideał, do którego w czasie całej roboty świadomie dąży. Pielęgnując w wyobraźni dokładne, żywe wspomnienie ostatecznie zdecydowanej syntezy, nie jest już bynajmniej niepokojony

przejściowemi zmianami, jakim model chwilowo podlega.

Wobec tego może model, zmęczony pozowaniem przez długie godziny, nudzić się niemiłosiernie, kręcić na fotelu, krzywić, poziewać, a wreszcie usnąć na dobre, przez co niewątpliwie ogromnie traci na wyrazie, nie mniej przecież artysta, pomimo iż ma przed sobą nader prozaicznie drzemiącego pana, z wargą odętą lub rozchyłnemi niemądre ustami, tworzy, dajmy na to, natchnionego poetę, dumnego władcę, mówcę, pełnego zapachu, zadumanego głęboko myśliciela, gdyż widzi ciągle syntezę wrażenia zasadniczego. Studjując bryłę na tym, nudzącym się w danej chwili panu, w szczegółach kształtu, barwy i światłocienia, portretuje jednak człowieka żywego, tak jak go poznał, w najpełniejszym wyrazie jego istoty.

Tak właśnie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, powstaje dobry portret, to jest podobny, żywy, plastyczny i pełen charakteru,—taki tylko bowiem za dobry uważany być może. Nie mniej przecież jest on, mimo wszystko, tak pogardliwie przez pewnych estetyków zwaną realistyczną kopią natury. Zważywszy jednak dokładniej okoliczności i rzeczowo zbadawszy warunki powstawania

tego rodzaju kopji, wypadnie, że pogarda owa nie jest bynajmniej uzasadniona.

Portret zatem, jak zresztą każdy obraz z natury, biorąc najogólniej, jest wynikiem indywidualnej czynności wyborczej specjalnie w tym kierunku uzdolnionego artysty — czynności, która, najściślej mówiąc, jest właśnie istotą wszelkiej twórczości artystycznej. Jeżeli do nieodzownych, wyżej określonych przedmiotów, dodamy jeszcze zalety czysto malarskie, jak poprawny rysunek, koloryt harmonijny i soczysty, miękkie modelowanie, tudzież pewien wdzięk i dekoracyjność w skomponowaniu całości, to staje się on bezwzględnie wysokiem dziełem sztuki. Płonne są zatem obawy tych wszystkich, którzy wobec rozpowszechnienia się fotografii, zapowiadają rychły a całkowity upadek tego działu sztuki, lub wróżą mu jakieś radykalne, daleko idące przeobrażenia.

Jakkolwiek, rzeczywiście, z powodu ogromnych ułatwień, jakie przynoszą coraz to bardziej zdumiewające wynalazki fotograficzne w sprawie otrzymywania konterfektów drogich i mniej drogich nam osób, portreciarstwo, jako przemysł, upada niewątpliwie, jako specjalna gałąź twórczości artystycznej, jednak pozostanie na zawsze tem,

czem było przed wiekami, w chwili najwyższego swego rozwoju.

Zapewne wobec niesłychanie szybkiego postępu techniki reprodukcyjnej, wobec istotnie bardzo pięknych odbić fotograficznych, jak, dajmy na to, doskonałe pod względem głębokości tonu pigmenty, lub smaczne i eleganckie karty albumowe na papierze bromosrebrnym, zapotrzebowanie na portrety „ręczne“ znacznie się zmniejszyło. Nie powtórzy się już zapewne to, co działo się przy końcu wieku XVIII, kiedy formalna manja portretowania się, grasująca epidemicznie wśród wielkich i małych świata tego, wytworzyła całe zastępy wyrobników, którzy, włączając się od dworu do dworu, ofiarowywali swoje talenty i umiejętności na usługi jaśnie wielmożnych, wielmożnych i zwykłych mości panów, pragnących rysy swego oblicza przekazać potomności. Ale dziś piękny portret Whistlera lub Sergenta jest zarówno dostojnym dziełem sztuki, jak były niem przed kilku laty portrety Horowitza, Lenbacha, Bonnata, jak dawniej jeszcze Rodakowskiego i Ingesa, jak przed stu laty Lawrence'a, Gainsborough'a, Reynolds'a, pani Vigée Le Brun, jak przed dwustu kilkudziesięciu Velasqueza, Rembrandta i Van Dycka, jak dawniej jeszcze Leonarda da Vinci, Holbei-

nów, Van Halsów, Dürerów, Memmlingów, Van Eycków i tych wszystkich, którzy zapisali się niezatartemi zgłoskami w dziejach sztuki, jako kopiści tej natury, której na imię człowiek.

\* \* \*

Myślę, że w ten sposób oświetlona idea portretu pozbawia go znaczenia symbolu i czyni czemś bardzo bezpośrednim. Dla tego też bez wątpienia pospolite wymaganie podobieństwa nie może ubliżać dziełu sztuki, ani obrażać szanującego się artysty. Ale z drugiej strony, a mówię tu na zasadzie licznych obserwacji, stawiając sprawę tak kanciasto, narażam artystów na pewne kolizje z niewyrobioną artystycznie publicznością. Otóż w tym razie nieodzowne jest małe zastrzeżenie.

W doskonale podobnym portrecie, jak drwił Ruskin, kot nawet pozna pana swego, ale jakimi drogami podobieństwo to się osiąga, to wiedzą dopiero utalentowani i specjalnie wyrobieni w swym zawodzie portreciści. Tymczasem bardzo niewiele portretujących się pań i panów nie odmawia sobie przyjemności dawania artystom wskazówek, jakoby niezawodnie prowadzących do celu.

Niewątpliwie zdarza się, że pewne uwagi mogą być nawet bardzo trafne, najczęściej jednak pochodzą z grubej nieznajomości rzeczy, a wskazania są wprost niewykonalne. Upośledzenie w zakresie umiejętności widzenia, o czem wyżej wspominałem i o czem dalej jeszcze będę mówił, dochodzi czasami do granic nieprawdopodobnych. Znałem jegomościa, który absolutnie nie rozumiał skrótów perspektywicznych. Otóż pan ten, jakkolwiek przyznawał, iż zupełnie jest podobny na portrecie, malowanym przez jednego ze zdolniejszych naszych artystów, miał przecież pretensje, że nie zrobiono mu drugiego ucha. Nie pomagały dowodzenia, że w głowie, zwróconej w trzech czwartych, drugiego ucha widzieć niepodobna. Jegomość prowadził malarza do lustra i pokazywał mu dwoje uszu... jak wół. Oczywiście, jest to przykład niezmiernie krańcowy, choć oparty na najzupełniej autentycznem wydarzeniu. Dzieją się jednak rzeczy na ziemi, wobec których stajemy zdumieni, onieśmieleni i bezradni, jak wobec zjawisk nadprzyrodzonych. Tysiące innych przykładów mniej jaskrawych, jak wymagania rozjaśnienia policzków w cieniu i t. p., możnaby przytoczyć na dowód, że zastrzeżenie powyższe nie jest zbyteczne.

Źródłem nieporozumień bywa także zbyt żywe podobieństwo portretu.

Osoba, znająca siebie z fotografii, do której pozowała z ustami „w ciup“ i z „przyjemnym wyrazem twarzy,“ miewa pretensje, jeżeli tego nie odnajdzie w portrecie, zrobionym przez szczerego artystę. Winne tu jest bezwzględne zaufanie do podobieństwa fotograficznego, co jest bardzo rozpowszechnione, a jednocześnie bardzo zawodne, pomimo niezaprzeczonego obiektywizmu aparatu.

---

## Indywidualizm i technika.

---

Rafaël, boski, niezrównany książę malarzów, przedziwny wyraziciel ziemskiego wdzięku i niebiańskiej słodyczy, w połowie dziewiętnastego wieku począł tracić na reputacji—tracił potrochu sławę największego artysty świata, sławę, która przez cztery wieki niezmiennie opromieniała to imię najwspanialszymi blaskami w dziejach sztuki. Przyczyną takiej zmiany zapatrywać był pewien charakterystyczny zwrot w estetyce naszych czasów—mianowicie, stanowcze zerwanie z ideałami doskonałości klasycznej na rzecz wybitnych przejawów indywidualistycznych, co pociągnęło za sobą przechylenie się sympatji ogółu ku romantyzmowi wszelkiej postaci i autoramentu. To też, ponad czczone poprzednio bez zastrzeżeń imię autora Madonny Sykstyńskiej, fresków w Loggiach i Stanzach, wypływały nazwiska malarzów

mniej może poprawnych, mniej płodnych i zręcznych, ale nieskończenie wyraźniejszych i bardziej zdecydowanych pod względem własnej fizjognomji duchowej, bardziej samodzielnych i oryginalnych. Ścisłejsze badania historyczne wykazały bowiem, że ten sławiony powszechnie malarz był raczej niezmiernie zręcznym naśladowcą, niż naprawdę samorzutnym twórcą, że nikt ze współczesnych nie był bardziej skłonny do naśladowstwa i wchłaniania w siebie najróżnorodniejszych wpływów obcych. Zwłaszcza rewelacje pana Morelli, poczynione przed kilkunastu laty, rzuciły jaskrawe światło na kształtowanie się tego talentu. Baczna analiza dzieł Rafaela z różnych epok wykazuje najdokładniej przewagę, jaką nad miękkim, obdarzonym niesłychaną wrażliwością malarzem, miały mocne indywidualności innych artystów. Łatwo odnaleźć, na przykład, w młodzieńczych jego utworach odbicie niezbyt zresztą wytwornej techniki pierwszego mistrza, jakim był Timoteo Viti w Urbino, jak następnie obrazy, powstałe w Perugji, są jakby naśladowaniem czy przedrzeźnianiem obrazów Perugina, u którego pracował, jako pomocnik, wreszcie niezaprzeczone wpływy Michała Anioła, kiedy spotkał się z nim

w Rzymie przy robotach watykańskich, wycisnęły na nich swoje piętno.

Odkrycia te obniżyć, oczywiście, musiały wartość artysty w oczach tych wszystkich, którzy właśnie samodzielność twórczą uważać chcieli za jedynie dostojny przymiot prawdziwego geniusza. Wysunięto na czoło dostojenstwa estetycznego indywidualizm.

Takim indywidualistą jest u nas n. p. Chełmoński. Istotnie, ani cienia w nim wpływów obcych, ani śladu filiacji z jakimiś uznaniami w świecie sztuki powagami, od którychby można było wywodzić genezis jego ducha. Jest to talent nawskroś samodzielny, swoisty, wprost nieprzystępny dla jakichkolwiek oddziaływań innych indywidualności, wprost wrogi wszelkim pierwiastkom, które nie są krwią z krwi, kością z kości jego. Szorstka, kanciasta jego organizacja zda się jeżyć ostremi kolcami przeciw najogłędniejszemu nawet próbom dotknięcia się jej obcą dłonią, odpychać gwałtownie wszelki nacisk, idący z zewnątrz. Jest on zawsze i wszędzie tylko sobą, wierny jedynie tylko własnym podnieciom wewnętrznym, niezdolny, zda się, zgoła do wszelkich kompromisów i przystosowywania się. Idzie swoją drogą niezmiennie, a kiedy chce z niej zboczyć, kiędy na-

wet probuje tego kilkakrotnie, staje bezradny, niedoleżny, jakby zbląkany.

Idzie sobie tą charakterystyczną polską drogą boczną, wśród pól ornych, ugorów, łąk i mokradeł, wśród lasków i zarośli—drożyną, która go zawiedzie czasem do ciemnej kniei, gdzie głuszcze tokują, do dzikich ostępów z fantastycznie poplątanemi wykrotami, to znowu nad uroczyska, pełne poezji i tajemniczości, niby jakieś zaklęte królestwo z bajki. Brnie po drogach tych w grząskiem błocie przy wiosennych rostopach; sady z kopyta, aż ziemia dudni, kiedy jesienią, po sprzętach, puści się konno za lisem; to znowu mknie, jak wichur, w lotnych saniach, niesiony wściekłym pędem ognistych rumaków. Ma wtedy rozmach, impet, swobodę, sentyment, ma werwę, polot i szczerłość, ale na szerokim, utartym gościńcu, wśród modnych, współczesnych urządzeń cywilizacyjnych—czuje się źle i nieswojo.

Witkiewicz w życiorysie artysty, umieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym“ z roku 1889, pisze między innymi, że Chełmoński nie jest uczniem Brandta ani Wagnera, jak mylnie u nas twierdzono—jest jedynie uczniem Gersona, a nadewszystko natury.

Dla obeznanych bliżej ze znaczeniem pedagogicznym warszawskiej szkoły rysunkowej, pozostającej wówczas pod kierunkiem Gersona, aż nadto wyraźnym jest, dla czego słynny krytyk manifestacyjnie podkreśla, że Chełmoński jest uczniem tego profesora, a nie kogo innego, choć niewątpliwie, wyjechawszy do Monachjum, korzystał nasz artysta ze wskazań innych mistrzów i właśnie mianowicie ze wskazówek Wagnera, tudzież Brandta, gdyż studjował czas jakiś w ich pracowniach. Dla mniej wtajemniczonych jednak w sprawy początkowego wykształcenia naszych największych dziś malarzy, którzy jednocześnie z Chełmońskim uczęszczali do szkoły rysunkowej, nie od rzeczy będzie przytoczyć, co o niej trzyma w zacytowanym artykule Witkiewicz, także jeden z wychowañców tej uczelni:

„Gerson, jako wielbiciel i tłumacz Leonarda da Vinci, tego zacieklego realisty i badacza natury, wszystkim swoim uczniom zaszczerpił nadzwyczajną dla niej cześć i zamiłowanie. To też pomimo systemu uczenia, w którego program wchodziła zwykła akademiczna rutyna, wszyscy uczniowie Gersona wyszli od niego przygotowani do pojmowania i odtwarzania każdego kształtu, jaki w naturze spotkali. Gdziekolwiek się

znaleźli, na wsi czy w mieście, w salonie czy w polu, obracali się swobodnie i potrafili wszystko rysować. Żeby w równym stopniu byli przygotowani do pojmowania zjawisk barwnych, byłaby to wzorowa szkoła, dająca maksimum tego, co szkoła wogóle dać może.“

Słowa te, dziś jeszcze, po kilkunastu latach doświadczeń, nie tracą na wartości i najzupełniej można przychylić się do zapatrywań krytyka. Rzeczywiście, sucha, surowa, nieco pedantyczna metoda, stosowana przez Gersona w nauce rysunku, jakkolwiek mogła czasem niecierpliwie młodych, rwących się do szerokiego chlastania malarzów, w rezultatach jednak ostatecznych okazała się nader skuteczna, co stwierdzić można na większości obecnego naszego dorobku artystycznego. Niezbyt wybitna indywidualność profesora, jako malarza, nie mogła zaciężyć decydująco na talentach silniejszych, nie mogła przytłoczyć ich swą wagą, to też rozkiełzani z przymusu szkolnego, odnajdywali natychmiast zupełną swobodę prężności osobistej, mając zawsze w zysku gruntowną i poważną, nabytą pod przymusem, umiejętność rysunku. Z umiejętnością tą, jako najistotniejszą podstawą malarstwa, niby z zadatkiem najwyższej doskonałości, łatwo już

było szukać własnej linii w nieskończoności sztuki i odnajdywano ją też najczęściej, jeżeli ktoś potem z zagranicznych uczelni nie przyniósł ze sobą nadto ciężkich obarczeń.

Powiedzieć zatem o kimś, że był uczniem Gersona, nie znaczy to bynajmniej, że przejął od mistrza jakiś szczególniejszy sposób wyrazu, manierę, styl, formę, któraby mu dała pewną cechę znamionną, niby rodowe piętno pochodzenia, ale—że posiadał obiektywną, zasadniczą umiejętność, ażeby się stać „dobrym uczniem natury.“

\* \* \*

W chwili, kiedy Chełmoński wstępował w świat sztuki, kult Rafaela dawno należał już do przeszłości, a raczej niechęć przeciw niemu przechodziła wówczas w stan ostrej idiosynkrazji, jako ostatecznego wyniku wszelkiej reakcji po zbyt namiętnych uniesieniach. Kopano pamięć mistrza z Urbino z jakąś bezpamiętną zaciekłością, znęcano się nad jego zniewieściałym, cikliwym sentymentem, nad wylizaną, przesłodką techniką, odmawiano mu czci i wiary artystycznej, jednym słowem, doprowadzono rzecz do granic niedorzeczności—i dziś, w imię słuszności,

z kolei należałoby zwrócić, co się temu genialnemu bądź co bądź twórcy należy. Wtedy jednak na gwałt inne wywieszano znaki, w inne kazano wierzyć bogi pod grozą przekleństwa i prześladowań.

Zresztą przyznać trzeba, że była to epoka ogromnego zróżniczkowania się pojęć, prądów i dążeń estetycznych. Niepodzielne ongi władanie nad smakiem artystycznym ludzkości tego księcia rozpadło się między licznych diadochów, którzy własne zakładali państewka.

Przedewszystkiem angielscy prerafaelici, szukając wskazań estetycznych w naiwnych freskach na Campo Santo w Pizie, na jasność najwspanialszej glorii wydobyli nazwiska drzemiące głęboko w mrokach zapomnienia historycznego. Rozbłysły nagle imiona Giotto, Orcagniów, Lorenzettich i wielu innych przedstawicieli prymitywizmu włoskiego, których prostotę, szczerotę i bezpośredniość przeciwstawiono grzecznej i układnej poprawności nadwornego malarza papieżów, Juliusza II i Leona X. Dalej Botticelli miał swoją wielką kaplicę. We Francji namiętności kolorystyczne, rozdmuchane przez Eugeniusza Delacroix, zwróciły upodobania malarzów w stronę wielkich weneccjan; zachwycano się z kolei Velasquezem, podzi-

wiano światłocien Rembrandta, szalony rozmach Goyi, a nad wszystkim zapanował nowożytny całkiem naturalnie — naturalizm, jak chce Zola, przepuszczony przez pryzmat temperamentu, co prowadziło konsekwentnie do krańcowych manifestacji indywidualistycznych.

Pozatem odkrycia naukowe i niezmierny postęp techniki wogóle odcisnęły znamienne piętno, jeżeli nie na twórczości artystycznej, w ścisłym słowa tego znaczeniu, to przynajmniej na pewnych formach jej wyrazu. Fotografja momentalna, rozkładając nieuchwytne zjawiska szybkiego ruchu, prostowała niedokładne dotąd postrzeżenia i wytykała drogę do nowych zdobyczy w tym zakresie. Niezależnie od tego, teorje czy tylko badania naukowe Chevreuil'a, Younga, Helmholtza i innych nad istotą światła i barwy, pchnęły artystów do stosowania w praktyce wyniku tych badań dla zdobycia nieznanych dotąd efektów przy zwykłym wyzyskiwaniu, niestety, jednakowej zawsze i zawsze niedostatecznie zamożnej palety. Z tych najprawowitszych zresztą usiłowań zwiększenia zasobów technicznych malarzkiego wypowiedzenia się w całej pełni z odbieranych od natury wrażeń zrodziły

się nowe dążenia — powstają impresjonizm, wibryzm, pointylyzm, weryzm, tysiące prób i doświadczeń, które pod różnemi nazwami chwilowo zajmują uwagę ogółu, chwilowo świecą potężnie, niby gwiazda przewodnia, na drodze do ostatecznej doskonałości i znów mieszają się z tłumem innych, pozostawiając w pamięci współczesnych jeno ślady szlachetnych, ale płonnych doświadczeń. W rozgwarze krzyżujących się prądów, w zawiłym splocie przejawów niespokojnego ducha twórczego, trudno odnaleźć wytyczne w ferowaniu wyroków estetycznych, krytyką też owładnął subiektywizm bezwzględny. Odrzucono wszelkie uznane normy, wszelkie szkolarskie formuły i w sądach artystycznych zapanowała przedziwna swoboda i dowolność. Osobista intuicja i smak krytyka starczyć musiały wyłącznie przy szacowaniu wartości artystycznych. Potrafił on zatem w dziele, które niejednokrotnie nie wytrzymało ścisłego egzaminu dojrzałości artystycznej, dopatrzeć się czegoś, co je, pomimo pewnych zaniedbań i niedokładności, stawiało ponad utwory, pod każdym względem poprawne i pełne mistrzostwa. Istotnie, jeżeli to „coś“ było naprawdę bardzo szczere, osobiste i oryginalne, okupywało w znacznej części niedociągnię-

cia techniczne, a nawet wprost rażące, ze stanowiska czysto malarskiego, błędy.

Na Zachodzie eklektyzm, czy lepiej może subiektywistyczna dowolność sądów estetycznych, przyjęła się dość wcześnie. Jakkolwiek znane są tragiczne zmagania się takiego Maneta i innych z opinią publiczną, tudzież surowością sędziów wystawowych — Maneta, którego dzieła przez długie czasy nie mogły przecisnąć się do salonów dorocznych wraz z dziesiątkami tysięcy okazów najpospolitszej produkcji, a po kilkunastu latach zdobyły zaszczytne i wcale wyjątkowe miejsce w galerji Luksemburskiej, nie mniej przecież prawdą jest, że na ogół sytuacja wszelkiego rodzaju nowatorów-indywidualistów była znacznie ułatwiona. Jeżeli ostatecznie nie zdołali wstępnym bojem zająć salonów oficjalnych, skupiali obok siebie zawsze dość liczną garść wyznawców i zwolenników, co w wielkich środowiskach cywilizacji jest zawsze możliwe. Przedstawiają one z konieczności grunt podatny do szerokiego różnicowania się smaku i upodobań.

