

**„Museion”  
1911–1913.  
Publicystyka artystyczna i literacka**



# „Museion”

1911–1913.

## Publicystyka artystyczna i literacka

Redakcja  
Grzegorz P. Bąbiak  
i Danuta Knysz-Tomaszewska



Warszawa 2013

Wydano nakładem Wydziału Polonistyki  
Uniwersytetu Warszawskiego  
e-mail: wyd.polon@uw.edu.pl

Recenzenci  
Joanna Nalewajko-Kulikov  
Elżbieta Wichrowska

Projekt okładki  
Grzegorz P. Bąbiak

Korekta  
Urszula Krzysiak

Skład i łamanie  
Dariusz Górski

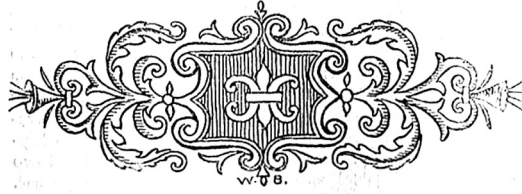
Indeks osób  
Grzegorz P. Bąbiak

© Copyright by Wydział Polonistyki  
& Grzegorz P. Bąbiak, Danuta Knysz-Tomaszewska  
Warszawa 2013

ISBN 978-83-62100-58-3

Druk i oprawa  
Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego. Zam. 1049/2011





## Spis treści

Grzegorz P. Bąbiak, Danuta Knysz-Tomaszewska, <i>Stulecie narodzin „Museionu”</i> .....	7
---	---

### 1. Głosy pisarzy i artystów

Dante Gabriel Rossetti, <i>Dom życia</i> , przeł. i oprac. Ksawery Pusłowski .....	25
<i>Zapiski Gauguin'a</i> , ( <i>Zapiski syntetyczne</i> ) .....	36
Maurice Denis, <i>Szkoła Ingres'a</i> .....	40
Emile Antoine Bourdelle, <i>Refleksje</i> .....	48
Auguste Rodin, <i>Zmierzch katedr</i> .....	51
Auguste Rodin, <i>Aforyzmy o sztuce</i> , przeł. J. Masłowska .....	53
Wilhelm Mitarski, <i>Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich</i> .....	68
Adolf Basler, <i>O rysunku i rysownikach nowożytnych</i> .....	68
Maurice Denis, <i>O malarstwie dzisiejszym</i> .....	81
Vincent Van Gogh, <i>Z listów do Emila Bernarda i do Teodora Van Gogha</i> .....	84
Henri Matisse, <i>Z uwag malarza</i> .....	87
Paul Cézanne, <i>Z listów do Emila Bernarda</i> .....	89
Maillol, [ <i>Jesteśmy dziś zbyt niespokojni...</i> ] .....	90
Paul Gauguin [ <i>Czy Giotto znał perspektywę...</i> ] .....	90
<i>Refleksje o współczesnej sztuce w salonach paryskich</i> .....	93
Paweł Signac, <i>O wykształceniu oka</i> .....	99
Chiakunin-izszu, <i>czyli ze stu poetów po jednej pieśni</i> , przeł. Remigiusz Kwiatkowski .....	101
Remigiusz Kwiatkowski, <i>Liryka chińska</i> .....	142

### 2. Rozprawy i wypowiedzi krytyczne

Walter Pater, <i>Joachim du Bellay</i> , przeł. Maria Rakowska .....	165
Ludwik Hieronim Morstin, <i>Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką</i> .....	180
I. <i>Wyzwolenie się z nietzscheanizmu</i> .....	180
II. <i>Bergson i metafizyka twórczości</i> .....	185
Magdalena Wiesel-Langerowa, <i>Alfred de Vigny</i> .....	191
Zygmunt L. Zaleski, <i>Albert Samain</i> .....	199

Adam Żółtowski, <i>Krasiński a dzień dzisiejszy</i> .....	237
Adam Grzymała-Siedlecki, <i>Na marginesach „Oziminy”</i> .....	241
Savitri (Anna z Elzenbergów Zahorska), <i>Leopold Staff</i> .....	270
Adolf Chybiński, „ <i>Młoda Polska</i> ” w muzyce .....	276
Wilhelm Mitarski, <i>Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim</i> .....	299
Wilhelm Mitarski, <i>Z dziejów sztuki francuskiej</i> .....	308
Władysław Kościelski, <i>E. A. Bourdelle</i> .....	314
Alfred Lauterbach, <i>Sztuka i metafizyka. (Szkic do teorii sztuki)</i> .....	317
Antoni Potocki, <i>Witold Wojtkiewicz</i> .....	338
Stanisław Szreniawa-Rzecki, <i>O życiu i sztuce Wojtkiewicza</i> .....	352
Zygmunt Zaleski, „ <i>Kubizm</i> ”. <i>Artyści polscy w Salonie Niezależnych w Paryżu</i> .....	358
Władysław Günthner, <i>O sprawie polskiej w Paryżu</i> .....	369

### 3. Kronika wydarzeń artystycznych i literackich

<i>Sibi et Amicis</i> .....	381
A.B., <i>Problemat sztuki zdobniczej</i> .....	382
Franciszek Siedlecki, <i>O szkole beurońskiej malarstwa religijnego</i> .....	385
Ad.b., <i>Statuomania – a inne potrzeby w naszej kulturze artystycznej</i> .....	388
Jerzy Warchałowski, <i>Wczoraj i dziś. (Z powodu wystawy 1912 roku w Krakowie)</i> .....	389
Nikodem Pajzderski, <i>Wrażenia z paryskich wystaw sztuki (sztuki stosowane)</i> ..	393
Michał Mutermilch, <i>Od Delacroix do Milleta (z powodu otwarcia kolekcji Chaucharda w Luwrze paryskim)</i> .....	397
<i>Pochód na Wawel</i> .....	408
<i>Jeszcze o „Pochodzie wawelskim”</i> .....	409
Z. L. Zaleski, <i>Z „salonów” paryskich</i> .....	411
J. H. Retinger, <i>Z Anglii</i> .....	421
<i>Antagonizm warszawsko-krakowski</i> .....	425
W. K., <i>Uwagi nad ruchem naukowym w Warszawie</i> .....	426

### 4. Książki

<i>Nieco o literaturze erotycznej i erotomanii literackiej</i> .....	433
Gabriela Zapolska, „ <i>Śmierć Felicjana Dulskiego</i> ” .....	435
Quis, <i>Jan Lorentowicz, „Nowa Francja literacka – portrety i wrażenia”</i> .....	436
Quis, <i>Cyprian Norwid „Pisma zebrane”</i> .....	441
Stanisław Przybyszewski, „ <i>Mocny człowiek</i> ” .....	443
Quis, <i>Stefan Żeromski „Uroda życia”</i> .....	446
Stanisław Brzozowski, „ <i>Stanisław Wyspiański</i> ” .....	453
Quis, <i>Antoni Potocki „Polska literatura współczesna”</i> .....	462
Adam Grzymała Siedlecki, <i>Tadeusz Miciński „Xiądz Faust”</i> .....	465
Ważniejsi autorzy artykułów .....	471
Indeks osób .....	483
Spis ilustracji .....	499

# Stulecie narodzin „Museionu”

## Wprowadzenie

„Museion” (1911-1913) to ostatnie ważne pismo literacko-artystyczne zamykające polską *belle époque* okresu 1890-1914 i jedyne, które w sposób tak jawny, a nawet ostentacyjny zwracało się w stronę Europy. Nawiązywało bezpośrednio do sztuki i poezji współczesnej Francji. Sięgało do francuskiego klasycyzmu wieku XVII, powracało do kolebki kultury śródziemnomorskiej: do sztuki i myśli starożytnej Grecji i Rzymu. Pragnęło prowadzić nieustający dialog z kulturą i sztuką francuską poszukując w niej refleksów antycznej harmonii treści i formy. W stulecie powstania „Museionu” chcemy przypomnieć czytelnikowi to pismo i zaproponować lekturę wybranych artykułów krytycznych i refleksji o sztuce malarzy i rzeźbiarzy. Pragniemy też ukazać problematykę podejmowaną w kronikach i zaprezentować wybór recenzji książek omawianych w „Museionie”. Zadaniem naszym będzie również zwrócić uwagę czytelnika na szatę graficzną pisma, stosunkowo skromną, ale wysmakowaną i konsekwentnie utrzymaną w jednolitym stylu nawiązującym do antyku.

„Museion” narodził się w Paryżu i Krakowie w roku 1911. Nowy miesięcznik, poświęcony literaturze i sztuce, założyli dwaj młodzi literaci Ludwik Hieronim Morstin i Władysław Kościelski. Na czele redakcji paryskiej stanął Kościelski, poeta, krytyk i tłumacz, który finansował wydawanie pisma. Paryski adres redakcji – 240 Boulevard Raspail funkcjonował tylko przez pierwszy rok. Redakcję krakowską przy Karmelickiej 13 prowadził Morstin. Wkrótce dołączył do nich trzeci młody artysta-malarz Wacław Borowski czasowo przebywający we Francji. Przez cały okres swej działalności, w trzydziestu sześciu numerach, pismo zachowało kontakt ze środowiskiem polskim w Paryżu i z artystami francuskimi. Periodyk drukowany był w Krakowie uzyskując poparcie środowiska uniwersyteckiego.

Na lata poprzedzające pierwszą wojnę światową przypada czas wyjątkowej aktywności polskiego Paryża. Od 1911 r. w stolicy Francji działało

Stowarzyszenie Artystów Polskich, które powstało z inicjatywy rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego<sup>1</sup>, *notabene* finansowane też przez Władysława Kościelskiego. Wcześniej, bo od 1907 funkcjonowała Polska Agencja Prasowa, prowadzona przez Kazimierza Woźnickiego, który skupił wokół siebie elitę intelektualną polskiego Paryża i przyciągnął do sprawy polskiej artystów i humanistów francuskich. Od 1909 r. istniał Komitet Polsko-Francuski, do powstania którego przyczynili się m. in. dwaj dziennikarze i pisarze Marius et Ary Leblond (Georges Athénas et Aimé Merlo), a ze strony polskiej Woźnicki, Władysław Strzembosz i Antoni Potocki, którego rozprawa o dziele Wojtkiewicza ukazać się miała wkrótce w „Museionie” w roku 1911. Maurice i Ary Leblond założyli w 1911 r. pismo „La Vie”, w którym od 1912 r. popularyzowali literaturę polską. Tu Żeromski w 1912 r. opublikował pierwszą część *Urody życia – L’Ombre*, w przekładzie Paula Cazina, poprzedzoną artykułem Antoniego Potockiego. Z Komitetem związany był również znakomity rzeźbiarz Émile Antoine Bourdelle, przyszły twórca pomnika Mickiewicza przy place de l’Alma (1929) i sławista Ernest Denis<sup>2</sup>.

Komitet Polsko-Francuski organizował bankiety na cześć twórców współczesnych np. w roku 1909 Władysława Reymonta, a w 1913 Józefa Weyssenhoffa, którego *Podfilipski* ukazał się w przekładzie Paula Cazina już w 1910 roku. Komitet urządzał też wieczory literackie uświetniające pamięć wielkich romantyków oraz wystąpił z inicjatywą budowy pomnika Mickiewicza w Paryżu, którego projekt Bourdelle przedstawił w 1912 r. Pomimo politycznego zbliżenia Francji i Rosji istniała w Paryżu atmosfera sprzyjająca zadziernięciu mocnych więzów pomiędzy artystami polskimi i francuskimi. „Museion” ze swym podwójnym adresem doskonale wpisuje się w tę atmosferę i korzystać może z tego, że elity intelektualne i artystyczne Paryża okazują zainteresowanie polską sztuką, a tłumacze, tacy jak Paul Cazin, starają się rozbudzić we Francuzach zainteresowanie literaturą polską. Paryż, Mekka artystów europejskich, stał się dla twórców „Museionu” „bramą” do Europy. Tu można ją było rozpoznać i odnaleźć propozycje nowych poszukiwań artystycznych. Kościelski i Morstin kontynuowali pod tym względem dzieło „Chimery”, choć inne stawiali sobie cele artystyczne i nie głosili hasła „sztuki dla sztuki”.

---

<sup>1</sup> Por. E. Bobrowska-Jakubowska, *Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (TAP) w: Paryż i artyści polscy w Paryżu wokół E. A. Bourdelle’a*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Warszawa 1997. Ważnym źródłem informacji o aktywności polskiego środowiska artystycznego w Paryżu jest książka Anny Wierzbickiej: *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900-1939*, wybór, opracowanie i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2008.

<sup>2</sup> Por. F. Ziejka *Mój Paryż*, Kraków 2008, szczególnie rozdziały *Polska w Paryżu*, *O miejsce dla Polski* oraz *Młoda Polska u bram Europy*.

Urodzeni obaj w roku 1886, przyjechali do Paryża, jak wielu młodych artystów i pisarzy, dla dopełnienia edukacji artystycznej i literackiej. Pochodzili z zamożnych i kulturalnych rodzin ziemiańskich. Kościelski z Poznańskiego, a Morstin z Galicji, obaj odebrali solidne wykształcenie, a pełną dojrzałość twórczą mieli osiągnąć w Drugiej Rzeczypospolitej. Szukali nowych impulsów artystycznych, które wyprowadziłyby sztukę poza impresjonizm i dekadentyzm, myśleli o możliwościach osadzenia symbolizmu w tradycji sztuki romantycznej, a nawet w greckich rygorach doskonałości. Szukając w literaturze i sztuce wartości ponadczasowych dostrzegli we Francji pojawienie się pewnych tendencji klasycyzujących. Po latach Ludwik Hieronim Morstin wspominał, iż pomysł pisma narodził się w Paryżu, a grono młodych malarzy i pisarzy znalazło poparcie dla swych idei w *życiu duchowym Francji, która przechodziła swój powrót do doskonałości formy, do nowego klasycyzmu*<sup>3</sup>. Dodawał też: *W zgodzie z naszą drugą ojczyzną Francją i z całym Zachodem szukamy starych źródeł do nowego życia w sztuce*<sup>4</sup>.

Już wkrótce Morstin miał objawić swe talenty dramaturga i prozaika ale w „Museionie” występował jeszcze jako krytyk i tłumacz. Opublikował tu m. in. duże studium o wpływie idei filozoficznych Nietzschego i Bergsona na twórczość literacką, którego część w niniejszym wyborze pomieszczyliśmy, ogłosił rozprawę o sielankach Szymonowica, tłumaczył poezje Horacego. Kościelski drukował w piśmie swe własne wiersze oraz przekłady z poezji Joachima du Bellay’a, Louis le Cardonneta i Émile’a Verhaerena, pisał też o twórczości Emila Bourdelle’a.

W pierwszym roku Władysław Kościelski wziął na siebie ciężar finansowania pisma. Organizował też w Paryżu wieczory literackie i muzyczne, a także wspomagał finansowo wystawy polskich malarzy. Ta działalność hojnego mecenasa zahamowana została gwałtownie, gdy z powodów rodzinnych musiał wrócić do Polski. Zachwiało to poważnie podstawami „Museionu”, ale udało się utrzymać regularny rytm miesięczny pisma do końca roku 1913. Natomiast honoraria autorskie wypłacano nieregularnie, a autorzy często narzekali na niedokładność korekt<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> L.H. Morstin, *Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pięciu laty*. „Museion”, Kraków 1934, s. 4.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>5</sup> Potwierdza to *Korespondencja do Ludwika Hieronima Morstina jako redaktora miesięcznika „Museion”* opublikowana przez Małgorzatę Szkudlarską w tomie *Miscellana z okresu Młodej Polski*, red. Tomasz Lewandowski, Warszawa 1995.

## Koncepcja artystyczna pisma

Koncepcję pisma sugerowała już wyraźnie jego nazwa – „Museion” słowo pochodzenia greckiego, oznaczające przybytek Muz, mogło natychmiast budzić asocjacje z antykiem, a także kierować myśl kulturalnego odbiorcy ku centrum studiów, założonym w Aleksandrii przez Ptolomeusza I Sotera około 280 roku przed Chrystusem. Tytuł pisma wskazywał na jego związek z antykiem greckim i przywoływał wielką tradycję śródziemnomorską kultury europejskiej.

Paryski adres redakcji zapowiadał otwarcie na sztukę i poezję francuską. Wskazywał również na możliwość bezpośredniego kontaktu z artystami i krytykami polskimi przebywającymi w Paryżu. A data urodzin redaktorów zdradzała, że przyjąć mogą postawę polemiczną wobec dotychczasowej sztuki modernistycznej, jej dekadentyzmu i jej estetyki. Poszukiwanie wartości trwałych stawiało ich w opozycji do impresjonizmu, zwróconemu ku sensualnemu i subiektywnemu odbiorowi rzeczywistości zmiennej i migotliwej. *Notabene* była to polemika cokolwiek spóźniona, gdyż polski epizod impresjonistyczny w sztuce zakończył się w połowie lat 90., we Francji odeszli już nawet znakomici twórcy postimpresjonistyczni tacy jak Gauguin i Van Gogh, a nabiści stworzyli malarstwo syntetyczne, posługujące się wyrazistymi barwami, kształtem obwiedzionym konturem i symbolicznymi podtekstami. Natomiast nie było spóźnione poszukiwanie związków sztuki nowej z tradycją renesansową i starożytną. Była to propozycja wielkiego koła nawrotów.

Manifest artystyczny pisma opublikowany został dyskretnie w dziale *Kronika* pierwszego numeru. Deklaracja skromnego programu zawierała się już w pierwszym jego zdaniu: *Jak najszerszemu umiłowaniu piękna klasycznego w artystycznej kulturze narodu niech to pismo będzie poświęcone*<sup>6</sup>. Klasyczne piękno jest przez redaktorów rozumiane bardzo szeroko jako piękno trwałe, którego poszukiwać chcą w rodzimej sztuce i literaturze, stąd ich zainteresowanie polskim renesansem i romantyzmem. Zapowiadają również czujną obserwację literatury współczesnej. Akordem finalnym tej kroniki jest dość ogólne stwierdzenie:

*Idea artystyczna to znak życia narodowego na wszystkich polach, to znak pracy i walki. Klasycznym w niej to, co nosi na sobie piętno nieśmiertelności, bo w idealnym zespole formy i treści znalazło wyraz dla uczuć, które dawno wypowiedzieć się pragnęły*<sup>7</sup>.

Nie przypadkiem manifest jest skromny a program dość ogólnikowy. Koncepcję pisma odczytać możemy *a posteriori* analizując jego zawartość,

<sup>6</sup> *Sibi et amicis*, „Museion” 1911, nr 1, s. 102.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 103.

tak samo jak czynił to Ludwik Hieronim Morstin w swych komentarzach i wspomnieniach. Pismo bywało oskarżane o eklektyzm, gdy drukowało przekłady Jeana Moréasa obok liryków Edwarda Leszczyńskiego i Leopolda Staffa, omawiało XVII wieczny teatr francuski oraz komentowało i prezentowało przekłady z poezji chińskiej, koreańskiej i japońskiej. Jednak ów szeroki wachlarz propozycji związany był z rygorystycznie stosowanym kryterium wartości ponadczasowej dzieł, które jak podkreślano, wyrastają zawsze ze swojej epoki. Przypomnijmy jeszcze jedną wypowiedź redaktorów, którzy stwierdzali: *Każda sztuka, im więcej z epoką zespolona, tym ku wyższym wzbija się szczytom*<sup>8</sup>.

Sięganie do starych źródeł oznaczało przywoływanie tekstów Arystofanesa, Hezjoda czy Horacego, często w nowych przekładach, przypominanie starej poezji perskiej Omara Khayyana i antologii poezji japońskiej z XIII wieku. Morstin formułował wyraźnie swój stosunek do antyku, gdy pisał:

*Przez klasycyzm nie rozumiem bezmyślnego naśladowania Greków, ale pojęcie i odczucie tego, co jest istotą dionizyjskości. Dusza helleńska zawierała w sobie pełnię człowieczeństwa. Wszystkie właściwości ludzkiej natury łączyła w swej boskiej wierze w ideał, wszystkie wartości godziła spokojem piękna, zlewała w całość równie doskonałą i wykończoną jak rzeźby białych swych bogów*<sup>9</sup>.

Jednym ze sposobów uniknięcia owego „bezmyślnego naśladowania” było sięgnięcie do filozofii Bergsona i przekonanie, że *pierwszym etapem stworzenia życia w poezji nie będzie poznanie jego cech za pomocą z góry istniejących pojęć i zasad, ale przeniesienie się w środek tego wiecznego ruchu twórczego, by intuicja artysty mogła sięgnąć do absolutu życia*<sup>10</sup>. Była to interesująca próba połączenia propozycji klasycyzujących z bergsonizmem broniącym je przed usztywnieniem reguł i dominacją myślenia racjonalnego. Jak twierdził Ryszard Przybylski, bergsonizm pozwalał wzbogacać klasycyzm o inne poetyki i przynajmniej teoretycznie dopuszczał jego modernizację<sup>11</sup>.

Rekapitulując po latach zasługi „Museionu” Morstin podkreślał, że w rozumieniu twórców i współpracowników pisma klasycyzm nie był kopiowaniem przeszłości. Wymagał od twórcy *zakreślenia harmonijnej linii natchnieniu a także skupionej pracy, a więc poczucia miary w sile i dyscypliny*

<sup>8</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>9</sup> L.H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką. I. Wyzwolenie z Nietzscheizmu*, „Museion” 1911, z 2 (w tej książce s. 180).

<sup>10</sup> Idem, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką. II. Bergson i metafizyka twórczości*, „Museion”, 1911, z. 4 (w tej książce s. 185).

<sup>11</sup> Por. R. Przybylski, *Odrodzenie klasyczne w liryce polskiej w latach 1907-1914 w: idem Co to jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

w twórczości. Dlatego też nie tylko w dziełach Greków szukał przykładów klasycyzmu, lecz powoływał się na twórcę, który bulwersował swych współczesnych – na Paula Gauguina, stwierdzając:

*Klasycyzm to także logika kompozycji, logika, którą Gauguin nazwał odwiecznym prawem Piękna i szukał go w utworach artystycznych ludzi pierwotnych, nie tkniętych cywilizacją<sup>12</sup>.*

Nowy klasycyzm odnajdowali twórcy i współpracownicy pisma w dziele Moréasa, który odszedł od symbolizmu na rzecz tradycji XVI wiecznej literatury francuskiej i z którym, jak powiadał Adolf Basler, *odżył w poezji duch starożytnej Grecji*<sup>13</sup>. Polscy entuzjaści Horacego i Jeana Moréasa, *notabene* poety francuskiego pochodzącego z Grecji, pragnęli sztuki integrującej jednostkę ze społeczeństwem, sztuki antydekadenckiej, łączącej tradycję rodzimą z europejską, otwartej na poszukiwania młodych artystów. Pragnęli oni sztuki, która osiągnęłaby uniwersalność i ponadczasowość<sup>14</sup> realizując zasadę harmonii walorów estetycznych dzieła z jego zawartością treściową. I Tomasz Weiss i Marian Stala, którzy podjęli się trudnego zadania rekonstrukcji programu „Museionu”, stwierdzają, że w istocie sprowadza się on do dość ogólnych postulatów osiągnięcia w dziele harmonii i wewnętrznej spójności oraz przestrzegania jasności i logiki artystycznej wypowiedzi<sup>15</sup>.

Na łamach pisma pojawiły się nowe przekłady literatury antycznej pióra samego Morstina, Jana Kasprowicza, Artura Górskiego, Lucjana Rydla. Nie bez znaczenia jest fakt, że fragment *Eneidy* Wergiliusza w tłumaczeniu redaktora krakowskiego otwierał pierwszy numer pisma. Tekstom literackim towarzyszyły rozprawy Kazimierza Morawskiego o pieśniach Horacjusza<sup>16</sup> czy Tadeusza Sinka o echach klasycznych w kulturze polskiej<sup>17</sup>. Morstin cenił sobie życzliwą opiekę, jaką pismo znalazło w gronie profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy stali się doradcami i współpracownikami młodych redaktorów. W tym miejscu dodać można ciekawostkę, która rzuca nieco światła, jak meandryczną drogą biegły sympatie i antypatie wobec pisma

<sup>12</sup> L.H. Morstin, *Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża...*, op. cit. s. 25.

<sup>13</sup> ab, *Walka o kulturę klasyczną we Francji*, w dziele *Kronika*, „Museion” 1911, z. 7/8, s. 157. Miesięcznik publikował przekłady tego poety pióra Bronisławy Ostrowskiej, Wincen-tego Koraba Brzozowskiego, Stanisława Miłaszewskiego (ibidem, 1911, z. 4).

<sup>14</sup> Por. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917*, Wrocław 1970.

<sup>15</sup> M. Stala, *Instynkt harmonii (Wokół programu estetycznego „Museionu”)*. Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie, z. 39, Warszawa 1980; T. Weiss, „Museion” w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993.

<sup>16</sup> K.M. Morawski, *Wstęp do pieśni Horacjusza*, „Museion” 1911, z. 5.

<sup>17</sup> T. Sinko, *Refleksy Rzymu w poezji polskiej*, „Museion” 1911, z. 4.



i jego koncepcji sztuki. W swoim archiwum przechowuję egzemplarz jednego z zeszytów z odręcznymi notatkami Kazimierza Czachowskiego. Ten historyk literatury i krytyk, profesor uniwersytetu lwowskiego, późniejszy badacz pozytywizmu i modernizmu, ostro polemizował z tezami Morstina z artykułu o wpływie nietzscheanizmu na współczesną literaturę. Na krytyczne uwagi wobec autora Zaratustry badacz notuje:

*Dziwnie wyglądają te poglądy w piśmie, które przecież miało być poświęcone kultowi klasycznemu! Potępia się Nietzchego, tak silnie związanego z kulturą klasyczną (Grecja, Rzym, Francja) by wysuwać na to miejsce czysto niemiecki sentymentalizm<sup>18</sup>.*

W innym miejscu na zarzut „barbarzyństwa” tego filozofa i jego postulat, że nie dość jest kochać przyjaciół, ale trzeba i nienawidzić wrogów, Czachowski wybuchł: *I miał rację, bo nienawidzić umie tylko silny, nie stać na nienawiść człowieka słabej woli. Barbarzyńcą nazwany wielbiciel klasycyzmu, miłośnik Salustiusza i Tucydidesa<sup>19</sup>.* Prywatny charakter tych notatek pozwalał na dość ostre sformułowania o „powierzchnowości i płytkości” rozważań, w zakończeniu podsumowane zdaniem pod nazwiskiem Morstina: *Typowe młodzieńcze wynurzenia miernego dyletanta. Czytelnika nie należało wprowadzać w błąd poważnym tytułem<sup>20</sup>.*

Jak podkreśla autorka małego opracowania syntetycznego „Museionu” Katarzyna Meloch<sup>21</sup> – „nowy klasycyzm” proponowany przez Morstina i Kościelskiego, zwracał się zarówno do źródeł cywilizacji greckiej i rzymskiej, *by szukać w nich pokrzepienia* jak stwierdzał Morawski<sup>22</sup> jak i do klasycyzmu wieku XVII we Francji, któremu poświęcano wiele uwagi w artykułach Władysława Günthera, Marcina Morelowskiego i Morstina. Ten ostatni śledził polskie przekłady Moliera, a w miesięczniku opublikował *Szkołę żon* i *Natretów* w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego<sup>23</sup>. Jednocześnie „Museion” miał zasługi w odkryciu talentu Karola Huberta Rostworowskiego publikując jego studium dramatyczne: *Żeglarze<sup>24</sup>* oraz fragment *Judasza*

<sup>18</sup> „Museion” 1911, z. 2 (archiwum G.P. Bąbiaka).

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> K. Meloch „Museion” 1911-1913, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, Literatura Młodej Polski*, red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Warszawa 1968, t. I.

<sup>22</sup> K.M. Morawski, *Rozkwit kultury francuskiej w Polsce*, „Museion” 1913, z. 4, s. 47.

<sup>23</sup> W. Günther, *Teatr francuski XVII wieku*, „Museion” 1911, z. 3-4; M. Morelowski, *Z tajników geniusza, (Racine nieznanego)*, „Museion” 1912, z. 3; L.H. Morstin, *Molier po polsku*, 1913, z. 1-2, s. 11; T. Boy-Żeleński przekład *Szkoły żon* Moliera „Museion” 1911, z. 2, przekład *Natretów*, ibidem 1912, z. 6.

<sup>24</sup> „Museion” 1912 z. 3, 4, 5.

z *Kariothu* a potem cenny artykuł Leszczyńskiego poświęcony temu dramatowi<sup>25</sup>. Z młodych dostrzegł też Tymona Niesiołowskiego i Emila Zegadłowicza.

W poszukiwaniu wartości ponadczasowych pismo sięgało nie tylko do parnasistów francuskich, ale i do poetów Plejady – Ronsarda i Joachima du Bellay, nawiązywało do polskiego Renesansu, do sielanek Szymonowica (Morstin), do poezji Kochanowskiego (Kościelski), drukowało Jana Kasprowicza i Staffa, w którym Adam Grzymała-Siedlecki, opiekujący się działem krytycznym pisma i podpisujący się często jako Quis lub Mus, upatrywał poetę kontynuującego tradycje klasyczne, ceniąc w jego wierszach ulubioną przez „Museion” spoistość treści i formy oraz jasność i harmonię. Po latach Morstin wyznawał: *Staff oczywiście był nam najbliższy. Wielbiliśmy jego Moréasowską doskonałość formy i dostojną oszczędność słowa*<sup>26</sup>.

Poszukiwano też „klasycyzującego romantyzmu” w *Panu Tadeuszu* czy, jak chciał tego Grzymała-Siedlecki, w estetyce Krasińskiego<sup>27</sup>. Nie lekceważono nurtu symbolicznego ani w poezji francuskiej ani w poezji polskiej, choć eksponowano przede wszystkim tych, w których dopatrzeć się można było umiarkowanego zwrotu ku tendencjom klasycyzującym. Stąd dużo uwagi poświęcano twórczości Moréasa i Alberta Samaina<sup>28</sup>. Z literaturą modernistyczną łączyło „Museion” żywe zainteresowanie poezją malarza prerafaelyty Dante Gabriela Rossettiego, a także interesujące próby Edwarda Leszczyńskiego, który dążył do stworzenia teorii poezji<sup>29</sup>. Zbliżyła go do Młodej Polski fascynacja bergsonizmem, które zaznaczają się wyraźnie w cytowanej już rozprawie Morstina, w studiach Leszczyńskiego i w artykule Günthera *Smutek humorystów*<sup>30</sup>, w ujawnianym witalizmie, kulcie wyobraźni i intuicji. Dodajmy też, że na łamach pisma ukazywały się wiersze i przekłady poetyckie Wincentego Koraba Brzozowskiego, Bronisławy Ostrowskiej i Leszczyńskiego. Jednocześnie Grzymała-Siedlecki rozprawiał się surowo z *Oziminą* Berenta, choć jednocześnie wysoko ocenił ten utwór poświęcając

<sup>25</sup> K.H. Rostworowski, *Judas z Kariothu (sceny z Aktu I)* „Museion” 1913, z. 1-2, s. 21-42. E. Leszczyński, *Problem etyczny w „Judaszu z Kariothu” K.S. Rostworowskiego*, „Museion” 1913, z. 3, s. 37-46.

<sup>26</sup> L.H. Morstin, *Życie artystyczne Krakowa i Paryża...*, op. cit., s. 9.

<sup>27</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Estetyka Zygmunta Krasińskiego*, „Museion” 1912, z. 2, s. 72-83.

<sup>28</sup> A. Basler, *Klasyki symbolizmu francuskiego (Glossy do studium o Janie Moréasie)*, „Museion” 1913, z. 1-2; Z. Lubicz Zaleski, *Albert Samain (Sylwetka marzyciela- twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji)* „Museion” 1912, z. 1.

<sup>29</sup> E. Leszczyński, *I. Słowo jako tworzywo poezji. Studia estetyczne, II Pierwiastek obrazowości w mowie i poezji, III. Rytm i rym*, „Museion” 1912 z. 1-3, IV *Podstawy indywidualizacji formy*, z. 5 oraz *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, „Museion” 1913, z. 1-2.

<sup>30</sup> W. Günther, *Smutek humorystów*, „Museion” 1913, z. 8 i 9-10.

mu obszerne studium<sup>31</sup>. Podejmował więc „Museion” polemikę z modernizmem i pozostawał z nim związany. Nie całkiem klasyczny, nie całkiem anty modernistyczny, ale na pewno bardzo interesujący. W ostatnim roku istnienia pisma, roku poprzedzającym wybuch wojny do współpracowników dołączył Karol Irzykowski m. in. długą rozprawą *Zdobnictwo w poezji*<sup>32</sup>.

W przededniu wojny i w obliczu pięćdziesiątej rocznicy powstania styczniowego „Museion” podejmował problematykę narodową w artykułach Grzymały-Siedleckiego *Rok 1863 w literaturze pięknej i Rok 1863 w nowej lunecie*<sup>33</sup> oraz w studium Morstina *Zagadnienie bytu narodowego we współczesnej literaturze polskiej*, w którym autor rzucał hasło wyprzedzające poezję Skamandrytów:

*Czas już zedrzeć czarne chusty żałoby, zedrzeć maskę upiора niedoli, w której tak jednak rozkochani byli romantycy, że doszli aż do patriotyzmu Sybiru, niby drugiej ojczyzny naszej, śniegowych pól zasłanych kośćmi wygnańców. Pachną w tej ojczyźnie przecie jeszcze kwiaty, i zboże na polach złotymi kłosami szumi, i rolny tłum klęka na miedzy, a wiele rąk czeka, by pracować w zbożnym trudzie. Więc nie nadzieja zmartwychwstania, ale życia polskiego piękno i życia polskiego bujność duszę nam niech wypełnia*<sup>34</sup>.

## Malarstwo i rzeźba współczesna w „Museionie”

Ze wszystkich czasopism lat 1890-1914 „Museion” najwięcej miejsca przeznaczał na zagadnienia sztuk plastycznych. Określał się zresztą jako miesięcznik poświęcony literaturze i sztuce. I istotnie publikował dużo artykułów na temat sztuki francuskiej, pisanych przez krytyków polskich osiadłych w Paryżu, znakomicie zintegrowanych z artystycznym i intelektualnym środowiskiem paryskim, a jednocześnie nie tracących kontaktu z krajem. Zazwyczaj publikowali oni swe artykuły zarówno w prasie francuskiej jak i w prasie krajowej. Zygmunt Lubicz Zaleski poeta, tłumacz i krytyk ogłosił w 1914 roku swój tom poetycki *Na wąskiej miedzy snu i burzy*, ozdobiony drzeworytami Tadeusza Makowskiego, przydając mu adres bibliograficzny Warszawa – Paryż – Kraków. Niech adres ten będzie najlepszym skrótem idei, którą realizował „Museion”, idei zacieśniania więzów duchowych z Francją i manifestowania swej łączności z artystycznym życiem Francji współczesnej<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Na marginesach „Oziminy”*, „Museion” 1911, z. 4-6.

<sup>32</sup> „Museion” 1913, z. 11 i 13.

<sup>33</sup> „Museion” 1913, z. 1-2 oraz nr 7.

<sup>34</sup> „Museion” 1913, z. 3. s. 12.

<sup>35</sup> L.H. Morstin, *Życie artystyczne Krakowa i Paryża...* op. cit. s. 5.

Adolf Basler, od 1898 r. przebywający stale w Paryżu pisywał we francuskim „La Plume” i „L’Art décoratif” a jednocześnie posyłał swe artykuły do „Przeglądu Tygodniowego”, „Gazety Warszawskiej” i „Krytyki”. Utrzymywał regularne kontakty z krajem do roku 1914, przyjeżdżając z odczytami na temat nowych tendencji we współczesnej sztuce europejskiej. Podobnie Zygmunt Lubicz Zaleski, od 1914 osiadły na stałe w Paryżu, przez całe dwudziestolecie międzywojenne publikował regularnie w „Kurierze Warszawskim”. Dobrym pośrednikiem okazał się Michał Mutermilch, mąż malarki Meli Muter, od 1901 r. przebywającej w Paryżu, który publikował artykuły o poetach i dramaturgach polskich w „Mercure de France”, a w „Museionie” sprawozdania z ekspozycji francuskich. Współpracownicy miesięcznika pozostawali wierni idei pisma, które pragnęło artystycznego i intelektualnego zbliżenia środowisk polskich i francuskich oraz nieustannego dialogu twórczego.

Krytycy śledzili bezpośrednio wystawy paryskie oraz przemiany, jakie zachodziły w malarstwie francuskim, informowali o nich odbiorcę polskiego i proponowali nowe idee artystom. Z tego punktu widzenia pismo Morstina nie miało sobie równych i redaktor lubił porównywać „Museion” z „Chimerą”. W jakimś zresztą sensie kontynuował on dzieło Miriama, zwracając się do kulturalnej i wyrobionej pod względem estetycznym klienteli i starając się konsekwentnie utrzymać wysoki poziom, choć oczywiście inne treści artystyczne wybierał. Znaczącym był fakt, że redaktorzy udzielali bezpośrednio głosu samym artystom, publikując listy Paula Cézanne’a do Émile’a Bernarda, listy Van Gogha do brata Théo i do Émile’a Bernarda, wypowiedzi o sztuce Gauguina, refleksje Bourdelle’a, Maurice’a Denisa i Augusta Rodina. „Museion” nawiązywał w ten sposób bezpośredni dialog z malarstwem francuskim, w którym zgodnie ze swymi założeniami szukał wartości trwałych, mających dla krytyków pisma wymiar klasyczny.

Była to w sposób ewidentny recepcja selektywna i interpretująca, ale nie przemilczała ona nowych tendencji artystycznych, które ujawniały się w dziełach Cézanne’a, Gauguina, Signaca, Matisse’a, Denisa czy Bourdelle’a. Jednocześnie kładła nacisk na nowy stosunek malarzy współczesnych do dzieła ich poprzednika Dominique’a Ingres’a, odrzucanego za akademizm przez impresjonistów, a nobilitowanego na nowo przez Maurice’a Denisa.

Na początku XX wieku rozpoczęła się epoka wielkich wystaw malarzkich na ziemiach polskich i z częścią artystów, o których pisali krytycy „Museionu” publiczność zetknęła się już bezpośrednio. W 1904 r. Warszawa podziwiać mogła międzynarodową wystawę dzieł graficznych Maxa Klingera, Pierre’a Bonnard, Jamesa Whistlera, Maurice’a Denisa i innych artystów współczesnych. W roku 1909 Émile Bourdelle przyjechał na wystawę swych rzeźb w salach Zachęty, a w 1911 prezentował swe dzieła na wielkiej ekspozycji sztuki francuskiej obok obrazów Paula Gauguina i Claude’a Moneta, oraz

obok dzieł rzeźbiarzy takich jak Jules Dalou i Auguste Rodin<sup>36</sup>. Bourdelle miał wiele kontaktów z młodymi artystami polskimi przyjeżdżającymi do Paryża. Wśród uczniów jego były dwie Polki Janina Broniewska i Jadwiga Bohdanowicz, a sam artysta przyjaźnił się serdecznie z osiadłym w Paryżu od lat 90. XIX w. krytykiem i pisarzem Miecisląsem Goldbergiem, którego popiersie portretowe stworzył w 1900 r.<sup>37</sup>. Pracując przez wiele lat nad pomnikiem Mickiewicza, Bourdelle miał też bliskie związki z synem poety, Władysławem. Przyjął więc z entuzjazmem propozycję współpracy z „Museionem”. Morstin wspomina o tym w roku 1957:

„*Museion*” obiecał swym czytelnikom, że ich zapozna za pośrednictwem doskonałych reprodukcji z szeregiem arcydzieł Ingres’a, Gauguina, Puvis de Chavannes’a, Motteza, Chassériau, Van Gogha, Cézanne’a i dotrzymał obietnicy. Ale chodziło o to, aby artyści sami przemówili na łamach pisma do czytelników. W tym celu zwróciliśmy się między innymi do Maurycego Denisa i Emila Bourdelle’a. Nigdzie nie zostaliśmy źle czy obojętnie przyjęci...<sup>38</sup>

A Bourdelle obiecał nie tylko swe refleksje o sztuce, ale gotów był udostępnić zdjęcia swych dzieł rzeźbiarskich, a także swe rysunki i litografie. Istotnie zeszyt 6 z roku 1911 jest w dużej mierze poświęcony temu artyście. Opublikowano tu jego refleksje o sztuce oraz krótki artykuł Kościelskiego, który przedstawiał tego twórcę jako jednego z największych rzeźbiarzy Francji współczesnej. Numer przynosił również reprodukcje dzieł Bourdelle’a – zdjęcia *Tancerki* i *Ceres*, rysunek *Isadora Duncan* oraz kolorową litografię *Leda*. Refleksje Bourdelle’a o pięknie, sztuce i niekończącym się nigdy wysiłku artysty, który w dziele swym dążyć powinien mozolnie do doskonałości, bo w taki tylko sposób może zapewnić mu wieczną trwałość, zgodne były z koncepcją klasycyzmu Morstina i Kościelskiego. Podobnie jak uwagi Maurice’a Denisa w studium *Szkoła Ingres’a*, które malarz nabista zaczynał od deklaracji: *Żyjemy według wszelkiego prawdopodobieństwa w przede dniu epoki sztuki klasycznej. Przewidują ją najświetniejsze umysły*<sup>39</sup>.

Maurice Denis dostrzegwał w tym zwrocie konieczną reakcję na *ekscesy i płochość impresjonizmu* stwierdzając, że wpływ Ingres’a odnaleźć można nawet w najśmielszych dziełach Degasa i Gauguina. Istnieje ewidentne podobieństwo pomiędzy cytowanymi tu sądami malarza francuskiego a opiniami

<sup>36</sup> E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 40.

<sup>37</sup> Por. M.T. Diupero, *Bourdelle w kręgu polskim w: Paryż i artyści polscy 1900-1918...* op. cit., s. 32-41.

<sup>38</sup> L.H. Morstin, *Emil Bourdelle w: Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 100.

<sup>39</sup> „*Museion*” 1911, z. 3, s. 99.

programowymi „Museionu”, co potwierdza recepcję selektywną współczesnego malarstwa francuskiego i refleksji teoretycznej artystów. Tłumaczy to pojawienie się już w pierwszym zeszycie pierwszego rocznika polemiki z impresjonizmem, którą podjął Wilhelm Mitarski, obecny w Paryżu w 1910, a potem w latach 1911-1914, który oskarżał ten prąd artystyczny o powierzchowność, chaos i nadmiar subiektywizmu. Rzecz charakterystyczna, krytyka ta nie dotyczyła Cézanne’a, Gauguina i Van Gogha na podobieństwo wyjątków, które czynił Denis. Mitarski przyznawał zresztą, że *sam impresjonizm był fermentem, który umożliwił następne ewolucje*<sup>40</sup>. Ale gdy dla impresjonistów malowanie natury było celem ostatecznym, dla Cézanne’a było środkiem do osiągnięcia wartości klasycznych, ponadczasowych. W nowoczesny sposób określał Mitarski przemianę, jaka się dokonała.

*Odtąd zadaniem artysty miała być praca twórcza, nie reprodukcyjna, praca umysłu, dla której natura i wrażenia z niej odniesione, mają być tylko pretekstem, okazją dla twórczości*<sup>41</sup>.

Podobną przemianę dostrzegał krytyk w dziele Gauguina, o którym powiadał, że gdy życie jego pełne było chaosu, dzieła jego zdają się być wyrazem *łacińskiej potrzeby równowagi i ładu*. Walory duchowe dzieła sztuki zostały też wyeksponowane w aforyzmach Augusta Rodina, które „Museion” opublikował na wiele lat przed ukazaniem się w Polsce ich pierwszego przekładu książkowego w 1923 r.<sup>42</sup>. Jak istotne były one dla pełnego zrozumienia dzieła Rodina dowodzi książka Monique Laurent<sup>43</sup>, która w 1988 r. prezentując sztukę tego rzeźbiarza bardzo często odwoływała się do tych samych aforyzmów, które pismo drukowało w drugim roku swej działalności.

Sztuka francuska zajmuje niepomniernie więcej miejsca w miesięczniku niż malarstwo polskie. Odnotować jednak należy ważne po dziś dzień artykuły poświęcone Witoldowi Wojtkiewiczowi oraz sprawozdania z wystaw paryskich, na których pojawiały się obrazy polskie Gwozdeckiego czy Eugeniusza Zaka. W tej dziedzinie pismo pozostawało wierne swojej roli mediatora, który przekazuje do kraju francuskie idee artystyczne i śledzi kariery paryskie malarzy polskich. Nieoczekiwany sukces Witolda Wojtkiewicza, twórcy podówczas jeszcze u nas marginalizowanego, który zachwycił André Gide’a,

<sup>40</sup> W. Mitarski, *Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim*, „Museion” 1911, z. 1, s. 74.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>42</sup> A. Rodin, *Aforyzmy o sztuce*, przeł. Janina Masłowska, „Museion” 1912, z. 10, 11, 12; A. Rodin, *Sztuka. Rozmowy spisane przez Paula Gsell*, przeł. Teresa Tatarkiewiczowa, wstęp Władysław Tatarkiewicz, Poznań 1923.

<sup>43</sup> M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991.

zaowocował świetnym artykułem Potockiego<sup>44</sup> i wprowadzeniem reprodukcji jego rysunku piórkami oraz litografii.

## Obraz i słowo czyli o szacie graficznej „Museionu”

Jeśli porównamy „Museion” z „Chimerą”, której chciał być równoważną kontynuacją, stwierdzić musimy, że koncepcja jego okładek, reprodukcji wprowadzanych na wklejkach do tekstu oraz zdobienia stronicy miała zupełnie inny charakter. Tekst dominował zdecydowanie nad stroną wizualną pisma nawet w artykułach dotyczących malarstwa. Reprodukcje pojawiały się o wiele rzadziej, szczególnie w drugim i trzecim roku istnienia „Museionu”. Decydowały o tym przede wszystkim ograniczenia finansowe, które z końcem 1913 r. doprowadziły do zamknięcia pisma. Artykuł Mitarskiego *Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim* poprzedziły reprodukcje dwóch obrazów Gauguina zatytułowanych *Z Tahiti* oraz *Wiosny Cézanne’a*. Zdawały się one potwierdzać tezy zawarte w jego rozważaniach. Podobnie reprodukcje dzieł Bourdelle’a odgrywały rolę informacyjną dokumentując entuzjastyczne oceny ferowane przez Kościelskiego. Taką samą strategię przyjęło redakcyjne opracowanie artykułu Denisa o szkole Ingres’a, gdy tekstowi towarzyszą dwie reprodukcje obrazów mistrza – *Odaliski* i słynna *Łażnia turecka* oraz dzieł jego uczniów Théodore’a Chassériau – *Afrodyta* i Victora Motteza *Siostry* oraz *Portret kobiety*. Z czasem maleje ikonograficzne bogactwo pisma, by praktycznie zaniknąć w roku 1913.

W 1911 r. „Museion” pokazał czytelnikom kilka reprodukcji obrazów Eugeniusza Zaka, malarza polskiego, studiującego w Paryżu, który w 1923 r. osiadł tu na stałe i uznany został przez krytyków francuskich za rodaka. Lubicz Zaleski nie należał do jego entuzjastów, czemu dał wyraz w jednym z artykułów<sup>45</sup>. Jednakże pismo pokazało kilka jego dzieł takich jak: *Pasterz przy źródle*, *Kobieta z dzieckiem* i *Główka kobieca* w zeszycie 5 bogatego rocznika pierwszego. Zak podobnie jak Borowski należał do grupy „Rytm” założonej w Warszawie w 1922 r. i działającej do roku 1932.

O urodzie oprawy graficznej pisma decydował przede wszystkim Wacław Borowski, projektant prawie wszystkich okładek, przerywników i zdobień stronicy. Wybierał on najczęściej technikę drzeworytową. Raz jeszcze przyjdzie powtórzyć, że rocznik pierwszy, obficie dotowany przez

---

<sup>44</sup> A. Potocki, *Witold Wojtkiewicz*, „Museion” 1911, z. 4. Dopełniał go Stanisław Szreniawa-Rzecki w artykule *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*, ogłoszonym w tym samym numerze.

<sup>45</sup> Z. Lubicz Zaleski, „Kubizm”. *Artyści polscy w Salonie Niezależnych w Paryżu*, „Museion” 1913, z. 5.

Władysław Kościelskiego, wyróżnia się subtelnym i różnorodnym zdobnictwem. Borowski wprowadzał drzeworyty renesansowe z dzieła Mikołaja Reja z XVI wieku, rysunki Wita Stwosza i Michała Anioła. Koncepcja graficzna „Museionu” nie ograniczała się do reprodukcji na wklejkach i do drzeworytów. Przez trzy lata realizował ją jeden artysta, osiągając wysoki stopień jej wewnętrznej homogeniczności. Urodzony w 1885 r., po studiach w Krakowie u Mehoffera, Borowski był praktycznie równolatkiem młodych redaktorów i tworzył z nimi świetny zespół.

Przebywał on w Paryżu w latach 1909-1913 i połączyło go z Kościelskim i Morstinem zamiłowanie do form neoklasycychnych, zainteresowanie antykiem i renesansem. W okresie międzywojennym był jednym z najważniejszych reprezentantów neoklasycyzmu polskiego. Jego winiety nagłówkowe, inicjały i winiety zamykające stronę druku przeniknięte są motywami klasycznymi – zdobią je dzbany, wazy, stylizowane kwiaty i medaliony. Dominują zdobienia monochromatyczne. Borowski odrzuca motywy folklorystyczne, tak lubiane przez Mehoffera, nie sięga też po falistą linię secesji. Ornamenty jego są raczej surowe i niezbyt dynamiczne, dominuje w nich spokój i powściągliwość. Podobne zasady obowiązują przy projektowaniu okładki. Tylko okładka pierwszego zeszytu jest dziełem innego artysty, znakomitego twórcy „pięknej książki”, Jana Bukowskiego. Zdobí ją sylwetka kobiety w greckiej sukni tańczącej z kwiatem w ręku. Wszystkie pozostałe są wykonane przez Borowskiego, niektóre powtarzają się kilkakrotnie.

Okładki podzielić można na trzy grupy. Pierwsza respektuje inspiracje stylem antycznych waz greckich, druga nawiązuje do druków XVI. wiecznych, trzecia ma mniej uchwytnie odwołania i często przyjmuje formę stylizowanych bukietów kwiatowych otaczających dzban z liśćmi i owocami winnej latorośli. Ten trzeci typ dominuje od drugiej połowy roku 1912, wzbogacany drobnymi wariantami. Okładki nawiązujące do greckiego malarstwa na wazach przedstawiają postacie ludzkie uchwycone w ruchu, obwiedzione czarnym okręgiem. Te, które sięgają do wzorów renesansowych druków polskich, przedstawiają sceny figuralne na tle natury. Wszystkie kompozycje dekoracyjnie podporządkowane są koncepcji powrotu do tradycji.

„Chimera” pod tym względem wykazywała się o wiele większą różnorodnością. Polifoniczność i bogactwo jej szaty graficznej były odwrotnie proporcjonalne do homogeniczności i oszczędności dekoracji w „Museionie”. Świadczy o tym lista artystów tworzących dla obu pism, obszerna w almanachu Miriama i dość krótka u Morstina. Jednak poza bezpośrednią przyczyną tego faktu, jaką był niedostatek środków finansowych i brak takich kontaktów w środowisku artystycznym, jakimi dysponował Zenon Przesmycki, a których młodzi redaktorzy jeszcze nie mieli, suponować można coś głębszego.



Czy tak konsekwentne zerwanie z dekoratywnością, wszechobecną w poprzedniej dekadzie nie wynikało już z przesytu ornamentem? Czy dopiero w „Museionie”, choć „Chimera” była w tej dziedzinie jedną z pierwszych, nie zrealizowano idei głośnego pisma francuskiego modernizmu „La Revue Blanche”? To pismo Natansonów, którego głównym grafikiem był Felix Vallotton stawiało na czarno-biały kontrast oraz grę pustą płaszczyzną. Z tego powodu, jak sądzimy, uznać można, że „Museion” zapowiadał już nową koncepcję „beautiful book”, a jego harmonia i powściągliwość zdobnicza może być dziś uznana, za wczesną wersję art deco w sztuce książki.

Na łamach „Chimery” pisano o wiele mniej o sztuce, ale za to obficie ją prezentowano poprzez reprodukcje i znakomitą, różnorodną oprawę graficzną. Przewaga tekstów decydowała o tym, że periodyk Zenona Przesmyckiego-Miriama miał charakter literacki, a skromniejszy w swej ikonografii miesięcznik Władysława Kościelskiego i Ludwika Hieronima Morstina, miał prawo uważać się za pismo literacko-artystyczne.

Marian Stala, analizując język krytyczny tego pisma, zwracał uwagę na wewnętrzne napięcia, spory i sprzeczności, które ujawniły się w ciągu trzech lat jego egzystencji. Pokazywał też, że zmieniał się dystans, jaki „Museion” zajmował wobec spraw krajowych.

*Zaczynał od myślenia kategoriami ponadczasowymi, by przeżyć wkrótce inwazję pisania o historii. Był sprzeciwem wobec Młodej Polski, naprawdę jednak próbował ją twórczo kontynuować. We wszystkich tych przemianach zachował to, co było głównym pojęciem jego idiolektu: instynkt harmonii, dar łączenia rzeczy odległych, poczucie trwałości kultury w jej ciągłych zmianach<sup>46</sup>.*

Reasumując powiedzieć należy, że „Museion” przyniósł ważką propozycję modyfikacji estetycznych podstaw sztuki modernistycznej. Zafascynowany ideami, które wrzały w paryskim tyglu próbował, choć ostatecznie tego chyba nie osiągnął, dokonać zamknięcia Młodej Polski wyznaczając tym samym kres wieku XIX. Obaj redaktorzy stworzyli nowoczesne czasopismo na europejskim poziomie. Bourdelle zachwycał się jego graficzną urodą nazywając je najwytworniejszym pismem europejskim drugiej dekady wieku XX. Otworzyło ono drogę dla polskiej poezji okresu międzywojennego i tego prekursorstwa był Morstin świadomy. Wszakże największą jego zasługą był dialog z malarstwem, rzeźbą i poezją francuską oraz nieortodoksyjne zainteresowanie dziełami, które nie mieściły się w neoklasycznym wzorcu. Świątynia Muz miała wyraźne preferencje i zdecydowane niechęci,

---

<sup>46</sup> M. Stala, op. cit., s. 182.

ale podobnie jak „Chimera” otwierała swe łamy dla wszystkich dobrych dzieł, nawet wtedy, gdy podejmowała z nimi dyskusję.

Danuta Knysz-Tomaszewska  
Grzegorz Paweł Bąbiak

\* \* \*

W prezentowanym tomie materiał został podzielony na cztery działy, które w pewnej mierze respektują koncepcję miesięcznika: *Głosy pisarzy i artystów*, *Rozprawy i wypowiedzi krytyczne*, *Kronika wydarzeń artystycznych i literackich* oraz *Recenzje książek*.

W pierwszym znalazły się m.in. wypowiedzi artystów o sztuce oraz artykuły prezentujące różne konteksty sztuki polskiej i obcej (przede wszystkim francuskiej). Na uwagę zasługują również prezentacje poezji Dalekiego Wschodu i poezji Dante Gabriela Rossetiego łączące wypowiedź krytyczną z tekstami wierszy.

W dziale drugim umieściliśmy artykuły dotyczące twórczości literackiej, malarstwa i muzyki. W części trzeciej przypominamy wybrane sprawozdania z ważnych wydarzeń artystycznych, zaś w czwartej omówienia niektórych książek. Rezygnujemy natomiast z samych tekstów literackich, choć sygnowały je nierzadko znakomite nazwiska twórców i tłumaczy, ponieważ były one często wznawiane w antologiach i tomach indywidualnych. Wyjątek stanowią fragmenty poezji, które autorzy włączyli w swój dyskurs krytyczny, bądź omówienie jakiegoś kierunku w sztuce. W kilku wypadkach, w których zostały one zacytowane w oryginalnej francuszczyźnie, czasem bez podania tytułu utworu, a nawet jego autora, pozostawiono je bez tłumaczenia. Wszystkie pozostałe przekłady cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej są autorstwa Danuty Knysz-Tomaszewskiej, zaś zwroty obcojęzyczne m.in. za *Słownikiem* Władysława Kopalińskiego.

Zgodnie z intencją redaktorów autorzy niniejszego wyboru zdecydowali się zwrócić szczególną uwagę na teksty odnoszące się do sztuki i literatury francuskiej oraz określające miejsce artystów polskich w Paryżu. Dlatego w naszym wyborze znalazły się także fragmenty działu *Kroniki* pisma, w którym rzetelnie i szczegółowo informowano czytelników o wydarzeniach życia artystycznego nad Wisłą i nad Sekwaną. Dobór tekstów krytycznych ujawnia poszukiwania tendencji klasycyzujących oraz wskazuje na przyjętą przez pismo rolę mediatora pomiędzy dwiema kulturami, z którymi prowadziło ono dialog. Prawie wszystkie artykuły drukowane są w całości, jedynie w wyjątkowych przypadkach zastosowane zostały skróty, które zaznaczono w tekście.

Zgodnie z zasadami współczesnej edycji dziewiętnastowiecznych tekstów literackich zmodernizowana została pisownia i ortografia, szczególnie odmiana nazwisk obcych. Całość uzupełniają zamieszczone na końcu notki biograficzne przedstawiające autorów prezentowanych artykułów wraz z informacjami o innych tekstach, które publikowali w miesięczniku. Stanowi to namiastkę pełnej bibliografii zawartości „Museionu”, której część literacka autorstwa Aleksandra Semkowicza ukazała się w 1937<sup>47</sup>, a rozwinięta o część artystyczną zostanie wydana w najbliższym czasie. Objasnienia nazwisk występujących w tekstach umieszczone zostały w przypisach. Zachowano też przypisy oryginalne, pochodzące od autorów lub redaktorów pisma, które oznaczone zostały gwiazdką. Indeks obejmuje wszystkie osoby wzmiankowane w tekstach i przypisach co niewątpliwie ułatwi pełne wykorzystanie opracowanego materiału. W niniejszym tomie prezentujemy również wybrane okładki miesięcznika autorstwa Wacława Borowskiego, które cechują wysokie walory estetyczne i które znakomicie dokumentują charakter i ambicje „Museionu”.

\* \* \*

---

<sup>47</sup> A. Semkowicz, *Przegląd treści „Museionu” 1911-1913*, Lwów 1937.



# MUSEION



## I. Głosy pisarzy i artystów

Dante Gabriel Rossetti

### Dom życia

[Wstęp]

**J**eżeli widny na bramie rajy napis: *Dom życia*<sup>1</sup> każe się Wam spodziewać, iż wejdziecie w mury przeznaczone dla kultu żywych, to doznacie rozczarowania, bo przejmie Was chłód, wiejący od głuchego mauzoleum. Sezamem, otwierającym podwoje nie jest ani magiczny pierścień Salomona, ani lampa Aladyna, ani cyrograf Fausta, ale klucz do zgwałconego grobowca<sup>2</sup>.

Symbole, które wiodły młodą wyobraźnię dziecka w zaczarowane dziedziny, ustąpiły przed tym, co mu groźna rzeczywistość gwałtem do ręki wciśnęła – przeszedł „wiek męski wiek kłęski”<sup>3</sup>. Genezą dzieła jest wielka żaloba – tragiczne zderzenie się życia i sztuki, po którym przepadł bezpowrotnie pokój wewnętrzny bardziej nieszczęśliwego jak winnego artysty.

Dante Gabriel Rossetti był malarzem-poetą; nie malarzem i poetą – przypomina bowiem owe drzewa o dwóch zupełnie równoległych konarach, z których jednego gładszego pnia wybrać nie można, albo charakterystyczną

---

<sup>1</sup> *Dom życia* – ośrodek kultury przy świątyni w starożytnym Egipcie, gdzie zwykle przechowywane były archiwa, biblioteki, a także gdzie funkcjonowały szkoły.

<sup>2</sup> *Pierścień Salomona* – pierścień, którym według legendy Salomon miał zamykać w butelkach duchy, dżiny i geniusze, uniemożliwiając ich wydostanie się. Miał nad nimi władzę, ponieważ znał ich wszystkie imiona.

*Lampa Aladyna* – magiczna lampa spełniająca życzenia z *Opowieści o Ala ad-Dinie*.

*Cyrograf Fausta* – układ między Mefistofeilesem a Faustem o poznanie wiedzy całego świata za cenę duszy.

<sup>3</sup> *Wiek męski, wiek kłęski* – przysłowie zaczerpnięte z wiersza A. Mickiewicza, *Polaty się łzy me czyste, rzęsiste, (...)*. Por. A. Mickiewicz, *Dzieła. Wiersze*, Warszawa 1955, t. I, s. 417.

podwójną koronę rozrośniętego buka. Tym dualizmem da się wiele rzeczy w jego życiu wytłumaczyć.

Był Włochem i Anglikiem, katolikiem i protestantem, malarzem i poetą, kochankiem i artystą, cyganem i arystokratą. Wszystkie zaś kierunki nawzajem się przerastały. Nazwano go najpoetyczniejszym z malarzy i najbardziej malarskim z poetów. Cecha kombinacji uwydatnia się wszędzie w jego sztuce: w akwarelach, z których wydobyć chciał efekty farb olejnych i płótnach, przypominających akwarele, w poszczególnych wierszach, w których przedstawiał z lubością wartości słów i zamglili czytelnika dalekimi asocjacjami. W życiu chciał być kochankiem i mężem – a był zawsze artystą...

Poznał Elżbietę Siddall ubogą piękną dziewczynę, gdy malowali ją malarze przyjaciele: Walter Deverell, Millais, Holman Hunt<sup>4</sup> i zachwycony ujrzał w niej swoją Beatrycze. Minęło jednak dziesięć lat, wypełnionych niepokojem z powodu wątłego zdrowia narzeczonej i wyrabianiem sobie materialnego stanowiska, zanim mógł pomyśleć o ślubie. Młodą parą opiekował się po ojcowsku Ruskin<sup>5</sup>. Nabywał obrazy Rossettiego, płacił za nie hojnie i wysyłał chorą na południe; były to najlepsze czasy przyjaźni, zakończonej później tak przykrym rozdzwieniem.

Nareszcie przyszło do wypełnienia pragnień Rossettiego. „Nie zasłużyłem na to, by Lizzia powiedziała: tak – pisze do Matki – ale zrobiła to i ufam, iż będę miał dość czasu, by jej okazać moją wdzięczność. Jej słabość jest dla mnie ciężką troską, ale trzeba liczyć na najlepsze a materialnie gotów jestem do tego kroku”.

Dwa lata posiadania w małżeństwie, na dwanaście lat miłości, wystarcza dla związku dwóch gwiazd: geniusza i doskonałej piękności. Rossetti i tym polu zaznaczył swoją twórczość, gdy dźwignął z nicości poślubioną kobietę i rozbudził w jej duszy sztukę. Zaczęła pisać wiersze i malować obrazy. Na

---

<sup>4</sup> Walter Howell Deverell (1827-1854) – angielski malarz, związany z bractwem Prerafaelitów; studiował w Royal Academy, gdzie poznał Dante Gabriela Rossettiego; zmarł w wieku 27 lat.

John Everett Millais (1829-1896) – angielski malarz i ilustrator; jeden ze współzałożycieli Bractwa Prerafaelitów (1848); tworzył realistyczne obrazy o tematyce literackiej i religijnej; u schyłku lat 50. opuścił bractwo, zmienił styl, zbliżając się do konwencjonalnego malarstwa epoki wiktoriańskiej.

Holman Hunt (1827-1910) – angielski malarz; współzałożyciel Bractwa Prerafaelitów, którego stał się teoretykiem; malował głównie obrazy religijne oraz kompozycje o tematyce literackiej; charakterystyczne w jego malarstwie były żywe zestawienia kolorystyczne i doskonały rysunek.

<sup>5</sup> John Ruskin (1819-1900) – angielski teoretyk i krytyk sztuki, pisarz, poeta, artysta i reformator społeczny; postulował powrót do średniowiecznych wzorców w sztuce dla jej odnowienia, obrońca myśli estetycznej i twórczości prerafaelitów; akcentował postulat kultu piękna jako wartości najwyższej i miłości natury nie skażonej wpływem cywilizacji.

dziwny zaświatowy poemat: *The Blasted Damosel*, odpowiedziała jeszcze dziwniejszym epitalamem:

Nareszcie.  
*I matko moja, gdy łzy duże padną  
 A padać Bóg wie, że będą -  
 Mów mu, żem z samej miłości umarła  
 Z sercem w konaniu wesołym.  
 I matko droga, skoro słońce zajdzie,  
 Gdy szara trawa odetchnie, -  
 Ponieś mnie cicho w cmentarnym półmroku  
 I skryj mię pomiędzy groby.*

Czyż nie jak echo brzmią dialogowe wiersze Maeterlincka<sup>6</sup>:

*Et s'il revenait un jour,  
 Que faut il lui dire?*<sup>7</sup>

W Elżbiecie było zawsze coś dumnego i odosobnionego – milczała, zdradzając czasem nieokreśloną ironię a zaślaniając się zwykle angielską rezerwą. Ale William Rossetti zachował inne wiersze, w których znękana chorobą piersiową i newralgiami bezsenna kobieta mówi, że gdy kładzie się w bujnej trawie, źdźbła zdają się zamykać na jej głowę łagodnie i słodko, jak zieleń na grobie... „Cisza spływa na moje serce i ból wszelki uspokaja. Rozkładałam dłonie w wysokiej trawie, by spocząć poza wszelkim kochaniem jak kłos gradem zbity...” Taką była istota, która weszła w promień atrakcji Rossettiego i dopełniła trójcę kobiet, przeznaczonych mu w życiu, stając obok jego matki i siostry Krystyny,

Niestety, jak mówi Oskar Wilde<sup>8</sup>: „jest ból przy narodzeniu się dziecka i gwiazdy...” Przecucie bliskiego końca nie przestało zacieniać uszczkniętego szczęścia małżonków. Dziecko Elżbiety przyszło na świat nieżywe, po czym ona sama nie powróciła już nigdy do pełnego zdrowia. Stawała się coraz słabsza i zaczęła używać niebezpiecznych środków na bezsenność.

Pożycie jej z mężem nie musiało być szczęśliwe. Artysta nie stworzył dla niej ogniska. Składało się na to wiele czynników. Może zaczął odczuwać

<sup>6</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949) – belgijski dramaturg, poeta i eseista piszący po francusku, laureat Nagrody Nobla (1911); prezes międzynarodowego PEN Clubu; twórca dramatu symbolistycznego.

<sup>7</sup> *Et s'il revenait un jour, que faut il lui dire?* (fr.) – a gdyby powrócił pewnego dnia, co należałoby mu powiedzieć.

<sup>8</sup> Oscar Wilde (1856-1900) – angielski poeta, prozaik i dramatopisarz, czołowy przedstawiciel angielskiego modernizmu, autor błyskotliwych esejów o sztuce, zwany *Lordem Paradoxem*.

Rossetti różnice intelektualne... prostotę i drażniącą łatwowierność żony, a może główna jej wina zasadzała się na tym, iż nie była naprawdę Beatą Beatrix?<sup>9</sup> Huragan katastrofy zmiotł próchno nieuniknionych drobnych, a codziennych ścierań się dwóch odmiennych dusz i odmiennych temperamentów. Ślady, które byłyby mogły pozostać z tych czasów, zaczął zacierać pietyzm miłosiernie idealizującej wszystko legendy. Małżonkowie jadali w mieście, nie w domu; malarz nie znosił najmniejszego skrępowania obowiązkami życia powszedniego.

Pewnego dnia wieczerali oboje ze Swinburnem<sup>10</sup>. Elżbieta brała nawet żywy udział w rozmowie. Mąż odprowadził ją do domu, a sam wrócił później, by zastać ją konającą. Czy odebrała sobie życie świadomie, czy na wpuł tylko przytomna, aby za jaką bądź cenę uspić ból nie do zniesienia, wychyliwszy trującą ilość laudanum, pozostanie na zawsze tajemnicą. „Biedne stworzenie wygląda teraz przedziwnie spokojna i piękna” stoi w zapiskach Williama Rossettiego.

Rozpacz męża nie miała granic. W uniesieniu ekspiacyjnego żalu ukrył w rozpuszczonych włosach zmarłej jedyny istniejący rękopis swych wierszy i kazał zamknąć trumnę. Siedem lat minęło. Poezje jego przepadły bez śladu, jak biedne dzieciątko Elżbiety. Przyjaciele nie mogli się z tym pogodzić. Nie taili swego żalu, a Rossetti coraz słabiej się bronił. Byłoby zbyt cennym okrucieństwem rozwodzić się nad postęпами myśli, która w końcu okazała się silniejszą od grozy śmierci i uszanowania spoczynku dla zmarłej. Pewnej nocy dokonano smutnej profanacji grobu, przy świetle ogniska zapalonego na cmentarzu – i oto ukazała się zdumionym świadkom tej sceny nietknięta postać żony poety, śpiącej snem wiecznym z twarzą opartą o rękopis, w bujnej aureoli złotych włosów i jakby ostatnim blaskiem nadziemskiej piękności ślającej pozagrobowe zapewnienie dochowanej wiary i przebaczenia.

Może wzdrygnął się Rossetti, skoro przyniesiono mu spłowiałe kartki, ale gdy poczuł je w ręku, jeszcze raz przemogła sztuka. Zaczął rosnąć i wypełniać się ostatecznie nigdy nieskończony cykl, na nic jednego wspomnienia nawlekanych różańcowo sonetów „Domu życia”. Nie zawisł u nich krzyż – bo chociaż Rossetti zażądał przed śmiercią księdza, nie stworzył sztuki religijnej Fra Angelica lub Lippich<sup>11</sup>, do której wiodły go pierwsze młodzieńcze zapęły.

<sup>9</sup> *Beata Beatrix* – bohaterka płótna D.G. Rossettiego, o tym samym tytule (1863-1870), które stanowiło ilustrację *Vita Nuova* Dante Alighieriego.

<sup>10</sup> Charles Swinburne (1837-1909) – angielski poeta, zaprzyjaźniony z D.G. Rossettim i W. Morrisem, łączył w swojej twórczości idee artystyczne Prerafaelitów z kultem hellenizmu, nawiązywał do romantyków (Shelleya, Hugo i liryki Baudelaire’a).

<sup>11</sup> Fra Angelico [właśc. Guido di Pietro da Mugello] (1387-1455) – włoski malarz epoki wczesnego renesansu, bł. dominikanin, tworzył wyłącznie dzieła o tematyce religijnej, jego styl charakteryzował się dekoracyjnością, linearyzmem i czystością barw.



Wstrząśnienie podobnych walk wewnętrznych wystarcza dla jednego człowieka – to też wsiąkły i rozlały się po całym życiu i całej sztuce artysty. Kto zrozumiał subtelność Rossettiego, nie zdziwi się, iż opisy tej nocy nie mogły znaleźć wyraźniejszego miejsca w jego dziele. Raz tylko zwraca się tam jego myśl:

*Gdzie leży pośród przemian, a w niezmiennej nocy  
Wszystko złoto jej włosów niezaćmione w śmierci*

i wielki obraz: *Sen Dantego* pokazuje te jasne włosy. Na tym koniec. Wrażenie przeszło przez sito sztuki.

Jakiż symbol owych wspomnianych dalekich asocjacji myśli Rossettiego mógłby je lepiej tłumaczyć niż kompozycja malowidła, w którym Alighieri-Rossetti, trzymany za rękę przez Anioła, patrzy nieruchomy, podczas gdy dzielący go od Beatryczy-Elżbiety pośrednik skrzydlaty, składa na jej wystygłych licach pocałunek: „per procura”!

Wydana przez Morrisa i Swinburne’a książka, której obaj już własnymi dziełami drogę przygotowali przyniosła autorowi wszystko, czego mógł się spodziewać: sławę, ogromny dochód i skandal rozgłośny.

Krzywdę wyrządził mu dopiero Robert Buchann<sup>12</sup> swoją napaścią na: „cielesną szkołę poezji”. Poeta odpowiedział: „podstępna szkoła krytyki”, ale zasadnicze zapoznanie jego kierunku uderzyło go w samo serce. Brutalne słowa Byrona o Keatsie<sup>13</sup>: „zdmuchnięty artykułem gazeciarskim”, mogłyby się i do Rossettiego stosować. Zaczął się okres bezgranicznej nędzy cierpień fizycznych. Jakiś czas przebywał w domu zdrowia, w którym usiłował nawet popełnić samobójstwo. Uratował go dawny jego mistrz Madox Brown<sup>14</sup>, ale częściowo paraliż pozostał.

Taką jest bezbronność artystów – nie ludzie bowiem, ale biusty i posągi stają na piedestale; najwięksi musieli zrazu ciężko wywalczać prawo obywa-

Fra Filippo Lippi (1406-1469) – włoski malarz epoki quattrocenta, karmelita, tworzył głównie we Florencji; jego obrazy znamionował spokój, stonowane światło oraz miękki modelunek.

<sup>12</sup> Robert Buchann (1841-1901) – szkocki poeta, powieściopisarz, dramaturg i dziennikarz; fascynował się mistycyzmem; współpracował z pismem „Contemporary Review”, gdzie opublikował tekst pod ps. Tomasz Maitland (*The Fleshly School of Poetry*) atakujący Rossettiego i Swinburne’a; w późniejszym czasie wycofał się ze stawianych im zarzutów.

<sup>13</sup> John Keats (1795-1821) – angielski poeta, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu; uważany za patrona Prerafaelitów; przyjaźnił się z Percym Bysshe Shelleyem; w twórczości liczne nawiązania do antyku i mitologii oraz troska o kunsztowną formę.

<sup>14</sup> Ford Madox Brown (1821-1893) – angielski malarz z kręgu Prerafaelitów, autor dzieł o tematyce religijnej i historycznej, był przeciwnikiem Akademii Królewskiej, samouk; podczas podróży po Europie poznał się z tendencjami odnowy sztuki.

telstwa dla nowej, przeto zawsze niezrozumianej i rażącej idei. Jakże dziwnie brzmi dzisiaj obrona Kanta przed zarzutem idealizmu – turbowanie się o krytyka, którego nazwisko nic nam dzisiaj nie mówi! Jakim smutkiem przejmuje pokorne polecenie swego benefisu przez kapelmistrza Wagnera, przypominającego łasce publiczności gorliwość w wystawianiu oper... włoskich! Iluż by można jeszcze wyliczyć... Nie fakta ciężą ludziom, ale wyrobione o nich mniemanie, twierdził już Epiktet w *Enchirydionie*<sup>15</sup>.

Pierwowzorem *Domu życia* jest bez wątpienia wschodni: *Shir Haschirim*, owa *Pieśń nad Pieśniami*, z której uczyniło chrześcijaństwo rzecz świętą, godną egzegezy mistycznej, Glossy św. Teresy, Św. Bernarda i Bossueta<sup>16</sup>, o związku Chrystusa z Kościołem. Takim dziwnym przemianom ulegają z czasem wielkie dzieła myśli ludzkiej – że wspomnimy jeszcze na perskie libacyjne *Carpe diem* Omara Khayama<sup>17</sup>. Wieki temu był ów Rubaiat protestem przeciwko Koranowi; wyrwano mu żądlę, przekształcając go w symbol miłości bożej i upojeń mistycznych. *Pieśń nad Pieśniami* to nie same zdławione szeptu alkozy, to: „fortis est ut mors dilectio<sup>18</sup>”, to namiętność smutna wiecznej tęsknoty i pogoń, kończąca się słowem: uciekaj!

Rubait, to nie piosenki przy kielichu Horacego, Anakreonta i chińskiego Li-tai-pe<sup>19</sup> – to ból szukający żałośnie choćby chwili intelektualnego nurka w Nirwanie – to bezbrzeżna gorzycz wiersza:

*Póki jesteś, myśl o tym, że tym tylko jesteś.  
Czym wnet będziesz... nicością... niczym mniej nie będziesz.*

<sup>15</sup> Epiktet z Hierapolis (ok. 50-130) – wyzwolenc, rzymski filozof, reprezentant stoicyzmu; swoich rozważaniach podejmował przede wszystkim zagadnienie wolności człowieka; *Enchirydion* (gr.) – podręcznik niewielkich rozmiarów, który mógł być fragmentem innego dzieła.

<sup>16</sup> *Glossy św. Teresy* – utwór jednej z największych mistyczek chrześcijaństwa, reformatorki zakonów karmelitańskich; była autorką *Drogi doskonałości*, *Myśli o miłości Bożej* oraz *Zamku duszy*; na język polski *Glossy* przełożył Zygmunt Krasiński.

<sup>17</sup> Omar Khayyam (1048-1131) – perski matematyk, filozof, astronom, lekarz i poeta; autor rozpraw o mechanice, geografii i muzyce; uważany za jednego z najważniejszych intelektualistów średniowiecza; autor reformy kalendarza (w Iranie do 1925 r.); w XIX w. dzięki przekładom na angielski uznano go za najwybitniejszego poetę Wschodu.

<sup>18</sup> *Fortis est ut mors dilectio* (łac.) – *bo miłość jest mocna jak śmierć*; cyt. z Wulgaty (*Pieśń nad pieśniami*, 8, 6).

<sup>19</sup> Horacy [właśc. Quintus Horatius Flaccus] (65-8 p.n.e.) – jeden z największych liryków rzymskich, żył i tworzył w okresie rozkwitu literatury rzymskiej za czasów Oktawiana Augusta; autor satyr, pieśni, znany jako twórca *Sztuki poetyckiej*.

Anakreont (VI w. p.n.e.) – grecki liryk, piewca młodości, miłości i wina w lekkich i pełnych wdzięku pieśniach miłosnych i biesiadnych tzw. anakreontykach.

Li-tai-pe [właśc. Li Taj-Po] (701-762) – chiński poeta, jeden z najwybitniejszych liryków; prowadził wędrowne życie, wygnany z kraju; pozostawił ponad 3 tysiące wierszy.

Tak samo cykl stu trzech sonetów *Domu życia* jest dziełem głębokim, różnorodnym i żywotnym, zdolnym do dalszej ewolucji dla nowych pokoleń. Jest to pomnik uczucia, trwającego „usque dum vivam et ultra”<sup>20</sup> i hołd oddany czystej, idealnej transcendentalnej miłości kobiecej, która w czasie krótkiego pobytu na tym skrawku ziemi przynosi nad wszelką rozkosz, bratni związek dusz: „godzinę siostrzanego ręka w rękę”.

*O ty ze mną zrodzony w niepamiętnych światach,  
Drganiom światła nieznany w mijających latach,  
Jednak znany mej duszy luty duchu bliźni!*

Tak pragnął być Rossetti zrozumianym i tak pojmują go dziś, po śmierci.

*Ksawery Pusłowski*

## I

*Rząd bratnich Potęg serca ujrzałem w ustroni:  
Zbladłą Prawdę, Nadzieję zapatrzoną w górę,  
Sławę, z pyłu przeszłości podnoszącą chmurę  
I skrzydłami płoszącą Niepamięć w pogoni.  
Przy nich młodzian rycerskie swoje ciało płoni;  
Jeszcze włos mu do szyi lgnie złoty w połysku,  
Odkąd dwoje go ramion tuliło w uścisku –  
I życie wciąż wieńczące Śmierć o zimnej skroni.*

*Miłość stała gdzieś wyżej – nie z nimi – nad Pieśnią  
Wichru witań i żegnań w namiętnej rozterce  
Królowała w zaciszu, o którym te nie śnią:  
Chociaż Prawda z Nadzieją zgłębiają jej serce,  
A Sława dla niej tylko sobie hołdy rości,  
Miłość cenną a życie jest słodkim w miłości.*

## II

*Jako radość pragnienia z mrocznych brzasków wionie  
I matka noworodne swe ogląda dziecię,  
Tak się moja Najdroższa uśmiechnęła przecie  
Duszą Miłość poznając hodowaną w łonie,  
Urodzoną z jej życia – twór bólu, co płonie  
Szczęściem pragnień i głodów rozkosznych tajemnie,  
Aż głos wielki zahuczy i dążąc przez ciemnię  
Przyjdzie na świat w duchowych narodzin osłonie.*

<sup>20</sup> *Usque dum vivam et ultra* (łac.) – dopóki żyję i dłużej.

*Miłość stopą dorosłą dziś chodzi po dworze  
I w gaju ciepłą dłonią ściele dla nas łoże,  
Naszym twarzom stęsknionym służąc skrzydłem za tło;  
Aż odrodzi nas pieśnią jako swoje dzieci  
I nim w ślubnej przemianie śmierci nas odleci,  
Aureolę swych włosów zostawi za światło.*

## III

*Czy w gorączce czy w śmierci przedsmaku – chorobie  
Jakaż zawiść to ciało czci pozbawić zdoła?  
Cóż obnażyć by mogło tę duszę Anioła  
Z białej szaty godowej, noszonej w tej dobie?  
Gdyż oto mojej ślubnej Pani wargi obie,  
Moim ustom wtórując, tak brzmiały dokoła.  
Jak Orfeusz grać musiał z laurami u czoła,  
Gdy zgłodniałą twarz widma przynęcał ku sobie.*

*Byłem dzieckiem, gdy tknęła mnie – zbudziła męża,  
Gdy piersi nasze płonąc, do siebie przyległy –  
Duchem, gdy mnie przewionął duch jej z olśnień mnóstwa –  
W końcu Bogiem – tak życie wszechmoc tchnień wyteża –  
I zapaly miłości współzawodnie biegly:  
Ogień w ogniu i żądza do potęgi bóstwa.*

## IV

*Pocałunek się rozwarł i uczuli dreszcze –  
Jak spadają ostatnie nagłe krople duże  
Z lśniących kłosów, gdy wicher precz odegnał burzę,  
Tak w ich tętnach nierównych ciszej krew szeleszcze;  
Ich piersi oddaliły się – jak dzielą deszcze  
Ożenionych dwóch kwiatów podwójną koronę  
Od związanej łodygi – usta zapłonione,  
Gdy leżeli osobno, wzywały się jeszcze.*

*Sen pogrążył ich głębiej niżli przyptyw marzeń –  
A marzenia nad nimi rozeszły się w kręgi...  
Wypływały ich dusze znów przez widnokręgi  
Światła dziennych wodnistych, pełnych szczątków zdarzeń –  
Aż z nowych dziwów lasów, strumieni i opok –  
Wtem się zbudził – i zdumiał – bo leżała obok.*

## V

*Tu na świeżej murawie przy tobie odpocznę;  
Twój uśmiech niesie pokój; w przestrzeni szerokiej,  
W miarę jak się bałwanią lub rzędną obłoki,  
Połyskuje pastwisko, raz smutne raz mroczne,*

*Wkoło gniazda naszego, w bezkresy zaoczne,  
Złocień z srebrnym biedrzeńcem znaczą łęgów stoki,  
Głogi bujnie zachodzą polnej drodze boki,  
Tak w klepsydrze przepływa milczenie widoczne.*

*W głębiach słońcem przejrzanych lekka ważka wisi  
Jak nić modra z jedwabiu powiana z ukosa –  
Tak zesłały nam lotną godzinę niebios.  
Ach, przytulmy do siebie na wieczystą spójnię  
Tę poufną godzinę uczuć, pomnąc cisi,  
Żeśmy brzymieli miłością, milczący podwójnie.*

## VI

*Nieraz w moim objęciu jak dziecko się złąknie  
Czarnych skrzydeł – aż pieszcząc, rozproszę strach cienia.  
Łzy milczące ma w oczach, odwraca spojrzenia,  
Jakaś struna złowróźbna niespodzianie brzęknie.  
A czasem we mnie trwoga o szczęście zajęknie,  
Więc uścisku jej ramion pragnę niewymownie,  
Przed napadem złych przeczuć chroniąc się w warownię  
Kobiecego jej wdzięku, zdobioną tak pięknie.*

*Miłość w nocy nam świeci, w dzień cieniem powiewa  
A kołysząc nas do snu zwraca siłą czaru  
Wszelki pocisk dziennego bezchronnego gwaru –  
Wgląda twarzą – miesięczną – przez rytm pieśni słodkiej  
I jak topiel, gdy miękko do księżycy śpiewa,  
Duchy nasze brzmia wdzięcznie odpowiedzią zwrotki.*

## VII

*Żeśmy chcieli omawiać chmur zapornych głuszę,  
Dokąd traktem księżycy szła twarz Losu złota.  
Pocalunki jej biły o miłości wrota  
Coraz słabsze, kres ciemny zamajaczył w skrusze:  
Lecz wspomniała, jak prędko pożegnać ją muszę  
I jak sama wnet spala się radość żywota –  
Wyteżyła jej oczy pragnienia tęsknota  
I całując mię usta, zamieniła w duszę!*

*Odkąd – kędyśmy błędząc, wzmacniać próbowali  
Śluby ogniotrwałymi sklep żalсны domu,  
Gdzie w nocy straszy Pamięć, mącąc sen bolesny –  
Ten tylko może odczuć i zrozumieć komu  
Dach miłości jest znany w tajemnicy leśnej;  
Wieży stamtąd nie dojrzysz, dzwon nie zabrzmie z dali.*

## VIII

W szumnym życia pochodzie widmo się zbliżyło,  
 Podnoszące chorągiew i miłości skrzydło:  
 Na mieniącej tkaninie tarczy malowidło –  
 O postaci bezduszna! Twoim godłem lśniło.  
 Drżały fałdy wiosenną przebudzenia siłą  
 I przewiewała mi serce moc wielkich tajemnic,  
 Jak w niepomnej godzinie, gdy na progu ciemnic  
 Z jękiem bramy narodzin wszystko nowym było.

Lecz ktoś drugi w zasłonach odbiera ponuro  
 Rozpostartą chorągiew, płynącą z szelestem  
 I wyrывa ze skrzydła chorążego pióro.  
 Potem chwilę na wargach widziadła je trzyma:  
 „Patrzaj” – rzecze mi groźnie – „już oddechu nie ma:  
 Ta Miłość ze mną jedna – a ja Śmiercią jestem”.

## IX

Że przyjaciel w cierpieniu targał losu pęta  
 Z wykrzywioną i groźną prawie obcą twarzą,  
 Wiecznie takim go widzieć wspomnienia nie każą,  
 Przyjaźń raczej go innym, swobodnym pamięta.  
 I z Miłości powraca nie twarz śmiercią ścięta,  
 Lecz w zwierciadle pamięci, w żywych pieszczot braku,  
 Promienieje z dni wiotkich lotnego orszaku,  
 Ponad wszystkie sny szczęścia cudniej uśmiechnięta

Tak życie, samo życie, druch serdeczny ducha  
 Dalej pieśnią brzmi – śpiewa dni wiosny rodzimy,  
 I z pasma świeżych godzin nadzieją wybucha;  
 Choć Ona... legła blada, gdy w zaciszu zimy  
 Płatki śniegu jej były pogrzebowym wieńcem  
 A czerwony mróz niebo zapalał rumieńcem.

## X

Czym jest lustro jej bez niej? Krąg pusty i szary,  
 Gdzie osłępiło jeziorko, tracą wzrok miesiąca.  
 Czymże szaty jej bez niej? Przestrzeń szalejąca,  
 Gdzie chmury potargane lecą – złudne mary.  
 Czymże ścieżki jej bez niej? Dnia słodkiego czary  
 Zgubione w samozwańczej nocy. Jej wezglowie  
 Bez Niej? Tylko łza jedna żal szczęścia wypowie,  
 Śląc zimne w dzień lub w nocy ukojenia dary.

*Czymże serce jest bez Niej? Biedne serce powiedz!  
 Jakaż skarga się jeszcze z milczenia wynurza?  
 Drogą ciężką i mroźną strudzony wędrowiec,  
 Wszakże bez niej tym jesteś i ciągniesz swe życie,  
 Gdzie długa chmura, lasu długiego odbicie,  
 Płynąc, mroczy podwójnie żmudną stromość wzgórze.*

## XI

*Nie w twym ciele wyłącznie ukrywa się życie,  
 Ale w ustach i w dłoniach i w oczach tej Pani.  
 Ona tchnienie ożywcze przynosi ci w dani,  
 Wszystko inne hołduje smutkom śmierci skrycie.  
 Pomyśl tylko żeś bez niej i wglądnij obficie  
 W nędzę wspomnień, pobladłych jak jeńcy skazani –  
 Słuchaj westchnień dobytých z ziejącej otchłani,  
 Gdzie przeszłych, przyszłych godzin jednakowe bicie.*

*Biedny zwitek jej włosów tyle skarbi mocy...  
 Oto wszystko, czym miłość łagodzi bez słowa  
 Szał powrotny, co serce żądłem wspomnień wierci...  
 Tyle życie trwałego dotychczas się chowa,  
 Gdzie leży pośród przemian a w niezmiennej nocy  
 Wszystko złoto jej włosów, niezaćmione w śmierci.*

## XII

*Gdy pragnienie daremne i żal już daremny  
 Ręka w rękę do śmierci podążają chętnie,  
 Cóż ostudzi żar wieczny w rozbolełym tętnie  
 I otworzy podwoje w kraj zapomnień ciemny?  
 Czyliż pokój ma płynąć jak strumień podziemny;  
 Czy duch przejdzie od razu wybrzeżem wychłódlym  
 I schylony nad jakim życiodajnym źródłem  
 Całą przeszłość wyzwoli z pieczęci tajemnej?*

*Ach gdy wiotki cień duszy w tym powietrzu złotem  
 Ujrzy listki rozwiane w lekkich tchnień zapędzie  
 I łaska cichą falą nadpłynie miarowo –  
 Oby nic już innego nie wracało potem,  
 Tylko jednej nadziei niech imię tam będzie –  
 Ani mniej ani więcej, lecz to jedno słowo.*

przełożył Ksawery Pusłowski

1911, nr 2, s. 3-21



## Zapiski Gauguina

**W** poprzednim zeszyście daliśmy ilustracje dzieł Gauguina i artykuł, charakteryzujący jego twórczość. Tu zamieszczamy kilka myśli, spisanych przez znakomitego malarza, które przyczyniają się do poznania jego duszy i mogą być interesujące. Są one wyjęte ze szkicownika artysty, przywiezionego przez jednego z przyjaciół z wysp Markizów, gdzie Gauguin spędził ostatnie lata życia.

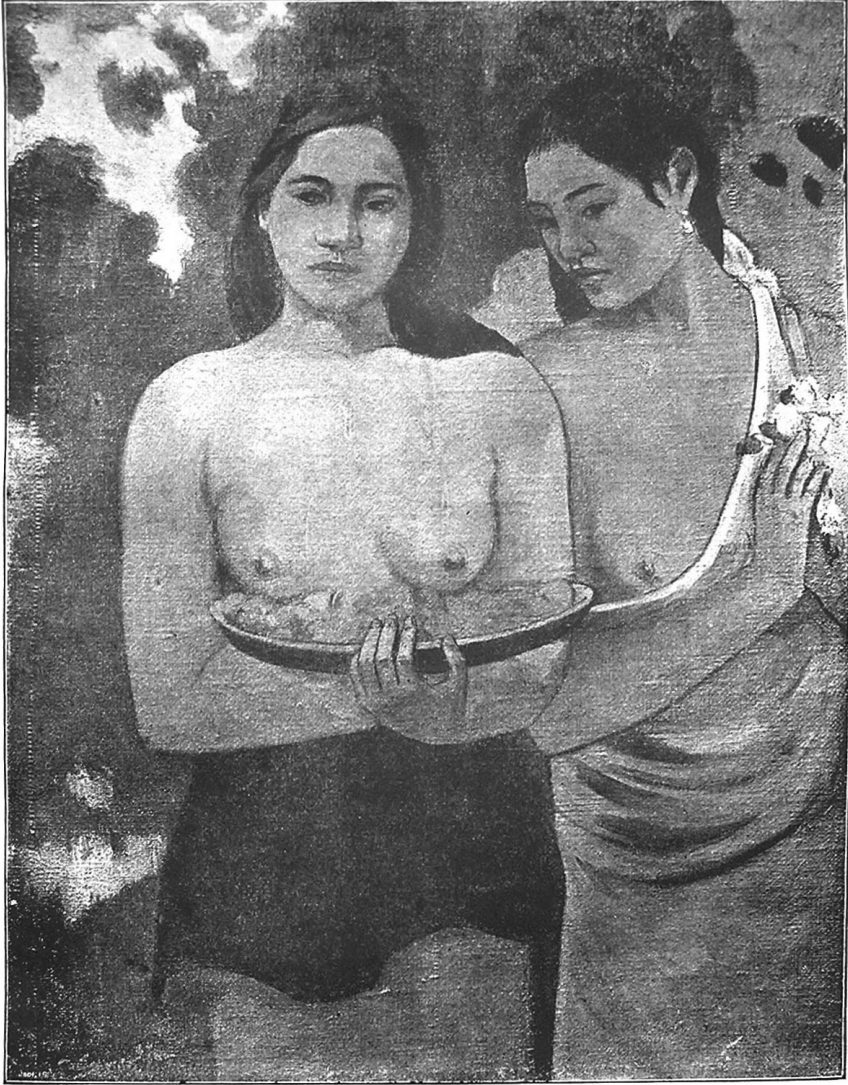
Ogłosił je po raz pierwszy pan Henri Mahaut w czasopiśmie „Vers et Prose”. Z rysunków, znajdujących się w tym szkicowniku należy wnosić, że pochodzi on z czasów bretońskich (Pont-Aven).

\* \* \*

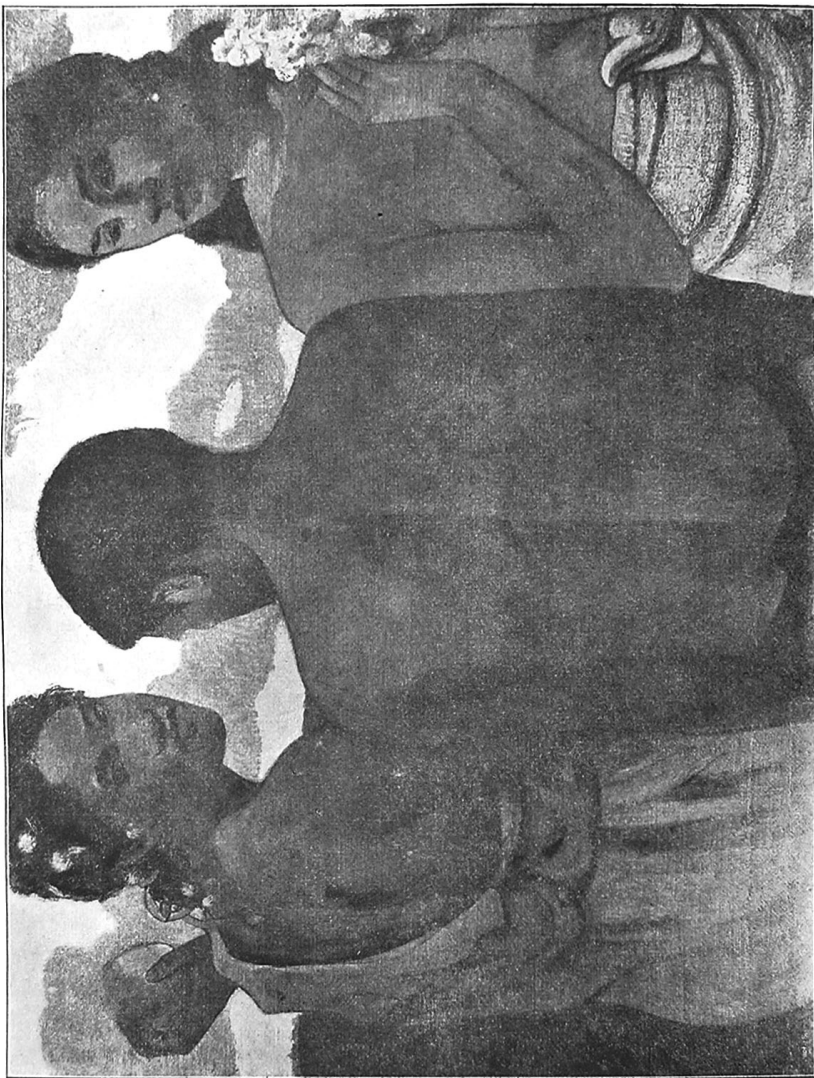
### Paul Gauguin, *Zapiski syntetyczne*

**M**alarstwo jest najpiękniejszą ze wszystkich sztuk; w nim zespalają się wszelkie wrażenia. Na widok obrazu może każdy dowolnie wedle swej wyobraźni, stworzyć powieść, może jednym rzutem oka dopuścić do swej służby całą powódź najgłębszych wspomnień. Nie potrzeba tu żadnego wysiłku pamięci: wszystko jest zespolone w jednej chwili. Sztuka jest zupełna, która jednoczy i uzupełnia wszystkie inne... Jak muzyka, działa ona na duszę za pośrednictwem zmysłów: harmonijne tony barwne odpowiadają harmoniom dźwięków; lecz w malarstwie dochodzi się do jednolitości, niemożliwej w muzyce, gdzie akordy następują jedne po drugich i ocena ich doznaje ustawicznego utrudzenia, jeśli pragnie połączyć początek z końcem. Krótko mówiąc, słuch jest zmysłem pośledniejszym od wzroku. Słuch może ogarnąć naraz tylko jeden dźwięk, podczas gdy wzrok obejmuje całość, uproszczając ją dowolnie. Jak literatura tak samo i sztuka malarska opowiada to, co chce, z tym jednakże udogodnieniem, że czytelnik poznaje natychmiast i preludium, i inscenizację i rozwiązanie. Muzyka i literatura wymagają dla oceny całości wysiłku pamięci, zaś ostatnia z tych sztuk jest najbardziej niezupełną i najmniej potężną. Można marzyć





P. Gauguin, *Z Thaiti*



P. Gauguin, *Z Thaïti*

swobodnie, słuchając muzyki lub patrząc na obraz; zaś czytając książkę, jest się niewolnikiem myśli autora.

Pisarz musi zwracać się do umysłu, zanim ugodzi w serce, a chyba wiadomo, że wrażenie przemyślane jest niezbyt potężne. Jedyne wrażenie daje natychmiastowe wrażenie. A jednakże literaci są jedynymi krytykami sztuki, oni jedni bronią się wobec publiczności. Ich przedmowa jest zawsze przemową ich dzieła, jak gdyby prawdziwie dobre dzieło nie było sobie samo obrońcą. Panowie ci unoszą się nad światem jak nietoperze, które uwijają się o zmroku i których widzialny kształt pojawia się to tu, to tam – wszędzie; stworzenia niespokojne o swój los, którym za ciężkie ciało nie pozwala wzbijać się w górę. Rzuć im chusteczkę napełnioną piaskiem, a ono głupio natkną się na nią.

Warto ich posłuchać, jak sądzą dzieła ludzkie. Bóg stworzył człowieka na obraz i podobieństwo swoje. Oczywiście, jest to pochlebne dla człowieka. Dzieło to podoba mi się i jest tak wykonane, jakbym ja je pojął. Na tym polega cała krytyka sztuki. Być w zgodzie z publicznością, szukać dzieła na jej obraz i podobieństwo. Tak, panowie literaci, nie jesteście zdolni krytykować dzieła sztuki, choćby to nawet była książka. Albowiem już jesteście sędziami znieprawionymi; mieliście już z góry swoje zdanie, zdanie literata i uważacie siebie za zbyt wysokich, by zważyć na czyjąś tam inną myśl. Nie lubicie barwy niebieskiej, bo potępiacie wszystkie niebieskie obrazy. Poetycznie wrażliwi i melancholijni, chcecie, żeby wszystkie dzieła były w tonach młocnych. Ten z was lubi wdzięk, chce więc mieć wszystko w tym duchu. Inny znowuż lubi wesołość i nie pojmuje sonaty.

Do osądzenia książki trzeba inteligencji i wykształcenia. Do sądenia malarstwa i muzyki, trzeba oprócz inteligencji i wiedzy artystycznej jeszcze szczególnej wrażliwości, trzeba po prostu być artystą z urodzenia, a mało jest wybranych z pośród wszystkich powołanych. Każda idea da się formułować, nie tak ma się rzecz z wrażeniami serca. Ileż to trzeba wysiłków, żeby opanować strach lub chwilę entuzjazmu; a miłość czyż nie jest częstokroć namiastkową i niemal zawsze ślepą? I twierdzić tu, że myśl to jest duch, podczas gdy instynkty, nerwy, serce stanowią części materii. Cóż za ironia!

Ta właśnie materia jest najmniej uchwytną, najtrudniejszą do określenia i najbardziej różnorodną. Myśl jest niewolnicą wrażeń. Ponad człowiekiem jest natura. Literatura jest myślą ludzką, opisaną słowem. Żebyście nie wiem z jakim talentem opowiedzieli mi, jak trawiony zazdrością Otello przychodzi, by zabić Desdemonę<sup>1</sup>, nie doznam nigdy takiego wrażenia, jakie wywoła

---

<sup>1</sup> *Desdemona* – żona Otella, z tragedii Szekspira *Otello, Murzyn wenecki*. Uosobienie absolutnej miłości i niewinności, została zamordowana przez męża w porywie ślepej zazdrości wywołanej intrygami Jago, co po odkryciu prawdy doprowadziło małżonka do samobójstwa.

u mnie widok Otella, zbliżającego się do jej pokoju z burzą na czole. Zatem potrzeba wam koniecznie teatru do uzupełnienia waszego dzieła. Możecie opisać mi burzę z prawdziwym talentem, ale nigdy nie zdołacie mi dać jej wrażenia.

Muzyka instrumentalna tak samo jak liczby, ma za podstawę jednostkę. Każdy system muzyczny wynika z tej zasady i ucho przyzwyczało się do wszystkich podziałek, lecz można by użyć innej podstawy i tony, półtony, ćwiartki szłyby za sobą. Tylko wyszedłszy z tej zasady, doszłoby się do dysharmonii. Oko jest mniej przyzwyczajone niż ucho, do odróżniania tych dysharmonii, a zarazem podziały są tu o wiele liczniejszej a nadto, dla większej jeszcze komplikacji, istnieje w tym kierunku więcej jednostek. W muzyce wychodzi się z jednego tonu, w malarstwie z wielu. Mianowicie zaczyna się od czarnego i różniczkuje aż do białego – pierwszej jednostki, która jest najłatwiejszą, więc najczęściej używaną i co za tym idzie, najlepiej rozumianą.

Lecz weźcie tyle jednostek podstawowych, ile barw jest w tęczy, dodajcie do tego te, które powstają ze zmieszania barw, a otrzymacie bardzo poważną cyfrę jednostek. Jakież natłok cyfr, prawdziwa chińska łamigłówka i nic w tym nie ma zdumiewającego, że wiedza kolorystyczna jest tak mało pogłębiona przez malarzy i tak mało rozumiana przez publiczność, lecz zarazem jakież bogactwo środków do wejścia w zażyły stosunek z przyrodą.

Potępia się u nas barwy nie mieszane, zestawione obok siebie. Na tym polu my jesteśmy może zwycięzcami, popieranymi możnie przez przyrodę, która nie postępuje inaczej. Zieleni, położona przy czerwieni, nie daje barwy brunatno-czerwonej, jak mieszanina tych dwóch barw, lecz dwa drgające tony. Połóżcie obok czerwieni chromową żółtą, a otrzymacie trzy tony, wzbogacające się nawzajem i wzmagające natężenie tonu pierwszego: zieleni. Połóżcie zamiast barwy żółtej niebieską, a odnajdziecie znowu trzy tony różne, lecz wibrujące jedne wobec drugich. A jeśli położycie zamiast niebieskiej fioletową, wpadnięcie na ton jeden jedyny lecz złożony, zbliżający się do czerwieni. Kombinacje takie są nieograniczone. Mieszanina barw daje ton brudny. Sama barwa jest czymś surowym i nie istnieje w naturze. Takie odrębne barwy znajdują się tylko w tęczy, lecz jakichże bogata natura dołożyła starań, żeby nam je ukazać jedno obok drugich, w porządku zamierzonym i niezmiennym, tak jakby jedna rodziła się z drugiej.

Otóż mając mniej środków niż natura, sami siebie skazujecie na ogołoceniu z tych, których ona wam użyczyła. Czyż zdołacie dać tyle światła, co natura ciepła, co słońce? A mówicie o przesadzie, lecz jakże chcecie przesadzać, skoro jesteście zawsze poniżej natury? Ach! Jeśli rozumienie przez przesadę każde dzieło, źle zrównoważone, w takim razie macie słusność, lecz zwróć tu uwagę na to, że choćby wasze dzieło było nie wiem jak lęklive i blade, osądzi się je jako przesadne, jeśli w nim zgrzeszycie przeciw harmonii.

Czyż więc istnieje wiedza harmonii? – Tak.

Oto zmysł kolorystyczny jednostki jest właśnie naturalną harmonią. Jak śpiewacy, tak i malarze śpiewają czasem źle: oku ich brak harmonii. Nabywa się później, wskutek nauki, całej metody harmonii o ile się jej nie traktuje tak jak w akademiach i po większej części w pracowniach. W samej rzeczy podzielono naukę malarstwa na dwie kategorie. Uczy się najpierw rysować, a potem malować, po prostu mówiąc, koloruje się w obrębie przygotowanego już konturu: coś tak jak malowanie posągu.

Wyznaję, że dotąd zdołałem zrozumieć tylko jedną rzecz w tym procedurze mianowicie, że barwa jest w nim już tylko dodatkiem. Trzeba, mój panie, porządnie rysować, zanim się zacznie malować i to się mówi tonem magistralnym, jakim się zresztą mówi wszystkie wielkie głupstwa. Czyż wkłada się buciki zamiast rękawiczek? Czyż zdoła kto istotnie udowodnić mi, że rysunek nie wynika z barwy i odwrotnie? A ja na dowód podejmuję się pomniejszyć lub powiększyć ten sam rysunek wedle barwy, którą go wypełnię. Spróbujcie narysować w tych samych proporcjach głowę Rembrandta i dodacie do niej koloryt Rubensa a zobaczycie jak niekształtna rzecz z tego wyniknie i jak równocześnie nieharmonijnym stanie się koloryt.

Od całego wieku łoży się ogromne sumy na rozkrzewianie rysunku i pomnaża się ciżbę malarzy, nie postępując ani kroku naprzód. Jakichże to malarzy podziwiamy obecnie? Oto tych, którzy potępiłi szkoły, którzy doszli do swej wiedzy przez bezpośrednią obserwację natury. Ani jeden

.....

(Tu kończy się rękopis)

*Kronika*, 1911, nr 2, s. 98-102



## Szkoła Ingesa\*

*Powiedziano, moi Panowie, że pracownia moja jest świątynią: otóż tak! niechaj będzie świątynią, przybytkiem ku czci piękna i prawdy i niechaj wszyscy ci, którzy tu wstąpili i wszyscy ci, którzy stąd wyszli, niechaj, słowem, wszyscy moi uczniowie będą zawsze i wszędzie krzewicielami prawdy.*

Ingres

**Z**yjemy według wszelkiego prawdopodobieństwa w przededniu epoki sztuki klasycznej. Przewidują ją najświetniejsze umysły. Wszelkie usiłowania dzisiejsze w sztukach plastycznych, wszelkie próby celowych uproszczeń, wszystkie poszukiwania syntezy i stylu, nie miałyby żadnego znaczenia, gdyby nie wyobrażały koniecznej reakcji przeciwko ekscesom i płochości Impresjonizmu, albo też przeciwko tym pustym teoriom, które głoszą, że ekspresja wzruszeń osobistych jest manifestacją piękna.

Zwróciliśmy się po metodę do starych mistrzów w Muzeach, do starożytności, do sztuki ludowej i egzotycznej, do nauki, do filozofii, a zapoznaliśmy tę tak bliską nam a zapomnianą już dziś szkołę, którą to samo niepokoiło, co i nas. Wszak tak samo, jak i my, chciała ona przez poddanie się srogiej dyscyplinie nawiązać przerwana Tradycję. Ingres<sup>1</sup> był tym wielkim nauczycielem przez wiek cały. Jego naukę, wybiegającą daleko poza utraspektywne ideały szkół angielskich i niemieckich, przyswoiły sobie te nieliczne talenty wielkie, przez które dojrzały formuły, uświetnione później przez geniusz Puvisa de Chavannesa<sup>2</sup>. Wpływ Ingesa był niezmierny; przeżył jego samego i trwa dotąd zarówno w kompozycjach pojętych dekoratorów i szklarzy prowincjonalnych, jak w najśmielszych dziełach

---

\* Wyjątki ze studium Maurycego Denisa, jednego z wybitnych malarzy współczesnych, podtrzymującego tradycję Ingesa i wielkich mistrzów dekoracji nowożytnej: Motteza, Chaséria, Puvisa de Chavannesa.

<sup>1</sup> Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – francuski malarz, uczeń Davida, jeden z czołowych twórców akademizmu, podstawowym elementem jego twórczości był rysunek, w twórczości liczne nawiązania do malarstwa antycznego.

<sup>2</sup> Pierre Cécile Puviss de Chavannes (1824-1898) – francuski malarz, tworzył monumentalne malowidła ściennie o tematyce mitologicznej, religijnej i alegorycznej m.in. w paryskim Panteonie; jego dzieła wyróżniają się klasyczną czystością i poetyckim nastrojem.

Degasa<sup>3</sup> lub Gauguina<sup>4</sup>. Wpływ ten był najwyższym między 1825 a 1850 rokiem, właśnie w epoce, w której archeologowie i literaci odkrywali sztukę grecką i wskrzeszali średniowiecze; w tym samym czasie wzrastający wciąż ruch idei chrześcijańskiej wchodził w fazę swego apogeum.

Wówczas to Viollet le Duc<sup>5</sup> kontynuował sztukę gotycką z wiarą, że ją odnowi. Ludzie wybitni, jak Lassus, Caumont, de Laborde, Didron, Vitet, Merimée<sup>6</sup> z fanatyzmem się oddawali rekonstruowaniu średniowiecznej architektury francuskiej; to samo czynili Michelet<sup>7</sup> elokwencją a Victor Hugo wyobraźnią.

\* \* \*

---

<sup>3</sup> Edgar Degas [właśc. Hilaire-Germain-Edgar De Gas] (1834-1917) – francuski malarz i rzeźbiarz, jeden z czołowych twórców impresjonizmu; w swojej sztuce nawiązywał do malarstwa Ingresa.

<sup>4</sup> Paul Gauguin (1848-1903) – francuski malarz, rozpoczął jak amator, pozostawał pod wpływem Puvisa de Chavannesa i Cézanne’a; przedstawiciel postimpresjonizmu, syntezy i symbolizmu; był jednym z twórców kręgu Pont-Aven; fascynował się kulturami pierwotnymi.

<sup>5</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) – francuski architekt, konserwator zabytków i historyk sztuki; w pracach konserwatorskich, zwłaszcza dzieł średniowiecznych kierował się zasadą czystości stylu, usuwając liczne późniejsze dobudówki, i rekonstruując ubytki, za co był krytykowany, zwłaszcza wobec wielu „poprawek” architektury gotyckiej.

<sup>6</sup> Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) – francuski architekt, specjalista w konserwacji sztuki średniowiecznej, do której zastosował metody badań archeologicznych, był współpracownikiem Viollet-le-Duca; brał udział w rekonstrukcji i restauracji Sainte Chapelle i Notre-Dame w Paryżu.

Arcisse de Caumont (1801-1873) – francuski historyk i archeolog; przyczynił się do badań nad architekturą średniowieczną na północy Francji, autor monumentalnej *Cours d'antiquités monumentales: histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle* (1830-1841).

Alexandre Louis markiz de Laborde (1773-1842) – archeolog i polityk francuski, być może chodzi także o jego syna Leona (1807-1869), kontynuującego prace archeologiczne ojca.

Adolphe Napoleon Didron (1806-1867) – jeden z czołowych francuskich archeologów i mediewistów; inwentaryzator zabytków i edytor źródeł do historii Francji.

Ludovic Vitet (1803-1870) – francuski dramaturg i polityk; w 1830 stanął na czele powołanego przez Guizota Generalnego Inspektoratu Zabytków, wzbudził zainteresowanie sprawami architektury dawnej wśród opinii publicznej.

Prosper Mérimée (1803-1870) – francuski historyk, archeolog i pisarz epoki romantyzmu, pisał m.in. powieści historyczne, a także tłumaczył literaturę rosyjską, angielską i hiszpańską; członek Akademii Francuskiej i inspektor generalny zabytków historycznych Francji.

<sup>7</sup> Jules Michelet (1798-1874) – francuski pisarz, filozof i historyk epoki romantyzmu; profesor Sorbony, gdzie głosił swoje antyklerykalne i liberalne poglądy, za co utracił stanowisko po dojściu Napoleona III do władzy; autor siedemnastotomowej historii Francji, był przychylny polskiemu ruchom niepodległościowym.

Złożyło się tak, że koło roku 1827 był Ingres jedynym doradcą młodzieży, którą niepokoiły równocześnie tradycjonalizm i romantyzm ze swymi aspiracjami. Wracał właśnie z Włoch, gdzie przebywszy lat 18, fatalnie przejąć się musiał duchem starożytnym.

Odkrycia owoczesne wydobyły na światło dzienne nieznanne i niezrównane w swej piękności pomniki sztuki starożytnej i średniowiecznej: sztukę Etrusków, Pompejańską, mistrzów z Quattrocenta. W tym samym też czasie poznano w Paryżu dzięki ekspedycji Bonapartego dzieła sztuki starożytnego Egiptu.

W Rzymie wprawdzie, gdzie się zjawiał w roku 1806 Ingres, umysły były jeszcze pod wrażeniem studiów Winckelmana, Laocoonta, Lessinga, subtelności Quatremère'a de Quincy<sup>8</sup>, ale już powstawała reakcja chrześcijańska przeciwko klasycyzmowi Winckelmana i Dawida<sup>9</sup>. Pierwszy już Goethe<sup>10</sup> podziwiał piękno katedr średniowiecznych. Wydobyto też z zapomnienia starą szkołą norymberską wraz z Albertem Dürerem<sup>11</sup>. A podczas gdy Overbeck, Pforr i Vogel<sup>12</sup> wykluczeni ze szkoły Düsseldorfskiej<sup>13</sup> jako artyści

<sup>8</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) – niemiecki archeolog i historyk sztuki; badał sztukę i literaturę starożytnej Grecji i Rzymu; upowszechnił wiadomości o odkryciach w Pompejach i Herculanium; autor głośnej *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), którą na język polski przełożył Stanisław Kostka Potocki.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) – francuski estetyk, archeolog i działacz polityczny, uczestniczył w Rewolucji Francuskiej, był sekretarzem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.

Laocoont – prawdopodobnie błąd korektorski; chodzi o książkę G.E. Lessinga, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766), wydanej po polsku w 1902 r.

<sup>9</sup> Jacques Louis David (1748-1825) – francuski malarz, jeden z głównych przedstawicieli klasycyzmu; początkowo malował dzieła o tematyce antycznej, następnie po zaangażowaniu się w Rewolucję francuską – współczesnej; po dojściu Napoleona do władzy stał się jego nadwornym malarzem, potem wygnany; jego obrazy mają statyczną kompozycję, czysty i precyzyjny rysunek i gładką fakturę.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) – niemiecki poeta i dramaturg epoki *Burzy i naporu*, prekursor romantyzmu; myśliciel, polityk i uczyony.

<sup>11</sup> Albrecht Dürer (1471-1528) – niemiecki malarz i grafik epoki odrodzenia; reformator sztuki graficznej.

<sup>12</sup> Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) – niemiecki malarz i miedziorytnik, jeden ze współzałożycieli Bractwa św. Łukasza (Nazareńczyków); tworzył obrazy religijne nawiązujące do sztuki Rafaela.

Franz Pforr (1788-1812) – niemiecki grafik i malarz, wraz z Overbeckiem współzałożyciel Nazareńczyków, malował obrazy o tematyce historycznej i religijnej, o cechach wczesnego romantyzmu.

Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788-1868) – niemiecki malarz, syn malarza Christiana Leberechta; przebywał w Rzymie, gdzie pozostawał pod wpływem malarstwa Rafaela; portrecista, autor wielu dzieł o tematyce religijnej i pejzażowej.

<sup>13</sup> *Akademia Düsseldorfska* – założona w 1769, reaktywowana w 1819, kierowana w latach 1826-1859 przez W. von Schadowa; początkowo dominowały w niej tendencje na-



niezależni, zakładali w klasztorze San Isidoro Szkołę Malarzy Duszy, przezwana także Szkołą Nazarejczyków dla ideału katolickiego, jaki im przyświecał, Ingres kopiował już z entuzjazmem we Florencji i Pizie obrazy Giotto<sup>14</sup> i jego uczniów, skupywał obrazki ze szkoły Fra Angelica, rysował po klasztorach w Asyżu, Peruzie, Spolecie.

Wszystkie tendencje, jakie się ujawniły w sztuce XIX. wieku, unosiły się już w powietrzu za czasów Ingesa, w tej atmosferze intelektualnej, która go ukształciła. Nauka, oparta na rzymskich antykach, na zbytecznej poprawności Apollina Belwederskiego, chwiejną już była nawet w pracowni Davida. Owóż Ingres odkrył malarstwo starożytne, a mianowicie malarstwo na wazach greckich i malarstwo pompejańskie, skombinowane z tradycją szkoły Giotta u genialnego twórcy Stanz. I miał to rzadkie szczęście, że mógł narzucić swym uczniom ten wyjątkowy w dziejach sztuki kompromis, urzeczywistniony przez boskiego Rafaela pomiędzy starożytnością grecką, a prymitywami chrześcijańskimi i pomiędzy pięknem podług kanonów, a pięknem ekspresyjnym.

\* \* \*

### Doktryna, jaką głosił swym uczniom Ingres

#### O NATURZE I O PIĘKNIE

Natura w swej doskonałości jest władczynią, hojną dla tych, którzy się zwracają do niej szczerze, a skąpą dla wstydliwych biedaków. Kopiujcie dobrodusznie, naiwnie. Kopiujcie niewolniczo, co macie przed oczami; sztuka nie znajdzie się nigdy na tak wysokim stopniu doskonałości, by podobna nawet naturze, była identyczną z naturą. Nie ztraćcie nigdy tej szczęśliwej naiwności, tej czarującej nieświadomości. Kochajcie *p r a w d z i w o ś ć*, bo jest ona także pięknem. *N a z w a*, piękna i *i d e a l n e g o*, tak źle rozumiana w naszych czasach, oznacza tylko piękno widoczne, piękno natury. Bo Sztuka winna tylko oddawać piękno. Jeżeli chcecie widzieć tę nogę brzydką, to wiem, że na to jest sposób; ale powiem wam: bierzcie moje oczy, a ujrzycie ją piękną. Gdybym mógł z was wszystkich zrobić muzyków, zyskalibyście przez to jako malarze.

Wszystko jest w naturze harmonią... Dziś wielu artystów powstaje przeciwko kompozycji, wyklucza układ obrazu... a chce natury przypadkowej

---

zareńsko-romantyczne, a następnie realistyczne, głównie w obrazach o tematyce religijnej i historycznej; od II poł. XIX w. szkoła utraciła swój postępowy charakter.

<sup>14</sup> Giotto di Bondone (1266-1337) – włoski malarz i architekt epoki trecenta; w swojej twórczości połączył tradycję bizantynizmu ze sztuką gotyku (nowe sposoby przedstawiania bryły i przestrzeni).

i tylko natury, impastując, nakładając masy kolorów: oto ich zasady! Czyż przypuszczacie, że ja was posyłam do Luwru po to, byście szukając pięknego ideału, co innego tam znajdowali, niż to, co jest w naturze. Takie to niedorzeczności sprowadzały w złych epokach upadek sztuki. Posyłam was tam, byście się nauczyli na antykach patrzeć na naturę, bo są one same naturą: należy się nimi żywić, karmić...

Niechaj nogi będą jak kolumny...\*

Malować bez modelu: Należy to zrozumieć, że model nie odpowiada nigdy temu, co się usiłuje namalować, ani charakterem rysunku, ani kolorem, ale że jest niezbędnym równocześnie, by coś z niego zrobić. I jakkolwiek byście mieli geniusz to, malując do końca według niego nie naturę, ale ten wasz model, zawsze będziecie jego niewolnikami, a w malarstwie waszym czuć się będzie przymus... A że słuszność jest raczej w tym, co przeciwne, dowodem tego Rafael, bo on naturę tak poskromił i tak ją dobrze miał w pamięci, że zamiast być jej posłusznym, miał ją pod swoimi rozkazami. Poussin<sup>15</sup> zwykł był mawiać, że malarz nabiera sprawności raczej przez obserwowanie natury, niż przez kopiowanie, które nuży: tak, ale trzeba, by malarz robił użytek ze swych oczu.

Kreślcie linie, dużo linii, z pamięci lub z natury, w ten to sposób staniecie się dobrymi artystami. By się kształcić w pięknie, patrzcie tylko na to, co wzniosłe, chodźcie z głową, wzniesioną ku niebiosom a nie schyloną ku ziemi, jak to czynią wieprze, które szukają w błocie.

#### O STAROŻYTNYCH

Arcydzieła starożytne powstały według takich samych modeli, jakie mamy w tej chwili przed oczyma w Paryżu... Należy szukać tajemnicy piękna w tym, co prawdziwe. Starożytni wszystko widzieli, wszystko rozumieli, wszystko czuli, wszystko wyrazili. Figury starożytne są piękne, bo są podobne do pięknej natury... A natura będzie zawsze piękną, ilekroć podobną będzie do pięknych antyków. Wyższości sztuki greckiej dowodzi już mistrzostwo samych rękodzielników, garncarzy na przykład. Jedna kompozycja na pięknej wazie greckiej wślawiłaby malarza dzisiejszego.

Ja naprawdę jestem Grekiem. Studiujcie wazy; ja na nich nauczyłem się rozumieć Greków.

---

\* Biografie Ingres'a podaje inaczej jeszcze to powiedzenie a mianowicie: „Komponować figurę monumentalnie tak, żeby nogi były jak kolumny architektury ciała ludzkiego”. (Przyp. tłum.)

<sup>15</sup> Nicolas P o u s s i n (1593-1665) – francuski malarz epoki klasycyzmu; tworzył na dworze Ludwika XIII, brał udział w dekoracji pałacu Luxemburskiego i Luwru; podstawą jego sztuki był precyzyjny rysunek i przemyślana, statyczna kompozycja.

## O PRYMITYWACH W PIZIE

Na kolana paść należy, by kopiować tych ludzi! Ja też wiem dobrze o tym, że figury ze szkoły Giotta mają nosy spiczaste, a oczy rybie; ale Rafael nigdy podobnej nie osiągnął ekspresji.

## O RAFAELU

Rafael, to Bóg, istota nie do naśladowania, absolutna, niezniszczalna, a Poussin, to najdoskonalszy z ludzi. Karmcie się nimi, Panowie, bierzcie z nich wszystko, co się da wziąć, to manna spadła z nieba, żywić was będzie, wzmocni was ona.

## O RYSUNKU

Napiszę na drzwiach swojej pracowni: „Szkoła rysunku”, a wykształcę malarzy. Rysunek, to uczciwość w sztuce. Rysunek obejmuje wszystko, z wyjątkiem koloru. To wyraz, forma wewnętrzna, płaszczyzna, modelacji\*. Linia, to rysunek, to wszystko. Nawet dym należy wyrazić przez rysunek (kreskę). Rysunek jest wszystkim, jest sztuką w całym tego słowa znaczeniu. Sposoby materialne malarstwa są łatwe i nauczyć się ich można w ciągu 8 dni; studiując rysunek przez linie, uczycie się proporcji, charakteru, znajomości wszelkiej osobliwości natury ludzkiej w każdym jej wieku, w wszelkich jej typach, formach i modelacji, która spełnia piękno dzieła.

Ekspresja jest istotną częścią sztuki i ściśle związana z formą. Nie ma rysunku poprawnego lub niepoprawnego; jest tylko rysunek piękny lub brzydki i basta! By dojść do pięknej formy, należy modelować krągło i bez szczegółów, które należy poświęcić dla całości. Piękne formy, to płaszczyzny proste z zaokrągleniami. Dlaczego się nie tworzy wielkiego charakteru: bo zamiast jednej wielkiej formy, robi się trzy małe. Miejcie wszyscy w oczach myśli figurę, którą chcecie wyobrazić i niechaj wykonanie będzie urzeczywistnieniem tego obrazu, jakicie już posiadli i pojęli byli uprzednio. Należy formę darzyć zdrowiem.

## O MALARSTWIE

Rzecz dobrze rysowana jest zawsze dobrze malowaną. Przykładu takiego nie ma, by wielki rysownik nie znalazł koloru, odpowiadającego charakterowi jego rysunku. Zalety istotne kolorytu tkwią tylko w całokształcie mas lub partiach ciemnych obrazu. Koloryt, to zwierzęca strona sztuki. Koloryt, to ozdoba malarstwa... Panowie, kładźcie biały kolor w cieniach. W cieniu konturu nie należy kłaść koloru obok konturu: należy go kłaść na konturze...

---

\* Jeden z jego uczniów, Duval podaje: „Główny nacisk kładł Ingres w swej nauce na linię na ustosunkowanie mas: na szlachetność konturów; na sylwetę, obrazowaną posągowo...”

Refleksy grające w cieniu, refleksy wzdłuż konturu, nie licują z majestatem malarstwa pomnikowego...

\* \* \*

Uczniami Ingres'a byli Hipolit Flandrin, Paweł Flandrin, Lehman, Ziegler, Duval, Chenavard, Balze, Signol, Papety, Jaumot, Lamothe, Mottez i Chassériau<sup>16</sup>. Z tych Mottez i Chassériau najbardziej są dziś znani. Mottez znany jest poza swymi portretami al fresco – jak portretem żony, malowanym na murze w Akademii rzymskiej, który dziś jest w Muzeum Luksemburskim – jako dekorator w wielkim stylu, jako pierwszorzędnny malarz freskowy

<sup>16</sup> Hipolyte Jean Flandrin (1809-1864) – francuski malarz, pozostawał pod wpływem quattrocenta i Nazareńczyków; tworzył głównie monumentalne malowidła ścienne w paryskich kościołach. Paul-Jean Flandrin (1811-1902) – francuski malarz, brat Hipolyte; uważany za jednego z twórców nowoczesnej szkoły pejzażu we Francji.

Charles Ernest Lehman (1814-1882) – francuski malarz pochodzenia niemieckiego, uważany za jednego z najlepszych kontynuatorów Ingesa, reprezentant akademickiego neoklasycyzmu.

Jules Claude Ziegler (1804-1856) – francuski malarz okresu romantyzmu, wystawiał na Salonach już od 1828 r.; sławę przyniósł mu obraz *Giotto w pracowni Cimabue* (1833); autor fresków w kościele St. Madeleine; ilustrował *Eloa A. de Vigny*; dyrektor École des Beaux Arts w Dijon oraz tamtejszego Muzeum Sztuk Pięknych.

Eugène Emmanuel Amaury Pineux Duval [zw. Amaury Duval] (1808-1885) – francuski malarz, uczestniczył w wyprawie zorganizowanej przez Karola X do Grecji, malarz nadworny Ludwika Filipa, a następnie Napoleona III; autor polichromii kościołów paryskich.

Paul Chenavard (1807-1895) – francuski malarz, głosił, że sztuka powinna mieć funkcje polityczne i społeczne; określany jako akademicki eklektyk wzorujący się na dawnych mistrzach.

Jean-Antoine-Raymond Balze (1818-1909) – francuski malarz, uczeń Ingres'a, którego spotkał w Rzymie, studia w École des Beaux-Arts, znany w epoce kopista i restaurator fresków.

Émile Signol (1804-1892) – francuski malarz akademicki epoki romantyzmu; autor słynnego portretu H. Berlioz (1832) oraz malowideł w kościele St. Sulpice w Paryżu; wykładał w Académie des Beaux-Arts gdzie jego uczniem był Auguste'a Renoir.

Dominique Louis Papety (1815-1849) – francuski malarz okresu romantyzmu; uczeń L. Cognieta, laureat Prix de Rome; wystawiał na Salonie między 1843 a 1847 r.; podróżował po Syrii, Palestynie i Grecji; jego malarstwo było wysoko oceniane przez Ingesa.

Jaumot – postać niezidentyfikowana.

Louis Lamothe (1822-1869) – francuski malarz akademicki; uczeń Ingesa i Flandrina, nauczyciel m.in. Edgara Degasa i Jules-Élie Delaunaya; malował głównie obrazy o tematyce historycznej oraz religijnej.

Victor-Louis Mottez (1809-1897) – francuski malarz akademicki; odnowił sztukę tworzenia fresków m.in. w kościołach paryskich St. Sulpice oraz St. Germain-l'Auxerrois, które podziwiali Ingres i Delacroix, malował także portrety m.in. dla dworów królewskich w Anglii, Francji i Włoch.

Théodore Chassériau (1819-1856) – francuski malarz i grafik epoki romantyzmu; tworzył kompozycje mitologiczne i biblijne, a także sięgał po tematy literackie oraz inspirowane egzotyką Wschodu.



T. Chassériau, *Siostry*



V. Motez, *Portret ženy*

w czasach nowszych. Głębokie studia poświęcił on malarstwu pompejańskiemu (znakomite jego kopie z fresków pompejańskich są w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu) i freskom średniowiecznym, których tajemnice rzemiosła zupełnie przeniknął. Przetłumaczył nawet znakomity traktat *Libro del Arte* Cennino Cenniniego<sup>17</sup> i zaopatrzył własnymi uwagami o malarstwie freskowym. Dekoracje jego, jak kaplica św. Marcina w St. Sulpice i St. Germain l'Auxerrois, niestety już dziś uszkodzone, miały szczególny wpływ na Puvisa de Chavannes.

Najulubieńszym uczniem Ingres'a był Chassériau, który stał się później utrapieniem mistrza. Jakkolwiek pozostał on wiernym głównym zasadom Ingesa, jednakowoż dał się porwać modnemu wówczas orientalizmowi, a nad piękno greckie przeniósł patos romantyków i ferie ich palety fantastycznej. Nie zatracił przez to bynajmniej sensu dla formy, dla linii, a dążenie do stylu było jedynym ideałem jego krótkotrwałego życia. (Zmarł w 35 roku życia)... Zboczeniem od doktryny Ingres'a jest już jego obraz w Luwrze *Zuzanna w kąpeli*, a w niemniejszym stopniu jego kompozycja *Dwie Siostry*. Najzupełniej się on uniezależnił w swych freskach w *Cour de Comptes*, których część spaliła się podczas komuny, a to co ocalone zostało, przechowane jest w Luwrze i u spadkobierców mistrza.

Sztuka Chassériau najbardziej przypomina starożytne freski pompejańskie. Jego fryzy, wielkie figury alegoryczne, sceny dramatyczne lub spokojne, całe jego malarstwo *en grisaille* ma wielkość i szlachetność, godną najlepszych klasyków. Ton freskowy jego kolorytu i wszystkie wielkie intencje kompozycyjne miały tak samo, jak dekoracje Motteza, wpływ niezmierny na freski Puvisa de Chavannesa, które są w Muzeum w Amiens. Pod względem malarskim zaś obraz jego *Dwie Siostry* wyraźny w tonie, z szczerym akcentem w sylwecie, modelowany w pełnym świetle, wyprzedza tendencją nowatorską *Lożę* Renoira i *Olympię* Maneta<sup>18</sup>.

Paryż.

1911, nr 3, s. 99-106

---

<sup>17</sup> *Libro del Arte*, traktat *II libro dell' arte o Trattato della pittura*, jest źródłem informacji o warsztacie malarskim i technikach we wczesnym renesansie, określane także jako podręcznik malarstwa. Jego autor Cennino Cennini (1370-1440), był włoskim malarzem i teoretykiem sztuki, związanym z Padwą.

<sup>18</sup> Auguste Renoir (1841-1919) – malarz francuski, jeden z głównych przedstawicieli impresjonizmu; płótno *Loża* namalował w 1874 r.

Édouard Manet (1832-1883) – francuski malarz i grafik; początkowe realistyczne obrazy wywołały przełom w sztuce (*Śniadanie na trawie* i *Olympia*, 1863); podstawą jego malarstwa nadal pozostał precyzyjny rysunek oraz zwarta i czytelna forma; pod wpływem studiów nad światłem, wzajemnych stosunków barw zbliżył się do impresjonistów, choć nie przejął ich metody dywizjonistycznej; zajmował się także akwafortą i litografią.



Emile Antoine Bourdelle

## Refleksje

### I

**P**o majestatycznych posągach antycznych śmierć czyha teraz na dostojne Bazyliki Francuskie. Dogorywają w swym zmierzchu te zasiane przez pierwszych chrześcijan lasy kamieni, które rosły od czasów męczeńskich aż po wiek XV. Dzieje się tak nie dlatego, że zanika uczucie religijne lub wiara w Kościół, ale dlatego, że boskie piękno, architektoniczne i rzeźbiarskie tych kamieni stało się tak samo dziś niezrozumiałe, jak Boskie prawa.

Nie zrzeszają już te dostojne bazyliki doskonałych rzemieślników, snycerzy, nie skupiają więcej w wielkie rodziny bezimiennych artystów, którzy z pokolenia na pokolenie przekazywali wielkie dzieło zbiorowe.

Żyjemy w zupełnie innych czasach; skończyła się dawna solidarność zbiorowa, a wiara, która się zachowała jeszcze w niektórych duszach, zmieniła rytuał i wznosi na innych wzgórzach nowe ołtarze. Jak liczby, jak muzyka, myśl rzeźbiona jest mową powszechną; alfabet jej jest powszechnie dostępny, ale nie duch, którego trudno przeniknąć. Wojen i pracy wieków trzeba było dawniej na to, co dziś odbywa się z największą łatwością, by nowe zdobywać ojczyzny dla sztuki i dla artystów.

Ale mało jest dziś zrozumienia dla dzieł wielkich.



## II

**Z**bliżajcie się rzeźbiarze do życia, do życia form i przenikajcie ich istotę. Przeżywajcie wprost te formy, jakie by one nie były, przeżyjcie je przez poznanie, które zdobędziecie drogą analizy. Starajcie się, kopiując je, przeniknąć ich sens ogólny, ich treść wewnętrzną. Ten, kto wiecznie szkicuje a nie żywi w duszy dalszych zamiarów, podobnym jest do tego, który z myślą zawsze o dalekich podróżach rusza czasami w drogę, ale uszedłszy kilka kroków, powiada sobie: Jak zechcę, to tak samo odbędę całą podróż, jak uszedłem tych kilka kroków.

Otóż nie! Jest to zupełnie błędne rozumowanie. Długo i systematycznie należy swych sił próbować; należy je poznać w sobie i w walce ze wszystkim. W sztuce tak samo się dzieje jak w ćwiczeniu sił fizycznych: duch ludzki podlega prawom materii; jeżeli dusza łamie czasami przez swe wloty wysokie łańcuch fatalny tych praw cierpliwości i czasu – nigdy to nie jest trwałem i jak we wszystkim, tylko przez zapał ciągly dokonywa się największych i najtrudniejszych rzeczy.

Jeden z mych przyjaciół, zapoznany artysta wielki, powiedział mi raz: „Nie, nie maluję więcej”. „Jak to? Czy źle się wiedzie?” „Tak, źle się wiedzie” – odpowiedział – „Po co malować, po co babrać farbą na czymś, co jest bez konstrukcji”. W tym właśnie tkwi zasadnicza kwestia, prawdziwy sens rzeczy. Tak postępują ci wszyscy, którzy kończą na notatkach, na szkicach do dzieł. Malują, kolorują, babrzą nicość. Nie dlatego, żeby byli pozbawieni inteligencji, ale dlatego, że unikali tych długich studiów, jakim się oddają tylko wtajemniczeni.

Po co malować na czymś, co ma rysunek nieokreślony, co jest niezbudowane, co nie istnieje. Znaczy to malować na kupie piasku, względnie i rzeźbić niestety! Ale jak wiedzieć, kiedy rzecz jest zbudowaną i wyrażoną? Jest to pytanie rozległe i bez granic. Ale wiemy, że tylko przez uporne przenikanie istoty rzeczy, kopiując to, co jest w nich najbardziej widzialne, dotykalne, wymierzalne, wyrazić jesteśmy w stanie ich ducha. Bo bez tego jak wybudujecie coś w glinie, jak ulepicie to usta, to nos, to oko, jeżeli nie obmyślicie wprzód wszystkiego?

## III

**P**rawda odstręcza ubóstwem swej szaty tylko słabych, a czaruje niezawodnie silnych. Prawda jest wszędzie: uważajcie, bo ona nie jest poza nami, ani poza żadnym z nas tutaj, ale my ją wszyscy w sobie nosimy i tylko umiemy ją słuchać i starajmy się ją widzieć. Śmiejmy ją tedy zachować czystą. Biada temu, który ją ubiera. Pozostawcież ją, jaką jest, bez

ozdób! Ona jest sama przez się ozdobą; ona jest wszystkim; chceć uzupełnić to, co jest wszystkim, znaczy wszystko zburzyć; chceć naprawić to, co jest dobrem, znaczy popsuć; chceć upiększyć, co jest pięknem, znaczy stworzyć brzydotę.

Nie ma prawdziwej swobody bez wiedzy. Oddaj się z sercem rzeźbiarzu analizie, pracy cierplivej, poświęć swą miłość niezłomną dziełu jedynemu. Ucz się patrzeć. Prawda się kryje, a zanim znajdziesz ją poza sobą, posiadziesz już ją w sobie. Znacie mit o Psyche, o nieszczęściu, jakie jej spowodowała lampa. Psyche chciała zobaczyć Amora; ujrzała go, ale spłoszona uciekać musiała. Gdybyż ona miała być światło w sobie, nie musiałyby zapalać tej fatalnej lampy.

Nie oglądajcie i wy rzeźbiarze z taką lampą, jak Psyche, form, które chcecie określić, bo ona wam tylko oświeci zewnętrzne formy świata, ale w was dymem się zakopci i zmąci wasze światło wewnętrzne. Bo jeżeli nie oświetlicie duszy, to oczy wasze patrzeć będą bez zrozumienia.

Piękno jest całe wewnętrznym.

Patrzcie na pszczoły! One analizują kwiaty – tak. Lepszą, niż ktokolwiek, robią one analizę kwiatów. One wdychają w siebie kwiaty, oddychają nimi i one, te inteligentne artystki, przetrawiają to na miód. Duch twórczy działa, jak pszczoły. Fałszywi artyści, to trutnie leniwe, co kradną miód w ulach; pyszną się przez chwilę, ale to kłamstwo, sztuczność, rzecz skradziona. Tylko dusza tworzy miód – to dzieło serca. Miód, to esencja kwiatów, które dają czynne ule. Jak pszczoły w kwiatkach, tak wykwitajcie w tajnikach rzeźby, poznajcie i wchłońcie je w siebie, by wykwitły z was jako to, co najlepszego chcecie pozostawić czasowi, jako wasz najpiękniejszy wizerunek, czy w brązie, czy w marmurze...

Świat jest duży, a nasza jaźń mała, ale duch jest nieograniczony. To się skupia, to rozszerza; chwilę przedłuża w wieczność. Przypomnijmy sobie dla otuchy tę starą opowieść. Pan Bóg rozdał ludziom wszystkie dary, żołnierzowi dał zwycięstwo, kobiecie piękność, królom sławę, możliwym fortunę... Ale spostrzegł jednego człowieka, który stał z daleka: „Czyż o tobie zapomniałem?” – zapytał. Był to właśnie poeta. Pan Bóg rzekł, szukając czegoś dla niego: nic mi już nie zostało. Poeta zdawał się słuchać milczenia Boskiego... „Otóż!” – rzecze mu Stwórca – „ty się wzniesiesz czasami ku mnie”.

Piękność czyli prawda tkwią w niewymownie bolesnych wysiłkach naszych ku pięknu – Bogu. Prawda – to szlachetny ból szczerego myśliciela. Boga czyli Prawdę znajdziecie w tym kwiecie, który wyrośnie z waszej analizy – i to będzie waszą wieczną wiosną. I żeby marzenie się ziściło, to od nas tylko zależy, by mu dać ciało! Żeby życie nasze było pięknym, to chcijmy je mieć takim; żeby dzieło sztuki trwało wieki nawet wtenczas, kiedy brąz,

kamień lub marmur się zniszczą, to umiłowmy je jako absolut naszego życia. Bo każde arcydzieło sztuki ma rysy wieczności.

I dlatego niestety jest tak mało arcydzieł!

1911, nr 6, s. 88-93



Auguste Rodin

### Zmierzch katedr

Nikt ich nie broni.

Ciężar starości je przygniata, a pod pozorem leczenia, „restaurowania”, architekt dobija je; to lekarz, który zabija chorego podstępnie. Zatrzymają się przed nimi w milczeniu tłumy, nie zdolne do rozumienia splendoru tych ogromów architektury, a jednak je podziwiają. Och! Niemy podziw tych tłumów! Chciałbym krzyknąć, że się nie mylą: tak, nasze katedry francuskie są bardzo piękne, ale piękno ich nie łatwe do zrozumienia. Studiujcie je razem ze mną, a dojdziecie do zrozumienia tego piękna, jak ja do niego doszedłem. Skały, lasy, ogrody, słońce Północy, to wszystko się mieści w skrócie w tych gigantycznych konstrukcjach; cała Francja jest w naszych katedrach, jak cała Grecja była w skrócie w Partenonie.

Niestety! Jest to już zmierzch ich wielkości. Wymierają starowiny, a wymierają jako męczennice. Renan<sup>1</sup> modlił się na Akropolu. Czyż to

<sup>1</sup> Ernest Renan (1823-1892) – francuski pisarz, historyk, filozof i filolog, znany w Europie XIX w. badacz chrześcijaństwa i orientalista; autor głośnego *Żywotu Jezusa* tłumaczonego na wszystkie języki; członek Akademii Francuskiej.

nikogo nie nęci, by się wami zaopiekować: o Rouen, Caen, cuda Francji? Nie ma już tych cudownych rzemieślników, którzy z myślą ku niebu wznieścioną, obraz nieba odtworzyli na ziemi, by bronić swego dzieła. Chcę przynajmniej przed swoją śmiercią wyrazić uwielbienie, jakie mam dla tych twórców cudownych, ja, który mam szczęście je kochać, doznawszy przed nimi najpiękniejszych wzruszeń w życiu. Chcę słać te głazy, z taką czułością ułożone dla piękna przez skromnych a uczonych artystów, te ozdoby rzeźbiarskie modelowane miłośnicie jak wargi niewieście, te gzymsy piękne, cieniom osnute, gdzie słodycz drzemie w sile, te wiązania subtelne a potężne, które tryskają ku sklepieniu i nachylają się nad przecięciem ornamentu, te rozety na witrażach, którym przepych swój dało słońce zachodu i wschodu... A kiedy zaginie to wszystko kraj zmieni się, do niepoznania, zbeczcze się po najpóźniejsze czasy, aż znowu powróci inteligencja ludzka do Beatryczy nieśmiertelnej.

\* \* \*

Styl romański, ta czysta geometria, jest zasadą stylów francuskich. W nim są wszystkie możliwości. Doskonałym już był w swej najpierwotniejszej fazie. Ta dyscyplina, pełna zasobów i energii, stworzyła całą naszą architekturę. Gotyk, to historia Francji, to drzewo wszystkich naszych genealogii. Powstał z naszym kształtowaniem się i razem z nami się przekształcał. Utrzymuje się on jeszcze w stylach, które po nim nastąpiły, aż do końca XVIII wieku. Style te są jego deklinacjami. Styl neogrecki, studiowany bezpośrednio, mógł tylko natchnąć kopistów z piętnastego wieku; w każdym razie, ożywiony jeszcze przez, gotyk – bo nasz Renesans jest tylko fazą sztuki gotyckiej – stworzył bardzo piękne dzieła. Ale kiedy w XIX wieku chciano związać ściśle styl grecki lub romański, wyzwalając się z wpływów gotyckich, wparto się w nieład lub w niedorzeczność, sprzeniewierzając się wszystkim wzorom. Można kopiować, namiętnie i wiernie tylko naturę: kopiowania dzieł sztuki zabrania, wprost sama zasada sztuki. Wszelkie restauracje są już przez samą definicję kopiami; dlatego są one z góry potępione.

Nie zbliża się do mistrzów, kradnąc tajemnicę osobistą ich geniuszu, ale zbliża się do nich, studiując za ich przykładem naturę. Wielcy artyści wszystkich czasów to głosy, które zgodnym chórem chwalą naturę. Wieki mogą ich dzielić, ale oni pozostają współczesnymi. Wszystkie wielkie chwile mają ten sam jedyny charakter; balustrada w zamku Blois<sup>2</sup> jest w prymitywnym greckim stylu.

<sup>2</sup> *Zamek w Blois* – wzniesiony w XIII-XVII w., uważany za jeden z największych w dolinie Loary; siedziba królów Francji, w 1841 r. uznany przez Ludwika Filipa za zabytek i objęty ochroną państwa.

\* \* \*

Katedry francuskie wzorują się na przyrodzie Francji. To nasze niebo, równocześnie tak żywe i tak przyciszone w tonie, dało naszym artystom zapał i wysubtelniło ich smak. Jak luby skowronek narodowy wyobrażenie ich geniuszu, zwinnie a wdzięcznie wzbija się tym samym lotem koronka kamienna, mieniając się w powietrzu szarym tak samo, jak skrzydła ptaka. Zapewne, lubiłem i za młodu koronkę gotycką; ale teraz dopiero rozumiem rolę i podziwiam potęgę tej koronki. Wydyma profile i daje im moc jędrną. Widziane z oddalenia profile te wyglądają jak czarujące kariatydy przyczepione do gzymsów, jak bujna wegetacja, która pnie się w górę po prostej linii muru, jak wsporniki, które są ulżeniem ciężaru. Dusza sztuki gotyckiej jest w tchnącej rozkoszą grze światła i cieni, która tworzy rytm całej katedry i życiem ją darzy.

\*

Uprzytomnijmy sobie te łukowe sklepienia katedr, gdzie światło co chwila się zmienia, by już to wzmocnić, już to w cień pogrążyć splendor figur rzeźbionych. Dziś zanikło w architekturze krągłe uwypuklenie, a zastąpiła je sztuka odciskania płaskorzeźb, bez najmniejszej troski o grę światło-cieniową. Dziś nastąpił tryumf odlewów gipsowych, złudzenia optycznego i rysunku grafionem... Skończył się zdrowy rozsądek. Smak został zbędkarcony, bo zgubne kształcenie go wychodzi z Akademii, tych świątyń urzędowych, z cytadel sztuki, gdzie się oszańcował stary duch klasyczny, skoszlawiony przez doktorów tej nauki. Rzemiosła artystyczne, sztuki zdobnicze giną w patetycznym nieładzie. Fabrykuje się artystów według formuły.

1911, nr 9, s. 59-62

August Rodin

### Aforyzmy o sztuce

**W** dzisiejszych czasach artyści i ci wszyscy, którzy ich cenią, robią wrażenie przedpotopowych zwierząt. Proszę sobie wyobrazić jakiegoś diplodokusa czy megatheriusa<sup>1</sup> spacerującego po ulicach Paryża. Podobne wrażenie zapewne wywieramy my, artyści, na naszych

<sup>1</sup> *Diplodokus* (łac. *podwójna belka*) – jeden z największych, roślinożernych dinozaurów żyjących w późnej jurze 155-146 mln. lat temu.

współczesnych. Nasza epoka jest epoką inżynierów i fabrykantów, nie zaś epoką artystów. W naszych czasach szuka się tylko pożyteczności, dokłada się starań około polepszenia bytu materialnego; nauka wynajduje coraz to nowe sposoby karmienia, ubierania lub przewożenia ludzi, wytwarza ona tanio liche produkty, by jak najszerze masy mogły używać; trzeba przyznać, że także przynosi ona prawdziwe ulepszenia w zaspokajaniu naszych potrzeb.

Ale dusza, ale myśl, ale marzenie, są wykluczone z życia. Sztuka zginęła. Sztuka to kontemplacja, to rozkosz umysłu, który rozumie przyrodę i odnajduje w niej ducha, ożywiającego ją; to rozkosz umysłu, zdającego sobie jasno sprawę ze świata i stwarzającego go po raz drugi objawiając jego duszę. Sztuka jest najwznioślejszym posłannictwem człowieka, ponieważ jest pracą myśli, chcącej świat zrozumieć i uczynić zrozumiałym dla innych. Ale obecnie ludzkości wydaje się, że może ona obejść się bez sztuki. Obecnie ludzkość nie chce rozmyślać, marzyć: chce używać. Najwyższe, najgłębsze prawdy są jej obojętne; zadowolenie cielesnych apetytów wystarcza jej w zupełności. Ludzkość staje się zwierzęcą: cóżby ona robiła z artystami?

Sztuka to jeszcze zmysł piękna. To, na każdym dziele artysty, odbłask jego serca, to uśmiech duszy ludzkiej rozlany na mieszkaniu i meblach – to wdzięk myśli i uczucia, rozjaśniający wszystko, czego człowiek używa. Lecz wielu – z to z naszych współczesnych odczuwa potrzebę urządzenia estetycznego mieszkania? Dawniej sztuka wszędzie znajdowała się. Najskromniejszy mieszkanin, wieśniak nawet, używał wyłącznie przedmiotów, na które przyjemnie było patrzeć. Ich krzesła, stoły, szklanki, miski były ładne. Dziś sztuka została wygnana z codziennego życia. Mówią: to co jest pożyteczne, nie potrzebuje być piękne. I wszystko jest brzydkie, robione pośpiesznie, bez wdzięku, przez bezduszne maszyny. Zaś artyści są uważani za nieprzyjaciół ludzkości.

Zgadzam się na zdanie, że artysta inaczej widzi naturę, niż zwykli ludzie, gdyż wzruszenie, siłą odczuwania spowodowane, objawia mu prawdy wewnętrzne ukryte dla ogółu. Lecz ostatecznie jedyną zasadą w sztuce jest kopiować to co się widzi. Może się to nie podobać teoretykom estetyki, ale tak jest; wszystkie inne metody są fałszywe. Przepisu dla upiększania przyrody nie ma. Chodzi tylko o to, by widzieć.

Zapewne mierny człowiek kopiując, nie stworzy dzieła sztuki, ale on patrzy nie widząc, i mimo największej dokładności w szczegółach, całość będzie bez życia i charakteru. Bo też artystą przeciętny człowiek nie może być i takim żadne rady nie pomogą, nie dadzą talentu. Prawdziwy artysta widzi, to znaczy, że jego oko, wsparte o serce, czyta tajemnice przyrody.

---

*Megatherius* (łac. *wielka bestia*) – prehistoryczny ssak, żyjący w Ameryce Południowej i Środkowej, w okresie 5,3 mln do 11 tys. lat temu; rodzaj naziemnego leniwca, osiągnący rozmiary współczesnego słonia.

I dlatego artysta musi wierzyć tylko swoim oczom. Ustawiając modela w oznaczonej pozie, gwałci się przyrodę i zamiast żywych ludzi, tworzy się manekiny sztuczne i bezduszne.

Ja, zawsze prawdy szukam i życia, dlatego staram się poddawać naturalne ruchy zaobserwowane na ludziach. Nawet jeżeli temat zmusza mnie do żądania od modela jakiejś specjalnej pozy, to oznaczam ją tylko mniej więcej, a nigdy nie poprawiam modela, gdyż chcę tylko to dawać, co mi natura sama objawia. Zawsze we wszystkim jestem jej posłuszny, nigdy nie mam pretensji do rozkazywania jej. Jedyłą moją ambicją jest: być jej absolutnie wiernym.

Odlew jest mniej prawdziwy niż rzeźba. Żaden model nie mógłby utrzymać pozy żywej przez cały czas potrzebny dla odlewu. Zaś ja zachowuję w pamięci pozę i żądam od modela, by się do tego stosował. I jeszcze coś. Odlew daje tylko zewnętrzną formę, ja prócz niej oddaję duszę także, duszę, która przecie jest również częścią natury. Ja widzę całą prawdę, nie tylko zewnętrzną, i akcentuję te linie, które najlepiej stan duszy wykazują.

1912, nr 10, s. 99-101

## II

Ludzie wyobrażają sobie zwykle, że to, co jest brzydkie w rzeczywistości, nie może być tematem dla sztuki. Chcieliby nam zabronić przedstawiania tego, co im się nie podoba, co ich razi w przyrodzie. Jest to wielka pomyłka. Wszystko, co w naturze pospolicie nazywa się brzydkim, w sztuce może być bardzo piękne. W naturze, w życiu, nazywa się brzydkim to, co jest nienormalne, chorobliwe, co przywodzi na myśl chorobę, cierpienie, co jest przeciwne naturalnemu rozwojowi, zdrowiu i sile: brzydkim jest garbus, brzydką jest nędza w łachmanach, brzydkim jest kaleka. Brzydkimi są również dusza i postęпки człowieka niemoralnego i złego, zbrodniarza, człowieka nienormalnego, szkodliwego dla społeczeństwa; brzydką jest dusza zabójcy, zdrajcy, człowieka bez skrupułów. I jest rzeczą słuszną, by ludzie mogący tylko źle czynić, byli oznaczani potępiającym wyrazem. Lecz gdy wielki artysta lub wielki pisarz weźmie w rękę którąś z tych brzydotek, natychmiast przemienia ją: jednym skinieniem czarodziejskiej różdżki talentu tworzy z niej piękno.

Gdy Velasquez<sup>2</sup> maluje Sebastiana, karła Filipa IV, daje jego oczom tak wyraziste spojrzenie, że od razu odczuwamy bolesną tajemnicę tego kaleki,

---

<sup>2</sup> Diego Velázquez (1599-1660) – hiszpański malarz epoki baroku, tworzył na dworze Filipa IV Habsburga, uznawany za najwybitniejszego kolorystę w dziejach malarstwa, wywarł

zmuszonego do wyrzeczenia się godności ludzkiej, do stania się zabawką żywą... dla kawałka chleba. A im silniejszą męka duszy mieszkającej w tym zeszepeconym ciele, tym dzieło artysty jest piękniejsze. Gdy Millet<sup>3</sup> maluje biedaka, opartego na rydlu, wypoczywającego chwilę, zniszczonego brudem i nędzą, ogłupiałego jak bydlę wечно bite, to podkreślając w wyrazie nędzara rezygnację wobec tej męki, zesłanej przez los, czyni zeń wspaniałym symbol całej cierpiącej Ludzkości. I tak samo, gdy Shakespeare<sup>4</sup> tworzy postacie Jagona, lub Ryszarda III, gdy Racine<sup>5</sup> przedstawia Nerona i Narcyza, brzydota moralna, ukazana przez te umysły genialne, staje się przepyszny objawem Piękna.

Gdyż, w Sztuce, pięknem jest to, co ma charakter. Charakter, oto prawda wewnętrzna każdej rzeczy w naturze, brzydkiej czy pięknej. Zaś dla artysty wszystko w naturze ma charakter, ponieważ bystrość jego obserwacji sięga do dna każdej rzeczy. Nieraz to, co jest uważane za brzydkie w naturze, ma więcej charakteru, niż uznane piękno, bo w skurczu chorej twarzy, w wyrafinowaniu złośliwej fizjonomii, w każdym wykrzywieniu, wyraźniej objawia się prawda wewnętrzna, niż w normalnych liniach. A ponieważ piękność Sztuki tworzy właśnie siła charakteru, często się zdarza, iż przedmiot w naturze brzydki, w Sztuce będzie piękny. W Sztuce brzydką jest tylko rzecz bez charakteru, czyli rzecz, w której nie objawia się prawda wewnętrzna lub zewnętrzna. Brzydkim jest w Sztuce wszystko, co jest fałszywe lub sztuczne, co chce być ładne, zamiast być wyrazistym, co jest wymuskane, co bez potrzeby uśmiecha się, bez podstawy umizga się, bez powodu rozpiera się, co nie ma duszy i prawdy, co kłamie.

Gdy artysta, chcąc upiększyć naturę, dodaje zieleni wiośnie, karminu młodemu wargom; purpury jutrzence, to tworzy brzydotę, bo kłamie! Gdy łagodzi skurcz bólu, okropność zła, zgrzybiałość starości, gdy urządza naturę, gdy ją

---

wpływ nie tylko na sztukę własnej epoki, ale również oddziałał na impresjonistów. Chodzi o obraz *Karzeł Sebastian de Morra, zwany El Primo*, (ok. 1643-1644), obecnie w madryckim Prado.

<sup>3</sup> Jean François Millet (1814-1875) – malarz francuski, jeden z prekursorów realizmu; dążył do monumentalizmu w przedstawieniu postaci człowieka w pejzażu, za pośrednictwem spokojnej gamy barwnej; związany z kręgiem twórców tzw. szkoły Barbizon. Chodzi o obraz *Człowiek z motyką* (*L'homme à la houe*, 1863) Los Angeles.

<sup>4</sup> William Shakespeare (1564-1616) – angielski poeta i dramatopisarz, reformator teatru, jeden z najwybitniejszych twórców. *Jagon*, jeden z bohaterów tragedii *Otello* (1605), *Ryszard III York* – król Anglii, główny bohater dramatu *Król Ryszard III* (1590-1593).

<sup>5</sup> Jean-Baptiste Racine (1639-1699) – francuski dramatopisarz, zaliczany do trójki (obok Moliere i Corneille'a) wielkich twórców XVII w.; członek Akademii Francuskiej. *Neron* – późniejszy cesarz rzymski, jeden z bohaterów tragedii *Brytannik* (1669); *Narcyz* – wyzwoleniec i osobisty sekretarz cesarza Klaudiusza, także bohater *Brytannika*.



przysłania, przerabia dla podobania się publiczności, tworzy brzydotę tylko, gdyż boi się prawdy. Dla artysty, godnego tego imienia, wszystko w Naturze jest piękne, ponieważ gdy odważnie zgodzi się na prawdę zewnętrzną, jego oczy czytają bez trudności prawdę wewnętrzną. Wystarczy mu spojrzeć na twarz ludzką, by odgadnąć duszę; żaden rys go nie omyli, udanie i fałsz przejrzy od razu; pochylenie głowy, najłżejsze zmarszczenie brwi, jedno spojrzenie odkrywają mu tajemnice serca.

Artysta bada instynkt zwierzęcia; życie moralne zwierzęcia niejasne i biedne wyczuwa w jego spojrzeniach i ruchach. Nawet przyroda mu ufa, drzewa, kwiaty mówią doń, jak do przyjaciela. Stare, sękaty dęby, szepczą mu o swej życzliwości dla ludzi, których chronią rozłożystymi konarami; kwiaty, cudnymi barwami płatków, wdzięczną linią łodygi rozmawiają z nim; każdy kwiat to serdeczny wyraz, przesłany mu przez Naturę.

Dla artysty życie jest bezgraniczną rozkoszą, ciągłym zachwyceniem. Wie on, że nie wszystko jest szczęściem, gdyż cierpienie samo mu przeczy boleśnie, dotykając jego i drogie mu istoty. Lecz dla niego wszystko jest piękne, ponieważ ciągle przyświeca mu prawda duchowa. Tak, nawet w cierpieniu, nawet w śmierci ukochanych, w zdradzie przyjaciela, wielki artysta, a pod tą nazwą rozumiem tak poetę, jak malarza, czy rzeźbiarza, zawsze znajdzie tragiczną rozkosz zachwytu. W chwili, gdy serce mu pęka z bólu, silniej niż ten ból odczuwa on szczęście tworzenia i wyrażania. We wszystkim co widzi, wyraźnie odgaduje zamiary przeznaczenia. Na własne cierpienie, na najgłębsze swe rany patrzy z zachwytem, bo rozumie intencje losu. Jego ekstaza czasem może być przerażająca, ale jest ona także szczęściem; gdyż jest ciągłym, nieustannym uwielbieniem prawdy.

Gdy widzi stworzenia niszczące się nawzajem, więdnącą młodość, znikającą siłę, gasnący geniusz, gdy patrzy w twarz przeznaczeniu, które wydało te twarde prawa, to więcej niż kiedykolwiek, czuje rozkosz rozumienia, i czcząc prawdę, jest bezgranicznie szczęśliwy.

\* \* \*

**M**ówią – szkoła akademicka rozpowszechniła to przekonanie – że starożytni, mając kult dla ideału, pogardzali ciałem, jako rzeczą niską i grubą, i w swych dziełach nie starali się nawet o oddanie tysiącznych szczegółów prawdy materialnej. Utrzymują, iż oni chcieli uczyć naturę, tworząc w uproszczonej formie Piękno abstrakcyjne, przemawiające tylko do duszy, a nie zniżające się do zachwycania zmysłów. I ci, którzy to utrzymują, korzystają z przykładu, który sobie wyobrazili, (sic!) że daje sztuka grecka dla poprawiania Natury, dla upraszczania jej, dla redukowania jej do linii suchych, ostrych, nie mających nic wspólnego z prawdą.

Bez wątpienia, Grecy mieli umysł niezmiernie logiczny i dlatego akcentowali instynktownie najważniejsze rysy. Mimo to nie lekceważyli nigdy ożywiającego szczegółu. Zadawalali się stopieniem go z całością. Ponieważ kochali się w spokojnym rymie, więc mimo woli łagodzili podrzędne wypukłości, mogące zepsuć spokój ruchu, ale nigdy nie ignorowali ich zupełnie. Nigdy z kłamstwa nie czynili zasady. Przedstawiali Naturę zawsze tak jak ją widzieli, gdyż mieli dla niej głęboką cześć i miłość. I zawsze, wszędzie okazywali niezmiernie uwielbienie dla ciała. Głupstwem jest zdanie, iż pogardzali nim. W żadnym narodzie piękność ciała ludzkiego nie budziła tak głębokiego, zmysłowego zachwyty. Na wszystkich, stworzonych przez nich formach czuć zachwyty i uwielbienie.

Tym się tłumaczy niesłychana różnica między sztuką grecką, a ideałem klasycznym. W sztuce starożytnych uogólnianie linii jest rezultatem, jest wypadkową wszystkich szczegółów, natomiast uproszczenie akademickie jest zubożeniem. Mięśnie rzeźb greckich drgają życiem, zaś sztuka akademicka tworzy lalki bezduszne. Choć wygląda to na paradoks, przecież naprawdę wielcy rzeźbiarze są równie dobrymi kolorystami jak malarze, a raczej jak rysownicy. Tak umiejętnie wyzyskują oni wypukłości, tak harmonijnie łączą światła i cienie, że ich rzeźby są równie kolorowe, jak najpiękniejsze akwaforty. Kolor jest jakby kwiatem pięknego modelunku. Te dwie zalety zawsze się łączą, i one to dają ten wygląd życia arcydziełom rzeźby.

\* \* \*

Sztuka nie może istnieć bez życia. Gdy rzeźbiarz chce wyrazić jakieś uczucie, radość, ból, by nas wzruszyć, musi wlać w swe postacie życie. Bo czyż może wzruszać cierpienie lub radość przedmioty martwego..., bryły kamienia? Otóż w rzeźbie ten pozór życia wydobywa się jedynie przez dobry modelunek i przez ruch. Te dwie zalety są jakby, krwią i oddechem każdego pięknego dzieła. Ruch zaś, to jest przejście od jednej pozycji do drugiej. Na fotografii, ludzie schwyceni w chwili ruchu, robią wrażenie nagle wstrzymanych, zastygłych w ruchu, ponieważ wszystkie części ciała są sfotografowane w tej samej 1/40 czy 1/20 sekundy, nie ma więc tego przejścia od jednego ruchu do drugiego. I tak np. zwolennicy nowoczesnej prawdy w sztuce krytykują Géricaulta za obraz jego w Luwrze: *Wyścigi w Epsom*<sup>6</sup>. Konie galopujące, tam namalowane, równocześnie wyrzucają przednie i tylne nogi. Fotografia, mówią, wykazuje, że taka pozycja nie jest możliwa, w chwili

---

<sup>6</sup> Théodore Géricault (1791-1824) – francuski malarz i grafik epoki romantyzmu; jego obrazy charakteryzuje dynamizm, bogaty koloryt i olbrzymia siła wyrazu; jeden z prekursorów litografii we Francji. Chodzi o obraz *Derby w Epsom (Wyścig konny, 1821)*, do dziś w paryskim Luwrze.

bowiem, gdy nogi przednie koń wyrzuca naprzód, nogi tylne, po ruchu w tył, którym odsadziły się od ziemi, już wróciły pod brzuch konia, tak, że cztery nogi znajdują się w powietrzu blisko siebie, wobec czego na fotografii koń wygląda, jak gdyby na miejscu skakał.

A przecież zdaje mi się, że Géricault w tym wypadku dał lepszą prawdę niż fotografia, gdyż jego konie biegną. Pochodzi to stąd, że widz najpierw widzi nogi tylne w ruchu posuwającym całe ciało naprzód, potem widzi wyprężające się ciało i nogi przednie wyciągnięte. Ta całość jest fałszywa, gdy chodzi o jednoczesność ruchu; jest zaś prawdziwa, gdy się patrzy po kolei na każdą część, a ta prawda tylko nas obchodzi, bo ją tylko widzimy. Swoją drogą malarze i rzeźbiarze, łącząc w jednej postaci różne fazy jednego ruchu, robią to instynktownie, nie rozumiejąc. Wyrażają po prostu to co czują; ich dusza i ręka same działają. Tu, jak zawsze w sztuce, szczerłość jest główną zasadą.

\* \* \*

Niektórzy ludzie wyobrażają sobie, że rysunek może być piękny sam w sobie, on zaś jest piękny przez prawdę, przez uczucia jakie wyraża. Podziwiają nieraz artystów, kaligrafujących kontury bez sensu i ustawiających swe postacie pretensjonalnie. Podziwia się pozy, nieistniejące w naturze, a które uważa się dlatego za artystyczne, i mówi się: to jest piękny rysunek. W rzeczywistości są to sztuczki, obliczone na zachwycanie głupców.

Rysunek w sztuce odgrywa tę samą rolę, co styl w literaturze. Styl sztuczny, zmanierowany jest zły. Dobry styl, to ten, o którym się zapomina, poddając się wrażeniu, jakie wywiera temat. Artysta, chcący się chwalić rysunkiem, pisarz, chcący zyskać pochwały za styl, są podobni do żołnierza, który paradowałby w pięknym mundurze, a nie chciał iść do boju; do rolnika, któryby ciągle czyścił lemiesz pługą, by błyszczał, zamiast krajać nim ziemię.

Naprawdę pięknym jest ten styl i ten rysunek, o którym zapomina się mówić, myśląc tylko o tym, co wyrażają. Tak samo jest z kolorytem. Nie ma pięknego rysunku, nie ma pięknego stylu, nie ma pięknego kolorytu; jest tylko jedna piękność, piękność objawiającej się prawdy. I gdy jakaś prawda, jakaś myśl głęboka, jakies potężne uczucie wybuchają w dziele literackim czy artystycznym, to jest to dowód, że styl, czy rysunek lub koloryt są doskonałe; ale są takie tylko przez odbłask prawdy.

Podziwia się zwykle rysunek Rafaela<sup>7</sup> i ma się słuszność. Ale powinno się podziwiać nie linie więcej lub mniej zręcznie rysowane, lecz to, co te

---

<sup>7</sup> Rafael Santi (1483-1520) – włoski malarz i architekt, jeden z czołowych twórców Renesansu, autor przedstawień Madonn.

linie wykazują. Ich zasługą całą jest ta pogoda duszy, ta miłość natury, które przepełniały serce Rafaela. Ci, którzy nie mając tej pogody i czułości, chcieli naśladować go, tworzyli tylko mdłe lalki.

W rysunku Michała Anioła<sup>8</sup> powinno się uwielbiać nie pociągnięcia ołówka, nie umiejętnie skróty i uczoną anatomię, lecz namiętą i rozpaczliwą potęgę Tycjana<sup>9</sup>. Naśladowcy Buonarottiego nie mieli jego wielkiej duszy i kopiując jego wykręcone postacie i wytężone mięśnie, stali się śmieszni. W kolorycie Tycjana trzeba podziwiać nie harmonijne zestawienie barw, ale jego myśl: jest on tak wspaniały, bo daje pojęcie przepysznej i królującej piękności. Prawdziwe piękno kolorytu Veronesa<sup>10</sup>, pochodzi stąd, iż ukazuje nam elegancję subtelną patrycjuszy. Koloryt Rubensa<sup>11</sup> sam przez się nie jest niczym; jego piękno, to to wrażenie życia, rozkoszy i zdrowej zmysłowości. Nie ma może na świecie dzieła sztuki, którego piękno zawierałoby się jedynie w kolorycie i liniach, które przemawiałoby tylko do oczu. Jeżeli witraże XII i XIII w. są rozkoszą dla wzroku przez przepych barw, to dlatego, iż te barwy wyrażają mistyczne zachwycenie pobożnych artystów, marzących o niebie. Jeżeli niektóre garnki perskie w rzucankę turkusowych goździków są tak prześliczne, to dlatego, iż w jakiś dziwny sposób, barwy ich budzą w człowieku całe światy marzeń.