My szliśmy ciągle nieco w ogonie kultury europejskiej — zwłaszcza w dziedzinie sztuk plastycznych stwierdzić trzeba niewątpliwie, i to dość znaczne, opóźnienie.

Dziennik, co prawda, dość wczesnie przynosił wiadomości o ruchu artystycznym za granicą, ale prądy, tam istniejące, poznawaliśmy jedynie z nazwiska i mówiliśmy o nich przy czarnej kawie, jak o żelaznym wilku. Istotnie, wszelkie impresjonizmy, wibryzmy i t. d. dla wielu były tylko pustymi dźwiękami bez treści, póki pewna generacja artystów, wróciwszy ze studjów z Monachjum albo Paryża, nie pokazała współobywatelom swoim, jak właściwie ów wilk żelazny wygląda w świetle oczywistości.

Wobec tego estetyczne uświadomienie ogółu i krytyki często nie stało na wysokości poziomu twórczego artystów, co pociągało za sobą przykre bardzo nieporozumienia.

\* \* \*

„Wiek XIX—jak powiada Klaczko — ten wiek potężny obszarem swych poszukiwań i rozległością wiedzy, nie potrafił znów nic stworzyć; jego ciekawość wszechświatowa będzie cechą fatalną jego bezpłodności nieuleczalnej. Raz jeszcze biedna ludzkość ponowi doświadczenie, tylekroć powtarzane, znane już pierwotnemu człowiekowi w pierw-

szych dniach istnienia: że drzewo wiedzy nie jest drzewem życia.“

Niewątpliwie, sztuka tylko na wiecznie zielonem drzewie życia kwitnąć może i owocować obficie, ale też prawdą jest niezaprzeczoną, że wiedza ludzka samo drzewo przekształca i uszlachetnia, że przez właściwą kulturę, przez system szczepień odpowiednich, dzikiej płonce, rodzącej drobiazg kwaśny i cierpki, każe wydawać owoc wspaniały, słodki i soczysty. Proroctwo, rzucone przed kilkudziesięciu laty z wysokości galerji w kaplicy Sykstyńskiej przez głośnego swego czasu estetyka—rzucone w chwili, kiedy przytłoczony niejako gigantyzmem Michała Anioła, spotkał się oko w oko z ową *terribilità* Renesansu, przy której współczesność cała wydała mu się nikłą i szarą—jest jeno w części słuszne, a sceptycyzm względem zdobyczy wiedzy jeno w części uzasadniony. Dziś, kiedy możemy już zamknąć bilans tego, jakoby bezpłodnego wieku, musimy uznać, że nawet w rubryce sztuk pięknych, istotnie nieco upośledzonych wobec rozwielmożnienia się techniki i przemysłu fabrycznego, pozostał jednak wcale pokaźny dorobek.

Wprawdzie architektura, ściśle biorąc, nie skryształizowała się dotąd w znamieny,

własny styl epoki i przeżuając kształty dawne, kompilując wszystkie znane w historii formy—od klasycznej prostoty doryckiej do przesadnego barokowego rozwydrzenia—kreśliła się bezradnie przez lat dziesiątki w jakimś bezosobowym, bezlicowym naśladownictwie, ale przecież z drugiej strony współczesne hale i mosty żelazne są rzeczą bezprzecznie nie znaną dawniej i oryginalną.

Nowe pierwiastki konstrukcyjne stać się muszą wątkiem do powstania nowych form budownictwa — nowego stylu. Przedziwne, zawrotne łuki, przerzucane dziś przez przepaści nad szerokimi przestworzami — rozpięta, niby tkanka pajęczna między ścianami skał niebotycznych, sieć drutów, po której pędzi pociąg błyskawiczny, urąga najśmielszym pomysłom architektów gotyckich, wznoszących dumnie strzeliste sklepienia tumów średniowiecznych i jest niewątpliwie imponująca.

Budownictwo to należy do przyszłości. Wiek ubiegły przygotował materiał—kiedyś przyjdzie geniusz i ożywi go duchem swoim. Tak zwana „Secesja,“ która przyszła na świat w ostatnich latach ubiegłego stulecia jest jeszcze ciągle w fazie niemowlęcej bezlicowości.

Rzeźba i malarstwo biegną pokornie za naturą, wydzierając jej tajniki krok za krokiem, podpatrując ją chytrze na gorącym uczynku stawania się nieskończonej różnorodności zjawisk. Droga jest pewna i z góry nakreślona, nie mniej przecież pełna zadziwiających niespodzianek. Wielcy artyści dziewiętnastego wieku stali na wysokości zadania i w produkcji ich muszą się niewątpliwie znaleźć dzieła nieśmiertelne.

Co prawda, kiedy sztuka odrywała się od życia i chciała oprzeć się na suchej teorii, lub rozpyływała w mglistych spekulacjach filozoficznych, wiodła szybko nakształt uszczkniętego z łodygi kwiatu — storczyka dziwnych kształtów, co, przypięty do gorsu kobiety na balu, kona natychmiast z braku odżywczych soków ziemi. Tak było na początku wieku, kiedy wtłaczano ją w martwe rygory pseudoklasycyzmu, tak na końcu, kiedy dekadentyzm szukał wskazań w stylizacji na wzór umarłych dawno form średniowiecznych. Ale jeżeli owoc sztuki dojrzeje na drzewie życia—życia bogatego wiedzą wszystkich ubiegłych pokoleń, wzmożonego wszystkimi ich doświadczeniem, przekazywanem z ojca na syna, uszlachetnionego całą ich długą kulturą, wtedy będzie on

piękny, słodki i soczysty, jak nie był dotąd żaden owoc w tym ogrójeu.

Przebrzmiały wibryzmy, pointylizmy, przechodzi symbolizm, kończą się modne szkoły i kierunki, a sztuka za mistrzynią swą naturą idzie niezmiennie, jedynie coraz bogatsza i pewniejsza siebie, choć miewa czasem chwile omdlenia, zniechęcenia i rozpacz.

Wielu naszych artystów współczesnych pozostali wiernymi naturze, ale jakby pozwolili wyprzedzić się życiu, jakby w przystępie zniechęcenia zrezygnowali z niektórych górniejszych ambicji dla swej sztuki. Ustają tedy przed samą meta, wahają się i nie wypowiadają ostatniego słowa.

Wyraża się to w tem, że w większości dzieł naszych indywidualistów razi jakieś małe niedomówienie artystyczne, jakieś techniczne niedociągnięcie, jakiś brak, psujący wrażenie całości. Są chwilami szczegóły poprostu bajeczne pod względem ścisłości obserwacji i doskonałości wyrazu, a jednocześnie wyrывa się jakieś maznięcie surową, niestonowaną należycie farbą, jakieś rażące wykrzywienie w rysunku, jakieś wreszcie nieustosunkowanie perspektywicznych wielkości w przestrzeni.

Jest w tem jakby umyślna pogarda dla umiejętności zawodowej, jakby lekceważenie zewnętrznych stron sztuki, co nawet, nawiasem mówiąc, było dogmatem pewnych wierzeń estetycznych, co jednak niewątpliwie szkodzi artyście w obliczu sztuki.

Obrazy malarzy współczesnych psują się niesłychanie prędko — żółkną, czernieją i pękają. Ludzie, którzy mówili tak górnio o „absolucie,“ nie umieli zapewnić dziełom swoim przynajmniej względnej trwałości.

Jest to sprawą rzemiosła sztuki, którego trzeba się uczyć pilnie i z miłością, jak to ongi wskazywał malarz cechowy z XV wieku, Cenino Cenini.

\* \* \*

Częstym błędem, utrudniającym orientację estetyczną, jest pomieszanie „techniki“ ze sztuką. W jednym z podręczników historii sztuki, zaraz w pierwszym rozdziale spotykam rysunek siekierki z krzemienia łupanego i objaśnienie. „Człowiek pierwotny przez długi szereg tysięcy lat obrabiał krzemień, łupiąc go na wykonanie narzędzi obrony i mordy, zaczął więc od *rzeźby*, gdyż nadanie surowemu materiałowi jakiegokolwiek

formy należy do plastyki, do *sztuki* rzeźbiarskiej.“

Niewątpliwie technik dzisiejszy, wyrabiając, dajmy na to, koło zębate do maszyny parowej, nadaje surowemu materiałowi formę bardzo złożoną, ba, nawet znacznie wykwińnięszą, niż siekierka krzemienista, nie mniej przecież nikt technika tego rzeźbiarzem nie nazywa, i istotnie rzeźbiarzem nie jest on ani trochę.

Jest to bardzo grube nieporozumienie. Póki człowiek sporządza sobie użyteczne sprzęty i narzędzia, nie jest on jeszcze artystą, a zaczyna nim być dopiero wtedy, kiedy sprzęty te i narzędzia poczynają ozdabiać, jest nim wtedy dopiero, kiedy nada im kształt specjalny, nie „dla celów mordy i obrony,“ ale przez uczucie estetyczne.

Zapewne kształt piękny — piękne wygięcie, powiedzmy, toporzyska, może być narzucone wymaganiami wygody, jak wogóle wiele form bardzo estetycznych podyktowały ludziom warunki konstrukcyjne. W tem miejscu sztuka i technika schodzą się ze sobą bardzo blisko i są wzajemnie od siebie zależne.

Pozatem sztuka, zwłaszcza wysoka sztuka współczesna, musi mieć własną technikę, to znaczy — umiejętność używania materiałów

surowych do własnych celów artystycznych, to jest, mówiąc o sztukach plastycznych, umiejętność użycia farb, węgla, papieru, płótna, gliny, kamienia, a dalej umiejętność manipulowania odpowiednimi narzędziami.

Rozmiary pracy niniejszej nie pozwalają mi na szczegółowe rozpatrzenie wszystkich technik artystycznych, przypomnę tylko, że, na przykład, w malarstwie znane są, jako najdawniejsze, malarstwo ankaustyczne, dalej altempera, olejne, alfreskowe, akwarelowe, że są rysunki węglowe, ołówkowe, kredowe, sangwinowe, piórkowe, że następnie istnieje całe mnóstwo technik graficznych, którym zresztą później, na zakończenie kilka słów poświęcę. Rzeźba ma do rozporządzenia kamień, marmur, drzewo, bronz, wosk, plastelinę, glinę, wreszcie nieskończoną ilość twardych kamieni i metali, które zwłaszcza dostarczają materiału do sztuki estetycznej.

Wszystko to wymaga odpowiedniego obeznania się z naturą każdego materiału i odnalezienia do atakowania go właściwych sposobów.

Kompleks sposobów tych stanowi istotę rzemiosła artystycznego. Opanowanie rzemiosła tego jest warunkiem nieodzownym do

zdobycia swobody artystycznego wypowiedzenia się.

Rzemiosło często wszakże dostarcza sposobów tak doskonałych, że dzieło, przy pomocy ich wykonane, może sprawiać wrażenie artystycznego poczucia. Takie są prace dekoratorów, którzy przez wyćwiczenie się w rzucaniu zręcznych płam i kleksów dochodzą do wywołania rzemieśniczo, prawie schematycznie efektów bardzo artystycznych.

Są też zjawiska jeszcze bardziej skomplikowane, które utrudniają orjentowanie się w przedmiocie. Postaram się wykazać to na przykładzie.

Mały, może jedenastoletni chłopak, podał mi kajet, w którym na kilku kartach śmiałymi kleksami narzucone były w bardzo ogólnych, ale niezmiernie charakterystycznych rysach, figury zwierząt i ludzi. Były tam kury, gęsi, kaczki, koty, psy, zupełnie pewne w kształtach, i to bynajmniej nie ustawione z profilu, w postawie hieratycznej, jak to zazwyczaj „zdolne do rysunku“ dzieci czynią, ale ujęte w żywym ruchu i w bardzo trudnych skróceniach. Na innej kartce znalazłem krajobrazy jakieś, znaczony również w sposób, doprowadzony do prymityw-

nej prostoty w formie, ale dziwnie wyrazisty i artystyczny.

Zdziwiłem się nie na żarty. Szkiców takich nie wstydziłby się podpisać sam Caran d'Ache w Paryżu.

— Wszystko to z pamięci?—pytam ojca, poczciwego wyrobnika, sąsiada swego, mieszkającego o piętro wyżej. Sprowadził on syna, ażeby zasięgnąć mojej „kompetentnej“ rady, czy warto go „uczyć na malarza.“

— Panie, niech mu pan, co chce, każe zrobić—wszystko potrafi. Wicek, machnij-no konia.

Chłopak, pewny siebie, wziął pióro, zmaczał je zamazyście w kałamarnicy, a potem zadumał się chwilę, skupił się w sobie, jakby szukał w wyobraźni wizji plastycznej przedmiotu, który ma rysować, wreszcie narzucił na papierze trzy kółka, czwarte mniejsze umieścił nieco wyżej, bokiem stalówki położył szerokiego kleksa, łączącego je pomiędzy sobą, dodał kilka kresek z jednej i drugiej strony i... walił na mnie koń w pełnym galopie z ogonem heroicznie odsadzonym, pełen fantazji i impetu.

Oczywiście, nie było tam anatomicznego rysunku zwierzęcia, lecz, jako notatka ruchu i wyrazu, wyglądało to poprostu doskonale.

Już chciałem zawołać w zachwyceniu:

— Ojciec, zastawcie się, sprzedajcie się, stańcie na głowie, a ucicie chłopaka rysunku!

Wtem przyszła mi myśl zaproponowania małemu genjuszowi, ażeby narysował wazonik, stojący na biurku.

— Kiedy tego u mnie niema w „rysowniku“.

— W jakim rysowniku?

— A w „małym“.

Zrozumiałem. Kazałem mu przynieść „Małego rysownika“. Kopnął się na jednej nodze na górę i przyniósł mi bardzo ciekawie pomyślane wzory do rysunku dla dzieci. Metoda polega na kombinowaniu najprostszych form geometrycznych: kół, trójkątów i kwadracików, które dzieci z całą łatwością powtórzyć mogą na pamięć, a które w specjalnych połączeniach dają najogólniejsze wrażenie figur plastycznych. Przez zalanie pewnych miejsc na czarno zaciera się ślady schematycznej roboty kręcenia owych kółek i otrzymuje się szkic impresjonistyczny pewnego zjawiska, jakoby zdobyty „kleksami uczuciwemi“.

Podziwiałem bogatą pomysłowość w uproszczeniach twórcy metody, który, istotnie, musiał być doskonałym rysownikiem i mieć

bardzo wyrobione poczucie form, skoro doszedł do tak nadzwyczajnej ich syntezy, ale jednocześnie utracił całkowicie podziw dla małego genjusza, który mechanicznie to powtarza. Radziłem mu, w każdym razie, ażeby się uczył... czytać i pisać, a potem zobaczymy...

Historja małego Wicka powtarza się, niestety czasem wśród ludzi, którzy operują w sferach znacznie wyższych i znacznie większemi środkami, przez co występuje ona już tam w postaci lepiej uscenizowanej, staje się więc przyczyną stalszych złudzeń i nieporozumień.

Spotykałem w kraju i zagranicą wielu malarzy i rzeźbiarzy, którzy do późnego stosunkowo wieku nic w sztuce swojej zrobić nie byli zdolni. Nagle zjawia się obraz lub rzeźba, takie jakieś inne, jakieś odrębne, że autor ich zostaje nareszcie przyjęty do grona ludzi, którzy sobie tytuł artystów przyznają.

Iks zrobił kolosalne postępy; u Igreka w tak późnym wieku przebudził się nagle talent szczerego kolorysty! Starano się sobie tłómaczyć zjawisko.

Złudzenie! Iks i Igrek poprostu przybrali sposób któregoś z bardziej znanych arty- -

stów, przerzucili się do będącego w modzie kierunku, talent ich jednak w istocie nie urósł ani na jotę. Modny sposób zewnętrznego wypowiedzenia się lepiej poprostu przystosował się do panujących w danej chwili upodobań, łatwiej przypadł do gustu, co nasuwało przypuszczenie ewolucyjnego rozwoju zdolności. Wrażliwszy przecież obserwator, szukający w dziele sztuki szczerych wynurzeń artysty, dopatrzyłby się tam raczej braku tych jedynie interesujących estetycznie śladów indywidualności, jakie jeszcze w dawnych, naprawdę własnych utworach, istnieć musiały.

Nie idzie za tem, ażebym miał za zdradę własnej osobowości uważać wszelkie przerzucenie się artysty do innych prądów czy kierunków. Przeciwnie, może właśnie ustawiczne poszukiwanie, zmaganie się z nowymi trudnościami, ta nigdy nienasycona ciekawość duszy, są najcenniejszymi jej cechami; ale twierdzę, że przy odpowiednim wyrobieniu technicznym można na zimno robić pozory gorącego temperamentu i mozolnie wypracowywać pozory nonszalancji i zaniedbania.

Ale wszelkie pozory są przedewszystkiem dla sztuki wstrętne. Choć czasem,

z praktycznego widzenia, wygodnie jest bardzo wykreć się kilku zręcznemi, pożyczonemi od kogoś innego kleksami, należy się jednak z tem liczyć bardzo uważnie.

Talent malarski nie tylko na zręczności ręcznej polega.

---

## Kultura artystyczna, twórczość i wykształcenie zawodowe.

---

„To, że prawdziwe dzieło sztuki niema innych celów, jak tylko, ażeby ciało przedstawić, jak ciało, a światło, jak światło, jest zbyt proste, ażeby ogół mógł to od razu zrozumieć.“

Tak mówi Maks Klinger w znanej rozprawie swojej o malarstwie\*) i stwierdza, że to, co się powszechnie nazywa „myślą“, „idea“ obrazu, polega zazwyczaj na dowolnem, a najczęściej niezbyt pomysłowem połączeniu zdarzeń i rzeczy, nie związanych właściwie z przedmiotem obrazu, ale wywołujących szeregi skojarzeń wyobrazeniowych. „Zapewne — tłumaczy on — mogą one rzucić charakterystyczne światło na przedmiot, ale

---

\*) Por. Maks Klinger: „Rysunek i malarstwo.“ Przełożył Ignacy Dreksler. Skład główny w księgarni Połanieckiego we Lwowie.

najczęściej są obrachowane na publiczność, która, nie umiejąc ocenić artystycznej wartości dzieła sztuki, chce mieć o niem bajkę.“

Do takiego zrozumienia tej prostej prawdy prowadzi umiejętność patrzenia, której większość, jakkolwiek nie zdaje sobie z tego sprawy, nie posiada.

Ażeby sądzić o dziele sztuki, trzeba je przede wszystkim widzieć dokładnie, co osiąga się przez odpowiednią tresurę zmysłu widzenia. Kształcenie oka jest tedy podstawą kultury artystycznej.

Widzenie jest niewątpliwie źródłem wszelkiego poznania w zakresie sztuk plastycznych. Jest ono nietylko funkcją mechanicznego postrzegania wzrokiem, ale także skomplikowaną czynnością umysłową pojmowania rozumem i w tym sensie używa się w mowie potocznej. W nauce jednak specjalne gałęzie wiedzy, jak: optyka, anatomja, fizjologja i psychologja, zajmują się poszczególnymi stronami zjawiska, wyjaśniając istotę całego procesu widzenia. Może ono być nieświadome, półświadome i połączone z pewnym wysiłkiem uwagi, czyli uświadomione.

„Uważne widzenie — jak powiada Teodor Frimmel — gdy z góry spodziewamy się coś zobaczyć, a nawet czegoś określonego szukamy, nazywa się *patrzeniem*. Takim jest

naogół widzenie dorosłych, rozumnych ludzi. Jest ono także podstawą wszelkiej obserwacji, to jest takiego widzenia, które rzecz spostrzeżoną umieszcza w pewnym stosunku do naszego dotychczasowego, albo cudzego, już utrwalonego w mowie, doświadczenia“.

Patrzenia takiego trzeba się uczyć, a zwłaszcza uczyć się trzeba obserwacji.

Wszystko to jest sprawą oka, które też odpowiednio ćwiczyć należy. Jak dalece błędem jest mniemanie, że wszyscy ludzie normalni, to jest nie dotknięci wyraźnym kalectwem wzroku, jak ślepotą lub daltonizmem, umieją prawdziwie patrzeć, wierzą w to ci, którzy przynajmniej raz w życiu przestudjowali dokładnie jakiś przedmiot pod względami kształtu i barwy. Mówię tu o przestudjowaniu w znaczeniu malarskiem, to znaczy—o namalowaniu dobrego studjum z danego przedmiotu, gdyż nigdy najuważniejsze patrzenie, uzależnione zazwyczaj od najrozmaitszych wpływów ubocznych, nie odkryje tych stron zjawiska zewnętrznego, jakie poznaje malarz, przenosząc na płótno obraz jego ze wszystkimi szczegółami.