Tak więc każdy rysunek i każdy koloryt mają jakieś znaczenie, bez którego nie byłyby pięknymi. Naturalnie, jeżeli rysunek będzie wadliwy, koloryt fałszywy, to najsilniejsze nawet uczucie nie potrafi się wypowiedzieć. Błędy w anatomii wywołują śmiech, choćby artysta chciał być wzruszać. Jest to częste niepowodzenie obecnie młodych artystów. Nie pracowali poważnie, więc brak umiejętności szkodzi im na każdym kroku. Ich zamiar jest dobry, lecz za krótkie ramię, krzywa noga, zła perspektywa odrażają widzów.

Najsilniejsze natchnienie chwilowe nie zastąpi pracy długiej, mozolnej, nieodzownej, by oko nauczyło się pamiętać formy i proporcje, by ręka stała się posłuszną zachceniom uczucia. Trzeba posiadać doskonałą technikę, by móc ukryć swą umiejętność. Zapewne dla tłumu zonglerzy rysujący sztuczki, lub malujący zawrotne kombinacje barw, lub piszący frazesy, pełne dziwacz-

---

<sup>8</sup> Michał Anioł Buonarroti (1475-1564) – włoski rzeźbiarz, malarz i poeta, jeden z geniuszy Renesansu.

<sup>9</sup> Tycjan [właśc. Tiziano Vecelli] (1488/90-1576) – włoski malarz, przedstawiciel szkoły weneckiej okresu renesansu.

<sup>10</sup> Paolo Veronese [właśc. Paolo Caliari] (1528-1588) – włoski malarz, jeden z najwybitniejszych artystów weneckich XVI w., jego złożone, piętujące się kompozycje, z rozbudowanym tłem architektonicznym o mistrzowskich skrótach i iluzjonistycznej głębi przestrzeni utorowały drogę sztuce baroku.

<sup>11</sup> Peter Paul Rubens (1577-1640) – flamandzki malarz epoki baroku; jego obrazy cechuje dynamika, żywiołowy temperament i zmysłowość oraz znakomite wycucie barwy.

nych wyrazów, będą uchodzić za genialnych ludzi. Lecz największą trudnością, szczytem sztuki jest rysować, malować, pisać z prostotą i naturalnością.

\* \* \*

Ciało ludzkie, to przede wszystkim zwierciadło duszy i dlatego jest ono tak piękne. Uwielbiamy w nim więcej jeszcze, niż piękną formę, ten wewnętrzny płomień, który, zdaje się, prześwieca je. Ze wszystkich prac artystycznych najwięcej inteligencji i myśli wymaga biust i portret. Ludzie myślą się, myśląc, że sztuka wymaga tylko umiejętności technicznej: ona wymaga inteligencji. Najlepiej to się czuje w robocie biustu. Główną jednak trudnością dla artysty modelującego biust, lub malującego portret, jest nie wykonanie dzieła, lecz... zadowolenie klienta. Przez jakieś dziwne i fatalne prawo, człowiek zamawiający swoją podobiznę, zawsze namiętnie zwalcza talent wybranego artysty. Bardzo rzadko człowiek widzi się takim jak jest, a jeżeli nawet naprawdę zna siebie, to jest mu nieprzyjemnie, gdy artysta go wiernie portretuje. Zwykle chce być przedstawiony możliwie najbanalniej, chce być lalką salonową lub urzędową. Przyjemnie mu jest dopiero, gdy urząd, stanowisko zasłonią człowieka, jakim jest w głębi duszy. Sędzia chce być tylko togą, generał tylko mundurem, suto haftowanym złotem. Nic im nie zależy na tym, by czytano w ich duszy.

Tym się tłumaczy ogromne powodzenie wielu miernych portrecistów, którzy zadowolają się oddaniem zewnętrznego, nieosobistego wyglądu, pozy urzędowej i stroju. Tacy artyści mają zwykle wielkie powodzenie, gdyż każdemu modelowi dają wygląd uroczyستی i bogaty, im bardziej emfaticzny jest biust czy portret, im podobniejszy do pretensjonalnej lalki, tym więcej jest klient zadowolony. Nawet najinteligentniejsi ludzie nowocześni mają ten wstręt do szczerości artystycznej. Tak samo kobiety najpiękniejsze, tj. te, których linie są najwięcej stylowe, mają wstręt do własnej piękności, gdy utalentowany rzeźbiarz chce ją oddać. Błagają wprost, by je zesześcił, dając im wygląd lalkowaty i mdły.

Wykonanie dobrego biustu, to ciężka walka. Bo nie można przecież ulegać, trzeba być uczciwym względem siebie samego i tym gorzej jeśli dzieło jest odrzucone, a właściwie tym lepiej, bo najczęściej to dowód, że jest pełne zalet. Zaś klient, który choć niezadowolony, jednak przyjmuje dzieło, powoli godzi się z nim, gdy mu znawcy zaczną wychwalać je. I wtedy sam zaczyna utrzymywać, że uważał je zawsze za doskonałe. Zwykle najlepsze są biusty, robione darmo dla przyjaciół lub krewnych. Nie tylko dlatego, że artysta zna najlepiej modele, z którymi ciągle obcuje i które kocha; lecz także dlatego, że robiąc darmo, może swobodnie pracować, jak chce. Zdarza się, co prawda, że najpiękniejsze biusty ofiarowane w prezencie nie są przyjęte, i są

uważane za obrazę tych, którym się je ofiarowuje. Rzeźbiarz musi być na to przygotowany, i za całą nagrodę uważać przyjemność robienia dobrze.

Natura jest zawsze piękna; trzeba tylko rozumieć to, co nam pokazuje. Dla artysty nie ma twarzy bez wyrazu, każda głowa ludzka jest zajmująca. Wystarczy, by artysta zamarkował mdłość jakiejś twarzy, by pokazał głupca, chcącego robić wrażenie, a biust będzie piękny. Często to, co się nazywa brakiem inteligencji, jest tylko nierozwinięciem jej z powodu warunków wychowania, a w takim razie twarz może być, niezmiernie zajmującym widokiem inteligencji, podnoszącej zakrywając ją osłonę. Nawet w głowie zupełnie bez wyrazu jest życie, siła potężna, niewyczerpane źródło arcydzieł.

1912, nr 11, s. 88-96

### III

**N**ie ma, moim zdaniem prawa, zabraniającego rzeźbiarzowi dowolnego tworzenia pięknego dzieła. Jest zupełnie obojętnym czy to będzie rzeźba z literackim tematem, czy bez, jeżeli robi wrażenie i podoba się. Malarstwo, rzeźba, literatura, muzyka, są bliższe sobie niż się ludziom w ogóle zdaje. Wszystkie one mają za zadanie wyrażenie uczuć duszy ludzkiej; tylko sposoby wyrażania są różne. Lecz jeżeli rzeźbiarz sposobami swojej sztuki potrafi dać, wrażenie muzyczne lub literackie, to czy dlatego ma zasługiwać na potępienie? Nie przeczę, że jest wielka różnica między sposobami wyrażania w sztukach plastycznych a w literaturze, i powinno się o tym pamiętać. Literatura nie potrzebuje uciekać się do obrazów, ona może wypowiadać abstrakcyjnie myśli. I ta możność w dziedzinie myśli daje jej pewną przewagę nad innymi sztukami. Dalej, literatura może rozwijać temat, dać mu początek, środek i koniec; może łączyć różne wypadki i wysnuwać z nich wnioski; może kazać działać postaciom i pokazywać skutek ich postępów.

Inaczej się ma ze sztukami plastycznymi. One tylko jedną chwilę akcji pokazać mogą. Dlatego źle robią malarze i rzeźbiarze czerpiący tematy w literaturze. Artysta biorąc temat literacki, musi *a priori* wierzyć, że temat ten będzie ogólnie znany, inaczej dzieło jego nie zrobi wrażenia, bo będzie niezrozumiałe. Jednak, prawdę mówiąc, każde dzieło jest symbolem. Ruchy i linie ludzkiego ciała wyrażają z konieczności uczucia duszy. Ciało jest tylko wyrazem duszy, i dlatego dla umiającego patrzeć, nagie ciało ma najgłębsze znaczenie. W wspaniałych liniach konturu wielki rzeźbiarz widzi pogodną harmonię, rozlaną w całej naturze przez Boską Mądrość: piękny tors dobrze zbudowany, promieniający siłą może rozbudzić tysiące myśli o wszechpotężnym rozumie, rządzącym światem.

Piękny widok wzrusza nie tylko przez dostarczenie myśli przyjemnych, ale nade wszystko przez myśli, jakie wywołuje. Linie i barwy wzruszają nie same przez się, lecz przez znaczenie głębokie, jakie im się nadaje. W sylwetkach drzew w falistej linii horyzontu, wielcy pejzażyści odczytywali myśli pogodne lub smutne, odważne lub zniechęcone, myśli zgodne z nastrojem ich duszy. Bo artysta obdarzony uczuciowością, nie wyobraża sobie, by coś na świecie było bez czucia. W całej naturze, wszędzie odgaduje duszę podobną do swojej. Dlaczego kościoły gotyckie są tak piękne? Ponieważ we wszystkich liniach, we wszystkich ozdobach czuć miłość nieba, która ożywiała ówczesnych artystów. Artyści średniowiecza wszędzie wyczuwali nieskończoną Dobroć i w swej naiwności nawet szatanów robili dobrotliwie uśmiechniętych. Weźmy np. którykolwiek obraz Tycjana. Jego panowie są pełni dumy i energii, która zapewne stanowiła podstawę charakteru malarza, jego wspaniałe kobiety pozwalają się uwielbiać jak bóstwa pewne swej władzy. Nawet jego pejzaże o drzewach majestatycznych, ozłoczone tryumfującymi zachodami słońca, są równie dumne jak ludzie. Nad całym światem panuje u niego arystokratyczna duma; była ona główną cechą jego geniuszu.

Inna zupełnie duma rozświeca pomarszczone twarze rzemieślników, malowanych przez Rembrandta<sup>12</sup>, uszlachetnia zadymione izby o małych okienkach, upiększa jego krajobrazy, domy z dachami ze słomy, które tak lubił rysować. Jest to dumna wytrwałość dusz pracowitych, świętość rzeczy codziennych, lecz gorąco kochanych, wielkość pokornych, przyjmujących i spełniających godnie obowiązek. I tak żywą, tak głęboką jest myśl wielkich artystów, że ujawnia się wszędzie i zawsze; we fragmencie nawet którejkolwiek z arcydzieł uwydatnia się ona. Na przykład w portretach Tycjana i Rembrandta; ręka Tycjana będzie rozkazująca, ręka Rembrandta wytrwała i skromna; w takim szczególe cały ideał mistrza jest widoczny.

Możliwym jest, że gdy tak mistrze przepajają naturę swym ideałem, myślą się. Lecz przynajmniej artysta, przedstawiając świat tak, jak go sobie wyobraża, wypowiada swoje marzenia, i objawia swą duszę. A w ten sposób wzbogaca duszę ludzkości. Gdyż ubierając w swą duszę świat materialny, objawia ludziom tysiące cieniowań uczuć; odkrywa im w nich samych nieznanne dotąd bogactwa. Daje im nowe powody do kochania życia, nowe światło do kroczenia naprzód.

Prawdziwi artyści są w gruncie rzeczy najreligijniejszymi ludźmi w świecie. Ludzie sądzą, że my żyjemy tylko zmysłami, że świat zewnętrzny nam wystarcza. Biorą nas za dzieci, upajające się przepychem barw i bawiące się

---

<sup>12</sup> Rembrandt Hermenszoon van Rijn (1606-1669) – holenderski malarz i grafik; uważany za jednego z największych w dziejach sztuki, operował bogatą, ale subtelną gamą barw, w której dominowała czerwień, odcinająca się od złocistych brązów tła.

kształtami jak lalką... Nie rozumieją nas. Linie i barwy są dla nas tylko wyrazem ukrytej rzeczywistości. Przez powierzchnię wzrok nasz sięga aż do duszy, i później, oddając te kontury, wzbogacamy je treścią duchową jaką osłaniają. Artysta godny tego imienia, powinien umieć wyrazić całą prawdę przyrody, nie tylko tę zewnętrzną, ale właśnie i nade wszystko tę prawdę wewnętrzną.

Gdy dobry rzeźbiarz modeluje tors człowieka, to przedstawia nie tylko mięśnie, lecz życie drgające w nich. Więcej niż życie, moc, która je stworzyła, i dała im czy to wdzięk, czy siłę, czy czar miłości, czy też niezwalczoną potęgę. W ciałach stworzonych przez Michała Anioła twórcza ta siła potężnie grzmi, w utworach Łukasza della Robbia<sup>13</sup> uśmiecha się słodko. Tak, każdy rzeźbiarz przedstawia duszę przyrody według swojej duszy.

Jeszcze głębiej może sięga pejzażysta. On wyczuwa nie tylko w istotach żywych odblaski duszy wszechświata, lecz także w drzewach, w roślinach. Co dla innych ludzi jest drzewem, lub ziemią, dla wielkiego mistrza krajobrazu jest wyrazem duszy. Wszędzie artysta znajduje duszę odpowiadającą jego duszy. Czyż więc nie jest on religijnym? Czyż nie jest aktem uwielbienia, gdy rzeźbiarz wyczuje wspaniałość form, które studiuje, gdy wydobędzie spomiędzy przemijających linii wieczny typ każdego stworzenia tak, iż zdaje się, że odnalazł tę niezmienną, boskie wzory, według których wszystkie stworzenia, zostały uczynione. Każdy prawdziwy artysta ma dar generalizowania form, czyli akcentowania ich logiki, i wtedy wywiera na widza wrażenie religijne, gdyż daje odczuć to drżenie, które sam czuł wobec nieśmiertelnej prawdy.

Każde piękne dzieło sztuki jest jakby otoczone tajemnicą. A to dlatego, ponieważ wypowiada ono to, co geniusz czuje wobec przyrody. Przedstawia ją z największym przepychem, z największą jasnością, na jakie umysł ludzki zdobyć się może. Bo zawsze, z konieczności, zatrzymuje go ta nieznaną tajemniczość, otaczającą zewsząd mało znaną nam część świata. Przecież my czujemy i rozumujemy w wszechświecie tylko tę stronę rzeczy, która nas dotyka, która może działać na naszą duszę lub na nasze zmysły! A cała reszta świata pogrążona jest w ciemności. Nawet blisko nas tysiące rzeczy jest ukrytych przed nami, gdyż nie mamy sposobu wyczuwania ich.

Każde arcydzieło ma ten tajemniczy charakter, zawsze jest tam jakaś niezbadana głębia. Tak, wszyscy mistrze dochodzą do granicy niepoznawalności. Niektórzy ranią głowę o ten mur graniczny, innym, optymistom wydaje się, że słyszą za murem wdzięczny śpiew ptaków...

---

<sup>13</sup> Luca della Robbia (1399-1481) – włoski rzeźbiarz epoki wczesnego Renesansu, związany z Florencją; charakterystyczne dla niego były barwne glazurowane rzeźby z wypalanej gliny.



\* \* \*

Wbrew ogólnemu zdaniu Michał Anioł nie jest osamotniony w sztuce. Jest on wynikiem całego kierunku gotyckiego. Mówi się zwykle, że Odrodzenie było zmartwychwstaniem pogańskiego racjonalizmu i zwycięstwem jego nad mistycyzmem średnich wieków. Jest to tylko w części prawdziwe. W duchu chrześcijańskim czerpali dalej natchnienie mistrze Odrodzenia, między innymi Donatello, Ghirlandajo<sup>14</sup>, u którego uczył się Michał Anioł, a w końcu sam Buonarroti, w prostej linii dziedzic artystów XIII i XIV w. W sztuce średniowiecznej spotyka się na każdym kroku te same pozy i linie, a nade wszystko tę melancholię, to traktowanie życia jako przemijającej chwili, do której nie należy się przywiązywać.

\* \* \*

Wymarzone piękno Greków było harmonią stworzoną przez intelekt; to też przemawiać mogło jedynie do umysłów bardzo kulturalnych, zaś lekceważyło zupełnie dusze ubogie – nie wiedziało, że w każdej duszy znajduje się promień niebiańskiego światła. Piękno to było dumne i pogardliwe, ono to natchnęło Arystotelesa, gdy pisał apologie niewolnictwa, ono godziło się tylko na absolutną doskonałość form, nie domyślało się nawet, iż wyraz kaleki może być wzniosły; ono to było powodem, że dzieci chore okrutnie na śmierć skazywano.

Ta harmonia, wzbudzająca entuzjazm filozofów, była za zimna, za skończona. Oni ją sobie stworzyli według swych pragnień, a nie według tego, jaką jest we wszechświecie. Oni się bali nieskończoności i otoczyli świat kryształową kulą. Bali się także postępu. Według nich, świat był najpiękniejszy w swym początku, gdy nic nie psuło jego harmonii. Później piękność zmniejszała się, gdyż zwiększył się nieporządek w wszechświecie. Złoty wiek, który my widzimy w dalekiej przyszłości, oni widzieli za sobą, w pomroce wieków.

Ta namiętność dla harmonii zaślepiła ich. Bez wątpienia w nieskończoności przyrody panuje harmonia, lecz umysł ludzki pojąć jej nie mógł, przy tym ona jest zmienną. A przecież nigdy rzeźba nie była równie piękna jak wtedy, gdy czerpała natchnienie w tym ciasnym pojęciu harmonii.

---

<sup>14</sup> Donatello [właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi] (1386-1466) – włoski rzeźbiarz, tworzył we Florencji, Padwie i Sienie, twórca renesansowego stylu w rzeźbie, który miał przełomowe znaczenie dla uwolnienia jej spod wpływów gotyku.

Domenico Ghirlandajo [właśc. Domenico di Tommaso Bigordi] (1449-1494) – włoski rzeźbiarz epoki renesansu; przedstawiciel szkoły florenckiej jego malarstwo cechowało się prostotą i linearną dekoracyjnością; autor fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, mistrz Michała Anioła.

Bo to spokojne piękno dawało się zupełnie wypowiedzieć w marmurze, bo była doskonała zgoda między myślą, a wyrazem jej w materii. Przeciwnie dzieje się z duchem nowoczesnym; on każdą formę wykrzywia i niszczy. Żaden artysta świata nie dorównał Fidiaszowi<sup>15</sup>, gdyż w sztuce nie ma postępu.

\* \* \*

O ile mi się zdaje, dzisiaj najwięcej ludziom brakuje zamiłowania zawodu. Spełniają obowiązek z niechęcią, byle pozbyć się go, i to na wszystkich szczeblach drabiny społecznej. Mężowie polityczni zapatrują się na swoje zajęcia tylko ze stanowiska korzyści materialnych, zdaje się, że nie potrafiliby nawet odczuwać tej rozkoszy umiejętnego rządzenia, jaką znali ich poprzednicy w dawnych wiekach. Przemysłowcy nie myślą o podniesieniu wartości produkcji, lecz o zebraniu jak największej sumy pieniędzy, choćby fałszując wyrób, robotnicy tak samo jak chlebodawcy nie dbają o dobroć roboty. Prawie wszyscy ludzie dzisiejsi zdają się uważać pracę za okropną konieczność, za przeklęty mus, a przecie ona powinna być uważana jako nasza racja bytu, jako źródło szczęścia. I zdaje się, że dawniej było inaczej. Weźmy jakikolwiek przedmiot dawnych wieków: mebel, narzędzie, materiał, wszędzie czuć staranność wykonania.

Dla człowieka jest obojętne pracować dobrze lub źle, myślę nawet, że woli pracować dobrze, bo to jest zgodniejsze z jego naturą. Lecz ulega on raz dobremu, raz złym podszeptom, obecnie słucha złych. A przecież, o ile ludzkość byłaby szczęśliwszą, gdyby uważała pracę za cel istnienia, a nie za jego zapłatę! Wystarczyłoby, żeby ludzie poszli za przykładem artystów, lub lepiej wszyscy stali się artystami, a już nastąpiłaby ta cudowna zmiana; gdyż wyraz artysta w najszerszym znaczeniu oznacza człowieka pracującego z zamiłowaniem. Trzeba pragnąć, by w każdym zawodzie byli artyści: artyści cieśle, z radością łączący kawałki drzewa, artyści mularze, szczęśliwi gdy układać mogą cegły itd. Czy nie byłoby szczęśliwym takie społeczeństwo?

\* \* \*

Nazywamy pożytecznym to, co jest potrzebne do życia materialnego. Dziś uważa się także za pożyteczne wielkie bogactwa, z których jedynie czerpie się okazję do roztaczania przepychu i wzbudzania zazdrości, te bogactwa wszakże są nie tylko niepożyteczne, ale szkodliwe. Co do mnie, nazywam pożytecznym to wszystko, co nam przysparza szczęścia. Otóż, nic tak nie

---

<sup>15</sup> Fidiasz (490 p.n.e.-430 p.n.e.) – grecki rzeźbiarz starożytny, uważany za najwybitniejszego twórcę okresu klasycznego.

uszcześliwia jak marzenie i kontemplacja, choć dziś przeważnie zapominają o tym. Człowiek, który ma dość, by nie bać się nędzy, i może jak mędrzec rozkoszować się cudami, które spotyka wszędzie jego wzrok i umysł, jest zupełnie szczęśliwy. Podziwia on otaczające go istoty, pełne życia, podziwia wdzięk łąk i lasów, gdy wiosna rozrzuca po nich przepych barw woni. Czyż może być szczęśliwszy człowiek? Ponieważ zaś sztuka uczy nas rozumieć i podziwiać te cuda, czyż można mówić, że nie jest ona pożyteczną? Ale chodzi tu o coś więcej niż o rozkosz umysłową. Sztuka tłumaczy ludziom ich rację bytu, wyjawia sens życia, oświeca ich. Artyści i myśliciele są jakby harfą dźwięczącą za najlżejszym dotknięciem, i dźwięk, jaki z nich każda epoka dobywa, rozchodzi się daleko po innych duszach.

Bez wątpienia, ludzi rozumiejących i odczuwających dzieła sztuki jest mało, lecz uczucia zawarte w tych dziełach mimo to powoli wsiąkają do duszy tłumu. Poniżej geniuszy, cały szereg mniejszych artystów rozpowszechnia pomysły mistrzów; pisarze działają na malarzy, i przeciwnie z nich czerpią; jest ciągła, stała wymiana myśli między mózgami każdego pokolenia. Dziennikarze, rysownicy ilustracji, pisarze popularni, dostosowują do poziomu tłumu myśli, stworzone przez genialne umysły. Jest to jakby źródło duchowe, dzielące się na tysiące strumieni. I nie należy, utrzymywać, że artyści są tylko odbiciem epoki. Gdyby tak było, to już mieliby niemałą zasługę, podając ludziom lustro, by się lepiej poznać mogli. Ale artyści czynią więcej. Czerpiąc głęboko w bogatym skarbcu tradycji, wzbogacają go ciągle. Są oni przewodnikami ludzkości. Dowodem tego jak często geniusze wyprzedzali swe epoki, i później dopiero oceniani byli. Dowodem trudności, na jakie napotykali, chcąc nowe myśli wprowadzić; nieraz całe życie walczyć musieli z przestarzałą rutyną. A im wyższym ich geniusz, tym dłużej jest zapoznany. Bezkarne nie robi się dobrze ludziom. Wielcy artyści przynajmniej jedno zyskali w tej walce o wzbogacenie duszy ludzkiej: prawo, by imię ich było po śmierci czczone.

Przełożyła J. Masłowska.  
1912, nr 12, s. 79-86



Wilhelm Mitarski

## Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich:

Adolf Basler

### O rysunku i rysownikach nowożytnych

*Niech dzielny malarz naszkicuje tylko profil, niech, zacznie tylko coś rysować, a da się już z tego poznać jako Apelles, jeżeli jest Apellesem, lub jako ignorant, jeżeli jest tylko ignorantem. Nie trzeba do tego więcej: dłuższa analiza, dłuższe przyglądanie się są zbyteczne dla tego kto się zna, kto wie, że linia prosta, narysowana ręką Apellesa, wystarcza, by ją poznał Protogenes, również jak i tamten nieśmiertelny malarz grecki.*

Michał Anioł\*

**N**ie tylko jako pomysł, szkic pierwszy mistrza do kompozycji, którą w dojrzałej formie zobaczymy w rzeźbie lub namalowanym obrazie, zajmuje nas rysunek, ale jako zasada tych trzech sztuk, które się z niego wywodzą, mianowicie architektury, rzeźby i malarstwa, jako podstawa, na której się wznoszą wszystkie koncepcje mistrzów i ras jakie zaślęły w historii rzemiosł plastycznych. Bo czyż nie różnym jest w samej swej

---

\* Z dialogów o malarstwie z Francisco de Hollanda, malarzem portugalskim, który spisał rozmowę z Michałem Aniołem.

istocie rysunek Rafaela lub Leonarda od rysunku Rembrandta lub Franza Halsa<sup>1</sup>? Tak są one różne od siebie, jak różną jest ich rasa, tradycja i filozofia sztuki. W Rafaelu widzimy spadkobiercę sztuki starożytnej, wyrazi-cielą piękna ogólnoludzkiego, mistrza tych form idealnych, które przekazała Grecja mozaistom bizantyńskim, by ci ją kolejno przekazali prymitywom włoskim i by przez Giotto i Masaccia<sup>2</sup>; pojęcie ich przetrwało aż do Rafaela, Leonarda da Vinci, Michała Anioła... do Poussina<sup>3</sup> tak, żeby po wiekach przykład ich pobudził jeszcze Davida i Ingres<sup>4</sup> do oparcia twórczości artystycznej na wzorach antycznych, jako na najdosko-nalszym z wzorów. Z sztuką zaś Rembrandta<sup>5</sup> wchodzimy w dziedzinę tak odmienną, jak odmiennym jest dramat szekspirowski od tragedii greckiej. Tu dominuje już wizja czarodzieja-alchemika, który magią środków czysto indywidualnych realizuje piękno lokalne a konkretne, będące przeciwień-stwem absolutnego piękna idealnych form klasycznych.

Te dwie estetyki ścierać się zaczynają na prawdę dopiero w XIX wieku z chwilą, kiedy romantycy, wytaczają w obronie prawdy w sztuce walkę klasy-kom, zwolennikom abstrakcji. Przedtem mało było jeszcze popularna ta kon-cepcja sztuki realistycznej, lokalnej, którą wnieśli do malarstwa Holendrzy, Hiszpanie i Wenecjanie. Podziwiano wprawdzie, i Tycjana, i Velázqueza, ale w hierarchii sztuk stawiano zawsze wyżej uniwersalność sztuki tych szkół włoskich, które się trzymały tradycji wzorów greckich. Walka tych dwóch koncepcji dobiega końca; czuć znowu powrotną falę klasycyzmu w wysił-kach najmłodszej sztuki francuskiej; rehabilituje się nie tylko In g r e s a, ale takie znieawidzonego jeszcze do niedawna D a v i d a.

\* \* \*

Poprzez całą ewolucję pojęć w sztuce naszych czasów wre walka o rysunek, o formę. Jest to problemat, najmniej zgłębiany przez dzisiejszych este-tyków. Najtreściwsze za to i najpiękniejsze definicje znajdujemy w trakta-

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci (1452-1519) – włoski malarz, architekt, pisarz, muzyk, filozof, odkrywca, anatom, wynalazca, geolog i mechanik; najwybitniejsza postać Renesansu.

Frans Hals (1581/85-1666) – holenderski malarz epoki baroku, najwybitniejszy portre-cista w dziejach malarstwa europejskiego.

<sup>2</sup> Giotto (1266-1337) – patrz przypis 14 na s. 43.

Masaccio [właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone] (1401-1428) – włoski malarz, prekursor Renesansu; w jego obrazach płaskie tło zastąpiła trójwymiarowa iluzja, dużą rolę ogrywały także detale i ornamenty.

<sup>3</sup> Nicolas Poussin (1594-1665) – patrz przypis 15 na s. 44.

<sup>4</sup> Jacques-Louis David (1748-1825) – patrz przypis 9 na s. 42.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – patrz przypis 1 na s. 40.

<sup>5</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) – patrz przypis 12 na s. 63.

tach z ubiegłego stulecia, w tej klasycznej gramatyce sztuk rysunku Karola Blanca<sup>6</sup>. Godzi się je poznać, chociaż mieszczą się w tej książce takie określenia arbitralne, ale to co on mówi o rysunku, jest bardzo zasadnicze.

Według K. Blanca wszystkie najbardziej harmonijne ekspresje skupione są w figurze ludzkiej. Ciało bowiem człowieka wyobraża kontrast w symetrii, różnaitość w równowadze, realizuje zasadę tej starożytnej inicjacji, która głosiła: Harmonia powstaje z analogii przeciwieństw. Ciało ludzkie posiada największe bogactwo artykulacji i nadzwyczajną ilość form i charakterów, dlatego mechanizm jego dostępny jest tylko inteligencji, sam wzrok zaś jego nie dojrzy. Tym co ciało ludzkie ma to proporcje, inne zaś twory natury mają wymiary.

W miarę, jak się tworzywo natury wznosi po szczeblu rozwoju, znaczenie koloru słabnie, aby dać pierwszeństwo rysunkowi. Schodząc po drabinie rozwoju jestestw, widzimy, jak natura coraz to bardziej się rozjaśnia tonami palety. Bo w istocie w ciałach nieorganicznych, w drogich kamieniach i metalach znajdują się wszystkie skarby najbardziej egzaltowanego kolorytu. – Wśród zwierząt najmniej rozwinięte są najpiękniejsze w kolorze. Na łuskach ryb, na skarabeuszu lśnią: złoto, srebro i perłowa macica, tony szmaragdu, szafiru, rubinu i lazuru. Ptaki jeszcze mają upierzenie o wspaniałych tonacjach, ale należy zauważyć, że najinteligentniejsze wśród nich są najmniej zabarwione. Co za dystans między słowikiem a pawiem. W miarę, jak się twór natury rozwija, kolor łagodnieje, upraszcza się, a rysunek przeciwnie doskonali się: z człowiekiem triumfuje inteligencja, a z inteligencją rysunek. Kolor zaś, który przeszedł z gwałtowności w harmonię, z harmonii przechodzi teraz w jednolitość. Ciało ludzkie jest zatem dziełem najdoskońalszego rysownika, jest najwyższym tworem natury – tym inteligentnym skrótem świata, który zawiera wszystkie jego rysy.

Piękno i rysunek są, jak się dalej wyraża K. Blanc, udziałem inteligencji: przepych i kolor są dziełem natury. Dlaczego piękno jest tak rzadkie? Dlaczego skazani jesteśmy na widok tak wielkiej ilości brzydot? Dlatego, odpowiada on, bo o d w i e c z n y g e o m e t r a, jak go nazywa Platon, doskonałością obdarzył gatunek, który jest nieznikomy, a nie jednostkę, która jest śmiertelna. Świadomi byli tego Grecy, którzy w figurze ludzkiej znajdowali wszystkie linie, jakie są w naturze, kanony wszystkich proporcji i wszystkich wymiarów, prawa wszelkich ruchów, wykreślenia wszystkich krzywych, prototyp

---

<sup>6</sup> Charles Blanc (1813-1882) – francuski krytyk i historyk sztuki, rytownik; w latach 1848-1876 wydał *Histoire des peintres de toutes les écoles*, która stała się najważniejszą monografią grafiki i rysunku w XIX w.; założyciel i redaktor „Gazette des Beaux-Arts”, członek Akademii Francuskiej i Collège de France.

wszystkich sztuk. – W naturze bowiem są wszystkie pierwiastki piękna, które człowiek poznaje inteligencją.

Piękno istnieje, o ile jest rozumiane. W rozumieniu tkwi wszystko. Idea piękna jest subiektywną, a tej nie ma w naturze. Ale to często filozoficzne ujmowanie kwestii nie rozwiązuje problemu różnorodności form w sztuce, nie daje bynajmniej klucza do ich odczytania. Zresztą idea piękna jest bardzo względna. Malarstwo np. bynajmniej nie pogardza brzydotą. Ileż przykładów zaczerpnąć możemy ze sztuki holenderskiej, flamandzkiej i hiszpańskiej? Spotykamy ją też w rzeźbie. Dowodem tego są monstra gotyckie. W malarstwie ekspresyjnym indywidualna interwencja artysty stanowi o wszystkim i tu idea jakiegos piękna absolutnego podporządkowana jest instynktownemu poszukiwaniu wzruszeń i rozkoszy przez kombinację linii, form, kolorów, światłocienia, która nam pozwala wnikać w inteligencję twórcy. Bo inne tu panują zasady, niż w architekturze, rzeźbie i malarstwie dekoracyjnym. Obchodzi nas tylko wzruszenie autora, jego wyobraźnia, jego talent deformowania rzeczywistości. Czy przedmiot malowany jest piękny, lub brzydki, jest to zupełnie drugorzędną rzeczą. „Bo nie masz” – mówi Boileau<sup>7</sup> – „ani węża, ani potwora tak ohydneho, by ten przez sztukę naśladowania nie mógł się podobać oczom”. Mało nas nawet obchodzi, czy identycznie takie same formy, jakie widzimy na obrazach, egzystują w naturze. Wiemy przecież, że drzewo, namalowane przez Poussin’a, jest autentycznym utworem sztuki mimo, że identycznych drzew nie ma w naturze.

\*

Eugeniusz Véron<sup>8</sup> przytacza w swej *Estetyce* dużo przykładów, które obalają twierdzenia Blanca. Odnosi się to zwłaszcza do jego pojmowania rysunku, geometrycznej harmonii form u Greków i wyprowadzonej stąd fałszywie formy absolutnej przez akademików, którzy ideał rzeźby przenieśli do malarstwa. W tej samej *Estetyce* znajdujemy również treściwe określenia tego, czym jest rysunek, różnorodność charakterów linii, czym rozkosz estetyczna. Ale jak Blanc posuwał do przesady swą koncepcję idealisty, tak ten znowu przesadza w swym realizmie *terre à terre*. Ale to, co pisze o linii, godnym jest zacytowania.

---

<sup>7</sup> Nicolas Boileau (1636-1711) – francuski krytyk literacki i poeta; mianowany historyografem Ludwika XIV, członek Akademii Francuskiej; autor *Sztuki poetyckiej*, przyjętej za kanon i kodeks klasycyzmu.

<sup>8</sup> Eugène Véron (1825-1889) – francuski pisarz i publicysta, jeden z czołowych estetyków i teoretyków sztuki, autor *L’Esthétique*, *La morale* (1884) oraz *L’Histoire naturelle des religions* (1885) oraz monografii o Delacroix (1887).

„Pitagoras – pisze Véron – uważał linię prostą za obraz nieskończoności, ponieważ jest ona zawsze sama sobie podobną i ponieważ może być przedłużoną, czemu żadna przyczyna logiczna oprzeć się nie może. Linia krzywa przeciwnie rodzi ideę skończoności, ponieważ jej idealny rozwój sprowadza się z konieczności do koła. Wynika stąd, że kombinacja tych dwóch linii, symbol zjednoczenia skończoności i nieskończoności, jest linią piękną *par excellence*, jaką dzieło ludzkie wytworzyć potrafi. Jeśli linia prosta oznacza jedność, czyż dlatego, że jest tylko jedna linia prosta? Gdy idzie o wyjaśnienie wrażeń tak samoistnych, jak te, które się rodzą na widok linii, to nie dowierzam objaśnieniom, przypuszczającym rozumowanie poprzednie. Raczej się męczymy rychło widokiem linii prostej, jak i dźwiękiem tej samej nuty. Linia krzywa przeciwnie zadowala samą różnorodnością wrażeń i stopniowaniem, które pozwala przechodzić bez wysiłku od wrażenia do wrażenia”.

„Przesada i jednostajność linii krzywych zmęczyłaby nie tak prędko, jak nadużycie linii prostej. Linia węzowa łączy rzeczywiście żywioły jedności i prostoty, łączy siłę i miękkość w harmonię węzową – w wdzięk. Jej efekt osiąga swe natężenie wówczas dopiero, gdy jest wystawioną w otoczeniu form i linii rozmaitych, jak np. w pięknym posągu kobiety zwłaszcza, jeżeli ten stanowi części grupy o liniach prostych i surowych. Przyzwyczajenie, wpływające ze spostrzeżeń nad postacią ludzką, zapewne wiele stanowi w znaczeniu, jakie przyznajemy takiemu lub innemu rozkładowi linii. Linia skośna, idąca z dołu do góry, tworzy dla nas oznakę wylania, wesołości, rozkoszy, niestałości. Linia skośna, idąca z góry na dół, oznacza skoncentrowanie, smutek, rozmyślanie, chłód. Przez łatwy do zrozumienia wniosek widzimy w linii poziomej wskazówkę spokoju, rozważi, trwałości i rozsądku”.

„Łatwo zrozumieć, że dowolna i jasno zaznaczona przewaga tej lub tamtej linii może określić w sposób bardzo ścisły wrażenie, jakie może wyrzeć dzieło sztuki, podczas gdy kombinacja wyrozumowana może je podnieść w stosunku do woli artysty. Linie tedy mają swoją wymowę, jak masy, wymiary, sprowadzone do tej jedności, którą realizuje dzieło sztuki”.

\*

Rysunek można też określić jako pismo, w którym streszcza artysta charakter form natury, jakie urzeczywistni w malarstwie lub rzeźbie. A o ten charakter rysunku walczyli najbardziej artyści naszych czasów. Historia sztuki od Ingesa i Delacroixa przepełniona jest tą walką. „Rysunek, to uczciwość w sztuce”, twierdził In g r e s. On uosabiał sztuką swoją częsty klasycyzm, którego treścią był rysunek syntetyczny. Zasadą jego było modelować krągło, poświęcać szczegóły dla całości, komponować figurę monumentalnie tak, żeby nogi były jak kolumny architektury.



Główny nacisk kładł na szlachetność konturów, jako zakończenie przedmiotów. Uogólnienie formy, pojmowanie linii, jako zasadniczego pierwiastka w sztuce, przejął Ingres od Greków i od Rafaela. Cały czar tkwi u niego głównie w obrysowanych posągowo sylwetach. Ale klasycyzm Ingres'a tak samo jak i Davida, któremu zarzucali romantycy zamykanie form w granicach bez rzeczywistości wewnętrznej, liniami zewnętrznymi, geometrycznymi – był innym jeszcze niż klasycyzm Akademii. Reguły piękna bowiem, wykładane przez profesorów Akademii od czasów Davida, są rzekomo przyjęte tradycyjnie od Greków i mistrzów Odrodzenia, ale istotę ich zupełnie inaczej określił jeden z niezależnych profesorów rysunku Lecoc de Boisbaudran<sup>9</sup>, który wypowiedział te oto charakterystyczne słowa: „Rzecz dziwna! W czasach, gdy więcej niż kiedykolwiek powołuję się na przykłady i powagę Rafaela i innych wielkich rysowników, wzory, przeznaczone do wykształcenia młodzieży, stanowią systematyczne przeciwieństwo rysunku tych wielkich mistrzów, tak ożywionych, tak pełnych wibracji, posiadających kontury czyste, pełne i faliste, o doskonałej konstrukcji i perspektywie”. Co bowiem u Rafaela, Davida i Ingres'a było w największej zgodzie z kanonem posągowej sztuki antycznej, to w zastosowaniu do malarstwa nowożytnego wyrodziło się niestety w najstraszniejszy absurd. Opierając się na proporcjach posągów greckich, stworzyli profesorowie Akademii retorykę, wykluczającą wszelką swobodę i szczerłość ze sztuki, czyniącą twórczość, zależną od prawideł, które znają tylko jeden typ piękna ludzkiego, upiękzonego modelu, skręplęgo w niezmiennych proporcjach, o niezmiennie konwencjonalnych gestach, nigdy innych, tylko takich, które przewidzieli starożytni w swych wzorach harmonijnych ruchów.

Słuszna też reakcja powstaje przeciwko Akademizmowi ze sztuką Delacroix i romantyków. Dla Delacroix przede wszystkim kontury nie istniały wcale w naturze. Bryła nie była dla niego, jak dla Ingres'a, kombinacją konturów, lub linii oderwanych, ale masą, mającą swoją objętość, swoje plany. Szukając efektu ogólnego, obejmował on całość nie przez matematyczną ścisłość proporcji, ale ogarniał ją szybko, szkicowo, określał jej plastykę i kierunek ruchów. W ogóle łagodnym konturom pseudoklasyków przeciwstawił on swe gwałtowne sylwety

---

<sup>9</sup> Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) – francuski artysta i pedagog, skończył École des Beaux-Arts, a następnie został jej wykładowcą; wymagał od swoich uczniów zapamiętywania dzieł oglądanych w Luwrze i odtwarzania ich z pamięci w pracowni; miało to rozwinąć ich indywidualny sposób wyrazu; nauczyciel m.in.: Augusta Rodina, Julesa Chere-ta; autor m.in.: *Éducation de la mémoire pittoresque, application aux arts du dessin* (Paris 1862).

a niezmiennemu spokojowi ich wynaturzonego klasycyzmu – ruch i ekspresję.

Było to punktem wyjścia dla całego pokolenia romantyków, które wniosło pewną świeżość w duszną atmosferę rutyny akademickiej. Bo w ich pojęciu „rysunek, to linia idealna, za pomocą której powierzchnie zabarwień odbijają się na niebie, lub odgraniczają się wzajemnie. Wypukłości tych powierzchni również uwidoczniają się przez barwę i nazywa się to modelacją; oznacza ona przez większe lub mniejsze natężenie barwy i światłocienia, za pomocą których dana część przedmiotów rzuca się w oczy słabiej lub silniej. Ta linia wydatności jest ani mniej, ani więcej realna, jak linia obrysów”. Romantycy bowiem dążyli do wyrażania form w przestrzeni nie przez ilość szczegółów, ale przez prawdę całości. Liniami zaś konturowymi nie byli w stanie wyrazić powierzchni głębokiej, dawać wrażenia wypukłości stronie przedmiotu, której nie widzimy na obrazie. Żadne też ich dotknięcie nie jest robione na płasko a każde liczy się z całością i coś wyraża. Ujmują oni ciała wibrujące w atmosferze nie jako abstrakcję, ale przez objętość, wypukłość i gdzie światło gra na konturach, szarpiąc je całą skalą cieni i refleksów.

Są to notacje nerwowe i kreski swobodne, szerokie, to tłuste, to załamane, to też znikające pod wypukłością przedmiotów, to znowu gwałtowne, wyzywające się, akcentujące wielkie masy, wydobywające poszczególne części ciała, sceny, lub krajobrazu, których nie podobna uwięzić w konturze lub wypisać spokojną kaligrafią Ingres'a. Tak postępowali Teodor Rousseau<sup>10</sup>, który kreślił harmonijne krajobrazy ołówkiem, osnuwając drzewa czarodziejskim światłem i Millet w swych lirycznych kompozycjach. Bo formy istniały dla nich tylko przez wydatność i światło. Była to sztuka ludzi swobodnych, która ułatwiła, wszystkie późniejsze zdobycze impresjonistów. Najpełniej wyraził te dążenia Daumier<sup>11</sup>. Jest to najcharakterystyczniejsza postać z pierwszej połowy XIX wieku. Jego karykatury, obrazy i rzeźby, pojęte zupełnie w proporcjach tytanicznych dzieł Michała Anioła tak samo, jako *Proverbios* i *Capricios* Goi<sup>12</sup>, dominują nad sztuką nowoczesną jako jedyne wiel-

<sup>10</sup> Théodore Rousseau (1812-1867) – francuski malarz i grafik; jeden ze współzałożycieli grupy barbizończyków, malujących naturę Lasu Fontainebleau; jego twórczość uważana jest za zapowiedź impresjonizmu.

<sup>11</sup> Honoré Daumier (1808-1879) – francuski malarz, grafik, rysownik i rzeźbiarz; przedstawiciel realizmu, jeden z czołowych karykaturzystów epoki.

<sup>12</sup> Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828) – hiszpański malarz, związany z dworem Burbonów, autor portretów rodziny królewskiej i arystokracji, w okresie wojen napoleońskich

kie wizje świata. „W trzech kreskach Daumiera”, wyraził się w monografii o nim Erich Kłossowski<sup>13</sup> „tkwi cała dzisiejsza epoka”. A Champfleury w swej *Historii karykatury*<sup>14</sup> pisze co następuje: „Kiedy Dionizjusz, tyran Syrakuzy, chciał poznać prawa i zwyczaje Ateńczyków, Platon posłał mu *Komedie Arystofanesa*”. Podobnie dla poznania epoki Ludwika Filipa należy przestudiować dzieło Honoriusza Daumiera tak samo jak *Komedię ludzką* Balzaca!<sup>15</sup>

Sztuka Daumiera jest przede wszystkim sztuką ekspresji. Groteskowość jej tkwi w charakterystycznych deformacjach, a poczucie form wielkich zbliża go do największych mistrzów. Jest to sztuka, którą Pliniusz<sup>16</sup>, krytykując obrazy jednego ze starogreckich malarzy, nazwał ideałem brzydoty. Najmonstrualniejsze deformacje, najokrutniejsze pogwałcenie proporcji, skróty i uproszczenia w takiej sztuce są opaczną idealizacją form natury, idealizacją groteskową, w której, zawsze jednak rzeczy materialne wznoszą się do abstrakcji. „Jest w niej coś diabolicznego”, mówi głośny filozof Bergson<sup>17</sup>, „bo rehabilituje demona, którego pokonał anioł i mamy w tych deformacjach nadmierny mistycyzm i okrucieństwo, popełnione z rozmysłem”.

Daumier był jednym z tych mistrzów groteskowości, którzy we wszystkich epokach szukali w świecie zmysłów tylko tego, co ma charakter jak

---

stworzył przejmujące cykle ukazujące grozę i barbarzyństwo wojen; uważany za prekursora symbolizmu w sztuce europejskiej.

*Proverbios* [Księga Przysłów] – cykl akwatint i akwafort wykonany w latach 1815-1823, w ostatnim okresie życia artysty, których tematem były popularne powiedzenia i przysłowia, piętnujące jednocześnie klerikalizm i konserwatyzm hiszpański; *Caprichos* [Kaprissy] – cykl 80 akwatint powstałych w latach 1797-1798, będący potępieniem szaleństwa, ignorancji i głupoty wszystkich warstw społeczeństwa hiszpańskiego.

<sup>13</sup> Erich Kłossowski [Kłossowski] (1875-1949) – historyk sztuki i malarz niemiecki, polsko-francuskiego pochodzenia; autor pierwszej monografii o Daumierze (1908); ojciec Balthusa.

<sup>14</sup> Champfleury [właśc. Jules François Fleury-Husson] (1821-1889) – francuski pisarz i krytyk sztuki; przyjaciel V. Hugo i G. Flauberta, przeciwnik braci Goncourtów; popierał realizm w sztuce i bronił Daumiera i Courbeta; autor wielu monografii o karykaturze, tu *Histoire de la caricature antique* (2<sup>e</sup> édition, 1867).

<sup>15</sup> Honoré de Balzac (1799-1850) – francuski powieściopisarz, uznawany za jednego z najważniejszych twórców współczesnej literatury europejskiej; autor monumentalnego cyklu *Komedie ludzka* (*La comédie humaine*), który składa się ze 130 utworów, z najważniejszym *Ojcem Goriot*.

<sup>16</sup> Pliniusz [właśc. Gaius Plinius Caecilius Secundus zw. Młodszy] (ok. 61-113) – rzymski pisarz; głośny mówca, prawnik i polityk wczesnego cesarstwa.

<sup>17</sup> Henri Bergson (1859-1941) – francuski pisarz i filozof pochodzenia żydowskiego, którego ojciec Michał był kompozytorem z Warszawy; twórca intuicjonizmu, laureat literackiej nagrody Nobla (1927); autor: *O bezpośrednich danych świadomości, Materia i pamięć, Ewolucja twórcza, Dwa źródła moralności i religii*.

najogólniejszy tak, jak o tym świadczą maski japońskie, ten ideał gatunku ludzkiego *a rebours*; zabytki rzeźby greckiej i fenickiej, sceny malowane na wazach greckich, w których Grecy z doskonałą filozofią śmiechu naigrawali się z bogów; galerie monstrów, ta kamienna symbolika katedr gotyckich, w których się streścił duch całych stuleci, mistycyzm narodów opętanych przez nadludzkie wizje; utwory Brueghela-Starego<sup>18</sup>, które są jakby ilustracjami do kolosalnych bufonad rabelaisowskich; *Taniec umarłych* Holbeina<sup>19</sup>, *Głowy groteskowe* Leonarda da Vinci: i te monstra Goyi, o których mówi Baudelaire<sup>20</sup>, że są to „Kreacje żywe i harmonijne, bo uczłowieczone”.

Jako malarz obyczajowy, satyryk, który do głębi poznał swoją epokę, jako artysta, który pierwszy w naszych czasach miał serce otwarte dla rzeczywistości, Daumier streścić chciał duszę swego społeczeństwa w stylu, którego już ono nie było godnym. I stąd powstał ten dziwny kontrast formy przesadzonej, wyniesionej do majestatu sztuki Michała Anioła, z pospolitym wyrazem świata dzisiejszego. Stąd ta groteskowość wizji, która z pesymizmem iście romantycznym deformowała zjawiska życia, tworząc formy pogwałcone w proporcjach, przesadzone w konstrukcji, o karykaturalnych uproszczeniach, monstrualne wyobrażenia przestrzenne o gwałtownych obrysach, w wielkich, poszarpanych liniach, wiązanych potwornie patetycznym rytmem ruchu, w masach o plastyce monumentalnej, z nerwowo wyźłobionymi dziurami, rozpraszającymi światło na jak największej płaszczyźnie, z której tryska z diabelską werwą i finezją karykaturalną sylweta, niby symbol potwornej ludzkości dzisiejszej. Pomniki – to karykatury, to jego maski współczesnych, deputowanych, generałów, sędziów, sceny z procesów, słynne jego typy nowożytnych awanturników. Pełne są one prawdy w swych potwornościach anatomicznych, bo prawdziwie są to fizjologiczne studia epoki te tysiącne litografie, obrazy i niektóre rzeźby, w których wyprzedza Daumier zarówno impresjonizm Maneta, Degasa<sup>21</sup> w malarstwie, jak

<sup>18</sup> Pieter Bruegel Starszy (1525-1569) – niderlandzki malarz; tworzył pejzaże z postaciami chłopskimi i sceny z życia ludu (święta, obyczaje); nie uległ wpływowi malarstwa włoskiego zachowując własny styl, który kontynuowali jego synowie.

<sup>19</sup> Hans Holbein młodszy (1497-1543) – niemiecki malarz, grafik i rysownik; przedstawiciel północnoeuropejskiego renesansu i manieryzmu; uważany za wybitnego portrecistę, związanego z dworem angielskim Henryka VIII Tudora; autor m.in. ilustracji do *Biblii* Lutra oraz cyklu drzeworytów *Taniec śmierci*.

<sup>20</sup> Charles Baudelaire (1821-1867) – francuski poeta i krytyk; przedstawiciel parnasizmu w literaturze był zaliczany do grupy tzw. „poetów przeklętych”; uważany za prekursora symbolizmu i dekadentyzmu.

<sup>21</sup> Édouard Manet (1832-1883) – patrz przyp. 18 na s. 47.

Edgar Degas (1834-1917) – patrz przyp. 3 na s. 41.

modernizm Rodina<sup>22</sup> w rzeźbie. A charakter piękna dzieł jego uprawnia najzupełniej do określenia, którego użył Ingres, mówiąc o Signorellim<sup>23</sup>: „Brzydkie, arcybrzydkie, ale piękne!”. Pierwszy to malarz życia nowoczesnego, prekursor Konstantego Guysa i Toulouse-Lautreca<sup>24</sup>.

Zwłaszcza Guys zasłużył, na tę nazwę malarza życia nowoczesnego, którą mu dał Baudelaire. On naprawdę uczynił z groteskowości styl, a z swych impresji typy i kompozycje, które są czymś innym, niż ilustracje pełne, wdzięku Gavarniego lub sceny rodzajowe Stefensa<sup>25</sup>. Ewokacje to epoki, mową tylko linii i płaszczyzn, wyrażone. Pośpiesznie to robione notatki,, a tak wyczute, że tylko w halucynacji powstać mogły i halucynacyjnie tylko rytmem, kompozycji, harmonią linii i czarowną tonacją gwaszu narzucają z wyobraźni widza z siłą zmyślenia lub zjawienia chorobliwą elegancją, gesty, manieri, sylwety figurantów w *Komedii ludzkiej* z czasów II Cesarstwa, pyszne uroczystości dworskie i teatralne parady wojskowe, w których lubował się cezaryzm Napoleona III<sup>26</sup>, dandysów mody i kokoty strojne w modne wówczas krynoliny, sceny z wyścigów i sceny w domach rozpusty. „Ukochał on – pisze o nim Baudelaire – pompę życia w stolicach świata cywilizowanego, ten przepych, który spotykał w świecie wojskowych i galanterii rozpustnej. Podziwiał wieczne piękno i niezwykłą harmonię w życiu miast

<sup>22</sup> August Rodin (1840-1917) – francuski rzeźbiarz, uważany za prekursora nowoczesnej rzeźby; w jego twórczości przeplatały się elementy symbolizmu i impresjonizmu.

<sup>23</sup> Luca Signorelli (ok. 1445-1523) – włoski malarz, okresu wczesnego renesansu; charakterystycznym elementem jego twórczości były rzeźbiarsko przedstawiane, nagie ciała w tematach mitologicznych, bądź religijnych.

<sup>24</sup> Constantin Guys (1802-1892) – francuski malarz, akwarelista i rysownik; uczestnik wojen o niepodległość Grecji z Byronem (1820) oraz wojny krymskiej, z której przesyłał korespondencje do prasy; chwycił na gorąco scenki z życia ulicy paryskiej, bulwarów i cyganerii w czasach Napoleona III.

Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa (1864-1901) – francuski malarz i grafik; należący do jednego z najstarszych rodów arystokratycznych Europy; jeden z głównych przedstawicieli cyganerii artystycznej Montmartru; należał do nurtu postimpresjonizmu; prekursor nowoczesnego plakatu.

<sup>25</sup> Paul Gavarni [właśc. Sulpice Guillaume Chevallier] (1804-1866) – francuski rysownik i karykaturzysta, satyryk życia paryskiego i londyńskiego XIX w.; publikował m.in. w „Charivari”; ilustrował *Żyda wiecznego tułacza* E. Sue.

Alfred Émile Stevens (1823-1906) – belgijski malarz; przedstawiciel akademizmu; szczególnie chętnie malował kobiety z wyższych sfer; przyjaciel: E. Delacroixa, ale także E. Maneta, E. Degasa, Ch. Baudelaire’a J.A. Whistlera, P. Puvisa de Chavannesa i in. z Café Guerbois w Paryżu; w niektórych jego marinach widać wpływy impresjonizmu.

<sup>26</sup> Napoleon III Bonaparte (1808-1873) – cesarz Francuzów, bratanek Napoleona I, wspierał w polityce wewnętrznej rozwój przemysłu, handlu i bankowości oraz organizował roboty publiczne, w polityce zagranicznej dążył do odbudowania mocarstwowej pozycji Francji; klęska pod Sedanem w wojnie z Prusami doprowadziła do upadku II Cesarstwa.

stołecznych, dumął wśród krajobrazów Metropolii, wśród tych kamiennych krajobrazów, które mgła pieściwie otula i dech słońca razi”.

W tych przez długie lata pogardzanych notatkach Guys'a mieści się wszystko, co ten tajemniczy, dziwak-dyletant, który dopiero w 40. roku życia zaczął swą karierę artystyczną, zaobserwował i zapamiętał, z epoki, w której wszystko przemijało i świetność dworu i rozkosze, i uciechy ludzkości szczęśliwej, żyjącej bez troski o jutro. Był on tym dla II Cesarstwa czym Daumier dla epoki Ludwika Filipa<sup>27</sup>. Jego nerwowa „wizjonerska sztuka była wzorem dla Ropsa, dla Foraina, dla Lautreca<sup>28</sup>.

Tak samo jak Guys, uczynił i Lautrec z groteskowości styl o zwyrodniałej elegancji. Prawdziwy to dekadent, ułomny arystokrata, epigon rasy królewskiej, ostatni z rodu Lautreców, hrabiów na Tuluzie. Jego pomysły, malarskie, to jakby ewokacje Petroniusza naszych czasów, charakteryzującego społeczeństwo swoje w najpotworniejszy sposób. Dla tego, dekadenta, który wyrazić chciał w sztuce swą duszę, przetrawioną ironią, jedyny urok miały jeszcze szumowiny życia wielkomięskiego, interpretował on *Inferno paryskie* z jedyną w swoim rodzaju doskonałością w litografiach o prawdziwie japońskiej koncepcji, w impresjach i kompozycjach afiszowych, pełnych uogólnień i skrótów dowcipnych i w dekoracjach prawdziwie monumentalnych, jak *Moulin Rouge*, *La Goulue*<sup>29</sup>. Są to nie mniej fizjologiczne studia epoki, jak arcydzieła Daumiera. Są to najbezpośredniej czerpane z czasów naszych dokumenty i najprawdziwsze ilustracje życia współczesnego w jego najcharakterystyczniejszych przejawach.

\* \* \*

W typach sztuki nieszematycznej, indywidualnej, o niekłamany charakterze życia, ujawnili obok malarskich pierwszorzędne zdolności psycho-

<sup>27</sup> Ludwik Filip (1773-1850) – król Francuzów z dynastii Burbonów linii orleańskiej, panował w latach 1830-1848; objął tron w wyniku rewolucji lipcowej, a abdykował w okresie Wiosny Ludów; zwany królem mieszczańskim, zapoczątkował rewolucję przemysłową we Francji.

<sup>28</sup> Félicien Rops (1833-1898) – belgijski malarz i grafik, prekursor impresjonizmu, znany głównie jako karykaturzysta i ilustrator dzieł o tematyce satanicznej i erotycznej.

Jean-Louis Forain (1852-1931) – francuski rysownik, malarz, i grafik, współpracował z czołowymi pismami jak „Figaro”, „Monde Parisien”; tworzył miedzioryty i litografie o tematyce obyczajowej z życia paryskiego świata i aktualnych wydarzeń politycznych.

Henri Lautrec [właśc. Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa] (1864-1901) – malarz i grafik francuski, patrz przypis 24 na s. 77.

<sup>29</sup> *Moulin Rouge*, *La Goulue* – plakaty Lautreca poświęcone najsłynniejszemu kabaretowi francuskiemu przełomu XIX i XX w. oraz jego tancerce Louise Weber zw. La Goulue [Zarłok].

logiczne impresjoniści. N a g o ś ć ukazuje się w ich koncepcji zupełnie inną, niż według szematów Akademii. „Taki D e g a s” mówi K a m i l M a u c l a i r<sup>30</sup>, „studiował przede wszystkim obnażoną kobietę współczesną, jego torsy noszą jeszcze ślady gorsetu i rąbków bielizny. Nie zawierają one nic z owych emblematycznych i tryumfalnych klasycznych nagości, obdarzonych charakterem niezmienności. Jest to nagość, którejśmy nie znali przed chwilą, która ukazuje się nam przelotnie i która niebawem okryje się ubraniem. Oglądamy je w pokojach toaletowych, pomiędzy wzorzystymi materiałami, wannami, w których płyną gąbki. Nie jest to nagość ani symboliczna, ani ofiarująca się miłości. Studiujemy rozebrane dzisiejsze kobiety. Ich piękno posiada wyłącznie zaletę psychologii i charakteru. Nagości Degasa są prawie fizjologicznymi dokumentami; moglibyśmy na nich badać neurastenię i rozliczne nerwowe choroby współczesnej kobiety. Podoba mi się ich powabna wysmukłość, zwierzęca elastyczność, lecz są one bardzo dalekie od piękna proporcyjnego tak, jak je pojęło malarstwo scholastyczne, którego kanony zostały wywrócone przez impresjonizm. Bezlitosny obserwator interesuje się jedynie prawdą i układa to jedynie, co widzi. M a n e t jest przede wszystkim zaabsorbowany tonacjami swych nagości i muskulaturą. Manet i Degas nic nie uczynili, aby się przypodobać widzowi, który stanął przed, ich obrazami, przeniknięty pojęciem tak banalnym, że nagość powinna być regulaminowo piękna i wypoetyzowana z dwumetrowymi włosami, o dziewiczych piersiach, o cerze lilii i róży, jednym słowem taka, jakiej się nigdy nie spotyka. Wiktoryna w *Śniadaniu na trawie*, *Olympia* Maneta, jak również kobiety myjące się Degasa, są to najzwyczajniejsze kobiety żyjące, widziane w atmosferze naturalnej, zbudowane prawidłowo, ani odstraszaające, ani upodobnione boginiom i malarze ci nie mniej jak Rembrandt nie uważają sobie za obowiązek, malując kobietę nagą, zacierać w niej wszystkie jej niedoskonałości i czynić z niej typ idealny, którego jedyną ojczyzną jest Akademia, owa ziemia obiecana, do której żadna ze znanych nam kobiet nie zostanie wpuszczoną, chyba pod warunkiem skorygowania”.

\*

Ale i koncepcja realistyczny zaczyna się dziś przeżywać. Wpływ Cézanne’a na dzisiejszą generację jest niemniej decydujący, jak Maneta na poprzednią. Manet wyzwolił sztukę z konwencjonalizmu akademickiego,

---

<sup>30</sup> Camille M a u c l a i r [właśc. Séverin Faust] (1872-1945) – francuski poeta i pisarz, krytyk sztuki i podróżnik; autor powieści *Le Soleil des Morts* uważanej za dokument fin de siècle’u; w krytyce wspierał twórców impresjonizmu i symbolizmu, a także kielkujący dopiero fowizm; pod koniec życia nawiązał współpracę z reżimem Vichy.

Cézanne zaś z formuły impresjonistycznej, inaugurując powrót do piękna syntetycznego klasyków, niesfałszowanego przez akademię. Bo „klasykiem”, mówił on, „należy być z przyrodzenia, i to jest stać się nim przez czucie”.

Czyż nie widzimy w najbliższej stojących obok Cézanne’a i Gauguina wyraźnej tendencji do sztuki bardziej wszechstronnej, bardziej uniwersalnej, niż nią było malarstwo impresjonistów? On, który poznał wszystkie kłamstwa uczonej sztuki urzędowej i błędy realistów, chciał im przeciwstawić piękno monumentalne. Pojmując sztukę li tylko jako wyraz dekoracji, nie tracił on nigdy logiki. Pobudzony, już był do swej twórczości przez tego wielkiego idealistę w sztuce nowoczesnej, jakim był Puvis de Chavannes<sup>31</sup>.

W epoce, kiedy wiedza akademicka poczyniła rzekomo największe postępy, mistrz tej miary co Puvis de Chavannes umiał być szczerze naiwnym. Właściwie nie mógł być innym, bo poezja nigdy nie idzie w parze z uczoną wiedzą szkolną. Talent wyraża ją według praw logiki, ale z własną wizją formy. Puvis tedy czerpał więcej nauki do swych fresków z naiwnych kreacji trecentystów włoskich<sup>32</sup>, niż z uczonej sztuki współczesnych sobie artystów. Właśnie tego uczonego charakteru unikał. Raczej przez niezręczność rzemiosła wydobywał całą siłę, jeżeli można nazwać niezręcznością wyrażone z charakterem formy w przeciwstawieniu do martwej poprawności akademickiej. Naiwne, hieratyczne postacie na freskach Puvisa jakież są monumentalne! Jest w nich ubóstwo kolorytu, zwłaszcza, ale ubóstwo to jakby ewangeliczne przez ów niezwykle uduchowiony ton, jaki mają jego harmonie freskowe. „W dziełach Puvis’a mało się widzi, ale dużo się czuje, a w malowidłach J. P. Laurens’a dużo się widzi, a nic nie czuje” wyraża się Emil Bernard<sup>33</sup>, porównując ich freski w Panteonie.

Wzór Puvisa jak i Gauguina przyświeca dziś najmłodszym w sztuce, którzy bynajmniej się nie dopatrują jak romantycy absurdu w metafizycznym jakoby pojmowaniu linii Ingres’a. Owszem największą w tym logikę widzą, by malarstwo było kompozycją zdobniczą, uogólnioną *arabeskę*. Dekomponują oni formy klasyczne ale po to, by deformacja rysunku i wszystkie uproszczenia syntetyczne tworzyły całość najbardziej ornamentacyjną.

Ale czyż to powrotna fala klasycyzmu i czy to jedyna tendencja w sztuce dzisiejszej?

<sup>31</sup> Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) – francuski malarz, patrz przypis 2 na s. 40.

<sup>32</sup> *Trecentyści włoscy* – malarze okresu *trecenta* tzn. XIV w. we Włoszech, zapowiadający wczesny renesans, np. Lorenzetti, Giotto di Bondone i in.

<sup>33</sup> Émile Bernard (1868-1941) – francuski malarz, grafik i projektant, przedstawiciel syntetyzmu, należał do grupy z Pont Aven; w kręgu jego przyjaciół byli m.in. P. Gauguin i H. Toulouse-Lautrec.



Maurice Denis

## O malarstwie dzisiejszym

**D**ość rzadko się dziś spotyka skończone dzieła sztuki. Wystawia się za dużo notatek, najdrobniejsze szkice. Krytycy i miłośnicy sztuki gardzą „wielkimi maszynami”. Nie jest to już w modzie. Malarze też nie tworzą więcej obrazów. Ponieważ publiczność – a mam na myśli publiczność światłą, nie posiada już ani kryterium ani formuł gotowych, by oceniać malarstwo, stawia więc tylko to jedyne pytanie przed dziełem sztuki: „Czy oryginalne?” Jeżeli tak, to podziwia. Ten stan umysłów jest szkodliwszym, niż najgorsza rutyna. Dawniej zwracał na siebie artysta uwagę dążeniem do doskonałości w jakiejś uznanej technice. Dzisiejszy zaś artysta wypracowuje na swój debiut jakieś dziwactwo, po czym zmusza się do powtarzania go aż do przesytu, utwierdzając się coraz to więcej w swej manierze, przesadzając swe błędy. (...)

Należy zrezygnować z tej chęci tworzenia nowej sztuki samym tylko rozumem, i powinniśmy raczej ufać więcej wrażliwości, instynktowi i przyjmować bez wielkich skrupułów doświadczenia z przeszłości. Zwrot do tradycji jest naszą najlepszą obroną przeciwko szaleńcom rozumowania, przeciwko, wybrykom teorii. (...)

Porównując obraz Puvisa de Chavannes z obrazem Poussina, spostrzegam poprzez podobne zalety tę głęboką między nimi różnicę: że ten ukrywa pod przepychem ozdób, zapożyczonych z retoryki swojego czasu i pod czarem swej wrażliwości, ścisłą znajomość środków; podczas gdy mistrz nowoczesny obnaża przed wszystkimi to co jest w jego dziele sztuką i woła: dyskutujemy nad tym, czy Poussin czerpał bezpośrednio natchnienie z natury, czy też był posłusznym swojej prozodii; ale jasno widzimy, że Chavannes stosował system, że idealizował śmiało naturę. W czasach Poussina, musiał geniusz malarza wydzielić z pogmatwanego widowiska natury równocześnie prawdę (albo raczej prawdopodobieństwo) i piękno.

Malarz wprost nie znał takiej natury, jak my ją rozumiemy, prozaicznej i fotograficznej, nie przeciwstawiano bowiem stylu naturze; w umyśle malarza musiało znaczyć to samo. Było wiadomym, że natura zazwyczaj wadliwa w przedmiotach poszczególnych, doskonałą jest w swej intencji i w powszechności swych tworów. To z tej powszechności czerpali starożytni rzeźbiarze doskonałość swych rzeźb. Nie znano jeszcze tej inwencji, że wystarczy stylizować ot tak sobie pierwsze lepsze studium z natury. Czyż rysunki Poussina i jego rzadkie szkice malarskie nie mają tego samego stylu, co i jego obrazy? Tak samo u Delacroix i u wszystkich, wielkich, mistrzów. Wszystkie arcydzieła klasyczne są równocześnie idealnie piękne i wypełnione naturalnością. Ach! Przeklinajmy tych pedantów którzy

nas nauczyli rozróżniać w języku malarskim prozę i poezję. Przeklinajmy tych dzierżawców akademii, pejzażystów i wszystkich belfrów, którzy nam narzucili jako ideał niewolniczość wobec natury, wobec tej ich fotograficznej natury. To materializm naszych profesorów sprawił, że przez reakcję szukać zaczęliśmy Piękna poza Naturą, Natury sposobami Nauki, a sztuki w teoriach.

\*

Zdyskredytowaliśmy szkoły. Niektórzy nawet wyprowadzają z tego argument, że szkoły nie tworzą geniuszów. Powiadają, że wszyscy mistrze byli samotnikami, rewolucjonistami. Odpowiem na to, że nawet wśród nowoczesnych nie ma jednego takiego geniusza, który by wbrew własnej nawet woli nie należał do jakiejś szkoły, który by nie posiadał techniki, estetyki, kultury, jakie mu narzuciło otoczenie. Musi on być poniekąd odbiciem swojej epoki. Dzieła geniuszów wечно, powszechnie piękne, zawierają przecież coś takiego, co mówi o ich przynależności do jakiejś epoki, do jakiejś określonej szkoły. Ale jak w historii kostiumów bywają mody mniej lub więcej estetyczne i że tak jedne jak i drugie były noszone przez piękne kobiety, tak samo należy się zgodzić na nierówną wartość mód i w malarstwie, do których się stosują geniusze. Moda, za którą szedł Tycjan, była piękniejszą, niż ta, którą się zadawał musiał Delacroix.

Idea szkoły z góry określa nie tylko technikę, ale i estetykę. Do kogo się zwrócimy po kryterium piękna, po reguły smaku i zasady wyższe, które by nam umożliwiły zorganizowanie naszych sił inwencji i urzeczywistnienie naszego ideału? Jakaż dyscyplina stworzy opartą na naszej zmienności sztukę prawdziwie syntetyczną? Pod pretekstem syntezy, zadowalaliśmy się często, przynajmy to, uogólnieniami pospiesznymi i sztuka nasza, stając się szematyczną, pozostała fragmentaryczną, nie kompletną dużo porobiliśmy szkiców a za mało obrazów. Nie umiemy kończyć, dajmy na to, ale nawet u starych mistrzów wolimy szkice, niż dzieła skończone. Któż położy tamę tej bez końca licytacji na ulubioną nowość i na to upodobanie w rzeczach nieskończonych?

Barrès, Maurras, Milhouard<sup>34</sup> radzą nam szukać praw w przeszłości naszej rasy. Naprawdę, nie widzę dobrze, czy możemy co innego z tradycji narodowej

---

<sup>34</sup> Maurice Barrès (1862-1923) – francuski pisarz, eseista; początkowo reprezentował skrajny indywidualizm i egotyzm, a następnie ewoluował w stronę nacjonalizmu i tradycjonalizmu; zwolennik dyktatury Boulanger’a, od 1906 członek Akademii Francuskiej.

Charles Marie Maurras (1868-1952) – francuski filozof, publicysta i prawnikowy działacz polityczny; skrajny antysemita, ateista, przywódca rojalistów i współzałożyciel *Action Française* (przeciwników rewizji procesu Dreyfusa); ekskomunikowany przez Piusa XI; prekursor faszyzmu francuskiego, działał w reżimie Vichy, po wojnie skazany na dożywocie, wykluczony z Akademii Francuskiej.

wyciągnąć, niż ogólniki równie niejasne jak te, z których, wychodzimy. Sztuka katedr i sztuka Wersalu, nieprzerwany ciąg arcydzieł od Poussina do Corota, objawiają nam tę jasność, tę miarę, ten attycyzm, jakie są w tradycji francuskiej i to, co my nazywamy smakiem francuskim. Ale tę mądrość, tę wysoką kulturę, tę lojalność naszych starych snycerzy i mistrzów z XVII wieku, przez jakież metody zdolni jesteśmy osiąść, by utrzymać po nich ten spadek wielki?

Będąc pod urokiem doskonałości rzeźby greckiej i malarstwa włoskiego, zawsze, kiedy mowa o tradycji, pojmuję pod tradycją wszystko, co wielkie w przeszłości, jako też wszystkie szczęśliwe formuły i godne wzory, jakie się mieszczą w naszych Muzeach. Ale i też zawsze ponad wszystko miłuję tradycję grecko-łacińską, w niej widzę swoje naturalne granice i ojczyznę moich myśli.

\* \* \*

Historia sztuki jest ciągłym powtarzaniem się. Te same zasady kolorytu, które stanowią bogactwo Gauguina lub Van Gogha były już znane Tintoretowi i Tycjanowi. Piękno linii krzywych, styl linii Degasa czy Puvisa de Chavannesa odnaleźć można na wazach greckich i freskach Prymitywów.

Znamy tylko małą liczbę pozytywnych prawd, przynajmniej możemy sprawdzić w przeszłości prawa przeczute i upewnienia, zdobyte przez doświadczenia swobodne w ten to sposób ideał tradycji, zrazu niekształtny i w związku jeszcze, poczyna się rozwijać i wzbogacać.

Zgodziwszy się na symbolizm, czyli na teorię ekwiwalentów, możemy określić rolę naśladownictwa w sztukach plastycznych. To najważniejsze zagadnienie malarstwa. Szkoła Overbecka, szkoła Ingres'a, wszystkie szkoły akademickie mają kult piękna według kanonów – i dlatego kwestia jest źle postawioną. Ale największym błędem Akademii w XIX wieku było uczenie, że, styl jest sprzeczny z naturą. Mistrze nigdy nie odróżniali rzeczywistości, jako pierwiastka sztuki, od interpretacji rzeczywistości. Ich rysunki, ich studia z natury mają tyleż stylu, co i ich obrazy. Hasło „i d e a ł” jest kłamliwym; pochodzi ono z epoki sztuki materialistycznej. Nie stylizuje się sztucznie głupiej kopii z natury. „Róbcie, co się wam podoba, byleby to było inteligentne” – mówił Gauguin. Nawet kopiując, prawdziwy artysta jest poetą. Technika, materiał, cel jego sztuki dostatecznie go ostrzegają, by nie pogmatwał p r z e d m i o t u, który tworzy, z widowiskiem natury, które mu

---

Adrien Mithouard (1864-1918) – francuski poeta, eseista i działacz polityczny, współzałożyciel (z Albertem Chaponem) pisma „L'Occident”; przewodniczył Radzie miasta Paryża w czasie I wojny.

dało do tego sposobność. Z punktu widzenia symbolistycznego powinniśmy uważać dzieło sztuki jako ekwiwalent doznanego uczucia: natura może być tylko dla artysty stanem jego osobistej duszy. A to, co nazywamy deformacją subiektywną, praktycznie jest stylem\*.

Ale natura nie jest tylko zwierciadłem, w którym się przeglądamy i gdzie kształtujemy złudzenia naszych zmysłów; to przedmiot, który tak samo oceniamy przez rozumowanie, jak dzieło sztuki. Wszystkie piękne dzieła są pewną równowagą między subiektywnym a obiektywnym – między naturą idealną, objawioną przez nasze zmysły artystów i rzeczywistością, którą zna nasz rozum. Te dwie deformacje, subiektywna i obiektywna, do których sprowadzam pojęcie sztuki, w zastosowaniu, do ciała ludzkiego znajdują swe granice w poczuciu prawdopodobieństwa i możliwości. Znajomość typu ludzkiego pomaga takim deformatorem, jak Michał Anioł, Ingres lub Degas, do stworzenia typów osobliwych o logice tak harmonijnej, że łatwo jest nam uwierzyć w ich rzeczywistość. „Sztuka malowania” – mówi Cennino Cennini<sup>35</sup> – „tkwi w inwencji przez wyobraźnię rzeczy, których nie widziano, dając im pozory naturalności i w określeniu ręką w taki sposób tego, co jest zmyślone, żeby wyglądało na prawdziwe – *dando a dimonstrare quello che non e, sia*<sup>36</sup>”.

## Vincent Van Gogh

### Z listów do Emila Bernarda i do Teodora Van Gogha

**S**ad winny w kwiecie: Jestem w szale pracy, bo drzewa kwitną, a chciałem namalować potwornej wesołości sad prowansalski. Dziś z rana pracowałem nad kwitnącą śliwą. Naraz zerwał się wichur, wywołując efekt, jakiego dotąd nie widziałem nigdy. I powtórzyło się to kilkakrotnie. Chwilami słońce roziskrzało te białe kwiatuszki: to było naprawdę piękne!

Barki w Saint-Maries: Ujrzałem nareszcie morze Śródziemne i przepędziłem tydzień w Saint-Maries, dokąd dostałem się przez Camargue, poprzez winnice i równiny, istic holenderskie. Tu w Saint-Maries widziałem dziewczęta, które wywoływały wspomnienia z Cimabuego i Giotto. Wątle one,

\* Por. *Divagations* Mallarmé'go. (Przyp. tłum.).

<sup>35</sup> Cennino Cennini (1370-1440) – włoski malarz i teoretyk, związany z Padwą; autor traktatu *Il libro dell' arte o Trattato della pittura*, przyjmowany za podręcznik malarstwa i uznawany za fundamentalne źródło wiedzy o wczesnorenesansowych technikach; wydany jako *Rzecz o malarstwie*, Florencja 1933.

<sup>36</sup> *Dando a dimonstrare quello che non e, sia* (wł.) – jak było do udowodnienia, że to czego nie ma właśnie jest.

smukłe, smętne nieco i mistyczne. Na wybrzeżu płaskim i piaszczystym małe barki zielone, czerwone, niebieskie; tak były piękne w kolorze, że przypominały kwiaty...

*Siewca*: Namalowałem siewcę. Ach!, te obrazki w kalendarzach, w starych wiejskich kalendarzach, gdzie grad, śnieg, deszcz wyobrażone są w sposób zupełnie pierwotny!...

Zapewne Ricardy\* i Leonardy nie dlatego są piękne, że ich jest mało, ale i Monticelle, Coroty, Daubigny<sup>37</sup> nie są, brzydkie, choć w wielu wypadkach z nadzwyczajną szybkością zostały wykonane i że ich jest bardzo dużo. Co do krajobrazów, przekonywam się, że najlepsze bywają te, które najszybciej były wykonane... I u mnie są malowidła bardzo szybko wykonane, ale długo przedtem przemyślane. Jeżeli ci tedy, powiedzą, że to zbyt pośpiesznie zrobione, to odpowiedz im, że za pośpiesznie oglądali... Podczas żniwa praca moja nie była lżejszą, niż praca żniwiarzy...

*Pieta*: Delacroix, Daumier, Millet! Możliwe, że ci wielcy geniusze byli wariatami i żeby mieć wiarę i uwielbienie bezgraniczne dla nich, należy również być wariatem...

Rembrandt maluje walorami tak samo, jak Delacroix kolorami. Ale dystans między Delacroix i Rembrandtem i tak samo – resztą malarstwa jest bardzo wielki...

*Wskrzeszenie Łazarza*: Równie trudno określić koloryt Rembrandta, jak znaleźć nazwę dla szarego tonu Velázquez. Można by powiedzieć w braku czegoś lepszego (i co się czyni zazwyczaj) „złoto Rembrandta”, ale jest to bardzo nieścisłe...

Postać Chrystusa, tak jak ja ją czuję, malowali tylko, Rembrandt i Delacroix, a po nich Millet malował doktryny Chrystusa. Na inne malarstwo religijne patrzę z uśmiechem – z punktu widzenia religijnego, a nie malarskiego. Prymitywi włoscy, flamandzcy i niemieccy, to poganie, którzy mnie ciekawią z tego samego tytułu, co Velasquez i tylu innych naturalistów... Jeżeli Japończycy nie postępują już naprzód we własnym kraju, to nie ulega kwestii, że sztukę ich kontynuuje Francja...

---

\* Ricard – malarz marseylijski, którego portrety należą do najpiękniejszych z drugiej połowy XIX wieku. (Przyp. tłum.).

<sup>37</sup> Monticelle [właśc. Adolphe Joseph Monticelli] (1824-1886) – francuski malarz akademicki, uczeń P. Delaroche’a; tworzył głównie kompozycje figuralne i portrety; malarz schyłku II Cesarstwa, związany z Marsylią.

Camille Corot [właśc. Jean-Baptiste Camille Corot] (1796-1875) – francuski malarz, prekursor realizmu, twórca pejzaży; jego uczniami byli Camille Pissarro, Berta Morisot i in.

Charles-François Daubigny (1817-1878) – francuski malarz, grafik i ilustrator, jeden z przedstawicieli grupy z Barbizon, początkowo pod wpływem Corota, potem Courbета, uważany za prekursora impresjonizmu.

Od czasu do czasu miewam straszne jasnowiedzenia, kiedy natura jest piękną jak obecnie: wówczas tracę władzę nad sobą i obraz powstaje jak we śnie... Wszystkie kolory, które wprowadził impresjonizm w modę, są zmienne. Tym bardziej należy ich używać dlatego i zupełnie śmiało, w stanie najsurowszym; czas je aż nadto złagodzi.

Zamów tedy dla mnie trzy chromy (pomarańczowy, żółty, cytrynowy) – błękit pruski, szmaragd, kraplak, veronez zielony, kadmim; tego wszystkiego nie ma na palecie malarzy holenderskich Marisa, Mauvé'a, Israelsa<sup>38</sup>, a znajdują się u Delacroix, który z furją używał tych dwóch kolorów, najbardziej potępianych: błękitu pruskiego i żółto-cytrynowego.

Zdaje mi się wciąż i coraz to więcej, że obrazy, które należało by malować – obrazy konieczne, nieodzowne, muszą powstać przez siłę większą, niż twórcza siła odosobnionej jednostki, by malarstwo dopięło tych szczytów wyniosłych, na jakie się wzniesli rzeźbiarze greccy, muzycy niemieccy, prozaicy francuscy. Tworzyliby je wtedy prawdopodobnie ludzie, zrzeszeni ze sobą w grupy dla wykonania wspólnej idei. Przykład: ów przychodzi z pyszną orkiestracją kolorów, ale z brakiem idei; inny zaś obfituje do przesady w koncepcje nowe, gorszące lub czarujące, ale nie potrafi ich wyrazić w sposób dostateczny. Najoczywistsza tedy racja, by żałować braku ducha solidarnego korporacji wśród artystów, którzy się tylko wzajemnie krytykują, prześladują jedni drugich, na szczęście nie unicestwiając nikogo.

Powiesz, że takie rozumowanie jest banalnym. – Kto wie! – Sama jednak istota rzeczy Odrodzenie Sztuki, bynajmniej nie jest rzeczą banalną..!

Często żałuję, że nie mogę się zdecydować do pracy w domu i z wyobraźni. Z pewnością wyobraźnia to jest zdolność, którą należy rozwinąć i tylko ona może nam pomóc, by odtworzyć naturę bardziej egzaltującą i bardziej pocieszającą niż ujęcie spojrzeniem oka rzeczywistości (którą dostrzegamy zmienną, przemijającą szybko jak błyskawica)...

Chociaż maluję zawsze bezpośrednio z natury, dążę do tego, by uchwycić w rysunku tylko to, co istotne, po czym przestrzenie, ograniczone konturami (wyrażonymi, czy nie, ale w każdym razie wyczutymi), wypełniam tonami uproszczonymi w takim sensie: wszystko, co w przestrzeni, będzie się tonowało fioletowo, całe niebo będzie miało tonację niebieską, zieloności będą zieleniami niebieszczącymi się, albo zieleniami żółtawymi

<sup>38</sup> Willem Maris (1844-1910) – holenderski malarz; tworzył głównie pejzaże pod wpływem Corota, m.in. znad brzegów Renu czy fiordów Norwegii; wystawiał na Salonie, gdzie w 1889 r. otrzymał srebrny medal.

Anton Mauvé (1838-1888) – holenderski malarz zwierząt i pejzaży; podróżował po Europie i Ameryce, gdzie w Stanach Zjednoczonych otrzymywał liczne nagrody; pozostawał pod wpływem Milleta.

Jozef Israëls (1824-1911) – holenderski malarz i grafik, przedstawiciel realizmu.

(przesadzając umyślnie żółte i niebieskie), jakkolwiek bądź nie będzie to nigdy złudzeniem optycznym...

Zło, widzisz, jest w tym, że Giotto i Cimabue tak samo, jak Holbein i Van Eyck, żyli w społeczeństwie obeliskowym – wybac mi wyrażenie – urządzonym, ukonstytuowanym architektonicznie, gdzie każda jednostka była kamieniem, a wszystkie, trzymając się spoiście, tworzyły społeczeństwo monumentalne. To społeczeństwo, które stworzą socjaliści – i do czego im względnie daleko – logicznie ta ich budowa, nie wątpię, będzie inkarnacją czegoś podobnego. Wiesz, my żyjemy w epoce zupełnego zwątpienia i anarchii. My artyści, miłośnicy ład i symetrii, odosobniamy się i pracujemy, by określić tylko jedną rzecz.

Piwio wie dobrze o tym; a kiedy on, taki mędrzec i taki sprawiedliwy, opuszcza Pola Elizejskie, by uprzejmie wejść w zażyłość z naszą epoką, to portretuje ją bardzo pięknie... Otóż Holendrzy, jak widzimy, malowali świat, jakim był – pozornie nie rozumując – tak jak Courbet, malujący piękne kobiety nagie; tworzyli portrety, krajobrazy, martwe natury. Można być jeszcze głępszym od nich i robić większe jeszcze szaleństwa. Ale jeżeli my nie wiemy już co robić, to róbmy jak oni chociażby dlatego, by nie dać wyjałowić naszym rzadkim zdolnościom mózgowym w bezpłodnych medytacjach metafizycznych, które nie zdolne są uwięzić Chaosu w słoju, a chaotycznego już dlatego, że nie można go trzymać w żadnej szklance naszego kalibru. Możemy – i co czynili ci starzy Holendrzy, rozpaczliwie przebiegli jak na ludzi systemu – możemy malować atom chaosu: konia, portret, twoją babkę, jabłka, krajobraz...

Henri Matisse

### Z uwag malarza

**W** malarstwie dąży się przede wszystkim do ekspresji. Przyznawano mi często pewną wiedzę, ale też zarzucano, że nie szukam w obrazie innej satysfakcji, jak tylko zmysłowej. Otóż nie podobna odróżniać idei malarza od jego środków wyrażania się, które są o tyle umiejętniejsze, o ile myśl jego jest głębszą. Trudno mi oddzielać uczucia od sposobów, jakimi je tłumaczę.

Ekspresja dla mnie nie tkwi bynajmniej w patetycznym wyrazie twarzy, lub w ruchu gwałtownym. Jest ona w układzie obrazu: w sposobie rozmieszczania ciał ważkich, pozostawienia pustego na około niej pola, w proporcjach. Kompozycja, to sztuka ułożenia w sposób dekoracyjny rozmaitych pierwiastków, które służą malarzowi do wyrażania uczucia. W dziele sztuki musi być harmonia całości: wszelki zbyteczny szczegół może zająć w duchu widza miejsce innego, istotniejszego szczegółu.

Kompozycja, która dąży do ekspresji, zmienia się wraz z powierzchnią, którą ma pokryć. Na kartce papieru o pewnych rozmiarach nakreślę rysunek, który będzie w stosunku do jej formatu. Nie powtórzę tego samego rysunku na innej kartce, której wymiary będą inne i która będzie np. prostokątną zamiast być kwadratową; ani też nie powiększę tego rysunku, gdybym go miał przenieść na kartkę o podobnym formacie, ale dziesięć razy większą. Rysunek musi posiadać siłę ekspansji, która ożywia otaczające go rzeczy. Artysta, który chce przenieść kompozycję z mniejszego płótna na większe, musi zmienić układ obrazu, by zachować ekspresję.

\*

Są dwa sposoby wyobrażania rzeczy; jeden je demonstruje brutalnie, drugi daje ich ewokację przez sztukę. Oddalając się od przedstawiania dosłownego ruchu, dochodzi się do większego piękna i większego majestatu. Spójrzmy na posąg egipski: wydaje nam się on sztywny, a jednak czujemy w nim ciało, zdolne się poruszyć, które mimo swej sztywności jest ożywionym. Antyki greckie są takie spokojne: człowiek, który rzuca dysk, pojęty jest w ruchu najbardziej wysilonym, jakiego wymaga ten gest; rzeźbiarz zreasumował go w skrócie, który mu przywraca równowagę i wywołuje równocześnie ideę trwania. Bo ruch sam przez się nie jest stałym i nie licuje z czymś, co jest trwałym, jak posąg; artysta musi być świadom całej akcji, z której przedstawia tylko moment.

\*

Jest to niemożliwe dla mnie, kopiować naturę niewolniczo; muszę ją podporządkować sensowi obrazu. Zestosunkowanie przeze mnie wszystkich tonów musi wywołać żywy akord kolorów, harmonię analogiczną, jak w kompozycji muzycznej. Wszystko tkwi dla mnie w koncepcji. Należy tedy mieć od samego początku wizję dokładną całości.

\*

Tylko instynktem się kierując, znajduję kolory jak najbardziej ekspresyjne. W wyborze kolorów nie opieram się na żadnej teorii naukowej, ale tylko na obserwacji, uczuciu i wypróbowanej wrażliwości.

\*

Dzieło sztuki powinno mieć określenie same w sobie, i narzucić je widzowi, zanim on jeszcze pozna jego temat. Kiedy oglądam freski Giotta



w Padwie, wcale mnie, to nie obchodzi, którą scenę z życia Chrystusa mam przed oczami, ale od razu mnie poruszają, bo uczucie, które się wyłania z obrazu, jest w liniach, w kompozycji, w kolorycie, a tytuł jest tylko potwierdzeniem mojego wrażenia.

\*

Marzę o sztuce, w której równowaga, czystość, spokój bez drażniących a zbytecznych tematów, uśmierzają i koją zarówno mózg filozofa, jak kupca i literata analogicznie jak fotel, który im służy, kiedy są fizycznie zmęczeni. Moim ideałem jest odnalezienie tej tajemnicy tworzenia obrazu tak, by był jako przedmiot, pojęty z planem, gdzie by równowaga wzajemna barw, linii i mas substancji była taką, jak w wazonie, który można gdziekolwiek i jakkolwiek postawić, nie zatracając jego charakteru jedności.

\*

Doznajemy emocji na widok pięknego krajobrazu, który byśmy radzi namalować. Siadamy przed płótnem na sztaludze i malujemy. Motyw jednak przeladowujemy szczegółami, fałszywymi w walorach, chwiejnymi w konstrukcji, a całość wyrażamy bez charakteru. Zdaje mi się, że doznawszy wrażenia na widok pięknego motywu, należałoby zamknąć oczy i uprzytomnić sobie tylko to, co się dostrzegło najcharakterystyczniejszego w krajobrazie. Dopiero potem będziemy w stanie stworzyć szczerą ewokację natury, nie malowniczy obrazek; ale prawdziwą już syntezę wypiszemy plastycznie.

W znakomity sposób określa G o e t h e stosunek artysty do natury, który według niego jest podwójnym: „artysta jest panem i niewolnikiem natury równocześnie; jest niewolnikiem natury w tym znaczeniu, że musi działać środkami materialnymi, by być zrozumiałym, a panem jej jest znowu dlatego, że środki materialne służą jego idealnym celom. Artysta chce się wyrazić przed światem przez całość, ale tej całości nie znajduje w naturze: jest ona owocem jego własnego ducha”.

Paul Cézanne

### Z listów do Emila Bernarda

**W**szystko modeluje się w naturze sferycznie, stożkowato lub cylindrycznie. Nauczyć się tylko trzeba malować na tych najprostszych figurach, a z łatwością urzeczywistni się już potem wszystko, co się tylko zechce. Rysunek i kolor bynajmniej nie są odrębne od siebie. W miarę,

jak się maluje, rysuje się także; im się koloryt więcej harmonizuje, tym się bardziej uwydatnia rysunek. Kontrasty i wzajemny stosunek tonów – to tajemnica rysunku i modelowania”.

„Pozwoli Pan, że powtórzę Mu to, co powiedziałem za Jego bytności u mnie: interpretować naturę sferycznie, cylindrycznie i stożkowato, a wszystko wykreślić w perspektywie tak żeby czy to każda strona przedmiotu, czy każdy bok płaszczyzny kierowały się ku punktowi dośrodkowemu. Linie, równoległe do widnokregu, przedstawiają bądź przestrzeń, bądź też przecięcie widoku, albo jeśli to Pan woli: widowiska, które *Pater omnipotens aeternus Deus*<sup>39</sup> roztacza przed naszymi oczami. Linie pionowe do horyzontu dają głębię: otóż natura przedstawia się nam, ludziom, raczej jako głębia aniżeli jako powierzchnia. Stąd ta konieczność wprowadzania w drganie światła, dostrzeganego przez nas, a wyobrażonego przez czerwienie i kolory żółte, dostatecznej masy błękitów po to, żeby dać odczuć powietrze”.

### Maillol

Jesteśmy dziś zbyt niespokojni, zbyt zmęczeni. Ale wrócimy do tej sztuki o silnym zdrowiu, jaką była archaiczna, grecka. I to będzie stylem przyszłych stuleci.

### Paul Gauguin

Czy Giotto znał perspektywę? A jeżeli ją znał, to czemu nie czynił z niej użytku? Pytamy się, dlaczego *Infantka Velázqueza*<sup>40</sup> ma ramiona sztuczne i dlaczego głowa nie jest na nich osadzona a wygląda to dobrze; podczas gdy głowa Bonnata<sup>41</sup> osadzoną jest na prawdziwych ramionach i wygląda to źle.

Umieć rysować, to nie znaczy dobrze rysować. Zbadajmy tę osławioną wiedzę rysunku; ależ to wiedza, którą posiadają wszyscy laureaci rzymscy<sup>42</sup>, a nawet ci, którzy z konkursu wyszli ostatni – wiedza, której bez wyjątku wszyscy się nauczyli w ciągu kilku lat jak łagodne barany,

<sup>39</sup> *Pater omnipotens aeternus Deus* (łac.) – Ojciec Wszechmogący, wieczny Bóg.

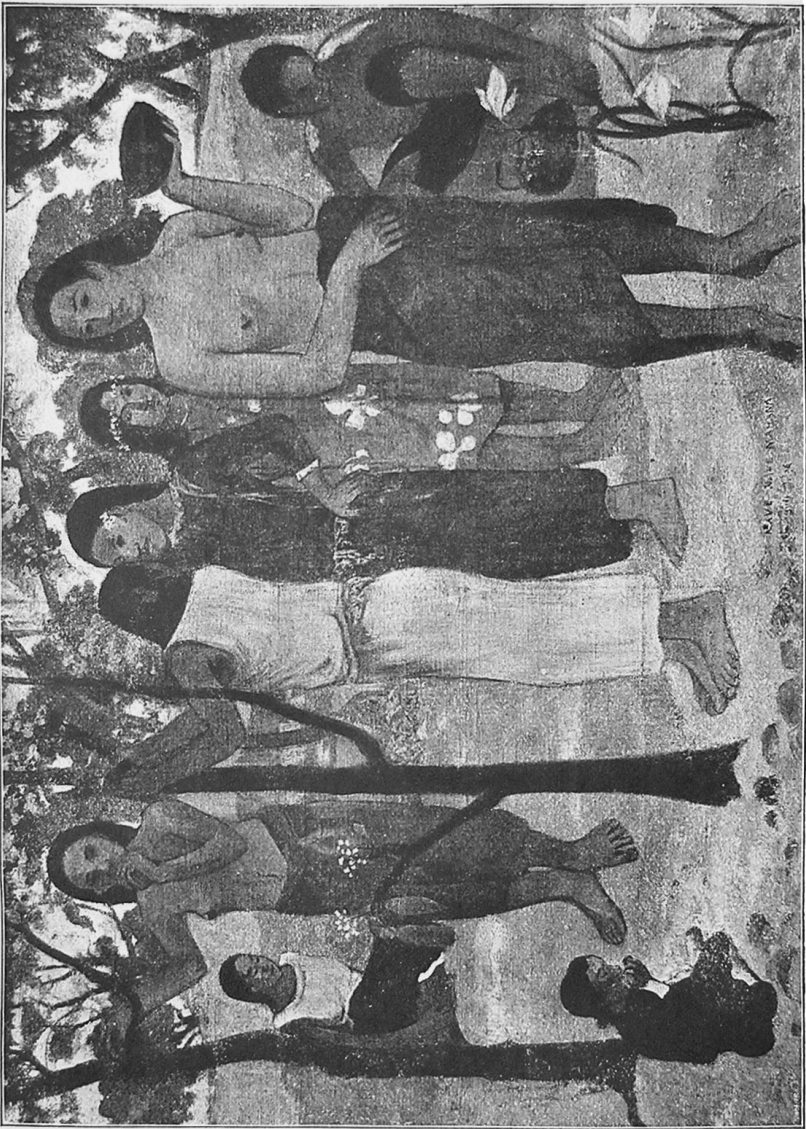
<sup>40</sup> *Infantka Velázqueza* – obraz *Panny dworskie* (*Las Meninas*) Diego Velázqueza z 1656 r., który powstał na hiszpańskim dworze Filipa IV Habsburga; obecnie w madryckim Prado.

<sup>41</sup> Léon Joseph B o n n a t (1833-1922) – francuski malarz, uczeń Delacroixa, tworzył wzięte portrety oraz sceny religijne i pejzażowe, pozostawał pod wpływem Velásqueza, był profesorem École des Beaux Arts, nauczycielem m.in. Caillebotte’a i Toulouse-Lautreca.

<sup>42</sup> Chodzi o laureatów najwyższej nagrody, tzn. trzyletniego stypendium we Włoszech (Prix de Rome) przydzielanego przez Académie des Beaux Arts.



P. Cézanne, *Wiosna*



P. Gauguin, *Z Thaiti*

strzeżone przez swego pasterza, Cabanela<sup>43</sup>. Wiedza to, której nabyli bez wysiłku...

Wyszedszy z takiej tresury, Besnard<sup>44</sup> umiał wyśpiewać, jak księżyc jasno świeci! W początkach swej kariery wyśpiewywał to białkiem i sienną paloną, ale później wywachał jak czujny pies, skąd wiatr wieje i powiedział sobie, że impresjonizm praktykowany przez człowieka, umiającego rysować, będzie cudem. Poświata księżycy przeszła przez wszystkie gamy farbiarza. Dowcipny jeden malarz, któremu opowiadano o Besnardzie, jakby go chciano nim zastraszyć, odpowiedział: „Ależ tak, Besnard to przepyszny ptak, ale czemuż lata on w naszych piórach?”

Malarz, który nigdy nie umiał rysować, ale dobrze rysuje, to Renoir<sup>45</sup>... U Renoira nic nie jest na swym miejscu; nie szukajcie linii, która nie egzystuje; jakby przez czarodziejstwo piękna plama barwna i pieszczotliwe światło są dostatecznie wymowne. Na policzkach, jakby na brzaskwini lekki puszek się unosi, zawiany przez wietrzyk miłosny, który wyśpiewuje uszom swą muzykę. Chciałoby się kąsać niby wiśnię usta, perlące się w śmiechu małymi ząbkami, białymi a ostrymi...

Delacroix był wielkim kolorystą, ale nie umiał rysować. Równoległe z nim Ingres, również świadom tego, jak niedorzecznym jest język akademicki, jał się z uporem rekonstruować język logiczny a piękny do użytku, mając jedno oko zwrócone na Grecję, a drugie na naturę. Ponieważ rysunek u Ingresy był linią, nie dostrzeżono w tym żadnej zmiany. Ruch jednak, wszczęty przez niego, był wielkiego znaczenia. Nikt go z otoczenia nie zrozumiał, nawet jego uczeń Flandrin<sup>46</sup>, który nigdy nie przemawiał innym językiem, niż wolapükem<sup>47</sup> i dlatego właśnie uchodził za mistrza klasycznego, podczas gdy Ingresy zepchnięto na ostatni plan, by wrócił z tym większą świetnością w naszych czasach. Między Ingresem a Cimabuem dużo jest punktów

---

<sup>43</sup> Aleksandre Cabanel (1823-1889) – francuski malarz, przedstawiciel akademizmu; profesor École des Beaux-Arts w Paryżu oraz Institut de France; autor wielu portretów osobistości II Cesarstwa; malował sceny rodzajowe i mitologiczne.

<sup>44</sup> Paul Albert Besnard (1849-1934) – francuski malarz, uczeń Cabanela, przedstawiciel impresjonizmu, laureat Prix de Rome; autor fresków na Sorbonie, w École de Pharmacie i Comédie-Française; członek Académie des Beaux-Arts, a od 1923 dyrektor École des Beaux Arts.

<sup>45</sup> Auguste Renoir (1841-1919) – malarz francuski, impresjonista.

<sup>46</sup> Jean Hippolyte Flandrin (1809-1864) – francuski malarz, uczeń Ingresy, twórczość na styku neoklasycyzmu i akademizmu, pozostawał pod wpływem Nazareńczyków; laureat nagrody Prix de Rome; autor fresków w kościołach paryskich St. Severin, St. Germain des Près oraz St. Vincent de Paul; członek Akademii.

<sup>47</sup> *Volapük* – wolapik, w znaczeniu język światowy; od sztucznego języka stworzonego w 1879 r., przez J.M. Schleyera na bazie łaciny, niemieckiego, francuskiego i angielskiego.

stycznych: między innymi śmieszność, ta śmieszność piękna, którą można by tłumaczyć w ten sposób: nie ma nic bardziej podobnego do knota, niż arcydzieło – i vice versa.

Madonny Cimabuego przez tę swoją śmieszność są bliższe tego fenomenu, który stał się dogmatem, niż wszelkie dziewice, w wulgarnym pojęciu niepokalane... W tym właśnie istota rysunku, przechodzącego w swych odcieniach z rzeczy możliwych w niemożliwe. Bóg, bogowie, stworzeni są na obraz i podobieństwo ludzkie: niechaj tak będzie! Ale co innego jeszcze tkwi wewnątrz, a nie zewnątrz. Ramię, mówił Ingres z gniewem swym uczniom, nie jest skorupą żółwia. Anatomia, to stara znajoma, ale nieprzyjaciółka.

Mimo swego charakteru oficjalnego Ingres był z pewnością najmniej zrozumianym w swojej epoce; może właśnie dlatego był on oficjalnym. Nie widziano w nim rewolucjonisty, rekonstruktora, jakim był w rzeczywistości – dlatego właśnie mało był słuchanym w szkole. Ingres umarł i prawdopodobnie źle został pochowany, bo stoi zupełnie na nogach, już wcale nie oficjalny, ale zupełnie niezależny. Nie mógł on być bożyszczem tłumów...

Używajcie zawsze kolorów tego samego pochodzenia. Indygo jest najlepszą zasadą; żółknieje w kwasie siarczanym, czerwienieje w occie. Trzymajcie się tych trzech kolorów. Przy cierpliwości wyprowadzicie z nich wszelkie tony. Światłość i białość wydobywajcie przez grunt, ale nie pozostawiajcie go nigdy mokrym... Unikajcie czarnej barwy i mieszaniny białego z czarnym. Nie ma nic czarnego, nie ma nic szarego... Dobrze jest, by młodzi ludzie mieli modela; ale kiedy malujecie, zasłońcie go kotarą. Lepiej z pamięci malować, to będzie dzieło wasze istotnie waszym...

Któż wam mówi, że należy szukać kontrastów barwnych?... Wobec tego nie mogłyby się mieścić w bukietcie dwa takie same kwiaty? Szukajcie harmonii, a nie kontrastów. Przechodźcie z jasnego w ciemne, a nie z ciemnego w jasne; malarstwo wasze nigdy nie będzie dostatecznie jasnym; oczy orzeźwić się chcą malarstwem; dajcie im radość, a nie smutek... Wszystko winno wyrażać spokój, pogodę duszy. Unikajcie niespokojnej pozy. Każda z waszych figur niechaj będzie doskonałą równowagą...

Dajcie każdej rzeczy wyraźny zarys\*!...

\*

Mylisz się, jeżeli ci się wydaje, że ja się niesłusznie uważam za dzikiego. Jestem dzikim, a cywilizowani czują to, bo w dziele moim nie ma nic takiego,

---

\* Są to nauki, które wygłaszał Gauguin swym uczniom w tej już dziś legendarnej szkole w Pont-Aven (w Bretanii), gdzie żyło bractwo idealistów (Maurycy Denis, Seguin, Sérusier, Filiger, Mayol...). Przyp. tłum.

co by z równowagi wyprowadzić mogło, chyba tylko dzikość, niezależna ode mnie samego. Dlatego nie jest ono do naśladowania. Każde dzieło ludzkie jest wyjaśnieniem człowieka. Stąd dwa rodzaje piękna: jeden powstaje z instynktu, drugi z pracy. Zmieszanie się obydwóch – z zmianami, jakie konsekwentnie, nastąpić muszą – wydobywa wielkie, skomplikowane bogactwo. Rzeczą krytyki artystycznej jest ich odkrycie... Wielka wiedza Rafaela ani na chwilę nie powstrzymuje mnie w szukaniu istoty jego w instynkcie piękna. Rafael urodził się pięknym. Reszta jest u niego modyfikacją.

Fizyka, chemia, w ogóle nauki przyrodnicze wywołały w sztuce epokę nieładu, i można by powiedzieć, że artyści, wyzbywszy się swej naturalnej dzikości, zblądzili na różne manowce, by znaleźć twórcze pierwiastki, których już nie mieli w sobie...\*

### Refleksje o współczesnej sztuce w salonach paryskich

**W**iadomości o manifestacjach we współczesnej sztuce francuskiej dochodzą do Polski tak samo zwietrzałe, jak wszelkie inne nowinki paryskie. Zbyt daleko z Krakowa i z Warszawy do Paryża. Daleko mimo łatwych środków komunikacji. Dystans przestrzeni dlatego może jest dziś większy między nami a Francją, niż nim był w XVI, XVII i XVIII wieku, kiedy podróż do wielkich ognisk cywilizacji na Zachodzie uchodziła wprost za bohaterstwo. Bo też dobijanie się do wielkich źródeł wiedzy wynikało z naturalnych potrzeb, podczas gdy dziś jest to tylko burżuazyjnym zbytkiem.

\*

Jakżeż trudno jest się orientować w dziedzinie takiej, zwłaszcza jak nowocześnie, sztuki! W filozofii, w naukach ścisłych istnieje międzynarodowy kontakt pomiędzy poszczególnymi laboratoriami, uniwersytetami, rzeszami uczonych; w literaturze jest już on słabszym, a w sztukach pięknych zanika prawie z dniem każdym, mimo że trudno się dziś gdziekolwiek doszukać jakichś wybitnych znamion plemiennych w twórczości plastycznej. Jest to zresztą jedna z dziedzin życia duchowego, w której panuje największa anarchia, gdzie absurd najczęściej staje się rzeczą mody, przedmiotem entuzjazmu ogólnego. Bo i nigdzie indywidualistyczna swoboda twórcza nie sprawiła straszniejszych spustoszeń jak w sztukach plastycznych, sprowadzając zupełny zanik wszelkiej wiedzy opartej na prawach, przez tradycję pokoleń ugruntowanych, wszelkiej prozodii o charakterze powszechnym i wszelkiej estetyki, utwierdzającej logikę i sens ogólny...

---

\* Z ostatnich listów, które pisał Gauguin przed śmiercią z wyspy Tahity do przyjaciela swego Ch. Morice'a.

\*

Jak tu odpowiedzieć na takie pytanie, najzupełniej słuszne: Czy mi się podobają wszystkie manifestacje w nowoczesnej sztuce francuskiej, czy podzielam lub nie – wszystkie doktryny estetyczne, wszystkie prądy, nurtujące we współczesnym malarstwie i współczesnej rzeźbie, to sprzeczne, to też zbierające się harmonijnie w najrozmaitszych przejawach piękna; jakie stanowisko zająć wobec kaprysów mody wobec tych na krótki dystans czasu zaprojektowanych arcydzieł sztuki (dziś okrzyczanych, nazajutrz też zapomnianych); jaką busolą, jakim kryterium się kierować, by wyłowić z tego przestworza plastyki dzisiejszej dzieło, które wytrzyma próbę wieków? Trudno dać na to odpowiedź. Jedynie bezpieczną podstawą, na której się utrzymać można, są słowa Witkiewicza<sup>48</sup>: *Obiektywizm, posunięty do możliwych granic, jest koniecznym warunkiem krytyki, a krytyka sztuki w obszerniejszym znaczeniu jest jej teorią = filozofią.*

Bo i jakimżesz innym kryterium tu się kierować, zwiedzając w ciągu roku cztery Salony: Oficjalny (Elizejski), półoficjalny (Marsowy), Niezależnych i Jesienny; kilkadziesiąt galerii kupców, oglądając co najmniej 20.000 zamalowanych płócien, kilka tysięcy rzeźb, gdzie prawie tyle kierunków, ile indywidualności, dziewięć dziesiątych zbytecznych rzeczy, ubliżających smakowi swą bezdenną trywialnością, urągających zdrowemu sensowi swą skończoną bezmyślnością? Zaprawdę, sztuka bezmyślna przez samą swą negację sztuki stała się dziś wszechwładną, jedyną, która panuje, a to dzięki – powiedzmy bez ogródek – akademiom, rządowi demokratycznym, które ją popierają, wszystkim tym instytucjom i nowożytnym sposobom uszczęśliwiania ludzkości, którym na imię „powszechne głosowanie”, „obowiązkowa nauka dla wszystkich”, „sztuka dla wszystkich”.

Demokracja na innych polach polepszyła może los ludzkości, ale obalwszy wszelkie, tradycje, pozbawiła sztukę właśnie, co stanowiło o jej istocie. Nic też dziwnego, że rząd proteguje tylko sztukę przystępną, popularną, demokratyczną, którą stroi budynki publiczne w stolicy i na prowincji, prefektury, ratusze, szkoły – wszystkie te instytucje, gdzie naród się zbiera dziś tak samo, jak kiedyś w kościołach, w świątyniach... Inną była jednak sztuka w starych świątyniach, a inną jest w dzisiejszych instytucjach republikańskich. Tam królował boski ład, a tu panuje pospolita anarchia. I nie może być inaczej. Bo obraz czy rzeźba ma być złudzeniem jak najbrutalniejszej rzeczywistości, najwulgarniejszą ilustracją scen historycznych,

---

<sup>48</sup> Stanisław Witkiewicz (1851-1915) – polski malarz, projektant, krytyk artystyczny i prozaik; kierownik artystyczny „Wędrowca” (1881-1887), które stało się trybuną naturalizmu polskiego, twórca stylu zakopiańskiego.



dostępną pospolitym zmysłom gminu, plagiatem fotograficznym, kompozycją o najbardziej zmechanizowanym rytmie, schlebającą najniższym instynktom. Taką jest urzędowa sztuka francuska. Nie znaczy to bynajmniej, by urzędowa sztuka niemiecka, włoska, austriacka stały od niej wyżej. Godne one siebie... Wszędzie akademicka, urzędowa sztuka stoi na najniższym szczeblu inteligencji. We Francji tylko manifestują się z większą swobodą kierunki niezależne. Wre tu na prawdę walka o jakiś ideał w sztuce i tym łatwiej jest tu nam się poznać na bezmyślności oficjalnego malarstwa, oficjalnej rzeźby.

\*

Z powrotem demokracji przeszła i sztuka w posiadanie publiczne. Dziś każdy pełnoletni, a nawet, nowonarodzony obywatel ma do niej prawo, a artyści z bractwa lub cechu sztukmistrzów pędzla lub dłuta, o ile nie chcą podlegać samowoli mandarynów sztuki oficjalnej, rozstrzygających o przyjęciu ich dzieł do Salonów, idą na usługi giełdy kupców, którzy znowu, idąc za gustami mody, ustalają wartość i ceną towaru.

Inaczej działo się dawniej, kiedy targ na dzieła sztuki wyglądał tak samo w Paryżu, jak osławione targi starzyzną przed Wielkanocą, do dziś dnia odbywające się w okolicach Bastylli. Na świętego Michała ustawiali artyści stragany wzdłuż brzegów Sekwany, a na nich kilometry i całe tony, malowideł i rzeźb. I nie zbywało wówczas na amatorach z dobrym smakiem, którzy nabywali artystyczne ozdoby dla upiększenia swych przybytków. Na takich targach wystawiali jeszcze wielcy malarze z XVIII wieku, jak Chardin\*. Dopiero z końcem owego stulecia zorganizowali się artyści francuscy i stworzyli Salon Oficjalny z kompetentnymi sędziami, którzy czuwać mieli nad ogólną harmonią i wartością dzieł wystawionych. Były to czasy tryumfującego pseudo-klasycyzmu i humanitarnej krytyki artystycznej, którą uprawiał Diderot<sup>49</sup>, czasy tego akademizmu, który przetrwał w swej najbardziej zwyrodniałej formie aż do dni dzisiejszych, a filarami jego są William Bouguereau, Gérôme, Jean Paul Laurens, Bonnat, Cormon<sup>50</sup>. Spóźnioną już dziś nawet

---

\* Najbardziej zbliżonym do takiego targu wolnego jest Salon Niezależnych w naszych czasach.

Jean Chardin [właśc. Jean-Baptiste-Siméon] (1699-1779) – francuski malarz epoki Oświecenia, członek Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby; w jego twórczości widoczny jest wpływ malarstwa niderlandzkiego.

<sup>49</sup> Denis Diderot (1713-1784) – francuski pisarz, filozof i encyklopedysta, intelektualista Oświecenia; zajmował się także krytyką malarstwa (w esejach *Salons*, 1759-81) i literatury, autor *Kubusia Fatalisty...* (1796).

<sup>50</sup> William Bouguereau (1825-1905) – francuski malarz, przedstawiciel akademizmu, laureat nagrody Prix des Rome (1850), członek Institut de France, autor popularnych w epoce przedstawień tematów mitologicznych i historycznych.

rzeczą rozprawić o tej sztuce poprawnej pedagogów, którą ignorancja tłumu wynosi ponad Delacroix, Maneta, Cézanne'a, Puvisa de Chavannesa.

Od czasu jednak, jak Ameryka zaczęła wydawać własnych artystów, sztuka ta żyje jeszcze tylko dzięki poparciu Wilhelma II<sup>51</sup> i rządu trzeciej Rzeczypospolitej francuskiej. Fakt tylko jeden skonstatować należy, że od stu z górą lat klasycy oficjalni niszczą prawdziwą sztukę i jeszcze dziś gotowi podjąć to dzieło wandalizmu, do którego się chcieli zabrać podczas wielkiej rewolucji, by zburzyć kościoły gotyckie, jako urągające uznanemu smakowi. Wszystko tedy, co zajęło godne miejsce w historii sztuki XIX wieku, powstało z buntu przeciwko oficjalnej sztuce, przeciwko nieśmiertelnym z Instytutu, przeciwko Bouguereau, Cabanelom, Cormonom, Jean Paul Laurensom, Bonnatom – tym wszystkim, którzy kształcili i kształcą młode pokolenia malarzy i rzeźbiarzy.

Powstały w ciągu ubiegłego stulecia rozmaite secesje, jak ten Salon Marsowy, który mimo swego liberalizmu zwyrodniał z czasem. Dziś i w tym towarzystwie zapanowała atmosfera nie mniej antypatyczna jak w Salonie Elizejskim. Niemniej i tu wieje duch potworny, bo „wielkoświatowa” banalność... Artyści tego Salonu, to ci wirtuozi mieszczańscy, którzy chcą jakby potomności przekazać wzory mód dzisiejszych, rywalizując jak Gandra lub Boldini<sup>52</sup> swą diabelską brawurą z wielkimi krawcami dzisiejszymi i kto wie, czy nie prawdziwszymi w swoim rodzaju twórcami...

Daremnie szukać sztuki autentycznej w Salonach paryskich. To, co na tę nazwę zasługuje, manifestuje się gdzie indziej i bynajmniej się nie cieszy

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) – francuski malarz i rzeźbiarz, przedstawiciel akademizmu; autor dzieł z historii starożytnego Egiptu i Rzymu; uczeń P. Delaroche'a, nauczyciel m.in. Vlastimila Hofmanna.

Jean-Paul Laurens (1838-1921) – francuski malarz i rzeźbiarz, przedstawiciel akademizmu; autor portretów i dzieł o tematyce biblijnej i historycznej, profesor École des Beaux-Arts w Paryżu.

Léon Joseph Bonnat (1833-1922) – francuski malarz, wzięty portrecista, przedstawiciel akademizmu, twórczość pod wpływem sztuki hiszpańskiej, autor fresków w Panteonie; uczeń Delacroixa, profesor École des Beaux-Arts w Paryżu, jego uczniami byli m.in. G. Caillebotte, G. Braque, H. de Toulouse-Lautrec.

Fernand Cormon (1845-1924) – francuski malarz, przedstawiciel akademizmu, twórca dzieł o tematyce historycznej oraz portretów, uczeń Cabanela.

<sup>51</sup> Wilhelm II Hohenzollern (1859-1941) – cesarz II Rzeszy i król Prus, militarysta, jeden z głównych sprawców wybuchu I wojny światowej, próbował podporządkować swojej wizji różne dziedziny sztuki i nauki, które wspierał, a które gloryfikowały wojskowe dzieje Niemiec.

<sup>52</sup> Gandra – postać niezidentyfikowana.

Giovanni Boldini (1842-1931) – włoski malarz, portrecista; studiował w Paryżu i Londynie, gdzie pozostawał pod wpływem twórczości Gainsborough; działał w Paryżu w okresie III Republiki.

sukcesem tłumów. Nie wiem, czy naliczę na świecie wraz z muzeami europejskimi i amerykańskimi 200 amatorów, którzy gromadzą to, co świadczy o nowoczesnej kulturze artystycznej. A jednak rozprawia się tylko o tej autentycznej sztuce; nią żyje inteligentny Europejczyk. Znaczy się, że te niezależne aspiracje, nie zawsze zrealizowane, często nawet przefirmowane, najbardziej przemawiają do wyrafinowanych zmysłów, które pożądamy treści wyszukanej, rzadkiej... Stanowczo twierdzić można, że wielka sztuka naszych czasów była niezależną. Niezależnymi byli i Ingres i Delacroix, i Monticelli<sup>53</sup>, który mówił, że maluje, by go zrozumiano w 30 lat po jego śmierci i Corot<sup>54</sup>, któremu we śnie przewidziały się już jaskrawe krajobrazy impresjonistyczne i Courbet i Manet i Cézanne<sup>55</sup>, aż do najmłodszych, których ambicją jest czerpanie z niesfałszowanej przez akademie tradycji i projektowanie na przyszłość z myślą o wieczności...

Ostrożnym przeto należy być w sądach i nie sądzić, ale raczej rozważać należy, o ile dzieło wybitne naszych czasów wzbogaca nową treścią kulturę artystyczną. Dzieła sztuki dojrzewają lub i zamierają w czasie. My możemy zaledwie przeczuć, o ile nie przeoczyć wartości i wszelkich możliwości, jakie tkwią w tych wszystkich zarodkach twórczych, które napotykamy w dzisiejszym malarstwie i w dzisiejszej rzeźbie.

Co jednak najbardziej cechuje współczesną sztukę, to zbyt ni intelektualizm. I stąd pochodzi zatrważające pomieszanie rodzajów. Spopularyzowanie i uprzyśtępnienie przez archeologię pomników sztuki wszechświatowej i dążność równoczesna do retrospektywnego ogarniania wszystkich wielkich stylów historycznych wywołały łatwość przyswajania sobie największych form bez koniecznych ku temu potrzeb. Stało się to ponieważ rozrywką intelektualną, by najmniej nie wypływającą z konieczności twórczej. Stąd to lekkomyślne przenoszenie form z dekoracyjnego malarstwa do sztalugowego i na odwrót, nie uszanowanie materiałów niezbędnych do realizacji, podchwytywanie na oślep to jednego to drugiego gatunku malar-

<sup>53</sup> Adolphe Joseph Monticelli (1824-1886) – francuski malarz; uczeń Delaroche’a, następnie w kręgu barbizończyków; jeden z prekursorów impresjonizmu.

<sup>54</sup> Camille Corot [właśc. Jean-Baptiste Camille Corot] (1796-1875) – francuski malarz, jeden z prekursorów realizmu, patrz przyp. 37 na s. 85.

<sup>55</sup> Gustave Courbet (1818-1877) – francuski malarz, jeden z prekursorów realizmu; autor pejzaży, martwych natur i scen rodzajowych; w twórczości pomijał wątki historyczne i literackie; jako pierwszy wprowadził do malarstwa tematykę związaną z życiem i pracą robotników; w czasie trwania wystawy powszechnej w 1855 r. otworzył własny pawilon pod nazwą *Realizm*, czym przyczynił się do złamania prymatu Salonu.

Édouard Manet (1832-1883) – francuski malarz i grafik, przedstawiciel impresjonizmu, patrz przyp. 18 na s. 47.

Paul Cézanne (1839-1906) – francuski malarz, jeden z czołowych przedstawicieli postimpresjonizmu.

stwa. Gatunkowo różne rzeczy znajdują ujście w nowych jakichś gatunkach, gdzie wszystko się mieści, i fresk, i malarstwo na porcelanie, i drzeworyt japoński, i miniatura perska, i elementy obrazu sztalugowego. Jak przez noc uczą się niektórzy „robić” Cezanne’a, tak inni wprawiają się na prymitywach włoskich, na Chińczykach, na miniaturach perskich etc. I powstają z tego takie same niekonsekwencje, w jakie popadli Persowie, kiedy chcieli interpretować w swych miniaturach obrazy olejne mistrzów włoskich lub Van Dycka. (Można się było o tym naocznie przekonać na wystawie sztuki perskiej w Galerii Barbagangea). Bo i nic groźniejszego dla sztuki, jak mechaniczne przyswajanie sobie jakiejś wielkiej kultury artystycznej, której duch już albo zmarł, albo jest obcy. Niestety najmłodsza generacja posiada więcej wiadomości o sztuce, niż prawdziwej wiedzy... I nic dziwnego, że wyrafinowany Europejczyk zaczyna przenosić ponad wszystkie ich intelektualne eksperymenty naiwne malarstwo osławionego strażnika akcyźnianego Rousseau<sup>56</sup>, które przez lat dwadzieścia bawiło i śmieszyło publiczność, zwiedzającą Salon Niezależnych, i tak samo się nim zachwyca jak ludowymi obrazkami z Epinalu (*images d’Epinal*)<sup>57</sup>, jak się zachwyca sztuką ludową w ogóle, znajdując w niej klucz do czytania rozwiniętych przez naturalną kulturę u narodów wschodnich i starożytnych wielkich form piękna. Bo ten z elementarną wiedzą „imagier” malował z szczerością, z niekłamana naiwnością stylizował krajobrazy i wizerunki ludzkie z większym czarem, niż to uczynić są w stanie uczeni anegdociarze. Należało wprost odkryć tego analfabetę, by poznać na nowo, że kierowanie się żywym instynktem więcej znaczy w sztuce, niż źle skoordynowane wiadomości. Rousseau wyśpiewywał na fujarce godne fujarki piosenki, podczas gdy pseudo-prymitywi dzisiejsi chcieliby na niej wygrywać msze gregoriańskie lub oratoria Bacha. Prymitywizm jego nie był kłamanym; nie jest on ani włoskim, ani flamandzkim – to autentyczny prymitywizm pospolitego strażnika akcyźnianego, który żył wśród najprostszych ludzi w ludowej dzielnicy Paryża P l a i s a n c e, nie przerastając bynajmniej swojego otoczenia ani inteligencją ani innymi zaletami. Wiedza malarska, jaką posiadał, była w najzupełniejszej zgodzie z jego prostą naturą. Można by dla tej szczerości wypowiedzania się najskromniejszymi środkami porównać Rousseau ze starymi Holendrami, można by też taki sam wdzięk odnaleźć w jego z największą prostotą komponowanych obrazach co i w miniaturach

<sup>56</sup> Henri Rousseau [zw. Celnikiem (*le Douanier*)] (1844-1910) – francuski malarz, samouk, przedstawiciel prymitywizmu; najbardziej charakterystycznym elementem jego obrazów były fantastyczne sceny dzikiej egzotycznej natury.

<sup>57</sup> *Obrazki z Epinal* (fr. *images d’Epinal*) – prymitywne przedstawienia scen religijnych lub historycznych, wywodzące się ze sztuki ludowej; wykonane w technice barwnego drzeworytu, przeznaczone dla jak najszerszego odbiorcy; w przenośni *banal*.

perskich. Ale zdaje się, że najlepiej określił sztukę jego Matisse<sup>58</sup>, mówiąc: „Jest to piękny kwiat polny”.

Tej szczerości darmo by szukać w zmechanizowanej sztuce dzisiejszej. A i wśród najmłodszych spostrzega się coraz to więcej kaligrafii a mniej wysiłku twórczego, więcej kombinacji geometrycznych, więcej podług systemu komponowanych dzieł sztuki, niż szczerze wycutych form wielkich. Coraz to więcej się spotyka obrazy i rzeźby wysnute z wzorów wielkiej sztuki, ale niestety nie wypełnione, jak one życiem i tak samo jak utwory akademickie nieczułe, bez treści i bez akcentu.

Nie zmaćci to jednak jasnej artystycznej kultury Francji. Zbyt żywotną jest ona jeszcze, zbyt dobre ma jeszcze tradycje, by spuścizna po Ingresie i Delacroix, po Manecie i Puvisie de Chavannes, po Cézannie i Gauguinie, po Borgem i Rodinie, miała się stać pastwą akademików, bezdusznych naśladowców i kaligrafów. Bo jeszcze nie straciły znaczenia dla sztuki francuskiej te słowa Leonarda da Vinci: „Od czasu Rzymian malarze naśladowali jedni drugich i spowodzili upadek sztuki. Zjawił się Giotto. Po nim sztuka znowu upadła, bo wszyscy naśladowali obrazy, malowane aż do czasu Tomassa, Florentyńczyka, przezwanego Masaccio, który pokazał swym dziełem doskonałym, że próżne są wysiłki tych, którzy się nie wzorują na Naturze, tej mistrzyni mistrzów”.

Ad. B....r.

Paweł Signac

## O wykształceniu oka

Zbyteczną tu jest rzeczą układać listy tych, wszystkich malarzy-nowatorów, którzy przez długi czas wyszydzani narzucili z czasem swoją wizję światu. Krzywdy wyrządzone, walki, tryumfy, to historia sztuki. Zrazu się neguje wszelką nową manifestację, po czym powoli większość się przyzwyczaja do niej i wreszcie ją przyjmuje. Ta technika, która skandalizowała, zaczyna nabierać racji bytu i ten koloryt, który wywołał krzyki oburzenia, wydaje się silnym i harmonijnym. Mimo woli publiczność i krytyka uświadomiły się, tak że i one zaczęły, już patrzeć na obrazy natury w sposób, w jaki się to podobało wyobrazić nowatorowi. Formuła jego, wczoraj jeszcze wyszydzana, staje się dziś ich kryterium. I w jego imieniu wszelki wysiłek oryginalny, który się objawi potem, będzie wyszydzanym aż, do chwili kiedy i on zatriumfuje. Każda generacja dziwi się po zaszłym fakcie, jak zbłądzić mogła, ale błądzi dalej.

<sup>58</sup> Henri Matisse (1869-1954) – francuski malarz, przedstawiciel fowizmu, uczeń Gustava Moreau.

Około roku 1850 pisano o obrazach Corota<sup>59</sup> – bo i szlachetny Corot obrażał smak publiczności: „Jak to pan Corot widzi naturę taką, jaką nam przedstawia?... Na próżno stara się nam narzucić swój sposób malowania drzew; to nie są drzewa, to dym. Co do nas, to nigdy podczas naszych przechadzek, nie zdarzyło się nam widzieć drzew podobnych do tych, które maluje pan Corot”. A w 25 lat potem, jak tylko zatryumfował Corot, powoływano się już na niego, by negować Klaudiusza Moneta<sup>60</sup>: „Monet wszystko widzi niebieskim. Tereny niebieskie, trawa niebieska, drzewa niebieskie. O piękne drzewa Corota, co z was uczyniono! Zmoczono was w cebrze z niebieską farbą u praczki”.

To samo: pokolenie nie czyni dwa razy koniecznego wysiłku, by sobie przyswoić nowy: sposób widzenia. Potwarcy Delacroix musieli ustąpić jego zwolennikom. Ale i ci ostatni nie zrozumieli kolorystów, którzy nastąpili po nim, tj. impresjonistów. Kolejno i ci zatryumfowali, a dziś amatorzy Moneta, Pissarra, Renoira, nadużywają reputacji dobrego smaku, którą im dał wybór tych malarzy, by negować neo-impresjonistów. Trzeba więcej niż ćwierci wieku na to, by jakaś ewolucja sztuki została uznaną. Delacroix walczy od 1830 r. do 1863, Jongkind<sup>61</sup> i impresjoniści od 1860-1890. Zwłaszcza, kiedy malarstwo, zmierza do światła lub do koloru, nowatorstwo spotyka się ze złą wolą. Rzadko rysunek lub rzeźba wywołują gniew wśród nierozumiejącej publiczności, ale śmiałość w kolorze zawsze.

Kolor czysty i szczerzy skandalizuje: woli się za to malarstwo płaskie, gładkie, zgłuszone, mdłe, publiczność przyjmuje chętnie pod pozorem cienia półfigury, pokryte asfaltem lub brunatnym kolorem, ale nigdy niebieskim lub fioletowym. A jednak cienie są zabarwione tą zielenią i tym fioletem, które budzą taki wstręt, a nie tymi brzydkimi tonami; które się tak podobają publiczności. Można się tego dowiedzieć z optyki.

Bo istnieje nauka o kolorach, łatwa a prosta, przystępna dla wszystkich, której znajomość powstrzymałaby ludzi od tylu głupich sądów o malarstwie... Karol Blanc<sup>62</sup> skarżył się na tę ignorancję publiczności i to z powodu Delacroix. „Wielu ludzi – wyraża się on – przypuszcza, że koloryt jest darem

<sup>59</sup> Camille Corot [właśc. Jean-Baptiste Camille Corot] (1796-1875) – francuski malarz, jeden z prekursorów realizmu, patrz przyp. 37 na s. 85.

<sup>60</sup> Claude Monet (1840-1926) – francuski malarz, jedno z przedstawicieli i twórców impresjonizmu.

<sup>61</sup> Johan Bartold Jongkind (1819-1891) – holenderski malarz i grafik; autor marin, współpracował z barbizończykami; jeden z prekursorów impresjonizmu.

<sup>62</sup> Charles Blanc (1813-1882) – francuski krytyk sztuki; po rewolucji 1848 r. dyrektor departamentu sztuki w ministerstwie spraw wewnętrznych, a następnie dyrektor École des Beaux-Arts; autor monumentalnej *Histoire des de toutes les peintres écoles* (14 tomów, wyd. 1849/1869).

nieba i, że ma arkany, nie dające się przeniknąć. Jest to błąd: kolorytu nauczyć się można, jak muzyki. W czasach już niepamiętnych znały narody wschodnie prawa i te prawa przechodziły z pokolenia na pokolenie, od początków historii aż do nas... Tak samo, jak się wykłada muzykom co najmniej poprawnym i uzdolnionym naukę kontrapunktu, można też kształcić malarzy, by nie popełniali błędów w harmonii, wykładając im zjawiska równoczesnego dostrzegania kolorów. Elementów, kolorytu nie badano i nie wykładano w naszych szkołach, bo uważa się za zbyt cenne studiować prawa kolorytu we Francji, gdzie panuje ten fałszywy przesąd: *Rysownikiem stać się można, kolorystą należy się urodzić*. Tajemnicę kolorytu! Dlaczego nazywać tajemnicą to, co powinni znać artyści i czego należało nauczyć wszystkich”.

1911, nr 7, s. 61-95



**Chiakunin-izszu,**  
czyli  
**ze stu poetów po jednej pieśni.**  
przełożył Remigiusz Kwiatkowski

**T**ak się nazywa najpopularniejsza antologia poetycka w Japonii. Ułożył ją Teikakio<sup>1</sup>, żyjący około 1200 roku naszej ery. Porzuciwszy w 70 roku życia służbę dworską, zamieszkał w rodzinnej wiosce około Ogurajamy, gdzie poświęcił schyłek starości zbieraniu i redagowaniu poezji. Korzystając ze zbiorów dawniejszych, wybrał ostatecznie 100 krótkich pieśni pióra 100 najsławniejszych poetów i poetek od VII do XIII w. i wykali-

<sup>1</sup> Teikakio [właśc. Fujiwara-no Teika] (1162-1241) – japoński poeta, krytyk, kaligraf i powieściopisarz oraz uczonej; jego wpływ na rozwój literatury japońskiej podkreślany jest do dziś; uważany za jednego z najwybitniejszych poetów, mistrza formy waka (poetycka forma składająca się z pięciu linijek i 31 sylab). Był autorem *Ogura hyakunin isshu*, czyli *Zbiór z Ogura*, zbioru po jednym wierszu stu poetów, znanym do dziś w Japonii. Antologia przez kolejne stulecia była studiowana i przepisywana pędzelkiem. Zbiór ten był też podstawą do popularnej rozrywki w Nowym Roku, kiedy do gry używano kart z wypisanymi wierszami.

grafował je na *fusumach*\* własnego domu w Ogurze<sup>2</sup>. Dom ten, podobno, zachował się do tej pory.

Popularność swoją *Chiakunin-izszu* zawdzięcza nie tylko pierwszorzędnym zaletom artystycznym, lecz przede wszystkim związanej z nią i trwającej po dziś kilkuwiekowej tradycji. Polega ona na tak zwanej grze w *utę-garutę*, w którą przed Nowym Rokiem grają w każdej japońskiej rodzinie. Uczestnicy rozdają pomiędzy siebie 200 kart, dwie talie po 100, z których pierwsza zawiera początki kolejnych utworów antologii *Chiakunin-izszu*, druga zaś odpowiednie zakończenia. Ktoś, nie przyjmujący czynnego udziału, odczytuje początki utworów, wyczerpując stopniowo pierwszą talię, pozostali zaś dorzucają odpowiednie karty z zakończeniami, deklamując je z pamięci. Kto najlepiej zna antologię i wcześniej od innych dorzuci wszystkie karty, trzymane w ręku, otrzymuje pierwszą nagrodę itd., aż zostaje jeden tylko gracz z kartami, tak zwany *o-fukuro*, tj. „worek”, któremu rzeczywiście ku ogólnej wesołości worek wkładają na głowę. Na wygrane składają się kwiaty, słodocze i owoce, nigdy pieniądze.

W ten sposób wita Nowy Rok poetyczny Kraj Wschodzącego Słońca.

\* \* \*

Mikado Tenczy

*Ciemno... ponuro... deszcz pada,  
sączy się woda z kimoono,  
w głąb chaty wicher się wkrada,  
ciemno... ponuro... deszcz pada.  
Biada ludowi, o biada!  
wciąż w nędzy trwać mu sądzono –  
ciemno... ponuro... deszcz pada,  
sączy się woda z kimono.*

Mikado Tenczy<sup>3</sup> (668-772), pragnąc wejrzeć w życie ludu, incognito spędził jedną noc w ubogiej chacie wieśniaka i tam napisał swój utwór.

Cesarzowa Dżito

*Oślepiąco lśni słońce,  
iskrząc się w górskim rozłogu,  
lato upalne, gorące, oślepiąco lśni słońce...*

\* Papierowe ściany.

<sup>2</sup> Ogura – miasto w Japonii w prefekturze Fukoka.

<sup>3</sup> Mikado Tenczy [właśc. Tenchi] (626-671) – japoński cesarz, zanim wstąpił na tron znany jako ks. Naka-no-Oe, regencję w jego imieniu sprawowała matka cesarzowa Saimei; zakończył dominację klanu Soga; cesarz Japonii w latach 662-671 zlecił stworzenie pierwszego kodeksu prawnego oraz wzmocnił organizację wojska w trakcie reformy Taika.



*Miękną już śniegi tające,  
zblakł srebrny szczyt Amon-kogu –  
oślepiając łśni słońce,  
iskrząc się w górskim rozłogu.*

Cesarzowa Dżito<sup>4</sup> (690-696), znana i utalentowana poetka, której utwory spotykamy w różnych zbiorach japońskiej poezji.

#### Kakinomoto-no-Chitomaro

*Noc mi się dziś tak wlecze, dłuży,  
jak rozpuszczony ogon pawi,  
tysiące uczuć pierś mą burzy,  
noc mi się dziś tak wlecze, dłuży...  
Samotne łoże, ach, jak nuży,  
gdy tęskność serce młode zdławi –  
noc mi się dziś tak wlecze,  
dłuży jak rozpuszczony ogon pawi.*

Kakinomoto-no-Chitomaro<sup>5</sup> (wiek VIII), największy z poetów japońskich, na którego cześć późniejsze pokolenia wybudowały wspaniałą świątynię. Bohater najpiękniejszych podań, legend i mitów.

#### Jambe-no-Akachito

*Patrzę, a Fudzi w bieli cała,  
śnieg srebrny padł na pierś jej nagą,  
zima w kimono ją ubrała,  
patrzę, a Fudzi w bieli cała...  
Szybko przemiana ta się stała,  
bo nim wróciłem z brzegów Tago. –  
patrzę, a Fudzi. w bieli cała,  
śnieg srebrny padł na pierś jej nagą.*

Jamabe-no-Akachito<sup>6</sup> (wiek VIII), jedyny z poetów, rywalizujących i za życia i po śmierci z Chitomaro; w poezji japońskiej wspomi-

<sup>4</sup> Cesarzowa Dżito [właśc. Jitō] (645-702) – japońska cesarzowa-władczyni w latach 686-697, objęła tron zgodnie z tradycyjną kolejnością dziedziczenia, zanim na niego wstąpiła znana jako księżniczka Uno-no-Sasara; jej mauzoleum znajduje się w Nara (*Hinokumano-Ōuchi no misa sagi*).

<sup>5</sup> Kakinomoto-no-Chitomaro [właśc. Kakinomoto – no Hitomaro] (660-710) – japoński poeta, arystokrata, żyjący w późnym okresie Asuka; uważany za jednego z najwybitniejszych poetów zw. Man'yōshū; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; przebywał na dworach cesarzowej Jitō i Mommu.

<sup>6</sup> Jamabe-no-Akachito [właśc. Yambe no Akahito] (700-736) – japoński poeta okresu Nara; wiele z jego wierszy zostało skomponowanych podczas podróży z cesarzem Shomu między 724 a 736 r.; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich.

nani są zazwyczaj razem pod szczytnym mianem *Riosei*, co znaczy „Dwójca mędrców”.

### Sarumaru-Taju

*Cisza... opada mgła na góry,  
słysząc przeciągły bek jeleni,  
słońce przyćmiły ciężkie chmury,  
cisza... opada mgła na góry  
Ach, jak żaloszny i ponury  
krajobraz górski na jesieni!  
cisza... opada mgła na góry,  
słysząc przeciągły bek jeleni.*

Sarumaru-Taju<sup>7</sup> (wiek VIII), dołącznik *taju* oznacza honorowy tytuł urzędników wyższej dworskiej rangi.

### Radca Jakamoczi

*Noc się zbliża... szron opada,  
w pałacowym łśni krużganku,  
drżące cienie zmierzch rozkłada,  
noc się zbliża... szron opada...  
Ha, cóż począć? trudna rada,  
stać tu będę do poranku –  
noc się zbliża... szron opada,  
w pałacowym łśni krużganku.*

Otoma-no-Sukune Jakamoczi<sup>8</sup> (wiek VIII), radca dworski w utworze swym opisuje nastrojowo pełnienie warty honorowej w pałacu mikada. Poeta był jednym z redaktorów najstarsze antologii japońskiej *Manioszu*.

<sup>7</sup> Sarumaru-Taju – japoński poeta z wczesnego okresu Heian; brak jednak szczegółowych informacji biograficznych na jego temat, są nawet przypuszczenia, że była to postać fikcyjna, pod którą ukrywał się książę Yamashiro - no Ōe, zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich.

<sup>8</sup> Otoma-no-Sukune Jakamoczi [właśc. Ōtomo - no Yakamochi] (716-785) – japoński polityk i poeta z okresu Nara; członek wpływowego klanu Ōtomo; zaczął pisać już w wieku 16 lat; miał powodzenie u kobiet, z przygód z nimi czerpał natchnienie do swoich wierszy; wniósł subiektywizm do poezji japońskiej; zaliczany do grona 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich.

## Abe-no-Nakamaro

*Patrzę na księżyc złotorogi,  
czy i nad górą Mika świeci?  
daleko zagnał mnie los srogi...  
patrzę na księżyc złotorogi.  
Nie tu, lecz tam są moje bogi  
i ta, co miłość w sercu nieci –  
patrzę na księżyc złotorogi,  
czy i nad górą Mika świeci?*

A b e - n o - N a k a m a r o<sup>9</sup> (wiek VIII), tak spowiada się ze swej tęsknoty za ojczyzną podczas pobytu na studiach w państwie Nieba. Utwór powyższy, zdaniem japońskich krytyków, należy do najpiękniejszych w całym zbiorze.

## Bonza Kisen

*Przeniosłem się na skalne wzgórze,  
tu odnajdując cichy łąd,  
gwarem stolicy się nie nużę,  
przeniosłem się na skalne wzgórze...  
Spokojne życie sobie wróżę,  
„Górą Zbawienia” zwą mój kąć –  
przeniosłem się na skalne wzgórze,  
tu odnajdując cichy łąd.*

B o n z a K i s e n<sup>10</sup> (wiek IX), znany także w poezji pod mianem *bonzy Udżywamy*, tj. „bonzy Góry Zbawienia”, na której spędził schyłek swego życia. Poeta należy do sześciu tak zwanych *rokkasenów*, czyli „poetów-czarodziejów”.

## Dama Ono-no-Komaczi

*Powiędły kwiaty, woń straciły,  
pókim błąkała się po świecie,  
ufałam nadto w młode siły,  
powiędły kwiaty, woń straciły.*

<sup>9</sup> A b e - n o N a k a m a r o (701-770) – japoński intelektualista i poeta okresu Nara potomek cesarza Kogen; zachowało się niewiele wiadomości o jego życiu, poza odnotowaną podróżą do Chin w 717 r. do klasztoru Genbō, gdzie pozostał do śmierci, (nazywany był tam Chao Heng); jego wiersze przepojone są tęsknotą za ojczyzną.

<sup>10</sup> B o n z a K i s e n [właśc. Kisen Hōshi] – japoński poeta i mnich z okresu Heian; zachowało się mało informacji o jego życiu, poza tą, że mieszkał w Ujijama.

*Jesienne wichry mi zawyły,  
ponura starość serce gniecie –  
powiędły kwiaty, woń straciły,  
pókim błąkała się po świecie.*

Ono - no - Komaczi<sup>11</sup> (wiek IX), jedyna z poetek, należących do liczby sześciu *rokkasenów*. Słynęła z talentu, urody i rozpusty. Zmarła, podobno, w okropnej nędzy na ulicy.

### Semi Maru

*Nie dziw się, proszę, przyjacielu,  
i nie domyślaj się zasadzek,  
do wrót tych ciągnie ludzi wielu,  
nie dziw się, proszę, przyjacielu...  
Lecz nie myśl także, że bez celu:  
tuż za wrotami „Wzgórze Schadzek” –  
nie dziw się, proszę, przyjacielu,  
i nie domyślaj się zasadzek.*

Semi Maru<sup>12</sup> (wiek IX), piastował wysoką godność dworską przy mikadzie Uda. W utworze swym poeta mówi o górze *Ausaka* tj. „Wzgórze Schadzek”, ulubionym miejscu zakochanych, do którego o zmierzchu wędrowały całe tłumy, przechodząc po drodze przez miejskie wrota.

### Radca Takamura

*O niech mój smutek do dom płynie,  
zanieście go, rybackie łodzie,  
w obcej już będę trwał krainie,  
o niech mój smutek do dom płynie.  
Nim brzeg z przed oczu moich zginie  
i łzy utoną w morskiej wodzie,  
o niech mój smutek do dom płynie,  
zanieście go, rybackie łodzie!*

<sup>11</sup> Ono - no Komaczi [właśc. Ōno - no Komachi] (834?-900) – japońska poetka z wczesnego okresu Heian; zaliczana do 6 Mistrzów Poetów Waka oraz 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; znana z niezwyklego piękna, którego synonimem pozostaje do dziś; w jej utworach przeważają wątki miłosne i erotyczne, dominuje nastrój lęku i samotności; twórczość oddziaływała na poetów dworskich kolejnych pokoleń.

<sup>12</sup> Semi Maru [właśc. Semimaru lub Semimaro] – japoński poeta i muzyk z wczesnego okresu Heian, nazywany także Ogura Hyakunin Isshu; brak wiadomości o jego życiu, przypuszcza się, że był synem księcia Atsumi; miał być także budowniczym pustelni w ja-skini Afusaka - no Seki.

Radca Takamura<sup>13</sup> (wiek IX), napisał swój utwór przed zesłaniem ze stolicy Kioto na wyspy Oki.

### Arcybonza Chendźo

*Spełnij, o wicherze, prośby moje,  
zewrzyj na niebie pasmo chmur,  
ach, nie o siebie ja się boję,  
więc spełnij, wicherze, prośby moje...  
Pofrunąć mogą nam dziewoje,  
bo jak anielski są dziś chór –  
więc spełnij, wicherze, prośby moje,  
zewrzyj na niebie pasmo chmur.*

Arcybonza Chendźo<sup>14</sup>, w utworze swoim komplementował dziewczęta japońskie, które dorocznym zwyczajem zebrały się przed pałacem mikada, by śpiewać i tańczyć na jego cześć.

### Mikado Jozej

*Spójrz, o dziewczę, na Mikane,  
jak się pieni, jak się kłębi,  
wartko płynąc z gór Cukchane,  
spójrz, o dziewczę, na Mikane.  
Tak i w serce me wezbrane  
miłość sięga coraz głębiej –  
spójrz, o dziewczę, na Mikane,  
jak się pieni, jak się kłębi.*

Mikado Jozej<sup>15</sup> (877-884), znany z przygód miłosnych i talentu poetyckiego.

<sup>13</sup> Radca Takamura – postać niezidentyfikowana.

<sup>14</sup> Arcybonza Chendźo [właśc. Sojo Henjō] (816-890) – japoński poeta waka, wnuk cesarza Kammu; początkowo na dworze cesarza Nimmyō, po jego śmierci został mnichem buddyjskim, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Yoshimine-no Munesada; zaliczany do grona 6 Mistrzów Poezji Waka i 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; miał syna Sosei, który również był mnichem i poetą waka.

<sup>15</sup> Mikado Jozej [właśc. Yōzei Tenno] (869-949) – 57 cesarz Japonii, panował w latach 876-884; objął tron w bardzo młodym wieku, wcześniej znany jako ks. Sadaakira Shinnō; najstarszy syn cesarza Seiwa i cesarzowej Fujiwara-no Takakiko; abdykował.

## Minamoto - no - Toru

radca z Kawary

*Znów przyspieszyłem nieco kroku  
i w sieć miłosną wpadłem cały,  
jak w sznur od sukna z Miczynoku,  
bo przyspieszyłem nieco kroku...  
Będę się męczył w niej z pół roku:  
bardzo się węzły poplątały –  
znów przyspieszyłem nieco kroku,  
i w sieć miłosną wpadłem cały.*

M i n a m o t o - n o - T o r u (wiek IX), był arcyministrem za czasów mikada Nimmio Tenno i z urzędu mieszkał w Kioto w pałacu Kawara-no-in, skąd pochodzi tytuł radcy z Kawary. Poeta mówi w swym utworze, iż wpadł w sieć miłosną, jak „w sznur od sukna z Miczynoku”. *Miczynoku* było najbardziej posuniętą na północ prowincją starej Japonii, skąd przywożono sukno, tak okręcone i oplątane sznurami przy opakowaniu, że stało się to aż przysłowiem.

## Mikado Kwoko

*Chcę kwiat ci znaleźć, babciu droga,  
lecz zrywam same tylko pąki,  
w roztopach grzęźnie jeszcze noga,  
chcę kwiat ci znaleźć, babciu droga.  
Wciąż zwalcza wiosnę zima sroga,  
śnieg mnie oprószył pośród łąki –  
chcę kwiat ci znaleźć, babciu droga,  
lecz zrywam same tylko pąki.*

M i k a d o K w o k o<sup>16</sup> (885-887), znany ze swych cnót rodzinnych, które zyskały mu piękne miano pośmiertne „synowska miłość”, to bowiem oznacza *kwoko*. Utwór, skierowany do babki, dla której wdzięczny wnuk-mikado szukał wczesną wiosną kwiatów na łące, jest jednym z jej przejawów.

---

<sup>16</sup> M i k a d o K w o k o [właśc. Kōkō Tenno] (830-887) – japoński cesarz w latach 884-887; przed wstąpieniem na tron znany jako Tokiyasu lub Komatsu-tei; trzeci syn cesarza Nimmyō i cesarzowej Fujiwara-no Sawako; miał 4 żony i 41 potomstwa; za jego panowania odżyło wiele dawnych rytuałów sądowych i ceremonii (np. cesarska wycieczka do Serikawa, zapoczątkowana w 796 przez cesarza Kammu).

## Radca Jukichira

*Gdym się pożegnał, dziewczę, z tobą,  
mówili mi, że płaczesz po mnie,  
jak smukła sosna na Inobo,  
gdym się pożegnał, dziewczę, z tobą...  
O, nie smuć oczu swych żalobą,  
wiernym ci będę już niezłomnie –  
gdym się pożegnał, dziewczę, z tobą,  
mówili mi, że płaczesz po mnie.*

Radca Jukichira<sup>17</sup> (wiek IX), jeden z bardziej cenionych poetów swego stulecia.

## Ariwara-no-Narichira Ason

*Tacutagawa zawsze łśni, jak pas srebrzony,  
choć z klonów nadbrzeżnych opada listowie,  
choć pochyla się w smutku drzew nagie korony,  
Tacutagawa zawsze łśni, jak pas srebrzony...  
Łśniła pono już wtedy, w on czas oddalony,  
gdy po ziemi miast ludzi chodzili bogowie,  
więc i dziś ona zawsze łśni, jak pas srebrzony,  
choć z klonów nadbrzeżnych opada listowie.*

Ariwara-no-Narichira Ason<sup>18</sup> (wiek IX), należy do liczby sześciu *rokka-senów*. W utworze swym poeta maluje krajobraz jesienny, wypowiadając swe ukochanie dla najbardziej opiewanej i otoczonej podaniami rzeki Tacutagawy.

## Fudziwara-no-Tosziuki Ason

*Niech biją fale o Suminoje,  
nic mnie nie wzrusza ich gwar i szum,  
w nocy i we dnie o tobie roję,*

<sup>17</sup> Jukichira [właśc. Ariwara-no Yukihira] (819-893) –japoński poeta w okresie Heian; dworzanin, gubernator prowincji Harima, Bizen i Shinano oraz minister rolnictwa; wiele swoich wierszy publikował z bratem Narihira.

<sup>18</sup> Ariwara-no-Narichira (825-880) – japoński poeta w okresie Heian, wczesnego okresu kultury dworskiej; wnuk cesarza Heizei; zaliczany do 6 Mistrzów Poezji oraz 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; brak szczegółowych informacji o jego życiu, poza szczątkowi przekazami z dziejów dworu; sławę przyniosły mu 36 poematów waka (*Kokin-wakashu*), które wydane zostały w cesarskiej antologii poezji okresu Heian, w 905 r.

*niech biją fale o Suminoje...  
Od ludzkich oczu, kochanie moje,  
uciekam, kryjąc tajń słodkich dum,  
niech biją fale o Suminoje,  
nic mnie nie wzrusza ich gwar i szum...*

Fudziwara-no-Tosziuki Ason<sup>19</sup> (wiek X), przedstawiciel najstarszego japońskiego rodu, znany także ze swych uzdolnień kaligraficznych.

#### Dama Ise

*Czy wciąż samotna będę się błąkała  
i nigdy, nigdy już cię nie zobaczę?  
I dnie i noce wśród łez tonę cała,  
czy wciąż samotna będę się błąkała?...  
Ach, ludzie stali się dla mnie, jak skała,  
cóż ich obchodzi me życie tułacze –  
Czy wciąż samotna będę się błąkała,  
i nigdy, nigdy już cię nie zobaczę?...*

Dama Ise (wiek X), była kochanką mikada Uda, po którego śmierci wpadła w rozpacz i w nędzę. Jako poetka cieszy się dużym uznaniem japońskiej krytyki.

#### Książę Motojoszy

*Dziewczyno ty moja, kochanie ty moje,  
bez ciebie cóż życie me warte?  
Nie odchódź! Raz jeszcze zostańmy we dwoje,  
dziewczyno ty moja, kochanie ty moje!...  
Wprzód bałem się śmierci, lecz już się nie boję,  
ostatnią odwracam dziś kartę –  
dziewczyno ty moja, kochanie ty moje,  
bez ciebie cóż życie me warte?*

Książę Motojoszy<sup>20</sup> (wiek X), syn mikada Jozeja, znany ze swych licznych przygód miłosnych.

<sup>19</sup> Fudziwara-no-Tosziuki – postać niezidentyfikowana.

<sup>20</sup> Motojoszy [właśc. Motoyoshi Shinno] (890-943) – japoński poeta i arystokrata; najstarszy syn cesarza Yōzei, znany z licznych podbojów miłosnych, o którym opowiadano wiele anegdot; jego poezja po raz pierwszy została wydana w zbiorze *Gosenshu* (951).



## Bonza Sosej

*Czekałem, mrąc z tęsknoty,  
przez noc czekałem całą  
na twoich ramion sploty,  
czekałem, mrąc z tęsknoty...  
Lecz pobladł księżyc złoty  
i słońce zaigrało –  
czekałem, mrąc z tęsknoty,  
przez noc czekałem całą.*

Bonza Sosej<sup>21</sup> (wiek X), syn arcybonzy-poety Chendzo, jeden z najbardziej utalentowanych poetów wieku X.

## Bunja-no-Jasuchide

*Łamie i kruszy drzew korony,  
ach, straszny jest nasz wicher-burzyciel,  
świat cały, zda się, chwyta w szpony,  
łamie i kruszy drzew korony...  
Wśród zemsty dzikiej i szalonej swą przemoc szerzy,  
Jak gnębiciel – łamie i kruszy drzew korony,  
ach, straszny jest nasz wicher-burzyciel!*

Bunja-no-Jasuchide<sup>22</sup> (wiek X), jeden z rokkasenów. W utworze swym poeta przedstawia grozę tajfunu.

## Oe-no-Czisato

*Patrzę na księżyc złoty,  
lecz w sercu chmurna jesień,  
nęka mnie smęt tęsknoty,  
choć patrzę w księżyc złoty...  
Gdzież myśli górne loty,  
gdzie słodki szal uniesień? –  
patrzę na księżyc złoty,  
lecz w sercu chmurna jesień.*

Oe-no-Czisato<sup>23</sup> (wiek X), poeta, znany ze swej tęsknej i pełnej smętu poezji.

<sup>21</sup> Bonza Sosej – postać niezidentyfikowana.

<sup>22</sup> Bunja-no-Jasuchide – postać niezidentyfikowana.

<sup>23</sup> Oe-no-Czisato – postać niezidentyfikowana.

## Minister Kwanke

*W pokorze ducha wszedłem w chram stary,  
 lecz cóż? z pustymi rękami.  
 Patrzę, składają bogom ofiary,  
 w pokorze ducha wszedłem w chram stary.  
 Ach, wiem, co zrobię! moimi dary  
 będą gałęzie z Tamukejami –  
 w pokorze ducha wszedłem w chram stary,  
 lecz cóż? z pustymi rękami.*

Minister Kwanke, właściwie Sugawara-no-Michisane, (wiek X), znany nie tylko jako utalentowany poeta, lecz także jako wielki działacz, kaligraf i uczonec. Za swoją wiedzę i talenta został po śmierci wyniesiony przez naród do godności boga nauki pod mianem Tendzin-Sama. Ku czci jego wzniesiono świątynię. W utworze swoim Kwanke opowiada, jak odwiedziwszy świątynię w okolicach Nary, i nie mając tradycyjnych *nusa*, tj. gałęzi *chasaki* z konopianymi nićmi, składanych na ofiarę bogom, złożył na ołtarzu zwyczajne gałęzie z rodzinnej Tamukejami.

## Minister Sandzo

*I mnie dziś uspij, kwiecie niepamięci,  
 próżno odwiedzam ciche „Wzgórze schadzek”  
 ciężka łza bólu w oku mi się kręci,  
 i mnie dziś uspij, kwiecie niepamięci.  
 Kochankę moją, pomimo mej chęci,  
 już mi uspiłeś na jednej z przechadzek –  
 i mnie dziś uspij, kwiecie niepamięci,  
 próżno odwiedzam ciche „Wzgórze schadzek”.*

Minister Sandzo, właściwie Fudziwara-no-Sadakata<sup>24</sup> (wiek X), przezwany Sandzo od nazwy ulicy, na której mieszkał w Kioto. Utwory jego cechuje humor i zręczny dowcip. Utwór przytoczony został osnuty na tle ludowego podania tak zwanych „kwiatów niepamięci”, które, czepiając się odzieży zakochanych, powracających ze schadzek, niweczą miłość.

---

<sup>24</sup> Fudziwara-no-Sadakata [właśc. Fujiwara-no-Sadakata] (873-932), znany także jako Sanjo Udajin – japoński poeta i dworzanin w okresie Heian, uprawiał poezję Waka i muzykę orkiestrową.

## Książę Tejszin

*Gdyby Ogura czucie miała,  
znowu by rad był jej mikado,  
przepych swych szat by zachowała,  
gdyby Ogura czucie miała...  
Lecz wprzód strojna i wspaniała,  
dziś wystąpiła szaro, blade –  
gdyby Ogura czucie miała,  
znowu by rad był jej mikado.*

Książę Tejszin, właściwie Fudźiwara-no-Tadachira<sup>25</sup> (wiek X), w utworze swym wspomina, jak mikado Uda, zachwycając się stale krasą szczytu Ogury wczesnej jesieni, podniecił tym ciekawość, swego następcy Dajgo. Dajgo jednak wybrał się na szczyt o późnej jesieni, wtedy gdy krasa Ogury już nie była tak intensywna i pociągająca. Książę Tejszin, odbywający podróż, i z pierwszym, i z drugim władcą, napisał na ten temat powyższy utwór.

## Radca Czunagon

*Powiedz, o piękna Izumigawo,  
czym był z kochanką tu kiedy,  
czy się tuliła do mnie z obawą,  
powiedz, o piękna Izumigawo...  
Przez łąki Mika w dal pędzisz żwawo,  
nie słyszysz? – wstrzymaj bieg tedy  
i powiedz, piękna Izumigawo,  
czym był z kochanką tu kiedy?*

Radca Czunagon, właściwie Fudźiwara-no-Kanesuke<sup>26</sup> (wiek X), utalentowany przedstawiciel miłosnej poezji wieku X.

## Minamoto-no-Munejuki Ason

*Gdy do gór się zima skrada,  
ciężko na wsi trwać samotnie,  
pełznąć, wlecze się mgła blade,  
gdy do gór się zima skrada...  
Liść ostatni z drzew opada,*

<sup>25</sup> Fudźiwara-no-Tadachira – postać niezidentyfikowana.

<sup>26</sup> Fudźiwara-no-Kanesuke [właśc. Fujiwara-no-Kanesuke] (877-933) – japoński poeta Waka środkowego okresu Heian, arystokrata, radca dworu; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich.

*wicher go, jak nożem, potnie –  
gdy do gór się zima skrada,  
ciężko na wsi trwać samotnie.*

Minamoto-no-Munejuki Ason<sup>27</sup> (wiek X), cieszył się dużym uznaniem ogółu za życia. W dziedzinie odtwarzania krajobrazów natury przeszedł wszystkich współczesnych sobie poetów.

#### Mibu-no-Tadamine

*Ze smutkiem witam każdy świt,  
łza perli się mi w oku,  
ach, jakże moment ten mi zbrzydł,  
ze smutkiem witam każdy świt...  
Kończy się wtedy słodki mit  
z kochanką w nocnym mroku –  
ze smutkiem witam każdy świt,  
łza perli się mi w oku.*

Mibu-no-Tadamine<sup>28</sup> (wiek X), utwór powyższy zaliczony jest nie tylko do najpiękniejszych w danej antologii, lecz w całej japońskiej poezji.

#### Sakonoue-no-Korenori

*Ach, jakże iskrzy się ten śnieg,  
co w nocy padał nad Joszino,  
świt porankowy na nim legł,  
ach, jakże iskrzy się ten śnieg!...  
Aż srebrny księżyc wstrzymał bieg  
i blednąc, zawisł nad doliną –  
ach, jakże iskrzy się ten śnieg,  
co w nocy padał nad Joszino!*

Sakonoue-no-Korenori<sup>29</sup> (wiek X). Joszino – wioska rodzinna, którą najczęściej opiewa poeta.

<sup>27</sup> Minamoto-no-Munejuki Ason [właśc. Minamoto-no Muneyuki] (?-983) – japoński poeta, arystokrata, zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich, autor zbioru *Muneyukishū*.

<sup>28</sup> Mibu-no-Tadamine (860-920) – japoński poeta okresu Heian, zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; krytyk i animator życia artystycznego na dworze; jeden z redaktorów zbioru *Kokinshū*.

<sup>29</sup> Sakonoue-no-Korenori [właśc. Sakanoue-no Korenori] – japoński poeta Waki okresu Heian; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; jego wiersze zebrane

## Charumiczi-no-Tsurajuki

*Idzie jesień krok za krokiem,  
wicher żałośnie gra pieśń skonu,  
dzienna jasność walczy z mrokiem,  
idzie jesień krok za krokiem...  
Piętrzy się już nad potokiem  
wał z pożółkłych liści klonu –  
idzie jesień krok za krokiem,  
wicher żałośnie gra pieśń skonu.*

Charumiczi-no-Tsurajuki<sup>30</sup> (wiek X), najpopularniejszy poeta swego stulecia.

## Oczikoczi-no-Micune

*Spójrz... Już kwitną astry białe,  
choć szron je srebrzy jeszcze,  
wybielone łąki całe,  
spójrz... już kwitną astry białe...  
Będę pąki rwał wspaniałe;  
pierwszym kwiatem, cię upieszczę  
spójrz... już kwitną astry białe,  
choć szron je srebrzy jeszcze.*

Oczikoczi-no-Micune<sup>31</sup> (wiek X), jeden ze współredaktorów antologii *Kokin Wakashū*.

## Ki-no-Tomonori

*Już przyszła wiosna uśmiechnięta,  
świat cały w kwiatach tonie,  
radosne gody w krąg i świętą,  
już przyszła wiosna uśmiechnięta...  
Piers, nowym życiem przeniknięta,  
znów aromaty chłonie –  
już przyszła wiosna uśmiechnięta,  
świat cały w kwiatach tonie.*

zostały w antologii *Kokin Wakashū*; znany był również jako miłośnik starożytnego sportu Kemari.

<sup>30</sup> Charumiczi-no-Tsurajuki – postać niezidentyfikowana.

<sup>31</sup> Oczikoczi-no-Micune – postać niezidentyfikowana.

Ki-no-Tomonori<sup>32</sup> (wiek X), jeden ze współredaktorów antologii *Kokinshū*, utalentowany piewca kras natury.

Fudźiwara-no-Okikaze

*Ach, z kim w stosunek, wejść zażyły  
i przyjacielem zwać z powagą?  
Z dawna już pragnę zdwoić siły,  
ach, z kim w stosunek wejść zażyły?...  
Lecz cóż? wrogami dla mnie były,  
nawet i sosny z Takasago –  
ach, z kim w stosunek wejść zażyły  
i przyjacielem zwać z powagą?...*

Fudźiwara-no-Okikaze<sup>33</sup> (wiek X), japońscy krytycy zarzucają poecie niejasność i nieszczerłość.

Ki-no-Tsurajuki

*Gdy minie miesiący parę,  
wiosenne wracają znów dni,  
młodzi się wszystko, co stare,  
gdy minie miesiący parę...  
Lecz serce, gdy straci wiarę,  
nie budzi się nigdy, o nie,  
choć minie miesiący parę  
i wrócą wiosenne znów dni.*

Ki-no-Tsurajuki<sup>34</sup> (wiek X), główny redaktor antologii *Kokinshū*. Wstęp jego pióra do zredagowanej antologii jest uważany za wzór klasycznej japońskiej prozy. Wielki poeta i działacz polityczny.

<sup>32</sup> Ki-no-Tomonori (ok. 850-904) – japoński poeta Waka, prawdopodobnie syn Ki-no-Aritomo; jeden z pierwszych w okresie Heian; dworzanin, powołany do opracowania antologii *Kokinshū* (905); zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; jego wiersze zebrane zostały w antologii *Zbiór Tonomoriego* (*Tomonori-shū*).

<sup>33</sup> Fudźiwara-no-Okikaze – postać niezidentyfikowana.

<sup>34</sup> Ki-no-Tsurajuki [właśc. Ki-no-Tsurayuki, zw. Kino] (868-945/46) – japoński pisarz i poeta okresu Heina; jeden z najwybitniejszych tego okresu, brał udział w konkursach Waka; dworzanin, namiestnik prowincji Tosa; w 905 r., na rozkaz cesarza Daigo wybrany jako jeden z czterech poetów, do skomponowania antologii *Kokinshū*, którą opatrzył wstępem; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; autor pierwszej recenzji poezji Waka, w której podkreślał jej mitologiczne źródła i opisywał historię oraz współczesność.

## Kijowara - no - Fukajubu

*Czemu nie śpieszy księżyc złoty  
i nie uśmiecha się do gór?  
Zmierzch kłębi nocnej mgły rozploty,  
czemu nie śpieszy księżyc złoty?  
A może nie ma dziś ochoty  
I nie wypłynie z poza chmur?  
Czemu nie śpieszy księżyc złoty.  
i nie uśmiecha się do gór?*

Kijowara - no - Fukajubu<sup>35</sup> (wiek X), utalentowany przedstawiciel poezji X stulecia.

## Bunja-no-Asajasu

*Jesienny wicher wionął z gór,  
na pola padła rosa,  
ogniście zalśnił pereł sznur,  
jesienny wicher wionął z gór...  
Leniwie pełzną kłęby chmur,  
zaćmiły się niebiosa –  
jesienny wicher wionął z gór,  
na pole padła rosa.*

Bunja - no - Asajasu<sup>36</sup> (wiek X), syn poety Bunja-no-Jasuchide, mniej jednak utalentowany od ojca.

## Dama Ukon

*O jakże mi jest drogi  
ten, co ślubował wiarę,  
rozłączył nas los srogi,  
o jakże mi jest drogi...  
Ach, za cóż wielkie bogi  
zesłały taką karę?  
o jakże mi jest drogi,  
ten, co ślubował wiarę!*

---

<sup>35</sup> Kijowara - no - Fukajubu [właśc. Kiyowara - no Fukayabu] (X w.) – postać niezidentyfikowana.

<sup>36</sup> Bunja - no - Asajasu – postać niezidentyfikowana.

Dama Ukon<sup>37</sup> (wiek X) wyszła za mąż za mikada Koguna. Utwór napisany po śmierci męża.

#### Radca Chitoszi

*Chciałem skryć miłość swą od ludzi,  
(w szuwarach skrył się krzew bambusu)  
szczęście kochanków zazdrość budzi,  
więc chciałem miłość skryć od ludzi...  
Chęć taka zawsze serce ludzi,  
choć daremny trud przymusu –  
chciałem skryć miłość swą od ludzi,  
(w szuwarach skrył się krzew bambusu).*

Minamoto-no-Chitoszi<sup>38</sup> (wiek X), potomek mikada Sago. Japońska krytyka zarzuca poecie słabe opanowanie formy.

#### Tajra-no-Kanemori

*Chciałem skryć miłość, lecz daremnie,  
zbyt promienieje moja twarz,  
każdy, jak w księdze, czyta we mnie,  
chciałem skryć miłość, lecz daremnie...  
Ci poszeptują coś tajemnie, a ci pytają – ot i masz! –  
Chciałem skryć miłość, lecz daremnie,  
zbyt promienieje moja twarz.*

Tajra-no-Kanemori<sup>39</sup> (wiek X), wybitny przedstawiciel poezji X stulecia.

#### Mibu-no-Tadami

*Myślałem, że nikt nie wie,  
iż miłość płonie we mnie,  
a w sercu tli zarzewie,  
myślałem, że nikt nie wie...  
Lecz dziś spostrzegam w gniewie,  
iż szepcą coś tajemnie –*

<sup>37</sup> Dama Ukon – postać niezidentyfikowana.