Zapewne, i malarze ulegają pewnym sugestjom, i z tego powodu różny bywa sposób ich widzenia, a co za tem idzie, różny sposób interpretowania zjawisk widzianych. W tem

leży właśnie pierwsza przyczyna zróżniczkowania indywidualizmów artystycznych.

Właściwie czyste, wyodrębnione widzenie nie istnieje. Jest ono zawsze związane z innymi czynnikami psychologicznymi, które ściśle biorąc, do procesu widzenia nie należą. Stąd pochodzi nieskończona różnorodność objawów patrzenia. Ale i w tej różnorodności można odnaleźć pewne cechy wspólne, dające podstawę do podziału ludzkości, względnie do sposobu patrzenia, na grupy odrębne. „Można wprawdzie powiedzieć z zupełną słuszością, ze względu na optykę i psychologię—pisze Frimmel— że jeżeli tysiące ludzi patrzy na jedno i to samo, to każdy z nich widzi i zauważa co innego. Równie jednak słuszne jest spostrzeżenie, że wśród tysięcy ludzi znajduje się zawsze bardzo wielu takich, którzy pod względem sposobu widzenia bardziej są zbliżeni do siebie, niż do innych.“

Tak tedy grupując patrzących wedle wieku, płci, ras, temperamentów, zawodów, zdrowia fizycznego i poglądów etycznych, zupełnie odrębne miejsce należy wyznaczyć artystom plastykom, którzy zmysł wzroku specjalnie gimnastykowali, doszli zatem niezaprzeczenie do znacznej pod tym względem przewagi nad innymi, zwłaszcza, że system wychowania, najogólniej biorąc, odzwyczaja

nas potrochu do samoistnego korzystania z tego zmysłu. Według praw znanych, organy, niedostatecznie używane, ulegają zwyrodnieniu i zanikowi. Któryś z malarzy utrzymywał, że „dla przeciętnej inteligencji nasze oko stało się z biegiem czasu jedynie narzędziem pośrednictwa między słowem drukowanym a mózgiem, lub też aparatem, ochraniającym od potykania się o latarnie.“

Prawdą jest niezaprzeczoną, że większość wiadomości o świecie i życiu bierzemy z książek, co odciąga nas od bezpośredniego patrzenia na przyrodę.

D-r Ludwik Volkmann\*), przytaczając słowa Vichera: „kto nie zdołał wykształcić swoich zmysłów, ten niema prawa twierdzić, że posiadał istotne wykształcenie,“ dowodzi konieczności ćwiczenia oka w celu wyrobienia w sobie umiejętności widzenia. „Czyż istotnie—pisze on — staramy się obserwować przyrodę i otaczające nas życie w celu otrzymania wrażeń formy i koloru, t. j. w sposób, jak to czynią artyści? czy nie kroczymy jeszcze wśród swego otoczenia obojętni i niewrażliwi, albo tak zajęci myślami

---

\*) „Wykształcenie artystyczne“

ubocznymi, że zapominamy przy nich najzupełniej o czystym postrzeganiu, a budzimy się dopiero pod wpływem niezwykłości zjawiska? Patrzymy zwykle na rzeczy nas otaczające—mówi dalej—z punktu widzenia ich użyteczności, ich ceny, czy jadalności, a dopiero w ostatecznym razie staramy się stwierdzić, czy podobają się nam lub nie; i w tym nawet zresztą wypadku zwraca naszą uwagę tylko to, co nas swą oryginalnością uderza lub szczególną szpetnością odraża. Zniknęło niemal w zupełności poczucie faktu, że już strona zewnętrzna zjawiska lub przedmiotu stanowi niezmiernie ważną część składową jego istoty.“

Odnalezienie w sobie tego poczucia stanie się kluczem do zrozumienia tej właśnie prostej prawdy, o której mówiłem na wstępie za Klingerem.

Najprostszą tedy drogą do uświadomienia estetycznego jest kształcenie oka, a kształcenie rozpocząć trzeba od początku, to jest—w najwcześniejszym dzieciństwie, kiedy jeszcze teoretyczne uprzedzenia nie spaczyły bezpowrotnie przyrodzonych właściwości organu. Dlatego w ostatnich czasach tak bacznie zwrócono uwagę na estetyczne kształcenie młodzieży. Wychowanie ludzkości —

jak powiada Volkmann—„do sztuki“ stanęło na porządku dziennym zagadnień współczesnej pedagogji, a sprawa zainteresowała też artystów, estetyków i psychologów.

\* \* \*

Ellen Key powiedziała, że wiek XX ma być wiekiem dziecka. Oczywiście, stulecie to będzie miało na głowie mnóstwo innych jeszcze kłopotów, tysiące spraw niezmiernie pilnych stanie na wokandzie najbliższych rozpraw społecznych, tysiące kwestji palących roznamiętni ludzkość do żywego—propagatorka jednak reform wychowawczych widzi tylko takie jedno zagadnienie, i to jest zasadniczo najzupełniej zgodne z psychologją widzenia w ogólności. Jeżeli przy oglądaniu przedmiotów rzeczywistych, realnych, różne osoby różnie i całkiem odmiennie ich strony dostrzegają, tak, że ułożyćby można szeregi wedle widzialnych przedmiotów i patrzących podmiotów, to cóż dziwnego, że pewne uczucie zabarwia tendencyjnie pogląd na zjawiska tak nieuchwytne, jak to, co najmocniej zajmuje umysły współczesnych.

Zapewne, nieco jednostronny był Ruskin, kiedy mówił o zbawieniu ludzkości przez

sztukę, dość wyłączny Schiller, marzący o uszlachetnieniu jej jedynie przez podniesienie kultury estetycznej; nie jeden błąd logiczny odnaleźby też można w rozumowaniach dzisiejszych pewnego typu wychowawców, którzy również zbyt może wiele przywiązują wagi, do tego naprzykład, czem się dziecko bawi i jak bawi.

Istotnie, jest w tym zakresie wiele szczegółów, nie wyjaśnionych dostatecznie, nie sprawdzonych praktycznie — i w rezultacie, jak wszystko na świecie, posiadających także tak zwaną odwrotną stronę medalu. Wiadomo, że metoda froebłowska, swego czasu powszechnie zalecana, spotyka się dziś z ostrą krytyką; że znaleźli się zdecydowani jej przeciwnicy, którzy wykazali niezbiecie szkodliwość owej, jak nazywają, małpiej tresury. Musi także niewątpliwie być nieco przesady w patosie wielkich proroków estetycznego wychowania, jako też bezkrytycznej wiary wśród rzeszy prozelitów. Prawdą jest jednak niezaprzeczoną, że wielu słynnych psychologów, pedagogów, literatów i artystów pracuje nad uestetycznieniem pierwotnego nauczania i że posiadamy już dziś bardzo poważne w dziedzinie tej traktaty naukowe, oraz wytworną literaturą i sztukę.

Ja osobiście, jakkolwiek pisuję artykuły o sztuce i pragnąłbym w społeczeństwie swoim wytworzyć jak najszersze uświadczenie estetyczne, nie mam jednak tej gorącej wiary agitatorów, ażebym uważał, iż jest to sprawa najpilniejsza i jedyna. Z góry przygotowany jestem na dyskusję, z góry też zgadzam się na uwagę, z jaką spotykam się najczęściej, ilekroć jest mowa o podniesieniu poziomu estetycznego, że pierwszą rzeczą jest zapewnienie chleba powszedniego dla rzesz zgodniatych. Ależ niewątpliwie. Chleb powszedni jest dla wszystkich potrzebą najpierwszą. Społeczeństwo nasze ma nadto wiele innych potrzeb piekących, gwałtownych, nie cierpiących zwłoki. Przedewszystkiem, wielkim głosem woła ono o oświatę dla wszystkich. Analfabetyzm—to kalectwo nierównie przykrzejsze, niż niedokształcenie oka do celów artystycznych, a jednak kalectwem tem do dnia dzisiejszego dotknięte są setki tysięcy mieszkańców naszego kraju. Konieczność usunięcia tego bólu iśchy musiała niezaprzeczenie przed koniecznością sztuki dla wszystkich, gdyby można było kolejno usuwać niedomagania społeczne, poczynając od najdokuczliwszych, tudzież gdyby je można było usunąć radykalnie i raz

na zawsze. Istotnie, gdybym wierzył, że możliwa jest zupełna naprawa tych stosunków w krótkim czasie, nawoływałbym wszystkich do skupienia się około tego celu, do nierozpraszania sił na cele inne, do cofnięcia narazie wszystkich innych spraw z porządku dziennego potrzeb chwili. Ale zgodzić się trzeba na odwieczne prawa, które narzucają inny porządek robót około podniesienia kulturalnego ludzkości. Musi się to odbywać współrzędnie i na wszystkich polach jednocześnie, a nie z wyboru, według jakichś wskazań teoretycznych. Na tem polega harmonja podziału pracy. Dla uprawy jednego łąnu niepodobna innych zostawić odłogiem; dlatego, że setki tysięcy nie umie czytać, niepodobna zapomnieć o dziesiątkach tysięcy innych, którzy łakną wyższych podniet duchowych. Nawet w dziedzinie kultury artystycznej, przed pokazywaniem wytwornych dzieł mistrzów, należałoby nieraz zacząć od wyjaśnienia rzeczy elementarnych, jak znaczenie mydła w sprawie wychowania estetycznego dzieci.

Zapewne, mnóstwo nieszczęśliwego drobiazgu w ciemnych norach suterren wyrasta bez najpierwszych, podstawowych zasad piękna w życiu codziennem, i jest to zjawiskiem nad wyraz smutnem. Nie należy zaniedby-

wać starań około naprawy podobnego stanu rzeczy, ale wolno zwrócić uwagę — komu należy, że skoro istnieją dzieci szczęśliwe, którym rodzice dostarczyli odpowiednią ilość mydła i dbają o to, ażeby go właściwie używały, skoro sprawili im czyste i ładne sukienki, a pragną jeszcze kupić zabawkę, książkę ilustrowaną lub obrazek na ścianę do ich pokoju, to niech ta zabawka, książka, ilustracja, obrazek będą dobre. Niech będą piękne i artystyczne, ażeby nie paczyły w najwcześniejszej młodości wrodzonego smaku, ale, owszem, prostowały go i doskonaliły.

\*

\*

\*

Jest rzeczą nader znamionną, że w sprawie sztuki dla dzieci szczególnie wyróżniają się słynni karykaturzyści. Dzieje się to nie dlatego, że wprowadzają oni do utworów swoich pierwiastek humorystyczny, choć i ta strona twórczości w danym wypadku nie jest do pogardzenia, ale głównie z powodu nadzwyczajnej dosadności w charakterystyce, co właśnie jest cechą zasadniczą ich talentu. Dawno już obalono mniemanie, że z pojęciem karykatura musi się łączyć koniecznie jakieś potworne wykoszlawienie kształtu na-

turalnego. Znakomitsi artyści współcześni w tym zakresie, prócz nielicznych, jak np. głośny obecnie we Francji Léandre, w rysunkach swych trzymają się ściśle proporcji rzeczywistych, a jedyną odrębnością ich koncepcji jest to tylko, że charakteryzują jaskrawo — charakteryzują *à outrance*. U nas jeszcze, co prawda dość pospolicie, błąka się przekonanie, że dyletanci, niedouki i niedołągi, to jest wogóle ludzie, którzy nie zdobyli tyle umiejętności malarskich, ażeby tworzyć poważne kompozycje, mogą z powodzeniem występować, jako rysownicy w pismach tak zwanych humorystycznych. Przekonanie to jest błędem zarówno, jak to, że ci, którzy nie nauczyli się jeszcze pracować owocnie dla starszych, tem samem mogą z pożytkiem uszczęśliwiać dziatwę swoją nieudolną produkcją. Błąd ten, niestety, zbyt głęboko zakorzeniony, wydał jak najgorsze rezultaty w tej mierze, to znaczy, że posiadamy najsmutniejsze pod słońcem pisma humorystyczne i bardzo lichą sztukę dla dzieci.

Istota talentu humorysty, czy ściślej, przyjmując określenie włoskie, karykatu-rzysty, jak mówiliśmy, polega na szczegól-niejszej zdolności charakteryzowania. Zdolność ta znakomicie z wielu względów wy-

zyskana być może na korzyść sztuki, przeznaczonej dla najmłodszych. Cokolwiekby mówią przeciwnicy modnych metod pedagogicznych, jakkolwiek z całą pewnością utrzymują, że na dziecko równie silnie podziałać może wielka sztuka mistrzów, że dzieła Michała Anioła, Rafaela, Rembrandta, Matejki równie silnych dostarczą mu wzruszeń estetycznych, jak człowiekowi dorosłemu, że wogóle może je oglądać z przyjemnością i rozumieć dokładnie, nie potrzebna więc jakaś sztuka inna, specjalna, ja jednak zachowuję swoje *votum separatam* i twierdzę, że tak nie jest bynajmniej.

Pomijam już, że i owi starsi nie zawsze umieją widzieć te rzeczy, na co d-r Volkmann, autor cytowanej już kilkakrotnie rozprawy o kształceniu oka, liczne przytacza przykłady. Opowiada on między innymi, że niegdyś w Rzymie, w galerji Doria, pragnął obejrzeć dokładniej słynny „Młyn“ Claude'a Lorrain'a—wielki krajobraz, który dziwnym zbiegiem okoliczności nazwę swoją otrzymał od drobnego, znajdującego się na nim młyna. Zamiarowi przeszkadzał jegomość, który, stanąwszy tuż przed obrazem, postacią swoją arcydzieło francuskiego mistrza zasłaniał.

— Gdzież ten młyn? — zawołał wreszcie zniecierpliwiony jegomość.

Volkmann ukazał mu go palcem, a wtedy ciekawy pan, najzupełniej już zadowolony, natychmiast opuścił stanowisko.

Jest to jeden z najpospolitszych objawów braku kultury estetycznej, przy pewnych do niej pretensjach. W galerjach europejskich spotykamy tysiącami Anglików i nie Anglików, którzy z Baedekerem w rękę sprawdzają tylko, czy dzieło z pod takiego numeru jest na miejscu i idą dalej.

Ale Volkmann ma inne wymowniejsze przykłady niedokładności samego widzenia: „Byłem świadkiem — opowiada on — jak we Florencji, w galerji Uffizi, młoda wykształcona dama zobaczyła w niepokalanej w swej kobiecości Afrodycie postać Apolina. Gdzie ci ludzie — kończy autor rozprawy — mają oczy?“

Ja sam z własnego doświadczenia przykłady równie nieprawdopodobnych nieporozumień mógłbym mnożyć do nieskończoności. Na wystawach rzeźb i obrazów sły-szy się ciągle, nawet od ludzi inteligentnych, pytania pełne rozbrajającej naiwności, a świadczące o zupełnem nieukształceniu zmysłu widzenia. Jakże można wobec tego spodzie-wać się, że dziecko kilkuletnie zorjentuje się,

dajmy na to, wśród mas skłębionego ciała w nieśmiertelnym „Sądzie ostatecznym“ lub w gigantycznej „Bitwie Grünwaldzkiej.“

Jeżeli się mówi szumnie o ogólnem wrażeniu, przypomnę, że właśnie przed ową wspaniałą „Bitwą Grünwaldzką“ spotykać zawsze można ludzi biedzących się nad tem, do kogo należy ta noga, ta ręka, ów szyszak lub tamta kapa wzorzysta.

Jest to wynikiem braku wprawy w orientowaniu się wśród mnóstwa szczegółów, jest to zatracenie się w bezmiarze materiału, którego wzrok niewyćwiczony odpowiednio odrazu objąć nie jest w możności. Jest to ni-  
by podróż bez busoli po bezbrzeżnych wodach oceanu. Tak też ludzie nieprzygotowani artystycznie patrzą na przyrodę. Wielkość szczegółów drugorzędnych mąci im jasność widzenia i utrudnia pracę wyodrębnienia form zasadniczych — utrudnia sprawę poznania w ogólności.

Znakomitymi pośrednikami między naturą a takimi mniej wyrobionymi widzami są właśnie artyści wogóle, karykaturzyści w szczególności. Oni to poprostu genialną nieraz intuicją odnajdują najbardziej znamienne, zasadnicze linje przedmiotu i przez umiejętne podkreślenie ich w rysunku uproszczonym, pozbawionym wszystkich ubocznych,

drugorzędnych, przypadkowych i zbytecznych rysów, dają wyraz rzeczy w jej formach czystych, przez co narzucają się z niesłychaną siłą naszej wyobraźni. Jeżeli taki artysta sporządzi dla dziecka zabawkę wyobrażającą, dajmy na to, pieska, znajdzie ono w niej te rysy, po których pieska najłatwiej poznaje.

Trzeba się przyjrzeć zabawkom, wykonanym według rysunków Caran'd'Ache'a. Od najdawniejszych czasów pamiętamy wśród dziecinnych zabawek piesków mniej lub lepiej wykonanych, a bywały między nimi bardzo kosztowne, z włosami, imitującymi szersę i z oczkami z paciorków. Ale była to tylko zawsze figurka trochę do psa podobna, do psa jakiegokolwiek, albo do żadnego wcale z gatunków psiego rodu. Zabawki Caran'd'Ache'a są to dość grubo wycięte, ogólnie, kilku barwami pomalowane klocki drewniane, a wyobrażają już nietylko pieska jakiegokolwiek, ale przedstawicieli najściślej określonej rasy jamników, buldogów, ratlerów, pudłów, pinczerów, foksterjerów i innych, wyobrażają zaś je temi niesłychanie uproszczonymi kształtami w sposób tak przekonujący, że niepodobna mieć żadnych wątpliwości.

Wprawdzie świat się nie zawali z tego powodu, jeżeli Jaś, wyrósłszy na Jana, nie będzie umiał odróżnić rasy psów, ale lepiej, jeżeli to będzie umiał, nauczywszy się tego w dzieciństwie z ogromną łatwością, przy zabawie, przez jaskrawą charakteryzację Caran'd'Ache'a.

Karykaturzyści swojemi nadzwyczajnemi uogólnieniami otwierają oczy na cechy przedmiotu najgłówniejsze, cechy, ukryte nietylko dla dzieci, ale wogóle dla osób, nie nawykłych do samoistnego postrzegania. Zresztą czyni to także szkic dobrego artysty, dla tego radziłbym oglądać dobre szkice i zagustować w tego rodzaju utworach. Jest to bardzo poważny czynnik w sprawie estetycznego uświadamiania.

\* \* \*

Inną jest rzeczą sprawa artystycznego nauczania. Oddawna niepokoi ona umysły światlejszych wychowawców, ściślej biorąc w danym razie, profesorów sztuk pięknych, którym powierzono uprawę młodych talentów.

Powiadam, światlejszych, gdyż oczywiście mniej światli niepokojów żadnych nie doznają, metodę swoją uważają za najlepszą,

za jedynie doskonałą, stosują ją też bezwzględnie i arbitralnie, co znowu wywołuje ostre krytyki, niechęć i protesty przeciwników rzeczonyj metody.

Istotnie zagadnienie jest bardzo delikatnej natury. Głównym źródłem wątpliwości i skrupułów jest obawa, czy nauczanie szkolne wogóle nie zabija właściwości swoistych ucznia, czy wpływ mistrza nie ciąży zbyt wyraźnie na swobodnym rozwoju cech osobniczych przyszłego artysty, co wobec celów i zadań sztuki niewątpliwie byłoby działaniem ujemnem. W tem też streszczają się zasadniczo zarzuty przeciwników danej metody pedagogicznej, jeśli w szczególnych wypadkach nie występują w formach bliżej określonych.

Mówiłem poprzednio, z jaką zawziętością zaznaczał się w ciągu ubiegłego wieku protest przeciw akademizmowi, że go ostatecznie skazano na napiętnowanie i śmierć haniebną. Co prawda, po straceniu wielkiego przestępcy wystąpiły na scenę całe szeregi pokątnych nożowców i trucicieli, a indywidualności twórcze, oczywiście, mniej odporne, ginęły w dalszym ciągu.

Odczuwano grozę położenia i szukano sposobów ratunku — obmyślano zbawczą metodę nauczania, któraby była, jako panaceum

na wszelkie dotychczasowe niedomagania i dolegliwości.

Zjawiły się nawet bardzo stanowcze głosy przeciwko szkole artystów w ogólności i, jako ideał doskonalenia się w sztuce, stawiano praktykę średniowiecznych urzędzeń cechowych. Powoływano się na przykład komasków longobardzkich i rzymskich marmorarjuszów, gdzie fach ze wszystkimi swemi tajemnicami zawodowymi przechodził dziedzicznie z ojca na syna i tym sposobem dźwigał się stopniowo i konsekwentnie do najwyższych szczytów artyzmu. Wystąpił na scenę, odgrzebany z pyłów bibliotecznych, ów wspomniany już, Cennino-Cennini, ze swoim traktatem, pełnym zdrowych rad i myśli, które miały się stać katechizmem dla nowożytnych malarzy.

Inni jeszcze utrzymywali, że zarówno nauka szkolna, jak praktyka u jednego mistrza, musi przytłoczyć rozwijającą się dopiero indywidualność i wręcz otwarcie oświadczyli się za pozostawianiem młodych talentów ich własnemu przemysłowi, ażeby tym sposobem zachowały całą świeżość i nieskazitelną oryginalność objawów ducha twórczego.