<sup>38</sup> Minamoto-no-Chitoszi – postać niezidentyfikowana.

<sup>39</sup> Tajra-no-Kanemori (?-991) – japoński poeta Waka, ze średniego okresu Heian, arystokrata, był członkiem klanu Taira; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; jego córka Akazome Takimochi była również wybitną poetką Waka.



*myślałem, że nikt nie wie,  
iż miłość płonie we mnie.*

Mibu-no-Tadami<sup>40</sup> (wiek X), syn znakomitego poety Mibu-no-Tadamine.

Kijowara-no-Motosuke:

*Przysięgaliśmy na fale,  
te, co płyną od Suono,  
że się kochać będziemy stale,  
przysięgaliśmy na fale...  
Aż w serdecznym tym zapale  
od łez zmokło nam kimono –  
przysięgaliśmy na fale,  
te, co płyną od Suono...*

Kijowara-no-Motosuke<sup>41</sup> (wiek X), utwór powyższy jest wysoko ceniony przez japońskich krytyków, jako osnuty na bardzo starożytnym motywie. *Suono* – góra w okolicach Oszu.

Radca Acutada

*O jakże słodkim było życie,  
dopókim jej nie poznał jeszcze,  
bez troski żyłem i w zachwycie,  
jakże słodkim było życie!...  
A dziś się rozpacz wkradła skrycie  
ból, co chwycił mnie, jak w kleszcze –  
o jakże słodkim było życie,  
dopókim jej nie poznał jeszcze!...*

Radca Acutada<sup>42</sup> (wiek X), utalentowany potomek starożytnego rodu Fu-dziwara.

<sup>40</sup> Mibu-no-Tadami – japoński poeta Waka, ze średniego okresu Heian, zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich; był synem Mibu-no-Tadamine; jego wiersze znajdują się w kilku antologiach poezji cesarskiej.

<sup>41</sup> Kijowara-no-Motosuke [właśc. Kiyowara-no Motosuke] (908-990) – japoński poeta okresu Heian; ojciec Sei Shōnagon, autorski znanego popularnego dziś utworu *The Pillow Book*; zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów; arystokrata i gubernator prowincji Kawachi i Higo; współredagował antologię *Gosenshū*; jego poezja znalazła się w antologii *Shūi Wakashū*.

<sup>42</sup> Acutada – postać niezidentyfikowana.

## Książę Kentoku

*Czy choć przez chwilę myśli o mnie  
o swym kochanku-przyjacielu?  
żem kochał ją wprost nieprzytomnie,  
czy za to myśli czasem o mnie?  
Jakże mi smutno dziś ogromnie,  
żyję i błąkam się bez celu –  
a ona czy też myśli o mnie, o swym kochanku-przyjacielu?...*

Książę Kentoku, właściwie Fudziwara-no-Koretada<sup>43</sup> (wiek X), wybitny przedstawiciel japońskiej poezji, współredaktor antologii *Gozenszu*.

## Radca Asatada

*Gdybyśmy bliźnich swych nie znali,  
nie znalazłbyśmy nienawiści,  
w wiecznej miłości byśmy trwali,  
gdybyśmy bliźnich swych nie znali...  
Lecz cóż, gdy wielcy dziś i mali  
zabić gotowi są w zawiści –  
gdybyśmy bliźnich swych nie znali,  
nie znalazłbyśmy nienawiści.*

Radca Asatada<sup>44</sup> (wiek X), syn ministra Sandzo. Utwór jego stał się przysłowiem w Japonii.

## Minamoto-no-Szigejuki

*Popatrz na fale podczas burzy,  
gdy wściekle biją o wybrzeże,  
niech ci za przykład to posłuży,  
popatrz na fale podczas burzy...  
My też, gdy życie nam się chmurzy,  
dziko szarpiemy się, jak zwierzę –  
popatrz na fale podczas burzy,  
gdy wściekle biją o wybrzeże...*

<sup>43</sup> Książę Kentoku, [Fujiwara-no-Koretada, właśc. Kurahashi-no-Toyokage] (924-972) – japoński poeta Waka; arystokrata członek rodu Fujiwara, który utwierdził wpływ tego rodu na dworze cesarskim.

<sup>44</sup> Asatada [właśc. Fujiwara-no-Asatada] (910-966) – japoński poeta Waka, środkowego okresu Heian; arystokrata, zaliczany do 36 Nieśmiertelnych Poetów; jego wiersze znalazły się w antologii *Gosen Wakashū*.

Minamoto-no-Szigejuki<sup>45</sup> (wiek X), ceniony wysoko za swe porównania i paralele poetyckie.

### Sone-no-Joszitada

*Mówisz, żeś widział łódź bez wiosła,  
płynącą oślep poprzez Jurę,  
tak cię namiętność będzie niosła,  
jak tę, coś widział, łódź bez wiosła...  
Nie daj, by w sercu skrycie rośła,  
bo życie czeka cię ponure –  
mówisz, żeś widział łódź bez wiosła,  
płynącą oślep poprzez Jurę.*

Sone-no-Joszitada<sup>46</sup> (wiek X), poeta mniej znany. Jura – zatoka morska.

### Bonza Ejkej

*Biedny domek opuszczony,  
co wśród chmielu się zieleni!  
Głucho kraczą nad nim wrony:  
biedny domek opuszczony...  
Jak pokutnik pochylony  
przetrwać musi mrok jesieni –  
biedny domek opuszczony,  
co wśród chmielu się zieleni!*

Bonza Ejkej<sup>47</sup> (wiek X), poeta mniej znany.

1912, nr 9, s. 60-77

## II

### Onakatomi-no-Joszinobu Ason

*Ach, moje żądze to ogniska,  
co stróż rozpala je, nim zaśnie,  
płomienna iskra z nich wypryska,  
ach, moje żądze to ogniska...*

<sup>45</sup> Minamoto-no-Szigejuki – postać niezidentyfikowana.

<sup>46</sup> Sone-no-Joszitada [właśc. Sone-no Yoshitada] (985-?) – japoński poeta, jeden z głównych okresu Heian; ceniony, jako odnowiciel słownictwa w poezji japońskiej X w.

<sup>47</sup> Bonza Ejkej – postać niezidentyfikowana.

*Każde z nich nocą tylko błyska,  
a o świtaniu, blednąc, gaśnie –  
ach, moje żądze to ogniska,  
co stróż rozpala je, nim zaśnie.*

Onakatomi-no-Joszinobu Ason<sup>48</sup> (wiek X), poeta mniej znany.

Fudźiwara-no-Joszitake

*Znów skarbem stało mi się życie,  
choć nie cenilem go już wcale,  
zaśniło słońce na błękicie,  
znów skarbem stało mi się życie...  
Odkąd w miłosnym trwam zachwycie,  
przycichły bóle, zmilkły żale –  
znów skarbem stało mi się życie,  
choć nie cenilem go już wcale.*

Fudźiwara-no-Joszitake<sup>49</sup> (wiek X), poeta mniej znany.

Fudźiwara-no-Sanekata Ason

*Że w sercu moim miłość płonie,  
jak wonna moksa z gór Ibuki,  
nie powiem tego, skryję w łonie,  
że w sercu moim miłość płonie...  
Gdy tajemnicę grób pochłonie,  
krakać nie będą, jak te kruki,  
że w sercu moim miłość płonie,  
jak wonna moksa z gór Ibuki.*

Fudźiwara-no-Sanekata Ason<sup>50</sup> (wiek X), utwór przytoczony wprawia w zachwyty japońskich krytyków. *Moksa* – rodzaj pokrzywy, która spalona na skórze, pomaga jakoby przeciw łamaniu i goi rany.

<sup>48</sup> Onakatomi-no-Joszinobu Ason [właśc. Ōnakatomi-no-Yoshinobu] (922-991) – japoński poeta Waka średniego okresu Heian, arystokrata; jeden ze współredaktorów cesarskiej antologii *Gosenshū*.

<sup>49</sup> Fudźiwara-no-Joszitake – postać niezidentyfikowana.

<sup>50</sup> Fudźiwara-no-Sanekata Ason [Fujiwara-no-Sanekata] (958-999) – japoński poeta, minister cesarza Uda, twórca salonu literackiego; autor 51. wiersza w *Isshu Ogura Hyakunin*.

## Dama Kageno Nikki

*O jakże dłuży mi się czas,  
samotne dzisiaj łóże moje,  
znów srogi los rozłączył nas,  
o jakże dłuży mi się czas...  
Na chmurnym niebie księżyc zgasł,  
znękały serce niepokoje –  
o jakże dłuży mi się czas,  
samotne dzisiaj łóże moje.*

Dama Kagero Nikki<sup>51</sup> (wiek X), była matką generała Miczikuny, znakomitego dowódcy honorowej gwardii mikada. Będąc najpiękniejszą kobietą swego stulecia, wyszła za mąż za regenta Fudziwarę-no-Kane-e.

## Fudziwara-no-Miczinobu Ason

*O jakże mi już zbrzydł  
zamglony świt poranków,  
ten smutny, blady świt,  
o jakże mi już zbrzydł...  
Kończy się nocny mit  
upojen dla kochanków –  
jakże mi już zbrzydł  
zamglony świt poranków...*

Fudziwara-no-Miczinobu Ason<sup>52</sup> (wiek X), wybitny przedstawiciel miłosnych motywów w poezji.

## Dama Sanszi

*Twierdzisz, że nie zapomnisz o mnie,  
chyba, że grób cię już pochłonie,  
i w miłości wytrwasz swej niezłomnie  
nie zapomnisz nigdy o mnie...  
Więc umrzeć pragnę – nieprzytomnie  
dziś jeszcze lec na twoim łonie,  
bo nie zapomnisz przecie o mnie,  
chyba, że grób cię już pochłonie.*

---

<sup>51</sup> Kagero Nikki – [Nikki bungaku, Dziennik ulotnych chwil] (974), jedna z pierwszych powieści autobiograficznych, ma formę opowieści wyznania damy dworu z rodu Fudziwara, określanej jako Matka Michitsuna.

<sup>52</sup> Fudziwara-no-Miczinobu Ason – postać niezidentyfikowana.

*Dama Sanszi*<sup>53</sup> (wiek XI), nazywana tak od tytułu Gido Sanszi, który otrzymał jej syn Fudźiwara-no-Koreczika. Słynęła z talentu, urody i wielkiego przywiązania do męża, regenta Fudźiwara - no - Miczikate.

### Radca Kinto

*Dziś już wodospad milczy głucho  
i nie przelewa wód wspaniale,  
wszędzie przejść można nogą suchą,  
dziś już wodospad milczy głucho...  
Lecz wciąż go słyszy ludu ucho,  
i usta głoszą zachwyty stale –  
choć w wodospad milczy głucho  
i nie przelewa, wód wspaniale.*

*Radca Kinto*<sup>54</sup> (wiek XI), w utworze swym mówi o sztucznym wodospadzie, urządzonym za panowania mikada Sago. Niezwykle to dzieło sztuki zostało zaniedbane i niszczało przy następnych władcach, lecz pamięć o nim długo przechowała się wśród ludu.

O poecie Kinto zachowała się ciekawa anegdota. Gdy regent Miczinaga, podczas uroczystej przejażdżki po morzu, kazał wszystkim przedstawicieli sztuki rozlokować do trzech łodzi stosownie do uprawianej twórczości, nastąpiło zakłopotanie z powodu Kinto, który z powodzeniem uprawiał poezję, kaligrafię i muzykę.

### Dama Icumi Szikibu

*Już idzie starość, a z nią zgon,  
życie rozpełza się, jak dym,  
lecz coraz droższym jest mi On,  
choć idzie starość, a z nią zgon...  
Kiedy ostatni zmilknie ton,  
chciałabym lec do grobu z Nim –  
już idzie starość, a z nią zgon,  
życie rozpełza się, jak dym.*

<sup>53</sup> *Sanszi* – postać niezidentyfikowana.

<sup>54</sup> *Kinto* [właśc. Fujiwara-no Kintō] (966-1041) – japoński poeta, syn kanclerza Yoritady, należał do najwyższej arystokracji; w wieku 58 lat zrezygnował z kariery dworskiej i został mnichem buddyjskim oraz zamieszkał w górach koło Kioto; żył i działał w okresie największego rozkwitu literatury i sztuki; wywarł duży wpływ na poezję i krytykę (m.in. podzielił waka na 10 kategorii jakościowych).

Dama Icumi Szikibu<sup>55</sup> (wiek XI), żyła na dworze słynnego opiekuna poezji i sztuki mikada Iczidzo. Słynęła, jako wybitna znawczyni budyzmu.

### Dama Murasaki Szikibu

*Wciąż zdaje mi się, że to sen,  
co czarem poił nas,  
ach, ileż złudnych chwil i scen,  
wciąż zdaje mi się, że to sen...  
Że prysnął, winien księżyc ten,  
co dziś tak wczesnie zgasł –  
wciąż zdaje mi się, że to sen,  
co czarem poił nas.*

Dama Murasaki Szikibu<sup>56</sup> (wiek XI), żyła przy dworze Iczidzo. W utworze swym poetka skarży się na krótkość miłosnej schadzki, która o świtanu, gdy księżyc zgasł, utraciła urok nocny.

Murasaki Szikibu należy do najwybitniejszych postaci japońskiej literatury. Jej utwór *Gendzi-Monogatari*, jest najcenniejszym zabytkiem japońskiej prozy. Prócz talentu odznaczała się też niezwykłą urodą, którą wykorzystywała za czasów młodości.

### Dama Sammi

*Szu, szu! cicho wiatr szeleści,  
z Arima wionął ku Ino,  
kwietne trawy muska, pieści,  
szu, szu! cicho wiatr szeleści...  
Zda się, imię twoje wieści,  
słodkie szumy ku mnie płyną –  
szu, szu! cicho wiatr szeleści,  
z Arima wionął ku Ino.*

<sup>55</sup> Icumi Szikibu [właśc. Izumi Szikibu] (970-1030) – japońska poetka, była córką Ōe-no Masamune, gubernatora prowincji Echizen; żona Tachibana-no Michisada gubernatora Izumi; dama dworu cesarzowej Shōshi; jej poezja była bardzo emocjonalna i wyróżnia się na tle poezji X w., m.in. ekspresją i nowatorstwem.

<sup>56</sup> Dama Murasaki Szikibu [właśc. pseudonim Shikibu Murasaki] (978-1031) – japońska poetka i pisarka okresu Heian; nie znane jest jej prawdziwe imię (Takako Fujiwara?); od dzieciństwa miała kontakt z poezją chińską i japońską; jej najwybitniejszym dziełem były *Genji monogatari* (1008); była również autorką dziennika *Murasaki Shikibu nikki*; jej poezja znalazła się w antologii *Chokusen-shū*.

Dama Sammi<sup>57</sup> (wiek XI), córka poprzedniej poetki; żyła też przy dworze mikada Iczidžo. Po matce odziedziczyła talent i urodę.

#### Dama Akazome-Emon

*Lepiej, niż czekać nadaremnie,  
pójdę samotna lec na łożę,  
może on zakpił sobie ze mnie,  
więc po cóż czekać nadaremnie...  
Już blakną wkoło nocne ciemnie,  
zwolna się budzą ranne zorze –  
lepiej, niż czekać nadaremnie,  
pójdę samotna lec na łożę.*

Dama Akazome-Emon<sup>58</sup> (wiek XI), żyła przy dworze Iczidžo. Wsławiła się głównie utworem pt. *Ejgwa-Monogatari*, w którym opisuje arcyprzepych rodu Fudziwara.

#### Dama dworu Koszikibu

*Za górę Oe, za Ikono  
pojechać mam na Ama,  
żegnam cię dziś północna strono,  
za Oe jadę, za Ikono...  
Z domu mi listów nie wręczono,  
co myśleć nie wiem sama –  
za górę Oe, za Ikono  
pojadę więc na Ama.*

Dama dworu mikada Iczidžo, poetka Koszikibu<sup>59</sup> (wiek XI), utwór swój napisała wyjeżdżając z Kioto na cudny półwysep Ama, za górami Ikono i Oe, do matki, od której dłuższy czas nie otrzymywała wiadomości.

#### Dama Ise-no-Dajsuke

*Spójrz... już zakwitły wiśnie z Nary,  
w nowej, stolicy Kioto,*

<sup>57</sup> Dama Sammi – postać niezidentyfikowana.

<sup>58</sup> Dama Akazome-Emon (957-1045) – japońska poetka Waka i historyk środkowego okresu Heian, mniszka buddyjska; córka Akazome-no Tokimochi; zaliczana do 36 Nieśmiertelnych Poetów japońskich, nazywano ją „geniuszem poezji”; brała udział w dwóch konkursach poetyckich w 1035 i 1041 r.; autorka ponad 90. wierszy zebranych w *Shūishū*.

<sup>59</sup> Dama Koszikibu [właśc. Koshikibu] – (XI/XII w.) – japońska poetka, córka słynnej poetki Izumi Shikibu oraz Tachibana-no Michisada, gubernatora Izumi.



*od woni zaniósł się park stary,  
spójrz... już zakwitły wiśnie z Nary...  
Mikado ceni ludu dary,  
więc przyjął je z ochotą –  
spójrz... już zakwitły wiśnie z Nary,  
w nowej stolicy Kioto.*

Dama Ise-no-Dajsuke<sup>60</sup> (wiek XI), też jedna z przedstawicielek grona poetek przy dworze mikada Iczidzo. W utworze swym poetka wspomina o tym, jak lud, pragnąc uczcić mikada, najpiękniejsze wiśniowe drzewa z dawnej stolicy Nary przesadził do nowej rezydencji Kioto.

### Dama Sej Szonagon

*Niechaj was znowu nie oszuka  
trójkrzyk kogucich nut,  
raz się udała taka sztuka,  
niechaj was znowu nie oszuka...  
W las nie powinna pójść nauka,  
bo po co straż u wrót? –  
niechaj was znowu nie oszuka  
trójkrzyk kogucich nut.*

Dama Sej Szonagon<sup>61</sup> (wiek XI), najwybitniejsza przedstawicielka grona dworskiego przy Iczidzo, autorka znakomitego i nader cenionego przez krytykę dzieła pod tytułem: *Makura-no-Soszi*. W utworze swym, który jest, według Japończyków, ozdobą antologii i perełką wysoce artystycznego humoru, poetka mówi o wrotach miasta Ausaki i przypomina związaną z nimi anegdotę. Ktoś, chcąc by go wpuścili późno nocą, zapiał trzykrotnie; rozespana straż, przypuszczając, iż koguty pieją już o ranku, otworzyła wrota ku radości dowcipnisia, podążającego na miłosną schadzkę.

### Namiestnik Miczimasa

*Ach, gdybym mógł tak, jak nie mogę  
(do posłów nie mam zaufania)  
znaleźć do ciebie jaką drogę,*

<sup>60</sup> Dama Ise-no-Dajsuke – postać niezidentyfikowana.

<sup>61</sup> Dama Sej Szonagon [właśc. Sei Shōnagon] (965-1024) – japońska poetka, córka Kiyohara-no Motosuke, znanego poety; służyła cesarzowej Teishi (Sadako); znana z poczucia humoru i ostrego dowcipu, które zawarła w pamiętniku *Makura-no sōshi*; stał się on wzorcem nowej formy literackiej zw. *zuihitsu*.

*ach, gdybym mógł tak, jak nie mogę!...  
Opisałbym ci swoją trwogę i zaniósł wieść,  
iż mrę z kochania –  
ach, gdybym mógł tak, jak nie mogę  
(do posłów nie mam zaufania).*

Namiestnik Miczimasa<sup>62</sup> (wiek XI), romansował z jedną z księżniczek. Gdy się romans wykrył, mikado przeszkodził czulej parze, oddając księżniczkę pod surowy nadzór dworskiej straży. Miczimasa upamiętnił tę przykrą chwilę w jednym ze swych utworów.

#### Vice-radca Sadajjori

*Nad brzegiem Udzi blaknie mrok,  
już ranne słońce świeci,  
w omglonej dali ginie wzrok,  
nad brzegiem Udzi blaknie mrok...  
Widzę rybacką żerdź co krok,  
suszą się mokre sieci –  
nad brzegiem Udzi blaknie mrok,  
już ranne słońce świeci.*

Vice-radca Sadajjori<sup>63</sup> (wiek XI), utalentowany i ceniony poeta, słynący też, jako najpiękniejszy mężczyzna swego stulecia.

#### Dama Sagami

*Od łez zmokły mi rękawy,  
zwisające u kimono,  
martwią mnie miłosne sprawy,  
od łez: zmokły mi rękawy...  
Pełnam lęku i obawy  
imię moje zniesławiono –  
od łez zmokły mi rękawy,  
zwisające u kimono.*

Dama Sagami<sup>64</sup> (wiek XI), utalentowana, jako poetka, lecz nie ciesząca się dobrą reputacją, jako kobieta.

<sup>62</sup> Miczimasa – postać niezidentyfikowana.

<sup>63</sup> Sadajjori – postać niezidentyfikowana.

<sup>64</sup> Dama Sagami – postać niezidentyfikowana.

## Arcybonza Gjason

*I tyś samotna i ja też,  
wiśnio górskiego spadu,  
gdzie spojrzeć, pusto, wzdłuż i wszecz,  
i tyś samotna i ja też...  
Jedynym jesteś druhem, wiesz,  
po innych ani śladu –  
i tyś samotna i ja też,  
wiśnio górskiego spadu!...*

Arcybonza Gjason<sup>65</sup> (wiek XI), słynął jako poeta i malarz. Schyłek życia spędził samotnie w górskiej pustelni, zapomniany przez, dawnych przyjaciół.

## Dama dworu Suwo

*Ach, jakże drogo teraz płacę  
za szalu krótką chwilę,  
we łzy i bóle się bogacę,  
ach, jakże drogo za to płacę!...  
Nawet już imię dobre tracę,  
noc jedna winna tyle –  
ach, jakże drogo teraz płacę  
za szalu krótką chwilę!*

Dama dworu Suwo (wiek XI), znana poetka twego stulecia. Utwór autobiograficzny.

## Mikado Sandzo

*Choć żyć już nie chcę, jednak muszę,  
bo to nie w mojej mocy,  
złamała mi zła dola duszę,  
lecz choć żyć nie chcę, jednak muszę...  
W dzień głośne skargi w sobie głuszę,  
i tęsknie czekam nocy –  
choć żyć już nie chcę, jednak muszę,  
bo to nie w mojej mocy.*

Mikado Sandzo<sup>66</sup> (wiek XI), utwór, napisany po przymusowym zrzeczeniu się praw do tronu.

<sup>65</sup> Arcybonza Gjason – postać niezidentyfikowana.

<sup>66</sup> Mikado Sandzo [właśc. Sanjo-Tenno] (975-1017) – cesarz Japonii, przed wstąpieniem na tron znany jako Iyasada-shinnō, (znany także: Sukesada-shinnō oraz Okisada-shinnō); drugi syn cesarza Kazan; abdykował z powodu ślepoty i został mnichem buddyjskim.

## Bonza Noin

*Liście, co spadły z gór Mamuro  
na brzeg Tacutagawy,  
same się stały gdyby górą  
liście, co spadły z gór Mamuro...  
Jesienną lśniły dziś purpurą,  
rzucając odbłask krwawy,  
liście, co spadły z gór Mamuro  
na brzeg Tacutagawy.*

Bonza Noin<sup>67</sup> (wiek XI), zostawił po sobie mało znany zbiór poetycki pt. *Gengenszu*.

## Bonza Rjosen

*W moim sercu tęskność wciąż gada,  
z domu wyszedłem na pole,  
jesień poczyna się blada,  
w moim sercu tęskność wciąż gada...  
Jak zmora, cicho się skrada,  
niosąc przedzgonne swe bole –  
w moim sercu tęskność wciąż gada,  
z domu wyszedłem na pole.*

Bonza Rjosen (wiek XI), poeta mniej znany.

## Radca Cunenobu

*Już wieczorowe gasną zorze,  
ryżowa szumi niwa,  
noc porzuciła dzieńne łoże,  
już wieczorowe gasną zorze...  
Jesienny wicher strzechę orze  
i słomę z niej wyrywa –  
już wieczorowe gasną zorze,  
ryżowa szumi niwa.*

Fudźiwara-no-Cunenobu<sup>68</sup> (wiek XI), do niego stosują także anegdotę o trzech łodziach, jak do poety Kinto.

<sup>67</sup> Bonza Noin – postać niezidentyfikowana.

<sup>68</sup> Fudźiwara-no-Cunenobu – postać niezidentyfikowana.

## Dama Kii

*Ach, jedna myśl mnie ciągle straszy:  
nie chcę kochanka mieć zmiennego,  
choć byłby piękny, jak Tekaszi –  
ach, bardziej jeszcze to mnie straszy...  
Gdy zgastłby żar miłości naszej,  
gorzko szlochałabym przez niego –  
ach, jedna myśl mnie ciągle straszy:  
nie chcę kochanka mieć zmiennego!*

Dama Kii (wiek XI), utwór bardzo ceniony przez japońskich krytyków. Tekaszi, jedna z najpiękniejszych rzek w Japonii.

## Vice-radca Masafusa

*Wiśnie osypał już kwiat biały,  
upojna wonność bije z gór,  
znowu wiosenne dni nastaly,  
wiśnie osypał już kwiat biały...  
Oby się wichry nie zerwały  
i nie przywlokły kłębnych chmur! –  
wiśnie osypał już kwiat biały,  
upojna wonność bije z gór.*

Oe-no-Masafusa<sup>69</sup> (wiek XII), znany poeta i uczonec japoński.

## Minamoto-no-Toszijori Ason

*Modły słałem z głębi duszy  
w Chasedera na Jamato,  
prośba twardość serca kruszy,  
modły słałem z głębi duszy...  
Lecz, jak burza z gór Chacuszy,  
stajesz się surowsza za to –  
ach, czyż po to z głębi duszy  
modły słałem na Jamato?*

---

<sup>69</sup> Ōe-no Masafusa (1041-1111) – japoński uczonec, prawnuk poetki Akazome Emon, nauczyciel cesarzy Shirakawa, Horikawa i Toba; najbardziej znaną jego pracą jest *Gōke Shidai*, które jest jednym z najcenniejszych źródeł do ceremoniału na dworze w XI w.

Minamoto-no-Toszijori Ason<sup>70</sup> (wiek XII), poeta słał modły w świątyni Chasedera na górze Jamato na intencję pozyskania serca ukochanej, lecz nadaremnie.

#### Fudziwara - no - Mototoszi

*Czekałem długo i z tęsknotą  
na rosę twej przyjaźni,  
o jakże cię prosiłem o to,  
czekając długo i z tęsknotą..  
Wciąż łudzisz mnie tą chwilą złotą,  
więc dziś mnie to już drażni –  
zbyt długo-m czekał i z tęsknotą  
na rosę twej przyjaźni.*

Fudziwara - no - Mototoszi<sup>71</sup> (wiek XII), w ten sposób skarży się na regenta Tadamiczi, autora następnego utworu, że, przyrzekłszy mu poparcie u dworu, nie dotrzymał obietnicy.

#### Regent Tadamiczi

*Łódź mknie po srebrnej fali,  
wiosłami bijąc morze,  
i płynie dalej, dalej,  
mknąc po srebrzystej fali..  
Horyzont łśni w oddali,  
kształt dyni ma przestworze –  
łódź mknie po srebrnej fali,  
wiosłami bijąc morze.*

Fudziwara - no - Tadamiczi<sup>72</sup> (wiek XII), poeta i działacz polityczny. Na schyłku życia wstąpił do klasztoru. Utwór Tadamiczi specjalnie pociąga krytyków japońskich przez trafne porównanie horyzontu do dyni. Stało się to zwykłym „epiteton ornans” nieba w późniejszej poezji.

<sup>70</sup> Minamoto-no-Toszijori [właśc. Minamoto-no-Toshiyori] (1055-1129) – japoński poeta, syn Minamoto-no-Tsunenobu; wybrał wiersze do *Kin'yōwakashū* (Złote liście..., 1124); domagał się zmiany i rozluźnienia skostniałych zasad kompozycji i doboru słów w poezji; wprowadził nowatorskie sposoby opisu krajobrazu; zbiorem *Samboku-kikashū*, wywarł wpływ na następne pokolenia poetów.

<sup>71</sup> Fudziwara - no - Mototoszi [właśc. Fujiwara-no-Mototoshi] (1056-1142) – japoński poeta; przywiązywał dużą wagę do tradycji i studiów nad poezją.

<sup>72</sup> Fudziwara - no - Tadamiczi – postać niezidentyfikowana.

## Mikado Sutoku

*Chociaż musimy trwać w rozłące,  
jak rozłączone skalą wody,  
dawne powrócą znów miesiące,  
choć musimy trwać w rozłące.  
Bo czemuż w serce me tęskniące  
padł blask nadziei wiecznie młodej,  
choć musimy trwać w rozłące,  
jak rozłączone skalą wody.*

Mikado Sutoku<sup>73</sup> (wiek XII), utalentowany poeta swego stulecia. Jako monarcha – nieszczęśliwy, gdyż zmuszono go do zrzeczenia się tronu.

## Minamoto - no - Kanemasa

*Dokoła wszystko w sen zapada,  
straż staje u wrót Sumy,  
na polach snuje się mgła blada,  
dokoła wszystko w sen zapada...  
Mkną do Awadzi czajek stada  
i budzą mnie z zadumy –  
dokoła wszystko w sen zapada,  
straż staje u wrót Sumy.*

Minamoto - no - Kanemasa<sup>74</sup> (wiek XII), zostawił po sobie ciekawy zbiór własnych utworów pt. *Chorikawa-in noczi no-Chiakuszu*.

## Namiestnik Akisuke

*Spójrz... jak znów księżyc lśni jaskrawo  
patrząc przez chmur przeguby,  
stało się to za wichru sprawą,  
spójrz!... jak znów księżyc lśni jaskrawo...  
Fiolet nieb jest mu oprawą  
i welon omgły grubej –  
spójrz... jak znów księżyc lśni jaskrawo,  
patrząc przez chmur przeguby.*

---

<sup>73</sup> Mikado Sutoku [Sutoku Tenno] (1119-1164) – cesarz Japonii w latach 1123-1142; przed wstąpieniem na tron nosił imię Akihito; najstarszy syn cesarza Toba; po abdykacji wstąpił do klasztoru i poświęcił się życiu zakonnemu.

<sup>74</sup> Minamoto - no - Kanemasa – postać niezidentyfikowana.

Fudźiwara-no-Akisuke<sup>75</sup> (wiek XII), jeden z bardziej cenionych poetów.

Dama Chorikawa

*Próżno ufałam twej wierności,  
wierzyłam w twe kochanie,  
dziś w sercu twoim inna gości,  
próżno ufałam twej wierności...  
Znowu trwam w bólu i żałości,  
gdy budzi mnie świtanie –  
próżno ufałam twej wierności,  
wierzyłam w twe kochanie.*

Dama Chorikawa<sup>76</sup> (wiek XII), ceniona przez krytykę poetka.

Minister Tokudaidzi

*Kukała ugujzu o świetle,  
gdy szary rozpełzał się mrok,  
myślałem, że przyszło me życie  
wykuka, kukając o świetle...  
Lecz próżno czekałem w zachwycie,  
słuch wyężdżając i wzrok –  
kukała ugujzu o świetle,  
lecz zmiłkła, gdy rozpełzł się mrok.*

Minister Tokudaidzi<sup>77</sup> (wiek XII), utwór jego zaliczony jest do najpiękniejszych w poezji japońskiej. *Ugujzu* – kukulka.

Bonza Doin

*Miłość to ból, a życie – męka,  
więc po co kochać, po co żyć?  
Życie nas dławi, miłość nęka,  
bo miłość – ból, a życie – męka...  
Lepiej, gdy skończy się udręka  
i pęknie trwania nędzna nić –  
miłość to ból, a życie – męka,  
więc poco kochać, po co żyć?*

<sup>75</sup> Fudźiwara-no-Akisuke – postać niezidentyfikowana.

<sup>76</sup> Dama Chorikawa – postać niezidentyfikowana.

<sup>77</sup> Tokudaidzi – postać niezidentyfikowana.



Bonza Doin, właściwie Fudźiwara-no-Acujori<sup>78</sup> (wiek XII), słynął z wybitnych zdolności poetyckich.

### Taju Toszinori

*Pragnąłem ciszy, samotności,  
w górach szukałem więc schronienia,  
gdzie niezmacony spokój gości,  
bom pragnął ciszy, samotności...  
Ku wielkiej jednak mej żałości  
i tam mi beczął bek jelenia –  
pragnąłem ciszy, samotności,  
próżno szukając wciąż schronienia...*

Taju Toszinori<sup>79</sup> (wiek XII), był autorem słynnej rozprawy o poezji pt. *Koraj Futajszo*, w której rozpatruje budowę wiersza i rodzaje poetyckie.

### Fudźiwara-no-Kijosuke Ason

*Życ chciałbym długo, jak najdłużej,  
ale wieczyście młody,  
wszystko mnie bawi, nic nie nuży,  
żyć chciałbym długo, jak najdłużej...  
Miłość mi nowe szczęście wróży  
i świat przemienia w gody –  
żyć chciałbym długo, jak najdłużej,  
ale wieczyście młody.*

Fudźiwara-no-Kijosuke Ason<sup>80</sup> (wiek XII), syn poety Fudźiwaryno-Akisuke.

### Bonza Szunkej

*Ach, byłem pewny, że już dnieje,  
bo w drzwiach szczelina świt sączyła,  
słyszałem nawet, jak kur pieje,  
więc byłem pewny, że już dnieje...  
Lecz płonne były me nadzieje,  
tęsknota mię tak omamiła –*

<sup>78</sup> Fudźiwara-no-Acujori – postać niezidentyfikowana.

<sup>79</sup> Taju Toszinori – postać niezidentyfikowana.

<sup>80</sup> Fudźiwara-no-Kijosuke [właśc. Fujiwara-no Kiyosuke] (1140-1177) – japoński poeta, jeden z arbitrów podczas turniejów poetyckich w rezydencji Taira-no Tsunemori.

*zdawało mi się, że już dnieje,  
szczelina świtu nie sączyła.*

Bonza Szunkej<sup>81</sup> (wiek XII), syn poety Minamoto-no-Toszijori Asona, w utworze swym spowiada się z udręki nocnej w oczekiwaniu dnia spotkania się z damą swego serca.

Bonza Sajgjo

*Ach, czy to księżyc, czy łza cicha  
rozpiera tęsknie łono,  
że wciąż się skarży, łka i wzdycha –  
ach, czy to księżyc, czy łza cicha?  
Serce, jak nędzny liść, usycha,  
gdy ostre wichry wioną –  
ach, czy to księżyc, czy łza cicha,  
rozpiera tęsknie łono?*

Bonza Sajgjo<sup>82</sup> (wiek XII), znany jako utalentowany poeta, uczonego i podróżnika.

Bonza Jakuren

*Jesienny deszcz wciąż pada, pada,  
chmurno... dzień smutny taki,  
po polach ślizga się mgła blada,  
jesienny deszcz wciąż pada, pada...  
Posepnie chyli się gromada  
zawilgłych, starych „maki” –  
jesienny deszcz wciąż pada, pada,  
chmurno... dzień smutny taki.*

Bonza Jakuren<sup>83</sup> (wiek XII), bardzo ceniony za utwór powyższy. *Maki* – rodzaj sosny z miękkimi igłami.

<sup>81</sup> Bonza Szunkej – postać niezidentyfikowana.

<sup>82</sup> Bonza Sajgjo [właśc. Satō Norikiyo zw. Saigyō] (1118-1190) – japoński poeta, mnich buddyjski pochodzący z warstwy samurajów; w czasie wojen domowych brał udział w turniejach poetyckich oraz uczył się pisać poezję; w *Shinkokinshū* zachowało się 94 utwory *tanka*; poezja była dla niego indywidualnym środkiem wyrazu, a nie koniecznością życia towarzyskiego.

<sup>83</sup> Bonza Jakuren (?-1202) – japoński poeta, mnich buddyjski; jeden ze współredaktorów zbioru *Shinkokinshū*; także jeden z przedstawicieli stylu *yōen* (zmysłowy czar).

## Dama Betto

*Noc była krótsza, niżli sen  
szuwarów nad Naniwą,  
lecz ileż złud i cudnych scen,  
choć była krótsza noc, niż sen...  
Ach, czemu dziś przez moment ten  
tak jestem nieszczęśliwą,  
choć była krótsza noc, niż sen  
szuwarów nad Naniwą...*

Dama Betto<sup>84</sup> (wiek XII), znana z przygód miłosnych. Naniwa – zatoka morska.

## Księżna Szikiko

*Ach, gdyby zerwać nić żywota,  
nic nie czuć wcale,  
ból mi pozostał i zgryzota,  
ach, gdyby zerwać nić żywota!...  
Lepiej, gdy kłębek się rozmota,  
i zcichną żale –  
ach, gdyby zerwać nić żywota,  
nic nie czuć wcale!*

Księżna Szikiko<sup>85</sup> (wiek XII), utalentowana poetka i malarka.

## Dama Tajū

*Zblakły mi od łez rękawy,  
jak rybakom z nad Odżimy,  
nigdyś nie był mi łaskawy,  
zblakły mi od łez rękawy...  
Pełnam lęku i obawy,  
łzawe tylko składam rymy –  
zblakły mi od łez rękawy,  
jak rybakom z nad Odżimy.*

Dama Tajū<sup>86</sup> (wiek XIII), w ten sposób skarży się na niełaskawego kochanka, porównując swoje wyblakłe od ocierania łez rękawy, do rękawów rybackich, wypłowiałych od słonej morskiej wody.

<sup>84</sup> Dama Betto – postać niezidentyfikowana.

<sup>85</sup> Szikiko – postać niezidentyfikowana.

<sup>86</sup> Dama Tajū – postać niezidentyfikowana.

## Regent Kjogoku

*Noc się zbliża... mróz na dworze,  
 świerszcz już gra w kominie,  
 spać w kimono się położę,  
 noc się zbliża... mróz na dworze...  
 Znów samotne moje łożo,  
 tęsknie czas mi płynie –  
 noc się zbliża... mróz na dworze,  
 świerszcz już gra w kominie.*

Kjogoku-no-Josjicune<sup>87</sup> (wiek XIII), utalentowany poeta i działacz państwowy.

## Dama Sanuki

*Mokną kamienie w morskiej głębi,  
 mokną mi w morzu też rękawy,  
 aż mnie kimono mokre ziębi,  
 mokną kamienie w morskiej głębi...  
 Znękane serce rozpacz gnębi,  
 wciąż pełnam lęku i obawy –  
 mokną kamienie w morskiej głębi,  
 mokną mi w morzu też rękawy.*

Dama Sanuki<sup>88</sup> (wiek XIII), znakomita poetka swego stulecia.

## Minister Sanetomo

*O gdyby dłuższym było życie,  
 cierpliwie mógłbym czekać w łodzi,  
 aż nas na brzegu wysadzicie,  
 o gdyby, dłuższym było życie...  
 Ale, że śmierć się czai skrycie,  
 wszelkie czekanie zatem szkodzi –  
 o gdyby dłuższym było życie,  
 cierpliwie mógłbym czekać w łodzi.*

Minamoto-no-Sanetomo<sup>89</sup> (wiek XIII), minister z Kamakury. Uczył się poezji, w której celował, u redaktora antologii *Chiakunin-izszu*.

<sup>87</sup> Kjogoku-no-Josjicune – postać niezidentyfikowana.

<sup>88</sup> Dama Sanuki – postać niezidentyfikowana.

<sup>89</sup> Minamoto-no-Sanetomo [właśc. Minamoto-no Sanetomo] (1192-1219) – japoński poeta epoki Heian; trzeci siogun z rodu Minamoto; komponował *tanka* w tradycyjnym

## Radca Masacune

*Wionął wicher z gór Joszino  
na bieliznę, co się suszy,  
ostre świsty wkoło płyną,  
wionął wicher z gór Joszino...  
Słucham, jak bez echa giną  
głuche dźwięki nocnej głuszy,  
wionął wicher z gór Joszino  
na bieliznę, co się suszy.*

Radca Masacune<sup>90</sup> (wiek XIII), jeden z wybitniejszych poetów swego stulecia.

## Arcybonza Dzień

*Jak mnich w pustelni trwam  
pod Waga-soma-tata,  
z dała od ludzi, sam,  
jak mnich w pustelni trwam...  
Kimono czarne mam,  
umarłem już dla świata –  
jak mnich w pustelni trwam  
pod Waga-soma-tata.*

Arcybonza Dzień (wiek XIII), utalentowany syn ojca-poety Fudziwary-no-Tadamiczi.

## Minister-prezydent Sajondzi

*Nie, to nie wicher z północnych stron  
postrzącał liście z drzew  
i sypnął zimny śnieg i szron –  
nie, to nie, wicher z północnych stron...  
To idzie starość, a z nią zgon,  
i w żyłach ścina krew –  
nie, to nie wicher z północnych stron  
postrzącał liście z drzew.*

---

stylu; korespondował też za pomocą poezji, z członkami własnej świty; uczeń Teiki; wyrazi-  
ciel romantycznego prymitywizmu.

<sup>90</sup> Masacune – postać niezidentyfikowana.

Minister-prezydent Sajondźi (wiek XIII), właściwie Fudźi-wara-no-Kincune<sup>91</sup>, przezwany Sajondźi od nazwy Świątyni, jaką wybudował na schyłku życia, wstępując do organizacji bonzów.

#### Vice-radca Teikakio

*Rozgrzałem się, jak fale,  
co o zmierzchu mkną k' Macucho,  
oczekując cię wytrwale,  
rozgrzałem się, jak fale...  
Nie daj próżno trwać w zapale,  
przyjdź, na prośby nie bądź głuchą –  
rozgrzałem się, jak fale,  
co o zmierzchu mkną k' Macucho.*

Vice-radca Teikakio (wiek XIII), redaktor antologii *Chlakunin-izszu*. Właściwe imię poety Fudźi-wara-no-Sada-e<sup>92</sup>.

#### Dżunii Etaka

*Dęby głucho szumią rano,  
w polu wicher srogi,  
kwiaty z klombów pościnano,  
dęby głucho szumią rano...  
Za dni kilka już ustaną  
i bonzów „misogi” –  
dęby głucho szumią rano,  
w polu wicher srogi.*

Dżunii Etaka<sup>93</sup> (wiek XIII) jeden z najpłodniejszych poetów – napisał, podobno, 60 tysięcy utworów poetyckich. *Misogi* – tradycyjne, symbolizujące oczyszczenie się od grzechów, kąpiele kapłanów religii *szinto*. Trwają do późnej bardzo jesieni, prawie do pierwszego śniegu i lodu. Gdy ustają *misogi*, zima się poczyną – mówi japońskie przysłowie.

#### Mikado Go-Toba

*Płaczę po tych, którzy w mogile,  
a dla żyjących mam nienawiść,  
jak kłos samotny głowę chylę,*

<sup>91</sup> Fudźi-wara-no-Kincune – postać niezidentyfikowana.

<sup>92</sup> Fudźi-wara-no-Sada-e [właśc. Fujiwara-no Teika albo Sadaie] (1162-1241) – patrz przyp. 1 na s. 101.

<sup>93</sup> Dżunii Etaka – postać niezidentyfikowana.

*płaczę po tych, którzy w mogile...  
Ach, ileż bólu, krzywdy ile  
sprawia nam w życiu ludzka zawiść –  
płaczę po tych, którzy w mogile,  
a dla żyjących mam nienawiść.*

Mikado Go-Toba<sup>94</sup> (1184-1198), w utworze swym spowiada się ze stanu uczuć po zdetronizowaniu.

### Mikado Džuntoku

*To, co było, już umarło,  
obrósł w paproć pałac stary,  
kurcz boleści zdławił gardło,  
to, co było, już umarło...  
Kiedym spojrział, dech zaparło,  
bo ożyły dawne mary –  
to, co było, już umarło,  
obrósł w paproć pałac stary.*

Mikado Džuntoku<sup>95</sup> (1211-1221), napisał swój utwór po dobrowolnym zrzeczeniu się tronu.

Rodzaj wiersza, w którym są napisane utwory *Chiakunin-izszu*, nosi miano *uta*. Rymu i rytmu *uta* nie posiada, wszystkie zgłoski są równoznacznej wartości. Oto, dla przykładu, jedna z *ut* japońskich w oryginalnym brzmieniu:

*Aszibiki no  
jama dori no o no  
szidori -o no  
naga - naga si jo wo  
chi dorika ka m nen*

<sup>94</sup> Mikado Go-Toba [Go-Toba-Tenno] (1180-1239) – cesarz Japonii w latach 1183-1198; wcześniej nazywany Takahira-shinnō; wyniesiony na tron w wieku 3 lat; był czwartym synem Takamura; zmuszony do abdykacji kilka lat później próbował odzyskać tron, ale został pokonany.

<sup>95</sup> Mikado Džuntoku [właśc. Juntoku] (1197-1242) – cesarz Japonii w latach 1210-1221; przed wstąpieniem na tron używał imienia Morinari-shinnō; był trzecim synem cesarza Go-Toba; zmuszony do abdykacji po udziale w wyprawie ojca; zesłany na wyspę Sado; w pozycji pozostawał pod wpływem Fujiwary-no Sadaie; jego wiersze znalazły się w cesarskim zbiorze *Isshu Hyakunin Ogura*, co przyniosło mu olbrzymią popularność.

i oznacza dosłownie:

*Jak rozpuszczony  
ogon pawia – noc;  
jakże długo  
(trzeba) tęsknić,  
zasypiając na łożu samotnym\*.*

W przytoczeniu dźwiękowym *uty* celowo podkreśliłem dźwięki powtarzające się, aby wskazać, iż na takiej kombinacji polega urok i czar poetyckiego języka w Japonii. Pragnąc odtworzyć tę monotonię i powtórzenia, na jakich opiera się *uta*, zastosowałem dla jej przekładu triolet, tym bardziej, że miniatura poetycka, jaką jest w europejskiej poezji triolet, najbardziej ze wszystkich artystycznych rodzajów odpowiada tej wypieszczonej przez szereg stuleci miniaturze, jaką jest w japońskiej poezji *uta*. Do tego i treść wewnętrzna *uty*, zasadniczy każdej z nich nastrój, osiągnąć za pomocą powtórzeń, również w trioletcie europejskim znajduje dla siebie najlepszy odpowiednik. Z takich pobudek ośmieliłem się na modernizację japońskiej *uty*. O ile udała mi się ta niestosowana dotychczas próba przekładania *uty* przez triolet, niech sądzą inni, ja zaś od siebie przytoczę starą maksymę *feci, quod potui*. Idąc za przykładem wydań japońskich *Chiakunin-izszu*, dołączyłem do każdego utworu krótką notatkę o poecie lub poetce.

Na zakończenie chciałbym jeszcze wyrazić wdzięczność panu Naochiko Fukudzie, konsulowi japońskiemu w Moskwie, który łaskawie udzielił mi swych cennych wskazówek i objaśnień<sup>96</sup>.

1912, nr 10, s. 32-51

Remigiusz Kwiatkowski

## Liryka chińska

**Z**e wszystkich sztuk pięknych Chińczycy na pierwszy plan wysuwają poezję. Niezmierna cześć i zamiłowanie dla niej cechuje żółtoliczny naród, który, aczkolwiek do poetycznych zaliczony być nie może, jednak bezprzykładnie wielbi poetów.

\* Wiersz poety Kakinomoto-no-Chitomaro, zamieszczony w wrześniowym zeszycie „Museum” na s. 62.

<sup>96</sup> Informacje o poetach japońskich na podstawie: M. Melanowicz, *Literatura japońska od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994.



– Poezja łączy niebiosą z ziemią! – tak w zamierzchłej starożytności głosił wielki Konfucjusz, a słowa jego już wtedy, były wyrazem zachwytu i zapału, jaki zdradzał naród dla twórczości. Pomimo to jednak poezja chińska nie dosięgła wyżyn prawdziwego piękna. Brak źródeł natchnienia i ekstazy twórczej stanął temu na przeszkodzie. Religia chińska jest zbyt uboga, aby można było czerpać z niej treść poetycką, charakter narodowy na ogół poziomy i praktyczny, w rodzinie pogardzano kobietą, życie państwowe i społeczne ograniczało się dotąd na szeregu formułek i ceremonii, głównie zaś brak miłości ojczyzny, miast której cechuje Chińczyka kocie raczej przywiązanie do miejsca, nie obudził ukochania idei, tego najpotężniejszego czynnika poezji w ogóle.

Daremnie przeto szukalibyśmy w poezji chińskiej i wielkich haseł lub utworów. Istnieją, co prawda, długie lecz rozwlekłe i nudne poematy, pozbawione jakiegokolwiek głębi gubiące się w drobiazgowych opisach scen z życia rodzinnego oraz kilkuset ceremonii, obowiązujących dobrze wychowanego Chińczyka. Na miano poezji, w naszym pojęciu rzeczy, zasługuje tylko drobna, ale pełna wdzięku i oryginalności *liryka*. Na palcach można wyliczyć wszystkie prawie europejskie przekłady utworów chińskich, nie mówiąc już o nas, gdzie po dziś dzień błąka się charakterystyczne w tej mierze przysłowie: *znam się jak na chińskiej literaturze*. A szkoda! Poezja chińska, szczególnie w dziedzinie liryki, posiada całą skarbnicę prawdziwych perełek, w zupełności zasługujących na to, by błyskiem swoim załśniły wśród drobnych klejnotów literatury świata. Do tego chiński naród obudził się obecnie z długotrwałej drzemki, każe mówić o sobie. Nastaje więc czas, kiedy nie dość, oceniać go przez pryzmat lakierowanych szkatulek, porcelanowych cacek i wachlarzy, ozdabiających wytworne buduary europejskich dam.

Pierwsze miejsce w poezji chińskiej należy się jej patriarsze – Konfucjuszowi. Mędrzec i filozof, często zwracał się jednak do wiązanej mowy i w niej utrwał swe górne i słoneczne myśli. Oto, co wygłasza już ten mąż nad męża w historii świata, w V wieku starej ery:

Wielki Pan

*Wszystko, co stworzył Wielki Pan,  
sam jeno zmienić może,  
największy kraj, najwyższy stan  
chylić się ma w pokorze.*

*On widzi myśli twoich bieg,  
w głąb duszy twej przenika,  
gdziekolwiek chciałby skryć się człek,  
wszędzie go Pan spotyka.*

*Więc poszept zły od siebie pędź,  
niech serce twe nie błądzi,  
bo każdy czyn i każdą chęć  
surowo Pan osądzi...*

Taką frazę na kilka wieków przed Chrystusem wygłosił ten, co poprzedził go podniosłą swoją etyką, a na czele nieskończonego szeregu wskazań i nakazów postawił następujący:

Rada

*Niechaj każdy sobie powie:  
człek człekowi bratem,  
wszyscy ludzie jednakowi,  
niechaj każdy sobie powie...*

*Nic różnicy nie stanowi,  
tak Pan rządzi światem –  
niechaj każdy sobie powie:  
człek człekowi bratem.*

To też niezwykłą na owe czasy i wysoką moralnością tchnie jedna z jego pieśni, która po dziś dzień jest śpiewana w pagodach przez wyznawców konfucjonizmu:

Psalm smutku

*Wobec wszechświata człowiek – puch  
i kropla w oceanie,  
wobec wieczności życie – kruch  
i dym przy huraganie...*

*Gdy dzień ostatni mija już,  
sam siebie rolnik bada:  
i cóżem w życiu spełnij cóż?  
Nic! – z wnętrza głos powiada.*

*Daremny był twej mowy bieg  
i w trudach dni i noce,  
wicher, twe słowa zmiótł i zżęł  
plon pracy i owoce.*

*I nawet bytu twego ślad  
zaginie w niepamięci,  
bo tylko jeszcze wnuk twój rad  
wspomnieniem cię uświęci.*

*Mandaryn też, gdy kończy dni,  
uczująca lęk i trwogę,  
lampa sumienia przed nim lśni  
i rzuca cień na drogę.*

*Nie wszedł nigdzie żaden kłos,  
rola jak grób się czerni,  
bo tylko kąkol w głąb jej wrósł  
i krwawi się wśród ścierni.*

*O, mandarynie, próżny żal!...  
Twe słowa, jako piana,  
co lśniła cudnie w grzbietach fal,  
lecz dziś przez wicher rozwiana.*

*A czyn twój każdy jako liść,  
co zwiądlł i opadł na dół,  
gdyś w inny świat już musiał iść,  
i rzucać ziemski padół.*

*Wobec wszechświata człowiek-puch  
i kropla w oceanie,  
wobec wieczności życie – kruch  
i dym przy huraganie.*

W ogóle wszelka poezja Konfucjusza tchnie taką wysoką moralnością i mądrością wówczas, kiedy na całym świecie wszystko tonie w mrokach barbarzyństwa i pierwotności. Nauczając, że poezja łączy niebiosa z ziemią, Konfucjusz przez całe życie skrzętnie zbierał jej zabytki, przekazując potomności najstarszą antologię poetycką *Szy-king*, podniesioną do godności księgi świętej przez chiński naród. Arcyciekawy ten zbiór, na którym wzoruje się cała późniejsza poezja chińska, stał się kamieniem węgielnym twórczości synów Nieba. Pochwała ulubionych bohaterów narodowych, chłosta złych bogdychanów i wdzięczne pieśni miłosne – oto zasadnicze motywy najświetniejszej księgi Chin. Przytoczymy z niej możliwie najcharakterystyczniejsze i ciekawe utwory.

A więc przede wszystkim niewielki poemat, wdzięcznie opiewający uwielbianego przez naród bohatera Kin-Tzonga:

*Rumak królewski*

*Władca Kin-Tzong, potężny pan, król z dziada i pradziada,  
obszary wielkie posiadał był i koni liczne stada.  
I w dzień i w noc wśród pól i łąk rżąc pasły się rumaki,*

*bo tak rozkazał władca sam, więc zwyczaj, już był taki.  
Wśród wielu jeden rumak był – prawdziwy cud zaiste,  
takie wspaniałe chrapy miał i ślepią tak ogniste.  
O! jakże piękny był ten koń, gdy dnia każdego z rana  
stał przed pałacem, rżąc u wrót w oczekiwaniu pana –  
kędziorną grzywą dumnie trząsł, o ziemię bił kopytem,  
a linię karku taką miał, że sam Kin-Tzong z zachwytem,  
nim złotą uzdę wziął do rąk, twierdził, że istne lichy  
siedzi w rumaku pięknym tym (tak mawiał zawsze z pychą).  
Więc pod namiotem w cieniu drzew osobno był trzymany,  
wierny go pański sługa strzegł, hojnie wynagradzany.*

## II

*W zamku wesola uczta trwa, zjechali się księżęta,  
takich przysmaków, takich win nikt z dawna nie pamięta.  
Kin-Tzong, by uczcić gości swych, otwiera wszczern komnaty,  
a w każdej nowe skarby ma, bo bardzo był bogaty.  
I goście chodzą tu i tam, nie ukrywając wcale,  
że żaden z nich, choć księciem jest, nie mieszka tak wspaniale,  
a z tego dumny jest Kin-Tzong i goście też mu radzi,  
więc, żeby większy wzbudzić dziw, do konia ich prowadzi:  
– Ach, jak zazdrościć będą mi, gdy każdy go zobaczy!  
Lecz do namiotu ledwie wszedł, z ust dobył krzyk rozpaczny  
i jak zraniony grotem lew zaryczał obłąkany:  
– Nie żyje koń mój, sztywny już, na pysku kłęby piany,  
uzda mu w kark werżnęła się! – i miecz dobywszy długi,  
okropnej zemsty grozą wrąc, biegł do drżącego sługi,  
gdy wtem ktoś chwycił go za dłoń i wstrzymał miecz w zapędzie,  
wszystkim zapanowało w łonie dech – czekali, drżąc, co będzie.*

## III

*Groźnie obejrzał się Kin-Tzong... Stał przed nim starzec siwy  
i kornie błagał w słowa te: – O, stłum gniew popędliwy,  
królu litosny, władco nasz, i daruj jedną chwilę,  
nim śmierć mu zadasz, bym go wpierw pouczyć mógł, o ile  
cięższy, niż inne, jego grzech!*

*Przyzwolił król starcowi  
i słuchał, wsparty o swój miecz, ciekaw, co słudze powie.  
– O nędzny, wiesz, iż winy trzy splamiły ci sumienie:  
po pierwsze przez niedozór twój niewinne to stworzenie  
padło, bo źle troszczyłeś się, po drugie zwiodeś pana,  
który twej cnocie ufał był, co wszystkim była znana,  
wreszcie, a to najcięższy grzech, iż dobry król przez ciebie  
dziś miłosierdzia zbyć się chce, zemsta, mu pierś kolebie.  
Czy wiesz, że dotąd cały kraj swe bóstwo widział w królu,  
więc gorzkie łzy popłyną z ocz, a serca zamrą z bólu,  
gdy się rozejdzie głucha wieść i niechęć ludu wzbudzi,*

*że pan za konia, co mu padł, zabija w gniewie ludzi...  
 – Dziękuję ci starcze! – przerwał król, chowając miecz swój długi:  
 wybaczam ci przewinę twą! – łaskawie rzekł, do sługi.*

Echo pobrząku rycerskiego, stłumiony gang groźnej zbroi, a przy tym serdeczna prostota w obcowaniu, poszanowanie siwego włosa i dobre z – gruntu serca – oto mozaika wewnętrzna bohaterskich poematów, oryginalnych i pełnych artystycznego wyrazu. W takich utworach *Szy-king* przekazuje potomności pamięć sławnych i dobrych bohaterów.

Chwalić za cnotę, lecz ganić za występki – ta zasada, jak nić jedwabna, lśni na kanwie poetyckiej *Szy-kingu*. To też obok utworów, wdzięcznie sławiących dobre i bohaterskie imiona, spotykamy również pieśni naganne, będące wyrazem niezadowolenia i oburzenia ludu na złe rządy i ucisk władców. Groźnie i ponuro brzmią takie melodie:

*Żołnierz do wodza*

*Czy wiesz, jam bogdychana szpon,  
 ten szpon,  
 któremu ufa on?  
 Czemu zbawiłeś mnie pokoju  
 i każesz trwać w nieszczęsnym boju?*

*Czy wiesz, jam bogdychana broń,  
 ta broń,  
 na której on wsparł dłoń?  
 Czemu mi każesz trwać wciąż w znoju,  
 czemu zbawiłeś mnie pokoju?*

*W domu ni chleba, ni pieniędzy,  
 matka przymiera z głodu, z nędzy...*

.....  
*Łeb u owcy spuchł,  
 a zapadł się brzuch –  
 taki sen\* co noc mnie straszy,  
 biada, biada ziemi naszej!*

*Ojczyzna wśród nędz,  
 cóż nas czeka więc?  
 Dzika horda kraj pustoszy,  
 w gruzach chram mądrego Koszy\*\**

---

\* Sen taki w przekonaniu Chińczyka wróży wielkie nieszczęście.

\*\* Koszy – Konfucjusza.

*Szczupak-potwór pływa w stawie,  
wszystką rybę pożarł prawie –  
ciężka dola dziś rybaka,  
ciężka bardzo dola taka!*

.....  
*Wódz, co chce, to robi  
przez fałsz i przez kłam;  
piersz szarfami zdoła,  
choć nic nie wart sam.*

*Gdyby mógł, to słońce  
śmiłby w biały dzień,  
aby blaski lśniące  
były jeno zeń.*

*Przed swym panem kryje  
rozum innych wciąż,  
kornie zgina szyję,  
więc nad męża mąż.*

.....  
*O bogdychanie, nie wierz, choć ci dźwięczy:  
– Uwielbia ciebie, czci jak bóstwo, lud!  
lecz wyjdź przed pałac, bo przed nim tłum jęczy,  
tłum, co skazany na znój i na trud.*

*Twój pałac, panie, lśni, jak odbłask tęczy,  
nowy ci piętrzą, piękniejszy niż wprzód,  
stań na krużganie i spójrz, jak się męczą  
coraz groźniej szemrze biedny lud!...*

Przytoczona pieśń należy do bardzo popularnych utworów *Szy-kingu*, uświęconych przez tradycję, jako odwieczny śpiew rewolucyjny. Niejednokrotnie zagrzewała do walki zbuntowane tłumy, niejedna głowa cesarska spadała przy jej ponurem brzmieniu. Nie lubią jej synowie Nieba. Ilekroć się rozlegać poczyna, wróży krew i łyzy. Chmurna jednak na ogół i pełna przewrotów historia Chin często notuje momenty jej złowrózbnego śpiewania.

Z prawdziwą więc przyjemnością po takich utworach zatrzymujemy się na tych kartach *Szy-kingu*, z których słodko dźwięczą proste, za serce chwytające, motywy miłosne. Stanowią one prawdziwą ozdobę arcyksięgi poetyckiej Chin, a nie powstydziliby się ich żadna poezja, tak są wdzięczne w treści i oryginalne w formie:

*Mój jedyny, mój kochany  
nosi kaftan z cze-sun-czy,  
białym pasem przepasany  
mój kochany...*

*Tak mi smutno, w oczach łzy;  
i wśród boju  
i pokoju  
swą odwagą olśnił mnie...  
Czy się znajdzie takich wielu?  
Jeśli wielu,  
to nie dla mnie oni, nie!*

*Mój jedyny, mój kochany  
nosi kaftan z cze-sun-czy,  
białym pasem przepasany  
mój kochany...  
O nim ciągle dusza śni:  
wśród boju  
i pokoju  
swą odwagą olśnił, mnie...  
Czy się znajdzie takich wielu?  
Jeśli wielu,  
to nie dla mnie oni, nie!...*

Tak śpiewa olśniona odwagą i krasą kochanka urocza i młoda poetka-dziewoja. A o kilka kart dalej nowa z kolei serdeczna piosenka-odpowiedź na zachwyty i chwałbę dziewy-pieśniarki:

*Nie widzę cię, dziewczyno, chwilę...  
Dlaczego jest mi tak niemile,  
czemu na słońce legł dziś cień –  
nie widzę cię, dziewczyno, chwilę,  
a, zda się, minął cały dzień...*

*Ach, ileż myśli to, ach ile  
zmęczy mnie w nocny, długi mrok –  
nie widzę cię, dziewczyno, chwilę,  
a, zda się, minął cały rok...*

*Na kwiatach złote lśnią motyle –  
czemu motylem nie jest człek? –  
nie widzę cię, dziewczyno, chwilę,  
a, zda się, minął cały wiek...*

Najwięcej w *Szy-kingu* jest takich właśnie utworów, przez co cała księga nabiera specjalnego uroku, tchnąc przedziwną rzewliwością i dziewictwem. Z nieopisanym czarem przejawia się to w niektórych pieśniach:

*Zygzakiem mknie jaskółka,  
skręca w połowie kółka –  
we łzach dziś tonę cała,  
bom siostrę pożegnała...*

*Zygzakiem mknie jaskółka,  
skręca w połowie kółka –  
już siostra hen za górą,  
tak smutno, tak ponuro...*

*Zygzakiem mknie jaskółka,  
skręca w połowie kółka –  
daremne moje płacze,  
już siostry nie zobaczę...*

Czyż można piękniej i prościej wyśpiewać ból rozłąki dwóch sióstr-przyjaciółek?... Wszystkie pieśni miłosne *Szy-kingu* są równie świeże i oryginalne. Prostota i bezpośredniość wypowiedzanego uczucia oraz refrenowość formy, ten umyślny jak gdyby wzdech kochającego serca, nadają im wyższy wyraz artystyczny, wynosząc je ponad poziom przeciętnej liryki miłosnej, bez której nie masz żadnej literatury.

Na utworach Konfucjusza i na zredagowanym przez niego *Szy-kingu*, jak na granitowej podstawie, wyrósł i piętrzy się cały gmach późniejszej poezji Chin. Nie należy on, co prawda, do wielkich i górnych, jest raczej mały i przyziemny, jednak może zadowolić estetycznie i pociągnąć przede wszystkim przez porcelanową lekkość i misterność swych na wskroś oryginalnych i odrębnych kształtów.

Pisać utwory o treści mądrej, jak u Konfucjusza, i ująć je w piękną formę, jak w *Szy-kingu* – stało się marzeniem wszystkich twórców chińskich, ale długo czekano na zjawę w tej dziedzinie. Szereg wieków, zaznaczonych nieustającym pobrzękiem oręża, zmusił przerażoną muzę synów Nieba do milczenia. Po całej plejadzie mierniejszych pieśniarzy i pieśniarek dopiero w VI wieku naszej ery za panowania mądrej dynastii Liang<sup>1</sup> ukazała się gwiazda pierwszorzędного blasku poetyckiego. Była nią znakomita chińska poetka Mu-san<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dynastia Liang [Liáng cháo] – dynastia rządząca w południowych Chinach w latach 502-556; jej założycielem był Xiao Yan; dynastia sprawowała mecenat nad literaturą i otaczała opieką buddyzmem.

<sup>2</sup> Mu - s a n – postać niezidentyfikowana.



Jeden z jej utworów, do którego poetka zaczerpnęła treść z własnego jakoby życia, stał się najulubieńszym po dziś romanssem chińskim i zjednał autorce duży rozgłos za życia i po śmierci. Nic zresztą dziwnego, gdyż pomimo iż pieśń była *mądra jak u Konfucjusza, a jak w „Szy-kingu” piękna*, do tego opiewała jeszcze najświętszy ideał chiński – miłość i poświęcenie dla rodziny. To właśnie uczyniło ją taką popularną i nie zniszczalną:

Dziewczę-rycerz

*Wrzeczono furczy wciąż dzy-dzy...  
Mu-san na progu siedzi smutna  
i przędzie pas z białego płótna  
a z oczu lecą perły-łzy*

.....  
*O skąd ten ból?  
Dziewczyno, zwól  
zajrzeć do serca!  
Czy los-szyderca  
sprawił ci to,  
czy inny kto?*

.....  
*Wrzeczono furczy wciąż dzy-dzy,  
Mu-san wciąż smutna, w oczach łzy...*

.....  
*Ach, cesarz, syn Nieba, znowu zbiera woje,  
a w spisie rekruta, ojczy, imię twoje,  
ja kupię dziś zbroję, tyś tu mało znan,  
może mi się uda i wezmą Mu-san...*

.....  
*I na rynku wschodnim  
kupiony już koń,  
na rynku zachodnim bicz próbuje oń,  
a stąd na rumaku na rynek północy  
pędzi wybrać zbroję, zbroję dobrej mocy...*

.....  
*Z rana żegna ojca, matkę, brata, siostry swe,  
a wieczorem poi konia u wód Cho-an-che,  
i znów szybko mkną rumaki aż do Jan-tsy-kiang,  
jeno ciągle słychać wkoło groźny, zbroi gang..*

.....  
*Czy w spokoju,  
czy wśród boju,  
jak rycerz, jak mąż,  
od słońca wschodu,  
aż do zachodu*

na koniu wciąż –  
 przez doliny  
 przez wyżyny,  
 poprzez górski szlak,  
 by nie zdradzić swej przewiny,  
 pomyka, jak ptak...

.....  
 Bitew było sto, lecz w jednej  
 padł nam wódz i skonał biedny,  
 ale wróg był pokonany,  
 wódz pomszczony, oplakany...

.....  
 Wraca wojsko, bój skończony,  
 wraca znów w ojczyste strony,  
 do cesarza idzie wprzód,  
 cesarz bardzo kocha lud.  
 Na wysoki siadł dziś tron,  
 bić rozkazał hucznie w dzwon,  
 a muzyce swej w tam-tam  
 i nagrody daje sam:  
 jednym srebro, innym złoto,  
 wszystkim daje coś z ochotą...

A ty, o rycerzu mój,  
 co z odwagą szedłeś w bój –  
 tak zapytał mnie syn Nieba:  
 – co do szczęścia ci potrzeba?  
 – Mnie panie wielbłąda daj  
 na minutę kilka staj  
 niech przebiega w żywym pędzie  
 i o zmierzchu w domu będzie...

.....  
 A gdy ojciec się dowiedział,  
 że powraca córka-zuch,  
 zaraz matce opowiedział,  
 w domu wszczął się zgiełk i ruch.  
 Gdy się siostry dowiedziały,  
 w strój odświętny się ubrały  
 i z komory na krążganek  
 wybiegały cały ranek.  
 A gdy brata doszła wieść,  
 zarznął owcę na jej cześć.

.....  
 Cudny pawilon, zwrócony na wschód,  
 matka, córce otworzyła

*i na kobiercu aksamitnym wprzód  
ostrożnie ją usadziła –  
zdjęła pancierz, zdjęła zbroję  
i w dziewicze dawne stroje  
znów ją wystroiła,  
a siostry w radości niemej  
rwały dla niej chryzantemy...*

.....  
*I oto w jedwabnym, powłóczyстым stroju  
idzie żegnać dziewa towarzyszyów boju,  
lecz nikt wierzyć nie chce, iż to jest Mu-san,  
ten sam rycerz właśnie, co z odwagi znan,  
bo żaden z nich nawet nie pomyślał był,  
iż bok o bok z dziewą wśród boju się bił...*

Podobno, że Mu-san pomimo nagrody, otrzymanej od bogdychana, życiem przypłaciła swe bohaterstwo. Ścięto ją, gdyż nie wolno było kobiecie znaleźć się w rzędach wojowników. Kto wie, może surowe prawo, nie znające wyjątków, bezlitośnie zastosowano i do niej? Nie wiemy jednak tej wersji, bo i po co psuć sobie piękne i pogodne wrażenie, utworu.

Poezje Mu-san były zapowiedzią najświetniejszej ery twórczości chińskiej, przypadającej na VIII wiek. Wtedy za panowania dynastii Tang<sup>3</sup>, słynnej z szeregu ukoronowanych mecenasów sztuki i artystów, nastąpiła złota era chińskiej poezji i najwyższy jej rozkwit. Jednocześnie prawie na polu twórczym zajaśniały nazwiska dwu królów poezji chińskiej, arcy poetów: Li-taj-pe i Tu-fu<sup>4</sup>.

Oryginalną w swoim rodzaju jest historia poety Li-taj-pe.

Obdarzony niezwykłym talentem poetyckim Li-taj-pe bardzo młodo zasłynął w kraju, tak że sam bogdychan zapragnął, by mu przedstawiono mistrza, którego utworami zachwycał się stale. Ministrowie jednak, chcąc

<sup>3</sup> Dynastia Tang [Táng Cháo] dynastia cesarska w Chinach panująca w latach 618-907, która objęła władzę po dynastii Sui; jej stolicą był Chang'an (Xi'an), wówczas największe miasto świata; okres jej panowania uważany jest za najświetniejszy dawnej kultury chińskiej, był także czasem rozwoju i stabilizacji; największym wynalazkiem epoki był druk całostronicowy; ważnym elementem kultury chińskiej stał się buddyzm.

<sup>4</sup> Li-taj-pe [właśc. Li Taj-Po] (702-762) – chiński poeta, jego mecenasem był minister Ho-Chi-chang; znany z błyskotliwych improwizacji, które przyniosły mu uznanie; przeszedł na służbę cesarza, który włączył go do grona własnych literatów i dał mieszkanie w ogrodzie Theng Hsiang-Ting; następnie zrezygnował z opieki i wybrał tułaczę życie; brał udział w buncie w ostatnich latach panowania Ming-Huang, za co został aresztowany.

Tu-fu (712-770) – chiński poeta z dynastii Tang, nazywany jednym z największych, mimo, że jego życie przypadło na trudny okres rewolucji Lushan; jego twórczość wywarła olbrzymi wpływ zarówno na literaturę chińską, jak i japońską.

zadośćuczynić życzeniu władcy, mieli nielada, szkopuł do przezwyzięnia. Li-taj-pe albo był pijany, albo spał jak zabity, nie było więc możności sprowadzenia go do pałacu. Wreszcie po długich zachodach uchwycono taką chwilę, gdy poeta był względnie trzeźwy i nie chwiał się na nogach. Przedstawiono go bogdychanowi. Pomiędzy władcą a poddanym od razu zapanowała wielka przyjaźń, i Li-taj-pe, ulegając namowom bogdychana i z miłości dla niego, zupełnie zaniechał pijaństwa. Przez pewien czas obaj więc przyjaciele byli trzeźwi, lecz zdrójca-los wypłatał im figła: bogdychan teraz zaczął upijać się codziennie...

Niestety dalej kronika chińska milczy i niewiadomo, czy z kolei poeta namawiał bogdychana do wstrzeźliwości, czy też, co prawdopodobniejsze, pili razem, gdyż nawet Li-taj-pe zginał tragiczną śmiercią pijaka. Pewnego razu w stanie nietrzeźwym wsiadł do łodzi i porwany przez wir utonął. Pijackie życie poety wywarło piętno na jego utworach. Najczęściej Li-taj-pe głosi obojętność i pesymizm życiowy, jedyną rozkosz upatrując w pijaństwie:

Pieśń pijacka

*Życie nasze – złuda złud:  
ból, zawody, znój i trud...  
Piję więc, gdy słońce w próg,  
aż mnie trunek zwali z nóg.*

*Gdy się budzę, słyszę, ptak  
słodko śpiewa – wiosny znak,  
z okwieconych pól i łąk  
aromaty płyną w krąg.*

*Chwytam flaszę w drżącą dłoń,  
bo jak młotem wali skroń,  
zapomnienia szuka duch,  
więc poczynam pić za dwóch.*

*Tracąc zmysły tak co dzień,  
wśród pijackich tonę śnień,  
inne życie – złuda złud:  
ból, zawody, znój i trud!*

Czasem jednak, jak wskazują niektóre pieśni, poeta bywał tak przepojony goryczą i rozżaleniem, że nawet zawrotny trunek nie przynosił mu ulgi:

Rozmyślania jesienne

*Odlata ptactwo... chmurno... jesień...  
We flaszy szukam znów uniesień,*

*bo w sercu rozpacz wre i żal,  
a oczy smutnie patrzą w dal...*

*I myśląc o tych, których pieśni  
nie zmiłkły w życia szarej pleśni  
miast uczt pijackich, flaszy miast  
chciałbym ulecieć wzwyż do gwiazd...*

*Daremnie pragnę w strugach wódki  
Ugasić ból i zalać smutki –  
czy może przeciąć rzekę miecz  
lub zmusić fale płynąć wstecz?*

Nie wszystkie utwory arcypoety chińskiego, za jakiego uważają go w państwie Nieba, apoteozują pijaństwo lub głoszą beznadziejny pesymizm życiowy. Były chwile, gdy poeta *ulatał wzwyż do gwiazd* i śpiewał jak słowik, słodko i słonecznie. Choć w mniejszej stosunkowo ilości, lecz spotykamy wśród jego utworów i pogodne strofy miłosne. Są one bardzo cenione przez chińską krytykę, gdyż żaden z poetów, wcześniejszych ani późniejszych, nie potrafił tak dorównać kanonicznym oryginałom *Szy-kingu*, jak to uczynił w swej poezji miłosnej Li-taj-pe. Ten wzgląd głównie otoczył go najświetniejszą aureolą wśród pieśniarzy chińskich:

Pąsowy kwiat

*Spojrzawszy w okno, igły końcem  
przekłułam palec – ot i masz!  
Kwiat, com wyszyła przed miesiącem,  
cały od krwi spąsowiał aż...*

*I pomyślałam w niepokoju,  
bo trzeba było wypruć ścieg,  
iż może też na wojnie w boju,  
mój ukochany trupem legł...*

*Wtem słyszę tętent gdzieś z oddali  
i kopyt końskich, głuchy stuk,  
serce jak młotem w piersi wali,  
śpiesznie pobiegłam więc na próg.*

*Lecz nadaremnie w różne strony  
swój utęskniony słałam wzrok,  
wicher strącał liście z drzew korony,  
niebioso ściemnił szary mrok.*

*I znów wróciłam do roboty,  
by dalej wzór na kanwie szyć,  
a łzami bólu i tęsknoty,  
wciąż oblewałam każdą nić...*

Drugim wielkim przedstawicielem złotej ery w literaturze chińskiej był Tu-fu dru i współzawodnik poety Li-taj-pe. Utwory jego mają przeważnie melancholijno-dramatyczny charakter. Poeta boleje nad niedolą chińskiego narodu, nad spustoszeniami wojny, a lira jego dźwięczy nawet tęskną nutą patriotyczną, co stanowi nadzwyczaj rzadki motyw i rys poezji chińskiej. Lecz nie jest to patriotyzm ras wojowniczych. Tu-fu oburza się na wojnę tylko dlatego, że pozbawia ona naród kwiatu młodości i że zakłóca spokój, pracę i szczęście rodzinne. Przytoczymy jeden z takich utworów – ciężko nastrojoną elegię patriotyczną:

#### We wsi Kiang

*Słońce krwawo już zachodzi... mgła się kłębi a z nią mrok,  
purpurowy sznur obłoków przykuwa wędrowca wzrok...  
Ptactwo kryje się w gęstwinie, ostrym krzykiem go spotyka,  
a on dalej ciężko idzie wolnym krokiem pokutnika...  
Dziesięć dni już tak się wlecze przez pustynię w znój i skwar,  
a rodzina myśli pewnie, iż wśród piachów dawno zmarł...  
Wreszcie dowłókl się szczęśliwie i tak żonie opowiada:  
– Na północy wre wciąż wojna, biadaż nam, o biada, biada!*

*.....*  
*Poprzez dachy, poprzez płoty zeszli się sąsiedzi k'nim,  
by pogwarzyć między sobą i o dobrym i o złym.  
Noc ponura padła wkoło... W świetle księżycy bladego  
wszyscy w krąg go obścąpili i wpatrują się wciąż w niego:  
– Ach, udało mi się oto wrócić do dom jeszcze raz,  
by pożegnać żonę młodą i zobaczyć wszystkich was!  
Patrzcie, biedne dzieci moje wdrapały się na kolana,  
nieszczęsna dolo moja, nędzna dolo oplakana!  
Gdy z północy wicher wionie, w sercu jakbym strzałę miał,  
w jakiej nędzy ma rodzina, cóż ją czeka, jaki dziać?  
Żniwo dawno ukończone, czuję w beczkach zapach wódki,  
nie masz mocy w niej prawdziwej, by zagasić ból i smutki...*

*.....*  
*Trzykroć zapiał kur... Na niebo pierwszy promień zorzy padł...  
Wstali goście umęczeni, idą trwożnie do swych chat,  
dzieci śpią mi na kolanach, znów powlokę się bezdomnie...  
Cóż to? Może słuch mnie myli?... Zda się, ktoś zapukał do mnie...*

*.....*  
*Wchodzą znowu czterej starce, z powitaniem idą też:*

– Powiedz nam, prosimy bardzo, powiedz wszystko to, co wiesz!  
 Każdy wina flaszę, stawia, przestępując moje progi  
 pokornie się tłumaczą, że ich dar tak jest ubogi:

– Znowu niwy obrodziły, ale któż ma zbierać plon?  
 ciągle waśnie, ciągle spory, szczęk oręza, łzy i skon,  
 kto był silny, zdrow i młody, ten na wojnie jest dalekiej,  
 a tu zboże wypalają znojne żary, znojne spieki...

– Starce godni! i w mym oku łza, a w sercu bólu pleśń,  
 dzięki i za takie dary, za to wam zaśpiewam pieśń!

.....  
 A gdy zmiłkły pieśni tony, starcy, jak gołębie biali,  
 długo patrząc w chmurne niebo, ciężkim szlochom zaszlochali...

Ten najpopularniejszy i najcenniejszy utwór Tu-fu został wysnuty z wydarzeń osobistego życia poety, który po długiej rozłące odwiedził pewnego razu znękaną zaburzeniami rodzinną wioskę Kiang i pod wpływem chwili przerobił doznane wrażenia na poezję. Prócz rzadkiej nuty patriotycznej dźwięczącej w poezji Tu-fu, znajdujemy w niej takie niemniej rzadkie u chińskich poetów odczuwanie i reagowanie na piękno przyrody. I pod tym względem Tu-fu stanowi wyjątek, dając takie na przykład strofy wiosenne:

#### Biała grusza

*Biało zakwitła w sadzie grusza,  
 wicher gałązkami jej porusza  
 i wciąż za pąkiem, strąca pąk.–  
 zawrotną woń aż bucha w krąg...  
 Hojna dłoń wiosny niesie dary:  
 kolory, wonie, krasę, czart –  
 słońce się złoci w rannej mgle  
 i swe uśmiechy dobre śle...  
 Biało zakwitła w sadzie, grusza,  
 wicher gałązkami jej porusza...*

Tu-fu i Li-taj-pe stoją na szczytach i zamykają złoty okres chińskiej poezji. Po nich następuje cała plejada niezdarnych wierszokletów, których sztuczne i bez natchnienia pisane wiersze niczym nie różnią się od lichej prozy. Dopiero w XV w. zajaśniała znowu na szarym dotąd horyzoncie twórczości chińskiej gwiazda promienniejszego blasku, znakomity roman-sopisarz i poeta Kao-ki-ti<sup>5</sup>. Drobne swoje liryki autor najczęściej zręcznie wplatał do prozą pisanych romansów, zdobiąc je w ten sposób z prawdziwym wdziękiem i gracją. Są to albo nasuwające się podczas toku fabuły uwagi, i spostrzeżenia, albo też zgrabne figle poetyckie, jak na przykład:

<sup>5</sup> Kao-ki-ti – postać niezidentyfikowana.

## Lustro

*Jako ta lilia, gdy obraca  
 swój wonny kielich, aby słońce,  
 co pieści kwiaty i wyzłaca,  
 musnęło też jej płatki drżące –  
 tak brzydka dziewczyna, gdy się stroi,  
 spogląda w lustro, myśląc pewnie,  
 iż zwiększy urok kraszy swojej,  
 podobna czyniąc się królowie.  
 Ale, niestety!... Lic odbicie  
 i nic ponadto widzi zawsze  
 i nadaremnie pragnie skrycie,  
 by lustro stało się łaskawsze.*

Albo jeszcze jeden z drobnych i charakterystycznych utworów poety Kao-ki-ti, figlarny wiersz, przedstawiający niemoc ludzką w wielu wypadkach życia:

## Cień

*Mierzę długość tej wieży,  
 co na ziemi wzdłuż leży...  
 – Znieść ją! – myślę wciąż o niej,  
 lecz cóż? jestem bez rady:  
 ciągle rosną jej spady...  
 A choć słońce ją zgoni  
 w złotych blasków kaskadzie,  
 księżyc znów mi ją kładzie...*

Z późniejszych poezji, coraz bardziej pozbawionych pierwotnej świeżości, wdzięku i lekkości, przytoczymy jeszcze utwór nieznannej poetki XVI w. Nie ma już w nim wyższego polotu i fantazji poetyckiej, lecz zasługuje on na uwagę, jako odgłos i rzewna skarga, tych szeregów niewiast chińskich, które bezlitośnie skazywano swego czasu na przymusowe życie klasztorne. Posłuchajmy, jak serdecznie szlocha i żali się jedna z takich skazaniec:

## W murach klasztoru

*Zgrzytnęły klucze w furcie, już świat nie dla mnie, nie!  
 w tęsknocie nieukojonej płynąć mi będą dni...  
 Za życia, mnie już grzebią, spychają w zimny grób,  
 w klasztornych odtąd murach będę jak żywy trup...  
 Każą mi słać, Pana, nucić chwalebny pieśń,  
 lecz serce głucho milczy, zżarte przez bólu pleśń...  
 Daruj mi, wielki Boże, grzech bowiem ludzka rzecz,  
 przecz mnie tak biedną krzywdzą i nieszczęśliwą przecz?  
 Tu, pod sklepieniem z głazów, zamiera każdy dźwięk,*



najcichszy szept westchnienia łka, jak ponury jęk,  
lecz ciało moje tylko w niewoli jest, bo duch  
ulata stąd daleko, gdzie życie wre i ruch...  
I nieraz mi się marzy tu, zza więziennych krat,  
tamten, co pełen słońca, jasny, żyjący świat  
i rówieśnice moje, co kochać mogą, śnić,  
bo mnie zerwano tylko, mnie jednej szczęścia nieć...  
I widzę przyjaciółki, a przy nich dzieci róż;  
każda jest żoną, matką, ognisko ma, dom swój,  
i wtedy serce moje, jak kwiat bez rosy schnie,  
bo przecież taka dola należy się i mnie...  
Nie chciałam, aby trzosem brzęczał mój przyszły mąż,  
lecz by mi wiernym stał się i kochał żonę wciąż,  
a gdy wieczorem skończy pracę i wróci już,  
by z jednej misy jadał, z tych samych pijał kruż,  
A w rok po naszym ślubie (mąż także byłby rad)  
zdrowe i piękne dziecię wydałabym na świat,  
a chociaż odtąd w trosce płynęłyby mi dni,  
azali większa radość mogłaby spotkać mnie?  
Nucąc mu kołysanki i chyląc nad nim skroń,  
czekałabym, aż spojrzy, wyciągnie drobną dłoń:  
– Tatusiu, spójrz, tatusiu! co robi anioł nasz,  
podaje ci swą piąstkę, zważ, jak mądry, zważ!...  
Lecz oto mnie nawiedził pierwszy matczyny, ból,  
od piersi jest odjęty mój władca i mój król,  
tak płacze mi i szlocha, tak ciężko mu i źle,  
nawet własna matka teraz mu krzywdę śle...  
Podrósł już wstać próbuje, chwytając się za stół,  
i pierwszy krok chce czynić, lecz dał go ledwie pół,  
upadł i stłukł się biedak... Znów łez rzęsistych grad,  
ale to nic, zdrów będzie, bo chłopak zuch i chwyt.  
Już mówi: mamó, tato!.. Ogarnął ojca szal,  
gdy po raz pierwszy w życiu syn go swym tatą zwał –  
odtąd, gdy wróci do dom, chwytą go w ramion splot:  
– Słyszysz? znów mówi: tato! nasz ptaszek i nasz kot!  
Konia ma na biegunach, więc malec bardzo rad  
wciąż jeździ na rumaku, groźnie podnosząc bat.  
– Nie machaj tak, bo wazon rozbijesz! a on w śmiech,  
i jakże się tu gniewać? niechaj się bawi, niech!  
Swawola już skończona, do szkoły poszedł zuch  
choć dowodzi czasem, lecz uczy się za dwóch;  
za dobre stopnie zawsze otrzyma jaki dar,  
więc stara się, pracuje, nie trzeba żadnych kar.  
Mkną lata za latami, synek raduje nas,  
bo stale z nagrodami przechodzi z klas do klas:  
do akademii wstąpił, nauki żądny wciąż,

*dumny jest z jedynaka i pyszni się nim mąż.  
I oto, jako student, przyjeżdża już co rok,  
a taki piękny bardzo, jak księżyc w nocny mrok;  
wciąż czekam go i tęsknię, rozkosznych pełna drzeń,  
kiedy nastanie wreszcie powrotu szczęsny dzień.  
– List, ojczy, list od niego, czytaj co pisze on:  
już dyplom ma doktorski, do swoich wraca stron,  
ostatnia poczta jutro tu go przywiezie nam!  
– Żono, w piwnicy butlę starego wina mam!...  
Pocztalion gra na rogu...*

*Ha, cóż to?...*

*Nie, nie on,  
to na modlitwę wzywa klasztorny, głuchy dzwon...  
Każą mi słać Pana, chwalebna nucić pieśń,  
lecz serce moje milczy, zżarte przez bólu pleśń...  
Daruj mi, wielki Boże, grzech bowiem ludzka rzecz,  
przez mnie tak biedną krzywdzą i nieszczęśliwą przez?*

Z kolei zanotujmy jeszcze jedno na wskroś oryginalne i ciekawe, choć najmniej opracowane przez sinologów, zjawisko w poezji chińskiej. Od bardzo dawna utarł się w Chinach rozpowszechniony i po dziś zwyczaj przyozdabiania poezją wachlarzy. Na nich znalazły ujście najartystyczniejsze klejnoty liryki chińskiej, próżno czekające, do tej pory, by zdjęto je i w zbiorze połączono w piękną i pełną poezji całość. Nim to nastąpi, przyjrzymy się „poezji wachlarzy”, przyoblekając niektóre z jej utworów w szatę polską. Wyobraźmy sobie piękny chiński wachlarz, na którym kilkadziesiąt hieroglifów, starannie wykaligrafowanych jedno pod drugimi oznacza:

*Myśl, skreślona na białym szronie*

*Biały szron ośnieżył krzewy, upodabniając je do upudrowanych  
lic kobiety...*

*Stojąc u okna, myślę, że mężczyzna bez kobiet jest jako krzew,  
odarty z liści...*

*I by zbyć się smutku, co mną owłada, żarem westchnienia kreślę  
swą myśl na białym szronie zamarzłej szyby...*

Dodajmy do tego subtelnie wykonany na wachlarzu odpowiedni rysunek, a otrzymamy wdzięczny i pełen uroku ilustrowany mikro poemat, którego nie powstydziliby się żadna poezja. Albo jeszcze jeden z takich „wachlarzowych” utworów:

*Smutek rolnika*

*Śnieg leci, leci...*

*Zwiewne płatki, jak rój białych motyli, po cichutku*

*spadają na ziemię...*

*Rolnik w zadumie złożył swe radło. Coś na kształt niewidocznych nici zaciska mu serce...*

*Rola, to jego przyjaciółka. Gdy pochylał się ku niej, by pełen nadziei zawierzyć jej siewy, rzucał w nią także tajnie własnych myśli, odnajdując je potem, całe w rozkwicie, gdy pierwszy kiel puściły ziarna...*

*A teraz rola-przyjaciółka kryje się pod białym, mroźnym welonem śniegu...*

Albo mikro poemat „wachlarzowy” pod tytułem:

Drwiące kwiaty i motyle

*Była góra, a na niej rzędem stały, poważnie najeżone sosny. Pod nimi przrzyły się na jedwabiu traw jaskrawe kwiaty...*

*Rade z barwnego stroju często śmiały się z posępnej szaty sosen, a złote roje motyli też dołączały swoje złośliwe uśmiechy...*

*Lecz w zimowe rano, gdym przyszedł obejrzyć górę, sosny, śniegiem sprószone, wciąż piętrzyły się poważne i zamysłone, a oczy moje daremnie szukały drwiących kwiatów i motyli.*

Nie obce są też chińskiej poezji wachlarzowej nastroje miłosno-myślowe, ujęte często z porywającym wdziękiem i w nadzwyczaj artystycznym połączeniu treści z formą, na przykład:

Dźwięki czyfanu

*Siedzę na złomie granitowej skały i słucham, jak grają hen w dali na czyfanie...*

*Ongi słuchałem tej muzyki razem z kochanką. Tulila się do mnie w serdecznym zapale, a długim warkoczem oplatała mi ramiona...*

*Lecz nie ma jej teraz*

*Daremnie czekam na nią wśród barw, woni i dźwięków wiosny, które tak wielbiła za życia...*

*O, nie zapytam muzykantów, grających na czyfanie, czy znali moją kochankę!...*

*Czy pyta kto wiosną słowika, komu śpiewa swe pieśni nocne?*

Albo jeszcze jeden, głębszą treścią nacechowany mikro poemat, opiewający płomienną udrękę miłosną:

Niewolnica

*Tyle razy ją porzucałem i tyleż razy wracałem do niej znowu...*

*Teraz już ona wie, że nie opuszczę jej nigdy...*

*A jednak nie Kocham jej, nienawidzę!...*

*Gdyby zmarła, byłbym szczęśliwy, wolny!...*  
*Czy znasz ból tkania na piersiach kobiety, którą pieścili inni?...*  
*Czy znasz srom bezsilności wobec tej, z którą cię skuło piękne jej dało?...*  
*Uderzyłem ją dzisiaj, lecz cudowny blask załśnił w jej oczach...*  
*Wpiłem się w słodycz jej warg i nigdy jeszcze tak upojnym nie był jej*  
*całunek...*  
*Gdy miotam przekleństwa, ona się przeciąga niedbale i słodko...*  
*Gdy chcę zmiażdżyć jej kochanków, ona śpiewa wesołe piosenki...*  
*Gdy wołam, że zniszczę siebie, że się zabiję, ona mnie pyta obojętnie:*  
*– A cóż się stanie z zasianym ryżem?*  
*I trwam wśród hańby i sromu i czekam, aż wyschnie jej ciało, jak wysy-*  
*cha ryż na polu...*

Wprost wierzyć się nie chce, że tak wdzięczne i pełne artyzmu mikro poematy już od szeregu wieków istnieją i mnożą się wśród osławionego ze swej bezwzględnej jakoby poziomu narodu chińskiego. Przełożyliśmy je rozlewną prozą poetycką, albowiem w tej formie ujęte są w oryginale.

Poezja wachlarzowa stanowi najwyższą ozdobę liryki chińskiej. I jeżeli na ogół poezja chińska nie może porywać i unosić przez brak natchnienia i wąskość, to liryka, jako jej część składowa, – nie podlega temu zarzutowi, nosząc na sobie piętno prawdziwego i rzetelnego artyzmu. Przy tym w szeregu poezji wschodnich liryka chińska zajmuje całkowicie odrębne i ciekawe stanowisko. Jest ona w przeważnej części swoich utworów myślowa i refleksyjna. Rzadziej, bo tylko w poezji wachlarzowej, spotykamy w niej obraz lub opisowość, a i to zawsze prawie, jako tło dla uwydatnienia dominującej treści myślowej. Zręczność i wdzięk, z jakim potrafią śpiewać różni poeci i poetki, nie pozostawia nic do życzenia, podnosząc często drobne utwory chińskiej liry do wartości prawdziwych artystycznych perełek. A więc myślowa mądrość w treści i gibka refrenowość w formie – oto zasadnicze i charakterystyczne rysy bogatej chińskiej liryki.

Na utworach ostatniej doby odbiło się w niej ogólne zrewolucjonizowanie kraju i narodu, oraz wzmagająca się coraz bardziej nienawiść do „mlecznobiałych twarzy”, jak nazywają w Chinach Europejczyków. Oto jedna z popularnych, piosenek współczesnych, którą wędrowni itaje-pieśniarze przy dźwiękach czyfanu śpiewają ponuro nastroszonemu ludowi:

Tam, gdzie kwitły wpierw róże...  
*Tam, gdzie kwitły wpierw róże, maki i złocienie,*  
*stała fanza zielona wśród pól, przy Mukdenie,*  
*wciąż płonęło ognisko w jej wnętrzu wesoło,*  
*dźwięczny szczebiot dziecięcy rozlegał się wkoło...*  
*Nie, nie kłamie stary itaj,*  
*gdy nie wierzysz, innych spytaj!*

*I nadobna niewiasta co wieczór i rano  
 przed wielkim Fo\* paliła świecę malowaną,  
 i czyfań słodkostrunny zdejmując ze ściany,  
 brząkała pieśń o czasach przeszłości świetlanej...  
 Nie, nie kłamie stary itaj,  
 gdy nie wierzysz, innych spytaj!  
 Ale przyszli rycerze z twarzą mlecznobiałą,  
 i odtąd coraz gorzej w kraju nam się działo,  
 gór łańcuchy drążyli, przebijając drogi,  
 a z naszymi bogami walczyły ich bogi...  
 Nie, nie kłamie stary itaj,  
 gdy nie wierzysz, innych spytaj!  
 I strugami płynęła krew chińska dokoła,  
 w fanzach życie zamarło, spustoszały siola,  
 wydeptano ogrody i łąki i niwy,  
 gdzie przeszedł, broń wznosząc, huf białych straszliwy.  
 Nie, nie kłamie stary itaj,  
 gdy nie wierzysz, innych spytaj!  
 Czemu cierpi tak ziemia? Czemu tyle sromu?  
 Przecież myśmy nie chcieli nic złego nikomu...  
 Trupy nasze pokotem leżą w gaolanie,  
 nie masz, by je kto grzebał, by się modlił za nie...  
 Nie, nie kłamie stary itaj,  
 gdy nie wierzysz, innych spytaj!  
 Tam, gdzie kwitły wpierw róże, maki i złocienie,  
 żadnej fanzy zielonej nie ma przy Mukdenie,  
 już ognisko nie płonie w ich wnętrzu wesoło,  
 głośny szczebiot dziecięcy nie dźwięczy wokoło...  
 Nie, nie kłamie stary itaj,  
 gdy nie wierzysz, innych spytaj!*

Ten smutny i goryczą przepojony śpiew chiński zwraca się przede wszystkim do najbliższych sąsiadów, którzy już ponieśli jeden bardzo dotkliwy cios, zadany przez żółtolicznych. Istnieje jeszcze cały szereg pieśni rewolucyjnych, lecz nienawiść i krwawa żądza odwetu zagłusza w nich zupełnie jasność i słoneczność poezji, a wszelkie tworzywo, urobione z takich kształtów i melodii, z góry skazane jest na niepamięć i pył zniszczenia.

1911, nr 10, s. 67-89



\* Fo – Konfucjusz.

ROK I.

CZERWIEC.

NR. VI.



MUSEION



## II. Rozprawy i wypowiedzi krytyczne

Walter Pater

Joachim du Bellay

**W** połowie XVI. stulecia, gdy duch Odrodzenia przeniknął już był wszędy i gdy ujawniać się począł niechętny stosunek do wszystkiego, co zbudowane zostało przez średniowiecze – formy starogotyckie szukać jeszcze mogły ratunku w zapożyczaniu pewnych pierwiastków od współzawodniczącego z nimi i wyrugowującego je kierunku. Odnośne próby wywołują, zwłaszcza we Francji, nastanie nowego i całkiem odrębnego okresu w rozwoju smaku. Znamionują go właściwe jemu tylko cechy i czar na wskroś samoistny, kojarzący, przyćmiony nieco wdzięk włoskiego ornamentu z konturami północnymi w ogólnych swych zarysach. Dążności te wydały w architekturze zamek w Gaillon, jakim pokazują go nam po dziś dzień subtelne sztychy Izraela Silvestre<sup>1</sup> – o więcej gotyckiej, spowitej w lekką zasłonę misternej koroncy w kamieniu w stylu włoskim. Ichże wytworem są zamki w Chenonceaux, w Blois, w Chambord, kościół w Brou. W malarstwie dostarczają Włochy takich artystów jak *maître Roux* i mistrzów szkoły Fontainebleau; naiwność i srebrzysta jasność miejscowego stylu łagodzi zmysłowy nastrój, jakim tchnie twórczość włoska tej późniejszej doby. Charakterystycznym jest również, że artyści owi celują nade wszystko w malowaniu na szkle – sztuce, tak na wskroś średniowiecznej. Prowadzą dalej dzieło swych poprzedników, zwracając się atoli wyłącznie ku wysubtelnieniu barwy i linii. Pozostawszy w granicach, jakie zakreślał im materiał twórczy, umieli wydobyć z niego nową zupełnie skalą efektów; szukają sposobów oddania delikatnych nad wyraz odcieni, o jakich nie marzyło się nawet

---

<sup>1</sup> Israël Silvestre (1621-1691) – francuski pisarz, projektant i kolekcjoner sztuki Lorraine'a, związany z dworem Ludwika XIV.

dawnym kunsztmistrzom-malarzom na szkłe w Chartres i Le Mans. To, co zwane jest Odrodzeniem we Francji, oznacza więc nie tyle wprowadzenie nowych całkowicie prądów estetycznych, przejętych wprost z Włoszech, jak raczej nacechowany najwyższą finezją i wytwornością okres samegoż średniowiecza – ostatnie przelotne blaski jego wspaniałości – nie znające już żarów lato Świętego Marcina. W poezji duch gotycki wydał tysiące pieśni; podobnież jak w innych dziedzinach twórczości doby Odrodzenia zapożycza tu li tylko pewne obce czynniki, by zespolić je z naturalnym wykwitem poetyckim kraju. Poematy Ronsarda<sup>2</sup>, o misternie budowanych planach i kapryśnych kombinacjach rymu, lekkie i świadczące o niezwykłej sprawności – są właściwie odpowiednikami ornamentów, które zdobią dom Jacques'a Coeur'a w Bourges lub *Maison de Justice* w Rouen<sup>3</sup>.

Pomiędzy wrodzonym nacji gatunkiem smaku i tą finezją włoską zachodzi zresztą niewątpliwie pewne naturalne powinowactwo. Sposób wykonania dzieł sztuki francuskiej znamionowała zawsze poniekąd precyzja wraz z niepoślednią zgoła wytwornością – *une netteté remarquable d'exécution*<sup>4</sup>. W obrazach Franciszka Cloueta np. a raczej Clouetów<sup>5</sup> – cała to bowiem rodzina malarzy, opierających się wpływowi włoskiemu – uderza nas srebrzystość barwy wraz z wielką czystością wyrazu, które to cechy zaznaczają dobitnie zdecydowaną odrębność ich twórczości od dzieła flamandzkich ich sąsiadów Memlinga lub Van Eycków<sup>6</sup>. Taż delikatna precyzja wyróżnia w niemniej wysokim stopniu starofrancuską poezję. Zwiewne i lotne wysubtelnienie, prostota w elegancji są zasadniczymi rysami zarówno poematów Villona jak *Godzinek* Anny Bretońskiej<sup>7</sup>. Charakteryzują one

<sup>2</sup> Pierre de Ronsard (1524-1585) – francuski poeta, jeden z głównych przedstawicieli renesansowej poezji, przywódca Plejady, zwany Księciem Poetów.

<sup>3</sup> *Dom Jacques'a Coeur'a w Bourges* – jedna z siedzib francuskiego kupca i finansisty z czasów Karola VII, gdzie znajdowała się filia jego kantonu, kierującego handlem towarami i niewolnikami, kopalniami i manufakturami. Po jego upadku skonfiskowany przez króla.

*Maison de Justice w Rouen* – Pałac Sprawiedliwości, uważany za jeden z najpiękniejszych przykładów świeckiego budownictwa gotyckiego z XV-XVI w., w okresie renesansu gmach był siedzibą Parlamentu Normandii.

<sup>4</sup> *Une netteté remarquable d'exécution* (fr.) – niezwykła dokładność wykonania.

<sup>5</sup> François Clouet [zw. Janet] (1515-1572) – francuski malarz pochodzenia niderlandzkiego okresu renesansu, nadworny artysta króla Franciszka I i jego następców; syn Jeana Cloueta, znany głównie z portretów.

<sup>6</sup> Hans Memling (1435-1494) – niderlandzki malarz pochodzenia niemieckiego; przedstawiciel wczesnego Renesansu.

Jan Van Eyck (1390-1441) – niderlandzki malarz, jeden z twórców nowożytnego malarstwa, szczególnie portretowego, jako jeden z pierwszych malował farbami olejnymi; związany z dworem książąt Burgundii; mieszkał w Brugii; brat malarza Huberta van Eycka.

<sup>7</sup> François Villon [właśc. François de Montcorbier lub François des Loges] (1431-1463) – francuski poeta epoki średniowiecza; autor *Małego* i *Wielkiego testamentu* (1461).



również częstokroć francuski gotyk w rzeźbie i arabesce, żłobionej w kamieniu. W starogotyckiej katedrze i uzupełniających ją *chanson de gestes*<sup>8</sup> twarde i ciężkie kształty nabierają nagle wdzięku i misterności jak gdyby mocą chwilowego działania pewnych sprzyjających warunków, lub też przesylenia ich treści jakąś wytworniejszą atmosferą. Za przykład służyć tu mogą rzeźby, zdobiące wzniesiony z granitu kościół w Folgoacie<sup>9</sup> lub wiersze z pieśni o Rolandzie, opisujące piękne ręce kapłańskie arcybiskupa Turpina. W obydwóch też wypadkach na wskroś gotycka siła czy masywność buduje podstawy całej konstrukcji.

Toż samo powiedzieć można o pieśniach Villona i malowidłach Cloueta. Jak dopływ krwi szlacheckiej do późniejszego szczepu daje się odczuć tu i owdzie w wykonaniu wyższe już wyrefinowanie, przejawiające się w delikatnej linii, geście czy wyrazie, w sposobie połączenia ręki z ramieniem, w zarysie wydłużonego palca. W dobie Ronsarda zdawać się jeszcze mogło atoli, że zachowa przewagę twarda chropawość. Ktokolwiek stykał się z dziełem Rabelaisa, uświadamia sobie niezawodnie, jak dalece potrzebne było pewne złagodzenie i wykształcenie tonu. Do tego właśnie celu zmierza rewolucja poetycka; związana z imieniem Ronsarda. Szukając środków ku skutecznieniu podjętego zadania i przechowaniu sławy francuskiego piśmiennictwa, poeta przyjmuje ów dopływ prądu odrodzeniowego, który nie sięgając podwalin architektury, języka, sztuki i poezji, pozostających nadal starogotyckimi – wyłącza powierzchnię rzeczy w sposób dziwny i czarowny a jakiś obcy zarazem i obejmuje całą tę ziemię francuską, nie będąc sam w sobie głębszym ni trwalszym, niż przypadkowy efekt światła. Umacnia wszelako i uzupełnia kunsztowność francuską, przywodząc jej na sukurs finezję włoską. W następstwie jednak tego połączenia zanika cała niemal powaga i ciężka tej twórczości; pozostaje jedynie wytworność, przedni sposób ujęcia i niezmierna jego lekkość. Lecz i wytworność ta i to ujęcie i cała ta kunsztowność osiągnęły w swym rodzaju doskonałość i posiadają niezaprzeczoną wartość estetyczną.

I oto starofrancuska piosenka, którą podobnie jak starogotycka ornamentyka Północy jest często, gdy wejrzymy w treść jej istotną, czymś surowym i bezkształtnym, przeinacza się w rękę Ronsarda w odę pindaryczną. Poeta obdarza ją strukturą, daje jej krzepką podporę systemu, strofę i antystrofę,

---

*Godzinki Anny Bretońskiej* – iluminowane dzieło Jeana Bourdichona (1457-1521), w którym połączył on cechy gotyku i renesansu sztuki włoskiej i niderlandzkiej.

<sup>8</sup> *Chanson de gestes* (fr.) – epickie poematy, powstałe XI-XIII w., które opiewały bohaterskie czyny rycerzy; najsłynniejsza *Pieśń o Rolandzie*.

<sup>9</sup> *Kościół w Folgoacie* – [właśc. *Folgoët*] – kościół z 1419 r. z *Portykami Apostołów*, zaliczanym – podobnie jak wnętrza – do jednego z najlepszych przykładów późnego gotyku tzw. style flamboyant; miasto w departamencie Finistère.

wprowadza w nią różnorodność, i bogactwo metryki, podniecające napięcie zaciekawienia. Sama linia wiersza zachęca do czytania, gdy padło nań oko. Oto dobry przykład poematów tego rodzaju:

*Avril, la grâce et le ris  
De Cypris,  
Le flair et la douce haleine;  
Avril, le parfum des dieux,  
Qui, des cieux,  
Santent l'odeur de la plaine  
C'est toy, courtois et gentil,  
Qui, d'exil  
Retire ces passagères,  
Ces arondelles qui vont,  
Et qui sont  
Du printemps les messagères<sup>10</sup>.*

Autorem przytoczonego wyżej wiersza nie jest Ronsard, lecz Rémy Belleau<sup>11</sup>, Ronsard bowiem stworzył był wkrótce szkołę. Sześciu innych poetów przystąpiło do jego rewolucji literackiej, łącząc z nim swe losy. Są nimi Remy Belleau, Antoni de Baïf, Pontus de Tyard, Szczepan Jodelle, Jan Daurat i Joachim du Bellay<sup>12</sup>. Ulegając szczególnemu upodobaniu do emblematów, które znamionuje ową dobę i przybrało w wyobrażenia salamandry, cokolwiek powstało za zrządzeniem i Franciszka I.<sup>13</sup>, a w podwójny sierp

<sup>10</sup> R. Belleau, *Avril*, z poematu *La Bergeric* (1565), nie tłumaczony na język polski.

<sup>11</sup> Rémy Belleau (1528-1577) – francuski poeta epoki Renesansu, członek Plejady, tłumacz Anakreonta.

<sup>12</sup> Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) – francuski poeta epoki renesansu, członek Plejady; autor sonetów, pisanych aleksandrynem, jako standardowym metrum; podjął próbę reformy ortografii.

Pontus de Tyard (1521-1605) – francuski poeta i biskup Chalon-sur-Saône, członek Plejady, początkowo pod wpływem Ronsarda i du Bellay'a; jeden z pierwszych autorów sonetów w języku francuskim, zajmował się także matematyką i filozofią.

Étienne Jodelle, Seigneur de Limodin (1532-1573) – francuski poeta i dramaturg doby renesansu, członek Plejady, reformator dramatu, jego utwory wydane przez Charlesa de la Mothe rok po śmierci, wywarły wpływ na późniejszą literaturę.

Jean Daurat [Dorat] (1508-1588) – francuski poeta i uczyony, członek Plejady; rozpoczął karierę na dworze Franciszka I, był gubernierem w domu Lazare de Baif, a następnie dyrektorem Collège de Coqueret, gdzie uczył Ronsarda, Belleau, Tyarda oraz du Bellaya, z którymi podjął reformę języka francuskiego, zachęcał uczniów do badania poezji greckiej i łacińskiej; wywarł wpływ na literaturę angielską, włoską i niemiecką; Karol IX nadał mu tytuł *Poeta Regius*.

<sup>13</sup> Franciszek I Walezjusz [de Valois] (1494-1547) – król Francji, poślubił córkę swego stryja Ludwika XII, po którym objął tron, dzięki czemu utrzymał związek Bretanii z Francją.



Drzeworyt ze Zwierciadła M. Reya



Drzeworyt ze Zwierciadła M. Reya



Drzeworyt ze Zwierciadła M. Reya



Drzeworyt ze Zwierciadła M. Reya

księżycą to, co zawdzięcza swój żywot Henrykowi II.<sup>14</sup>, wreszcie w węzły sznurowe dzieło Anny Bretońskiej<sup>15</sup> – przyjmują ci poeci miano Plejady. Jest ich siedmiu, jakkolwiek, wpatrując się dokładniej, w tę konstelację pięwczą, moglibyśmy znaleźć w niej, podobnie jak w Plejadzie niebieskiej, dość znaczną ilość gwiazd pomniejszych.

Pierwsze wezwanie do owej rewolucji poetyckiej rzucił Joachim du Bellay w niewielkiej rozprawie, napisanej w wieku lat dwudziestu czterech. Przemawiając do nas poprzez trzy stulecia, rzecz wydaje się zrodzoną wczoraj zaledwie, tyle w niej subtelnych odcieni krytycyzmu, które w mniemaniu wielu właściwe są wyłącznie pisarzom nowoczesnym. Zatyłowałwszy swą pracę *Deffence et Illustration de la langue Françoyse*<sup>16</sup>, Du Bellay rozważa w niej sposoby uświetnienia i uszlachetnienia mowy francuskiej, okrycia jej blaskiem. Przywykliśmy do obejmowania pod wspólną nazwą Odrodzenia różnorodnego w swych przejawach ruchu krytycznego i twórczego, który występuje w XV. i XVI. stuleciu i z racji tego wspólnego określenia wyobrażać sobie możemy chwilami, iż cechowała go większa spójność, niż zachodziło to istotnie. Nawet w Reformacji, drugim potężnym momencie tegoż okresu, nie było onej jedności i zespolonej celowo akcji, jaką przypisują mu na zasadzie powierzchownego z nim zetknięcia. Odrodzenie zaś nie skończenie mniej jest od niej jednolitym i mniej uświadamia sobie potrzebę zwartego współdziałania we wszystkich dziedzinach. Jeśli jednak wykazało podobną świadomość w jakimkolwiek momencie, jak powiedziałby niemiecki filozof, – i o ile pomiędzy pracującymi dla wspólnego dzieła ludźmi byli w ogóle tacy, którzy pojmowali je jako ruch określony i systematyczny, to do rzędu ich zaliczyć należy przede wszystkim Du Bellaya w jego szczupłym rozmiarach traktacie. Czytając go, niepodobna nie odczuć zapału i podniecenia, będących zwykłym wynikiem zmian wszelkich i odkryć. *Fakt to godny uwagi* – mówi Sainte-Beuve – *i wręcz przeciwny temu, co dzieje się*

---

<sup>14</sup> Henryk II Walezjusz (1519-1559) – król Francji, syn Franciszka I, mąż Katarzyny Medycejskiej, kontynuował politykę ojca, a dzięki kontaktom żony i sprowadzonym przez nią artystom włoskim rozszerzył renesans we Francji; ograniczał rozszerzanie się protestantyzmu, walczył z Karolem V i Filipem II Habsburgami we Włoszech i Niderlandach, gdzie poniósł klęskę pod St. Quentin (kres pretensji do Królestwa Neapolu i Księstwa Mediolanu), odzyskał ostatni bastion Anglików na kontynencie port Calais.

<sup>15</sup> Anna Bretońska (1477-1514) – królowa Francji, córka ks. Franciszka II Kapeta; ożeniona z Maksymilianem I Habsburgiem, jednak małżeństwo zostało unieważnione przez papieża, wyszła następnie za Karola VIII Walezjusza, co przypieczętowało przyłączenie Bretonii do Francji, a potem Ludwika XII; była mecenaską sztuki i muzyki, jej pogrzeb w St. Denis stał się wzorem ceremonii aż do XVIII w.; zamówiła słynną księgę godzinek zw. *Wielkie Godzinki Anny Bretońskiej*.

<sup>16</sup> *Deffence et Illustration de la langue Françoyse* – napisany przez du Bellay'a w 1549 r. tekst z teorii literatury renesansu, uważany za swoisty manifest poetów Plejady.



*u innych narodów, że we Francji proza wyprzedza zawsze, poezję.* Proza Du Bellaya jest przejrzyście jasna; giętka i czysta. Stanowi ona pod wielu względami więcej charakterystyczny przykład kultury Plejady, niż którykolwiek z jej utworów poetyckich. Ci, co umiłowawszy ruch cały i ujarzmeni osobliwym jego czarem, szukaliby pomiędzy uczestniczącymi w nim kogoś, co by streszczał jego cechy, nie znajdują doskonalszego jego wyobraziciela nad Joachima Du Bellaya w jego niewielkiej rozprawie.

Celem Du Bellaya było przystosowanie niejako istniejącej za dni jego kultury francuskiej do objawionej światu ponownie kultury klasycznej. Gdy rozważając nad tym zagadnieniem, wyłuszcza teorie Plejady, udaje mu się odkryć wiele prawd trwałych i stąd jednako zawsze zastosowalnych. Nie brak w owej epoce ludzi, którzy, zwątpili całkowicie o przyszłości mowy ojczyznej, poczytując ją za niepodatną zgola do pełni i wytworności ekspresji, jaką posiadają języki grecki i łaciński – *cette élégance et copie qui est en la langue Grecque et Romaine*<sup>17</sup>. Li tylko w martwych językach roztrząsać było można, ich zdaniem, we właściwy sposób problemata nauki; nimi wyłącznie posługiwać się należało w iście szlachetnych utworach poetyckich.

*Ci, co tak prawią – oświadcza Du Bellay – przywodzą mi na myśl relikwie, na które trzeba patrzeć poprzez szklaną szybę i których nie wolno zgola dotykać. Ludzie owi chcą poczynąć podobnie wobec różnych gałęzi kultury i przechowują ich dobytek w tajnikach ksiąg łacińskich i greckich, nie pozwalając nikomu zetknąć się z nim inaczej, ni wydobyc go ze świata słów martwych, by wlać w słowa żywe, ulatujące z ust ludzi. Języki – mówi dalej – nie rodzą się jak drzewa i rośliny: jedne z samej już natury swej wątłe i chorzejące, inne krzepkie i zdrowe, podatniejsze tedy do dźwigania brzemienia koncepcji ludzkich; cała ich wartość wyrosła przeciwnie z dobrej woli i chęci naszej. Dlatego nie mogę znaleźć dość ostrych słów nagany ku skarceniu lekkomyślnej nierozwagi tych z pomiędzy naszych rodaków, co nie będąc Grekami ni Rzymianami, nie cenią należcie rzeczy napisanych po francusku i odrzucają je wprost z więcej niż stoiczną pogardą. Nie zdołam wypowiedzieć również, jakim zdumieniem przejmują mię szczególne poglądy pewnych uczonych, którzy sądzą, iż nasza pospolita mowa nie może być językiem erudycji prawdziwie dobrej literatury.*

Była to epoka przekładów. Sam Du Bellay tłumaczy dwie księgi *Eneidy* i inne utwory poetyckie literatury starożytnej i nowoczesnej. W wielu mózgzach zaszczerpione było przeświadczenie, że tłumaczenie dzieł klasycznych jest najistotniejszym środkiem u s z l a c h e t n i e n i a mowy francuskiej: popieramy zawsze obcych – *nous favorisons toujours les étrangers*<sup>18</sup>, Du Bellay przywołuje w tej kwestii do rozwagi.

<sup>17</sup> *Cette élégance et copie qui est en la langue Grecque et Romaine* (fr.) – to eleganckie i odpowiednie co jest w grece i po łacinie.

<sup>18</sup> *Nous favorisons toujours les étrangers* (fr.) – faworyzujemy zawsze cudzoziemców.



*Nie wierzę – oświadcza, mówiąc o przenośniach i ozdobach języka – by przekłady nauczyć mogły sposobu ich używania, niepodobna bowiem wyrazić w nich uroku, jaki włożył w swe określenia autor oryginału. Każdy język posiada pewne, wyłącznie go cechujące właściwości, to też ilekroć starać się będziecie o zachowanie naturalnego ich charakteru (le naïf), pomnąc zarazem o prawach przekładu, które nie pozwalają tłumaczowi wykraczać poza granice, w jakich pozostaje sam autor – słowa wasze będą wymuszone, zimne i pozbawione wdzięku. – By przekonać się o tym przeczytajcie Demostenesa i Homera po łacinie, Cycerona i Wirgiliusza po francusku, a zobaczycie, czy obudzą w was też same uczucia, jakich doznajecie, czytając ich w oryginale.*

Dążąc do wyszlachetnienia i wydoskonalenia języka francuskiego, pragnąc przybrać go w powab i pełnię, a zarazem nadać mu owo pożądane nade wszystko piętno, które malarze kładą w swe obrazy – *cette dernière main que nous désirons*<sup>19</sup> – występuje Du Bellay jako obrońca mowy ojczystej – mowy, z której wydobywamy najżywsze akcenty wzruszenia i uczucia. Pojął, jaka moc wielka tai się w muzyce i dostojności każdego języka, zrozumiał związek, łączący go z najgłębszą istotą rzeczy i, walcząc za sprawę czujnego pielęgnowania mowy rodzimej, nie kieruje się bynajmniej względami wyłącznie literackimi; domaga się swobody ruchów, bezpośredniej podniety i realności nie tylko w piśmiennictwie, lecz i w codziennym obcowaniu ludzi w słowie. Niepodobna wszak, by impuls wewnętrzny działać mógł przy używaniu greckiego i łaciny – języków martwych, zamkniętych w ukryciu ksiązek, jak w relikwiach – *péries et mises en reliquaires de livres*<sup>20</sup>. Więc jeśli danym mu będzie, w ogóle przemawiać w sposób subtelny a poruszający fibry wycucia, chce urzeczywistnić to w języku ojczystym, ubogim, i wątłym dziś szczepie – *pauvre plante et vergette*<sup>21</sup>; on a nie żaden inny dostarczyć mu musi zasobów do zbudowania tego, co nazwie w jednym z patetycznych swych frazesów *le discours fatal des choses mondaines*<sup>22</sup>, a co jest właściwie rozważaniem nad zagadnieniami, decydującymi o naszych przeznaczeniach. I nie wątpi, pełen szczerego patriotyzmu, że marzenia jego zostaną ziszczone; widzi już mowę rodzimą w całym pięknie słów i doskonałej ich wytworności: *parfait en toute élégance et vénusté de paroles*<sup>23</sup>.

Du Bellay urodził się w tym smutnym roku kłęski 1525, który jest rokiem bitwy pod Pawią i wzięcia do niewoli Franciszka I. Rodzice odumarli go

<sup>19</sup> *Cette dernière main que nous désirons* (fr.) – to ostatnie dotknięcie pędzla.

<sup>20</sup> *Péries et mises en reliquaires de livres* (fr.) – martwe i zamknięte w relikwiarzach ksiązek.

<sup>21</sup> *Pauvre plante et vergette* (fr.) – biednej roślinie o słabej łodyżce.

<sup>22</sup> *Le discours fatal des choses mondaines* (fr.) – mowę niedoskonałą o rzeczach światowych.

<sup>23</sup> *Parfait en toute élégance et vénusté de paroles* (fr.) – doskonała w całej swej elegancji i wdzięku słów.

wcześniej; jako młodszemu synowi dostała mu się w spadku po nich niewielka posiadłość matki, *ce petit Liré*, miejsce jego urodzenia, miłe mu nade wszystko. Zajął się nim brat, nie wiele odeń starszy; pozostawieni sobie chłopcy pędzili żywot w rojeniach o sławie wojennej. Nikt nie czuwał nad ich chowaniem. *Straciłem młodość swą* – mówi Du Bellay – *jak kwiat, którego nie zrasza deszcz, ani pielęgnuje dłoń żadna*. Miał lat dwadzieścia, gdy odumarł go brat również, poruczając mu pieczę nad swym dzieckiem\*. Czując całą swą nieudolność, wziął na się brzemię tej odpowiedzialności z żalem i lękiem. Myślał był dotąd dla siebie o zawodzie żołnierskim, dziedzicznym w rodzinie. Lecz w owej epoce spadła nań choroba i, przyprawiając o ciężkie cierpienia, zdawała się nawet grozić życiu. Po raz to pierwszy zabrał się w owym momencie do czytania greckich i łacińskich poetów. Rozpoczął studia te zbyt późno, by móc, jak pragnął tego gorąco, zabawiać się pisaniami greckich i łacińskich wierszy za przykładem wielu z jego zapomnianych dziś współczesnych; rozwinęły w nim natomiast umiłowanie pospolitej mowy ojczystej – tego tak biednego i wynędzniałego szczepu. Dzięki szczęśliwym z tej racji brakom swego wychowania, stał się poetą narodowym i nowoczesnym. To też w następstwie wspomina na pół już tylko z żalem o zapuszczonych sadach swej młodości. Rodzina posiada w liczbie swych członków kardynała Du Bellaya, człowieka wielkich powodzeń, pełniącego często wysokie misje oficjalne. Ku niemu zwraca się myśl Joachima, gdy przychodzi konieczność wybrania zawodu życiowego. W roku 1552 towarzyszy kardynałowi do Rzymu. Pozostał tam około lat pięciu, pełniąc uciążliwe czynności administracyjne i nękany tęsknotą za kątem ojczystym. Lecz w tych to właśnie warunkach wydał talent jego najdoskonalsze swe płody. Z Rzymu, który dostarczałyby tyle i tak pociągających wrażeń dla większości ludzi o imaginatywnym jak on usposobieniu i gdzie przemawia niezmiernie żywo jeszcze cały wysiłek Odrodzenia – myśl jego, wezbrana żalnością i gorącym upragnieniem, biegnie ku krainie nad Loire'ą [Loarą], o rozległych obszarach falującego zboża i krytych szarym łupkiem spiczastych dachach domostw – ku ziemi, kędy dobiega z dala tchnienie morza. Powrócił w końcu do ojczyzny po to li jedynie, by umrzeć tam niezadługo: śmierć zaskoczyła go niespodzianie pewnego poranku zimowego we wczesnym wieku lat 35.

Wiele z poematów Du Bellaya rzuca raczej światło na epokę i szkołę, do której należy ich twórca, niż na samą naturę jego talentu i własną jego indywidualność. Podobnie jak w stosunku do Ronsarda i innych piewców

---

\* Według późniejszych biografii Du Bellay, z których, nie mógł korzystać W. Pater, opieka nad synem brata powierzona została Joachimowi w roku 1552, gdy liczył sam lat 27, zdaniem jednych autorów, lat 30 zdaniem innych. (Chamard, *Joachim Du Bellay*, 1900. Teza doktoryzacyjna). Dziecko umarło następnego już roku. Początek choroby poety datuje się z wcześniejszego okresu. (Dop. tłum.).

Plejady, budzi tu zainteresowanie nie tyle piętno samoistnego geniuszu, wyciśnięte na dziele, jak okoliczność, że poezja ta była ongi poezją modną, jednym z czynników, stanowiących o ogólnym tonie doby, której nie brak było wymanierowania, osiagającego atoli wysoki stopień doskonałości. Poezja jest jednym z ornamentów tego okresu, który włożył nie mały zasób swych energii czynnych w dzieło wyozdabniania. I doznajemy uczucia melancholijnej jakiejś przyjemności wobec tych przywiedłych ozdób jego, rozmyślając nad tym, co bawiło i czarowało pewną grupą ludzi, mężczyzn i kobiet, w owym dalekim już momencie. Poematy Ronsarda streszczają niejako całą epokę. Jedną tylko niewątpliwie jej stronę, niewiele bowiem powiedzą nam one o występującym wówczas ruchu postępowym, poważnym i pulsującym gorącym zapalem, natomiast nie brak w nich bodaj jednej postaci z przeciwnego brzegu – z obozu, tracącego swe posterunki, z wysyłanych na zatrąte szeregow. Odczytując je w północnej swej turmie, królowa szkocka, za której życzeniem opublikował Ronsard swe ody, doznawała wrażenia, jak gdyby wskrzeszał dla niej istotną atmosferę, dni wczesnej jej młodości, spędzonych na dworze Katarzyny w pałacach Luwru, wraz z egzotycznymi rozrywkami tego dworu. Nie smakowali w tym rodzaju twórczości ci, których nie pociągała niczym sama epoka. Przyszła poezja Malherbe'a<sup>24</sup>, zwarta w stylu, poważna w wyrazie uczuć, lecz nie zawierająca nic zgoła, co by pobudzało do śpiewu; miłośnicy jej widzieli oczywiście jedynie, w dobytku Plejady ostatnie fałszywe świecidla średniowiecza. Nadszedł jednak czas, gdy minęła również szkoła Malherbe'a. Żądni w ogóle podniety, lubujący się w dziwnych obrazach i muzyce osobliwych dźwięków, poeci romantyczni zwrócili się do spuścizny średniowiecza i wraz z całym jego dobytkiem zaadoptowali Plejadę, której wyznaczają właściwe miejsce w nowym średniowieczu, wywołanym przez ich twórczy geniusz. Wraz z Malherbem można uważać ją, przy pierwszym z nią zetknięciu, za fantastyczną, przywiedłą jakby, i rokokową, podobnie jak i architekturę epoki, jej tryb życia i modę, właściwą jej w ubraniu. Kto jednak zastanowi się dość nad nią, by ją zrozumieć i przeniknąć nastrój, w jakim została poczęta, ten dojrzy niezawodnie, że w swawolnych liniach wiersza tai się siła, kierująca ich kapryśnym biegiem. Jest w nich styl, cokolwiek zaś posiada styl własny i zostało urzeczywistnione w sposób, w jaki nie mógłby dokonać tego nikt inny, ni żadna inna epoka – cokolwiek nie mogłoby, mimo wszelkie wysiłki i poczynania wrócić ponownie – posiada tym samym istotną doniosłość i wagę. Spróbujmy tedy wejrzeć bliżej w ten dorobek i odnaleźć kwiat, wyłącznie w nim wyrastający – *ce fleur particulier*<sup>25</sup>, który wedle twierdzenia samegoż Ronsarda wykwiata w każdym ogrodzie.

---

<sup>24</sup> François de Malherbe (1555-1628) – francuski poeta, uważany za jednego z twórców poetyki klasycystycznej.

<sup>25</sup> *Ce fleur particulier* (fr.) – ten szczególny kwiat.

Poezja ta dla szczupłych li tylko warstw społecznych – dla dworzan, środowiska arystokratycznego i erudytów, dla ludzi, którzy lubią, by dogadzano ich kaprysom i zachciankom, żywiąc zarazem pragnienie zaspokojenia tkwiącej w ich duszy potrzeby pewnej wyrafinowanej rozkoszy. Ronsard umiłował, lub wyobraża sobie, że miłuje rzadki i odrębny typ piękna – *la petite pucelle Angevine*<sup>26</sup>, o ciemnych oczach i złotych włosach. Tuszy sobie jednak, że jest nie tylko dworakiem i miłośnikiem, lecz i poważnym uczonym również, troska się o ortografię, rozważa nad *e* otwartym greckim, nad zachowywaniem imionom łacińskim właściwej pisowni w dziełach francuskich, nad przywróceniem literze *i* praw jej pierwotnych – *de l'i voyelle en sa premiere liberté*<sup>27</sup>. Poezja ta pełna jest jakiejś wyszukanej, dalekiej od nas wiedzy. Pedantyczny nieco Ronsard pozostaje zawsze wierny sformułowanej przez się wyraźnie opinii, że naturalność i prostota nie starczą jeszcze, by stworzyć w poezji dzieło, godne przejścia do nieśmiertelności. Pewna ilość słów greckich, które czarowały jego samego i całą grupę swą wytwornością i tchnącym z nich weselem, podobnie jak obcą jakąś elegancją – wkradła się wówczas do języka. Inne jeszcze osobliwe wyrazy ukute zostały przez samychże poetów Plejady, istnienie ich jednak było krótkotrwałe.

Dodajmy do tego wszystkiego pragnienie ziszczenia, dla napawania się nią, przedniejszej i więcej różnorodnej muzyki słowa nad tę, jaką dają wiersz starofrancuski lub poemat klasyczny. Bo innym jest zgoła brzmienie muzyczne miarowego i skandowanego wiersza poematów greckich i łacińskich, a inną melodia *poésie chantée*<sup>28</sup>, rymowanych strof Villona i pieśniarzy starofrancuskich. Plejada powzięła zamiar połączenia tych dwóch rodzajów muzyki w nowej szkole poezji francuskiej, budowania wierszy, w których akcent kojarzyć by się mógł z rymem, wydobywania miary i wagi każdej sylaby i harmonizowania jej z innymi, zespolenia zmysłu onej miary z chryzym i lekkim jak lot jaskółki rozsnuwaniem się rymu – przesylenia niejako swej twórczości bogactwem podwójnej melodii. W pożądaniu jej są poeci tej grupy wprost nienasytzeni; nigdy nie dość jej, ich zdaniem, chcą wyrazić jej więcej, niż oddać mogą słowa, wysączyć z każdego tonu i akcentu całą słodycz jego aż do ostatniej kropli.

Zapał, jaki wykazują w tym kierunku, jest jedyną niemal poważną rzeczą w twórczości Plejady. Gondimel<sup>29</sup>, surowy protestant, dorabia muzykę do pieśni Ronsarda. Poza tym jednak nie zdają się ci poeci pragnąć niczego, cał-

<sup>26</sup> *La petite pucelle Angevine* (fr.) – czysta panienka Andegaweńska.

<sup>27</sup> (...) *de l'i voyelle en sa premiere liberté* (fr.) – o *i* pierwszej samogłosce wyzwolonej.

<sup>28</sup> *Poesie chantée* (fr.) – poezja śpiewana.

<sup>29</sup> Claude GONDIMEL (1514-1572) – francuski kompozytor, autor motetów łacińskich, mszy i psalmów; najbardziej znanym dziełem był cykl czterogłosowych psalmów, który stał się oficjalnym psalterzem kalwińskim.

kowicie na serio. Staro-grecka i rzymska mitologia, która dostarcza wielkim piewcom Italii podniety, tak surowej i uroczystej, staje się dla nich wprost zabawką. Ów *Pan o straszliwej postaci* – *Amor* występuje jako Miłość – wyrostek lub dziecko zgoła. Pełno tu wszędy misternych żartów; poeci lubują się w określeniach zdrobniałych: *ondelette*, *fontelette*, *doncelette*, *Cassandrette*. Ich uczucia, na poły realne tylko, są próżnym wysiłkiem ku przedłużeniu ponad naturalne trwanie ich żywota imaginatywnych miłości średniowiecza. Jak owo grono ludzi, w których usta włożył Boccaccio opowieści swego *Dekameronu* tworzą w epoce wielkiego zamętu, wielkich klęsk i niepokołów kółko, zabawiające się sztuką, poezją, intrygą. Czynią atoli to wszystko w sposób niesłychanie wykwintny, wesołość zresztą przeradza się czasem w satyrę, gdy bowiem szukają tak rozrywki i urozmaicenia – wkradają się też nieznacznie w pośród nich prawdziwe namiętności – ukazuje się realność śmierci. Wyraz przygnębienia, jakim przejmują ich myśl o opuszczeniu pięknego przybytku ziemskiego, któremu przyświeca światło dzienne – *le beau sé jour du commun jour*<sup>30</sup>, powraca często pod ich pióro, nużąc już prawie. Lecz i wobec śmierci zdolni są do swawolnego żartu; obrazy jej zastępują wówczas delikatne ornamenta. W zwiewną czczość swych wierszy wplatają zwykłe swe refleksje o próżności życia. Przypomina to groteski kostnicy, sąsiadujące z kwiatami i ptakami, czy też wytworami mitologii pogańskiej w koroncy z kamienia architektury ówczesnej, która igra w swych misternych arabeskach z obrazami starości i śmierci.

Ronsard ogłuchł w wieku lat szesnastu, co skłoniło go ostatecznie do porzucenia myśli o zawodzie dyplomatycznym i poświęceniu się literaturze. Dopatrywać by się tu można niejako symbolu przedwczesnego postarzenia z którym pozostaje w związku spokojna i łagodna słodycz, znamionująca ufundowaną przezeń szkołę poetycką. Posiada ona czar rzeczy, nie krzepkich wprawdzie, ni oryginalnych, lecz natomiast pełnych owego uroku, który jest wynikiem długich studiów i nieustannego wysubtelniania, niejednokrotnego powtarzania wielu prób i zacierania twardych kantów, jest w niej przepowabna ckliwość – *une fadeur exquisite*<sup>31</sup> – i jakaś nikła wåtłość, jak gdyby przeznaczona była dla tych, co nie mogą znosić zgoła niepoohamowania i wybuchów siły – dla władców, wyczerpanych miłością jak Franciszek I., zobojętniałych na rozkosze życia jak Henryk III., znużonych czynem jak Henryk IV<sup>32</sup>. Ma zalety rzeczy starych – wdzięk i doskonałe wykończenie szczegółów. Poezja to ludzi nieco zmęczonych, potrzebujących łagodnej

<sup>30</sup> *Le beau séjour du commun jour* (fr.) – piękny ziemski byt codziennego dnia.

<sup>31</sup> *Une fadeur exquisite* (fr.) – ckliwość doskonała.

<sup>32</sup> Henryk III Walezy (1551-1589) – ks. Orleanu, pierwszy elekcyjny król Polski, król Francji, ostatni z dynastii; zawarł z hugenotami pokój w 1576 r., który kończył wojnę religijną po nocy św. Bartłomieja, co przyczyniło się do zawiązania przeciw niemu Ligii Katolickiej na

i delikatnej lecz nieustannej tej podniety, która by ogrzewała ich wyobraźnię. Lubią w wierszu ciągłą zmianę rymu, jak lubią w swych domostwach dziwne i fantastyczne sploty wąskich linii, podobnych prętom trzciny a będących rodzajem retoryki w architekturze.

Twórczość Plejady jest wszelako nie tylko wiernym odbiciem fizjognomii epoki, ale i krainy, w której wyrosła – *ce pays du Vendômois*<sup>33</sup>, którego obrazy i zakątki powracają w niej tak często; szeroko rozlana Loara i długie łąchy białego piasku; Loara, niewielki dopływ rzeczny; górzyste okolice, porośnięte wrzosem i porozrzucane tu i owdzie stawy; drogi i ścielące się po obu ich stronach nieuprawne pola; ukryte w dali od nich siedziby, których stare, feudalne obwarowania wałą się już na pół w gruzy; la Beauce<sup>34</sup>, spichlerz Francji, o rozległych równiach, przelewających się falami kłosów, które zdają się zwiastować zachodnie obszary morza. Raz po raz przesuwały się przed naszymi oczyma wspomnienia tej ziemi. Widzimy Du Bellaya i Ronsarda, chodzących koło ogrodu lub polujących z psami; widzimy, jak czuwają nad rozrywkami dni dżdżystych. A wszystko to połączone z wielką swojskością, prostotą i niewymuszoną dobrocią. Północne prowincje górują pod tym względem nad Południem. Jest to również właściwe wiekowi podszemu umiłowanie ciepła i zrozumienie poezji zimy. Przyczynia się do tego bliskość Atlantyku: wiatr zachodni, który dmie od oceanu, ubielając topole, nie szczędzi tej francuskiej nowej Italii. To też często ukazuje się nam płonące ognisko; jesteśmy świadkami rozrywek zimy, gromadzącej ludzi naokół olbrzymich kominów ówczesnych, zdobnych w herby. A wszystko tchnie atmosferą dobroduszości, właściwej dzieciom, lub starcom.

Znamienne rysy kierunku występują z największą może wyrazistością w *Olive'ie* Du Bellaya, obiorze sonetów na cześć na pół wymarzonej damy serca – *Sonnets à la louange d'Olive*. Oto przykład, doskonale je streszczający:

*D'amour, de grace, et de haulte valeur  
Les feux divins estoient ceinctz et les cieulx  
S'estoient vestuz d'un manteau précieux  
A raiz ardens de diverse couleur:  
Tout estoit plein de beauté, de bonheur,*

czele z ks. Henrykiem I Gwizjuszem i kardynałem Ludwikiem Gwizjuszem; zlikwidował ich, co spowodowało bunt Paryża i udany zamach na jego życie; zmarł bezpotomnie.

Henryk IV Wielki [Burbon] (1553-1610) – król Nawarry i Francji, pierwszy z tej dynastii; doprowadził do zakończenia wojny religijnej (edykt nantejski); walczył z Filipem II Habsburgiem popierającym Gwizjuszy; przyczynił się do rozwoju ekonomicznego kraju; uporządkował administrację, został zabity przez Ravallaca.

<sup>33</sup> *Ce pays du Vendômois* (fr.) – ten kraj Vendôme.

<sup>34</sup> *La Beauce* (fr.) – rolniczy region Francji na południowy zachód od Paryża, z miastami: Chartres, Châteaudun, Étampes, Vendôme.

*La mer tranquille, et le vent gracieux  
 Quand celle la nasquit en ces bas lieux  
 Qui a pillé du monde tout l'honneur,  
 Ell' prist son teint des beaux lyz blanchissans,  
 Son chef de l'or, ces deux lèvres des rozes,  
 Et du soleil ses yeux resplendissons:  
 Le ciel usant de libéralité,  
 Mist en l'esprit ses semences, encloses,  
 Son nom des Dieux prist l'immortalité<sup>35</sup>.*

Niewątpliwie też znaczenie twórczości Du Bellaya wypływa głównie stąd właśnie, iż jest nam ona typowym wzorem gatunku smaku poetyckiego owej epoki. By jednak dzieło jakieś posiadało najwyższej miary znaczenie, by dawało coś więcej ponad zwyczajne zaspokojenie ciekawości, by miało wartość estetyczną, odrębną i niezależną od wartości historycznej – nie wystarczy bynajmniej fakt, że poeta był prawdziwym dzieckiem swej epoki i że przystosowawszy się do jej warunków estetycznych, czarował dzięki temu swych współczesnych i niósł im podniętę. Trzeba jeszcze, by w dobytku jego można było odkryć coś samoistnego, coś mu wyłącznego i jedyne, jakieś pierwiastki inwencji, by nosił on piętno temperamentu twórczego autora i jego indywidualności. Sainte-Beuve odnalazł, jak twierdzi, to piętno w *Antiquités de Rome*, podobnie jak w *Regrets* i zalicza jedne i drugie utwory do kategorii, objętej ogólną nazwą *poésie intime* – tej na wskroś nowoczesnej odmiany twórczości, gdzie pisarz dąży do oddania najskrytszych stanów swej duszy i uczynienia czytelnika ich powiernikiem. W pokoleniu owym są inne jeszcze przykłady tej poufnej postawy uczucia: pełno ich w *Essais* Montaigne'a i w rzeźbach kościoła w Brou<sup>36</sup>.

Sainte-Beuve przesadza może poniekąd wpływ tego nastroju na powstanie *Regrets*, lecz sam już tytuł książki nasuwa na myśl Rousseau'a i wywołuje przed nami całą generację biadających nad samymi sobą poetów naszych czasów. Blade to kwiecie wyrosło w tak smutnej dla Du Bellaya i oddziaływającej nań tak dziwnie atmosfery Rzymu. Owej podróży do Włosek bowiem, którą opłakiwał jak największe nieszczęście, zawdzięcza rozwój pełni środków swego talentu; ona też przyzwoliła przejawić się całej jego odrębności. I istotnie strofy tego zbioru odsłaniają nam duszę – jest w nich *intimité*<sup>37</sup>. Gdy poeta rozważa nad udręką swego istnienia, wrażenie jej udziela się nam bezpośrednio. Nie ma tu wielkich smutków ani namiętności, lecz wyczu-

<sup>35</sup> J. du Bellay, *L'Olivie* [*Oliva*] (1550), inne frag. tłumaczone [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, Warszawa 2001, t. I, s. 378-384.

<sup>36</sup> *Kościół w Brou* – kościół Najświętszej Marii Panny w miasteczku nieopodal Bourg (Ain).

<sup>37</sup> *Intimité* (fr.) – prywatność.

cie wszystkiego, co tracimy z biegiem dni, *ennui*<sup>38</sup> marzyciela, który musi pograżać się w powszednich sprawach świata, rozterka pomiędzy rzeczywistością i ideałem, gorące pragnienie wypoczynku, nostalgia, żal za kątem ojcystym – wybitnie dziecinna, lecz tak sugestywna, jako zapowiedź owej tęsknoty za ziemią rodzinną i skreślonym ściśle horyzontem – która rodzi się w pewnym momencie w każdej duszy. Wycucie krajobrazu poczytane jest niejednokrotnie za nowoczesną zupełnie formę wrażliwości, a więcej jeszcze nad nie wzruszenie wobec zabytków starożytnego świata – zrozumienie elokwencji ruin. Przejawia się ono u Du Bellaya. Twarde i ostre kontury rzeczy, zapowiedź długiego ich trwania, przejmują go wprost bólem. Pełen zmęczenia i nudy pędzi dnie wśród ruin Rzymu antycznego, znajdując ukojenie w myśli, że wszystkiemu przychodzi koniec i w świadomości, że nic nie jest wielkim prawdziwie – *de la grandeur de rien*. Dziwnym zabarwieniem mistycznym tchną jego refleksje, gdy rozważa, że wielka istność – *le grand tout*, do którego wszystko powraca i w którym stapia się wszystko, musi zniknąć również i przemijać. To dopiero przynosi mu ulgę w trawiącym go smutku. Żyjąc wśród majestatycznego piękna Rzymu, biegnie wciąż myślą do swej wioski i dymów, unoszących się nad kominami; spragniony jest dłuższych w tej krainie północnej godzin zmroku i słodkiego klimatu rodzimego Anjou (*la douce Anjou* [słodczy Andegaweni]). Nie tyle jednak z pewnością brak mu istotnej Francji o ciemnych uliczkach i domostwach, krytych dachami z twardo ciosanego łupka, jak owej krainy o smuklejszych wieżach i o rzekach, wijących się w więcej kapryśnych zakrętach, o drzewach, kwiatach podobnych i słodkich blaskach słońca, zlewających się na pola i drogi, których zarysy nierównie bardziej wdzięczne są i harmonijne niż w rzeczywistości – krainy, która wszędy i zawsze buduje przed sobą czy za sobą wyobrażenia wygnańca, pielgrzyma, chłopca zamkniętego w murach szkoły z dala od domu rodzinnego, podobnie jak tych, których konieczność zamyka wbrew ich woli w jego obrębie.

Du Bellay powrócił do Francji drogą na Grisons, odbywając podróż powolnymi etapami. W chłodniejszym klimacie ojczyźnej ziemi, nad którą zawisło bledsze również niebo, wybijały najwięcej wonne kwiaty jego talentu. Są poeci, których sława ugruntowana została na jednym poemacie. Gray zawdzięcza ją *Elegii na wiejskim cmentarzu*; Ronsardowi należała się zdaniami wielu krytyków za osiemnaście wierszy jednej tylko słynnej ody. Du Bellay był niemal poetą jednego poematu; utwór to włoski, przeniesiony przezeń do skąpanego w zieleni Anjou, łaciński wiersz Andrea Navagero<sup>39</sup>,

<sup>38</sup> *Ennui* (fr.) – znudzenie.

<sup>39</sup> Andrea Navagero (1483-1529) – włoski poeta, mówca i botanik, studiował w Padwie; w Wenecji był opiekunem biblioteki San Marco, następnie ambasadorem w Hiszpanii i Francji, tworzył epigramaty i eklogi.



przełożony na francuski; treść jednak nie znaczyła nic prawie, forma jest niemal wszystkim. Forma zaś rzeczy, którą podajemy tu w staro-francuskim jej tekście, przynależy w zupełności Du Bellayowi. Pieśń to, którą czeladź rolna śpiewa rzekomo przy przesiewaniu zboża, wzywając wiatrów, by tchnienie ich muskało łagodnie ziarno.

D'un vanneur de blé aux vents

*A nous troupe légère  
 Qui d'aile passagère  
 Par le monde volez,  
 Et d'un cifflant murmure  
 L'ombrageuse verdure  
 Doucement esbranléz.  
 J'offre ces violettes  
 Ces lis et ces fleurettes  
 Et ces roses icy,  
 Ces vermeillettes roses  
 Sont fraîchement écloses  
 Et ces oeillets aussi.  
 De votre douce, haleine  
 Eventez cette plaine  
 Eventez ce séjour  
 Ce pendant que j'abanne  
 A mon blé que je vanné  
 A la chaleur du jour<sup>40</sup>.*

Wiersz ten posiada w najwyższym stopniu przymioty i wartości całej szkoły poetyckiej Plejady, całego okresu w rozwoju smaku, z którego szkoła ta wyrosła, jakiś srebrzysty wdzięk wyobraźni, zdumiewającej nade wszystko udatnym i właściwym sposobem traktowania blahego w sobie przedmiotu. By odczuć powab i słodycz tej poezji, nie potrzebujemy uciekać się do środków, jakich używamy wobec ziół dzikich, wydzielających woń swą dopiero przy roztarciu. Widzimy, zda się miarowy ruch opełki, radując się dziecinnie, że po raz pierwszy widzimy te zachody w jednej z owych olbrzymich stodół, w jakie obfituje ojczysta ziemia Du Bellaya, la Beauce, śpichlerz Francji.

---

<sup>40</sup> *A nous troupe légère... – Dla was, zagrajo lota, / Co skrzydłem migotna / Na światem wlatujesz, / Szumem i poświstem / W zieleni cienie / Łagodnie buszujesz, // Składam te fiołeczki, / Te lilie, kwiateczki, / A także głóg dziki, / Te rozkwitłe róże / W nowiutkiej purpurze, / Oraz te goździki. // Niechaj nad dolinę / Wasze tchnienia płyną, / Owieście ustronie. / Gdy w godzinę parną / Wieje zboża ziarno, / A w krąg upał płonie. J. du Bellay, *D'un vanneur de blé aux vents* [Wiejacz zboża wiatrom] tłum. Anna Ludwika Czerny [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, op. cit., t. I, s. 386-389.*

Niespodziany rzut światła przetwarza najpospolitsze rzeczy – chorągiewkę na dachu, wiatrak, cepy do omłocki zboża, pyły, unoszące się w obramowaniu drzwi stodoły. Chwila jedna – a wszystko w mgłę się już rozwiało; był to istotnie efekt tylko; pozostawia nas jednak pod wrażeniem czaru i budzi pragnienie, by to, co widzieliśmy, powtórzyło się raz jeszcze.

przekład Marii Rakowskiej  
1911, nr 9, s. 96-111



Ludwik Hieronim Morstin

## Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką

### I. Wyzwolenie się z nietzscheanizmu

**N**ie tak to dawno ta chwila, gdy przemówił pierwszy raz z wyżyn samotni swej prorok Zaratustra, a jednak dziś głos jego wydaje się być słyszany z oddali wieków. Nadludzie różnego typu błąkają się już po deskach scenicznych i przemawiają z utworów powieściowych. Niejeden z ich twórców w poczuciu własnej niemocy czuje żądzę wielkości i wyolbrzymia bohaterów do nie tyle nadludzkiej, co nieludzkiej postaci. Ale choć wielką falę poruszył, minął Nietzsche<sup>1</sup> jak mija wicher morski i inne prądy na powierzchnię wód płyną z nieznannej głębi. I dziś w poczuciu wiary w nowe idee możemy sądzić, możemy patrzeć wstecz i uświadamiać sobie na czym owe zmącenie polegało, czemu krótkotrwałe panowanie jego bogów. Nazywali Nietzschego rozmaicie, filozofem, filologiem, estetykiem i poetą, spóźnionym romantykiem i twórcą klasycyzmu, najgłówniejszym psychologiem i historykiem nie było rang dostojności duchowego, której by mu nie ofiarowali wielbiciele. A nieporozumienia może stąd wynikają, że wszystkie poglądy tego burzyciela moralu tworzyły się przez negację.

<sup>1</sup> Fryderyk Wilhelm Nietzsche (1844-1900) – niemiecki filozof, pisarz i poeta oraz filolog klasyczny, w swojej filozofii poddał radykalnej krytyce chrześcijaństwo oraz współczesną kulturę zachodnią, na rzecz kultu cywilizacji greckiej włącznie z postulatem powrotu do niej.

Jak wszyscy ludzie pierwotni kierował się Nietzsche nie refleksją, lecz temperamentem, a jak wszyscy barbarzyńcy, gdy się zraził gotów był niszczyć to, w co sam wierzył. Na przekór nauce Schopenhauera<sup>2</sup> wytwarza sobie pojęcie o życiu i głosi nam jego ideę.

Ma ono być krynicą rozkoszy, więc pijcie z niej wszyscy... Ale to nauka pustelnika o życiu, samotnika o ludziach, wygnańcach o wyspach szczęśliwości. Apostołuje nam życie ten, który ze wstrętem się od niego odsunął, który zożył nam jego wartość, apostołuje nie życie, lecz wizję czegoś, co ono obiecuje. Jak mamy kochać, co nam nienawidzić każe, bo jeszcze się nie dokonało obiecane królestwo nadczłowieka i to jeno w życiu znajdujemy, co jest dziś jego istotą i wypełnieniem. Mamy pogardzać moralnością niewolników dlatego, że oni są uciemżeni, uciśnieni, cierpiący, zależni, sami siebie niepewni i znużeni. A któż z nas nie czuje cierpienia smutku i pożądania swobody? Chcąc więc wbrew pesymizmowi stracęńców czuć chęć do życia, trzeba znaleźć piękno współczucia i litości. I jak żebracy, którym starczy jałmużna i podziw dla możnych głosić to wiekuiste piękno świata nawet w odrzuceniu i niedoli. Jeszcze nie pojęliśmy człowieka a ku nadczłowiekowi dążyć nam każe Zaratustra. Chodzimy koło tyłu tajemnic i zagadek, a największą z nich to walka duszy z przeciwnościami losu i zapytanie jaka jest rola człowieka we wszechświecie. Mamy odwracać wartości a czyż my je rozumiemy. Wszystko co nas otacza ludzi nas symbolem tego czym jest.

Jeżeli nadczłowiek jest wyrazem tęsknot do ideału bohatera i twórcy, jeżeli jest postulatem przyszłości, myślą i celem życia, to któż nam zaspokoi tęsknotę metafizyczną do tego co poza życiem stoi, jakież będzie postulat przyszłości świata. Rozkochani jesteśmy w idei Bóstwa dlatego właśnie, że ona stoi poza człowiekiem. Nadczłowiek to wytwór mózgowy, to intelektualny ideał, potrzeba Bóstwa jest uczuciową tęsknotą. W szumie morza, w nieskończonym korowodzie gwiazd, w jasności wonnego wiosennego ranka, odczuwa się wiarę w absolut piękna, w prawdzie życiowej odczuwa się to, co życiem nie jest. Religijna potrzeba jest elementarnym uczuciem duszy ludzkiej równie jak potrzeba piękna i prawdy. Nietzsche uchodzący za największego indywidualistę stawia społeczny ideał Bóstwa, nakazując hodować nadczłowieka a genialny psycholog okazuje się jednostronnym w analizie duszy ludzkiej w niezrozumieniu jej zasadniczych potrzeb, które tworzą zarazem jej życie. [...]

---

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860) – niemiecki filozof, przedstawiciel pesymizmu w filozofii; w swojej koncepcji przyjął, że nie ma możliwości bezpośredniego dotarcia ani na drodze poznania zmysłowego ani racjonalnego do „istoty bytu”, zgodził się z nim również, że docierające do nas bodźce porządkuje umysł przez formy poznania. Każdy ma zatem bezpośredni dostęp do poczucia własnej woli, tzn. chęci dążenia w określonym kierunku, który jest uwarunkowany podstawowymi popędami.

Nie piszę tu wyczerpującego studium filozofii Nietzschego, która zresztą nie jest filozofią, daję szereg subiektywnych wrażeń po odczytaniu jego książek, bo takie wrażenia i impresje są ważne przy rozpatrywaniu wpływu, jaki filozoficzne idee wywierają na twórczość literacką danej epoki. Mówię tutaj w imieniu swoim i tych, którzy nie lubią filozofowania młotem, a więc miłośników cichych zadumań kłękających w podziw i zachwyceniu, w cieniu wielkich pomników kultury ducha ludzkiego. A czy na imię jutrzniom nowej ery helenizm, czy chrześcijaństwo wielbią oni w każdej co pięknem jest i pięknem z niej pozostało, choć skłonności jednych ku świtom dionizyjskim, drugich w sferę strzelistych natchnień św. Franciszka<sup>3</sup>, lub Fra Angelica<sup>4</sup> pociągają.

Gdy jednak chcemy zastanawiać się nad wpływem Nietzschego na literaturę świata musimy poznać, z jakich elementów składa się jego estetyka, jeżeli ją stworzył w istocie. Bo, że kult herosów, który Nietzsche głosił musiał wywołać cały szereg postaci literackich jest zupełnie zrozumiałym. Wszak on sam czuł, że jedynie w sztuce można objawić ludzkości ideał nadczłowieka, zostawił całokształt pewnych dążeń, formę, w którą łatwo było wlać swoje natchnienie. Lecz ten sam szczegół nie jest jeszcze zapłodnieniem sztuki odradzającej się w pokoleniach. Trzeba szukać przyczyn w stosunku w jakim mędrzec-filozof znajdował się do istoty piękna i tego, co jest wiecznym szukaniem, do sztuki. I nigdzie wyraźniej nie okaże się jego natura w całym barbarzyństwie noszącym tylko pozory kultury, jak przy tej sposobności. [...]

Każdy kto przeczyta *Narodziny tragedii* z myślą że przyczyni mu się to do zrozumienia duszy greckiej a przede wszystkim greckiej sztuki omyli się, jak pomylił się sam twórca, gdy dzieło to napisał. Bo dionizyjskiego zjawiska u Greków Nietzsche nie rozumiał, ale pomylił się jeszcze w czym innym, nie rozumiał siebie i swej zależności od sztuki, zapragnął ją sobie uczynić niewolną, sądził, że odtrącić ją można jak kochankę, którą się przestało kochać. Na tym ucierpiał przede wszystkim Nietzsche-poeta i Zaratustra nie jest poematem, którego by można postawić przy pieśniach Homera, Dantego, przy Fauście i Hamlecie. Jest zbyt czynem, by być doskonałym dziełem sztuki i stąd krótkotrwałym być musi wrażenie, które pozostawi w rozwoju ludzkości. Zaiste tragiczne zrządzenie. Od tej chwili kształtuje się też w pojęciach Nietzschego jego estetyka. Każdy z nas nosi w sobie Hamleta, Dantego, lub Manfreda<sup>5</sup>, więc precz z Szekspirem, Goethem i Byronem. Na to zawsze

---

<sup>3</sup> Św. Franciszek z Asyżu [właśc. Giovanni Bernardone] (1181-1226) – założyciel zakonu franciszkanów, misjonarz, mistyk średniowieczny, stygmatyk, wędrowny kaznodzieja; nawoływał do surowego ubóstwa i miłości bliźniego; cechą jego postawy była radość życia oraz wielka miłość przyrody.

<sup>4</sup> Fra Angelico – patrz przypis 11 na stronie 28.

<sup>5</sup> *Manfred* – tytułowy bohater dramatu filozoficznego George'a Gordona Byrona.

jest jedna odpowiedź: nie mielibyśmy w sobie ideału tych bohaterów, gdyby nam twórcy ich nie objawili.

Fałszem, oszukaństwem samego siebie nazwał Nietzsche sztukę, a oszukiwał się sam w stosunku do niej, zdawało mu się, bowiem że stoi ponad nią, a nie mógł jej doścignąć, odtrącił z przekleństwem i brutalnie, zaś w lazurowej samotności, w jakiej jego dzieło się zrodziło, zabrakło właśnie ostatniego tchnienia tej, co boską potęgą słowo twórcze a drogę nieśmiertelności winna zaopatrzyć. I pomimo wszystkich swych zalet literackich, języka, co się skrzy i migoce każdym słowem, jak brylantami, mimo że jest to muzyka myśli, nie słyhać z niej tego, o czym marzył twórca, odrodzenia sztuki. [...]

\*

Minął okres martwej formuły, co świat w granice rozumu zamykała. Stoimy wobec jutrzni nowej ery i odrodzenia metafizyki, nie tej zamaskowanej metafizyki Kanta, ale czasy nasze można chyba porównać ze złotym wiekiem, w którym Platon i jego towarzysze przeżywali dreszcze tęsknoty ku wiecznym bytom i tworzyli koncepcję świata niezmysłowego w zachwycie nad pięknem duchów, unoszących się nad ziemią. Tę samą radość odczuwamy dziś, gdy się odbywa jakieś porozumienie między myślicielem a poetą, artystą i filozofem w nadziei przyszłości, w której stopi się uczucie i wyobraźnia w rzeczywistość, życie przedłuży się poza granice widoczne, energią ducha. I wobec tych pożądaných, upragnionych wizji przyszłości, w niepokoju i roz-tęsknieniu umysłów do wielkich wstrząśnień duchowych, świata filozofia Nietzschego wydaje się nam cofnięciem wstecz. Przez pogłębienie epoki zwrotem ku metafizyce czujemy, że myśli swe buduje Zaratustra z elementów, które nie starczą na sformułowanie się duszy współczesnej.

W badaniu przeszłości będziemy zawsze odnajdywać nadludzi; wystarczy, by dzikiej, kierowanej nieokiełzanym temperamentem jednostce narzucić konieczne umotywowanie swych czynów, na wzór intelektualizujących myślicieli lat ubiegłych. Gdyby Nietzsche był na przykład pisarzem Odrodzenia, gdyby razem z Machiavellim<sup>6</sup> stał się lekturą porywczych tyranów, wywarłby większy wpływ na kształtowanie się pojęć w okresie, gdy wielkim namiętnościom odpowiadały wielkie czyny i ludzie, władzę z pokoleń dziedziczną dzierżący, mogli, tworząc arystokrację rodu i ducha, panować nad otoczeniem i urastać do rozmiarów ujarzmieli popospolitości. Tych ludzi było stać na dostojną wyniosłość i bezwzględną cześć dla samego siebie. Mogli więc

---

<sup>6</sup> Niccolò di Bernardo dei Machiavelli (1469-1527) – jeden z najwybitniejszych pisarzy politycznych i społecznych Odrodzenia, historyk i dyplomata florencki; znany przede wszystkim jako autor traktatu o sprawowaniu władzy pt. *Książę*; potępiony przez Kościół katolicki (umieszczony na indeksie) oraz moralistów protestanckich.

pogardzać wszelkim obcowaniem w przekonaniu, że wspólność czyni człowieka we wszystkich okolicznościach – gminnym. Dzisiaj warunki epoki przenoszą punkt ciężkości wielkiej energii w sferę marzenia. Mistrzostwo dostojnych dusz, stojących wobec konieczności życia współczesnego, polega na uszlachetnieniu jego szarości godnością i płomienną potęgą własnej wiary w piękno doskonalszej idei.

\*

Każda epoka w dziejach kultury w zasadnicze barwy swych uczuć wchłania myśli i systemata poprzednich okresów. I odbywa się nowy chrzest starych ideałów, z ruin i gruzów wyrastają kolumny, mające podpierać sklepienie budującego się gmachu. I tak jest dzisiaj z nietzscheanizmem. Można z niego odrzucić starą szatę i chcieć widzieć w Zaratustrze pobożnego wyznawcę świętego stołu Graala, poświęcającego się za ludzkość, dla stworzenia bytu wyższego, stojącego za światem. Można w usta włożyć mu słowa: głoszę wam nadczłowieka i jego królowanie jako niedościgłą wizję przyszłości, bo moje królestwo nie z tego świata.

I zapominając, że jego nauka potępia surowo cały romantyzm religii, polegający na odwiecznej nostalgii za utraconym rajem szczęśliwości, można przyznać Nietzschemu, że jest najpobożniejszym z niewierzących w Boga i uczcić w nim tęsknotę do absolutu, uczcić w nim radosne pięcie się do świata doskonalszego, wymarzonego według własnej koncepcji myślowej. I więcej jeszcze, można nawet litować się nad słabością jego wrażliwej natury, tak słabej, że nie rozumiała innej walki z przeciwnościami świata, jak odrzucenie wszystkich jego wartości. Ale trudno sobie nie uświadamiać, jak daleko odeszliśmy od okresu pozytywizmu, w którym obrońcy wiedzy walczyli za nią z heroizmem właściwym fanatykom religijnym i jak bardzo filozofowanie Zaratustry jest z tym okresem myśli związane. Nietzsche jest poezją pozytywizmu; bez niego byłby on nauką kilku uczonych o przerafinowanym zmyśle krytycznym, ale nie mógłby objąć szerszych kół i wywrzeć wpływu na sztukę. Nietzsche jest zrozumiałym na tle dekadencji schyłku wieku XIX., jako prorok woli i mocy, a zarazem przywódca tych *esprits libres*<sup>7</sup>, którzy jeszcze wiarę zwalczali w imię prawdy, bo nie zastanawiając się nad subiektywnością pojęcia prawdy, wierzyli w nią.

W literaturze niedawno przeżywaliśmy obudzenie się neoromantyzmu, sięgającego tradycją w sposobie odczuwania aż do średniowiecza i ten kierunek literacki instynktownie czuł się bliskim twórczości filozofa burzyciela wartości. Dziś stajemy się klasycznymi. Przez klasycyzm nie rozumiem bez-

<sup>7</sup> *Esprits libres* (fr.) – wolne duchy.

myślnego naśladowania Greków, ale pojęcie i odczucie tego, co jest istotą dionizyjskości. Dusza helleńska zawierała w sobie pełnię człowieczeństwa. Wszystkie właściwości ludzkiej natury łączyła w swej boskiej wierze w ideał, wszystkie wartości godziła spokojem piękna, zlewała w całość równie doskonałą i wykończoną, jak rzeźby białych swoich bogów. Nie doszuka się nikt najmniejszego pęknięcia w jedności myśli, z której wyrastała jasna i pogodna jak niebo południowe wyobraźnia. Gdy czytamy, co Platon mówi o muzyce, rozumiemy, że do muzyki była podobna ta harmonia myśli, uczuć i dążeń w duszy greckiej. I czyż Nietzsche jest klasycznym? [...]

1911, nr 2, s. 76-84

## II. Bergson\* i metafizyka twórczości

**P**rzychodzą chwile, w których pęka łupina, by ziarno dojrzałe na ziemię urodzajną wyrzucić, czerwienieje pod wpływem dobroczynnego słońca owoc grusz i jabłoni, nabiegają sokiem żyły młodych latorośli, a człowiek – twórca jedną myślą obejmuje całokształt przyszłego dzieła, poeta wtajemnicza się w istotą pieśni, odczuwa jej formę i raduje się z jej narodzin. To są chwile natchnienia. Od początku świata, od czasów istnienia sztuki przeżywali w ten sposób wybrani najszczęśliwsze godziny i zgodnie odpowiedzieć by mogli, że nie masz na świecie równie radosnego upojenia i większej rozkoszy istnienia. W duchowym życiu artysty jest ten gest wewnętrzny, jakby przesunięciem ręki po pięknych kształtach kochanki w doskonałym odczuciu bogactwa jej wdzięków i skarbu, jaki się posiada. Jak każde zjawisko duchowe tak i ten moment wchodzi w zakres badań filozoficznych; zastanawiali się nad nim dawno, ale dopiero w dzisiejszych czasach wyjaśnia się jego znaczenie przy odrodzeniu metafizyki w nowej epoce duchowej kultury świata.

Od wieków ludzkość instynktownie widziała w poetach tych, którym wództwo ducha się należy, by pokoleniu przyszłość kreślili potęgą twórczego słowa. Instynktownie czuła, że poezja natchniona jest objawieniem prawdy, a raczej że prawdziwym jest to, co jest poetycznym a więc w chwili natchnienia zrodzonym, bo umysł ludzki jest w stanie wytworzyć sobie idee rzeczywiste tylko w dziwnym stanie podniecenia uczuciowego, które można nazwać entuzjazmem proroczym.

---

\* Henri Bergson profesor w Collège de France w Paryżu, autor znakomitych dzieł z zakresu filozofii, jak *L'évolution créatrice*, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et mémoire*, *Le rire*.

Życie płynie falą gwałtowną, za nią podąża myśl ludzka w rytmie dużo powolniejszym, tworzy sobie obrazy i symbole zatrzymuje się nad nimi, a fala życia odbiega i w wiecznym, opóźnieniu i błędzie zostawia myśl naszą, niezdolną do uchwycenia tętna życia. Zaś kierunek tej fali mogą dostrzec tylko ci, co głębią uczucia i jakimś wybujałym idealizmem myśl i rozumowanie wyprzedzą, a słońcem wiedzy proroczej chmury rozproszyć potrafią. Ale nie mówiąc już o przeczuciu przyszłości, życie, które jest koło nas tylko w powiewie poezji przeżyć jesteśmy w stanie. Ona daje uczuciom woń róż nie więdnących, jeziorom, polom, lasom, piękno krajobrazu, a duszy kochającej stwarza prawa, które wbrew kodeksom spisanim stają się jedynie obowiązującymi, bo życia nie tamują, ale dają mu warunki pełnego rozwoju w imię szczęścia, należącego każdemu, kto żyje na ziemi.

O tej władzy duszy wiedzieli zawsze wielcy poeci, bo czuli, że życie w chwilach natchnienia obejmuje w całości, podczas gdy myśl i rozum tylko je opisują i analizują, ale zbliżyć się do jego istoty nie są w stanie. Zgadywali tę moc natchnienia ludzie, szukający piękna i prawdy, lecz nauka i wiedza filozoficzna, znając tylko zmysł i rozumowanie, stwarzała metafizykę, zastygła w tezach i dogmatycznej doktrynie. I stało się, że za życiem świata podążał świat poety, jako jedyne rzeczywiste i doskonałe poznanie nie zjawisk, które się dadzą opisać, ale istoty bytu i stawania się wszechrzeczy.

\* \* \*

Poezja tak jak filozofia zaczęła od symbolu. Symbol jest najwcześniejszym wysiłkiem zrozumienia istoty bytu przez wżycie się w królestwo fantazji. Cały świat Homera to są symbole siły, roztropności, przebiegłości, lub męstwa. Wszystkie cechy duszy bohaterów spod Troi składają się na symboliczny obraz życia ludzi na ziemi czy bogów na Olimpie. Pozorną jest opisowość obiektywna, którą tak się podnosi w *Iliadzie* i *Odysei*. Chodzi tam o los ludzi, nie chodzi o ich wyraz. Hektor musi bronić Troi, bo jest obrońcą, Achilles znosi krzywdę, wyrządzoną mu przez Agamemnona w sposób niegodny bohatera, płacze, skarży się bogom i falom morza, wzbrania się walczyć, zapomina o obowiązku żołnierza i Greka, bo Achilles tym się tylko różni od innych, że nie jest tchórzem. Jest to najprymitywniejszy sposób tworzenia ludzi w poezji, że pewne duchowe przymioty porozdzielane są na jednostki, a nie ma oddania duszy o pewnym moralnym poziomie. Gdyby Achillesowi odebrać męstwo, Odyssowi przebiegłość, Nestorowi roztropność, to nie można by ich rozróżnić. Dzisiaj poeta unika symbolów w tym właśnie znaczeniu przez to, że tworzy w wyobraźni nie jednostki oderwane od życia, ale życie samo.

A tworzy je rzeczywiście, gdy nie rozumuje i nie przeprowadza myślowej analizy, jeno intuicją przenosi się do wnętrza świata, co mu się zarysował



w twórczej wyobraźni. I tutaj jest moment, w którym filozofia twórczości styka się z poglądem filozoficznym Bergsona. Życie według Bergsona, to ciągle stawanie się, nie sposób jest przedstawić w obrazach, wyrazić w pojęciach z pomocą idei abstrakcyjnych i oderwanych. Nie pozna rzeczywistości, kto tylko myśli, bo myślenie jest tworzeniem pojęć, a więc symbolizowaniem rzeczy istniejących, a absolut może być dany jedynie w intuicji. Ale na to trzeba mieć chwilę pewnego rodzaju jasnowidzenia, chwilę zapatrzenia się we własną świadomość i byt wieczny, a ten stan duszy jest natchnieniem twórców, które zapładnia w przyszłości żyjące ich duchem pokolenia\*.

\* \* \*

Jest piękna grecka legenda o śpiewaku Tamarysie, co chciał z własną muzą iść w zawody i został za karę przez nią głosu pozbawiony a dopiero, jak Platon opowiada, po śmierci wybrał sobie żywot słowika, by tęsknotę do pieśniarstwa zaspokoić. Pouczająca to przypowieść dla poety, co chce tworzyć więcej, niż czyste czucie i moc twórcza mu pozwala. Muza opiekuńcza jego sztuki może pozbawić go głosu i łatwo poznać te utwory, w których aspiracje sięgają poza natchnienie. Mozaika ułożona ze szczerych nawet wzruszeń, to jeszcze nie strzelistość wielkiego marzenia. Występuje ono jednolicie intuicją kierowane a intuicja nie uznaje refleksji, bo jest czynnością duszy i przez to bierze udział w odwiecznym tworzeniu się świata i formowaniu życia.

Piękno leży nie w rzeczach, jeno w duszy ludzkiej, jako jej swoista energia. Nie w krajobrazie pełnym słońca, nie w cichej tafli jeziora nasyconej błękitnością nieba, ale w konieczności zareagowania uczuciowo na tego rodzaju otoczenie. Piękno to akcja czynna duszy, jej niepokój, jej twórczość. Sztuka nie podpatruje życia, ale tworzy nowe trwanie przez ujawnianie się w formie. Ale życie ma to do siebie, że oglądane we fragmentach, zatracą swą właściwą barwę. Artysta tworząc więc zawsze całość, stoi w świecie zjawisk, a nie ponad nimi.

I widzi to, co w nich jest istotnym, a nie rzeczywistym. Stąd sztuka realistyczna najmniej ma w sobie pierwiastku twórczego i od prawdy najdalej odbiega. Nie pozna kierunku wody płynącej, kto ją zastawi tamą w rzece, by się przypatrzeć lepiej. Wszystkie nabyte formuły moralne, psychologiczne wnioski i tezy, martwe kanony epok powinien artysta na popiół spalić w swej duszy, jeśli jak feniks z tych popiołów ma się urodzić twórczość jego, owiana melancholią wspomnień, bolesnym, choć pogodnym uśmiechem świadcząca

---

\* Il faut tâcher ici de voir pour voir et non plus de voir pour agir. Alors l'Absolu ce révèle très pris de nous et dans une certaine mesure, en nous. [Henri Bergson, *L'évolution créatrice*], wyd. pol. *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniecki, Warszawa 1913] [*Należy starać się patrzeć, aby zobaczyć, a nie patrzeć, żeby działać. Wtedy absolut objawia się w jakiejś mierze w nas*].

o tym, co jako człowiek wycierpiał. I tak jak w życiu nikt nie nastąpi zasadą serca kochającego, tak sztuki nie ożywi doktryną i sentencją, gdy ubóstwo uczucia wynagradza się tendencją przez rozum narzuconą.

Wiara zaś w ideał rodzi się nie z pogardy i nienawiści do świata, ale z gorącego umiłowania człowieka, ze wszystkim co ludzkie było przez wieki. Przez zaprzeczenie życia nie dojdzie nikt do prawdy. Jeżeli są artyści, co patrzą na świat z celi klasztornej zza kraty własnej o świecie koncepcji, to odbija się to na ich twórczości widocznie. Wielkie umysły w oczekiwaniu nowych świtów w poczuciu intuicyjnej władzy, w dolinę życia schodząc, obcują z ludźmi i narodami, z kulturą wieków umarłych i żywym pokoleniem. Świadomi są, że we własnej jaźni odnajdą cel i doskonałą rację istnienia tego, co się wkoło nich wiecznie odgrywa. A będzie nim własna ich twórczość.

\* \* \*

Estetyk niemiecki Fryderyk Schlegel<sup>8</sup> widzi w rozwoju greckiej sztuki prawdziwą logikę ewolucji Piękna. Naród helleński może dlatego służyć za wzór ludzkości. Jego poezja przechodziła wszystkie okresy, które geniusz ludzkości w szukaniu ideału Piękna i Prawdy przechodzić musi. Z naturalizmu sztuki jońskiej, w harmonii ducha i świata wyrosła ateńska doskonałość i spokój z najsilniejszym odczuciem pełni życia, by w aleksandryjskiej epoce pod wpływem Wschodu i jego wizjonerstwa zagubić się w mitach i mglistej legendzie. Jeżeli spojrzymy w niedaleką przyszłość literatury świata, widzimy, że geniusz Piękna w podobnych okresach objawia się w poezji. Przeciwno pozytywizmowi tworzy się reakcja romantyzmu; znalazł on w Niemczech swe źródła w filozofii Fichtego<sup>9</sup>, która zasila go idealizmem, a we Francji w dziełach symbolistów. To odkrycie duszy ludzkiej, jej tajemnych głębi, gdzie wszystko się przetwarza, gdzie ból i rozkosz, smutek i wesele nadaje barwę wszystkim przedmiotom, otaczającym człowieka, krajobraz oświetla kolorem uczuć, jak słońce barwami tęczy. I poezja, która może światu te wartości objawić, chce być mistrzynią jedyne go poznania tajemnicy istnienia.

Jeżeli zastanawiamy się nad symbolami Maeterlincka<sup>10</sup>, to uderza nas w pierwszym rzędzie, że są one pozbawione wszelkiego racjonalizmu i logiki.

<sup>8</sup> Fryderyk Schlegel [Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel] (1772-1829) – niemiecki poeta, filozof i krytyk literacki, uważany za jednego z twórców współczesnego językoznawstwa; obok Novalisa, brata Augusta Schlegla i Schellinga przyjmowany jako przedstawiciel romantyzmu jenańskiego.

<sup>9</sup> Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) – niemiecki filozof, uważany obok Schellinga i Hegla za jednego z przedstawicieli klasycznego niemieckiego idealizmu.

<sup>10</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949) – belgijski dramaturg, poeta i eseista piszący po francusku, laureat Nagrody Nobla w 1911 r., prezes międzynarodowego PEN Clubu; twórca dramatu symbolistycznego.

Razem tworzą świat, nad którym niby niebo pogodne lub chmurne, unosi się radość czy smutek. I to jedno łączy ze sobą postacie, które są snem duszy poety i na tym właśnie polega ich pierwiastek rzeczywistości. Twórcy jak Villiers de l'Isle-Adam, lub Stefan Mallarmé<sup>11</sup> dopuszczają rzeczywistość świata, tylko jako rzeczywistość własnej fikcji o świecie zewnętrznym. Ich opisy przyrody to baśnie o cudach w duszy wymarzonych, ale opowiadają je z taką wiarą w ich realizowanie, że wiara ta udziela się słuchaczom i świat cudów przed ich oczami rzeźbi. Tę samą siłę czarowania dziwami posiadał Słowacki i wyprzedził tym współczesnych sobie romantyków francuskich np. Wiktora Hugo. U tego poety uczucie wypowiada się w ekspresji, wybują ją fantazję podsycą żarem płomienności, lecz nie nadaje tej fantazji siły, co złudy każe brać za rzeczywistość. Zostaje w uszach metaliczny dźwięk słowa, ale nie zapomina się ani na chwilę, że drga przez nie tylko wyobraźnia artysty.

\* \* \*

Jeżeli u Maeterlincka symbol w znaczeniu obrazu, który za pomocą refleksji musimy rozumieć, czasami jednak jeszcze występuje, to u Wyspiańskiego odnajdujemy już tylko zjawisko życia duszy narodu, intuicją genialną poety zrealizowane i uwidocznione. Twórca *Wesela* jest prawdziwym twórcą wizji żyjących. Są one tak bardzo żywe, że mają swoje prawa, którymi się rządzą w swoim świecie. Nie im trzeba do nas zejść ze sceny, ale nam na scenę wejść, w kole widm stanąć, dopiero zrozumiemy je, gdy tak jak one myślą, myśleć będziemy. Na tym przykładzie łatwo pojąć, że tak jak w dekoracji teatralnej odeszliśmy od tych czasów, gdy stawiano jeden słupek z napisem „Las”, by gąszcze drzew wyobrazić, tak i w dziedzinie poezji nie możemy już symbolizować przejawów duchowych przez nadawanie postaci realnych poszczególnym pierwiastkom duszy ludzkiej. Nie oddadzą one wrażenia życia, jak ten napis na drążku nie daje wrażenia dekoracji. Wyspiańskiego postacie mają żyć a nie wyobrażać życia. Znaczenie ich daje się zrozumieć w całkowitej jedności dramatu. Uczucie poety jest tu cementem, co spaja widziadła ze sobą w akcji sztuki i ideał w rzeczywistość zamienia – to samo uczucie, które mają wszyscy, odczuwający choć najmniejsze wzruszenie przy słuchaniu jego słowa, tylko w duszy poety w chwili natchnienia podniesione do potęgi twórczej.

---

<sup>11</sup> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) – francuski pisarz naturalistyczny i poeta symbolistyczny, twórca powieści kryminalnych; spuścizną literacką po jego śmierci zajmowali się jego przyjaciele Mallarmé i Huysmans.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) – francuski poeta, teoretyk sztuki i krytyk literacki, przedstawiciel symbolizmu i dekadentyzmu, jego parnasistowskie utwory kontynuowały szkołę Leconte de Lisle'a; tłumaczył nowele Poe'go; zaliczany do poetów wyklętych (*poètes maudits*).

\* \* \*

Starałem się wyjaśnić znaczenie symbolu w poezji współczesnej, a teraz wróćmy do stanowiska, jakie zajął Bergson względem symbolizmu w metafizyce. Zobaczymy, że wspólną cechą będzie chęć zerwania ze symbolizmem w znaczeniu odlewania życia w uprzednio istniejące formy. Do tego doprowadza filozofię cała krytyka kantowska, a nie jest ona niczym innym jak platonizmem, w którym idee nie są rzeczami tylko stosunkami. Bergson wywyższa Duszę nad Ideę. Duszę nazywa on pewnym niepokojem życia, Ideę rękojmią łatwej zrozumiałości. Przenosząc te określenia w dziedzinę estetyki współczesnej, powiemy, że pierwszym etapem tworzenia życia w poezji nie będzie poznanie jego cech za pomocą u góry istniejących pojęć i zasad, ale przeniesienie się w środek tego wiecznego ruchu twórczego, by intuicją artysty sięgnąć do absolutu życia.

\* \* \*

Jeżeli mówimy o wpływie idei filozoficznych na literacką twórczość, to zawsze trzeba uwzględnić, że jest to raczej wzajemne oddziaływanie. Myśl promienieje z dzieł wielkich poetów na całą umysłowość świata. Miała ona wpływ na formowanie się idei... u Bergsona. To, co wypowiedział wielki myśliciel, odczuli wszyscy, którzy objawiali w muzyce słowa, lub z pomocą dekoracji teatralnej swoje bezpośrednie wizje o świecie zjawów fantastycznych: wiedzieli, że tworząc sztukę, tworzą prawdę. Ale Bergson wypowiedział, o czym oni tylko wiedzieli. I przez to wywrze wpływ na poezję. Jego nauka rozchodzi się szerokimi kręgami i wytwarza atmosferę wiary w nieomyślność przeczuć poetyckich. A każdy, kto oddycha tym powietrzem a sam czuje w duchu moc natchnienia, musi się zahipnotyzować potęgą siły, którą posiada.

I człowiek-twórca pozna jasno bezcenny skarb tych chwil, ozłoconych słońcem natchnienia, które przychodzą na niego jak wichur, co strząsa owoce z drzew, a niewiadomo skąd przywiał i czemu u gałęzi się wiesza. I poczuje odpowiedzialność wyzyskania swej intuicji twórczej, gdy spostrzeże wyęźżony w jego stronę wzrok poszukiwaczy prawdy z wiarą, że on jeden może ją pokazać. A wtedy serce jego napełni się po brzegi tęsknotą do absolutu, która żrenicom daje moc jasnowidzenia i duszy kochającej, miłości ostateczny cel objawi; jeżeli zaś naród swój w nędzy zobaczy, to narodowi drogi do szczęśliwości wskaże, wreszcie ludzkości losem zawładnie, krwią serdeczną poezji szczerzej, a żarem wielkiego uczucia wszelki grzech człowieka przeciwko natchnieniom ducha odkupi. I to będzie ostateczny tryumf intuicji metafizycznej nad pustą, obciążoną balastem argumentów spekulacją umysłu.

## Alfred de Vigny

### Pojęcie ideału poety

**P**rąd romantyzm, jako walka z klasycyzmem, zerwanie pęt z prawidłami krępującymi indywidualność i szukanie nowych dróg w życiu wewnętrznym, przeszedł przez wszystkie narody europejskie, w każdym jednak przybrał inną postać, bowiem każdy naród posiada swoje warunki rozwoju; swoistość ta musi też odbić się na twórczości literackiej.

Cechą romantyzmu francuskiego, jak i innych narodów jest krańcowy indywidualizm, odznaczający się bogactwem życia wewnętrznego, głębokim liryzmem, przejawiającym się bądź bezpośrednio, wybuchowo (Rousseau, Lamartine<sup>1</sup>), bądź też w formie obiektywnej, symbolicznej. Tą ostatnią formą posługują się przeważnie poeci, którzy w utworach swych wyrażają pewną myśl filozoficzną. Przedstawicielem owej poezji filozoficznej jest Alfred de Vigny\* – jedyny poeta-myśliciel wśród romantyków francuskich.

Antagonizm między myślą a czynem był jedną z charakterystycznych cech romantyków francuskich, był on naturalną konsekwencją chwili historycznej. Z jednej strony wypadki polityczne do czynu nakłaniały, z drugiej zaś, skłonność do metafizyki, do marzeń poetycznych odrywała od życia zewnętrznego. Antagonizm ten rozgrywał się w pełnej sprzeczności duszy Alfreda de Vigny. Życie zewnętrzne dla Vignego stanowi kontrast życia, które wytworzył sobie w swej wybujałej i bogatej wyobraźni dzięki bezmiernemu idealizmowi. Antagonizm ów podsycany dużą uczuciowością musiał go doprowadzić do krańcowego pesymizmu – lecz zbyt silnym był, aby życie, w którym doznał wiele zawodów i rozczarowań – położyło na nim piętno smutku biernego. Poprzez pesymizm doszedł Alfred de Vigny do stoicyzmu, do rezygnacji wobec przeznaczenia. Wyraził on je najdobitniej w wierszu:

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – genewski pisarz, filozof i pedagog, piszący po francusku; autor koncepcji swobodnego wychowania: *Emil, czyli o wychowaniu*; w okresie rewolucji francuskiej olbrzymią popularność zyskał traktat polityczny *Umowa społeczna*.

Alphonse Marie Louise de Prat de Lamartine (1790-1869) – francuski poeta i polityk o pacyfistycznych poglądach, uważany za prekursora romantyzmu nad Sekwaną.

\* Księżę Alfred de Vigny urodził się w roku 1797 w Loches. W roku 1814 mianowany został porucznikiem Czerwonej Żandarmerii. W roku 1828 podał się jednak do dymisji. Vigny do kwestii politycznych odnosił się indyferentnie, a nawet polityków lekceważył. Pomimo to w roku 1830 miał zamiar rozpocząć karierę dyplomatyczną. Był w 1845 r. kandydatem do Deputacji. W 1846 r. został przyjęty do Akademii. Mianował go Moli. Umarł w 1863.

*Śmierć Wilka (La mort du Loup)*. Przewodnią jego myślą jest to, że człowiek powinien być o tyle silnym i odważnym, aby cierpieć w milczeniu cichości ducha, bez narzekań i żalów. Nie jest to jednak poddawanie się niewolnicze losowi, lecz rezygnacja wypływająca z siły woli, świadomie, celowo. Ślepe poddawanie się jest tchórzostwem, to zaś, o którym wspomina poeta, jest oznaką silnego ducha, wyższości człowieka.

Rezygnacja, w pojęciu poety, nie jest to przeciwstawianie się bezcelowe losowi, zgotowane nam przez moce nieznane, lecz spełnienie obowiązków, nałożone nam przez nie. Oto wiersz, kończący utwór powyższy:

*Si tu peux, fais que ton âme arrive,  
A force de rester studieuse et pensive.  
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierte,  
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté,  
Gémir, pleurer, prier, c'est également lâche:  
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche,  
Dans la vie ou le sort a voulu t'appeler  
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parier<sup>2</sup>.*

.....

.....

Idealizm Alfreda de Vigny wielce się różni od idealizmu np. Lamartina lub Musseta<sup>3</sup>. De Vigny wierzy w realność istnienia idei. Podług niego – wszystko w życiu jest tylko symbolem i wyobrażeniem, bowiem za każdym zjawiskiem kryje się myśl i jedynie myśli istnieją. Jako poeta nie wchodzi on w ich analizę; nie nasuwają mu się one w formie rozumowej, abstrakcyjnej, albowiem romantycy francuscy ostro przeciwstawiali się literaturze racjonalistycznej, lubiąc nadawać utworom swoim treść i formę konkretną. To też Vigny ujmuje myśli swe w barwne tony obrazowości, zaczerpując tematy, bądź z historii *Biblij (Moïse)*, bądź też ze świata zwierzęcego (*La mort du Loup*).

Życie polityczno-społeczne nie pociąga go, choć w pierwszych latach swej twórczości brał w nim udział; doznawszy jednak wielu rozczarowań, wycofał się ze środowiska, które istotnie krępowało jego indywidualną na wskroś naturę. W *Pamiętniku* swym pisze on: *Prawdziwa siła nie na czynie polega, lecz na myśleniu. (La véritable force n'est pas d'agir mais de penser)*. Dalej czytamy: *Opinia ludzka mało mnie obchodzi; marzenie jest wszystkim dla mnie*. Nasuwa się tu wiersz autora Beniowskiego, który odpędzał od siebie rzeczywistość, a czuł się szczęśliwym jedynie pod *tęczową kopułą myśli*:

<sup>2</sup> A. de Vigny, *La mort du Loup* (1843) – fragment nie tłumaczony.

<sup>3</sup> Alfred Louis de Musset (1810-1857) – francuski poeta i pisarz epoki romantyzmu, dandys, członek Akademii Francuskiej; syn Victora de Musseta wydawcy dzieł Rousseau, współpracował z „Revue des deux mondes”.

*Bóg sam wie tylko jak mi trudno  
Do tego życia co mi dał przywyknąć,  
Iść co dnia drogą rozpaczy odludną,  
Co dnia uczucia rozrzucać, czuć, niknąć,  
Co dnia krainę mar rzuciwszy cudną  
Powracać między gady...*

jeden z wybitniejszych francuskich autorów współczesnych Barrès<sup>4</sup>, w powieści swej *Wolny człowiek* (*Un homme libre*) wyraża podobną myśl, tchnącą krańcowym indywidualizmem: *Czyny nie mają znaczenia, ważnym jest jedynie moje wewnętrzne „ja”*<sup>5</sup>.

Żyjąc ciągle życiem wyobraźni, zaczął Alfred de Vigny wierzyć w realność swych marzeń, w samotności, sam na sam ze sobą. Zastanawiał się nad różnymi kwestiami metafizycznymi, a nade wszystko nad istotą i przeznaczeniem poety. W rozmyślaniach swych doszedł do wniosku, że ludzie są obojętni, a nawet wrodoży, że natura jest zimna, nieubłagana (*La maison du berger*) pogardliwie piękna, a Bóg, jeżeli istnieje, jest głuchy i ślepy na ludzkie cierpienia (*Le mont des Oliviers*). Każda istota ludzka cierpi, cierpiąc wzrasta jej wartość wewnętrzna i taką oto drogą dochodzi Alfred de Vigny do pojęcia ideału poety.

Poeta, podług niego, jest istotą wyjątkową. Wśród ludzi niedoskonałych reprezentuje on człowieka doskonałego. Poeta przebiega całą skalę doświadczeń i dzięki swej sile odbierania i udzielania wrażeń, staje się przedstawicielem Ludzkości. Dla tego też obowiązkiem społeczeństwa jest popieranie i utrzymywanie takich jednostek, a dla każdego człowieka pojawienie się poety jest wielkiej wagi. Vigny rozwija tę myśl między innymi, w powieści filozoficzno-politycznej: *Stello*. Wielkością i powagą swego geniuszu poeta staje się prawdziwym wodzem narodów. Lecz cóż przez to rozumieć należy? Wszak w *Pamiętniku* swym pisze Vigny: *Jeżeli chcemy pozostać nieskazitelni, nie powinniśmy ubiegać się o działalność bezpośrednią w społeczeństwie. Chęć wprowadzania myśli w czyn jest jeno utratą dla twórców myśli*. Powołanie poety jest wznioślejsze, bardziej odpowiedzialne, polega ono na tworzeniu idei niezbędnych dla ludzkości do życia. Nie powinien on wchodzić w kontakt bezpośredni z ludźmi. Chcąc być pożytecznym dla nich, musi żyć w odosobnieniu, bo tylko w samotności może tworzyć myśli i w skrytości ducha mogą one dojrzewać. Rolę poety, jako twórcy wartości, spotykamy również u Nietzschego:

<sup>4</sup> Maurice Barrès (1862-1923) – francuski pisarz i eseista, był także politykiem, uznawany za teoretyka nacjonalizmu francuskiego.

<sup>5</sup> *Les actes ne comptent pas, ce qui ira porte uniquement, c'est mon moi du dedans.*

*Człowiek dostojny, mówi, wie, że w jego mocy jest nadawać wagę rzeczom, że dano mu tworzyć wartości. Nad wszystkimi panuje poczucie szczęścia, jakie daje wielkie wzmoczenie, które chciałoby się rozdarować i rozdać, bo człowiek dostojny również pomaga nieszczęśliwemu. Nigdy wszakże lub prawie nigdy z litości, tylko z popędu poczętego z nadmiaru potęgi.*

A u Vignego z nadmiaru miłości.

Vigny podkreśla niejednokrotnie, że warunki zewnętrzne nie wystarczają, aby stać się poetą. Słusznie sądził, iż uprawianie poezji po dyletancku, tworzenie z niej igraszki chwilowej, byłoby jej profanacją. Niezbędnym i pierwszym warunkiem poety jest talent. A więc twórczość jego kierowana natchnieniem, powinna być najszczerzym i najgłębszym wyrazem jego duszy. Forma zaś złączona organicznie z twórczością artystyczną z niej wypływać powinna, jako skutek z przyczyny. Przyjrzyjmy się jaki był ideał sztuki również u naszych romantyków. Słowacki, podobnie jak A. de Vigny, widział w poezji nie przyjemną igraszkę, lecz *wieszczkę, rozświetlającą otchłanie absolutu, oraz mistyczny motor ewolucji ducha\**.

*Sztuka – mówi Słowacki – jest narzędziem otrzymanym z łaski Boga i danym duchowi dla finalnego celu tj. spełnienia misji swej na ziemi. Każde zwycięstwo sztuki jest zwycięstwem ducha w krainie przyszłości.*

Credo powyższe bardzo się zbliża do wyznania francuskiego poety-myśliciela. Dla Krasińskiego natomiast, sztuka jest tylko środkiem do czynu.

*...Lecz słowa tylko to marna połowa  
Arcydzieł życia, modlitwa jedyna  
Co godna Stwórcy od hymnu się wszczyna,  
Lecz nie zna myśli i czynów rozdziału...*  
.....  
*Zgińcie me pieśni, wstańcie czyny moje...<sup>5</sup>*

I misja poety – powiada Alfred de Vigny w *Stello* – polega na tworzeniu dzieł, lecz jedynie z tą chwilą, gdy usłyszysz we wnętrzu głos tajemniczy, boski; a jeżeli istotnie jest poetą, głos ten usłyszeć musi i odnajdzie w nim odbicie swego ja... Niechaj przy tworzeniu nie ulega żadnym obcym wpływom, byłyby one zabójcze dla niego. Niechaj nie obawia i się, że utwór jego nie będzie miał zastosowania praktycznego. Jeżeli będzie piękny, tym samym będzie i pożyteczny, bowiem łączy ludzi w powszechne uczucie uwielbienia

\* I. Matuszewski, *Słowacki i Nowa Sztuka*, [Biblioteka Sfinksa, Warszawa 1911].

<sup>5</sup> Z. Krasiński, *Przedświt [w:] Pisma Zygmunta Krasińskiego. Wydanie jubileuszowe, Kraków 1912, t. IV, s. 365.*



i kontemplacji dla niego i dla myśli, którą przedstawia. Poeta jest dla niego wiecznym męczennikiem Ludzkości. Bogactwa jego namiętnej, ognistej natury spełniają rolę ofiary społecznej. Tutaj się daje zauważyć wpływ Chateaubrianda<sup>6</sup>. Bohater romantyzmu, jako ofiara społeczna, jest jego kreacją.

Vigny protestuje przeciw takiemu *status quo*, w którym poeta pada ofiarą i żąda dlań przynależnego mu słusznie stanowiska. Stanowisko poety nigdy doceniane nie było. Jakakolwiek bądź była forma państwa, społeczeństwo nie przyznawało nigdy należnych praw poecie. Vigny więc dochodzi do śmiałego oświadczenia: *Człowiek jest rzadko winny, społeczeństwo zaś jest nim zawsze*. Istnieje antagonizm między poetą a państwem. Poeta jest przedstawicielem Prawdy, podczas gdy państwo reprezentuje Fałsz.

*Ponieważ władza państwowa zależną jest od czasu, mówi bohater „Stello”, i ponieważ wszelki porządek Aspołeczny oparty jest na kłamstwie, podczas gdy Piękno sztuki jest nim tylko wówczas, jeżeli wypływa z Prawdy, przeto władza, jako taka, musi przeciwstawiać się dziełu sztuki, stawiając jej ciągły opór. Poeta, jako apostoł Prawdy, zawsze młody, rzuca wieczny cień na człowieka władzy, apostoła starej fikcji.*

Jak już wspominaliśmy, istnieje u A. de Vigny pewien rozłam między uczuciem a rozumem. Rozdźwięk ten występuje zarówno w *Stello* jak i w *Grandeur et Servitude militaires*.

Początkowo brał Vigny czynny udział w życiu społecznym, łudził się, że potrafi pogodzić uczucie z rozumem lecz doznane rozczarowania doprowadziły go do następującego wniosku-paradoksu: *Jedynie zło istnieje, bez domieszki dobra – dobro zaś jest zawsze połączone ze złem*, a dalej kończy te myśl grą słów *L'extrême bien fait mal, l'extrême mal ne fait pas du bien*<sup>7</sup>. W *Pamiętniku* swym znowu pisze: *Dusza, moja i Przeznaczenie będą zawsze w niezgodzie ze sobą*. Dalej znów: *Niezależność jest zawsze moim marzeniem, a zależność moim przeznaczeniem*.

Walka taka między człowiekiem, a jego przeznaczeniem jest tragedią. Tragedię ową przeżywa najintensywniej Geniusz, gdyż przeznaczeniem Geniusza jest, cierpienie. *Mojżesz* – jeden z najpotężniejszych poematów Vignego – jest reprezentantem życia wyższego, jest to ucieleśnienie idei; że dusza Geniusza jest samotną i że nie ma wielkości, która by cierpieniem okupioną nie była. Oto co Vigny sam o tym poemacie pisze:

<sup>6</sup> François-René Chateaubriand (1768-1848) – francuski pisarz, polityk i dyplomata; początkowo zwolennik rewolucji, następnie zwolennik monarchii, był ambasadorem Francji w Berlinie, Londynie i Rzymie; był także honorowym członkiem Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk; przedstawiciel wczesnego romantyzmu.

<sup>7</sup> *L'extrême bien fait mal, l'extrême mal ne fait pas du bien* (fr.) – skrajne dobro może być złem, skrajne zło nie będzie dobrem.

„Mojżesz” mój nie jest Mojżeszem Żydów. To wielkie imię służy jedynie za maskę człowiekowi wszystkich wieków; jest on raczej współczesny niż starożytny: jest to człowiek genialny, zmęczony swym wiecznym osamotnieniem i zrozpaczony stwierdzeniem, że samotność jego jest większą i boleśniejszą, w miarę, jak on sam staje się większym. Rozpacz ta nie jest ani żydowską, ani chrześcijańską; jest to może karygodne uczucie, ale jakiegokolwiek ono jest, sądzę, że odznacza się Prawdą i Wzniosłością.

Człowiek z Synai, jego nadziemski władza, jaką posiada nad ludźmi, występuje tu tylko tytułem symbolu, a wybór takiego symbolu dowodzi, że geniusz ma coś nadziemskiego w sobie, że jest nieszczęśliwym, bo jego szczytność i wzniosłość połączone są z koniecznością, przystosowania się do warunków zewnętrznych. Pomimo powagi, potęgi i wpływu, jakie Mojżesz wywiera na ludzi, czuje się on opuszczonym i samotnym. Istnieje niezgłębiona przepaść między nim a ludźmi: nie dorośli oni do niego, nie rozumieją go wcale. Oto refren powtarzający się w poemacie:

*Hellas! je suis Seigneur puissant et solitaire  
Laissez moi m'endormir du sommeil de la terre*<sup>8</sup>.

Myśl ta występuje również w symbolicznym poemacie: *La maison du Berger*, choć nie jest dominującą. Z powyższego poematu poznajemy stosunek Alfreda de Vigny do przyrody. Różni się on znamienne od stosunku do przyrody innych romantyków. Przyroda dla Vignego jest właściwie pięknym widowiskiem, lecz nie jest, jak np. dla Lamartina „pocieszycielką”, jest raczej „grobem”. Wielkość i potęga przyrody niedostępna jest dla człowieka. Jest ona zimna, nieubłagana, „pogardliwie piękna”, niewzruszona na cierpienia ludzkie; odwraca się też od niej Vigny tymi słowami:

*Vivez, froide Nature et revivez sans cesse  
Sur nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi.  
Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse  
L'homme, humble passager, qui dut vous être un roi.  
Plus que tout votre regne, et que vos splendeurs vaines  
J'aime la majesté des souffrances humaines!*

*Kocham majestat cierpień ludzkich!*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Hellas! je suis Seigneur...* – Niestety! jestem, Panie, samotny, choć silny, / O, odzwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej! A. de Vigny, *Moïse [Mojżesz]* (1822), tłum. Z. Przesmycki-Miriam, [w:] idem, *U poetów*, Warszawa 1921, s. 18.

<sup>9</sup> *Vivez, froide Nature...* – Żyj, odnawiaj tysiąckroć, Przyrodo nieczuła, / U stóp ludzkich, na skroniach, twój ład przesądzony. / Żyj, bogini, pogardzaj i patrz, jak się tuła / człowiek ów nędzny pielgrzym, choć wart był korony. / Ponad wszelką twą chwałę – nad próżne przepychy – / Wielbię majestat cierpień i ludzki ból cichy: (...) A. de Vigny, *La Maison du berger*

W tym serdecznym wyznaniu streszczają się również jego poglądy etyczne. Autor *Eloa* zbyt silnie był związany z „majestatem cierpień ludzkich”, by chcieć izolować poetę. Poeta winien żyć w społeczeństwie, w którym mu żyć sędzono. Chodzi tylko o niewdawanie się w życie zjawisk zewnętrznych. Aby zostać przewodnikiem ludzkości, musi on być niezależnym. Tej niezależności bezwzględnej nie posiadał A. de Vigny i cierpiał z tego powodu: *Niezależność jest moim ideałem, zależność moim przeznaczeniem*. Widzimy więc, że samotne rozmyślanie poety (*Mojżesz*) podsycane współczuciem dla cierpień ludzkich, pogłębia się, wzrasta, potężnieje.

Najpiękniejszym wyrazem współczucia dla zła jest niezrównany poemat *Eloa*. Natomiast pojęcie ideału poety występuje najjaskrawiej i najdobitniej w dramacie: *Chatterton*. *Chatterton* to ulubiony bohater Vignego, istota wyjątkowa, znajdująca się w wiecznym konflikcie ze światem; a rozwiązanie tego konfliktu, to samobójstwo, gdyż nic innego mu nie pozostaje wobec obojętności-społeczeństwa na jego nędze. W przedmowie uprzedza nas autor, czym jest *Chatterton*, usprawiedliwiając jednocześnie jego zamach samobójczy:

*Chciałem przedstawić człowieka-idealistę, uciskanego przez społeczeństwo materialistyczne, w którym kapitalista wyzyskuje nielitościwie inteligencję i pracę. Nie miałem zamiaru usprawiedliwiać czynów podobnych, lecz chciałem jedynie protestować przeciw obojętności, do tego czynu ich zniewalającej.*

A oto co mówi Nietzsche o duszy dostojnej:

*Ludzie podobniejsi, ludzie silniejsi mieli i mają zawsze przewagę, natomiast niezwyklejsi, wytworniejsi, niepospolitsi trudniej zrozumieli, popadają łatwo w osamotnienie w skutek swego osamotnienia ulegają zagładzie i rozradzają się tylko w rzadkich wypadkach.*

Sylwetkę Chattertona-poety podaje Vigny w wspomnianej przedmowie:

*Przychodzi on na świat, aby być ciężarem dla innych; on, co należy niepodzielnie do tej pięknej i potężnej rasy, do której należą wszyscy wielcy ludzie-artycyści. Wrodzona w nim emocja jest tak szczerą i głęboką, że pogrążyła go od dzieciństwa w niezależne od niego ekstazy, w nieskończone marzenia, w bezgraniczne odkrycia.*

Vigny apoteozuje dalej poetę, wybierając wszystkie jego zalety, wyróżniające go od tłumu, a mianowicie wzmożone uczucia, emocje rozwinięte

---

[*Chatka pasterska*] (1844), tłum. Janusz Strasburger [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, Warszawa 2006, t. III, s. 127.

do potęgi. Wrażliwy na wszystko co poza nim, wnika we wszystko, pogłębia, unosi się, oburza, kocha; nienawidzi i zamyka się w sobie. Tłum nie rozumie go, a więc głuchy jest na jego wołanie, obojętny na jego nędzę. Cóż więc pozostaje do zrobienia? jakie jest wyjście z tego bezmiernie smutnego położenia? – zapytuje autor *Chattertona*. Czy spełniać ma jakąkolwiek bądź czynność społeczną dla zarobku? Zabiłoby to w nim indywidualność, jego ja, gdyż zarobkowanie pociągałoby za sobą konieczność przystosowania się do warunków i otoczenia, a więc musiałby nagiąć myśl swą do pracy, do której nie uczuwa żadnego powołania.

Są tylko dwa wyjścia z tego ciężkiego położenia, w jakim znajduje się poeta w nędzy: rezygnacja i samobójstwo. Trzeba ogromnej siły woli, hartu ducha, by zdobyć się na podobną rezygnację. Nie wszyscy posiadają taką wolę, i ci właśnie uciekają się do samobójstwa, poeta bowiem należy do tej kategorii ludzi, u których uczuciowość przeważa i wszystko jej się podporządkowuje. Z punktu widzenia rozumowego czyn taki jest zbrodnią. Vigny bynajmniej nie przeczy temu, lecz czymże jest rozum wobec rozpaczy? Rozpacz pchnęła Chattertona do samobójstwa, a rozpacz jest poza władzą rozumu i logiki, jest zaś tak potężną, że od razu zabija myśl. Takim jest głębokie wyznanie Vignego w ustach Chattertona. Nie jego sądzić należy, nie on jest winowajcą, lecz społeczeństwo przez swoją niewzruszoną obojętność, doprowadzającą go do takiego czynu. *Wina jest rzadko po stronie człowieka, lecz zawsze po stronie społeczeństwa.*

Jednak z najjaskrawszym odzwierciedleniem pojęcia ideału poety Vignego spotykamy się w jego *Credo*; jest ono poniekąd usprawiedliwieniem żądań, jakie autor *Chattertona* stawia społeczeństwu dla poety:

*Wierzę w siebie, bo czuję w głębi mej duszy potęgę tajemniczą, niewidzialną i nieokreśloną, niby przecucie przyszłości i odkrywanie przyczyn tajemniczych teraźniejszości. Wierzę w siebie, bo wszelkie: Piękno, Wielkość i Harmonia, istniejące w przyrodzie, wywołują we mnie dreszcz proroczy, powodują głębokie wzruszenie we wnętrzu i napełniają me powieki boskimi i nieokreślonymi łzami. Wierzę niezłomnie w swe powołanie. Wierzę w nie z powodu bezgranicznego współczucia, jakie wzbudzają we mnie ludzie – towarzysze niedoli, i z powodu chęci jaką odczuwam, by podawać im rękę i podnosić ich bezustannie wyrazami współczucia i miłości. Podobnie, jak lampa wiecznie gorejąca drga światłem słabym i niepewnym z braku oliwy, a gdy przesiąknięta jest tą substancją odżywczą, rzuca ogniste płomienie, niby błyskawice aż na szczyt świątyni – podobnie i ja czuję, jak gasną we mnie ognie natchnienia i światła myśli, gdy nieokreślona siła, podpora mego życia, Miłość, przestaje mnie rozgrzewać swą gorącą potęgą. Natomiast, gdy miłość zamieszkuje we mnie, cała dusza jest nią rozpromieniona i wydaje mi się, że jednocześnie rozumiem Wieczność, Przestrzeń, Stworzenie, Twórców i Przeznaczenie; bowiem w onej chwili iluzja – Feniks złotopióry, kładzie się na mych ustach i śpiewa. Lecz wierzę, że z chwilą, gdy zdolność do*

*umacniania słabych zacznie zamierać w poecie, wówczas i życie jego zamrze, albowiem jeśli nie jest on dobrym dla wszystkich, przestaje być dobrym dla każdego.  
Wierzę w wieczną walkę życia wewnętrznego, twórczego i wzywam myśl z nieba, myśl najzdolniejszą do skoncentrowania i rozpalenia sił poetyckich mego życia: Poświęcenia i Litości.*

1912, nr 11, s. 74-84

Zygmunt L. Zaleski

## Albert Samain

(Sylwetka marzyciela-twórcy  
na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji)

**K**to, płynąc z wartką i zgiełkliwą falą paryskiej „ulicy”, znienacka przystanie na wiecznie huczącym „Moście Zmiany” i choćby przelotnie zawiesi spojrzenie nad perspektywą „Rzeki Spokojnej” – ten nie oprze się pewno wyniosłemu czarowi stolicy czynu i rytmu. Oto dzień paryski szaro-złocisty. Wzrok, rzucony w przestrzeń, ślizga się naprzód po gobelinowo rozmiotanej wstędze Sekwany; wabi go mocno i dumnie ciosane ramię Luwru, nęcą dalekie, pół-roztopione w powietrzu sylwety budowli nadbrzeżnych, spoza których – hen, na krańcu widnokregu, wytryska sina smuga wieży Eiffela, przeszywająca strzeliście i wytwornie popielaty seledyn i różaność oddali...

A teraz zwrotem kolistym i chybkiem przerzuci się wzrok, dobiegający kresu widzenia, ku surowym i ubocznym basztom „Strażnicy”. Stoją tuż obok – uroczyście i groźne – heroicznie strzegąc skarbu i serca „Miasta”; – za nimi to bowiem spełnia się nieustannie cud piękna i milczenia: *La Sainte-Chapelle*... A ze ściany Strażnicy, wiecznie obróconej twarzą ku temu, co mijają, ironicznie i błękitnie pogląda starodawny zegar z... Orłem polskim, Pogonią litewską i liliami Burbonów u szczytu. Pieśń-to przerwana? Czy zawieszona tylko na fermacie symfonii dziejowej?... A choć wokół drga, tętni i huczy życie współczesne, choć szelestne i rozsiewane zdaje się drwić – i chłostać pian obryzgiem bezużyteczność marzenia – to przecie wszystkie tego życia fale gną mimowiednie swe grzbiety przed powagą zrębów kamiennych i – kto wie, czy nie ze czcią, nie z dumą radosną, choć płochą – składają najcenniejsze perły niepowrotnego dziś u stóp „przeszłych i przyszłych pokoleń”.

Tak waży się myśl przechodnia nad sercem Miasta. Tak z wirów i zamętu ulicy tryska upojny czar marzenia. Może twórcą tego czaru jest

wieczny kontrast Milczenia i Walki? Może to tylko przelotne muśnięcie skrzydeł chwili, zapadającej w nicość?... Może. Ale wszystko jedno. Czar trwa i – mija jak my i – światy café. Nim zginie przecie, zejdzmyż po jego złotych schodach, tak w samo południe życia, do ametystowej groty poezji. Jeszcze pył uliczny gryzie nam oczy, a w uszach dudni wrzaskliwy bełkot ludzkiego mrowiska. Ale oto już skrzydła piękna i ciszy nad głowami naszymi...

Spuścizna poetycka Alberta Samaina podobna jest właśnie do takiej ametystowej groty piękna i uciszenia. Wykuta a raczej wyrzeźbiona w samym sercu życia – tak zda się odeń daleka, jak marzenie od rzeczywistości – a przecie tak właśnie, jak marzenie z rzeczywistości, z życia wyrasta. Autor *Ogrodu Infantki*, *Złotego Wozu* i *Polifema* nie należy do tych znakomitości, których pochod ku szczytom sławy poprzedza huczna fanfara uwielbienia i poklask tłumu. Głos poety czysty i szlachetny jest nadto subtelnie wyrafinowany, dyskretny i jakby świadomie przytłumiony, aby zdobywać gromkie echa „szerokiego” uznania... Przy tym w twórczości Samaina nie ma nic rewolucyjnie jaskrawego, w znaczeniu literackim nie ma „haseł” ani wyzwania, nie ma nowatorstwa ani służenia modzie; jest tylko – świeżość i poezja. To też sława była mu za życia siostrą kapryśną i roztargnioną.

Zwolna przecie znaleźli się krytycy, darzący uznaniem, wielbiciele, miłujący nawet. Nie tylko w ojczyściej Francji, ale i w Niemczech, Finlandii, Włoszech, Hiszpanii i w Anglii zaczęto się co raz bardziej interesować „cichym” poetą\*. Dziś to, co napisano o Samainie, co do objętości, po wielekroć przewyższa jego spuściznę poetycką. Najwybitniejsi krytycy francuscy (Claretie, Coppée, Faguet, R. de Gourmont, Lanson, Pellisier<sup>1</sup>)

---

\* W Polsce, o ile mi wiadomo, o Samainie dotychczas nikt nie pisał. Natomiast w serii drugiej *Liry francuskiej*, tłumaczeń dokonanych przez Bronisławę Ostrowską, znajduje się przekład *Wieczoru wiosennego*. Zaś w „Słowie Polskim” z 1. marca 1909 umieścił Józef Ruffer przekłady dwóch sonetów pt. *Wieczór pogański* i *Smaragd*. Prócz tego pan Kazimierz Woźnicki, któremu zawdzięczam kilka cennych wskazówek bibliograficznych, wspominał mi o bliżej mi nieznanym przekładzie, jednego z *Opowiadań* Samaina. Przekładu tego nie mogłem jednak odszukać. Podobnie nie miałem możliwości poznać przekładu, czy przekładów drukowanych w „Życiu” krakowskim, pióra Kazimiery Zawistowskiej, której dusza tak pokrewna była duszy poety francuskiego.

<sup>1</sup> Jules Arsène Arnaud Claretie (1840-1913) – francuski literat, dziennikarz i krytyk w „Le Figaro”; korespondent w czasie wojny francusko-pruskiej oraz podczas Komuny Paryskiej; dyrektor Théâtre Français i członek Akademii Francuskiej.

François Édouard Coppée (1842-1908) – francuski poeta i pisarz, przedstawiciel parnasizmu.

Émile Faguet (1847-1916) – francuski pisarz i krytyk literacki, profesor Sorbony i członek Akademii Francuskiej; autor monografii o m.in. Volterze, Flaubercie i Zoli.

Rémy de Gourmont (1858-1915) – francuski poeta, powieściopisarz i krytyk literacki, przedstawiciel symbolizmu; pisał do „Le Monde” i „Le Contemporain”; współpracował z Jorisem-Karlem Huysmansem, był współzałożycielem „Mercure de France”.

złożyli hołd jego zasłudze twórczej. A pomnikowa *Historia języka i literatury francuskiej*, wydana pod kierownictwem L'Petit de Julleville'a w roku 1900, nazywa Samaina jednym z dwóch *wodzów chóru tych (poetów), którzy już dojrzewają, albo wkrótce dojrzeją*\*. Odtąd sława, niestety – sława pośmiertna – przestaje być tą dawniejszą, siostrą kapryśną i roztargnioną, choć nie jest znowu wyznajmy to – ani rozrzutną, ani nawet szczodłą nadmiernie.

I tu należy jednak odróżnić sławę głęboką od sławy powierzchwni; sławę właściwą od – popularności. Ta druga mierzy się tylko liczbą ust, powtarzających imię autora i tytuły jego utworów. O pierwszej zaś, o sławie istotnej, stanowi przede wszystkim jakość czytelników i bardziej może jeszcze natężenie, głębia oraz charakter przeżyć, wywołanych przez obcowanie z dziełem. Nasze *Treny*, na przykład w wieku XVI. (w końcu oczywiście) i XVII. były sławne. Zachwycali się nimi i naśladowali je – często bez miłosierdzia – wszyscy poeci owych czasów, od Klonowicza, Grocholskiego, Grochowskiego, Miaskowskiego i Szymonowicza<sup>2</sup> począwszy, a nie kończąc na Zimorowiczu, Twadowskim, Kochowskim<sup>3</sup> i kilkudziesięciu innych. Ale na popularność arcydzieła Kochanowskiego trzy wieki niemal czekać musiało. Fakty podobne w rozmaitej skali powtarzają się wciąż i zawsze powtarzać się będą. Otóż, zdaje się, że i Samain w podobnym znaczeniu jest

---

Gustave Lanson (1857-1934) – francuski historyk i krytyk literacki, wykładowca na Sorbonie, dyrektor École Normale Supérieure.

Georges Pellissier (1852-1918) – francuski krytyk literacki, autor *Criticism and Interpretation* (1917).

\* *Histoire de la langue et littérature française de l'Petit Je Julleville*, tom VIII, ss. 71, Paryż 1900, (Henri Chantoveine).

<sup>2</sup> Sebastian Fabian Klonowic [Acernus] (1545-1602) – polski poeta epoki Renesansu, kompozytor, wykładowca Akademii Zamoyskiej, zwolennik reformacji.

Grocholski – postać niezidentyfikowana.

Stanisław Grochowski (1542-1612) – polski poeta i tłumacz czasów Zygmunta III, sekretarz królewski, kanonik kaliski, łowicki i uniejowski; autor *Kaliopie słowieńskiej* i *Pieśni Kaliopy słowieńskiej*, opiewające zwycięstwo pod Byczyną; autor wierszy okolicznościowych i religijnych, związany z jezuitami.

Kasper Miaskowski (1549-1622) – polski poeta epoki baroku, wydał *Zbiór rytmów* (1612), w których odbijały się niemal wszystkie wątki kontreformacji.

Szymon Szymonowic [Simon Simonides Bendoński] (1558-1629) – polski poeta i humanista epoki Renesansu, twórca sielanki.

<sup>3</sup> Szymon Zimorowic (1608-1629) – polski poeta epoki baroku, autor *Roksolanek, to jest ruskich panien*, nie zachowało się dużo informacji biograficznych na jego temat.

Kasper Twadowski [ps. Kasper z Sambora], (1583-przed 1641) – polski poeta epoki baroku, tworzył utwory okolicznościowe o tematyce religijnej i obyczajowej („poeta metafizyczno-dewocyjny”).

Wespazjan Hieronim Kochowski (1633-1700) – polski poeta i historyk epoki baroku, uważany za typowego przedstawiciela literatury sarmackiej.

sławny. Jest on wciąż jeszcze przede wszystkim poetą poetów, oraz tych, którzy mają dość odwagi, aby nie cofnąć się przed „chartem” symbolicznym Infantki i – dość wytwornej zwinności, by nie spłoszyć jej pazia, czytającego półgłosem cudowne poematy.

Ale i „szersze” – choć nie „szerokie” jeszcze – uznanie zaczyna już wtórować „cichej sławie” Samaina. Świadczą o tym nowe wydania jego poezji, natarczywe poszukiwania przez amatorów „pierwszych wydań”. Świadczą także recenzje teatralne, pisane po wystawieniu *Polifema w Pierwszym Teatrze francuskim*, recenzje pełne pochwał dla *poety wytwornego i niepowszedniego o wrażliwości subtelnej, wyobraźni świeżej i wyrazie samoistnym*<sup>\*</sup>. Ale najdobitniej mówi o tym nieklamany entuzjazm młodzieży francuskiej, tej oczywiście, która interesuje się poezją i sztuką w ogóle. Przed dwoma laty jeden z młodych prelegentów tak mówił do swych słuchaczy: *Samain dziś sławny – jutro będzie klasyczny*<sup>\*\*</sup>. A słowo to we Francji znaczy wiele. Do groty poetyckiej Alberta Samaina – jak zwykle zresztą wiodą dwie drogi, a każda odsłania inną stronę widoku i wejścia połowę, jedna prowadzi przez prądy i dążenia, nurtujące poezję francuską, druga – przez życie poety.

Najwyrazistszą, najbardziej ułatwiającą orientację w labiryncie tych prądów i co ważniejsza, nie przerywającą się nigdy nicią ewolucji literackiej we Francji, jest stosunek piszących do języka, jako narzędzia wyrazu (ekspresji) artystycznego<sup>\*\*\*</sup>. Ze sprawy „języka” wyrasta prawie całkowicie zagadnienie „formy” twórczości literackiej w ogóle. Goethe<sup>4</sup>, który przechodził całą skalę poglądów na język Kartezjusza i Woltera<sup>5</sup> – od uwielbienia poprzez krytycyzm do lekceważenia niemal – wyraził się był, że język francuski nie jest ową „Kernsprache”, mową, w której wyrazić można rdzeń i głębię rzeczy, Francuzowi bowiem chodzi bardziej o to, by go zrozumiano, niż by on sam z sobą co do najgłębszych zagadnień się porozumiał. To też język francuski jest zdaniem Goethego, przede wszystkim „mową-pośrednikiem”,

\* Recenzja Jana Richepina, członka Akademii („Commedia”, 20 maja 1908).

\*\* Albert de Bersancourt, *Conférence sur Albert Samain*, Paryż 1908.

\*\*\* Zresztą zagadnienie „estetyczne” nie przypadkiem jeno wiąże się z zagadnieniem „języka” Benedetto Croce, jeden z najwybitniejszych estetyków współczesnych w krajach romańskich, mówi nawet zupełnie kategorycznie: *Filozofia del linguaggio e filozofia dell'arte sono la stessa cosa, [Filozofia języka i filozofia sztuki są tym samym] (Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale [Sandron, Milano 1902], s. 162.*

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) – niemiecki poeta, dramaturg, polityk i uczoney przełomu XVIII i XIX w. (okresu „Burzy i naporu”), autor *Cierpień młodego Wetera*, które wywarły olbrzymi wpływ na kształtowanie się romantyzmu.

<sup>5</sup> Kartezjusz [René Descartes] (1596-1650) – francuski uczoney XVII w., uważany za współtwórcę nowożytnej kultury umysłowej.

Wolter [właśc. François-Marie Arouet] (1694-1778) – francuski pisarz, filozof, dramaturg i historyk doby oświecenia.



najdoskonalszym środkiem porozumiewania się ludzi świata całego. Nie trzeba wprawdzie zapominać, że dla Goethego istniał przede wszystkim język wieku XVIII., że za przedstawicieli ducha Francji uważał on Woltera i... Berangera<sup>6</sup>. Ale, bądź co bądź, prawdą jest chyba, że Francuzom bardziej chodzi o ścisłość i wyrazistość, niż o tzw. „głębię”, że w wieku XVII. język klasyczny Kartezjusza, Kornela i Rasyna<sup>7</sup>, stworzyła przede wszystkim potrzeba jasnego, logicznego i pięknego wypowiedzenia (a więc nie wyśpiewania i odmalowania nawet) myśli i uczuć twórcy na użytek zbiorowości. Stąd – cechy zasadnicze tego języka, abstrakcyjność, retoryczność, oszczędność w słownictwie, ruchliwość i giętkość zwrotów. Ale cechy te nie są bynajmniej właściwe językowi od kolebki. Sainte-Beuve<sup>8</sup>, teoretyk romantyzmu, uważa je nawet za wypaczenie twórczości samorzutnej narodu. Język takiego bogacza stylu, jak Rabelais, olśniewa czytelnika nie wytwornością zwrotów bynajmniej, ani klasyczną przejrzyistością czy umiarkowaniem słownictwa. Przeciwnie, jest to las dziewiczy, pełen niespodzianek, bajecznych dębów, powywracanych pni, wykrotów no i polan wesołych, słonecznych... A przez ten gąszcz przedziera się dopiero zawadiacki i bujny temperament autora *Pantagruela i Gargantui*. Pokrewny wstręt do ładu, do kompozycji i umiarkowania (tym razem tylko w stylu) odezwie się niezadługo w dziele Michała Montaigne’a<sup>9</sup>. Trzebaż będzie dopiero długich wysiłków i arystokratycznych filologów-poetów z „Plejady” – że pominę skromnego Amyota i ciasnej zawziętości Malherbe’a i skrzętnego polerowania Hotelu de Rambouillet<sup>10</sup> – aby w lesie dziewiczym Rabelais’go wyciąć gąszcz i podszycie, przeprowadzić regularne i wygodne aleje prostych, niezamąconych perspektywach. Tak zwolna powstanie piękny, regularny, strzyżony park francuski, po którym wygodnie kroczyć będzie jasna myśl Kartezjusza i tragiczna wola bohaterów Kornela.

<sup>6</sup> Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) – francuski poeta, pieśniarz i kompozytor, określany w swojej epoce jako „najbardziej popularny tekściarz francuski wszechczasów”.

<sup>7</sup> Kornel [właśc. Pierre Corneille] (1606-1684) – francuski dramaturg, określany mianem ojca klasycystycznej tragedii francuskiej, poprzednik Racine’a i Moliera.

Rasyn [właśc. Jean-Baptiste Racine] (1639-1699) – francuski dramaturg epoki późnego baroku, jeden z najwybitniejszych dramatopisarzy, członek Akademii Francuskiej.

<sup>8</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) – francuski krytyk literacki i najwybitniejszy historyk literatury, przyjaciel W. Hugo, członek Akademii Francuskiej.

<sup>9</sup> Michał Montaigne [Michel Eyquem de Montaigne] (1533-1592) – francuski pisarz, filozof i humanista epoki Renesansu, burmistrz Bordeaux, autor *Essais (Próby)*, 1580, twórca gatunku literackiego – esaju.

<sup>10</sup> *Hôtel de Rambouillet* – paryska rezydencja Madame de Rambouillet, w której prowadziła od 1607 r. do śmierci w 1665 r., słynny salon literacki; mieścił się w Palais Royal obok Luwru; uczestniczyli w nim m.in. Madame de Sévigné, Corneille, Malherbe, Richelieu, La Rochefoucauld.

Wiek XVIII, nie zmienił, zasadniczo przynajmniej, stosunku pisarzy do języka. Jednak pod piórem Woltera i Diderota<sup>11</sup> język „demokratyzuje się” nieco. Z wytwornego parku wersalskiego trzeba wyjść na ulicę, lub na szerokie błonia podmiejskie, trzeba przemawiać do każdego przechodnia, przemawiać – to znaczy uczyć i wyjaśniać. Dotyczy to „prozy”, ale proza właśnie panuje nawet – poezji. Prawda – twierdza „poezji”, zamykająca *kastę słów uprzywilejowanych* – broni się jeszcze dzięki organizacji i dyscyplinie. Lecz oto już miny wybuchają ze wszystkich stron. Romantyzm tryumfuje. Ale nawet romantyzm nie atakuje organizacji poezji, tj. wiersza-rytmu, rymu i strofy; chodzi mu przede wszystkim o indywidua, o słowa. Kolorowość i zmysłowość – oto jego hasło. Precz z abstrakcją – niech żyje słowo konkretne, słowo-obraz! Precz z omówieniem – niech żyje metafora!... Język ma być malowniczy i namiętny.

Tymczasem w roku 1866. wychodzi u Liemierre’a pierwsza, w 1869. – druga i w 1876. – trzecia seria zbiorowa poezji pod tytułem *Parnas współczesny*. Nie ma tu wyzwania ani okrzyków bojowych, a jednak przeciwstawienie się romantyzmowi aż nadto jest widoczne. Obiektywizm, równowaga wewnętrzna, zdobyta twardym wysiłkiem woli, wreszcie nowa postawa filozoficzna – wszystko to zmusza parnasistów do zmiany stosunku wobec języka. Kolorowość romantyczna ustępuje miejsca elementom rzeźbiarskim i konstrukcyjnym; indywidualizm wyrazu – „obiektywizmowi” opisu; słowo-kolor i słowo-czucie – słowu-idei, słowu-kształtowi. Romantyczna melodyjność i brzmienność wiersza przybiera charakter metaliczny i bardziej jeszcze może zewnętrzny. Nawet blask i przepych słowa ma coś z chłodu marmuru. Taką jest przede wszystkim twórczość wyniosłego ducha i artysty Leconte de Lisle’a<sup>12</sup>, taką też prawie twórczość Sully-Prudhomme’a, Victora de Laprade’a i Josego Marii de Heredia<sup>13</sup>. Inni – Théodore de Banville, Richepin<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Denis Diderot (1713-1784) – francuski pisarz, krytyk sztuki i literatury, filozof, jeden z czołowych encyklopedystów i intelektualistów Oświecenia.

<sup>12</sup> Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894) – francuski poeta, filozof i krytyk literacki doby romantyzmu, przedstawiciel parnasizmu i idei „sztuka dla sztuki”, członek Akademii Francuskiej, socjalista utopijny.

<sup>13</sup> René François Armand Sully-Prudhomme (1839-1907) – francuski poeta, początkowo związany z parnasizmem; pierwszy laureat literackiej Nagrody Nobla (1901).

Victor de Laprade [właśc. Pierre Martin Victor Richard de Laprade] (1812-1883) – francuski poeta i krytyk literatury, pod wpływem Chateaubrianda i de Lamartine’a w klasycystycznej formie i doborze tematów.

Jose Maria de Heredia [właśc. José Maria de Hérédia Girard] (1842-1905) – francuski poeta, jeden z głównych przedstawicieli parnasizmu, członek Akademii Francuskiej, skazany na banicję za działalność polityczną; autor *Tropheés* (1893).

<sup>14</sup> Théodore de Banville (1823-1891) – francuski poeta i pisarz, przedstawiciel parnasizmu; debiutował dzięki Alfredowi de Vigny i Julesowi Janinowi; jego utwory dramatyczne

– szukają chwały w walce z trudnościami technicznymi wiersza, w wirtuozji poetyckiej. Parnasizm stawia tu wymagania twarde i niezłomne: organizacja wiersza skomplikowana i wzmocniona; materiał poetycki, słowo – doborowy, bez skazy, wreszcie „rym bogaty” i wyszukany\*.

Ale we Francji rewolucje nie długo dadzą czekać na siebie. *Pomiędzy rokiem 1885. i 1900.* – mówi cytowany przeze mnie André Beaunier<sup>15</sup> – *jedna poezja umarła, druga się urodziła*. Nawiasem mówiąc – i ta „druga” tj. „symbolizm” nie umarła wprawdzie jeszcze, ale ma już licznych kandydatów do spadkobrania (Neoparnasiści, Futuryści, Unanimiści, Naturyści). W każdym razie – w latach 1885-1887 istotnie powstaje ruch nowy, niezmiernie energiczny i napastniczy. Uderza on przede wszystkim w to, co było najbardziej wydatną, formalną cechą parnasizmu i klasycyzmu w ogóle. Jeżeli zbuntowanym romantykom chodziło przede wszystkim o „słowo”, o jego odrodzenie i wyzwolenie – to symboliści atakują konstrukcję, organizację formy poetyckiej. Tak powstaje „wiersz wolny” czy wyzwolony przede wszystkim o dowolnej i niejednakowej liczbie zgłosek. A to wyzwolenie wiersza jeden z symbolistów, Vielé-Griffin<sup>16</sup>, nazwie aż – „zdobyczą moralną”<sup>\*\*</sup>. Polakowi, przyzwyczajonemu do wszelkich wolności, w dziedzinie wierszowania trudno może zrozumieć doniosłość tej „zdobyczy”, ale Francuz uznaje w ogóle mniej

---

grane były w Théâtre Français; całe życie spędził głównie w Paryżu; odznaczony Legią Honorową.

Jean Rich ep in (1849-1926) – francuski poeta, powieściopisarz i dramaturg; brał udział w wojnie francusko-pruskiej, był także aktorem i żeglarzem; jego tomik *Chanson des Gueux* (1876), wywołał skandal obyczajowy, podobnie powieści charakteryzowały się brutalnością obrazowania; miał romans z Sarą Bernhardt.

\* „Rym bogaty” polega na zgodności brzmienia samogłosek i nawet sylab całych, poprzedzających końcówkę. Na przykład rym: „Korzenia-wożenia” będzie bogatszy od rymu: „Korzenia-marzenia”. P. Beaunier, teoretyk „symbolizmu”, przytacza w „La Poesie Nouvelle” jako curiosum *bogatego rymu* u jednego z parnasistów *minorum gentium* wiersz następujący:

*Par, le bois du Djinn, ou s'entasse de l'effroi*

*Parle bois du gin ou cent tasses de lait froid.* (Alphonse Allais).

Poza tym parnasiści wytworzyli pojęcie „rytmu dla oka” tj. nie wedle tego, jak się wymawia, ale jak się pisze. Cały ten ciekawy kodeks wierszowania znalazł już swój wyraz w rozprawie J. de Banville'a pt. *Petit traité de Poésie française*, (1872).

<sup>15</sup> André Beaunier (1869-1925) – francuski pisarz, krytyk literacki; prowadził kronikę literacką w „Revue des Deux Mondes” (1912-1916), a następnie był publicystą i krytykiem teatralnym w „L'Echo de Paris”.

<sup>16</sup> Francis Vielé-Griffin (1864-1937) – francuski poeta symbolistyczny; z Gustavem Kahnem był jednym z teoretyków wiersza wolnego, przyjaźnił się z Mallarmé, Verhaerenem, Gidem i in.; założył wpływowy dziennik „Entertiens politiques et littéraires” (1890-1892); był członkiem Królewskiej Akademii Języka i Literatury Francuskiej Belgii, odznaczony Legią Honorową.

\*\* „Ermitage”, sierpień 1899.

„dowolności”, a jego instynkt prawa i reguły każe mu w tym nawet wypadku podziwiać tryumf śmiałków\*. Dążeniem więc „symbolizmu” było stworzenie nowej, autonomicznej formy rządu w państwie poetyckim. Organizacją wiersza ma rządzić odtąd nie zasada ogólna, nie prawo powszechne, lecz wola jednostki, wola twórcy. Łącznie z tym zmieniają się przecie, choć mniej jaskrawie, poglądy na sam materiał językowy, na „słowo”. Dla klasyków, nawet dla romantyków, zwłaszcza dla parnasistów – słowo (wyraz oddzielny) istnieje w zdaniu jako organizm odrębny, samo dla siebie: trzeba dopiero poniekąd narzucić odrębnym wyrazom organizację stosunków logicznych, aby stworzyć jedność wyższego stopnia – zdanie, wiersz lub strofę. Symboliści – może pod wpływem teorii ewolucyjnej, zastosowanej w językoznawstwie – zwrócili przede wszystkim uwagę na „życie słowa” na zmienność, a więc niestałość znaczenia. To też w zdaniu, czy w wierszu, słowo gra rolę nie tyle odrębnej samoistnej jednostki o wyraźnym, ostrym profilu, ile ogniwa jednego łańcucha, albo – słuszniej jeszcze – fali, wiecznie zmiennej i ruchliwej, a przecie związanej wciąż z całą treścią jeziora-poematu.

Dyscyplinie zewnętrznej wyrazów przeciwstawiano tedy zasadę, harmonii wewnętrznej i muzycznej. Rugując z jednej strony retorykę i symetryczność wiersza, z drugiej – dialektykę, czasem – to prawda – aż do sensu logicznego włącznie; unikając klasycznego pięknego opisu... i nawet bachanalii kolorowości romantycznej – dążą natomiast symboliści do uwydatnienia pierwiastka muzycznego w języku (muzycznego nie melodyjnego tylko) do uzewnętrznienia głębokich, a tajemnych powinowactw muzycznych, pomiędzy życiem duszy i życiem słowa... Nic też dziwnego, że hasłem estetyki symbolistów stanie się na długo znany wiersz Verlaine’a:

*De la musique avant toute chose*

.....  
*Et pour cela préfère l'Impair*<sup>17</sup>.

„Estetyka symbolistów”... Tak jest. Można by wskazać na cały szereg wysiłków, zmierzających do stworzenia takiej „estetyki” – rozumie się, nie

---

\* Może nie całkowicie zbyteczną ciekawostką będzie wiadomość, że o sławę „wyzwolenia” wiersza francuskiego, o sławę pierwszeństwa „wynałazku” współubiegało się kilku poetów: Gustaw Kahn, Juliusz Laforgue i – Maria Krysińska. Niektórzy przypisują pomysł Arturowi Rimbaudowi. (Por. Ad. van Bever, *Poètes d’Aujourd’hui SH*, 204). Zresztą te wątpliwości do dziś dnia nie są rozstrzygnięte. Kto wie jednak, czy pomysł nie zrodził się współcześnie prawie i niezależnie u kilku poetów. Czy nie należałoby tu zastosować znanej teorii „poligenezy”?

<sup>17</sup> *De la musique avant toute chose... – Nade wszystko muzyki! Dla niej / Przenoś wiersz nieparzysty nad inne.* P. Verlaine, *Art poétique* [Sztuka poetycka] tłum. Mieczysław Jastrun [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, op. cit., t. III, s. 677.

jako nauki normatywnej – ale jako pewnej, zaokrąglonej całości poglądów na istotę i zadania sztuki oraz na jej środki, zwłaszcza w zakresie twórczości poetyckiej. Dość będzie wspomnieć o szeregu wskazań teoretycznych, zawartych w *Tragizmie codziennym* Maeterlincka<sup>18</sup> i o dziwacznej, ale wykończonoj budowie René Ghil'a<sup>19</sup> pt. *Traité du Verbe* (wydane w r. 1866. i później). Zresztą, prawie wszyscy poeci w niezliczonych „przedmowach”, artykułach i studiach dają wyraz swoim poglądom... osobistym na te sprawy. Przecie systemu jednolitego i obowiązującego wszystkich nie stworzono. No i na szczęście chyba! – Jednak utrzymał się pewien typ dominujący tworzenia. Wspominałem już o stosunku symbolizmu do języka i do prozodii, o przeciwstawianiu językowi-algebrze i nawet po części językowi-barwie – języka-muzyki; o rugowaniu krasomówstwa i dialektyki. Nawiasowo dodać by można, że ten pęd ku umuzykalnieniu, czy „umuzycznieniu” języka wzma- gał się pod wpływem Wagneryzmu.

Ale najbardziej podkreślaną przez symbolistów cechą prądu jest – obok używania wiersza wolnego – stosowanie „s y m b o l u” jako metody tworzenia. Rzeczą jest dość charakterystyczną, że symboliści unikają prawie sformułowania *metody tworzenia za pośrednictwem symbolu*\*. Nawet specjalna ankieta\*\* nie przyniosła tu wiele. Ze znanych mi nie tyle formuł, ile opisów „symbolu symbolistów” najwyrazistszym wydaje mi się opis Beauniera. *Symbol* – mówi autor *Nowej poezji* – *jest to obraz, którego można użyć dla przedstawienia idei, dzięki utajonym łącznikom, z których nie podobna zdać sobie sprawy analitycznie; wartość ekspresyjna symbolu jest w pewnym stopniu tajemna. I wszelka sztuka, jeśli chcecie, jest symboliczna...* Nie można powiedzieć, aby ta formuła „grzeszyła”... jasnością. Rzecz występuje wyraźniej na tle porównania symbolu z alegorią.

*Alegoria* – ciągnie Beàuniér – *to dowcipna sztuczka literacka, polegająca na przedstawieniu w formie obrazowej pojęć oderwanych, których sens ścisły można z powrotem odnaleźć. Alegoria odcyfrowuje się jak rebus. Przeciwnie, symbolu w ten sposób interpretować nie można, bowiem oznacza on niewypowiedziane. Ale jeśli mamy wierzyć, że najwyższa rzeczywistość ukrywa się poza zjawiskami... i że zjawisko jest tylko jej znakiem niedoskonałym, wówczas dopiero symbol nabiera pełnego znaczenia. – Alegoria staje się sztuczną, symbol – prawdziwym. Alegoria jest zbyteczna...;*

<sup>18</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949) – belgijski dramaturg, poeta i eseista piszący po francusku, laureat Nagrody Nobla w 1911 r., prezes międzynarodowego PEN Clubu; twórca dramatu symbolistycznego.

<sup>19</sup> René Ghil (1862-1925) – francuski poeta belgijskiego pochodzenia, jeden z pierwszych twórców symbolistycznych oraz teoretyk tego nurtu.

\* *Tancred de Vison*, op. cit., A. Beaunier, s. XLIX.

\*\* [Jules Huret] *Enquête sur l'Évolution littéraire*, [Bibliothèque Charpentier, Paris] 1891.

*symbol – konieczny, ponieważ wyobraża to, czego nie można poddać (suggérer) inaczej\**.

Sugestia, czyli wydobywanie i poddawanie wartości artystycznej oraz ideowej drogą symbolu – to jest więc owa „metoda” syntetyczna symbolistów. Przy czym należy pamiętać, że synteza nie jest tu odwróconą analizą, lecz czymś więcej – ujmowaniem całości zjawiska intuicyjnie. Organizm, podzielony na organy, przestaje być organizmem. Składając organy z powrotem, nie odrodzimy go bynajmniej. Operacja może się „udać” – ale życie nie wróci. Organizm można tylko „urodzić”. Podobnie dzieło sztuki można tylko stworzyć – lecz nie można go sfabrykować. I w tym chyba znaczeniu *wszelka sztuka jest symboliczna*. Ale to jeszcze nie odpowiedź na pytanie. Spróbujmy więc przynajmniej wskazać, skąd wyrósł i jak się rozwinął *symbol symbolistów\*\**. Wiadomo, że jest on przeciwstawieniem *wyrazu bezpośredniego (expression directe)* parnasistów; wiadomo też, że celem sztuki symbolistów jest *wyczarowanie (ewokacja) „głębszego znaczenia” zjawiska zamiast opisu zjawiska*. Lecz genealogii symbolu szukać należy znowu u romantyków, w ich metaforyzmie mistycznym. Metaforyzm ten, dążący do usunięcia klasycznego porównania i omówienia, polegał na poddawaniu, czy ukazywaniu związku utajonego pomiędzy światem zmysłowym i światem idei. Chciał romantyzm zastąpić łańcuch myśli przez łańcuch obrazów, kazał więc iść czytelnikowi od obrazu ku myśli, od formy ku treści ideowej. To też przenośnia romantyczna zawierała już jądro symbolu – tajemny związek pomiędzy obrazem i myślą, a poniekąd także między *rzeczą i słowem*. Na to drugie właśnie położą nacisk większy symboliści. Tedy więc rozwinięciem przenośni romantycznej nie jest, ściśle mówiąc, alegoria\*\*\* lecz właśnie symbol. Ale rozwijając przenośnię romantyczną, symboliści coś jej wzięli i coś dodali: – osłabili, na ogół biorąc, natężenie kolorystyczne, podkreślili natomiast i pogłębili pierwiastek muzyczny w niej zawarty. To podkreślenie i pogłębienie pierwiastka muzycznego nie polegało przecie na jakimś specjalnym stosowaniu harmonii naśladowczej (onomatopei). Zresztą jeśli kto chce koniecznie, to tak; jeno, że była to nie harmonia naśladowcza świata zewnętrznego (burzy, huku morza, szmeru lasu etc.), lecz świata wewnętrznego poety, rytmu i melodii duszy ludzkiej, uczestniczącej w życiu wszechświata. W ten sposób, jeśli romantyzm chce poddać myśl i uczucie

\* *La Poésie Nouvelle*, s. 14-15.

\*\* Używam tej tautologii, bowiem termin „symbol” ma w ogóle odmienne i zupełnie jasne znaczenie np. symbol matematyczny.

\*\*\* Alegoria – znaczy dosłownie „inne przedstawienie”. To też z punktu widzenia symbolistów bliższe pokrewieństwo łączy ją z omówieniem (peryfrazą) czyli „innym powiedzeniem”, niż z przenośnią.

przez obraz – symbolizm dąży w dalszym ciągu do poddania myśli i uczucia, zwłaszcza nastroju, przez rozwój melodii wewnętrznej i rytmu słowa, melodii i rytmu, skojarzonych z pasmem obrazów tak, jak fala jeziora kojarzy się z odbiciem nieba, chmur i wybrzeży.

Te były – nie powiem – zdobycze, ale dążności poetów, występujących pod hasłem „wiersza wolnego” i „symbolu”.

\* \* \*

Ale czyż na dnię tych „zapasów” o „wiersz wolny”, o „średniówkę i „aleksandryny wyzwolone”, o prawo do aliteracji i asonancji – nie tkwiło jeszcze jakieś zagadnienie bardziej elementarne i zasadnicze?... Sądzę, że tak. Walka, której fragment odsłania wystąpienie symbolistów przeciw parnasistom, jest może grą i zmaganiem się dwóch zasad życia francuskiego. Z jednej strony siła, usuwająca wszelki nadmiar i zbytek przez analizę, siła despotycznie organizująca, wnosząca ład, jasność, ścisłość i trwałość. Z drugiej – dążenie do decentralizacji, proklamowanie woli i samowoli jednostki. Z jednej strony krystalizacja formy zewnętrznej, z drugiej – rozkuwanie pęt. Tam dyscyplina armii, tu – rozkiełznanie ulicy paryskiej. Powracają obie zasady niby przyływ i odpływ wielkiego morza życia: dwie potęgi, złobiące dzieje narodu... I oto stoimy znowu w samym środku zagadnienia symbolizmu i parnasizmu. Chodzi o tło filozoficzne, z którego prąd literacki wyrasta, o ten rytm twórczości zbiorowej, któremu ulegając, wyzwala twórca maksimum samego siebie. Dotknijmy jednego przynajmniej ogniwa zagadnienia: poglądu na jednostkę (indywidualizm symbolistów) i jej stosunek do świata, innymi słowy – koncepcji człowieka-twórcy.

Mówi krytyk francuski\*, że Leconte de Lisle’a cechuje nie owa, zwykle przypisywana większości parnasistów niewzruszoność czy obojętność – lecz „zrozpaczenie”. Słowo nieco może za silne, ale trafne. Nie tylko Leconte de Lisle lecz wszyscy „parnasiści myślący”, musieli być, jako poeci, głębokimi pesymistami. Pod wytwornie kowaną zbroją „niewzruszonego piękna” kryli nieuleczalnie chore serce. Wynikało to poniekąd z roli poety-twórcy w owej dobie. Aż nadto znane we Francji jest twierdzenie, że „Parnas” był niejako poetycką nadbudową „pozytywizmu”. Kto wie nawet, czy nie był on „przybudówką” raczej niż „nadbudową”. Wszak bohaterem pozytywizmu został „uczony”; „poecie” dostała się upokarzająca nieco rola upiększania „życia”, widzianego (trzeba to podkreślić) nie przez pryzmat temperamentu twórcy, lecz przez pryzmat doktryny. Rola to ludzi – niemal zbytecznych.

---

\* Gustaw Lanson [Gustave Lanson (1857-1934) – francuski historyk i krytyk literacki, profesor Sorbony.]

Wynaleziono więc specjalne bohaterstwo, bohaterstwo pozostawiania mimo wszystko... poetą. Schylono tylko głowy przed majestatem świata zewnętrznego – widzialnego i wymiernego. Zakochano się w formie „zewnętrznej”. – Zapomniano o tajemnicy istnienia i tworzenia. Życie stało się jasne, przeźroczyste... umarłe.

Łatwo zrozumieć, na czym polegało zadanie „symbolistów”. Przypadła im w udziale rola kontrastu i rola buntowników. Przeciw zrozpaczeniu, przeciw lekceważeniu własnego „ja”, przeciw wszystkim skarbowi umarłym wystąpili oni – poeci wierzący. Wierzący – w co? Przede wszystkim w tajemnicę duszy własnej, w tajemnicę tworzenia, w *radość przesłodka tworzenia*, jak się wyraża Mallarmé<sup>20</sup>. Czy to jednak nie echo wyraźne romantyzmu? – Tak. Ale echa myślą. Podają one dźwięki samogłosek; ale szmer spółgłosek, barwa i charakter słowa giną wśród szeptu drzew i powietrza. W symbolizmie (pomimo zarzekań się jego przedstawicieli\*) niezawodnie brzmią hasła romantyzmu, lecz barwa tych brzmień jest inna, a sens hasła zmieniony. Główną zdobyczą romantyzmu jest moralne wyzwolenie jednostki: najpierw wyzwolenie, później kult „ja” ludzkiego. Ale choć głebę romantyzmu we Francji użyźniała filozofia i twórczość niemiecka, to przeciw pierwsze ziarna w tę glebę rzucił już przedtem Rousseau i wielka rewolucja. Stąd zrodził się swoisty charakter indywidualizmu romantyków. Jest w nim coś z odwróconej na nice zasady racjonalistów. Abstrakcyjną „ludzkość” wieku oświeconego podzielił romantyzm na jednostki, niby na gminy różnorodne i samorządne. Jednak przyznając każdej coś w rodzaju praw politycznych, nie troszczył się o prawa społeczne i życie wewnętrzne. Prawda, wkładał romantyzm na jednostkę obowiązek szczerości, obowiązek spowiedzi publicznej z grzechów i z bohaterstwa, ale w gruncie rzeczy i ten obowiązek stawał się często „formalnością”. Świat widziany z nowej wyżyny, z wyżyny „własnego stanowiska” był tak ciekawy, „tak piękny” i – zwłaszcza bogaty, że romantyk miał zatapiać się w głębiach „ja” – „symbolu bytu” – wolał podpatrywać raczej odbicie konkretne i wyraziste tego „ja” w czynie zewnętrznym. Stąd cześć dla wielkiego, zwłaszcza dla „historycznego” gestu. Stąd też wynika w pewnej mierze to rozkoszowanie się bogactwem i różnorodnością objawów zewnętrznych, malarskich, widzianych... z własnego okna, otwartego niespodzianie na oścież, o poranku, kiedy słońce jeszcze nie starło rosy z traw, a znużenie nie odebrało oczom bystrości i sercu –

---

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898) – francuski poeta, krytyk literacki i teoretyk sztuki, jeden z najwybitniejszych poetów symbolistycznych, uważany za patrona parnasizmu i dekadentyzmu; tłumacz Edgara Allana Poe’go.

\* Jeden z najwybitniejszych symbolistów Henri de Régnier w odczycie z 6. kwietnia 1900 r.



entuzjazmu. Romantyzm wychowywał do wielkości i bohaterstwa, nie zaś do życia; choć życie może być naturalnie, i wielkością i bohaterstwem. To też „bój życia”, romantyczny *mal de vivre* wypływał we Francji – wyjąwszy głębiej sięgającego Alfreda de Vigny’ego – już to z przerostu ambicji indywidualizmu, już z nieporadności wobec życia: z rozdzwienku między koncepcją życia i życiem samym.

Inaczej rzecz się ma z symbolizmem. Jeśli podstawy filozoficznej romantyzmu szukać należy przede wszystkim w filozofii idealistycznej niemieckiej, to odpowiednik filozoficzny symbolizmu francuskiego tkwi w części w pragmatyzmie Jamesa<sup>21</sup>, w części może nawet w relatywizmie Poincarégo i Picarda<sup>22</sup>, ale ściślej i przede wszystkim – w „bergsonizmie”. Powiedzmy inaczej i wyraźniej: symbolizm z całą swiłą dążeń przybocznych w literaturze był niewątpliwie strażą przednią niezmiernie głębokiego i szerokiego prądu myśli współczesnej. Prąd ten ma wiele dopływów, ale kierunek jego zasadniczy zupełnie jest wyraźny, przynajmniej zewnętrznie. Kierunek ten, to zwrot ku metafizyce, ku spekulacji z jednej strony i dążenie do obalenia tzw. „przesądów naukowych” (bynajmniej nie nauki samej!) z drugiej\*. To też inaczej, niż romantycy – rozumieją indywidualizm symboliści. Uznając niebezpieczeństwo kultury materialnej (nawet jej tryumfów!) – dla kultury moralnej, dla niepodległości życia wewnętrznego jednostki; protestując przeciw bezprawnemu przytłoczeniu płynnego, ciągłego, zmiennego, wielorakiego i pozaprzestrzennego\* świata duszy ludzkiej przez sztywny, jednorodny świat brył – nie zmiierzają symboliści śladami romantyków do całkowitego

<sup>21</sup> Henry James (1843-1916) – amerykański pisarz, obywatel angielski, którego utwory koncentrowały się wokół starcia między Nowym a Starym światem (*Daisy Miller* 1879, *The Portrait of a Lady* 1881, *The Ambassadors* 1903).

<sup>22</sup> Jules Henri Poincaré (1854-1912) – francuski matematyk, fizyk i filozof nauki, profesor na Sorbonie i członek wielu Akademii Nauk w Europie.

Edmond Picard (1836-1924) – belgijski pisarz, dramaturg i dziennikarz, założyciel „*Journal des Tribunaux*” i „*Pandectes belges*”; adwokat, socjalista, mason i senator.

\* Nie jest to bynajmniej głoszenie jakiegoś „bankructwa” nauki. Trzeba to mocno podkreślić. Raczej chodzi o stwierdzenie bankructwa pewnych przesądów, wyrosłych w towarzystwie nauki, na gruncie jej „samowładztwa” w kulturze współczesnej. Na tym miejscu zresztą należało przede wszystkim wskazać na niezmiernie doniosłą łączność między dwoma stronami tego samego zjawiska: filozofią i literaturą. Symbolizm powstawał właściwie równoległe z „bergsonizmem”. Dzieło *Essai sur les données immédiates de la conscience* było „ukończone” już przed rokiem 1884., jak tego dowodzi odnośnik na s. 57. tej rozprawy (wyd. 8.), choć publiczność poznała je dopiero po kilku latach. Z drugiej strony symboliści aż nadto może skwapliwie przyznają się do powinowactwa poglądów i uznania dla Bergsona. Dość porównać szereg cytów w *Essai sur le symbolisme* Tancreda de Visan. Nie mniej ciekawe wyznaczenie na ten temat umieszcza w swoich *Wspomnieniach o Samainie* w towarzystwie nauki, na gruncie jej „samowładztwa” w kulturze współczesnej. Al. Jarry, s. 6.

podporządkowania „przedmiotu” „podmiotowi”, ani nawet do schellingiańskiej zasady *jedności bezwzględnej podmiotu i przedmiotu*. Raczej właśnie, przyjmując granice indywidualizmu, stara się symbolizm, wyodrębnić, usamowolnić na nowo i zbogacić wewnątrz „ja” ludzkie. A dalej, nie dźwigając romantycznego *obowiązku bohaterstwa i wielkiego gestu*, stara się wypełnić i pogłębić drugie przykazanie romantyzmu – szczerłość twórcy; stara się też symbolizm z większą może wytrwałością i z mniejszym stanowczo lekceważeniem dla znikomości rzeczy przelotnych i pospolitych odnaleźć drogę do „ja” ludzkiego, a przez nie – do „tajemnicy wiecznej” istnienia. Lubują się więc symboliści w chwytaniu duszy własnej na „gorącym uczynku” stawania się i stykania ze światem zewnętrznym, w podchodzeniu cichym „na palcach” pod „próg świadomości”, w zbożnym wsłuchiwaniu się w melodię własnego „ja”, w jego rytm utajony, głęboki... Bowiern – jak mówi Maeterlinck w *Skarbie pokornych – nasze „ja” jest głębsze i bardziej niewyczerpalne, niż „ja” namiętności i czystego rozumu*. Wierząc w tajemnicę istnienia i tworzenia, usiłuje symbolizm niepoznałne uczynić wyczuwalnym, gdyż dlań niepoznałne nie leży tuż za poznałnym lub obok, ale *jedno drugie przenika\*\**. W tym sensie choć nadto ogólnie głosi też Brunetière<sup>23</sup>, że *symbolizm poprowadzi poezję ku jej prawdzie według najwyższej definicji poezji, jako metafizyki uzewnętrznionej w obrazach, i poruszającej serce\*\*\**.

Jeśli więc hasłem romantyzmu było „realizowanie” w życiu cudu i tajemnicy własnego „ja” przez primo „gest historyczny” i secundo spowiedź poetycką – to hasłem symbolizmu jest bogacenie i rozrost ciągły życia przez zdobywanie wiedzy mistycznej – powiedzmy lepiej „wiedzy symbolicznej” o własnym „ja” oraz o jego uczestnictwie w sprawie świata. Tak „z profilu” wygląda stosunek symbolizmu do prądu (parnasizmu), któremu symboliści najzarliwiej i najradykałniej się przeciwstawiali, oraz do drugiego prądu (romantyzmu), którego założenia, nie zawsze to sobie uświadamiając, rozwijali dalej. Ale życie jest polifoniczne. Choć jeden motyw zdaje się czasami królować w nim niepodzielnie, to właściwie zagłusza on tylko na czas pewien inne melodie poboczne, których ucho wrażliwe nigdy zresztą słyszeć nie przestaje. To też symbolizmowi, nawet w dobie jego największego rozkwitu, w ostatnim dziesięcioleciu wieku XIX towarzyszą inne przyciszone,

\* Bergson.

\*\* Wyrażenie A. Beauniera.

<sup>23</sup> Ferdinand Brunetière (1849-1906) – francuski pisarz i krytyk; związany z „Revue Bleu” a następnie z „Revue des Deux Mondes”, jako dziennikarz, a potem redaktor naczelny; od 1886 profesor literatury i języka w École Normale, członek Akademii Francuskiej, odznaczony Legią Honorową.

\*\*\* Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique*, 1894, tom II, s. 277.

lub płynące spodem prądy; obok tych, które były, płyną i te, które będą\*.

A w samym symbolizmie, który zresztą chełpi się tym właśnie, że „szkoły” poetyckiej nie stworzył, już od zarania tkwią dwie dążności i zarazem dwa „niebezpieczeństwa” oraz punkty wyjścia dla nowych kierunków. Z jednej strony chęć przekopania rowów i zbudowania nasypów między poetą a masą, arystokratyzm i egzotyzm. stwarzanie języka dla siebie samego, cieplarniane hodowanie stanów wyjątkowych duszy ludzkiej, omijanie „człowieka”, szukanie symbolu wieczności w zmiennym i niepowtarzalnym. Z drugiej strony – ukorzenie się wobec „potęg tłumnych” życia, kult duszy zbiorowej, jej czuć i jej mowy, zanurzanie siebie dobrowolne w fali pospolitej dnia, podniesionej do godności symbolu prawdy wiecznej o życiu. Tu Verhaeren – tam Verlaine i Mallarmé.

Z tej gleby bogatej wyrasta twórczość Samaina.

## II

**Z**ycie Alberta Samaina, to życie zewnętrzne, które stanowi codzienną strawę biografów i poławiaczów pereł wszelkiej sensacji, jest tyleż pospolite i bezimienne ile – nauczające.

Urodzony w Lille 3. kwietnia 1858 r., jako syn skromnych właścicieli „handlu win i spirytuali”<sup>1</sup>, pochodzi Samain z prostej rodziny flamandzkiej, osiadłej w Lille od czasów niepamiętnych. Biografowie poety\*\* zgodnie wskazują na niewątpliwą domieszkę krwi hiszpańskiej w jego żyłach, krwi dawnych władców kraju. W 15. roku życia traci Samain ojca. Pozostaje

\* Uzewnętrznia się to między innymi w pasji tworzenia „nowych prądów”, czyli raczej – jak dotąd – nowych nazw. Że wspomnę tylko o kilku, jak integralizm (A. Lacuzon) L. Vannoz traktujący poezję jako ścisłe dopełnienie filozofii; Szkoła francuska i Humanizm – podkreślające pierwiastek społeczny, „poezję społeczną”, dalej – Naturyzm, Neoparnasizm; wreszcie najmłodsze: Unanimizm i Futuryzm, który chce, zdaje się, zapłodnić poezję – polityką, aktualnością i użytecznością bezpośrednią. (Czyżby brzmiały tu echa krańcowego pragmatyzmu?). Niewątpliwie przecie z tej wieloimienności, którą by raczej bezimiennością nazwać można – wyłania się istotnie głęboki prąd nowy. Cechą jego bardziej uchwytnej zdaje się być walka z przerostem indywidualizmu, pogarda dla „kaprysu” twórczego oraz powrót do umiarkowanego klasycyzmu. Dążenia te uwydatniają się dobitniej może w sferze sztuk plastycznych. Znać tu tęsknotę jakby do monumentalności, chęć pogodzenia rzeźby i malarstwa z architekturą – nawet do podporządkowania w pewnym sensie architekturze; chęć wytworzenia na tym tle czegoś w rodzaju soli d a r n o ś c i sztuk i artystów-pracowników.

\*\* Szczegóły biograficzne czerpię z obszernej pracy Leona Bocqueta pt. *Albert Samain sa vie et son oeuvre*, Paryż, wyd. „Mercure de France” 1905. Prócz tego korzystałem z przyczynków i artykułów Alfreda Jarry (*Wspomnienia*, Paryż, Wiktor Lemasle, 1907), Alberta de Bersancourt (*Odczyt, wygłoszony w „Kole studentów katolickich”* w 1907 r. i wydany oddzielnie w 1908 r.), Louis Denise’a (artykuł w „Mercure de France” Nr. 130. 1900 r.) André Beau-nicra, *Visages d’hier et d’aujourd’hui*, Paryż, Plon, 1911 i innych.

matka i dwoje młodszego rodzeństwa. Warunki materialne zmuszają piętnastoletniego chłopca do porzucenia szkoły, (był on wówczas w klasie 3. licealnej czyli według naszej skali w 5.). Samain dostaje się do banku, jako chłopiec do posyłek, *sante ruisseau* wedle własnego wyrażenia; później przez wiele lat pracuje w kurtażu<sup>24</sup> cukru, pracuje od w pół do dziewiątej rano do ósmej wieczorem, a w niedzielę do drugiej popołudniu. Jednak hiszpańska duma czy flamandzka wytrwałość nie pozwolą mu ulec losowi. Kosztem zupełnej niemal samotności i wyrzeczenia się wszelkich uciech codziennych, a dostępnych... pracowitemu urzędnikowi – zdobywa, a raczej zaoszczędza Samain czas i siły na dwie sprawy: na samokształcenie i na sztukę radosną marzenia. Owocem dojrzałym i łatwo uchwytnym wytrwałości samouka jest gruntowne opanowanie języka angielskiego i... greckiego. Ten hołd, złożony kulturze klasycznej wyda później plon właściwy. Tymczasem z wolna dojrzewa w Samainie świadomość powołania i zarazem potrzeba zmiany warunków. W roku 1878 po raz pierwszy jedzie do Paryża. W 1880 firma handlowa, w której pracował, wysyła go po raz pierwszy do stolicy na stałe, podnosząc płacę roczną do wysokości... 2400 franków. Ale tu zajęcie dla tak sumiennego pracownika, jakim był Samain, staje się jeszcze uciążliwsze, pochłania mu czas i siły prawie doszczętnie. To też szybko i energicznie decyduje się Samain na porzucenie bardziej obiecującej pod względem materialnym kariery handlowej. Po krótkim okresie nieśmiały, a bezowocnych prób nawiązania stosunków literackich i znalezienia w ten sposób źródła zarobkowania, zostaje Samain urzędnikiem prefektury z najniższą płacą 1800 franków rocznie, a po zdaniu odpowiedniego egzaminu skromnym urzędnikiem magistratu w wydziale oświaty. Nowy sposób zarobkowania posiada tę wyższość nad dawnym, że nie zabiera poecie wszystkich sił fizycznych i czasu: zamiast dawnych 11-12 pracuje teraz Samain godzin 7; przy tym praca jest bardziej jeszcze sucha, automatyczna, nudna, ale za to mniej uciążliwa i odpowiedzialna. To też Samain czuje się szczęśliwy. W przedziwny sposób umie on wyzyskiwać każdą wolną godzinę na kult marzenia i służbę poetycką. Po skończeniu zajęć codziennych szedł poeta zwykle do założonego jeszcze przez Le Nôtre'a<sup>25</sup>, pełnego ciszy wieczornej, wątego, zacieśnionego i jakby, tulącego się lekliwie do wyniosłych ramion Luwru, *Ogrodu Infantki* i tu snuł przędzę wytworną swoich widzeń poetyckich. Owocem tych osamotnień radosnych, nawiedzających Samaina niemal w sercu miasta, będzie lwią część utworów, wydanych w zbiorze, zatytułowanym tak samo, jak miejsce przechadzek poety.

<sup>24</sup> *Kurtaż* (fr. *courtage*) – pośrednictwo.

<sup>25</sup> André Le Nôtre (1613-1700) – francuski ogrodnik i teoretyk barokowej sztuki ogrodowej we Francji, twórca ogrodów w Wersalu i Chantilly.

Tymczasem nadarza się jedna i druga sposobność nawiązania stosunków literackich. Przelotnie i jakby z zaleźnieniem zbliża się Samain do Feuilleta, do Richepina<sup>26</sup> i T. de Banville'a. Zostaje przyjęty serdecznie, ale z okoliczności nie korzysta, nie umie, czy nie chce korzystać. Z ruchem, który miał się rozwinąć w symbolizm, zetknął się Samain bliżej dopiero w roku 1883. Był to czas, kiedy po wydaniu (we wrześniu 1883) głośnej odezwy *do wszystkich wydziedziczonych w literaturze* tzw. *Młodzi* utworzyli zwartą stosunkowo grupę literacką pod nazwą *My Inni*. Zebrania tej grupy odbywały się nieco później w istniejącym do dziś, zresztą mało interesującym, kabarecie *Le Chat Noir*<sup>27</sup>. Wśród uczestników tych zebrań nie brakło większych i mniejszych talentów, ale naturalnie nie brakło również hałaśliwych, a bezpodstawnych ambicji i równie hałaśliwych, a płytkich zawiści. To też Samain trzymał się tu zawsze nieco na uboczu, pozostając raczej w charakterze rozciekawionego widza, niż zapalonego uczestnika igrzysk literackich. Mimo to, właśnie tutaj, w *Chat Noir* czyta on swoje pierwsze poematy większej wartości (*Les Monts* i *Tsilla*). Przynoszą one Samainowi szczere i żywe uznanie. Wybaczone mu nawet surową, iście parnasyjską poprawność wiersza, oraz... staranność w opracowaniu: w grudniu 1884. ukazuje się *Tsilla* na pierwszym miejscu w piśmie „Le Chat Noir”. Ale mały ten tryumf jest dla Samaina początkiem walki wewnętrznej i przełomu. W gruncie rzeczy bowiem, jest jeszcze Samain *romantykiem z wychowania i dążności, wiernym Lamartine'owi i Mussetowi*<sup>\*</sup>, a co najwyżej podążającym za parnasyjskimi: Banvillem czy Richepinem. Teraz dopiero, pchnięty siłą naturalną wypadków, zbliża się on do „nowatorów”, głoszących zwycięstwo hasel Verlaine'a<sup>28</sup> i Mallarme'ego. Z początku jest autor *Tsilli* ogłuszony i zbity z tropu. Nawałnica nowych poglądów nie tylko poetyckich, ale także filozoficznych, burzy w pocie czoła wzniesiony gmach pojęć i dawno utrwalonych wierzeń poety. Ostatecznie „nowa wiara” zwycięża, choć nie ruguje całkowicie starej. Obie współistnieją odtąd w duszy poety; współżyją długo w jakimś stale naprężonym, prawie bolesnym zawieszeniu broni. Wynika to jednak nie tyle ze skłonności do eklektyzmu, z braku zdolności do syntezy, lub do przemyślenia zagadnień do końca, ile ze szczególnej właściwości psychicznej poety. Samain nie umie

<sup>26</sup> Octave Feuillet (1821-1890) – francuski dramaturg i pisarz, jeden z czołowych twórców II Cesarstwa, sytuowany między romantykami a realistami, członek Akademii Francuskiej.

Jean Richepin (1849-1926) – francuski pisarz, poeta i dramaturg.

<sup>27</sup> *Le Chat Noir* (Czarny Kot) – jeden z najsłynniejszych kabaretów paryskich końca XIX w.; założony w 1881 r. przez Rodolphe'a Salisa, który działał do 1897 r.; kabaret wydawał własną gazetę pod taką samą nazwą.

\* Leon Bocquet, s. 42.

<sup>28</sup> Paul Verlaine (1844-1896) – francuski poeta, jeden z najwybitniejszych twórców symbolistycznych i dekadencjonalnych fin de siècle'u; zaliczany do „poetów wyklętych”.

żyć widocznie terazniejszością; posiada natomiast wyjątkowy dar przebywania w minionym. Jedne stany duszy nie ustępują wprost miejsca drugim, ale jedne „zachodzą na drugie” niby smugi barw nieba o zachodzie. W każdym „teraz” brzmi donośnie ton wspomnienia, ton przeszłości. Stąd płynie bogactwo i złożoność stanów duchowych poety. Ale przez to również Samain nie umie być rewolucjonistą. Cierpi nawet z tego powodu i, by odnaleźć swoją smętną nieco, złocisto-szarą pogodę wewnętrzną, usuwa się od zgiełku nowatorów wojujących. Przecie pracować wewnątrz nie przestaje. Czyta mało, ale czyta dzieła ważne. Jest wielbicielem Spinozy<sup>29</sup>; obcuje z Nietzschem i rozumie go. Rozkoszuje się Edgarem Poem, Baudelaire’em<sup>30</sup> i Verlainem. Wiele rozmyśla, choć nie przestaje marzyć. Wkrótce zgiełkliwe „przyjaźni” literackie z *Chat Noir* zastąpi mu przyjaźń prawdziwa i głęboka dwóch ludzi, których będzie mógł poeta do końca swego życia nie tylko kochać, ale także głęboko szanować. Stosunek do tych przyjaciół oraz przywiązanie tkliwe i ofiarne do matki – to dwie kotwice szczęścia w życiu poety. *Miłość synowska* – mówi Bocquet – tłumaczy połowę życia Samaina. Natomiast brakło zdaje się po trosze temu życiu innych uczuć; brakło poecie tej przystani, jaką jest dla takiego mężczyzny jak Samain nie już miłość kobiety jedynej, ale jej bliskość i przyjaźń miłosna, jej pieśczość miękka, pogodna...

W roku 1890. grupa „młodych”, w ten lub inny sposób związanych z symbolizmem, zakłada „*Mercure de France*”<sup>31</sup>. Wśród założycieli jest Remy de Gourmont, Pierre Quillard, Alfred Valette, Louis Le Cardonnel<sup>32</sup> i wielu innych. Są tu również obaj przyjaciele Samaina Paul Morisse i Raymond

<sup>29</sup> Benedykt Spinoza [Baruch de Spinoza] (1632-1677) – niderlandzki filozof, prekursor racjonalizmu; jego koncepcja wszechobjemującej substancji (absolut) została podjęta przez idealistów niemieckich i została przejęta przez heglizm.

<sup>30</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) – amerykański poeta i nowelista, przedstawiciel romantyzmu, twórca noweli kryminalnej.

Charles Baudelaire (1821-1867) – francuski poeta i krytyk; przedstawiciel parnasizmu w literaturze był zaliczany do grupy tzw. „poetów przeklętych”; uważany za prekursora symbolizmu i dekadentyzmu.

<sup>31</sup> „*Mercure de France*” – francuska gazeta literacka założona w 1872 r. przez Jeana Donneau, wychodząca do 1825 r.; reaktywowana w 1890 r. przez Alfreda Vallette’a i istniejąca do dziś.

<sup>32</sup> Remy de Gourmont (1858-1915) – francuski poeta, powieściopisarz i krytyk literacki, przedstawiciel symbolizmu, miał anarchistyczne poglądy, angażował się w obronę Dreyfusa oraz Ormian prześladowanych w Imperium Osmańskim.

Alfred Valette (1858-1935) – francuski pisarz, redaktor pisma „*Mercure de France*”, które prowadził z pisarką i żoną Rachilde w latach 1890-1935, gdzie umieścił najślynniejsze utwory początku XX w.

Louis Le Cardonnel – (1862-1936) – francuski poeta i zakonnik, przyjaciel P. Verlaine’a.

Bonheur<sup>33</sup>. Do założycieli współczesnego „*Mercure de France*”, należy także Samain. Odtąd właściwie zaczyna się dopiero okres jego twórczości dojrzalej, świadomej dróg własnych i granic. Pisma tego typu, co „*Mercure de France*”, tj. pisma o pewnym wyrazie wewnętrznym i pewnej postawie niezależnej wywierają zawsze wpływ silny na stałych współpracowników, tak, jak struktura świątyni musi wpływać na charakter modlitwy wewnętrznej pielgrzyma. Poważna atmosfera-literacka panująca stale w „*Mercure de France*” sprzyjała niewątpliwie rozwojowi twórczości Samaina. Tutaj też ukazuje się zwolna prawie wszystko, co wejdzie do pierwszego zbioru poezji, zatytułowanego przez autora: *Au Jardin de l'Infante*. Książka o 158. stronicach zaledwie – ukazała się w roku 1893, wywołując zachwyt wśród bliskich, szczere uznanie wśród obcych. Entuzjastyczny niemal artykuł powagi ówczesnej Fr. Coppéego<sup>34</sup> zdawał się zapowiadać nie tylko sławę dyskretną, ale i „szerokie uznanie”.

Wkrótce Akademia przyznaje Samainowi nagrodę. Wrota powodzenia zdają się otwarte na oścież. Ale wrota powodzenia – zwłaszcza w Paryżu – nie dość jest otworzyć; trzeba jeszcze nie dać im się zamknąć przed czasem, zanim mocna stopa zwycięzcy nie przekroczy progu. Za progiem tym dopiero kapryśny uśmiech fortuny staje się jej czasami nudnym, lecz zawsze dobrotliwym nawyknięciem. Ale Samain nie miał stopy zwycięzcy. Co więcej nie miał giętkości i ruchliwości „szczęśliwców”. Był nieśmiały; był dumny – podobnie jak Musset. Nie pogardził zapewne powodzeniem, ale gardził lub przynajmniej miał w obrzydzeniu drogi i ścieżyny, którymi się do powodzenia dochodzi. Więc i teraz nie ubiega się o nic. Pozostaje skromnym urzędnikiem, cierpliwie załatwiającym interesantów biurowych. W stosunkach literackich jest niezależny od nikogo, bowiem na nikim mu nie zależy.

Przecie w życiu poety coś się zmienia na lepsze. Chwilowe skromne zresztą powodzenie materialne sprzyja zadośćuczynieniu głębokiej i z dawna odczuwanej potrzebie. Samain tęskni do podróży. *Nie znając gór ani morza, złość się na książki i obrazy, które przeładowały umysł mój i oczy wrażeniami sztucznymi*. Tak skarży się Samain na oglądanie świata „z drugiej ręki”. Istotnie, poza wycieczką w 1887 r. do Niemiec do chwili wydania *Au Jardin de l'Infante* nie opuszcza Samain Paryża. Dopiero teraz od roku 1894 zaczyna się dla poety szereg podróży „wakacyjnych”, które nie tylko czarują i radują człowieka-marzyciela, ale także, i to przede wszystkim, kształcą w nim artystę. Najpierw poznaje Samain francuską Sabaudię, szu-

<sup>33</sup> Paul Morisse – postać niezidentyfikowana.

Raymond Bonheur (1861-1939) – francuski pisarz i muzyk.

<sup>34</sup> François Edouard Coppée (1842-1908) – francuski poeta i pisarz, przedstawiciel parnasizmu; członek Akademii Francuskiej, oficer Legii honorowej.

kając wytchnienia nad malowniczym jeziorem Annecy. Później w ciągu lat najbliższych zwiedza kolejno Anglię, Holandię, Hiszpanię, wreszcie Włochy, do których tęsknił od wczesnej młodości. Naturalnie nie przestaje też tworzyć. Pracuje wiele, ogłasza mało. Wreszcie w roku 1898 wydaje drugi zbiór poezji pt. *Aux flancs du Vase*. Jest to nowe i wielkie zwycięstwo artysty. Ale tym razem tryumfowi poety towarzyszy niepowodzenie wydawcy. Książka mija prawie niepostrzeżenie. Krytyka jej nie zauważyła; publiczność – tym bardziej. Według zdania biografą Samaina zawinił tu w części sam poeta, który – niepokojąc się chorobą matki – zaniedbał obsłużyć należycie prasę. Koniec roku 1898 przynosi poecie inny, stokroć głębszy cios i nieodwołalny: umiera Samainowi matka. Cios ten jest dla niego istotnie niemal śmiertelny. Reszta życia – niespełna dwa lata – jest już dla Samaina prawie wyłącznie pasmem walk z chorobą piersiową. Przecie i teraz nie schodzi on ze swego skromnego stanowiska. Trwa na posterunku życiowym niemal do końca. Pobyt w Villefranche przynosi mu krótkotrwałą ulgę i nawet polepszenie. Powraca więc do Paryża i do pracy. Wówczas to powstaje jedyny dramat Samaina pt. *Polyphème*. Wbrew zwyczajowi tworzy go „nawiedzony” przez natchnienie – szybko i entuzjastycznie, jakby pod przymusem wewnętrznym. Ale jest to już błysk życia twórczego ostatni.

O cichej, kojącej godzinie sierpniowego wieczoru w wiejskiej siedzibie swego przyjaciela zgasł poeta zmierzchu i półtonów. Samain zmarł w roku 1900, w 43. życia w Magny-les-Mamaux pod Paryżem. Zwłoki spoczywają na cmentarzu w Lille, rodzinnym mieście poety.

\*

Nie ma w życiu Samaina hałaśliwego zmagania się z losem, patosu walki. Nie ma płaczu bezsilności, ani krzyku bohaterstwa. Jest natomiast dumne, ciche, ale stanowcze wydzieranie losowi zagonu własnego szczęścia, jest ciągła troska o materiał na budowę tam i grobli, broniących duszę przed zalewem szarzyzny życia. Samain nie tyle walczy z losem, ile wyzyskuje zaszczytnie zawarty z nim, choć drogo okupiony traktat pokoju. To też twórca *Ogrodu Infantki* jest jednym z wysokich a rzadkich uświęceń kultury współczesnej. Umiał on zwycięsko pojednać codzienną służbę szeregowca z głębokim i wytwornym zadośćuczynieniem najwyższym potrzebom artysty.

W Polsce, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, gdzie bieg spraw zmusza nie tylko nieśmiały, ale czasem właśnie tych najbardziej wewnętrznie „niezależnych” i odważnych do budowania podwójnego toru życia – znajdzie postać Samaina więcej braci i siostr, niż we własnej ojczyźnie, więcej braci i siostr w trosce o byt niepodległy własnej tęsknoty i własnego marzenia.



\* \* \*

Do groty poetyckiej Alberta Samaina p o d e j ś ć można gościńcem losów życiowych poety i prądów literackich, które tętniły za jego czasów, ile w e j ś ć do niej trzeba przez duszę twórcy, zrozumiawszy duszy tej strukturę i wcieliwszy się w jej rytm. Poeta odtwarza „w pieśni” to, co „zginęło” czy minęło w życiu, i wtedy jest epikiem, choćby mówił o sobie. Albo z w i a s t u j e to, co się ma dopiero narodzić – i wtedy jest lirykiem-wieszczem, choćby mówił o innych. Albo, wreszcie, tworzy poeta to, o czym sam wie, że się nigdy w życiu w całej pełni nie może objawić nigdy całkowicie urzeczywistnić – i wówczas staje się w pewnym sensie dramaturgiem, każe walczyć o byt własnemu marzeniu, każe mu żyć i działać samoistnie, ponad poziomem rzeczywistości. Słowem – poeta odtwarza, zwiastuje i tworzy, czyli dopełnia życie. A to potrójne spojrzenie na świat, spojrzenie epika, wieszca i dramaturga daje pocie władzę tajemną nad życiem, czyni go sługą życia, Wodzem-bohaterem i – artystą. Tedy poezja jest zawsze prawie nadbudową życia: wskrzesza je, zwiastuje albo tworzy. Jen o, że nadbudowa ta jest różnej struktury – zależnie od budowniczego i od materiału, którym budowniczy rozporządza; zależnie także od potrzeb, których nadbudowa ta ma być odpowiednikiem.

Ale wyobraźmy sobie, że oto nagle zapanował na ziemi k l i m a t edeński, że zbyteczne stało się wszelkie budowanie, że nowe warunki usunęły z ludzkiego istnienia wszelkie tamy rozrostu, wszelkie tarcia, troski i potrzeby... nienasycone. Wówczas zniknęłaby walka, zniknęłaby potrzeba zdobywania i budowania, potrzeba zwiastowań i wskrzesicielstwa. Miałaby zginąć także poezja? Tak jest – i zamarłaby poezja, która jest walką z rzeczywistością i nadbudową rzeczywistości, gdyż życie samo stałoby się poezją. Pozostałaby przecie poezja jako szlachetna gra istnienia, poezja, dysząca jednym rytmem z życiem, jego wieczna miłośnica upojna, tryskająca z dusz i zapadająca w nie bezustannie, jak fale w łono morza, z którego powstały... I wówczas poeta przestałby istnieć jako sługa i jako wódz: poeta byłby już tylko w i d z e m - a r t y s t ą.

Otóż właśnie potrzebą pierwotną i głęboką Samaina jest zdobyć ten stan wewnętrzny, kiedy to znika sama żądza zdobywania, kiedy życie staje się taką jen o grą szlachetną i rytmiczną fal duszy, wyblaskających na powierzchnię po to tylko, aby mieć rozkosz powrotu ku głębiom. Tu przed Samainem dwie drogi stoją otworem: droga walki i droga wyrzeczeń. Samain pragnie wyzuć się z potrzeby walki, ale chce i nie może zawrzeć pokoju za wszelką cenę zdać się na łaskę i niełaskę Losu – wroga uległych. To też Samain idzie obiema drogami, lub ściślej biorąc, nie wybiera ani jednej ani drugiej. Jego „wyrzeczenie się” jest to łagodne zejście do poziomu nieodpo-

wiedzialności przed sobą, za niepowodzenia własne, zejście na stanowisko najłatwiejszej i najwygodniejszej obrony wobec losu. Zresztą, pomimo łudzających pozorów, nie ma w Samainie ani krzty ascetyzmu, nic z mnicha-biczownika, szukającego rozkoszy w skąpstwie życia. Przeciwnie, Samain szuka rozkoszy w obdarowywaniu siebie, kocha on „swoje” szczęście, pieszczotę zmierzchów wiosennych i radość jesieni. Cała Samainowska. filozofia dobroci i wyrzeczeń, filozofia jego *Divine Bontemps*, „*l’habitude du renoncement*” jest raczej mądrym wybiegiem strategicznym wodza, oszczędzającego sił zbrojnych. Tych istotnie Samain nie ma nadto; jeno włada niemi rządnie. Brak mu zupełnie śmiałości i zuchwalstwa zdobywcy. Posiada za to stanowczość i zwłaszcza upór obrońcy. To też nie atakuje, lecz broni. Musi bowiem bronić swego przywileju marzenia. I nie tylko tego... Musi bronić przywileju dawania życia własnemu marzeniu, narzucania własnego marzenia innym. A wspiera go tu wiara, że marzenie godne jest życia – wiara artysty. Ale wszelkie marzenie poczyna się z tęsknoty tak, jak czyn z radości. Otóż kluczem, otwierającym grootę poetycką Samaina, jest właśnie jego tęsknota.

*Profil hiszpański Samaina* – powiada jego krytyk i wielbiciel, Louis Denise<sup>35</sup> – *wygląda, jakby nosił podpis Velázqueza*. Ale nie tylko podpis jest hiszpański. Stamtąd rodem jest też tęsknota poety, silna i uporczywa *morrina*, dumna tęsknota do przepychu w życiu zewnętrznym i wewnętrznym. Ona to jest rodzicielką marzenia.

*Mon âme est une infante en robe de parade,  
Dont l’exil se reflète, éternel et royal  
Aux grands miroirs déserts d’un vieil Escurial...*<sup>36</sup>

Tak, marząc, mówi o sobie sam poeta... Lecz na drodze wyniosłej i nieco sztywnej tęsknoty hiszpańskiej do przepychu i bogactwa, stanęło flamandzkie poczucie rzeczywistości, „pracowita opieszałość” woli twórczej, a nade wszystko sumienność i czujność zmysłów, chwytających barwę i kształt każdego szczegółu. Tu gromadzi się materiał do budowy marzenia, rośnie wyobraźnia twórcza Samaina, która ma tchnąć życie w marzenie i nasycić czy ukoić tęsknotę poety. Jednak Samain mimo wszystko wychował się i wyrósł

<sup>35</sup> Louis Simon Denise (1863-1914) – francuski poeta, krytyk sztuki, bibliograf i ornitolog; był bibliotekarzem w Bibliotece Narodowej oraz należał do grona twórców *Le Chat Noir* oraz zespołu „Mercure de France”.

<sup>36</sup> *Mon âme est une infante...* – *Ma dusza jest infantką w sukni brokatowej, / Której wieczne wygnanie odbija się z bliska / W wielkich, pustych zwierciadłach starego zamczyska...* A. Samain, *Mon âme est une infante...* [Ma dusza jest infantką] tłum. Lidia Sujczyńska [w:] J. Lisowski, *Antologia w poezji francuskiej*, op. cit., t. IV, s. 73.

na artystę w granicach kultury francuskiej, w granicach tej umysłowości, której cechy główne według Hipolita Taine'a są: pojęć wyrazistość i myśli ciągłość, ład... Czyli – w płaszczyźnie sztuki – głębokie poczucie stylu; jedność i zwartość konstrukcji. Nade wszystko w obcowaniu z kulturą ojczystą przejmie się Samain b o s k ą ż ą d z ą prostoty, pragnieniem ujęcia w karby bogactw i przepychu własnego, a także miłością języka i wiarą w jego potęgę\*. Tedy więc krew hiszpańska i flamandzka stworzyły wprawdzie Samaina-poetę, lecz Samain-artysta urósł we Francji.

W notatkach, których poeta nie przeznaczał do druku, znajduje się – zapewne odruchowo rzucony na papier – opis „pokoju Samaina”, urojonej komnaty marzenia poetyckiego... Opis ten jest tak charakterystyczny dla rodzaju marzenia, wyobraźni i arcyzmu Samaina, że przytaczam go tutaj w przekładzie prawie w całości.

*Mój pokój. Wybity cały aksamitem szaro-stalowym o niebieskawych odblaskach. Sufit koloru zgasłej róży przechodzącego w malwowy, z dużym motywem dekoracyjnym Odrodzenia – barwy starego srebra, wyinkrustowany w jednym z narożników. Obicie maskujące drzwi. Okien nie ma wcale, gdyż pokój jest mieszkalny jedynie przy świetle sztucznym. U dołu obicia pasmo starego srebra, rzeźbione ażurowe, wykładane na tle aksamitu obicia; rysunek w gałęzie, wiązane sznurami pereł różowych. Dywan o długim włosie srebrnawym. Przy jednej ścianie sofa aksamitna szaro-stalowa. W narożniku, pod inkrustacją sufitu stół hebanowy na lwich nogach ze srebrnymi szponami. Stół pokryty serwetą aksamitną, szaro-stalową z wyhaftowanym w rogu srebrnym tulipanem o ryżowych płatkach. Fotel etruski hebanowy – okucia srebrne. Na fotel – aby złagodzić ostrość kantów i twardość drzewa – skóra szarego niedźwiedzia, rzucona niedbale. Lampa ze starego srebra masywna i smukła, ze zbiornikiem wydętym, szyją wydłużoną; kształt nagi, bez ornamentu. Abażur blado-różowy, przyblakły. Teczka z safianu szaro-stalowa ze znakiem heraldycznym ze starego srebra. Pióro złote. Książki: Corbière, Mallarmé, „Fleurs du Mal”, formatu małego in-quarto,*

---

\* Stosunek Samaina do języka nie będzie interesował czytelnika polskiego. Zaznaczam tylko, że Samain nie był w ogóle „reformatorem”. Może dlatego właśnie jego małe nowości językowe mają większą wagę. Stworzył je bowiem nie kaprys, ani żądza reformowania za wszelką cenę, jeno potrzeba istotna. To też prof. Brunot w swej *Historii języka francuskiego* („Petit de Julleville” R. VIII, s. 793, i in.) skwapliwie uwzględnia te nowości i osobliwości. Zresztą, w zakresie słownictwa, co do obfitości używanych wyrazów nie należy Samain do bogaczy, umie tylko doskonale stosować to, co posiada; jest raczej dobrym gospodarzem, niż „obszarnikiem” w rodzaju W. Hugo. Podobnie w zakresie form wierszowania niczego Samain nie zbudował, ani nie zburzył. A prawda, używa on często pewnej nowości poetyckiej – sonetu „z trenem”. I tu przecie nie kaprys był, zdaje się, powodem wynalazku. Delikatna, wonna i muzyczna poezja Semaina zamiera zwykle w przyciszeniu, roztopia się w *pianissimo amoroso*, jak Nokturn g-moll Szopena. Przecie pozostaje po niej coś, jak smuga echa i woni, ważąca się długo na powietrzu. Piętnasty wiersz sonetu, ów „tren sonetowy” czyni tę smugę bardziej wyczuwalną, jest jej odpowiednikiem i wyrazem.

*oprawione w białą skórę, spięte klamrami z sznurów srebrnych i różowych. Tytuły wyciskane po lewej stronie u góry; litery romańskie surowej czerwieni.*

*Kominek z plakatą strojną, w stylu Odrodzenia... Płonące bierwiona... Trzy ściany pokoju nagie zupełnie. W narożniku naprzeciwko stołu, o dwa metry od podłogi – półka wsparta na żelaznej Chimerze w stylu Odrodzenia ze sprężonymi piersiami i łonem wydatnym. Na półce wielki róg kryształowy, wysmukły; w nim dwie róże, róża żółto-siarczana i róża barwy wina...*

*W zagłębieniu, maskowanym draperią – nisza głęboka, tonąca w półświecie wiszącej na łańcuszku lampy kościelnej ze złota. Bania lampy złożona ze szkła różnobarwnych, rżniętych płasko, mieniących się jak wielkie rubiny, szafiry, szmaragdy. W niszy, wybitej karmazynowym aksamitem, na kolumnie o doryckiej głowicy – Młody Faun Praksytelesa. Kolumna ruchoma, obraca się w podstawie, pozwalając ustawić marmur według chwilowego zachcenia. U góry i u dołu snop gazowych palników, które można podnosić i opuszczać dowolnie. Mocny żar karmazynu chłonie surowość marmuru, przenika go, rozgrzewa i w grze mieniących się, jak mora światła, tchnie weń życie różowe i miękkie.*

Tak – gestem kapryśnym – od niechcienia upamiętnił Samain swoją komnatę marzeń, jedną zapewne z tych komnat „starego Eskurialu”, po którym tak lubiła odbywać wędrówki poetyckie zamysłona dusza-Infantka poety. W opisie tym bezwiednie i zniecałkująco kojarzą się i uzewnętrzniają sprzeczne nieraz pozornie właściwości sztuki poetyckiej Samaina: potrzeba przepychu i blasku, hamowana przez bardziej już świadome dążenie do prostoty; wytworne poczucie wagi szczegółu, okiełznane przez kult wielkich linii oraz potrzebę stylizacji; wyrafinowanie estety – nie przekraczające jednak granic klasycznego niemal umiaru... Ale te kontrasty i sprzeczności, tkwiące w sztuce – nie od razu ułożyły się w nią do harmonijnej równowagi i zgody wewnętrznej. Bowiem są dwa dominujące typy ludzi-twórców. Jeden – to natury jednolite, rozpędowe i proste – dla siebie samych przynajmniej; ludzie o przymkniętych oczach wewnętrznych; na zewnątrz patrzą zawsze, wprost przed siebie.

Inni – to natury złożone (dla siebie samych przede wszystkim) o wzroku wewnętrznym, bezsennie czujnym i podejrzliwym, zmuszone do rugowania sprzeczności, do harmonizowania kontrastów. Zadanie pierwszych – znalezienie najdobitniejszego wyrazu dla samego siebie, lub najmocniejszego oręża do walki na zewnątrz; ich niebezpieczeństwo – płytkość albo maniera. Drugie skazane są także na walkę wewnętrzną; ich niebezpieczeństwo – to albo rozbitcie wewnętrzne, albo eklektyzm, albo niedobudowanie siebie do końca. Aby nie szukać daleko – powiem, że Baudelaire z całym swoim „dekadenckim” wyrafinowaniem należał do typu pierwszego. Podobnie – Paweł Verlainne. Natomiast Albert Samain jest właśnie przedstawicielem typu drugiego. Kontrasty, tkwiące w Samainie, stwarzają cel dla jego woli artystycznej przede wszystkim, zmuszają do borykania się, do walki o żywą syntezę

wewnętrzna, z bogacającą indywidualność i rozszerzającą jego widnokrąg artystyczny. Ale kontrasty te i sprzeczności narażają też poetę na niebezpieczne chodzenie cudzymi szlakami, opóźniają jego rozwój i wyzwolenie, każą nawet czasem – w chwilach zmęczenia może – szukać spoczynku w przystani eklektyzmu poetyckiego – lub wprost u cudzego ołtarza...

W efektownych *Marginaliach* swoich mówi ulubiony poeta Samaina, czczony przezeń za *paralelizm logiki i wyobraźni* Edgar Allan Poe, że *poczucie wytworne piękna, poczucie poetyckie, w przeciwstawieniu do siły poetyckiej, prowadzi nieuniknienie do naśladownictwa. W ten sposób* – dodaje ten znakomity współczesnik Słowackiego (urodzili się i umarli obaj w tym samym roku) – *wielcy poeci byli w większości wielkimi plagiatorami*. Słowo ostatnie jest niewątpliwie bardziej efektowne i dobitne niż właściwe. Ale myśl zasadnicza – słuszna zupełnie: silne poczucie poetyckie jest niewątpliwie niebezpieczeństwem dla samoistności artystycznej poety. Lecz niebezpieczeństwa istnieją właśnie po to, aby je zwyciężać. Takie ujęcie sprawy ułatwia niezmiernie zrozumienie postawy Samaina wobec „mistrzów”. Samain silnie odczuwa piękno cudze, piękno obce; nawet wielbi je, ale równocześnie walczy z nim, tworząc. Stąd historia wpływów literackich, którym ulegał to przede wszystkim historia walk, staczanych przezeń o niepodległość własnej sztuki.

Z początku wielbi Samain romantyków, Musseta zwłaszcza. Później przechodzi nieznacznie w sferę oddziaływań *Parnasu*, gdzie zwłaszcza wyniosły Leconte de Lisle i nieskazitelny w artyzmie – José Maria de Heredia<sup>37</sup> wyciśną na nim swe znamię. Jednak zasadnicze, przełomowe znaczenie mają dla Samaina wpływy istotne Baudelaire’a i Pawła Verlaine’a. Karol Baudelaire należy niewątpliwie do tych poetów, koło których trudno jest przejść obojętnie: trzeba go wielbić, albo nienawidzić. Samain – wielbi. Raz nawet wręcz – świadomie, to prawda – naśladuje. Tym naśladowaniem jest jego *Luxure* coś w rodzaju litanii do żądzy lubieżnej.

*Dziewico z krwi i złota, panno pocieszycielko,  
Dziewico z dziewic na wieki panno ciało trucicielko.*

Brzmi to jak parafraza Baudelaire’a *Litanii do Szatana* z cyklu *Bunt*. Ale z satanizmem Baudelaire’a nie ma Samain nic prawie wspólnego, prócz dalekich może powinowactw na tle pociągu do przepychu i niezwykłości czy osobliwości stanów psychicznych, przy czym jednak Baudelaire’a zaciekawia bardziej moralna (tak!) strona zjawiska, Samaina zaś – estetyczna, malarska zwłaszcza. To też ton Baudelaire’a brzmi jeszcze wprawdzie nader wyraźnie

<sup>37</sup> José Maria de H é r é d i a [właśc. José Maria de Heredia Girard] (1842-1905) – francuski poeta, przedstawiciel parnasizmu, emigrant polityczny; członek Akademii Francuskiej.

w kilku utworach *Ogrodu Infantki* (*l'Hermaphrodite, Vision I*) i z *Złotego wozu* (*Bacchante* z cyklu *Evocations*). Ale ton ów nie rozlewa się bynajmniej po całym dziele, a zupełnie znika z *Aux Flancs du Vase* w *Polifemie* i w *Opowiadaniach*. Jest to bowiem niemal prawo wpływów literackich, że im głębsze są powinowactwa dusz, tym wpływ jednej na drugą będzie głębiej utajony, powszechniejszy, ale mniej wyrazisty. Jeśli zaś pokrewieństw istotnych nie ma, tedy wpływ ogranicza się do strony zewnętrznej, jest bardziej skupiony na jednym utworze lub na cyklu utworów, łatwiej uchwytany, czyli bardziej rażący. To też w twórczości Samaina znacznie trudniej pochwycić na gorącym uczynku wpływ Verlaine'a, z którym łączą autora *Polifema* powinowactwa głębsze, a zwłaszcza rozleglejsze niż z Baudelairem. Przede wszystkim wspólna jest obu poetom wrażliwość na muzyczną stronę zjawisk, na muzykę rzeczy i dusz. Obaj też lubują się w półtonach i wszelkich pograniczach, choć znowu lubują się inaczej i dochodzą do nich różnymi drogami. Samain nie podpisałby pewno drugiego twierdzenia, zawartego w słynnym cztero wierszu Verlaine'a:

*Car nous voulons la Nuance encor  
Pas la couleur, rien que la Nuance*

.....  
*Oh! la Nuance seule fiance,  
Le rêve au réve et la flûte au cor...*<sup>38</sup>

A gdy sam wyznaje:

*J'adore l'indécis...*<sup>39</sup>

To zaraz dorzucić nieomieszka:

*Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie  
Les cheveux et les yeux, l'eau, les feuilles, la sole...*

Jak gdyby chciał wskazać, że nieokreśloność lub półton nie jest jego potrzebą jedyną i bezpośrednią – że pierwotniejsze w nim jest pragnienie bogactwa czuć i wrażeń, a i nieokreśloność, morze półtonów – to tylko źródło bogactw i kopalnia rozkoszy dla oczu bystrych i wrażliwych. Dla

<sup>38</sup> *Car nous voulons la Nuance...* – *Bo nade wszystko chcemy Odcienia, / Odcienia, nie kolorów łączy! / Och tylko Odcień zaręczy / Sen ze snem, z fletnią rogu brzmienia!* P. Verlaine, *Art poétique* [Sztuka poetycka] tłum. Mieczysław Jastrun [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, op. cit., t. III, s. 678-679.

<sup>39</sup> *J'adore l'indécis...* (fr.) – uwielbiam to, co nierozstrzygnięte. A. Samain, *Dilection* z tomu *Au jardin de l'infante* (1893), utwór nie tłumaczony.

Verlaine'a zaś półton, zmierzchowość, odcień – jest powietrzem poetyckim, poza którym nie ma dłań życia. Samaina spokrewnia także z Verlainem, choć znowu bynajmniej z nim nie utożsamia – bliskość rytmu wewnętrznego dusz. W obu jest miękka falistość, o wyraźnym akcencie, przecie bez sztywnej nieco i drewnianej czasem miarowości: Baudelaire'a. Rytm Verlaine'a jest zwrotniejszy i chybszy; czuć tu większą samorzutność i śmiałość, czy bez troskę w rozpędzie. Rytm wewnętrzny Samaina jest rozlewniejszy, mniej zwrotny, ociążalszy nawet, ale pełniejszy za to i majestatyczniejszy nawet... Powinowactwa te i zbliżenia wewnętrzne musiały oczywiście ułatwić głębsze oddziaływanie Verlaine'a na autora *Ogrodu Infantki*. Oddziaływanie to, jego ślady – można nawet wskazać tu i ówdzie. Uwyrażnia się ono dobitniej w *Zimie*, w *Chanson Violette*, w *Musique confidentielle*, ale rozlewa się szerzej i przenika głębiej, niż wpływ Baudelaire'a.

Naturalnie, bezcelowe byłoby chodzenie po niwach poetyckich Samaina, aby zbadać, który kłos z cudzego tu wyrósł ziarna. Zresztą, jeśli w twórczości Samaina znaleźć można rzeczy obce, to są one zawsze zdobyte, nie zaś przywłaszczone. Poeta nie ulega nawet własnemu entuzjazmowi dla cudzej twórczości. Owszem, do entuzjazmu wobec wszelkiego piękna jest zdolny, ale nie pozwala falom tego entuzjazmu zalewać własnych pól. Umie budować tamy. W tym zakresie wykazał Samain prawdziwą odwagę i stanowczość. W liście, pisanym na rok przed śmiercią, do młodego poety E. Rochera<sup>40</sup> głosi Samain: *Aby siebie odnaleźć... trzeba mieć wiele odwagi, trzeba umieć poświęcić nawet swoje najgłębsze przywiązania. Trzeba wreszcie spod straszliwej gromady formuł, estetyk i szkół wydobyć swoje m a ł e j a zagrzebane tam, ale żyjące przecie...* Temu hasłu wierny był i sam poeta nie tylko w stosunku do twórców, ale i do całych prądów literackich współczesnych. Wiemy już, że od reformatorów-symbolistów trzymał się on nieco zdała. Jego wrażliwość wszechstronna i oczy rozwarte szeroko na wszelkie piękno bez względu na to, skąd by przyjąć ono mogło nie pozwoliły Samainowi na radykalizm. Wychowany na romantykach, przejęty zasadami Parnasu, – umie się zdobyć na entuzjazm dyskretny dla symbolistów. Przecie nigdy nie zapomina o swych dawnych mistrzach. Umie na pamięć ich zasady, ich formuły, ich przepisy nawet, chociaż nie widzi w nich deski zbawienia poetyckiego jedynej. A już na pewno by się nie zgodził na zdanie teoretyka kodyfikatora Parnasu, Teodora de Banville'a, że teraz – tj. po zdobyczach i zwycięstwie Parnasistów – *warsztat poetycki, którym rozporządzamy, jest tak dobry, iż nawet dureń, którego nauczono, jak się tym warsztatem posługiwać, może przy staraniu pisać dobre wiersze\**, Samain wie, iż rzecz ma się raczej prze-

<sup>40</sup> E. Rocher – postać niezidentyfikowana.

\* [Th. de Banville], *Petit Traité de la poésie française*, [G. Charpentier, Paris 1881], s. 2.

ciwnie, że uginając się pod brzemieniem formuł i przepisów, nawet dobry poeta, może pisać marne wiersze. Jeśli więc nie wywraca Samain „do góry nogami” zasad Parnasu, to przede wszystkim dlatego, że może wprowadzić do wytwornych pałaców i ogrodów parnasyjskich swoją Duszę-Infantki, nie łamiąc żywopłotów, ani deptając brutalnie kwietników, że nie jest mu w tych ogrodach, i pałacach ani obco, ani ciasno. Nie mniej w stosunku do prądów literackich zarzucano Samainowi eklektyzm. Zgoda. Trzeba jeno pamiętać, że eklektyzm zaczyna się tam, gdzie się kończy twórcza synteza. To też Samain byłby skazany na eklektyzm, o ile nie zdobyłby się na syntezę. Tak przecie nie jest. Umiał on po prostu pogodzić – zresztą nie cofając się bynajmniej przed reformatorstwem na małą skalę główne zasady prozodii parnasistów z własną postawą poetycką i z melodią wnętrza własnego, w którym pobrzmiwały wyraźnie główne nakazy symbolizmu, ale w którym tkwiły także i głębsze właściwości poetów Parnasu. Tę dwoistość przyrodzoną skłonności artystycznych i uzdolnień Samaina, oraz wzajemny stosunek tych skłonności – parnasyjskich i symbolicznych – niezmiernie trafnie charakteryzuje Gustaw Lanson<sup>41</sup> w recenzji *Złotego wozu: Posiada on (Samain) dar opisywania z mocą ześrodkowaną i wyrazistą która daje wrażenie rzeczywistości... Ale wówczas staje się sobą, kiedy odkrywa duszę w zjawiskach... Dopełnia on Chéniera i Musseta – Maeterlinckiem\**. Istotnie, Samain-symbolista, *odkrywca duszy w zjawiskach* umie także obiektywnie, dokładnie, iście po flamandzku patrzeć na świat form. Nic przeto dziwnego, że naturalnym jego dążeniem będzie jednocześnie zbliżanie i harmonizowanie górujących właściwości dwóch prądów. Zadanie to leżało na jego drodze artystycznej. Musiał je rozwiązywać, jako symbolista stanął na granicy naturalnej prądu. Usunął ze swej twórczości wszystko, co było w symbolizmie przypadkowym, hałaśliwym i zbytecznym; co było orężem, nie zaś trwałą zdobyczą. Sam podbojów nie czynił, ale umiał zdobyć prądu organizować i wyzyskiwać. Wierzył zresztą, iż kierunek i hasło są niczym, zaś twórca i praca – wszystkim.

Trzeba być szczerym, mieć talent i oczy, zwłaszcza oczy wewnętrzne, rozwarte szeroko – oto jego hasło istotne. Nie był więc Samain właściwie ani neoromantykiem, ani parnasistą, ani symbolistą – był przede wszystkim poetą. To na dalszą metę wystarcza. To też w pewnym znaczeniu był nawet twórca *La Sagesse* zwiastunem przyszłości, zapowiedzią stanu obecnego poezji francuskiej, stanu równowagi, uspokojenia, powrotu do umiarkowanego klasycyzmu bez przekreślenia zdobyczy symbolistów.

---

<sup>41</sup> Gustaw Lanson (1857-1934) – francuski historyk i krytyk literacki; wykładał na Sorbonie.

\* „Revue Universitaire”, 15 grudnia 1901 r., s. 477.



Prosty i niewyszukany jest pierwszy nakaz poetycki Samaina: *wyrazić swoje ja*, wyśpiewać swoją melodię wewnętrzną... Ale spełnienie tego nakazu nie jest dla samego poety ani zbyt proste, ani łatwe nadmiernie. Zadanie utrudnia mu przede wszystkim owo *poczucie poetyckie* wedle wyrażenia Poe'go, czyli silna i rozległa wrażliwość literacko-estetyczna. To też świadomie i z dużym wysiłkiem szuka poeta ucieczki od piękna obcego. *Oddala* – wedle słów własnych – *wszelki wpływ bezpośredni i pośredni (rozmowy towarzyskie, lekturę, nawet pogadanki koleżeńskie), zamyka na cztery spusty drzwi swego pokoju i pyta siebie szczerze, bez fałszywego wstydu, co czynić pragnie, a czego nie kocha\**. Tak w swej samotni poetyckiej dochodzi Samain do poznania granic naturalnych własnej osobowości twórczej, swoich pragnień, swoich sił i środków. I właśnie to szukanie granic, ta dążność nie tyle do rozszerzenia włości poetyckich, ile do ścisłego i skrupulatnego ograniczenia ich obszaru – jest właściwością Samaina charakterystyczną. Najwালniejszym skutkiem tej metody jest wyrzeczenie się przez Samaina – mocy poetyckiej, zrzeczenie się prawa poetyckiego do wyrażania siły. Samain wytwornie odczuł, że „siła” jego (siła rozpętana, działająca) – pochodzi z drugiej ręki – *Luxuret, Le Fouet, Symphonie Heroique, Orquei* są tego dowodem kilka razy nawet, na przykład w pięknym i efektownym sonecie *Paresse* buntuje go poeta przeciw swemu losowi, wołając:

*Wstań rozkoszniku!...*

.....  
*Nie trzebaż, abys stanął silny śród mocarzy ?*

Ale i tu świadomość „granic” zwycięża bunt. „Sen o potędze” przygasa. Poeta ulega czarowi „pieszczotliwie zabójczego lenistwa”, a „wyuzdanie” drzwi, gasi czysty płomień dumy. Tak wyrzeka się Samain mocy romantycznej, bojowego gestu zdobywcy. A jest to abdykacja siły na rzecz złożoności, która zawsze prawie jest siły czynnej przeciwstawieniem. Moc bowiem jest prosta; aby zwyciężyć, wystarcza jej, gdy jest sobą, gdy jest sama i jedna. Słabość dopiero szuka dróg bocznych, przejść tajemnych, budowanych kunsztownie i wytrwale. Wszelka tedy złożoność tryumfująca, to jest żywa, zwycięska i nierozbita, jest dowodem pewnej słabości i pewnej siły. Słabość jest przyczyną, że się nie idzie wprost, że się coś omija, okrąża. Ale zwycięstwo dowodzi siły cierpliwej i mądrej, dowodzi ciągłości i celowości wysiłku. W tym znaczeniu jest Samain słaby i jest silny, bowiem posiada duszę poetycką wytwornie złożoną, ale umie jej złożoności bronić zwycięsko przed rozbiciem i nawet przed rozproszeniem.

---

\* Z cytowanego powyżej listu do E. Rochera.

Szukając granic własnej osobowości twórczej, ucieka do swego pokoju bez okien i tu spędza długie godziny samotności. Ale samotność ta nie tylko jest środkiem do odnalezienia siebie. Jest ona również kresem tej drogi odnajdywania, stanem, który sam przez się staje się płodny artystycznie. Bowiem samotność jeno dla ubogich w duchu jest ciężarem i troską. Dla bogatych – jest ona przywilejem równie cennym jak uczestnictwo w walce o przewagę moralną nad losem. Samain czci więc święte prawo samotności twórczej. To też właśnie w jego wytwornej komnacie marzenia, w tym pokoju bez okien, przesyconym atmosfera wstrzemięźliwego wyrafinowania, ciszy i nieobecności osób trzecich – rodzi się więcej niż połowa jego czynów artysty. Tu kryształuje się jego pierwsza i zasadnicza postawa poetycka, postawa Samaina – *odkrywcy dusz w rzeczach i zjawiskach*. Nazwałbym ją *elegijno-symfoniczną*. Jest bowiem poezja ta przesycona dyskretną melancholią wspomnienia i oddalenia, delikatnym smętkiem rzeczy nieobecnych. Zaś z drugiej strony poeta budzi te wspomnienia muzyką duszy własnej...

*Puisqu'il n'est point de mots qui puissent contenir,  
Ce soir, mon eme triste en vouloir de sâ taire,  
Qu'un archet pur s'éleve et chante, solitaire,  
Pour mon rêve jaloux de ne se définir*

*O coupe de cristal plaine de souvenir,  
Musique -----<sup>42</sup>*

Tak oto muzyka, *kryształowe naczynie wspomnień* – śpiewa pieśń samotną marzeniu poety, temu marzeniu, które zazdrosne jest o swój kształt, nigdy nie zjawiony. Tam więc gdzie się kończy władza plastyka i malarza, tam zaczyna się dla poety państwo muzyki. Bez jej mocy wyczarowywania i syntezy zagubiłby może poeta swoje marzenie; rozpadłoby mu się ono i rozsypało na pył lotny czuć niepochwytnych. I rozwiało po łęgach nieświadomego. Teraz zaś może bezkarnie wydzierać nieokreśloności i zmierzchom ich tajemnice dziewicze i słodkie, a przez niczyje wejrzenie dotąd nie zawstydzone; może wznosić na granicy wyczuwalnego, tam, gdzie się zamyka widnokrąg zmysłów ludzkich – mistyczne pałace o filigranowych krużgankach i witrażach z ametystu; może wreszcie śnić *ciszę ogrodów głębokich o majestatycznych kaskadach*, czyniąc zadość swej wiecznej żądzy przepychu i bogactwa, ale także potrzebie niepowtarzalności i cudu marzenia.

Tak powstaje większość utworów z *Ogrodu Infantki* i *Złotego Wozu*. – *Przechadzka nad jeziorem, Jesień, Elegia, Kochanie, Muzyka, Keepsake, Ekstaza, Ciszka*, wreszcie większość z cyklu pt. *L'Allée solitaire* – oto niektóre

<sup>42</sup> A. Samain, *Musique* z tomu *Au jardin de l'infante* (1893), utwór nie tłumaczony.

z licznych poematów tego typu, zawartych w zbiorze pierwszym. Zaś *Elegia*, *Wieczór wiosenny*, *Wieczór*, *Krajobrazy*, *Róże w wazonie*, *Hyacinthe* i cykl pt. *Wnętrze* należą do tej samej kategorii w zbiorze drugim. Tej samej elegijno-symfonicznej postawy wyrazem jest również cykl *Elegii*, zamieszczony w *Złotym Wozie*. Jenó tutaj marzenie muzyczne oplótło już wspomnienia rzeczywistości bardziej dotykanej i wyrazistej. Zresztą, we wszystkich tych dziełach sztuki poetyckiego i sztuki marzenia – twórca przepływać się zdaje korowód wspomnień jakiejś rzeczywistości dalekiej i przyciszonej. Wyrastają tu znienacka krajobrazy *jezior mistycznych o zmierzchu*, *miraże nocy słodkich, czarodziejskich i samotnych* wstają zapachy subtelne i kuszące, a dokoła mży smuga pieśzcot kobiecych, miękkich, roztopiających się w woń i ciszę... Zaś dusza artysty używa jenó swego rytmu tym wspomnieniom i przeżyciom. Jest to wytworne i jakby miłosne nizanie czuć, wrażeń i wspomnień na rytm duszy, współczującej życiu, lecz oddalającej się odeń w ciszę marzenia. Poezji tej nie *pamięta się* w sensie wzrokowym tego słowa. Na patrzącego z zewnątrz, na widza obiektywnego piękności poetyckich – poezja ta z całą mnogością obrazów i barw może czynić wrażenie wykwintnych i gustownych emalii z arabeskowym rysunkiem. Ale nie trzeba dowierzać zbytńo nawet samemu poecie, gdy półżartobliwie a półserio się zwierza:

...*Fantazja ma jest Wysp Emaliowych Królową...*

W istocie poezję Samaina, powstałą z dna jego duszy symfoniczno-elegijnej, można tylko – muzycznie przeżywać. Wtedy pozostaje po niej smuga woni, melodii oraz lśnień wewnętrznych, roztopiających rzeczywistość widzianą. Tak udotykalnia poeta – w sensie symbolicznym – tajemnicę życia duszy ludzkiej, jej głębokich powinowactw ze światem rzeczy i zjawisk. Czasem przecie poezja Samaina – właśnie ta elegijno-symfoniczna staje się jak zapach wytwornych szkatulek niewieścich, do których przez długie lata składano róże, listy miłosne i konwalie – znaki widzialne wydarzeń życiowych. Czas wywiał stąd wszystko, co rażące i dotkliwe; zostało jenó ulotne i miękkie wspomnienie woni półzamarłych w oczekiwaniu, woni zlewających się w wyrafinowany, rozwiew rezygnacji, w przyciszoną muzykę tchnień łąk i barw zgasłych o zachodzie. Takie właśnie przyciszone a jednak zmysłowe i wprost dotykalne wrażenie minionej rzeczywistości przynosi czytelnikowi cykl *Elegii*, zawarty w *Złotym Wozie*:

*Le passé me remonte à l'âme...*<sup>43</sup>

– śpiewa poeta, chwytając swoją lutnię miłosną.

<sup>43</sup> *Le passé me remonte à l'âme...* (fr.) – przeszłość ogarnia moją duszę.

Wprawdzie nie tylko *Elegie* przepaja miłość i tęsknota miłosna. Ale w *Elegiach* uczucie to najbardziej jest bezpośrednio Samainowskie. Bowiem miłość Samaina żyje tak, jak jego poezja. Jeśli chce być wybuchowa, namiętna, gwałtowna czy „sataniczna” – wtedy staje się obcą duszy poety. Samain i wtedy umie znaleźć wyraz dobitny, rzadki, nowy w jaskrawości czy sile, ale postawa ta go męczy nadmiernie i znać tu wysiłek – w ołę artysty, płynącą przeciw popędowi człowieka. Bo też złożona i wytworna natura poety lęka się szybkich, jak grot zwycięski, namiętności, krótkich, zabijających świadomość uniesień. Jego miłość i jego rozkosz ma stopę lękliwą i krok powolny, ociąga się w drodze do swego szczytu i do swej śmierci, obziera się naokół, przed i poza siebie; jest oszczędna i dlatego może tak bogata, tak wszechstronnie czujna i widząca. Tłem miłości Samaina jest zmysłowość z odcieniem mistycznej tęsknoty do pełni i potęgi. Zmysłowość ta jednak przy natężaniu jej granic nie stałaby się pełnią i potęgą namiętności – raczej już chyba pełnią lubieżnego rozkołysania istoty ludzkiej. Jednak los ten nie grozi jej bezpośrednio. I wprawdzie wielbi Samain przede wszystkim miłośnicę w kobiecie, lecz adoracja ta nie zdejmuje nigdy *uroczystej szaty* lęku przed *pospolitością* dokonania czy dosytu. Trwa Samain najlaciej w tęsknocie miłosnej z *sercem wychylonym do warg nieobecnych, z sercem podobnym, do poranków mglistych jesieni*, gdzie wedle słów poety, mieszka

...miłość zmierzchowa.

*Błada i omglona, śpiąc na drogim wspomnieniu.*

*Które upaja smętnie słodycz umierania...*

*Słodycz umierania*, powiedzmy też – słodycz ofiary wyrasta nieznacznie w ogrodzie zmierzchowym miłości Samaina. Kobieta *la chair tissée en souge*<sup>44</sup> – może darzyć według Samaina uczuciem *subtelny* i *czystym* tj. szczerym i prawdziwym. Ale uczucie to jest *jak woda źródeł leśnych*; nie tylko czyste, lecz *płynne*, uciekające między palcami dłoni, która je trzymać by chciała bez końca. *Współczucie, Słodycz i Pokój* są wprawdzie „sługami” kobiety Samaina, przecie ona sama służyć ma jeno „woli” własnego instynktu. Okiełznać ten instynkt – jest to według Samaina zabić kobiecość w kobiecie. Trzeba więc ten instynkt uszanować. A tym, którzy nie mają cennego daru zapominania, lub przynajmniej odwracania twarzy od zgłiszcz i zawałisk, każe autor *Elegii* uzbroić się w bezmiar wyrozumiałości i ofiary, w zdolność pogodnego, współradosnego niemal patrzenia na cudze szczęście.

Z takiej właśnie, zdaje się, potrzeby wewnętrznej wyrósł jedyny dramat Samaina – *Polyphème*. W cytowanym powyżej studium A. de Bersancourt<sup>45</sup>

<sup>44</sup> *La chair tissée en souge* (fr.) – ciało utkane jest z marzeń.

<sup>45</sup> A. de Bersancourt – postać niezidentyfikowana. Wspomina o nim Z.L. Zaleski, por. s. 213.

nazywa dramat ten *nie tylko arcydziełem Samaina, lecz jedną z najpiękniejszych, z najcudowniejszych rzeczy, jakie w ogóle napisano* (s. 45). Sądzę, że należy nieco obniżyć skalę tego zachwytu. W duszy Samaina nie ma właściwie miejsca na dramat wewnętrzny w wielkim stylu. Jest w niej tylko bogactwo i złożoność, jest jakby natłok stanów psychicznych, zbyt wolno rugujących się wzajemnie. Zamiast walczyć – cofa się poeta w ostępy marzenia i stamtąd współczująco ogląda własny smutek i cierpienie. To też *Polifem* jest właściwie dalszym ciągiem *Elegii*, ich zamknięciem i komentarzem moralnym. Co więcej – nazwałbym utwór ten *udramatyzowaną elegią*, w której z największą prostotą wyraziła się elegijno-symfoniczna postawa poetycka Samaina. Wpływy klasyczne zaś, głównie sielankopisarzy – współdziałały tu jeno szlachetnemu dążeniu do prostoty i do umiarkowania stylizowanego realizmu. Jednak w *Polifemie* więcej niż gdzieindegdy uwydatnia Samain zagadnienie moralne. Rozmiłowany bez pamięci olbrzym widzi uczucie Galatei dla pasterza. Pierwszy pęd jego dzikiej natury każe mu zdruzgotać szczęście cudze, szczęście dwojga półdzieci, pełnych beztroski i słodkiej niewiedzy. Ale niewdzięczność, nawet okrucieństwo Galatei – są nieświadome i konieczne. Czuje to Polifem. Staje więc na przelęczy pomiędzy gwałtem i przebaczeniem. Tu właśnie z *wielkiego bólu rodzi się wielka dobroć* i Polifem przebacza szczęśliwym – ginie sam. Zmysł dla szczęścia zwyciężył w nim żądę pomsty za niedolę własną. Niech żyją szczęśliwi. Niech się pełni radość na ziemi. W *Polifemie* chciał także autor dać wyraz swej utajonej głęboko tęsknocie do surowej potęgi namiętności. Jednak siły tej bohaterowi dramatu brak. Serce jego przepełnia jeno *bezmierna tkliwość* i potrzeba kochania. Jest Polifem bogaty w uczucie, ale nie jest silny. Te bogactwa właśnie pozwalają mu rzec się szczęścia na rzecz innych – obdarować ich, miast wydrzeć im skarb przemocą.

Podobnym tchnieniem poświęcenia owiane jest też pełne autobiograficznych aluzji opowiadanie pt. *Divine Bontemps*. Maluje tu Samain wiecznie spłoszoną, półdziką niemal duszę dziewczyny, która przeniosła skarby radości na poddasze własnego marzenia. Jej palce są za wiotkie, aby utrzymać nic szczęścia; jej oczy olsnęłyby [!] od blasku *marzeń spełnionych*. Napawa ją lęk rzeczywistości i nieśmiałość, tamująca wszelki pościg za dokonaniem. Religią Divine staje się *nałóg poświęcenia*, szlachetnie przewrotna rozkosz patrzenia, jak mnoży się szczęście cudze, wyrastające z jej własnej ofiary. A gdy już nie ma dla kogo się poświęcać, gdy nikt jej ofiary nie potrzebuje – wówczas pędzi Divine: *dni jednostajne i słodkie pośród wspomnień... A duszę jej lotną i wyzwoloną przejmują drżenie niecierpliwe i melodyjne gołębia, zbierającego się do odlotu. Jeno, zawsze ta sama, nie śmie teraz Divine prosić Boga o śmierć.*

W istocie jednak głosi Samain w życiu zasadę ofiary dlatego właśnie, że w swoim marzeniu poetyckim odnalazł on szczęście pełniejsze i bardziej odpowiadające własnej organizacji psychicznej. Wrażliwy, hardy i zmysłowy, – tym bogatszy od innych, że twórca – przed szczęściem bynajmniej nie ucieka, jeno pić nie umie z wspólnego naczynia. Szuka więc szczęścia na dwóch drogach: jako człowiek – w tęsknocie do pełni życia; jako artysta – w pełni radosnej marzenia. Podobnie w opowiadaniu Samaina pt. *Hyalis* – półboski i półludzki faun szuka szczęścia jako człowiek – w *miłości marzonnej* utkanej z bólu i półtonów; jako bóstwo – w pełni zmysłowego upojenia. Człowiek, zdolny do tęsknoty i cierpienia, zwycięża w faunie półboga. Bóstwo poznaje słodycz łez, i czar umierania – ekstazę rzeczy niepowrotnych.

Ta „dwoistość” wyraziściej jeszcze odbija się w ostatnim z czterech opowiadań, ogłoszonych w wydaniu książkowym. Jest to mniej zresztą doskonała i zwarta od poprzednich nowela alegoryczna pt. *Rovère et Angisèle*. Viola, kobieta południa i Angisèle, kobieta północy; pełnia tryumfujących zmysłów i rozwiewna tęsknota miłosna, ocierająca się o skrzydła śmierci – oto dwa ośrodki, ku którym ciąży kolejno dusza Rovère. Otóż dwoistość ta czy dwupostaciowość – stwierdziłem to już powyżej – jest naturalnym odbiciem dwóch dążeń twórczych Samaina. Obok jego postawy poetyckiej elegijno-symfonicznej istnieje druga, której cechą zasadniczą jest malarskie i plastyczne rozradowanie. Obok Samaina *odkrywcy dusz w rzeczach* istnieje Samain – widz bystry o zmysłach wrażliwych na kształt i barwę, mistrz skondensowanego opisu, radujący się pełnią i życiem zjawiska.

\* \* \*

Pierwszy nakaz poetycki Samaina brzmiał: *wyrazić swoje ja, znaleźć granice swej osobowości twórczej, odnaleźć siebie przez samotność, oczyszczającą z pyłu rzeczy cudzych i zbytecznych*. Ale zaraz niemal, w innym liście do tegoż E. Rochera\* uzupełnia poeta nakaz pierwszy – drugim: *trzeba, jak tylko można, zbliżyć się do życia, to jest cel idealny*. Oba nakazy pozostają w pozornej z sobą sprzeczności. Ale sprzeczność istotnie tylko jest pozorna. Samotność bowiem twórcy nie wyłącza bynajmniej jego obcowania z życiem zewnętrznym. Jest samotność ta jeno środkiem do odzyskania lub zdobycia równowagi wewnętrznej, przeciwwagą zbyt natrętnie wdzierającej się do duszy fali wydarzeń codziennych, obojętnych. A zresztą trzebaż może zrozumieć, w jakim to sensie używa Samain tego słowa: życie. Bowiem słowo to – nie jego treść, która jest oczywiście niewyczerpalna – zaczyna się wycierać jak pieniądź, zbyt często zmieniający posiadaczy. *Zbliżyć się do życia* nie znaczyż

\* Lille, 18 maja 1900.

to dla Samaina po prostu: w odtwarzaniu zjawisk być bliskim ich prawdy? Stylizować przedmioty i zjawiska, kształtować je według własnego rozmachu i rytmu, ale nie chować się za parawan twórczego kaprysu. Szukać tego, co jedyne i konieczne, bowiem dzieło sztuki powstaje tam, gdzie się spotyka i zwiera wola twórcy ze światem zewnętrznym. Ale linia tego zwierania w każdym poszczególnym wypadku jest jedna. Praca artysty, którą tak niezmiernie wysoko ceni Samain, polega na tym, aby odszukać tę linię prawdy, linię zetknięcia świata i twórcy. Wówczas powstanie dzieło jedyne i nieodwołalne. Tedy samainowskie hasło – *zbliżyć się do życia* jest przede wszystkim nakazem artysty-klasyka, miłującego zwycięski gest rzeczy skończonych i ostatecznych, wydartych nie życiu, lecz śmierci, a przekazanych – wieczności.

Przecie tego *zbliżania się do życia* w sztuce nie należy utożsamiać z pograżaniem poety w życiu zbiorowiska. Pod tym względem jest Samain co najmniej wielce wstrzemięźliwy. Zresztą nie wypowiada nigdzie zasady ogólnej. Co najwyżej dyskretnie rozwiązuje pytanie to na swój własny użytek. Dla niego więc, dla zmęczonego pracą codzienną szeregowca walki o byt, *życie jest kwiatem, którego woń ziemską, bolesną wdycha poeta za ledwie...* Innym zaś razem:

*Życie podobne jest wielkim skrzypcom tkającym,*

których głosowi chciałby się poeta przysłuchiwać z ponad ziemi, podobnie, jak to czyni jego symboliczna Infantka, nasłuchująca życia niby szumu morza z oddali... Wreszcie, tak samo niemal mówi poeta o swym faunie błękitnookim: *Jak człowiek, stojący na brzegu rzeki lepiej może podziwiać jej bieg majestatyczny od tego, który płynie środkiem, podobnie Hyalis, słabiej związany z życiem tajemnym wód i lasów, ujmował pełniej porządek i prawa świata, – odczuwał głębiej w kontemplacji.*

Zdaje się przeto, iż rozumiał Samain doniosłość, jaką ma dla artysty codzienny oddech twórczy środowiska, choćby nawet tego tłumu, który

*...mrowi się na targowiskach.*

.....  
*Pijany rzucaniem, godzin do pustej beczki dni.*

Z drugiej strony i przede wszystkim – chodzi Samainowi o niezatrącanie przedziału między życiem i artystą, nie o trwożliwą ucieczkę od zbiorowiska, lecz o wyniosłe oddalenie na odległość artystycznego widzenia całości. Niewątpliwie bowiem broni Samain bezwzględnie niezależnej postawy artysty wobec życia zbiorowego. Sztuka zaczyna się dlań tam dopiero, gdzie się kończy użyteczność. Raz nawet, opisując złotą czarę pogańską, zawoła wyzywająco:

*Od lat dwóch tysięcy chowam, czystą na wieki,  
Dumę nieskażoną, że nie służyłam na nic.*

Mimo to zwolennikiem bezwzględny hasła „sztuka dla sztuki” Samain właściwie nie jest. W niezmiernie wytwornym, delikatnym i wonnym jak pył kwiatowy „opowiadaniu” pt. *Ksantis* – snuje poeta urojone dzieje małej figury, tancerki greckiej z Tanagry. Pełna niewiedzy o grzechu, przemyślna, czarująca i niewierna – darzyła Ksantis miłością swą wytwornego markiza, muzyka, namiętnego idealistę i fauna, pełnego męskiej krzepkości. Ale zgubę przyniosła jej nie ta potrójna niewierność trzem kochankom, lecz przeniecierstwo wobec samej siebie. Zdradziła Ksantis swoje piękno, swój wdzięk i dlatego właśnie musiała zginąć. Otóż sztuka w pojmowaniu Samaina ma coś z jego tancerki złotowłosej: wolno jej wszystko – nie wolno tylko przestać być sobą; ma zawsze sobie być wierna służyć tylko sobie. Najwyższa racja jej bytu tkwi w niej samej. *Jestem, bo jestem* – oto jej godło. Sprawdzian jej wartości tkwi nie poza nią, lecz w niej. Sztuka nie służy nikomu jak Bóg. Ale czyż może być albo nie być użyteczną? – Ona jest koniecznością życia i jego celem, uświęceniem. Tak myśli Samain. A jednak, póki Ksantis żyje tak dla siebie jedynie – jest ona mimo to na swój sposób „pożyteczna” dla innych. Po jej śmierci *wszystko okrywa się żalobą*, wszyscy cierpią a wielu ginie. Podobnie sztuka – służąc sobie, siłą naturalnego ciężenia stanie się sprzymierzeńcem życia, z którego wyrosła. A im bardziej samodzielna będzie, tym lepiej spełni królewskie swoje zadanie. Jeny sojuszu jej nierozdzielny z życiem jest to przymierze równego z równym. Sztuka jest niepodległa.

Z takiego sojuszu artysty z życiem zrodziła się właśnie druga postawa poetycka Samaina. Poeta wybił, czy odsłonił okna w swojej komnacie marzenia – i oto powiało nań świeżością szczęścia i pogody, a z serca trysnęła mu radość istnienia, radość posiadacza pełni w marzeniu. Dumna tęsknota hiszpańska znalazła godne siebie nasycenie poetyckie, zaś żądzę przepychu okiełznała wola artysty. Dawniej mnogość czuć, roje wrażeń subtelnych i wyrafinowanych tonęły i roztapiały się w fluidzie muzycznym duszy, w atmosferze elegijnej wspomnienia. Teraz – zdobycz zmysłów bujnych, wrażliwych na blask i połysk życia, na kształt i barwę – układa się i krystalizuje koło osi radosnego spojrzenia artysty na świat zewnętrzny. Poeta nie tęskni już do pełni, bowiem ją posiada. Oddaje się więc kontemplacji poetyckiej skarbów życia. Ogarnia go słodkie upojenie chwili doskonałej i niepowrotnej, bowiem:

*Nigdy, jak tego wieczoru...  
...nie pił słodczy ziemi.*

*(Amphise et Melilla)*



Właśnie w zamysleniu radosnym nad życiem, w chwili upojenia *śłodyczą ziemi* rodzi się cykl pt. *Aux Flancs du Vase*. Ale jest to już właściwie wyodrębnienie tylko i skupienie pierwiastków, które od dawna znalazły swój wyraz poetycki w twórczości Samaina. Dowodem iście flamandzkiego poczucia rzeczywistości, skrupulatnej obserwacji i rozumnie pracowitej, ale umyślnie jakby ociężałej, zawieszistej techniki, są dwa obrazki: *Kuchnia w Żółtym Wozie* i *Krowa*, drukowana w *Ogrodzie Infantki*. Wieje przecie od tej przepysznej „roboty” poetyckiej chłodne posłuszeństwo przepisom parnasistów. Wprawdzie i w innych utworach, należących do tej grupy, znać dobitniej wpływu Parnasu. Lecz sztuka „nieosobista”, nieusiłująca prawie wychylić się po za granice „opisu”, była zbyt obca duszy Samaina. To też nie idzie autor *Polifema* zbyt chętnie śladami swoich mistrzów. Różni się od nich ciepłem i miękkością dotknięcia poetyckiego, zmysłowością naturalną, naiwną prawie, choć przepuszczoną przez filtr refleksji artystycznej i wreszcie potrzebą ukazywania perspektyw tajemniczy, p r z e n i k a j ą c e j „poznawalne”. Właściwości te znalazły już oddźwięk wyraźny w szeregu obrazków jak *Ranek w porcie*, ale zwłaszcza w takich jak *Kołyska* i *Spoczynek w Egipcie*. Dopiero jednak w *Aux Flancs du Vase* poeta stosuje tę „metodę” tworzenia z całym przekonaniem, świadomością i siłą. Wyrazistość snycerska obok miękkości i wyrafinowania, wdzięk i subtelna pewność dłuta, którego każde uderzenie jest konieczne, a nade wszystko rzetelna radość widzenia i tworzenia zrodziły ten cykl wizji życia, skończonych i doskonałych. Obrazki te można oglądać z bliska i z daleka, można je zmniejszać i powiększać, można być wobec nich widzem obojętnym, rozżalonym na życie, lub jego entuzjastą... Wszystko jedno. Czar w nich zawarty nie milknie i zawsze podbija. To też chciałoby się mieć je wciąż przy sobie blisko, aby radosną i bogatą prostotą swoją rozjaśniały byt codzienny. Bowiem nie tylko w *chwili najwyższego szczęścia i najwyższej niedoli: potrzebny jest człowiekowi artysta*\*.

Czasem przecie nad całą tą słonecznością życia codziennego zawiśnie rozwiew jakiś, niosący głos daleki smutku czy żalu. Poeta przywołał go umyślnie, aby dać poznać jedyność i szczytowość chwili oraz utajoną we wszystkim tragedię niepowtarzalności życia. Czuje on:

... że nigdy, już nigdy za dni słodkich istnienia  
Nie odnajdzie tej cudnej chwili uciszenia

(*Le Sommeil de Canope*)

Ale to echo żalu, antycypacja tęsknoty i wspomnienia, podkreśla jeno silniej jeszcze pełnię i świetność tonu zasadniczego radości. W dwudziestu

\* Słowa Goethego zastosowane w sensie zmienionym. Goethe mówi: *Selbst im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Noth bedürfen wir Künstler. Ottiliens Tagebuch.*

pięciu zaledwie miniaturowych obrazkach zawarł Samain swoją opowieść radosną o życiu prostym i głębokim. Ukazuje więc złote igraszki dziecinne, szczęście macierzyństwa i ojcostwa, niespodziane budzenie się kobiety i mężczyzny w dziecku, miłość pierzchliwą i prostą, szereg zajęć domowych i gospodarczych. Aż wreszcie całe wnętrze życia rodzinnego staje przed nami. Teraz idzie poeta w pole, gdzie:

... oracz, wierny sługa ziemi

.....  
 Żłobi łoże głębokie dla przyszłego siewu.

(Oracz)

I wtedy – na chwilę, prawda – odnajduje w sobie Samain już nie wolę przebaczenia życiu, ale również moc błogosławienia pracy znoej człowieka. A tak wznosząc się po stopniach swej artystycznej widzialni życia, ogląda wreszcie poeta narodziny myśli ludzkiej, która tryska nagle w pytaniu młodzieńczym ducha, ciśniętym w bezmiar – aby wrócić jako tęsknota, jako rozkosz tęsknoty do nieskończoności... I zdaje się wówczas, jak gdyby stanął nagle przed nami ów Apollo z muzeum neapolitańskiego, bóstwo, któremu los wydarł cytrę z rąk, ale zostawił nietknięty gest skupiony zasłuchania – wielką tęsknotę i wielkie piękno w ciszy.

Przecie nie jest Samain bynajmniej w poezji *filozofem*, nie jest nawet *poetą myśli*, ani myślicielem poetyzującym. Przeciwnie. Myśl czci, ale myślenie podporządkowuje zawsze odczuwaniu i wyobrażaniu. Jego *zagadnienia i problemy* wyłaniają się zaledwie z morza poezji. Zresztą do zagadnień tych (z dwoma lub trzema wyjątkami) podchodzi Samain od strony ich wartości artystycznej. Przede wszystkim widzi i kocha piękno myślenia. Jego cel: udotkalnić to piękno, wyczarować muzykę myśli, jej melodię i rytm. W taki sposób poddaje on na przykład melodię zwątpienia w wierszu *Il est d'étranges soirs...* z *Ogrodu Infantki*. Podobnie też czyni wyznania swej wiary panteistycznej w *Czuwaniu nocnym* oraz w *Południu*. Ale znowu szczytem takiego wyczarowywania muzyki i nieledwie zapachu myśli, przetwarzania myślenia w widzenie i odczuwanie jest ostatni utwór z *Aux Flancs du Vases* pt. *Mądrość*. Drogą przedziwnie zestrojonego stopniowania, przechodzenia od rzeczy dotykalnych, uchwytnych, do ledwo dostrzeganych i rozwiewających się w eter wciąż wyżej i wyżej – prowadzi poeta, zda się, na sam skraj otchłani nieskończoności, aby tu w końcu wyczarować dreszcz śmiertelny Tajemnicy istnienia... Bowiem są głębie, w które patrzeć może tylko słońce.

\*

W ametystowej grocie poetyckiej Alberta Samaina – lubił on kojącą przezroczystość i liliową tęsknotę ametystu – nie bije źródło energii ani mocy

zwycięskiej. Wykuta misternie w samym sercu życia, jest grota poetycka Samaina przystanią radosnego uciszenia i spokoju. Fale życia milkną u jej progów.

W Polsce cicha i zwarta wewnętrznie poezja Samaina nie zabrzmiała jako nowy okrzyk bojowy. Jej czytelnik przyjazny i skupiony, odnajdzie w twórcy *Mądrości* jedynie poetę-artystę. Prawda – odnajdzie też czytelnik w Samainie jeden jeszcze przykład, jak można, będąc uczuciowym, czułym i nawet prze-czulonym, nie stać się czułościowym; będąc bogatym i wytwornym – dążyć zwycięsko do prostoty; będąc moralnym i rozumnym – nie moralizować ani uczyć filozofii; będąc Francuzem – wyrugować retoryczność; być klasykiem i nie być nudnym... Ale nade wszystko być, czuć się „zwyczajnym” człowiekiem i niezwykłym poetą.

Samain nie posiada samorzutności genialnego odruchu, nie porywa więc ani osłepia, lecz głęboko wzrusza i czaruje. Nie bluźni też życiu, ani zniechęca do niego, jeno ze swej oddali artystycznej ukazuje jego prawdę – jego radość, ból i piękno. Jest wreszcie w poezji Samaina oddech twórczy narodu, który stworzył najcudowniejszą rzeźbę gotycką i najcięższe malarstwo współczesne, a który wciąż pracuje najsumienniejszym dla Piękna ludzkości.

1912, nr 1, s. 29-74

Adam Żółtowski

### Krasiński a dzień dzisiejszy

**K**iedy obchodzimy pamiątkę wielkich ludzi, mierzymy ich zawsze, choćby mimo woli, miarą tego, co reprezentują dla chwili obecnej. I słusznie. Bo dzieło każde, które osiągnęło pewien stopień doskonałości ma w sobie wartość wieczną, wpływem swoim i znaczeniem przekracza zawsze granice jednego wieku lub pokolenia. To też miejsce, jakie potomność postaci jakiejś w świątyni pamięci wyznacza, zawsze będzie wskazówką, czy spuścizna, którą dany bohater zostawił po sobie – zasługiwała na poklask chwilowy, czy też zawierała prawdziwy dorobek dla narodu i ludzkości.