Oczywiście, niepodobna dziś mówić o powrocie do zwyczajów średniowiecznych, gdyż

układ stosunków towarzysko-społecznych stoi z tem obecnie w zasadniczej sprzeczności. Niepodobna również pozostawić młodzieńca, rwącego się do artyzmu, bez odpowiedniej pomocy naukowej, gdyż przy największym nawet talencie stanąłby niezawodnie w polowie drogi.

Formy sztuki dzisiejszej, urabiając się przez wieki kultury, doszły do wysokiej doskonałości i niebezpiecznem złudzeniem byłaby wiara, że jeden człowiek przejść może osobiście całą długą drogę ewolucji dziejowej, jeżeli mu nie ułatwiono możności korzystania z gotowej wiedzy i doświadczenia przeszłych pokoleń. Zadanie przelania wiedzy spada dziś na szkołę — staje się jej misją kulturalną.

Szkoła artystyczna zatem występując, jako ostateczny wykształt dzisiejszych układów społecznych, odnośnie do potrzeby przygotowania ogółowi wykwalifikowanych odpowiednio pracowników, ma niezaprzeczoną rolę bytu. Chodzi teraz o to, jak ma ona wyglądać, ażeby odpowiedzieć godnie wymaganiom współczesnych pojęć i dążeń w tym zakresie.

Chciałbym bardziej zasadniczo wypowiedzieć poglądy swoje na sprawę, która, jak mniemam, nie pozbawiona jest szerszej donio-

śłości, zwłaszcza obecnie, w epoce, kiedy społeczeństwo całe przystępuje do gruntownej rewizji programów szkolnych.

Wydaje mi się to tembardziej na czasie, że w toku dowodzeń swoich chcę zwrócić uwagę pedagogów zawodowych na braki pewne w całokształcie nauczania powszechnego.

Chodzi mi mianowicie przede wszystkim o wprowadzenie nauki rysunku, jako zasadniczej podstawy poznania kształtu, do ogólnego wykształcenia. Pedagogja współczesna uznawała to za rzecz wielkiej wagi.

Kongres międzynarodowy, zwołany w tej sprawie przed kilku laty w Bernie szwajcarskim przez L'Association amicale des professeurs de dessein de la ville de Paris, po wyczerpujących teoretycznych debatach, przyszedł do następujących wniosków:

„Zważywszy wpływ dodatni, jaki wywiera nauka rysunku na rozwój umysłu, przez kształcenie oka, zmysłu obserwacji, uwagi, analizy poczucia piękna; zważywszy przytem coraz szersze zastosowanie rysunku do najróżnorodniejszych gałęzi produkcji umysłowej i materialnej — domagać się należy równouprawnienia nauki rysunku ze wszystkimi innymi przedmiotami, wykładanemi we wszystkich bez wyjątku szkołach. Ma ona być obowiązkową i pociągać ze sobą takie same

skutki, jak mały postęp w innych naukach. Kongres uważa za konieczne wprowadzenie nauki rysunku w szkołach ludowych, żąda przytem odpowiedniego a jednostajnego przygotowania nauczycieli, krzewienia sztuki stosowanej, tudzież ogólnego wprowadzenia nauki modelowania, jako drugiej formy nauki o kształcie.“

Przypominając to niniejszem naszym wychowawcom, postaram się później wykazać, o ile takie przygotowanie całego ogółu do należytego pojmowania objawów kształtu stanie się pożytecznem dla rozwoju i podniesienia poziomu twórczości artystycznej w zakresie sztuk plastycznych; pragnę jednak przedtem przytoczyć niektóre argumenty i określenia wybitniejszych członków kongresu, co do znaczenia umiejętności rysowania. Będzie to poniekąd punktem wyjścia do dalszych wywodów o nauce umiejętności malowania i modelowania, co już jest zadaniem specjalnem szkół artystycznych.

P. Bergman, naprzykład, inspektor szkół w Sztokholmie, utrzymuje, iż celem nauki rysunku nie jest bynajmniej tylko wyrobienie zręczności technicznej, lecz głównem jej zadaniem jest przygotowanie człowieka, ażeby dobrze widział, umiał pochwyć umysłem

właściwą treść przedmiotu i zdawał sobie jasno z tego sprawę.

Inny profesor rzuca takie uwagi:

Cała wiedza i wszelkie nauczanie ma jedyny cel, — mianowicie, pobudzenie do pracy twórczej.

„Pedagogika współczesna nie zawsze zwraca dostateczną uwagę na te pomoce, jakich jej wiedza dzisiejsza dostarcza i, zatrzymując się na analizie, nie posiłkuje się syntezą. Sztuka ma za zadanie przyodziać w formy widoczne dojrzały produkt twórczości duchowej. Rysunek nie powinien być jedynie gałęzią wiedzy specjalnej, gdyż jest jednym z niewielu sposobów doświadczalnego nauczania wszelkiej wiedzy. Kopiowanie jest antytezą tworzenia, a tylko tworzenie jest warunkiem postępu.“

Prof. E. Bonand uważa znowu, iż rysunek jest pismem obrazowem, dla wszystkich zrozumiałem. A ponieważ pisać należy szybko i poprawnie, powinno się więc wyteńczyć wszystkie usiłowania, ażeby zdobyć wszelkie środki i sposoby do udoskonalenia nauczania w tym kierunku.

Przypuszczać należy, iż z czasem, skoro usiłowania te poczną owocować należycie, każdy średnio wykształcony człowiek będzie umiał, w zakresie wrażeń wzrokowych, wypo-

wiedzieć się graficznie, z całą łatwością, a rysunek przestanie dlań być hieroglifem nieczytelnym, jak dziś jeszcze często bywa dla osobników, skądinąd bardzo nawet inteligentnych.

Jako przykład tego, mam przed sobą zamieszczony w jednym z pism artykuł krytyczno-estetyczny, w którym autor objaśnia czytelników, iż akwafortę otrzymuje się za pomocą „czarnych i białych cieni.“ W całości czuć tam znaczne nawet zaznajomienie się ze stroną historyczną przedmiotu, ale ów technicznie niemożliwy szczegół z białymi cieniami, jak również kilka innych, temu podobnych, dowodzi, iż rysunek sam, jako wyraz graficzny, jest dla pisarza tego hieroglifem egipskim. Wobec tego i bezpośredniość sądu jego o dziełach malarskich musi być z konieczności zakwestjonowana, pomimo całej erudycji literackiej.

Umiejętność rysunku zatem jest nieodzownym warunkiem wyrobienia estetycznego i, tylko przy upowszechnieniu jej, uniknąć będzie można nieprawdopodobnych poprostu dziwołagów, jakie się dziś do sądów o sztuce wkradają.

Jest ona jednak nietylko przyjemnym dodatkiem wytwornego wychowania, schlebającym artystycznym upodobaniom dusz wy-

kwintnych, lecz istotnie nieodzownym warunkiem normalnego wykształcenia zawodowego każdego niemal twórcy na niwie pracy ogólnej. Liczbę profesji, wymagających nieodzownie pomocy rysunku, na rzeczonym kongresie określono na 62. Nadto p. Steck, inspektor szkół rysunkowych w Paryżu, ubolewa, iż nauka tej umiejętności nie wchodzi w zakres przedmiotów obowiązujących w uniwersytetach i proponuje program, z uwzględnieniem specjalnych działów wiedzy, jak następuje:

a) Na wydziale filologicznym: figury, części architektoniczne różnych stylów, studia i analiza arcydzieł klasycznych, ćwiczenia z architektury i perspektywy, archeologia.

b) Nauki ścisłe: stosowania rysunku geometrycznego, szkice rozumowane, teoria wiązań, transmisja ruchu, projekcje. Po za tem, stosowane do nauk przyrodniczych: rysunki zoologiczne, botaniczne i anatomja porównawcza.

c) Medycyna: anatomja, mechanika zwierzęca, szkice kliniczne i sekcyjne. Przytem jest konieczne zaznajomienie się ze sposobem użycia akwareli i ołówków kolorowych.

d) Farmacja: mikrografja.

e) Prawo: rysunek geometryczny i techniczny, plany i t. p.

Specjaliści różnych gałęzi wiedzy zwracają się też często po odpowiednie rysunki do artystów malarzy, ale okazuje się, że umiejętność tych ostatnich w podobnych wypadkach nie wystarcza.

Najefektowniej wyrażona impresja czysto malarska nie zawsze jeszcze zadowoli inżyniera, przyrodnika, archeologa, lub lekarza, którzy w wyobrażeniu plastycznym danego przedmiotu przede wszystkim pragną znaleźć rysy, najbliższe ich obchodzące, z punktu widzenia danej specjalności, a rysy te właśnie mogły zaniknąć w pewnej mierze z powodu szczególnie jaskrawego podznaczenia, na przykład, migotliwej gry barw i światła.

Jest to sprawą uświadomionego wyboru celowego.

Ja osobiście, z własnego doświadczenia, miałem sposobność stwierdzić, czym jest malarskie przedstawienie, z uwzględnieniem pewnego określonego celu, gdyż sam przygotowałem znaczną ilość rysunków sekcyjnych i klinicznych dla lekarzy.

Organ, wydzielony, dajmy na to, przy operacji z organizmu żywego, przestając funkcjonować, w większym lub mniejszym stopniu traci swoje zasadnicze formy: rozłożony na płaszczyźnie, jako model, rozlewa się w bezkształtną masę: przyczem zazwyczaj pokryty jest

skrzepami krwi zastygłej. Wszystko razem wzięte sprawia, że ogólne wrażenie to w danej chwili ogromnie różne jest od jego idealnego wyobrażenia anatomicznego i od rzeczywistości samej w swej istotnej treści. Otóż w podobnych razach, ani fotografia, ani równie obiektywna impresja malarska, przeniesiona na papier z najwyższą ścisłością i dokładnością, nie są w stanie odpowiedzieć wymaganiom, gdyż organ będzie mimo wszystko, nierozpoznawalny. Odpowie temu robota specjalnie przygotowanego, malarza, lub lekarza, umiającego dobrze malować, gdyż wtedy tylko uwzględnione być mogą kształty zasadnicze — podkreślone rzeczy znamienne i konieczne, a opuszczone zbyteczne i przypadkowe. Lekarze robotę taką, to jest rysunek, gdzie znajdują umiejętnie zaznaczone formy anatomiczne i mogą ewentualnie dostrzedz zmiany, wywołane zboczeniem patologicznem, nazywają piękną. Jest to najzupełniej słuszne; występuje tu bowiem pierwiastek teleologiczny, który jest nieodzownym czynnikiem odczuwania estetycznego i, jakkolwiek uzależniony on tu jest od potrzeb nauki, niemniej przecież odgrywa zupełnie taką samą rolę, jak w dziedzinie tak zwanej sztuki czystej.

Nieskończenie względne pojęcie piękna uwarunkowane jest także, między innymi, ową celowością, to znaczy, że rzecz dana będzie piękna, jeżeli w zupełności odpowiada swemu przeznaczeniu. Piękność rysunku klinicznego, który wyobraża ohydną ropiącą się ranę, będzie stanowiło mniej lub bardziej umiejętnie uznysłowienie charakterystycznych cech tej rany, właśnie jej stron najohydniejszych, przedstawiających jednak najwięcej interesu dla patologa. Tendencyjne podkreślenie brzydoty w ogólnem pojęciu tych rzeczy staje się pięknem z punktu widzenia specjalnego.

Wybrałem umyślnie przykład krańcowy, ażeby jaskrawiej uwydatnić myśl przewodnią rozumowania.

Podkreślenie brzydoty tej w danym razie jest wynikiem świadomej pracy intelektualnej—jest rezultatem wyboru indywidualnego, który stanowi treść zasadniczą wszelkiej twórczości.

Jeżeli przyjmiemy za punkt wyjścia znane określenie Bacona z Werulamusa że „ars est homo additus naturae“, wypadnie w każdym razie, że sztuka nie jest bynajmniej jedynie dokładnem naśladowaniem natury, nie jest zwyczajną kopią, obiektywnem jej odbiciem, ale subiektywnem odtworzeniem

przez człowieka, w którym, jak w pryzmacie, załamywać się mogą do nieskończoności kształty świata rzeczywistego. Sposób załamywania się wrażeń świata tego w wyobraźni jest własnością osobniczą każdej szczególnej jednostki ludzkiej, co staje się dostępnem dla zmysłowego poznania, przez wyniki twórczości artystycznej, wyrażającej się w dziele sztuki.

Wypadnie z powyższego, że przy interpretowaniu natury, jakiegokolwiek formy ono przybierze, indywidualność człowieka zaznaczy się przede wszystkim przez wybór zarówno w sposobie samego odczuwania wrażeń zewnętrznych, jako też przez charakter plastycznego ich wypowiedzenia w dziele, które jest ostatecznym wykładnikiem wszystkich jednocześnie pierwiastków, stanowiących treść jego istoty.

Wspomniany wyżej zatem rysunek kliniczny, pomimo swego utylitarnego przeznaczenia i nieestetycznego wyglądu, jako wynik indywidualnego wyboru pewnych rysów w naturze, może mieć wszelkie cechy twórczości artystycznej, nie mniej, niż portret, pejzaż, martwa natura, a nawet wartością bezwzględną przewyższać lichą kompozycję z pretensjami do fantastyczności.

Wobec tego, w dziedzinie tej zanika ścisła granica między sztuką czystą, a tak zwaną sztuką stosowaną. Oczywiście, jest tu niewątpliwie pewna hierarchiczność, niepodobna bowiem zaprzeczyć, iż bywają ludzie wyjątkowo utalentowani, a ci jeszcze miewają chwile wyjątkowego natchnienia. Tworzenie jednak talentów i natchnienia nie może wejść wogóle w zakres programów szkolnych, natomiast, wszelka wiedza i wszelkie nauczanie ma na celu, jak to zaznaczono na wspomnianych wyżej kongresach, przygotowanie i pobudzenie do pracy twórczej.

Myliłby się, ktoby przypuszczał, że wszyscy kończący szkoły sztuk pięknych zostają artystami, jak, dajmy na to, medycy lub prawnicy, którzy, otrzymawszy dyplom w uniwersytecie, mogą rozpocząć praktykę zawodową. Doświadczenie życiowe uczy, że znakomita większość wychowañców wszystkich szkół artystycznych odpada w drodze do ostatecznego mistrzostwa i szuka kawałka chleba na wręcz odmiennem polu wytwórczości, wobec czego lata, spędzone w szkole na nauce sztuki, na nauce, okupionej często ciężkimi ofiarami, są najzupełniej stracone dla ich przyszłej kariery życiowej. We wszystkich niższych gałęziach pracy zarobkowej spotykamy mnóstwo wykolejeñców, dawnych aspi-

rantów do wzniosłego kapłaństwa, którzy po nieudanych próbach, po walkach tragicznych z własną niemocą, po zawodach i rozczarowaniach, biorą się z rozpaczą „do czego innego“, nie wnosząc tam ani umiejętności, ani wyrobienia zawodowego, koniecznego do wywalczenia sobie należytego stanowiska, gdyż kształcili się w odmiennym kierunku.

Są to ludzie zwichnięci, gdyż, goniąc fantastyczną chimere, stracili z oczu praktyczny cel życia. W znacznej mierze przyczyniają się do tego szkoły artystyczne, które ukazują w tęczy blaskach horyzonty kariery artystycznej, a nie są w możności zapewnić jej osiągnięcia, gdyż w istocie nikt nie może nikogo nauczyć artystycznej twórczości.

Takie to przysługi oddawały wielu nie-szczęśnikom rozmaite klasy dykcji i deklamacji, konserwatorja i szkoły sztuk pięknych. Tu chcę się zająć szczególnież temi ostatnimi, to jest uczelniami, gdzie się kształcą specjalnie malarze i rzeźbiarze.

Mojem zdaniem, niebezpieczeństwo z tej strony najzupełniej usunięte zostanie, a przeciwnie znaczenie użyteczne instytucji znakomicie się podniesie, jeżeli w założeniu swem wyrzeczce się ona zasadniczo ambicji tworze-

nia artystów; a natomiast najwyższe swoje usiłowania skieruje w celu nauczania wychowawców swoich wszystkiego tego, co jest rzemiosłem sztuki, czyli—że mu da należyte przygotowanie zawodowe.

Praktycznie rzeczy biorąc, sprawa przedstawia mi się w ten sposób:

Wyobrażam sobie, że zgodnie z dążeniami dzisiejszej pedagogiki, to jest kiedy rysunek stanie się obowiązkowym w ogólnem nauczaniu, wszyscy średnio wykształceni ludzie będą mieli należyte pojęcie o kształcie. Jeżeli jednostki wybitniej uzdolnione pod tym względem w dalszym ciągu rozwijać zechcą dar swój przyrodzony, to udadzą się do szkół specjalnych, gdzie nauka o kształcie, to jest rysunek, i druga jej forma — modelowanie, tudzież najszersze jej stosowanie, to jest malarstwo i rzeźba, staną się podstawą ich wykształcenia zawodowego, czyli da im to ze wszech miar dostateczne przygotowanie do samodzielnej pracy twórczej. To znaczy, że jeżeli człowiek po skończeniu podobnej szkoły nie zasłynie, jako wielki kompozytor, co jest udziałem nielicznych wybrańców; jeżeli nie stanie się wielkim portrecistą w modnych salonach, albo przynajmniej poszukiwanym dostawcą kunsthändlerów, co również jeszcze nie wszystkich ocze-

kuje, powinien mieć możność wiadomości swoje, wniesione ze szkoły, zużytkować odpowiednio w przemyśle i rzemiośle, dokąd wchodząc nie jako, dyletant, ale z zapasem umiejętności zawodowej, będzie odpowiednio oceniony i wynagrodzony.

Dlatego też szkoła podobna powinna w programach swoich uwzględnić w najszerszych granicach wszelkie zastosowania nauki o kształcie i barwie i przelać na wychowanców swych wszystko, co wiedza obecna, zdobyta wiekami kultury, w zakresie tym ma do przekazania pokoleniom dzisiejszym, co wnosi do dziedziny tej fizyka, chemja, geometrja, perspektywa, anatomja i wiele innych nauk, bez których zapewne można jeszcze malować, ale bez których wykształcenie zawodowe rzeźbiarza lub malarza nie będzie kompletne.

U nas nauczanie artystyczne na tory te weszło jeszcze w wieku XVIII, kiedy przy krakowskim cechu malarskim założono pierwszą wolną szkołę. „Ściągała się ona specjalnie do kunsztu malowania i ćwiczenia młodzi w nauce malarskiej.“

Istnieje, jak podaje bar. Rastawiecki, przywilej Augusta III z dnia 5 grudnia roku 1746, zatwierdzający uchwałę rektora uniwersytetu krakowskiego, Kazimierza Pałaszewskiego,

z dnia 15 stycznia r. 1745, mocą której zgromadzenie, to jest cech malarzów krakowskich, „jako sztuki wyzwolonej mężów, do znaczenia sztuk wyzwolonych z dozwolenia uniwersyteckiego jest przypuszczony i wolności, osobom uniwersyteckim służące, onym są udzielone.“

Otóż panowie majstrowie, zaszczytzeni taką godnością, dowodzą w przedmowie do ustaw swoich, że „sztuka malarska nie tylko z siebie, ale i z innych nauk, z których wypływa, jest wolna, z doświadczenia mamy. Albowiem geometryja, architektura, optyka i perspektywa, że wolne są nauki, wiadomo uczonym, a osobliwie tym, którzy się w tych naukach kochają, a gdy malarstwo od przereczonych nauk dependuje i wypływa, bo w nich swoje początki zbiera i bez tych umiejętności malarstwo (osobliwie wyższego gradu) malarstwem bardziejby się nazwać powinno, więc malarstwo między wolnymi naukami zawsze powinno mieć miejsce.“

W ostatnich dziesiątkach zeszłego stulecia nauka rzeźby i malarstwa stała się nadzwyczaj jednostronna. W tak zwanych akademjach ograniczono się do studjowania modelu, i na tem kończyło się wykształcenie artystyczne. System ten odbił się nader boleśnie na losach licznej rzeszy artystów

mniejszego talentu, którzy, nie mając dość siły, ażeby stanąć do współzawodnictwa z kilku bardziej, uprzywilejowanymi od natury osobnikami, na drodze produkcji w ciasnym zakresie portretu, pejzażu i obrazków rodzajowych—nie mając dostatecznego przygotowania zawodowego do szerszego stosowania swych umiejętności malarskich, skazani byli na nędzę i upokorzenia.

Liczyć się z tym koniecznie potrzeba, gdyż wszędzie zazwyczaj, więc i w szkołach artystycznych, więcej jest powołanych, niż wybranych.

Szkoła, która zabiera człowiekowi kilka lat życia, nie mówiąc już o pewnej sumie opłat, wniesionych za naukę, winna mu zapewnić odpowiednie korzyści. Oczywiście, nie może tu być mowy, ażeby gwarantowała ona komuś, że wykrzesze zeń ogień szczerogo talentu i umiejętność jego doprowadzi do granic najwyższego mistrzostwa, ale chodzi o to, ażeby wychowanców swoich uzbroić odpowiednio do walki o byt, aby im dała w rękę środki do zarobkowania.

W wieku bieżącym odczuwać zaczęto potrzebę pewnych reform, co też zaznaczyło się przez, że tak powiem, zdemokratyzowanie sztuki, to jest przez zrównanie z nią w prawach zdobnictwa i przemysłów artystycznych.

W duchu dążeń tych rozszerzył się też znacznie zakres wykształcenia zawodowego, niemniej przecież, odnośnie do naszych specjalnie potrzeb kulturalnych, pozostaje jeszcze do opracowania szczegółowy program nauczania artystycznego.

Co do metody, jako postulat, stawiam najogólniej, że w nauczaniu zachować należy największą obiektywność, ażeby pozostawić człowiekowi możność najbardziej subiektywnego wypowiedania się w twórczości samodzielnej.

Szkoła nauczyć może rzemiosła sztuki, natchnienie zjawi się samorzutnie pomimo szkoły, a często wbrew szkole.

Jedną z najpierwszych zasad, jakie wyrobić w sobie winni wszyscy ci, którzy chcą sądzić o sztuce, a zwłaszcza ci, co sztuki mają nauczać, powinno być przeświadczenie, że różni ludzie, patrząc na jedne i te same rzeczy, mogą bardzo różnych wrażeń doznawać.

Dla tego też nauczanie malarstwa i rzeźby nie może się odbywać przez aplikowanie uczniom swoich sposobów, smaczków, kleksów, manier, nie można im zalecać używania tych lub innych farb, sosów, gdyż celem tej nauki, że powtórzę, co p. Bergman mówił odnośnie do rysunku, nie jest bynaj-

mniej tylko wyrobienie zręczności technicznej, lecz głównym jej zadaniem jest przygotowanie człowieka „ażeby dobrze widział, umiał pochwycić właściwą treść przedmiotu i zdawał sobie z tego jasną sprawę.“

To wystarczy, ażeby przystąpić do samodzielnej pracy twórczej.

---

## Sztuka stosowana.

---

Nazwa nowa—rzecz stara, jak ludzkość, a przynajmniej, niewiele młodsza od najpierwotniejszych objawów jej kultury. Sztuka stosowana, najogólniej biorąc to zdobienie, upiększanie przedmiotów użytku, co, jako przyrodzona potrzeba estetyczna człowieka, znaczy się mniej lub bardziej znamienitymi śladami przez dzieje rozwojowego doskonalenia się jego ducha. Leży to w uczuciu estetycznym, które wywołuje pewne określone wysiłki, w kierunku zaspokojenia tej potrzeby. Przyrodniczy dopatrują się nawet wśród wyższych zwierząt zupełnie wyraźnych znamion uczucia estetycznego, zasadnicze różnice rozpoczynają się jednak od chwili, kiedy występuje sprawa indywidualnych poczęć artystycznych. Oczywiście, kokieteryjne przystrajanie się niektórych samców z ptasiego rodu w żywe barwy w cza-

sie zabiegów miłosnych nie jest utworem zamierzań osobniczych jak, dajmy na to, w analogicznym wypadku, sztuka kosmetyczna ludów dzikich i nie dzikich.

Od tej chwili tedy, wszystko, co człowiek czyni w celu zadowolenia tego uczucia, jest sztuką. Pojęcie to następnie zmącone zostaje przez stosowanie sztuki do kultu. Najwspanialsze, najpotężniejsze manifestacje twórczości poświęcone są bóstwu — najdzielniejsze, najwybitniej uzdolnione w danym kierunku jednostki są *powołane* do przedstawienia jego wizerunku. Tak wyodrębnia się potrosze artysta zawodowy, który, dzięki swemu powołaniu, zajmuje, względnie do rzemieślnika, stanowisko uprzywilejowane. W Egipcie stanowisko to przechodzi w ręce, zazdrosnej o wszelki przywilej, kasty kapłańskiej, i dla tego sztuka ta, po pewnym czasie, martwieje, rutynizując się w kanonach. W Grecji, pozostawiona wolnemu współzawodnictwu, jest, że tak powiem, polem doskonalenia się przewspaniałej rasy wielkich artystów, drogą naturalnego doboru. Znaczenie, jakie zdobywa w społeczeństwie twórca posągów Pallas Ateny i Jowisza Olimpijskiego, przenosi się później na artystów innych, choćby ci rzeźbili wizerunki pogardzanych, barbarzyńskich Gallów,

lub nie zgoła wspólnego z Olimpem nie mające zwierzęta, pod warunkiem wszakże, że doskonałością utworów swoich stanęli na wysokości zadania. Wtedy już nader jaskrawo zaznacza się przedział między artystą i rzemieślnikiem — między przedstawicielami wielkiej sztuki a małej, którą dziśby nazwano sztuką stosowaną.

Ale z czasem, ze zmianą pojęć religijnych, zmieniają się też wzajemne stosunki sztuki i rzemiosła. Wieki średnie, a zwłaszcza epoka po zwycięskiej walce ikonoklastów, przedstawia niezmiernie ciekawy obraz, jak przemysły artystyczne, mała sztuka stosowana, idzie dumnie przed tem, co u Greków dało niepożytą sławę Fidjaszom, Praksitelesom, Mironom, Polikletom, Appellesom, Zeuksisom, Parasiosom i tylu innym wielkim rzeźbiarzom i malarzom. Rzeczywiście, bizantynizm, który drobne wyroby z kości słoniowej, emalje, mozaiki, hafty, tkaniny, doprowadził do nieznaney przedtem doskonałości technicznej i, przyznać trzeba, wysokiej wytworności artystycznej, właściwą rzeźbę i malarstwo strącił na samo dno ciemnej przepaści, skąd długo na jaśnie słońecznych blasków wydostać się nie mogły. Długo jeszcze nawet po brzaskach renesansu, pomimo namiętnego protestu duchów bunto-

wniczych, malarstwo i rzeźba pozostały jedynie rzemiosłem kościelnem—sztuką stosowaną do kultu.

U nas ślady takiego traktowania sztuk tych przechowały się w ustawach cechowych do wieku XVIII, co zacieżyło fatalnie na rozwoju rodzimej twórczości artystycznej.

Dopiero Kołłątajowska reforma szkolnictwa pchnęła też na inne tory sprawę nauczania artystycznego, dając niejako oficjalną sankcję temu, co przy szczególniejszej opiece królów i możnych panów, pod wpływem ducha czasu, wyłamywało się już nieco wcześniej z pod opieki kongregacji.

Słusznieby też, zdaniem mojem, rok 1778, to jest datę założenia w Krakowie pierwszej wolnej szkoły malarskiej, uważać można było za wytyczny moment dziejowy, w którym rozdzieliła się wytwórczość nasza i popłynęła dwoma odmiennymi łóżyskami. Istotnie, wtedy to zupełnie wyraźnie i, jak powiedziałem, oficjalnie, zarysowały się różnice między wolnym artystą i rzemieślnikiem cechowym. Wtedy też artysta, w arystokratycznym poczuciu swej wyższości hierarchicznej, trzymał się zdaleka od wszystkiego, co nie było tak zwaną sztuką wielką, i, oczywiście, tem samem na rozwój sztuk mniej-

szych — wszelkich przemysłów artystycznych — wpływu nie miał prawie żadnego.

Trwało to wszakże nie długo, a przynajmniej nie tak długo, jak się to wydaje tym, którzy podnoszą dziś hasło „sztuki stosowanej,” jako rzeczy zgoła dotąd na ziemiach polskich nieznaney i niesłychanej. Pominąwszy już, że wielki Jan Matejko, twórca wspaniałych kompozycji historycznych, podejmował się polichromicznych dekoracji kościołów, mieliśmy między malarzami również i teoretyków sztuki stosowanej. Znalazłem mało znaną szerszemu ogółowi książkę Wojciecha Gersona „Zdobnictwo rękodzielnicze,” wydaną nakładem „Salonu artystycznego” w r. 1896. Jest to właściwie szereg wygłoszonych w Muzeum Przemysłu w roku 1877 odczytów, mających na celu, jak sam autor pisze w przedmowie, wykazanie, „jak ściśła zachodzi łączność pomiędzy sztukami pięknymi a rękodzielami ozdobnemi, a jak ważną jest w tych ostatnich umiejętność rysowania.“

Odczyty okazały się w skutkach doniosłe. Bezpośredniem ich następstwem było otwarcie przy Muzeum Przemysłu sal rysunkowych dla rzemieślników — instytucji, która obecnie rozwija się uader pomyślnie i niezaprzeczenie ogromne przynosi korzyści

w sprawie uartystycznienia naszej produkcji  
rzemieślniczej.

Tą drogą zapoczątkowano, w skromnych  
narazie rozmiarach, robotę, która była niejako  
echem ożywionego ówczesnie na Zachodzie,  
a zwłaszcza w Anglii, ruchu estetycznego —  
ruchu, mającego już dziś i u nas pełną  
świadomość własnych dążeń i celów,  
zadań i środków.

Wtedy jednak zasłużony profesor kwestję  
stawiał, że tak powiem, połowicznie.

„Rysunek ornamentowy — pisze on — cała  
jego pomysłowość, nie należy wprowadzić do  
dziedziny właściwych sztuk pięknych, wra-  
żeń głębszych, duchowych, ani uczuciowych  
wzruszeń nie wywołuje, otaczając jednak  
powabem swym codzienne życie nasze, wkra-  
cza tem samym już w granice zajęć este-  
tycznych, pięknych, wymaga więc poglądu  
z dwóch naraz punktów: z punktu praktycz-  
nej użyteczności i przyjemności, jakie na  
oko, a zatem i na uczucie nasze wy-  
wiera.“

Dla artysty, wychowanego w tradycjach  
hierarchiczności tematów, przeskok od do-  
stojeństw malarstwa religijnego i historycz-  
nego do wytwarzania sprzętów codziennego  
użytku wydał się zbyt hazardowny, ażeby

najpiękniejszą nawet dokorację mógł uznać za dzieło sztuki czystej.

Stąd zastrzeżenia, wprowadzające, nawiasem mówiąc, pewne sprzeczności w dowodzeniach. W rzeczywistości, profesor Gerson nie różnił się zasadniczo w definicjach sztuki z określeniami dzisiejszej estetyki. Mówiąc o stronie zdobniczej wyrobów rzemieślniczych, najwyraźniej pisze: „Zaiste, jest ta praca wylewem *uczucia*, skryształizowanego w tej drugiej połowie (estetycznej), rysowniczo pięknej, idącej w trop za pojęciem i poczuciem, wyrażającemi się pod osłoną powabów linji i barwy.“

Obecnie prysnęły ostateczne skrupuły, i wszelka twórczość artystyczna jest równie dostojna i, choćby tylko wyraziła się w skomponowaniu stołka, garnka lub dywanu—jest sztuką piękną. Obecnie artyści malarze, rzeźbiarze i architekci zajęli się sami osobiście wytwarzaniem wzorów dla ślusarzy, stolarzy, cieślów, tkaczy i tapicerów, a zresztą tak było w czasie najpiękniejszego sztuk pięknych rozwoju—w epoce Odrodzenia.

\* \* \*

Przed kilku laty powstało w Krakowie towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana,“

a wytknęło ono sobie cel wcale ambitny — stworzenie własnego, rodzimego stylu polskiego.

Narazie przystąpiono do pracy przygotowawczej pod postacią gromadzenia prób ornamentyki ludowej, najcharakterystyczniejszych motywów zdobniczych, używanych przez ludność wiejską na ziemiach polskich. Surowy materiał etnograficzny, jako wyraz najbardziej bezpośredniego odruchu estetycznego duszy ludu, stać się miał punktem wyjścia dla rozwoju rdzennie swojskiej sztuki.

Czy tkwią w tych najpierwotniejszych manifestacjach artyzmu ludowego jakieś charakterystyczne, odrębne pierwiastki swojskości i czy materiał podobny istotnie posłużyć może do ukształtowania się własnego stylu narodowego w zdobnictwie, będę się starał o tem szerzej pomówić. Przedtem jednak chciałem zwrócić uwagę na tę okoliczność, że dążenia towarzystwa krakowskiego odpowiadają w ogólnych swych tendencjach ruchowi, jaki powszechnie ożywia artystów na Zachodzie. Wszędzie tam, w Londynie, Paryżu, Wiedniu, Brukseli, powstają towarzystwa pod hasłem powołania do życia nowej sztuki, nowego stylu, a zawsze na rodzimych podstawach narodowych.

Czy istnieje sztuka nowa — styl współczesny? Odpowiedź na podobne pytanie jest zawsze nieco ryzykowna, mówiąc bowiem o terażniejszości, sięga się w przyszłość, a tam fakty niedalekie, mimo najbardziej logicznych dedukcji, mogą wystąpić z zaprzeczeniem kategorycznym. Niema czasu terażniejszego, jest tylko przeszły i przyszły. Czas nie stoi — on staje się ustawicznie. Chwila dzisiejsza w połowie do przeszłości, w połowie do przyszłości należy. Nic wielkiego nie powstanie bez wielkiego budowniczego—czasu. Styl w sztuce jest jego konstrukcją.

Przyjąć modernizm, to jest ruch, pęd, dążenie, ciągłe stawanie się i przemianę, za skończoną, zaokrągloną w formach całość, byłoby błędem niesłychanym. Mówić można o stylach historycznych. Możemy dziś określić ich charakter, zbadać drogi powstawania, nazwać z imienia i nazwiska jego twórców. Możemy to uczynić z całą ścisłością, gdyż proces ten ukończył się w czasie. Była chwila, kiedy smak czasu skryształizował się dostatecznie i przyszedł człowiek, który powiedział słowo ostatnie, a potem zaraz nazajutrz rozpoczął się... barok.

Modernizm, secesja, nowa sztuka, czy jak kto chce nazwać te dostrzegane w twórczo-

ści dzisiejszej objawy, staje się niewątpliwie. Dano impuls. Chodzi tylko o to, ażeby ruch nie osłabł w nateżeniu, a wątpić nie należy o jego przyszłości.

Nie ubierając się w poważne a niemodne już dziś szaty dogmatyczne, wolno jednak najogólniej przepowiedzieć, że tworzący się styl nowy, ażeby uzyskał podstawy istnienia i rozwoju, musi, jak jego poprzednicy, liczyć się ze starożytnością i wiekami średnimi, musi pozostać w granicach najściślej-szej logiki co do użycia materiałów, to jest właściwego zastosowania tworzywa konstrukcyjnego i zdobniczego, poszukując jednocześnie urozmaiceń i wyrazu możliwie najbardziej wymownego, zrozumiałego i odpowiedniego do chwili obecnej.

Czas ten jest czasów przeszłych utworem. Praktycznie biorąc, nieliczne te zasady podstawowe przedstawiają się w ten sposób:

Nie twierdzić, że należy zburzyć istniejące dotychczas zabytki dawnej kultury, spalić biblioteki i muzea pod pozorem, że nagromadzenie tylu wzorów doskonałej sztuki jest przeszkodą dla swobodnego rozwoju fantazji indywidualnej. Semper radził artystom w celu odświeżenia wyobraźni odszukać w dzieciństwie ludów pramelodje sztuki

i z nich czerpać natchnienie. Byłby to powrót do troglodytyzmu.

Istotnie, wielu bardzo twórców współczesnych zrozumiało to zbyt literalnie, stąd powstała, może nadmierna, prostota w koncepcjach artystycznych. Jan Réc, stwierdziwszy taki stan rzeczy, stara się zjawisko wyłómaczyć: „Jakaż przyczyna tej prostoty?—pisze on. Może ubóstwo myśli lub fantazji? Albo może naśladownictwo Anglików, u których już dawniej wystąpiła na jaw taka sama prostota? Ani jedno, ani drugie. Ta prostota ma swój głębszy i uzasadniony powód w słusznym pojęciu, że chcąc z istniejącego obecnie babilońskiego zamieszania stylów dojść do jedności stylu nowego, trzeba zacząć od początku i rozpocząć drogę od najniższych i zarazem najtrwalszych podstaw artystycznej twórczości.“

Zdaje się, że leży w tem kolosalne nieporozumienie,—co zresztą zaciążyło nader zgubnie na pewnych objawach twórczości współczesnej — twórczości chromej, dziwacznej i niedołączonej. Przedewszystkiem, nie tak to łatwo zapomnieć przeszłości i wrócić nagle do barbarzyństwa. Powtóre, doświadczenie uczy, że ten nadmiar, to bogactwo dorobku kulturalnego ludzkości nie jest znowu tak niezwalczonym szkopułem dla fantazji i by-

najmniej nie przeszkodziło swobodnemu rozwojowi indywidualności wyjątkowych. Owszem, raczej należałoby lepiej poznawać przeszłość, ażeby w niej odnaleźć i osiąść dla siebie wszystkie konieczne pierwiastki doskonałego tworzenia.

Tą drogą możeby się, naprzykład, udało zmodyfikować, w sensie bardziej racjonalnym, niektóre formy mebli tak zwanych secesyjnych—formy, które się nie konstruują z danego materiału, albo się konstruują niedobrze. Zbadanie, dajmy na to, tajemnicy, leżącej w wygodzie mebli XVIII wieku, nie byłoby sprawą straconą dla tych, którzy komponują meble współczesne w najwyższym stopniu niewygodne.

Co do roli ekspresyjnej nowego stylu, to zależy to, oczywiście, równie dobrze od artystów, którzy go tworzą, jako też od środowiska, w jakim się rozwija. Jest to kwestja epoki. Przedewszystkiem tylko chodzi o to, ażeby artysta godzien był tego nazwiska, ażeby umiał uniknąć pospolitości i banalności i ażeby dość wyraźnie zaznaczył w dziele swoją własną, odrębną osobowość.

Jakkolwiek niepodobna zdefiniować stylu nowego, są dzieła, poczęte w pewnym charakterze, w myśl pewnych, znamienych

dażeń, i dzieła te należą już do historii, do przeszłości. Ruch reformatorski w tym kierunku ma już za sobą kilka pełnych lat dziesiątków, można tedy osądzić rezultaty usiłowań artystycznych, wyrażające się w całym szeregu utworów skończonych.

Nowa sztuka, w imię szczerości, stara się przede wszystkim otrząsnąć z niezasadzonych dziś potrzebą rzeczywistą przeżytków dawnej kultury, wyzbywa się form konwencjonalnych, uświęconych jedynie tradycją, a niemających logicznego związku z warunkami życia współczesnego. Poza to nowe środki techniczne i nowe materiały konstrukcyjne, wytworzyć muszą nowe formy więzby i wpływającej z niej ornamentyki. Przybywa nadto inny czynnik, względy higieniczne, które obecnie ważną rolę grają w koncepcjach architektonicznych. Z tych właśnie względów, ornament wypukły, jako trudny do oczyszczania, zostaje zastąpiony przez płaską dekorację, jak również gzemsy i występy poziome zamieniono na podziały pionowe.

Naśladowanie natury, jako jedyne źródło zdrowego natchnienia, nie przestaje również obowiązywać nowej sztuki. Pewna przesada w tym kierunku, zwłaszcza odnośnie do konstrukcji, nie zawsze z tego powodu dość

logicznej, pochodzi ze szczególniejszej admira-  
cji zabytków średniowiecznych. Zamiło-  
wanie do średniowieczyny przewija się zna-  
miennie w dzisiejszych koncepcjach dekora-  
cyjnych i stare teorie Violet-le Duc'a tu-  
dzież Ruprich-Roberta odżywają nanowo.

Dla charakterystyki, postaram się bar-  
dziej szczegółowo zanalizować występujące  
bardziej jaskrawo pierwiastki współczesnej  
sztuki stosowanej, czy lepiej może—sztuki  
dekoracyjnej.

\* \* \*

Nie będę tu przytaczał powtarzanej pow-  
szechnie aż do znudzenia historii, jak to  
w Anglii, około połowy zeszłego wieku, za  
teoretycznym przewodem Johna Ruskina,  
a pod twórczym tchnieniem genialnych talen-  
tów Williama Morrisa, Waltera Crana i in-  
nych artystów pierwszorzędnej siły, sztuka  
stosowana, czy, ściślej biorąc, rzemiosła arty-  
styczne odradzają się i uszlachetniają. Pra-  
wdą jest jednak niezaprzeczoną, że tam, mia-  
nowicie, najpierw odczuto całą, znamionującą  
XIX stulecie, jałowość wytwórczości na  
tem polu i pomyślano o konieczności re-  
formy.

Reszta Europy, z przodującą oddawna w rzeczach smaku Francją, upojona zawrotnym postępem techniki, zaufana w potęgę wiedzy, nie troszczyła się zbytnio o tak drobną sprawę, jak ta, że w zdobnictwie swego czasu przeżuwa bezmyślnie stare, wytarte, jak zły szeląg, formy stylów historycznych. Była to, jak dziś z przekąsem mówią moderniści, bezpłodnie filozoficzna epoka pana Taina. Wielu artystów jednak, rozumiejąc, że niema sztuki bez twórczości oryginalnej, podjęło hasła angielskich towarzyszków i, ruch, dążący ku odnowieniu w kształtach i ornamentyce przedmiotów codziennego użytku, stał się powszechny.