Zygmunt Krasiński był, jak każdy z nas, synem pewnej doby dziejowej. Wyrabiał się on i rozwijał wśród warunków swego czasu i pod wpływem zdarzeń sobie współczesnych. Piętno ich musiał na sobie nosić i nosił je rzeczywiście. Bo umysł choć lotny i potężny, nie może raz na zawsze wybić się ponad widnokrąg śmiertelnej jednostki. To też dzieła Krasińskiego byłyby niezrozumiałymi wśród innych okoliczności dziejowych. A czytając jego listy nie można nie dostrzec, że rzeczy brały niejednokrotnie obrót inny, niżeli się

spodziewał, że jego spostrzeżenia i przewidywania nie były zawsze idealnie ścisłymi. Czy dla tego dzisiejsze i przyszłe pokolenia uważać go mają już tylko za śpiewaka, co ojcom umiał na chwilę spędzić chmurę z czoła, albo za wizjonera, który na ból patriotyczny znalazł paliatyw iluzji, czy wreszcie za zawstydzonego wróżbitę, który zapowiadał zbawienie, a nie przyszło. Kto by się nie mógł mylić, temu by mądrości przypisać nie można. Dlatego też dzieł umysłu mierzyć się nie da miarą mechaniczną, ani ich sądzić, jak się sądzi wyroby maszyny. Prawa rządzące światem i historią odgaduje się poprzez mnóstwo niedokładności, pomyłek lub przybliżeń. Ale z nich jak z łupiny dobywa się jądro dojrzałego poznania. Te świadki ludzkiej niemocy prędko pochłania zapomnienie, a ogień natchnień tlejący pod nimi, buchnie o swojej porze i zaleje światłem drogi, po których wędruje historia.

Im dobitniej się przekonamy, że wielki człowiek istotą był z tej samej ulepioną co i my materii, że mógł i musiał czasem błądzić, z tym większym podziwem patrzeć powinniśmy na niego w tych chwilach, w tych jego dziełach, w których stawał sam ponad sobą, gdzie rozplątał zawile nici pomysłów bezładnie snujących się w jego pokoleniu, gdzie ujrzał i wskazał ogólny kierunek, w którym zdąża kapryśny i kręty potok wypadków. W poezji Krasińskiego mamy taki wyrobiony i wykształcony już kryształ myśli, posiadający niezrównaną doskonałość i czystość. Można się spierać o szczegóły tam, gdzie o szczegóły chodzi i gdzie o nich jest mowa. Można wytykać pomyłki w przepowiedniach na pewną datę. Ale tu nie ma niczego podobnego. Zachodzi w tej poezji moment prorocstwa, ale to na długi szereg wieków. I nie dzisiaj, pora wyrokować, że ono było mylnym. O tym rozstrzygać będzie miała prawo dopiero jakaś odległa przyszłość. Lecz jeżeli jest u Krasińskiego duch prorocstwa, to nie jest ono wyłącznie panującym tonem. Bo prawdziwi prorocy wszelkich czasów są czym innym jak wróżbitami. Zapowiedzi przyszłości są u nich zarazem napominaniem. Przepowiednia przechodzi w p r o g r a m. Dlatego Krasińskiego *Psalmy przyszłości* zaczynają się od słowa wiary, ale kończą nawoływaniem ku dobrej woli. Nie wypowiada w nich Krasiński tego, co się stanie niezależnie od ludzkiej chęci. Nie ma tam mowy o datach, okolicznościach, osobach. A jeżeli poeta z taką śmiałością zapowiada wyniki, to dlatego, że ogarnia już wzrokiem warunki ich realizacji, oczom ogółu może nieprzystępne jeszcze, od których one zawisły niemal już tylko jak zjawiska, dające znać o dokonanej rzeczy.

Myśl swoją przyoblekł Krasiński po części w formę poetyckich symbolów to prawda. A symbol zawsze narażony jest na niepoprawną interpretację. Bo żaden myśli nie oddaje z dokładnością zupełną. Lecz nie można dlatego niedostatków symbolu przenosić na ideę. Nie symbol decyduje o tym, co mieściła myśl poety, lecz dopiero żywotnie pojawiający się myśl, która go natchnęła, będziemy mieli prawo orzekać, co symbol miał znaczyć. Krasiński, choć nie

był historykiem, posiadał, jak mało który historyk, prawdziwą intuicję dziejów. To też rozumiał, że prąd wypadków silniejszy jest od wszelkich zapór, jakie wznieść zdołają na jego drodze znikome potęgi dnia jednego. Ród ludzki w swym rozwoju do celu dotrzeć musi. Zatem zwycięzcami wyjdą z igrzysk dziejów ci, którzy zawczasu ten cel odgadną, którzy wbrew pozorom chwili zdążać ku niemu będą, ci którzy w swoje żagle zachwycić potrafią wicher historii. Na nic chytryść w uganianiu się za zyskiem, na nic bezwzględność w szukaniu swego pożytku. Nieśmiertelność narodom i trwałe zwycięstwo ich sprawie zapewnić może tylko spełnienie jednego koniecznego warunku. Narody chcące żyć, muszą umieć spełnić powołanie, jakie Opatrzność wyznaczyła im w dziejach. Bez tego tracą one całą rację swego istnienia, trupami się stają pozbawionymi duszy. A „cel światów szlachetnienie”. To wskazówka na czym ta misja narodów i ludzi może jedynie polegać. Więc dla narodów i dla ludzi „najwyższy rozum cnota”. To nie przypadkowy aforyzm, to jest wyrok mądrości, to wyraz jeden z najgłębszych w swojej prostocie, jaki znalazła cała filozofia Krasińskiego. Nie ma w tych słowach rezygnacji ani abnegacji. To hasło na podbój i zwycięstwo.

Nauczyciele ostatniego pokolenia kazali nam w siłę upatrywać najwyższą instancję natury i historii, konieczny warunek wszelkiego istnienia. I zdawało im się, że wypowiadają coś bardzo doniosłego. Tymczasem ubóstwienie siły, to nie tyle bluźnierstwo, ile raczej opłakana trywialność. Bo tego nikt nie podaje w wątpliwość, że siła nad słabością bierze górę. Ale problematem historii i moralności, życia i polityki jest dopiero to, gdzie siły prawdziwej szukać mamy. Tutaj odpowiedź podsunął Krasińskiemu sam Geniusz dziejów, on, który niegdyś łaskawym okiem spojrzeć musiał na kolebkę tego niezrównanego poety historii. Już raz moc ducha, nie poparta z zewnątrz niczym, z siebie samej tylko czerpiąca pokrzepienie, zmierzyła się z brutalną przemocą zewnętrzną w walce na śmierć i życie: Chrześcijaństwo wysadziło z posad gmach rzymskiego imperium i powaliło je w proch, nie tknąwszy ni razu rękojęści miecza, krew wla s n ą tylko wylewając za swoją sprawę. O tym opowiadały Krasińskiemu bezładne pustkowia Kampanii, o tent mówiły *te wieże, termy, łuki, wodociągi, przedziczałe w skały*. Z tego wielkiego, klasycznego przykładu, który zapisała historia, pragnął poeta zaczerpnąć naukę dla swego narodu przede wszystkim. Chciał go przestrzec przed pomyłkami, uzbroić przeciwko ułudzie. Zamarzył dla niego o podobnej stanowczej wygranej, tą samą tryumfalną *sacra via* chciał go poprowadzić na Kapitol życia.

I dlatego to uczył, że:

*Jedna tylko w świecie  
Moc ofiary cicha  
Los gniotący zgniecie.  
Oto dziejów lew.*

*A podłość czy pycha  
To, jednakié śmiecie,  
Które w otchłań spycha  
Lada dziejów wiew.*

A nastaje, czy już nastąpiła dla świata stanowcza godzina. Szereg wieków, który się rozpoczyna, rozwijać się będzie wśród warunków, jakich nie było dotąd. Człowieczeństwo staje na nowym szczeblu dojrzałości. Zbliży się chwila jego upełnienia. Od jego woli już tylko zależy, by koleje swoje stanowczo wywieść z chaosu, by siły społeczne zestroić, narodowe zharmozować, by wznieść godną Boga świątynię w ludzkości.

Do tego dzieła narzędzi potrzeba, potrzeba robotników. Gdzież oni się znajdują, jeżeli nie w kraju, który niedostateczność, marność i przewrotność istniejącego początku rzeczy odczuł najdotkliwiej, w którym prawo Boże najbezpieczniej zgwałcone zostało, a który stanowczego słowa swego jeszcze nie wypowiedział w historii. Oto i cały mesjanizm Krasieńskiego. Nie jest to roztaczaniem przed okiem narodu mamideł iluzji – jest tylko wskazaniem mu, że u mety historii jest palma dla niego do zdobycia. Jest to wezwanie do czynu i pracy; do ofiary z siebie, do cierpliwości w służbie ideału. Miłym pochlebstwem nie kołysze się tutaj nikogo. Kto cel wskazuje, ten musi wierzyć w osiągalność tego celu, inaczej wolno mu będzie brak uczciwości zarzucić. Krasieński wierzył, że Polska dorośnie do powołania dzwigni w rękę Opatrzności. Wiara ta, sama w sobie, już pewną śmiałość zawiera. Ale wiarą przerastać musi i innych, kto ich chce czynem prześcignąć. Bo czyn jest przedmiotem wiary, zanim w rzeczywistość się nie wcieli.

Nikczemne to czasy, w których szczytem mądrości jest wystrzeżenie się tego, co jest niemożliwym. Wszelka wielkość w myśli, czy w czynie, w życiu, czy w sztuce odwrotną drogą chodziła. Bo wielkości innej nie ma, jak wykonanie tego, co wydawać się mogło niepodobieństwem. I dlatego na poczynanie każdego wielkiego człowieka gmin patrzy z niedowierzaniem, a z wiary jego rad szydzi. Więc też Krasieński uczył:

*Co świat przezwał snem i marą  
Uczyn jawem,  
Uczyn wiarą,  
Uczyn prawem.*

Myśli Krasieńskiego wcielić i urzeczywistnić nie może jedno pokolenie. Ale każde, jego ideał swoją wiarą i swoim prawem uczynić może. Po tym wieszczu pozostało coś więcej, jak ślad przekonania i uczuć jednej chwili, pozostało p r z y k a z a n i e wiążące na zawsze, ideał jego równie nieśmiertelny

jest dziś jak był przed pół wiekiem. Poezja jego przestarzała będzie chyba wtedy, gdy spełni się wszystko, czego on pragnął i czego żądał. A wtedy jeszcze nikt jej samej nie wyprzedzi w okrzyku: „Zginięcie me pieśni!”. Bo nie przyszedł Zygmunt Krasiński ojcom naszym opowiedzieć baśń czarowną na pociechę i pokrzepienie na duchu, lecz nam samym pozostawił zakon, do którego całym usiłowaniem, całym polotem, myśli, całym realnym postępowaniem zawsze tylko dorastać będziemy mogli. On pysze, ciemnych, zarozumiałemu mędrkowaniu przemocy, on naszym własnym zwątpieniom rzucił tę nieśmiertelną odprawę, że *na ziemi, być Polakiem, to żyć bosko i szlachetnie.*

1912, nr 4 s. 3-8



Adam Grzymała-Siedlecki

## Na marginesach *Oziminy*

### I

Jest wielką winą Berenta, że, siejąc swą *Oziminę*, najprzedniejszą, złote ziarno pszeniczne rzucał w zagony powietrzne, nie w ziemię. Nie widzeniem też jest jego powieść lecz koszmarem. Co prawda, lekarze mówią, że koszmar powstaje wówczas, gdy śpiący przycisnie tak mocno swe serce, że aż zdławi pulsowanie. Koszmar *Oziminy* powstał z przyciśnięcia serca do Polski. Czy lekarz dusz powiedzieć by jednak mógł z czystym sumieniem, że serce owo nie było chorobliwe, arytmicznie wrażliwe? Zdaje się, że nie mógłby. *Ozimina* jest dziełem samotnika, człowieka, który nie żyje życiem opisywanego przez siebie społeczeństwa. Samotnik ten stokroć silniejszą od każdego z nas ma odrazę do błędów i upadków zbiorowych, ale samotnik ten budzi podejrzenie, że i wzloty nasze, nasze momenty dodatnie życia nie

znajdą w nim solidarnego odczucia. Nawet i wówczas zostanie w nim cień odosobnienia, jego *votum separatum*.

Oczywiście nie to jest wadą *Oziminy*, że jest dziełem marzenia, bo każdy wielki utwór marzeniem jest i w tym jego od życia odrębność – ale wadą powieści Berenta jest to, że jest marzeniem, rozpiętym nad i m a g i n a c j ą, podczas gdy chciała ona być marzycielskim zwierciadłem r z e c z y w i s t o - ś c i. Można zawsze zebrać raut z takich zabagnionych ludzi, jakich sprosił Berent do salonu barona Niemanna w Warszawie – ale kilkadziesiąt lubieżnych kobiet i kilkadziesiąt nijakich mężczyzn – to jeszcze nie społeczeństwo. Raut Berenta u barona Niemanna odbywa się w pierwszych dniach lutego 1904 r. w dniu wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej – w półtora roku później, w jesieni 1905 r. pod oknami barona Niemanna przechodził majestatyczny pochód narodowy. Czy autor może zaręczyć, że trzy czwarte tych dusz, które w powieści jego odbywają sabat inercji, nie stanęły w pochodzie z pieśnią, łzy do oczu tłoczącą? Jeżeli nie stanęli do szeregu – jeżeli i w owych pamiętnych dniach byli tylko rozflirtowaną i roznijaczoną gromadą – to powieść o nich nie może być powieścią narodową. Jeżeli zaś, mimo swoich wad i ułomności byli narodem w listopadzie 1905 r. – to i tutaj na raucie u barona Niemanna coś się powinno, coś się musiało przejawiać z serca narodowoczynnego, z myśli dzielniejszej, z odruchu choćby. *Ozimina* daje tylko obraz zniewieściałości, apatii, lub w najlepszym razie: desperacji. [...]

Od pierwszej karty do końca nieomal powieść odbywa się na raucie. Pomysł terenu nie zupełnie szczęśliwy. Co pozytywnego, co trwałego mają robić ludzie na zabawie? Fakty życia dowodzą, że ludzie ci nazajutrz po flircie i kolacji pójną jednak do p r a c y. Czy praca ich mogłaby być lepszą, to inne pytanie – i powieściami rozstrzygnąć się nie da. W każdym razie nie mogą pracować ani pracą ludzi renesansu, ani romantyków, pracują pod przymusem kategorii swojej epoki. Jako Polacy w Warszawie pracują jeszcze pod przymusem kategorii specyficznych... Bolesnie uderza fakt, że w *Oziminie* nie stało miejsca na jedno słowo zrozumienia w tym choćby względzie. *Wesele* Wyspiańskiego było też bolesne, było zapewne niesprawiedliwe (jego znaczenie nie w prawdzie ideowej lecz w wielkości artystycznej) – ale miejsce, gdzie się dzieje raut weselny Wyspiańskiego – to bądź co bądź nie obłąkana politycznie twierdza... A przy tym nie ktoś w rodzaju Szeli jest tam pionem tężyzny i uczciwości na tle wad polskich.

Berent w *Oziminie* w usta jednej z figur powieści wkłada taką relację uczuciową o życiu młodzieży polskiej w Warszawie:

*Wracasz tedy na «czwartak» i sam się dobrowolnie zamykasz między te złoty „kawalerskie”, w ten świat trywialnej rozpusty, sekretnych chorób, brutalnej nędzy, szpiego-*



stwa, wstrętu i brzydoty, tej brzydoty nachalnej, która zastępuje ci drogę na każdym kroku i policzkuje każdą twą pogodniejszą chwilę! – wśród tych samodurów kliwowych: przywykli przecie, polubili, ucackali sentymentem wszystkie te „swojskie” brzydoty, brzydotki i wstręciaki... Idziesz tedy do sąsiadów, w ich nędzne „stancje” studenckie, między te gaduły ciepło serdeczne: pysk pyskowi rad, a nuda dobrodusznemu kuma. Wstępujesz w tych stancji woń zatęchłą, gdzie dymią bez końca brudne samowary i cuchnące papierosy – na te ich dysputy: na żar gadania i zamór ducha. A gdy taki sam zostanie, na tapczan się wali: nie ma sił samemu stać, wszystko z duszy wyгнаł precz, słowami postrzępił; nawet nie uszom, pyskom wszystko rozdał. Powtórzą to jutro innym gębom. Duszę na kisiel rozdygotał w sobie tą potrójną trucizną: z wschodniego samowara, wschodniego papierosa i wschodnich doktryn. A teraz choć łapę własną ssij; ochoty do życia ci znikąd nie przybyło, a na dnie duszy goryczy tyle, że świat by zatruć mogła...

Jeżeli z monologu powyższego odtrącimy tę jakąś neurasteniczną zacięłość do samoudręczenia się – to pozostanie prawda. Po stokroć prawdziwym jest ten szkielet życia młodzieży polskiej w Warszawie. Czy z winy naszego społeczeństwa? Czy nikt z poza społeczeństwa nie przykłada pracowitej ręki, by wypleniał marazm naszego życia, by schły źródła energii, tężyzny i woli, by gniła zdolność młodzieży do entuzjazmu i do czynu?! Dlaczego w *Oziminie* ten właśnie monolog nie jest stałym *leitmotivem*, kiedy on to, on, on – jest *leitmotivem* życia w Warszawie. Żadnej polskiej powieści nie wolno Polaków w Królestwie traktować, jako zbrodniarzy, bo jeżeli Królestwo jest więzieniem, to nie za zbrodnie nas w nie zatłamszono!! I doprawdy, inaczej powinien brzmieć w *Oziminie* ustęp, kiedy suchotnik, uczony warszawski Downar opowiada profesorowi z Krakowa o tym, jak oni nieboracy pracują naukowo od tragicznej chwili zamknięcia Szkoły Głównej, od chwili, kiedy w Warszawie nawet obiektywna nauka stała się zjawiskiem niebezpiecznym:

*Mam już od sześciu lat gotowe dzieło: „O czytelnictwie w Anglii” – mówi suchotnik – W ostatnich czasach, dopiero zajęli się wreszcie wydawnictwem tamci ludzie zacni. Robimy zresztą tutaj co się da. Wydajemy encyklopedie. Jakież to? – przerwał profesor. Niezliczone i nieskończone – wtrącił z ubocza jakiś głos. Niech pan tak nie mów – prosił łagodnie pan Downar – jest w tym tyle rzetelnej pracy w nieprzespanych nocach, po „czynności” biurowej...*

Nie możemy się oprzeć żalowi, że cały ten ustęp tak wyraźną podszytą jest drwiną. To nie są rzeczy do śmiechu... Ci Downarzy są to bohaterzy. Ich dziecięcy optymizm był bowiem oną żywotną, choć zmarzłą grudą, która grzała do życia rzucone ziarno oziminy polskiej w dniach strasznego mrozu... Z przeoczenia warunków miejsca i czasu i przeoczenie rzeczywistości – to pierwsza omyłka powieści.

\* \* \*

Świat *Oziminy* powstał nie ze sprawiedliwej obserwacji, lecz z rozbolełej wrażliwości. Berent nie rozróżnia rzeczy komicznych od tragicznych – jedno i drugie są mu jednakowo groźne. Groźne jest Powiśle warszawskie, gdzie gnieździ się nędza, ciemnota, nienawiść, pokrzywdzenie, gdzie panuje nóż, a ropieją choroby, gdzie słowem drzemie przyczajona rewolucja socjalna; godnym rozprawy, godnym poetyckiej zemsty jest dlań jednak i jakiś tenor, który śpiewa na raucie. Berent wytacza przeciw niemu kilka aż stronnic *Oziminy*. Zdawałoby się, że w powieści, poświęconej naszemu być albo nie być nie ma miejsca na fakt tak absolutnie obojętny, jak śpiew tenora w salonie, ale anachoretę Berenta fakt ten drażni [...].

Słonność ta do ustawiania wszystkich zjawisk na jednym planie łączy się u Berenta z brakiem perspektywy historycznej w ogóle. *Ozimina* jest przykładem, jak wady ogólnoludzkie bierze on za wady polskie specyficzniej, nie umie rozróżnić, co jest znamieniem naszego okresu, a co właściwością każdej epoki dziejowej. Jak wielu artystów i marzycieli, Berent widzi przeszłość w barwach tęczy; zapomina, że z przeszłości zostaje pamięć po przodownikach, a ginie po tych, którzy byli, jak my dziś – szarą miazgą epoki, że miazga, nam podobna, tak samo istniała i zapyłała ówczesność. [...]

Epokę legionów przeciwstawia Berent naszym czasom. I z ukochania tamtych czasów bierze tchu do kruczej pieśni nad terażniejszością. Nad tym ustępem należy przeprowadzić dłuższy spór. 1) Słusznie autor twierdzi, że w okresie legionów chwała szła przez salony polskie – bo chwała szła przez społeczeństwo polskie. Ale gdy dziećmi byli ci, którzy na ostrzach szabel nieśli chwałę honoru polskiego; gdy dziećmi byli ci, których można było pytać, jako o rzecz zwykłą: „ileś waćpan harmat zdobył”? – wówczas gdy byli dziećmi, kilkanaście lat wstecz – czy w Polsce nie było ciemniej i rozpaczniej, niż w dniu rautu u pp. Niemannów, w lutym 1904 roku? W roku 1795 było po Targowicy, było po utracie państwowości, co w umysłach ludzi tak wówczas szlachetnych, jakim dziś jest Berent – było ztratą wszystkiego, znicestwieniem całego polskiego istnienia. Salony pań i senatorów topiły się tak samo w zmysłowości, jak *anno domini* 1904 r. topi się salon baronowej Niemannowej; dziś baron Niemann użycza w *Oziminie* zysków pułkownikowi, wówczas protopłaści pułkownika wypłacali dukatowe pensje wojewodom, kasztelanom, biskupom i ministrom. Zapadała w otchłań Rzeczpospolita i zanurzały się w piekło dusze ludzkie. Nie ma dla nas sromotniejszego wspomnienia z dziejów ojczyzny. Wstyd ogniem piecze! Jakby wyglądała *Ozimina*, pisana przez Woronicza<sup>1</sup>!

<sup>1</sup> Jan Paweł Woronicz (1757-1829) – polski poeta i historyk, biskup krakowski 1816-1829; arcybiskup metropolita warszawski i prymas Królestwa Polskiego 1828-1829.

A jednak ci ludzie upadli wydali na świat legionistów, tych samych, których Berent pyta: „ileś waćpan harmat zdobył?” – Zrodzone z ojców albo znikczemniałych, albo gorzko zrezygowanych lwy legiońskie uniesienie nieśmiertelności brali w żyły swoje, uniesienie i bohaterstwo siali w żywoty synów i wnuków, by ci żyli dla nadziei... Jeżeli my dziś wierzymy w niejedno – i niejednego pragniemy – to mamy to do zawdzięczenia synom tego pokolenia, które było i smutniejsze i sromotniejsze od ludzi naszych czasów. Gdyby za dni dziecięstwa przyszłych legionistów znalazł się człowiek gorącym sercem równy Berentowi i napisał *Oziminę* Targowicy w tonie tak samo beznadziejną – czy utwór ten nie zapłonąłby się rumieńcem omyłki w srebrnym świetle lanc somosierskich? Nie ma takiej epoki, nad którą by bez ryzyka historycznego można wypowiedzieć: *ogni speranza*<sup>2</sup>. Człowiekiem błogosławionym jest ten, który widzi i nienawidzi wszelkie zło, który złu temu wytacza walkę – a jednak n a d z i e i nie traci. Utrata nadziei w społeczeństwo zaczyna się bowiem od utraty nadziei w siebie samego.

Czujemy, że Berent chciałby być wieszczem nadziei, to już tytuł powieści zapowiada. Niestety ton ten przepadł w odmęcie gorycznego pesymizmu i nie znać go. Majaczy się zaledwo. W historii literatury *Ozimina* pozostanie pieśnią rozpaczy. 2) *Onego czasu przychodzili tu* (do analogicznych salonów – przyp. red.) *ludzie po kontakt czuciowy ze społeczeństwem. Każdy nić własnej przędzy wplatał w tę tkaninę duchowego stylu czasów. Tu się rozplómięniały serca i umysły przy rozumie i wdzięku kobiet* – tak mówi profesor, najbardziej narodowo i historycznie świadoma figura w galerii *Oziminy*.

Jeżeli nawet zgodzimy się na to liryczne omamienie, że za czasów legiońskich nie odbywały się i to nader częste rauty równie bezmyślne, jak w roku 1904 raut u Niemannów, to jest to rzeczą uwagi godną, że profesor przeoczył przyczynę, która w latach 1807-1815 lub 1815-1830 mogła z salonu stołecznych pań robić wy d a r z e n i e kulturalne. Czyżby profesor-historyk nie uznawał tego prostego faktu, iż w wieku XX. nie jedną rozmowę salonu sprzed stu lat zamienia szpalta dziennika, że obok salonów powstała dziś setka instytucji, które wzięły na siebie funkcje empirowego stylu salonów? Salon, jako forma życia towarzyskiego pokrywał sobą idealnie ówczesną formację społeczną: wszyscy, którzy się tu, w salonie zbierali, byli równocześnie alfą i omegą narodu; poza warstwą salonową nie istniała żadna inna warstwa, która by miała jakikolwiek walor narodowy. Dziś poza socjetą doszły do głosu i inne warstwy – i te mają swoje „salony”, niewspółmierne z salonem baronostwa Niemann; z tego też powodu, kto dzisiaj chce „swoją nić wplatać w tkaninę duchowego stylu” naszych „czasów” – ten wplata ją nie na rautach, jak w epoce 1807-1815, lecz w innych warsztatach stylu.

---

<sup>2</sup> *Ogni speranza* (wł.) – cała nadzieja.

Na tej drobnej omyłce opierają zazwyczaj wielkie błędy powieści narodowych. Dzisiejszość mierzą one kategoriami przeszłości. Nie pierwsza i nie ostatnia *Ozimina* pada ofiarą tego przeoczenia. Profesor widzi, zdaje się tak jasno, jak Berent, w salonie baronowej Niemannowej sabat zmysłowości. Z drobiazgową podejrzliwością inkwizytora dostrzega profesor wraz z Berentem te same „wyniosłości cielesne” kobiet, te same „lilie o wątpliwym panieństwie, osóбки, myjące raz po raz kocią łapką swą czarną główkę tak wdzięcznie, tak poduszkowo w ramionach pochyloną, że gest ten o miłych horoskopach przywabiał żuka („mężczyzna kosmaty a niespokojny”), widzi dalej jak ten żuk salonowy przysiadł się do panienki o wątpliwym panieństwie „i zapuścił ryj w kielich, czy miodu w nim jeszcze wiele: wszczął rozmowę o sztuce i literaturze, by przemycać w niej rzeczy śliskie; zawisł kosmaty nad kielichem, wystawia różki, maca płaty, eterycznych olejków szuka; rzuca powiedzenia, które byłyby sprośne, gdyby nie powaga przedmiotu i gdyby nie sztuka i literatura. Trysnął tedy łatwy miód i dla niego: żuk kosmaty zawiesza się nad kielichem, sięga w najwstydliwsze dno kwiatu i ssie wonne etery słów lubieżnych: młodzieniec flirtuje z panną”. Postrzegawczy profesor widzi zapewne wraz z Berentem i „pulchną mężatkę o rozbieganym języku i niespokojnej nózce” i owe kobiety, które „promienieją w powietrze fluidum cielesności białych” i „sowite kształty bioder” i „nadmiary wegetacyjnych soków wspaniałego ciała” i owe piersi „obnażone aż do brodawek” i nawet takie szczegóły drastyczne jak niedomykające się kolana nóg krótkich: sprawa to może pulchność osób, lub co prawdopodobniej, ta w bierności zawsze półsenna, egzystencja hodowanych stworzeń, to ich nieustanne poczuwanie się do kobiecości fizycznej(!). Celibatyczny instynkt plenipotentaprofссора przeraził się zabiegami flirtowymi mężczyzn, tymi ich iskrami w oczach – i nie przebaczył im zmysłowości; przed stuleciem (1807-1815), „nawet lekomyślność pań wzbogacała życie; bywały bo wtedy namiętności i uczucia, które nawet kaprys kobiecych względów potrafiły ponieść w niespodziane zupełnie ujścia czynu i ducha”.

Nowe pobłądzenie historyczne!

Czyn i duch nie stał w legiońskiej generacji w związku z kaprysami kobiet ani z erotyką w ogóle. To płynęło swoją drogą, a to swoją; – trzeba dodać, że jedno i drugie płynęło diabło wartko. Oficer legioński w salonie baronowej Niemannowej czułby się, jak na rekolekcjach. Historia Pałacyku Pod Błachą dużo by na ten temat powiedzieć mogła. W granicach rodzajowego obrazu *Ozimina* trafnie maluje atmosferę warszawskich salonów – o tym już była mowa. Ptaszkowatość myślenia, mania udawania obyczajowości Paryża, duża tolerancja rozpusty i snobizm onej tolerancji – to wszystko są cechy Warszawy. Ale czy są to elementy tragedii? To temat do dzieła ironicznego. Berent przystąpił do nich z pieśnią mściwości, z ascetyczną kosą śmierci

na siedem grzechów głównych, jaką za dni średniowiecznych malowali po klasztorach posępni eremici. [...]

*Ozimina* wnosi ponadto jeszcze jedno nieporozumienie: Czujemy, że *Ozimina* jest krzykiem utęsknienia za męskością narodu, karty tej książki przesiąknięte są snami o czynach mocnych; miłość ojczyzny jest tu tak żarliwa, że przechodzi w żar piekącego żelaza – ból nad stanem dzisiejszym Polski ma jakiś pobłysk metafizyki niewoli, gdy przychodzą do głosu takie niecodzienne u nas słowa: „kto działa pod musem, tego przekleństwem jest, że pielęgnuje w sercu fałszywe ukojenia, jak ten, co działa n i e r z e t e l n i e” – wszystko, co jest marazmem, zniewieściałością – to jest przez *Oziminę* podane w nienawiść; wszystko co było męskim – podane w ukochanie: dnem tej książki płynie upragnienie pełni życia. Ale, jak widzieliśmy wyżej, Berent pragnie od społeczeństwa i doskonałości.

Czy pełnia życia może się pobratać z żądzą doskonałości? Doskonałość przejawiać się może albo w nirwanie, albo w ascezie: kto chce żyć, ten musi niestety akceptować i dobro i zło istnienia. Mądrością społeczeństw jest umiejętność kodyfikowania zła, umiejętność określenia, co zbrodnia, co przekroczenie, a co zło nieuniknione. Instykt Berenta i zło nieuniknione stawia w szeregu zbrodni. Jest to jego piękno moralne – ale i jego bezwiedna nieszczerość w haśle: „pełni życia!”. Splątanie w *Oziminie* tych dwu kłótliwych żądz: doskonałości i pełni życia jest podstawowym błędem idei tego utworu.

„W grupach panów ukazywał się mundur wojskowy, witany zdumieniem w oczach i przesadną wnet potem uprzejmością gestu. Pułkownik obracał się w tej atmosferze z wschodnią dyplomacją: był dobrodusznie zażyły, pocziwie niedbały, nie oszczędzając sobie po wschodniemu i cichej złośliwości w akcentowaniu swej prostoty wobec tego nadmiaru cudzej gentilezzy<sup>3</sup>”. Baron Niemann zaprosił do siebie pułkownika wschodniego, bo baron Niemann jest spekulantem na giełdzie parceli – i wspólne mają z pułkownikiem tym konszachty. Z tego też powodu giełdciarz Niemann z *Oziminy* traktuje pułkownika z przesadnym respektem. Powieść nie jest spekulacją na hausse<sup>4</sup> placów miejskich – i doprawdy nie miał Berent najmniejszego zobowiązania, by takie same pokłony wybijać przed współnikiem wschodnim barona Niemanna.

Jeżeli bowiem pominiemy pokrzywdzenie dumy narodowej, jeśli zasłonimy oczy na okoliczność, że w społeczeństwie warszawskim *Oziminy* ten właśnie Rosjanin jest najczcigodniejszą postacią w gronie wszystkich wyprawdzonych figur (poza pół-trupem: dziadkiem Komierowskim), jeżeli zdusimy w pokorze ambit subiektywizmu narodowego – to pozostanie zawsze

<sup>3</sup> *Gentilezza* – [właśc. *gentillesse*] (fr.) – potocznie: delikatność, grzeczność, uprzejmość.

<sup>4</sup> *Hausse* (fr.) – hossza, zwwyżka.

pytanie: czym może być od nas Polaków wyższy duch rosyjskiego narodu? Chcemy na tym miejscu dalecy być od szowinizmu, wiemy, że dusza rosyjska wydawała i wydaje objawy niepospolitej wartości. Czy jednak polskość, nasza potencja duchowa i cywilizacyjna tak odbija ujemnie od kultury Peterburga i Moskwy? Gdyby nawet Polska była taka, jakie jej odbicie w *Oziminie* – to czyż ze stosunków rosyjskich nie da się wysnuć co najmniej tak samo ciemnego obrazu? Dlaczego więc reprezentant archangielskiej duchowości takim archaniołem się Berentowi wydaje pośród realnych ludzi naszego narodu?

Dopóki w nader subtelnym spostrzeżeniu psychologicznym maluje Berent szczegóły owej „cichej złośliwości w akcentowaniu swej prostoty” wobec naszej kultury towarzyskiej, dopóki pułkownika irytuje obrzydliwy dla Rosjanina konwenans zachodnioeuropejski, dopóty zrozumieć można intencje artystyczne *Oziminy*. Wszakżeż, gdy czytamy Dostojewskiego wspomnienia z podróży po Europie, to dostrzegamy tę samą nienawiść do obyczajowości Europejczyków, a zwłaszcza ludów romańskich. Berenta jako artystę, mogło zainteresować zestawienie dwóch instynktów rasowych: polskiego i rosyjskiego; nie szkodliwe też jest, że Berent na słowo pułkownika uwierzył w rosyjską szczerotę duszy i przyłgął sympatią do „prostoty” Rosjanina. W tym jest kobiece nieco *par dépit* wobec społeczeństwa polskiego. Nieszkodliwe, jak większość objawów histerycznych.

Ale im dalej w głąb *Oziminy*, tym coraz wyraźniejsze podwaliny pod pomnik dla wschodniego gościa. My wszyscy jesteśmy dotknięci indolencją – on tężyzną; my obłudni – on szczerzy, my ślicznie tańczymy mazura – on zasłania swoją piersią dom gospodarstwa przed najściem żandarmów. Ludzie *Oziminy* ugrzęźli w małym spodłałym życiu – pułkownik jeden wśród nich wspomina z rzewnością o tych czasach, kiedy polska fantazja tłukła się po całej Europie za wolność każdego z narodów. Na tym nie koniec: w tym społeczeństwie, które chce tylko zysków i wywczasu – on jeden tu depozytariuszem poezji... 1863 roku!

*Pan Komierowski Michał ojcu dwadzieścia koni ukradł – wspomina pułkownik – i wszystkich ludzi folwarcznych pociągnął. Pocztem wielkim szedł pan Komierowski Michał – „do lasu”, a fantazję pańską miał. No, ale też i czortowscy ludzie to byli! W polu jastrzęb o nich wiedział, w lesie sam bies ich zgubić musiał. – Urwało się nagle pułkownikowi, oczy zmrużone błąkały się czas jakiś po suficie, a potem jakby w pogoni za czymś pierzchłym, wybiegły, zda się jeszcze dalej.  
– Gdzie te lasy dzisiaj! Gdzie te dwory!...*

A wszystko to, razem wzięte – nieprawda! Nie ma w duszy rosyjskiej ani jednej tkanki, z której by można wystrzępić sympatie dla naszego powstania... Tych kilkunastu, którzy ją mieli, odcierpieli śmiercią, albo Sybirem – a ci, którzy przeciw Komierowskiemu wypuszczali sotnie astrachańców, jak

to zapewne czynił pan pułkownik – ci pozostali i teoretycznymi i uczuciowymi wrogami 63. roku. Liryzm pułkownika i sztuczny tu i przykry i jeżeli nie obrzydliwy, to komediancki. [...]

Na tym miejscu nie sposób pominąć milczeniem jednej jeszcze niesprawiedliwości, jaką uczyniła *Ozimina*. Na tle męskiej tężyzny pułkownika postawiła ona postać Bolesława Zaremby, młodego człowieka, który się staje uosobieniem strachu niemal zwierzęcego na wiadomość, iż musi iść na tę samą wojnę. Czyż doprawdy nie przyszło Berentowi na myśl, iż jednostki paniczne są właściwością każdego narodu? Wszakże w historii wojen zdarzały się wypadki – nie w Polsce – iż admirałowie ze strachu strzelali do łodzi rybackich; wszakże bywały – znowu nie u nas – fakty, że oficerowie odbierali sobie życie po ogłoszeniu wojny, bo nerwy ich nie mogły znieść oczekiwania chwil złowrogich. Mogła więc i u nas być jednostka taka, jak Bolesław Zaremby, ale amant ten salonowy nie może reprezentować Polaków, idących na wojnę. Nie szliśmy się tam bić za nasze ideały, więc nie ma powodu porównywać „pra porszczyków zapasa iz Polaków” z legionistami spod Austerlitz<sup>5</sup> – ale i ci w 1904 roku nie takimi się pokazali pod Mukdenem<sup>6</sup>, jak są na raucie u baronostwa Niemannów.

1911, nr 4, s. 105-121

## II

„**J**estże to naprawdę błogosławieństwem dla narodu, że najwyższy ton jego twórczości i ostatnie wobec świata czyny dokonały się czasu trafem przez ducha romantyzmu i mistyki? Czy nie kieruje to najlepszych wciąż jeszcze ku przeszłości, czyniąc z nich prędzej czy później puchaczy po ruinach, odwracających na pół ślepe oczy odraży od życia, każdemu dniu dzisiejszemu nienawistnie? Czy nie sprawia to, że właśnie najlepsi nie są zdolni do zachwycenia w piersi tchu rzeczywistości i rozgrzania w nim serca w tempo dzielne? Czy to, co było w najlepszych czasu swego, gdy ziemia własna spod nóg im się usuwała, wybiegiem w gwiazdy: dla wywyższenia sił w ludziach – czy to wszystko, nie rozsiawszy się koleją wieku całego w pospolitość, nie stało się w obliczu znieruchomiałego życia mimowolnym rozsądnikiem omamów, obłudy przed sobą zastoj?”.

„Czernie jest tych wierzeń mickiewiczowska Vulgata: potrzeba ofiary z najlepszych, dla odkupienia ducha w innych – potrzeba Legionu? Czym

<sup>5</sup> *Bitwa pod Austerlitz* – zwana bitwą trzech cesarzy, uważana za jedną z najważniejszych batalii wojen napoleońskich; rozegrana 2 grudnia 1805 r. zadecydowała o klęsce III koalicji antyfrancuskiej.

<sup>6</sup> *Bitwa pod Mukdenem* – ostatnia z bitew wojny rosyjsko-japońskiej, która trwała od 19 lutego do 10 marca 1905 r. na terenie Mandżurii.

tej religii ezoteryzm: rozwoju konieczność w śmierciach nieustannych, a ekstazy w oku widnych niby ruch aniołów w jakubowej drabinie w preradzeniach się ducha w coraz to wyższe formy? Czym, wobec zatrwożeń nad przyszłością, groźba tej metampsychozy: cofnięcia, pognębienia w niże życia najgłębsze każdej formy, która w czasów niepowstrzymanym obrocie, nowego ducha z siebie nie wysili?... „Wóz życia ugrzązł w piaskach, a duszom karm w istocie wciąż tenże: sprzed wieka!”. Takie myśli rzuca w *Ozimini* ów profesor z Krakowa, któregośmy nazwali plenipotentem intelektualnym Berenta. Profesor nie odpowiada na szereg tych istotnie żywotnych i nękających pytań; uczyni to o kilkadziesiąt kart później kto inny, baron Niemann a przez ideały tego „średnioeuropejskiego” pozytywisty poznamy, negatywną drogą, jaką odpowiedź na powyższe pytania pragnie dać sam autor *Oziminy*.

Nim przejdziemy do opinii barona Niemanna, musimy zaznaczyć, że poruszone zagadnienie, czym jest romantyzm wobec Polski XX stulecia, to najszczęśliwsza ideowo strona powieści Berenta; w ocenieniu znaczenia i wagi Romantyzmu *Ozimina* wykazuje znacznie jaśniejszą orientację, aniżeli w szacowaniu zjawisk dnia dzisiejszego – i bez względu na to, czy czytelnik *Oziminy* zgodzi się na pogląd autora czy nie, przyznać musi, iż przekonania Berenta dają pierwszorzędny materiał do przetrawienia myślą sprawy. Pytanie jasne, niedwuznaczne a odważne, postawione przez profesora, musiało wypłynąć z kart *Oziminy*, bo myślący pisarz, skoro raz postawił sobie za zadanie rozkroić mózg i serce Polski dzisiejszej, musiał nabrać przekonania, iż wszelkie objawy życia zbiorowego bezpośrednio lub pośrednio sprowadzają się do dylematu: „być czy nie być romantykiem?”. Na zachodzie Europy zagadnienie analogiczne sprowadza się do materii wyłącznie intelektualnej, a nawet ściślej mówiąc do: akademicko-estetycznej. I nic dziwnego. We Francji romantyzm był płonką dość delikatną. Wiktor Hugo<sup>7</sup> więcej mimo wszystko miał w sobie Corneille’a, niż Byrona lub Schlegla<sup>8</sup>; jeżeli kto zasłużył tam na miano romantyka czystej krwi, to Mirabeau<sup>9</sup> i ludzie jego typu; a tych romantyzm przeobraził się bez odwołki w czyn, w historię, spełnił misję i poszedł na emeryturę. Dlatego też dziś w walce kulturalnej

<sup>7</sup> Wiktor Hugo (1802-1885) – francuski pisarz, poeta, dramaturg i polityk; przedstawiciel romantyzmu i jeden z najważniejszych twórców francuskich XIX w.

<sup>8</sup> Pierre Corneille (1606-1684) – francuski dramaturg, okreśelany mianem ojca klasycystycznej tragedii francuskiej.

George Gordon Noel Byron (1788-1824) – angielski poeta i dramaturg, jeden z czołowych twórców XIX w.

Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) – niemiecki poeta, filozof, krytyk literacki oraz językoznawca; przedstawiciel romantyzmu.

<sup>9</sup> Honoré de Mirabeau (1749-1791) – francuski pisarz, hrabia, jedna z głównych postaci Wielkiej Rewolucji Francuskiej, przewodniczący Zgromadzenia Narodowego.



i Lassère i Lemaître<sup>10</sup> mogą liczyć na tryumf swojego ataku, zwróconego przeciw Romantyzmowi. Trudniejsza walka z Romantyzmem byłaby już w Niemczech, bo tu romantyzm miał swego lirycznego Mirabeau – Szyllera<sup>11</sup> nie w czynach lecz w pismach. Ponad filozoficzną i mistyczną powierzchnią romantyzmu niemieckiego unosiło się marzenie o szczęśliwych w jedności Niemczech. Że marzenie to zrealizował właśnie Bismarck<sup>12</sup>, to jest sarkazm losu, ale i wielka wygrana dla powagi i długowieczności romantyzmu germańskiego: wszelkie brutalne konsekwencje ideału wszechniemieckiego można zrzucić na karb Bismarcka, a kult „czystego marzenia” kontynuować dalej – i brać w krew swoją piękne zdania Szyllera.

Życie narodowe polskie jeszcze więcej niż niemieckie ma do zawdzięczenia Romantyzmowi. Romantyzm polski powstał nie z koncepcji czy to myślowej, czy uczuciowej: nasz romantyzm powstał z tupotu marszów ułańskich w kampaniach napoleońskich. Dopóki badania nie wykażą, nie udowodnią, że impulsem przedpowstaniowego romantyzmu było uczucie polityczne, dopóty nie zrozumiemy najgłębszej różnicy między klasykami a romantykami. Mickiewicz w literaturze doszedł przecież raczej do klasycyzmu i w usposobieniu swym odnalazłby jakiś motyw porozumienia myślowego czy to ze Śniadeckim<sup>13</sup>, czy ze szkołą warszawską; ale przyszedł twórca pierwszego klasycznego arcydzieła: *Pana Tadeusza*, stał na wrogich krańcach ideologii narodowej wobec Staszycy i Koźmiana, wobec Osińskiego<sup>14</sup>, wobec Śniadeckiego. Starzy i młodzi instynktem odczuwali, że literatura w ich sporze jest tylko pozorem, a istotą rzeczy pytanie: „być czy nie być rewolucjonistą?”.

<sup>10</sup> Pierre Lassère (1867-1930) – francuski krytyk literacki, dziennikarz i eseista; dyrektor École des Hautes-Études; bronił neoklasycyzmu przeciw romantyzmowi.

François-Élie-Jules Lemaître (1853-1914) – francuski poeta, przedstawiciel parnasizmu; krytyk literacki, związany z „Revue blue”; pisał recenzje teatralne do „Journal des Débats”, a potem „Revue des Deux Mondes”.

<sup>11</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) – niemiecki poeta, historyk, estetyk i filozof; przedstawiciel tzw. klasyki weimarskiej, autor dramatów m.ih. *Zbójców*, czołowego utworu tzw. „Burzy i naporu”; jego *Oda do radości* z muzyką Beethovena stała się hymnem Unii Europejskiej.

<sup>12</sup> Otto von Bismarck-Schönhausen (1815-1898) – niemiecki polityk, premier Prus i kanclerz II Rzeszy, przyczynił się do zjednoczenia Niemiec, konserwatysta.

<sup>13</sup> Jędrzej Śniadecki (1768-1838) – polski filozof, lekarz, biolog i chemik, jego bratem był Jan Śniadecki (1756-1839) – polski filozof, geograf, matematyk i astronom.

<sup>14</sup> Stanisław Staszic (1755-1826) – polski pisarz i publicysta oświeceniowy, tłumacz, filozof, geograf i geolog, ksiądz.

Kajetan Koźmian (1771-1856) – polski poeta, krytyk literacki i teatralny, pamiętnikarz, przedstawiciel klasycyzmu w literaturze.

Ludwik Osiński (1775-1838) – polski poeta, krytyk literacki i teoretyk literatury, przedstawiciel klasycyzmu.

Koźmian, Morawski, Woronicz, J. U. Niemcewicz<sup>15</sup> i całe Towarzystwo Przyjaciół Nauk wiedziało dobrze, orientowało się jasno, że ten młody prąd literacki to nie szkoła niemieckich filozofów, lecz wpatrzenie się właśnie w pana Mirabeau z jednej strony a w nadzieje odnowy legionów – z drugiej. Temu pierwotnemu, początkowemu tchnieniu romantycy pozostali wierni. Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* jest już klasykiem, ale w działaniu politycznym zawsze ten sam, romantyk i rewolucjonista. Klasycy przejrżeli przeto dobrze, co najgroźniejsze było w 1824 r. Rok 1831 i rok 1863 były skutkiem Romantyzmu, legiony jego początkiem... Nie bez przyczyny Mickiewicz taką aureolę kładzie na pamięć roku 1812. Wizja Polaka w mundurze wojskowym – to była owa nić, jaką historia powiązała wówczas serca ze wspomnieniem Rzeczypospolitej. Klasycy i realiści przed rokiem 1830 pragnęli patriotyzm polski ugruntować na podstawach pojęciowych, wraz z nimi zlikwidować podstawy myślenia legiońskie – romantycy całą odwagą młodzieńczą rzucili hasła wizyjności w obrachunkach polityczności. Młodzież romantyczna wiedziała dobrze, sercem zrozumiała, iż *Oda do młodości* w międzywierszach głosi chwałę ułana legionisty, tego widzianego ostatni raz w roku 1812, w oną wiosnę... Dla Mickiewicza *Oda do młodości* była nadto czymś więcej; dla przeciętnego z rówieśnych mu wystarczała pewność, że w wierszu poety zawarło się hasło: „trza, aby ułany były!”

I gdy potem nad literaturą polską rozwinął się ten absolutnie tryumfalny sztandar romantyzmu, w życie naszych dziadów i ojców przeszedł nie tylko pokarm estetyczny i myślowy poezji, ale i ta strzelista, gorąca, wizyjna konstrukcja programu politycznego Mickiewicza. Nic nie zmieni faktu, że romantykami byli nawet pozytywiści warszawscy, a nie mniej idealistyczne dna dusz mieli i prawodawcy szkoły stańczyków. Waga moralna romantyzmu zapadła tak głęboko w uczucie polskie, że gdy w roku 1905 wypłynęła na powierzchnię życia społecznego po raz pierwszy czynnie warstwa robotnicza, w programie taktycznym PPS znalazło się zaakceptowanie ostatniego aktu zbrojnego romantyki: zaakceptowanie roku 1863. A pierwszy uczuciowy manifest ruchu robotniczego-rewolucyjnego zawarł w sobie znowu powtórzenie międzywierszowej wizji z *Ody do młodości*, zawarł wiekową tęsknotę do obrazu ułana polskiego. Nad tekstem tego poetyckiego manifestu postawiono znamieny tytuł: *Sen o szpadzie*.

\* \* \*

Więc gdy profesor w *Oziminie* pyta: „jestże to naprawdę błogosławieństwem dla narodu, że najwyższy ton jego twórczości i ostatnie wobec świata

---

<sup>15</sup> Julian Ursyn Niemcewicz (1757-1841) – polski poeta, dramatopisarz i pamiętnikarz epoki Oświecenia, działacz Sejmu Wielkiego, czasów Królestwa Kongresowego i Wielkiej Emigracji.

czyny dokonały się przez ducha romantyzmu?” – to i on i my czujemy, że pytanie to nie akademickie, nie w duchu Lasserre’a, lecz sprawa polska w najżywotniejszym tego słowa znaczeniu. Profesor mówi stylem mglistym, stylistycznie przeciążonym, ale mimo to możemy odgadnąć, o co mu chodzi. „Czy nie sprawia to, że właśnie najlepsi (wśród nas) nie są zdolni do pochwycenia w piersi tchu rzeczywistości?”. Tym pytaniem profesor nasuwa nam przypomnienie wszystkiego, co się stało po roku 1831. Rewolucja listopadowa była w zgodzie z romantyzmem: te dwa zjawiska pokrywały się wzajemnie. Później przyszedł rok 1863. Temu czynowi brakło już tchu rzeczywistości. W roku 1831 działał duch romantyzmu – w powstaniu styczniowym konwenans romantyzmu. Ojcowie nasi, wyruszający w beznadziejną walkę, nie mieli już współczesnego sobie Mickiewicza, ani współczesnej sobie *Ody do młodości*: oni ją już powtarzali na pamięć, niejako mechanicznie.

Ale w roku 1863 – rozmyśla profesor – i dystans historyczny i dystans uczuciowy między romantyzmem a rzeczywistością nie był jeszcze zbyt daleki. Prawdziwie tragiczne rozdwojenie nastąpiło dopiero po tym roku „nieszczęścia”. Rzeczywistość całym naporem pchała społeczeństwo do zaparcia się romantyzmu, ale instynkt samozachowawczy narodu działa równoległe i raz po raz wywiesza płowiejące napisy, wydarte z płomieniejących serc Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Dla bezimiennej rzeszy wywieszanie tych napisów kilka razy do roku nie bywa żadną przeszkodą w antyromantycznych dziejach jej dnia powszedniego. Wyczyta się płomienny napis wieszczów z większym lub mniejszym zrozumieniem i odejdzie się do taczki obowiązków, które są zaprzeczeniem owych napisów, bo zaprzeczeniem być muszą. Gorzej jednakowoż dzieje się z tymi, którzy rozwojem duchowym wyrastają ponad rzeszę bezimienną. Ci czczą w sobie i w tradycji narodowej nutę romantyzmu nie tylko ze ślepego instynktu, ale i ze świadomości, że nuta ta jest pięknem duszy polskiej. Ale dziećmi byliby chyba, gdyby nie widzieli, że z życia dzisiejszego narodu nie sposób już wycisnąć nowych soków dla wier romantycznych – ślepcami musieliby być, gdyby nie zauważali, że na dnie coraz mechaniczniejszego konwensu romantycznego tkwi jakaś tragikomedia, że dzień powszedni w Polsce szczydzi ze święta polskiego. I staje na rozdrożu taka dusza czująca. Co czynić? Przekląć dzień powszedni, stanąć ponad rzeczywistością?... To znaczy znaleźć grób w błękitach. Zerwać z tradycją romantyzmu, upowszednić się?... To znaczy wykroić z serca to, co najpiękniejsze.

Oto wieczne, do dziś dnia tętniące żywotnością pytanie: „być albo nie być romantykiem”? Baron Niemann w *Oziminie* jest jednym z tych, który umiał sobie odpowiedzieć na powyższy piekący dylemat. On całą duszą i całym przeświadczeniem słuszości zniecierlił romantyzm. On otwarcie wyznaje, iż idealizm, z Mickiewicza zrodzony, był i jest zmorą dla Polski, winowajcą

klęsk dziejowych, tamą dla rozwoju pracy prawidłowej. [...] Baron Niemann wierzy więc w konieczność takiego prądu umysłowego, przy którym mesjanizm polityczny Mickiewicza stanie się co najwyżej cackiem, rzeczą zachwyty czysto estetycznego. Pod względem precyzyjnej jasności poglądów w dziedzinie zagadnienia narodowego baron Niemann jest najbardziej przejrzystą i najbardziej zdecydowaną postacią w *Oziminie*. Natomiast w powieści Berenta brakuje postaci najważniejszej człowieka, któryby romantyzmowi dochował wiary i któremu by ta wiara stała się motorem życia. Wszakże autor wierzy, że mimo całą tragiczność i choćby tragikomiczność wtłaczania w społeczeństwo „*vulgaty* Mickiewicza” wiara w romantyczną ewangelię jest czymś dla Polaka niezbędnym.

Styl *Oziminy* tak jest niejasny, myśli spowite jakby umyślnie w takie zwoje obrazów sztucznych, ciężkich, gmatwających ideę, że oczywiście opinii, jaką autorowi przed chwilą przypisaliśmy, nie można się nigdzie wprost doczytać. Po uczuciowych stronach stylu domyślać się tylko możemy, iż *Ozimina* głosi potrzebę uprawy haseł romantycznych. [...] Znadto subtelnym umysłem jest Berent, by mu nie przyszło na myśl, iż bywają całe okresy historyczne, w których nawet żądny oddania się na ołtarz ofiarny człowiek nie może znaleźć ołtarza; wszystkie drogi, wiodące do upragnionej świątyni mesjanizmu – zatarasowano! Nie ma sposobu oddać życie dla idei „druidycznej” – bo nikt ci życia odbierać nie chce. Jakże łatwo wówczas stać się próżnującym deklamatozem, który do końca życia nie podejmie żadnej „poziomej” pracy, z racji czekania na śmierć. I tak w zdrowiu i nawet w pewnym humorze czekać może całe życie, aż otoczony wnukami zemrze naturalnym skonem.

Źle jest i trupio w społeczeństwie, gdy ponad rzeczywistością nie ulata żadna utopia. Ale „utopia twórcza”, jeśli chce być dźwignią idealizmów, musi wyrastać z ducha swego czasu, musi się karmić wartością i sensem swojej epoki. Jeśli odrzuci ten naturalny pokarm, jeżeli pija tylko nektar legendy, wówczas wierni wyznawcy jej muszą nieuniknienie rozpaść się na dwa zasadnicze odłamy: jedni z nich, to karierowicze idealizmu, opasli donkiszoci na wygodnych wywczasach, co korzystają sybarytycznie z owoców „marnej rzeczywistości” – ale wobec bliźnich chodzą nieustannie w płaszczu pielgrzymim: jest to ród komedianów; drudzy zaś – to ród tragiczny – ci cierpią na każdym kroku, tych rzeczywistość naprawdę nęka. A przepaść między rzeczywistością a ich religią utopii tak wielka, iż nie ma już mowy o porozumieniu. I tragedianci owi, nie próbując zejść do rzeczywistego, marnego społeczeństwa, odrzucając szczerze wszelki kompromis, łączą się tylko między sobą intuicyjnie w bractwo cierpiących i tak wzniesieni ponad swój czas i swój szmat ziemi kosztują w rodzaj egipskiej kasty kapłanów i przechowują tajemnicą świętej wiedzy utopii. To są nasi rodacy czwartego wymiaru. Tą konsekwencją „druidyzmu” romantycznego przewidział Berent. [...].

Mesjanizm romantyczny, jako główny argument na prawdziwość swojej koncepcji, przytaczał bowiem przykład Chrystusa, zapominając, że Chrystus dobrowolnie zgadzał się na klęskę swą w dziedzinie zagadnień doczesnych. A życie narodowe ani na cal nie wychodzi poza dziedzinę tych właśnie zagadnień doczesnych. Romantyzm polski nie przeczuł też nawet, że najświetniejszą konsekwencją mesjanizmu polskiego stanie się Tołstoj, który już logicznie sprawę narodową uznał za... drobiazg. Co się zaś tyczy bardziej, zamierzchłych rodowodów mesjanizmu, zwłaszcza zaś „boga zamordowanego”, to u progu odpowiedzi na koncepcję kapłanów egipskich stoi dowcip: „koncepcja była piękna – ale Egipt stracił niepodległość”. Żartobliwa odpowiedź ta o tyle ma rację bytu, że *Ozimina* nie jest poematem metafizycznym, więc i transcendentalne opinie Woydy nie mogą tu mieć waloru pozytywnego: w powieści o „być albo nie być” faktu tak realnego jak naród – stają się te opinie jakąś pretensjonalną pięknodusznością, jakąś kobiecą grą rozmarzenia. My nie na wymyślne ballady czekamy w powieści, gdzie takiemu surowemu sądowi poddano rzeczywistość polską: czekamy na jasny, męski pozytyw, czym mamy być, co mamy czynić!

„Wówczas ludzie z wiarą ową targali, targali raz po raz koło bezruchu – śmiercią swoją. Wtedy była wielka prawdziwość uczuć ludzkich”. Tak jest, jeszcze w roku 1863 była względna prawdziwość uczuć, gdy – co prawda bez pogody – targano po raz ostatni śmiercią swoją koło bezruchu. Była prawdziwość uczuć i zgoda ze swoją wiarą, bo tu na śmierć mesjaniczną szło to samo prawie pokolenie, które mesjanizm z dusz swoich wyłoniło. Dziś my jesteśmy nie twórcami lecz historycznymi spektatorami romantyzmu – w jakież więc sposób mamy targać koło bezruchu? Czy znowu w sposób romantyczny? Tej odpowiedzi mamy prawo od *Oziminy* wymagać. *Ozimina* daje ją nam, ale po swojemu – mgliście. Pod sam koniec powieści, kiedyśmy się stali naocznymi świadkami tego, iż wszystko w Polsce jest otchłanią brudu lub niedołęstwa, rysuje autor przed nami scenę, jak za manifestację, czy może nawet za zwykłe zajście uliczne (bo trudno z tekstu dociec, o co szło) policja i kozacy prowadzą gromadę aresztowanych, a wśród nich znalazło się i kilkoro naszych znajomych z rautu państwa Niemannów:

*Przodem w ciemne okrycie otulony, z kapeluszem głęboko naciśniętym na przepaskę czoła, cały w sobie chmurnie zebrany, rzekłbyś zmięty udręczeniem, szedł Komierowski. Obok w jasnej pelerynie i takimż berecie na głowie – Wandy sylweta prosta. Przy niej to chłopisko wielkie w białej sukmanie, z kufrem zielonym na ramieniu i bochenkiem pod pachą.*

Komierowski to brat pani Heleny Niemannowej. O nim ciągle mowa w *Oziminie*, mimo to sylweta jego wewnętrzna ciągle nam się z przed oczu

wymyka. Prawdopodobnie, jak się domyślać można, wyszedł on z tej szlacheckiej generacji popowstaniowej, w której umysłowości impet jeszcze rycerski połączył się z pozytywizmem gatunku na wskroś zbrojnego, nie porzyskającego na formule pracy organicznej, lecz zdążającego nerwowo a namiętnie do stworzenia zastępów rewolucyjnych z warstwy ludowej, a zwłaszcza ludowo-miejskiej. To była pierwsza formacja polskiego socjalizmu, ruchu jeszcze apostołskiego, na wskroś naiwnego i nie mniej czystego w uczuciach przywódców. W *Oziminie* widzimy go już po powrocie z Sybiru, gdzie wraz z tylu innymi odsiadywał karę. Najprawdopodobniej nie wyrzekł się i dziś przynależności do partii socjalistycznej, ale to pokolenie dzisiejsze, tak już trzeźwo zorganizowane, a przy tym tak od jego młodzieńczych wspomnień zupełnie oddalone ćwierćwieczem przemian ideowych razi go. On to, Komierowski, rzuca w *Oziminie* to dręczące, nieubłagane oskarżenie na czczość, bezdusność młodzieży warszawskiej, on to spełnia odruchem szereg czynów, które miałyby sens, gdyby je powołała do życia entuzjastyczna szaleńczość, a stają się czymś mdłym, gdy je się wykonywa tak automatycznie, obojętnie, dla zabicia wewnętrznej nudy, jak to właśnie robi Komierowski – (bójka z niedorostkami rosyjskimi). Czy i wśród aresztowanych spotykamy go, przepełnionego uczuciem uporczywości raczej niż wiary? Na to odpowiedzi powieść nie daje. Dla celów ideowych *Oziminy* musi on się znajdować tutaj wśród gnębięcej gromady ludzkiej. On bowiem jest romantykiem skrachowanym, ale romantyzmu się nie wyżył i tym się różni od młodszych swych towarzyszy partyjnych. Więc gdy ta właśnie grupa uwięzionych staje się w oczach Berenta jakąś iskrą i zadatkami lepszych myśli o losie społeczeństwa, to oczywiście nie może zbraknąć i Komierowskiego, człowieka, który odbył już swoją ofiarę „druidyczną”, który uczynił zadość hasłu mesjanicznemu.

Wanda, idąca obok niego – to inny dział pracy narodowej. Lirycznie, po kobiecemu, oddaje się trudom moralnego i kulturalnego podniesienia proletariatu. Za naukę dzieci odsiedziała więzienie wraz ze złodziejkami i prostytutkami. Trochę, troszeczkę histeryczka ale tyle, ile tylko potrzeba, by nie jaskrawo odbijała od rozpaczliwie zneurastenizowanego tła *Oziminy*. Poetycznego piękna, dodaje jej zarodek śmiertelnej choroby, którą nosi w sobie, nosi po bohatersku – nie tylko bez strachu ale i bez pamięci o niej; mimo widma nieubłaganej śmierci nieustannie pamiętająca o potrzebie pracy, tym więcej wartościowej, że za nią czeka ją męczeństwo więzienne, jej „wdowi grosz” w romantycznej koncepcji ofiary.

Wreszcie trzeci z tej grupy to chłop – Jędrzej Niemsta. O nim to mówi Komierowski do tej samej panny Wandy:

– „Pamiętacie, jak to Jędrzej Niemsta z Kęt przyszedł do nas po raz pierwszy, jak we drzwiach niepotrzebnie z wsiowego nawyku łeb chylił i nogę podnosił, niby próg

*chałupy przestępując i jak w ten nasz szwargot zagadywania wszystkiego wygłosił od proga, samemu sobie tym przyjściem do nas uroczysty i jakby namaszczałnie spokojny: «Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus». I tylko krawczyzna jeden jęklivy porwał się był z miejsca, zapatrzony w tę chłopską sukmanę, krztusił się, krztusił językiem w gębie i wyrzucił nagle w ogniu twarzy całej: «Na wieki wieków. Amen!» Tak się te dwie dusze odrębne powitały przy nas. I właśnie z ich to zahaczenia się czuciem szedł jakby spokój w ogniu, ład w alarmie i wytrzymałość kamieni. Krzepiły się przy tym i nasze dusze”.*

Komierowski więc, a w ślad za nim i autor *Oziminy* wartość społeczną chłopca cenią wysoko: na swój sposób jest on dla nich też „strojem w rozstroju”, jak ongi u kolebki szkoły stańczyków były idealizowane warstwy inne. W innym miejscu powieści rozmyśla o nim figura najważniejsza, bo profesor:

*I stało murem to chłopisko wielkie, jak biały posąg z swym kufrem na ramieniu i chlebem pod pachą; a choć się ludzie w tym rozgardiaszu i zamęcie wciąż od niego odbijali, nie drgnął krokiem z miejsca.*

*...Chłopisko, jak świeca proste i, rzekłbyś, murowane z hartu i uporu. Oraz tamte inne Mazury; energie o korzeniach dębów, roztropne lat tysiącem twardej walki o życie, płomienne nie za słów podmuchem, czy komendy bębniem, lecz za własnych sił dopiero zagraniem; energie cierpliwością długie, wytrzymaniem twarde i nie skore w ruszeniu, jak soki tej gleby ubogiej; siły mazowieckie, chlebne...*

Otóż ta trójca ludzi: romantyk-rewolucjonista, owa panna i chłop polski w oczach profesora nabierają naraz w odmęcie polskiej nicości takiej nieproporcjonalnej dostojności, że prowadzony z nimi pochód zaaresztowanych manifestantów staje się niemal „czołem niby wszczętego pochodu dziejów” (!!). Do niezwykłej potęgi symbolicznej urasta zwłaszcza postać bojowniczką oświaty, Wandy. [...] Jeżeli „chmurny posepnik” Komierowski miał być w tej grupie symbolem ruchu zwycięskiego, na wzór Wandy-Persefony i Jędrzeja Niemsty, posąg wytrwałości – to postawienie tego symbolu tuż obok tej szlachetnej męczennicy i czynnej energii chłopskiej – byłoby co najmniej błędem. Komierowski, jak już zaznaczyliśmy powyżej, jest widocznym znakiem romantyzmu skrachowanego: ani on nie wierzy w tę pracę, której się oddaje, ani pragnie jej owoców. My go z *Oziminy* znamy już tylko jako indywiduum żółciowe, nieufne, sceptyczne, sarkastyczne, pogardliwe. Jeżeli kto ma być argumentem przeciw najwyższej potrzebie oddawania życia w ofierze, dla podźwignięcia dusz z bagna zastoju, to właśnie posepnik Komierowski. Jeżeli byśmy uwierzyli na słowo *Oziminie*, że takie jest społeczeństwo, jak ona nam go ukazuje, to po stokroć nie warto czynić ofiary dla społeczeństwa takiego. I taką samą bodaj myśl piastuje i sam Komierowski.

A w takim razie, gdzież owa „pogodna ważkość życia i śmierci”, która ma wedle słów śp. Woydy towarzyszyć „targaniom koła bezruchu”? Wszakże Komierowski był jednym z tych wierzących. Czyż taki w powieści powinien być Komierowski, jeśli nie igraszką są te wszystkie opinie Berenta o budującej sile mesjanizmu?!

A w tym symbolicznym pochodzie z trójcą persefoniczną na czele – Komierowski idzie jakby sobie na złość. W życiu, stu neurasteników podobnych mogą z ulicy na policję zagarnąć patrole, ale w powieści i to w momencie tak ważnym – w momencie, który ma być streszczeniem idei utworu – czyż ten zneurastenizowany zmarnowany romantyk nie jest przekreśleniem wszystkiego, co autor wzbudził poprzednio w uczuciu czytelnika? Bo jeżeli ten człowiek idzie w jednym szeregu z ofiarną i zawsze gotową do wytrwałej pracy Wandą, oraz „strojem w rozstroju”, chłopem na wszystko wytrwałym – to zestawienie takie mimo woli wydaje się przestrożą autorską:

*– Nie dowierzajcie ani ofiarności Wandy, ani spiżowi pracy Jędrzeja Niemsty – toć to jeden szereg z rozwarcholonym choć niegdyś szlachetnym męczennikiem Komierowskim.*

Ale że enigmatyczna idea *Oziminy* przypomina zrównanie algebraiczne, gdzie wielkości X nie jedna lecz kilka liczb odpowiada, więc bardzo być może, iż symboliczna trójca z epilogu powieści oznacza zupełnie inną kombinację. Być bardzo może, że pod koniec powieści, niespodziewanie dla siebie Wanda urosła na główną bohaterkę idei – i gdy autor maluje przed naszymi oczyma pochod Komierowskiego, Jędrzeja Niemsty i polskiej Persefony – Wandy, to całe zainteresowanie powinno się skupić tylko na tej ostatniej. Być bardzo może, iż Jędrzej Niemsta, chłop-mazur, wyrasta na ostatnich dopiero kartach *Oziminy* z przemyślanej intencji autora: zjawia się niemy, jakby przypadkiem, bo w świecie ludzi i warstw, opisywanych w *Oziminie* on jest dopiero siłą przyszłości. Dzisiaj oceniać go możemy tylko po zewnętrznych oznakach jego duchowej wartości.

Jak Niemsta Jędrzej jest przecuciem przyszłości polskiej, tak Komierowski jest reprezentantem p r z e s z ł o ś c i. Na Jędrzeju Niemście osadza ideologia dzisiejsza całą szlachetną swoją nadzieję – na tym, czym był Komierowski, czym żył, w co wierzył, za co cierpiał, co kochał: na romantyzmie opiera się duma i błękitne wspomnienie naszego narodowego poczucia. Co było najwyższej wzlatającego w naszej duszy niegdyś i czego spodziewamy się najsilniejszego po sobie kiedyś – Komierowskiego i Niemstę daje Berent jako najbliższych towarzyszy idącej na gody ofiarnego trudu Wandzie-Persefonie. Że umiała pracować nad tym, by z półrozzwierzęconego tłumu czynić człowieka, zbarbaryzowaną warstwę polskiego społeczeństwa podprowadzać pod drabinę cywilizacji, że nie tylko umiała tak pracować, ale że pracę swoją kocha,



że nie tylko kocha, ale gotowa jest za nią cierpieć – słowem, że Wanda jest wyrazem najpiękniejszej dziś w naszej ojczyźnie pracy – za to wszystko zgorzkniała, surowa i sama w sobie męczeńska powieść Berenta ją robi depozytariuszką „kłosów siewnych” tej płodnej oziminy, która pod zmarłą grudą zimową przetrzymuje życie, w oczekiwaniu wiosny...

I tak po dręczących obrazach słusznie czy nie słusznie oskarżonej rzeczywistości polskiej idzie przed naszym okiem na ostatniej stronie ta trójjedyna otucha: wspomnienie rzewne entuzjazmu romantycznego, ofiarne do ostatniego tchu oddanie się pracy kulturalnej i ta wiara, że jest nad kim jeszcze i dla kogo w Polsce pracować. I w tym „ramię przy ramieniu” pochodzie Komierowskiego, Wandy i Jędrzeja Niemsty czułe, rozedrgane patriotyzmem, oko poety dojrzało snąc jakiś obrzęd wiary, jakieś tajemne misterium polskie, w którym pochodnia nadziei od romantyka przechodzi do rąk ofiarnej Wandy, by potem kiedyś znalazła się może w twardych dłoniach chłopca Niemsty. *Nie sprawujeż się tu naprawdę misterium podziemi: odżyły eleuzyńskie?* – pyta swoich myśli profesor. I ta sama nieco ponad światem *Oziminy* wywyższona postać może we wrażliwości intelektualnej swej dojrzała ową pochodnię nadziei, idącej od rąk romantyzmu przez wiarę Wandy do rąk posągowego Jędrzeja Niemsty, bo on to przecie, profesor, wypowiedział dwukrotnie, głęboko nad nami zamyślony, te pełne treści słowa:

– *Vitae lampadae traditael*<sup>16</sup>

\* \* \*

I na razie wszystko jedno, czy aby nie zbyt pośpieszny jest optymizm, z jakim Berent w ręce Jędrzeja Niemsty oddaje tę pochodnię, którą zapalił ogień *Ody do młodości!* Nawet mylny optymizm lepszy jest dziś od czarnych szkielec, z poza których nie jeden lubi na świat spoglądać. Skoro Jędrzej Niemsta wyjdzie ze stadium legendy przyszłości, skoro stanie się aktywnym i twórczym walorem społecznym, wówczas nie jeden obrachunek idealistyczny, na niego dziś zapisywany, musi zawieść. Wówczas zaczną się mnożyć *Oziminy* z życia chłopskiego. W obecnym składzie idealizmów – chłop polski zaczyna się rzeczywiście stawać czymś podobnym do dawnego ułana. Gdyby Berent mógł patrzeć bezstronnie i zimno na ludzi, to dostrzegłby, że nawet nie jeden z kabotynów i nie jeden ze wsteczników, bawiących się na raucie u baronostwa Niemannów, żywi swoje serce tą samą łezką sielsko-demokratyczną. Nic więc dziwnego, że autor *Oziminy* w Jędrzeju Niemście właśnie zapragnął ujrzeć afirmację przyszłości.

<sup>16</sup> *Vitae lampadae traditael* (łac.) – przekazują pochodnie życia.

Od całej kwestii symbolu przyszłości, w Jędrzeju Niemście skupionego, ważniejsza jest figura środkowa owego poetycznego pochodłu: postać Wandy, tak umęczonej swoim szlachetnym poświęceniem, że oczy profesora „ujrzały ją w wyobraźni nieżywą”. Że Berent ją właśnie obrał za sztandar i hasło dzisiejszych zadań Polski, że w jej ręce oddał symbol płodności duchowej, siłę przetrwania – to dowodzi, że *Ozimina*, błędna i niesprawiedliwa w ocenianiu zjawisk, nie omyliła się jednak w ostatecznym swym słowie. Istotnie bowiem sprawa, której w skromnym zakresie służy to męczeńskie dziewczę, sprawa przypominania ludziom, że są ludźmi, podprowadzania ich pod drabinę cywilizacji (nie tylko w zdawkowo-technicznym znaczeniu), cywilizacji, moralnej religii, oświaty, wiedzy, nauki, mądrości – dziś w ojczyźnie naszej sprawa ta jest znowu tak nagłą, tak doraźnie niezbędną, jak była nią za czasów wielkiej pamięci Komisji Edukacyjnej. A sprawa to ważna nie tylko wśród tych warstw proletariackich, gdzie działa Wanda – polska Persefona, wchodząca w mroczne podziemia i sutereny z ziarnem życia duchowego – sprawa to ważna we wszystkich warstwach społecznych.

Demokratyzacja jest zjawiskiem niezbędnym i na swój sposób pożądanym, ale do obrazu socjologicznego demokratyzacji należy zbarbaryzowanie duchowe, przy podniesieniu się mózgowym społeczeństw. Zniżka duchowa nie jest wynikiem demokratyzacji, ale jest ujawnieniem barbarzyństwa. W formacjach starych barbarzyństwo też istniało, oczywiście groźniejsze nawet, ale żyło niejako w zamknięciu bez prawa głosu; w dobie demokratyzacji nie tylko wypływa na wierzch i dochodzi do wyrazu, zaznacza się – ale nadto staje się czynnikiem obowiązującym. Politycy, publicyści, literaci, nieomal uczeni zaczynają się stosować do kamertonu nowych, świeżo uobywatelnionych zastępów swych słuchaczy. A kto nie umie się zastosować, tego spychają jego współzawodnicy sprytni lub szczerze barbarzyńscy. Obniża się poziom duchowo-moralnego przodownictwa w społeczeństwach. I na stan taki nie ma innej rady, jak tylko podnosić i uszlachetniać poziom duchowy tych, którzy przodowników słuchają. Jest to może dziś postulat ogólnoeuropejski i ogólnoswiatowy, ale w Polsce a zwłaszcza w Królestwie Polskiem, gdzie istnieje niezależna od nas ochrona przed oświatą, postulat ten dochodzi do akcentów misyjnych.

Jeżeli zrozumiemy, że myśl o kulturze dotyczy nie tylko analfabetów, ale że w warunkach XX wieku nad każdym z nas wisi groźba analfabetyzmu w przenośni – jeżeli zrozumiemy słowem, ile pracy powinniśmy wkładać w tę stronę naszego istnienia – wówczas ostatnia strona *Ozimy* nabierze gromowego oświecenia. Być może, iż enigmatyczna myśl Berenta tę ważną chciała przeprowadzić dla nas wskazówkę, a poprzednie gorące przyłgnięcie do wspomnień o mesjanizmie miało znaczenie niedosłowne. Bardzo być może, iż autor pragnął powiedzieć: – Dosłowny przebieg romantyzmu

w życiu narodowym już się powtórzyć nie może, ale nie powinna nigdy w Polsce zagaść ta zdolność do żaru, do przejęcia się bezinteresownego, do ofiary, które ujawniła w Polakach epoka romantyzmu. Dosłowne programy romantyczne dziś są relikwią i przeżytkiem w dziejowym pochodzie naszym, idą posępne i „skryte jakby chmurą”, idą tak, jak obok Wandy idzie „skryty chmurą posępnik” Komierowski, ze zdruzgotaną wiarą w swoje wysiłki ducha – ale niech po stokroć będzie świętą ta jego wiara, ten płomień uczuć, ten ogień poświęcenia – i bodajby pochodnia tradycji, z rąk jego oddana ręką Wandy, bodajby pochodnia, przyświecająca naszym poświęceniom, naszemu podnoszeniu dusz, bodajby płonęła tak samo czysto, tak samo wzniośle i wyniośle, jak świeciła niegdyś pokoleniu romantycznemu.

1911, nr 5, s. 59-76

### III

**W** *Oziminie* Berent-myśliciel zmagał się wrogo z Berentem-artystą. Co innego nęciło pierwszego – do innego ciągnęło artystę. Artysta-Berent najchętniej zatrzymałby się na indyferentnej ideowo analizie stanów psychicznych to Niny, to pułkownika, to obu Komierowskich, to państwa Niemannów, lub tego fizycznie jeno męskiego jakiegoś Zaremby... Im bardziej któraś z tych postaci odbiega od normy zdrowia czy to moralnego czy nerwowego, tym snadniej podpada pod zamięłowanie autorskie Berenta. Jego psychoznawstwo najchętniej wędruje po klinikach woli i klinikach ideałów, tak że w gruncie rzeczy powieściowemu instynktowi Berenta daleko milsi są wszelcy wykołajeńcy, wszelka mierzwa narodowo-społeczna, aniżeli typ zdrowy, pożądaný, radujący nasze wyobrażenie o człowieku. Wanda w *Oziminie* awansuje na ostatnich stronicach do godności polskiej Persefoni, ale zanim jeszcze przeszła w strefę symbolu, dopóki była zjawiskiem realnym odsłoniła nam również rąbek umiarkowanej hysterii. Ta histeria i cherłactwo fizyczne stanowią jej kontakt z normalnością w zrozumieniu czy w upodobaniu Berenta. Ale że geneza *Oziminy* powstała nie z chęci psychoznawstwa, że zamiarem autora była nie analiza neurastenii – ponieważ zrodziła powieść z głębokiego wstrząsu moralnego, z wyraźnej paniki nad rzeczywistością polską, więc nic dziwnego, że pierwiastek ten genetyczny, pierwiastek ideowy snuł się ciągle w podziemiach budowli powieściowej, namulał fundamenty, ale nie ujęty w prawidłowe koryto rozsądzał raczej ściany, zamiast je krzepić.

Idea narodowego zagadnienia stała się nie cementem powieści, lecz jej destrukcją. Widzieliśmy jej panowanie w formie mniej lub więcej kwaśnych pesymizmów, płomiennych trwóg, neurastenicznych niezadowolonych: nigdy w ciągu realistycznej części powieści nie wystąpiła jako czynnik

pozytywny. I przy usposobieniu Berenta nie mogła wystąpić: pozytywnym bowiem instynktem Berenta jest rozbiór kalektw duchowych. W świecie realnym to go najbardziej animuje. Więc dopiero, gdy cały rzeczywisty świat *Oziminy* na ostatnich stronicach znikł jak sen nocy, gdy wszyscy co gorsi poszli spać, a wszystkich co lepszych zamknięto do aresztów, wówczas autor uczuwa spokój; bez przeszkody może pozostać sam na sam swym marzeniem:

– *Enfin seuls!*<sup>17</sup>

Idzie w górę feeryczna ściana rzeczywistości i rzecz zaczyna się pławić w dalach na wskroś symbolicznych. Tu w tej dziedzinie chemicznie czystego marzenia czuje się dopiero Berent u siebie w domu. I tu dopiero nareszcie wypowiada się strona ideowa. Tu następują piękne strony widzenia profesora: kryształowy dach, nałożony na niezupełnie pionowy budynek powieści. Nie jest to rzeczą niemożliwą, że Berent jako człowiek doskonale jasno i trzeźwo wpatruje się w zagadnienie polskie, ale w talencie powieściopisarza, Berenta tkwi jakaś przeszkoda, która jasny pion jego myślenia bakieruje, mgli, rozszczenia tak, że aż do ostatnich wizyjnych stronic swych *Ozimina* nie umiała ujawnić zamiaru twórcy.

\*

Uświadomiwszy sobie ten stan rzeczy w powieściowej jakości *Oziminy*, podnieść należy, iż wszędzie, gdzie utwór ma sposobność przejścia do gatunku poematu, gdzie nie o realistyczne lecz już symbolowe wartości się rozchodzi – tam dzieło Berenta nabiera niepowszednich blasków. W znaczeniu literackiej wartości, pierwszorzędną wartością są też ostatnie strony powieści, te właśnie obrazy wizyjne. Tak samo w galerii figur powieściowych ponad wszystkimi góruje pół tylko rzeczywista, a pół już zjawą do nas przemawiająca postać dziadka Komierowskiego.

On to jest wśród dzisiejszych jak tragicznie przechowana zwrotka *Ody do młodości*. Był i w roku 1831 i w rewolucjach włoskich, wszędzie gdzie brzmiało hasło „ramię do ramienia”, on to był częścią tego waru dusz, które opasywały „ziemskie kolisko”, płomieniem serc podrywały je wzwyż, ku gwiazdom. [...] Ale niechże się w świecie tego społeczeństwa oziminowego nadarzy chwila, kiedy choćby z zadawnionego zwyczaju czyjeś słowo uderzy w strunę narodowego afektu, jakiejże wagi nabiera ten klejnot wspomnienia, jakie odruchowo łza do ludzkich oczu napływa – i w tym towarzystwie – gdy afekt ów natrafi po drodze i na tego ułana Komierowskiego! [...]

<sup>17</sup> *Enfin seuls!* (fr.) – w końcu sami.

*Ozimina* nie jest powieścią w codziennym, dotychczasowym znaczeniu. Ludzi utworu poznajemy jedynie z ich refleksji i z ich medytacji. Od naszej oceny odsunięta jest zupełnie najważniejsza dla powieści strona: woli ich i działania. *Ozimina* tak się ma do utartych rodzajów powieści, jak się ma przedpokój sztabu generalnego do wypadków bitwy. Zebrani w przedpokojach oficerowie czują, że na określonym od nich dystansie wre bitwa, że pułki działają, dowódcy czegoś chcą, przeprowadzają jakąś wolę, od czasu do czasu wpadnie człowiek z wieścią, powie swoje zdanie, swoją refleksję o tej woli i działaniu, od czasu do czasu z pokoju szefa sztabu, tj. samego autora bitwy doleci jakaś decyzja – słowem atmosfera tutaj nasycona jest potencjonalnie bitwą – ale bitwy tu w przedpokojach ani nie widzimy, ani jej świadkami, ani czynnikiem nie jesteśmy.

Tak na raut baronostwa Niemannów w *Oziminie* ludzie przynoszą swoją spowiedź o Polsce, jeden po drugim składa mniej lub więcej jasną konfesję, inni słuchają, dopytują, czasem z obserwatorium autora padnie jakaś decyzja filozoficzna na ten sam temat – ale nikt tu nie przynosi życia, ani razu nie mamy udowodnienia, że tak jest w istocie, jak się skarży Komierowski, jak pluje złością baron Niemann. Dopiero część czwarta, sceny na Powiślu warszawskim dają obrazy czynne, nie medytacjami lecz faktami powieściowymi budujące oskarżenie ideowe. Preponderancja pierwiastków marzycielskich w talencie Berenta sprawia, że postaciom *Oziminie* brak właściwie realnej ostoi istnienia. Czytelnik nie czuje wewnętrznych konsekwencji między jednym czynem danej figury a czynem jej następnym. Każde poszczególne zjawisko trzyma się swoją bezwagą w ociążałym powietrzu, nie powiązane z osobą, do której należy. Jeżeli jednak ta formacja indywidualności, która się nazywa charakterem człowieka, stanowi najsłabszą stronę w psychoznawstwie człowieka, jeżeli sprzed oczu naszych umyka osobowy kontur jego ludzi – to w odwet do mistrzowskiej obserwacji dochodzą w utworze analizy poszczególnych stanów psychicznych. Gdy przychodzi kolej na oddanie czyjejś neurozy, hysterii, słowem jakiegokolwiek ukosu duchowego, wówczas pióro Berenta zaczyna fosforzować. [...]

Z niezwykłą subtelnością uwydatnia Berent wyobraźnię Oli, zarażoną poetyckością. Ona jest z typu ludzi, którzy już nie potrafią żyć własnymi perypetiami życia. Oni muszą każdy fakt swego istnienia tak w swych myślach skorygować, by mógł być obiektem noweli, dramatu, obrazu itd. Ponad prawdą faktów unosi się w ich życiu poprawiony miraż i wnioski życiowe wyciągają nie z faktów, lecz z tego mirażu imaginacji. Ola z *Oziminie* ma do tego wszystkiego dość wątłą imaginację własną, więc co chwila odgrywa przed sobą bohaterkę nie swoich utworów, lecz utworów cudzych, znanych z lektury. Finezyjną smugą sarkazmu w powieści jest ten moment, kiedy Ola przychodzi do baronowej Niemannowej z wieścią, iż wojna wybuchła i czuje

się heroiną, bo na wojnę pójść musi jej kochanek. Kobieta, żyjąca faktami życia, pozostałaby prawdopodobnie w takiej chwili z nim, z ukochanym, lub zamknęłaby się z swym bólem samotnie, ale poetyczna Ola przeczuwa, iż w sytuacji heroicznej będzie jej duszy do twarzy. Jakże się nie pochwalić przed ludźmi rozranioną duszą... Więc oto idzie po pociechę. I tu w trakcie rozmowy z Leną Niemannową przychodzi jej na myśl *Warszawianka* Wyspiańskiego. Mirażowa chwytliwość jej mózgu podszeptuje jej natychmiast: „To żeś ty drugą Marią z *Warszawianki*, Marią nie odbytych jeszcze Grochowów mandżurskich... Boleśnie sardoniczne pióro Berenta podsuwa jej karykaturę przekleństw tamtej wieszczki ze strof Wyspiańskiego:

*Wszędzie... Na ulicach, gdy szłam: kałuże czerwone, gęste... Na murach chłupnięte płamy... Przyjdzie krew daleka... Bryzgnie na mury... Wszędzie!... Lata!... Będą!*

A wśród tego monologu „wróżki” autor z tą samą maestrią prosektoryjną wciska uwagę, iż kabotyństwo osób tak już zneurastenizowanych nie tylko dochodzi do pogranicza z zupełną szczerością, ale przerywać jest zdolne wszystkie symptomata męczarni szczerości:

*Wargi jej drżały kurczowo, twarz bladła jak chusta, a każde słowo zdawało się sprawiać mękę.*

Aczkolwiek Ola nie wychodzi w *Oziminie* po za ramy krótkiego epizodu, uznać ją należy za najbogaciej nakreślony typ kobiecy w powieści. Pani Lena z Komierowskich baronowa Niemannowa miała ochotę odegrać w utworze rolę decydującą. Do roli decydującej – nie stało jednak właśnie... decyzji, jej lub decyzji autora. Ona mówi rzeczy piękne, tak kunsztowne, że aż się nie chce wierzyć, by to ona sama wymyśliła; nie mniej pięknie żali się ta wnuczka legionistów na swój los pożycia z „roztropnym” baronem, słowem odgrywa lekki dramat kobiety z naiwnych noweli, gdzie kobiety są nieszczęśliwe przez to, iż wyszły bogato za mąż, czelnie ufając naszej delikatności, nie pozwalającej zapytać: „a któż szanowną panią przymuszał?”. Raz po raz przemowa jej zrywa się do jakiegoś tonu, który ma być dla powieści słupem orientacyjnym, ale po chwili przekonywamy się, że więcej tu niewieściej gadatliwości niż treści; odmęt słów zasypuje piaskiem wszelkie szersze i żywsze odczucie. Ile w tym jej winy, ile autora, trudno dociec – bo na tym punkcie Berent przypomina niestety od czasu do czasu panią Niemannową.

Druga po za nią ważna postać kobieca, Nina, przeżywa w naszych oczach szereg czasem dobrze uchwyconych zdarzeń psychicznych (w jednym momencie – i fizycznych), ale zdarzenia te nie łączą się w celowy organizm. Jak to już było powiedziane powyżej: każde z nich żyje dla siebie, nie możemy się więc domyśleć, jaka autorska intencja przewodniczyła

temu lub owemu jej przeżyciu. Raz ją dostrzegamy jako zabłąkany z pól wonnych promień tężyzny, to znów strzeli jakimś podrygiem historycznym. Motywy działania jej skryte szczelnie przed nami. Gdy na ostatnich kartach powieści widzimy i ją w tłumie aresztowanych manifestantów, nie umiemy uchwycić ogniwa, które by połączyło Ninę-manifestantkę z Niną-panną rautową. Wyłączając Divę, która jest zresztą jedynie pretekstem do wypowiedzenia pewnej medytacji, wszystkie inne kobiety traktowane są jako chór. Nie mają poszczególnego życia i wizerunku – stanowią wspólnie jeden typ kobiety światowej.

Otóż stosunek autora do tego bezimiennego już typu kobiety oparty jest na przesłankach uczuciowych jakiegoś młodzieńczego jeśli nie młodzianiskowego mizoginizmu. Psychologia płci zna objawy wieku przedmęskiego, kiedy rozbudzony i wyostrzony impuls erotyczny przechodzi w rodzaj mściwej nienawiści do kobiet. Jest to jakby brawurowa maska, którą na siebie nakładają tęsknoty seksualne. Podobny zygzak nieszczeroci objawia się u Berenta w artystycznej analizie świata kobiecego. Zjawisko cielesności kobiecej odczuwa autor *Oziminy* z tak bujną intensywnością, że gdyby był szczerym, zdystansowałby enuncjację liryki seksualnej Przybyszewskiego. Można powiedzieć i zadokumentować licznymi przykładami, że kobietę widzi Autor niemal nozdrzami, pierwotnie. Niczym innym nie są te pozornie moralizatorskie notatki o „tryumfującym nad mądrym życiem ciałem kobiety”, lub wrażenie, iż przed kimś „stało roztyłe w pysze ciało kobiety, poczuciem swego zwycięstwa w życiu o s a d z i s t e”. Drobiazgowa zmysłowość patrzenia dochodzi nawet do pewnych przeoczeń psychologicznych: oto np. autor każe nawet normalnej kobiecie (Ninie) być pod urokiem cielesności!.. innej kobiety: ...dosytki spokój żrałych kształtów Leny udzielał się (Ninie) przez dłoń głaszczącą”. Nawet więc uczucie rzewności, tkliwości, przerzuca chętnie w kategorie na pół erotyczne. [...]

Mężczyźni z natury swej prostolinijności patrzeć muszą nieco gburowatym sceptycyzmem na dramaty pani Leny, ale przypuszczam, że dla czytelniczek *Oziminy* ta właśnie rozmowa stać się może dobrotliwą powiernicą; tyle w niej się mieści kobiecej koncepcji patrzenia i solidarności z psychiką niewieścią; łączy się nawet w dość kłótliwą całość z owymi zapędami mściwości względem kobiet. Ta zajmująca strona wrażliwości Berenta odbija się poniekąd i na jego analizie dusz męskich. Z upodobaniem wyszukuje w mężczyznach wszelaką zniewieściałość i tę uwydatnia najszcześliwiej ze wszystkich innych cech. Wspominaliśmy już o feministycznym nieco zasłuchaniu się *Oziminy* w zbrojną tężyznę pułkownika. Istotnie nawet do przeciwstawienia ogólnej galaretowatości to przeciwstawienie, jakim jest postać pułkownika, ma w sobie znowu pewną niemęską przesadę – białogłowską łatwowierność, iż... wszystko złotem, co się świeci.

\*

*Ozimina*, jak to już było wspomniane, nie jest powieścią w ścisłym słowa znaczeniu. Jak również było nadmieniane, autor – wbrew podstawom powieściopisarstwa – za mało daje autonomii psychicznej, zanadto często są i postacie i sytuacje niczym innym, jak tylko sposobnością do uwag autora, uwag czy to duchownawczych, czy moralnych, czy historycznych. Za nadto często nie wychodzą one z roli preparatu, w który się autor wpatruje. Jako artysta, Berent najbliższy jest rodzajowi liryki opisowej. W jego opisach czujemy najbardziej spontaniczny odzew indywidualności. Konstrukcje czysto powieściowe nie zdołały nawet zamaskować mozołu, z jakim je powoływano do życia; odwrotnie zaś wszelki opis, lub wszelkie zboczenie uczucia w stronę liryki mkną z wdziękiem: nie czuć w nich intelektualnego tarcia.

Jako klasyczny przykład przemieniania rzeczywistości na kategorie liryczne i to pierwszorzędnej jakości – służyć może opowiadanie Komierowskiego o więzieniach syberyjskich.

*A wicher na tym wydmuchu skowyczy za oknami. [...]*

*Koj bracie duszę największym smutkiem odpowiedzialności niczyjej: wszystkim twardo, wszystkim ciężko, wszystkim dola jednaka. Spójrzij nisko wloką się chmury ołowiane nad tą ziemi połową; – nie wzwyż tu duszy, lecz w dal szerz monotonną – w bezkres życia i niedoli ludzkiej z wiatru skomleniem. Na długi tu ton duszę nastrój, jak tego wichru skowity – ... na osmętnicę wielką.*

Gdy sobie wspomnimy tekst wykładów w Collège de France Mickiewicza, to musi nas uderzyć, że w podobny a nie inny sposób wielki poeta budował fizyczne podstawy poezji słowiańskiej. Gdyby Mickiewicz chciał np. ujawnić słuchaczom jakość i charakter pieśni syberyjskiej, to wstęp do wykładu poruszyłby na pewno te same motywy posępnej poezji klimatu, tę samą płaszczyznaną „zadumę” przyrody. Nie odchodząc od opowiadania Komierowskiego, musimy zatrzymać się jeszcze na dalszym ustępie, w którym liryka Berenta święci prawdziwy tryumf. Oto pragnie poeta powiedzieć, jak dusza rosyjska, w posępnym więzieniu takim zawarta – religijnieje; jak pod wpływem cierpienia „więzienie chramem się staje, w pstre kopuły się nadzieja, w żółte krzyże jeży, a czady i wyziewy tej gnojnej trzody ludzkiej jakby z kadzielnic pomrokiem srebrzystym; kolebią się w oćmie brody czerwone; w skłócone rozdzwony cerkiewne brzęczą kajdany...”

Wnikliwość poetyckiej fantasmagorii jest tu już tak lotna, że kilka tych wierszów nie zawahamy się nazwać uskrzydleniem myśli *Martwego domu*. Z arcydzieła Dostojewskiego ona wyszła, ale po drodze przez liryczne odczucie nabrała słonecznego pyłu... I gdy potem dojdziemy do zwrotu: „za wielką jest ta ojczyzna ziemi połowy, żaden wicher jej z końca w koniec



nie przebieży” – to w bylinowej rozciągłości obrazu musimy przecież odczuć definitywną pieczęć, zwycięski akcent tej hipnozy, której artysta użył dla wprowadzenia nas w opar rosyjskości. Czytając ten ustęp, nie wątpimy ani na chwilę, że z tysiąca możliwych sposobów przeniesienia czytelnika w mistycyzm kaźni syberyjskiej – ten właśnie, tu przez Berenta użyty, jest najszcześliwiej wybrany. On się już zżyje z każdą chwilą naszej imaginacji o katordze: tak jak chętnie zawsze nasze wmyślenie się w próżniaczy smutek duszy rosyjskiej streścimy sobie słowami tego samego ustępu *Oziminy*:

– *Święci się leniwego fatum panichida bizantyjska!*

Co prawda, upodobanie do opisowości zaprowadza autora niekiedy aż do pogranicza z gadatliwością; co prawda od czasu do czasu maestria opisu chce odbyć przed nami... popis, jak na przykład scena śpiewu Divy, albo świetny sam dla siebie opis biblioteki barona Niemanna, oglądanej przez znawcę-profesora, w którym to opisie wyskoczyła niespodzianie ambicyjka pochwalenia się antykwarskiem odczuciem piękna drukarskiego\*. Tak jest: umiłowanie do opisowości przysporzyło ze swej strony nie jedną dygresję *Oziminie*, odjęło jej znowu trochę owej architektoniki, którą profesor słusznie wychwala w miłych obu dziełach sztuki, np. druki krakowskie – ale dzięki temu umiłowaniu Berenta znalazły się też w powieści stronicie, które powinny pozostać jako arcydzieło prozy opisowej, od częstego odczytywania wyuczone na pamięć. [...]

\*

Gdyby gatunek opisowości Berenta rozkładać na pierwiastki, to może wykazałoby się, że opisowość ta jest związkiem myślenia naukowego z bystrością widzenia malarskiego. Ścisłość, pokryta wizją. Owocem ścisłego badania, owocem zamiłowania do ścisłości są w syberyjskiej fantasmagorii one skojarzenia więzienia z pstrymi kopułami, kajdan z dzwonami, panichidy z fatum. Z erudycji historiozoficznej się rodziły, a dopiero skłonność malarska je wychowywała na istotę poetycką. W obrazie mazura erudycja psychofizjologiczna, wiadomość krytyczna o rdzeniu afektów dała poczucie temu

\* Ze względu na niepospolity istotnie egzamin opisowości przytaczamy kilka choćby ustępów ze s. 167: „Radowały go osobliwie wczesne druki krakowskie, gdzie na tłocznią przenosiła się, jakby z foliałów, mniszą ręką pisanych, cicha żarliwość średniowiecza: księgi te budowane były karta za kartą w pietyzmie szczegółów – jak tum gotycki. Tu i ówdzie gotyk jeszcze ociężały, w ozdobach i tytułach romańszczyzna nawet, lecz nad wszystkim jakby nowe tchnienie, znoszące dawniej szwabachy natłoki, oraz ciosaną sztywność i rebusowość pisma rzymskiego, tchnienie powietrzności, perspektywy miłej oku architektoniki unosiło się nad całością: zwiastująca się dopiero z Zachodu płomienna lekkość Odrodzenia”. Ustęp ten może rywalizować z pierwszorzędnymi stronicami Taine’a.

prześlicznemu porównaniu do głuszca i kokoszy – liryka malarska okraśliła ją w temperamentową barwę, obdarzyła wstrząsem tak na wskroś żywym. Ponieważ w *Oziminie* malarz-liryk po stokroć góruje nad erudytą, więc każdy niemal opis jest tu dziełem sztuki.

Można powiedzieć, że Berent zongluje poniekąd sprawnością plastycznego widzenia. Tak na przykład unika objaśniania nas, która z figur powieści przemawia w danym miejscu, nie nazwie jej ani z imienia ani z nazwiska, siłąc się, by informacja czysto malarska powiadomiła nas o tym: *uderzył go wiew świeżyny jak od owoców a zarazem skwaru, w którym one dojrzewają*, to będzie jeden z leitmotywów Niny; gdy później dojdziemy do miejsca, w którym powiedziano: *krwiste wargi rozchyliły się w uśmiechu długą szczeliną, jak pękający owoc granatu* – to pękający owoc ma nam już przypomnieć wrażenie poprzednie skwaru; przykazane nam jest wiedzieć, że to się Nina tu uśmiechnęła a nie kto inny. Żonglerstwem pisarskim nazywam trud wynajdywania ciągle innej tonacji na ten stały motyw skwaru świeżości.

Podobnie też ze swoim leitmotywem wchodzi każda inna postać. Trzeba zaznaczyć, że trudność tej malarskiej instrumentacji pokonywa Berent prawie zawsze z tryumfem. Zaznaczone było już powyżej, że wewnętrzny skład figur nie miewa przeważnie spoistości tak, że duchowe kontury osób rozplývają się mgliście – nie poznajemy ich nieraz po ich czynach i słowach. Dopiero opis zewnętrznego ich wyglądu nadaje każdemu z nich sylwetę i odrębność. Co się tyczy tej sylwety, to zwłaszcza baron Niemann portretowany jest tak po mistrzowsku, że jego aparycja wrzyna się w pamięć chyba na zawsze. Coś z gogolowskiej wyrazistości ma obraz dziadka Komierowskiego, gdy na wieść o wybuchłej wojnie wszyscy odeszli od stołu, a starzec został sam [...] Niekiedy egzercytowanie się malarskie przechodzi aż w rodzaj gadulstwa tyle zużywa się miejsca na oddanie czyjegoś wyglądu; nad uchwytem plastycznym zaczyna ciężać upodobanie do patrzenia – rzekłbyś – w mikroskop [...].

\*

W referacie moim już kilkakrotnie była mowa o mglistości *Ozimy*. Mimo poszczególne jędrności fragmentów, powieść Berenta pozostaje w naszym wrażeniu jak pejzaż, widziany poprzez opary. Niejedna stronica książki jest ciężkim zadaniem do rozwiązania. Język Berenta jest przeważnie nieszczerzy, a przynajmniej wymyślny. Niejednokrotnie czuje się, że daną myśl mogłaby być *Ozimina* powiedzieć prościej, zrozumialej. Podstawową cechą usposobienia pisarskiego Berenta jest temperament. Jakaś doktryna estetyczna spętała go jednak, kazała szerokie żywiołowe pociągnięcia pozamieniać na kreskowy rysunek. Niejeden pałaszowy wprost atak stylu wykonywany bywa w *pas* kontredansowym.

Najprawdopodobniej niejedna sztuczność językowa powstała z przeczulonej ambicji rekordowej – że ją tak nazwiemy, ale ambicja taka nie była może ostateczną przyczyną. Ważnym motorem była też i zaczerpnięta z metod naukowych niezwykła sumienność autora. Berent pragnie być ścisłym wobec samego siebie, nie pozwala sobie na żadne literackie ułatwienie, na żadną artystyczną kapitulację wobec nastroczającej się trudności. Bierze się z nią za bary. Niejeden pomysł, czy to psychologiczny czy metafizyczny, jest jednak zbyt subtelny, by go wyrazić wprost: wówczas Berent próbuje podsunąć nam sugestywnie reprodukcję swego pomysłu, stara się wywołać językowy nastrój, nagromadza obrazy i zestawienia dźwiękowe. Choć może czuje, że wszystko to nie oddaje zamiaru – nie ustępuje, nie rezygnuje ze swego postanowienia. Kto choć trochę zna technikę literacką, ten wie, że taki upór musi doprowadzić z jednej strony do gadatliwości, z drugiej do zagmatwania. Ponieważ nadto Berent jest artystą niebanalnym, ponieważ się czasem zbyt nawet brzydki pomysłem zwykłym, słowem, ponieważ najczęściej staje wobec zadania dobrowolnie trudnego, więc nie jedno z tych zadań pozostać musiało nieco związane. Trudny, niejasny styl *Oziminy* to ślady przeczącej walki autora z trudnościami zadań.

\*

Dobiegłem do końca moich notatek, spisywanych na szerokim marginesie egzemplarza *Oziminy*. Margines szeroki fizycznie, dosłownie – szeroki i w moralnej przenośni. Rzadko która inna książka daje tyle sposobności do przemyśleń. Przerzucam teraz karty moich notatek, odczytuję je z własnego już skryptu, oderwane od książki. Przekonywam się, że wiele, bardzo wiele surowych zdań użyłem, że przeprowadziłem kategoriyczny spór o społeczeństwo polskie, z bezwzględną otwartością wypowiedziałem się przeciw zgryzocie autora nad stanem moralnym naszej ojczyzny.

Czy w tym sporze Berent ma słuszność, czy jego krytyk – na to odpowiedzi nie może dać żadna teoria; na to musi odpowiedzieć przyszłość faktów historycznych. Jeżeli z uporem twierdziłem, że nie ma takiego stanu dziejowego, nad którym by już trzeba było stawiać krzyż mogilny – to wiem równocześnie, że gotowa przede mną stoi i replika: „nie ma też i tak zdrowego stanu społeczeństwa, którego by gnuśność nie była w stanie doprowadzić do trumny”. W kwitującym stanie Polski błyskał gromami trwogi Skarga. Pomni na tą replikę możemy z Berentem wieść spór, ale nie wolno nam głosu jego lekceważyć.

Nie wolno zwłaszcza z jednego powodu: *Ozimina* nie jest dziełem, które zrodziło uczucie mściwe, napastliwe – uczucia, które przechodzą podświadomie w radość z g r z e c h u, które lśnią siłą wtedy bliźnich można biczo-

wać. Na *Oziminie* znać serdeczną udrękę, znać męczarnie serca, naprawdę miłującego. Ponadto autor tej powieści na każdym kroku tworzenia wykazuje tak wysokie poczucie moralne, takie na skrzydłach sumienia wzniesione wymaganie nie tylko od nas ale i od siebie, że nawet wówczas – gdy kartami *Oziminy* uderza w Polaków – nie staje się wrogiem swojej społeczności. *Ozimina* jest utworem czystym. Ptak, gdy go ugodzi kula, ale nie dotknie serca – trzepocze skrzydły, zrywa się, by pójść wzwyż. Bolesny jest to widok. Niema gorycz jakaś wybiega z panicznych oczu jego – ale dopóki cierpi – dowód, że żyje.

W dniach społecznego zatrwożenia, w dobach przełomu, literatura typu *Oziminy* jest takim bolesnym podrywem naszej duszy wspólnej. To ten nerw, co od mózgu idzie do skrzydeł, co je rwie wzwyż. Po takim cierpieniu, jakie przeżył dla nas Berent, poznać można, że jeszcze żyjemy. Dlatego też historia literatury nie przejdzie obojętnie wobec *Oziminy* zważy jej wady, odczuje jej ducha, po czym wyda są d: jest to przesycony błędami utwór wysokiej miary i wysokiego lotu.

1911, nr 6, s. 58-75



Savitri

(Anna z Elzenbergów Zahorska)

## Leopold Staff

**P**od znakiem dążenia do potęgi przyszedł do nas Leopold Staff<sup>1</sup>. Dziwny to poeta – tak młody, a już w kołysce dojrzały, tak bezgraniczny w pragnieniach, a tak umiejący zakreślić harmonijne granice swych dzieł. Skupienie i opanowanie siebie dało mu władzę nad jego materiałem poetyckim. Śpiewając potęgą tego, kto, zwalczwszy wszystko, sposobi całe swe siły przeciw sobie samemu, *by nie było niczego, czego zwyciężyć nie mogę*, musi on w formie swej sztuki kochać przede wszystkim – zwycięstwo nad oporną dzieła gliną. To też ulubioną jego formą jest klasyczny wiersz

<sup>1</sup> Leopold Staff (1878-1957) – polski poeta, eseista i tłumacz, aktywny twórczo od Młodej Polski aż po lata 50.; uważany za przedstawiciela współczesnego klasycyzmu.

sylabiczny, odpowiadający mu może też i z tego względu, że nadaje się lepiej do uwydatnienia plastycznej, niż muzycznej strony poetyckiej wyobraźni. Zaś wyobraźnia Staffa jest plastyczną, a styl jego często lubuje się w szerokiej retoryce, wypowiadającej przeżycia intelektualne. Ma on stanowczą skłonność ku klasycyzmowi, uwydatniającą się zwłaszcza w dwóch ostatnich seriach jego poezji (*Echach italo-greckich*, *Gałęzi kwitnącej*, *Śladem stopy antycznej*, i w *Uśmiechach godzin*).

Leopold Staff, jak większość naszych modernistów, wyszedł ze światopoglądu pozytywistycznego, przyjmującego z góry tylko świat dany, empiryczny. Lecz światopogląd ten nie mógł wystarczyć pokoleniu, które uczuło już wicher ducha wokół skroni. Oto rozbujane duchy chciały prężyć się w nieskończoność i wieczność – ale wszakże to tylko kategorie metafizyczne. Oto poczuły w wirze natchnienia wszechmoc i nieśmiertelność – a świadomość deterministyczna i przyrodnicze prawo śmierci ukazywały im własną ich zależność i znikomość. W tym rozdwojeniu spotęgowanego uczucia i sztychącego z niego światopoglądu intelektualnego tkwi źródło smutku, który spotykamy zarówno u Żeromskiego, jak Micińskiego, Berenta, Daniłowskiego<sup>2</sup> i na koniec u Wyspiańskiego<sup>3</sup>. Melancholia Wyspiańskiego pochodzi z wiedzy o nieobliczalnych siłach, łamiących bohatera pomimo całej woli ku potędze, pomimo poczucia nieśmiertelności osobistej. Staff czuje dobrze niemożliwość zrealizowania romantycznych porywów w duszy ani, w rzeczywistości, urągającej na każdym kroku prawzorom ideału, ani w dziedzinie transcendentalnej, bo w nią nie wierzy, nie może uwierzyć umysłem, sformowanym przez sceptycyzm długich epok. A porywy romantyczne targają ducha i popychają w bezmiar i dopominają się realizacji jakiegokolwiek. Gdzież jest sfera, która im otworzy kryształowe podwoje i ukryje przed błotem życia i przed pustką zaświata, w których im grozi zarówno jałowość i bezprytułek? Ta sfera istnieje i jest jedyną, w której rządzi wszechwładnie ludzka wola i w której istotnie decyduje wysiłek osobisty. Jest to sfera indywidualnego, wewnętrznego życia człowieka.

---

<sup>2</sup> Stefan Żeromski (1864-1925) – polski pisarz, publicysta i dramaturg; w utworach podejmował ważne zagadnienia społeczne i narodowe.

Tadeusz Miciński (1873-1918) – polski poeta, dramaturg i prozaik okresu Młodej Polski; jeden z czołowych twórców ekspresjonistycznych, uważany za prekursora surrealizmu; członek Warszawskiego Towarzystwa Teozoficznego.

Wacław Berent (1873-1940) – polski powieściopisarz, tłumacz i eseista; przedstawiciel realizmu w literaturze.

Gustaw Daniłowski [ps. Władysław Orwid] (1871-1927) – polski pisarz i poeta, publicysta, działacz społeczny i oświatowy; początkowo związany z J. Piłsudskim.

<sup>3</sup> Stanisław Wyspiańskiego (1869-1907) – polski poeta, pisarz, dramaturg, malarz, grafik i projektant; twórca symbolistyczny Młodej Polski, określanany mianem czwartego wieszca.

Leopold Staff chce wykuć siebie na miarę tych olbrzymich pożądań i tęsknot, które w nim wrą. Podniesienie siebie na wyższy stopień – oto cel jego pracy. Życie wewnętrzne w potęgde i pięknie – oto jego dzieło. Potrzebuje to wyzucia się z rzeczywistych, realnych wartości na korzyść urojonych i wmówienia w siebie, że nagi fakt psychiczny, wyobrażenie, wierzenie, uczucie realniejszym jest od faktów widzialnych lub wrażeń, narzuconych z zewnątrz. Wymaga to po prostu przerobienia całego aparatu spostrzegania i odczuwania, by na miejsce świata danego postawić świat pożądany.

*Wasz świat prawdziwy, ale mój piękniejszy*, woła Staff i w dumnym dążeniu do wystarczenia samemu sobie sądzi, że *mam duszę i samotność, więc wszystko mi dano*. Cnotą dla niego stała się jasna potęga, radość wyzwolonej duszy i tę radość musi stworzyć wbrew swej wiedzy o świecie i zaświecie. Dwa nastroje spotykamy u Staffa: smutny i ciężki, gdy mówi o świecie, i radosny, gdy czerpie z własnej duszy. Życie realne zna dobrze i jako burzyciel moralu i anarchista w niejednym cudownym wierszu bronił *wyklętych zaułków*. Staje po stronie nie tych, którzy dzierżą w rękę szalę sprawiedliwości i ufni w swą cnotę czują się powołanymi, do sądzenia innych, lecz po stronie włóczęgi, skazańca, żebraczki i nierządnicy. W *Kryście z pod płota* ozwał się z rzadką ironią i dobitnością, smagając tryumfujący moral pseudochrześcijański, potępiający i spychający na dno nędzy zgwałconą dziewczynę:

*Krysto z pod płota! Bliźni szedł  
I kopnął czasem nogą,  
A tyś kulili jeno grzbiet  
I przycichała z trwogą;  
Nieraz ci dziko błysnął wzrok,  
Jak więźniom z poza kraty,  
A tyś w północny jemu mrok  
Nie podpałiła chaty.*

Nieraz smutek i rozdarcie życia zewnętrznego wybucha w nastrojach jesiennych, w żalonym zawodzeniu sosny, Wejmuty, w rozpacz *Złej godziny*, w płaczu deszczu:

*O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny  
I płacze jednaki, miarowy, niezmienny.*

Zna Staff do głębi i życia ból, i okropność doli starców w przytułku, nędzara i przestępcy. Wielką wiedziony litością, nie mogąc się modlić o nawrócenie przestępców, które byłoby krwawą ironią dla tych, co są zbyt uczynni w społeczeństwie, modli się przynajmniej *O pomyślność w złych czynach* dla nich. Anarchizm Staffa objawia się nie tylko w miłości dla wszystkiego, co

najbardziej pozaspołeczne i wyklęte, lecz i w odrzuceniu wszelkiego planowego, utylitarnego sposobu życia. Prosząc o łan z prawej strony dla brata swego, a z lewej – dla swej siostry, dla siebie chce tylko miedzy, biegnącej w *kraj spodziewy*, bo potrzebuje jej tylko na krótkie postoje. Całe ziemskie dziedzictwo odstępuje bliźnim – *nie z tego świata jest królestwo moje* – lecz ze świata marzeń. Zanim tam doszedł, przejść musiał i tę gehennę *Dnia dzisiejszego*, w którym panuje rozprzężenie, rozpacz, ostateczna niewiara i brak wszelkiej kierowniczej prawdy życia:

*Bóg się przeraził swoją własną wiedzą,  
Czołem uderzył przed strachu posągiem  
I wszechmoc swoją podeptał szalenie,  
Wieczność swą cisnął w czarny mrok nicości,  
Chrystus w swe własne zwątpił odkupienie  
I nie mógł w sercu swym znaleźć miłości.*

Lecz Staff nie chce być pesymistą wbrew rzeczywistości; zamknąwszy oczy na otchłań, zawiesza nad nią *Gałąź kwitnącą*, (IV seria poezji) swych nadziei i zachwytów, wytworzonych w sobie siłą woli. Wkrótce stają się one dla niego żywą i rodzajną glebą, na której wyrasta pełnia życia duchowego. Symbolem tej pełni szczęśliwej, tego spełnionego obowiązku radości, jest u niego dojrzały sad. Lecz wie on dobrze, iż *wszelką radość płaci się smutkiem jej zgonu* i dlatego wartość życia umieszcza nie w jego całokształcie i ciągłości, które zawsze zawiodą i ukażą czarne wyrwy w barwnym kobiercu kwiecia, lecz w chwilach. Nie wychodząc poza moment upojenia muzyką duszy lub natury, beztroski, słoneczny staje przed nami *Włóczęga, król gościńców*. Poszukajmy, czy nie ma w nim czegoś, co nam przypomni inne rysy znajome. Czy łachman tego króla nie podobny do purpury innego, znanego nam władcy? Od tanecznej radości *Dnia duszy* (II seria poezji Staffa), szczęśliwych przewyciężeń i głębokiej mądrości *Ptakom niebieskim*, *Gałęzi kwitnącej*, *Uśmiechów godzin* przejdźmy do I serii poezji *Sny o potędze* i poematu *Mistrz Twardowski, pięć śpiewów o czynie*.

Taneczny włóczęga, który *w drodze zgubił swą mądrość znużoną*, tu był innym. Był mocarzem, który opanował wszystko i śmiał się tryumfalnie, czując, że potrafi opanować i siebie. Był śnicielem potęgi i czuł jej pełnię, grającą mu w łonie. A w *Mistrzu Twardowskim*, odkrywszy zbawczy eliksir, zniszczył go, gdy ujrzał ludzi, korzących się u jego stóp. I odtąd, by zbawczym dziełem nie stwarzać słabości, zamknął się w sobie i stwarza samego siebie. Oto *strzała tęsknoty do tamtego brzegu*. Zanim radosny włóczęga osiągnął swą lekkość beztroską i w *Godiwie* uwierzył w piękną chwilę, którą warto zamknąć w sobie raz na zawsze w oczach wydartych, by już nigdy nie

ujrzały nic więcej, zanim to nastąpiło, był surowym bojownikiem o wielkość. Chciał pełni ludzkiej potęgi, chciał stanąć ponad słabością ludzką, by została urzeczywistniona tęsknota do nadczłowieka.

Nietzsche był inspiratorem Staffa. Zresztą może pragnienie realizacji czynu wziął Staff od polskiego mesjanizmu. Zachodziłaby tu tylko ta różnica, że mesjaniści żądali również czynu zewnętrznego, uważając ciało ludzkie za narzędzie ducha, a wcielenie idei za najwyższe jej natężenie; Staff zaś pragnienie i potrzebę czynu przeniósł całkowicie w głąb ducha. Czyn duchowy najwyższą jest metą, można już odtąd iść nie ponad nią, lecz pod nią:

*Tylko słaby doświadcza czynem swego władztwa,  
Zbyt wielką jest potęga ma i me bogactwa,  
Dla ogromu mej mocy w czynie ujścia nie ma.*

Lecz potęga, która nigdy nie objawiła się w czynie, staje się też w końcu *snem o potędze*. Atoli sen to nie bezpłodny. Ze zmienionych dusz wyjdzie czyn odrodzenia. Wzrastanie w potęgę indywidualną, radość i pełnia, czyż nie starczą za czyn? Odrzucenie *znużonej mądrości*, gryzącego wiecznie sumienia i ciężaru intelektualnych rozważań, życie bezpośrednie, ledwo wiedzące o sobie, też jest drogocenną zdobyczą, i wieczny samoudręczyciel, wyrafinowany intelektualista, Nietzsche, nie próżno go pożądał i zalecał. Bo, jak mówi z ptakami Staff: *Szczęście takie jest plonem, a radość jest pracą*.

Staff przypomina Nietzschego i tym, że za jego wzorem porusza różne strony życia psychicznego, burząc w nim stare wartości, ukazując nieoczekiwane nowe. Lecz cechy kultury słowiańskiej wycisnęły na Staffie swe piętno. Pisząc *Ptakom niebieskim* ewangelię pięknego, pogodnego i głębokiego życia, ujawnia niejednokrotnie miękkość, słodycz i sentyment, nieznaną Nietzschemu, który był twardym Teutonem, pomimo chętnego przyznawania się do rodowodu polskiego. W naszych czasach te medytacje i modlitwy *O krzywdzie darzącej*, *O czystości serca*, *O chlebie milczenia* i in., ludziom, co przestali wymawiać imię Boga, a jednak potrzebują zastanawiania się, nad prawdą wewnętrzną i wchodzenia w siebie, mogą dać ten sam materiał, co *Naśladowanie* Tomasza à Kempis i inne książki religijne. Tylko, że światopogląd jest inny i zamiast potępień życia, podadzą te przedziwne karty jego ubóstwienie, zamiast pokory i obowiązku – pogodę i niefrasobliwość, zamiast surowego wgłębienia się we wieczność – motylą tajemnicę chwili, a zamiast dymu kadzidła – odurzający aromat wiśniowego sadu. Jeżeli Nietzschemu chodzi bardziej o potęgę, to Staffowi chodzi bardziej o doskonałość i to nadaje mu pewien ton etyczny, którego nie spotykamy u autora *Poza dobrem i złem*.



Ten stan potęgi i doskonałości indywidualnej, ten tryumf przewyższeń samego siebie to osiągnięcie najwyższego napięcia pięknej chwili, staje się celem samym w sobie. Włóczęga ma swoją miedzę, biegnącą w bezkres. Co jest u jej kresu? Mniejsza o to, wszak tak pachną miodne zioła i tak złociście grają pochylające się, dojrzałe kłosy... Określonego ideału nie ma. Nie ma konkretnej zdobyczy, ku której dążą usiłowania ludzkości. Chodzi o wywołanie w duszach stanu najwyższej potęgi dla tego stanu, dla tego przemienienia pracuje ludzkość, wierząc w *Skarb*, który należy obronić. Jest to temat dramatu *Skarb*. W mieście jest skarb strzeżony przez kapłankę i strażnika. Skarbu tego nikt nie ujrzał na własne oczy. Ceną ciężkich ofiar i wyrzeczeń broni go ludność miasta przed oblegającym wrogiem. A nikt nie wie, że tym skarbem – księga o białych kartach, które dopiero ich czynami mają być zapisane. Nie osiągniecie czegoś pozytywnego, lecz samo nieustające dążenie ma być dźwignią ludzkości. Ideały, skarby niepoznane lub może niepoznawalne są tylko drogowskazami: rzeczą główną – sama droga. Nie chodzi o owoce twórczości, jeno o twórczość samą. Dążenie daje więcej rozkoszy niż spełnienie pragnienia, stąd u Staffa często spotykamy obraz smutku, tkwiącego we wszelkim rozkwicie, bo po chwili każdy rozkwit *zmierzcha w skon*.

Lecz czy dążenie dla dążenia nam wystarcza, a co główniejsza, czy wystarcza ono samemu Staffowi? Odpowiedź na to mamy w jego ostatnim dramacie pt. *Igrzysko*. Maluje nam w nim Staff beztroski, oddany estetyzmowi i uciechom, żywot aktora Filemona. Filemon gra na scenie piękno i prawdę. Lecz w artyście budzi się człowiek, który chciałby kształty stwarzane ujrzyć w życiu – wielka, religijna potrzeba każdej prawdziwej sztuki. To, co się przeżywa na scenie, jest rzeczywistością – cóż bardziej rzeczywistego nad własne przeżycia? Lecz życie takie, rozwijając się w dalszym ciągu, konsekwentnie rosnąc, chce być prawdą, nie tylko grą chwilową. I wzdryga się smutno na oklask, przypominający że to *nowa rola*. Ponad wszystkimi maskami wykrzywia się tragicznie własne, cierpiące oblicze. Aktor chce choć raz *zagrać siebie*, wyrzucić za siebie pragnienie istotnej, nie kłamanej wielkości:

*Dajcie mi w końcu choćby rolę taką,  
Bym mógł w niej wygrać siebie, jeśli siebie  
Wyżyć nie mogę.*

I chce umrzeć za możliwość śmierci za wielką wiarę. Ten duch, który w nieograniczonej samowoli, w poczuciu swej wewnętrznej swobody i niezależnej twórczości, stawiającej, iluzję ponad życiem, wołał: *Bowiem w to umiem wierzyć, w co chcę wierzyć* – ten duch chce teraz pewności wyznawanej prawdy. Wśród beztroskiej biesiady, gdzie wesołość nie szuka przyczyn i mety, rodzi się tęsknota, aby to życie radosne ożywić taką surową powagą,

odnaleźć w nim taką prawdę, która równoważy jego wartość. Po co życia, jeżeli w nim nie ma tego, za co warto umrzeć, umrzeć nie dla okazania swojej doskonałości, lecz dla prawdy samej?

Nie wystarczyło więc indywidualne pragnienie potęgi i doskonałości, nie wystarczyły piękne kwiaty i szeleszczące zboża koło ścieżki, biegnącej w dal. Dokąd mnie ta dal zaprowadzi? – pyta indywidualista i tu jest kres jego iluzjonizmu i samocelowości. Tu się zaczyna przełom i tu już nadejdzie nowe pokolenie poetów polskich, którzy odrzuciwszy *bezinteresowność dążenia*, określą postać prawdy. Lecz szlachetna pogoda i potęża przezwyzięcia i radość doskonalącej się i dążącej do wieczystej odnowy duszy Staffa postanie już na stałe i będzie materiałem, który inni, wyszedłszy poza indywidualizm, wcielią jednak do swej twórczości.

1911, nr 12, s. 98-105



Adolf Chybiński

### „Młoda Polska” w muzyce

**N**im zastanowimy się nad twórczością tej grupy kompozytorów, którą u nas od lat kilku zowie się ogólnie „Młodą Polską” w muzyce, musimy pokrótce przedstawić stan muzyki i kultury muzycznej w Polsce przed rokiem 1900, od którego datują się nowe kierunki, obecnie już skryształizowane, dojrzałe i nie pozostawiające żadnych wątpliwości przynajmniej dla tych umysłów, które nie straciły zdolności współdziałania z rozwojem ogólnoeuropejskiej muzyki i zdolności do syntetycznego ujmowania wszelkich dążeń artystycznych bez względu na indywidualny pogląd własny na sztukę, w tym wypadku zaś na muzykę – zdolności, które tak łatwo obrócić w niwecz, jeśli z jakichkolwiek powodów przebywa się z dala od środowisk muzycznych, dających możliwość obserwacji, porównań, subtelných

spostrzeżeń, polegających oczywiście na tym czego braknie miastom bez kultury muzycznej, tj. na sztuce słuchania muzyki. Dotyczy to w pierwszym rzędzie muzyki orkiestrowej (symfonicznej). Rozwój bowiem muzyki w XIX stuleciu jest przede wszystkim rozwojem muzyki instrumentalnej, w szczególności zaś symfonicznej. Haydn, Beethoven, Berlioz, Brahms, Wagner, Liszt, Ryszard Strauss, Claude Debussy<sup>1</sup> – oto łańcuch walorów, łańcuch nieprzerwany i niemożliwy do przerywania, gdyż logiczny w swym następstwie. Jak wobec tych prawodawców-symfonistów zachowała się polska muzyka orkiestrowa? Nie miejsce tu na wywody historyczne, dość, że o ile Rosjanie i Czesi szli równolegle z rozwojem muzyki symfonicznej na Zachodzie, my spóźnialiśmy się ustawicznie, tak że do roku 1900 muzyka symfoniczna w Polsce była zupełnie zaniedbaną, do czego przyczyniały się także zewnętrzne warunki, a przede wszystkim brak stałej orkiestry symfonicznej. Te, które istniały, a więc amatorsko-wojskowe były w stanie dać

---

<sup>1</sup> Franz Joseph Haydn (1732-1809) – austriacki kompozytor, przedstawiciel klasycyzmu, najstarszy z trzech tzw. klasyków wiedeńskich obok: Mozarta i Beethovena; zdefiniował główne formy muzyczne epoki.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) – niemiecki kompozytor i pianista, przedstawiciel klasycyzmu, ale i prekursor romantyzmu w muzyce; wywarł wpływ na rozwój muzyki w XIX w., sławę przyniosło mu dziewięć symfonii; jego muzyka łączyła doskonałość formy z intensywnością uczuć.

Louis Hector Berlioz (1803-1869) – kompozytor francuski, prekursor kolorystyki nowoczesnej, wywarł wpływ na rozwój symfoniki w XIX w.; pisarz i krytyk muzyczny w „Journal des Debats”.

Johannes Brahms (1833-1897) – niemiecki kompozytor, dyrygent i pianista epoki romantyzmu; przyjaciel Roberta Schumanna, który wypromował jego twórczość; nawiązywał do barokowych (Bach) i klasycznych (Beethoven) form oraz wzorców, uważanych w romantyzmie powszechnie za przebrzmiałe; przeciwstawił się programowości w muzyce.

Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) – niemiecki kompozytor, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli neoromantyzmu; dzięki mecenasowi Ludwika II Bawarskiego nastąpił rozkwit jego twórczości, zwłaszcza po przenosinach do Bayreuth, które stało się centrum Wagneryzmu; jego dzieła realizują koncepcję syntetycznego dzieła sztuki (Gesamtkunstwerk), w którym w całość sceniczną stapiają się stworzone przez jednego artystę: muzyka, tekst, pomysły scenograficzne; inspiracje czerpał głównie z dzieł dawnej literatury niemieckiej, oraz mitów germańskich i celtyckich.

Ferenc (Franz) Liszt (1811-1886) – węgierski kompozytor i pianista epoki romantyzmu; zaprzyjaźniony z wieloma Polakami m.in. Chopinem, Mickiewiczem, Słowackim, Kossakiem i Wieniawskim; stworzył nowy gatunek muzyczny: poemat symfoniczny.

Richard Strauss (1864-1949) – niemiecki dyrygent i kompozytor późnego romantyzmu; pozostawał pod wpływem Wagnera, komponował głównie pieśni.

Achille-Claude Debussy (1862-1918) – kompozytor francuski, przedstawiciel impressionizmu w muzyce; inspirował się tak folklorem, jak i orientem wprowadzając niekonwencjonalne skale muzyczne, systemy tonacji oraz niestosowane techniki.

chyba najskromniejsze, w każdym zaś razie najnieodpowiedniejsze wyobrażenie o brzmieniu orkiestrowym. Popisy solistów, chóry (przeważnie również amatorskie i rentowność operowych przedsiębiorstw wywołały jednostronność w produktywności muzycznej. Ponieważ nie odznaczała się nasza kultura muzyczna tą solidnością i wszechstronnością, jaka jest własnością muzycznego życia na Zachodzie\*), przeto obok jednostronności wyłoniła się zbytnia popularność, która *a priori* wielkich wymogów mieć nie mogła. Cokolwiek było „polskim”, to już było „wartościowym” bez względu na to, czy należało do poważnej sztuki, czy nie. Nie było podstawowego wychowania u publiczności, która rzadko słyszała nawet symfonie Beethovena; jakżeż więc mogła strawić Wagnera, Berlioza, Liszta, Brahmsa, Brucknera, Cez. Francka, Dvořaka<sup>2</sup> i innych ewangelistów nowszej muzyki symfonicznej? Gdy Debussy zaczynał swe reformy, a Ryszard Strauss stał na szczycie swej twórczości, u nas Wagner należał jeszcze do mało znanych kompozytorów, jego późniejszych dzieł nie znano i nie rozumiano wcale, nie brakło zaś krytyków i prelegentów, wygłaszających zdania, godne kultury Botokudów<sup>3</sup>. Gdy zaś zawitał jakikolwiek nowożytny względnie współczesny przedstawiciel symfonicznej muzyki, esteci, wykarmieni na Masescenie, Puccinim i *Symfonii patetycznej* Czajkowskiego<sup>4</sup>, rozpoczynali rzucać krytyczne *Stinkbomben* w kierunku tych, co szli dalej i w przyszłość i – w przeszłość. Z taką samą pasją, z jaką rzucono się na Ryszarda Straussa, urządzano obrazoburstwo

\* Rozwój muzyki na Zachodzie odbywał się z tego powodu szybciej, ponieważ przez gruntowną znajomość dawniejszej i nowszej muzyki łatwiej muzykalna publiczność zrozumiała nowsze tendencje i prądy, będące dalszym ciągiem poprzednich ewolucji i idei.

<sup>2</sup> Anton Bruckner (1824-1896) – austriacki kompozytor, przedstawiciel romantyzmu w muzyce; najważniejsze dokonania na polu muzyki symfonicznej, w której czerpał z dzieł Beethovena i Schuberta; pozostawał pod wpływem Wagnera; wykorzystywał także motywy muzyki ludowej; tworzył muzykę sakralną.

César Auguste Franck (1822-1890) – kompozytor i organista belgijskiego pochodzenia; był twórcą tzw. symfonizmu organowego i autorem utworów organowych opartych na formach cyklicznych (najgłośniejszy *Chorał a-moll* oraz *Panis Angelicus*).

Antonin Dvořák (1841-1904) – czeski kompozytor epoki romantyzmu, dyrygent; uważany ze Smetaną za jednego z najważniejszych przedstawicieli czeskiej muzyki narodowej; autor symfonii, oper, pieśni, mszy i koncertów; jego muzyka łączy epoki klasycyzmu i romantyzmu.

<sup>3</sup> Botokudzi – portugalska nazwa Indian z grupy Aymore.

<sup>4</sup> Masescena – postać niezidentyfikowana.

Giacomo Puccini (1858-1924) – włoski kompozytor oper; wywodził się z rodziny muzyków i kompozytorów; autor: *Madame Butterfly*, *Tosca* i *Turandot*.

*Symfonia patetyczna* Czajkowskiego – VI Symfonia h-moll, ostatek dzieła kompozytora, ukończona na kilka miesięcy przed samobójczą śmiercią, określana jest jako przejmująca i pełna subiektywnej ekspresji; składa się z trzech części zakończonych epilogiem o jednolitym wyrazie.

przeciw Beethovenowi, „przestarzałemu”, „klasycznie nudnemu” a działo się to w kraju, w którym nie miano sposobności poznania lub częstego słyszenia symfonii, od Haydna począwszy na Brahmsie i Brucknerze skończywszy. Wyrazy lekceważenia i rozwydrzenia w „dowcipnym” wyśmiewaniu tych genialnych apostołów sztuki symfonicznej, przechodziły w rozbestwienie. Ośmieszyć się nie mogli ci bohaterowie zaścianka muzycznego, przedkładając dowcip nad prawdę, gdyż wszyscy ci, którym swe głębokie prawdy objawiali, byli ciemni... Stręczyściele fortepianów czy żurnalistyczne „Mädchen für alles”, głosili swe „poglądy” o kompozytorach nowszych, zupełnie nie znanych u nas, gdyż niemożliwych do wykonania z braku warunków – kompozytorach, których oni sami nie znali. I dziś nie zniknęła ta kasta rycerzy „czystego sumienia”...

Wiek XIX jest również wiekiem rozwoju pieśni artystycznej – (*Kunstlied*) w odróżnieniu od pieśni ludowej (*Volkslied*). Otóż ze względu na to, że upodobania publiczności, do której stosowali się wokaliści (śpiewacy), były skierowane ku ariom operowym i ludowo stylizowanym piosenkom, przeto ta epokowa ewolucja pieśni, jakiej dokonali Schubert, Franz Schumann, Liszt, Cornelius i Hugo Wolf<sup>5</sup>, a pod bezpośrednim wpływem Brahmsa i Wagnera także Ryszarda Straussa, nie mogła znaleźć echa u nas; Moniuszko bowiem, acz był natchnionym talentem w zakresie melodyjnym, nie oznacza żadnej niestety epoki w rozwoju pieśni. Typy kultywowane przez niego były kultywowane i przed nim (u nas i u obcych), od tego zaś czasu aż do mniej więcej lat dziewięćdziesiątych pieśń polska nie uczyniła żadnych wysiłków ku usunięciu szablonów. Były talenty mniejsze, były większe (przede wszystkim Władysław Żeleński<sup>6</sup>), lecz oblicze histo-

---

<sup>5</sup> Franz Schubert (1797-1828) – austriacki kompozytor, prekursor romantyzmu w muzyce; karierę rozpoczął w Wiedniu; olbrzymi wpływ wywarła na niego twórczość Goethego; niedoceniony za życia został odkryty ponownie 60 lat po śmierci.

Robert Schumann (1810-1856) – niemiecki kompozytor, jeden z największych twórców romantycznych; w swojej twórczości wyznawał zasadę, że każde dzieło winno być owocem poetyckiej fantazji; komponował głównie instrumentalne miniatury łączone w cykle.

Peter Cornelius (1824-1874) – niemiecki kompozytor i poeta; był przyjacielem Liszta i Wagnera, pod których wpływem pozostawał, należał do neoromantycznego nurtu w muzyce; znany dzięki utworom chóralnym i duetom.

Hugo Wolf (1860-1903) – austriacki kompozytor; pozostawał pod wpływem Wagnera; był twórcą nowego stylu pieśni solowych w duchu neoromantyzmu, została w nich przekomponowana melodyka głosu wokalnego, pozostając w zgodności z tekstem poetyckim (jak u Wagnera); uważany za symbol dekadentyzmu schyłku XIX w.

<sup>6</sup> Władysław Żeleński (1837-1921) – polski kompozytor, pedagog i krytyk muzyczny; piastował po Moniuszce stanowisko profesora Instytutu Muzycznego w Warszawie (1872-1878); od lat 80. w Krakowie gdzie przyczynił się do powstania Konserwatorium; w jego twórczości wyraźnie widoczne są inspiracje ludowe i patriotyczne; kontynuował tradycje moniuszkowskie.

ryczno-ewolucyjne polskiej pieśni solowej nie zmieniło się, gdyż nie było tych talentów, które wniosłyby w blisko stuletnią pieśń polską świeże myśli i świeże tendencje, przez które nie rozumiem dziwactw lub rewolucyjnych ruchawek, nie mających żadnej żywotności, lecz te świeże myśli, do jakich należy zaliczyć np. reformę symfonii, dokonaną przez Beethovena lub Liszta i ich najwybitniejszych duchowych uczniów, reformę muzyki fortepianowej, dokonaną przez Chopina, reformę muzyki kameralnej – przez Haydna i jego szkołę. Śmiech bierze historyka muzyki, gdy słyszy bezrozumne a kateryczne sądy o tzw. postępie w muzyce. Tego nie słyszymy nigdy o utworach klasycznych. W konsekwencji należałoby narzekać na postępowość pieśni Schuberta w porównaniu z pieśniami Zeltera, Zumstega, Haydna<sup>7</sup> lub Beethovena. Wszak pieśń Schuberta oznacza postęp, gdyż ich genialny twórca postąpił daleko naprzód w porównaniu z poprzednikami. Postępem było wprowadzenie przeciwnego ruchu głosów w średniowieczu w porównaniu z kwarto- i kwintowymi paralelami czterech głosów w poprzednich wiekach, postępem wreszcie stosowanie „nieprzygotowanych dysonasów” przez Monteverdiego<sup>8</sup>. Straszna kakafonią wydały się w XVI wieku alterowane akordy<sup>9</sup>, tak samo jak popularnego dziś Beethovena odsyłano do domu obłąkanych. Zawsze czynili to tzw. krytycy, na których co prawda nigdy nie ogłądała się muzyka, którzy jednakże umieli sypać chińskie mury między artystą a publicznością, zwłaszcza w zakresie nowych myśli, które wkrótce potem miały stać się samo przez się zrozumiałym dobrem ludzkości. Gdy dramaty muzyczne Wagnera były zrozumiałe i miłowane przez muzyczną publiczność, jeszcze krytycy i ograniczeni muzykanci wszelkiego formatu nie przestawali pisać obelżywych i „dowcipnych” ekspektoracji<sup>10</sup>. Późniejsze badania uczonych muzycznych wykazały iż tymi, którzy się mylili, byli krytycy muzyczni (nie mówię o twórczych artystach-krytykach, których

<sup>7</sup> Carl Friedrich Zelter (1758-1832) – niemiecki kompozytor, dyrygent; studiował w Berlinie, gdzie następnie został powołany na stanowisko dyrektora Singakademii; członek Wydziału Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie i założyciel Królewskiego Instytutu Muzyki Kościelnej (1822); przyjaciel Goethego, do którego utworów pisał muzykę; nauczyciel Felixa Mendelssohna.

<sup>8</sup> Claudio Giovanni Crettinneo Antonio Monteverdi (1567-1643) – włoski kompozytor, śpiewak i skrzypek; twórca oper; jeden z najważniejszych twórców w historii muzyki; przyczynił się do powstania stylu barokowego.

<sup>9</sup> *Alterowane akordy* – termin muzyczny, oznaczający akordy w których podwyższono lub obniżono o półton jeden lub więcej składników; najczęściej spotyka się alteracje dźwięku podstawowego lub kwinty; specjalnym rodzajem alteracji jest tzw. *disalteracja*, polegająca na jednoczesnym podwyższeniu i obniżeniu tego samego składnika. Charakterystyczne dla twórczości R. Wagnera (*Tristan i Izolda*), a także M. Regera, R. Straussa, A. Skriabina, A. Schönberga i K. Szymanowskiego.

<sup>10</sup> *Ekspektoracja* (łac.) – wywnętrzanie się, wypowiedanie myśli.

wzorem są np. Schumann, Liszt, Bülow). W krajach o doskonałej kulturze muzycznej, a zwłaszcza w miastach, będących muzycznymi centrami, nie odnosiły paszkwile krytyków żadnych sukcesów. „Gasciele ducha” nie zdołali zdusić zdrowego instynktu muzykalnej publiczności. Inaczej jednak w krajach o małej muzykalności. Do tego przyczyniały się intrzygi różnych lokalnych autorytetów, którym z różnych względów zależało na stłumieniu świeżych porывów i myśli. Najbardziej może dało się to odczuć w pieśni i jej rozwoju a raczej niedorozwinięciu. Pewne usiłowanie w zakresie przyswajania nowszych elementów dają się zauważyć w dawniejszych pieśniach Paderewskiego i Opieńskiego<sup>11</sup>, jakkolwiek ci kompozytorowi nie wysnuli dalszych konsekwencji.

D r a m a t m u z y c z n y miał najmniejsze warunki w Polsce. Powody tego leżały w jednostronności kultu operowego – głównie bowiem zapoznawano społeczeństwo z dawnymi i nowszymi operami włoskimi i wzorowanymi na nich operami francuskimi. Z dzieł Ryszarda Wagnera grano opery nie zaś dramaty muzyczne, w których mistrz doprowadził swe idealne reformy do najdoskonalszych postaci. Wykonanie *Tristana*, *Śpiewaków-mistrzów norymberskich* i *Pieśni Nibelungów* było niemożliwe ze względu na brak orkiestr, mogących podołać zadaniu, wznoszącemu się ponad średnią miarę\*. Gdzież zaś są śpiewacy, rozumiejący styl wagnerowskiej interpretacji? Z tego więc powodu nie mogli kompozytorowie polscy mieć przed sobą najdoskonalszych wzorów – z pierwszej ręki. Ponieważ nie rozumiano a raczej nie zadano sobie trudu zrozumienia różnicy między stosunkiem muzyki do tekstu w danej operze a tymże stosunkiem w dramacie muzycznym, przeto i nie mogło być mowy o stworzeniu b o h a t e r s k i e g o d r a m a t u m u z y c z n e g o n a r o d o w e g o. Szablon trwał i trwał jeszcze. Nigdzie też więcej nie znajdziemy tyłu dowodów skłonności do sentymentalnych ramot, ile w ostatnich operach polskich, będących czasem echem wpływów i reminiscencji frazeologii wagnerowskiej, lecz nie formy dramatyczno-muzycznej, tej najdelikatniejszej z form, które są szkołą wyzwolin ducha z materialnej niewoli pustego szablonu i konwencjonalnego lawirowania między słowem a tonem.

---

<sup>11</sup> Ignacy Jan P a d e r e w s k i (1860-1941) – polski pianista i kompozytor, polityk i działacz społeczny; jeden z najwybitniejszych pianistów świata; zaangażowany w sprawy polskie jeszcze przed I wojną światową, aktywny w czasie jej trwania, uczestniczył w organizowaniu Odrodzonej Polski po 1918 r. (premier); w okresie sanacji wraz z Sikorskim w opozycji tworzył tzw. Front Morges; podczas II wojny światowej był przewodniczącym Rady Narodowej, działającej przy rządzie emigracyjnym.

Henryk O p i e ń s k i (1870-1942) – polski muzykolog, kompozytor i dyrygent; założyciel „Kwartalnika Muzycznego” oraz zespołu w Szwajcarii *Motet i Madrigal*, kameralnego zespołu chóralnego, z którym wykonywał dawną muzykę (renesansową i barokową); od 1926 w Szwajcarii; był jednym z pionierów muzykologii polskiej.

Brak zespołów kameralnych, w które obfitują kraje zachodnie, wpłynął wprost zabójczo na kameralną muzykę polską. Na palcach zliczyć można – dobrze się zastanawiając – te nieliczne kwartety i sonaty skrzypcowe, które u nas powstały w ostatnich 25. latach. Nie mógł kompozytor polski liczyć na wykonanie swego dzieła kameralnego, o ile nie był groźną instancją w konserwatorium, którego uczniowie i nauczyciele zajęli się odegraniem tego arcydzieła. Lecz i to było rzadkością. A ponieważ nasz temperament narodowy nie jest podatnym dla prywatnego kultu kameralnej muzyki, przeto też i dość zresztą nieliczne koncerty słynnych zagranicznych zespołów nie wpłynęły produktywnie na kameralną muzykę polską.

Stosunkowo najlepiej przedstawiały się warunki dla kompozytora fortepianowego – nie dlatego, że Polska jest ojczyzną Chopina, lecz z tego prostego powodu, że instrument ten jest obecnie tak popularny, jak lutnia w XVI i XVII stuleciu. Byłby w błędzie ten, któryby sądził, że fortepianowi kompozytorowi od razu zdobyli popularność (w lepszym znaczeniu). Przede wszystkim polscy wirtuozowie, którzyby mogli byli wprowadzać niejako w świat dzieła polskich kompozytorów, zawiedli. Jeszcze przed kilku laty nie można by wyobrazić istnienia świetnego a zarazem oddanego muzyce polskiej pianisty, jak prof. Jerzy Lalewicz<sup>12</sup>, wykonujący u nas i u obcych polskie utwory wartościowe, a więc dający zachętę dla „młodszych”, którzy dawniej tej zachęty nie posiadali – o ile sami nie byli równocześnie wirtuozami. Nie zapominajmy, że starszą generację, która poprzedziła „Młodą Polskę w muzyce”, tworzy trzech pianistów-kompozytorów: Melcer, Paderewski i Stojowski<sup>13</sup> – aby wymienić kompozytorów z talentem. Jednym z najważniejszych problemów twórczości fortepianowej w Polsce było wyzwolenie jej spod wpływów niewłaściwych, następnie nawiązanie przerwanej tradycji

---

\* Wykonywany obecnie we Lwowie *Pierścień Nibelungów* nie jest grany w oryginale, lecz w „uproszczonej” obsadzie orkiestrowej; mimo to okazuje się że nie jest to tak „prosta” i łatwa sprawa.

<sup>12</sup> Jerzy Lalewicz (1875-1951) – polski pianista i pedagog; profesor gry fortepianowej w krakowskim konserwatorium (1905); był jurorem we Lwowie Konkursu Kompozytorskiego im. Chopina, w którym pierwsze nagrody zdobył Szymanowski; osiedlił się na stałe w Buenos Aires, gdzie sprawował funkcję dyrektora oraz profesora klasy fortepianu w Conservatorio Nacional; pochowany na Powązkach.

<sup>13</sup> Henryk Melcer-Szczawiński (1869-1928) – polski kompozytor neoromantyczny, pedagog, dyrygent oraz pianista; koncertował w całej Europie, zdobywając nagrody m.in. w konkursie A. Rubinsteina oraz I. J. Paderewskiego; wieloletni dyrektor Filharmonii lwowskiej a następnie warszawskiej i Konserwatorium.

Zygmunt Denis Jordan de Stojowski (1870-1946) – polski pianista i kompozytor, większość życia spędził w USA; jako pierwszy polski kompozytor miał monograficzny koncert własnych utworów w Filharmonii Nowojorskiej (1915); koncertował z licznymi orkiestrami, a także kształcił kolejne pokolenia pianistów.



szkoły Chopinowskiej i wreszcie porzucenie manieri salonowo-ludowej, do której mieszał się niekiedy pseudoklasyczny ton, urodzony oczywiście w salach konserwatoriów. Bo jakkolwiek mieliśmy jak żaden z narodów wzór niedościgniony, tj. Chopina, to jednak szukaliśmy opieki Mendelssohna, a nierzadko ulegaliśmy wpływowi z drugiej lub nawet trzeciej ręki. Dla ogółu istniał tylko Chopin, jako twórca mazurków, polonezów, marsza żałobnego i preludium A-dur, oraz najśpiwniejszych fragmentów z innych dzieł. Nie kontynuowano form takich, jak preludia, impromptu, scherza, ballady, etiudy w wielkim stylu – sonat zaś fortepianowych istnieje dotąd kompromitująco mała liczba. Generacja, o której wspomnieliśmy, miała za zadanie, choćby jako plejada wirtuozów, nawiązać „bliższe stosunki” z Chopinem, o ile nie pójść dalej – wyszedłszy od Chopina, którego kierunek miał wszelkie dane dalszej ewolucji, jak to już stwierdził nieśmiertelny Hans von Bülow, mimo silnego indywidualizmu Chopina, a także mimo tego, co u nas w tej kwestii zdawało się wielu, za wielu krytykom itp. referentom. Czy ta generacja spełniła swe zadanie? Zdaje mi się, że nie, a może i nie miała zamiaru, może nie była w tym kierunku dość silna i dość uświadomiona; bo Chopin wymaga największej może propagandy w Polsce.

Jest to tylko wzór, który może wystarczyć fortepianowemu polskiemu kompozytorowi, wzór, do którego dodać należy oczywiście współczesne pojęcia o formie, harmonii, polifonii zależnej od natury instrumentu i własną indywidualność, aby móc w dalszym ciągu tworzyć istotnie niezależnie. Lecz wzory dla polskiego symfonisty, dla polskiego kompozytora pieśni, utworów kameralnych, muzyczno-dramatycznych – gdzie szukać u nas tych wzorów? Czyż dla świętego patriotyzmu mamy czekać na Chopina-symfonistę, Chopina-pieśniarza?... Wreszcie aby zaokrąglić obraz stosunków muzycznych, poprzedzających ukazanie się „Młodej Polski w muzyce” wskazać należy na to, że żadne z miast polskich nie posiadało konserwatoriów, mogących wykształcić ucznia w kompozycji. Ani Kraków ani Lwów nie wydał ani jednego kompozytora, któryby techniki kompozytorskiej nie nauczył się gdzie indziej, najczęściej u obcych. Warszawa stanowi wyjątek. Z niej też wyszły talenty, które miały zgalwanizować senną i niemal zrezygnowaną muzykę polską.

\* \* \*

Warszawa miała wiele warunków wytworzenia zastępu kompozytorów, mogących tchnąć nowe życie w muzykę polską. Czy warunki te wyżyła, to rozstrzygnąć nie tak trudno. Miała stałą o perę lecz najniedołężniejsze kierownictwo, grzeszące jednostronnością, serwilizmem wobec wyłącznie włoskich oper i ignorancją potężnej ewolucji dramatyczno-muzycznej. To też

nie mogła opera warszawska odegrać w rozwoju opery polskiej roli choćby średnio ważnej, nie przyniosła pozytywnych korzyści, opery polskiej nie popierała wcale; nie zachowywała nawet żadnego „decorum”, gdyż bardzo rzadkich premier polskich nie można uważać za zdecydowane popieranie polskiej twórczości i tak skąpej, a nawet niepomyślnej. Warszawa nie poznała dotychczas ani *Tristana i Isoldy*, ani *Pierścienia Nibelungów*. Ze *Śpiewakami norymberskimi* spóźniono się tak bardzo, że w tym wypadku nie o spóźnieniu lecz o niedbalstwie i ignorancji można mówić. Przyzwyczajenie publiczności do włoskich oper i do dawniejszych polskich, hołdujących stylowi włoskiemu, spowodowało, że wiele wartościowych współczesnych (powagnerowskich) oper spotkało się z zupełną obojętnością. Styl dramatyczno-muzyczny poznawała młodsza generacja muzyków tylko z fragmentów, wykonywanych na koncertach. Przy tym nie brakło znowu torreadorów tępego pióra, zwalczających ideały Wagnera, którego nie zdołali jeszcze poznać tam, gdzie należało, tj. ze sceny. Co geniusz stworzył, to uważały zastępy krytyków za rzecz nie wartą zastanowienia się a nawet nielogiczną. Między tymi inkwizytorami nie brakło miejscowych autorytetów muzycznych. Machnięcie ręką i warszawski „dowcip” starczył za argumentację. Wysławiano wprawdzie współczesne (niewłoskie) opery ale tylko wtedy, gdy doszły nad Wisłę sensacyjne o nich wieści. Najwymowniejszym dowodem wychowania publiczności i prawie całej krytyki był (i jest) kompromitujący entuzjazm dla *Chopina* Oreficego<sup>14</sup>. Oto i dowód, że w kierownictwie warszawskiej opery brakło wszelkiej celowości artystycznej. (*Manru* Paderewskiego i *Maria* Melcera, a więc jedyne opery starszej generacji, przedstawiające pewną wartość, nie miały nigdy należnej sympatii).

Założenie Filharmonii przez hrabiego M[aurycyego] Zamoyskiego<sup>15</sup> *et consortes* w roku 1901 miało być dla muzyki polskiej rodzajem środowiska i schronienia. Zbyt są znane dzieje tej instytucji, odkąd uznano, że buchalter może zastąpić artystycznego kierownika. Skandaliczna gospodarka i podejrzanе trwonienie finansów są również znane (niestety i u obcych). Obok tego pojawiło się wrogie usposobienie zarządu wobec muzyki polskiej. Dochodzili do słowa tylko miejscowi (nieliczni) kompozytorowi, lecz i to należało do rzadkości. Po prostu zaszczepiono w tamtejszej publiczności nieufność do ojczystej muzyki. Młodszy kompozytorowi polscy nie mogli słyszeć swych dzieł i przekonać się o tym, jak brzmi ich instrumentacja, jak przedstawiają się ich talenty w szczególności na polu symfonicznym. Wreszcie runęła fatalna arena

<sup>14</sup> Giacomo Orefice (1865-1922) – włoski kompozytor, profesor kompozycji w Mediolanie.

<sup>15</sup> Maurycy Zamoyski (1871-1939) – polski polityk, arystokrata i działacz społeczny, dyplomata II Rzeczypospolitej, XV ordynat na Zamościu.

osławionego Raichmana<sup>16</sup>, głównie dzięki stanowczemu i monumentalnemu w swej powadze protestowi 30. polskich muzyków ze śp. Mieczysławem Karłowiczem na czele. Szybciej niż się spodziewano, objęła ster kierownictwa „Młoda Polska w muzyce” z Grzegorzem Fitelbergiem, jako pierwszym dyrektorem i kapelmistrzem na czele (rok 1909). Zmarnowano wielkie sumy, wiele talentów i wiele lat, choć nie podobna nie uznać, że dzięki istnieniu Filharmonii powstała młoda generacja muzyków, która tam uczyła się tego, czego jej nie mogły nauczyć studia szkolne.

Zygmunt Noskowski<sup>17</sup>, najpoważniejszy ze starszych symfonistów i artysta bogaty w wielką kontrapunktyczną wiedzę, był nauczycielem „Młodej Polski w muzyce”. Dzięki swym pedagogicznym zdolnościom i wiedzy mógł przygotować swych uczniów lepiej niż inni, których zakres myśli nie wychodził poza ciasne szranki lokalnych wymogów. Jakkolwiek poglądy Noskowskiego nie mogły obowiązywać – a wyraźnie przeczyły im te dzieła, które jego uczniowie słyszeli wielokrotnie w Filharmonii – jakkolwiek jego pedagogiczna działalność ograniczała się do rzeczy podstawowych, to jednak właśnie silne podstawy techniki kompozytorskiej pozwoliły jego uczniom pójść w kierunku odpowiadającym ich indywidualności. To niekępowanie skłonności ucznia przez Z. Noskowskiego nie ma podrzędnego znaczenia. Dzięki temu, że koncerty Filharmonii dostarczały uczniom kompozycji sposobności wyrobienia poglądów na współczesną muzykę – czego brakło innym miastom polskim, pozbawionym utalentowanych nauczycieli kompozycji – odbyła się gruntowna metamorfoza kierunków i pojęć. Niemało przyczyniły się do tego studia zagraniczne i wprost fanatyczne a niezmordowane studia partytur najwybitniejszych symfonistów, od czasów Wagnera począwszy. Potęgowano technikę kompozytorską i wyzbywano się bardzo szybko prowincjonalizmów i konwencjonalnych sądów a raczej przesądów, rozwijano i pogłębiano estetyczne poglądy przy równoczesnym panowaniu nad środkami muzycznymi. Oduczono się zasady komponowania „dla Polski”, tj. dla tego płatu ziemi, który z powodu nieszczęśliwych warunków nie posiadał wyższej kultury muzycznej i nie dawał muzykom możliwości pójścia ręką w rękę z resztą Europy – owszem zasklepiął ich w tym, czego nauczyli się za młodu i to bardzo dawno. Tak powstała „Młoda Polska w muzyce”, której największą zasługą jest stworzenie nowej szkoły symfo-

---

<sup>16</sup> Aleksander Raichman – (1855-1904) – polski dziennikarz muzyczny, redaktor „Echa Muzycznego, Teatralnego i Literackiego”; z L.J. Kronenbergiem inicjator budowy gmachu Filharmonii w Warszawie, której był pierwszym dyrektorem (1901-1904); prowadził w niej znany salon artystyczny.

<sup>17</sup> Zygmunt Noskowski (1846-1909) – polski dyrygent i kompozytor; aktywny pedagog, którego uczniami byli m.in. K. Szymanowski i M. Karłowicz.

nicznej w Polsce, szkoły zupełnie odrębnej i nie podobnej do tego, co u nas dotychczas tworzono. Noskowski-symfonista wydać mógł tylko symfonistów. To jego wielka i nigdy niemożliwa do zatarcia zasługa, dowodząca zarazem, jak wielką powagę zaszczyił u tych, którzy są filarami obecnej muzyki, odmłodzonej przez nich nie do poznania. To łączy jego nazwisko z „Młodą Polską”, mimo całej diametralnej, zasadniczej, zupełnej różnicy kierunków między nim a tą ostatnią.

Mimo że wszystkie te kierunki, które zapoczątkowała w naszej muzyce „Młoda Polska” są diametralnie różne od tendencji starszej generacji (z Żeleńskim i Noskowskim na czele), to jednak pojawiły się już przedtem wyraźne zapowiedzi zmiany, uprzedzające także genetycznie czyny „Młodej Polskiej”. Przynajmniej w dziedzinie fortepianowej muzyki uczyniła średnia generacja bardzo wiele. Dość wymienić zasługi Melcera, Paderewskiego i Stojowskiego<sup>18</sup>, którzy również w pieśni rozpoczęli zwrot ku nowszym czasom (wraz z H. Opieńskim<sup>19</sup>). Że ich dążenia nie były inne, tego dowodzą ostatnie kompozycje Melcera i Opieńskiego, obracające się w sferze tych myśli, które młodszy, a więc M. Karłowicz, G. Fitelberg, L. Różycki i K. Szymanowski<sup>20</sup>, u nas w rzeczywistości po raz pierwszy zapoczątkowali. Natomiast w symfonicznej muzyce nie mieli ci ostatni żadnych poprzedników, z którymi łączyłoby ich cokolwiek. Również *Maria* Melcera i *Manru* Paderewskiego są pomostem od dawnych operowych szablonów ku pierwszej próbie stworzenia polskiego dramatu muzycznego, za który uważać musimy *Bolesława Śmiałego* L. Różyckiego, a także *Marię* H. Opieńskiego.

<sup>18</sup> Henryk Melcer-Szczawiński (1869-1928) – polski kompozytor neoromantycznym zob. przyp. 13, na s. 282.

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) – polski pianista i kompozytor, zob. przyp. 11, s. 281.

Zygmunt Denis Jordan de Stojowski (1870-1946) – polski pianista i kompozytor, zob. przyp. 13, na s. 282.

<sup>19</sup> Henryk Opieński (1870-1942) – polski muzykolog, kompozytor i dyrygent; zob. przyp. 11, na s. 281.

<sup>20</sup> Mieczysław Karłowicz (1876-1909) – polski kompozytor i dyrygent, publicysta, autor poematów symfonicznych w duchu późnego romantyzmu; zginął w Tatrach podczas jednej z wypraw.

Grzegorz Fitelberg (1879-1953) – polski kompozytor, dyrygent i skrzypek; związany z warszawską Filharmonią; stypendysta Paderewskiego i Zamoyskiego, przyjaciel Szymanowskiego; zorganizował i dyrygował Orkiestrą Polskiego Radia (1934-1939); po wojnie zorganizował Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów.

Ludomir Różycki (1883-1953) – polski kompozytor; absolwent Konserwatorium Warszawskiego; w twórczości inspirował się wątkami literackimi i plastycznymi, jak również folklorem, uważany za przedstawiciela stylu neoromantycznego.

Karol Szymanowski (1882-1937) – polski kompozytor, pedagog, pianista i krytyk muzyczny; był pierwszym rektorem Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego; inspirował się folklorem góralskim oraz impresjonizmem Debussiego.

Jak już raz wspominałem – generacja młodych symfonistów (Karłowicz, Fitelberg i Różycki) nie miała w Polsce wzorów takich, które by przez swe znaczenie w rozwoju współczesnej muzyki mogły jej zastąpić potężnych obcych mistrzów muzyki symfonicznej. Przez nawiązanie swej twórczości ze starszymi kompozytorami\* utworów orkiestrowych, zawsze eklektycznymi, byłaby utkwiała w martwym punkcie powolnego rozwoju i spóźniałaby się tak samo jak starsi. Że zaś szybsze tętno współczesnych prądów było konieczne dla dobra naszej symfonicznej muzyki, tego dowodzi choćby twórczość Z. Noskowskiego, pragnącego iść naprzód i zbliżyć się ku współczesności a jednak paraliżowanego przez scholastyczne zasady, które nabył za młodu, będąc wychowanym w ściśle klasycystycznej względnie pseudo-klasycznej szkole niemieckiej; w tym nie grają roli narodowo-ludowe tendencje, nie mające wpływu na symfoniczną fakturę i wszystko to, co do niej należy. Sam jednakże fakt zbliżenia się Noskowskiego ku zwalczanemu przez się pierwotnie Wagnerowi a nawet ku Ryszardowi Straussowi musiał podziać zachęcająco na jego uczniów. Z chwilą, gdy ci ostatni uświadomili sobie, czym dla nich muszą być partytury wielkich obcych symfonistów, zniknęła tzw. warszawska szkoła w muzyce, będąca w zasadzie szkołą moniuszkowską, ograniczającą się w zasadzie do pieśni i opery i przeniesienia tegoż stylu na orkiestrową muzykę. Ten epokowy zwrot odbył się nie tylko w gronie uczniów Noskowskiego, ale i u tych kompozytorów, którzy kształcili się za granicą. Ci ostatni nawet pierwsi zapoczątkowali nowe kierunki, przede wszystkim zaś Mieczysław Karłowicz. Zrazu nie orientowano się na drodze ku przyszłości. Przenikały się wpływy Griega, Czajkowskiego<sup>21</sup> i Wagnera, potem miejsce ich zajęli Ryszard Strauss i Max Reger<sup>22</sup>, gdy zaś przetrawiono ten

---

\* Pod uwagę mogli być wzięci tylko Żeleński i Noskowski, oraz Stojowski i Melcer. Klasycyzm tego pierwszego, podniecany czasem wpływami Schumana i Wagnera, eklektyzm Z. Noskowskiego, wahającego się ustawicznie między spuścizną po Beethovenie i między Mendelssohnem a Wagnerem a wreszcie skromny plon symfoniczny Melcera i Stojowskiego (obydwaj napisali tylko po jednej symfonii) – oto wszystko, co posiadało pewne znaczenie. Niewątpliwie jednak *Step* Noskowskiego (zwany przez niego „poematem symfonicznym”), był jutrzeńką, zapowiadającą „nowy dzień”, nowe czyny, zrealizowane dopiero przez Karłowicza i Różyckiego oraz Fitelberga. W każdym razie żadna z polskich kompozycji nie mogła być wzorem choćby co do kolorytu instrumentacyjnego. *Manru* Paderewskiego jednakże posiada w tym względzie pewne, ale tylko historyczne znaczenie.

<sup>21</sup> Edvard Hagerup Grieg (1843-1907) – norweski kompozytor i pianista szkockiego pochodzenia; uważany za twórcę norweskiej narodowej szkoły w muzyce; inspirował się folklorem i literaturą skandynawską.

Piotr Czajkowski (1840-1893) – rosyjski kompozytor, jeden z najważniejszych twórców muzycznych w Rosji w XIX w.; autor symfonii i baletów, które wywarły znaczny wpływ na późniejszy rozwój muzyki w tym kraju.

<sup>22</sup> Ryszard Strauss (1864-1949) – niemiecki kompozytor i dyrygent; przedstawiciel nurtu późnoromantycznego w muzyce.

olbrzymi materiał współczesnych dążeń i nowych idei, rozpoczęła się walka o indywidualność i niezależność. Również Karłowicz był pierwszym, który celu swego dopiął. Po nim przyszła kolej na Szymanowskiego i Różyckiego. Dziś tworzą oni plejadę odrębnych osobistości. I to właśnie jest cechą „Młodej Polski w muzyce”, że jakkolwiek spoczywa na wspólnej podstawie, to jednak jest zastępem odrębnych indywidualności, gdy tymczasem starsze generacje nie zdołały dość silnie zaznaczyć różnic w osobistym stylu. Zwłaszcza na polu pieśni panował szablon w fakturze, w opracowaniu a nawet rysunku tematycznym, przyczyną zaś tego stanu rzeczy były tendencje, o których była mowa powyżej. Dziś słuchając kompozycji Karłowicza, Różyckiego, Szymanowskiego i Fitelberga, odróżniamy natychmiast style indywidualne i sposoby wypowiedzania się; dzieła ich pozostają polskimi i są dalekie od niwelacji wartości technicznych i ideowych do pozioma schematów, wyuczonych w szkole lub pod kierunkiem pedagoga o „niewzruszonych” zasadach. Czego nauczono się z mistrzowskich partytur klasyków współczesnej muzyki, to po skryształowaniu indywidualnych zapatrywań umiano dostroić do natury swego talentu. W tym stanie rozwoju, w jakim obecnie znajdują się kompozytorowie „Młodej Polski”, nie ma już śladu imitowania obcych. Wstąpiła w to grono świadomość i celowość, a przede wszystkim ufność w swe dążenia. Co z trudem starsi przyśwajali sobie przez całe życie, pełne denerwujących móżdżków, z tym uporali się młodszy od razu. Ich technikę kompozytorską cechuje nie tylko pewność i swoboda, ale i dążność w kierunku szukania nowych wartości i nowych środków. Inaczej brzmi ich pełna kolorystycznych zalet orkiestra. Inaczej wygląda ich polifonia, uwolniona od schematów scholastycznych i umiejąca zastosować nawet ścisły styl kontrapunktyczny dla wyższych celów artystycznych. Nie znajdziemy u nich bojaźliwej harmonizacji, lecz przeciwnie czerpanie pełną dłońią ze skarbcza nieograniczonych możliwości harmonicznych. Wreszcie nie posądzimy ich ani razu o krępowanie się formułami, dotyczącymi budowy kompozycji, jakkolwiek wszędzie cechuje ich wolną konstrukcję logika przeprowadzenia tematycznego. W tym wszystkim różnią się od starszych, że w swe formy tchnęli ducha fantazji czy fantastyczności, pobudzonej do lotu przez poezję, choć *genesis* tych form jest w zupełnej zgodzie z duchem muzycznej formy, muzycznej konstrukcji.

Że zupełna odrębność stylu i dążeń w treści i formie musiała wywołać protest u nigdy nieświadomej krytyki, że do tego rękę przykładali także starsi, o tym wiedzą ci, którzy od razu zauważyli początek nowej epoki w naszej muzyce i nie tracili energii w obronie praw niezależnego rozwoju talentów.

---

Max Reger (1873-1916) – niemiecki kompozytor i organista; tworzył głównie dzieła organowe inspirowane twórczością J. S. Bacha.

„Młoda Polska w muzyce” zawdzięcza sobie sama, że w powodzi najordynarniejszych osobistych i nieosobistych wycieczek i kalumnii nie ustała ani na chwilę w swych dążeniach, lecz z żelazną logiką i konsekwencją postępowała dalej, aby doprowadzić muzykę polską do równouprawnienia w pochodzie zachodniej muzyki ku przyszłości, aby jej dać prawo obywatelstwa w muzyce Europy, czyli: aby uwolnić sztukę ojczystą od zaściankowości aspiracji, zamiarów i wykonania. Trudności przewyciężano i przewyciężono, a w miarę tego skryształizowały się indywidualności, którym poświęcamy dalsze uwagi.

Mieczysław Karłowicz (1876-1909) był wyłącznie symfonistą, gdyż najwyższy wyraz twórczy mógł – zdaniem jego – osiągnąć kompozytor w sztuce symfonicznej. Oprócz symfonii, uwertur i suit, mających znaczenie pedagogiczne i będących tylko środkiem do osiągnięcia mistrzostwa w technice kompozytorskiej, stworzył szereg poematów symfonicznych: *Powracające fale*, *Trzy odwieczne pieśni* (trylogia symfoniczna), *Rapsodia litewska*, *Smutna opowieść*, *Stanisław i Anna Oświecimowie*. Tragiczna śmierć pod ciosem lawiny tatrzańskiej nie dozwoliła na ukończenie nowego dzieła pt. *Dramat na maskaradzie*. Wszystkie jednak dzieła poprzednie są wystarczającym pomnikiem wiedzy, talentu i indywidualności M. Karłowicza, którego dzieł zbiorowe wydanie rozpoczęło publikować Towarzystwo Muzyczne w Warszawie pod kierunkiem najznakomitszego znawcy kompozycji Karłowicza, tj. Grzegorza Fitelberga, któremu zmarły wielki artysta zawdzięczał najlepsze kapelmistrzowskie interpretacje swych utworów\*. We wszystkich dziełach Karłowicza tętni tragedia i bezbrzeżny smutek, rezygnacja i tęsknota za innym światem, a obok tego ogromna szlachetność myśli, wzlatujących zawsze ku wyżynom uczuć wyniosłych i idei wolnych od materialnej skorupy. Był szczęśliwym posiadaczem talentu godzącego głębię refleksji z głębią uczucia. To dawało mu możliwość artystycznej równowagi, właściwej tylko wielkim i dojrzałym talentom. Problemem, który go zajmował wiecznie, była tragedia bytu ludzkiego, zmagania się myśli jasných z przeciwnymi, bezbronność człowieka w walce o świetlane ideały i szczęście. Dał temu może najsilniejszy wyraz w *Trzech odwiecznych pieśniach*, których część ostatnia tj. *Pieśń o wszechbycie* maluje potęgę dzieła stworzenia jedynie dającego szczęście, jeśli ludzka dusza rozplynie się dlań w podziwie. Dzieło Karłowicza nie jest filozoficznym w tym sensie, jak np. *Zaratustra* R. Straussa. Karłowicz nie przemawia ani systemami ani aforyzmami lecz obrazowością i uczuciem. „Filozoficznym” jest także wstęp do *Złota Renu* Wagnera; filozoficznym dla tego, kto umie zdobyć się na refleksję dalszą niż nią może być przypuszczenie, że wstęp ten jest tylko obrazem płynącego Renu...

---

\* Dzieła Karłowicza wykonano dotychczas w Krakowie, Warszawie, Lwowie, Petersburgu, Moskwie, Kijowie, Odessie, Wiedniu, Pradze, Monachium, Berlinie i Edynburgu (Szkocja).

Karłowicz jest typem zharmonizowanego artysty, u którego forma, treść i środki są ze sobą w zupełnej zgodzie. Instrumentacja, zawsze świeża i mieniąca się od silnych a nigdy krzykliwych barw, brzmi tak doskonale, iż rzecz można bez żadnej omyłki, że dopiero od Karłowicza rozpoczyna się epoka koloryzmu symfonicznego w Polsce. Mimo to jego orkiestra nie ma zalet wyłącznie dekoratywnych, to znaczy: barwa instrumentalna nie jest sama dla siebie celem, lecz służy zawsze idealnej treści i do niej się stosuje jako czynnik potęgujący plastykę treści i nastroju. Sposób użycia instrumentów dętych podkreśliła także niemiecka krytyka, o której nie można powiedzieć, iż słyszała za mało dzieł o bajecznym kolorycie instrumentacyjnym, aby o Karłowiczu sądzić mogła tak a nie inaczej. Najwyższą potęgę uroku instrumentacyjnego osiągnął Karłowicz w swej legendzie orkiestrowej pt. *Stanisław i Anna Oświęcimowie*, najdoskonalszym swym dziele, w którym też najsilniej wyraził groźbę tragedii ludzkiej. Od czasów Chopina nie miała muzyka polska dzieła, które by z taką mocą wyrażało tę stronę ludzkiej duszy, przenoszącej się w królestwo śmierci. Równie potężnie i majestatycznie brzmią symbole śmierci w drugiej „pieśni odwiecznej” z trylogii symfonicznej: w *Pieśni o miłości i o śmierci*, gdzie w przecudowny sposób łączą się te dwie najpotężniejsze z potęg ludzkiego bytu, „odwiecznie tęskniącego” za ideałami, nie dającymi się zakłócić w żywe kształty. O ostatnich chwilach duszy, starganej losem i mającej opuścić więzienie cielesne, śpiewa nam *Smutna opowieść*, jedno z ostatnich dzieł Karłowicza.

W każdej jego kompozycji odczuwamy artystę, który nie traci ani chwili na frazeologię, daje myśli pozytywne i pozytywne wartości artystyczne. Stąd jego stanowisko jest zupełnie wyjątkowe. Jako najstarszy z „Młodej Polski” rozpoczął epokę świetną pod każdym względem, epokę odrodzenia i wyzwolenia z więzów nieśmiałości i banalnych szablonów. Przy całej swobodzie lotu myśli nie ma u Karłowicza żadnych cech przypadkowości; pedantyczna niemal logika w formie, obiektywizm symfoniczny, daleki od impresjonistycznego zawichrzenia, niepospolita solidność polifonicznego opracowania – oto zalety mistrza, jakim był Karłowicz. Nie zdeprecjonuje go to, że jego myśli w jednym dążyły kierunku. Nie rozprzestrzeniały się na wiele stron, ale też i zwracały się w głąb duszy, której powaga była i jest przysłowiową. Obecnie posiada Polska klasyczny wzór doskonałości artystycznej. Zmienia się style, zmieniają się i ludzie, Karłowicz pozostanie przykładem – także dla wielkich naszych talentów.

Inną naturę artystyczną przedstawia twórczość Grzegorza Fitelberga (ur. w roku 1879). Zrazu przejął się ten artysta kierunkiem Czajkowskiego i Wagnera, czego dowodzą dwie uwertury i symfonia E-minor, której największe zalety leżą na polu czysto instrumentacyjnym. W inwencji i formie nie brak interesujących szczegółów, jednakże całość nie jest jeszcze dziełem



skryształowanego talentu, świadomego swych przeznaczeń. Wybornego znawcę orkiestry, wzorującego się wyłącznie na dziełach Ryszarda Straussa, zdradza w każdym taktcie poemat symfoniczny pt. *Pieśń o sokole* (według M. Gorkij’a [Gorkiego]<sup>23</sup>), instrumentowany z wielkim przepychem. Dzieło to jest wyłącznie dziełem temperamentu i fantazji, choć nie brak dowodów – jak zresztą i w poprzednich kompozycjach Fitelberga – artystycznej woli i refleksji, przemyślenia i celowości. Fitelberg był od początku skłonny do eksperymentów zwłaszcza w zakresie harmonicznym i instrumentacyjnym. W drugiej symfonii, zbudowanej na dwóch tematach, eksperymentuje kompozytor także w konstrukcji formalnej. Symfonia ta, będąca dziełem zupełnie dojrzałego i skryształowanego talentu, mimo że obok pewnego zapatrzenia się na Ryszarda Straussa (z ostatniej epoki: *Salome*, *Sinfonia Domestica*, *Don Quixote*) odzywają się echa stylu Maxa Regeera, zwłaszcza w polifonii i harmonizacji. Symfonia ta jest jednoczęściowa, podobnie jak *Sinfonia Domestica* R. Straussa, lecz jej konstrukcja jest odmienna i przy tym bardzo pomysłowa. Harmoniczne bogactwo obok świetnej instrumentacji i wybitnie wartościowych kontrapunktów sprawia, że II symfonia Fitelberga należy jeśli nie do porywających, to w każdym razie do najbardziej interesujących utworów symfonicznych, jakie muzyka polska wydała kiedykolwiek. Przyszłość okaże, o ile najnowsza – dotąd niewykonywana – kompozycja Fitelberga, przewyższy symfonię. Mam na myśli *Protesilasa i Laodamię*, poemat symfoniczny według Wyspiańskiego\*.

Karol Szymanowski stworzył dotychczas tylko dwie kompozycje symfoniczne: uverturę i symfonię F-minor. Najokazalej zabłysnął potężny talent Szymanowskiego w utworach fortepianowych, kontynuujących ideały Chopina i w pieśniach. Szymanowski jest polifonistą *par excellence*, cyzelatorem szczegółów w małych formach i to cyzelatorem pierwszorzędym. Z tego może powodu brakło mu możliwości tej epicznej obiektywności i architektonicznego poczucia wielkiej linii, tak niezbędnej w wielkich formach. Zastępuje je poniekąd wielki pęd fantazji. Mając podobnie jak Fitelberg skłonność do eksperymentów, lubuje się w wyrafinowanych kombinacjach polifonicznych, które niekiedy wywierają niekorzystny wpływ na dobre brzmienie jego zwiększonej orkiestry. Wada ta, od której zresztą nie uwolnił się jeden z największych mistrzów współczesnych (Max Reger), nie jest w stanie przykryć pierwszorzędnych zalet Szymanowskiego, a więc (obok wspomnianych): szlachetnej i głębokiej inwencji, wywodzącej się od Chopina, a jednak zupełnie niezależnej w tematycznym rysunku i wytworności

<sup>23</sup> Maksim Gorki [właśc. Aleksiej M. Pieszkow] (1868-1939) – rosyjski i radziecki powieściopisarz i dramaturg; przedstawiciel realizmu; prawdopodobnie ofiara czystek Stalina; utwór *Pieśń o sokole* napisał w 1895 r.

\* Dzieła Fitelberga grano w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Berlinie i Bournemouth.

ekspresji i opracowania, nigdy nie potrącającego o powszedniość. Z całą zatem ufnością i niecierpliwością oczekuje muzyczny świat polski drugiej symfonii Szymanowskiego (w B-major)<sup>24</sup>, w której zużytkuje doświadczenie, poczynione z poprzednimi utworami symfonicznymi\*.

Symfoniistą *par excellence*, jest Ludomir Różycki (ur. 1884), najwięcej znany z grupy „Młodej Polski”, autor szeregu poematów symfonicznych (*Stańczyk, Bolesław Śmiały, Pan Twardowski, Anelli, Warszawianka, Król Kofetua, Beatrix Cenci*). Średniowieczne polskie legendy, romantyczna poezja i Wyspiański – oto koło myśli, w których obraca się twórczość Różyckiego, najwybitniejszego z współczesnych polskich symfoniczystów. Talent to podobny do pewnego stopnia do Sibeliusa lub Rimskiego-Korsakowa<sup>25</sup>, a także Ryszarda Straussa, jeśli chodzi o „programowość” jego dzieł i o kierunek myśli, a poniekąd o styl i obrazowość, wymagającą przepychu barw instrumentalnych, którymi lśni się każde dzieło Różyckiego, przynoszące zawsze nowe kombinacje barwne. Najwyrafinowańsze brzmienia orkiestry osiąga Różycki bez trudu li tylko dzięki żywiołowej fantazji, której w pomoc przychodzi niepospolity dar inwencji melodyjnej. Dzięki temu umie każdej swej myśli nadać plastykę wystąpienia i charakterystyczny wygląd. Różycki nie stylizuje – idzie za popędem żywego odczucia i żywej fantazji. Dlatego właśnie dzieła jego mają bezpośredniość ekspresji i rozmach. Przy tym szczęśliwie kojarzy gest epiczny z uczuciowością liryka, tak że jego poematy symfoniczne nie są czysto programową, ilustracyjną muzyką, nie są li tylko wielkimi freskami o rytmicznie biegnących liniach, lecz także szeregiem epizodów nastrojowych i lirycznych, wynikających ze szczerego subiektywizmu kompozytora, „ilustrującego” tylko wtedy, gdy zdarzenia psychiczne bohaterów „programu” sam przeżył, sam ich doznał lub w fantazji swej odczuł... I Różycki był pod wpływem Straussa, talent jednakże, mający coś do powiedzenia, ogranicza te wpływy li tylko do technicznej strony, obecnie już u niego dojrzałej i wydoskonalonej, doprowadzonej do granicy samodzielności. Różycki nie eksperymentuje; poddaje się zrządzonemu swej inspiracji – on, subiektywista najczystszej wody, znajduje w materiale muzycznym najodpowiedniejsze środki na wyrażenie tego, co ma wyrazić. Zauważyć można u niego pewien tajemniczy egzotyzm w instrumentacji i harmoniach, brzmiących zawsze świetnie i zawsze interesująco. Średniowieczny mistycyzm tumu kościelnego w *Bolesławie Śmiałym*, ciągnąca ku ojczyźnie tęsknota z białych pól Syberii

<sup>24</sup> Chodzi o II Symfonię B-dur z 1910 r.

\* Kompozycje Szymanowskiego wykonywano w Berlinie i w Warszawie.

<sup>25</sup> Jean Sibelius (1865-1957) – fiński kompozytor szwedzkiego pochodzenia, skrzypek; uważany za twórcę stylu narodowego w muzyce fińskiej (inspiracje folklorem).

Nikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908) – rosyjski kompozytor i wojskowy, przedstawiciel nurtu romantycznego w muzyce rosyjskiej.

(jak w *Anhellim*) znajdują u Różyckiego tę samą siłę plastyki w wyrażeniu jak rubaszny humor *Twardowskiego*, ironiczne żarty *Stąńczyka*, bezsilna namiętność w *Cenci*, niemniej także rezygnacja Bolesława, opuszczającego swe królestwo. Faktura dzieł Różyckiego jest niezmiernie przejrzysta, wolna od przeładowania kontrapunktycznego i baroku harmonii niespokojnych, nie posiadających ostoi myśli\*.

Z młodszej generacji polskich symfonistów wymieniamy dla dokładności: Ludomira Rogowskiego<sup>26</sup>, autora *Siedmiu księżniczek* (według Maeterlincka), Wandę Landowską<sup>27</sup> (suita), Henryka Opieńskiego (*Lilla Weneda*), Piotra Rytla (dwie symfonie), Adolfa Gużewskiego (*Fantazja*), Bolesława Wallek-Walewskiego (humoreska *Paweł i Gawel* i suita), Morawskiego (symfonia), Juliusza Wertheima (dwie symfonie), Helenę Łopuską-Wyleżyńską<sup>28</sup> (uwertura) i innych. Posiadają talenty, niektórzy z nich także rutynę i pewność techniczną; do przyszłości należy ostateczne wypowiedzenie się. Fakt zaś, że powstało tylu młodych symfonistów, dowo-

---

\* Dzieła Różyckiego grano w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Pradze, Wiedniu, Berlinie, Wilnie i Moskwie.

<sup>26</sup> Ludomir Rogowski (1881-1954) – polski kompozytor i dyrygent; uczeń Z. Noskowskiego w Warszawskim Konserwatorium Muzycznym; przed I wojną prowadził szkołę muzyczną w Wilnie, potem w Warszawie.

<sup>27</sup> Wanda Landowska (1877-1959) – polska klawesynistka, pianistka, kompozytorka; przyczyniła się do odrodzenia muzyki renesansowej i barokowej; jedna z najsłynniejszych światowych klawesynistek.

<sup>28</sup> Piotr Rytel [ps. Witold Szeliga] (1884-1970) – polski kompozytor, krytyk muzyczny i pedagog; uczeń Z. Noskowskiego w Warszawskim Konserwatorium Muzycznym; wykładowca warszawskiego Instytutu Muzycznego a po II wojnie Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej; przeciwnik modernizmu w muzyce, jego kompozycje charakteryzowały się konserwatywnym i miały cechy późnego romantyzmu.

Adolf Gużewski (1876-1920) – polski kompozytor, dyrygent i pianista oraz pedagog; twórca muzyki operowej i kameralnej, która uległa zniszczeniu podczas II wojny światowej.

Bolesław Wallek-Walewski (1885-1944) – polski kompozytor, dyrygent i pedagog; uczeń W. Żeleńskiego w krakowskim Konserwatorium; w czasie I wojny dyrygent Opery w Warszawie, a potem chórów akademickich.

Eugeniusz Morawski-Dąbrowa (1876-1948) – polski kompozytor i pedagog; uczeń Z. Noskowskiego w Warszawskim Konserwatorium Muzycznym, studiował także malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie; w międzywojniu rektor konserwatoriów w Poznaniu i Warszawie.

Juliusza Wertheim (1880-1928) – polski kompozytor, dyrygent i pianista żydowskiego pochodzenia; uczeń Z. Noskowskiego w Warszawskim Konserwatorium Muzycznym; asystent dyrygenta w Filharmonii Warszawskiej, zmarł na zawał podczas koncertu w Polskim Radiu.

Helena Łopuska-Wyleżyńska (1886-1920) – polska kompozytorka i pianistka.

dzi powagi myśli i wyzbycie się nieśmiałości w aspiracjach. Dwóch tylko wybitnych reprezentantów muzyki fortepianowej wydała „Młoda Polska” tj. Karola Szymanowskiego i Ludomira Różyckiego\*, obok nich zaś Apolinarego Szelutę i Franciszka Brzezińskiego<sup>29</sup>. Najbardziej fortepianowym tj. tworzącym w „duchu” instrumentu jest Szymanowski.

Znaczenie „Młodej Polski” w tym dziale twórczości muzycznej można określić w kilku zdaniach. Nawiązała ona ścisły, lecz patrzący w przyszłość kontakt z kierunkiem chopinowskim, który nie znalazł u nas echa ani nawet choćby miernych naśladowców. Taneczne formy miały wprawdzie swych wybitnych kontynuatorów, podobnie jak i te gatunki form, w których kompozytor daje wirtuozowi możliwość okazania technicznych zalet w wyższym stopniu. Dość wymienić piękne kompozycje Juliana Zaremskiego<sup>30</sup>, Ignacego Paderewskiego, Zygmunta Stojowskiego i Henryka Melcera. Jednakże kult, form stworzonych przez Chopina (fantazja, preludium, nokturn, impromptu, scherzo, ballada, etiuda itd.) nie miał w Polsce tyłu i tak wczesnych zwolenników, jak np. w sąsiedniej Rosji. Także w innych bogactwach i świeżych myślach stylu chopinowskiego nie zorientowano się u nas we właściwym czasie. Gdy Chopin jako harmonista wywierał potężny wpływ na współczesną muzykę, u nas trzymano się trwożliwie klasycznych kanonów i podręcznikowych przykazań, zawsze spóźnionych, zawsze szowinistycznych w swym konserwatyzmie. Dopiero od czasów Zaremskiego i Paderewskiego rozpoczęło się dążenie ku wyzbyciu się szarego tła harmonicznego. Zwolna musiała muzyka polska przebyć perypetie na drodze ku lepszej przyszłości. Chopin – Wagner – Liszt – Strauss – Reger byli drogowskazami „Młodej

---

\* Obok nich wystąpiło kilka mniejszych talentów. Ignacy Friedmann tworzy niezliczoną mnogość drobnych utworów odznaczających się wyborną fakturą fortepianową i efektownym opracowaniem zwłaszcza w harmonicznym szczegółach zarazem jednak zbytnią lekkością myśli i eklektyzmem. Znacznego talentu dowodzą kompozycje Jadwigi Sarnckiej (zwłaszcza wariacje „es-moll”), Juliusza Wertheima (*Preludia* i fantazja z orkiestrą), Heleny Łopuskiej, Juliusza Wolfsona (*Impromptus*) i innych.

<sup>29</sup> Apolinary Szeluto (1884-1966) – polski kompozytor, pianista i adwokat; w międzywojniu pracował w Ministerstwie Sprawiedliwości, a tuż przed wojną przeniósł się do Słupcy, gdzie pracował jako notariusz; po 1945 r. sędzia Sądu Grodzkiego; okres Dwudziestolecia był najpłodniejszym w jego twórczości, wiele jego dzieł wykonywanych było w Polskim Radiu; po wojnie zaangażował się w socrealizm w muzyce.

Franciszek Brzeziński (1867-1944) – polski kompozytor i krytyk muzyczny; studia muzyczne pod kierunkiem Jana Kleczyńskiego w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie; pisał recenzje muzyczne do „Kuriera Warszawskiego”; pełnił funkcję polskiego konsula we Wrocławiu i Berlinie.

<sup>30</sup> Julian Zaremski [właśc. Juliusz Zarębski] (1854-1885) – polski kompozytor i pianista, zmarły przedwcześnie, był autorem najsłynniejszego utworu polskiej kameralistyki romantycznej *Kwintetu fortepianowego g-moll*.

Polski”, która przejęła formy Chopina kontynuując je lub przekształcając zależnie od indywidualnych skłonności, stosując przy tym nowsze poglądy na harmoniczne możliwości wreszcie na styl i fakturę. Z tego stanowiska należy zapatrywać się na preludia i etiudy Szymanowskiego – preludia, nokturny i impromptus Różyckiego. Jedną z zasadniczych różnic między talentem Szymanowskiego i Różyckiego jest ta, że gdy pierwszy z nich tworzy *sub specie*<sup>31</sup> absolutnej muzyki, u drugiego odczuwamy w kompozycjach fortepianowych (podobnie jak w symfonicznych) ideę poetyczną która wytwarza u niego nastrój za pomocą odpowiednich środków muzycznych. Stąd i formy, jakimi posługiwali się w dalszym rozwoju swej twórczości, są w zasadzie inne. Szymanowski więc wypowie się w dwóch kapitalnych wariacjach (op. 3 i op. 10) i doskonałej sonacie, najlepszej jaką nasza muzyka wydała od czasów Chopina – Różycki zaś stworzy szereg charakterystycznych, przepojonych poezją liryków (*Poème, Légende, Melancholie, Fantaisie, Conte d'horloge*), aż wreszcie odezwie się w nim urodzony symfonista, który każe mu wrócić do swego najistotniejszego „ja” i dać muzyce naszej dzieło, będące przeniesieniem symfonicznego poematu na fortepian, mianowicie pełną dramatycznej grozy *Balladynę* (według Słowackiego), siostrzycę dawniej już napisanej *Ballady* (na fortepian z orkiestrą). Różnice te między Szymanowskim a Różyckim są widoczne: o ile Szymanowski przenosi i opracowuje okazale (pod względem polifonicznym) swój styl fortepianowy na dzieła orkiestrowe, o tyle Różycki realizuje w zakresie fortepianowych środków pomysły symfoniczne. U obydwo wpływ Chopina jest mimo to dość widoczny, u Szymanowskiego w każdym razie więcej. Ostatnie jego dzieła zdradzają dążność do wprowadzenia bogatszych kontrapunktów, niż je znajdziemy w stylu Chopina. Czy kompozytor powoduje się spontanicznością czy też czyni to pod wpływem Maxa Regera, nie miejsce tu rozstrzygać. To tylko jeszcze dodać musimy, że o ile Szymanowski zdradza szczególnie zamiłowanie do form ścisłego kontrapunktu i z chęcią posługuje się fugą (daleką od oschłych schematów) o tyle Różycki najlepiej wypowiada się w wolnym stylu, dalekim jednak od rozwichrzonej manieri impresjonistycznej.

To zamiłowanie do ścisłych form widoczne jest u dwóch innych kompozytorów fortepianowych, którzy też są obdarzeni wybitnym zmysłem kombinatorским w zakresie polifonicznym. Są nimi: Apolinary Szeluto i Franciszek Brzeziński. *Preludia* i *Wariacje* Szeluty nie są wprawdzie dziełami zupełnie dojrzałymi, ale potęga talentu, na wskroś indywidualnego i bogatego w wiedzę (nie dla samej wiedzy) czyni je nie najskromniejszym pomnikiem wysokich lotów „Młodej Polski”. Zwrócić też należy uwagę na jeden eksperyment: oto Szeluto pragnie zastąpić utarte formy sonaty szeregiem

<sup>31</sup> *Sub specie* (łac.) – pod pozorem, z punktu widzenia.

utworów, odpowiadających charakterowi poszczególnych części sonaty – zamiast nich pojawia się cykl złożony z impromptu, nokturnu itd\*. Talent Brzezińskiego ogniskuje się najlepiej w formach ścisłych, przede wszystkim w wariacji i fudze.

Pieśń solowa polska mało rozwinęła się od czasów Moniuszki, w ostatnich zaś czasach zaczęła dość niedwuznacznie chylić się nie tyle ku upadkowi ile raczej ku szablonowi. Przyczyniły się do tego w niemałym stopniu: obojętność na wynik ewolucji pieśni na Zachodzie (od czasów Liszta i Schumana a także Wagnera), zbyt duża popularność pomysłów i opracowania oraz jednostronność w stylizowaniu lub braniu *in crudo*<sup>32</sup> ludowych pierwiastków. Fałszywe mniemanie jakoby pieśń była najłatwiejszą z form wokalnych, w której instrumentalny udział może się ograniczyć do minimum, zabagniło sprawę do reszty, mnożąc zastępy komponujących bez talentu a często bez przeciętnego przygotowania technicznego, najczęściej zaś bez inteligencji muzycznej, której zwłaszcza pieśń wymaga w wysokim stopniu jako forma, urodzona ze ścisłego związku poezji i muzyki (nie tylko „tonu i słowa”). Usiłowania Paderewskiego i Opieńskiego a po części Stojowskiego – Melcer bowiem dopiero w ostatnich czasach tworzy pieśni – spełżyły na niczym tym bardziej, że pieśń nie była ich najważniejszym domenem. Przypadła więc i „Młodej Polsce” rola nowa może najtrudniejsza, gdyż przeznaczona do odegrania na terytorium, najbardziej zachwaszczonym przez mnogość „talentów” spod ciemnej gwiazdy, przekrzywiających najszlachetniejsze plody dawniejszego kierunku, którego najwybitniejszym reprezentantem jest bez wątpienia Władysław Żeleński. Role tę objęli: Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg i Karol Szymanowski a wraz z nimi Henryk Melcer. Ogólną tendencją tych pieśniarzy jest zjednoczenie muzyki i poezji pod każdym względem. Muzyka ma zadanie podwójne: głos śpiewa, melodyjnie recytując tekst, partia zaś instrumentalna staje się wyrazem duchowej treści tekstu w zakresie tych środków, które ma do rozporządzenia. W fakturze tych pieśni panuje *eo ipso* wielka różnorodność, gdyż nie abstrakcja muzyczna lecz forma poetyczna wpływa na formę pieśni jako całości. I tu więc nastąpiło wyzwolenie się ze schematów: treścią jest muzyka, naczyniem zaś i formą – poezja-tekst. Nie czysty i wyłączny liryzm, lecz bogata skala ekspresji nastroju tekstu jest właściwością współczesnej pieśni polskiej. I w niej zachodzą różnice poglądów. Pieśni Fitelberga i Szymanowskiego, tak niezmiernie bogate w harmoniczne pomysły, są jednolite w formie i niemal treści i polegają na przeprowadzeniu tematycznym jednej idei; pieśni Różyckiego, poniekąd i Melcera, posiadają większą siłę charakterystycznej muzyki, czulej na każde załamanie się toku

\* Podobną próbę uczyniła Jadwiga Sarnecka.

<sup>32</sup> *In crudo* (łac.) – w stanie surowym, pierwotnym.

myśli w tekście. W pieśniach poprzednich dwóch kompozytorów, wydanych w ostatnich czasach, przebija się niewątpliwy wpływ R. Straussa i M. Regera – wpływ, nie przynoszący z sobą reminiscencji\*.

Dość niepozornie przedstawia się w twórczości „Młodej Polski” muzyka kameralna. Kilka sonat skrzypcowych i wiolonczelowych Różyckiego, Szymanowskiego, Szeluty i Fitelberga oraz trio tego ostatniego nie posiadają jeszcze tego epokowego znaczenia, co ich dzieła symfoniczne i pieśni oraz muzyka fortepianowa. Główny powód leży w tym, że dzieł tych nie wydano, a niektórych dotychczas nie wykonano z braku zespołów wykonawczych. Wreszcie połowa tych dzieł należy do wcześniejszych, w których talenty jeszcze się nie skryształizowały. Obojętność wirtuozów (prócz J. Lalewicza, H. Melcera i Kochańskiego<sup>33</sup>) trwa dalej i działa zniechęcająco.

Również dramat muzyczny nie ma jeszcze widoków rozwoju, czego powodem jest anarchia zarządów oper, uprawiających bezwzględne geszefciarstwo, oraz brak tekstów, które by były wolne od szablonów operowych i zarówno przedstawiały pewną wartość literacką jak i liczyły się z własnościami tekstu jako tekstu przeznaczonego dla dramatu muzycznego. Literacka strona tej formy stała się u najwybitniejszych muzyków dramatycznych powodem udaremnienia wszystkich tych zalet, jakie stanowią talent specyficzny w zakresie dramatu muzycznego. Dość wskazać na szereg niemieckich kompozytorów. Lecz jak w Niemczech pseudofilozoficzne rozhowory „librecistów” (naśladowujących niewolniczo twórcę *Nibelungów*) przyczyniały się do upadku dzieła, tak u nas grozi zawsze rozbicie dramatycznej jednolitości przez wplatanie epizodów lirycznych, o których można zasadniczo powiedzieć, że są zbyteczne, jeśli nie przyczyniają się do jednolitości dramatycznej. Jeszcze nie zniknęły u nas echa dawnej opery z jej banalnym szablonem szeregu epizodów, pozornie z sobą związanych; jeszcze pragną utrzymać kompromis ze śpiewakiem i dać mu możliwość wysunięcia się na plan pierwszy dzięki rozwiniętej arii lub nawet pieśni. *Manru* Paderewskiego

---

\* Z młodszych kompozytorów pieśni, którzy zerwali po części z szablonem, a w każdym razie mają tendencje właściwe współczesnej pieśni, wymieniamy: Zdzisława Jachimeckiego (kierunek H. Wolfa), B. W. Walewskiego, Jadwigę Sarnecką, K. Rostworowskiego, J. Wertheima i innych. – Niewydane dotychczas pieśni Szeluty posiadają bardzo wielką wartość.

<sup>33</sup> Jerzy Lalewicz (1875-1951) – polski pianista i pedagog; por. przyp. 12 na s. 282.

Henryk Melcer-Szczawiński (1869-1928) – polski kompozytor neoromantyczny, pedagog, dyrygent oraz pianista; por. przyp. 13 na s. 282.

Paweł Kochański (1887-1934) – polski skrzypek żydowskiego pochodzenia; uczeń Emila Młynarskiego w Konserwatorium Warszawskim; profesor w Petersburgu, Kijowie oraz Juilliard School of Music w Nowym Jorku; miał uniwersalny repertuar od utworów dawnych po współczesne.

obfituje w takie epizody i mimo bardzo wyraźnych wpływów wagnerowskich nie jest dramatem muzycznym lecz operą. Lirycznych oper mieliśmy wiele. Gdy Wyspiański uderzył w ton bohaterski, wtedy przyszła chwila, w której obudziły się pragnienia stworzenia bohaterskiego i narodowego i zarazem muzycznego dramatu. Mogło go dać pokolenie muzyków, znających Wagnera nie tylko z partytur ale i ze sceny. Pokoleniem tym jest właśnie „Młoda Polska w muzyce”. Pierwsze usiłowania wyszły od kompozytora, obdarzonego temperamentem dramatycznym, czego dowodem jego dzieła. Mamy na myśli Ludomira Różyckiego, najbardziej powołanego muzycznego tłumacza wizji Wyspiańskiego. Jego *Bolesław Śmiały*, wystawiony we Lwowie (1909), jest w istocie na wskroś dramatycznym dziełem ale z winy tekstu, napisanego wprawdzie przez wagnerianina, lecz bądź co bądź śpiewaka, który odtwarza najlepiej najliryczniejsze arcydzieło Wagnera (*Lohengrin*)\* – otóż *Bolesław Śmiały* posiada jeszcze ustępy, dowodzące zmagania się muzyki operowej z dramatyczną – z winy tekstu, powtarzam. To *malum necessarium*<sup>34</sup> nie obniża wysokiej wartości partytury *Bolesława Śmiałego*, przemawiającej lapidarnym językiem urodzonego dramato-muzyka, mającego do rozporządzenia wybitny talent symfoniczny, niezbędny w dramacie muzycznym. Dzieło to najsilniejsze, jakie nasza muzyka wydała od czasów, gdy poczęto u nas tworzyć wartościowe – opery; dzieło tym bardziej wartościowe, że w przeciwieństwie do płodów niemieckich bogate w inwencję. Doświadczenia poczynione z *Bolesławem* wpłyną niewątpliwie uzdrawiająco przy tworzeniu *Trylogii renesansowej*, nad którą obecnie pracuje Różycki. Tak przedstawia się w ogólnym zarysie twórczość „Młodej Polski”, o której Jose Lassalle<sup>35</sup> wyraził się trafnie, że jest i polską i europejską. Jak każda „Sztuka”, ma i ona wrogie „Zera”<sup>\*\*</sup>.

Ukończyłem w Krakowie, w dniu 8 lutego 1911,  
w rocznicę tragicznej śmierci Mieczysława Karłowicza.  
1911, nr 3, s. 17-39

\* Nie bez racji znajdziemy w *Bolesławie Śmiałym* ustęp, przypominający tekst *Lohengrina*: mianowicie nawoływanie się straży zamkowych. Dla objaśnienia należy dodać, że *Bolesława Śmiałego* przestano grywać z powodu braku... śpiewaka. Brak zespołów kameralnych, orkiestr, śpiewaków – smutna to rubryka kultury muzycznej w Polsce.

<sup>34</sup> *Malum necessarium* (łac.) – zło konieczne.

<sup>35</sup> Jose Lassalle – postać niezidentyfikowana.

\*\* Dzieła tych kompozytorów, o których piszę, ukazały się w Berlinie (Albert Stahl), Warszawie (G. Gebethner i Wolf), Krakowie (Piwarski i Sp., S. A. Krzyżanowski, Musée Felix Jasiński) i Lipsku (Lauterbach & Kuhn, Breitkopf & Härtel).





Wilhelm Mitarski

## Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim

**K**iedy się dziś spogląda wstecz na ruch, wytworzony w malarstwie XIX w., zwany impresjonizmem, gdy się przypomni jego legendę niezależnie od skutków, tzn. bez uprzedzeń z powodu zawodu, jaki ruch ten sprawił, widzi się, względnie czuje się, że ruch ten jak wszystko, co żywotne, zostawił we wspomnieniu silny dość urok, ten sam zresztą, któremu poddawali się wszyscy biorący w nim udział. Jakkolwiek powstał on w epoce tzw. pozytywizmu, przygotowali go jednak romantycy. Czymże w istocie był ten impresjonistów „powrót do natury”, jeżeli nie jednym ze skutków pierwszych ongi nawoływań powrotu do natury J. J. Rousseau<sup>1</sup> itd. Nie bez racji też uważali oni za jednego ze swych ojców Delacroix<sup>2</sup>.

W legendzie impresjonizmu są elementy istotnego piękna, które dla nas istnieją nie w dziełach powstałych z tego ruchu ile w nim samym, wziętym jako objaw życiowy, na który nam dziś wolno patrzeć jako na błąd, na gorączkę, ale gorączkę, w której marzyły się rzeczy piękne – tym piękniejsze, że lepszych wtedy nie było. Romantyzm jako potężny prąd, który odbił się na umysłowości całej Europy miał też w impresjonizmie (z jego najlepszego okresu) do pewnego stopnia przeciwwagę; impresjonizm dawał mu nowe

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – francuski pisarz, filozof i pedagog epoki oświecenia; autor koncepcji swobodnego wychowania. Winił cywilizację i postęp za istniejące zło, wywodząc stąd potrzebę powrotu do natury; według niego nauka, sztuka i literatura nie prowadzą człowieka ku dobru, ponieważ rozwój umysłowy prowadzi do degradacji moralnej przez stłumienie naturalnych instynktów.

<sup>2</sup> Eugène Delacroix (1798-1863) – francuski malarz, najwybitniejszy przedstawiciel romantyzmu w sztuce europejskiej; przeciwstawił estetyzmowi klasyków nowy program, który zrywał z konwencjami treści i formy oraz przeciwstawił im bogactwo wyobraźni twórczej i swobodną grę światła i barwy.

ujście, skusił umysłowość, znużoną rozrostem i nadmiarem romantyzmu, nową formą istnienia, nowym powabem, bo cóż mogło być powabniejszego nad „wyjście w pole”, radowanie się naturą?

Do powodzenia tego nowego ruchu przyczyniły się w znacznym stopniu: bezsens w systemie nauczania Akademii, triumf naturalizmu w literaturze, wpływ drzeworytu japońskiego, wprowadzonego po raz pierwszy do Europy, hasła „zupełnej” swobody i wyzwolenie z wszelkich reguł, jakie głosili jego inicjatorowie. Czyż malarzowi marnotrawiącemu czas na beznadziejnym kopiowaniu modelu w szkole, nie mogły się one podobać? Po latach całych, spędzonych w Akademii, nie mógł namalować „obrazu”, gdy natomiast wciągnięty do nowego kierunku, szedł w pole „po motyw”, którego zupełnie dowolna interpretacja była już „obrazem”. Mogła przy tym zaimponować rola interpretatora natury, którym w jego pracy kierował jedynie artystyczny kaprys; imponowało też przekonanie, że jest swobodnym włóczęgą, pośredniczącym między *au hasard*<sup>3</sup> napotkanym pięknem a przeciętnym przypadkowym widzem, mającym kupić jego obraz dlatego właściwie, że jego oko widziało o kilkadziesiąt odcieni kolorowych więcej niż oko tego widza. W myśl zasady, że natura jest „zawsze i wszędzie” piękna, zaczęto malować wszystko naokoło bez wyboru, zaspokajając tym wrażliwość domagających się od sztuki „współczesności”. Niewątpliwie w stosunku do konwencjonalnych, banalnych do ostatecznej nudy produktów akademickich, konwencjonalnie pojętej formy i koloru, ruch ten wniósł wiele nowych wartości, a w pierwszym rządzie wartość koloru, jego koncepcję pojętą szlachetniej i odświeżył atmosferę malarstwa. Jako reakcja akademizmu, na upadku dekadencji, sam impresjonizm był fermentem, który umożliwił następnie ewolucje. Ferment ten miał dość siły żywotnej, by zdobyć sobie własną pozycję w historii, ale miał on w sobie zarody rozstroju, które wybujały w zupełną anarchię i ta sprowadziła nową reakcję.

W ruchu tym jednak już byli ludzie, którzy szukali „Obrazu”, kompozycji pojętej à la J. F. Millet<sup>4</sup> i takim był Pissarro<sup>5</sup>. Następującym pokoleniom malarzy (ruch około roku 1880), którzy wyszli z impresjonistów, zdobywcze te nie wystarczały. Wszystkie „zuchwałości” ich poprzedników wydawały im się za grzeczne, zbyt mało oryginalne: poszli też w kierunku przesady aż do absurdu. Poszukiwanie „charakteru” doprowadziło do karykatury –

<sup>3</sup> *Au hasard* (fr.) – na los szczęścia.

<sup>4</sup> Jean François Millet (1814-1875) – francuski malarz i grafik; znany z realistycznych obrazów z życia chłopów, w których apoteozował ich ciężką pracę. Por przyp. 3 na s. 56.

<sup>5</sup> Camille Pissarro (1830-1903) – francuski malarz i grafik, uważany za jednego z „ojców impresjonizmu”, brał udział we wszystkich wystąpieniach tej grupy; tworzył głównie pejzaże nasycone światłem słonecznym i przeopjone nastrojem spokoju. Nauczyciel Paula Cézanne’a i Paula Gauguina.

upraszczanie formy do schematu. Dziś jeszcze wystarczy obejrzeć coroczną wystawę „Independents”<sup>6</sup>, aby mieć pojęcie o tych dziwactwach, o podobnym znęcaniu się nad płótnem za pomocą farb. Obecnie, i publiczność, i malarze są zarówno znużeni i znudzeni tego rodzaju wybrykami.

W anarchii tej jednak zaczynają się pokazywać pierwsze początki nowego ładu, widać usiłowania oparcia się o jakąś tradycję, o muzea. Paryż posiada na szczęście swe niezrównane muzea, które pozwalają na kontrolowanie każdego ruchu w sztuce i ułatwiają sprawdzanie i orientowanie się we wszelkiego rodzaju kierunkach i wartościach. Ten fakt istnienia muzeów, zawierających w sobie tradycje artystyczne w najlepszej, najdoskonalszej formie, doświadczenie długiego szeregu wieków, nie może nigdy pozostać bez wpływu na inteligentne jednostki artystyczne. Jednym z pierwszych objawów reakcji na impresjonizm, były już wtedy poszukiwania kilku artystów za formami innymi niż te, które zawierał impresjonizm – było cofnięcie się wstecz do form „prymitywnych”, nawet archaicznych. Było to, jak mówiono, nawrót do „barbarzyństwa” podyktowany nadzieją odświeżenia się, nadzieją powrotu do młodości, nadzieją jakiegoś renesansu.

Reakcje tego rodzaju w historii cywilizacji nie są wcale nowością i znane już były w starożytności, np. w Grecji około V w. po Chrystusie\*. Nawroty tego rodzaju były zawsze wyrazem reakcji na zbyt wybujałą jedynie techniczną doskonałość ze szkodą treści dzieł, ich wewnętrznej zawartości. Można zatem powiedzieć, że w omawianym ruchu estetycznym, wzrost naturalizmu, w który się wyrodził impresjonizm, spowodował zmianę w upodobaniach pewnej grupy artystów, w ich smaku i skierował ich wysiłek w inną stronę. Na ogół usiłowania malarskie z tej epoki były wysokiem chaotycznym nastroju, wyrazem zupełnego zerwania z tradycją jakąkolwiek i nadmiar tej anarchii sprowadził zwrot stanowczy na korzyść ładu, porządku – powrót do tradycji.

Na czele tego nowego ruchu wymienić można właściwie nazwiska trzech artystów, dzieła ich bowiem i teorie wywarły zdecydowany wpływ zarówno na współczesnych, jak i na następujące pokolenia malarskie. Są to: P. Cézanne, P. Gauguin i Van Gogh<sup>7</sup>. Mimo, że w początkach dzieła ich nie różnią się

---

<sup>6</sup> Wystawa „Independents” – Wystawa Niezależnych – organizowana corocznie od 1884 r., w Paryżu ekspozycja, która była wyrazem sprzeciwu wobec oficjalnego Salonu sztuki, stąd brak w nim jury i nagród, a dzieła oceniała sama publiczność. Salon pozostawał pod opieką stowarzyszenia *Société des artistes indépendants* (Stowarzyszenia artystów niezależnych), którego pierwszym prezesem został wybrany Odilon Redon.

\* E. Pottier, *Wykłady z historii o wazach greckich w École du Louvre*.

<sup>7</sup> Paul Cézanne (1839-1906) – francuski malarz impresjonista, którego twórczość miała przełomowe znaczenie dla rozwoju sztuki XX w.; dążył do przełamania jednostronnej doznaniowości impresjonizmu, odrzucił w swoich płótnach tradycyjny układ poziomów i pionów a uwzględniał wzajemne oddziaływanie form i kolorów przy przechodzeniu wzro-

zasadniczo od impresjonistów, artyści ci uświadomili sobie dość szybko, że smaki ich i zdolności popychają ich w innym kierunku. Najwcześniej uświadomił to sobie Cézanne.

Dla uprzystępnienia i lepszego pojęcia jego pracy, trzeba przypomnieć, że w interpretowaniu natury, wyznawanym i praktykowanym przez impresjonistów, warunkiem koniecznym niemal było wirtuozostwo, do którego zmuszało malarza utrwalanie, „chwytanie” zjawisk przelotnych, krótkotrwałych (zwłaszcza w pejzażu). Potrzebna była więc wielka techniczna zręczność i spryt, które doprowadzono do przesady, aż do przesytu. Cézanne, który ani zdolności w tym kierunku nie miał ani też upodobań, lecz którego przeciwnie smak skierowywał raczej w stronę naiwnej, koślawej niemal interpretacji, Cézanne dziełami swymi przyspieszył bankructwo tego wirtuozostwa, które z wysokości „cnoty” malarskiej zeszło na poziom wady\*.

Pomimo bardzo wytężonej pracy, w ciągu drugiej połowy swego życia, Cézanne „obrazu”, do którego zrealizowania dążył z całej siły – dzieła skończonego nie zostawił. Mówiąc jednak o współczesnym malarstwie francuskim ominąć go niepodobna ze względu na stanowczy wpływ, jaki dziełami swymi wywarł na to malarstwo. Nie można omijać go także ze względu na niego samego pomimo wszystkie, nieraz niezmiernie przykre strony jego dzieł. Człowiek ten dziełu swemu poświęcił całe swe życie z takim oddaniem się pracy, że sam fakt ten zasługuje, i jako przykład, i jako nauka a wreszcie do zastanowienia się nad jego twórczością zmusza istotna oryginalność, jakiej Cézanne’owi bezwarunkowo odmówić nie można.

W pracy swej wyszedł on początkowo z tradycji muzealnej, z Louvre’u i poprzez Veronese’a, Delacroix, Courbeta i Maneta<sup>8</sup> zwrócił się do bezwzględnego studiowania natury jako do jedyne, jego zdaniem, źródła twór-

---

kiem z przedmiotu na przedmiot. W Polsce problematykę malarską Cézanne’a spopularyzowali kapiści, a analizę podstaw formalnych jego sztuki podjął ruch awangardowy.

Paul Gauguin (1848-1903) – francuski malarz, prekursor sztuki współczesnej. Patrz przyp. 4 na s. 41.

Vincent Van Gogh (1853-1890) – malarz holenderski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli postimpresjonizmu; traktował kolor, fakturę i rysunek jako środki ekspresji, nadając tematom znaczenie symboliczne.

\* Naśladowcy Cézanne’a zrobili znów z niedołęstwa „cnotę”. Stworzono w ten sposób nowy przesąd jako zaletę z wad Cézanne’a, które były wynikiem jego błędnego widzenia, a na które sam się skarżył.

<sup>8</sup> Paolo Veronese [właśc. Paolo Caliari] (1528-1588) – jeden z najwybitniejszych malarzy włoskich okresu Renesansu, związany z Wenecją; tworzył obrazy sztalugowe i freski o tematyce religijnej, historycznej, alegorycznej i rodzajowej; jego spiętrzone kompozycje z rozbudowanym tłem architektonicznym o mistrzowskich skrótach perspektywicznych, które wywoływały iluzję głębi przestrzeni, zapowiadały sztukę baroku.

Gustave Courbet (1819-1877) – malarz francuski, jeden z głównych przedstawicieli realizmu w sztuce europejskiej XIX w.; w jego twórczości widoczny jest bezpośredni stosunek

czości. W tym przejściu do „natury” był przez pewien czas pod wpływem impresjonistów, zwłaszcza Pissarra. Teraz pytamy, co różni Cézanne’a w tym „studiowaniu natury” od impresjonistów, od C. Moneta na przykład? Podczas gdy Monet, studiując ją, zadowala się mniej czy więcej kolorowo pięknym reprodukowaniem danego zjawiska, Cézanne uczy się od niej, stara się przejrzeć jej tajemnicę, odgadnąć wrażenia równie potężne. „Il nous faut rédevenir classiques par la nature”<sup>9</sup> mówił do swego ucznia E. Bernarda<sup>10</sup> i terminu *classiques* używał w znaczeniu odzyskania łączności (przez naturę) z tradycją, z wielkimi mistrzami weneckimi, którzy byli dla niego ostatnim wyrazem „realizacji”, jak się sam wyrażał, w malarstwie. Gdy więc dla impresjonistów malowanie z natury było ostatecznym celem, Cézanne uważał je jedynie za środek, wiodący do zgoła innego celu. Miał on doskonałe poczucie głębokiej różnicy, jaka zachodzi między obrazem a naturą, ale nie dane mu było wykonać swoje dzieło i w tym jego dramat. Złożyło się na to kilka ważnych powodów a najważniejszymi zaś były: jego słabe bardzo zdolności rysunkowe i zupełny brak twórczej wyobraźni. Nie miał pamięci malarskiej, skutkiem czego skazany był na wieczne „studiowanie”, co przy innych jego wadach uniemożliwiał mu do reszty realizowanie obrazu. Przeszkadzał mu też w pracy zbyt wielki namysł, przez co robota stawała się powolną i wymęczoną.

Ciężyło też na tej pracy jeszcze i ustawicznie niezadowolenie Cézanne, który obraz, posunięty nieraz daleko, zmieniał zupełnie po kilka razy w ciągu tygodnia, wreszcie zniechęcony porzucał go. W tym zmaganiu się ze sobą i z materiałem przypomina on bohatera interesującej powieści Balzaca<sup>11</sup>

---

do przedstawianych rzeczy oraz niechęć do tematyki historycznej i literackiej. Patrz przyp. 55 na s. 97.

Édouard Manet (1832-1883) – malarz i grafik francuski, pozostawał pod wpływem malarzy hiszpańskich (Velázquez, Goya) i drzeworytu japońskiego, pod wpływem studiów nad światłem, zbliżył się do impresjonistów, choć nie przejął ich metody. Patrz przyp. 38, rozdz. I.

<sup>9</sup> *Il nous faut rédevenir classiques par la nature* (fr.) – musimy ponownie stać się klasykami poprzez naturę.

<sup>10</sup> Émile Bernard (1868-1941) – malarz francuski, grafik, projektant; przyjaciel Van Gogha, Gauguina i Toulouse-Lautreca; początkowo należał do kręgu twórców z Pont-Aven. Podróżował po Włoszech, Grecji, Turcji i Egipcie, gdzie w tym ostatnim osiadł na 10 lat. W 1904 r. powrócił do Francji, odwiedził Cézanne’a w Aix-en-Provence. Pod koniec życia zerwał z symbolizmem i powrócił do akademickiego klasycyzmu wzorowanego na twórcach renesansowych.

<sup>11</sup> Honoré de Balzac (1799-1850) – jeden z najwybitniejszych powieściopisarzy francuskich, współtwórca współczesnej powieści europejskiej; autor cyklu powieściowego pt. *Komedia ludzka*, w którym dał obraz francuskiego społeczeństwa XIX w. – od Pierwszego Cesarstwa aż do Monarchii Lipcową – człowiek był w nim opisywany jako gatunek przyrodniczy.

pt. *Nieznane arcydzieło*. Bohater Balzaca jest jak wszystkie główne figury jego dzieł zolbrzymiany, spotęgowany do wielkości, przez co staje się osobą dramatu. Trenhofer jest poszukiwaczem Absolutu, dąży do stworzenia arcydzieła z całą potęgą swego geniuszu i dzieło to niszczy w przystępie szalonego gniewu. Cézanne dzieła takiego nie stworzył; zostały po nim tylko fragmenty dzieł, ale w wysiłku swym wobec Natury, której tajemnicę chciał osiąść, aby budować i tworzyć z taką samą jak ona pewnością i logiką, był, można powiedzieć: bohaterskim. Bohaterskim był w zapale, w jakim szukał Prawdy (nie Piękna) – szukał jej z wielką wiarą choć beznadziejnie dlatego, że ogrom widzianej przez niego Prawdy przygniatał go. Wielkość wizji malarzkiej, jaką miał przed oczami, jego szczerłość i bezinteresowność w ocenianiu rezultatów swej pracy nie dawały mu cieszyć się tym, co zdobywał, do zupełnego zaś skrzywienia charakteru dzieła przyczyniał się także zawiliły charakter tego człowieka, brak zaufania do siebie, wreszcie błędy „optyki” malarzkiej. Przyznawał sam, że widzi nieraz źle, że „plany” chwieją mu się przed oczami a linie prostopadłe wykrzywiają. Te błędy widzenia spotyka się nieraz w jego studiach. Pozostało też po nim, mimo wieloletniej twórczości, w całej masie mniej więcej podciągniętych prac, jedynie kilkanaście obrazów, według których należy go sądzić.

Należy do tego parę istotnie bardzo pięknych „martwych natur”, kilka figur (w tym postać *Wiosny*, którą załączamy w reprodukcji) oraz niektóre pejzaże. To co się z dzieł jego zwykle spotyka w obiegu handlowym, nadaje się raczej jako ilustracja ujemnych stron jego twórczości. Reasumując jakoś wysiłku Cézanne’a i jego pozycję w nowoczesnym malarstwie francuskim, można powiedzieć, że był on pionierem pokoleń malarzskich, które z anarchii poprzez błędy i utykania się dążyć zaczęły do tradycji, do kompozycji, do tzw. „obrazu”. W swej koncepcji kolorem rozszerzył i pogłębił zdobycze impresjonistów, rozwinął logiczniej paletę malarzką, bo gdy ci w swej skali barw nie wychodzili poza kolor błękitny, który był ostatnią literą w abecadle impresjonistycznym, Cézanne dodał jeszcze kolor czarny (*noir de peche*). Przez to jego skala chromatyczna stała się bogatszą\*. Od Cézanne’a zatem zaczyna się zwrot w pojmowaniu zadań sztuki i nie wiele czasu upłynie, gdy na ruch impresjonistyczny będzie się patrzeć jako na „epokę ignorancji i zaślepienia”. Pokolenie, które wyszło z impresjonizmu, zaczyna przeciwstawiać mu sztukę solidniejszą, szlachetniejszą. Idea sztuki, pojmowanej jako „natura widzenia poprzez temperament” – idea, którą realizując, impresjoniści ograniczali zadanie artysty do r e p r o d u k o w a n i a

---

\* Usuwając kolor czarny, zwięża się możliwości kolorowe, za czym idzie ubóstwo większe w wypowiedzaniu się kolorem i konieczność używania gwałtownych kontrastów. Cézanne gwałtowności takie usunął, przez co jego harmonie są łagodniejsze i pełniejsze zarazem.

natury, zaczęła tracić swój walor. Odtąd zadaniem artysty miała być praca twórcza, nie reprodukcja, praca umysłu, dla której natura i wrażenia z niej odniesione mają być tylko pretekstem, okazją dla twórczości. Było to więc racjonalniejsze i szlachetniejsze postawienie zagadnienia dzieła sztuki; przywrócono wyobraźni\* należne jej miejsce w twórczości, jako naczelnej władzy twórczej. Wyznając zasadę, że dzieło sztuki nie powinno być kopią z natury, lecz jej „subiektywnym przekształceniem”, dopuszczono jednak wszelką przesadę w wyrażaniu w obrazie wrażeń, odniesionych z natury. Dopiero nadużycia, popełniane w kierunku tej przesady, skutkiem których malarstwo gloryfikowało często wszelką brzydotę, przenosząc ją z „życia” do obrazu, przyczyniały się do uświadomienia, że jednak naturę przekształcać trzeba w sensie pewnych praw, ogólnie obowiązujących – przerabiać ją na Piękno. Płótno zamalowane powinno już samo przez się być przedmiotem pięknym i takimi były zawsze prawdziwe dzieła sztuki. W omawianych ewolucjach brała udział znaczna liczba artystów, między którymi jedno z najważniejszych miejsc zajął P. Gauguin i Van Gogh. Z początku malował Gauguin w sensie teorii impresjonistycznych, chociaż i ówczesnej jego obrazy wyróżniają się szlachetnością w interpretacji koloru i są w ogóle bardziej od innych „komponowane” i kończone. Nieco później, pod wpływem dzieł Cézanne’a, zaczął się Gauguin opamiętywać i uświadamiać sobie, że go chęć i zdolności popychają zgoła w inną stronę. Przykład Cézanne’a, zrywającego z tendencjami naturalistycznymi, jego samodzielna postawa wobec natury, oryginalność techniki, podziały w wysokim stopniu podniecająco na Gauguina i rozbudziły jego inteligencję. Równie silnym musiał być jednak na niego wpływ osobistych poszukiwań i studiów, robionych po muzeach paryskich. Studia te zdecydowały go do owego powrotu do „barbarzyństwa”, do cofnięcia się wstecz: *bien loin, plus loin que lec chevaux du Parthenon... jusqu’au dada de mon enfance, le bon cheval de bois*<sup>12</sup>.

Było w tym nawracaniu się wiele pozy i przesady, ale była też logika. Gauguin rozumiał i czuł dobrze, że w twórcach artystycznych ludzi pierwotnych, nie tkniętych cywilizacją, przemawiają najsilniej pierwsze, niespaczone instynkty, w których uzewnętrzniają się, jak je nazwał: *odwieczne prawa Piękna*. Dla analogii przypomnę, jak niedawno jeszcze u nas zwrócono się z zapalem do gromadzenia materiałów dla tzw. sztuki stosowanej. Było to również podyktowane chęcią i nadzieją odświeżenia się formami prymitywnymi.

---

\* Dawniejsze pojęcie „obrazu” było racjonalniejsze; nie mówiło się *tableau* lecz *image*, tzn. wyobrażenie czegoś, inaczej: jak daną rzecz *imagier* (dzisiaj malarz) umiał wyobrazić.

<sup>12</sup> *Bien loin, plus loin que lec chevaux du Parthenon... jusqu’au dada de mon enfance, le bon cheval de bois* (fr.) – dalej o wiele dalej niż konie z Partenonu aż do mojego ulubionego konika z dzieciństwa, pocziwego drewnianego konika.

Gauguin jednak nie mógł się zadowolić poprzestaniem na „barbarzyństwie”, na to był zbyt wyrafinowany. Jego sztuka bliższa jest i bardziej pokrewna rzeźbie francuskiej z XII w., witrażowi z tegoż okresu, gobelinom francuskim i flamandzkim średniowiecznym, tzn. wytworom sztuki wielkiej, rozporządzającej całą pełnią środków artystycznych, zatem dalekiej od „prymitywności”. Jakkolwiek życie jego pełne było bezładu i sprzeczności, w malarstwie swym Gauguin nie znosił nieporządku. Przeciwnie, jego dzieła są doskonałym wyrazem „łacińskiej” potrzeby równowagi i ładu i w tym znaczeniu trzeba rozumieć jego wpływy na współczesnych i potomnych, jego wysiłek w przywracaniu łączności z tradycją. W czasie jego pobytu w Paryżu zapalono się nadzwyczajnie do indywidualności, sprowadzano wszystko do swego „Ja” i z tego punktu widzenia trzeba usprawiedliwić całą paradoksalną i brutalną stronę jego dzieła i wszystkie w nim przesady. Trzeba pamiętać, że one to przyczyniły się do jego rozgłosu. Poza tym jednak zasadniczą w jego obrazie jest harmonia, wdzięk, które cechują wszystkie niemal prace tego artysty. Umiejętność operowania arabeską (linią) spotykamy tak wyjątkową, że pod tym względem jest on ze współczesnych najbliższy Włochom z epoki przedrenesansowej. Był to wrodzony dekorator, którego wielkiego talentu nie umiano wyzyskać mimo nawoływań. Gauguin wreszcie „komponował” – komponował nie w sensie literackiej anegdoty, lecz rozwiązywał to zadanie logicznie z jedyną troską o piękno plastyczne i o takie urządzenie obrazu, aby ten mógł cieszyć oczy widza przede wszystkim jako piękny przedmiot. Prawda, że dzisiejsze wymagania odnośnie do tego piękna „przedmiotu” są nieco większe, że bardziej pogłębione studia w muzeach nakazują nam większą dbałość o obchodzenie się z materiałem i opracowanie powierzchni obrazu, nie mniej jednak zasługą Gauguina pozostanie to, że był on jednym z pierwszych, którzy obalać zaczęli przesąd, wprowadzony przez impresjonizm w postaci ordynarnego, lekceważącego traktowania materii i obrazu. Skutki tego przesądu widoczne są czasem i u Gauguina (jak zresztą u wszystkich współczesnych), ale występują one w daleko bardziej rażący sposób w obrazach Van Gogha, towarzysza pracy i przyjaciela Gauguina. Pomimo pewnych bardzo powierzchownych zresztą cech podobieństwa, dzieła tych artystów są zasadniczo różne. Gauguin uosabia w sobie raczej typ malarza południowego, wyraża sobą łączność z tradycjami kultury zachodniej, podczas gdy Van Gogh reprezentuje typ północny, co usprawiedliwia jego pochodzenie – był Holendrem. Wszystkie elementy piękna, z jakich się składa jego dzieło, są zasadniczo różne i przeciwne tym, jakie realizował Gauguin. Nie obchodzi go zupełnie piękno linii, układu w obrazie, równowaga w ustosunkowaniu dekoracyjnych plam; wrażliwość jego reaguje najsilniej na malowniczość, patetyczność danego zjawiska, na jego Poezję. Dzieła Van Gogha są jeszcze echem romantyzmu, jest to zdecydowany liryk



w malarstwie, a piękno samej istoty rzeczy wzrusza go ponad wszystko. Gatunek tego liryzmu jest w jego pracach nieraz bardzo szlachetny i równie szlachetna jego interpretacja koloru. Van Gogh modeluje przy tym silnie, dba o wypukłość, czego unikał Gauguin, malując przeciwnie zupełnie na płasko i usuwając perspektywę powietrzną podobnie, jak się to widzi w gobelinie.

Wpływ impresjonizmu jednak zaciężył daleko silniej na Van Goghu niż na Gauguinie zwłaszcza w skutkach wspomnianego przesądu. U Van Gogha wykonanie pełne jest impetu, tej charakterystycznej pasji, z jaką malarz improwizuje, reprodukując jakieś zjawisko z natury z pośpiechem, nie oglądając się na środki, byle zrealizować swoje wrażenie. Charakterystyczną stroną tej postawy malarza wobec natury jest agresywność, która do dziś niemal uważana jest za jeden z warunków talentu. W tych brutalnościach wykonania wyraziły się u niego najsilniej ujemne strony wpływu naturalizmu.

Ci trzej artyści, do których zaliczyć można jeszcze E. Bernarda<sup>13</sup>, ucznia i kontynuatora Cézanne'a oraz Anquetina<sup>14</sup>, wywarli zdecydowany wpływ na wszystkie ewolucje we współczesnym malarstwie francuskim. Dla tych ewolucji punktem zaczepienia był ruch impresjonistyczny a przez muzea sprowadziły one powrót tzw. klasycyzmu w zupełnie innej formie i rozumieniu niż „klasycyzm” w dawnym pojęciu.

1911, nr 1, s. 73-81

---

<sup>13</sup> Emile Bernard zob. przyp. 33 na s. 80.

<sup>14</sup> Louis Anquetin (1861-1932) – francuski malarz, grafik, projektant i teoretyk sztuki; przyjaźnił się z Toulouse-Lautrekiem, Bernardem, Van Goghciem; rozpoczynał swoją artystyczną drogę od impresjonizmu i zafascynowaniem Degasem. W 1887 r. wraz z Bernardem opracował nową koncepcję sztuki i sposobu tworzenia nazwaną przez Édouarda Du-jardina *cloisonnisme*, która polegała na użyciu silnego czarnego konturu linii i płaskich obszarów koloru (duży wpływ miało to na sztukę Van Gogha). Od lat 90. odszedł od sztuki nowoczesnej na rzecz studiów nad dziełami dawnych mistrzów, w tym szczególnie Rubensa. Tworzył alegorie, których tematy czerpał z mitologii, scen historycznych i rodzajowych.

## Z dziejów sztuki francuskiej

**N**azwisko Ingesa<sup>1</sup> nie jest popularne. Pod wpływem krytyk artystycznych wyrobiła się opinia o nim, jako o malarzu sztywnym i zbywano go nazwą „akademika”. Pomyłka to zasadnicza, gdyż Ingres nie tylko sam akademikiem nie był, lecz przeciwnie całą działalnością artystyczną zwracał się przeciw akademizmowi w początku XIX wieku, a w walce z oficjalną krytyką niemało ucierpiał.

Powodzenia doczekał się dość późno, mniej więcej w tym czasie, co współczesny chociaż młodszy od niego Delacroix. Już wtedy przez dzieła obu tych artystów wyraziły się dwa zupełnie odmienne ruchy w malarstwie, które trwają po dziś dzień. Dzieła Ingesa zaznaczają zwrot ku tzw. klasycyzmowi, sztuce szukającej oparcia w tradycjach muzealnych w kontynuowaniu zamiarów starych mistrzów, przez Delacroix zaś dokonał się zwrot bezwzględny do natury zwrot, który począł się w romantyzmie, a którego naturalnym następstwem był cały ruch impresjonistyczny w drugiej połowie XIX w. Wybujanie nadmierne i wyrodzenie się w anarchię romantyzmu w malarstwie i ruchów z niego pochodzących doprowadziło dziś do szukania za dyscypliną, tradycją i w wysiłku tym zbliżyło nas do usiłowań, podjętych ongi przez Ingesa.

Przez „kontynuowanie” Ingesa rozumieć trzeba zdrowo pojęty postęp, który w przeciwstawieniu do „nowatorstwa”, jest racjonalniejszy w tym, że gdy ustawiczne gonienie za nowością, rozdrabnia energię i wysiłek grup i jednostek skazując je na błędzenie bez żadnej pewności, to kontynuowanie, przyjmując zdobycze poprzedników pragnie je doskonalić i logicznie rozwijać. W ten to sposób powstawały wszystkie style. Dodajmy, że wspomniane szukanie za czymś „koniecznie i zupełnie” nowym, dotąd nieznanym, wyrosło z podłoża romantyzmu i to z jego najgorszej epoki, kiedy egzaltowanie indywidualności doprowadzono do histerycznego napięcia. Nieuniknionym następstwem zbytnio rozegzaltowanego indywidualizmu będzie zawsze przeżyty, znużenie, które z kolei doprowadzi do szukania za regułą, słowem do wyzbycia się ciężaru indywidualności, Na tym też tle nie trudno będzie pojąć tajemnicę uroku, jaki na takim pokoleniu wywierać musi bezimienna, ale szczęśliwa praca w jakiejś tradycji, powiedzmy stylu, bez względu na to

---

<sup>1</sup> Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – francuski malarz, uczeń Davida. Patrz przyp. 1 na s. 40.

czy będzie on należał do sztuki Egiptu, czy Grecji, Bizancjum, czy katedr francuskich z XII i XIII wieku.

Wróćmy do Ingesa. Artysta ten, uchodzący do niedawna za wstecz-  
nika w malarstwie, był raczej rewolucjonistą. Mówię do niedawna dlatego,  
że nawet dla współczesnego ruchu artystycznego we Francji Ingres został  
dopiero „odkryty” przy czym okazało się, że epoka, w której pracował, z wielu  
względów przypominała obecne przejścia i wahania w sztuce. Ingres urodził  
się w roku 1780 na prowincji, przybył zaś do Paryża około 1796, gdzie dostał  
się do pracowni Davida, reprezentującego z całą pompą kierunek pseudo-  
-klasycyzy w ówczesnym malarstwie francuskim. David był malarzem bez  
wątpienia zdolnym, o dość nawet silnie zarysowanej indywidualności, ale  
mało inteligentnym. Jako typ malarski stoi on znacznie wyżej od typu współ-  
czesnych malarzy oficjalnych czy dworskich. Dla Davida ostatnim wyrazem  
wielkiej sztuki była rzeźba rzymska (rzeźba z epoki upadku) i na jej podstawie  
starał się konstruować swoje idee malarskie. Nawiązywał więc nici z tradycją  
martwą, pozbawioną sił twórczych i w tym kierunku wpływał też na uczniów.  
W pracowni jego był jednak ferment, wytworzony przez niezadowolenie  
uczniów takich, jak Gerard, Guérin, Gros i Girodet<sup>2</sup>, którzy obdarzeni lep-  
szym od mistrza instynktem skłaniali się raczej w stronę sztuki tzw. prymi-  
tywnej. Ferment ten nie musiał też pozostać bez wpływu na początkującego  
Ingesa, którego zdolności rysownicze David bardzo cenił, czego dowodem,  
że powierzył mu robienie studiów do znanego portretu pani Récamier<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> François Gérard (1770-1837) – malarz francuski, przedstawiciel neoklasycyzmu; zadebiutował na Salonie w 1796 r.; wzięty portrecista początku XIX w., szczególnie dworów europejskich; autor obrazów religijnych i scen mitologicznych, otrzymał tytuł barona.

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) – malarz francuski, przedstawiciel neoklasycyzmu; zadebiutował na Salonie w 1799 r. obrazem *Marcus Sekstus*, który przyniósł mu rozgłos; laureat *Prix de Rome*, przebywał w Rzymie i Neapolu; malował zarówno dla Napoleona I – odznaczony przez niego Legią Honorową, jak i dla Ludwika XVIII, który włączył go Académie des Beaux-Arts, otrzymał tytuł barona.

Antoine-Jean Gros (1771-1835) – malarz francuski, przedstawiciel neoklasycyzmu i historyzmu; zadebiutował na Salonie w 1804 r. obrazem *Napoleon odwiedzający dom zadżumionych w Jaffie*, który powstał na zamówienie Napoleona I; w latach 1811-1824 wykonał freski w kopule kościoła St. Geneviève; tworzył dla Ludwika XVIII; otrzymał tytuł barona I Cesarstwa, pozostawił wielu uczniów, w 1835 r. popełnił samobójstwo.

Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson [zw. Girodet-Trioson] (1767-1824) – malarz i ilustrator francuski, teoretyk sztuki; w 1789 r. otrzymał *Prix de Rome*, w 1815 r. został członkiem École des Beaux-Arts, otrzymał od Napoleona I Legię Honorową; pozostawał pod wpływem Davida (styl i technika), u którego studiował, ale w jego twórczości widoczne są już zapowiedzi romantyzmu; malował obrazy o tematyce mitologicznej i współczesnej (wojny napoleońskie).

<sup>3</sup> *Portret pani Récamier* – słynne dzieło Davida z 1799-1800 r., dziś w Luwrze.

Ingresowi jednak kierunek mistrza nie odpowiadał. Niezależny charakter skłaniał go do szukania źródeł bardziej życiodajnych niż te, które polecał David. Zaczął więc studiować materiały bardziej zbliżone do malarstwa niż rzeźba, zatem wazy greckie, sztuką dekoracyjną Wschodu i prymitywów. Tak więc na wiele lat przed usiłowaniami „archaizowania” w sztuce zrozumiał; że okresy tzw. archaiczne były właściwie okresami największej żywotności w historii sztuki. Do tych więc najistotniejszych źródeł wielkiej sztuki zwrócił się początkowo Ingres i tym sposobem stał się inicjatorem tego nawrotu do klasycyzmu, który po nim podjęli inni. Oceniając jego studia i pracę z tego czasu należy pamiętać, że w usiłowaniach tych był wtedy stosunkowo odosobniony, że nie miał tych materiałów, tzn. wykopalisk, odkryć, studiów i dzieł, jakie napisano o nich po dzień dzisiejszy.

W całej jego karierze artystycznej widoki osobiste grały rolę bardzo nieznaczną a jedynym źródłem ambicji był szczery i głęboki zapal, i chęć wychowania grupy artystów, którzy by jego idee i zdobycze dalej indywidualnie mogli kontynuować. Wyłączny entuzjazm dla Rafaela (z drugiej połowy życia) nie przeszkadzał mu w kopiowaniu dzieł takich kolorystów jak Tycjan i mawiał nawet, że do takiej ekspresji, jaką się widzi w dziełach Giotta, Rafael nigdy wznieść się nie potrafił. Jednak jako bezwzględny entuzjasta formy ograniczał się w swych obrazach do możliwie doskonałej realizacji form. Ograniczenie to umożliwiło mu skupienie swego wysiłku, którego najpiękniejszym bodaj rezultatem są obrazy: *Źródło* a zwłaszcza *Bain turc [Łaźnia turecka]*<sup>4</sup>. Jest to kompozycja aktów kobiecych wyjątkowo zrównoważona, niejako kwintesencja studiów z okresu przejścia się wazami greckimi!

Oglądając jego rysunki widzi się jak szlachetny wpływ na nie również wywarły studia nad miniaturami perskimi. Widzi się tę samą cienką, wyrafinowaną kreskę, opisującą kształt z nadzwyczajną precyzją. Studia te oraz studia nad prymitywami włoskimi były dla Ingresa stanowczo korzystniejsze niżeli późniejsze po wyjeździe do Rzymu (1801), kiedy to uległ wpływowi Rafaela. Imponowała mu bowiem, zdaje się, raczej zewnętrzna strona dzieła Rafaela, jego wirtuozostwo, maestria, te znamiona dzieł Renesansu, oznaczające jego niedaleki przekwit. Wpływ ten zaciążył na całej późniejszej twórczości Ingresa w sposób raczej szkodliwy, czego dowodem obrazy w rodzaju *Apoteozy Homera*<sup>5</sup> dzieła teatralnego i szablonowego, pojętego nawet nie w sensie kompozycji Rafaela. Madonny Ingresa są zawsze surowe i zimne.

---

<sup>4</sup> *Źródło* – obraz olejny Ingresa, malowany od 1820 do 1856, pod wpływem renesansu i Botticellego, dziś w Musée d’Orsay.

*Łaźnia turecka* – obraz olejny Ingresa namalowany w 1862 r., zakupiony przez prywatnego zleceniodawcę Chalil Beya, w Luwrze od 1911 r., wcześniej odrzucany jako nieobyczajny.

<sup>5</sup> *Apoteoza Homera* – obraz olejny Ingresa z 1827 r., dziś w Luwrze.

Fakt ten wydaje się dziwnym, gdy się zważy, że był on malarzem kobiecej urody, i to nieraz bardzo niepoślednim, czego dowodzą niektóre portrety jak pani Rivière i jej córki<sup>6</sup>, portret pani Devancay<sup>7</sup> i wiele innych. Zarówno ciało ludzkie jak portret pojmował nieomal zawsze jako kompozycję, nie zadowalał się reprodukcją przypadkowo usadowionego modelu. Zapędy realistyczne umiał utrzymać w granicach znośnych, dzięki wyjątkowemu władaniu formą oraz wielkiemu doświadczeniu. Mając przed oczami naturę, nie pozwalał jej panować nad sobą ze szkodą dla artystycznego „idealizmu”.

*Quelque génie que vous ayez, si vous peignez jusqu'au bout d'après, non la nature, mais votre modèle, vous serez toujours esclave et votre peinture sentira la servitude*<sup>8</sup>.

Mimo tych wyżej wspomnianych, dodatnich cech portretów Ingesa, tracą one jednak bezsprzecznie na porównaniu z dziełami dawnych mistrzów szkoły francuskiej na przykład Fouqueta i Clouetów<sup>9</sup>, znajdującymi się w Luwrze, nie daleko od obrazów Ingesa. Wyższość dawnej szkoły tłumaczy się łatwo tym, iż malarze ówcześni korzystali w pełni i z całą swobodą z doświadczeń całych wieków, nie potrzebując tracić energii, aby nawiązać nici tradycji, niebacznie zerwane.

Tym bardziej jednak cenić trzeba wysiłki tych, którzy pracując w warunkach tak odmiennych i niekorzystnych, starali się lub starają przez całe życie nawiązać znowu stosunki z tradycjami, które miały taką siłę twórczą. Cenić je trzeba mimo ich błędy i utykania[!] zwłaszcza, gdy się weźmie pod uwagę fakt, że wszystkie ewolucje z czasów istnienia wielkiej sztuki odbywały się w tempie bardzo wolnym.

---

<sup>6</sup> *Portret panny Rivière* – obraz olejny Ingesa z 1806 r., dziś w Luwrze.

<sup>7</sup> *Portret pani Devancay* – obraz olejny Ingesa z 1807 r., dziś w Musée Condé, w Chantilly.

<sup>8</sup> *Quelque génie que vous ayez, si vous peignez jusqu'au bout d'après, non la nature, mais votre modèle, vous serez toujours esclave et votre peinture sentira la servitude* (fr.) – jakim talentem nie bylibyście obdarzeni, jeżeli malujecie tylko zgodnie z modelem, a nie zgodnie z naturą, pozostaniecie zawsze niewolnikami a zniewolenie odczuwać się będzie w waszym malarstwie.

<sup>9</sup> Jean Fouquet (1415/20-1481) – malarz francuski, miniaturzysta, był nadwornym portrecistą królów Karola VII i Ludwika XI; uważany za jednego z najlepszych artystów francuskich XV w.

Jean Clouet [zw. Janet] (1485-1540/41) – malarz francuski niderlandzkiego pochodzenia, nadworny artysta Franciszka I; autor portretów węglem i sangwiną, które charakteryzowały się wysokim realizmem i mistrzostwem wykonania.

François Clouet [zw. Janet] (1515-1572) – malarz francuski, syn Jeana; jeden z przedstawicieli renesansu, nadworny malarz Franciszka I oraz jego następców; autor portretów zapowiadających manieryzm.

*Natura non fecit saltu*<sup>10</sup>. Prawda ta unaocznia się szczególnie w odniesieniu do ewolucji w sztuce. To wolne tempo w rozwoju wycisnęło na wszystkich dziełach, które podziwiamy, piętno spokoju i pewności, dało mu wyraz niezrównanej pogody, wydającej się współczesnym nie do osiągnięcia.

Monografowie Ingesa mówią nieraz o jego „stylu”. Przy tej sposobności trzeba sprostować to mniemanie o „stylu” jakiegokolwiek malarza w ten sposób, że pojęcie stylu w ogóle nie da się stosować w odniesieniu do jednostek dlatego, że „styl” nigdy nie był przywilejem jednostki. Na to, aby móc stworzyć jakiś styl (a mówić można tylko o istniejących stylach) siły najgenialniejszego człowieka są za małe. Styl zawsze obejmował całe pokolenia, był kwintesencją ich zbiorowego wysiłku, ogólną sumą doświadczenia całych wieków, słowem: był widomym znakiem zdolności jakiejś rasy, zdolności, która dzięki nieprzerwanej linii wysiłku w jednym kierunku doszli do najwyższego napięcia, do wielkości. Nie ma więc „stylu” Inges’a jak nie ma stylu żadnego malarza wziętego z osobna. Można natomiast dociągać swą indywidualność do jakiegoś stylu istniejącego, można w nim tworzyć rzeczy dobre i arcydzieła. Tylko w tym znaczeniu mówić należy bez nieporozumienia o „stylowości” czyjegoś dzieła. To zatem, co nazywają „stylem” Ingesa jest rezultatem jednolitości wysiłku, jednolitości wynikającej z cech jego osobistego i artystycznego charakteru. Inges trwał z uporem i zaciekłością przy swych ideach malarskich, choć można by o nich powiedzieć, że są one nieraz *parti pris*. Chciał, aby sztuka jego była *sévère et noble*<sup>11</sup> i w woli tej był wzorowo konsekwentny. To jest, zdaje się, tajemnicą jego „stylu”.

Rzecz prosta, że mówiąc o wielkich bądź co bądź zasługach Ingesa dla sztuki francuskiej XIX w., nie przyjmujemy bez zastrzeżeń wszystkiego, co namalował. Są w jego dziele rzeczy martwe ale przez wielki wysiłek artystyczny umożliwiło się później wiele dzieł najpiękniejszych jakie powstać mogły w warunkach i atmosferze artystycznej XIX wieku. Jego naturalnym następstwem było dzieło Puvisa de Chavannesa<sup>12</sup> nawet „impresjonisty” takiego jak Degas. Ceni się go też dlatego, że z chwilą gdy tradycje wielkich warsztatów malarskich zagięły, dzieło poszczególnego artysty dobrem niemal być nie mogło, Inges zaś przez ciągłe niezadowolenie z rezultatów swej pracy i umiłowanie tradycji i istotnego *Piękna* był jednym z tych, którzy idei piękna zagiąć nie dali... Gdy się wejdzie w bezstronną ocenę dzieła Ingesa jako wychowawcy widzi się, że wpływ jaki wywarł na malarstwo francuskie

<sup>10</sup> *Natura non fecit saltu* – (łac.) poprawnie *Natura non facit saltus* – natura nie czyni skoków, R. Fournier, *Des sermonis latini studio* (1627).

<sup>11</sup> *Sévère et noble* (fr.) – silna i szlachetna.

<sup>12</sup> Pierre Cécile Puviss de Chavannes (1824-1898) – francuski malarz, tworzył monumentalne malowidła ścienne o tematyce mitologicznej, religijnej i alegorycznej m.in. w paryskim Panteonie; jego dzieła wyróżniają się klasyczną czystością i poetyckim nastrojem.

XIX w. jest większy niżby zrazu można było przypuścić. O dodatknych stronach tego wpływu świadczą obrazy jego bezpośrednich uczniów jak Chassériau, Motteza<sup>13</sup> i innych, nie można też z pod niego wyłączyć i J. F. Milleta<sup>14</sup>. Pojęcie rysunku u Milleta kształtowane jest wyraźnie na wzorce, postawionym przez Ingesa; monumentalność tego rysunku, jego precyzja w opisywaniu formy, akcentowanie ogółu, wszystko to są znamiona świadczące o wzorowaniu się na ideach Ingesa. W pojmowaniu kompozycji jego następcy poszli od niego dalej, zwłaszcza Chassériau. Ingres, komponując parę figur, daje sobie z nimi radę doskonale, ale staje się daleko mniej swobodny przy konstruowaniu obrazu złożonego z masy figur. Uczniowie jego natomiast jak Chassériau wywiązują się z takiego zadania, nieraz wprost doskonale.

Świetnym przykładem takiego rozwiązania kompozycji na większą skalę jest jego fragment fresków z Cours des Comptes, znajdujący się obecnie w zbiorach Luwru. Powiązanie ze sobą grup oraz ich stosunek do pejzażu są tam tak piękne i harmonijne jako całość, że jedno to dzieło świadczyłoby dostatecznie o żywotności tej szkoły. Obraz ten jest niejako zapowiedzią późniejszego dzieła Puvisa de Chavannesa. Cała estetyka tego dzieła (uwzględniając wpływy, jakie miało na nie malarstwo włoskie sprzed renesansu) unaocznia bardzo silne pokrewieństwo z ideami szkoły Ingesa. Taki obraz Ingesa jak *Wiek złoty*<sup>15</sup> wskazuje wyraźnie na kształtowanie się koncepcji obrazu u Puvisa na tym typie kompozycji; Chavannes zrównoważył ją tylko bardziej, kładąc cały nacisk na główną ideę obrazu, której podporządkowywał wszystkie szczegóły aby ją tym silniej akcentować. Należy tu przypomnieć, że Puvis de Chavannes tworzył w pełni ruchu impresjonistycznego, któremu nie dał się porwać, wykorzystał jednak jego zdobycze w interpretowaniu koloru. Gdy więc koncepcja koloru w obrazach Ingesa a nawet jego uczniów jest konwencjonalna, to kolory w dziełach Puvisa są powietrzne, obserwowane bezpośrednio z natury. Postęp ten wyraził się w szczególności w pejzażowej części dzieła Puvisa de Chavannesa.

Znaczenie i wpływ Ingesa na malarstwo współczesne był niezaprzeczone i zbawienny a idee jego były dość żywotne skoro przyjęli je i rozwijali

---

<sup>13</sup> Théodore Chassériau (1819-1856) – malarz i grafik francuski, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu; tworzył kompozycje mitologiczne i biblijne, a także sięgał po tematy literackie oraz inspirowane egzotyką Wschodu.

Victor-Louis Mottez (1809-1897) – malarz, francuski, odnowił sztukę tworzenia fresków m.in. w St-Sulpice oraz St-Germain-l'Auxerrois, które podziwiali Ingres i Delacroix, malował także portrety m.in. dla dworów królewskich w Anglii, Francji i Włoszech.

<sup>14</sup> Jean François Millet (1814-1875) – malarz francuski, jeden z prekursorów realizmu. Patrz przyp. 3 na s. 56.

<sup>15</sup> *Wiek złoty* – malowidło ścienne Ingesa, namalowane w latach 1843-1847 w Château, Dampierre.

artyści wybitni. Najważniejszym dla nas w tym przeglądzie jest ten charakterystyczny i godny rozważenia rys francuskiego malarstwa, że mimo wszelkie wahania [!] jest ono jednak zawsze zdolne do powrotu do swych najistotniejszych tradycji.

1911, nr 3, s. 107-113



Władysław Kościelski

### E. A. Bourdelle

**E**mil Antoni Bourdelle<sup>1</sup>, którego Francja ceni dziś jako jednego ze swych największych rzeźbiarzy, doszedł do sławy dopiero późno, w pełni lat, tak jak niegdyś Rodin. Zdobył sobie stanowisko powoli po długim należytym przygotowaniu. Wyzwoliwszy się wprzód z akademizmu, jak to z uznaniem podnosi dawny mistrz jego Rodin<sup>2</sup>, zrzucił z siebie również więzy zbytniego wpływu samego mistrza i przyjaciela. Mimo to, gdy mowa o twórczości Bourdelle'a, nie można pominąć zasług, położonych przez mistrza około rozwoju ucznia. Łączności obu artystów jednak raczej szukać wypada w tym, co Rodin o sztuce mówił i pisał, niż w samym przykładzie jego dzieł. Dziwić się niekiedy trzeba, jak mało zgadzają się one ze słowem własnego twórcy. Gdzież w nich znać to uwielbienie rzeźby greckiej, w jakże niedostatecznej mierze, a czasem i z mylnym zrozumieniem natchnione są one nade wszystko ukochaną rzeźbą katedr francuskich z początków XIII stulecia.

<sup>1</sup> Tekst towarzyszył artykułowi E. A. Bourdelle'a *Refleksje* (zob. s. 48).

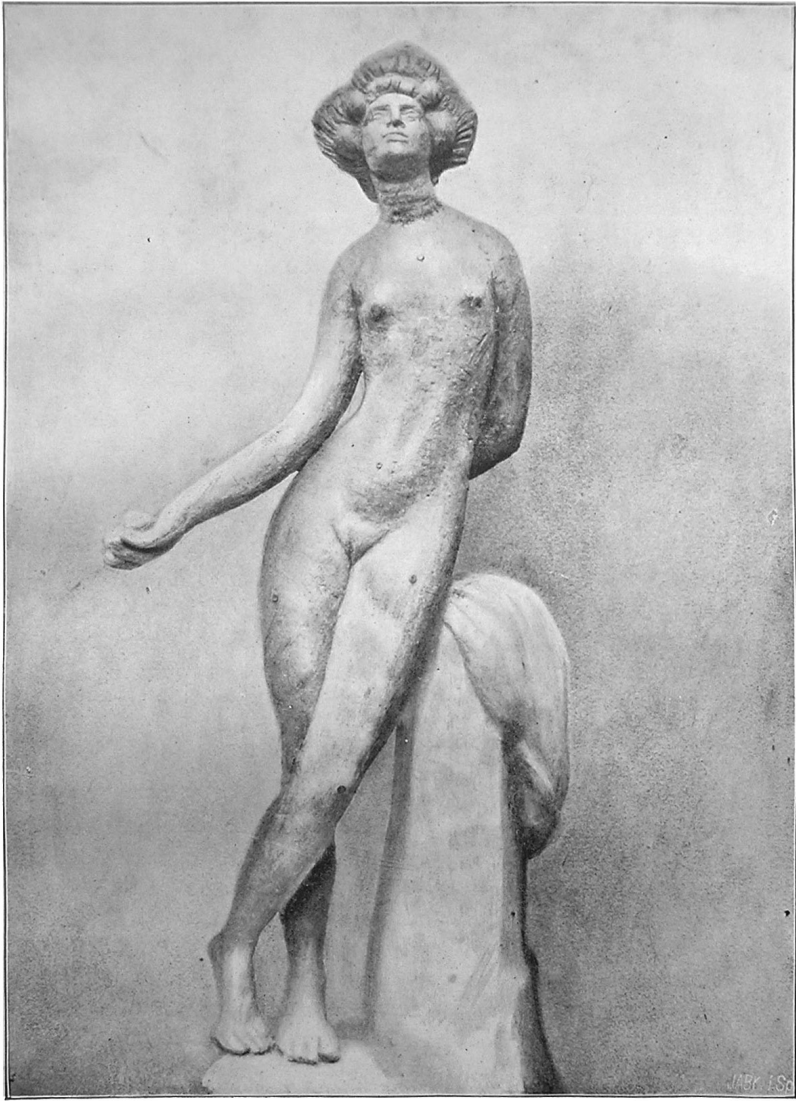
Émile Antoine Bourdelle (1861-1929) – rzeźbiarz francuski, uczeń Augusta Rodina; w swojej twórczości ewoluował od wpływów impresjonistycznych i ekspresjonistycznych w kierunku tendencji klasycystycznych; odznaczony komandorią Legii Honorowej, autor m.in. pomnika A. Mickiewicza w Paryżu (1928); jego uczniami wśród Polaków byli m.in. Jacek Puget oraz Luna Drexlerówna, z innych m.in. Aristide Maillol.

<sup>2</sup> August Rodin (1840-1917) – rzeźbiarz francuski, uważany za prekursora nowoczesnej rzeźby; w jego twórczości przeplatały się elementy symbolizmu i impresjonizmu.





E.A. Bourdelle, *Tancerka*



E.A. Bourdelle, *Ceres*

Bourdelle przejął właśnie to umiłowanie, jako gwiazdę przewodnią swej twórczości. Wraz z Rodinem zajął się problemem rzeźby architekuralnej, nadaniem figurze ciężkości bryły, aby nie tylko detalem, ale w pierwszym rzędzie konturem i masą swą działała. Chęć owa wznowienia rzeźby, zastosowanej do otoczenia, jaką jest rzeźba architekuralna, doprowadzona do takiej doskonałości przez twórców katedr francuskich, zawiodła Rodina do wręcz przeciwnych wyników. Ponieważ dziś posąg nie posiada jak dawniej stałego tła architektonicznego (architektura współczesna, jeśli w ogóle o takiej mówić można, najmniej się do tego nadaje), tylko bywa ustawiony gdzie bądź, chciał rzeźbę swą przystosować do jedyne­go niezmiennego czynnika tego niepewnego otoczenia – do powietrza, do światła. Tym sposobem, popierana równocześnie ówczesnymi hasłami malarskimi, powstała rzeźba impresjonistyczna, obliczona na refleksy świetlne, cienie i półcienie – rzeźba, negująca swą istotą wszelką ogólniejszą formę i linię. Lecz dziś, po krótkim panowaniu tego istotnie ciekawego eksperymentu, mimo talentu genialnego inicjatora, przekonano się, że rzeźba taka rozmija się z celami rzeźby monumentalnej, jeśli nie rzeźby w ogóle. Wszczął się wielki zwrot do formy. Ostatecznie pomnik marmurowy Wiktora Hugo, ustawiony w ogrodzie Palais Royal<sup>3</sup>, dowiódł niezbicie, że światło na przerywanych płaszczyznach nie łamie się lecz rozprasza, pozostawiając wrażenie poszarpania i niepokoju. Na tej drodze opuścił Bourdelle mistrza swego, aby pójść w kierunku, w którym, kto wie, czy sam Rodin chętnie by mu nie towarzyszył, gdyż zapytany o rzeźby ucznia, wyrażał się o nich jako o dopełnieniu własnego dzieła.

Łatwo sądzić rzeczy zesze, wykończone, a rzutem oka z oddalenia łatwe do objęcia. Im bliżej zaś sprawy jakiejś stoimy, tym trudniejsza, a zwykle i mylniejsza ocena. A właśnie może nikt z dzisiejszych nie jest tak organicznie ze swoją epoką związany jak właśnie Bourdelle, u nikogo nie zaznacza się tak wyraźnie wszechmożne dążenie dnia dzisiejszego do odnalezienia za pomocą dawnych stylów istoty i żywych praw piękna, aby nimi ożywić nowe postacie. Trudniąc się tymi poszukiwaniami, ustrzegł się Bourdelle przed niebezpieczeństwem niewolniczej zawisłości, któremu tyle umysłów ulega, a czerpiąc naukę zwłaszcza z rzeźby gotyckiej i wczesnej greckiej stworzył dzieła własne, niekiedy istotnie monumentalnie postawione i skomponowane. Zmysłu do kompozycji dowiódł najwidoczniej w szkicach akwarelowych, które wykonuje ostatnimi czasy, nadając im cechę freskowego malarstwa

---

<sup>3</sup> *Pomnik Wiktora Hugo* – rzeźba Augusta Rodina, pierwotnie przeznaczona do transeptu Panteonu, gdzie na zamówienie Édouarda Lockroya, miało się znaleźć 100 popiersi zasłużonych Francuzów. Ostatecznie ta wersja pomnika została odrzucona przez jury, a gipsowy projekt został odkuty 1909 r., dzięki wsparciu Dujardin-Beaumetza i odsłonięty w Palais-Royal.

tak powagą ujęcia jak i kolorytem i prowadzeniem kreski. Mimo to ochota dania ekspresji, jak w pomniku *Obrony Narodowej* w Montauban<sup>4</sup>, porywała go czasem aż do zerwania z jasnością i taktem kompozycyjnym. Artysta uległ omyłce, którą już Rodin jako taką napiętnował, przyznając się samemu do winy w tym względzie, mianowicie mniemaniu, że do wyrażenia życia są niezbędne gwałtowne i dramatyczne ruchy; gdy przeciwnie prawdziwa trwałość żywotna wyraża się jak u Greków spokojem.

Różnorodne są dzieła Bourdelle'a. Obok głów Ingresa, Beethovena, Rodina, robionych na charakter i wyraz – monumentalne figury, uogólnione w formach, które by tylko wypadają oprzeć o gotyckie słupy, jak owa dziwna, egzotyczna Ceres; obok figur, pełnych dramatycznego napięcia przeprowadzonego aż do najdrobniejszego szczegółu, do gry mięśni jak w *Łuczniku*<sup>5</sup> – różnorodne groteski, skały, po których skaczą kozły i fauny, dziwaczne a bolesne maski. Nie brak też dziewic w rytmicznych ruchach tanecznych lub kobiet jak *Penelopa* z głową, wspartą o przechyloną rękę, ruchem tak bardzo ulubionym przez Ingresa. Lecz co by się dało mówić o poszczególnych utworach, jedno przebija przez nie niezaprzeczenie: celowe poszukiwanie zagadnień plastycznych, obce wszelkim zakusom literackim. Prawdziwe umiłowanie swego rzemiosła, które nie potrzebuje szukać podniety u innych gałęzi sztuki, zdoła jedynie doprowadzić do istotnych wyników, przyczyniających się do rozwoju danej sztuki. Sądzić można, że starania tej miary, choćby je nawet ustrojono w szatę niepokąźną lub rubaszną, więcej zaważą, niż najudatniejsze dzieła, zgrabnie schlebiające oku. Jest to jeden z powodów, dla których Bourdelle zajmie bez wątpienia niepoślednie miejsce w dziejach rozwoju rzeźby współczesnej.

1911, nr 6, s. 94-96

---

<sup>4</sup> Pomnik *Obrony Narodowej* w Montauban – był jednym z pierwszych większych realizacji Bourdelle'a, który jednak wywołał głosy sprzeciwu, które udało się pokonać dzięki interwencji Rodina w 1897 r. Rzeźba ostatecznie nie została odsłonięta jako monument i przedstawia wielkiego wojownika

<sup>5</sup> *Łucznik* [*Hercules-Archer*] – najsłynniejsza rzeźba Bourdella, powstała w 1909 r. na zamówienie Thomasa Gabriela; pokazana na Salonie w 1910 r. odniosła olbrzymi sukces, który spowodował, że w 1916 r. powstały kolejne jej egzemplarze.



Alfred Lauterbach

## Sztuka i metafizyka

(Szkic do teorii sztuki)

Świat sztuki jest światem wyobraźni i nie zna granic prócz tych, które artysta sam sobie narzuca. Wyobraźnia nigdy nie daje oddzielić się wyraźnie od momentu wiary. Artysta, patrząc na naturę wierzy, że kopiuje rzeczywistość; w istocie kopiuje swoją psychikę, dla której natura jest przypadkowym tematem. Wszyscy artyści renesansu a w pierwszym rzędzie Leonardo i Michał Anioł twierdzili, że kopiują naturę. Nawet wczorajsi neo-impresjoniści byli tegoż zdania. Dlaczego? Artysta patrzy na naturę poprzez swoją subiektywną psychikę. Nie będąc ani chemikiem, ani fizykiem, przyjmuje to, co widzi i jak widzi za rzeczywistość.

Artysta jest pod pewnym względem dzieckiem; podobnie jak ono nie tworzy zgodnie z naturą, tylko zgodnie ze swoim wyobrażeniem natury. Prawdą jego nie jest obiektywny naturalizm, lecz wyobrażenie rzeczy. Sztuka naturalistyczna nie jest sztuką. Natura nie chce być kopiowana i mści się na kopistach. Artysta naturalistyczny to *contradictio in adjecto*<sup>1</sup>. Służąc jakoby „prawdzie natury”, a nie prawdzie swojej psychiki, tworzy sztukę martwą, a raczej pozór sztuki. Ściśle mówiąc, nie tworzy wcale, skoro dzieła swego nie warunkuje subiektywną wyobraźnią. Prawdą natury jest tylko to, że wymaga ona twórczości, ponieważ sama jest zawsze i wszędzie twórczą. Wiedzieli o tym Grecy, którzy nigdy nie wyglądali tak jak ich rzeźby; tak wyglądały

---

<sup>1</sup> *Contradictio in adjecto* (łac.) – sprzeczność w przymiotniku. Potocznie błąd logiczny, który polega na zestawieniu dwóch wyrazów, wzajemnie się określających i wykluczających zarazem, np. głośna cisza.

tylko greckie ideały piękna. Każdy prawdziwy rzetelny artystą czuje, że natura nie chce być powtarzana, lecz widzianą przez psychikę artysty.

Dla Hegla<sup>2</sup> sztuką była pierwszym stopniem absolutnego ducha, *bezpośrednim poznaniem ducha w obiektywnej rzeczywistości*. Hegel dedukował sztukę z metafizyki, podobnie jak Schopenhauer<sup>3</sup>, dla którego w sztuce przejawiała się wola kosmiczna. Zgodność Hegla z Schopenhauerem na tym punkcie jest bardzo wyraźna, pomimo całej rozbieżności założeń i metod myślenia. Jako metafizycy musieli przyznać sztuce wartości poznawcze. Sztuka według Hegla jest zmysłowym widzeniem absolutu, a więc manifestacją absolutnego ducha poprzez indywiduum, podobnie jak dla Schopenhauera manifestacją woli kosmicznej. Ale dedukcja zarówno jak indukcja: stosowana do sztuki jest metodą zgoła zawodną\*. Dzieło sztuki jest niepodzielne, dlatego przekonuje nas bez argumentów, prawdę swą narzuca nam *a priori*. Wewnętrzna konieczność i logika dzieła jest wystarczającym probierzem jego wartości, pomimo wszelkich odskoków od rzeczywistości.

Nawet w architekturze, tej *par excellence* praktycznej i utylitarnej sztuce, dominuje wewnętrzna logika dzieła. Katedra gotycka wyraża po pierwsze ducha, z którego powstała, a później dopiero cel, któremu służy. Lecz duch ten zależny jest od człowieka, skoro świat psychiki nie jest czymś gotowym, lecz czymś ukształtowanym przez ludzkość. Sama twórczość powstaje elementarnie, ale jej jakość wewnętrzna zależna jest od rodzaju psychiki. Kant chciał ustanowić estetykę, przekraczającą granice doświadczenia, absolutnie pewną, której kategorii znajdują się w nas, a nie poza nami. Lecz Kant był w estetyce swojej niekonsekwentny, ponieważ *Piękno* rozumiał subiektywnie,

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Hegel (1770-1831) – filozof niemiecki, uważany za jednego z największych filozofów, był twórcą klasycznego systemu idealistycznego.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860) – niemiecki filozof, który twierdził, że świat zewnętrzny istnieje jako wyobrażenie; przedstawiciel pesymizmu.

\* Słusznie mówi Benedetto Croce w swojej *Estetica come scienza dell'espressione*: „Ai nostri tempi in specie, si è molte volte proclamata la necessità [di un'Estetica induttiva], di un'Estetica dal basso, che proceda come scienza naturale e non affretti le sue conclusioni. Induttiva? Ma l'Estetica è stata sempre induttiva e deduttiva insieme, come ogni scienza filosofica; l'induzione e la deduzione non possono separarsi, nè separate, valgono a caratterizzare una scienza vera”. [Rozdział XIV, część pierwsza tekstu Benedetto Croce, „Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale”, XIV: „Errori nascenti dalla confusione tra Fisica ed Estetica”, ed. 1912, pagina 128 (Laterza, Bari). *Szczególnie w naszych czasach wielokrotnie już zgłaszano konieczność [Estetyki indukcyjnej], Estetyki oddolnej, która działałaby zgodnie z zasadami wiedzy przyrodniczej, nie dochodząc do pochopnych wniosków. Indukcyjna? Przecież Estetyka zawsze bywa zarówno indukcyjna, jak i dedukcyjna, podobnie, jak każda nauka filozoficzna. Indukcja i dedukcja ani nie mogą zostać rozdzielone, ani rozdzielone nie mogą z powodzeniem charakteryzować prawdziwej nauki* (przeł. M. Pieczara).

a jednocześnie mówił o możliwości obiektywnych form. Estetyka Kanta nie opiera się na psychologii, lecz na teorii poznania, a tym samym sprowadza całe zagadnienie do logiki sądu estetycznego. Sąd estetyczny jest, podług Kanta, wynikiem władzy sądenia (*Urteilkraft*) przez co wprowadza pryncyp aprioryczny i na tej podstawie buduje cały system sądów estetycznych. Sądy aprioryczne w estetyce są zazwyczaj nieporozumieniem, ponieważ nie istnieje żadna psychika *a priori*, gotowa, zamknięta i skończona, i ponieważ żadna z góry powzięta myślowa norma i kategoria nie może wydać absolutnie pewnego sądu, jako, że będąc tylko formą myślenia, nie dochodzi do istotnej transcendentnej treści sztuki.

Sąd estetyczny będzie *a priori* tylko w stosunku do określonej psychiki a zatem upada jego aprioryczność, wobec zależności od relatywizmu ludzkiej psychiki. Również dedukcja sztuki z metafizyki bywa zawsze zawodna. Granice tych dwóch światów zacierają się, a umiłowanie szematu zadaje gwałt licznym faktom, nagina je lub odwraca ich wartości, czego dowodem jest genialna metoda dialektyczna Hegla i filozofia kosmicznej woli Schopenhauera. Sądzimy, że należy doszukiwać się w samej sztuce wartości poznawczych, nie stawiając z góry żadnych metafizycznych postulatów.

Poprzec powyższe stanowisko można tylko psychologią twórczości. Nie ulega kwestii, że zasadniczym momentem wszelkiej twórczości jest wyobraźnia, której kresem jest wyrażenie się w przedmiocie, czyli w dziele sztuki. Jakkolwiek wyobraźnia twórcza składa się z poszczególnych czynników uczuciowych i intelektualnych, stanowi ona formację syntetyczną i może być rozpatrywana jako jedność (Ribot.) Wyobraźnia jest subiektywna, antropocentryczna, przebiega ona od wewnątrz do zewnątrz, ucieleśniając się w dziele. Ośrodkiem i regulatorem wyobraźni jest psychika, więc przyczynowość osobista, niezależnie od tego, co myśleć będziemy o istotnej naturze woli i przyczynowości. Odpowiedzieć kategorycznie na zagadnienie woli i przyczynowości, znaczyłoby rozwiązać zagadnienie wszechbytu. Schopenhauer przypuszczał zupełnie logicznie, że wszelka filozofia po nim jest zbyt cenna, ponieważ systemat swój uważał za ostateczne rozwiązanie zagadnienia woli i przyczynowości. Ale metafizyka Schopenhauera, jak zresztą wszelka metafizyka, była hipotezą, co jednak nie jest zarzutem, ponieważ hipoteza filozoficzna nie jest fantasmagorią, leci koniecznym eksperymentem wrodzonego parcia ku poznaniu, częstokroć bliższa rzeczywistości, niż krótkowzroczny i zarozumiały realizm, nie zdolny rozświetlić ciemnicy faktu.

Przyjmując przyczynowość osobistą wyobraźni twórczej za pewnik nie podlegający dyskusji, przyjmujemy jednocześnie indywidualizm i relatywizm dzieł sztuki za fakt konieczny. Ale tu nasuwa się mimo woli nowa trudność i nowe zagadnienie, ponieważ wiemy, że w tak zwanym natchnieniu, czyli w stanie najwyższego napięcia wyobraźni, ujawnia się jakaś siła stojąca ponad

świadomością, działająca przez indywiduum, ale właściwie mu obca. Inaczej mówiąc, mamy tu do czynienia z jakąś rzeczywistością bezpośrednio daną duchowi naszemu, skoro natchnienie wypływa z podświadomej czynności umysłu. Bogactwo twórczości zależy od wyobraźni podświadomej, a nie tej leżącej na powierzchni, która z natury swej ulega szybkiemu wyczerpaniu, mówi Ribot\*. Natchnienie jest więc rezultatem pracy podświadomej. Lecz natchnienie nie jest jeszcze dziełem, nie jest czynem, nie daje rzeczy skończonej. Wszystko co tkwi w stanie podświadomym, istnieje jeszcze jako chaos, może tak lub inaczej warunkować psychikę, ale nie stwarza jeszcze psychiki zamkniętej i skończonej. Natchnienie może być podświadomym zawiązkiem koncepcji, lecz nie koncepcją skończoną, jako, że twórczość nie dochodzi do rezultatu bez udziału świadomej i pewnej siebie wyobraźni. Zjawienie się wyobraźni nie daje się podciągnąć pod żadne prawo, ani regułę, jest ono wynikiem często przypadkowym i samorzutnym różnorodnych czynników i nie stanowi jeszcze o jakości i doskonałości dzieła.

Wyobraźnia nabiera siły, tężeje i staje się rzeczywistością i koncepcją, dopiero po przefiltrowaniu przez skończoną psychikę twórcy. Dlatego wszelki akt twórczy jest nie tylko wynikiem podświadomej czynności umysłu, lecz rezultatem całego szeregu świadomych wysiłków psychiki. Twórczość artystyczna ma wiele źródeł, ale bez udziału inteligencji nie dochodzi do żadnego rezultatu. I w rzeczywistości, nie można sobie nawet wyobrazić, żeby którykolwiek z wielkich artystów miał ciasną i niewyrobioną mózgowicę.

Powyższe stanowisko bynajmniej nie usprawiedliwia twierdzenia, że sztuka powstać może z myślowych założeń. Tam gdzie nie ma tej wewnętrznej, samorodnej i samorzutnej dynamiki, tam myśl spekulatywna nic nie stworzy, bo nie będzie z czego. Lecz również tam, gdzie ta wewnętrzna dynamika nie znajdzie oparcia, potwierdzenia i pomocy w ukonstytuowanej świadomej psychice, żadne dzieło się nie narodzi. Jeżeli sztuka stanowi świat, posiadający własne prawa i własną logikę, jeżeli jest ona dla siebie *causa finalis*, nie znaczy to, że jest ona *causa sui*, że rodzi się bez udziału psychiki człowieka. Nie samo istnienie wyobraźni, lecz jakość wyobraźni związana jest niepodzielnie z rodzajem naszej psychiki. Z chwilą kiedy przyznajemy indywidualizm, już upada obiektywizm sztuki.

Sztuka jest zatem narzędziem psychicznej twórczości człowieka, a zawiera w sobie tylko tyle obiektywizmu, wiele [ma go] w ogóle człowiek w stosunku do człowieka. *Absolut* mieści się ostatecznie wszędzie, nawet w naszym ciele i w naszych codziennych przeżyciach, nie tylko w chwilach „mistycznych objawień”. Życie – mówi Brzozowski – to jest właśnie to śmiałe, nieustraszone zmaganie się wszystkich niewystarczających, tak lub inaczej ograniczo-

---

\* *Essai sur l'imagination créatrice*, [un vol-8°, p. 304, Paris, Alcan, 1900].



nych istot ludzkich z pozaludzkiem światem. I sztuka jest tym nieustannym zmaganiem się ludzkim z tajnikami świata pozaludzkiego. Gdyby psychika ludzka spadła do zera, nie byłoby sztuki, wtedy zauważyliby zdumieni spirytualiści, że *duch przestał się objawiać*, zrozumieliby też, że sztuka jest przejawem ludzkiej psychiki, a nie tylko objawieniem, i że dopiero psychika artysty warunkuje i umożliwia wszelki akt twórczy. Nasze ja – mówi Brzozowski – jest pełne ograniczeń, ale jest dla nas jedynym dostępem do wszelkich możliwości, jedynym wyjściem, jedyną drogą do poznania jest ta ciasna furtka przez nasze *ja* i przejścia obok nie ma. Wszelkie poznanie jest pośrednie, związane nierozzerwalnie z naszym *ja*, dlatego nie ma innej możliwości poznania, jak rozszerzenie i pogłębienie naszego *ja*.

Jeżeli odrzucimy bezwzględny determinizm i przyznamy psychice człowieka pewną choćby relatywną samodzielność, wolność i możliwość stanowienia o sobie w walce z przyrodą, dlaczego nie mamy przyznać też możliwości potęgowania własnej psychiki, aż do zdobywania tajników rzeczy pozaświadomościowych przez ujawnianie drzemiących w nas *in potentia* sił? Tu wkraczamy mimo woli w granice metafizyki, której odrzucić nie jesteśmy w stanie, skoro nie możemy z całą pewnością zaprzeczyć istnieniu jakichś bytów pozaświadomościowych. *Krytyka czystego rozumu* nie była przecież zniweczeniem metafizyki, przeciwnie, Kant uważał pracę swoją za prologomena do wszelkiej późniejszej metafizyki wyzwolonej z przesądów scholastycznych, przyznając, że doświadczenie nigdy nie czyni zadość rozumowi i że metafizyka ugruntowana jest w samej naturze człowieka. Ostatecznie i w materializmie przejawiała się metafizyka, ponieważ nikt jeszcze nie widział atomu, ani nie zatrzymał materii między palcami, ani nie wynalazł formuły chemicznej dla dobra i zła, piękna i brzydoty.

Atom i materia zostały przyjęte przez materializm a priori, więc metafizycznie. Materializm operował też metafizyką, tylko – jak mówi Schopenhauer – metafizyką cyrulików i uczniów aptekarskich. W okresie, kiedy przypuszczano, że metafizyka porosła w grobie trawą, powstała nowa metafizyka chemików i zoologów w postaci energetyki i monizmu. Odrzucenie metafizyki prowadzi do sensualizmu albo też mistyki wątpliwego gatunku. Po najzawziętszych walkach z „mrzonkami metafizycznymi” wyzierają znów pojęcia, których treścią jest bodaj zdanie Malebranche’a – *parce que nous voyons tout en Dieu* – boska wszechświadomość.

Odrzucać wartości poznawcze sztuki, równałoby się zaprzeczeniu wartości samej sztuki, a przyznać je znaczy postawić sztukę w jednym rzędzie z filozofią i metafizyką. Niepewność, cechująca metafizykę nie jest argumentem przeciw niej, skoro wszelka myśl ludzka obraca się tylko w sferze prawdopodobieństw. Jeżeli będziemy rozpatrywać metafizykę tylko choćby jako wykładnik kultury, jako symptomat stanu epoki, to sam fakt jej

istnienia dowodzi jej konieczności. Krytycznie ugruntowana filozofia natury prowadzić musi do metafizyki, więc też krytycznie ugruntowana filozofia sztuki prowadzi do tegoż celu.

Gdyby świat psychiki był światem gotowym, zamkniętym i skończonym, człowiek kręciłby się w jakimś szemacie i zakreślałby raz już zakreślone koło. Twórczość byłaby zgoła wykluczoną, a życie nie różniłoby się niczym od beznadziejnie wydeptanej ścieżki wzdłuż więziennych murów. Tymczasem życie jest ciągłym biegiem i stawaniem się, a każdy proces twórczy jest krokiem w dal nieznaną, bez widzialnych horyzontów, bez linii demarkacyjnej. I sztuka jako proces psychiczny jest takim krokiem w nieznaną dal i wzwyż ku rzeczywistości pozaświadomościowej, z której jakąś część zaledwie wyczuwalną podchwytuje intuicja, wdzierająca się w absolut. To jest czyn i walor sztuki, że człowiek oddychając nią i przez nią, wdycha jakiś pyłek, jakiś atom rzeczywistości pozaświadomościowej. Kto raz choćby zasłyszał tajemne poszepty greckich bogów z Chrystusem w obrazach Leonarda, kogo przejął do szpiku tragiczny wysiłek Michała Anioła, kto wsłuchał się w kryształnie czystą muzykę Bacha, ten nie zwątpi, że sztuka odkrywa światy zamknięte dla rozumu. Tu czuć, że człowiek siłą własnych mięśni duchowych, siłą wewnętrznej dynamiki wzbil się i stanął na jednej płaszczyźnie z bogami, wydzierając im okruch tajemnicy. W tym jest sens i niezaprzeczalna poznawcza wartość sztuki, że zarys kształtu ujrzany od razu i bezpośrednio w jakimś przelotnym momencie i ledwie uchwytnym przeblasku, wydobył z psychiki coś, co drzemało w podświadomości, że jakiś podświadomy związek koncepcji został wydobyty na jaw i opracowany przez świadomość.

Istnieje w historii sztuki zasadniczy, usankcjonowany i zastarzały błąd, że historia sztuki jest historią artystycznych umiejętności i że prawdziwość obrazowania jest artystycznym postępowaniem. Wierzano, że ludzkość potrzebowała wieków, ażeby rysować prawdziwie, to jest zgodnie z naturą, że forma artystycznej produkcji zależna jest jedynie od plusa lub minusa umiejętności, ignorując zuchwale ten najoczywistszy fakt, że umiejętność i wyszkolenie jest momentem wtórnym, a że właściwym faktorem jakości sztuki jest ukonstytuowana psychika artysty.

Zdanie Schopenhauera, że wszelka prawdziwa sztuka rodzi się z bezpośredniego poznania a nie z pojęcia (*aus dem Begriff*) zyskuje pełne potwierdzenie w filozofii Bergsona<sup>4</sup>, utrzymującej, że absolut dany być może tylko w intuicji\*.

<sup>4</sup> Henri Bergson (1859-1941) – filozof francuski i pisarz żydowskiego pochodzenia o polskich korzeniach; laureat literackiej Nagrody Nobla w 1927 r.; uważany za twórcę intuicjonizmu.

\* Słowo *Intuicja* używam w szkicu tym według określenia i zrozumienia Bergsona „L'intuition, c'est à dire l'instinct conscient de lui même, capable de réfléchir sur son objet et de

Przyznając powyższe założenia bez zastrzeżeń, nie można jednak twierdzić, że dzieło sztuki powstaje wyłącznie z samego odruchu duszy. Intuicyjne poznanie jest tylko zawiązkiem koncepcji, którą artysta wypracował drogą doświadczeń. Nie chodzi tu o definitywną formę dzieła, tylko kształt, ujrzany bezpośrednio przed zastosowaniem krytyki analizy. Twórczość najistotniejsza nie tkwi tam, gdzie już jest świadomość, lecz tam, gdzie twórczo-psychiczny ośrodek świadomość tę wyrabia i powołuje do życia. To, co istnieje w artyście jako świadomość krytyczna dzieła jest zawsze momentem wtórnym, nie twórczym, lecz korygującym pierwotny zawiązek koncepcji. Kształt dzieła i jego wewnętrzna logika istnieją przed analizą, jakkolwiek mogą ulec korekcie. Jeżeli korekta była tak zasadniczą, że z pierwotnej koncepcji nic nie pozostało, to proces ten odbywać się mógł dwojako: albo na miejsce pierwszej zjawiała się nowa koncepcja, albo zastąpiła ją sucha matematyczna kombinacja bez dynamiki wewnętrznej, więc bez życia, tworząc już nie dzieło sztuki, lecz jego pozór. Myśl spekulatywna nie jest w stanie stworzyć sztuki; brakuje jej organu odgadującego *Piękno* intuicji. Myślowe założenie artysty nic tu nie pomoże, jeżeli zabraknie mu tej wewnętrznej dynamiki, która ujawnia się w sztuce jako żywa rzeczywistość.

O ile nauka powstaje skutkiem konieczności opanowania natury (*homo faber* a nie *homo sapiens*, jak mówi Bergson), to artysta poznaje *Piękno* nie przez rozum, lecz przez intuicję, wdzierającą się w samą treść absolutu. Oczywiście, że intuicja nie może być rozumiana jako nastrój lub coś pokrewnego, lecz jako organ bezpośredniego poznawania rzeczywistości. *Rozum* ze swymi kategoriami i sztywnym szematyzmem nie jest w stanie ująć *Piękna*, natomiast intuicja giętka i rozciąglą podchwytuje, coś z rzeczywistości poza-świadomościowej i uzewnętrznia ją w sztuce. Sztuka nie jest więc niezależnym objawieniem jakiegoś *boga-Piękna*, lecz czymś podchwyconym przez

---

l'élargir indéfiniment... L'intelligence reste le noyau lumineux autour duquel l'instinct, même élargi et épuré en intuition, ne forme qu'une nébulosité vague. Mais à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, l'intuition pourra nous faire saisir ce que les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter. (*L'évolution créatrice*, [ed. F. Alcan, Paris 1907], s. 193), [...] „Intuicja”, to znaczy instynkt, stający się bezinteresownym, świadomym siebie samego, zdolnym do rozmyślenia o swym przedmiocie i do rozszerzania go nieograniczenie. [...] Umysł pozostaje świetlanym jądrem, dookoła którego instynkt, nawet rozszerzony, oczyszczony i zmieniony w intuicję, tworzy tylko niejasną mgławicę. Lecz w braku właściwego poznania, zachowanego dla czystego umysłu, intuicja może pozwolić nam uchwycić to, co w danych umysłu jest niedostatecznym oraz pozwoli nam wykryć sposób dopełnienia tych danych”. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniecki, Wydawnictwo Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich, Warszawa 1913, s. 153, 154.

człowieka, dzięki jego wyrobionej psychice. Artysty nie można uważać za medium, przez które przejawia się samowolnie *Piękno*. Twórca zdobywa je za pomocą organu właściwego tylko jednostkom o psychice bogatej i wyrobionej. Gdybyśmy uznali *Piękno* za jakąś tajemną siłę samowolnie obiektywizującą się w sztuce, psychika artysty nie grałaby żadnej roli i głupiec mógłby tworzyć arcydzieła. Piękno byłoby wtedy jakimś *deus ex machina*, występującym kiedy i gdzie mu się podoba. Teorie tego rodzaju mogą przypaść do gustu tylko tym, którzy z metafizyki nałogowo fabrykują teologię. Ażeby stworzyć dzieło żywe, wielkie i trwałe, artysta posiadać musi hartowną duszę, musi mieć jakąś ideę i jakiś światopogląd, zawierający bezwiednie właśnie ten organ, zwany intuicją. Bo rzeczywiście naiwne jest przypuszczenie, że dzieło zawierać może coś, czego nie posiadał tworzący. Sztuka bez idei jest fikcją i błagą, w którą uwierzyć mogą co najwyżej ludzie szukający w niej ucieczki i wypoczynku. Być może, cała tajemnica talentu polega na intuicyjnej zdolności kształtowania idei, tkwiących w psychice artysty, a psychikę tę trzeba w sobie wypracować sumiennie i mozolnie.

Sztuka Leonarda, Michała Anioła, Dürera nie jest dowolnością, jest ona jedyna, logiczna i konieczna dlatego, że zgodna jest z psychiczną organizacją i ze światopoglądem ich twórców. Rozdzielanie formy od treści jest nieporozumieniem i manią zawodowych operatorów sztuki, niepojmujących, że na przykład kształt świątyni greckiej jest jej istotną treścią, jej duchem, a bynajmniej nie przypadkiem, nie teorią i kombinacyjnym założeniem, lecz koniecznym przejawem psychiki greckiej, zarówno jak katedra gotycka jest wyrazem psychiki człowieka średniowiecznego. Problem sztuki, oparty na analizie formy i treści, wyklucza z góry jego rozwiązanie, skoro forma i treść nie są składowymi częściami sztuki, jeno jednością, stanowiącą jej istotę. Analiza stosowana metodą chemiczną do sztuki nie zgłębi jej istoty, podobnie jak analiza psychologiczna, rozbijająca nasze *ja* na szereg stanów psychicznych, czyli na szereg martwych punktów, nie stworzy osobowości.

Zarzut, jaki można postawić, że doskonałość formy nie narodziła się jak Wenus z piany morskiej, ale została wypracowana drogą doświadczeń, będzie tylko pozorny. Nie chodzi tu o poprawność formy, lecz o jej jakość istotną. Kształt, czyli forma rzeźby greckiej może być gorsza lub lepsza, mniej lub więcej doskonała, lecz zawsze będzie formą grecką, jak gotycka gotycką, a egipska egipską, tj., że forma nie jest zależna od sumy doświadczeń technicznych, lecz jest koniecznością, narzuconą z góry przez psychikę pewnej zbiorowości społecznej. To samo stosuje się do jednostki, której forma ujęcia *Piękna* zależna jest całkowicie od psychiki twórcy.

Oczywiście, że psychika jednostki artystycznej nie jest zupełnie samorodna, istnieje raczej jako rezultat dziejów i wynik społeczno-biologicznych zdobyczy. Jeżeli dzieło utrzymuje moc swoją przez wieki, jeżeli można je

uważać za wykładnik psychiki jakiegoś narodu, znaczy to, że indywidualizm artysty zawierał w sobie cechy i momenty zbiorowości społecznej, która go wydała. Tu tkwi bodaj cała różnica między talentem i geniuszem.

Talent zamknięty w osobności, zacieśniony życiem jednostkowym, nie obejmuje nic ponad to, co wykracza poza czysty subiektywizm. Subiektywistą *par excellence* jest zawsze liryk. Geniusz zaś zatacza kręgi prawie niewymierne, sondując psychikę całego narodu, a być może całej ludzkości. Twórczość genialna odkrywa i ustanawia takie walory *Piękna*, które stają się ostoją estetycznych przeżyć całego narodu, przejawiając jednocześnie wszystkie bodaj momenty, jakie w skład tego narodu wchodziły.

Dlatego nie istnieje właściwie geniusz pozanarodowy, jako że jest on krwią z krwi narodu, wyrazicielem nie jednostkowej zacieśnionej psychiki osobistej, lecz psychiki jakiegoś odłamu ludzkości. Geniusz narodowy jest geniuszem wszechludzkim. Oczywiście, narodowość artysty nie może być myślowym założeniem, lecz jest pozaosobistą koniecznością. Kto urodził się i wychował w jakimś narodzie ten tworzyć powinien przez naród, a nie poza nim, albo też będzie kosmopolitycznym wojażerem ducha.

Jeżeli nie można mówić o nowym i starym *Pięknie*, to można i należy mówić o rodzaju, jakości, charakterze, zamierzeniu i idei tej lub innej sztuki. O sztuce rozstrzyga życie dziejowe. Człowiek, jego bytowanie, jego historia i jego światopogląd tworzą określony charakter sztuki. Obiektywne jest tylko samo *Piękno* w, pojęciu absolutnym, podobnie jak obiektywne będzie pojęcie „duch”, lecz dzieło sztuki podlega doświadczeniom człowieka. Każda sztuka jest dobra lub zła w stosunku do człowieka, a nie poza nim. Dzieło niepodlegające żadnym sprawdzianom nie daje się pomyśleć. Nowy rodzaj sztuki, czyli nowy rodzaj z d o b y c i a *Piękna* jest rezultatem nowych doświadczeń i przeżyć. Jeżeli istnieją dzieła zdradzające pewne cechy obiektywności, to bynajmniej nie jest to obiektywność pozaludzka, ale jakaś koncepcja fundamentalna, która potrafiła utrzymać się w prawie poprzez doświadczenia pokoleń wieków. Nasza europejska zależność od sztuki antycznej jest tylko dowodem, żeśmy pomimo tylu doświadczeń i sprzecznych zamierzeń nie potrafili przewyciężyć i odrzucić klasycznej koncepcji *Piękna*, która stała się, do pewnego stopnia, europejskim *common sense*m. Zwycięstwo jej w czasach renesansu, Leonardo i Rafael, są to zwycięstwa człowieka nad człowiekiem, a nie tryumf „obiektywnej” pozaludzkiej sztuki. Sztuka poza człowiekiem jest pomysłem teologizujących bankrutów sztuki, którzy przestali wierzyć w swoją twórczość i czekają na objawienie. Tylko brak naukowych nawyków w myśleniu może stawiać sztukę poza człowiekiem i identyfikować twórczość artystyczną z mistycznym objawieniem *boga-Piękna*. Czy powiemy, że sztuka jest dla sztuki, czy sztuka dla artystów, zawsze przyznać musimy, że jest ona dla człowieka, że człowiek siłą własnej psychiki stwarza ideały

wyrażone w sztuce, że dziełem zdobywa *Piękno*, odkrywając tym samym jakąś część bytu poza-świadomościowego. Tu zaczyna się metafizyka, ale nie mistyka, która na polskim gruncie jest zazwyczaj wynikiem zastarzałej ciasnoty widnokręgów myślowych. Jest u nas jakaś zadawniona niewiara w moc psychiki, w wolę zdobywczą, drapieżną i twórczą. Mistycyzm nasz, to bezsilne wyczekiwanie objawień. Ostatnie pokolenie doszło do sztuki przez ucieczkę od życia; uwierzyło, że sztuka stoi poza życiem i że w niej jest rzeczywistość. Ze sztuki uczynili bałwochwalstwo, bożka swego wynieśli na piedestał, bijąc czołem tak długo aż rozpadli się w proch. To jest historia *Próchna*<sup>5</sup>. Ludzie *Próchna* myśleli, nie myśląc a bogowi swemu ofiarowali zgniłe jabłko, które zwano duszą artysty. Czym było dla nich życie, czym byt? Mirażem, przywidzeniem, dławiącą zmorą, z której wyzwolić się można przez sztukę. Ten płytko pojęty Schopenhaueryzm wyniesiono do artykułu wiary. U Schopenhauera sztuka obiektywizuje wolę kosmiczną, poznaje świat.

Dla ludzi z *Próchna* jest ona schroniskiem od zgiełku życia, nie wymaga ani siły, ani odwagi, ani myśli, tylko czulej przenerwionej duszy. Moment ekstatycznego napięcia, stan wywoływany przez sztukę, rozumiano nie jako wyższy stan życia, lecz jako wyzwolenie z życia. Ta Schopenhauerowska mistyfikacja (*Falschmünzerei*, jak mówi Nietzsche) tkwiła głęboko w pojęciu sztuki przez Wagnera<sup>6</sup>. Jednym z najtragiczniejszych momentów w życiu Nietzschego była konieczność zerwania z Wagnerem. Nietzsche przewyciężył Wagnera myślowo, nie artystycznie, ale w konsekwencji musiał odrzucić jego sztukę. Odsyłając partyturę *Parsifala* powiedział: chciałbym sam napisać takie dzieło, ale nie takie. To znaczy: takie pod względem artyzmu, lecz nie takie pod względem myśli, idei. Wagner chciał za wszelką cenę wyzwać, ignorując, że przez swoją wielką sztukę potęguje życie. Nietzsche zaśmiał się z konieczności wyzwolenia. Erlösung vom Erlöser, wyzwolenie od wyzwajającego – powiedział po śmierci Wagnera. Dostyc jest przeczytać *Nietzsche contra Wagner*, ażeby zrozumieć, jak tragicznie bolesne było zerwanie z wielkim Wagnerem. Nietzsche nie mógł postąpić inaczej, albowiem Zaratustra uczy potęgowania życia, a nie wyzwoleń. Wzajemny stosunek tych dwóch wielkich duchów i wielkich artystów jest charakterystyczny dla zrozumienia swobody. Dla Schopenhauera i Wagnera człowiek był wolny i dopiero w ekstazie sztuki, przez nią stawał się „subiektem czystego poznania” oswo-

<sup>5</sup> *Próchno* Wacława Berenta – jedna z czołowych powieści młodopolskich, która w od-cinkach ukazywała się w „Chimerze” w 1901 r., a następnie w 1903 opublikowana została w formie książkowej. Berent zawarł w powieści ostrą krytykę chorobliwych nastrojów schył-kowych, była zarówno oskarżeniem, jak i obroną egzystencji artysty przełomu wieku.

<sup>6</sup> Richard Wagner (1813-1883) – czołowy niemiecki kompozytor, poeta i teoretyk sztu-ki; jego twórczość była realizacją dramatu muzycznego, w którym muzyka, poezja, gest i ob-raz składały się na syntetyczne dzieło sztuki.

bodzonym od gwałtu woli kosmicznej, zawieszonym ponad życiem. Sztuka była pomostem do niebytu. Taką jest myśl Schopenhauera o sztuce, dedukowana z metafizycznego postulatu absolutnej woli, takim też jest duch dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*<sup>7</sup>. Metafizyka filozofa stała się tu mistyką artysty. Nietzsche, zaprzeczając takiej filozofii, konsekwentnie zaprzeczyć musiał muzyce Wagnera. Zagadnienie swobody i wyzwolenia postawił zgoła inaczej. Tylko panujący nad czymś jest swobodny „wyzwolony”, a innej swobody nie ma. Problem swobody, jest jednym z główniejszych momentów psychiki, skoro duch i charakter sztuki zależny jest, w pierwszym rzędzie, od stosunku człowieka do świata. Zrozumieć charakter sztuki, zrozumieć styl i jego treść, znaczy to zdać sobie sprawę ze światopoglądu ówczesnego człowieka, jako jednostki lub społeczności. Sztuka jest najwierniejszym dokumentem historycznym, przed którym bledną i szarzeją wszystkie kroniki, pieczęcie i pergaminy, jest realnością starszą, pewniejszą i prawdziwszą, niż historia faktów i dat.

Geometryczność i wspólność motywów, cechująca każdą sztukę prymitywną, znamionują psychiczną wspólność prymitywnej ludzkości, żyjącej w absolutnym dualizmie między człowiekiem i Bogiem, człowiekiem i światem. Bóg nie jest jeszcze rozumiany jako siła immanentna, lecz jako coś strasznego, istniejącego poza człowiekiem, jako siła ciemna i zła, którą trzeba zakląć, przebłagać, zaczarować i dobrze usposobić. Przez bojaźń, skutkiem instynktu samozachowawczego, człowiek tworzy sztukę, sztukę na wskroś religijną, mającą wartość zaklęć i amuletów. I w tej naiwności człowieka pierwotnego sztuka jawi się jako odruch psychiki, jako potrzeba metafizyczna po równi z religią. Sztuka pierwotna, to nie tylko zabawa i niedołączna imitacja rzeczywistości, to symbol koniecznych wartości człowieka pierwotnego. Niepewny w walce z naturą, człowiek pierwotny szuka stałości i spokoju w otaczającym go niezrozumiałym chaosie. W ornamencie wychodzi zawsze z linii geometrycznej, abstrakcyjnej, stałej i sztywnej, mającej wartość samoistną, albowiem widzi w niej „prawdę” ponad nim stojącej rzeczywistości. Nawet tatuowanie nie wypływa wyłącznie z pobudek dekoracyjnych, jest ono raczej amuletem i obrazkiem, zaklinającym bóstwo, znakiem ochronnym przed niepojętą i wrogą siłą, istniejącą poza człowiekiem. Sztuka prymitywna, to zaklinanie bóstwa, rezultat światopoglądu.

Dla Greka świat przestał być chaosem. Skutkiem wyrobionej psychiki i zdobyczy w walce z przyrodą sztuka traci swój pierwotny charakter zaklinania bóstwa, swą cechę naiwnej religijności. Zwracając się do wszelkich przejawów życia i natury, potęguje je świadomie i bohatersko. Człowiek

---

<sup>7</sup> *Tristan i Izolda* – dramat muzyczny Richarda Wagnera, skomponowany w 1859 r., osnuty na motywach legendy arturiańskiej, wg wersji Gotfryda ze Strasburga.

klasyczny rozumiał świat, już nie jako mistyczny, niepojęty chaos, lecz jako Kosmos. Geocentryzm i antropocentryzm wystąpił tu tak silnie i władczo, że sztuka musiała oprzeć się o człowieka jako o wzór, naginając świat do ludzkości, tworząc człowieka-boga. Boskość jest dla Greka siłą immanentną ucieleśnioną w świecie. Ten klasyczny panteizm, ukryty w formie politeizmu, musiał szukać prawdy w człowieku, a twórczość grecka była projekcjowaniem człowieka w świat sztuki.

W średniowieczu ludzkość czuła się znów bezsilna wobec świata, który nie był rzeczywistością, lecz symbolem i myślą Boga. Człowiek nie mógł już służyć za wzór, skoro był istotą grzeszną, ułomną, zbląkaną w gąszczu myśli Boga. Sztuka średniowieczna, po przewyciężeniu pogańskich podźwiewków, musiała wynaleźć formę bezcielesną, myślową i abstrakcyjną. Świat był chaosem i sztuka była chaosem zaklętym w architekturę katedr gotyckich.

Tak więc sztuka jest zawsze rezultatem światopoglądu i formą walki człowieka z bytem pozaświadomościowym. Jej kształt i jakość wewnętrzna jest formą poznawczą, ujawnioną przez intuicję artysty. Intuicja artystyczna niezależna od woli, zjawiająca się nieoczekiwanie, nagle i samorzutnie, każe przypuszczać długą i ukrytą pracę. Intuicję, natchnienie i wyobraźnię warunkuje jakość psychiki, to jest suma i charakter całego szeregu wysiłków ducha. Zjawienie się intuicji i wyobraźni jest od nas niezależne, ale jej rodzaj, zamierzenie, kierunek i dążenie zależne jest od przyczynowości osobistej. Sztuka podobnie jak filozofia zawiera w sobie jakiś światopogląd. Twórczość artystyczna, jest formą niewspółmierną, ale współrzedną z filozofią i metafizyką. Na wszystkie pytania narzucane przez byt i świat artysta odpowiada wyobraźnią, filozof analizą i syntezą myślową. W tym tkwi różnica i współrzedność. Barwa, ton, linia jest dla malarza tym, czym dla filozofa poszczególne pojęcie, lecz filozof operuje pojęciami spekulatywnie, artysta zaś bezpośrednio i apriorycznie, bo jakeśmy wyżej zaznaczyli, istotnym momentem twórczym jest bezpośredniość ujrzanego kształtu, a nie korektywa krytycznej świadomości. W tej aprioryczności momentu twórczego tkwi metafizyczna cecha sztuki, ujawniająca nagle psychikę artysty. Moment poznawczy, tkwiący *in potentia* w podświadomości, staje się świadomy a psychiczna przyczynowość osobista łączy się z tajnikami bytu poza świadomościowego.

Na zewnątrz dzieło „złe” nie różni się od „dobrego” o ile stoi na tym samym poziomie sprawności technicznej! Dlatego nie ma żadnej bezwzględnie pewnej kategorii, podług której można by ryzykować sąd estetyczny. Natomiast, kierując się naszą emocjonalną dyspozycją psychiczną, wydajemy sąd *a priori*, powodując się tylko wewnętrznym przekonaniem. Stosujemy więc jakąś normę estetyczną *a priori*, normę nie nabytą, co najwyżej tylko wydoskonaloną przez doświadczenie, lecz w zasadzie przyrodzoną, a co za tym idzie moment metafizyczny dotyczy emocjonalnego uczucia estetycz-



nego, lecz nie myśli. Stąd konsekwencja, że poczucie, czyli intuicja Piękna, jest wartością absolutną w stosunku do danej psychiki i o tyle absolutną w stosunku do wszechświata, o ile psychika w ogóle zawierać może momenty absolutne w sensie metafizycznym. Jeżeli Piękno byłoby tylko przypadkowym wydarzeniem w umyśle, byle jakiego indywiduum, wrażeniem nerwowym i stanem psychicznym bez charakteru obiektywnego, to wtedy dzieła największego arcyzmu zepchnięte byłyby do narkotyków, drażniących w ten lub inny sposób nasze wrażenia. Intuicji artystycznej przyznać więc trzeba pewną obiektywno-poznawczą wartość metafizyczną i zupełną autonomię, to jest, że intuicję mierzyć można tylko intuicją, podobnie jak logikę tylko logiką, myśl myślą, a nie psychologiczną analizą. Poszukując istoty sztuki po stronie subiektywnej, nie pozostajemy w ciasnym kręgu relatywizmu, lecz podkreślimy tę cechę psychiki, która będąc subiektywną, zawiera w sobie moment obiektywny i metafizyczny. Stawiając kwestię w ten sposób, nie możemy ominąć konsekwencji, że dla badań estetycznych sztuka jest na każdym szczeblu rozwoju faktem dokonanym i współmiernym, że Piękno jest wartością stałą i absolutną (Platon) a intuicja drogą do obiektywnej estetyki, dedukowanej z subiektywności. Czyli, że dzieło sztuki będzie o tyle obiektywne, o ile obiektywną może być intuicja\*. Nie jest to oczywiście rozwiązanie zagadnienia, lecz jeszcze jeden znak zapytania. Gdybyśmy za punkt wyjścia estetyki obrali pewnik istnienia obiektywnych cech w sztuce, nie zwracając uwagi na stan subiektywny, musielibyśmy nie tylko odrzucić przyczynowość osobistą, ale posiadać obiektywne i niewzruszalne kryterium myślowe, pozwalające drogą analizy odróżnić sztukę dobrą od złej. Kryterium takie nie istnieje, więc ostatecznie, mimo wszelkiej niechęci i protestów, za punkt wyjścia rozważań estetycznych uznać należy moment subiektywny. Ile dzieł sztuki tyle odrębnych światów, dlatego nie można mówić bez zastrzeżeń o obiektywnym kryterium Piękna. Żadna z góry powzięta norma, reguła i kategoria nie może ocenić sztuki, jako, że, będąc tylko formą myślenia, nie dochodzi do istotnej, transcendentalnej treści dzieła.

O sztuce może rozstrzygać tylko sama sztuka, to jest ten świat zamknięty, żyjący podług własnych praw i reguł, i tylko estetyka dedukowana ze sztuki może mieć pretensje do ustanowienia wartościowych norm, opartych jednak na sumie doświadczeń, a zatem relatywnych w stosunku do Piękna jako pojęcia absolutnego. Powtarzamy, że analiza myślowa nie może wydawać sądów estetycznych, ponieważ myśl nie wchodzi w sam transcendentny

---

\* Zanotować wypada ciekawe określenie intuicji przez B. Croce *L'intuizione é l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile. (Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari 1912).* [Intuicja jest niezróżnicowaną jednością percepcji rzeczywistości i prostego obrazu możliwości].

ośrodek sztuki. Czynność tę należy pozostawić intuicji, która jako organ poznawczy nie krępowany żadną kategorią, nie upierający się przy regułach i normach, wyczuwa w sztuce to, co jest w niej konieczne, niezmiennie i logiczne, a przez swoją metafizyczną aprioryczność wartościuje dzieło drogą emocjonalną i bez argumentów.

Dzieło sztuki jest skończone tylko pod względem technicznym, ale treść istotna nie daje się zamknąć w żadną ścisłą myślową kategorię. Czy można umieścić w jakichś kadrach rozumowych treść *Giocondy*, *Venus z Milo*, rzeźb Michała Anioła? Obiektywizm takich dzieł sztuki leży właściwie poza sferą rozumową. Dzieło sztuki żyje i trwa właśnie przez swoją nieskończoność, a istotny obiektywizm metafizyczny sztuki nie mieści się w żadnych, kadrach i sztywnych kategoriach rozumu. Kto może zapewnić, gdzie zaczyna się i gdzie kończy indywidualność, czy istota żyjąca jest jednością czy mnogością, czy komórki łączą się w organizm, czy organizm rozpada się na komórki – zapytuje Bergson. Konsekwencja powyższego zapytania jest ta, że nie można postawić ścisłych rozgraniczeń między subiektywizmem a obiektywizmem sztuki, jeżeli stosować będziemy metodę ściśle rozumową. Pomocna może być tylko intuicja, która, *à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, pourra nous faire, saisir ce que les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter*<sup>8</sup>. Jeżeli dzieło sztuki zależne jest zarówno od podświadomej czynności umysłu, jak i od korektywy krytycznej świadomości, to dla twórczości, zarówno jak dla zrozumienia i sztuki, konieczna jest intuicją jako ośrodek procesu i myśl, jako świadomość czynu.

1912, nr 7, s. 55-71

## II

**Z**astrzeżenia przeciw mistyce mogą wydać się niekonsekwencją wobec wprowadzenia intuicji do aktu twórczego i do sądu estetycznego. Ale czy metafizyka nie jest filozoficznie ugruntowaną mistyką? Bo czym jest w gruncie rzeczy liczba Pitagorasa, idea Platona, substancja-Bóg Spinozy, monada Leibniza, Ding an sich Kanta, myśl-byt Hegla, wola Schopenhauera, wola potęgi i pierścień wiecznego nawrotu Nietzschego, a wreszcie, intu-

<sup>8</sup> *À défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, pourra nous faire, saisir ce que les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter* – przy braku wiedzy zarezerwowanej dla czystej inteligencji, intuicja może pozwolić nam uchwycić to, w czym dane inteligencji są niewystarczające i pozwoli nam dostrzec możliwość dopełnienia ich.

icja Bergsona, jeżeli nie mistyką filozoficzną? Nie chodzi tu więc o mistykę, która przeszła w metafizykę, jako konieczny wynik filozoficznych dociekań, lecz o tę mistykę prawowierną, przyjętą *a priori*, jako postulat i dogmat. Mistyka nie ugruntowana filozoficznie, to w najlepszym razie, mitologia i poezja, porywająca i unosząca przez swoistą jej łatwość prostego rozwiązywania najzawilszych zagadnień. Do żadnego systematu filozoficznego nie należy stosować więcej krytycznej ostrożności i niedowiarstwa, jak właśnie do czystego mistycyzmu, który jest raczej formą duchowego bytowania, niż pracą filozofa, a często nawet ucieczką od niepewności filozoficznych dociekań i powszednią, życiową tchórzliwością przed ryzykiem wysiłków myślowych. Niepewność jest ostatecznie *spiritus movens* wszelkiej filozofii; absolutna pewność byłaby spokojem i śmiercią myśli.

Badania z dziedziny filozofii sztuki nie mogą opierać się na żadnej bezwzględnej i jedynej metodzie. Nie można obstawać ani wyłącznie przy dedukcji, ani przy indukcji, ani przy obiektywizmie, ani przy subiektywizmie, jako że poszczególne metody nie wyjaśnia zagadnienia bezstronnie i całkowicie. Być może, iż taki system badań wyda się eklektyzmem, ale w takim razie każda syntetyczna metoda byłaby eklektyczną.

Subiektywizm nie jest wystarczający w estetyce, a jednak zbywać go jakąś *a priori* przyjętą mistyką, lub prostą dedukcją z filozoficznego systematu byłoby co najmniej nieogłędnością. Czysty (pozaludzki) obiektywizm jest czystym mistycyzmem, a w konsekwencjach swych, apologią sztuki jako cudu. Mistyczne zrozumienie sztuki byłoby dla artystów zresztą bardzo dogodne. Kazałoby przypuszczać, że oni tylko mają bezpośrednią styczność z bóstwem i głoszą jego słowa, przeto wolni są poniekąd od odpowiedzialności za czyn osobisty i nie podlegają krytyce. Mistycyzm jest równie niewystarczający, jak czysty racjonalizm, który obchodzi się bez psychologii, operuje ostatecznie myślą myśli, a widząc wszędzie tylko czyn abstrakcyjnego intelektu, nie dopuszcza innych możliwości\*. Tymczasem istnieją dwa rodzaje poznania – jak mówi Benedetto Croce – poznanie intuicyjne i poznanie logiczne, poznanie przez wyobraźnię i poznanie przez intelekt\*\*. W twórczości artystycznej i w ogóle w „stanie estetycznym” intuicja i refleksja myślowa nie wykluczają się, lecz wspomagają wzajemnie, stanowiąc ostatecznie jedność

---

\* *Immanentna samoruchliwość pojęcia* była źródłem nienawiści Schopenhauera do Hegla.

\*\* La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per intelletto. *Estetica*. [Wiedza ma dwie formy: wiedza intuicyjna i wiedza logiczna; poznanie przez fantazję i poznanie przez intelekt].

\*\*\* Michał Sobieski, *Interludia. Drogi do metafizyki*. [chodzi o książkę M. Sobieskiego, *Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii*, Księgarnia Naukowa i Artystyczna, Kraków-Warszawa 1912].

estetycznej percepcji. Ta jedność percepcji jest momentem metafizycznym twórczości. Bo – jak twierdzi Sobeski – choćbyśmy z jakiegokolwiek przeżycia wyłuskali najskrupulatniej jego składniki, to jednak jakość tego przeżycia pozostanie zawsze czymś zupełnie nowym wobec składników swych obcym i autonomicznym\*\*\*.

W rozpatrywaniu twórczości rozważyć należy trzy punkty zasadnicze: Moment indywidualny czyli przyczynowość osobistą, moment inter-indywidualny czyli przyczynowość społeczną i moment supra-indywidualny, czyli ściśle metafizyczny. Indywidualne momenty aktu twórczego nie podlegają żadnej wątpliwości. Indywidualne przeżycie, indywidualny pogląd i rozumienie rzeczywistości w jej zmysłowym przejawie, indywidualna forma, ujmująca indywidualnie przeżytą treść, stanowią o mniejszej lub większej egotyczności dzieła sztuki. Lecz kwestii podlega to, co mimo przyczynowości osobistej, zawiera cechy supra-indywidualne. Z tego powodu psychologia aktu twórczego jest zasadniczym a zarazem najbardziej zawiłym problemem estetyki, problemem, który, być może, drogą nauki bez reszty rozwiązać się nie daje.

Mówimy o momentach indywidualnych, lecz nie o absolutnym indywidualizmie aktu twórczego. Absolutny indywidualizm nie wytrzymuje nawet pobłażliwej krytyki filozoficznej, ponieważ jest tylko dogmatyzmem krańcowego impresjonizmu, a w konsekwencjach anarchią i rozkładem sumiennosci myślowej. W każdym ruchu i odruchu, w myśli, czynie i zamierzeniu istnieje szereg momentów nie tylko niezależnych od przyczynowości osobistej, lecz przeciwnie, warunkujących tę przyczynowość. W twórczości artystycznej, posługujemy się przecież ogólnymi środkami i zasadami pamięci, fantazji i refleksji, motorycznymi procesami kształtowania dzieła za pomocą języka, dźwięku, pędzla lub dłuta. Dlatego najbardziej indywidualna, z osobistych przeżyć i stanów poczęta sztuka, nosi w sobie cechy ogólne, a najbardziej antyspołeczne dzieło zawsze będzie jeszcze społeczne i obiektywno-ludzkie. Najwolniejszy i najbardziej samoistny artysta jest w jakimś stopniu zależny od środowiska i od warunków bytowania, a sztuka jego musi mieć te cechy społeczności, które robią ją przystępną choćby dla jednego jeszcze człowieka. Sztuka dla sztuki to fałsz psychologiczny. Nawet Zarathustra rzekł raz do słońca: ach, czymże byłoby szczęście twoje, gdybyś nie miało tych, którym świecisz?

Indywidualne (osobiste) i inter-indywidualne (obiektywno-ludzkie) momenty, wchodzące w skład aktu twórczego, są zatem faktem stwierdzonym, który na razie obejdzie się bez dalszych wyszczególnień i argumentów. Zasadniczym jednak zagadnieniem, tyjącym bezpośrednio metafizyki, jest pytanie, czy ogólny zarys kształtu zjawia się błyskawicznie i dynamicznie, czy też zostaje wypracowany stopniowo, drogą poszukiwań i prób. Ponieważ akty myśli logicznej rozwijają tylko techniczną stronę sztuki, lecz nie istotną

artystyczną, więc przypuszczać należy, że kształt sztuki zawierający treść, zjawia się bezpośrednio, nieoczekiwanie, intuicyjnie. Pozornie przeczy takim twierdzeniom historia sztuki, a nawet liczne zeznania artystów. Ewolucjonizm kształtów, najwyraźniej ujawniający się w architekturze, dowodzi niezbitcie, jak w pewnych czasach problem artystyczny zajmował całe pokolenia i jak dochodzono do rozwiązania drogą doświadczeń. Problemem takim w czasach renesansu była kopuła i związana z nią budowla centralna, nad czym pracował cały szereg artystów, aż do genialnych rozwiązań Bramante'a i Michała-Anioła. Podobnym zadaniem artystycznym, w czasach greckich, było upostaciowanie bogini zwycięstwa, która przez wieki nie mogła doczekać się szczęśliwego i zadowalającego kształtu, aż póki Nike samotracka nie zatryumfowała swą niedościgle piękną i skończoną formą. Lecz problem formy, a rozwiązanie, to dwa zasadniczo różne zagadnienia. Problem mógł istnieć od wieków, mógł być podejmowany przez setki artystów, aż póki nie zjawiał się i jeden, który korzystając już z prób i doświadczeń poprzedników, w momencie dynamicznego napięcia, stworzył kształt najlepszy i jedyny. Jakkolwiek doświadczenie i ewolucja kształtu była czynnikiem pierwszorzędnej wagi, sam fakt wynalezienia formy ostatecznej był intuicyjny, był błyskawiczną „percepcją realności i możliwości”. Więc stał się cud? Nie, cud ten nie stałby się bez udziału uprzednich, świadomych wysiłków psychiki, bez natężonej woli artysty. Cud ten nie został objawiony lecz zdobyty. A jednak dotknęliśmy zaledwie powierzchni tajemnicy.

Artysta nigdy nie ujmuje rzeczywistości sposobem fotograficznym, lecz cała jego ekstatyczna aktywność jest percepcją przypomnień rzeczy znanych i możliwości niedokonanych. Gdyby artysta widział i rozpatrywał systematycznie i pojedynczo, jak przyrodnik, to otrzymywałby w rezultacie sumę poszczególnych; nie związanych ze sobą punktów, nie mogących stworzyć całokształtnej jedności. Tak twierdzi też Wundt w przeciwieństwie do licznych „eksperymentalnych estetyków”, (np. Meumann, Külpe). W fantazji artysty najpierw jawi się jedność kształtu, później dopiero, pojedyncze dodatki i drobne zmiany, warunkowane najczęściej, samą techniką. Właśnie dlatego, że artysta otrzymuje summaryczne, całkowite wyobrażenie rzeczy, fantazja jego może opracować ten lub inny szczegół oddzielnie, nie psując harmonii całości. Wątpliwym być nie może – mówi Sobeski – że zorganizowana struktura wizji nie wypłynęła z celowej czynności, artysty. Artysta nie spajał i nie łączył różnolitych części, by otrzymać jednolitą całość, jeno w umyśle jego pojawiła się całość przed częściami. Całość więc jest tutaj czasowym *prius* swych składowych części. Choć jest ona naturalnie syntezą swych części, to jednak artysta świadomie syntezy tej nie dokonał\*.

---

\* M. Sobeski, *Interludia. Twórczość artysty*.

Stąd oczywista, konkluzja (jakeśmy już wyżej powiedzieli) że moment istotnej twórczości tkwi w podświadomości jeszcze przed krytyczną korektywą świadomości. Stąd też metafizyka procesu twórczego, który można stwierdzić i opisać, ale wytłumaczyć bez uciekania się do metafizyki nie podobna. Pozostają zatem dwie alternatywy albo zadowolania się tylko deskrypcją aktu twórczego, rezygnując z wytłumaczenia, albo też tłumaczy się metafizycznie, czyli uznaje metafizykę sztuki.

Wszystkie systemy metafizyczne znajdują się w mniejszym lub większym oddaleniu od „boskiego” Platona, albowiem – jak mówi Bergson – Grecy zarysowali linię metafizyki przyrodzonej rozumowi ludzkiemu. Osnową filozofii Platona jest, jak wiadomo, nauka o ideach, której rodowodów szukać należy w Heraklitowym wiecznym stawaniu się, w eleackiej nauce o bycie absolutnym i u Sokratesa. Idea jest czymś co zawsze trwa, a nigdy nie staje się, w przeciwieństwie do wszystkich rzeczy, które mają byt relatywny egzystują tylko przez wzajemny stosunek. Idea jest pra-formą wszechrzeczy i dlatego wszelkie poznanie jest poznaniem idei. Do idei platońskiej zwrócił się Schopenhauer, który, jako metafizyk sztuki, zajmuje bodaj pierwsze miejsce. Jakkolwiek intelekt, podług Schopenhauera, jest na usługach i woli, jednak przysługuje mu możliwość takiego spotęgowania swych sił, że wyzwala się spod autokratyzmu woli kosmicznej, poznając rzeczy obiektywnie i bezosobiście. Takim pognaniem idei jest „stan estetyczny” bądź twórczy, bądź oglądający sztukę. Poznawać ideę można tylko po wyzwoleniu się z indywidualności, którą rządzi niepodzielnie wola. Ponieważ sztuka wyzwala z indywidualności, człowiek tworząc sztukę „jest subiektem czystego poznania”, poznaje ideę. Żeby poznać ideę, to jest zrozumieć sztukę, trzeba pogрузić się w kontemplacji, zapominając o sobie. Tę świetnie zbudowaną, ale psychologicznie fałszywą metafizykę sztuki (prowadzącej w konsekwencji do tego, że poznanie sztuki możliwe jest dopiero po śmierci indywidualności i że sztuka jest pomostem do niebytu) oparł Schopenhauer na wielce bałamutnym przekonaniu Kanta o bezinteresowności stanu estetycznego. Estetykę Kanta znamionują genialne spekulatywne definicje i niemal zupełny brak psychologii. Stąd też możliwość przekonania, że sztuka podoba się bezinteresownie.

Bezinteresowne podobanie, to *contradictio in adjecto*<sup>9</sup>. Jeżeli coś podoba się, jesteśmy *eo ipso* mocno rzeczą tą zainteresowani i zajęci. Bezinteresowność nasza jest tylko materialna, lecz nie psychiczna. Dzieło, które się podoba, wzbudza ciekawość, podoba się dlatego, że odpowiada naszej psychicznej

<sup>9</sup> *Contradictio in adjecto* (łac.) – sprzeczność sama w sobie.

\* *Platonische Idee als Objekt der Kunst*. (Die Welt als Wille und Vorstellung). [A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Świat jako wola i wyobrażenie), Bibliographischen Institut F.A. Brockhaus, Lipsk 1819, rozdz. I, ks. III, *Platonische Idee als Objekt der Kunst*, (Idea platońska obiekt sztuki)].

konstytucji i dyspozycji, inaczej podobanie się nie mogłoby mieć miejsca. Jeżeli zaś Kant miał na myśli tylko materialną interesowność, to w takim razie Schopenhauer pogwałcił kantowską definicję, skoro przypuszczał, że stan estetyczny jest bezindywidualny i bezosobisty. Nietzsche nazwał Schopenhauera genialnym fałszerzem. Zdaje się, że „fałszerstwo” nigdzie nie zostało genialniej przeprowadzone, jak w jego estetyce\*. Pomyłki takie nie byłyby możliwe, gdyby Kant i Schopenhauer postawili estetykę samodzielnie, biorąc za punkt wyjścia psychologię twórczości, a nie swój system filozoficzny i spekulacje z góry patrzącego widza. Nietzsche, który potrafił zawsze wejrzeć w najciemniejsze zaufki i zakwefione sanktuaria duszy, podpatrzył i przejrzał Schopenhauera, właśnie w jego estetyce: piękno niszczy wolę kosmiczną i uwalnia od tortury, ergo interesowność Schopenhauera polega na tym, że sztuka wyzwala z cierpienia. Trudno o większą interesowność\*! Pozaindywidualne poznanie jest psychologiczną niemożliwością, bo jeżeli indywidualność nasza rozplynęła się w kontemplacji, subiekt poznający przestał już istnieć. Więc kto poznaje? Chyba jakaś siła stojąca poza nami; ale takie poznanie nie dochodzi do świadomości, skoro świadomość jest zarazem poczuciem indywidualności. Tylko przez dynamiczne natężenie indywidualności dochodzi się do twórczości, a przez nią do poznania. Rozproszona, rozcieńczona i wsiąknięta w byt psychika nie poznaje, bo jaźń traci samowiedzę i samopoczucie. *Unio mystica*<sup>10</sup> jest śmiercią psychiki, a zarazem radykalnym środkiem dla zgryźliwych, jako sposób zagwożdżenia jaźni. Biedni i prości duchem nie poznają, skoro brak im odpowiednich organów. Ale kiedy dynamiczna prężność psychiki wynosi indywiduum do człowieka-boga i kiedy ten w potencjalnym napięciu sił swoich przeciwstawia się światu jako jednostka samoistna wobec chaosu, wtedy, być może, odkrywa się rąbek tajemnicy, nie w sensie łaski dla pokornych, lecz jako zdobycz zuchwałych. Choćbyśmy się stokrotnie gubili w kontemplacji, intuicja nasza, czy sympatia, czy *amor intellectualis*<sup>11</sup>, jest przecież naszą intuicją i naszym amorem. Oddając się jakiejś myśli, idei, czy sztuce, oddajemy się z chęcią zdobycia jej najistotniejszej treści, jesteśmy w najwyższym stopniu zainteresowani sukcesem naszego oddania się, naszej „ofiary”. Postępujemy jak indyjscy poławiacze, którzy zapierając dech, odważnie i bez namysłu rzucają się w głębie, pozornie tonąc, ażeby wyłowić perłę. Oddając się, zatrzymujemy oddech, lecz nie zatracamy się; całkowite zaś oddanie się, gdyby było możliwe, byłoby samounicestwieniem i śmiercią.

---

\* *Genealogie der Moral. Was bedeuten asketische Ideale?* [F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, 1887]

<sup>10</sup> *Unio mistica* (łac.) – mistyczne zjednoczenie.

<sup>11</sup> *Amor intellectualis* (łac.) – intelektualna miłość.

Piękno wzmaga potencję życia i to nie tylko psychicznego życia; sztuka. *C'est une promesse de bonheur*<sup>12</sup>, mówi Stendhal, albo jak chce Schopenhauer, sztuka wyzwala spod nacisku woli. Tak czy inaczej, bez względu na naszą koncepcję piękna, zainteresowanie się sztuką jest na wskroś indywidualne, a stan estetyczny możliwy jest tylko wtedy, kiedy posiadamy organ przyjmujący sztukę.

Rozpatrywaliśmy dotychczas tylko piękno sztuki, ale istnieje pono piękno natury, istnieją stany estetyczne przez wywoływane. Czy rzeczywiście? Gdyby tak było, jakaż zasadnicza różnica istniałaby między sztuką i naturą, między twórczością człowieka i twórczością niepojętych sił? Jaki cel i jaką wartość miałyby sztuka wobec rzeczywistego istnienia piękna natury i czy artyście nie przypadłaby wtedy hańbiąca rola kopisty? Piękno natury to nieporozumienie. Przyroda zna tylko dwie zasadnicze różnice: normalność i anormalność, to co jest gatunkowe i to co jest przypadkowe, to, co ma się ostać i to, co ma zginąć. Natura nie jest ani estetyczna ani nieestetyczna, natura jest pod tym względem najzupełniej indyferentna, czyli anestetyczna. Tylko sztuka wprowadza wartości estetyczne. Wszystko co mówimy o pięknie natury, jest mniej lub więcej świadomym przeniesieniem wrażeń i kryteriów sztuki na naturę. Sławny „paradoks” Wilde’a, że sztuka wpływa na życie, wcale nie jest paradoksem, jest prawdą. Poprzez sztukę oglądamy naturę. Estetyczne wrażenia natury są tylko transformacją wrażeń wyniesionych ze sztuki, są najczęściej asocjacjami rzeczy widzianych w sztuce. Człowiek, który „przeszedł przez sztukę” nosi okulary o swoistym zabarwieniu szkieł, przez które ogląda naturę i widzi, a raczej tworzy w sobie jej domniemane piękno. Chłop nie czuje natury estetycznie (o ile nie jest artystą) a człowiek pozbawiony estetycznego wejrzenia ogląda ciało ludzkie tylko z punktu zmysłowości. Abstrahować od zmysłowości może tylko artysta. Nie znaczy to, że on zmysłowości tej nie widzi, można nawet twierdzić, że dopiero artysta widzi zmysłowość ciała w całej potędze, w całej sile gatunku, ale zmysłowość ma dla niego wartość estetyczną, wartość zupełnie odmienną od powszedniego podrażnienia płciowości. *La nature est belle, dans la mesure où elle contient un art*<sup>13</sup>. Dlatego stan estetyczny wywołany przez naturę może mieć dla metafizyki sztuki co najwyżej znaczenie pośrednie. Natura wyraża wszystko co chcemy, wszystko co można jej podsunąć, natomiast dzieło sztuki wyraża psychikę, ściśle mówiąc, stan psychiki tworzącego. Każde dzieło sztuki odpowiada na zapytanie czym jest życie, mówi słusznie Schopenhauer. Rzeczywiście, gdyby sztuka nie dawała odpowiedzi i nie stawiała zapytań,

<sup>12</sup> *C'est une promesse de bonheur* (fr.) – To jest obietnica szczęścia.

\* Charles Lalo, *L'introduction à l'esthétique*, [Colin, Paris] 1912.

<sup>13</sup> *La nature est belle, dans la mesure où elle contient un art* (fr.) – natura jest piękna, o ile zawiera sztukę.



twórczość artystyczna byłaby zabijaniem czasu utalentowanych darmozjadów i pieczeniarczy społeczeństwa. Wtedy należałoby przyklasnąć wszystkim epicierom i zapędzić artystów do terminu. Ale czy rzeczywiście sztuka może wyrażać konkretną myśl? Myślicielstwo nie jest zawodem artystów i mało ich obchodzi. Malarze, muzycy, architekci myśleli przeważnie mało, a w każdym razie nie filozoficznie\*. Rafael twierdził podobno, że najlepiej maluje kiedy nie myśli. Ten pozorny paradoks jest psychologicznie zupełnie zrozumiały. Filozof operuje myślą, myśl jest jego materiałem, narzędziem i celem. Materiałem i narzędziem malarza jest barwa, ton i linia, celem ogólny kształt koncepcji. Artysta nie myśli konkretnymi pojęciami filozoficznymi, lecz swoistym mu narzędziem twórczości, wyrażając w koncepcji estetycznej tylko symbol. Dlatego każde prawdziwe dzieło sztuki daje się tak wielostronnie i różnorodnie interpretować, dlatego nie mieści się w pojęciach i sztywnych kategoriach rozumu.

Forma sztuk plastycznych i muzyki jest formą zmysłową, przemawiającą do nas za pośrednictwem wzroku i słuchu. Jakim więc sposobem abstrakcyjne pojęcie, lub konkretna pojęciowo idea może być wyrażona zmysłowym materiałem sztuki? Sztuka uzmysławia rzeczy pozazmysłowe jedynie za pomocą wyobraźni. Artysta, w momencie twórczym, opętany jest przez wizję, nie przez myśli i pojęcia. Koncepcja artystyczna jest aktem świadomym w pierwszym rzędzie wyobrazeniowo, a później dopiero myślowo. W każdym razie punkt ciężkości przypada na świadomość wyobraźni i dlatego poznanie kroczy tu drogą wizji, a nie intelektu – *conoscenza per la fantasia*<sup>14</sup>.

Czy można mówić o konkretnej myśli, zawartej na przykład w *Wieczerzy* Leonarda lub w symfonii Beethovena, nawet w *Królu Duchu*? Każde z tych dzieł zawiera w sobie cały światopogląd i jest symbolem myśli *implicite* w nim zawartych, nie zaś jednym pojęciem lub platońską wiecznie bytującą ideą. Gdyby sztuka była odbiciem myśli, nie wytrzymałaby konkurencji z filozofią. Platon był nader konsekwentny, wypędzając sztukę ze swego państwa, jako rzecz zbędną i bałamutną. Sztuka nie ma nic wspólnego z myślą spekulatywną, z myślą „samą w sobie”, jest ona raczej symbolem możliwych myśli, jest w ostatecznej konkluzji i najgłębszej swej treści metafizyczną zagadką.

1912, nr 9, s. 51-59

---

\* Piękna książka Rodina *L'art* jest nieocenionym dokumentem w tym względzie. Wiele tam niedopatrzeń i usterek filozoficznych! A jednak Rodin jest filozofem w sztuce. [A. Rodin, *L'art entretiens réunis par Paul Gsell*, éd. Bernard Grasset, Paris 1911].

<sup>14</sup> *Conoscenza per la fantasia* (wł.) – poznanie przez wyobraźnię.

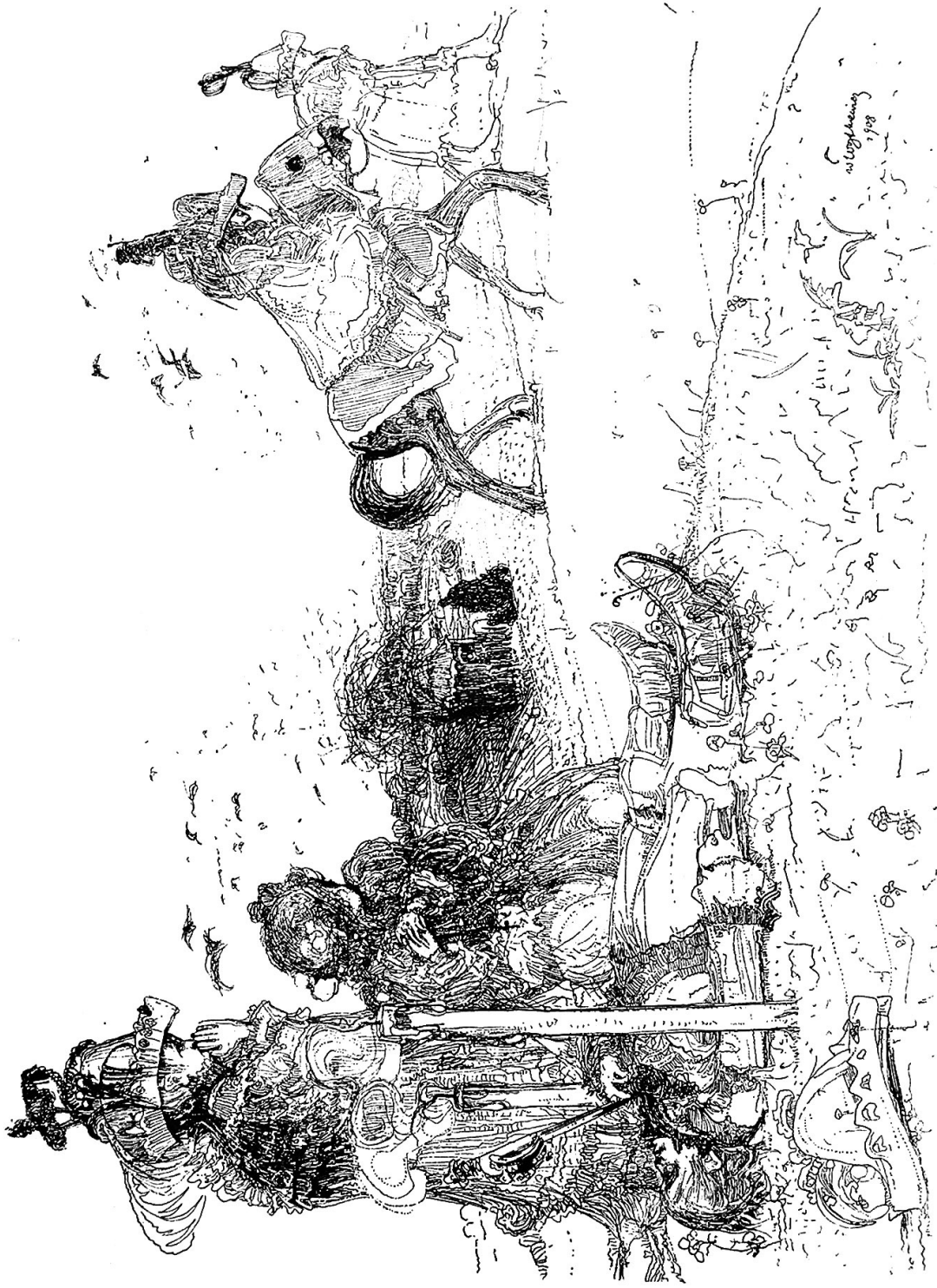
## Witold Wojtkiewicz

### 1. Zarys twórczości

**B**ezduszne milczenie ciężej niż kamień mogilny tłoczy wśród nas najlepszych. Czyżbyśmy my, owi podobno tak „serdeczni” wśród narodów byli naprawdę jakimś kłamstwem żyjącym? Gdy się porówna wrzawę, czyniącą się na skinienie jakiejś przemijającej mody, z martwą ciszą, która zalega u nas natychmiast po śmierci czyjejs, bodaj najświetniej znanego, umiłowanego – robi się po prostu strasznie na duszy. Gdzieindziej ludzie po śmierci żyją w oczach potomności intensywniej niż za życia. Łatwo to zrozumieć: za życia znają ich po części tylko jakby z podpisu czy w sylwetce, po śmierci zaś każdy dzieli się wszystkim, co wiedział o nich i oto taki człowiek staje, ze wszech stron oświetlony w tysiącnych rozprawach, wydaniach, pamiętnikach, wspomnieniach – tak żywy i całkowicie widziany, jak może nigdy za życia. U nas zgon jest jakby drugim etapem śmierci, bo pierwszym jest zdumiewająca obojętność ogółu na wszystko, co mu się samo przemocą mody i reklamy nie narzuci.

Są to fenomeny, zapewne mające jak wszystko pod słońcem swą „rację bytu” w tzw. warunkach naszego istnienia i w stopniu naszej kultury. Ale trudnoż się z tym pogodzić, bo tak być nie może, jeśli mamy być żywą istotą moralną nie zaś galwanizującym się trupem wśród innych społeczeństw. Jaka na przykład zaległa cisza od śmierci Wyspiańskiego?! Choć w Krakowie krąży o nim tysiąc wspomnień, mnóstwo jego własnych zapamiętanych słów, cała ta jeszcze atmosfera, której on sam był twórcą, po części jeszcze się nie rozprószyła a jakie nic, literalnie nic z tego nie przedostaje się do wiadomości powszechnej!