Sprawa na razie nie przedstawiała się zbyt łatwo. Przedewszystkiem, znana powszechnie obawa nowości usposobiła szerszą publiczność dość nieufnie do zjawisk niespodziewanych, powtóre—fabrykanci, znając psychologję swoich odbiorców, niechętnie przyjmowali wskazania artystów, lub też ulegali im połowicznie, wytwarzając stylowe hybrydy, ażeby i wilk był syty, i owca cała.

Opóźniało to ogromnie ostateczne skryształowanie się, w praktycznem zastosowaniu, nowej myśli estetycznej.

Niemniej przecież już na wystawach, urządzanych w ostatnich czasach, w większych i mniejszych środowiskach sztuki europejskiej, spotyka się przedmioty—meble, porcelanę, szkło, biżuterję, tkaniny, noszące na sobie wyraźne cechy odrębności, o charakterze wybitnie współczesnym. Już dziś nauczyliśmy się rozpoznawać niektóre szczególniejsze formy, znamienne wygięcia linii i wogóle cały sposób dekoracji, jako nową sztukę—secesję, *modern styl*.

Słowa te, *modern styl*, zwłaszcza wymówione pięknym angielskim akcentem, są niezmiernie znaczące. Dla jednych będzie to uosobienie dobrego smaku, subtelności, postępu, młodości, dla innych synonimem dziwactwa, śmieszności i blagi. Słowa te zastąpiły, będące do niedawna w użyciu „fin de siècle“ które odnosiły się do wszystkiego, co nie było zupełnie zwyczajne i pospolite, zupełnie po mieszczańsku normalne.

*Modern styl* ma już swoje charakterystyczne, dające się określić znamiona. We Francji nazywają pewien sposób zdobień: „art du coup de fouet“, ze względu na to, że powtarza się tam często, jako motyw zasadniczy, linja falista, fantastycznie pogięta, niby skręty rozwijającego się w powietrzu bicia. Nazywają go też sztuką „baranich

kości“ ze względu na pewne, istotnie przypominające baranie żeberka, formy, umiłowane szczególnie przez kilku artystów z awangardy. Inne formy, częściej w tem nowem zdobnictwie spotykane, ochrzczono mianem „kiszek króliczych“ (boyaux de lapin), inne „wełmonośniami“ (lanières) i t. p.

Pomimo tych złośliwości, sztuka ta rozwija się, publiczność godzi się po trochu z ekstrawagancjami fantazji artystycznej i, co za tem idzie, fabrykanci coraz śmieiej, zrywając z tradycjami wszelkich „Ludwików,“ hazardują się na nakłady dla wyrobów podług nowych modeli.

Mam przed sobą kilkanaście zeszytów „Revue des arts décoratifs“, w których odnajduję wizerunki z prac najsłynniejszych francuskich twórców nowego stylu: jak Majorelle, Gallé, Damon, Collin, Bigoux, Gaillard, Bing, Gennys, Simonet i inni.

Przeważają tu motywy roślinne, odpowiednio ustylizowane, a często powtórzone wprost realistycznie za naturą. Chwalebna skądinąd dążność do unikania profilów znanych i konwencjonalnych dekoracji, doprowadza do naśladowania w formach tektonicznych przypadkowych załamania gałęzi, tudzież wygięć, jakie przybierają korzenie w swej podziemnej tajemniczości.

Korzenie zwłaszcza stają się wzorem, najpospoliciej ukochanym. Może pod wpływem belgijskiego architekta Horta, który świat cały widział w jakichś pociętych spiralnych czy też biczowych linjach, i z tego powodu był oryginalny, dla utrzymania się w oryginalności niektórzy artyści francuscy przywiązali się ze szczególną pasją do tej części rośliny, lekceważąc jej gałęzie i liście.

Tak zrodziły się owe niezdolne, natrętne, uprzykrzone zygzaki, esy, supły i wasy, wijące się, jak rosochate, zwichrzone korzenie drzew, lub jak miękkie jelita zwierząt, co słusznie wywołało drwiny krytyków, o własnym, nie zasuggestjonowanym przez modę smaku, tudzież wogóle podało w wątpliwianie przyszłość rozwojową podobnej sztuki.

Pomimo nadużyć i przesady, jednak i w tych krańcowych manifestacjach modernizmu spotykamy rzeczy nadzwyczaj efektowne i pełne wdzięku. Dzieje się to wtedy, jeżeli artysta, dzięki szczęśliwemu natchnieniu, umiał rozwiązać trudność zastosowania linii pociętych i pokręconych w systemie racjonalnej konstrukcji. Biorę, na przykład, jedną szafę (według rysunku E. Gaillard'a), skomponowaną na motywach z gałęzi gruszy i klonu. Jeżeli boki obra-

mień, osłabione przez profilowanie zbyt drobniagowe i delikatne, poprzerywane są od czasu do czasu, jak się to działo w zdobnictwie XVIII wieku, przez jakąś wypukłość ornamentacyjną, przez grupę liści, czy większy sęk, wymodelowany nader dyskretnie, nie jednak tu widza nie razi, gdyż, bądź co bądź, dekoracja ta podporządkowana jest zawsze zasadniczym linjom struktury. Takim tylko sposobem tak bardzo kwestjonowany temat dekoracyjny mógł być wyzyskany na korzyść prawdziwie pięknego dzieła.

Jest to sprawą smaku osobistego, wrodzonych zdolności harmonizowania kształtów, jak istnieje niezaprzeczenie zdolność harmonizowania barw i tonów.

W meblarstwie francuskim nowoczesnym wyróżniają się bardzo znamienne pomysły Emila Gallé, artysty znanego zresztą zaszczytnie we wszystkich dziedzinach przemysłu artystycznego, a zwłaszcza z prześlicznych wyrobów ceramicznych emaliowanych. Jest on właśnie jednym z najgorliwszych propagatorów idei poszukiwania inspiracji dekoracyjnych w naturze i w kierunku tym idzie bardzo daleko. Niezmiernie ciekawie, jako pomysł, przedstawia się jeden jego stolik do herbaty. Lekki i elegancki w ogólnym wrażeniu, zbudowany jest z trzech

ważek i złożonego podwójnie trójliścia koniczyny. Ważki czteroplame, których odwłoki, wygięte z całą naturalnością przyrodniczą, stanowią nóżki stołu doskonale zastosowane pod względem konstrukcyjnym. Głowy o wielkich, wypukłych oczach tworzą pożądaną wydatność dekoracyjną przy połączeniu nóg z płytą. Skrzydła, opasując szarfą poprzeczną konstrukcję, umacniają ją i tem samem stanowią nieodzowny czynnik tektoniczny. Jednem słowem, wyzyskano naturalne kształty owadu i rośliny w sposób, odpowiadający najdokładniej warunkom więźby drzewnej i względem estetycznym, tak cenionym w każdym sprzęcie użytku.

Jest tu myśl, idea, przewijająca się zresztą w każdym najdrobniejszym utworze tego artysty—wzruszenie, które, odczuwszy w sobie, stara się nam przez dzieło swoje przekazać.

Tkwi także w meblach i wogóle wszelkich sprzętach, wykonanych już przez obojętne ręce rzemieślnika, w kształt widoczny stężały wyraz indywidualnych usposobień artysty-twórcy. Uderzające jest poprostu, jak biczowa czy węzowa linja Belga Horta, przyjęta ogólnie za punkt wyjścia w tem nowem zdobnictwie, w interpretacji Francuzów przekształca się widocznie i dostraja,

że tak powiem, etnograficznie do właściwości rasy. Nabiera ona pewnej rytmiki właściwej, przypominającej tradycje rokokowe i, rzeczywiście, często bardzo artyści, jak wspomniany Gallé, a zwłaszcza Robert, zda się mimowoli i nieświadomie w stylizacji roślin, owadów i zwierząt wpadają w kapryśne formy palmet i muszli XVIII wieku.

Wogóle wobec nieco sztywnych i, powiedziećby można słusznie, purytańskich, ale ogromnie eleganckich w swej wytwornej prostocie wyrobów nowej sztuki angielskiej, artyści francuscy ujawniają pewną skłonność do barokowej przesady. Dla mnie jest to poniekąd wykładnikiem rasowych znamion temperamentu, które się pewnym szczególnym rytmem, pewnym charakterystycznym odruchem zaznaczają w całej ich twórczości artystycznej.

Istotnie, w śmiałych fantastycznych skrętach linii, to pełzającej w falistych przegubach, to skaczącej niespodziewanie, niby po sękach wysokopiennej sosny, czuć lekkość, swobodę, fantazję, humor i... niezapomnianą w tych razach świetność Trianonu. Czuć tam także dziwną trzeźwość i przejrzystość myśli, jak, przeciwnie, w wiedeńskiej znowu secesji ta sama linja posiada jakąś ociążałość i zawilość.

Myślę, że ten rytm, nastrój, ton zasadniczy, to najbezpośredniejsze wyrażenie się osobowości artysty będzie zarazem najwymowniejszym wyrazem sztuki narodu, z którego artysta pochodzi—będzie wyrazem bardziej niezawodnym i przekonywującym, niż przywiązanie się do stałych, posiadających stempel prawowitości etnograficznej motywów.

W ostatecznych wnioskach wypadnie, że jeżeli polak-artysta, naprawdę utalentowany, samodzielny, posiadający bogatą inwencję i wyrobiony smak estetyczny, nie będzie naśladował niewolniczo wzorów znanych, ani trzymał się posłusznie z góry narzuconych wskazań, ale da swobodne ujście swoim przyrodzonym skłonnościom, swojemu polskiemu temperamentowi, wypowie się szczerze i w pełni ze swoją polską duszą, to wszystko, co stworzy, będzie nawskróś polskie i narodowe. Sztuka jego będzie polską, a tem wyższą i doskonalszą, im artysta posiadał więcej talentu, inwencji i kultury estetycznej.

Jeżeli tedy znajdą się u nas w tym zakresie artyści obdarzeni wielkim talentem, smakiem, wyrobieniem artystycznym, posiadający przytem odpowiednie wykształcenie techniczne, co, przy konstrukcji zwłaszcza,

jest warunkiem nieodzownym, będziemy mieli, jeżeli nie odrębny styl polski, to przynajmniej własną, charakterystyczną sztukę stosowaną, choćby nie było w niej ani krakowskich kogutków, ani zakopiańskich słoneczek i parzenie, ani łowickich wycinanek i ukraińskich mereżeń, choćby nie było w niej wzorów, pozbieranych z pasów słuckich, skrzyń chłopskich, chłopskich wełniaków, spódnic i kożuchów, choćby nie powtarzały się tam ani razu kształty czerpaków i zydlów, choćby artysta taki zaniedbał zupełnie obowiązku przyglądania się śparogom na kalenicach chat podhalskich i istotnie ciekawym w konstrukcji i rysunku ryśm, podpierającym podcienia w zabytkach dawnego naszego budownictwa.

\* \* \*

Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana,“ jak powiedziałem, gromadzi oddawna materiał, odnoszący się do rodzimej sztuki ludowej i niewątpliwie wielkie na tem polu położyło zasługi. Przedewszystkiem uznanie należy się inicjatorowi ruchu, a obecnemu, prezesowi instytucji, panu Jerzemu Warchałowskiemu, który niezmierną pracą i szczerem oddaniem się sprawie w ciągu lat kilku przyczynił się do powstania bardzo poważnych,

umiejętnie usystematyzowanych zbiorów etnograficznych, stanowiących podstawę do badań naukowych w tej dziedzinie. Istotnie, zbiory towarzystwa i wydawane przez nie pismo dla etnologji mają znaczenie pierwszorzędne.

Tą drogą postanowiono dotrzeć do źródeł rodzimej twórczości, do tych pramelodji dzieciństwa ludu, o których mówi Semper, że świeże, ożyweze technienie wioną w duszną, od nadmiaru zbyt już ciężkich i skomplikowanych emanacji kulturalnych — atmosferę sztuki współczesnej. Tą drogą postanowiono dotrzeć do rdzenia stylu swojskiego, który jakoby się miał objawić w pierwocinach estetycznego odruchu ludowego.

Czy istnieje styl polski w architekturze i zdobnictwie? Słyszymy często zdanie, że wyraził się on znamienne w zabytkach budownictwa drewnianego. Mnie się zdaje, że podlegamy nieco złudzeniu.

Jest to tylko pewien charakterystyczny typ konstrukcyjny. Styl jest wytworem czasu — drzewo, jako tworzywo nietrwałe, ulega czasowi, zanim on odcisnie na tworach jego trwałe piętno. Polska była krajem drewnianych grodów.

Skoro widzę nowy budynek drewniany pod strzechą słomianą — nowy, złoto - żółty,

świecący gorącą barwą sosnowych bierwion w blaskach jaskrawego słońca; kiedy w skwarze lipcowym po jego ścianach sączą się strugi płynnej żywicy, mam smutne wrażenie, że jest to smolna pochodnia, którą niebawem zapali przypadek. I palą się te domy drewniane, jak pochodnie. Każde niemal pokolenie wznosi dla siebie nową siedzibę, ale wznosi ją jakby prowizorycznie, jakby w przewidywaniu, że trwanie jej jest ograniczone. Po za wymaganiami koniecznej potrzeby nie liczy się też z innymi względami. Typ zdobniczy niema możliwości ukształtować się i rozwinąć.

Już sam typ konstrukcyjny budownictwa polskiego, owej charakterystycznej wieńcówki, utrudnia wszelkie bardziej skomplikowane podziały architektoniczne. Kładzie się bierwiona jedne na drugich na zrąb i na wyrąb, ażeby utworzyć skrzynię czworoboczną, którą się pokryje dachem i wyrąbie w ścianach otwory na drzwi i okna.

Oczywiście, wrodzone naturze ludzkiej dążności artystyczne i tu, wśród tych tak bardzo ograniczonych elementów tworzenia, odnajdują pole do szukania i pomysłowości. Taką artystyczną manifestacją budownictwa drzewnego bywają niezaprzeczenie wspomniane wyżej rysie, spotykane w wielu oko-

licach naszego kraju. Przez system wysuwania po za węgiel stopniowo wydłużających się belek, otrzymuje się rodzaj wsporników, podtrzymujących występ podcieniowy dachu. Rysie te często przybierają profile nader pełne i bywają istotną ozdobą kładźby wieńcowej. Pozatem podcienia, zresztą coraz radsze w budownictwie ludowem, podpierano także słupkami o mniej lub bardziej bogatem wyrzynaniu. Połączenie słupa z płatwą charakterystycznemi dla ciesielskiej naszej więźby zastrzałami zarysowało łuk już z natury swej konstrukcyjnej, jeżeli tylko zastrzały odpowiednio podcięte zostały. Tak powstały często bardzo wdzięczne arkadki podcieniowe. Takim właśnie podcieniom zawdzięczają swoją malowniczość stare, utrwalone w przepysznych rysunkach Matejki domy w Wiśniczu, tudzież budowle w Kaźmierzu, Piotrkowie i innych miejscowościach kraju.

Dodawszy jeszcze do tego kilka innych form, powtarzających się to w tej, to w innej okolicy, wyczerpiemy cały zapas mających odrębną, swojską fizjognomię etnograficzną motywów architektoniczno - zdobniczych. Pozatem wszelka ornamentyka, w jakiej się wyraża cała kokieterja naszego bu-

downictwa ludowego, ma źródło we wzorach panujących w danej epoce stylów historycznych. Widziane we dworze ozdoby lud odtwarzał na własną rękę, hieratyzując, oczywiście, po swojemu wytworne kształty w topornej, grubej obróbce. W ten sposób nawet wiele architektonicznych form kamiennych przeniesiono na drzewo, jak naprzykład, gotyckie profile okapów, renesansowe i barokowe szczyty. Odnajdujemy ślady wszystkich stylów w profilowaniu odrzwi i obramień okiennych. Kazimierz Mokłowski w swojej doskonałej książce o sztuce ludowej w Polsce liczne podaje tego przykłady.

Zdaniem autora, owo właśnie przechodzenie form z innego materiału na drzewo, i odwrotnie, odcisnęło też charakterystyczne piętno na naszej architekturze kamiennej w chwilach, kiedy więcej starano się stawiać budynków z kamienia. Tem tłumaczyć się mają niektóre odrębne właściwości naszego gotyku i renesansu.

Ale tradycje kazimierzowskie szybko miały—upodobanie do drzewnego budownictwa powraca i poprostu wrasta w zwyczaje narodu. Istnieje mnóstwo anegdot, świadczących, że niechęć do murowańców staje się u nas przesądem, przechowywanym z pokolenia na pokolenie. W miastach murują dla

siebie i nie dla siebie architektki cudzoziemscy kamienice—na wsi jednak po dawnemu swojski cieśla kładzie po swojemu chatę wieśniaczą, dworek szlachecki, dwór pański i dworzec magnacki. Po dawnemu drewniane są śpichlerze, lamusy, kościoły, cerkwie, mosty, drewniane wszystko, aż do utwierdzeń wojennych.

Łatwopalne domy nie przedstawiały zbyt bezpiecznego schroniska dla sprzętów kosztownych, dlatego też nie wysilano się na wytworne umeblowanie i wogóle na gromadzenie dzieł sztuki.

Zwracałem niegdyś uwagę na tę okoliczność, mówiąc o przyczynach, które wpłynęły na ostateczny prawie zanik rodzimego malarstwa polskiego po epoce gotyckiej. Poddańczy chłop zajmować się niem nie mógł—szlachcic obrazów nie potrzebował. On kochał się w koniach, rzędach i broni. Stajnie pełne były wielkiej ceny rumaków, skarbcze przeładowane świetnym, zdobnym w złoto, srebro i drogie kamienie orężem, siodłami, niesłychanej wartości uzdami, czaprakami. W skarbcu też krył się ten cały, na modłę wschodnią pojęty przepych, jakim szlachta w pewnych chwilach lubiła się otaczać. Tam przechowywano kosztowne kobierce perskie i tureckie kilimy, tam futra, sajety, altemba-

sy i aksamity, tam złote rostruchany i wspinałe szkła weneckie, a w świetlicy stał stół dębowy i ławy zwykłej ciesielskiej roboty, w alkierzu zaś tapczan prosty, przykryty końską skórą. Podobny stan rzeczy trwał do wieku XVIII. Tak to właśnie opisuje w „Listopadzie“ i innych swoich powieściach Rzewuski, który niewątpliwie wiadomości wiarogodne z ustnych opowiadań babek swoich czerpał. Obowiązująca rycerza spartańska prostota obyczajów i zaprawienie się do trudów obozowego życia wprowadzały pewną, że tak powiem, obozowość, pewną prowizoryczność do jego domu. Umeblowanie w zamożnym nawet dworze polskim bywało zazwyczaj nader skromne, nie mogły się więc wyrobić świetniejsze tradycje meblarstwa polskiego. Słynne i istotnie bardzo piękne i artystyczne wyroby stolarskie w Gdańsku po wsze czasy nosiły na sobie, prócz pewnych odrębności miejscowych, wszystkie cechy panujących w Europie stylów historycznych.

Literatura jest sumieniem narodu—powiada Maurycy Mochnacki—jest nim w pewnej mierze cała sztuka, nie wyłączając stosowanej.

„Wiedzieć, że jesteśmy—pisze on w swojej książce „o literaturze polskiej“—i tej wie-

dzy nieomylnie świadectwo jakimkolwiek sposobem, na piśmie, na kamieniu, na płótnie, tonem, farbą, dźwiękiem, słowem przez um i rozum, fantazję, imaginację i wolę wyrazić, na oko pokazać — toć jest prawdziwie, co nazwałem po staropolsku „uznaniem samego siebie w swem jestestwie.“

„Kto nie jest—mówi dalej — obywatelem, czyli innemi słowy: kto, będąc osobą, jednostką, nie pojmuje się zarazem z pospolitej rzeczy, w związku społecznym, tego uznanie we własnem jestestwie ani godziwe, ani doskonałe być nie może. Prawdziwe obywatelstwo nie co innego jest, tylko rozszerzenie osoby, rozprzestrzenienie indywidualnej jednostki. Tak samo naród cały, we własnej tylko i nierozdzielnej uznający się egzystencji, byłby, jako obwarowana i ze wszech stron zamknięta monada, która samej siebie jeszcze nie pojmuje i nierozumie. Żeby się dobrze pojąć, trzeba znać drugich i z nimi zostawać w ciągłych stosunkach.“

Dzieje Polski po wsze czasy zachodziły w historję całej ludzkości i ściśle się z nią wiązały. Odnosiło się to również do sztuki polskiej. Niepodobna wyodrębnić w niej czystych pierwiastków rodzimej twórczości. Są one zawsze mniej lub więcej zakażone duchem obcym. Nawet w tych dawnych wzo-

rach, na jakie się powołuje etnografja, odnaleźć łatwo wpływy postronne. Ornament rośliny, dajmy na to, na pasach słuckich, które dziś często bardzo wskazywane są za źródło natchnień dla współczesnej sztuki stosowanej, w ogólnych swych zarysach, jakkolwiek wyraźnie spolonizowany, jest niewątpliwie pochodzenia wschodniego, jak znowu haft i wyszycia na paramentach kościelnych i szatach liturgicznych XVII wieku powstały ze zmieszania bizantynizmu z formami jezuickiego baroku.

Nie robię jednak zarzutu nikomu z tego powodu.

Rzecz jest piękna, jeżeli się w niej wyrazi w pełni inteligentna myśl ludzka. Rzecz jest piękna, jeżeli odpowiada dokładnie swemu przeznaczeniu. W tem właśnie streszczają się główne podstawy reformy estetycznej, propagowanej przez Ruskina.

Jeżeli cię nie stać, radził on, na meble wytworne z drogiego, politurowanego drzewa, ryte kosztowną jedwabną materją, zrób sobie zwyczajny stołek sosnowy, ale niech się w tym stołku wyraża indywidualna myśl twórcy, niech będzie tem, czem jest w istocie, niech nic innego nie udaje, nie naśladowuje, niech nie będzie marną, banalną tandetą.

W sprzętarstwie ludowem spotykamy niezmiernie dowcipne i charakterystyczne sposoby wiązań za pomocą klinów i kołków, co przy nieco wytworniejszem obrobieniu mogłoby stanowić bardzo ciekawe motywy zdobnicze i wytworzyć przedmioty o kształtach oryginalnych. Meble takie pożądané by były właśnie dla tych wszystkich, dla których, przy rozwiniętym dziś szerzej poczuciu estetycznem, żydowska tandeta, fałszywa stylowość, blichtr, blaga, banalność, podrobienie i udanie stały się nieznośne, a którzy na drogie stylowe meble zdobyć się nie mają możności.

Ale wogóle meble współczesne powinny odpowiadać współczesnym wymaganiom komfortu i wygody, powinny być w harmonji z ogólnie wysoką kulturą społeczeństw nowożytnych. Dlatego też mniemam, że nie ma racji cofania się do prapoczątków nieudolnych sztuki, lecz należy korzystać ze wszystkich najbardziej złożonych zdobyczy cywilizacji. Duch polski objawi się pomimo wszystko, jeżeli tylko tkwił w twórcy — jeżeli artysta - Polak posiadał talent i smak osobisty.

## G r a f i k a.

---

Fotografja i niezmiernie szerokie zastosowanie jej w chemigrafji wyrugowały dawne sposoby reprodukcji artystycznych, a przynajmniej, ze względów praktycznych, usunęły je na plan dalszy ogólnej wytwórczości w tym zakresie. Używam tu wyrażenia: względy praktyczne, gdyż w braku lepszego uważam je za najsluszniejsze, przeciwstawić to bowiem można względom idealnym, które sprawiają, że, bądź co bądź, niby protest przeciw pewnemu stanowi rzeczy, zjawiają się dążenia, nie zgoła z celami praktycznego rachunku kupieckiego nie mające wspólnego.

Istotnie, pomimo niesłychanych ułatwień, jakie technika ostatnich czasów w sprawie przenoszenia dzieł sztuki na nieskończoną ilość egzemplarzy zdobyła i ciągle nowe, zdumiewające czyni na tem polu zdobycze, coraz częściej artyści sami mozolą się nad bla-

chą miedzianą lub bukszpanową, czy też gruszkową deską, ażeby wydobyć z niej wyraz myśli artystycznej w sposób najbardziej prosty i bezpośredni. Bez przesady tedy, zdaje się, względami idealnemi tłumaczyć trzeba to, że z jednej strony artyści ci podejmują sprawę, wymagającą długiego i męczącego wysiłku, choć fotografia i chemja ofiarowują im sposoby nieskończenie bardziej uproszczone, z drugiej strony, że ludzie smaku przekładają owoc tego wysiłku nad plody wytwórczości mechanicznej, choć są one o wiele tańsze.

Niemniej przecież wobec cynkotypji upadło całkowicie drzeworytnictwo, stosowane na szeroką skalę, stało—i miedziorytnictwo ustąpiło miejsca heliograwiurze, pozostaje jednak grafika artystyczna.

Jest ona wynikiem najbardziej wysubtelnionych potrzeb estetycznych, rozwijających się tem bujniej i bezwzględniej, im dalej sięga uznanie w sztuce bezinteresowności. Na przeciwnym biegunie stoi stosowanie jej do celów praktycznych, i do pewnego stopnia stwierdzić można wszędzie niemal ścieranie się wzajemne pierwiastków, że tak powiem, arystokratycznego i demokratycznego. Chwilami walka występuje w przejawach ostrych

i jaskrawych, to znowu przyjmuje formy łagodniejsze, aż wreszcie przechodzi na drogę ewolucji — na drogę, gdzie kształtują się pojęcia wyższe, walką uszlachetnione.

Trudno, doprawdy, nie zgodzić się, że ilekroć sztuka, zaprzęgnięta do służby dla mas najszerszych, chce im w pewnych określonych celach przypodobać się i dogodzić, natychmiast pospolituje się i obniża swe loty, ale natychmiast też znajdzie się garść dbałych o godność jej jednostek, które, występując przeciw temu w bojowej furji, z całą pasją i namiętnością, starają się zamknąć twórczość artystyczną na wysokościach dostojnego odosobnienia.

W gruncie rzeczy harmonja, jako estetyczne prawo wszechświata, jest również ideałem dążeń ludzkich. Wszystko dąży do harmonji przez walkę, przez wzajemne ścieranie się form. Dążenie do równowagi społecznej jest koniecznością historyczną i znaczy się w dziejach sztuki, która w rezultacie, jak to stale przypominam, jest niczem więcej, jak jedną z funkcji społecznych. I najdosłojniejsza twórczość artystyczna zejdzie do tłumu, jeżeli zastanie go odpowiednio przygotowanym. Jest to sprawą uświadomienia estetycznego.

Grafika pierwotnie była najdzielniejszym środkiem propagandy artystycznej i pozostała nim do dnia dzisiejszego. Gdzie nie sięgały oryginalne dzieła mistrzów, tam docierała jeszcze ich myśl twórcza, wyrażona w odbitym wielokrotnie sztychu. Zwłaszcza wiek XV w Niemczech; epoka i miejsce początków, a zarazem najświetniejszego rozkwitu rytownictwa, w pierwotnej jego fazie rozwojowej, może stanowić świadectwo, jak ważną ono odegrało rolę w ideologicznym procesie estetycznego doskonalenia się ludzkości. Była to demokratyzacja sztuki w najszlachetniejszym, dodatkiem tego słowa znaczeniu. Marzenia artystyczne Dürera, Holbeina, Wohlgemutha przenikały do umysłowości mieszczaństwa niemieckiego, które, pomimo znacznego dobrobytu i wysokiej stosunkowo kultury, nie zawsze mogło zdobyć się na posiadanie arcydzieł w oryginale.

Nabywano tedy drzewo i miedzioryty i tą drogą wchłaniano w siebie głębokie mistrzów myśli o życiu i śmierci.

Jak wiadomo, drzeworytnictwo poprzedziło wynalazek druku, a właściwie stało się punktem wyjścia dla rozwoju całej tak potężnej dziś, z rotacyjnymi maszynami pośpiesznymi, z lejnikami czcionek i machinami do składania, typografji. Istotnie, pierwsze

ślady rytownictwa na drzewie spotyka się w Niemczech na początku wieku XV, a używano go do odbijania kart i obrazów świętych. Wypukło wycięty rysunek pociągano farbą i pod ciśnieniem prasy śrubowej przenoszono na papier. Pod obrazkami, zwłaszcza świętych, bywał zazwyczaj podpis wycięty wypukło. Odbijanie się podpisu dało impuls do wycinania na deskach całych stronie tekstu, co ostatecznie, jak wieść niesie, Jan Gutenberg z Moguncji zamienił na czcionki ruchome i stworzył nową sztukę—zecerstwo.

Drzeworyt tedy przestaje na usługach produkcji artystycznych — odtwarza, w sposób mniej lub bardziej doskonały, ale zawsze niezmiernie charakterystyczny, pomysły malarskie mistrzów epoki. W wieku siedemnastym jednak upada prawie zupełnie, zaniechany dla innych sposobów reprodukcyjnych, i odżywa dopiero w połowie osiemnastego stulecia w Anglii, gdzie za sprawą Bewicka, artyści niepospolitego w swym zawodzie, zdobywa nanowo prawo obywatelstwa i szacunku. Chwila ta stanowi niejako drugą fazę w rozwoju ksylografji. Trzecia faza przypada na pierwszą połowę wieku dziewiętnastego. W tym czasie powstają wielkie pisma ilustrowane i wzrasta niesłychanie popyt na płyty, nadające się do drukowania

w olbrzymiej ilości egzemplarzy. Drzeworyt z natury swej warunkom tym odpowiada najdoskonalej. Walce maszyny drukarskiej, mechanicznie uregulowane, przechodzą gładko po sterzających wypukło kreskach i zostawiają na nich dostateczną, potrzebną dla odbitki ilość naczernienia. Niema tu tego opóźnienia w robocie, jakie pociągnąćby musiało drukowanie z miedzio—lub stalorytów, gdzie płyta, w głąb wycięta, przy każdorazowym odbiciu wymaga ręcznego, a bardzo zmudnego naczerniania i oczyszczania.

Ale i sam drzeworyt ulega teraz znacznym przeobrażeniom. Zapewne, pod wpływem stalorytnictwa angielskiego, które dzięki wynalazkowi Karola Heath'a, od roku 1820 dochodzi niesłychanej perfekcji w oddaniu najsubtelniejszych tonacji światłocienia, drzeworytnicy za pomocą linii modulowanej starają się osiągnąć efekty, jakie siderografja otrzymywała przez przecinanie kresek w różnych kierunkach, czyli, jak się to technicznie nazywało, przez szafirowanie. Do nadzwyczajnych rezultatów w tym zakresie dochodzą w Paryżu słynni rytownicy, Pannemackerowie, ojciec i syn, a znawcy niesłychanie subtelną, ciągnącą się przez całą szerokość drzewka linię ich nazywają z zachwytem atlasową, brylantową, perłową. Zdobywają

oni nieznaną dotąd w sztuce tej przejrzystość, siłę i bogactwo tonu. Autograficzny drzeworyt Bewicka—drzeworyt, który był właściwie tylko dokładnem wyrzeźbieniem w drzewie kresek, narysowanych na niem przez malarza, zamienia się na indywidualną interpretację tonową utworu artysty-rysownika przez artystę-rytownika w jego charakterystycznych, właściwych jemu środkach.

W tej formie ksylografja sięga ostatecznych granic swego rozwoju i nabiera najwyższych wartości artystycznych, jako samodzielna, zupełnie niezależna sztuka graficzna. Niestety, dzieje tej trzeciej, najświetniejszej epoki drzeworytnictwa są nader krótkie, gdyż wcześniej bardzo ustąpić ono musiało miejsca rozpowszechnionym nad miarę, łatwym, tanim, a nieprawdopodobnie szybko doskonalącym się technicznie trawionkom.

U nas dzieje te są krótsze, niż gdzieindziej. Jan Münchheimer, medalier Banku Polskiego, zakłada drzeworytnię, a następnie sprowadza z Belgji na instruktora głośnego tam rytownika De la Haye'a. Ze szkoły tej wyszli Styfi i Regulski. Później „Tygodnik Ilustrowany“ i „Kłosa“ otwierają własne zakłady, sprowadzając do robót Niemców i Czechów, jak Küblera, Pokornego, Waltera i innych. Dalej powstaje cały zastęp polskich

rytowników: Gorazdowski, Choromański, Krzyżanowski, Machowski, Przykorski, Puc, Szymborski, Zabłocki, Chełmicki, Bojarski, Zajkowski, Klein. Najwyżej wzniosł się w tej dziedzinie Józef Holewiński, który artyzmem wykończenia, indywidualnością interpretacji tonu zajmuje niewątpliwie wybitne miejsce w historii drzeworytu europejskiego.

\* \* \*

Niejako polem doświadczalnem, na którymby można było obserwować ścieranie się czynników, o których wyżej mówiłem, i stwierdzić kategorycznie, jak interes praktyczny fatalnie odbija się na wymaganiach sztuki, są roczniki wielkich ilustracji europejskich. Niewątpliwie, pisma te w założeniu swoim posiadały cele artystyczne, z czasem jednak, pod naporem warunków zewnętrznych, stawały się coraz wyraźniej i bezwzględniej zwyczajną reporterką ilustrowaną.

Nie chcę bynajmniej utrzymywać, że jakieś zdarzenie dnia, narysowane przez doskonałego rysownika, przez to jedynie, że jest ilustracją chwili bieżącej, nie może już tam samem być rzeczywistym dziełem sztuki; że następnie rysunek taki, wycięty pięk-

nie na drzewie, nie jest naprawdę ozdobą artystyczną każdego pisma, ale — że na istotnej jego wartości poznaje się zaledwie nieznaczna część odbiorców, większość zaś rysunkowi okolicznościowemu przypisuje li tylko znaczenie informacyjne i nie ceni go wyżej od dobrej fotografii, wytrawionej na cynku lub miedzi. Nadto fotografia, jako bezwzględnie wiarygodna, zyskuje większe uznanie i ufność, to też fotograf coraz częściej zastępuje rysownika, a trawionka drzeworyt.

Tak tedy upada jednocześnie artystyczne rytownictwo i artystyczne ilustratorstwo. U nas, niestety, sprawa ta przedstawia się w świetle jeszcze bardziej ponurem, gdyż panuje opłakany zwyczaj posiłkowania się kłiszami obcemi. Przeważnie kupuje się gotowe cynkotypy za granicą, albo poprostu wycięty obrazek z ilustracji przetrawia się na miejscu, nie bacząc, że krzyżujące się linje siatki, wytwarzają zgoła niepożądane efekty i że całość brudna, płaska i bez najmniejszej wartości artystycznej, jest tylko na szpaltach pisma ciemnym plackiem, wywołującym odruch obrzydzenia.

A jednak przyznać trzeba, że niektóre pisma obrazkowe europejskie, jak na przykład wielka „Illustration“ paryska, pomimo

swego charakteru wybitnie publicystycznego, przez wzgląd na odpowiedzialność swoją wobec sztuki narodowej, długo liczyła się z wymaganiami mniejszości, bardziej uświadomionej estetycznie, i starała się o rysunki oryginalne, tudzież o możliwie największą ilość drzeworytów w numerze. Obecnie, co prawda, i ona rezygnuje, potrochu z ambicji artystycznych i coraz częściej spotyka się tam cynkotypy, przeniesione przez siatkę wprost z fotogramów.

Że fotogramy te są w swoim rodzaju zadziwiająco doskonałe, wprost wyjątkowo piękne i zajmujące, że wytrawiono je i wydrukowano w sposób, przynoszący zaszczyt odnośnym zakładom przemysłowym, że wreszcie z tego powodu wydawnictwo całe sprawia wrażenie nader dodatnie i sympatyczne, to znowu sprawa całkiem odmiennej natury. Obrazki tam umieszczone, pomimo wszystko, nie przedstawiają tego interesu artystycznego, jaki daje dzieło, oryginalnie poczęte; nie sprawiają tego mianowicie zadowolenia estetycznego, jakie odczuwamy wobec bezpośredniego przejawienia się znamienych rysów indywidualności twórczej,

Zapewne, nie wszyscy odczuwają potrzebę tych zadowoleń, i na tem właśnie wydawcy pism obrazkowych opierają swój rachunek,

niemniej przecież w pewnych sferach nie tylko nie wystarczają ordynarne cynkotypy z fotografii, ale najwytworniejsze heliografiury i przedziwne w swej dokładności druki kolorowe z arcydzieł oryginalnych nie zadowolą górnych upodobań znawców, gdyż wobec popolitości podobnych reprodukcji rodzi się tęsknota do czegoś, coby nie tylko było maszynowem powtórzeniem tej samej identycznie plamy światłocieniowej lub wielobarwnej, ale coby w każdej odbitce nosiło na sobie znamiona osobistych, a świadomych swego celu starań artysty.

Tak więc dla tęsknot tych, dla tych upodobań wyrafinowanych, dla wybujałych w rozwoju kulturalnym potrzeb estetycznych, powołano do życia dawne, zaniebane chwilowo sposoby uwielokrotniania rysunku oryginalnego w odbitkach artystycznych. Obok postępującej z zawrotną szybkością w dziedzinie ułatwień technicznych chemigrafji, powstaje, jak za dawnych, dobrych czasów, grafika prosta i nieskomplikowana w swych środkach.

Istotnie, najpierwszorzędniejsi malarze i rysownicy zajmują się dziś z upodobaniem akwafortą, akwatintą, fluofortą, litografią, wycinają własnoręcznie płyty drewniane do odbić kolorowych na sposób japoński; starają

się za wszelką cenę wskrzesić dawną bezpośredniość w reprodukcji artystycznej.

U nas w zakresie grafiki pracują nader owocnie Jasiński, Łopieński, Pankiewicz, Kamiński, Wyczółkowski, Rapacki, Krasnodębski, Brandel, Siedlecki, Jabłczyński i wielu innych.

Ruch ten w obecnej chwili jest niezmiernie pożądanym, gdyż nadmierna łatwość chemigrafji, a stąd nadużycie jej do wszelkich godziwych i mniej godziwych celów — to staszliwe, do obrzydliwości niechlujne spopolitowanie obrazka, te świstki brukowe ilustrowane nędzną tandetą pokątnej twórczości, te pocztówki uprzykrzone, „ozdobiane“ najbezczelniej poronionymi płodami pretensjonalnego dyletantyzmu, ten ogrom fotografii odbijanych w setkach tysięcy egzemplarzy—wszystko to znieprawilo smak publiczności w stopniu zatrważającym i czas najpilniejszy, ażeby garść artystów produkcją swoją wytwórczą otworzyła oczy ogółu na rzeczywiste wartości estetyczne, tkwiące w dziełach sztuki prawdziwej. Może wtedy ogół ten wydawcom tak zwanych pism artystycznych narzuci wyższe wymagania, może wreszcie przemysłowcy zrozumieją, u kogo mają zamawiać plakaty reklamowe, ażeby niemi nie szpeciły ulic miasta i nie obrażały

delikatniejszych uczuć przechodniów, może wreszcie znikną ohydne pocztówki i w najwyższym stopniu niepedagogiczne, nieestetyczne, niemoralne i nielogiczne książki obrazkowe dla dzieci, gdzie polski poeta układa sentymentalnie swoje wierszyki do ordynarnych niemieckich malowanek.

Stanie się w końcu, że wykwintniejsza sztuka graficzna, uprawiana dziś wyłącznie przez kilku artystów dla kilku amatorów, demokratyzując się nieco, przeniknie do mas szerszych i, zanim sama obniży swoje loty, posunie o krok jeden estetyczne wyrobienie ogółu.

\* \* \*

Grafika polska ma w historii sztuki kilka kart pięknie wypełnionych. Zapisaly się na nich nazwiska artystów rozgłośniej europejskiej sławy, jak Falk, Chodowiecki, Hondius, Płoński, Oleszczyńscy, Kisling, Podoliński, Redlich i wielu innych. Zresztą sztycharzem również był wielki Wit Stwosz, który nietylko w rzeźbie i snycerstwie, ale także i w tej dziedzinie w odległej przeszłości przewodniczy zastępowi plastyków naszych. Poza tem, jak wiadomo, drzeworyt w pierwotnej swej fazie, wprowadzony tu snadź razem z dru-

karstwem, zjawia się bardzo wcześnie w Polsce i szerokie znajduje zastosowanie. Używany, mianowicie, był w „kołtryniarstwie,” to jest przy wyrobie obić i zasłon wzorzystych. Niewątpliwie, kołtryniarze, zdobywszy technikę wycinania na drzewie rysunków skomplikowanych, musieli umiejętność swoją rozszerzyć na wyrób obrazków świętych, na które po wsze czasy znajdowano popyt na rynku krakowskim i gdzieindziej.

Istotnie w niesłychanej ilości rozchodziły się zawsze między ludem te naiwne, twardo wycięte wizerunki świątków — najczęściej mniej lub bardziej nieudolne kopje czczonych w danej okolicy obrazów ołtarzowych.

Charakter tych obrazków, sięgający pochodzeniem swoim zamierzchłej doby XV i XVI wieków, zarówno pod względem wyobrażeń ikonograficznych, jako też w sposobie technicznego wykonania, przetrwał niezmiennie niemal do ostatnich czasów w ludowym drzeworytnictwie.

Przed kilku laty profesor Marjan Sokółowski na jednym z zebrań komisji do badania historii sztuki w Polsce przedstawił takie odbitki z drzeworytów ludowych, nadesłane przez Stanisława Witkiewicza. Były to roboty chłopca z Płazowa, w powiecie cie-

szanowskim, Macieja Kostrzyckiego, urodzonego w r. 1815. Kiedy zmarł ten drzeworytnik chłopski, niewiadomo. Syn jego, również Maciej, zmarły w r. 1899, z płyt, pozostałych po ojcu, odbijał obrazy na papierze i sprzedawał je na targach. Po śmierci jego drukarnia przestała istnieć, ale odbitek takich, jak zapewnia prof. Sokołowski, spotykało się wiele w różnych stronach naszego kraju.