Rośnie znowu jedno nazwisko – ogólnik, jeden „objaw” w sztuce, jedno jakieś jej zacieczone „prawo” czy tam „zjawisko”, o którym będą nudnie i doktrynersko gadały kawiarnie. Ale z człowieka żywego, pełnego skryzalizowanych, nietających sądów o ludziach, rzeczach, instytucjach epoki – współcześni dla dalszych pokoleń na naukę i pamiątkę nic nie chcą ocalić. Nie dziw, że nasza historyczna i społeczna kultura wśród szerokiego ogółu to także jeden wielki ogólnik, gdzie same doktryny, prawa, postępy, reakcje, prądy i „izmy” na scenie – lecz gdzie coraz mniej wiadomo, jak wygląda żywe tych „uogólnień” wcielenie: człowiek czynu, twórca, żywy człowiek.



W. Wojtkiewicz, Rysunek piórkami



W. Wojtkiewicz, *Śmierć dziewczyny*

Przesmutne rzeczy... Teraz oto takie myślenie zaległo wśród nas po śmierci Wojtkiewicza<sup>1</sup>. Postanowiliśmy je przerwać, walczyć z nim.

Znowu ohydna nasza zdawkowość chce przejść do porządku dziennego nad jedną duszą, pełną niezastąpionych wartości, znowu o jednym żywym dziele sztuki polskiej, tej improwizacji boleśnie kaleczącej się o tępość naszą, chcemy na śmierć zamilczeć. Nie pozwolimy na to. Wojtkiewicz, artysta o osobliwej tak bardzo rzadkiej wrażliwości, zbywany jest prawie ogólnikowymi pochwałami (za to że „młodo umarł”) i paru jałowymi uwagami (że jest w obrazach „poetą”).

Właśnie dlatego, że młodo umarł, a przed śmiercią jak puchar szlachetnego wina kipiał fermentem swych bogactw artystycznych – nie wolno go zbywać zdawkowością. Pozostawił dzieło o wielkich, lecz zaledwie zaznaczonych, głębokich, lecz sprzecznych wartościach. Zostawił osobliwy urok piękna, w pośpiechu byle jako notowanego – zostawił coś bałamutnego a niezastąpionego. I trzeba o tym mówić, bo nie prędko ponowi się takie zespolenie osobliwych darów, a już się do ich manieri oblizują rabusie grobów.

Wojtkiewicz należy do tych malarzy-poetów, których wartość bezwzględna psychologiczna nie zupełnie pokrywa się ze stanowiskiem ściśle plastycznym. Poeta-psycholog wyraża niezmiernie dużo, jest nieocenionym nabytkiem dla danej rasy i momentu; natomiast artysta-plastyk wypowiada się ogólnikowo, częstokroć w sposób zamiłowany. Poezja jego nie jest oparta na wielkiej; twórczej technice malarskiej, lecz na samej treści obrazów. To zdarzało się bardzo wybitnym artystom, gdy przeważała w niej treść poetycka nad służącą do wyrażenia tejże formą malarską. Zdarzało się to np. Ropsowi i Beardsleyowi<sup>2</sup>, po części nawet Toulouse-Lautrecowi<sup>3</sup>. Z wielkich fantasmagorii malarskich może tylko obrazy Goyi<sup>4</sup> są równie genialne w malo-

---

<sup>1</sup> Witold Wojtkiewicz (1879-1909) – jeden z najwybitniejszych malarzy i grafików polskich przełomu XIX i XX w., przedstawiciel symbolizmu i ekspresjonizmu; wystawiał z artystami Grupy Pięciu w Krakowie, należał do Towarzystwa Artystów Sztuka, zaproszony przez A. Gide'a do Paryża, gdzie miał wystawę indywidualną w Galerie Druet.

<sup>2</sup> Félicien Rops (1833-1898) – belgijski malarz i grafik, prekursor impresjonizmu, znany głównie jako karykaturzysta i ilustrator dzieł o tematyce satanicznej i erotycznej.

Aubrey Beardsley (1872-1898) – angielski malarz, rysownik i ilustrator, pozostawał pod wpływem sztuki japońskiej oraz W. Morrisa; jego twórczość wywarła olbrzymi wpływ na rozwój modernistycznej ornamentyki i grafiki książkowej.

<sup>3</sup> Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa (1864-1901) – malarz i grafik francuski; należący do jednego z najstarszych rodów arystokratycznych Europy; jeden z głównych przedstawicieli cyganerii artystycznej Montmartru; należał do nurtu postimpresjonizmu, swoimi litografiami i plakatami był prekursorem nowoczesnego plakatu.

<sup>4</sup> Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828) – malarz hiszpański, stworzył przejmujące cykle ukazujące grozę i barbarzyństwo wojen napoleńskich; uważany za jednego z prekursorów symbolizmu w sztuce europejskiej. Por. przyp. 12 na s. 74.

waniu, co i w ogólnie poetyckim, psychologicznym rozumieniu. Lecz malarstwo tego rodzaju jest zawsze najniebezpieczniejszym przesmykiem, gdzie na sztukę czyha zdrada. Fantazja ponosi, niecierpliwość ogarnia artystę: tyle do wypowiedzenia w świecie snu i jawy, fantasmagorii i rzeczywistości – i opowiada obraz po obrazie jak anegdotę po anegdocie. Otóż forma anegdoty musi być z konieczności zdawkowa i zaniedbana.

Słusznie Andrzej Gide<sup>5</sup> w przedmowie do katalogu wystawy Wojtkiewicza stwierdza, że artysta ten jest pokrewny francuskiej szkole, gdzie „od Daumiera i Degasa do Toulouse-Lautreca i Bonnarda będzie się czuł wśród swoich”. Jednakowoż ta rasa polska „nieuświadomiona o duszy zarazem dumnej i żalostnej, entuzjastycznej i pełnej rozterki” – więc rasa polska, o której mówiąc, myślał francuski krytyk zdaje się zwłaszcza o Szopenie, wypowiada się w tych obrazach i rysunkach bardziej, niż przynależność do tej czy innej szkoły artystycznej co znaczyłoby, że tak Wojtkiewicz jak Toulouse-Lautrec, jak Rops, Beardsley nie przynosi w ścisłym znaczeniu własnej formy plastycznej. Ma zapewne swoje ulubione sposoby traktowania przedmiotu, korzysta z wdziękiem i smakiem z cudzych, ma poczucie kolorytu, lecz skupia się zwłaszcza – z małymi wyjątkami – na charakterystyce psychologicznej, na akcentowaniu poetyckich ogólnych nie zaś ściśle plastycznych wartości swoich kompozycji. Jest psychologiem, jak ci trzej i jak oni ma w istocie coś do powiedzenia od siebie i od swej rasy. Niezawodny zmysł artysty ustrzeże go zawsze od obrazu-anegdoty; będą to więc obrazy-ballady, obrazy-bajki, poezje, pędzlem i piórem wyrażone.

Ale nie ilustracje jednak i nie anegdoty o ile przedtem nie porozumiemy się, że i Rops i Beardsley to także ilustratorzy anegdot... Zobaczymy wreszcie przy końcu tych notatek, że Wojtkiewicz i w ściśle plastycznym rozumieniu szedł choć wolno po wielkiej drodze nie zaś po głuchych zaułkach sztuki konwencjonalnej. Jeszcze jedną słuszną uwagę robi Gide: „wydaje mi się rzeczą niemożliwą, by artysta miary Wojtkiewicza sam całkowicie stworzył swoją sztukę” – musiała tam być jeśli nie „szkoła polska” to jakaś specyficzna atmosfera. I niewątpliwie była: w pokoleniu i grupie, do której należał Wojtkiewicz – zgoła w atmosferze krakowskiej tych lat nic się nie działo (co miało jakąś wartość) i działać nie mogło bez wpływu Wyspiańskiego i Malczewskiego. „Wyczuwanie dziwacznych wdzięków między rzeczami, bolesna fantastyczność rysunku, interpretacja wzruszona, niejako patetyczna

---

<sup>5</sup> André Gide (1869-1951) – francuski prozaik, laureat literackiej Nagrody Nobla (1947); w twórczości wyrażał skrajny indywidualizm i odrzucenie tradycyjnych norm moralnych, za co jego książki umieszczone zostały na Indeksie Książ Zakazanych; w pewnym okresie zafascynowany komunizmem, odbył nawet podróż do ZSRR, gdzie doznał rozczarowania; członek ruchu antyimperialistycznego we Francji w międzywojniu.

koloru” tego zwłaszcza koloru, który w szarościach tai jak żar w popiele tęsknotę i poczucie słońca – to wszystko nie Wojtkiewicza samego rysy. Nie waham się stwierdzić, że we współczujności obok dwóch wymienionych on równie głęboko sięgnął w półmroczne, mętne, ziębiące pozory polskiego życia i wydobył stamtąd coś jak chorą perłę naszej zmysłowości, przez łzy i uśmiechy widzianej. Ona się tu skarży własnym tonem i coś niewymownie, boleśnie pomrocznego i coś niewymownie, boleśnie uroczego razem jest w tej wizji – jak w naszym, polskim, życiu erotycznym. W tej samej psychologicznej skali, wśród takich samych uroków i pokraczności jak tu patos naszych zmysłów jawi się u Malczewskiego patos naszej ofiary, u Wyspiańskiego patos polskiego piękna. A proszę pamiętać, że jeśli Wyspiański odszedł niedokwitły, to Wojtkiewicza śmierć zwarzyła już wprost wczesnym, młodzieńczym pąkiem. Ale w zielonym jeszcze spowiciu pąka wolno i należy rozeznać rasę kwiatu.

Jestże to malarstwo czy literatura? To jest poezja – twórczość, więc to co, jednakie w każdej sztuce i każdą usprawiedliwia. Twórczość – to znaczy coś bezwzględnie własnego do powiedzenia. Wojtkiewicz miał właśnie coś do powiedzenia i powiedział to tak, że pozostanie to na zawsze jego i naszą własnością. Bynajmniej jednak nie chcę uchylić się od odpowiedzi na pytanie, czy i o ile był właśnie malarzem w swej twórczości. Rozgraniczanie między anegdotą, literaturą z jednej a własnymi prawami plastyki jest zbawienne. Nie należy jednak nim szachrować, co niestety zdarza się zawistnym i bezdusznym zbyt często. Poezja kompozycji Wojtkiewiczowskich wyraża się bezwątpienia środkami malarskimi; nie jest nowatorem swej sztuki zapewne, ale z niezwykłym wdziękiem i poczuciem posługuje się techniką, wybierając lub ulegając najwłaściwszej dla swych tematów. Rysunki Wojtkiewicza mają swoją własną kreskę, kolor ma własny ton, kompozycja ma własną logikę. Posługiwanie się piórem w rysunku i temperą w kolorze nie są tu wypadkowe. Pióro daje tym rysunkom wartości, że tak powiem, kaligraficzne i drukarskie bardzo osobliwe. Z gmatwaniny kresek wynurzają się tu postaci jak inicjały pośród reszty czcionek: rysunek jest rodzajem karty z księgi bajek – walorem czarności i charakterem kresek stając najbliższym druku. Ten był zapewne zamiar autora, nieuchylającego się od ilustratorstwa i dającego w nim u nas tak rzadki charakter własny. (Cykl ilustracji do bajki R. Jaworskiego pt. *Trzecia godzina w naszym kraju*<sup>6</sup>, rysunki w „*Liberum Veto*”<sup>7</sup> i inne). Niekiedy zbliża się Wojtkiewicz w rysunku

<sup>6</sup> *Trzecia godzina w naszym kraju*, jedno z 6 opowiadań Romana Jaworskiego składających się na *Historie maniaków*, (wyd. 1910).

<sup>7</sup> „*Liberum Veto*” (1903-1905) – polskie czasopismo satyryczne, wydawane w Krakowie i Lwowie i założone przez J. A. Kisielewskiego; wyróżniało się szatą graficzną, którą

do Beardsleyowskiej kaligrafii – ale porzuca ją, jako zbyt sztywną dla swych tematów i rozprasza linię rysunku w tysiącnych kreskach, przecinkach, wielokropkach dziwnie harmonizujących się z charakterystyką tego świata z bajki i dziecinnego pokoju. Zabawki dziecinne są punktem wyjścia jego modelowania, jak są zresztą ulubioną jego formą plastyczną, powtarzającą się w patetycznie lalkowatych pozach tych pajacyków, chłopczyków, dziewczynek. Świat dziecinny uproszczonej wizji, kąś z wymowną grą mimiczną porozrzucanych zabawek, karta zabazgrana piórem, pełna kleksów i zygzaków – oto są formy tego rysunku. Czy to własne wynalazki Wojtkiewicza? Gide i Denis wskazują jego parantele we francuskim malarstwie, Wyspiański i zapewne Weiss<sup>8</sup> bliżsi mu byli od innych w polskim. Ale przede wszystkim jest w zgodzie z sobą samym, z rodzajem wizji, która pod koniec zwłaszcza opanowuje go zupełnie. Mało jest rysunków, tak technicznie związanych z naturą, z psychologią tematu jak Wojtkiewiczowskie „ilustracje” do fantasmagorii szaleńców, dzieci, lalek.

Kolor Wojtkiewicza opiera się na matowych szarzyznach tempery – nie znosi przejasnień, lubuje się w przytłumianej grze walerów. Nie jest zapewne równy. W niektórych kompozycjach coś w rodzaju ckliwo-fioletowo-udawego sosu raz i zdawkowością; ale są między tymi obrazami harmonie barwy głębokie, dyskretne. Tak np. gobelinowy ton obrazka, przedstawiającego grupę emerytów pod drzewem, ma łagodny przepych liści jesiennych; tak znowu obraz przedstawiający tłum przed Guignolem w Paryżu<sup>9</sup> żarzy się wprost w szarościach całą gamą gorących, szlachetnych tonów, jak bywało np. w niektórych doskonałych kompozycjach Pissarra<sup>10</sup>. Obraz ten, niezmiernie się tym charakteryzujący dla paryskiego „koloru lokalnego” uważam za bodaj najświetniejszy kolorystycznie w galerii Wojtkiewicza. Zbyt krótki pobyt w Paryżu (1907) podział na zbawiennie na kolorystyczne ukształcenie Wojtkiewicza. Guignol, Grand abris w Luksemburgu (Dronet w Paryżu) świadczą o czyszczeniu się tej palety z ckliwo-liliowych ogólników. Zabrakło malarzowi czasu do dalszych postępów.

Kompozycja Wojtkiewiczowskiego obrazu nie zawsze da się objąć okiem w całości. Coś się w nim rozprasza niekiedy po kątach, nadając przez zbytek

---

pod kierunkiem S. Dębickiego i K. Sichulskiego, tworzyli oprócz Wojtkiewicza także S. Lentz i F. Pautsch; pismo zapowiadało krytyczne kampanie Boya i Irzykowskiego.

<sup>8</sup> Wojciech Weiss (1875-1950) – malarz polski, związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych; w okresie modernizmu pozostawał pod wpływem sztuki japońskiej, twórczości Muncha i Malczewskiego; przedstawiciel symbolizmu i ekspresjonizmu.

<sup>9</sup> *Théâtre de Guignol* – teatr lalek Anatola Guignola m.in. na Polach Elizejskich, wielu parkach paryskich np. Buttes Chaumont, gdzie istniał od 1892 r.

<sup>10</sup> Camille Pissarro (1830-1903) – francuski malarz impresjonista, studiował u Corota; malował sceny wiejskiego życia i pejzaże, nauczyciel Paula Cézanne’a i Paula Gauguina.



akcesoriów obrazowi charakter rebusu. Niektóre jednak obrazy jak kondukt dziecinny, emeryci pod drzewem, trzy upiorki pod częstokołem, zwłaszcza pierrot wpołleştirający w ogrodzie i wszystkie paryskie – są wolne zupełnie od rebusowości: widać w nich wpływ atmosfery wielkiej sztuki, zrozumienie malarstwa o wielkich kompozycyjnych liniach; niektóre rzeczy wyraźnie są komponowane jak fresk w szerokich płaszczyznach i ogólnej linii.

Maksimum szarady w kompozycji mają obrazy z cyklu *Wariatów*, oraz owe przedziwne fantasmagorie ze świata dzieci i lalek. Nie powiem jednak, by tu pewne rozpraszanie kompozycji nie było raczej urokiem tych obrazów. Oko gubi się na razie w szczegółach charakterystyki w tych dziwnych epizodach turniejów na króliczych grzbietach, wożących się na kółkach jegomościów, patykowatych i rachitycznych dziewczek, lśniących lusterek wodnych itp. Ale to rozpraszanie się uwagi wśród takich dziwnych przygód przygotowuje kapitalnie całość wrażenia, gdy się napatrzymy do syta.

Zapewne że jakiś Goya potrafi skupić i wstrząsnąć jednolitą wizją, gdzie genialnie łączy się dziwaczność atmosfery z prostotą kompozycji. Nie zawsze jednak; nawet on w świat t a k i c h wrażeń musi wprowadzać niekiedy widza jakby stopniowo – jakby przez odgadywanie szarady. Nie można jednak zbyt łatwo, od jednego rzutu oka, objąć rzeczy, tak zwanym normalnym i codziennym przeciwnych. Oko musi trochę błąkać się po tych obłąkanych płótnach, gdzie geniusz plastyka wydziera szaleństwu jego niezbadane dziedziny. Że z Wojtkiewiczem błąkamy się może więcej z przypadku niż z zamiaru autora – to możliwe.

Ale jest moment przed tymi malowidłami, kiedy wreszcie opanowujemy całość, a wówczas czujemy wyraźnie, że ta wizja rozszerzyła nam widnokrąg, zacieśniony pod czapką, żeśmy bodaj „przez szybę” spojrzeli w głąb nieznanego, przeczuwanego świata. Pogranicze bajki i szaleństwa, dziecinnych zabawek i zabawek losu – osobliwa przygoda życia przed naszymi oczyma. Baniaste główki, sztywne pajacyki, srogie liczka dziewczynek, jegomośćie na kółkach, króle w papierowej koronie – oczy na wieki przestraszone, oczy ciężkie jak młyńskie kamienie, choć błękitne jak niezapominajki – dziwny, żaloszny świat. Życie o nieznanym, patetycznym a naiwnym grozie rzeczy prostych, błahych, a fatalnych. Życie urocze i skażone, jak owa Madonna z Brockenu o cudnej twarzy, której co chwila z różanych ust wyskakiwała mysz rudowłosa. Jednak nikt, nigdy i nigdzie tego napięcia bolesnego skrzywdzonych władz naszej naiwnej radości życia i rozprysniętych jak szkło lusterek majaków szczęścia nie ułożył w taką przedziwną, genialnie naiwną i śmiertelnie wymowną mozaikę obrazów, jak kompozycje Wojtkiewicza. To wielki i jedyny w swoim rodzaju poeta; co w nim śmierć przedwczesna skradła, to się jednak pakiem nieporównanego uroku chyli ku naszemu zmysłom.

Wojtkiewicz lubuje się w kompozycjach charakterystycznych, obierając często grupą ludzką za ich temat. Karuzel, arena cyrkowa, sceny z domu obłąkanych nastęrczają mu sposobność odtwarzania grupy ludzkiej w ruchu fantastycznym, mającym zmorowaty kontur kompozycji Brueghela<sup>11</sup>. Dziwni jegomości o zafrasowanych minach wożą się wzajem na wózkach drewnianych w ogrodzie wariatów – na Bielanach tłusta karlica i chłop, zalecający się, wykwitają jak z brughelowskiego płótna na tle jarmarcznych budynków, huśtawek, tłumu.

Wojtkiewicz podpatruje nieforemność czapek dzieciennych, lub wariackich, skrzatowatość figur, zmorowatość ruchów i kładzie na to akcenty ludzkiej powagi, zgrozy, bólu. Obrazy te są bolesną medytacją Pierrota nad pokracznością istnień. – Oto w istocie Pierrot na tle zieleni jakiegoś cmentarnego pejzażu: na bezkrwistej twarzy wyraz osłupiałej zadumy, a biała plama powalanej niemal w niemocy figury, na tle ciemnej zieleni, daje dziwne żałobny efekt.

Obraz ten należy do najlepszych kompozycji Wojtkiewicza, gdzie nic się nie rozrywa, nie rozprasza po kątach, gdzie nie ma nic z szarady. Do najlepszych rozumień i pod względem stonowania kolorystycznego zaliczyć trzeba grupę wiekuistych emerytów, siedzących nad brzegiem jakiejś wielkiej wody pod starą lipą. Trudno o lepszą rysunkową charakterystykę starczego bezwładu – jak również o koloryt szlachetny i barwny tonie związanych w czerwieni i żółtości liściach. Tak również tłum w ogrodzie luksemburskim, tłoczący się w schronisku przed deszczem, jak jeszcze jeden tłum przed budą marionetek należą do najszcześniejszych charakterystyk tłumu zarówno co do pysznego układu figur, jak co do doskonałego koloru w ostatnim zwłaszcza obrazie. Obrazy te świadczą wymownie, że Wojtkiewicz był na drodze skupienia się i opanowania środków plastycznych w coraz to bardziej zwartej, nierozpraszającej się kompozycji. Znam tylko jeden portret tego malarza, a ten jest również argumentem, że Wojtkiewicz umiał opanowywać temat komponować z mocą z najprostszych motywów. Jest to portret młodej kobiety w zaniedbanych szerokich liniach pozy – góruje nad całością twarz matowa, blada, a w niej cała charakterystyka skupiona w ciężkim, upartym spojrzeniu dużych oczu. Te same srogie oczy powtarzają się potem w wielu kompozycjach lalek Wojtkiewiczowskich, dając im niezapomniany wyraz tragizmu.

---

<sup>11</sup> Jan Breughel st. [zw. Aksamitnym] (1568-1625) – malarz flamandzki, członek dynastii malarskiej: syn Pietera Breughela st. (1525-1569) i brat Pietera Breughela mł. (1564-1637) [zw. Piekelnym].

## III

Znam cały szereg rysunków i malowideł Wojtkiewicza z tego dziwnego zupełnie wojtkiewiczowskiego cyklu tragedii lalek. Opis ich brzmi jak jeden ciąg żalostnej, dziwnej bajki. Na ogromnej drewnianej Rossynancie jedzie Mag sześciolatek z bombiastą jak balonik główką w sztywnej szafirowej dalmatyce. Koń i sześciolatek patrzą w ziemię z jednakową ponurą powagą. Pod drzewem siedzi nadąsana dziewczynka w białej sukience. Podparłszy obu łokciami głowę na kolanach, nie widzi nawet poselstwa, które prowadzi jeszcze inny mag w lamowanej kapicy i trójgraniastym kapeluszu. Nie widzi ani ich ani łąki, na której rosną kurze ślepoty i koralowe badyle...

Na drewnianym mustangowatym koniku jedzie rycerz w papierowym trykornie – jedzie przez jasną smugę, nad którą tańczą łątki, gdzie na świetlistej wodzie leżą rdzawe plamy. Pochylił się nad grzywką drewnianego konika i nie widzi nic prócz własnych myśli... A tymczasem kłania mu się do ziemi gęsiareczka w płachetkach, jak królewiczowi z bajki. A dokoła stoją żółtogorące stogi, kryte poważnymi kapeluszami. Zamazał się na widnokregu i pogmatwał szereg kolorowych niby chałup, nad którymi jak kropla wina na obrusie rozplamiło się niby słońce. Coś strasznego mówią dwie postacie, które wiodą dziewczynkę w białej koszulinie, patrzącą po za obraz rozszerzonymi źrenicami – wiodą ją, tulącą w strachu rączki do piersi, po zielonym trawniku nad głębokie, błyszczące, krągłe lusterko wody... Królewicz siedzi nad rzeką, na urwisku. Anioł w powłóczystej szacie zarzuca mu ręce za szyję. Królewicz jakby się zsuwał w topiel, Anioł jakby go podtrzymywał. Obok stoi puchar ze złotymi rybkami. Patrzą na to wszystko dwie dziwne postacie z mostku pod kapliczką w ruinach.

Niesłychany turniej dwóch pajacyków na drewnianych królikach. Jeden z rycerzy aż się unioś w strzemionach. Patrzy na to troje dzieci o usadowionych pod drzewem, tulących się do siebie. Śnieg głęboki dokoła, nagie drzewa, straszna zima a dzieci zmarznięte. Rycerz sześciolatek legł zabity – sterczy ze sztywnej piersi rękojeść miecza. Obok modli się dziewczynka i chłopczyk i pali się wetknięta w ziemię gromnica. A w dali odjeżdża na drewnianym koniu morderca, twarz ukrywszy w dłonie. Koń, prowadzony przez giermka, stąpa w takt żalobnego marszu. Otóż na katafalku wzniesionym wysoko, zasypanym bladymi różami leży w bieli dziewczynka królowa. Na stopniach cztery dziecięce postaci w galowych żalobnych strojach trzymają straż. Ogromne, podkrążone ich oczy patrzą ku nam z wielką żalością. U stóp katafalku porzucone zabawki – a na to wszystko spoza szyby wychyla się żalostna twarz matki. Wojtkiewicz twierdził, że „to wszystko” tylko dzieci widzą gołym okiem, a my starsi – zawsze tylko „przez szybę”.

Być może. Ale to jest poemat wspomnień każdego dzieciństwa, widzianych w tragicznej chwili zrozumienia losu. Patrzą na to oczy poety nie przez szybę ale tak bezpośrednio, że to co widziały, stało się wizją wdzięku i żalości, do obłądu wyraźną. Jest to *quasi una fantasia*<sup>12</sup> na temat: „Gdy lalki ożyły”. Ale lalki ożywały już rozmaicie. Więc przebywały inkarnacje Pierrota i Colombiny, dawały pole popisu Pandolfom i Arlekinom, jako jednodniówki sławy tryumfowały pod nazwą Pupazzi. Pod ręką czarodziejską Andersena maszerowały w takt ołowianych żołnierzyków i zawiązywały przedziwny, płomienny romans baletniczki z kominiarzem. Wreszcie w rękę Aszantai przekształcały się na drażniące wabiki dla starych Don Żuanów, podczas gdy solidne rozumienie handlowych korzyści zaludniało nimi luparnary portowych holenderskich miast.

Gdy lalki ożyły za sprawą Wojtkiewicza – miały już na sobie zapewne ślad tej długiej metempsychozy, w rękę innych poetów przebytej. Ukazały się jednak oczom naszym zwłaszcza jako porażone tragicznie gromem losu kruche, wątłe jego zabawki. W akcesoriach najcodzienniejszych dziecinnego pokoju i ogrodu przed oknami odegrały przed nami bolesną pantominę ludzkich spraw. Pomieszały się im kruche zmysły, obłąkały się niebieskie oczy, przedziwnie w los ich zabawny wplotły się stare legendy, przebrzmiałe turnieje. Czyż nie tak właśnie, jak w życiu osób najzupełniej ludzkich? Artysta zaś widział to wszystko jakby z bolesnego oddalenia, kędy się potargał jego związek z życiem ludzkim, a została mu o nim tylko bajka pół-żałosna, pół-zabawna – że jednak los łamie drewnianych i żywych pajaców i że mimikę miłości tak dobrze znają porcelanowe, jak żywe panienki...

Ale w obrazach Wojtkiewicza nie ma żadnej pedanterii, żadnej tezy, że lalki w swoim kącie – to ludzie, czy że ludzie – to zabawki w rękę losu. Bynajmniej! Pedanteria czepia się doktryny nawet mądrej; w dziele sztuki nie ma na to miejsca. To cośmy mówili tu za brutalnie i za doktrynersko, w obrazach jest zaledwie akcentem wyrazów, atmosferą, barwą wrażenia. Przelotne półuśmiechy – nic więcej... A jednak całość wizji dzięki ich obecności staje na niezwykłym poziomie poezji. Tak jak Wojtkiewicz widział, widzieć odtąd będą ludzkie oczy, ilekroć otworzą się w promieniu jego wpływu i pamięci. Tak jak on ten świat zobaczył, nie widział nikt przed nim, a po nim każdy będzie musiał taki kąt „zabawek dziecinnych” mieć w duszy, kto raz widział te obrazy. To znaczy, że po pierwsze indywidualność Wojtkiewicza należy do tych rzadkich, które stygmatem własnym odpowiadają całej jakiejś rasie ludzkiej, całej jakiejś dziedzinie wrażeń i po wtóre, że indywidualność ta, skoro się tak upamiętnia w duszy, znalazła swój wyraz w sztuce. To wystarcza, by być niezastąpionym i niezapomnianym.

---

<sup>12</sup> *Quasi una fantasia* (wł.) – niemal fantazja.

## IV

Wojtkiewicz umarł na serce. Nie chciałbym tu kapnąć banalną łezką „serdeczności” rodzinnej. Nie wierzę ja w większą „serdeczność” polskiego życia, o której się prawi w porównaniu z rzekomo „oschłym” zachodem. Przeciwnie! Ogromne, wichrzane, bolesne serca naszych poetów, nawet naszych wodzów są może właśnie dowodem wręcz przeciwnej prawdy: że tu właśnie brak serca w nawykłem do zdziczeń i sobkostwa od niepamiętnych czasów społeczeństwie. Jak ongi sławna polska tolerancja religijna była nie wyrazem wyższego człowieczeństwa, lecz większej niż na zachodzie obojętności dla tych spraw – tak może płomiennosc romantyzmu jest w istocie wyrazem tego, że tu poeci naprawdę musieli kochać „za miliony”. Więc mi o łezkę taką dla ogółu tu nie chodzi.

Wojtkiewicz umarł na serce. Wizje jego miały rozszerzone oczy chorych na serce i ich cierpiący wyraz. Rytm jego kompozycji – przedziwnie nierówny, potargany i nawet technika ich jest pełna niewytłumaczonych linijek, znaczących jak sejsmogramy jakieś skurcze i trzepotanie się tego chorego serca. Nie umiem po prostu nie związać wizji jego obrazów – ich płci o żywych kolorach sklerozy, na dziwnych, śmiertelnych fladercjach<sup>13</sup> wykwitłej – z jego chorobą. Lecz nie to w nim uderza mię najbardziej. Toulouse – Lautrec – Rops lub Beardsley pozyskali na szerokim świecie prawo wyrażania tzw. perwersji socjalnej. Nieprawdopodobne wnętrza estaminy<sup>14</sup> lub sceny „pod różkiem Gazowym” z bulwarów, wyblanszowane<sup>15</sup> damy i karlice, skurcze twarzy o skomplikowanym stygmacie wielorakiej rozpusty i wielorakiej nędzy, a wszystko w świetle sztucznym i w podnieceniu przedmieść – perwersje Lautreca. Dodaje się do tej charakterystyki jeszcze coś z degeneracji bretońskiej arystokracji – klasa perwersji ustalona.

Rops – to jednak zawsze coś z lupanarów wielkich portowych miast – to zbytek nieco krzykliwy i oficjalny ciała nazbyt proporcjonalnie ponętnego. Różowe prosięta, czarne pończochy, nie nagość ale obnażanie kobiecego ciała, gdzie jeszcze ślady koronek i stanika nie całkiem znikły. A nad tym czy pod tym jakiś świętokradczy werset z tradycji libertynizmu coś z cynizmem i zgrozy rozpustnego księdza satanisty lub burżuja, któremu to na wieki imponuje.

Beardsley – przedziwna wizja haremu przed wzrokiem rozczarowanym. Arabeska arystokratycznie nonszalancka hurysy w żałobnej, czarnobiałej koronce rysunku. Coś jak przesył przedwczesny, któremu wystarcza śnieżny

<sup>13</sup> *Fladry* – kolorowe chorągiewki używane podczas polowań.

<sup>14</sup> *Estaminet* (fr.) – mała kawiarnia, bar lub bistro.

<sup>15</sup> *Wyblanszowane* (dawn.) – wypudrowane.

deseń koronki już nie na karnacji kobiecej, lecz na czarnym jedwabiu manekina. Zimne, stylizowane perły w bogatym hafcie dekoracyjnym. Lecz jeden, drugi i trzeci zrozumieli są dla nas – nieprawdaż – na tle starej, przerafinowanej kultury, ogromnych miast, znużeni użyciem rasy. Inaczej bujnej sobie perwersji wystawić po prostu nie mogli. Gdzież środowisko, gdzież tło właściwe dla niej u nas, wśród „zdrowych” zmysłów i klaskających butnie po szlachecku temperamentów? Perwersja – to Paryż, prastare porty, wschód, wreszcie omdlałe i znużone rasy.

I tak musi czuć nie-twórca. Ale oto twórcze wejrzenie spoczęło na dziecinnych bladych twarzyczkach, ujętych w krezy, na wątłych jak łodyżki tułowiach, na których rozkwitały jak przedweselne chorały – główki dziecięce. Spoczęły te oczy na pograniczu jawy i bajki. Lalki w długich koszulkach o niewinnych a przecie wystraszonych oczach. Niezlomne pajacyki na drewnianych konikach z nieforemnymi czołami, na których w dziecinnym wyrazie upór i zawziętość śmiertelna. Sześćioletnie królowny o srogich cudnych liczkach. Coś śmiertelnie przejmującego w tych dziecięcych przejrzałościach, coś jak predestynacja przyszłych losów w tej Kasi-Kasieńce, z niepokonaną siłą patrzącej na defiladę pretendentów na drewnianych konikach. Stygmat płci, jak nasienny pyłek kwiatowy – niewielki, zwiewny, a odurzająco zuchwały w tych rozszerzonych źrenicach. Idealizm jakiś, równający w jednym błędnym uśmiechu lalkę, dziecko i kochankę. Niepokój dziwny, przenikliwy, nie oczekiwany bez jednej jedynej aluzji, przywodzący wyobraźnię nad jakąś błękitną jak chabry przepaść seksualizmu.

Do Toulouse-Lautreca, Berdsleya, Ropsa – trzeba dodać czwartą wizję perwersji i przerafinowania rozkwitłą, najniewinniej wśród lalek, w dziecinnym pokoju. Nie wiem, czy jest ta wizja również czy bardziej niezwykła od tamtych, lecz sercowa choroba Wojtkiewicza może, jak sejsmograf wewnętrznego drżenia naszego życia, dała w przedziwnym symbolu jego nierozkwitłe dziecinne i lalkowate płciowe przez drażnienie, o którym nie wiele jeszcze wiemy sami.

## V

Jeszcze jedną najściślej plastyczną wartość przedstawiają kompozycje Wojtkiewicza. Należy on do tej nielicznej rodziny artystów, którzy pracowali i pracują nad pogłębieniem w nas samej koncepcji piękna plastycznego. Tu znowu uderza wspólność z Wyspiańskim i Malczewskim, którzy zerwali zuchwale ze zdawkową ładnością, nie wahając się jako element piękna wprowadzić do swych obrazów brzydotę. Cała historia gotyku jest ilustracją dziejową do tej karty psychologii piękna. I znowu Goya wśród malarzy najwyżej wznosi problemat brzydoty życia, przekształconej w dziele

sztuki na piękno. Anioł dziwactwa i Geniusz perwersji Poego<sup>16</sup> roztaczają tu panowanie: plastyka daje wyraz zalęknionym i zepchniętym przez zbyt łatwy szablon „ładności” pierwiastkom wrażeń dziwnych, kształtów paradoksalnych, skojarzeń nieoczekiwanych, których w duszy mamy pełno. Piękno brzydoty woła o swoje prawa. Toulouse-Lautrec odsłaniając zbanalizowaną idyllę miłości, ukazując jej charakterystyczną brzydotę, jest w tym rozumieniu jednym z takich nowatorów plastyków. To droga malarzy-poetów do własnej interpretacji formy: gotyk malarski. To, co psychologicznie usprawiedliwia w obrazie piękno brzydoty – to patos. Patos jest dorzuceniem na szalę wrażeń własnego człowieczego prawa.

Brzydota staje się jakoby kluczem obleganej przez sztukę twierdzy Piękna. Szturm do fortu Brzydoty jest zdobywaniem nowych pierwiastków piękna. Już nie jako *repoussoir*<sup>17</sup> obok ładności, lecz jako tragiczny ton, jako dysonans w rozszerzonym pojęciu harmonii powołuje artysta brzydotę. Kształty „ładne” i „brzydkie” same w sobie – to w plastyce taki sam ogólnik jak i kolory piękne i brzydkie. Kolorom wartość nadaje ich zestawianie – sztuka brzydoty w podobny sposób operuje kształtem.

Jest to mozolna i zwycięska droga ustalenia walorów kształtu, gdy już o walorach barwy wiedzą wszyscy. Tak oto bezpośrednio z psychologią poety łączy się tu zagadnienie ściśle, najdonioślej plastyczne. Jak Malczewski i jak Wyspiański jest Wojtkiewicz przeciwnikiem formuły piękna samego w sobie, pięknego kształtu, ładności, ujętej raz na zawsze w gładkie kaligraficzne teoremy<sup>18</sup> i pracuje nad pogłębieniem samej koncepcji piękna plastycznego na drodze wydobywania walorów kształtu, jak koloryści wydobyli już walory barwy.

Punkt ten uważam za niezmiernie doniosły. Dlatego wydobyłem go niejako poza nawias całego studium. Zrozumienie piękna przez walory a nie ustalone raz na zawsze kanony, zarówno w barwie, dźwięku, jak i w linii i kształcie jest osią, dookoła której obraca się cała sztuka nowoczesna. Takim właśnie błyskiem zrozumienia jest cała nowa sztuka francuska od Maneta do Cezanne’a – nowy gotyk. Zrozumienia tego brakowało zawsze pseudo-klasycyzmowi; ono choć bezwiednie usprawiedliwia każdy romantyzm. Pracownikami tego rozumienia u nas są Malczewski,

<sup>16</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) – amerykański poeta i nowelista, przedstawiciel romantyzmu, który w swojej twórczości wykorzystywał elementy fantastyki i horroru; stworzył gatunek noweli kryminalnej i powołał do życia postać pierwszego detektywa Augusta Dupina; wywarł wpływ na symbolizm, dekadentyzm i ekspresjonizm, a także surrealizm.

<sup>17</sup> *Repoussoir* (fr.) – tło kontrastujące; pierwszy plan kompozycji malarskiej ciemniejszy niż dalsze partie dla pogłębienia iluzji.

<sup>18</sup> *Teoremat* (log. mat.) – twierdzenie pochodne, które zostało wyprowadzone z aksjomatów tego systemu za pomocą wnioskowania dedukcyjnego.

Wypiański, Wojtkiewicz i dlatego po wszystkich mózgach o niebezpieczeństwie przeliterackich i przepoetyzowanych ich obrazów czujemy, że oni jednak w czymś są niezastąpionymi. Właśnie w tym, że wraz z całą nowoczesną sztuką nie grzęzną w kaligrafii ustalonego piękna, lecz są robotnikami piękna, stojącego się. Koncepcja ich piękna jest, dynamiczna – jedynie żywa. Nie ma pięknych linii, barw, kształtów, dźwięków – są tylko piękne ich zestawienia.

Piękno tryska z pierwiastków sobie sprzecznych lecz dobranych, jak płomień z uderzenia stali o krzemień. Z dwóch typów brzydoty, wzajem się uzupełniających, tryska żywe piękno – z dwóch ładnych kształtów, z sobą nie zrośniętych, sączy się martwa brzydota. Tym zrozumieniem sztuki barbarzyńskie i błędzące bliższe są Grecji, niż wszelki pseudoklasycyzm. Trzeba tylko, by zrozumienie to wyrażało się w całej kompozycji, przenikając ją, jak tonacja przenika utwór muzyczny. Tu właśnie często słabość naszej sztuki: jesteśmy wraz z gotykiem zachodu na dobrej drodze. Ale podczas gdy gotyk zachodni opiera swą kompozycję o wielkie architektoniczne linie całokształtu plastyki, wszystkie jej wartości zespalając w jednym kluczu – my zbyt często gotyckie maskarony naszego wizjonerstwa naklejamy na byle jaką konwencjonalną architekturę. Tu szkopuł groźny i dotąd niezwyciężony! Nie umiemy budować.

Dlatego to, kończąc te uwagi, w których próbowałem wykazać, że Wojtkiewicz nie tylko jako „poeta” (ten wprost był w nim genialny i niezastąpiony) ale i ściśle jako plastyk – był jednak na słusznej, na prawej, na jedynej drodze sztuki, że i on, jak każdy twórca nie wierzył w gotowy kanon ładności, lecz szukał piękna żywego wśród dysonansów kształtu, objętych harmonią kompozycji – dlatego to jednak po tych niedwuznacznych słowach hołdu, zrozumienia, umiłowania – muszę raz jeszcze przypomnieć, jakie niebezpieczeństwo czyha na twórców na tej prawej drodze sztuki.

Oto niebezpieczeństwo zbyt łatwego zadowolenia, tj. nie rozwiązanie lecz odsunięcie postawionego sobie w obrazie problemu. Pogodzić sprzeczne i uzupełniające się wzajem w jedność piękna walory każdej sztuki – może tylko jej własna architektonika, jej własne prawo. Zastąpić zaś tę architektonikę właściwą wprowadzeniem choćby najbogatszych komentarzy psychicznych w obraz – to tyle, co trudność ominąć nawet bardzo szlachetnie i poetycznie, ale jej jednak nie rozwiązać. Z trzech polskich wymienionych artystów, tylko Wypiański tę architektonikę plastyczną miał zawsze i wszędzie na oku. Malczewski i Wojtkiewicz, choć pierwszy ma ogromny rozmach malarski, a drugi niewypowiedziany urok poetycki – zbyt często nie w architektonice obrazu, lecz w komentarzach na jego marginesie rzuconych, wypowiadają swoją kompozycję. Tu groźne dla sztuki polskiej niebezpieczeństwo. Nie „poezja” to, nie „romantyzm” jej szkodzą, lecz wyrażanie ich



w formie, nie dość siebie samą opanowującej – zastępowanie wartości jednych drugimi, więc jak tu w plastyce zbyt częste i bałamutne zastępowanie w kompozycji wartości architektonicznych – wartościami komentatorskimi, odwołującymi się jak do jałmużny, do sentymentu widza, nie zaś narzucającymi mu swój sentyment, w ostatecznej sile wypowiedziany.

Cała sztuka starożytnych, gotyk cały, w sztuce nowej francuskiej tacy jak Manet, Puvis de Chavannes, Cézanne – to wyraz bezwzględного zrozumienia własnych praw plastyki. Piękno tam zawsze rodzi się nowe, bo nieoparte o żaden kanon, lecz tryskające z walki kształtów, coraz to w inną proporcję zespolonych. Bo zawsze każde dzieło plastyczne wyczerpuje tam do dna wartości plastyki i nimi, tylko nimi się zabudowuje.

Architektura jest kluczem zrozumienia praw wszystkich sztuk – architektonika barwy, linii, dźwięku, słowa obowiązuje każdą dziedzinę poszczególnie. Nie wolno zastępować w kompozycji jednych wartości drugimi. Polska plastyka zbyt często szuka jeszcze oparcia o wartości innorodne, zbyt leniwie opanowując swoje własne wartości. Komentarz na marginesie obrazu (obraz-szarada) zbyt często odgrywa w kompozycji tę rolę, którą odegrać powinna sama tylko architektura barw i kształtów.

Tu w zastępowaniu jednych wartości drugimi źródło bałamuctwa w naszej sztuce – nawet u najlepszych i największych. Nie trzeba żebrać, zastępować, omijać – trzeba zniewalać, rozwiązywać, tryumfować – to znaczy w dziedzinie każdej sztuki z jej tylko własnych pierwiastków trzeba dzieło budować. Trzeba je właśnie – budować.

1911, nr 4, s. 76-96



## O życiu i sztuce Wojtkiewicza

**W**itold Wojtkiewicz, który zajął tak niezwykle stanowisko w sztuce naszej, przestał tworzyć, dobiegając zaledwie lat męskich. Zmarł w 29. roku życia jak Grottger, jak Maks Gierymski, jak Podkowiński<sup>1</sup>, a twórczość jego jest silnie związana z okresem, który go wydał. Wielki talent pozwoliłby mu w każdej epoce zająć pierwszorzędne stanowisko: a zajął przede wszystkim – niezwykle – dzięki nieszczęśliwemu okresowi znakomitej dezorientacji w sztuce naszej, która panowała wszechwładnie w epoce stawiania pierwszych kroków przez Wojtkiewicza... Organizacja artystyczna zmarłego poety, bo ten raczej tytuł mu przystoi, była niejako ostatnim słowem tego, co mogła mieścić w sobie dusza artysty w okresie panujących u nas prądów modernistycznych.

Romantyzm polski, nie mogąc znaleźć sobie drogi wyzwolenia, tłukł się o obrzydliwie secesyjne ściany – i w najlepszym razie upadał na dno naturalizmu czy realizmu, pojętego jak najgorzej. Wziąwszy pod uwagę jedyną może na świecie, charakterystyczną chorobę „polską melancholię a raczej polski Weltschmerz<sup>2</sup>”, spowodowaną specjalnymi warunkami historycznymi, możemy mieć doskonały obraz duszy ówczesnego twórcy, pełnej wiecznego niepokoju, nieustannych a pozbawionych realnej podstawy marzeń z ową rozterką wewnętrzną – dziedzictwa, coraz szcrodziej obdarzającego wybranych. Zastanawiając się nad twórczością Wojtkiewicza, nie od rzeczy będzie uprzytomnić sobie, na czym polega istota sztuki plastycznej, oczywiście zaledwie w paru słowach i bardzo pobieżnie ze względu na to, że tak bogaty

---

<sup>1</sup> Artur Grottger (1837-1867) – polski malarz i rysownik, jeden z przedstawicieli romantyzmu w malarstwie polskim; uważany obok J. Matejki za wieszczą pędzla; autor cyklu kartonów dotyczących powstania styczniowego, uznanych za patriotyczne ikony.

Maksymilian Gierymski (1846-1874) – polski malarz, przedstawiciel szkoły monachijskiej i jeden ze współtwórców polskiego malarstwa realistycznego, szczególnie pejzaży; uczestniczył w powstaniu styczniowym, z których doświadczenia zawarł w niektórych swoich płótnach (*Patrol powstańczy*); zmarł młodo na gruźlicę; wywarł wpływ na wielu artystów m.in. J. Chełmońskiego, S. Witkiewicza i młodszego brata Aleksandra Gierymskiego.

Władysław Podkowiński (1866-1895) – polski malarz, grafik i ilustrator; związany z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Wędrowcem”, „Kłosami” i innymi pisami ilustrowanymi, w których zamieszczał scenki z życia ulic i przedmieść warszawskich; jeden z prekursorów impresjonizmu, a także symbolizmu (*Szał uniesień*); zmarł młodo na gruźlicę.

<sup>2</sup> *Weltschmerz* (niem.) – dosł. ból z powodu świata; depresja i smutek wpływające z myśli o niedoskonałości świata; inaczej splin, chandra.

temat wymagałby zgoła szerszej ramy. Perspektywa oddalającego się szybko czasu pozwala nam stanąć na stanowisku bezstronnym.

Wojtkiewicz jako artysta-plastyk zasługiwałby raczej na krytykę ujemną i tylko jego organizacja artystyczna bardzo wysokiego gatunku, ujawniająca się w każdym dziele, pozwala nam zwrócić się do nich z prawdziwym zainteresowaniem, i przez nie znaleźć wartości pierwszorzędne, ale już nie w artyście plastyku lecz w twórcy, obdarzonym ogromną wrażliwością poetycką, który jako środek wypowiedzenia swych zgoła literackich wizji, obrał malarstwo. Dzieła swe Wojtkiewicz tworzył poprzez jaźń, osobistą i bezpośrednią i na tym właśnie polega cała odrębność budowy jego obrazów; odrębność ta jednak nie stanowi stylu Wojtkiewicza, ale manierę, bardzo zresztą jednolitą i indywidualną. Wiemy doskonale, że każde prawdziwe dzieło sztuki posiada „styl”, osiągnięty harmonią logicznie budowanej formy, stworzonej przez artystę, nie naśladowującego natury.

Oczywiście, że styl może być niższego lub wyższego gatunku. Jaskrawym tego przykładem jest np. rzeźba z Kongo, mająca zdecydowany styl i rzeźba grecka, stojąca zawsze na szczycie stylistycznego ideału. Tak jedna, jak i druga budowane są na tych samych zasadach, obowiązujących twórcę dzieła sztuki we wszelkich jej dziedzinach. Dzieło sztuki może posiadać styl współczesnej mu epoki lub też swój własny. Styl, panujący w danej epoce, jest ściśle związany z twórczością współczesnych, będących jego częścią składową; dlatego też nie można stworzyć dzieła sztuki w stylu epoki minionej. Dzięki bogactwu epoki w indywidualne twórczości, „styl” ulega ewolucji. Upadek zaś sztuki cechuje brak stylu w epoce – a wtedy występują pojedyncze dzieła z własnym stylem i silniejsze z nich tworzą szkoły, które dzięki ogniskowaniu się wysiłków w jednym kierunku i wytwarzaniu ewolucji, są zawsze pożyteczne.

Najgorszą tedy epoką dla sztuki jest ta, która nawet szkoły stworzyć nie może. Epoka, która wydała Wojtkiewicza – była właśnie taką. Obrazy jego żadnych z wyżej wymienionych wartości nie posiadają. Lecz wysoka skala talentu i pierwszorzędne zalety wizji poetyckiej stworzyły organizację artystyczną bardzo szlachetnego gatunku, dzięki czemu Wojtkiewicz zajął wybitne stanowisko w naszej sztuce. Pokolenie młodych artystów warszawskich, do których należał i Wojtkiewicz, miało grunt rodzinnego miasta jak najbardziej rozwojowi nieprzychylny. Warszawa pozbawiona muzeów i bibliotek, nie mogła dać nawet prymitywnego przygotowania. Młody artysta, nie mogąc się oprzeć na żadnych wzorach jakiegokolwiek epoki, a odwracając się od jałowości współczesnej, zdobywał się na jeden gust rewolucyjny – nienawidząc wszystkiego, co mogło mieć piętno klasycyzmu.

I tu zaczynała się bolesna omyłka, spowodowana brakiem przygotowania. Klasyk, klasycyzm, klasyczne i wszelka odmiana tego słowa znaczyło tyle –

co obelga, co zarzut bezduszości, chłodu i starczego uporu. Za takiego właśnie malarza, hołdującego sztuce klasycznej, poczytywano Siemiradzkiego<sup>3</sup>. Słusznie odwracano się od tych obrazów udekorowanych przedmiotami i kostiumami z epoki największego rozkwitu sztuki; ale zarzut był mylny. Nie stylowość, nie klasycyzm były wadą obrazów Siemiradzkiego, ale właśnie brak ich zupełny. Pojąć doprawdy trudno, jak mógł artysta, malujący na przykład obraz z wagą grecką, być tak daleki od tego źródła pojęcia sztuki – od stylu.

Jedynym przedstawicielem kierunku w sztuce, a i kontaktu z Zachodem, gdzie jawny logizm francuski z tej samej idei pchnął do szybkiej ewolucji Gauguina – był Aleksander Gierymski. Jednak obrazy jego, zbyt pełne marsa, zdobytego krwawą pracą, zbyt zwracające uwagę suchą techniką artysty, który u schyłku życia, chcąc wydrzeć naturze światło, dochodził aż do zapamiętania, były za eksperymentalne, aby móc porwać młodą, pełną nieuchwytnych marzeń naturą. Wielkie imię Józefa Chełmońskiego<sup>4</sup>, łączące w sobie genialny talent z wyjątkowym odczuciem sentymentu polskiej wsi, żadnego kierunku z obu tych wartości stworzyć nie mogło.

Wojtkiewicz, nie mogąc sobie znaleźć odpowiedniego wyrazu w malarstwie, będąc jeszcze uczniem warszawskiej szkoły rysunkowej, dał się poznać publiczności jako humorysta a raczej satyryk. Tutaj też oryginalnością swego talentu od razu odskoczył od wszystkiego, co go otaczało, a nie umiając nic robić na zimno, z pasją wywiązuje się z zadania karykaturzysty, jednając sobie zupełny brak uznania, który mu już towarzyszył a i do opuszczenia rodzinnego miasta. Prawdziwym też wyzwoleniem dla Wojtkiewicza był wyjazd do Krakowa. I odtąd twórczość jego nabiera zdecydowanego wyrazu.

Po bardzo krótkim postoju w Akademii krakowskiej, gdzie dominowała szkoła profesora Stanisławskiego, zabrał się do samodzielnej pracy i prędko dał się poznać jako niezwykła w swym otoczeniu indywidualność. Zastanawiając się, dlaczego tak wielki talent i wyjątkowa inteligencja nie zaprowadziły go dalej a raczej na inną drogę, trzeba dojść do wniosku, że i w tych polskich Atenach mało myśli i rozumnej woli ofiarowywano malarstwu.

Odmienne pojęcie sztuki malarskiej u Wyspiańskiego przypisywano li tylko geniuszowi, nie zastanawiając się zupełnie nad wynikami konsekwentnego wykształcenia, osiągniętego przez genialnego artystę w wędrówce po świecie. Lecz o tych wzorach, na których się oparł mistrz, pewny ich siły,

---

<sup>3</sup> Henryk Siemiradzki (1843-1902) – polski malarz, jeden z głównych przedstawicieli europejskiego akademizmu; autor dzieł o tematyce zaczerpniętej z antyku (*Dirke chrześcijańska, Pochodnie Nerona*).

<sup>4</sup> Józef Chełmoński (1849-1914) – polski malarz, główny przedstawiciel realizmu; uczeń Wojciecha Gersona, współtwórca polskiej szkoły pejzażu (*Babie lato, Bociany*).

nawet uczniowie jego nie dowiedzieli się, a w spuściźnie swej niestety nie zostawił szkoły, mogącej mieć największe znaczenie w malarstwie polskim – ale za to licznych epigonów.

Odosobniony duch Wojtkiewicza dojrzał szybko w zdecydowanym kierunku „Sztuki dla Sztuki”. Nie chcąc zupełnie uznawać malarskiego rzemiosła, ani też żadnego autorytetu, znalazł swój indywidualny, osobisty punkt wyjścia – odtwarzania w jakiegokolwiek formie wizji duszy, szukającej ulgi w wypowiedzeniu. Obrazy jego były zawsze odbiciem dawnych wspomnień, lub odziedziczonych właściwości, przejść swoich i nie swoich – słowem treścią życia duchowego poety zawsze na tle szczerego romantyzmu.

Wojtkiewicz był reakcjonistą w swoim otoczeniu, tak w życiu jak i malarstwie. Dbający o wykwintne formy zewnętrzne, dowcipny, niezwykle cięty, chętny był do dyskusji i nie wielu znajdował w niej sobie równych. Pełen paradoksalnych porównań, o umyśle wybitnie błyskotliwym, zwalczał wszelki snobizm, wszelką małość i jeśli ją dojrzał w otoczeniu, zabijał z pasją, ostrą satyrą i dowcipem niezrównanym, zjednując sobie coraz większe uznanie zwłaszcza u tych, którym wczoraj jeszcze odmówił prawa egzystencji.

Malując, troszczył się jedynie o artystyczny wyraz swoich myśli, których celem nie było ani dobro ani zło. Dzieła też jego miały wyraźne piętno idei, zwalczającej naśladownictwo natury, jako pracy mechanicznej, bardzo niskiego gatunku. Takim pojęciem sztuki, mówiąc nawiasem, czyniącym popłoch między towarzyszami doli i niedoli Wojtkiewicza, jak i wrodzonym talentem erudycyjnym, znajdującym pole w doskonałych paradoksach, Wojtkiewicz tworzył typ niezwykle w naszych stosunkach a przypominający najsubtelniejszego z artystów, jakich wydała Anglia, „uroczego” king of life Oscara Wilde’a<sup>5</sup>.

Jednolitość przekroju organizacji artystycznej, niezwykła równość w nateżeniu pracy i inspiracji, tożsamość żądań i piętno skupienia trwałego czyniły go silnym i odpornym na wszelkie wpływy – dzięki czemu zajął w sztuce naszej stanowisko zupełnie odrębne. W obrazach Wojtkiewicza, a raczej w jego malarskich wypowiedzeniach spotykamy zawsze ulubiony typ smutnego błazna. Błazen Wojtkiewicza to poeta w umyślnie ośmieszającej go szacie, który na upudrowanej aż do zatracenia rysów twarzy ma uśmiech romantyka, błaznującego do łez z szarości życia. Błazen ten wędruje po dziełach jego w różnych przejawach: raz wzruszony do łez dziękuje publiczności za ofiarowane mu wieńce, raz orze ugór chłopski drewnianym koniem, a raz

---

<sup>5</sup> Oscar Wilde (1854-1900) – irlandzki poeta, dramatopisarz, krytyk sztuki; jeden z głównych przedstawicieli modernistycznego estetyzmu, zw. Lordem Paradoxsem; skazany na więzienie w Reading za romans z lordem A. Dauglasem, co przyczyniło się do złamania jego kariery i wcześniejszej śmierci.

– kiedy w naturze wszystko do snu się kładzie i słońce krwawo zachodzi nad polską wsią smutnie się na to patrzy. Dziwnie podobny do swego twórcy – siedzi pod rozłożystym drzewem w sadzie, okalającym stary dworek i tuląc do piersi pęk polnych kwiatów, patrzy jak para staruszków idzie naprzeciw swego dziwnego wnuka.

Ukochanym też przez Wojtkiewicza tematem były dramaty dziecięce i ich dzieci lalek. Malował też smutnych, za wcześniej rozwiniętych chłopców i dziewczynki, przypominających małych bohaterów Marcelego Schwoba<sup>6</sup>. Otoczeniem twórczości Wojtkiewicza był świat wszelkiej krzywdy, pełnej chorobliwego zdeprawowania: wariatów, kalek dziwnych i rycerzy drewnianych, którym serce biło silniej niż w ludzkiej piersi...

\* \* \*

W bardzo ciężkich warunkach Wojtkiewicz wywalcza sobie powoli, a jak na nasze stosunki niezwykle szybko coraz większe uznanie w Krakowie. Jedynie rodzinne miasto obraży jego wieszka na najbardziej wstydlivych miejscach, jakie posiadać mogą ściany Salonów Sztuki. Wreszcie po raz pierwszy wysyła obrazy swe za granicę. W grupie paru młodych artystów krakowskich występuje na berlińskiej, prywatnej wystawie Schulta i tam zaczyna się jego kariera artystyczna w całej pełni.

Pierwszym słowem uznania z Europy jest entuzjastyczny list, jaki otrzymuje Wojtkiewicz z Berlina od bawiących tam wówczas André Gide'a i Maurice Denisa<sup>7</sup>, którzy pod wrażeniem jego obrazów namawiają go usilnie, aby w celu poznania sztuki francuskiej przyjechał do Paryża i dał się w nim poznać przez urządzenie wystawy. Zalety, jakie posiadają obrazy Wojtkiewicza, znalazły doskonale przychylny grunt w literackiej orientacji André Gide'a a niezwykle, egzotyczny talent, ujawniający się w każdym dziele, potrafił wzbudzić zainteresowanie w artyście tak odmiennych wartości, jak Maurice Denis.

Kto zna Paryż, wie dobrze jak kosztowną i trudną jest rzeczą wystawienie w którymkolwiek z prywatnych salonów i jak wiele znaczy w karierze artystycznej taka zbiorowa wystawa. Żaden, świeżo przybyły młody artysta marzyć o niej nie może, jeśli nie jest bogatym, lub nie ma protekcji sięgających wysoko. Wojtkiewicz z poparciem André Gide'a, którego nazwisko otwiera wszystkie drzwi w Paryżu i Maurice Denisa, a w przeciagu paru

<sup>6</sup> Marcel Schwob (1867-1905) – francuski pisarz, eseista i krytyk; w twórczości wykorzystywał wątki zaczerpnięte z historii orientalnych, starożytności i średniowiecza.

<sup>7</sup> André Gide (1869-1951) – francuski prozaik, zob. przyp. 5 na s. 340.

Maurice Denis (1870-1943) – francuski malarz i grafik, początkowo związany z postimpresjonizmem, wraz z Paulem Sérusierem był współzałożycielem grupy Nabistów.

tygodni urządza swoją wystawę w „Galerie E. Druet”, nie przypuszczając jakie trudności zwalczyła jego gwiazda powodzenia i jak wielkie znaczenie będzie miała ta wystawa w dalszej jego karierze.

Coraz gorszy ogólny stan zdrowia Wojtkiewicza i coraz silniej występująca choroba serca, wpływają prawdopodobnie na niepomiarne w stosunku do przebytego czasu w Paryżu rozwijającą się nostalgię. Wojtkiewicz po trzymiesięcznym pobycie we Francji wraca do kraju, do ukochanego Krakowa, który przyjmuje go z powodu tryumfów paryskich z wyjątkowym uznaniem. Tak krótki pobyt za granicą nie pozwolił Wojtkiewiczowi zwrócić uwagi na otoczenie i stał się tylko szczeblem w jego karierze artystycznej. Po powrocie do kraju twórczość Wojtkiewicza nabiera nieco innego gatunku. Wzmagające się cierpienia fizyczne nasuwają artyście myśli o zbliżającej się śmierci. Żal młodego życia, które po długich, ciężkich latach nieuznania i troski o jutro zaczynało się uśmiechać, wytwarza specjalny rodzaj smutnej a pełnej przewidywania bliskiego zgonu poezji. Wzrastająca z każdą chwilą uczuciowość i wrażliwość w związku z rozwijającymi się cierpieniami potęguje twórczość poety, która w gorączkowych podskokach od podniecenia i wybuchów do odrętwiałości i letargu snuje wizję, obracając się stale koło dwóch tematów – śmierci i rozstania pary kochanków. Z tej więc epoki powstają dzieła *Rozstanie*, *Wyzwolenie*, i wiele innych, malowanych z charakterystyczną, gorączkową twórczością ginącego życia. Przewieziony w ostatnich chwilach do Warszawy, zmarł na rękach ukochanej matki 14 czerwca 1909 roku. Wielki talent Wojtkiewicza potrafił stworzyć szlachetny wyraz epoki, która go wydała. Imię też jego jest zapisane trwałymi zgłoskami w historii sztuki naszej.

1911, nr 4, s. 96-104



Zygmunt Zaleski

## „Kubizm”. Artyści polscy w Salonie Niezależnych w Paryżu

Niejedną złośliwość można zapewne powiedzieć, patrząc na ten barak długi, jak tunel Simplon<sup>1</sup>, sklecony z byle czego – nabity obrazami po brzegi. A jednak widz, którego poza wynikiem ostatecznym pracy artysty, poza „skończonym” obrazem czy rzeźbą obchodzi jeszcze samo życie wewnętrzne państwa sztuki – jej wysiłki, zmagania się, zwycięstwa i porażki – widz taki, jeśli nie stchórzy przed pracą szukania, znajdzie tu niezawodnie więcej materiału do rozważań i bodźców do myślenia o sztuce, niż w obu razem wziętych „Salonach” oficjalnych.

Tegoroczna wystawa „Niezależnych” na pierwszy rzut oka mniej jest chaotyczna od poprzedniej i nie tak hałaśliwa. Jakieś uciszenie powiało, zda się, znienacka po duszach artystów. Coś tu przygasało, lub zgłuszone zostało na chwilę – zrządem trafu. Być może przecie, że nie jest to wyłącznie dziełem przypadku. Kto wie, czy na uspokojenie fali nie wpłynął fakt większego nieco ustalenia pewnych dążeń, krystalizowania i samowiedzy prądów.

Kilka sal na końcu baraku wystawowego zajęli w tym roku „kubiści”. Skupili się tu i zwarli niby w twierdzy zwycięskiej, gotując się by rozwinąć front bojowy. Nie jest to zresztą bynajmniej ich debiut lub występ przygodny. Od dawna już goszczą w „Salonie Niezależnych”. Zdobyli też dwa lata temu wstęp do „Salonu Jesiennego”. Wystawiają wreszcie grupami lub pojedynczo w Belgii, Holandii, Rosji i Niemczech. Publiczność wszędzie z nich śmieje się, drwi, wzrusza ramionami i... raz po raz, choć z rzadka, kupuje ich obrazy.

Trzeba w każdym razie podziwiać ich uporczywość, wolę i dyscyplinę zbiorową, która raz zwerbowanym nie pozwala już opuszczać sztandaru. Prąd zasługuje i przez to jeszcze na omówienie, iż patronują mu malarze, którzy stworzyli na innej, utartej, czy – jeśli kto woli – normalnej drodze – dzieła wielkiej miary, zdobywając sobie sławę i popyt. Taki Pablo Picasso<sup>2</sup> tworzył był ongi prawdziwe arcydzieła wytworności i smaku, o wyniosłym, istic hiszpańskim tonie uczuciowym. Gdy się patrzy (nie będąc kubistą) na jego późniejsze obrazy-rebussy, obrazy wprost „nieczytelne” – trudno się

---

<sup>1</sup> *Tunel Simplon* – jeden z tuneli kolejowych w Alpach w masywie Monte Leone, wydrążony na wysokości 634-705 m n.p.m. i ciągnący się na długości ponad 19 km.

<sup>2</sup> Pablo Picasso (1881-1973) – hiszpański malarz, rzeźbiarz, grafik i twórca ceramiki; uznawany za jednego z największych twórców XX w.; wraz z Georges’em Braque’iem uznawany za współtwórcę kubizmu.



opędzić podejrzeniu, że człowiek ten uległ jakiejś katastrofie wewnętrznej, że zginął w nim bezpotomnie artysta, został zaś maniak, ruszający pędzlem na opak. Ale przypuszczenie tego rodzaju nie wystarczy. Takich bowiem jak Picasso, choć mniejszej miary, liczą kubiści wielu. Co więcej – wśród adeptów „kubizmu” spotkać już można Polaków i to bynajmniej, nie późniejszego talentu. Tym bardziej wypada więc spojrzeć prądowni temu prosto w serce.

Przede wszystkim, cóż mówią „kubiści” sami o sobie? Oto leży przede mną 16. wydanie książki niezgrabnego formatu z odtworzeniem szeregu dzieł kubistycznych. Reprodukcje obrazów poprzedza wysoce interesujący, namaszczone i pretensjonalny nieco wstęp, pióra dwóch wybitnych kubitów\*. Czytam na stronie 13. tego wstępu-manifestu:

*Świat zewnętrzny jest bezkształtny (amorphe) dla oczu większości. [...] Postrzegać kształt znaczy sprawdzać go według pewnego pojęcia, istniejącego uprzednio. Czynu tego bez pomocy obcej dokonać może jedynie człowiek, którego zwiemy artystą. Autor wyjaśnia rzecz bliżej na stronie następczej. Jakość formy – według „kubitów” – to suma niezmiernych powinowactw przeczuwanych pomiędzy zjawiskiem widzialnym i dążnością umysłu, artysty. [...] Zadaniem przeto artysty jest zawrzeć tę jakość kształtu w znaku, mogącym poruszyć widza. (Świadomość plastyczna zcałkowana).*

Założenie powyższe jest jasne, choć można by je naturalnie prościej wyrazić. Można by powiedzieć: Świat jest w tym znaczeniu „bezkształtny” dla wielu, że ludzie, nie posiadający głębszej wrażliwości plastycznej, tj. nie-artysty, widzą bryłę powierzchownie, płasko jakby i bez plastycznego natężenia. Artysta jednak nie poprzestaje na prostym odtwarzaniu kształtu, lecz, widząc go zawsze po swojemu, tj. zgodnie z właściwościami swego umysłu wyraża w języku malarskim nie kształt sam, lecz własne, indywidualne tego kształtu widzenie i pojmowanie. Ale zagadnienie indywidualizacji kształtu rozstrzygają kubiści bardziej jeszcze na korzyść jednostki twórczej, *Niech obraz nie naśladuje niczego* – wołają z emfazą, dodając przezornie: *Wyznajemy jednak, że reminiscencje kształtów naturalnych nie dadzą się bezwzględnie (ze sztuk plastycznych) wyrugować, przynajmniej – obecnie.* Dla kubisty przeto – nos modelu, czy talerz z jabłkami są zaledwie pretekstem do opowiedzenia w języku malarskim nie już o widzeniu samem, ale nawet o sposobie widzenia i rozumienia kształtu tego nosa czy talerza. To dążenie do wyzwolenia sztuk plastycznych od wszelkiego „naśladowania” natury, dążenie do uczynienia z malarstwa sztuki wypowiedzania rytmu indywidualnego artysty w kształtach, płaszczyznach i liniach, że tak powiem – abstrakcyjnych, czyli od zjawisk i przedmiotów „oderwanych” – dążenie to zaprowadzić miało kubitów w progi zagadnienia na wskroś już malarskiego. Chodzi mianowicie

\* Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du Cubisme*, E. Figulère et Cie, Paryż [1912].

o przestrzeń w obrazie, o pokazanie objętości, i bryły na powierzchni płaskiej, jaką rozporządza malarz. Analizując pojęcie przestrzeni geometrycznej i przestrzeni wzrokowej, przychodzą kubiści do przekonania, że perspektywa nie jest zdolna *do obudzenia pojęcia głębi*, że więc *dla stworzenia przestrzeni malarskiej, trzeba się uciec do pomocy czuć dotykowych, czuć ruchowych i do wszystkich władz naszego ja*. Zagadnienie: jak, poza środkami perspektywy liniowej, wyrazić na płaszczyźnie obrazu bryłę, jej objętość, ciężar i ruch, czyli wartość statyczną i (w mniejszym stopniu) kinetyczną kształtu – zagadnienie to stanowi centralny problem malarski kubizmu. Rozwiązań tego problemu szukają kubiści w konstrukcji geometrycznej, w metodach geometrii rzutowej, w wykreślaniu profilów i przekrojów, w specjalnym akcentowaniu i powtarzaniu konturów formy uprzywilejowanej i wreszcie – w uzależnieniu radykalnym wartości kolorystycznych od sfery „plastycznej”, czyli, ściślej mówiąc, od pierwiastków tektonicznych i konstrukcyjnych obrazu. Zaś szukając tak nowych, prawd i rozwiązań, głoszą kubiści, że są na drodze do „realizacji Malarstwa integralnego”.

Spójrzmy teraz nieco z boku na prąd cały – na jego genezę i psychologię zwłaszcza.

Około trzech lat temu, pisząc o dążeniach współczesnej poezji francuskiej, napomknąłem był w przypisku, iż w *sferze sztuk plastycznych... znać tęsknotę jakby do monumentalności, chęć pogodzenia rzeźby i malarstwa z architekturą – nawet do podporządkowania w pewnym sensie architekturze*. Nie znałem wówczas „kubizmu”. Obecnie myśl powyższą, wypada mi jeno powtórzyć i uzupełnić. Wspomniana tęsknota do monumentalności i architektury istniała wówczas niezawodnie. Kubizm jest jej wyrazem (może jednym z wyrazów) najbardziej krańcowym i skryzalizowanym. Jasnym jest, że kubizm stanowi reakcję przeciw czemuś, co jest najbardziej chyba malarskim w malarstwie – przeciw kolorowi przeciw wyłącznemu panowaniu koloru. Specjalnie zaś atakują kubiści „impresjonizm”, powtarzając – rzecz ciekawa – wiele zarzutów, podnoszonych swojego czasu przeciw impresjonistom przez zwolenników Ingresa i Davida. Zarzucają im więc rysunek „bezsilny i nijaki”, lub w ogóle brak rysunku, dalej płytkość obserwacji i powierzchowność stosunku do natury. Na prądy kolorystyczne późniejsze nie napadają kubiści już tak bezwzględnie, przeciwstawiają się im jednak zasadniczo. A więc malarstwo dekoracyjne nie jest w ogóle dla nich malarstwem właściwym. *Obraz bowiem – to według nich, organizm istniejący sam dla siebie, dekoracja zaś jest zawsze tylko organem*. Naturalnie całe tak zwane „malarstwo płaskie” również nie cieszy się względami kubistów, podobnie zresztą, jak wszelkie dążności do syntetyzowania koloru, do tworzenia akordów barwnych i „symfonii kolorystycznych”. Znamienna natomiast jest chęć przeniesienia zasad, a nawet przetransponowania pojęć i definicji „kolorystów” do dziedziny linii

i kształtu. Tak więc efektownie i zgrabnie, mówią np. kubiści, że równie jak barwy zimne i ciepłe istnieją też linie zimne i ciepłe. Linia prosta – jest zimna, linia krągła, falista – odpowiada tonacji gorącej. To samo w sensie rdzennie kolorystycznym stosują kubiści pojęcie harmonii form, mówiąc – słusznie zresztą – o wzajemnym oddziaływaniu linii, o tworzeniu swoistych harmonii figur geometrycznych i kształtów, o wynikającej stąd potrzebie akcentowania i powtarzania w obrazie pewnych krzywizn i konturów dla stworzenia tonacji kształtu i linii w danym obrazie panującej.

Reasumując nieco rozpiezchnione i – z konieczności kronikarskiej – zbyt zwięzłe uwagi powyższe, dodam jeszcze: z dwóch zagadnień zasadniczo malarskich koloru i linii – pierwsze, najistotniej, bo wyłącznie malarskie – usuwają kubiści na plan drugi, przesuając punkt ciężkości czynu i troski malarskiej na zagadnienie linii i kształtu. Sprawę stosunku artysty do natury rozstrzygają stanowczo na korzyść człowieka-twórcy, nie tyle jednak człowieka zmysłów, naiwnego widza strony malarskiej świata – ile na korzyść człowieka myślącego nad kształtem, analizującego formę i linię. Zresztą w zamian za tę „swobodę twórczą” artysta złożyć musi okup: przyjąć na się zobowiązanie stawiania i rozwiązywania specjalnie właściwego kubistom problemu „przestrzeni malarskiej”. Wreszcie stosunek swój do tradycji malarskiej formułują kubiści, atakując impresjonizm i kierunki pochodne, oraz szukając swego rodowodu po trosze aż w sztuce staro-egipskiej i assyryjskiej, potem u Michała Anioła, Poussina<sup>3</sup> i... nawet Dürera<sup>4</sup>, wreszcie Courbeta i Cézanne’a, którego mianują swoim Janem-Chrzycielem i pierwszym prawodawcą. Mając to wszystko na uwadze, łatwo już niemal z góry przewidzieć zarzuty, które postawią kubistom ci, co przyjdą po nich bezpośrednio. Nie przesądzając naturalnie co się da powiedzieć o doniosłości wysiłków indywidualnych i o rezultatach zbiorowej pracy nad zagadnieniem „przestrzeni malarskiej” – zarzucać się, będzie niezawodnie kubistom: 1) stosunek negatywny do koloru, 2) intelektualizm i woluntaryzm malarski – przewagę analizy i woli świadomej nad czuciem bezpośrednim i odruchem malarskim, 3) geometryzowanie doktrynerskie formy, 4) stosunek więcej niż przyjazny do architektury i rzeźby.

Tak wyglądają zasady prądu. Ale wzrok... „Grau... ist alle Theorie...” Pójdźmy-ż więc rzucić okiem na „zieleń złotego drzewa życia”. Niestety, muszę wyznać otwarcie: do większości obrazów kubistycznych nie umiałem się zbliżyć na odległość „spojrzenia czującego”, tego spojrzenia, które jest pomostem między widzem i artystą. Praca „odczytywania” obrazu zgasła we

<sup>3</sup> Nicolas Poussin (1594-1665) – francuski malarz, działający w Rzymie; uznawany za jednego z głównych klasycystów w malarstwie francuskim XVII w.

<sup>4</sup> Albrecht Dürer (1471-1528) – niemiecki malarz i grafik, jeden z głównych przedstawicieli niemieckiego renesansu.

mnie wszelkie czucie bezpośrednie, A nie mówię tego wyłącznie o legionie obrazów pseudo-adeptów – wszak każdy prąd musi mieć swoich pajaców i laufrów, uświetniających widowisko. Ale niestety – i nawet płótna przedstawicieli kierunku: Legéra, Gleizes’a, Metzingera (Picasso i Le Fauconier<sup>5</sup> w tym roku nie wystawiają) – nie przestają sprawiać na mnie wrażenia rebusów, których rozwiązanie daje oczywiście swoistą satysfakcję i przynosi... ulgę. *L’oiseau bleu* Metzingera – ledwie nawet „odczytał”. Lepiej mi poszło z *Graczami w piłkę nożną* Gleizes’a. Ruch biegnącego gracza wydał mi się zdecydowany i mocny w ujęciu. Co więcej – stojąc przed tym obrazem, zacząłem sobie zdawać sprawę bardziej konkretnie, na czym polegają usiłowania kubistów w zakresie problemu „przestrzeni malarskiej”. Otóż, jeśli obraz rysowany według zasad perspektywy liniowej, na ogół biorąc – daje wrażenie okna wybitego w płaszczyźnie ramy, okna, przez które widz ogląda szmat rzeczywistości malarskiej – to w dziełach typowych kubistów – obraz zdaje się być ścianą, do której przytwierdzone zostały ciężkie, zawsze wypukłe – złomy rzeczywistości plastycznej.

Od płócien Gleizes’a przenoszę wzrok na *Studium* Dunoyera de Segonzaca<sup>6</sup>. Jest to kubista umiarkowany. Nie daleko odsunął się od Cézanne’a. Zagadnienie przestrzeni malarskiej rozwiązane według zasad perspektywy tradycyjnej. Za to bryła (dzbona) wyczuta i odszukana świetnie. Tonacja kolorystyczna oliwkowa – mocna i głęboka. Krótko mówiąc – dzieło dojrzałe; głębokie, piękne. Wrażenie dodatnie, choć ani w połowie tak silne sprawia *Portret* i *Studium kobiece* innego umiarkowanego kubisty, Węgry, Gustawa Miklosa<sup>7</sup>, który zawzięcie, ale ze smakiem geometryzuje kształt ciał kobiecych. Za to kolor ma twardy i niewytorny.

<sup>5</sup> Joseph Fernand Legér (1881-1955) – francuski malarz, grafik i twórca ceramiki, a także reżyser; członek francuskiej partii komunistycznej; już w 1910 r. stworzył własny styl, w którym cylindryczne kształty łączył z formami abstrakcyjnymi.

Albert Gleizes (1881-1951) – francuski malarz i teoretyk sztuki; współautor *Du Cubisme* i współorganizator wystaw kubistów Section d’Or w Paryżu.

Jean Metzinger (1883-1956) – francuski malarz; początkowo pod wpływem postimpresjonizmu i fowizmu; od 1908 r. jeden ze współtwórców kubizmu; współautor *Du Cubisme*.

Henri Le Fauconier (1881-1946) – francuski malarz; wystawiał w Salonie Niezależnych (1904); na zaproszenie Kandinsky’ego pisze do katalogu *Neue Künstlervereinigung* (Monachium, 1910); członek grupy Puteaux.

<sup>6</sup> André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) – francuski malarz, grafik i rysownik; uczestniczył w walkach I wojny światowej, w czasie kolejnej brał udział w organizowanych przez Arno Brekera pod patronatem hitlerowców wyjazdach twórców francuskich (1941) do niemieckich centrów kulturowych; dążył do wskrzeszenia realizmu Gustava Courbета.

<sup>7</sup> Gustaw Miklos (1888-1967) – węgierski malarz, tworzący w Paryżu; brał udział w I wojnie światowej; po powrocie do Paryża związał się z awangardą artystyczną; zajmował się emalierstwem i rzeźbą; wystawiał w Salonie des Artistes Indépendants.

Ale oto w sali 45. spotykam obrazy pierwszego, jeśli się nie mylę, kubisty polskiego. Józef Tadeusz Makowski<sup>8</sup>, który w roku zeszyłym zdobył uznanie krytyki francuskiej – tej „nieinspirowanej” – wystawia obecnie dwa obrazy kubistycznie: *Kobietę z wiadrami* i krajobraz. Drugi – bez wyraźniejszych akcentów indywidualnych. Za to zielonawo-szara, mżąca, ciepła tonacja *Kobietę z wiadrami* mówi głośno i dobitnie o wytwornej duszy malarskiej urodzonego kolorysty. Natomiast, stojąc właśnie na stanowisku przysięgłego zwolennika kubizmu, poważylbym się twierdzić, iż zagadnienie bryły i ruchu nie zostało tu ani postawione śmiało, ani tym bardziej, rozwiązane zwycięsko. W obrazie tym rozlana jest jakaś rozrzewniająca niemal wiotkość, wątlność i bezsiła. Kobieta zdaje się tu lękliwie i nieporadnie stąpać po niepewnym gruncie, ledwo tykając ziemi stopami. Wiadro po stronie prawej obrazu jest zaledwie widmem kształtu bez mocy i wagi. Patrząc na to płótno, stawiam sobie pytanie; – zresztą pytanie nie tyle natury malarskiej, ile psychologicznej: – jaki też będzie wynik ostateczny tego mocowania się temperamentu subtelnego kolorysty o skłonnościach dekoracyjnych z tak krańcowo obcym jego duszy malarskiej prądem kubistycznym? Makowski święcił w roku zeszyłym tryumf rzetelny, występując, w innym rysztunku malarskim. Teraz zszedł odważnie z własnego gościńca i zapuszcza się w błędniaki nowej doktryny. Miałżeby tam znaleźć drogę do własnego szczytu? Nie przesądzajmy za wcześnie.

Pewnych nieśmiałych i bardzo niezdecydowanych, a może nawet mimo wiedzy malarza ujawnionych tendencji kubistycznych można by się dopatrywać w *Martwych naturach* Czesława Pełczyńskiego<sup>9</sup>. (Traktowanie niektórych brył: jabłka i pomarańcze w górnym obrazie, oraz dzbanek wysoki w dolnym). Dążenia te w dziwny sposób krzyżują się, ale nie mogą dojść do zgody z wyraźniejszymi znacznie skłonnościami dekoracyjno-kolorystycznymi (echa dalekie H. Matisse’a i jego szkoły). Niepewność taka w założeniu naczelnym przedostała się również do samego traktowania koloru. Harmonie kolorystyczne na ogół twarde i pociągnięte, albo nawet zupełnie „rozbite”. Na przykład wysoki dzban w tonie miękkim lila nie wiąże się kolorystycznie z resztą obrazu. Najmniej stosunkowo chwiejny w tonacji barw chłodnej,

---

<sup>8</sup> Tadeusz Makowski (1882-1932) – polski malarz i grafik, tworzący w Paryżu od 1909 r., przedstawiciel École de Paris; studiował w krakowskiej ASP u J. Stanisławskiego i J. Mehoffera, pozostawał początkowo pod wpływem Puvisa de Chavannesa oraz Władysława Ślewińskiego, później nawiązał współpracę z kubistami, a następnie zwrócił się ku naturze, dzięki czemu wypracował własny styl; częstym tematem jego obrazów były dzieci.

<sup>9</sup> Czesław Pełczyński [Ceslas Pelczynski] (1878-1913) – polski malarz, studiował w Monachium; wystawiał m.in. w warszawskiej Zachęcie; od 1906 r. na stałe w Paryżu, gdzie pokazywał swoje prace m.in. w Salone d’Automne i Salon des Indépendants; zmarł śmiercią samobójczą.

tępej nieco i zgaszonej wydaje mi się obraz zawieszony u góry, choć i tu pasy zielone nie sprzężone należycie z czerwonymi. W każdym razie nad próbami wystawionymi wiosny minionej – prace obecne górują wyraźnie: znać rzetelny wysiłek malarski (zagadnienie dekoracyjne) pracą sumienną.

Naprzeciw ze smakiem archaizowanych krajobrazów Zofii Lewickiej(?)<sup>10</sup> postrzegam ciekawy *Krajobraz* Adama Grabowskiego<sup>11</sup>. *Morze*. Daleka perspektywa nadbiegających fal. Na pierwszym planie obłok pian fali rozbitej o krawędź brzegu. Artystę pociąga, zdaje się, przede wszystkim zagadnienie siły i napięcia w kolorze. Skala natężeń barwy zielonej; zbudowana mocno i niebanalnie. Szkoda, że rysunek nie „podpiera” dostatecznie koloru. W fali morskiej uderzającej o brzeg skalisty może być wszystko: wytworna piessczota miłosna, gibkie kocie łaszenie się, gniew przelotny, chybki, złowroga zawziętość i huczne rozpasanie. Nie ma tam jeno miejsca na chwiejność bezradną, na ruch płytki niezdecydowany. W sali A. Grabowskiego nie czuć właśnie pędu; zaś obłok pian i bryzgów wygląda jak z gazy czy tiulu utkany. W skale znów nie widać bryły kamiennej.

W tej samej sali wiszą dwa małe płótna Felicji Szeregowej<sup>12</sup>. Głowa kobieca rysowana pracowicie i twardo, wedle jakiejś bizantyjskiej recepty malarskiej. Motyw dekoracyjny w kolorze niemiły, rysowany niewprawnie, skomponowany wadliwie. Między innymi, owoce za ciężkie są w stosunku do „lekkich dźwigających” je postaci. Jednak wszystko to nie zdaje się bynajmniej świadczyć o braku zdolności czy talentu, jeno o chwiejności wiedzy malarskiej, głębszymi studiami dotąd pewno niepopartej. Podobnie, ani wiedzy, ani doświadczenia malarskiego nie należy szukać w miłych, nie bez smaku skomponowanych dekoracjach kościelnych Stanisława Smoguleckiego<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Zofia Lewicka [Sonia Lewitska] (1882-1937) – malarka o polsko-ukraińskich korzeniach, na stałe mieszkająca w Paryżu; studia w École des Beaux Arts, żona malarza francuskiego Jeana Marchanda; wystawiała m.in. w Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries; liczne wystawy w Ameryce, Szwecji i Szwajcarii; tworzyła fantastyczne pejzaże z postaciami ludzi i zwierząt, często inspirowane bajkami i folklorem słowiańskim, a także martwe natury z kwiatami; zajmowała się ilustracją, drzeworytem oraz litografią.

<sup>11</sup> Adam Grabowski (1875-1941) – polski malarz-akwarelista, grafik i litograf; studiował w Szkole Rysunkowej w Warszawie, a następnie na ASP w Krakowie; kolejne studia w Monachium, Rzymie i Paryżu; był prezesem (1932-1933) Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

<sup>12</sup> Felicja Szeregowa (1885-1956) – polska malarka, studiowała na ASP w Krakowie, od 1908 r. w Paryżu, gdzie weszła w krąg twórców École de Paris; wystawiała w Salonie des Artistes Indépendants, w 1917 r. wzięła udział w pierwszej wystawie Ekspresjonistów Polskich; w czasie II wojny wyemigrowała do Anglii, gdzie pozostała; niemal cały dorobek został zniszczony podczas powstania warszawskiego.

<sup>13</sup> Stanisław Smogulecki (1886-1939) – polski malarz, studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem T. Axentowicza, następnie w Paryżu, Florencji i Rzymie;



E. Zak, *Pasterz przy źródle*



E. Zak, *Kobieta z dzieckiem*



Znać tu świeżość i szczerą naiwność, o której mówi prosty, wiosenny, choć surowy nieco i niepogłębiony jeszcze kolor dekoracji. Natomiast Gustaw Gwozdecki<sup>14</sup>, którego *Obraz* wisi opodal w sali 38., posiada niewątpliwie dużo brawury, obok szczerego talentu – zdolności obcowania wyłącznie po malarsku z rzeczywistością widzianą. Cóż, kiedy malarz ten po dawnemu nie organizuje wcale swoich wrażeń malarskich. Idąc gościńcem, wyrąbanym przez Matisse’a – lubi Gwozdecki barwę, lubi nawet tak dalece, że w każdym poszczególnym wypadku ulega jej na surowo i na ślepo; nie panuje nad barwą, lecz puszcza każdą samopas, wierząc pewno, iż wszystko i tak jakoś się tam w ramach obrazu samo pomieści, ułoży i powiąże. (Plama amarantowa u dołu obrazu, akord szary w jednym rogu i zielono-błękitny – w drugim). Obraz natłoczony przy tym mocno, ale rysowany lepiej, niż ten, który w roku zeszłym artysta wystawiał. *Martwa natura* Celiny Sunderlandówny<sup>15</sup>, wisząca w tej samej sali, związana jest silnie w kolorze i kompozycji. Znać w niej wpływy Cézanne’a, może nawet nie bezpośrednio. Natomiast portret kobiety teje malarki niedociągnięty w ruchu i w kolorze twardy i niemiły, choć zagadnienie malarskie i tu traktowane poważnie, bez cofania się przed trudnościami.

Mijam teraz sal kilka, aby w jednej ze środkowych, podobnej najbardziej uprzywilejowanych\*, zatrzymać się na chwilę przed płótnami Eugeniusza Zaka<sup>16</sup>, malarza, który umiał zdobyć sobie imię i niemałe uznanie nad Sekwaną. Obrazy jego, o kolorycie swoistym, wyblakłym jakby, różowo-liliowym, o zawsze jednakowo falującej linii pagórków na horyzoncie – nie zdołały i tym razem wzruszyć mnie ani po malarsku do siebie przekonać. Znać tu niewątpliwie pracę sumienną, wiedzę malarską aż o mozolne studia historyczne opartą, punkt widzenia artystyczny, osobliwy nieco, ale nie

---

w I wojnie zmobilizowany do armii pruskiej; potem osiedlił się w Poznaniu; malował portrety, krajobrazy, martwe natury, jak również ścienne malarstwo dekoracyjne, w tym renowację zabytkowych wnętrz (m.in. katedra w Chełmie).

<sup>14</sup> Gustaw Gwozdecki (1880-1935) – polski malarz, rzeźbiarz i grafik; studiował w Monachium, a następnie na ASP w Krakowie u J. Stanisławskiego, a od 1901 w Warszawie u Konrada Krzyżanowskiego; od 1902 r. w Paryżu; współorganizował Polską Akademię Malarstwa w Paryżu; uważany za reprezentanta koloryzmu.

<sup>15</sup> Celina Sunderlandówna (1885-1956) [właśc. Czesława Cyprianna Sunderland] – polska malarka żydowskiego pochodzenia; studiowała w Paryżu, do którego w okresie międzywojennym wielokrotnie wyjeżdżała; krewna Bolesława Leśmiana i jego miłość; w czasie wojny ukrywała się w Hłży i Łodzi; większość jej obrazów została wówczas zniszczona.

\* W Salonie „Niezależnych”, gdzie oficjalnie nie ma „jury”, rolę sądu spełnia ukradkiem Komisja, rozwieszająca dzieła nadesłane.

<sup>16</sup> Eugeniusz Zak (1884-1926) – polski malarz, studiował od 1902 r. w Paryżu w École des Beaux Arts; jeden ze współzałożycieli Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm; początkowo pod wpływem sztuki renesansu, następnie Cézanne’a.

rażąco odrębny, jednak to trzymanie się oburącz nie jednej tonacji już, lecz jednego, jedyne akordu barw, ten inteligentnie wypracowany eklektyzm, ta słodkawa, zwietrzała nieco idylliczność kolorystyczna – wszystko razem nuży w końcu i radość malarskiego i z artystą współzycia zatłumia.

W tejsze sali wystawiła również Nina Aleksandrowicz-Homolacs'owa<sup>17</sup> sumienne, o dużej kulturze artystycznej świadczące studia rysunkowe, zaś Franciszek Rerutkiewicz<sup>18</sup> – niebogie w kolorze, ale trafnie po malarsku odczute cebule (*Martwa natura*).

Tuż w jednej z sal następnych spotykam *Portret męski* Wandy Popławskiej<sup>19</sup>, na który słusznie zwróciła już uwagę „nieinspirowana” krytyka francuska. Zagadnienie malarskie traktowane poważnie i odważnie zarazem. Harmonia barwna, pełna, i głęboka. Portret sam nieco sztywny, ale rysowany mocno i sumienne. *Oset* tejsze malarki w założeniu malarskim łatwiejszy, utrzymany w tonacji szarej, ciepłej, drgający subtelnym życiem barwnym (zwłaszcza harmonia tła i gałęzi), śmiały i wykwinny w rysunku – oset ten należy niewątpliwie do najwytworniejszych studiów salonu tego-rocznego. *Krajobraz* wreszcie – traktowany miękko, w tonacji barw ciemnej, soczystej świadczy najwyraźniej może o instynktach kolorystyczno-dekoracyjnych artystki. Szkoda, że postacie ludzkie umieszczone widocznie dla plamy barwnej, zostały w znaczeniu rysunkowym nieco... pokrzywdzone.

Dużo miłego wdzięku i wykwinnej lekkości dekoracyjnej posiadają mikroskopijne *Studia* Zofii Piramowiczówny<sup>20</sup>. Ale nuta osobista brzmi

<sup>17</sup> Nina Aleksandrowicz-Homolacsowa (1877-1946) – polska malarka, żona Karola Homolacsa, studiowała w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego, a następnie w Paryżu w Académie Colarossi; związana z École de Paris; tworzyła martwe natury oraz portrety; była członkiem Société du Salon d'Automne.

<sup>18</sup> Franciszek Rerutkiewicz (1886-1920) – polski malarz i grafik; studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem J. Pankiewicza, a następnie w Paryżu; wystawiał na wielu ekspozycjach polskich twórców, wrócił do kraju i osiadł w Zakopanem; pokazywał swoje obrazy na wystawach Ekspresjonistów Polskich, pozostawał pod wpływem Cézanne'a i Pankiewicza.

<sup>19</sup> Wanda Popławska [z domu Michalska] (1882-1962) – polska malarka, studiowała na krakowskiej ASP; w ukraińskim majątku Worcel pod Kijowem, wraz z mężem Cezarym Popławskim, przyjmowała m.in. Tadeusza Makowskiego, Tadeusza Micińskiego, Antoniego Langego, Bolesława Leśmiana, Aleksandra Zelwerowicza i in., w Bretanii w 1910 r. mieszkała u Władysława Ślewińskiego, następnie przez dłuższy czas przebywała w Paryżu, gdzie była jednym ze współzałożycieli Tow. Artystów Polskich.

<sup>20</sup> Zofia Piramowiczówna (1880-1958) – polska malarska ormiańskiego pochodzenia; studiowała u Miłosza Kotarbińskiego, a potem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Karola Tichego; była zaręczona z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem (1902-1912); od 1913 mieszkała na stałe w Paryżu; uczestniczyła w paryskim życiu artystycznym oraz utrzymywała kontakty z polonią; tworzyła głównie obrazy olejne – portrety, studia rodzajowe, kompo-

w nich, nie nazbyt donośnie. Reminiscencje zagłuszają jeszcze radykalnie indywidualność malarską artystki.

Znowu mijam szereg sal... Niespodzianie – w 15. oczu moje uderza studium rysunkowe górala zakopiańskiego – jedno, drugie i trzecie... Przysłał je na wystawę Jan Rembowski<sup>21</sup>, artysta, który widzi, czuje i stwarza linię, jak nikt chyba w Polsce po Wyspiańskim. Swoją drogą studia góralskie, wystawione obecnie u „Niezależnych”, acz mocne w charakterze, nie należą, sądzę, do najlepszych, ani w ogóle nawet do „lepszych” tego artysty. Taki to już widać los wystaw paryskich. W roku zeszłym – Malczewski, Pankiewicz, Wawrzeńczyk<sup>22</sup> – wszyscy, jakby się zmówili – przysłali do Paryża dzieła najsłabsze chyba, na jakie w ogóle zdobyć się mogli. Ze studiami Rembowskiego sąsiadują (w tejże sali) trzy krajobrazy Jana Rubczaka<sup>23</sup>. Najlepiej stosunkowo odczuty *Krajobraz polski*, utrzymany w tonacji barw zimnej i dość twardej. Co więcej, drzewo w krajobrazie tym naprawdę rośnie i w ogóle żyje. Za to krajobraz bretoński (*Port-Audierne*) wydał mi się pusty w kolorze i bez-powietrzny; drzewa bez wyrazu.

*Sieci i łodzie* Henryki Brossin-Polańskiej<sup>24</sup> skomponowane są zgrabnie i z wprawą. Punkt wyjścia – impresjonistyczny. Założenie malarskie nie-

---

zycje kwiatowe i pejzaże, dzięki licznym podróżom zagranicznym widoczne były w jej płótnach inspiracje orientem.

<sup>21</sup> Jan Rembowski (1879-1923) – polski malarz i grafik secesyjny; jeden ze współzałożycieli Grupy Pięciu (L. Gottlieb, V. Hofmann, M. Jakimowicz, W. Wojtkiewicz); członek Polskiej Sztuki Stosowanej – projektował wnętrza (m.in. sanatorium Dłuskiego w Zakopanem), był autorem ilustracji do pierwszego wydania *Elementarza* Falskiego (1910); ojciec ilustratorki Hanny (1912-1947).

<sup>22</sup> Józef Pankiewicz (1866-1940) – polski malarz, uczeń W. Gersona i A. Kamińskiego; wraz z W. Podkowińskim uważany za prekursora impresjonizmu w malarstwie polskim; następnie pod wpływem symbolizmu; profesor w krakowskiej ASP (1906), od 1924 r. na stałe w Paryżu jako kierownik filii uczelni; w pierwszych dekadach XX w. prekursor koloryzmu, nauczyciel J. Czapskiego.

Marian Wawrzeńczyk (1863-1943) – polski malarz, historyk, archeolog i krytyk sztuki; przedstawiciel symbolizmu, w jego obrazach najbardziej charakterystycznym elementem pozostawały przedstawienia kobiet w sadomasochistycznych scenach (wpływ Z. Freuda).

<sup>23</sup> Jan Rubczak (1884-1942) – polski malarz i grafik, uczeń J. Pankiewicza w krakowskiej ASP, następnie studiował grafikę w Lipsku i Paryżu, gdzie pozostawał pod wpływem postimpresjonizmu; członek paryskiego Towarzystwa Literacko-Artystycznego; profesor ASP, współzałożyciel Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”; zginął w obozie koncentracyjnym w Auschwitzu.

<sup>24</sup> Henryka Brossin-Polańska [Henriette Brossin de Polańska] (1878-1954) – malarzka polskiego pochodzenia, na stałe mieszkająca w Paryżu; brała udział w 1915 r. w III Międzynarodowej Wystawie Secesji w Rzymie; w 1920 r. odznaczona srebrnym medalem na konkursie artystycznym w Antwerpii, od 1921 obywatelka Szwajcarii; wystawiała m.in. Salon des Indépendants.

trudne, ale rozwiązane ze smakiem. Obraz przejrzysty i powietrzny, pełen lękiego wdzięku i kokieterii malarskiej. Kolor miły, ale powierzchowny, niegłęboki.

Jesteśmy blisko wyjścia. Przebiegam sale z powrotem. Nazwiska polskie nieraz jeszcze rzucą się w oczy. Wystawiają prócz wyżej wspomnianych: Maria Szeliga, Witold Gołębiowski, Stanisława-Maria Kraszewska, Karolina Grabowska, Józef Mieszkowski, Piotr Hermanowicz, Roman Kramsztyk, Maria Pstrokońska<sup>25</sup> i wielu innych... Nie sposób nawet wspomnieć o wszyst-

---

<sup>25</sup> Maria Szeliga-Kirlerowa – postać niezidentyfikowana.

Witold Gołębiowski (1885-1931) – polski malarz, działacz Związku Strzeleckiego (od 1912) o pseudonimie Ildefons Krynicki, pełnił funkcję kwatermistrza batalionu warszawskiego, a następnie komendant POW, aktywny działacz plebiscytowy na Warmii i Mazurach; uczestnik wojny 1920 r.; studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Wł. Ślewińskiego i krakowskiej Akademii u S. Dębickiego, następnie w Dreźnie i Paryżu.

Stanisława Maria Kraszewska (1869-1942) – polska malarka i graficzka, wnuczka pisarza Józefa Ignacego Kraszewskiego, żona emigracyjnego mecenasa i działacza Biblioteki Polskiej Władysława Alojzego Strzembosza; od 1905 r. na stałe w Paryżu, gdzie wystawiała m.in. w Salon des Indépendants; malowała pejzaże z Włoch, Francji i Algieru, a także kompozycje kwiatowe i martwe natury.

Karolina Grabowska (1861-1920) – polska malarka i rzeźbiarka, na stałe mieszkająca w Paryżu; studiowała w Académie de la Grande Chaumière; wystawiała w Salon des Indépendants oraz warszawskiej Zachęcie; brała udział w wystawie polskich artystów w 1917 r. zorganizowanej w paryskim pałacu Mikołaja hr. Potockiego.

Józef Mieszkowski (1889-1950) – polski malarz, uczeń Władysława Ślewińskiego, Konrada Krzyżanowskiego i Edwarda Trojanowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych; od 1913 r. w Paryżu, w 1922 r. brał udział w wystawie Grupy Formistów; początkowo pod wpływem kubizmu, następnie impresjonizmu, szczególnie w pejzażach; po wojnie osiedlił się w Łodzi i powrócił do stylizacji geometrycznej; część twórczości uległa zniszczeniu w powstaniu warszawskim.

Piotr Hermanowicz (1881-1939) – polski rzeźbiarz, studiował w wileńskiej pracowni sztukatorskiej M. Woźnickiego i Szkole Rysunkowej J. Montwiłła; restaurował dekorację w kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu; następnie w Petersburgu, a potem dzięki stypendium w Paryżu w pracowni A. Bourdelle'a; założyciel i członek Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (od 1920), zaginął po wejściu wojsk sowieckich do Wilna we wrześniu 1939 r.

Roman Kramsztyk (1885-1942) – polski malarz żydowskiego pochodzenia, studia w krakowskiej ASP pod kierunkiem J. Mehoffera; w latach 1910-14 w Paryżu, gdzie brał udział w wystawach w Salonach, od 1922 na stałe; współzałożyciel grupy Rytm; w twórczości pod wpływem Cézanne'a.

Maria Pstrokońska [zw. Nuną] (1880-1941) – polska malarka, studia pod kierunkiem Z. Andrychiewicza oraz rodziców (oboje byli artystami); następnie w Paryżu; wystawiała m.in. w Salon des Indépendants, w okresie Dwudziestolecia wróciła do kraju; obrazy olejne i tempery pod wpływem Zygmunta Andrychiewicza, francuskiego postimpresjonizmu oraz secesyjnej dekoratywności.

kich... Zatrzymuję się jeszcze na chwilę przed ciekawymi, na pograniczu malarstwa i duszoznawstwa leżącymi *Studiami charakterów* Emanuela Goudouina<sup>26</sup>. Tam znowu pociąga i przykuwa uwagę widza jakieś płótno ogromne namalowane z istną furią kolorystyczną – obraz z trzech plam barwnych złożony (czerwona, szafirowa i biała), ale związany mocno i nieodwołalnie. Jest to studium dekoracyjne Van Dongena<sup>27</sup>, którego nazwisko, dzięki Żeromskiemu, niejedne usta polskie wymówić już musiały

1913, nr 5, s. 74-84



Władysław Günthner

## O sprawie polskiej w Paryżu

Z chwilą gdy Paryż stał się stolicą świata, zapanował prawie jednocześnie nad krajem ducha i kultury Polski, która we Francji poczęła widzieć drugą ojczyznę. Wprawdzie już i przedtem Diderot, Voltaire i Rousseau<sup>1</sup>,

<sup>26</sup> Emanuel Goudouin (1883-1934) – malarz francuski.

<sup>27</sup> Cornelis Theodorus Van Dongen [zw. Kees van Dongen] (1877-1968) – holenderski malarz, przedstawiciel fowizmu; znany głównie ze zmysłowych portretów o jaskrawych barwach.

<sup>1</sup> Denis Diderot (1713-1784) – pisarz francuski, filozof i encyklopedysta, jeden z czołowych intelektualistów Oświecenia; zajmował się także krytyką malarstwa (w esejach *Salons*, 1759-1781) i literatury, autor *Kubusia Fatalisty...* (1796).

Voltaire [właśc. François-Marie Arouet] (1694-1778) – francuski pisarz, filozof, dramaturg i historyk epoki Oświecenia; jeden z czołowych intelektualistów XVIII w.; zwolennik liberalizmu.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – francuski pisarz, filozof i pedagog epoki Oświecenia; autor koncepcji swobodnego wychowania. Winił cywilizację i postęp za istniejące zło, wywodząc stąd potrzebę powrotu do natury.

między listem do Katarzyny, a wizytą u Fryderyka<sup>2</sup>, miewali dla Polski słowa otuchy, lub ogłaszali statuty dla ginącej Rzeczypospolitej, prawdziwie jednak Francja dopiero w epoce wolności, ściągając na Paryż wzrok całej Europy, wzajemnie wyciągnęła ramiona ku uciśnionym, garnąc ich ku sobie w radości zwycięstwa. Polska, broniąca wiekami kultury Zachodu przed zalewem barbarzyńców, wzrosła w nienawiści do despotyzmu, wydała się jej jakby siostrą, i z nią zwłaszcza chętnie złączyła się w uścisku. Polska nie okazała się niewdzięczną. Oddała jej krew najlepszą, której starczyło, by zaczerwienić szlak długi, od Somosierry aż pod Moskwę<sup>3</sup>, i zapłaciła jej utratą złud, rozwiewanych z upadkiem Napoleona. Pokolenie Quinetów i Micheletów nie dopuściło przecież do zerwania uczuć wspólności, które żywił dalej entuzjazm polskiego romantyzmu. Mickiewicz w *Konfederatach barskich*, Francuzowi mówić kazał: *Cywilizacja! Wstydzę się za Ciebie!*

Paryż przez czas jakiś był duchową stolicą Polski. W nim najśmielej i najgłośniej odzywało się słowo polskie, tłumione na całym obszarze swego panowania; z niego tylko wyjść mogła jakakolwiek akcja, z góry skazana na zagładę w promieniu władzy wrogich jej rządów; w nim rozkwitła nasza najwyższa poezja, zrodzona z bólu i tęsknoty. Fala emigracyjna po roku [18]31 zalała Paryż, szukając nie tylko schronienia przed moskiewskim knutem, lecz i ośrodka, który by jej pomógł znów zdobyć się na czyn. Odtąd też każda burza, jaka przeciągała nad Polską, odrywając jakąś nową gałąź od tego pnia, który ich już tyle przetrzymał, zanosił jej liście zazwyczaj aż hen, do Francji... Rok 1905. znów gęściej zaludnił Paryż Polakami.

Tylko, że obecnie liście te nie natrafiają już na grunt, który by wydać mógł nowe pędy. Ze zmiany tej jednak społeczeństwo jakby nie zdawało sobie dostatecznie sprawy, upierając się *par force*<sup>4</sup> we wierze o szczerą przyjaźni Francji dla Polski, gotowe zawsze dać się ująć tym komplementom, które Francuz ma dla wszystkich, a zwłaszcza dla obojętnych. Pewien odłam Polaków, grzejąc się przy tym ognisku cywilizacyjnym, a straciwszy już bezpośrednią łączność z krajem, widzi wciąż wszelki postęp kultury polskiej,

<sup>2</sup> Katarzyna II Wielka [właśc. Sophie-Friederike-Auguste zu Anhalt-Zerbst] (1729-1796) – rosyjska cesarzowa, żona cara Piotra III; zwolenniczka Oświecenia, która umocniła absolutystyczną formę rządów w Rosji; stłumiła bunty kozackie i chłopskie oraz powstanie kościuszkowskie, brała udział w rozbiorach Polski.

Fryderyk II Wielki (1712-1786) – król Prus z dynastii Hohenzollernów; uczynił z Prus mocarstwo europejskie, prowadził wojny z Austrią, uczestniczył w rozbiorach Polski.

<sup>3</sup> Od Somosierry aż pod Moskwę... – jedno z największych bitew wojen napoleońskich, w której brali udział Polacy; szarża pod Somosierrą w Hiszpanii dnia 30 XI 1808 r. rozstrzygnięta przez szwoleżerów Kozietulskiego; wyprawa na Moskwę w 1812 r., która zakończyła się klęską i upadkiem Napoleona.

<sup>4</sup> *Par force* (fr.) – gwałtem, siłą, przemocą.

wszelki rozwój polskości i narodowego uświadomienia, jedynie z Francją, nawet i we Francji. Ta część polskiej kolonii Paryża woła: „Polska to my”, i woła tym głośniejsz, im mniej ma do tego prawa, im mniej wie o tym, co się dzieje w Polsce prawdziwej. Na całym obszarze ziem polskich przeważa jeszcze opinia, że gdy trapi nas Rusin, dusi Moskał, a Prusak wywłaszcza, to przed Francuzem przynajmniej poskarżyć się można, bo on nas chętnie wysłucha.

Bolesne złudzenie! Zaufanie Polski do Francji, to jeszcze jeden z naszych politycznych zawodów, to ostatnia z tradycyjnych legend emigracji i jeden ze snów, jakie ukołysały nasze najwyższe duchy, tak, że nie chciały już z nich do życia się obudzić, to dowód nieświadomości rzeczywistych i dzisiejszych stosunków. Prawda, nawet bolesna, jest konieczna, i trzeba ją znać, chociażby kosztem rozczarowań: dziś Francja jest wobec nas obojętna jako naród, tym bardziej obojętna jako rząd. Polska w Paryżu, również straciła dawne posiadłości. Wydiedziczają nas obecnie zewsząd, nawet z krain ducha. Rząd francuski nic nie wie o naszym istnieniu, kazał mu bowiem o nas zapomnieć – pan Izwolski<sup>5</sup>. Mickiewicz piszący dziś *Konfederatów*, włożyć by musiał w usta szlachetnemu Francuzowi: *Francjo! Wstydzę się za Ciebie!*

Zawdzięczamy to Rosji. Alians francusko-rosyjski wykreślił nas z serca Francji, która jest prawie gotową wierzyć, że w ogóle nie ma Polaków, a są tylko „buntownicy”. Dla Bułgarów i Serbów miała armaty i pieniądze, lecz jedynie dlatego, że dziś w Paryżu głos największy, obok pana Izwolskiego, mają ruble rosyjskie. Utrzymują one jawnie i stale, przynajmniej wedle opinii ogółu, kilka najpoczytniejszych pism francuskich, jak: „Le Matin”, „Le Figaro”, „Le Temps”, a te posiadają zawsze w pogotowiu zasoby frazesów, najczęściej skierowanych przeciwko naszemu dobru, jeśli nie przeciw naszej czci. Dla tych sfer polskość zdaje się być nawet groźną, czuwają bowiem pilnie, by gdziekolwiek przypadkiem się nie wylęgła. W Sorbonie np. w roku szkolnym 1909-1910, na jednym z seminariów literackich interpretowano teksty polskie; w roku następnym usunięto je z programu. Gdy młodzież polska dopominała się o przywrócenie tego seminarium, potrzebnego jej do wykształcenia się w tłumaczeniach z języka francuskiego na polski, odpowiedziano, że jest to – niemożliwe. Powód ujęto w określenie lapidarne i zwięzłe, a dające dużo do myślenia: *question diplomatique*<sup>6</sup>.

Ale od lat poruszana sprawa pomnika Mickiewicza. Świetny i prawdziwie piękny projekt pomnika wykonał znany artysta-rzeźbiarz pan Bourdelle<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Aleksandr P. Izwolski (1856-1919) – rosyjski dyplomata i minister spraw zagranicznych (1906-1910) Mikołaja II; był jedną z czołowych postaci tworzących Entente.

<sup>6</sup> *Question diplomatique* (fr.) – kwestia dyplomatyczna.

<sup>7</sup> Antoine Bourdelle [właśc. Émile Antoine Bourdelle] (1861-1929) – francuski rzeźbiarz, uczeń A. Rodina; jego twórczość ewoluowała od wpływów ekspresjonistyczno-impresjonistycznych do form klasycyzujących; autor pomnika A. Mickiewicza na place d'Alma.

Wciąż rosnące składki dają nadzieję, że kiedyś dojdą do kwoty, która pozwoli urzeczywistnić to dzieło hołdu i sztuki. Lecz już dziś mówi się o tym głośno, że pomnik ten nie będzie mógł stanąć na otwartym, publicznym placu. Miasto zgadza się nań, ale pod warunkiem, że się go wzniesie na dziedzińcu jakiegoś budynku. Mickiewicz na oczach wszystkich, jako pielgrzym, idący w kraj może odrodzonej Polski: *question diplomatique...* Lecz my przywykliśmy być źle z rządami. Bywają dzieci nie mające nigdy uznania starszych; zazwyczaj w zamian, ubóstwiają je rówieśnicy. Chwilami, wierzymy w tego rodzaju swoją – dziecinność: sympatię wszystkich narodów. Rządy mogą nas gnębić, lecz narody z nami współczują. Byle chwila sposobna, ujmą się za nami, a przede wszystkim Francuzi.

Jest inaczej. Naród francuski sprzyja pod tym względem polityce rządu, opierającej się na sile *alliance franco-russe*, a nie umie wzbudzić w sobie uczuć przyjaznych dla czegoś, co uważa za słabe i bezwartościowe, jak – Polska. Szczęściem są wierni przyjaciele Polaków we Francji. Tym drożsi, że wypróbowani. Wielu z nich należy do starszego pokolenia, dawnych entuzjastów i dogasających romantyków, którym jeszcze w ustach brzmią hasła o wiośnie ludów i braterstwie narodów. Ci całą Polskę streszczają w Mickiewiczu i mają dla niej stereotypowe westchnienie: *Ah! L'infortunée Pologne!*<sup>8</sup> Westchnienie tym cichsze, że zamierające. Lecz i wśród młodego pokolenia, Polska liczy także – zwolenników. Niektórzy zajmują się nią jako nieprzyjaciółką Prus, inni jako narodem słowiańskim, bolejąc, że się nie chce poddać hegemonii potężnej Rosji; najliczniejsi jako lądem nieznanym, ciekawym. Ci jeżdżą do Polski na tydzień i przywożą tomy wspomnień, pamiętników i nowości, radując się jej egzotykiem. Polska dla nich, to Japonia Loti'ego<sup>9</sup>. Są wreszcie ci, których skłania potrzeba wewnętrzna do zajęcia się, a nieraz i poświęcenia sprawie polskiej. O tych powiedzieć można tylko, że szlachetnością uczuć i bezinteresownością wzniesli się wysoko ponad przeciętny poziom.

Najczęstszym jest jednak, że przeciętny Francuz nic nie wie o Polsce. Przywykł do dźwięku słowa *Pologne*, lecz nie podkłada już pod nie żadnej treści. Na paryskim bruku powstał nawet dowcip, zrobiony specjalnie dla Francuzów, mający na celu wbić im w głowę, że Polak i Moskal, to nie jedno: *Les Polonais sont des Russes qui n'ont pas d'argent!*<sup>10</sup>, lecz i on nawet nie wraża dostatecznie w pamięć wiadomości o różnicy, jaka zachodzi między tymi, zlewającymi się dla Francuza w jedno, przybyszami z jakiejś odległej

<sup>8</sup> *Ah! L'infortunée Pologne!* (fr.) – Ach! Nieszczęśliwa Polska!

<sup>9</sup> Pierre Loti [właśc. Louis Marie Julien Viaud] (1850-1923) – francuski pisarz, oficer marynarki, który uczestniczył w wyprawach do Oceanii, Japonii i Indochin; w swoich powieściach ukazywał w osobistej wizji egzotyczny świat orientu.

<sup>10</sup> *Les Polonais sont des Russes qui n'ont pas d'argent* (fr.) – Polacy są jak Rosjanie, tylko bez pieniędzy.



Północy. Francuz bowiem, jak każdy potomek narodów o kulturze dawnej i bogatej, mógł pozwolić sobie na zarozumiałość tego, co nie jest nim samym. Nie zajmował się w ogóle historią innych narodów. Zarzut ten spotyka najczęściej Francuza, choć podpadliby pod niego równie dobrze Włoch, Hiszpan, Anglik. Czyni go zaś najchętniej Polak. Lecz czy i Polak jest tak zupełnie od niego wolnym? Czy zna tak naprawdę dokładnie wszystko, co się tyczy tych wielkich narodów, z których przez tyle wieków czerpał duchowe życie i na których do dziś dnia się wzoruje? *Zaprawdę łatwiej dojrzeć źdźbło w oku bliźniego swego...* Odpowiedź na powyższe pytanie byłaby, zdaje się, poniekąd rozgrzeszeniem niewiadomości Francuzów.

W dodatku, mieszkaniec Paryża miałby doprawdy trudne zadanie, chcąc poznawać typ, charakter i przeszłość każdego z ludów, które co rok przepływają falą przez bulwary nowoczesnego Babilonu. My zaś, w tym pochodzie, narodów jesteśmy jednym z niklejszych szeregów, hufem nieodcinającym się na zewnątrz, chyba strzępami zdartych szat, przez lata długich walk i niewoli. Trudno przeczuć, przegład czyniącym, że może w piersiach naszych gra pieśń, która by ich porwała swą mocą i świeżością. I przeciętny Francuz nic nie wie o Polsce. Czasem pyta, czy u nas w kraju mówi się w ogóle polskim językiem? Czy we wszystkich zaborach nasz język jest ten sam? Czy latem bywa u nas ciepło i jak żyjemy w zimie, tej zimie długiej i mroźnej, która w jego wyobraźni trwa cały rok? Nie zdziwiłby się wiele, a stanowczo mniej, niż poczciwy Pasek w Danii, na wieść, że np. kładziemy się spać nago. Stąd też płynie ta życzliwa obojętność Francuzów względem nas, bo czyż zresztą można żądać współżycia dwóch ludzi bez ich lepszej znajomości wzajemnej.

Dramat nasz prawdziwy poczyna się jednak z chwilą, gdy tę obojętną nieznaną Francuzów wyzyskują przeciwko nam informatorowie nieuczciwi, pouczając o stosunkach w Polsce na jej niekorzyść. To najgroźniejsi wrogowie polskości, wewnętrzni, mszczący się na niej za jej dawną wspaniałość, a dzisiejszą słabość: Rusini, Litwini, Łotysze. Nie próżnują oni i w Paryżu, stukając do wszystkich drzwi z prośbą o jałmużnę, obdarci ze wszystkiego i uciemiężeni przez – Polaków. W ten sposób powstaje pomieszanie pojęć, będące rzeczywiście krwawą ironią, dopełnieniem miary tego kielicha goryczy, jaką poi nas los: oto my, gnębieni przez wszystkich, kto żyw dookoła, spętani w każdym najnaturalniejszym odruchu, oddychający za głośno dla tych, którzy by chcieli widzieć, że w nas duch zamiera, my – wobec świata uchodzimy czasem za ciemieżycieli! *Les Polonais c'est un peuple d'opresseurs*<sup>11</sup>, to opinia dość rozpowszechniona w kołach postępowej Francji, zbałamuconej przez zapobiegliwych naszych „sąsiadów”.

<sup>11</sup> *Les Polonais c'est un peuple d'opresseurs* (fr.) – Polacy to prześladowcy.

Przykładów na to aż za wiele. W czerwcu roku zeszłego pan J. Gabrys<sup>12</sup>, Litwin, urządził w Paryżu „Kongres narodowości”, zapraszając do współudziału wszystkie zdaje się, mające, z czasem dopiero dojść do pewniejszej świadomości narodki europejskie. Nie porozumiał się tylko z żadnym z wybitniejszych członków kolonii polskiej w Paryżu, nie postarał się o żaden polski referat, nie uwzględnił nawet potrzeby dyskusji Polaków nad kwestią polską, wiedząc z góry, że kwestia ta będzie poruszona. Polakom posłał jedynie parę zaproszeń i na „ogólnoeuropejskim kongresie narodowości” Polacy nie mieli głosu. Za to opracował i odczytał na nim obszerny referat pan H. Simson<sup>13</sup>, przedstawiający się za Łotysza. Jeden ustęp jego traktatu brzmi:

*Na zachodzie Łotwy, w części katolickiej kraju, mamy do czynienia z Polakami, naszymi zawziętymi wrogami, którzy nie wahają się z pomocą polskiego kleru polonizować Łotwę i Litwę. Dla narzucenia swego języka, Polacy nie cofają się nawet przed aktami gwałtu w kościołach, i to w czasie nabożeństwa. Z żalem przychodzi nam to objawić publiczności francuskiej, zazwyczaj tak żywo sympatyzującej z Polakami\*.*

Obszerny referat pana Simsona nie uwzględnił tylko statystycznych dat ludności Łotwy, a szkoda. Pokazałoby się bowiem wówczas, że trudno jest polonizować kraj, w którym prawie że Polaków nie ma.

Rusi mają znów ambasadora w panu Fedorczyku<sup>14</sup>, który słowem i piórem oczernia Polaków, przenosząc na grunt paryski agitacyjną zażartość Lwowa. W jednym ze swych artykułów odzywa się np.:

*Czas, wreszcie jawnie i jasno postawić kwestię, czy uciskani przez Rosję i Prusy Polacy mają prawo odwoływania się do ogólnoeuropejskiej opinii, oni, którzy dopuszczają się dzikich wybryków na Rusinach, dusząc ich w kraju, z prawa, należącym do Rusinów\*\*.*

Komentarze zbyteczne. Do tych wrogich Polsce żywiołów w Paryżu, niedawno przybyli jeszcze Żydzi. Znani już od lat na francuskim bruku, jako zdolni rękodzielnicy, głównie krawcy, określający się słowem *Polak* – które, niezrozumiałe dla Francuza i nieprzetłumaczone na brzmienie francuskie

<sup>12</sup> Joseph Gabrys [właśc. Juozas Gabrys-Paršaitis] (1880-1951) – litewski prawnik, dziennikarz, polityk i historyk literatury litewskiej; współzałożyciel i dyrektor Office central des Nationalités w Paryżu].

<sup>13</sup> Henri Simson – przedstawiciel łotewskiego Rządu Tymczasowego w Wielkiej Brytanii w 1918 r.

\* *La Lettonie. Rapport présenté par H. Simson, à la Conférence des Nationalités tenue à Paris le 22-23 Juin 1911*, str 8.

<sup>14</sup> Jarosław Fedorczyk [Jaroslav Fedortchuk] – ukraiński działacz niepodległościowy, dziennikarz związany z czasopismami paryskimi, m.in. „Courrier Européen”.

\*\* *Courrier Européen* z 15 stycznia 1913 r.

*Polonais* stało się synonimem *Żyda* – rozkolonizowali się w niektórych dzielnicach, jak np. na Montmartre, tworząc świat odrębny, odcinający się choćby nieznanym we Francji, żydowsko-niemieckim szwargotem. Prawdziwie jednak groźny element żydowski zjawiał się tu stosunkowo niedawno, wypłoszony z kraju warszawskim bojkotem. Przede wszystkim podniósł krzyk na Polaków i odwołał się do znanego, humanitarnego stowarzyszenia „Ligi praw człowieka”, z prośbą o wzięcie ich sprawy w opiekę, strasząc świat interesów groźbą spadku walorów rosyjskich, na giełdach i rynkach pieniężnych. Jeżeli nie wzruszył ogółu, to wpłynął na agentów finansowych ambasady rosyjskiej, wywołując za ich pośrednictwem w Petersburgu usposobienie wrogie bojkotowi. W Paryżu zaś wzbudził nastrój nieufności i niewiary w możliwość współżycia z Polakami.

I jeszcze sprawa Polska ma wrogów, tych to już najsmutniejszych, w samych Polakach. Tamci podkopują nasze wartości społeczne i ekonomiczne, ci zabijają naszą narodową godność. Paryż, *ville-lumière*<sup>15</sup>; jest spławem mętów całego świata, ściekają do niego więc i brudy polskie, lecz nie piorą się skutecznie. Przeciwnie, bo ogólna swoboda więcej dopuszcza. Wielu Polaków, dotknąwszy raz stopą paryskiego bruku, ukrywa swe pochodzenie, inni z tą wrodzoną Polakom zdolnością do języków i giętkością, upodabniają się od razu do Francuzów, Anglików, a także i Niemców. Niektóry dla podniesienia narodowego *préstigé* wypróżnia swoje kieszenie i raduje się uchodząc w oczach hotelowego portiera *pour un prince russe*<sup>16</sup>. Inni znów, związani interesami, boją się drgnąć, prawie że odezwać się prawdziwie po polsku, strach ten nazywając polityką. Są nawet tacy, którzy bywają na przyjęciach ambasady rosyjskiej, u pana Izwołskiego... Jak więc dziwić się, że Francuz i Francja nie mogą sobie zdać jasnej sprawy z tzw. kwestii polskiej i wniknąć w treść prawdziwą naszego narodowego ducha? Jak dziwić się, że Polak dla Francuza, pomieszany z mało mu sympatycznymi narodami, jest również jakimś, prawie że pogardy godnym *métèque*. A tak giną narody w historii. Najprzód odbiera się im państwo, potem wyplenia się ich narodowość, następnie obrzuca się je wzgardą, by zwątpiwszy same w siebie, gubiły się tracąc dobrą pamięć ludów.

\* \* \*

Odbudowę zaczyna się czasem od ostatnio rozrzuconego kamienia. Nie tylko o ziemię się walczy; lecz także o przeszłość, o drogie jej wspomnienie, o dobre imię, ojcowiznę, którą już chyba z życiem się oddaje. Walkę tę Polska

<sup>15</sup> *Ville-lumière* (fr.) – miasto światła.

<sup>16</sup> *Pour un prince russe* (fr.) – na księcia rosyjskiego.

musi prowadzić i w Paryżu. Bo w Paryżu Polska ma świetne tradycje, które należałoby wskrziesić i utrzymywać. Następnie, jeżeli Paryż dzisiejszy nie jest trybunałem narodów, to w każdym razie jest jarmarkiem kosmopolitycznym, gdzie przywiezione towary nabierają rozgłosu w czterech częściach świata, a przez porównanie z innymi otrzymują odpowiednią im cenę. Wreszcie Paryż jest terenem, na którym i my możemy stanąć do walki z tym uzbrojeniem na jakie nas stać.

Z działań huczących w Europie współczesnej, brakuje nam wielu, w Paryżu zaś najboleśniej da się odczuć brak wpływów politycznych. Z nich trzeba na razie z góry rezygnować. Zostaje nam więc jedynie broń kultury. Bierze się ją do ręki zawsze, ilekroć imię Polski jest zagrożone, mimo tego nie wyszczerbiła się ona i zawsze oddaje trwałe usługi. Nią działać w Paryżu stosunkowo łatwo. Mało ciekawy z natury Francuz i zgoła nie sentymentalny, jest wyjątkowo wrażliwym na objawy intelektu i sztuki. Nie ma miasta na świecie, gdzie by był większy popyt na te dwie wartości ludzkiego ducha. Polska zaś ma z czym stanąć do targu. Należałoby tylko urządzić umiejętną sprzedaż. Poznając kulturę Polski, Paryż poznałby i żywotność narodu, w którym chyba nic nie zamiera, skoro ma dosyć sił, by zdobywać się na wybitną twórczość.

Pracę nad uświadomieniem Francji o Polsce prowadzi się już latami, bez przerwy, zdaje się od czasów emigracji. Należy zaznaczyć tutaj i podkreślić jak najsilniej, że zasługi tej pracy są duże i widoczne. Jest ona stale, może nawet w chwili obecnej więcej niż kiedykolwiek, pasmem wysiłków poszczególnych osób, dochodzących aż do poświęceń. Lecz potrzeb wszystkich nie zaspokaja. Oceniając najzupełniej jej pozytywne rezultaty i skutek działalności, nie można przecież wstrzymać się od wytknięcia jej braków. W Paryżu istnieje kilka umyślnie stworzonych i powołanych do życia instytucji celem nawiązywania węzłów między Francją a Polską. Od lat 30. wychodzi „Le Bulletin Polonais”, miesięczne pismo o Polsce naukowo-literacko-artystyczne, wydawane kosztem stowarzyszenia dawnych uczniów szkoły Batignolles, administrowane obecnie przez doktora Pożarskiego, zawsze pod redakcją jednego z najczynniejszych członków kolonii polskiej, tłumacza dzieł naszych wielkich poetów, niestrudzonego i tak wielkiej zasługi pana Gasztowtta<sup>17</sup>. Niestety, stwierdzić się musi, choć z przykrością ze względu na dobrą wolę i tak gorącą chęć jego kierowników, że pismo to zadaniu swemu nie odpowiada. Straciwszy jakby kontakt z Polską dzisiejszą i ograniczając się do kronikarskich wzmianek o wypadkach bieżących, jest panteonem wspomnień

---

<sup>17</sup> Waclaw Gasztowtt (1844-1920) – polski działacz emigracyjny we Francji; tłumacz i publicysta; dyrektor polskiej szkoły na Batignolles; członek Komitetu Tymczasowego Emigracji Polskiej, Ligi Polskiej i Ligi Narodowej; założyciel i redaktor „Bulletin Polonais” od 1875 r.

o jej dawnej wielkości, jakby katakumbami lepszych czasów, których noc pochłonęła wszelką dzisiejszość. Nie mając żywotności, życia wokoło siebie nie może budzić. Poza tym „Bulletin” z powodu koniecznie skromnych ram i warunków, rozporządza więcej niż ubogim i szczupłym materiałem, zadawalając się też niskim poziomem artystycznym. Poprzez „Bulletin” ukazana kultura Polski nie może zachęcić cudzoziemców do bliższego jej poznawania.

Uświadamiając sobie potrzeby wpływu zagranicą, galicyjska Rada Narodowa, powołała do życia w Paryżu w roku 1907 tzw. „Biuro prasy” (obecnie istnieją już jego: filie w Rzymie i Londynie)<sup>18</sup>. W Paryżu reprezentantem Biura jest pan Kazimierz Woźnicki<sup>19</sup>. Dzięki jego taktowi i energii, tak niedawno założona instytucja ma już za sobą nie mało czynów. Poruszyła w Paryżu opinię publiczną, zajęła kraj ankietą w sprawie stosunków francusko-polskich, wydaje stale broszury po francusku o ważniejszych problemach Polski, obecnie zainicjowała rodzaj sprawozdania o politycznym życiu Polaków w trzech dzielnicach, rozsyłając je co miesiąc po ważniejszych redakcjach pism paryskich, urządza o Polsce odczyty, doprowadziła do zawiązania się Komitetu Francusko-Polskiego, pewnego rodzaju stowarzyszenia na tle kulturalno-towarzyskim, celem bliższego łączenia się Polaków z Francuzami. Razem jest to wszystko jednak strumykiem tylko w fali potrzeb.

Sprawozdania np. notujące prześladowania Polski, staną się kiedyś, w swej suchej i obiektywnej, dla cudzoziemca mało mówiącej formie *sui generis* historią martyrologii polskiej; dziś jednak są tylko dalszym ciągiem mało skutecznych skarg, których Europa już tyle od nas słyszała. Przy tym nie są one odpowiedzią na oszczerstwa, ani obrazem stosunków, lecz tylko jakby kroplą dżdżu, padającą smętnie, która w skutku może przedrażnić nawet kamień, owszem, lecz na razie czyni raczej drażniące i przykre wrażenie. Brak też tym wiadomościom żywszego informowania zagranicą o nas i o naszym życiu, i przedstawienia, czym jesteśmy naprawdę, a to głównie z braku funduszy na rozwinięcie szerszej i prawdziwej akcji a częściowo z kierunku działalności Biura, więcej politycznej.

Potrzebie tej zadośćuczynić miał Komitet Francusko-Polski. Powstał z inicjatywy Biura, istnieje pod przewodnictwem H. Chautavoine’a

---

<sup>18</sup> *Agence Polonaise de Presse* – polskie agencje prasowe, które funkcjonowały w latach 1907-1915 w Paryżu (jako Biuro Informacyjno-Prasowe) pod kierunkiem Kazimierza Woźnickiego i Rzymie (jako Agenzia Polacca di Stampa 1911-1915 – M. Loreta), które miały kształtować propolskie nastroje wśród elit i społeczeństw na Zachodzie.

<sup>19</sup> Kazimierz Woźnicki (1878-1949) – polski literat, publicysta i działacz emigracyjny; był także bibliotekarzem w Muzeum Polskim w Rapperswilu, bibliografem i bibliofilem, a także kolekcjonerem grafiki; podczas Konferencji Pokojowej w Wersalu był sekretarzem delegata Komitetu Narodowego Polskiego; potem sekretarz ambasady polskiej w Paryżu; współzałożyciel Komitetu Francusko-Polskiego.

i H. Rosny (sen.)<sup>20</sup>, działa zaś za sprawą wybitnie zasłużonego dla sprawy polskiej, szczerego przyjaciela Polaków, Dr. Nicaise'a<sup>21</sup> i pana K. Woźnickiego, jego *spiritus movens*. Przez cztery lata egzystencji miał dziesięć zebrań, czyli dał dziesięć razy dowód istnienia\* – nie zawsze równym skutkiem dla kwestii polskiej. Były to odczyty o sprawie chełmskiej i polskiej literaturze współczesnej; obchody rocznic Grunwaldu, Słowackiego, Krasieńskiego, Chopina, Kraszewskiego, wieczór dla uczczenia pamięci Konopnickiej i Orzeszkowej, bankiety dla panów Reymonta i Weysenhoffa<sup>22</sup>. Można by zapytać się tylko, czy wyrazy czci dla ludzi nawet najwybitniejszych w kraju, a choćby dla naszych świętych rocznic, w rzeczywistości jedynie z naszej strony szczerze i gorące, są trafnym sposobem interesowania Francuzów Polską, stosujących się chyba tylko z grzeczności do nastroju sytuacji?

Prasie paryskiej, żyjącej w znacznej mierze z funduszków rosyjskich, Polska przeciwstawić może jedno tylko pismo, częściowo od niej zależne, „La Vie”, tygodnik redagowany przez braci Leblondów<sup>23</sup>. Stała życzliwość tego organu dla Polski stworzyć miała niby trybunę dostępną głosom o Polsce. Rzeczywiście, zjawia się między jego szpaltami, pośród innych najrozmaitszego rodzaju *nations opprimées* od czasu do czasu i Polska, pod kształtem artykułu o jej zamiarach i potrzebach, częściej w formie recenzji, rzutu oka, a nawet reklamy dzieł jakiegoś artysty polskiego, jak gdyby sprawa wybitnych Polaków, była już sprawą Polski...\*\*.

Wiadomo jednak: *la critique est facile*<sup>24</sup>. Zwłaszcza gdy nie uwzględnia się warunków towarzyszących zjawisku i sądzi je lekko. Znając okoliczności,

<sup>20</sup> Henri Chautavoine – postać niezidentyfikowana.

Joseph-Henri Rosny [właśc. Joseph-Henri Honoré Boex] (1856-1940) – francuski pisarz belgijskiego pochodzenia, uważany za jednego z prekursorów literatury science fiction.

<sup>21</sup> Dr. Nicaise – postać niezidentyfikowana.

\* Por. *Sprawozdanie z Komitetu francusko-polskiego za lata od 1909 do 1913*.

<sup>22</sup> Władysław Stanisław Reymont [właśc. Rejment] (1867-1925) – polski pisarz i nowelista doby Młodej Polski, w jego realistycznych utworach odnaleźć można wątki naturalistyczne, symbolistyczne jak i impresjonistyczne; laureat literackiej Nagrody Nobla za powieść *Chłopi* w 1924.

Józef Weysenhoff (1860-1932) – polski pisarz, poeta i krytyk literacki, arystokrata, który w utworach opiewał tradycyjny, ziemiański model życia; jego poglądy polityczne były zbliżone do Narodowej Demokracji.

<sup>23</sup> Marius-Ary Leblond – pseudonim literacki francuskich pisarzy i historyków Georges Athénasa [ps. Marius Leblond] (1877-1953) oraz Aimé Merlo [ps. Ary Leblond] (1880-1958); laureaci nagrody Goncourtów, zaangażowani w działalność propolską we Francji.

\*\* Z polskich instytucji, istniejących w Paryżu, wymienić należy oprócz stowarzyszeń młodzieży i dwu towarzystw artystyczno-kulturalnych, przede wszystkim Stację Naukową Akad. Krak. tzw. Bibliotekę polską, zostającą pod kierunkiem W. Mickiewicza, lecz ona z natury swej ogranicza się do działalności w obrębie samej kolonii polskiej.

<sup>24</sup> *La critique est facile* (fr.) – krytyka jest łatwa.

wśród, których rozwija się ta polska praca na paryskim bruku, trzeba raczej się dziwić, że ona dokonuje tak wiele. Na rozwinięcie bowiem odpowiedniej akcji brakuje przede wszystkim funduszków, gdyż jej obecne środki finansowe są więcej niż skromne i ubogie. Nie można żądać, by na sprawę Polski, sprawę obcą i nieznaną jej, dawała Francja. Polska kolonia paryski nie ma skąd wziąć na tak poważny wydatek. Jedynym źródłem dochodu tych ambasad polskich może być tylko kraj, który już łoży na nie za pośrednictwem Rady Narodowej, lecz niewystarczająco. Potrzeba by było jeszcze większego poparcia, które zezwoliłoby dopiero prowadzić pracę rzeczywiście wydajną\*. Rozszerzając horyzont działania, dopomogłoby się do zespolenia poszczególnych wysiłków i celowego wyzyskiwania szerzej sięgających wpływów.

Ludzie orientujący się w stosunkach polskich w Paryżu, którzy zainicjowali nawet obecnie w łonie „Towarzystwa Artystów Polskich”<sup>25</sup> ruch dodatni ożywienia i wzmożenia wedle sił i kompetencji akcji obrony Polski w Paryżu, wyobrażają sobie, że wszelka akcja ze strony Polaków mieć powinna charakter podwójny: polemiczny i pozytywny.

Akcja polemiczna jest konieczną, by prostować natychmiast fałszywe i obelgi, jakimi obrzuca nas prasa, i czuwać, by nie miały bez odpowiedzi, czepiając się imienia Polski. Należałoby zorganizować w tym celu pewnego rodzaju komitet redakcyjny, złożony z kilku fachowców rozmaitych działów, prawników, ekonomistów, historyków, literatów itp., zdolnych do szybkiej i rzeczowej riposty, każdy w swoim kierunku. Dla tych głosów znalazłoby się zaś pomieszczenie w tych kilku pismach dość odważnych, by nie bać się prawdy. („La democratie” organ Marc Sangniera). Największą trudnością tego przedsięwzięcia byłoby znalezienie ludzi łączących wykształcenie fachowe i znajomość polskich stosunków z umiejętnością pisania po francusku, a głównie, tym sposobem francuskim, wymaganym od publicystyki w Paryżu.

---

\* Por: ciekawą broszurę pana K. Woźnickiego, *O stosunkach francusko-polskich*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913. (Odbitka z „Tygodnika polskiego”).

<sup>25</sup> *Towarzystwo Artystów Polskich* – założone w Paryżu w 1911 r., z inicjatywy rzeźbiarza Stanisława K. Ostrowskiego, którego celem było skupienie, przebywających nad Sekwaną polskich twórców; ułatwiając wspólne wystawy miało przyczynić się do popularyzacji współczesnej sztuki polskiej za granicą; działały sekcje: literacka, muzyczna i najliczniejsza plastyczna, do której należeli m.in.: O. Boznańska, H. Kuna, T. Makowski, J. Rubczak, Wł. Skoczylas, E. Zak (plastycy), oraz Winc. Brzozowski, W. Kościelski, B. Ostrowska, Ant. Potocki, W. Reymont, W. Sieroszewski, A. Strug, S. Żeromski (literaci), a także E. Morawski, L. Schiller (muzycy); organizowane były także odczyty, wieczory autorskie i koncerty; miało o wiele bardziej demokratyczny charakter niż elitarne Tow. Polskie Literacko-Artystyczne (zał. 1910 przez W. Gąsiorowskiego) i skupiające gł. przedstawicieli arystokracji i uznanych artystów; istniało do lat 20. XX w., kiedy zostało zastąpione przez Związek Artystów Polskich we Francji.

Poza tym należałoby wciąż uczyć zagranicę i Francję o tym, co to jest Polska. Tutaj nieodzowną potrzebą byłby obszerniejszy miesięcznik polski, wydawany w języku francuskim, postawiony na europejskim poziomie, „Revue polonaise”, streszczający prądy chwili współczesnej i w ogóle duchowe życie narodu. Wzorem w tym mogą być dla nas Węgrzy, naród zaledwie 7. milionowy, utrzymujący kosztem rady miasta Budapesztu „Revue d’Hongrie”. Dwadzieścia milionów Polaków nie może zaś zdobyć się na sposób wydania własnego głosu. Węgrzy posiadają również katedrę literatury i języka węgierskiego w Sorbonie. Ile lat zaś upłynie nim stanie podobna placówka polska, mimo, że jest na nią, wypadkiem, uzdolniony kandydat, w osobie świetnego tłumacza dzieł literatury polskiej na język francuski pana Pawła Cazina<sup>26</sup>? Odczytów o Polsce popularnych czy naukowych, literackich czy społecznych nigdy nie byłoby dosyć. Ważnymi byłyby również pokazy sztuki polskiej, jako środek wypowiedzania polskiego życia, jego typu, istoty i przejawów.

Najodpowiedniejszym dla tego celu byłoby urządzenie wieczorów muzyki polskiej i wystaw polskiego malarstwa. Rozumiano by je bez tłumaczeń. Mimo zapewnionego powodzenia, chociażby z powodu nowości, żadnej próby podobnej dotąd nie było. Dotychczasowe bowiem występy koncertowe Polaków lub nawet ogromna ilość płócien i rzeźb wystawianych co roku w trzech salonach przez polskich malarzy i rzeźbiarzy, noszą zazwyczaj cechę popisów osobistych, albo bywają przedstawieniem się sił młodych, kształcących się dopiero w Paryżu, lub też już tak zżytych z atmosferą ogólną, że nie odróżniającego się od ogólnego stanu sztuki paryskiej. W tym przeglądzie sztuki polskiej objawić się zaś powinno to prawo prężności, które mimo lat niedoli utrzymało starą i dawną tradycję polskiej kultury, i nam, wydziedziczonym, kazało zdobywać światy inne, wprawdzie z krainy wyobraźni, lecz tak porywające, że znów sąsiedzi mogą ich nam zazdrościć. Wszystkie te głosy zlałyby się zaś w chór, od którego głośno być winno w Europie: żyjemy!

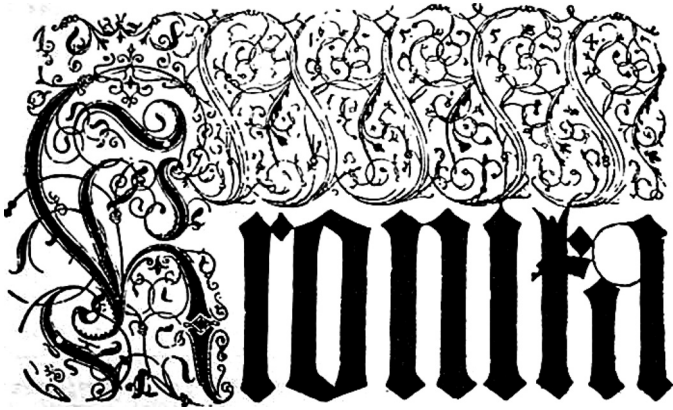
Mimo wszystko, może najchętniej głos ten zrozumie Francja. Jest bowiem przecież zawsze pewien stosunek Francji do Polski, który kiedyś w mowie do Francuzów, ładnie określił pan Gasztowt: *Francji nie wolno zapomnieć o Polsce, bo jeżeli jest rozumem Europy, to Polska jest Europą sercem*. Tak, lecz potrzeba, by wszyscy wiedzieli i czuli, że to serce bije.

1913, z. 7, s. 79-92

---

<sup>26</sup> Paul Cazin (1881-1963) – francuski pisarz i nowelista, polonofil i tłumacz literatury polskiej; członek PAN, lektor polski w Aix-en-Provence; przełożył *Pamiętniki Paska* i *Pana Tadeusza* Mickiewicza, za które został odznaczony orderami *Polonia Restituta*; zasłużony jako znawca i propagator kultury i literatury polskiej.





### *Sibi et amicis*

**S***ibi et amicis*<sup>1</sup> powinno być napisane na karcie tytułowej „Museionu” powiedziano o nas złośliwie, więc dodajemy: jak najszczerzszemu umiłowaniu piękna klasycznego w artystycznej kulturze narodowej niech to pismo będzie poświęcone. Jak najwięcej sobie pragniemy takich przyjaciół, którzy jedno z nami miłują i do jednego celu dążą i jakiegokolwiek znajdziemy poparcie naszej pracy, zaczynamy z wiarą, że grono ich małym nie będzie. Skarbnica polskiej kultury artystycznej jest niewyczerpaną, bo składały się pokolenia i wieki, by ją taką uczynić.

Jak we wszystkich narodach z przeszłością tak i u nas każda idea, czyn, nawet najdziwniejsze zjawisko literackie jest konsekwencją poprzednich myśli, nurtujących przez wieki, rodzących się z biegu wypadków i wysiłku duchów, które stawały do walki z okolicznościami i przeciwnością dziejową. Wszystko więc, co się nie da uzasadnić następstwem idei, jest naleciałością obcych wpływów. Szkodliwym zaś dla każdego organizmu społecznego, dla każdego zawodu, może być jeno wpływ cudzy czyli to, co najwięcej zagraża rozwojowi myśli i duszy narodowej, która, jak powiada poeta, męką w harmonię piękna się układa. Nie zmąci tej harmonii żaden hymn bólu, głuchej rozpacz, nawet samobójstwa wzywająca pieśń, jeżeli ją rodzi miłość wielka i zawiedzione nadzieje, ale zniszczyć potrafi jeden wybuch nienawiści tępej, oszalałej – nienawiści wszystkiego do wszystkiego, co przesiąka do nas, od obcych idąc progów.

Każda sztuka, im więcej z epoką zespolona, tym ku wyższemu wzbija się szczytom. Rodzinność sztuki i literatury nie polega na zewnętrznej jej szacie, na strojach i motywach, ale istotna cecha zaznacza się w konieczności odczuwania jej w danej epoce i wtedy jest echem dążeń i tęsknot wielu jednostek.

---

<sup>1</sup> *Sibi et amicis* (łac) – sobie i przyjaciołom.

Idea artystyczna – to znak życia narodowego na wszystkich polach, to znak pracy i walki. Klasycznym w niej to, co nosi na sobie piętno nieśmiertelności, bo w idealnym zespole formy i treści znalazło wyraz dla uczuć, które dawno wypowiedzieć się pragnęły. Nie było celem naszym zaznaczanie tu określonego programu, rzucamy tylko kilka myśli i idei a może losy pozwolą, że choć w części do urzeczywistnienia tych idei przyczynić się potrafimy.

1911, nr 1, s. 102-103

### Problemat sztuki zdobniczej

**P**aryski Salon Jesienny wysunął w roku 1910 na pierwszy plan problemat sztuki dekoracyjnej w nowożytnej kulturze artystycznej. Stało się to głównie dzięki udziałowi Niemców, którzy są dziś najruchliwsi na tym polu. Już misja francuska, która zwiedzała kilka lat temu Monachium i uczestniczyła w Kongresie sztuki stosowanej, wszczęła alarm z powodu równoczesnego upadku rzemiosł artystycznych we Francji z niezmiernym ich rozkwitem w Niemczech. Nie należy jednak zapominać, że na misję tę składały się osobistości oficjalne, to znaczy ludzie mierni, o zakroju myśli niezmiernie płytkim, jako to modernistyczni architekci i przeciętni fachowcy pędzla i dłuta. Ich to dumę narodową obraził bujny rozrost sztuki zdobniczej w Niemczech, gdzie rząd i zamożne sfery nie odmawiają jej swej szczodrości. Nie analizując głębiej faktu zaszłego, zaalarmowali oni opinię publiczną we Francji drogą hałaśliwych ankiet.

Negować nie można upadku sztuki dekoracyjnej we Francji, ale też rozpaczać nie należy, mimo że Niemcy jej dziś przeciwstawiają najśmielszych w doktrynach estetyków jak Muthesius<sup>2</sup>, mimo to szczególne ożywienie, jakie zapanowało w śpiącej kulturze artystycznej Niemiec z rozkwitem sztuki dekoracyjnej. Tym łatwiej skonstatować możemy, że skończyła się we Francji [epoka] sztuki narodowej, smaku rasowego, zbiorowej twórczości artystycznej i że wszystkie rzemiosła, wchodzące w zakres zdobnictwa, są w upadku, zarówno gobeliny, jak meble, ceramika etc.; wszelka zaś nowość trwoży Francuza swą dziwacznością, swym brakiem uzasadnienia, logiki, powiedzmy – sensu pospolitego. Woli on być niewolnikiem wieków minionych, których tradycja nie wymarła w jego sercu i chociaż zacieśnia mu ona horyzont myślenia, nie znieprawia przynajmniej smaku i zachowuje go jeszcze w poufnej, rodzimej atmosferze. Bo to co tworzą dziś Niemcy w zakresie

<sup>2</sup> Hermann Muthesius [właśc. Adam Gottlieb Hermann Muthesius] (1861-1927) – niemiecki architekt i teoretyk architektury okresu wczesnego modernizmu; przeciwnik secesji, jeden ze współzałożycieli Werkbundu.

mebli i w ogóle zdobienia mieszkań, jest w gruncie rzeczy tylko germańską trawestacją stylu Ludwika Filipa, zmodernizowaniem też Biedermeier-stylu zgodnie ze smakiem mieszczaństwa z nad Izary i z nad Sprewy, dziwnie wstecznego a podobnego do francuskiej burżuazji z czasów popularnego króla i drugiego cesarstwa. Prawdziwej twórczości nie ma w tych wysiłkach. Jest to parweniuszowska sztuka aranżowania, zlepienia ze sobą przenajróżniejszych stylów. Istna to tandeta, mimo niesłychanej energii i prawdziwego zapału, z jakim się wzięli Niemcy do odrodzenia rękodzieł artystycznych. Może i dzięki tej srogiej, militarnej dyscyplinie, jaka panuje w tym narodzie, we wszystkich dziedzinach życia, m e c h a n i c z n i e powstanie jakiś styl, choć dziwny, brzydki, ale nowy! We Francji jednak podobne zjawisko jest niemożliwe. Geniusz francuski tylko z organicznego tworzenia i z logiki społecznej tj. zbiorowej wysnuć był w stanie styl wielki, który panował powszechnością swoją w średnich wiekach w gotyku, majestatem jaśniał poprzez cały renesans aż do upadku królewskiej świetności Ludwików. Styl skarłowaciał w baroku, zeszytywniał za Cesarstwa, zbrzydł wreszcie, zwyrodniał do reszty za Ludwika Filipa<sup>3</sup>. Zabiła go ewolucja społeczna. Bo z pojęciem stylu w sztuce zdobniczej ściśle związaną jest organizacja rękodzieł artystycznych, a rękodzieła w ogóle wyparte zostały z życia przez maszyny. Staroświeckie warsztaty i związane z nimi *Apprentissage*<sup>4</sup> ustąpiły miejsca nowożytnym fabrykom, a zatem cechowy majster, wyzwolony czeladnik i uczeń (terminator), jeżeli nie zniknęli z widowni świata, to znikają powoli, bo powstał nowożytny typ robotnika, którego ideałem jest *Sabotage*, ten wytwór dzisiejszej kultury kapitalistycznej. Organicznie zatem wymierają sztuki zdobnicze we Francji. Nie znaczy to, że sztuka w tym kraju przestała być żywotną. Tylko sztuka nie osobista, dekoracyjna ustąpiła zupełnie miejsca indywidualnej, ekspresyjnej, która nie szuka więcej samej elegancji form, piękna proporcji, kadencji ruchów, wdzięków postawy według ustalonych kanonów, a natomiast odtwarza życie moralne, charaktery, namiętności, przypadkowe odruchy duszy.

\* \* \*

W y s p i a ń s k i<sup>5</sup> zagaił pierwszą swą lekcję w Akademii Krakowskiej tymi słowami: *Zamianowano mnie nauczycielem malarstwa dekoracyjnego. Jest*

<sup>3</sup> Ludwik Filip (1773-1850) – król Francuzów z linii Orleańskiej Burbonów, panował w latach 1830-1848, doszedł do władzy w wyniku rewolucji lipcowej, abdykował w okresie Wiosny Ludów; ostatni król Francji.

<sup>4</sup> *Apprentissage* (fr.) – terminowanie, praktyka, pierwsze próby.

<sup>5</sup> Stanisław Wyspiański (1869-1907) – polski poeta, dramaturg, malarz, grafik i projektant; twórca symbolistycznych dramatów inspirowanych dziełami R. Wagnera; jeden z czołowych twórców Młodej Polski, określaný jako czwarty wieszcz.

to niedorzeczność. Malarstwo bowiem nie może być inne, jak dekoracyjne. To samo powiedzieć należy o rzeźbie i wszelkich gałęziach sztuki, których rodzicielką była architektura. Ona bowiem określała materiałami, dostępnymi w czasie i w przestrzeni, styl tj. *piękność, jedność i majestat form w pewnej ogólności typowej*, by użyć określenia idealistycznej estetyki Ch. Blanca<sup>6</sup>, najprawdziwszej, bo pojmującej sztukę, jako wykład ogólnych wierzeń religijnych.

Dla estetyki idealistycznej jest tylko architektura tym najpełniejszym organizmem, najdoskonalszą równowagą wszystkich sztuk, najmniej osobistą, tą formą ogólną, która odtwarza rysy wszechświata w przestrzeni ograniczonej. Przez ład w uszeregowaniu materiałów, przez piękno proporcji, podnosi ona przeciętność do postaci typowej, wyzwala formy ze wszystkich szczegółów bez znaczenia, upraszcza, powiększa, uogólnia lub skraca twory natury, by zrealizować styl, który pokolenia przekazywały pokoleniom jako sumę tradycji. I dla tego była architektura pierwowzorem dla wszelkich gałęzi sztuki, dla rzeźby, dla malarstwa, w ogóle dla zdobnictwa. Najdrobniejsza tedy rzecz urasta do typu, to znaczy, że przez połączenie form, wybranych z różnorodności kształtów i powiązanie ich, wyrażała idee ogólne.

Dzisiejsza zaś architektura, zupełnie indywidualistyczna, nie jest już w stanie stylu urzeczywistnić. Zresztą zdaje się ona podporządkowywać estetykę higienie, która w cywilizacji nowożytnej największą odgrywa rolę. W ogóle problemat sztuki dekoracyjnej powstał raczej z intelektualnych potrzeb niż z organicznych. Może się najwięcej przyczyniła do tego ostatnia ewolucja malarstwa francuskiego, dla którego palącą się stała kwestia dyscypliny, stylu powszechnego. Karkołomne spekulacje najmłodszych artystów francuskich, którzy się przesycili realizmem ekspresyjnej sztuki nowoczesnej, pobudziły najbardziej do marzeń o wielkiej sztuce nieosobistej naszych czasów.

Wiadomą już jest dziś rzeczą, że opłakany stan sztuki nowożytnej w ogóle wypływa przede wszystkim z braku szkół w oznaczeniu średniowiecznych cechów, z utraty wszystkich tradycji i nieposzanowania materiałów, niezbędnych do wykonywania architektonicznych całości. Wzory najdoskonalszego użytkowania form pozostawiły wszystkie wielkie style: sztuka Egiptu, Chaldei, Asyrii, Greków, Chin, Indii; sztuka bizantyjska i gotyk...

---

<sup>6</sup> Charles Blanc (1813-1882) – francuski krytyk sztuki; w II Republice dyrektor departamentu sztuki w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, a następnie dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu, gdzie do nauczania przywrócił kopiowanie z odlewów rzeźb antycznych i dawnych mistrzów; autor głośnego dzieła *Histoire des peintres de toutes les écoles* (par. 1849/69, 14 vols.), które przetłumaczono na kilka języków.

\* \* \*

W jakim kierunku orientuje się sztuka europejska i z jakich danych zdoła stworzyć sztukę nową, zawdzięczającą swe organiczne powstanie całokształtowi kultury dzisiejszej? Czy z naśladowania wielkich zbiorów starożytnych i średniowiecznych w miejsce gorączkowej pogoni za oryginalnością, z co raz to bardziej potężniejszego zmysłu historycznego w dzisiejszej kulturze artystycznej, z typów piękna, stworzonych przez tzw. prymitywów, a w istocie protoplastów naszego malarstwa, naszej rzeźby, do których się wraca, jako do źródła niewyczerpanych źródeł – czy też z intuicji twórców nowożytnych, nie krępowanych żadną dyscypliną, regułami, kanonami i tradycją stylów. Ani przez ślepe naśladownictwo stylów martwych, obumarłych, ani też przez negację dyscypliny wszelkiej, ale przez wskrzeszenie wielkich tradycji może powstać wielka sztuka dekoracyjna o nowym obliczu. Tradycja bowiem w kulturze artystycznej narodów jest tą świętością, która kontroluje i czasem napełnia wszelkie poczynania twórcze.

A. B.

1911, nr 2, s. 104-109

## O szkole beurońskiej malarstwa religijnego

**N**ie bez związku z książką Diehla o sztuce bizantyńskiej<sup>7</sup>, (...) będzie zacytowanie ustępów z artykułu pana Siedleckiego<sup>8</sup>, o tej szkole mniichów, o której pisali już w swoim czasie Serusier, Maurice Denis, Meieer-Graefe, Émile Bernard<sup>9</sup>, a u nas podała o niej wiadomość „Nowa Gazeta” z powodu analogicznego kierunku w sztuce, jaki powstał w zeszłym roku w łonie uczniów Wyspiańskiego, przebywających w Paryżu.

<sup>7</sup> Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Librairie de l'art, Paris 1894.

<sup>8</sup> Franciszek Siedlecki (1867-1934) – polski malarz, grafik i scenograf oraz krytyk sztuki, związany z secesją i symbolizmem; ilustrator m.in. „Chimery” Z. Przesmyckiego (1901-1907), a następnie kierownik artystyczny „Sfinksa” (1910) i „Sztuki” (1911) W. Juszczykiewicza.

<sup>9</sup> Paul Sérusier (1864-1927) – francuski malarz i grafik, jeden ze współzałożycieli grupy Nabistów (1894); studiował w Académie Julian, w Paryżu był związany z Gabriellą Zapolską.

Maurice Denis (1870-1943) – francuski malarz i grafik; początkowo pod wpływem postimpresjonizmu, następnie jeden ze współzałożycieli Nabistów.

Julius Meier-Graefe (1867-1935) – niemiecki pisarz i krytyk sztuki; pozostawał pod wpływem impresjonizmu i postimpresjonizmu, o których pisał; tłumaczony i drukowany w wielu artystycznych pismach europejskich, m.in. związany z berlińskim „Panem”.

Émile Bernard (1868-1941) – francuski malarz, grafik, projektant tkanin i krytyk sztuki; wraz z P. Gauguinem należał do Grupy z Pont-Aven; jeden z przedstawicieli syntetyzmu i cloisonizmu.

O tej próbie wskrzeszenia stylu, wyraża się autor bez wielkiego entuzjazmu, widząc w dziełach szkoły beurońskiej *jakiś systemat naukowy, lub machine z dokładnością obliczoną, z której jednak tchnienie pierwiastka twórczego wyjęto*. Dla młodych, szukających dróg artystów polskich może mieć jednak znaczenie pedagogiczne historia tej szkoły i głęboko pomyślany charakter estetyczny Piotra Lenza, z którego podaje pan Siedlecki wyjątki za Sérusierem. Oto najważniejsze ustępy z tego artykułu:

„Usiłowanie odrodzenia sztuki kościelnej podejmują w drugiej połowie ubiegłego stulecia, Piotr Lenz, późniejszy ojciec Dezydery, mnich zakonu Benedyktynów w Beuron, klasztorze położonym nad górnym Dunajem, na stokach Czarnego Lasu, Jakób Würger i Steiner, pod imieniem Gabryela i Łukasza przyjęci do tegoż zakonu. Ponieważ pierwsze prace tych malarzy wykonane były w klasztorze w Beuron i nadały ogólny charakter tej sztuce kościelnej, znaną jest ona obecnie pod nazwą szkoły beurońskiej. Wprawdzie Huysmans<sup>10</sup> w swojej *Katedrze* ironicznie odzywa się o tej sztuce, nazywając ją *sztuką francuską z pierwszego cesarstwa i sztuką angielską (Prerafaelityzm), freskami, które dodają do ikonografii: syryjskiej i egipskiej, z ich bogami w tiarach aniołów w czapczkach sfinksowych, ze skrzydłami z tyłu głowy wachlarzowato rozłożonymi, i starców, o brodach z przędzy, grających na strunach instrumentów egipskich*. Nie można jednak zaprzeczyć, że usiłowania artystyczne Benedyktynów niepomniernie się przyczyniają do utorowania dróg nowej sztuce religijnej, do wyparcia z kościołów pospolitej miernoty, przeciętnego realizmu, niezgodnego z celami świątyni.

Lat kilka w samotności, w chacie górskiej w Tyrolu, przemyślał Piotr Lenz nad zasadami swej sztuki i tam też napisał mały traktat estetyczny, pono poglądy jego wykładający. Przytaczamy najcharakterystyczniejsze miejsca z tej broszury, przełożonej kilka lat temu na francuski język przez znanego malarza Pawła Serusiera, a dające dokładne pojęcie o celach, zasadach i środkach szkoły beurońskiej.

*Gorączka, ciągle wahanie się, szukania ogarnęły sztukę. Stała się ona wyłączną własnością kaprysu indywidualnego, wypływem ducha czasu, mody; pozbawiono ją stałych zasad, oddano bez hamulca na pastwę naturalizmu, indywidualizmu i zmienności różnych czynników. Zatracono stałe zasady formy i ekspresji, owe typowe elementy sztuki starożytnej, które przez tysiące lat stały niewzruszenie na progu wcieleń artystycznych, owe wieczne prawa natury, które sztuką rządziły, przed indywidualną słabością, niepewnością i małostkowością chroniły, w ogóle sztukę uszlachetniały. Artysta, opierając się tylko na sobie samym, bez żadnych stałych, obiektywnych podstaw, stawał się mechanicznie pracującym naśladowcą zmiennych i różnorodnych form natury, rywalem aparatu fotograficznego: zapominał dla indywidualności o rodzaju. Sztuka opierała się na indywidualności artysty, trawionego gorączką szukania, w każdym wypadku na nowo rozpoczynającego. Brakowało przeciwwagi, drogowskazu,*

<sup>10</sup> Joris-Karl Huysmans [właśc. Charles-Marie-Georges Huysmans] (1848-1907) – francuski pisarz, początkowo związany z naturalizmem Émile’a Zoli, a następnie z dekadentyzmem, ostatecznie z katolicyzmem.

obiektywnej podstawy sztuki, którymi są: Typ, norma i styl, a polegają na zasadniczej liczbie, formie i mierze.

Tylko geometria estetyczna pozwala sprowadzić niezliczoną ilość charakterów, nieskończoność indywidualizacji do kilku lub kilkunastu typów. Goethe zauważył, że Grecy mieli ich dwanaście. Adama, ideał wszelkiego tworu na ziemi, stworzył Bóg na swoje podobieństwo, wedle misteriów swej liczby, która wyraża jego istotę: trójca w jedności i jedność w trójcy, wyprowadził go z formy trójkąta, zawierającego parzystość i nieparzystość, pierwiastek męski i żeński, podział na dwa i na trzy. Wedle Platona, jeśli ze sztuki usuniemy miarę, liczbę i harmonię, to tylko praca ręczna zostanie. Studiowanie natury przez sentyment do niczego nie doprowadza, a dzieła sztuki czyni nudnymi i słabymi. Dekoracyjna sztuka musi posiadać elementy monumentalne i stałe, z natury rzeczy wyływające.

Artyście zdaje się, iż postępuje śladami natury, on nie widzi jej jednak, jak ślepiec z lekka jej dotyka, nie czując jej siły, nie nabywa od niej mocy do swego dzieła. Do natury przychodzić winniśmy uzbrojeni w prawa geometrii estetycznej, która porządkująco działając, zdolną jest wprowadzić w nieskończoność szczegółów ład i uproszczenie. Ona jedynie usuwa mechaniczne naśladownictwo, a naturze przeciwstawia ducha świadomego artysty.

Bizancjum – Grecy chrześcijanie – usiedli przy grobie sztuk starożytnych, trzymając w ręku „miarę” – jako relikwię, która im pozostała z tradycji technicznej – oraz fragmenty metody: mierzyć, dzielić, umieszczać miarowo na płaszczyźnie, aż do najdrobniejszego ornamentu, iść za prawami statycznymi i za ruchem w wielkich i żywych liniach, myśleć logicznie na płaszczyźnie, wybierać jak najprostsze środki, unikać pustych, nic nie mówiących miejsc. Nazareńczycy (Cornelius, Overbeck, Veil etc.) nie doprowadzili do dodatnich rezultatów, obrali sobie bowiem sztukę kościelną za zawód! Idee, realizowane za pomocą studiów z natury, jeżeli czasem w wykonaniu widać jak gdyby promień światła, rzucony przez starożytnych nawet, nie tworzą sztuki monumentalnej i stylowej, lecz ilustracje.

Zmysł ludowy powraca zawsze do rudymentów archaicznych, a naśladowanie niewolnicze tychże jest dostatecznym dowodem, że mają one więcej charakteru i żyda<sup>11</sup> artystycznego, aniżeli wielkie ilustracje malowane. Zapewne łatwiej jest kopiować jakąś formę z natury, aniżeli wynaleźć wymiary i kąty dla rzeźby egipskiej. W pierwszym wypadku potrzeba tylko ręki i oka, w drugim czegoś więcej, a mianowicie: ducha męskiego, zdolnego do głębokich i poważnych myśli.

Fragment artykułu Franciszka Siedleckiego. („Świat” 1911, nr 4, Warszawa).

1911, nr 4, s. 134-137

<sup>11</sup> Żyda (archaizm) – tu w znaczeniu kleksa.

## Statuomania – a inne potrzeby w naszej kulturze artystycznej

Raz po raz się słyszy, że ktoś funduje pomnik narodowy, że to znowu jakiś malarz chce zilustrować wielką scenę historyczną lub też, że któryś z grodów polskich chce uwiecznić w brązie, w kamieniu, lub w marmurze pamięć bohatera, ogólnie czczonego. Chyba nie obrazimy niczych uczuć narodowych, jeżeli określimy nasze zamiłowanie do sztuki inaczej, niż frazesami zaczerpniętymi z dziedziny wątpliwej estetyki lub też wrzaskliwego patriotyzmu, bo co może być dobrem dla obywateli południowej Ameryki, lub dla Bułgarów czy Serbów, to dla autentycznych Europejczyków, jakimi są Polacy, może się naprawdę okazać jeżeli nie zgubnym, to w każdym razie szkodliwym. Bo i cóż z tego, że znajdzie się jakiś szlachetny, wspaniałomyślny mecenas, owiany najszczerzym uczuciem patriotycznym, skoro najhojniejsze jego dary nie odpowiadają prawdziwym potrzebom kulturalnym narodu? Mecenasami np. w zachodniej Europie nazywają takich, jak bracia *Dutuit*<sup>12</sup>, którzy przekazali swe pierwszorzędne zbiory sztuki, wartości kilkunastu milionów, muzeom narodowym, takich *Pierpont-Morganów*<sup>13</sup>, którzy fundują kolekcje publiczne, bogacąc w ten sposób nie tylko zbiory krajowe, ale tworząc prawdziwe przez to szkoły, gdzie korzystają szerokie masy i artyści z wielkiej nauki, jaką czerpać mogą z wzorów wielkiej sztuki. Takie dary dla użytku publicznego można naprawdę nazwać narodowymi. Ale czy dar lub publiczna fundacja pomnika w naszych czasach jest również ważną rzeczą dla kultury ogólnej?

Nikt nie wątpi w talent współczesnego rzeźbiarza, powołanego do stawiania pomnika, ale każdy, obeznany nieco z stanem rzeźby dzisiejszej, może z niedowierzaniem odnosić się do jego wiedzy. Wykształcenie bowiem artystów nowoczesnych służy tylko do stawiania takich groteskowych kolosów, jakie stoją w Berlinie w *Siegesallée*, lub pajaców republikańskich, które szpecą ulice i place Paryża. Wychodzą przede wszystkim rzeźbiarze dzisiejsi ze szkół, które uczą stawiać tylko ohydne pomniki i utrzymują z przekonaniem uczniów w szablonach najbardziej zdegenerowanej sztuki akademickiej. A nawet i tacy, którzy wojują z akademizmem i karmią się wzorami wielkiej

---

<sup>12</sup> Eugène *Dutuit* (1807-1886) – francuski prawnik i kupiec, kolekcjoner i historyk sztuki; członek Królewskiej Akademii Nauk, Literatury i Sztuki w Rouen; brat Auguste’a *Jean-Baptiste’a* (1812-1902), zapisali swoją kolekcję miastu Paryż, który umieścił ją w *Petit Palais*; w zbiorze, który stał się pomnikiem braci znalazły się dzieła od starożytności do XIX w. (dzieła sztuki, obrazy, rzemiosło artystyczne, książki).