Były to nieudolne rysunki, wycięte nożem, na desce z drzewa, najczęściej lipowego, które smarowano farbą i odbijano ręcznie na papierze. Oczywiście, rzeczy te niezmiernie ciekawe ze stanowiska krajoznawczego, nie mogą mieć zbyt doniosłego znaczenia dla sztuki, wspominam jednak o nich, gdyż prosta ta technika wycinania nożem, nie rylcem, na desce, zciętej pionowo, nie zaś poziomo, jak się to dzieje w rzeczywistej ksylografji, powraca na porządek dzienny i staje się bardzo ceniona w grafice współczesnej.

W tym charakterze przygotowywane są ozdoby drukarskie, które zastąpić winny, jak słusznie pisze wychodzący w Krakowie *Poradnik graficzny*, „akcydensowe cudactwa, poskładane z niemieckich winiet podejrzaney wartości.“

Z prawdziwą przyjemnością wyczytałem w miesięczniku poświęconym „drukarstwu, litografji i gałęziom pokrewnym“ wyraz niechęci do łącania ornamentyki drukarskiej z gotowych szablonów. Istotnie, nie bardziej przykrego i nieestetycznego, jak owe właśnie pseudoestetyczne druki, upstrzone muszkami, ptaszkami, figelkami bez sensu i stylu, porozrywane niekonsekwentnie owemi akcydensowemi czcionkami, odlanemi w Niemczech na eksport dla niewybrednych odbiorców.

Jeżeli tekst ma być ozdobiony inicjałem lub winietą, to niech one będą związane z treścią, dostosowane do niej organicznie, stylowo. Niech będą specjalnie przez artystę narysowane, albo niech ich nie będzie wcale.

„Drukarz—pisze „Poradnik“—mabyć przede wszystkim drukarzem, zatem jedynym środkiem, jakim wypowiadać się może i powinna jego sztuka, a zarazem wyłącznym materiałem zdobniczym, jakim rozporządza, jest czcionka i pismo—powinien umieć *składać* i *układać*, nie wkraczając w wyłączny zakres artysty.“

„Wszakże w najświetniejszych czasach średniowiecznego drukarstwa—czytamy tam dalej—w czasach, które przekazały nam bez-

cenne „stare druki,“ drukarz składał dzieło pismem ozdobnego kroju, a artysta wypełniał miejsca niedrukowane ozdobą i kunsztownym inicjałem. Z rozwojem sztuki drzeworytniczej dzieło artysty odtwarzano na płycie drewnianej, czyli, mówiąc językiem współczesnym, na kliszy drewnianej, którą drukarz odpowiednio ustawiał.“

Wskazania te znalazły już wielokroć praktyczne zastosowanie. Na urzędzonej niedawno wystawie „Polskiej sztuki stosowanej“ w dziale księgarskim spotkaliśmy sporo wydawnictw, wydrukowanych według zasad powyższych, to jest z oryginalnemi ozdobami pierwszorzędných artystów, jak Stanisław Dębicki, Bukowski, Dąbrowa Dąbrowski, Trojanowski, Czajkowski i inni.

Główną rolę grał tu taki prosty, pierwotny drzeworyt, a przynajmniej dokładne jego naśladowanie, gdyż istotnie gruba, dobrze wystylizowana w tym charakterze linja rysunku, najlepiej harmonizuje z ozdobnem a więc zazwyczaj grubszem pismem. Poza tem podobnie archaizowany drzeworyt szczególnie nadaje się do odbić na wytwornym papierze czerpanym, na którym, z powodu jego chropowatości, wszelkie inne klisze o subtelniejszym kreskowaniu traciłyby na właściwym wyrazie.

Tak tedy wszystko to, razem wzięte, tworzyło całość, ze wszech miar estetyczną, i świadczyło o znacznym postępie w tej dziedzinie; świadczyło o zrozumieniu przez drukarzy zadań i celów każdej sztuki i wzajemnego ich do siebie stosunku.

Niestety, nie rozumieją jeszcze tego ci drukarze i wydawcy, którzy nie tylko wprowadzają akcydensowe muszki, ptaszki i kleksiki do polskich tekstów, ale zupełnie gotowe obrazki niemieckie, do których polscy poeci dorabiają polskie wiersze dla polskich dzieci.

Przed kilku dniami u jednego ze znanych wieszczów widziałem stos bohomazów świeżych, jeszcze pachnących pokostem, przybyłych wprost z Hamburga.

— Co to?

— To książeczki dziecinne, wydawane przez pana X. Mam do tego dorobić wierszyki.

Proszę sobie wyobrazić ohydny tandetę hamburską, napuchłą od bezmyślnego punktowania, jaskrawą i ordynarną! Proszę sobie wyobrazić na obrazku tłustego Niemca z pod Hanoweru z fajką w ustach, w szlafmycy, w cynamonowych płudrach i niebieskich pończochach, którego nasz wieszcz w rozrzewnieniu dla polskich dzieci polskim kmiotkiem nazywa!

Doprawdy, należy z tem zerwać stanowczo. Jeżeli nie mogą tu nic racje estetyczne, których wogóle u nas nikt nigdy, nigdzie nie słucha i nie liczy się z nimi w najmniejszej mierze, to niechże panowie wychowawcy wystąpią przeciw temu jaknajenergiczniej, jaknajgwałtowniej, w imię zasad pedagogicznych, gdyż w szkaradzieństwie tem jest przedewszystkiem fałsz, kłamstwo wierutne, a wiadomo przecież, że wobec dzieci kłamać nie wolno.

Skoro to się stanie, skoro za sprawą propagandy fachowej ukróci się import malowanek niemieckich, wtedy mógłbym wskazać osobom interesowanym, że rozwija się obecnie drzeworyt kolorowy, który najbardziej z wielu względów nadaje się do ilustracji książek dziecinnych i że drzeworyt ten ma u nas wcale niepospolitych przedstawicieli.

Ba, właśnie to może być szkopułem, o który się cała sprawa rozbije. „Niepospolity przedstawiciel“ zechce poprostu zapłaty za swoją pracę, a jak utrzymywał pewien wydawca, gdyby artyści rozumieli swój interes, powinnyby takie rzeczy robić bodaj darmo, gdyż znajdują rekompensatę w reklamie, jaka przez uwielokrotnienie w druku ich utworów (oczywiście, z podpisem) sama przez się wypadnie. Ale artyści to ludzie niepraktyczni,

interesu swego nie rozumieją nigdy, tysiące rubli powędruje znów do Hamburga, za liche i zgoła szkodliwe litografje, a oni w dalszym ciągu ciąć będą na drzewkach śliczne obrazki dla własnej przyjemności.

Oglądając, ostatniemi czasy na wystawie „Odłamu“ i dawniej jeszcze, ukazujące się od czasu do czasu w salonach naszych przepyszne drzeworyty kolorowe Piotra Krasnodębskiego, myślałem przedewszystkiem o tem, jakby tego rodzaju grafika doskonale odpowiedziała celom, jakie właśnie mają ilustracje dla dzieci, ilustracje, którym nietylko niewolno kłamać, ale które także powinny być estetyczne, ażeby kształcić, a nie znieprawiać smak młodych pokoleń.

Rzeczywiście, trudno sobie wyobrazić coś bardziej odpowiadającego powyższemu zadaniu. Nadzwyczajna prostota w zestawieniu plam barwnych i ogromna dokładność ekspresji przez ścisłe odszukanie syntetycznego tych plam kształtu poprostu narzuca się, jako środek pedagogiczny w sprawie wychowania estetycznego. Poczucie harmonji koloru i formy, wyrażone tu w sposób najmniej skomplikowany, w sposób jasny i przejrzysty udzieli się z łatwością wrażliwej wyobraźni dziecka i pozostanie we wspomnieniu, jako sprawdzian przy odbieraniu wrażeń in-

nych, bardziej złożonych, bardziej zmaconych wielością szczegółów drugorzędnych. Jeżeli sztuka w życiu dziecka, o czem się dziś tak wiele pisze i mówi w sferach pedagogicznych, ma odegrać rolę wychowawczą, trzeba mu ją podać w formach, najumiejtniej w tym celu usyntetyzowanych,

Tak właśnie te rzeczy rozumieją Francuzi, i wszystkie, jakie znam, nowe obrazy, przeznaczone dla szkół i szkółek, traktowane są ogólnikowo. Na dyametralnie przeciwnym krańcu stoją właśnie litografie niemieckie, któremi panowie wydawcy do uprzykrzenia raczyli ongi nas w dzieciństwie, a obecnie w dalszym ciągu raczą nasze dzieci. Nic się tu dotąd nie zmieniło.

Grube rzemieślnicze punktowanie i nakładanie nieskończonej ilości kolorów, jeden na drugi, daje modelację ciężką, wylizaną raczej, — okrągłą, niż plastyczną raczej, jak powiedziałem wyżej, opuchłą, niż wypukłą. Czuć w tem fałsz i brak smaku.

Takie są przeważnie obrazki, wykonywane w zakładach litograficznych niemieckich, jak również i w naszych miejscowych, co szczerze wyznać należy, gdzie pracują rzemieślnicy, może nawet wyrobieni w swoim fachu, ale nie posiadający subtelniejszego poczucia harmonii barw, a zresztą, z natury

rzeczy, jako kopiści cudzych wzorów, pozbawieni możliwości dowolnego wyboru zestawień barwnych. Robotnik, rozkładający na kolory akwarelę artysty-malarza, póty wali jeden kamień na drugi, póki pozostanie do przeniesienia jakaś jedna, przypadkowa, najdzikszej barwy plamka. Ale plamka ta, po mozolnej nad nią pracy chromisty, przestaje być przypadkową, staje się ciężką i nudną, jak ciężką i nudną jest cała odbitka po wyjściu z pod kilkudziesięciu płyt kamiennych.

Oprócz przepysznych, wyjątkowych rzeczywiście, doprowadzonych do niesłychanej wytworności litografji angielskich, większość tego rodzaju reprodukcji, wykonanych w zakładach specjalnych, nosi na sobie niemiłe dla oka cechy przemęczenia i przymusu. Dlatego też nieskończenie estetyczniejsze wrażenie sprawiają autolitografje, to jest odbicia, do których artysta sam osobiście kolory na płytach przygotował. Pochodzi to stąd przedewszystkiem, że artysta, wyrażając wprost na kamieniach litograficznych swoją własną myśl malarską, ma pełną swobodę kombinowania efektów, komponowania samorzutnego do końca, czynienia najdalej idących uproszczeń i uogólnień, przez co w ostatecznej odbitce zatrzymuje jeszcze świeżość i bezpośredniość pierwotnego natchnienia. Poza-

tem jest w tem piętno tego czegoś, czegoś nieuchwytnego, a jednak tak niezaprzeczenie istotnego, czegoś, co zawsze i wszędzie różni artystę-twórcę od wyrobnika-kopisty.

Z tych względów autolitografia przedstawia dla znawców bardzo wysoki interes estetyczny, wielu też znakomitych artystów oddaje się jej z ogromnem zamiłowaniem.

W Paryżu, poczynając od Cheret'a, który zrobił sobie rozgłos wszechświatowy swemi niezrównanemi afiszami, ciągnie się długi szereg nazwisk najpierwszorzedniejszych dzisiejszych malarzy i rysowników, zdobiących swemi autolitografowanemi plakatami mury miasta. U nas sztuka ta nie poszła jeszcze tak szeroko na usługi reklamy, choć, nawiasem mówiąc, byłoby to ze wszech miar pożądanem, ale za to nadzwyczaj udatne jej próby spotykaliśmy na wystawach.

W Krakowie, pod przewodem prof. Wyczółkowskiego, kilku artystów pracuje w tym kierunku nader gorliwie. On sam, w wydanej przez grono tamtejszych grafików „Tece“, umieścił prześliczną „Orkę“ i wiele innych kompozycji. W ostatnich czasach Józef Rapacki na zbiorowej wystawie, urządzonej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, miał też kilka doskonałych, całkowicie na

wysokości zadania stojących odbitek kolorowych.

Autolitografje Wyczółkowskiego, Szczyglińskiego, Rapackiego i innych, tudzież drzeworyty kolorowe Krasnodębskiego i Brandta, który świeżo zjechał z Paryża do kraju, to już naprawdę wcale poważna podstawa grafiki polskiej, — grafiki, nie ustępującej pod względem artystycznym temu, co się w tej dziedzinie dzieje na Zachodzie, a co poznaliśmy prawie dokładnie z szeregu wystaw, urządzonych w Towarzystwie Zachęty, a dawniej jeszcze w Salonie pana Krywulta.

\* \* \*

Zupełnie specjalne miejsce w rodzinie sztuk graficznych zajmuje akwaforta. Należy ona do najbardziej artystycznych sposobów reprodukcji, przyczem trudność odbicia większej ilości odbitek nadaje im wartość, że tak powiem, amatorską, nieraz bardzo wysoką. Istotnie, siła tonu i subtelność rysunku, jakietu można osiągnąć, sprawiają, że dobre odbicia akwafortowe cieszą się wśród znawców i miłośników nie mniejszym nieraz szacunkiem, niż rysunki oryginalne.

Sposób sam nie jest również nowy; używany był z powodzeniem przez mistrzów szkoły holen-

derskiej, jak Rembrandt i Van Dyck. W ostatnich czasach, dla przyczyn wyżej wyluszczonych, jako jeszcze jeden wyraz protestu przeciw zbyt ułatwionej produkcji mechanicznej, wzmogło się ogromnie zamiłowanie do tego rodzaju rytownictwa, które w całej pełni zachowuje cechy indywidualności artystycznej twórcy. Artysta i tu nie oddaje dzieła swego innemu, któryby miał rysy i tony, przez niego położone, interpretować w sobie właściwy sposób, jak się to dzieje w drzeworytnictwie, a poczęści w stalo i miedziorytnictwie, ale sam własnoręcznie na blasze miedzianej znaczy myśli swoje, a najczęściej osobiście staje przy prasie,

Jak rzeczywiście potrzebna jest obecność artysty przy tłoczeniu, łatwo zrozumieć, jeżeli się pozna szereg czynności, składających się na utworzenie ostatecznego odbicia akwafortowego.

Przedewszystkiem, na blasze miedzianej, pokrytej specjalnym werniksem, artysta rysuje obraz, znacząc igłą siatkę kresek. Pociągnięcia igły obnażają metal z pokrywającej go powłoki i czynią w tych miejscach wrażliwym na działanie kwasów, to też po włożeniu płyty do roztworu królewskiej wódki (aqua forta) miejsca te, pod wpływem gryzącego płynu, zagłębiają się, tworzą brzozy,

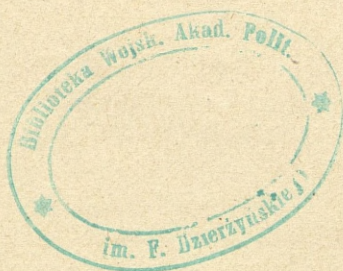
w które się następnie wciera farbę. Farba, wyciągnięta na papier ze swoich zagłębień przez silne tłoczenie, daje te niezmiernie delikatne kreski rysunku, jakich niepodobna otrzymać przy drukowaniu drzeworytów lub klisz chemigraficznych. Kreski mianowicie i punkty stoją tam wysoko, wypukłe. Okoliczność ta przyspiesza, jak już mówiłem poprzednio, drukowanie, ale za to natura materiału nie pozwala na wzniesienie w górę niepodpartej niczem kreski tak delikatnie, jak to może być w głąb wycięte, przez co, oczywiście, technika ta zyskuje na subtelności, Konieczność każdorazowego wcierania farby i oczyszczania blachy jest nietylko sprawą długą i zawiłą, ale wymaga ręki artysty, gdyż przy oczyszczaniu tem (*tamponage*) otrzymuje się nadzwyczaj delikatne półtony, stanowiące o miękkości i szczególniejszym uroku akwaforty.

Nadto akwaforta kojarzy się z akwatintą, która polega na tem, że płaszczyzny między kreskami czyni się przez odpowiednie zabiegi chropowatemi. Od stopnia chropowatości zależy natężenie tonu. Zwiększając je tedy przez trawienie otrzymujemy plamy silniejsze i słabsze, niby pędzlem na papierze położone tony mniej lub bardziej rozcieńczonego tuszu.

Często też akwatinta używana bywa, jako technika samoistna.

Myszę, że rozprzestrzenienie akwaforty i wogóle reprodukcji artystycznych przyczyniło by się w znacznym stopniu do podniesienia kultury estetycznej.

---



„NOWOŚCI LITERACKIE“.

	bez opraw. kop.	w oprawie kop.
<i>K. Tetmajer.</i> Z WIELKIEGO DOMU . . . . .	65	85
<i>Jan Lorentowicz.</i> MŁODA POLSKA . . . . .	65	85
<i>Mieczysław Srokowski.</i> ICH TAJEMNICA. . . . .	60	80
<i>T. Jaroszyński.</i> W NAWIASACH ŻYCIA. . . . .	60	80
<i>Jan Bętkowski.</i> LEON TOŁSTOJ. . . . .	80	100
<i>Maciej Wierzbński.</i> W PRZEKŁĘTYM DOMU, I. . . . .	45	65
<i>Maciej Wierzbński.</i> W PRZEKŁĘTYM DOMU, II. . . . .	45	65
<i>Jan Lemański.</i> PRAWO WŁASNOŚCI. . . . .	65	95
<i>A. Kallas.</i> ONA I ONI. . . . .	60	80
<i>Stanisław Cieszkowski.</i> ALEKSANDER I-szy a KONSTYTUCYA. . . . .	50	70
<i>Stefan Kiedrzyński.</i> ROZKOSZ ŻYCIA. . . . .	50	70
<i>Gustaw Olechowski.</i> WZDŁUŻ AZYI. . . . .	60	80
<i>A. N. Nowaczyński.</i> CO CZASY NIOSĄ. . . . .	60	80
<i>R. Svobodova.</i> BŁOGOSŁAWIONY. . . . .	60	80
<i>Zygmunt Bartkiewicz.</i> STARE GNIAZDA, NOWE PTAKI. . . . .	60	80
<i>Zygmunt Różycki.</i> PŁOMIENNE KWIATY. . . . .	60	80
<i>E. Topas-Bernsztajnowa.</i> Z NIZIN. . . . .	60	80

„NOWOŚCI LITERACKIE“.

	bez opraw kop.	w opra- wie kop.
<i>Jerzy Kurnatowski. MORALNOŚĆ I ŻYCIE. . .</i>	60	80
<i>Jan Lorentowicz. MŁODA POLSKA. II. . . . .</i>	100	125
<i>J. St. Mar. HISTORJA DWOJGA LUDZI I JE- DNEGO FILISTRA. . . . .</i>	60	80
<i>Józef Jedlicz. JASNY I CZARNY. . . . .</i>	60	80
<i>Wojciech Szukiewicz. SPÓLDZIAŁANIE. . . . .</i>	60	80
<i>Tadeusz Konczyński. WYSPA SMUTKU. . . . .</i>	60	—
<i>Alfred Wysocki. SZKICE SKANDYNAWSKIE.</i>	60	—
<i>Zygmunt Michałowski. DO CELU. . . . .</i>	100	—
<i>Walery Przyborowski. PRZYCZYNY UPADKU POLSKI. . . . .</i>	120	160
<i>Ory Jelska. HANKA. . . . .</i>	100	—
<i>Lucyan Rydel. Z GRECKIEGO ŚWIATA. . . . .</i>	120	—
<i>Bezimienny. PIEŚŃ UWODZICIELA. . . . .</i>	100	—
<i>Michalina Domańska. HISTORYE PRAWDZI- WE. . . . .</i>	60	—
<i>Franciszek J. Galiński. KONTRASTY. . . . .</i>	60	—
<i>Józef Jankowski. KESA. . . . .</i>	100	—
<i>Kaz. Przerwa-Tetmajer. SZKICE. . . . .</i>	100	—
<i>Adolf Strzelecki. POWIEŚĆ POLSKA. . . . .</i>	100	—
<i>Adam Krechowicki. PRAWDY I BAJKI . . . .</i>	200	—

## TREŚĆ.

*Str.*

I. Sąd estetyczny . . . . .	1
II. Bizantyzm nowożytny . . . . .	47
III. Symbolizm i humanizm . . . . .	75
IV. O portrecie . . . . .	103
V. Indywidualizm i technika . . . . .	132
VI. Kultura artystyczna, twórczość i kształ- cenie zawodowe . . . . .	157
VII. Sztuka stosowana . . . . .	194
VIII. Grafika . . . . .	226

---

### Tegoż autora wyszły:

Chimera. Powieść. Petersburg. 1903. (Wyd. drugie)

Dla nich. Powieść. Warszawa, 1904.

Różni ludzie. Nowele. 1904.

Zaranie malarstwa polskiego. Szkic do historii sztuki. 1905.

Miasto. Powieść. 1906.

Doktor Tomasz. Powieść. 1907.

Dwie nowele. 1908.

W nawiasach życia. Nowości Literackie. 1908.

Wieża z kości słoniowej. 1909.

Fatalista. Krotkowila w jednym akcie. (Wydanie drugie).

Sąsiadka. Komedja w 3 aktach. 1910.

---



27085/  
1