<sup>13</sup> John *Pierpont Morgan* (1837-1913) – amerykański biznesmen i finansista, założyciel *J.P. Morgan & Company* i innych przedsiębiorstw; jeden z najbogatszych ludzi na świecie na przełomie XIX i XX w., obok *J.D. Rockefellera*; ofiarował swoją kolekcję dzieł sztuki *Metropolitan Museum of Art*.



sztuki, nie umieją stawiać pomników. Dowodem tego Rodin, ale ten okupuje innymi zaletami zatraconą wiedzę pomnikowej rzeźby. Lekkomysłną to rzeczą stawiać pomniki nowożytnie zwłaszcza w miastach ze starą architekturą.

Czyż nie lepiej by było pomyśleć o ufundowaniu muzeum odlewów z wielkich pomników sztuki Egiptu, Asyrii, Grecji, gotyku, renesansu, na których młoda generacja rzeźbiarzy polskich kształcić by się mogła?\*. A może, wykształcona na takich wzorach raczej niż na zdegenerowanej sztuce dzisiejszych Akademii zachodnio- i środkowo europejskich, wydałaby z czasem zastęp mistrzów, zdolnych do stawiania pomników, lub przynajmniej zdolnych do rozumienia sztuki monumentalnej...

*ad. b.*

1911, nr 5, s. 87-88

Jerzy Warchałowski

## Wczoraj i dziś

(Z powodu wystawy 1912 roku w Krakowie)

*Jeżeliś strudzony, zniżą się te progi – spoczynek Cię czeka,  
Jeżeliś znękanym, rozszerzą się te ściany – spokój tu znajdziesz.*

Taką sentencją witają nas ściany starego dworu w Rogowie, w Kieleckiem. Śliczne te słowa chwytają za serce i na zawsze zostają w pamięci każdego, kto choć raz w życiu miał szczęście przestąpić progi tego cudnego domu. Dzisiaj nikt w nim nie mieszka, cisza panuje tu zupełna, człowieka nie spotkasz. Ale za to już na samym wstępie, w podsieniach poważnego ganku jakies dobre, gościnne duchy biorą cię za ręce i prowadzą za sobą wolno – przez sień wydłużoną, typowo polską, do wielkiej jadalni z oknami na ogród, z półokrągłą werandą o smukłych filarach, a potem w prawo i w lewo, z pokoju do pokoju, coraz dalej, i coraz głębiej. A wszędzie pełno tych duchów przyjaznych: wyglądają z każdego zakątka, tkwią w każdym meblu, unoszą się w powietrzu... Drzwi poroztwierane na przestrzał. Dom cały rozstępuje się, rozrasta, ściany się rozszerzają, aż oczom wierzyć się nie chce, że tyle jest w tej przestrzeni miejsca, że taka jej głębia.

---

\* Szczęśliwie się stało, że już i Towarzystwo rzeźbiarzy polskich „Rzeźba”, podjęło tę myśl...

Tajemnica tych niecodziennych wrażeń nastroju mieszkalnego, tej głębi, tkwi nie tyle w urządzeniu domu, nie tyle w umeblowaniu i w szczegółach dekoracji, ile w architekturze przestrzeni, w świetnych stosunkach, w dobrym rozkładzie mas, w szeroko założonej całości, którą mógł stworzyć jedynie talent pierwszorzędny artysty. To samo w otoczeniu: plan zajazdu, zamknięcie oficyną jednej ściany czworoboku podwórza, śmiałe perspektywy w alejach parku, wreszcie ustawienie domu nad samym brzegiem gwałtownego spadku ku dolinie Wisły, gdzie park przechodzi niepostrzeżenie w poprzerynane liniami drzew łąki – wszystko to stworzyła umiejętna, śmiała ręka człowieka, który duszę swą twórczą umiał tchnąć w naturę i z jej duszą w jedną zlać harmonię. Reszty dokonał czas. Nadał cudowną patynę budynkom, wyhodował wiekowe drzewa, jedno pochylił ku ziemi, inne wyprężył ku górze, inne znów splótł w królewską nad dworem koronę, kapiącą od bujnej zieleni i srebrno-szarych klasków, alejom użyczył majestatycznej powagi, a całość skąpał w przedziwnej atmosferze romantyczności. Tak – romantyczność w najczystszyznym znaczeniu i spokój – zamieszkały tutaj na wieki.

Z długiego, niezapomnianego spaceru po parku, wracamy powtórnie do dworu, aby raz jeszcze w skupieniu przesunąć się amfiladą niezliczonych pokoi. Smutek zakrada się w duszę. Czy dużo jeszcze takich domów w Polsce? Gdzież ludzie, co mogliby tu mieszkać i radować się dziełem ojców swoich i natury? – Cisza. Klawisze starego fortepianu w salonie, dotknięte ręką przygodną, załkały żałością, a echo rozniosło rzewne tony po całym domu i utopiło, unosząc przez otwarte okna, w gęstwinie pustego parku. Zaszumiały sędziwe lipy i topole, rozkołysały się gałęzie i zatrzęsły gęstymi czubami, a stada wron zerwały się z krzykiem. Zaczarowany park zbudził się; myśli w mózgu zaczęły krążyć szybciej.

Jakże się czuli ludzie przed wiekiem, przed dwoma wiekami w takich dworach? Lepiej z pewnością, niż my dzisiaj w naszych mieszkaniach nędznych a niespokojnych! Bo „strudzenie”, bo „znękanie” wieczne są jak ród ludzki, więc wieczną jest potrzeba „spoczynku” i „spokoju”, więc wiecznym jest pragnienie, aby jak najwięcej było domów takich, których progi się zniżają, a ściany rozszerzają, strudzonym dając spoczynek, znękanym niosąc spokój. A tu, po cudnie prześnionym śnie, po wrażeniach jak z bajki, wracać trzeba do ciasnych klatek w mieście, do pretensjonalnych „pałaców” wiejskich, do mizernych domków „willami” zwanych pod miastem. Dlaczego wszędzie taka niewygodna, ciasnota, pretensjonalność, taki niepokój, taki brak smaku? Dlaczego tak zimno, sztywno i obco?

Pytania te stosunkowo nie tak dawno zaczęły niepokoić ludzi. Jaką odpowiedź dały zachodnie społeczeństwa, wiedzieć może każdy chociażby z literatury i ilustracji. Olbrzymi ruch, wywołany przez artystów i estetów,

podtrzymywany i pogłębiany przez ekonomistów, higienistów i polityków socjalnych, dał w niejednym już kraju wspaniałe rezultaty, których koroną są owe prawdziwe oazy szczęśliwości ludzkiej, owe miasta i przedmieścia-ogrody, jak Port Sunlight, Bournville Hampstead, Letchworth w Anglii, jak Hellerau pod Dreznem. A u nas? Potrzeba nie mniejsza. Bo i z naszego kraju dawno już uleciał duch architektury domu mieszkalnego, uleciały mądrość i prostota w urządzeniu wnętrza, uleciała znajomość duszy człowieka, który w domu własnym szuka spokoju i spoczynku. Albo otaczamy się zewnętrznym przepychem i bogactwem, albo niedołączamy wśród niewygód i brudu, albo bawimy się w liche naśladownictwa teorii, haseł i mody, płynących z zachodu. Ale wejrzenia w głąb własnego życia, własnych warunków, w głąb duszy własnego społeczeństwa, nie ma prawie wcale. Nie znamy jeszcze i nie rozumiemy istotnych potrzeb polskiego domu nowoczesnego, potrzeb polskiej wsi nowoczesnej, polskiego przedmieścia, polskiego miasta. Małpowaliśmy dawniej bez namysłu style historyczne, nie mając „stylu” w ogóle żadnego pojęcia, małpujemy teraz modę zagraniczną, nie znając wcale albo nie znając dość głęboko i poważnie tego, co na zachodzie na poznanie i zgłębienie zasługuje. I u nas powstają już kolonie podmiejskie i dzielnice willowe. Ale jak, ale w co się ta piękna idea wyradza – poucza niestety dobrze świeży przykład w Krakowie.

Pewne stowarzyszenie urzędników, korzystające z poparcia społeczeństwa, rządu i miasta, zdobyło dla budowy tanich domów przepiękny grunt obok kościoła św. Salwatora, na wzgórzu przy drodze na kopiec Kościuszki. I ci ludzie zapragnęli mieszkać we własnych domach, więc towarzyszyły im sympatie ogółu. Ale cóż widzimy dzisiaj. Oto bez ceremonii wyrąbano na całej przestrzeni zakupionego gruntu precudną aleję starych drzew. Z konkursu na parcelację terenu wybrano projekt najgorszy, bo zawył i pretensjonalny. Poszczególne działki gęsto zasiano kamieniczkami o przesadnej wysokości i w złym guście. Zaciszny, owiany czarem poezji zakątek z kościołem św. Salwatora sprofanowano wybudowaniem czynszowej kamienicy. Najcudniejszy widok na rozległe błonia i Kraków poświęcono dla pretensjonalnej i bezsensownej idei, aby pokoje mieszkalne były koniecznie „od frontu”. Słowem wandalizm i zupełne zaprzeczenie kultury i smaku – oto rezultat pięknych teorii i haseł na naszym terenie. Zacytowaliśmy ten przykład, bo jest jaskrawy i naprawdę odstraszający; wymieniać innych, lepszych usiłowań nie będziemy, bo nie mamy jeszcze niczego, co by za wzór posłużyć mogło.

A potrzeba wzorów takich jest coraz pilniejsza – wobec gwałtownego rozrostu naszych miast, wobec „głodu mieszkaniowego”, wobec coraz szybszego opanowania i naszego społeczeństwa zdrowszymi prądami. Dlatego też, zanim powstanie z inicjatywy milionerów, lub na szeroką skalę zakre-

ślonej organizacji, wzorowa dzielnica podmiejska, z dobrze ustawionymi domami, w otoczeniu ogródków, założonych z sensem, z domami, zbudowanymi celowo i bez pretensji, a urządzone wewnątrz tak, aby w nich właściciel czuł się naprawdę u siebie, przyklasnąć można z całym zapalem myśli, nad której urzeczywistnieniem pracuje od jesieni zeszłego roku grupa artystów w Krakowie. Mianowicie w roku przyszłym 1912 w letnich miesiącach (maj-wrzesień) otwarta będzie wielka wystawa architektury, sztuki stosowanej i ogrodnictwa, wystawa, której ideą przewodnią jest pokazanie na najlepszych przykładach, jak ma wyglądać dom na zewnątrz i wewnątrz w miastach naszych i to głównie z uwzględnieniem potrzeb domów własnych lub przeznaczonych dla kilku rodzin, o różnych stopniach zamożności. Dotychczas wystawy architektoniczne ograniczały się zazwyczaj do rysunków i planów, mało interesujących i niezrozumiałych dla szerszej publiczności. Obecna wystawa zakrojona na modłę nowoczesną także pod względem urządzenia, ma za cel najbardziej poglądowe przedstawienie rzeczy, to znaczy że poza głównym pawilonem, w którym mieścić się będą modele, plany i przedmioty dekoracyjne, wybudowane będą w naturze domy, kompletnie urządzone i umeblowane; Stanie więc dom podmiejski dla średnio zamożnej rodziny w otoczeniu ogrodowym, domek robotniczy dla dwóch rodzin, również z ogródkiem i zagroda włościańska. Zarząd miasta użyczył wystawie poparcia, oddając do rozporządzenia komitetu śliczny teren przy parku Jordana, gdzie na tle zieleni drzew pawilony wystawowe i domki różnego typu, związane jedną architektoniczną myślą – stanowiąc będą niejako idealną kolonią, pole doświadczalne dla najlepszych pomysłów.

Wystawa, zainicjowana przez Delegację architektów polskich, rozporządzająca siłami artystycznymi i technicznymi wszystkich trzech zaborów, w ścisłym porozumieniu z Towarzystwem „Polskiej Sztuki Stosowanej”, już dzisiaj połączyła w pracach przygotowawczych szereg wybitnych architektów, malarzy i rzeźbiarzy, liczy na poparcie finansowe miasta, kraju i rządu, a szczególnie na szerokie i gorące poparcie całego społeczeństwa. A trzeba dodać, że przedsięwzięcie to w naszych warunkach śmiało i niezwykle kosztowne. W krajach zachodnich wystawy takie mają zawsze swych możliwych mecenasów. Czyżby się u nas nie znaleźli ludzie, pragnący przyjść ze znaczniejszą materialną pomocą urzeczywistnieniu tej pięknej myśli?

Redakcja „Museionu”, uważając wystawę przyszłoroczną za jeden z najsympatyczniejszych i najpożyteczniejszych postulatów artystyczno-kulturalnych, obchodzących całą Polską, oświadczyła gotowość pośredniczenia we wszelkich sprawach wystawy pomiędzy komitetem a kołami swoich czytelników i przyjaciół. Na zakończenie uwaga. Z wystawy ma być wykluczone wszystko, co nudne i nieinteresujące. Pomysł zrodził się w pełnych werwy i temperamentu sferach artystycznych. Więc też powstała jednocześnie myśl

wybudowania teatrzyku, którego artystyczny i wysoce oryginalny program już nakreślono. W połączeniu z restauracją i kawiarnią, impreza ta umożliwi każdemu spędzenie bodaj całych dni z pożytkiem, wygodą i przyjemnością na wystawowym placu, zamienionym w oazę, pełną zieleni i kwiatów, a jednocześnie źródło podniety i zadowolenia dla wszystkich, szukających rozwiązania kwestii urządzenia własnego gniazda w sposób, zgodny z duchem czasu i narodowej tradycji.

1911, nr 6, s. 97-101

Nikodem Pajzderski

### Wrażenia z paryskich wystaw sztuki (sztuki stosowane)

Niełatwo dzisiaj zorientować się w sztuce francuskiej. Trzeba dłużej pobyc w Paryżu, aby móc należycie ocenić te wszystkie prądy, nawzajem się krzyżujące i nawzajem się zwalczające. Produkcja wprost olbrzymia. Wystarczy przejść różne wystawy, aby zdać sobie sprawę z ogromu materiału, wyprodukowanego choćby w jednym roku. I rzeczywiście, gdyby żywotność sztuki polegała na liczbie dzieł, to twórczość przedstawiałaby się wprost imponująco. Niestety dzieł prawdziwie wartościowych mało, a po wielkim okresie impresjonizmu francuskiego, który zubożył niepomniernie koloryt malarstwa europejskiego, stagnacja w poszczególnych gałęziach sztuki mniej lub więcej dosyć znaczna.

Pomimo to sztuka francuska cieszy się nadal prawie że bałwochwalczym uznaniem całej Europy, która rok rocznie przysyła tu licznych swoich przedstawicieli. Paryż stał się ulubionym centrem sztuki nowoczesnej i pozostanie nim nadal na długie jeszcze lata. Pierwszeństwo to zapewniają mu bogate zbiory artystyczne, nagromadzone w muzeach, a przede wszystkim tak bujna atmosfera artystyczna, która jest wyłączną cechą Paryża, tej pięknej stolicy Europy nad Sekwaną. A jednak gmach sztuki francuskiej, do niedawna tak piękny i jednolity o potężnych aspiracjach artystycznych, rysuje się, a urok niezawodnego źródła zanika coraz więcej w mgłach chaosu i indywidualnego dyletantyzmu.

Ponieważ sztuka nasza pozostaje wciąż w ścisłym stosunku z sztuką francuską, jej przede wszystkim bardzo wiele zawdzięcza pod wielu względami, a młodzi adepci sztuki naszej zjeżdżają w coraz większej liczbie do Paryża, aby już nie tylko uzupełniać swe studia, ale kształcić się zawodowo niejako od początku, przeto chciałbym scharakteryzować wszystkie działy

twórczości artystycznej francuskiej choćby w krótkim zarysie, aby wyciągnąć z tego przeglądu odpowiednie pożyteczne konsekwencje dla naszego kraju. Z góry uprzedzam, że zapatruję się na obecny stan sztuki francuskiej, jak w ogóle europejskiej, dosyć sceptycznie. Obok więc zalet prawdziwych ognisko tak potężnej i żywotnej twórczości artystycznej, jakim jest Paryż pomimo wszystko prawie że jedynym w całej Europie, postaram się wykazać i słabe strony tych zapędów artystycznych ostatniej doby. Orientacja rzeczowa jest konieczną, o ile nie mamy znowu wejść na drogę bezkrytycznego naśladownictwa prób przejściowych, aspiracji mody, ze stratą dla dalszego rozwoju naszej sztuki.

W ostatnich czasach miałem sposobność zapoznania się z wystawą doroczną „Salon d'art décoratif”, urządzoną w Pavillon de Marsan w Luwrze<sup>14</sup>. Wystąpił tam szereg artykułów, należących do tzw. „sztuki stosowanej” w jednolitym zespole a więc architekci, meblarze, złotnicy, brązownicy, malarze-dekoratorzy itd. itd. Wystawa ta, obejmująca zakres twórczości artystycznej tak obszerny, poczynszy od mieszkania a skończywszy na przeróżnych drobiazgach, jakimi się człowiek otacza, była bardzo pouczającą, dawała po zatem pojęcie dosyć kompletne o aspiracjach i wysiłkach artystów francuskich na tym polu. Była to oczywiście tylko garstka artystów, złączonych wspólnymi węzłami pokrewieństwa usiłowań, podejmowanych w celu dźwignięcia przede wszystkim „przemysłu artystycznego” do poziomu twórczo-artystycznego.

Rezultat pod względem artystycznym pomimo wielkiego wysiłku nie-szczególny. Znaczenie tej wystawy polega przede wszystkim na zdobycach pedagogicznych, płynących ze zdrowego założenia, że wszystkie te dziedziny sztuki powinny się uzupełniać, zgodnie współdziałać w celu wytworzenia jak najbardziej harmonijnej całości ludzkich zapotrzebowań artystycznych i zwartym szeregiem upominać się o przynależne sobie prawa poszanowania w walce z rozpanoszoną tandetą. Przykłady, wykonane w różnym materiale o ściśle określonym przeznaczeniu, miały przemówić same za siebie i wpłynąć zachęcająco na upodobania szerszej publiczności.

Nagromadzono w tym celu materiału wiele, powiedziałbym za wiele. Ciasnota sprawiła to, że wiele przedmiotów drobniejszych, wcale pięknych, ginęło wśród nawału dzieł, czasami mniej udatnych a nawet brzydkich. Surowsza klasyfikacja mogłaby w tym wypadku wyjść tylko na dobre całej wystawie, a modernistów pomniejszej wartości artystycznej byłoby się jesz-

---

<sup>14</sup> „Salon d'art décoratif” w Pavillon de Marsan w Luwrze – początkowo w Pavillon de Flore, gdzie mieściło się od momentu założenia w 1877; od 1905 r. Pavillon de Marsan, związany z muzeum sztuk dekoracyjnych; założone i prowadzone dzięki grupie przemysłowców i artystów, którzy popierali rozwój rzemiosła artystycznego.

cze znalazło pod dostatkiem do nadania całej wystawie tak szerokich ram. I na tej wystawie, pomimo że Salon ten obchodził już swe dziesięciolecie, uwidoczniła się jaskrawo zupełna anarchia, bodaj główna przeszkoda w wytworzeniu stylu nowoczesnego, który bez pokrewnych usiłowań nadania pewnego piętna charakteru wszystkim przedmiotom nie da się pomyśleć. Same więc aspiracje bez wspólnego nerwu twórczego kwestii tej zasadniczej nie rozwiążą tak długo, dopóki się nie pojawi jakiś przemożny wzór formy, wynikający z powszechnego upodobania.

Obok więc przedmiotów, wzorowanych na stylach przeszłości, najważniejszą rolę odgrywał tzw. styl-moderne, przezwany dosyć złośliwie stylem metro, który należy bodaj do najmniej szczęśliwych inwencji pięknego Paryża. Jak widzimy, piętna zdecydowanych usiłowań stylowych, które by ożywiały wszystkich artystów, wystawa ta nie posiadała, piętna, które będąc o wysokiej mierze, stanowiłoby o charakterze harmonijnej całości. Nic też dziwnego, że z powodu tego chaosu zaczyna się rodzić pewne niezadowolenie u samych Francuzów, pewna tęsknota za dyscypliną, która by nadawała charakter jednolity całości zwłaszcza po zeszłorocznej jesiennej wystawie grupy artystów monachijskich. W obszernej hali, w licznych witrynach i wiatrakach znalazły swe pomieszczenie przede wszystkim wyroby złotnicze, wyroby ceramiczne, z kutego żelaza fragmenty, materie, koronki, w ogóle drobiazgi, jak również projekty architektoniczne, na ścianach zaś kartony na dekoracje ściennie. Boczne sale zajmowały wewnętrzne całkowite urządzenia mieszkania, jak salonu, jadalni, sypialni itd. Okazów z poszczególnych działów nagromadzono bardzo wiele.

Do najudatniejszych należały drobiazgi w różnych materiałach wykonane, przypominające często finezją swej roboty wzory japońskie. Wolne projekty na meble, ściennie dekoracje, po części brudne w tonach i bez należytego zrozumienia zasad malarstwa ściennego, wreszcie na domy i wille, należały do rzadkości. W meblach, które obejmowały znaczną część wystawy, przebiły wpływy stylistyczne różnych epok – i te może należały jeszcze do najszczególniejszych w ogólnej koncepcji, zwłaszcza w stylu Ludwika Filipa utrzymane. W każdym razie mile odbijały swym spokojem przy okazach *stylu moderne* o ścinanych kartach, rzeźbionych pretensjonalnie w charakterystyczne ostrze czy suchej łodygi. Poza tym rysunek samego sprzętu, charakter drzewa tylko w niewielu przykładach należycie wyzyskany i dobrze zharmonizowany z barwą obicia, rzeźba dekoracyjna zbyt filigranowa, aby nadawała się do stolarskiej roboty, pozostawiały jeszcze wiele do życzenia. Oddawanie tych drobnostkowych efektów, a w każdym razie utrzymanie ich w jednej skali, zgodnej z całą kompozycją, zwrot do większej prostoty, opartej na logice architektonicznej i charakterze samego materiału, mogłyby się w znacznej mierze przyczynić do podniesienia wartości okazów,

zwłaszcza tzw. *stylu moderne*. Wszystkie te sprzęty posiadają jednak jedną wielką zaletę, którą ze wszech miar należałoby naśladować, tj. doskonałe techniczne wykonanie, płynące z dobrej starej tradycji samego rzemiosła. Pod tym względem są te rzeczy nieprześcignione i przynoszą zaszczyt rzemieślnikom francuskim. Jeszcze mniej ciekawe są witraże, które w rysunku przypominają nieraz jakieś tandetne drzwi żelazne, o krzykliwych barwach, jak znowu w ceramice wpada w oczy przede wszystkim niezbyt umiejętne operowanie emalią. Barwy bywają zbyt wodniste, tak że efekt kolorystyczny nie wytrzymuje porównania z ceramiką dobrych epok minionych. Do najlepszych okazów zaliczyć wypada te, które są wzorowane na przykładach cudnej starej ceramiki wschodu.

Nie chcąc się gubić zbyt w szczegółach, ograniczymy się do uwag bodaj nad najważniejszymi działami tej wystawy, które w każdym razie posiadają w swoim praktycznym zastosowaniu największe znaczenie. Na ogół znalazłem okazów dobrych, skończonych pod każdym względem, dosyć mało zwłaszcza, jeżeli się zważy dość pokaźną liczbę przedmiotów wystawionych, wykonanych wielkim nakładem pracy i pieniędzy. Cały więc ten wielki świat sztuki, który upomina się o swe prawa artystyczne, walczy jeszcze wciąż z anarchią pojęć samych artystów. Sprawa ta przedstawia się tym niepomysłniej, że wystawa sama ujawniła bądź co bądź nie wiele znaków zdecydowanych i dyrektyw stylistycznych, które by się przyczynić mogły do skryształizowania elementów twórczych w niedalekiej przyszłości.

Tradycjom raz porwanym i zagubionym trudno przywrócić dominujące pierwotne znaczenie dyscypliny. Winę tego stanu niepomysłnego dzieli oczywiście całe społeczeństwo, które w zbyt małej mierze udziela swego poparcia artystom, pracującym na tym polu. Na szerokiej prowincji jeszcze głucho, wszystkie zapotrzebowania artystyczne zaspokajają wielkie magazyny fabryczne. Artyści stali się zbyt technicznymi. W ostatnich czasach dopiero zwróciło i państwo baczniejszą uwagę na te wysiłki – może więc w niedalekiej przyszłości przy szerszym poparciu czynników możliwych nastąpi dalszy rozwój i skryształizowanie ostateczne aspiracji twórczych, wciąż jeszcze rozbieżnych i za mało ustalonych.

W każdym razie w sztuce francuskiej „stosowanej” dotychczas tej dyscypliny stylowej, którą zdobyli Anglicy i Niemcy ją zużytkowują obecnie na wielką skalę w swoim przemyśle artystycznym, nie zauważamy; a wzory dotychczas stworzone mogłyby wprawdzie, w większej liczbie powtarzane, wydać styl ale czy piękny, to inna kwestia. Lepiej więc jeszcze poczekać przez pewien czas, próbować znaleźć drogę naprawdę piękną, godną kulturalnego narodu, który posiada tak piękne tradycje i tak bogatą spuściznę artystyczną.



## Od Delacroix'a do Milleta

(z powodu otwarcia kolekcji Chaucharda w Luwrze paryskim)

Przed paroma miesiącami otwarto w Luwrze paryskim kolekcję Chaucharda. Pan Chauchard<sup>15</sup>, współwłaściciel wielkich magazynów Louvre'u, był doskonałym typem dorobkiewicza. Pycha jego była wszakże tym mniej uzasadniona, że w istocie zdobycie wielomilionowego majątku miał do zawdzięczenia nie tyle obrotności własnej ile sprytowi swego współnika. Ten ostatni bowiem wpadł na pomysł rozdawania kupującym owych słynnych baloników dziecięcych, które wśród matek miały powodzenie ogromne i ściągały do magazynów olbrzymią klientelę. Kolekcja Chaucharda nosi na sobie cechy wyraźne tej dumy dorobkiewiczowskiej, którą odznaczał się jej właściciel. Pan Chauchard nie kochał się w sztuce uważał ją jedynie za jeden ze sposobów olśniewania tłumu swym bogactwem. Kupował, tylko „ramiska” głośne i obrazy, których ceny zostały już sztucznie wyśrubowane przez sprytnych handlarzy. Dumny był z tego, że wydarł z rąk amerykańskich za cenę 800 tysięcy franków *Anioł Pański* Milleta, który poprzednio kupiono za pół miliona. A przecie ów słynny z tych przetargów *Angelus* bynajmniej nie stanowi karty najświetniejszej wytwórczości tego artysty.

Pan Chauchard naśladował pod tym względem miliarderów amerykańskich. Przed kilku laty bawił w Ameryce znany malarz norweski Fritz Thaulow<sup>16</sup>. Znęcony jego sławą, zaprosił go do siebie pewien bogacz miejscowy i podczas rozmowy wyraził chęć nabycia jakiegoś dzieła swego gościa. „Odstąpiłem prawo sprzedawania moich obrazów Georgesowi Petit<sup>17</sup> w Paryżu – odparł artysta. Niech się pan zwróci do niego”. Milioner napisał do handlarza paryskiego, zapytując o ceny obrazów Thaulowa. – Dziesięć tysięcy franków minimum – brzmiała odpowiedź Petita. Amerykanin oburzył się. Dziesięć tysięcy franków! Myślałem, że gościłem u siebie istotnie wielkiego artystę. Toż ja w godzinę zarabiam więcej. I bogacz... nie kupił obrazu Thaulowa. Dla Chaucharda, jak dla miliarderów amerykańskich, dzieło malarskie było równoznaczne z oprawnym w złote ramy czekiem bankowym, mającym świadczyć o bogactwie właściciela.

---

<sup>15</sup> Hippolyte François Alfred Chauchard (1821-1909) – francuski przemysłowiec, współwłaściciel Magazynów Luwru, kolekcjoner; przekazał swoją kolekcję Luwrowi.

<sup>16</sup> Fritz Thaulow (1847-1906) – norweski malarz, przedstawiciel impresjonizmu.

<sup>17</sup> Georges Petit (1856-1920) – francuski handlarz dzieł sztuki, jeden z najważniejszych marszandów paryskich przełomu wieków; miłośnik i kolekcjoner impresjonistów.

To też kolekcjonował Chauchard przede wszystkim pejzażystów z Barbizon, oraz Milleta i Meissonniera<sup>18</sup>, za których obrazy trzeba było płacić wiele dziesiątków a nawet i setek tysięcy franków. Kupował bez wyboru. Obok arcydzieł – prace, które do wieńca wawrzynowego Duprégo, Troyona lub Corota<sup>19</sup> nie dorzucają ani jednego listka. Kupował „nazwiska” i dbał o to, by imię nabywcy figurowało we wszelkich „ventes célèbres” epoki. W pogoni za „barbizończykami” i za twórcami „realizmu” pomijał zupełnie Courbetta<sup>20</sup>; zdaje się, że w owych czasach handlarze nie zdążyli jeszcze wyśrubować cen na dzieła twórcy *Pogrzebu w Ornans*. Z tych samych względów próżno byśmy tu szukali karykatur zjadliwych i syntetycznych wizji malarskich Daumiera<sup>21</sup>. Chauchard był żywym wcieleniem snobizmu kolekcjonerskiego.

Żądny „sławy” za życia, dbał o „nieśmiertelność” – po śmierci w kodycyli do testamentu pisze: „Rozumie się samo przez się, że portret mój pędzla Benjamina Constanta zajmie miejsce wśród obrazów (zapisanych Luwrowi). Mój biust marmurowy... na którym noszę krzyż Wielkiego Oficera (Legii Honorowej), winien być również umieszczony wśród obrazów i rzeźb, które zapisuję Państwu”. Trzeba, aby w pamięci potomnych utrwaliły się na zawsze niepokalanie siwe bokobrody i krzyż orderowy Wielkiego Dorobkiewicza. Dzięki wszakże snobizmowi Chaucharda, Luwr paryski otrzymał kolekcję,

<sup>18</sup> *Szkoła z Barbizon* – grupa malarzy pod przewodnictwem Théodora Rousseau, którzy w latach 1830-1860, osiedlili się we wsi Barbizon, aby tworzyć głównie pejzaże i studia z natury; do grupy należeli przede wszystkich artyści francuscy: Camille Corot, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Jules Dupré, Narcisse Diaz de la Peña, Constant Troyon oraz m.in. Polak – Józef Szermentowski.

Jean François Millet (1814-1875) – malarz francuski, jeden z prekursorów realizmu, w obrazach dążył do monumentalizmu przedstawienia postaci człowieka w pejzażu, za pośrednictwem spokojnej gamy barwnej.

Jean-Louis-Ernest Meissonnier (1815-1891) – francuski malarz, grafik i ilustrator; przedstawiciel realizmu, tworzący sceny batalistyczne z dziejów wojen napoleońskich.

<sup>19</sup> Jules Dupré (1811-1889) – francuski malarz-pejzażysta, przedstawiciel Szkoły z Barbizon; wystawiał m.in. na Wystawie Światowej w 1867 r.

Constant Troyon (1810-1865) – francuski malarz ze szkoły Barbizon, tworzył głównie przedstawienia zwierząt; był ulubionym twórcą Napoleona III.

Camille Corot [właśc. Jean-Baptiste Camille Corot] (1796-1875) – francuski malarz, jeden z prekursorów realizmu, twórca pejzaży; jego uczniami byli Camille Pissarro, Berta Morisot i in.

<sup>20</sup> Gustave Courbet (1819-1877) – malarz francuski, jeden z głównych przedstawicieli realizmu w sztuce europejskiej XIX w.; w jego twórczości widoczny jest bezpośredni stosunek do przedstawianych rzeczy oraz niechęć do tematyki historycznej i literackiej. Patrz przyp. 55 na s. 97.

<sup>21</sup> Honoré Daumier (1808-1879) – francuski malarz, rysownik i grafik, tworzył także rzeźby; o tematyce zaczerpniętej ze współczesnego życia; uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu XIX w.

stanowiącą w znacznej swej części przyczynę niezmiernie cenny do dzieł malarstwa francuskiego wieku XIX.

\* \* \*

W życiu społeczeństw europejskich około roku 1830 następuje głęboki przełom. Przeciw absolutyzmowi warstw panujących, którego symbolem jest Restauracja Burbonów we Francji, oraz unia monarchów, mająca na celu zwalczanie Rewolucji, burzą się klasy ludowe. Zgnębiona z początku przez cezaryzm napoleoński a następnie przez „sojusz święty” demokracja podnosi krzyk protestu. Powstanie wielkiego przemysłu wyprowadza na widownię życia publicznego nowy czynnik społeczno-polityczny – warstwy proletariackie. Rewolucja lipcowa we Francji (1830), ruch czartystowski w Anglii (1830-1848) – to znaki widome a krwawe ostatecznego wejścia tego czynnika w życie. Protest ludowy przeciw reakcji prawnospołecznej, przeciw uciskowi politycznemu i ekonomicznemu, brzmi donośnie. Ale protest ten jest bardziej przejawem żywiołowym samego poczucia ucisku, krzykiem duszy zawiedzionej w nadziejach, rozbudzonych przez Wielką Rewolucję a jęczącej w więzach niewoli, niż jasnym wyrazem określonych dążeń, niż aktem zorganizowanej i świadomej swych celów woli. Powstający około tych czasów socjalizm jest jeszcze doktryną mistyczną, utopijną.

Wyrazem protestu duszy ludowej w sztuce jest romantyzm. Prąd ten z chwilą powstania swego staje od razu w kolizji ostrej do klasycyzmu – tego symbolu sztywnej nieruchomości w sztuce, absolutyzmu – w życiu politycznym. Wbrew klasycznej jasności i przejrzystości, lubuje się romantyzm w mroczności i mistycyzmie. Swobodną, nieco roznieglizowaną mitologię grecką zastępuje przez gorącą (pozornie) wiarę. Staje się w ten sposób buntem uczucia chrześcijańskiego, wiary przeciw pogańskiej obojętności klasyków. Jest w ogóle symbolem reakcji sentymentu przeciw wszechwładzy rozumu „wieku oświecenia”. „Wiara i czucie” więcej „mówi” doń, niż „mędrca szkiełko i oko”. Lecz wiara ta nie ma nic wspólnego z Kościołem. Przeciwnie, romantyzm dla Kościoła oficjalnego jest usposobiony wrogo: więzy, które łączą Kościół z klasycyzmem – w sztuce a z reakcją absolutystyczną w życiu politycznym i społecznym, musiały romantyzm od Kościoła odsunąć.

Bohaterstwu Greków i Rzymian przeciwstawia nowy kierunek cnotę i hart rycerzy średniowiecznych, na których patrzy bardziej przez tęczowe witraże legendy, niż przez szkła przejrzyste historii; nad patos herosów przekłada wdzięk miłosny minstrelów, czar zmysłowy kochanic rycerskich, zapał niezłomny obrońców Grobu Świętego; baśnie apulejuszowe zastępuje przez legendy o artusowych rycerzach „okrąglego stołu”, o czarze Graala, o nie-

zwycięzonych Rolandach, o paladynach Karola Wielkiego; a nad białość marmurową chramów Wenery, Akropolów i Partenonu wyżej ceni strzeliste wieżycy i zadumę mistyczną gotyckich katedr. Po raz trzeci od chwili, gdy Krzyż rozpoczął swe władztwo nad światem, nastaje godzina „zmierzchu” dla bożyszcz Olimpu.

Dla nowej treści wewnętrznej sztuka znajdować musi zawsze nową formę. Romantyzm taką nową formę stwarza. W poezji zrywa z formułami *Sztuki poetyckiej* Boileau’a<sup>22</sup>; w teatrze surowy styl Corneille’a i Racine’a<sup>23</sup> zastępuje przez niczym nie spętaną fugę Wiktora Hugo<sup>24</sup>, w budownictwie – nieco później – za pośrednictwem genialnego architekta-archeologa Viollet-le-Duca<sup>25</sup> (1814-1879) rozbudza na nowo kult dla gotyku, tej najczystszej kryształizacji mistycznych dążeń duszy ludowej, wreszcie – w malarstwie jest wyrazem protestu barwy przeciw wszechwładnemu panowaniu rysunku, plamy i bryły – przeciw linii.

Chorążym i głową nowego kierunku w malarstwie jest Eugène Delacroix<sup>26</sup> (1798-1863), jedna z najpotężniejszych organizacji twórczych, jakie wydała sztuka wieku XIX. Delacroix posiadał wszystkie cechy niezbędne dla tego, kto ma być nie tylko wielkim artystą, lecz zarazem mistrzem – odkrywcą dróg nowych. Łączył w sobie do najwyższego napięcia doprowadzoną zdolność wykonawczą, geniusz malarski z wielką kulturą i wiedzą. Pamiętnik, studia krytyczne, jakie pozostawił po sobie, świadczą nie tylko o niezmordowanej pracy czysto malarskiej, lecz zarówno o nieustannym wysiłku myśli szukającej dróg nowych, nowego wyrazu dla stwórczych tęsknot. Romantyk w każdym calu – (jakkolwiek wyrzekał się usilnie wszelkiej łączności ze szkołą poetycką Wiktora Hugo i jej ekscesami) – rozkochany w wieżach orientalnych, poezji szekspirowskiej i muzyce Szopena, dał malarstwu szatę barwną,

---

<sup>22</sup> Nicolas Boileau [właśc. Boileau-Despréaux] (1636-1711) – francuski poeta, krytyk i historyk Ludwika XIV; był członkiem Akademii Francuskiej; jego poemat *Sztuka poetycka* stał się manifestem klasycyzmu.

<sup>23</sup> Pierre Corneille (1606-1684) – francuski dramaturg, określany mianem ojca klasycystycznej tragedii francuskiej, poprzednik Racine’a i Moliera.

Jean-Baptiste Racine (1639-1699) – francuski dramaturg doby późnego baroku, jeden z najwybitniejszych dramatopisarzy, członek Akademii Francuskiej.

<sup>24</sup> Viktor Hugo (1802-1885) – francuski poeta, pisarz i dramaturg, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu; był także działaczem politycznym.

<sup>25</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) – francuski architekt, historyk sztuki i jeden z czołowych konserwatorów; stworzył podstawy restauracji czołowych zabytków francuskich, szczególnie epoki średniowiecza, nie cofając się przed ingerencją i rekonstrukcją.

<sup>26</sup> Eugène Delacroix (1798-1863) – francuski malarz, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu, przeciwstawiany Ingresowi, przyjaciel Chopina.

z której odarły je formuły klasyczne Davida<sup>27</sup> i źle zrozumiany przez naśladowców grecki styl Ingesa<sup>28</sup>. Studiował z zaciekleścią stosunki wzajemne barw w naturze i dziele sztuki. Badał ich harmonie i kontrasty. Odkrywał tajemne prawa kolorystyczne, rządzące stosunkiem cienia do przedmiotu barwnego, który ten cień odrzuca. Studiował metody praktycznego stosowania barwników rozmaitych i rezultaty ich mieszania na palecie. Starał się wydrzeć mistrzom dawnym tajemnicę barwności, która nadała ich dziełom blask i trwałość. Z cierpliwością uczonego notował wyniki swych poszukiwań w pamiętniku. Z podróży na Wschód do Maroka – jedynej większej podróży, którą odbył – przywiózł paletę, tak zasobną w przepychy i czar barw, jakiej malarstwo europejskie nie знаło od czasów Veroneza i Rubensa<sup>29</sup>. A tych dwóch mistrzów właśnie ukochał nade wszystko i wziął sobie za wzór. Nawiązał nić tradycji, łączącej sztukę współczesną z dobą wielkich Wenecjan – nić, zerwaną przez klasyków. W malarstwo wieku XIX. wlał gorącą strugę krwi i nowe, zapomniane, z dawna życie.

*Barka Danta*, którą wystawił roku 1822, była pierwszą rewelacją jego geniuszu i zarazem – nowym etapem tego odrodzenia barwy w malarstwie, którego pierwszymi zwiastunami były: *Zadżumieni w Jaffie* Grosa i *Tratwa Meduzy* Géricaulta<sup>30</sup>.

W roku 1824, w tym samym Salonie, w którym Ingres wystawia *Słuby Ludwika XIII-go*, tryumfuje Delacroix *Rzezią w Scio*, – tym widomym znakiem zbliżania się czasów nowych, zwycięstwa romantyzmu w malarstwie. W ciągu lat przeszło 40. pracy niezmordowanej wypuszcza z pracowni szereg dzieł, do których czerpie pomysły z Pisma Świętego (freski w kościele Saint-Sulpice w Paryżu), z mitologii (Biblioteka Izby Deputowanych), z historii (*Wejście Krzyżowców do Konstantynopola* – Luwr), z wizji Wschodu (*Kobiety algierskie* – Luwr), z wypadków historycznych współczesnych (*Dzień 28 lipca 1830, czyli Barykada* – Luwr), z poezji (Dante, Szekspir) itd.

Krzywdę uczyniłby Delacroix ten, kto by go nazwał jedynie kolorystą. *Mil Koloristik wacht man Tapeten, keine Bilder* – zauważył dowcipnie Meier-

---

<sup>27</sup> Jacques-Louis David (1748-1825) – francuski malarz, przedstawiciel klasycyzmu; twórca zaangażowany w wydarzenia polityczne Wielkiej Rewolucji Francuskiej, a potem nadworny malarz Napoleona I; po jego upadku osiedlił się w Brukseli.

<sup>28</sup> Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – francuski malarz, uczeń Davida, jeden z czołowych twórców akademickich, podstawowym elementem jego twórczości był rysunek, liczne nawiązania do malarstwa antycznego.

<sup>29</sup> Paolo Veronese [właśc. Paolo Cagliari] (1528-1588) – włoski malarz doby renesansu, tworzący w Wenecji freski i obrazy o tematyce religijnej i mitologicznej.

Peter Paul Rubens (1577-1640) – flamandzki malarz doby baroku; jeden z najwybitniejszych twórców XVII w.

<sup>30</sup> Théodore Géricault (1791-1824) – francuski malarz i grafik doby romantyzmu, tworzył sceny batalistyczne oraz obrazy o tematyce współczesnej (głośna *Tratwa Meduzy*).

Graefe. Poza czarem koloru mają dzieła Delacroix głęboki urok poetycki. Twórca *Krzyżowców* jest nie tylko malarzem, lecz i poetą zarazem – stąd niespożyta wartość jego sztuki. Z dzieł jego jak z kart wielkiej księgi przemawia do nas językiem spiżowym geniusz wizjonera o niezmiernie bogatej wyobraźni, o głęboko czującej duszy. Większość dzieł Delacroix od dawna jest w posiadaniu muzeów. Luwr przechowuje z nich najcenniejsze. To też w kolekcji Chaucharda artysta ten reprezentowany jest ubogo (Nr. 39 i 40 katalogu). Pomimo to w takim *Polowaniu na tygrysa* znać pazur lwa. Na tle ciemno-brunatnych skał odcina się żywo grupa jeźdźca na koniu, w którego pierś wżarł się tygrys. Grupę oświetla ukośnie promień słoneczny. Drożyną, wiodącą ku skałom, biegnie myśliwy z oszczepem, odziany w szatę szkarłatną. W dali rysuje się sylwetka drugiego jeźdźca. Zieleń traw, cętki złote na skórze tygrysa, czerwień szat i głęboki granat nieba, składają się na harmonię silną i bogatą...

W ślady Delacroix wchodzi szereg cały malarzy tego okresu. Poddają się wpływowi jego nawet uczniowie Ingres'a, jak genialny, przedwcześnie zmarły malarz i litograf Chassériau (1829-1856). Inni, jak Horacy Vernet, Paul Delaroche, Cogniet, Couture<sup>31</sup> itd. starają się pogodzić kompozycyjną i rysunkową surowość Ingres'a z barwnością Delacroix. Niestety, żaden z nich nie potrafił wznieść się ponad poziom anegdoty teatralnej, w której artyście przypada co najwyżej rola reżysera i kompozytora kostiumów.

Poza Chassériau, do najgodniej reprezentujących kierunek romantyczny należy Decamps<sup>32</sup> (1803-1860). Niezmiernie rozmaity, kapryśny, maluje sceny z życia wiejskiego (*Intérieur de cour rustique à Fontainebleau* Ch. Nr. 37) i wizje Wschodu (Ch. Nr. 35, 36), dzikie zwierzęta i epepeje barbarzyńskie. Wszędzie w istocie szuka jednego: natężonego wyrazu życia w barwie. Urok Decampsa polega na lekkości, pełnej dowcipu, z jaką traktuje życie wsi,

<sup>31</sup> Théodore Chassériau (1829-1856) – francuski malarz doby romantyzmu; uczeń Ingres'a, pod wpływem Delacroixa; tworzył dzieła o tematyce historycznej, a po podróży na Wschód inspirowane orientem; nauczyciel Gustava Moreau.

Horace Vernet (1789-1863) – malarz i grafik francuski, przeciwnik klasycyzmu, tworzył sceny o tematyce batalistycznej oraz myśliwskiej, a także liczne portrety; profesor École des Beaux-Arts, m.in. nauczyciel Januarego Suchodolskiego i Józefa Brodowskiego.

Paul Delaroche [właśc. Hippolyte Delaroche] (1797-1856) – malarz francuski, jeden z głównych przedstawicieli akademizmu; tworzył obrazy o tematyce historycznej; członek Akademii Francuskiej i profesor École des Beaux-Arts.

Léon Cogniet (1794-1880) – francuski malarz, przedstawiciel akademizmu; tworzył dzieła o tematyce antycznej i religijnej; nauczyciel m.in. Meissoniera, Laurensa oraz Rodakowskiego.

Thomas Couture (1815-1879) – francuski malarz, przedstawiciel akademizmu; prowadził własną pracownię, w której kształcili się m. in. E. Manet i P. Puvis de Chavannes.

<sup>32</sup> Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) – francuski malarz doby romantyzmu.

a zarazem na patosie wizji, skąpanych w złotej poździe słonecznej (*Bitwa Cymbrów* – Luwr). *Le Christ au prétoire* (Ch. Nr. 38), cały utrzymany w jednym tonie brunatnym, bardziej rysowany niż malowany, w twórczości tego artysty zajmuje miejsce odrębne i wyjątkowe.

Zbliża się do Decamps'a umiłowaniem Wschodu Fromentin<sup>33</sup> (1820-1876). Ale obdarzony umysłem bardziej analitycznym, w swoich *Fantazyach* (Chauc. Nr. 63), *Jeźdźcach arabskich* (Ch. Nr. 62) widzi bardziej dokumenty etnograficzne niż tematy do obrazów. I w historii sztuki pozostanie Fromentin raczej jako krytyk wytrawny, autor świetnych studiów o *Maitres d'autrefois*, niż jako artysta i twórca. Klasycyzm Davida wstrzymał na czas pewien rozwój malarstwa krajobrazowego. Tradycje pejzażystów francuskich wieku XVII., poszły w zapomnienie. Klasykom wydało się, że poniżeniem sztuki jest interpretacja krajobrazów, na których nie ma co najmniej jednego oficjalnego przedstawiciela mitologii greckiej. Ale gdy Ponin, gdy Claude Lorrain<sup>34</sup> czynili z bogów i herosów jedynie figury dekoracyjne obrazów, których bohaterem istotnym był pejzaż, klasycy odwrócili role, czyniąc z natury nic nie znaczące tło dla scen mitologicznych lub historycznych. Nie tylko z nauki mistrzów wieku XVII, ale nawet o tyle bliższego Watteau<sup>35</sup> w epoce Davida, wniosków wyciągnąć nie umiano.

Romantyzmu zasługą jest zwrot ku naturze, rozbudzenie wrażliwości na czary przyrody i pod tym względem godzien jest on nazwy „istotnego odrodzenia doby współczesnej”, którą mu nadał jeden z krytyków francuskich (Léonce Bénédite<sup>36</sup>). Zaszła wszakże w tej epoce pewna okoliczność, która na koncepcje artystyczne romantyków wywarła wpływ podniecający. Opowiadają, że Delacroix, gdy ujrzał w Salonie roku 1824 pejzaż Anglika Constable'a, tak został porwany śmiałością techniki i fugą kolorystyczną tego malarza, iż zdjął swą *Rzeź w Scio* ze ściany, by ją poprawić, zgodnie z tymi wskazówkami, których rewelacją było dla niego płótno wielkiego artysty angielskiego. Nie tylko na twórcę „krzyżowców” zresztą wywarło malarstwo Constable'ów i Turnerów<sup>37</sup> wrażenie tak decydujące. Pejzażyści angielscy

<sup>33</sup> Eugène Fromentin (1820-1876) – francuski malarz, krytyk i pisarz, pod wpływem Delacroixa oraz malarzy niderlandzkich; tworzył obrazy o tematyce orientalnej.

<sup>34</sup> Ponin – postać niezidentyfikowana

Claude Lorrain [właśc. Claude Gellée] (1600-1682) – francuski malarz, grafik i rysownik doby baroku.

<sup>35</sup> Jean-Antoine Watteau (1684-1721) – francuski malarz, rysownik i grafik; jeden z twórców rokoka.

<sup>36</sup> Léonce Bénédite (1856-1925) – francuski historyk sztuki, krytyk i dyrektor Muzeum Luksemburskiego oraz pierwszym dyrektorem Muzeum Rodina.

<sup>37</sup> John Constable (1776-1837) – angielski malarz, jeden z najwybitniejszych pejzażystów XIX w.

stali się poniekąd inicjatorami malarstwa krajobrazowego we Francji. Jeśli wszakże uprzytomnimy sobie, że są oni właściwie uczniami duchowymi Poussina i Lorraina, dojdziemy do wniosku, że w istocie stanowią złoty most między sztuką francuską wieku XVII. i XIX., że po prostu splecają wnukom dług, zaciągnięty u dziadów.

Paul Huet<sup>38</sup> (1803-1869), ten rozkochany w naturze romantyk, dla którego „pejzaż jest elegią, liryzmem malarstwa”, staje się głową ruchu artystycznego, który następnie obiera sobie za siedlisko wioskę Barbizon na skraju lasów Fontainebleau\*). Tam wśród wielkiej ciszy pól, w cieniu dębów stuletnich, rozwija się około 1830 roku szkoła, która w sposób zdecydowany i ostateczny wprowadza do malarstwa europejskiego pierwiastki niezbędne: miłość natury, powietrze i światło. Jules Dupré, Théodore Rousseau, Narcisse Ulysse Diaz, Charles François Daubigny, Constant Troyon, Rosa Bonheur, wreszcie wielki Jean Baptiste Camille Corot<sup>39</sup> są istotnymi twórcami współczesnego malarstwa krajobrazowego. Ukochali naturę *b e z i n t e r e s o w n i e*, nie jako konieczne tło dla kompozycji, lecz dla niej samej, dla jej piękna i uroku, dla czaru zórz i zachodów słonecznych, dla poszumu wielkich drzew, gwarzących z wiatrem, dla srebrzystej świeżości poranków, dla ciszy wieczorów letnich, dla woni kobierców kwiatnych, dla złotych promieni słońca, grających na taflach srebrnych, wód na szmaragdowych kępach traw, na wierzchołkach drzew odwiecznych. Lecz wielbiąc naturę, wyżej niż ją kochają sztukę. Jules Dupré ten, jak go nazywał Corot, „Beethoven pejzażu”, zwykł, był mawiać: *La nature est le prétexte, l'art Est le but*<sup>40</sup>. W myśl tej zasady, nigdy nie schodzą

---

Joseph Mallord Turner (1775-1851) – angielski malarz doby romantyzmu, uważany za prekursora impresjonizmu.

<sup>38</sup> Paul Huet (1803-1869) – francuski malarz i grafik; tworzył głównie pejzaże oraz żywioły natury.

\* Kolekcja Chaucharda nie zawiera ani jednego dzieła Hueta. W ogóle płótna tego malarza stanowiły dotąd na rynku artystycznym niezmierną rzadkość. Istotną rewelacją talentu i wpływów Hueta stała się dopiero jego wystawa kolektywna, urządzona w Szkole Szt. Pięk. w Paryżu w maju-czerwcu r. 1911.

<sup>39</sup> Narcisse Ulysse Diaz [właśc. Narcisse Virgilio Diaz de la Peña] (1807-1876) – francuski malarz i grafik pochodzenia hiszpańskiego; początkowo pod wpływem Delacroix i malarstwa romantycznego; tworzył głównie pejzaże z wątkami mitologicznymi, dla których inspiracją był Las Fontainebleau.

Charles-François Daubigny (1817-1878) – francuski malarz, grafik i ilustrator, jeden z przedstawicieli grupy z Barbizon, początkowo pod wpływem Corota, potem Courbeta, uważany za prekursora impresjonizmu.

Rosa Bonheur [właśc. Marie-Rosalie Bonheur] (1822-1899) – francuska malarka i rzeźbiarka, przedstawicielka naturalizmu; debiutowała w 1853 r. na Salonie, była pierwszą odznaczoną Legią Honorową.

<sup>40</sup> *La nature est le prétexte, l'art Est le but* (fr.) – natura jest pretekstem, sztuka jest celem.



do roli bezdusznych kopistów natury. Pejzaż „barbizończyków” jest zawsze „skomponowany”. Wprowadzając do krajobrazu poezję romantyczną, zatacają wszakże poniekąd tę bezpośredniość stosunku do natury, którą później wprowadzą do sztuki realisci. Studia nad naturą, odkrywanie tajemnic jej piękna są dla nich podstawą sztuki: *Si je n'avais plus rien à découvrir et à apprendre, je ne pourrais plus peindre*<sup>41</sup> – powiedział kiedyś cytowany już wyżej Dupr . Fugę romantyczną Delacroix, którego są szczerymi wielbicielami, zastąpili przez cichy, pełen uroku sentyment. Zresztą każdy z nich po swojemu odczuwa, po swojemu interpretuje czary pejzażu. Diaz (1809-1876) (Chauchard Nr 41-55) najbardziej – obok Delacroix – spokrewniony z Wenecjanami wieku XVI., kocha się w grotach złotych, prześwietlających gęstwy leśne i pieszczących pełne, krągłe ciała niewieście; Rousseau (1812-1867) (Chauchard Nr. 107-114) lubi kępy wielkich drzew, za którymi rozścielają się dale pól, skąpanych w słońcu; Daubigny (1817-1878) (Chauchard Nr. 28-34) z zamiłowaniem odtwarza ciche zakątki natury, bezpretensjonalne, proste, na których urok składa się trochę drzew, wody i nieba; Troyon (1810-1865) (Chauchard Nr. 116-133) lubi bezmyślną powagę krów mlecznych i chód ciężki wołów, których o świcie pędzi do pracy rolnik po świeżo zorzanych gruntach... A Corot (1796-1875) (Chauchard Nr. 2-27), któremu śnią się jeszcze korowody nimf pierzchliwych, kocha srebrzyste powietrze świtu gdy trawy drżą pod ciężarem kropel rosy, niebo zasnuwają opary mgliste, a drzewa stoją w zadumie, drżące, lekkie, wizyjne. Dla studiów nad malarstwem „barbizończyków” kolekcja Chaucharda dostarcza materiału nader cennego. Dzieła takie, jak *La Danse des Berg res*, *La Charrete* lub *Le Repos sous les Saules* itd. Corota, jak *Soleil couchant sur l'Oise* Daubigny'ego, jak *Les Caresses de l'Amour* lub *For t de Fontainebleau* Diaza, jak *La Mare aux Ch nes* Duprego lub *Les boeufs allant au Labour* Troyona itd. streszczają w sobie, cechy zasadnicze, charakteryzujące twórczość każdego z tych artystów.

Nasiona płodne, rzucone w grunt społeczny przez Wielką Rewolucję Francuską – nasiona, które puściły kielki nieśmiałe w roku 1830, dają żniwa krwawe w roku 1848. Lecz jakże odmienne od gorących dni lipcowych roku 1830 są dni lutowe roku 1848!... W i przededniu wybuchu rewolucji lutowej wychodzi w wydaniu francuskim *Manifest komunistyczny* Marksa i Engelsa. Romantyzmowi rewolucyjnemu przeciwstawia się ścisła, na badaniach historii i ewolucji ekonomicznej oparta, doktryna proletariacka Utopii przeciwstawia się życie, mrzonkom romantycznym – świadomość klasową; wierze w cud – kult pracy. „Ministerium pracy” i „warsztaty narodowe” stwarza, tryumfująca rewolucja. Rodzi się bożyszczce czasów nowych: chłop i robotnik.

<sup>41</sup> *Si je n'avais plus rien à découvrir et à apprendre, je ne pourrais plus peindre* (fr.) – gdybym już wszystko odkrył i wszystkiego się nauczył, nie mógłbym już malować.

Po dobie romantyzmu – w sztuce, literaturze, polityce – następuje okres realizmu. W malarstwie wodzami nowego autoramentu są Millet, Courbet i Daumier. Romantyzm korzył się przed Naturą, Poezją, Bohaterstwem; realizm wprowadza do sztuki kult Człowieka.

Jean François Millet (1814-1875) był z pochodzenia chłopem. Z nim do sztuki wchodzi: lud i pierwiastek ludowy. Jeśli na początku kariery artystycznej malował kompozycje takie, jak *Kuszenie Świątego Hieronima* lub *Niewola babilońska Żydów*, to czynił to bardziej pod naciskiem doktryn, których panowanie w sztuce kończyło się właśnie, niż z popędu własnej woli twórczej. Lecz już w roku 1848, roku rewolucji ludowej, dwa lata przed słynnymi *Robotnikami, tłukącymi kamienie* (*Les casseurs des pierres*) Courbeta, wystawia w Salonie swe epokowe *Wianie ziarna* (*Le Vauneur* Chauchard Nr. 99), które jest pierwszym zwiastowaniem jego sztuki. Wnętrze ciemnej szopy prześwieśla nieśmiało złoty grot słoneczny. Zmizerowany chłop w płótniance z wysiłkiem dźwiga kosz pełny ziarna. Skrawki słomy jak płomyki jasne śmigają w powietrzu. Na klepisko opadają ciężkie ziarna zboża. Kolana chłopca owinięte płachtami kolorowymi, owiązanymi powrośłem. Po raz pierwszy z taką siłą ekspresy wprowadzono do malarstwa nędzę i trud chłopski.

Odtąd z pracowni Milleta wychodzą jeden za drugim obrazy takie, jak *Chłop wsparty na motyce*, jak *Les Glaneuses* (Luwr), *Les botteleurs* (kolekcja Tomy-Thierry tamże), jak *La petite bergère* (Chauchard Nr. 100), *La Tricoteuse* (Chauchard 101), *L'Angélu* (Chauchard Nr. 102), *La fileuse* (Chauchard 105), *Le parc à moutons* (Chauchard 106) itd., w których artysta śpiewa życie wsi i twardą dolę ludową. Dla interpretacji tych nowych dziedzin życia znalazł formę świeżą i własną. Na stworzeniu tej nowej formy artystycznej polega jego zasługa, ogromna dla sztuki. Millet był pierwszym malarzem, który potrafił umieścić człowieka w pejzażu. Pokazał jak na tle nieba odcina się sylweta ludzka. Odkrył i określił stosunek postaci ludzkiej do krajobrazu. Wykazał znaczenie dekoracyjne sylwetki ludzkiej na tle przyrody. Nadał sylwetce tej cechy monumentalnej, jednolitej bryły drogą genialnego uproszczenia formy. Wniósł do malarstwa pierwiastek rzeźbiarski. Poczuciem formy ludzkiej, sposobem jej traktowania wywarł wpływ nie tylko na malarstwo, lecz i na rzeźbę. Jego chlōpi sã w prostej, linii przodkami górników Konstantego Meuniera<sup>42</sup>. I – rzecz dziwna – sam pierwiastki rzeźbiarskie swego malarstwa w znacznej mierze zaczerpnął ze

---

<sup>42</sup> Constantin Meunier (1831-1905) – belgijski malarz i rzeźbiarz; debiutował na Salonie w Brukseli w 1851 r.; do swoich dzieł wprowadził tematy z życia górników i robotników; wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych w Louvain; był jednym ze współzałożycieli Société Libre des Beaux-Art.

sztuki Michała Anioła. Jak to się już zdarzało w epoce Renesansu włoskiego, malarstwo oddało ponownie rzeźbie to, co samo od niej przejęło.

Poza Michałem Aniołem Millet ma wiele do zawdzięczenia współczesnemu genialnemu artyście, rysownikowi, malarzowi i rzeźbiarzowi, któremu na imię Honoré Daumier (1808-1879). Ten ostatni, obdarzony niezwykłym zmysłem syntezy, w *Praczkach*, w *Don Kiszocie* rozwiązał w sposób niezmiernie szczęśliwy zagadnienie sylwety w obrazie. Od niego – jak należy przypuszczać – przejął Millet poczucie dekoracyjny bryły, zrozumienie znaczenia dekoracyjnego zestawienia brył w obrazie. Niestety snobizm Chaucharda nie poznał się na geniuszu Daumiera i zbiory narodowe francuskie nadal pod tym względem posiadać będą lukę niezapełnioną.

Millet i Courbet wywołują przewrót istotny w koncepcjach twórczych całego pokolenia artystów i na dalszy rozwój nowożytnej sztuki europejskiej wywarli wpływ ogromny: ten ostatni zwłaszcza w sposób zdecydowany wznosił wysoko sztandar „realizmu”, czyniąc z każdego dzieła swego manifest bojowy nowego kierunku. Jednocześnie niemal, bo w pierwszych dniach grudnia roku 1851, wychodzi w świat pierwszą powieść Goncourtów. Bezpośredniość natchnienia, impuls intuicji twórczej mają zastąpić odtąd obiektywne, niemal naukowe studiowanie życia, poszukiwanie „prawdy”, pogoń za „dokumentem”. Lecz gdy talenty wielkie, organizacje takie, jak Millet, Courbet, Goncourtowie, Zola lub Flaubert<sup>43</sup>, umiały pogodzić wymagania twórcze, wolność artystyczną, natchnienie z zasadami nowej estetyki artyści mniejszej miary w hołdzie dla „dokumentów” zapomnieli o najistotniejszych celach i dążeniach sztuki. Do tych ostatnich należał Ernest Meissonnier (1815-1891). W swych maleńkich, do drobiazgowości, wykończonych obrazkach z zaciekłością niezmordowaną stara się naśladować prawdę. Lecz życie współczesne wydawało mu się zbyt szare, zbyt monotonne, by godne było nieśmiertelności w sztuce. Maluje, więc barwne kostiumy szlachciców z doby Renesansu francuskiego, lub mundury żołnierzy napoleońskich. Najmniej chyba wagi przywiązywał do ludzi. Pancierz kirasjera lub żabot koronkowy miał większą dlań wagę niż głowa ludzka. W Napoleonie widział jedynie, szary surdut i trójgraniasty kapelus. Sztuka Meissonniera znalazła poklask ogólny wśród mas mieszczańskich, które korzyły się w hołdzie przed obrazkami, dającymi się oglądać przez szkło powiększające i do

---

<sup>43</sup> Edmond de Goncourt (1822-1896) i Jules de Goncourt (1830-1870) – francuscy pisarze i publicyści; byli prekursorami i obrońcami realizmu i naturalizmu oraz twórcami tzw. stylu artystycznego; po śmierci brata, Edmond popularyzował sztukę japońską.

Gustave Flaubert (1821-1880) – francuski powieściopisarz, przedstawiciel naturalizmu, autor *Pani Bovary*, która stała się przełomem w literaturze francuskiej; potem zwolennik hasła „sztuki dla sztuki”; jeden z największych twórców francuskich II połowy XIX w.

złudzenia naśladowującymi życie. Dla tych rzesz bowiem szczytem twórczości jest zawsze fotograficzna ścisłość i „trompel’oeil”. Wielbią sztukę, bo nie stać ich na odczuwanie sztuki. Toteż z bogaceni episyerzy wydzielali sobie obrazki Meissonniera. Płacono za nie sumy ogromne: Chaucharda „stać było” na Meissonniera: dwadzieścia sześć „Meissonnierów” zapisał Luwrowi (NNr. 73-98) – nawet jak na „dokumenty historyczne” nieco za wiele. Ale potomności ułatwił sęd o smaku snobów z końca wieku XIX.

Paryż, w czerwcu, r. 1911.  
1911, nr 7-8, s. 142-153

## Pochód na Wawel

Rozpisano się u nas szeroko a wodniście o rzeźbie Szymanowskiego<sup>44</sup>, przytoczono cytaty z gazet wiedeńskich, i... pan Szymanowski został wyniesiony niemal do rzędu polskich geniuszów. Ludzie, których zachwyt nad sztuką polega na podskakiwaniu w takt podług dziennikarskich bębnow i patriotycznych hejnałów, wygrywanych na blaszanych, ale za to narodowych trąbkach, uwierzyli, że projekt Szymanowskiego jest dziełem pomnikowym i stanąć musi na Wawelu ku czci sztuki polskiej i chwale królewskiego zamku. Takie stanowisko zajęło też Koło polskie, ofiarowując swą pomoc sprawie za kilka oficjalnych, kurtuazyjnych a zarazem politycznych pochlebstw, skierowanych pod adresem sztuki polskiej w ogóle, a pana Szymanowskiego w szczególności. *Pochód na Wawel* stał się aktualnością pierwszorzędnej wagi, albowiem chodzi tu już nie tylko o sprawę ściśle artystyczną, ale o rzecz, obchodzącą cały myślący ogół polski. Zamek wawelski nie jest jakimś tam zamkiem historycznym, lecz symbolem naszej przeszłości, a symbolu tego dotykać i przekształcać go w dowolny i nieudolny sposób nie wolno. Wiadomo, że renesansowa przebudowa rezydencji za Zygmunta Starego<sup>45</sup>, przekształciła cały kompleks budynków na regularny zamek, którego impo- nujący i jedyny w swoim rodzaju dziedziniec, nie został architektonicznie zamknięty. Po obecnej rekonstrukcji i przypuszczalnym zwaleniu koszarowej

<sup>44</sup> Waclaw Szymanowski (1859-1930) – polski rzeźbiarz i malarz, reprezentant secesji; syn pisarza i założyciela „Kuriera Warszawskiego” Waclawa Szymanowskiego sen.; rozpoczął jako malarz, ale jednocześnie studiował rzeźbę u Cypriana Godebskiego, której poświęcił się od 1895 r.; autor m.in. pomników: Chopina w Warszawie (1926) i Słowackiego we Wrocławiu (1984), pierwotnie w Krzemieńcu.

<sup>45</sup> Zygmunt Stary (1467-1548) – od 1506 król Polski i wielki książę litewski z dynastii Jagiellonów, syn Kazimierza Jagiellończyka, mąż Bony Sforzy; jego panowanie przypadło na złote czasy renesansu.

rudery, domykającej jedno z dziedzińcowych skrzydeł, Szymanowski projektuje zamknięcie podworca zamkowego galerią otwartą, przez którą przechodzi tłum postaci związanych historycznie, ale rozbitych kompozycyjnie na kilka grup, poruszających się w odmiennym tempie i odmiennym rytmie. Gdyby autor tej wielkiej pracy uświadomił sobie, że architektury nie można zamykać rzeźbą, niezwiązaną organicznie z całością – rzeźbą, nie stanowiącą integralnej części budynku, ale przystawioną dowolnie na galerijce, pomysł taki już w samej koncepcji musiałby wydać się nonsensem. Pan Szymanowski wyszedł ideowo z bardzo słusznego założenia, że i Wawel jest symbolem i symbol ten chciał uplastyczyć, ale sposób, w jaki zamiaru swego dokonał, dowodzi fałszywego pojęcia rzeźby monumentalnej i zupełnego niezrozumienia architektury. Grupa (a raczej szereg grup) w pochodzie czyli w ruchu, ustawiona na otwartej galerii, przerywa spokój, jakiego wymaga architektura dziedzińca, nie wiąże się z całością, lecz odskakuje rażącym kontrastem obcej rytmiki. Architektura jest spokojem, jest stanem trwania, projektowana zaś grupa przesuwa się przez galerię niby szopka, powodując niczym nie wytłumaczone zamieszanie i ciągłość ruchu, wrogą zasadniczym elementom architektoniki. Dzieło pana Szymanowskiego jest zanadto teatralne, żeby zgadzało się z poważną, ale nie patetyczną architekturą zamku. Pochód na Wawel odlany w brązie byłby pomnikową pracą tylko pod względem technicznym; walor artystyczny rzeźby, nie związanej ani żelazną logiką koncepcji ani jednolitością rytmiki, nic by na tym nie zyskał. Szymanowski ma raczej wszystkie inne zalety tylko nie monumentalność. Jego szczery zapał, chęć, możliwość i wytrwałość w pracy przewyższają niestety artystyczną intuicję, która w *Pochodzie na Wawel* najzupełniej zawiodła. Przykro jest pomyśleć, że tyle pracy, energii i woli zużyto na rzecz tak zasadniczo chybioną, przykro jest że *Pochód na Wawel* trzeba bezwzględnie odrzucić, właśnie w obronie Wawelu.

1911, nr 12, s. 106-107

### Jeszcze o „Pochodzie wawelskim”

Stanowisko względem projektu Szymanowskiego zaznaczyliśmy już w grudniowym zeszycie „Museionu”, podczas wystawy wiedeńskiej Secesji, gdzie autor po raz pierwszy zaprezentował swą pracę. Ponieważ projekt pomnika został obecnie wystawiony w Warszawie, a część prasy obalamuca słabo orientującą się publiczność, stosując kryteria i argumenty zupełnie obce sztuce, ponieważ z krytyk wiedeńskich wyciągają tendencyjnie tylko, pochwały, przemilczając mniej przyjemne uwagi i znaki zapytania, ponieważ wreszcie zawiązał się komitet ustawienia pomnika na wzgó-

rze Wawelskim, jesteŃmy zmuszeni raz jeszcze zabrać głoŃ w sprawie tak waŹnej dla sztuki polskiej i dla polskiego ogółu. Powtarzamy, Źe zamek wawelski nie jest tylko historyczn¸ ruina¸, lecz symbolem naszej przeszłości, a symbolu tego dotykać i przekształcać w dowolny sposób nic wolno. Pan Szymanowski wyszedł z bardzo słusznego ideowo załoŹenia, Źe Wawel jest symbolem i symbol ten chciał uplastycznić, ale nie nasz¸ jest win¸, Źe jego artystyczna koncepcja nie dorównała szlachetnym zamiarom. Autor nie ujawnił w dziele swym moŹnoŃci i zdolnoŃci kształtowania idei, któr¸ chciał ucieleŃnić w pomniku. Dzieło jego powstało raczej z patriotyczno-literackiej fantazji, niŹ z natchnienia monumentalnego plastyka. Olbrzymie rozmiary kompozycji nie maj¸ zupełnie cech istotnie po rzeźbiarsku pomyŃlanego cało-kształtu, ani nie zdradzaj¸ głębszego twórczego ujęcia problemu. Zasadniczy błąd i główna wada pomysłu tkwi w tym, Źe nie moŹna zamykać architektury rzeźb¸ niezwi¸zan¸ organicznie z całości¸, lecz dowolnie przystawion¸ na galeryjce, i Źe grupa w pochodzie, czyli w ruchu, przerywa spokój wymagany przez architekturę, odskakuj¸ od całości raŹ¸cym kontrastem obcej rytmiki. Tłum postaci historycznych przechodzi po pomoŃcie łącz¸cym dwa skrzydła zamku i powoduje ci¸głość ruchu, wrog¸ zasadniczym elementom architektoniki, wprowadza jak¸s teatraln¸ scenerię i niczym niewytłumaczony zamęt, przy czym poszczególne postaci poruszaj¸ się w odmiennym i niezgodnym rytmie. Projekt Szymanowskiego wyr¸buje w czworoboku zamkowym olbrzymi wyłom, gdyŹ z natury rzeczy nie moŹe zast¸pić dwupiętrowej kamienicy, domykaj¸cej południowe skrzydło. Kompozycja pana Szymanowskiego jest tak bezwzględna i niedostosowana, Źe z podwórca dziedzińcowego robi o p r a w¸ dla siebie, niwecz¸c całość. Na takie karygodne okaleczenie zamku-symbolu nie mogły zgodzić się nawet sfery, popieraj¸ce usilnie projekt. Wi¸c chwycono się kompromisu. Pomnik ma stan¸ć juŹ nie na zamku, lecz na wzgórzu Wawelskim. Ale jaki w tym sens i jaka logika. JeŹeli dzieło komponowane do pewnej organicznej całości, skutkiem wytkni¸tych wyŹej błędów i wad nie moŹe znaleŹć zastosowania, jakim sposobem i jakim prawem umieszczone być moŹe jako rzecz skończona i zamkni¸ta na dowolnie obranym miejscu. Widoczne jest przecieŹ, Źe pomnik był wyraŹnie skomponowany dla zamku i Źe właŃnie to jedno jedyne miejsce i otoczenie wpłynęło zasadniczo na kompozycję. JeŹeli realizowanie pierwotnego projektu zniszczyłoby zamek, to ustawienie pomnika na wzgórzu zniszczy sam pomnik, ujawniaj¸c jego fragmentarycznoŃ i niedostosowanie do terenu. Kształt pomnika wyrósł z chęci „uzupełnienia” dziedzińca zamkowego, lecz nie z chęci uzupełnienia wawelskiego wzgórza. pomnik i w ogóle wszelka rzeźba monumentalna posiada albo jeden front, albo widoczna jest ze wszystkich stron. Jest to, zasada tak konieczna i logiczna, i tak gł¸boko ugruntowana w trójwymiaroŃci rzeźby, Źe odst¸pić od niej nie moŹna. Pomnik

Szymanowskiego ma dwa wydłużone fronty równoległe, przez co całość nie daje z żadnego punktu widzenia pełnego i wyraźnego obrazu, ani sylwety, ani syntetycznej linii. Realistyczny pomysł pochodzący z historycznych postaci po zamkowych krążankach wypadł tak fatalnie, że nie ma zupełnie sposobu, ani miejsca na ustanowienie tej wielkiej, lecz niestety chybionej pracy. Realizm i teatralność kompozycji zdobyły poklask publiczności, lecz ci, którzy ze wzgórza wawelskiego nie chcą robić polskiej „Siegesallee”<sup>46</sup>, muszą postawić swoje *veto* właśnie w imieniu polskiej sztuki i Wawelu. Jeżeli pomnik komponowany dla zamku, ze względu na artystyczne braki, nie może być ustawiony na miejscu pierwotnego przeznaczenia, to, z tego samego powodu nie można go umieszczać na innym miejscu, ile że nie ma po temu żadnej artystycznej zasady ani przyczyny, tym więcej, że naród polski wobec swych niezliczonych potrzeb artystycznych, nic może ponosić wydatków na rzecz, która nie jest dziełem geniusza.

A.L

1912, nr 4, s. 111-113

Zygmunt L. Zaleski.

## Z „salonów” paryskich

**W**spółczuję zawsze mocno z korespondentami, piszącymi o wystawach „z urzędu”. Wprawdzie, jako rozdawcy wzmianek i komplementów mają oni też swoje małe słodczyce królowania... Za to co za rozpacz być musi pisać już nie tylko o tym, o czym się nie ma pojęcia, ale zwłaszcza o tym, co nas nic nie obchodzi, nie zajmuje, nie dotyka... To też w rozmowie prywatnej szczerze i stanowczo broniłem pana Wac[ława] Gąs[iorowskiego]<sup>47</sup>, który systematycznie i sumiennie donosi czytelnikom „Kuriera Warszawskiego” o wszystkich nazwiskach polskich, figurujących w katalogach „Salonów” paryskich. Uważam go bowiem istotnie za prawdziwego męczennika obowiązku i zawodu... Nie mając bynajmniej aspiracji do palm męczeńskich, znieca i od niechcienia jeno chwytam dziś za pióro, podobnie jak znieca prawie, w dzień pełen tej rozwianej, szaro-światlistej

<sup>46</sup> *Siegesalle* (niem.) *Victory Avenue* – reprezentacyjny bulwar w Berlinie, ciągnący się z Kemperplatz przez park Tiergarten, na którym wystawiona została Kolumna Zwycięstwa.

<sup>47</sup> Wacław Gąsiorowski [ps. Wiesław Scalvus] (1869-1939) – polski pisarz, dziennikarz i publicysta; wydawca w 1900 r. periodyku literacko-artystycznego „Strumień”, a w okresie międzywojennym czasopism polonijnych w USA; w utworach literackich, głównie powieściach historycznych, opisywał czasy wojen napoleońskich i powstania listopadowego.

słoneczności, która wiesza się niemal na mgłach wiosennych Sekwany – wszedłem był do długiej szyi baraku „Niezależnych”.

Wystawa lekceważona przez jednych, wynoszona pod niebiosy przez drugich – jest pod wielu względami ciekawsza od „Salonów” oficjalnych. Wprawdzie trzeba się tu dobrze nachodzić, narozglądać, nim się znajdzie rzecz w ogóle godną oglądania, ale za to tu właśnie można się przysłuchać tętnu przyszłej sztuki. Wystawa Niezależnych – to istne laboratorium przyszłości, narodziny herezji i akademicka, wypilowana poprawność, bezczelność artystów i bezczelność snobów, cichy szept dusz nieśmiałych i krzykliwa arogancja sztukmistrzów; reklama i wstydlivość; głupota, bezradność, niedołęstwo i czysty, świeży oddech twórczy – oto co mówi te sto kilkadziesiąt ścian pozawieszanych płótnami od góry do dołu. Naturalnie – pierwsze wrażenie jest przykre. Nic dziwnego: wrzaski kabotynów zagłuszają wszelką rozmowę i spokojną i szczerą. Berło czelności „artystycznej” i snobizmu trzyma pani Exter, Rosjanka, która, aby świat na przekór swojej miernocie w podziw wprawić – poumieszczała szereg różnokolorowych i brzydko kolorowych domków... dachami na dół oraz pod wszystkimi możliwymi kątami nachylenia. Prawdziwie – płótno jest cierpliwe. Pani Exterowej sekunduje godnie pan Archipienko, rozśmieszając przechodniów swoją Wenerą o ptasiej główce i „kurzych nóżkach”. Ktoś znowu przewidujący zakłopotanie widza umieścił na swym obrazie pożyteczny napis „tu dół obrazu”. Wybuchy szczerego śmiechu budzi też kilku kubistów, usiłujących zgeometryzować wszelki kształt. Jednak niektórzy dochodzą do pewnych ciekawych rezultatów, nie tyle wszakże dzięki metodzie, ile zdaje się na złość metodzie, która nie sądzi, aby posiadała warunki trwalszej egzystencji, tj. była czymś więcej, niż osobistą imprezą kilku jednostek. Natomiast, rzecz dziwna, obrazy, które mi się najwięcej podobają, noszą podpisy Anglików i Amerykanów. Subtelne, miękkie półtonowe studia Montfort-Coolidge’a, energiczne, pełne temperamentu dobrze rysowane i silnie związane w kolorze obrazy Murchisona, oraz tryskające odwagą i brawurą kolorystyczną trzy prace M. Wrighta dały mi dużo rzetelnej uciechy artystycznej. Zwłaszcza autoportret Wrighta utrzymany i wytrzymałe doskonale w tonacji barw mocnej, jaskrawej, prawie wyzywającej, a przecie nie wrzaskliwej – autoportret ten należy do rzeczy, których się nie zapomina.

Artystów polskich na wystawie liczba stosunkowo pokaźna. Nazwisk z górą dwadzieścia. W jednej z pierwszych sal widać niewielkich rozmiarów płótno Mariana Wawrzeńckiego<sup>48</sup>. Jest to właściwie rysunek kolorowany *Marzenie* – sylweta czarna zamczyska na tle łuny czerwonej z jakimś nie-

---

<sup>48</sup> Marian Wawrzeńcki (1863-1943) – polski malarz, rysownik, archeolog i historyk sztuki; uczeń J. Matejki, w swojej twórczości koncentrował się głównie na wątkach z mitologii słowiańskiej oraz przedstawień kobiety charakterystycznej dla przełomu XIX i XX w.



określonym błękitnawym smokiem na pierwszym planie. Tym razem głęboko oryginalny i mądry malarz intelektualista – dał rzecz poniżej miary własnej. Jego obraz samotny nie pociąga ani nie zaciekawia specjalnie: ginie w natłoku – oto wszystko. To samo prawie można powiedzieć o dwóch krajobrazach tak wytrawnego malarza, jak Pankiewicz<sup>\*49</sup>. Jeszcze *Widok portu w Bretanii*, dobrze związany – nie sprawia zawodu, ale *Pejzaż z drzewami bez charakteru*, nieco brudnawy, w tonie ogólnym, należy pewno do słabszych rzeczy dorobku artystycznego Pankiewicza.

Wyjątkowo pociągają mnie trzy niewielkie, w zniszczone ramy oprawne, płótna Makowskiego<sup>50</sup> (Józefa Tadeusza). Można długo stać przed jego błękitną *Dziewczynką*, a nić sympatii oplata coraz silniej artystę i widza. Kompozycja nieświadomie, prawie naiwnie, a przez to głębiej jeszcze wytworna i skupiona. Zadanie kolorystyczne świadomie pominięte, ale rozwiązanie kompozycyjne tak jest subtelne, szlachetne i miękkie, że nie tylko podbija, lecz wprost czaruje i zachwyca. Z całego obrazu bije jakaś wstydliva mądrość i prostota. Z lękiem i nieznacznie odsłania tu artysta czystą komnatę duszy własnej – jeno miękkie zakłopotanie każe mu zastygnąć w ruchu pełnym tkliwości i ciszy. W dwóch innych obrazach chodzi głównie Makowskiemu o zagadnienie kolorystyczne. Jest on, zdają się, zwolennikiem tego niekrzykliwego prądu, który każe a przynajmniej zaleca artyście w syntezie kolorystycznej, w akordzie barw – szukać wyrazu duszy i zadośćuczynienia potrzebie twórczej, Makowski, sądziłbym, lubi zwłaszcza wypowiadać się w szaro-popielatej tonacji barw, z której umie wydobywać całe melodie powietrznych, mżących ciepłych nieraz tonów.

W kręgu powinowactw artystycznych z Makowskim wyrasta zdaje się postawa twórcza Wandy Popławskiej<sup>51</sup>. Ale gdy Makowski dąży raczej do ostatecznego rozwiązania stosunkowo łatwych zagadnień malarskich –

---

\* Nawiasem mówiąc, należałoby raz na zawsze ustalić, by artyści, uważający siebie za Polaków, oznaczali jako miejsce urodzenia „Pologne”, jest to bowiem, jeśli chodzi o katalog „Niezależnych”, jedyny sposób oznaczenia przynależności narodowej. Rozumiem jeszcze, że ktoś urodzony w Moskwie lub w Wiedniu może się zawahać lub pomylić, ale zarówno pan Pankiewicz, jak pani Olga Boznańska, która wystawia w Wielkim Pałacu, oboje urodzeni w Krakowie, mogliby, sądzę, bez skrupułu nie przyznawać się do narodowości austriackiej.

<sup>49</sup> Józef Pankiewicz (1866-1940) – polski malarz i grafik, jeden z czołowych twórców XIX i XX w., artysta wszechstronny rozpoczął od realistycznych rysunków z życia Warszawy w prasie, poprzez dzieła impresjonistyczne (wraz z Podkowińskim) a potem symbolistyczne; założył w Paryżu filię krakowskiej ASP, prekursor koloryzmu.

<sup>50</sup> Tadeusz Makowski (1882-1932) – polski malarz, tworzący głównie w Paryżu; uczeń J. Stanisławskiego i J. Mehoffera; w Paryżu pod wpływem sztuki Puvisa de Chavannesa, a potem Ślewińskiego, przedstawiciel École de Paris; często malował dzieci; uprawiał także grafikę książkową.

<sup>51</sup> Wanda Popławska [z domu Michalska] (1882-1962) – polska malarka, studiowała na krakowskiej ASP, patrz przyp. 19 na s. 366.

Wanda Popławska zdaje się jakby umyślnie stwarzać trudności i szukać niebezpieczeństw. Jej bujna, wytwornie bogata i wrażliwa, choć nie dość może skupiona dusza malarska pożąda nie tyle zestrojów ostatecznych i brzmień doskonałych, ile rozmiłowana jest w samym zmaganiu się i walce z nieprzewidywanym i nieuległym. Każde z trzech płócien nosi też odmienny akcent malarski. W *Azalii* położono nacisk na stronę, dekoracyjną. W *Studium* drga wyrazisty i dojmujący ton nastrojowy. Wszędzie jednak, a już specjalnie w sfłoczonej nieco *Naturze martwej*, wszędzie pomimo nader sumiennego i dobitnego rysunku, góruje zagadnienie kolorystyczne, chęć wydobycia śmiałej i wytwornej syntezy kolorystycznej z przedziwnie nieraz krnąbrnych elementów barwnych (np. w serwecie i firance w *Naturze martwej*).

Zagadnienie kolorystyczne nęci, zdaje się, również Gustawa Gwozdeckiego, Jana Rubczaka, Czesława Pełczyńskiego, Henrykę Brossin-Polańską, Emilię Wyleżyńską, może nawet Celinę Sunderlandównę<sup>52</sup> i kilku innych... Jedyny obraz Gustawa Gwozdeckiego (*Zstąpienie Ducha Świętego*) to szukanie surowego umyślnie efektu barwnego. Lampa z karminowanym abażurem na serwecie w kwiaty czerwone. Tło – dwie smugi: szafirowa i zimno-szara, bromowane żółtym pasem. Wszystko malowane śmiało jakimiś zawiadziakimi rzutami pędzla. Brak powietrza. Obraz zaciekawia, lecz nie przykuwa. Ten sam autor wystawia dwie impresje w rzeźbie. Obie, traktowane dość ogólnikowo, z miękkim przyciszonym polotem, bez ekstrawagancji, ale też bez silniejszego piętna indywidualnego. Wszystkie obrazy Czesława Pełczyńskiego są świadectwem jednej, ale za to decydującej klęski artystycznej malarza-kolorysty. Doprawdy, trzeba mieć jakąś zgaszoną i zgorzkniałą duszę malarską, aby móc częstować widza takimi *Pomarańczami* i *Różami* o barwach ubogich, boleśnie twardych, gryzących, złych pewno, że je światu pokazano. Znacznie już szczęśliwsze są *Jodły*, *Morze* i *Pałac Luksemburski* Jana

<sup>52</sup> Gustaw Gwozdecki (1880-1935) – polski malarz, grafik i rzeźbiarz, przedstawiciel koloryzmu; uczeń J. Stanisławskiego w Krakowie i K. Krzyżanowskiego w Warszawie; tworzył krajobrazy i martwe natury, w rzeźbie zaś portrety i akty w gipsie i marmurze.

Jan Rubczak (1884-1942) – polski malarz i grafik, przedstawiciel postimpresjonizmu; uczeń J. Pankiewicza; od 1917 r. prowadził w Paryżu własną szkołę graficzną, którą następnie przeniósł do Krakowa; współzałożyciel Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”; zginął w Auschwitzu.

Czesław Pełczyński [Ceslas Pelczynski] (1878-1913) – polski malarz, studiował w Monachium; wystawiał m.in. w warszawskiej Zachęcie, patrz przyp. 9 na s. 363.

Henryka Brossin-Polańska [Henriette Brossin de Polańska] (1878-1954) – malarka polskiego pochodzenia, na stałe mieszkająca w Paryżu, patrz przyp. 24 na s. 367.

Emilia Wyleżyńska – postać niezidentyfikowana.

Celina Sunderlandówna (1885-1956) – polska malarka żydowskiego pochodzenia; krewna B. Leśmiana; przebywała w Paryżu, a w dwudziestoleciu miała pracownię w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej 148; w czasie wojny straciła cały dorobek, po 1945 r. w Łodzi.

Rubczaka. Choć drzewa pierwszego obrazu narysowane bez charakteru, wyglądają jak z gutaperki a sztuczne, bengalskie oświetlenie nie dodaje całości uroku. *Morze* – banalne, oleodrukowe. Natomiast, najskromniejszy z obrazów *Pałac Luksemburski* z nienadto efektownym „efektem” światła może wywołać umiarkowane zadowolenie estetyczne.

Zgrabnie i delikatnie omija trudności kolorystyczne Stanisława Centnerszwerowa<sup>53</sup> i Emilia Wyleżyńska, która zdaje się dużo umieć, ale zadowala się łatwo mierną doskonałością, czy też poprawną fakturą, bez większej troski o twórczość właściwą. Efekt światła (lampy) dość banalny i słabo związany w kolorze. *Natura martwa* malowana nie bez wdzięku. W dekoracyjnym i z dużym smakiem skomponowanym *Poranku* Henryki Brossin-Polańskiej jest dużo „kolorów, ale mało koloru”. Zdaje mi się natomiast, że ambicje kolorystyczne szkodzą wprost obrazom Celiny Sunderlandówny. Rysunek jej poprawny, staranny i sumienny. Za to kolor wysoce niewykwintny. Zamiast związania gamy kolorystycznej artystce udało się tylko ją zbrudzić. Prawda, że malarka nie cofnęła się tu przed zadaniem trudniejszym, ale też wybrnąć z trudności nie zdołała: te różowe zbrukane i przefarbkiwane tony chodzą dziwnie samopas. Stosunkowo najlepiej zharmonizowana jest *Dziewczynka*, jedząca z wdziękiem. Obraz bez pretensji kolorystycznych. Stanisława Kraszewska<sup>54</sup> dała rzeczy nierówne. *Na wzgórzu toskańskim* – jest to taką sobie słodkawa główka, malowana płasko i z ręcznie, krajobraz pełen mdłych zielonkawo-żółtych kolorków. Natomiast *Impresja*, rysowana pośpiesznie, ale z zacięciem, świadczy o temperamentie i pewnym smaku kolorystycznym. Krajobraz Romana Kramsztyka<sup>55</sup> jest twardy i bezpowietrzny; rysunki zaś po akademicku poprawne i mocne. *Kobieta siedząca* Konstantego Bobowskiego<sup>56</sup> rysowana jest z wykwinnym zacię-

<sup>53</sup> Stanisława Centnerszwerowa (1889-1942) – polska malarka żydowskiego pochodzenia z domu Reicher; żona Maksymiliana Centnerszwerera (zm. 1943), muzyka, kompozytorka i krytyka muzycznego.

<sup>54</sup> Stanisława Maria Kraszewska (1869-1942) – polska malarka i graficzka, żona Wł. A. Strzembosza; od 1905 r. na stałe w Paryżu, gdzie wystawiała m.in. w Salon des Indépendants, patrz przyp. 25 na s. 368.

<sup>55</sup> Roman Kramsztyk (1885-1942) – polski malarz żydowskiego pochodzenia; uczeń J. Mehoffera w krakowskiej ASP, studiował w Monachium i Paryżu; współzałożyciel Rytmu; przedstawiciel nurtu klasycyzującego; od 1922 r. na stałe w Paryżu, w 1939 r. przyjechał do Polski, gdzie zastała go wojna; zginął w warszawskim getcie.

<sup>56</sup> Konstanty Bobowski (1881-1941) – polski malarz i działacz społeczny; działacz lewicowy w czasie rewolucji 1905-1907; od 1906 r. w Paryżu, gdzie wystawiał w Salon d'Automne; od 1913 r. w Moskwie, gdzie tworzył dekoracje teatralne; w czasie I wojny służył w polskim wojsku; nauczyciel rysunku w Gimnazjum i Liceum A. Witkowskiego w Skarżysku-Kamiennej (1924-1926); w latach 1928-1932 burmistrz tego miasta, społecznik, redaktor czasopisma „Lewy Tor” w Warszawie; malował portrety dzieci, i pejzaże głównie we wcze-

ciem. Obrazy Zaka i Haydena<sup>57</sup> wymagałyby dłuższego omówienia, które odkładam do innej sposobności. Zresztą Zak wystawia też w Salonie oficjalnym. Tymczasem, dość już wędrówki. Rzucam jeszcze okiem na wiszącą w bocznej ciemnej sali obraz Wacława D. Erceville'a<sup>58</sup> (Polak). Olbrzymie płótno mające wyobrażać *Zwiastowanie*. Przedmiot traktowany dekoracyjnie. Niestety, prócz pewnego rozmachu, wysoce niestarannego rysunku i krzykliwej dysharmonii barw, niczego nie mogłem się dopatrzeć. Jakby dla kontrastu spotykam jeszcze trzy miniaturowe płótna Karoliny Grabowskiej<sup>59</sup>. Są to studia bretońskie, rysowane sumiennie, traktowane z szlachetną prostotą i szczerością, bez pogoni za efektem. Brak może bardziej natężonego poczucia koloru. Nad wszystkim unosi się ten rzadki, wstrzemięźliwy sentyment, bez sentymentalizmu z egzaltacji.

\* \* \*

Radykalnie odmienna atmosfera artystyczna panuje w oficjalnym *Salonie Towarzystwa Sztuk Pięknych*. Jakaś przyzwoita wstrzemięźliwa rozwaga hamuje tu skutecznie zapędy nieuctwa i usuwa dziwolągi niedbałych; bezsilna jest tylko wobec banalnej poprawności „dobrze wychowanych”. Wchodzę do przestronnej rotundy „Wielkiego Pałacu”. Wkrótce, niezupełnie zresztą przypadkowo, wzrok mój pada na dość hucznie anonsowaną w prasie polskiej *Ewę* Edwarda Wittiga<sup>60</sup>. Postać kobieca położona, ba – niemal rzucana i wtłoczona w złom kamienny. Kompozycja związana twardo i mocno.

sny okresie, w późniejszych latach poświęcając się przede wszystkim działalności politycznej i społecznej.

<sup>57</sup> Eugeniusz Zak (1884-1926) – polski malarz i rysownik pochodzenia żydowskiego; studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu, gdzie spotkał L. Gottlieba, R. Kramsztyka, M. Muter; był członkiem Tow. Artystów Polskich w Paryżu, wystawiał na salonach (Jesiennym i Niezależnych); w twórczości widać wpływy Cézanne'a, Chavannesa oraz Gauguina.

Henryk Hayden (1883-1970) – polski malarz na stałe tworzący w Paryżu (od 1907); pod wpływem Wł. Ślewińskiego w Bretanii oraz Cézanne'a; przyjaźnił się z Picassem, Matissem i Jacobem.

<sup>58</sup> Wacław D'Erceville (1888-1966) – polski malarz na stałe w Paryżu (od 1912); uczeń J. Mehoffera w krakowskiej ASP; wystawiał m.in. w Salonie des Indépendants oraz Société Nationale des Beaux-Arts.

<sup>59</sup> Karolina Grabowska (1861-1920) – polska malarka i rzeźbiarka, na stałe mieszkająca w Paryżu; studiowała w Académie de la Grande Chaumière; wystawiała w Salon des Indépendants oraz warszawskiej Zachęcie, patrz przyp. 25 na s. 368.

<sup>60</sup> Edward Wittig (1879-1941) – polski rzeźbiarz, współzałożyciel Rytmu; studiował w Wiedniu i Paryżu; profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Politechniki; początkowo pod wpływem Rodina, następnie neoklasycyzmu; cieszył się olbrzymią popularnością w międzywojniu; autor pomników w Warszawie: Lotnika (1932); PeOWiaka (1921, rekonstr. 1999), Słowackiego (1932, zrealiz. 2001) i Narutowicza (1923, zrealiz. 2002).

Sylweta rzeźby wyrazista. Linią rzuconego ciała, począwszy od stopy, aż ku ręce zwisającej ociężale od głowy linia ta dobitna, prawie eliptyczna uosabia tę obcesową, prawie trywialną zmysłowość, której brak wszelkiego sentymentu, poezji i tym podobnych „rzeczy zbytanych”. Noga brzydka specjalnie, ale może umyślnie. Modelowanie – ze względu na materiał – dyskretne, a raczej ogólnikowe. Ciężenie ciała ku ziemi wyrażono środkami zdecydowanymi (np. obwisanie piersi). Słowem *Ewa* jest stanowczo prawym dzieckiem artysty. Zdolności Wittiga od dość dawna zawiodły już artystę na pole giętkiego przystosowania się do potrzeb, nie mających nic wspólnego ze sztuką ani z tworzeniem. Dowodem tego aż nadto wyrazistym jest banalnie realistyczny, umiarkowanie poprawny i nudny przeraźliwie *Portret hrabiego S.*, który stoi w tej samej sali, schowany dyskretnie w głębi za *Ewą*. Otóż *Ewa* poczęta została zdaje się w chwili szerszego odruchu i szerszego oddechu twórczego. Mimo to, a raczej właśnie może dlatego – tam gdzie się kończy *metier* a zaczyna dusza artysty – na tej granicy zgasła nagle moja radość widza wobec *Ewy*. Gdy – że użyję znanego wyrażenia Teodora Lippsa – zaczął się „wczuwać” (einfühlen) w to dzieło, zrastać z nim i zespalać, – uczułem wówczas, jak dusza moja się zwięża, roztopia w płytkiej grzędawie cielesności, rozplywa w jakichś ordynarnych harmoniach oktaw i kwint równoległych; ton życia wewnętrznego obniża się i tępieje stygnie i w płaskości chwili codziennej przepada... A nie jest to związane bynajmniej ani z „tematem” – tym odwiecznym straszidłem amatorów, ani nawet z większą lub mniejszą dzielnością fachową artysty – jeno wynika stąd właśnie, że w każdym czynie rzetelnym, artysty (nie dyletanta), musi się objawić – mimo, lub wbrew woli twórcy – jego dusza. Dusza – to znaczy nie chwilowy nastrój, ani chwilowe podniesienie poziomu czucia, jeno synteza wszystkich czuć, przeżyć, stanów wewnętrznych, nastrojów minionych, antycypacja tych, które przyjść mogą, a wszystko to nanizane na rytm wewnętrzny, który stanowi o jakości człowieka-twórcy.

Dlatego właśnie – mimo wszystkie nie tyle ryzykowne, ile śmieszne porównania, wielbicieli – taka niezmiernie odległość dzieli *Ewę* Wittiga od dumnie stojącej pośrodku *Penelopy* Emila Bourdelle’a<sup>61</sup>. Kiedy już oko widza nacieszy się wartościami czysto rzeźbiarskiemu – mocną, królewską budową, śmigiłością i śmiałością ruchu, nieco hieratyczną powagą stylizowanych zagiętek i zwojów sukni, kiedy upora się z rozmaitymi znakami zapytania natury rzeźbiarskiej, kiedy pogodzi się wreszcie z ryzykownym nieco, a przecie tak ciekawym złożeniem i oparciem rąk wówczas zaczyna się dusza

<sup>61</sup> Antoine Émile Bourdelle (1861-1929) – francuski rzeźbiarz i pedagog; uczeń Rodina, jego twórczość ewoluowała od wpływów ekspresjonistyczno-impresjonistycznych do form klasycyzujących; autor pomnika A. Mickiewicza na place d’Alma.

widza wplatać w rytm wewnętrzny dzieła, wchodzić w jego szerokie dumne tempo, podziwiać i wielbić śmiałą, zawziętą niemal zdobywczą woli twórcy. Można być nawet przygasłym i fizycznie znużonym od oglądania mnogości dzieł, a przecie patrząc tak w samą rdzeń arcydzieła, czujemy jak rozrasta się nasza jaźń, potężnieje, wiara w dostojność sztuki i w godność życia, którego taka sztuka jest plastycznym wyrazem.

Wychodzę z rotundy środkowej i na lewo. Po przez kilka sal pełnych rzeźb docieram do największej, aby tu odkryć istne azylum artystów polskich. Bez większego wzruszenia mijam sentymentalnego, skomponowanego ze słodczkowatym polotem *Chopina* Bolesława Biegasa<sup>62</sup>. Bardzo mało mówi poprawna dość *Głowa kobieca* Edmunda Kraińskiego<sup>63</sup>. Nieco wyraziściej wypowiada się Stanisław Sobczak<sup>64</sup> w *Głowie męskiej*, (dość silna sylweta). Natomiast *Głowa kobieca* tegoż rzeźbiarza jest szablonowo poprawna i gładka niby reminiscencja z jakiegoś sklepu z dewocjami w lepszym gatunku! *Tolstoja* i *Stracone złudzenie* (głowa) Karola Medwedzky'ego<sup>65</sup> (zapisał się wyraźnie jako Polak) – mówią o znacznej wytrawności rzeźbiarskiej artysty. Po za tym *Stracone złudzenie* pełne jest niebanalnego wyrazu i siły.

*Portret pani D. Janiny Broniewskiej*<sup>66</sup> realistycznie pojęty, poprawny i wypracowany – może zanadto nawet. Stąd pewno portret wygląda jak maska bez wnętrza, maska nałożona, na próżnię: zdaje się jak gdyby pod skórą twarzy modelu wszystkie tętna ustały i życie na chwilę zagasło. Za to *Popiersie dziewczynki* tej samej rzeźbiarki posiada zupełnie zdecydowany charakter i mocną strukturę wewnętrzną. Artystka nie siliła się tu na wydobycie szczegółów drugorzędnych, poprzestała na uwydatnieniu linii zasadniczej i taktownym stylizowaniu całości, z której wyłania się mimo umyślne unikanie wszelkiego rozczulenia – uczucie skupione, niemal surowe. Natomiast

---

<sup>62</sup> Bolesław Biegas [właśc. Bolesław Biegalski] (1877-1954) – polski rzeźbiarz pochodzenia chłopskiego; dzięki protekcji A. Świętochowskiego i zbiorce społecznej studiował na krakowskiej ASP u K. Laszczki, następnie dzięki stypendium Zachęty wyjechał do Paryża; twórczość początkowo pod wpływem naturalizmu, następnie secesji i symbolizmu; był członkiem Polskiego Tow. Hist.-Literackiego w Paryżu; tworzył także presurrealistyczne obrazy.

<sup>63</sup> Edmund Kraiński – polski rzeźbiarz, od 1912 r. w Paryżu, gdzie wystawiał m.in. w Salon Société National des Beaux-Arts, brak bliższych informacji w *Słowniku Artystów Polskich* (t. IV, s. 233).

<sup>64</sup> Stanisław Sobczak [właśc. Stanisław Gąsienica Sobczak Johym] (1884-1942) – polski rzeźbiarz, twórca ceramiki; absolwent krakowskiej ASP, był członkiem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”; w międzywojniu prowadził pracownię w Krakowie przy ul. Kościeliskiej 51, gdzie bywali m.in. S. I. Witkiewicz czy L. Chwistek.

<sup>65</sup> Karol Medwedzky – postać niezidentyfikowana.

<sup>66</sup> Janina Broniewska (1886-1947) – polska rzeźbiarka i malarka; studiowała u X. Dunikowskiego, W. Szymanowskiego i E.A. Bourdelle'a w Paryżu (1909-1914); w twórczości pod wpływem impresjonizmu a następnie neoklasycyzmu i kubizmu.

niezwiązany kompozycyjnie, niemal ordynarny w wykonaniu *Portret panny M.* ze szkodą jeno dla artystki dostał się – sędzę – na wystawę. Co prawda, schowano go bardzo umiejętnie w jakimś kącie ciemnym i prawie jest nie do odszukania dla przygodnego widza.

O głowie „w gipsie” bez najmniejszego nie tylko już „wyrazu”, ale i sensu plastycznego, którą autor (Stanisław Jackowski<sup>67</sup>) jakby na urągowisko nazwał *Tête d'expression* (tak!) – mogę chyba to tylko powiedzieć, że wśród całej wystawy zasłużyła sobie bezspornie na palmę pierwszeństwa pod względem... banalnej nieudolności rzeźbiarskiej.

W dziale architektury Polacy świecą nieobecnością. Gorzej, iż tak samo nieobecni są zupełnie w salach, poświęconych „Sztukom dekoracyjnym” – sztuce stosowanej. Za to jak zwykle nie brak nazwisk polskich w dziale malarstwa. Do najlepiej znanych i uznanych należy, tu niewątpliwie Olga Boznańska<sup>68</sup>. Muszę się przyznać, że mam pewną niewinną słabość dla tych obrazów o jednostajnym nieco, ale zawsze pociągającym ujęciu malarskim. Akademyka prawie wstrzemięźliwość i poprawność nie zasłania bowiem nigdy odrębnego, a wytwornego tonu duszy, który drga wyraziście w tych zielono-szarych i zielono-czarnych, mglistych harmoniach barw, w nie dość swobodnym, jakby umyślnie nieco sztywnym układzie postaci (portret hr. Pułowskiego). Podobny stosunek uczuciowy raczej, niż malarski – wytwarza się mimo woli między widzem a dziełem Mieczysława Jakimowicza<sup>69</sup>. Niezwykle szlachetny, głęboki i mocny wyraz pociąga tu i zniewala przede wszystkim. I tu artysta jest już prawie poza granicą zagadnień technicznych, rysunkowych i kompozycyjnych. Granicę tę przebył stopą zwycięską. Kto wie, może nawet zwycięstwo było zbyt łatwe: takie tryumfy nadto czasem nęcą do wypoczynku w wygodnej przystani artystycznej – przystani raz znalezionej stylu i metody.

Na chłodno zdaje się i jakby z pewnym wyrachowaniem malarskim robiony jest obraz M. Mutermilchowej<sup>70</sup> pt. *Notre-Dame des Rues*. Począwszy

<sup>67</sup> Stanisław Jackowski (1887-1951) – polski rzeźbiarz; uczeń K. Laszczki w krakowskiej ASP (1909-1911), studiował także historię sztuki na UJ; następnie na studiach artystycznych w Paryżu; prezes Towarzystwa „Rzeźba”; autor pomnika J. Kilińskiego w Warszawie.

<sup>68</sup> Olga Boznańska (1865-1940) – polska malarka, przebywająca stale w Paryżu; uczennica K. Pochwalskiego, następnie studia w Monachium; członek Towarzystwa Artystów Sztuka, zdobyła wyróżnienie na Wystawie Światowej w 1900 r. tworzyła głównie portrety, bądź sceny o symbolistycznym przesłaniu.

<sup>69</sup> Mieczysław Jakimowicz (1881-1917) – polski grafik i miniaturzysta; uczeń A. Badowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie T. Axentowicza i Mehoffera w krakowskiej ASP; należał do Grupy Pięciu oraz był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.

<sup>70</sup> Mela Mutermilch z domu Klingsland (1876-1967) – polska malarka żydowskiego pochodzenia; żona Michała Mutermilcha, a potem Raymonda Lefebvre (działaczka sociali-

od tytułu i tematu, a skończywszy na brawurze kolorystycznej i swoistej technice malowania – we wszystkim znać wyraźną chęć zwrócenia uwagi widza. Artystka osiąga to zresztą środkami w znaczeniu malarskim zupełnie godziwymi. Trudne zagadnienie kolorystyczne (chęć powiązania barw brudno-liliowej, jaskrawo-zielonej i żółtej) – nie zostało wprowadzić rozwiązane całkowicie i doskonale, ale sam wysiłek malarski niebanalny jest i twórczy. W obrazie tym brak powietrza: barwy na dalszym planie lokalne. Za to dziecko śpi ładnie, śpi całą postacią, nie zaś wyłącznie zamkniętymi oczyma, jak to często (na obrazach) się zdarza.

Podobno dużym powodzeniem – co prawda nie wiem jakiego rodzaju – cieszą się obrazy Tadeusza Styki<sup>71</sup>. Ich autor ma niewątpliwie znaczny talent – wielką łatwość malowania; nie widzi trudności, nigdy o nich nie słyszał, a nie kwapi się bynajmniej, aby ich poszukać. Jest to, słowem, malarz który tymczasem nie ma wcale ambicji zdobywczych i w ogóle... twórczych. Świadczy o tym choćby *Rodzina* – obraz malowany z łatwą brawurą, lecz twardo, (ubranie zwłaszcza), w sosie brunatnym, bez najmniejszych pretensji kolorystycznych. *Portret p. V. de B.* zgoła cukierkowy, banalnie (poprawny, prawie jak... fotografia ze sztucznie podkolorowanymi wargami).

Sumiennie wystudiowanym o barwach lokalnych jest *Wnętrze kościoła* Stanisława Czajkowskiego<sup>72</sup>. W innej sali spotykam jeszcze krajobraz nastrojowy tegoż artysty. *Jesień* – kościółek wiejski wśród drzew. Ujęcie malarskie – impresjonistyczne. Zagadnienie rysunkowe – ominięte. Gama barwna nie nadto rozległa i niegłęboka. W całości obecny jest pewien miły sentyment – niebolesna melancholia jesieni.

1912, nr 6, s. 92-101

---

stycznego), siostra krytyka Zygmunta Klingslanda; uczennica M. Kotarbińskiego; na stałe w Paryżu (od 1901); wystawiała w salonach i pisała też do pism artystycznych; w twórczości pod wpływem Cézanne'a; działała w polskim środowisku artystycznym we Francji, przyjaźniła się z: L. Gottliebem, W. Reymontem, S. Żeromskim, a także H. Barbusse'em, D. Rivera, R. Rollandem i R. M. Rillem.

<sup>71</sup> Tadeusz Styka (1889-1954) – polski malarz, syn Jana Styki, portrecista, tworzył także obrazy o tematyce religijnej i symbolicznej w post-akademickiej manierze.

<sup>72</sup> Stanisław Czajkowski (1878-1954) – polski malarz, brat Józefa Czajkowskiego, uczeń W. Gersona w Warszawie, a następnie J. Malczewskiego, J. Mehoffera i L. Wyczółkowskiego w krakowskiej ASP, potem w Monachium i Paryżu; członek Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka; w okresie międzywojennym uczył w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, po wojnie w ASP; tworzył głównie krajobrazy i pejzaże.





# MVSEION



L I S T O P - N - X I - R - I I



MVSEION



GRVDZIEN-NXII-R-II

## Z Anglii

**A**nglik nigdy nie nazwie artystę „cyganem”, nigdy nim nie pogardzi, nigdy nie będzie go uważał za proroka natchnionego – oto powód dla czego Sztuka tak inne zajmuje miejsce w społeczeństwie angielskim, niż na kontynencie, a zwłaszcza u narodów wychowanych na kulturze łacińskiej. Tu uważa się artystę za takiego samego *bussines man'a*, jakim jest bankier z City, lub handlarz sukna z Manchester. Tu sztuka nie jest tym celem w sobie zamkniętym, tym najwyższym objawem ducha, o którym się myśli ze czcią, a tylko zawodem dla przeciętnego artysty, a tylko środkiem uprzyjemnienia życia dla szerokich warstw społeczeństwa, a co najwyżej szczytem komfortu. Artystów się żywi i pielęgnuje, jak przedmioty zbytku użytecznego, ceniąc w ich dziełach wygodę – w tym wypadku znaczy to zdrowe tendencje, idee filozoficzne i moralne, więcej jak treść – piękno; więcej się ceni błyskotliwość opowiadania, prawdę w opisach życia codziennego, niż wniknięcie w głębie dusz bohaterów, w znaczenie życia. Skutkiem tego zamieszanie największe w ocenie dzieł. W galerii obrazów współczesnej: *Tate gallery*, obok cudnego pejzażu Whistlera<sup>1</sup>, na którego nikt nie patrzy – wiszą bohomyzy Landseera<sup>2</sup> – rzewne pieski, roztkliwione kocięta, przed którymi tłum dziewcząt i dzieci.

Skutkiem tego przepaść ogromna między prawdziwymi artystami a robotnikami. Specjalnie tyczy to się literatury, najbardziej dostępnej tłumowi. Zajmujące felietony taniej prasy, brak trybun mogących, być odpowiednim kryterium, powoduje upadek krytyki artystycznej i niemożliwość wytworzenia się (tym bardziej, że nie ma *des revues des jeunes*) z jednej strony atmosfery artystycznej, z drugiej – fizyczne po prostu niepodobieństwo, wyłowienia z olbrzymiej produkcji codziennej (około 1000 tomów literatury pięknej rocznie) rzeczy istotnie wartościowych, bo wszystkie są pod wszechwładzą reklamy i tłumy. Naturalnie, że i tu jak wszędzie rzeczy naprawdę wielkie zostają, ale zazwyczaj tylko po latach...

---

<sup>1</sup> James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) – amerykański malarz i grafik, tworzył w Londynie, a potem w Paryżu; studiował w Paryżu, gdzie poznał m.in. E. Maneta i H. Fantin-Latoura; przedstawiciel impresjonizmu, pod wpływem sztuki japońskiej, także grafiki; jego twórczość jest czołowym przykładem tzw. *correspondence des arts*.

<sup>2</sup> Charles Landseer (1799-1879) – angielski malarz, tworzył głównie sceny rodzajowe i myśliwskie.

Arcydzieł ma Anglia może więcej jak którykolwiek inny kraj, bohaterów sztuki też – dość wspomnieć *Chatterton*<sup>3</sup>, nie ma tu jednak tej atmosfery artystycznej, jak w Polsce, w Niemczech, Skandynawii, nie ma tej różnorodności i walki rozmaitych kierunków, jak we Francji, kolebce dzisiejszej sztuki.

Harells Annual, który daje rokrocznie bezstronny obraz życia Anglii, wylicza również wszelkie „sukcesy” w literaturze, które zelektryzowały lub choćby zainteresowały Anglików w ciągu ostatniego roku. Niedawno przeglądałem listę, którą zestawił za rok 1911, i często naprawdę troszkę śmiać mi się chciało, gdy koło arcydzieł formy i sentymentu wyczytałem tytuły romanów kryminalnych, czy opowiadań dziwnych awantur, gdy koło nazwiska Bennetta czy Galsworthy’ego<sup>4</sup>. Widziałem panią *Quiller-Conch* lub *Ridder Haggarda*. Przecież jest w Anglii dziś z pięciu lub sześciu takich pisarzy, którym się należy osobne miejsce. Żyje jeszcze Thomas Hardy, jest Rudyard Kipling, i z młodszych największy Joseph Conrad<sup>5</sup>.

Jestem zupełnie pod wrażeniem jego pamiętników (*Some reminiscences*) od czasów kiedy czytałem listy Flauberta nie napotkałem słów tak drgających życiem nie zamaskowanym, tak rozmiłowanych w sztuce, w naturze. Może od pamiętników Benvenuto Celliniego<sup>6</sup> nie napisano nic tak świeżego, pełnego jakiejś rzeźkości młodzieńczej, jakiejś *Joie de vivre* bez miary. Conrad zatytułował te kartki *Kilka wspomnień*, lecz naprawdę obejmują one całą gamę wrażeń, myśli i uczuć dzisiejszego dnia, i równie dobrze można by im dać tytuł *Jak się zdobywa życie, Jak się staje artystą, Jak człowiek odnajduje siebie, Jak się zdobywa...*

<sup>3</sup> *Thomas Chatterton* – bohater dramatu Alfreda de Vigny (1835), ilustrującego miejsce artysty w społeczeństwie. Młody, angielski poeta, który niezdolny był do jakiegokolwiek pracy jest wyalienowany ze społeczeństwa, co doprowadza go do jego samobójstwa.

<sup>4</sup> Bennett – postać niezidentyfikowana, wielu artystów o tym nazwisku podaje E. Benedit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1966, t. I, s. 557.

John Galsworthy (1867-1933) – angielski pisarz, poeta i dramaturg; uznawany za jednego z największych epików epoki wiktoriańskiej; przedstawiciel realizmu i laureat literackiej Nagrody Nobla (1932); autor *Sagi rodu Forsyte’ów*.

<sup>5</sup> Thomas Hardy (1840-1928) – angielski poeta i pisarz, przedstawiciel naturalizmu, w utworach dominują wątki fatalistyczne.

Rudyard Kipling (1865-1936) – angielski pisarz i poeta, jeden z najpopularniejszych na przełomie XIX i XX w.; autor powieści dla młodzieży (*Księga dżungli*), laureat literackiej Nagrody Nobla (1907).

Joseph Conrad [właśc. Józef Konrad Korzeniowski] (1857-1924) – angielski pisarz i publicysta polskiego pochodzenia; w młodości marynarz, który swoje doświadczenia zawarł w powieści wzbogacając literacką angielszczyznę; w twórczości łączył wątki symbolistyczne i impresjonistyczne.

<sup>6</sup> Benvenuto Cellini (1500-1571) – włoski rzeźbiarz, pisarz i złotnik z Florencji; przedstawiciel manieryzmu; od 1538 r. pozostawał na dworze Franciszka I w Paryżu.

Zdawałoby się, książka pisana bez porządku, bez miary i wagi, bez myśli artystycznej, a wychodzi z niej jakiś cudny kwiat sztuki, co się rozwinął pod niebami wszystkich klimatów, którego wykołysały wszystkie wiatry ziemi. Zdawałoby się, że człowiek, który to wydał, wchłonał w siebie wszelkie emocje, wszelkich doznał przygód i na opisanie ich znalazł to słowo, o którym marzy: *give me the right word and the right accent and I will more [sic!] the world: Dajcie mi właściwe słowo i właściwy ton, a ziemię poruszę.*

*Jak się człowiek staje artystą!* Conrad wspomina swe lata dziecinne. Jak matka mu umierała w drodze do więzienia kijowskiego, tę legendę rodzinną, która mu w uszach dzwoniła od najmłodszych lat, jak to wuj jego żołnierz napoleoński w głodzie i w chłodzie po berezyńskim nieszczęściu z rozkoszą zjadał mięso psa zabitego. Choć sam Conrad nie raz przymierał głodem latami i gorszą się żywił strawą na dalekich wyspach, czuje, że wtedy był tylko wytrwałym, gdy wuj był wielkim. Potem wspomnienie 63 roku, potem opisuje swą miłość do morza, tułaczki po portach francuskich, statkach angielskich, a potem mówi o tym, jak go opętała myśl spisania swych wrażeń.

Morze dla niego jest wszystkim, kochanką i żoną, i ojczyzną, kocha je, jak artysta swoje dzieło, (jak sam się wyraża), jemu zawdzięcza największe rozkosze, najcięższe troski. Miłość ta wzbiera w nim jakąś falą olbrzymią, która sobie miejsca, dosyć znaleźć nie może, której pohamować nie ma sił – która wreszcie znajduje swe ujście w literaturze. Zasłyszana gdzieś historia „człowieka-morza” Allmeyra i sylwetka jego widziana gdzieś na morzu australijskim, jest tą ostateczną kroplą wody, która przelewa dzban, która mu tak długo dolega, póki jej nie spisz. Trzy lata przechodzą, nim mu się ona ostatecznie na papierze skrystalizuje. I jak przedtem gnało go coś po morzach bezdennych i jak przedtem wiatrom dał się nieść nieznanym, tak teraz musi pisać i pisać bez końca, musi na nowo przeżywać swe życie, awanturnika przedziwnie wrażliwego, i musi znów oczyma duszy oglądać te pejzaże jaskrawe, te dusze rozhukane, które napotkał, te dziwne przygody, których był świadkiem. Jeżeli życie jego przypomina mi żywot Beniowskiego, to dzieło ten przepyszny poemat J. A. Rimbaud „le bateau ivre”.

Lecz na dnię wszystkiego, wszędzie i zawsze napotyka siebie, swoją zagadkę rozwiązuje bez końca i wtedy największy, kiedy do jej sedna dochodzi. Życie to największa rozkosz i mimo wszystko imponującym jest okrzyk triumfu Conrada: choć niczym nie mogę usprawiedliwić, że żyłem z dala od moich bogów i grobów, na przekór życiu i życiom, wbrew bólowi i rozkoszy, przez siebie i innych, a jednak szczęśliwym, bo żyłem – życiem pełnym – życiem własnym. Poznałem życie, poznałem siebie. I tak ten dziwny Polak, co z daleka od ojczyzny objechał, jak awanturnik, świat cały, dochodzi do tego samego szczęścia, o którym marzy spokojny esteta i olimpijski czciciel

dla sztuki, jako o ostatnim ideale sztuki André Gide: *se sentir soi-méne*<sup>7</sup>. A w uszach dźwięczy mi starożytność: *Gnoti seauton*<sup>8</sup>. W porównaniu z tym dziełem jakżeż nędznymi wydają się te inne utwory, które tyle hałasu narobiły ostatnimi czasy – tklive, czy chłodne, realistyczne czy romantyczne, jakżeż one tylko... dobrze wypracowane.

*Jane Oglander* przez panią Belloc Lowndess<sup>9</sup>, *The Doll* przez pannę Violet Hunt<sup>10</sup>, *Tommy and Co* przez Jerome K. Jerome<sup>11</sup> – oto trzy ostatnie powieści o wielkim powodzeniu. Historie dziewcząt, młodych Angielek. Ta sama dziewczyna tu, tam i owdzie stoi na progu życia i miłości, jednakowo trudna walka dla wszystkich, inne nieco drogi – bo inne tendencje autorów – ten sam cel. Autorowie inni, styl (zależny od tonu) nieco inny, inny punkt wyjścia. Pani Belloc Lowndess, Francuska z pochodzenia, bystra sprawozdawczyni w „Timesie” literatury swego kraju ojczystego, choć sąd jej zazwyczaj trafny, gdy mówi o cudzych utworach – gdy sama pisze, zdaje się, jak gdyby wbrew swej woli, bardziej zbliża się do sentymentalizmu Gypa i Theurietów niż do swych mistrzów, których teoretycznie uwielbia. Kobieta-demon, rycerz-bohater, trucizna, piękność, szal – oto pierwiastki jej książki. Przebrzmiały już czasy romantycznych opowieści i naprawdę, czy to nie za późno je wznawiać.

Panna Violet Hunt, wnuczka wielkiego preraphaelity, przyjaciółka niegdyś Wilde’a, intelektualistka, sufrażetka, chce wyłomaczyć tak dziś aktualną kwestię, dlaczego kobietom jest źle na świecie. Więc co! Sfinks bez zagadki. Jerome K. Jerome to humorysta, ale że powierzchownym więc dość zabawny – byle się śmiać, a czasem ze smutnym gestem chustkę do oczu podnosić. Te powieści, to trzy typowe utwory, które mają powodzenie w szerokich warstwach społeczeństwa angielskiego, łatwe do czytania, spokojne i przyjemne, nie męczą a ozdabiają umysł przeciętnego Anglika. Cygaro wypalone, dymek się rozwiął, popiół jeno w popielniczce...

Oto obraz dzisiejszej literatury angielskiej. Jedno olbrzymie arcydzieło, a w zamian za to setki mierności. Nie ma drogi pośredniej, nie ma tej falangi

<sup>7</sup> *Se sentir soi-méne* (fr.) – czuć się sobą.

<sup>8</sup> *Gnoti seauton* [właśc. gnothi seauton] (gr.) – poznaj samego siebie.

<sup>9</sup> Belloc Lowndess [właśc. Marie Adelaide Rayner Lowndes z domu Belloc] (1868-1947) – angielska pisarka; twórczyni powieści sensacyjnych o psychologicznym podłożu, które przeniesione zostały na ekran m.in. przez A. Hitchcocka.

<sup>10</sup> Isobel Violet Hunt (1862-1942) – angielska pisarka, córka Alfreda Hunta; wzrastała w kręgu preraphaelitów; reprezentowała idee ruchu feministycznego, a w powieściach często wykorzystywała motywy fantastyczne; była współzałożycielką Międzynarodowego PEN Clubu; prowadziła salon literackim, w którym bywali m.in. J. Conrad, E. Pound i in.; była związana z H.G. Wellsem.

<sup>11</sup> Jerome Klapka Jerome (1859-1927) – angielski pisarz i dramaturg; współzałożyciel pisma „The Idler” (1892), w którym publikowali m.in. M. Twain; autor powieści *Trzech panów w łódce* (nie licząc psa) (1889).

miłośników literatury, inteligentnych dyletantów, którzy wytwarzają atmosferę. Dwie ostateczności: sztuka wielka i robota dla tłumu, obie równie pożądane, równie cenione. Na szczęście jednak nie brak arcydzieł. H. J. Wells kończy nową powieść, A. Bennett zaczyna znowu coś drukować. Chciałbym kiedyś móc o nich w Polsce opowiedzieć.

1912, nr 6, s. 103-108

Stanisław Baczyński

## Antagonizm warszawsko-krakowski

**N**ależy walczyć z nieumotywowanymi głębszą ewolucją historyczną, a szkodliwymi dla zdrowia i poczucia jedności narodu objawami. Za taki objaw uważamy w pierwszym rzędzie antagonizm Warszawy do Krakowa. Gdzie właściwie leży źródło tego antagonizmu, trudno wyjaśnić i sprecyzować. O ile Mazurzy boczyli się w dawnych wiekach na Małopolan, to problem nieomówiony jeszcze przez naszą psychologię narodową. Raczej myśmy mogli boczyć się na Mazurów, że nam zabrali króla z Krakowa i pozbawili nas stołecznych korzyści. W wojnach szwedzkich Kraków cierpi nie gorzej od Warszawy, a żadnych za to nie doczeka się kompensat. Przez cały ciąg czasów Wazowskich i Saskich stoi na uboczu, jak opuszczona wdowa i ciągle od najeźdźców odbiera policzki. A przecież w ciężkich dobach konfederacji barskiej i Kościuszkowskiej, tli pod gruzami Wawelu ogień narodowego zapału, stąd wychodzi, bądź co bądź, hasło do Insurekcji, a po upadku niepodległej i kongresowej Polski wolne miasto – jedyna to „krajina taka, w której jest trochę szczęścia dla Polaka”. Jakież to prądy i posiewy polityczne czy filozoficzne rozdzieliły dwie nadwiślańskie stolice Polski? W Insurekcji i obu powstaniach walczyli Krakowianie wspólnie z Warszawianami. Czyżby szkoła krakowska poważnie brała bratnie grody?

A gdzież jest właściwa szkoła warszawska, przy skrępowaniu tamtejszego życia politycznego, gdzie rodzimi doktrynerzy demokracji, gdzie rodzimi tacy liberalizmu? Pozytywizm Warszawy? Pewno, że wycisnął swoje piętno na arcytworach warszawskiej produkcji, na twórczości Świętochowskiego, na powieści Sienkiewicza i myśli społecznej Prusa, ale odwrotnie, czy ruch literacki Krakowa, zapoczątkowany wystąpieniem Przybyszewskiego, a uwieńczone genialną twórczością Wyspiańskiego, nie zaważył na naturalizmie Reymonta, na pesymizmie Żeromskiego, na talencie pisarskim Weysshoffa,

na liryce Tetmajera, na kulturze Miriama<sup>12</sup>? Przez wszystkie te odgałęzienia warszawskiej umysłowości przebiega dziś w rzeczywistości ten sam prąd narodowego idealizmu, który galwanizuje także mieszkańców starego Krakowa. Tu więcej kościołów i cmentarzy, tam więcej kominów i ruchu ulicznego, ale pod kolumną Zygmunta i pod Zygmontowym dzwonem w ten sam takt biją serca – w takt pieśni legionów!

1912, nr 11, s. 87-88

W. K.

### Uwagi nad ruchem naukowym w Warszawie

**Z**acznijmy od pewników. W Warszawie mnożą się objawy życia intelektualnego, ruch naukowy się rozwija, wyrastają kontry nowych gmachów bibliotecznych, stare mury przypominają sobie dawną świetność. Wszystko to nie nasuwa wątpliwości, dopóki nie próbujemy analizowania oddzielnych fenomenów i nie usiłujemy scharakteryzować całości. Dopiero wówczas mnożą się niepewności i *exempli gratia* niżej podpisany nie wie do końca, czy jego uwagi będą hymnem na cześć żywotnych, twórczych sił narodu, czy też będzie od nich wiało zapachem jezuickich panegiryków na cześć utytułowanych i możnych a hojnych „mecenatów”. Prawdziwie trafnie scharakteryzował ktoś Warszawę, jako stolicę prywatnej inicjatywy. Osoby i stowarzyszenia prywatne, a nawet spółki akcyjne, budują i utrzymują szpitale, szkoły, muzea; nawet teatr klasyczny jest własnością akcjonariuszów. Troska i opieka rządowa czy miejska od dawna mają dla nas wartość mitologiczną i szczytem marzeń naszych jest aby nam nie przeszkadzano.

A natura próżni nie znosi. Rola państwa, mimo wszystko musi być wykonana, i oto podejmują ją jednostki: dzięki panu Józefowi Potockiemu<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Zenon Przesmycki-Miriam (1861-1944) – polski poeta, tłumacz, krytyk literacki; reprezentant parnasizmu i symbolizmu; założyciel i wydawca najważniejszego pisma Młodej Polski „Chimery”; minister kultury w 1918 r.; edytor Norwida; współzałożyciel Polskiej Akademii Literatury i autor polskiego prawa autorskiego.

<sup>13</sup> Józef Mikołaj hr. Potocki (1862-1922) – polski arystokrata, poseł do rosyjskiej Dumy Państwowej, kolekcjoner; młodszy syn Alfreda ordynata łańcuckiego, mąż Heleny z ks. Radziwiłłów; odziedziczył majątki na Wołyniu (m.in. Antoniny) oraz pałac przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie; chronił księgozbiór Sanguszków w Sławucie, z którymi był spokrewniony; ofiarował Tow. Naukowemu Warsz. kamienicę przy ul. Śniadeckich 8, był także kuratorem Komisji Pracowni Naukowych.



Towarzystwo Naukowe ma własną obszerną siedzibę; pani Kierbedziowa<sup>14</sup> buduje gmach Biblioteki Publicznej i Szkoły Sztuk Pięknych; pan Edward Krasiński<sup>15</sup> cieszy się w tej chwili widokiem wyprowadzonych pod dach potężnych murów Biblioteki Ordynackiej; ks. Adam Czartoryski<sup>16</sup> umożliwia ocalenie od zagłady najdawniejszego zabytku budownictwa w Warszawie. Uchyłmy nisko czoła przed zasługą, pióropuszem zmiatając proch z pałacowych parkietów i złożmy w hołdzie ofiarodawcom wdzięczny madrygał na cześć ludzi dobrej woli. Innymi dowodami uznania społeczeństwo nie rozporządza. Ale hojni mecenasowie to jeszcze nie wszystko; mogą oni dać i dają jedynie ramy, stwarzają możliwość pracy; spełniają, powtarzamy, zadania, które w świecie kulturalnym dźwiga państwo. Między ulicą Kaliksta<sup>17</sup> a Okólnikiem Krasińskich musi się dziać coś więcej, jeżeli mamy mówić o odrodzeniu umysłowym Warszawy.

Troską, która trapiła zarówno Towarzystwo Biblioteki Publicznej, jak i zarząd Biblioteki Krasińskich, była konieczność rozszerzenia sal czytelnianych, zwiększenie ilości miejsc dla rzesz całych, szukających dostępu do książki. Wiadomo było z góry, że tych miejsc będzie zawsze za mało. W Europie sale biblioteczne wypełnia młodzież uniwersytecka, ale Warszawa nie ma uniwersytetu, nie ma egzaminów rządowych, nie ma gotowych posad suplentów, asystentów, amanuentów itd. – więc skąd się bierze ten zastęp czytelników warszawskich i czego szuka?

Nie szuka rang i pensji rządowych na pewno. Nieprzyjazny stosunek państwa do społeczeństwa wyrobił w nas przynajmniej pewną samodzielność, jeżeli tak można powiedzieć biurokratyczność. I tych młodych i starszych, częścią samouków, częścią wychowawców szkół zagranicznych, mniej czy

---

<sup>14</sup> Eugenia Kierbedziowa (1855-1946) – polska filantropka; córka inżyniera Stanisława Kierbedzia i żona stryjecznego brata o tym samym imieniu, także inżyniera; dzięki spadkowi w 1914 r. ufundowała wzniesienie gmachu Biblioteki przy ul. Koszykowej w Warszawie (proj. Jana Heuricha) oraz Szkoły Sztuk Pięknych (proj. Alfonsa E. Graviera), które wypozażyła, a także jeden z pawilonów szpitala dla nerwowo chorych w Drewnicy.

<sup>15</sup> Edward hr. Krasiński (1870-1940) – polski arystokrata, działacz społeczny, literat; odziedziczył ordynację opinogórską; dzięki sprzedaży swoich rodowych dóbr w Radziejowicach podjął się uporządkowania biblioteki i zbiorów Krasińskich oraz budowy nowoczesnej siedziby w Warszawie przy ul. Okólnik, która uległa zniszczeniu podczas II wojny; prezes Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości oraz Tow. Naukowego Warsz.; sympatyk endecji, odznaczony Krzyżem Oficerskim Legii Honorowej i Krzyżem Komandorskim Polonia Restituta; zginął w Dachau.

<sup>16</sup> Adam Ludwik ks. Czartoryski (1872-1937) – polski arystokrata, syn Władysława ks. Czartoryskiego, wnuk księcia Adama Jerzego; ordynat sieniawski i gołuchowski; dokończył dzieło organizacji muzeum XX. Czartoryskich; mecenas nauki i sztuki; zakupił dla Tow. Miłośników Historii kamienicę książąt mazowieckich na Starym Mieście w Warszawie.

<sup>17</sup> *Ulica Kaliksta* – dziś ulica Śniadeckich w Warszawie.

więcej przygotowanych, mniej czy więcej twórczych, prowadzi do bibliotek jedynie szczerza potrzeba wiedzy. Walka o byt, o kawałek chleba pozostaje za progiem; godziny urwane pracy zarobkowej w kantorze lub w fabryce spędza czytelnik nad książką. Ma on zresztą niedaleko siebie w starszym pokoleniu wzory przedziwne; żywoty Jabłonowskiego, Korzona, Smoleńskiego, Chlebowskiego<sup>18</sup> powinny kiedyś być przedmiotem wykładów, jak w szkołach amerykańskich, żywoty Washingtona i Franklina<sup>19</sup>. Bez żadnych widoków katedr uniwersyteckich, w ciężkim jarzmie pracy zarobkowej, wśród powszechnej apatii i pod obuchem strasznego ucisku stwarzali oni dzieła, zadziwiające potęgą talentu i wiedzy. Nie wiem, gdzie by można znaleźć przykłady równie bezinteresownego, czystego umiłowania nauki. Stanowczo wartość społeczna tych żywotów, jest w Polsce niedoceniona.

Takie wzory świecą młodej nauce warszawskiej, tym, którzy w pierwszym rzędzie powołani są dzisiaj do wypełnienia treścią form, stworzonych przez ofiarność jednostek. Jest tych młodych garstka spora w porównaniu z dniem wczorajszym, ale drobna w stosunku do wielkości zadań, jakie ją czekają i brak ludzi daje się nieustannie odczuwać. Wyrazem zorganizowanych, wysiłków „młodych” były ostatnio trzy wielkie serie odczytów humanistycznych: historycznych, filozoficznych i z historii sztuki. Poznaliśmy ich tam prawie wszystkich. I w sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa i w Towarzystwie Psychologicznym pokazywali się na katedrze po kolei prelegenci o coraz to

---

<sup>18</sup> Władysław Jabłonowski [ps. Gryf, J.A. Błoński] (1865-1956) – polski krytyk, nowelista i działacz polityczny – sympatyk endecji; studiował na Politechnice we Lwowie oraz na uniwersytetach w Paryżu, Genewie i Lipsku; brał udział w uroczystościach pochówku Mickiewicza na Wawelu; poseł do III Dumy Państwowej, członek Tymczasowej Rady Stanu (1918), a następnie poseł na Sejm, przeciwnik J. Piłsudskiego; przedstawiciel modernizmu w literaturze.

Tadeusz Korzon (1839-1918) – polski historyk, przedstawiciel tzw. warszawskiej szkoły historycznej; brał udział w powstaniu styczniowym, za co został zesłany w głąb Imperium, skąd powrócił w 1867 r.; wykładał na Uniwersytecie Latającym; w badaniach wykorzystywał materiały statystyczne i źródła gospodarcze, członek Akademii Umiejętności w Krakowie.

Władysław Smoleński (1851-1926) – polski historyk, przedstawiciel tzw. warszawskiej szkoły historycznej; członek Akademii Umiejętności, Tow. Naukowego Warsz., Uniwersytetu Latającego i Uniwersytetu Warszawskiego; prace głównie o dziejach XVIII w.

Bronisław Chlebowski (1846-1918) – polski historyk literatury, edytor; studiował w Szkole Głównej; brał udział w powstaniu styczniowym; współpracował z wieloma periodykami m.in. „Ateneum”, „Tygodnikiem Ilustrowanym”, gdzie publikował artykuły z dziejów literatury głównie epoki staropolskiej i romantyzmu; członek Tow. Naukowego Warsz. oraz PAU, profesor odrodzonego Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>19</sup> George Washington (1732-1799) – amerykański polityk, generał, pierwszy prezydent USA.

Benjamin Franklin (1706-1790) – amerykański polityk, filozof i uczyony; współtwórca Deklaracji Niepodległości; odkrył wiele właściwości elektryczności.

bardziej młodzieńczym wyglądem; widocznie jednak nie szkodziło to treści wykładów, bo sala była stale zapełniona, a słuchacze bardzo zadowoleni.

Humanistyka o podkładzie historycznym ogniskuje się w trzech organizacjach: w II wydziale Towarzystwa Naukowego, w Towarzystwie Miłośników Historii i w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami Przeszłości. To ostatnie z natury rzeczy przeznaczone raczej do działalności społecznej niż czysto naukowej, podejmuje jednakowoż w najbliższym czasie wydawnictwo, poświęcone historii sztuki, głównie architektury. Towarzystwo Naukowe przechodziło dotychczas fazę działalności przeważnie organizacyjnej. W ciszy głównego Archiwum powstaje dopiero dzieło, które posłuży za kamień węgielny dla dalszego, oby najświetniejszego rozwoju naukowego instytucji. Myślę tu o *Kodeksie Mazowieckim* J. K. Kochanowskiego. Chyba *Monumenta Germaniae* nie były przygotowane z większym nakładem pracy, ze ściślejszą i konsekwentniejszą metodą wydawniczą. Drugie podjęte przez Towarzystwo Naukowe wielkie wydawnictwo aktów unii symbolizuje niejako jedność nauki polskiej: materiały z Nieświeża przygotowują Kraków (Kutrzeba) i Lwów (Semkowicz), wydaje Warszawa.

Skromniejsze są zadania Towarzystwa Miłośników Historii, które znajduje się obecnie w stanie świetnego rozkwitu. Cały szereg tomików wydanych przez Towarzystwo wyjaśnia i popularyzuje przeszłość Warszawy. Specjalny wydział zajmuje się restauracją nabytej na własność tzw. Kamienicy książąt Mazowieckich; odpowiednio odnowiony będzie ten zabytek razem z Kamienicą Baryczków, dowodem, jakie piękności kryją się na Starem Mieście warszawskim. Działalność czysto naukowa Towarzystwa zamyka się w Wydziale Historii, Literatury i Oświaty i w Wydziale Metodologicznym. Ten ostatni zwłaszcza pod przewodnictwem prof. Smoleńskiego stanął na bardzo wysokim poziomie i rozwija się znakomicie.

A właściwa indywidualna praca naukowa? – Pan Znaniński<sup>20</sup> pisze wielką historię etyki na tle własnego systemu filozoficznego. Pan Lewiński<sup>21</sup> drukuje (po angielsku i po polsku) traktat o własności pierwotnej. Pan Krzywicki<sup>22</sup> ma nam dać rychło obszernie dzieło socjologiczne również własności pierwotnej poświęcone. Pan Czarnowski<sup>23</sup> drukuje (po francusku)

---

<sup>20</sup> Florian Znaniński (1882-1958) – polski filozof i socjolog, współtwórca socjologii akademickiej; po wojnie w USA.

<sup>21</sup> Stanisław Lewiński (1880-1936) – polski historyk, polityk, działacz społeczny na Mazurach, był także publicystą i dziennikarzem wielu pism, redaktor „Mazura”; kierownik biblioteki Muzeum Polskiego w Rapperswilu.

<sup>22</sup> Ludwik Krzywicki (1859-1941) – polski socjolog, ekonomista i filozof marksistowski; jeden ze współtwórców polskiej socjologii.

<sup>23</sup> Stefan Zygmunt Czarnowski (1879-1937) – polski historyk kultury i socjolog, badacz folkloru, sympatyk endecji, profesor Uniwersytetu Warszawskiego.

o klanach irlandzkich. Prof. Wierzbowski<sup>24</sup> obiecuje nam dać wielką historię Komisji Edukacyjnej. Pan Kucharzewski<sup>25</sup> pracuje nad obrazem epoki Paskiewiczowskiej. Pan Siemieński<sup>26</sup> wykończy dużą rozprawę o formach sejmikowania. Pan Handelsmann<sup>27</sup> – o Napoleonie. Pan Baranowski<sup>28</sup> pisze historię wsi polskiej. Mościcki<sup>29</sup> drukuje obszerną historię Litwy porozbiorowej. Nad wcześniejszymi dziejami Litwy, pracuje owocnie pan Jakubowski<sup>30</sup>, wytrącając z rąk uczonych rosyjskich berło wyłącznych na tym polu badań. Panowie: Iwaszkiewicz, Bojasiński, Mienicki, Ehrenkreutz<sup>31</sup> przygotowują większe prace historyczne. Panowie: Dobrowolski, Broniewski, Rokowski, Tatarkiewicz, Lauterbach, Smoliński<sup>32</sup> budują historię sztuki w Warszawie,

<sup>24</sup> Teodor Feliks Wierzbowski (1853-1923) – polski historyk, badacz literatury, archiwista i wydawca; członek Akademii Umiejętności, współzałożyciel Tow. Naukowego Warszawskiego, dyrektor Archiwum Głównego Akt Dawnych.

<sup>25</sup> Jan Kucharzewski (1876-1952) – polski historyk, prawnik; premierem w latach 1917-1918; po II wojnie na emigracji.

<sup>26</sup> Józef Jan Siemieński (1882-1941) – polski historyk, publicysta i archiwista; prezes Towarzystwa Miłośników Historii (1931-32); dyrektor Arch. Głównego Akt Dawnych (1920-1939) i profesor UJ, zginął w Auschwitzu.

<sup>27</sup> Marceł Handelsmann (1882-1945) – polski historyk żydowskiego pochodzenia, badacz dziejów średniowiecza i epoki nowożytnej, jeden z najwybitniejszych historyków polskich, wydany Niemcom przez pravicowe podziemie, zginął w obozie koncentracyjnym Dora-Nordhausen.

<sup>28</sup> Baranowski – być może Ignacy Baranowski (1833-1919) – lekarz, profesor UJ i UW.

<sup>29</sup> Henryk Stanisław Mościcki (1881-1952) – polski historyk, badacz XIX w., profesor UW i UJ, członek Tow. Nauk. Warszawskiego i Polskiej Akademii Umiejętności, sympatyk sanacji; w czasie powstania warszawskiego więziony na Pawiaku, po 1945 w Krakowie.

<sup>30</sup> Jan Jakubowski (1874-1938) – polski historyk, badacz dziejów Litwy.

<sup>31</sup> Janusz Iwaszkiewicz (1879-1944) – polski historyk, profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie, badacz dziejów Litwy i Europy XVIII i XIX w.; zginął w powstaniu warszawskim.

Józef Bojasiński (1875-1930) – polski historyk, badacz dziejów Polski XIX w.

Ryszard Mienicki (1886-1956) – polski historyk, archiwista, profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie; badacz archiwów wileńskich i ruskich epoki nowożytnej; po 1945 r. profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Gdańsku.

Stefan Ehrenkreutz (1880-1945) – polski historyk prawa, badacz ustrojów państw Europy Środkowej, oraz systemów prawnych polskich i litewskich; profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, ostatni polski rektor tej uczelni; członek Tow. Naukowego Warszawskiego i Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie, działacz polityczny PPS, zwolennik J. Piłsudskiego, senator II Rzeczypospolitej; założyciel Inst. Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie, centrum sowietologii międzywojennej, po 1944 r. więziony przez NKWD, gdzie zmarł.

<sup>32</sup> Marceł Naleęcz Dobrowolski (1876-1959) – polski malarz i historyk sztuki, publicysta oraz pedagog; studia na UJ oraz w ASP u Malczewskiego, Mehoffera i Wyczółkowskiego, należał do krakowskiej bohemy młodopolskiej; w czasie I wojny zesłany na Daleki Wschód, potem w Warszawie; w badaniach autor prac o XVII i XVIII w.

a ogłoszony przez Miłośników Historii konkurs na monografię jakiegokolwiek zabytku budownictwa warszawskiego ujawni może nowe na tym polu nazwiska.

O rzeczach drobniejszych wspominać tu nie mogę. Znaleźć je będzie można w spisach rzeczy „Biblioteki Warszawskiej” lub „Przeglądu Historycznego”, którego 15 dotychczasowych tomów odegrało niemałą rolę w budzeniu Warszawy. Zwłaszcza, dla najmłodszych „Przegląd” jest nieoceniony: zawsze dla nich otwarty, niejedno nowe nazwisko wprowadził do literatury. To też większość młodych tutaj właśnie zdobywa swoje naukowe ostrogi. Tętno życia naukowego pulsuje silnie, pomysły się krystalizują i pióra skrzypią w licznych pracowniach. Ale czy ten ruch ma jaką charakterystyczną fizjonomię, czy ma cechy wspólne i mocne podstawy na przyszłość?

O przyszłość możemy być chyba spokojni. W trudniejszych warunkach zaczynać niż my, następcy nasi nie będą z pewnością. Wprawdzie nagrodą za wysiłki będzie im tak samo tylko uznanie społeczne, ale wartość to widocznie wielka i znakomita, skoro dla niej poświęcają pokolenia pracowników dobrobyt materialny i inne rozkosze życia. Społeczeństwo z każdym rokiem zdaje się, wyżej cenić naukę, a specjalnie w ostatnich czasach daje się zauważyć jakby zwrot w stronę nauk humanistycznych: powodzenie odczytów tegorocznych było tego najlepszym dowodem.

Za cechą charakterystyczną nauki warszawskiej zarówno starszej jak i młodszej uważałbym zupełny brak kariery i hierarchii. Aby żyć, trzeba pracować w banku, przyjmować pacjentów, grać na giełdzie czy uczyć w szkole – a poza tym w dalekim od zarobkowania świecie zjawisk jest „uczony” członkiem demokratycznej naukowej rzeczypospolitej, gdzie poza szacunkiem dla starszego wieku, panuje istotna braterski równość. W ostatnich czasach dopiero rozwój Towarzystw naukowych doprowadził do utworzenia kilku „posad” – ale większego wpływu dotychczas to nie wywarło.

Z obydwoma polskimi Uniwersytetami utrzymuje nauka warszawska stosunki bliskie i serdeczne: znaczna część tutejszych pracowników odbywała

---

Broniewski – być może Tadeusz Andrzej Broniewski (1894-1976) – polski historyk sztuki, który wówczas miałby 19 lat.

Rokowski – postać niezidentyfikowana.

Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) – polski filozof, historyk filozofii i historyk sztuki, etyk i badacz dziejów estetyki; członek Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności.

Alfred Lauterbach (1884-1943) – polski historyk sztuki i muzeolog; członek Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości; dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim w Warszawie, badacz sztuki XVIII w.; zabity przez gestapo.

Józef Teofil Smoliński (1865-1927) – polski historyk sztuki, malarz i kolekcjoner; badacz sztuki kresów.

studia w Galicji. Stosunki te należy podtrzymywać usilnie; jak najczęstsza wymiana ludzi między Warszawą a Lwowem i Krakowem byłaby nadzwyczajnie pożyteczna. Grupy politycznej młoda nauka warszawska nie stanowi żadnej; nawet ci, którzy „politykują”, oddzielają swoją działalność od pracy naukowej w sposób, nie pozwalający na żadne kompromisy. Pod względem siły talentów młodsze pokolenie zdaje się ustępować starszym; nadrabia to ścisłą umiejętną metodą, którą zawdzięcza pracownikom seminaryjnym zakordonowych uniwersytetów. Zatem ramy, stworzone przez mecenasów, nie pozostały puste; zatem płonne były obawy, że uwagi o odrodzeniu umysłowym Warszawy zamienią się w panegiryk na cześć Pilaw, Korwinów czy Pogoni; zatem możemy śmiało wskazywać na tyle dalszych palących potrzeb, które zaspokoić może tylko państwo lub wielkie fortuny; i nie wątpiąc, że przykłady Czartoryskich i Krasieńskich znajdą naśladowców, możemy wołać z góry *vivat sequens*.<sup>33</sup>

1913, z. 5, s. 68-73

---

<sup>33</sup> *Vivat sequens!* (łac.) – niech żyje następny!

# MVSEION



ROK II  
KWIECIEN-NR-IV

MVSEION



ROK II - MARZEC - NR. III

W. BOROWSKI.





## IV. Książki

### Nieco o literaturze erotycznej i erotomanii literackiej

S truna erotyczna mało w ogóle dźwięczała w arfie poezji polskiej. Za dni renesansu i baroku odzywała się śmieiej to u Kochanowskiego, to u Potockiego i w innych – ale ton jej był żartobliwy. Pod przyłbicą fraszki przedostawał się erotyzm na Parnas. Nie inny jest charakter erotyków i za dni Węgierskiego<sup>1</sup> a nawet i Fredry. Romantyzm, całą swoją czujnością moralną zwrócony to ku metafizyce to ku sprawom mistycyzmu patriotycznego, z natury rzeczy na wtóry plan usuwał ten ton poezji. Płonęło u Słowackiego światło miłości, ale u niego, najbardziej miłosnego z romantyków, miłość najwyższe miała koturny nadziemskie. Tradycja tego celibatu literackiego sprawiła, że gdy przed laty kilkunastu przemówił Przybyszewski<sup>2</sup> – w społeczeństwie nie umiano odróżnić poezji od pornografii. Dzieła Przybyszewskiego były jakby trzęsieniem się ziemi na naszych równinach przywykłych do burz, do... mgieł – ale nigdy do trzęsienia ziemi. To było jedno zło. Gorszym daleko złem było wtóre.

Oto zjawiła się czereda naśladowców i epigonów Przybyszewskiego. Wykształcenie odebrali z *De profundis* Przybyszewskiego, ale instynkt odczuwania wzięli z epok dawniejszych, z epoki szczytnego purytanizmu polskiego (instynkt jest zawsze starszy od wykształcenia). Z tego konfliktowego powiązania mody i instynktu zrodził się ułomny potomek – *nieszczerość*. U Przybyszewskiego erotyzm jest żywym i szczerym odczuciem, co więcej

---

<sup>1</sup> Tomasz Kajetan Węgierski (1756-1787) – polski poeta doby Oświecenia, tłumacz i satyryk; ze względu na krytykę króla i elit zmuszony do opuszczenia kraju, zmarł w Marsylii.

<sup>2</sup> Stanisław Przybyszewski (1868-1927) – polski pisarz, poeta i dramaturg; jeden z czołowych twórców Młodej Polski i członek cyganerii w Krakowie przełomu wieków; uważany za skandalistę i dekadenta.

– doprowadzony jest do wymiaru piękna. Epigoni polscy Przybyszewskiego są tylko naturalistami. Prawie żaden z nich nie jest poetą miłości cielesnej, przeto prawie każdy z nich jest nieomal pornografem. Pornograf – wyraz to o tyle nie ścisły, że epigonami Przybyszewskiego są przeważnie kobiety. Od pani Orlicz-Garlikowskiej<sup>3</sup> i jej pisanych obrzydliwości począwszy a na najbardziej „filozoficznej” z nich pani Rygier-Nałkowskiej<sup>4</sup> skończywszy – wszystkie naśladowczynie autora *Wigilii* nie tyle są pisarkami erotycznymi, ile erotomankami w pisarkach...

Okoliczność, że literaturę erotyczną reprezentują u nas kobiety, zwiększa tylko tę tragikomedie konfliktu mody z instynktem. Tak się już bowiem jakoś składa w psychologii, że kobieta, acz głośniejsza od mężczyzny we wszelkim nowatorstwie, uporniejszą jest jednak konserwatystką w normach życiowych. Wypływa to z przyrodzonego *commum sens*<sup>5</sup> kobiety. Dlatego też w nowelach kobiet erotopisarskich czuje się więcej brawury niż przekonania. Nie jedna erotyzująca piórem dziewica popełnia zachwycające wprost omyłki z techniki rozpusty – mimo to wytrwale kroczy drogą, która w jej zrozumieniu jest bajronizmem XX stulecia. Literatki polskie za punkt honoru uważają pracować tak dla swej literatury, jak pani George Sand<sup>6</sup> pracowała dla swej biografii.

Ta garść wstępnych uwag nasunęła się nam przy czytaniu tomu pani Marion<sup>7</sup> pt.: *Uczciwa kobieta*\*. Autorka nazwała ten tom od tytułu pierwszej noweli: *To wszystko już było...* Bo istotnie nowego akcentu artystycznego pani Marion nie wnosi: same echa. Pod pokrywką śmiałości pisarskiej i poza zapewnieniem nas o obserwacji zakazanych owoców, czujemy w autorce *Uczciwej kobiety* naturę zacną i skromną. Dobra kultura pani Klementyny z Tańskich Hoffmanowej<sup>8</sup> nie przeszła i po niej bez śladu. Powinowactwo jej twórczości z Przybyszewskim ma naturę nie tyle arty-

<sup>3</sup> Helena Garlikowska [ps. Orlicz] (1876-1934) – polska powieściopisarska i dramatopisarka, tłumaczka literatury obcej, m.in. Octave’a Mirbeau.

<sup>4</sup> Zofia Nałkowska-Rygier (1884-1954) – polska pisarka, publicystka; działaczka organizacji kobiecych; członek Polskiej Akademii Literatury, PEN Clubu i przedwojennego Zw. Zawodowego Literatów Polskich (potem ZLP); po 1945 r. posłanka do Krajowej Rady Narodowej i na sejm; współzałożycielka i członek grupy „Przedmieście”, działała w Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce (autorka *Medalionów*).

<sup>5</sup> *Commum sens* (ang.) [właśc. common sens] – zdrowy rozsądek, praktyczne myślenie.

<sup>6</sup> George Sand [właśc. Amantine Aurore Lucile Dupin] (1804-1876) – francuska pisarka doby romantyzmu; przyjaciółka Alfreda de Musseta i Fryderyka Chopina; szokowała wyemancypowanym zachowaniem (ubierała się po męsku, paliła cygara).

<sup>7</sup> Marion [właśc. Cecylia Glücksman] – postać niezidentyfikowana.

\* Marion, *Uczciwa kobieta*, Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków 1911, ss. 337 in 8-o.

<sup>8</sup> Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798-1845) – polska pisarka, tłumaczka i autorka pierwszych powieści dla dzieci; po upadku powstania listopadowego najpierw z mężem

styczną, ile medyczną. Twórczość pani Marion jest taka, jakie są postacie Przybyszewskiego: twórczość to histeryczna. Żadna analiza krytyczna nie mogłaby tego tak udokumentować jak własna nowela pani Marion pn: *Literatka...* Autorka przedstawia w niej bardzo wyraźny medycznie typ histeryczki, rozwyrzonej dziewicy i nieszczęśliwy stan jej tłumaczy... talentem literackim tejże dziewoi... Z nieporozumienia tego typu wytworzyło się niestety wiele utworów w naszej ojczyźnie...

1911, nr 1, s. 116-118

### Gabriela Zapolska, „Śmierć Felicjana Dulskiego”

**T**wórczość pani Zapolskiej to mezalians talentu z trywialnością. Talent autorki *Szaleństwa* jest jednym z tych, które naprawdę zdolne są „powiedzieć wszystko co pomyśli głowa”. Niedolą jest jeno to, że głowa jej myśli zazwyczaj rzeczy bądź brudne, bądź jadowite, bądź przesadnie sentymentalne, bądź wszystkie te rzeczy, razem wzięte w uczuciowy bigos. Pani Zapolska<sup>9</sup> nienawidzi czasem normalnego człowieka tak, jak pani Dulka nienawidzi – ponadnormalnego. Zmienia się u tych dam przedmiot nienawiści, ale stopień jadowitego odczuwania – jednakowy. Sentymentalizuje natomiast wszelkie te objawy, które wydają jej się niesłusznie krzywdzącymi przez normalne społeczeństwo. Jej powieść p.n.: *To o czym się nie mówi* lub *Panna Maliczewska* można by nazwać *Chatką wuja Toma* życia kokot. Oba powyższe utwory są nadto dalszym ciągiem tej krucjaty, którą w *Ahaswerze* i w innych dziełach swych wytoczyła pani Zapolska przeciw namiętności mężczyzn. W psycho-fizjologicznym objawie namiętności tej widzi pani Zapolska nieszczęście kobiet, zarówno żon, jak i kochanek. Żarliwość, z jaką autorka *Ahaswera* przeprowadza swoją tezę, pozostawi pani Zapolskiej w historii literatury znamię sentymentalnej ascetki. I to będzie jedna strona jej *sui generis* anarchizmu.

Drugie lico tego samego usposobienia rewolucyjnego, wywracającego porządek rzeczy, kieruje się w twórczości pani Zapolskiej w stronę tego wszystkiego, co stanowi normę socjalną naszego istnienia. Nikt u nas tyle szpilek nie nawsadzał w obłudę urządzeń społecznych, ile właśnie autorka *Moralności pani Dulskiej*. Słabą stroną tego dokuczania, tego klucia szpilekami

---

w Dreźnie, a następnie w Paryżu (zw. Matką Wielkiej Emigracji); w powieściach poruszała wątki patriotyczne, osnute na historii ojczystej.

<sup>9</sup> Gabriela Zapolska [właśc. Maria Korwin-Piotrowska, primo voto Śnieżko-Błocka, secundo voto Janowska] (1857-1921) – polska powieściopisarka i dramatopisarka oraz publicystka doby Młodej Polski; uważana za czołową reprezentantkę naturalizmu i krytyka mieszczaństwa.

jest to, że czytelnik nie czuje właściwie dystansu między autorką a tematem. Pani Dulka w pierwszorzędnej komedii *Moralności pani Dulskiej* i cały ten brudny, ordynarny, obrzydliwy świat mieszczański opisany jest z taką pasją, z takim tonem mściwości, jak gdyby autorka zmuszona była długi okres swego życia przeżywać z tymi ludźmi, dławić się ich codzienną strawą i nękać ich towarzystwem. Ani na chwilę nie jest to spojrzenie spoza domu Dulskich. Sceny te nie są tworzone, lecz jakby notowane na gorąco, notowane z jakimś wewnętrznym uśmiechem radości: „poczekajcie, już ja was opiszę!” Z tej słabości artystycznej nie otrząsnęła się pani Zapolska i w najnowszej swej powieści: *Śmierć Felicjana Dulskiego*\*. Czytelnik ma uczucie zac zadzenia przez trujące wyziewy psychiczne całej ulubionej przez autorkę rodziny Dulskich. Idiocyzm idzie u nich w parze z ciąglą drobną występnością. Z pewną lubością wpatruje się pani Zapolska we wszystkie ciemne i zaśmiecone zakamarki ich dusz.

O ile jednak anarchistyczne są tematy pani Zapolskiej, o tyle bardzo pojednawczy jest jej artyzm. Trudno o większe czucie, co się może spodobać szerokiej publiczności. Nie wiadomo czy z zamiaru, czy z upodobania, unikają też dzieła jej wszelkiego rodzaju pogłębienia kwestii. One nie burzą społeczeństwa, lecz wymyślają społeczeństwu, nie osądzają, lecz obgadują i tym utrafiąją w sedno popularności. Tkwi w nich i pewnego rodzaju kaznodziejstwo, a obracają się w zagadnieniach pikantnych, pieprznych. Tyle w nich idei, ile i sensacji. To porozumienie z czytelnikiem sprawia, że anarchizm pani Zapolskiej nazwać należy *anarchizmem kompromisowym*.

1911, nr 2, s. 113-114

### Jan Lorentowicz, „Nowa Francja literacka – portrety i wrażenia”\*\*

Gdy się mówi o Lorentowiczu<sup>10</sup> przed forum prawdziwie inteligentnej publiczności, jest się w tej szczęśliwej sytuacji, że do nazwiska jego nie trzeba dodawać żadnego sugerującego przymiotnika – komplementu. Czytelnik polski, o ile sam od literatury czegoś chce, o ile mu ona nieobo-

\* G. Zapolska, *Śmierć Felicjana Dulskiego*, (opowiadanie), Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków 1911, ss. 157.

\*\* J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka – portrety i wrażenia*, Wydawnictwo Wł. Okręta, skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1911, ss. 566+VIII.

<sup>10</sup> Jan Lorentowicz [ps. M. Chropieński] (1868-1940) – polski publicysta, badacz literatury, krytyk teatralny i literacki, prezes PEN Clubu, członek Polskiej Akademii Literatury, tłumacz literatury francuskiej.

jętna, może Lorentowicza, jako pisarza lubieć lub nie – nie zaznaje jednak wątpliwości co, do jego „gatunku duchowego”. Indywidualność Lorentowicza jest wyraźna. Jego decyzja w ocenie dzieł sztuki nie zna wahania. Wypływa to ze starannego, dość niestety w Polsce rzadkiego, wykształcenia literackiego. Wobec każdego utworu, ma on gotową miarę porównania z gruntownie przestudiowanymi arcydziełami piśmiennictw europejskich. Mam wrażenie, że ta sumienna skala wyrobienia literackiego czasami aż staje na zawadzie jego intuicji, chłodzi ją i więzi. Być też może, że niejednego z autorów uraziła wyniosła kategoryczność sądów Lorentowicza – wątpić jednak wypada, by i wśród tych znaleźć można niewiarę w jego dobrą wolę artystyczną. Na rozłogach naszej dość chaotycznej krytyki literackiej jest to typ sędziego surowego, ale świadomego swoich postulatów i wroga mierności.

Wśród tych, którzy nie doceniają naukowych cnót krytyki Lorentowicza – w pierwszym rzędzie bodaj, stoi... Lorentowicz. Tak jest – zachodzi jakaś sprzeczność między usposobieniem jego myślenia a jego zamiłowaniem, lub ściślej mówiąc – jego programem estetycznym. Wydaje mi się, że teorie Lorentowicza mają w pewnym lekceważeniu jego rzetelne zdolności obiektywnego, jasnego, logicznego i trzeźwego patrzenia na dzieła sztuki. Dalej, wydaje mi się, przypuszczam, bo trudno to udowodnić – przeczuwam, że najgłębszy nurt indywidualności Lorentowicza, nurt jego podświadomy nie odczuwa entuzjazmu dla tej irracjonalnej sztuki współczesnej, której nieraz bywa rzecznikiem. Czy go tym wyznaniem pomawiamy o nieszczerłość? Bynajmniej. Mamy tylko wrażenie, że epoka, w której autor *Nowej Francji literackiej* ugruntowywał swoją ceną i podstawową kulturę estetyczną, wdroyła go w szacunek i w przywiązanie dla nowych (często tzw. modernistycznych) prądów.

Proces owego wdrażania nie mógł być oczywiście pospolitym wzmówieniem piękności w przekonanie Lorentowicza. Zanadto wytrawnym, zanadto tęgim jest on umysłem na takie prostolinijne zjawisko. Rzecz się musiała mieć inaczej dzięki wartości swojej intelektualnej był on nie tylko biernym entuzjastą nowych prądów, lecz musiał być w pewnej mierze inicjatorem nowej sztuki, która zwalczała – powiedzieć to należy – najbardziej może bezduszną fazę piśmiennictwa wieku XIX.; młodzieńczy wówczas jego zapał łatwo mógł się przejąć dość heroicznymi zapowiedziami talentów świeżych, niezależnych, śmiałych. Gdyby Lorentowicz był typem uczuciowca w krytyce, wówczas stosunek jego do młodych powieści zakończyłby się na daninie zachwytoń, wykrzykników i ryczałtowego potępienia „starych”. Taki stosunek nie odpowiadał jednak sumiennej, kontrolującej się naturze Lorentowicza; jego entuzjazm może dojść do stopnia prawdziwie czynnego wówczas, gdy uczuciowe, swe skłonności zdoła wmurować w opokę krytycznego, filozoficznego uzasadnienia. I Lorentowicz był jednym z tych nielicznych, którzy pracowili

cie zbudowali sobie podwaliny teoretyczne tzw. „modernizmu”. Dla każdego nieartykułowanego dreszczu znalazł uświadomione umotywowanie, każdy nastrój zapragnął skodyfikować, każde rozpierzchłe i wichrowate drgnienie sztuki niesfornej zmusił w swoich przemyśleniach do przybrania formy pojęcia. Nad umiłowaniami swymi roztoczył ład.

I dziś przywiązany być może Lorentowicz do całej tej „literatury irracjonalnej” nie tylko dlatego, że to była jego pierwsza miłość, ale i dlatego, że on ją w swoich konstrukcjach wychował, że ją sobie wyidealizował, że ona – taka jak ją rozumie – jest bądź co bądź częścią jego trudnej pracy. Dziś ten wychowany przezeń przedmiot miłości – wymyka się często spod jego rygoru krytycznego, zdradza go często z panem Nonsensem, z Mr. Cabotinisme’em, często ma nawet przeciw naturalną *liason* z panią Czczością. Lorentowicz boleje nad tym, ale nie może się pozbyć przywiązania do swojego wieloletniego trudu, do swojej kształtnej i logicznej teorii, nad istotą modernizmu przeprowadzonej. Wymownym przykładem tego faktu jest ogólne wrażenie z przeczytania *Nowej Francji literackiej*, tej książki znakomicie przemyślanej i jędrnie napisanej. Są tu pomieszczone portrety powieściopisarzy i nowelistów, którzy przed kilkunastu laty tworzyli *Sturm und Drang* – okresu Francji literackiej. Jest tu więc sylweta Oktawiusza Mirbeau i Huysmansa, Barrèsa i pani Rachilde, Rémy de Gourmonta, Renarda, Marcelego Schwoba, Andrzeja Gide’a i wielu innych. W przedmowie autor monografii tych bardzo wyraźnie powiada, że pragnie publiczność polską zapoznać z przedstawicielami najwybitniejszymi twórczości, a więc produkcji, która wybija się ponad istotne, smutne pojęcie tego słowa. Gdy jednak zamkniemy karty przedmowy i coraz dalej zaczniemy zanurzać się w dzieło, wówczas stajemy przeważnie wobec oceny nieprzychylniej, nieraz karcącej, tak że niektóre opinie brzmią jak sygnał ostrzegawczy.

Zjawisko to zupełnie zrozumiałe. Dopóki *Nowa Francja literacka* była w stadium intencji autorskich, dopóty dzieła i ludzie jej pozostawali w barwie dawnych lirycznych wspomnień Lorentowicza; potem przyszła praca wykonawcza. Tutaj krytyk spotkał się ze swą głęboką sumiennością, która raz po raz zdzierać poczęła liryzm ukochań, liryzm osobistych upodobań; pod wpływem pracy autor wszedł w kolisko swych głębszych skłonności, które nie aprobują wielu sztandarów modernizmu. Całość wypadła tak surowo, jakby ją kreślił zdecydowany przeciwnik nowych prądów literackich. Huysmans i Barrès, pani Rachilde i Remy de Gourmont – w pryzmacie patrzenia Lorentowicza stali się bądź historykami bądź komediantami, bądź też autorami bez wyrazu. Najpochlebniejsza może najbardziej z autorem zaprzyjaźniona wypadła sylweta Renarda. I to znowu zrozumiałe. Renard najbardziej się zbliża w gatunku swym do literatury prawidłowej, do męskiej trzeźwości i równowagi, która instynktom psychologicznym, otwartemu

rozumowi Lorentowicza najbardziej odpowiada, choć on tak często deklaruje się – w innych okazjach – przeciwko temu.

Jako rodzaj talentu krytycznego autor *Nowej Francji literackiej* jest indywidualnością nader pożądaną w tych nieukróconych czasach piśmiennictwa, jakie obecnie przeżywamy. On bowiem nagania wprost do rozsądku, do gruntowności, do jasności, do precyzji stylu. We wstępie do omawianej tutaj książki Lorentowicz pisze: *rację literacko-krytycznego mówienia o dziele artystycznym zyskujemy o tyle, o ile sami wchodzimy w sferę sztuki; nie wystarcza słownik naukowy lub społeczny; krytyka musi być sama przez się sztuką*. Obowiązek każe otwarcie powiedzieć, że książka o *Nowej Francji literackiej* nie spełnia tego kryterium.

Krytyka, która pragnie być dziełem sztuki, musi wypłynąć z tego samego źródła, z którego wypływa i sztuka: z wyobraźni. Pięknym, poetyckim językiem napisane rzeczy ścisłe o dziele sztuki – nie są jeszcze same przez się poezją. One są co najwyżej krasomówstwem. Dziełem sztuki w krytyce jest dopiero ta – nieszczęsna (u nas) – impresja, ten rodzaj, w którym krytyk przywilejem artysty mówi raczej o sobie – a rozpatrywane dzieło jest mu do tej czynności impulsem, tak jak natura jest impulsem dla pejzażysty do wypowiedzenia swoich wyobrażeń. Nawet wówczas, gdy krytyk z p o w o d u danego dzieła wysnuwa szereg uogólnień, stwarza paragrafy teorii – nawet wówczas krytyka nie jest sztuką, choć jest ona twórczością: jest to bowiem tworzenie raczej filozoficzne.

Do typu *impresji* skłonni są krytycy, uczuciowcy, indywidualności, które po tygodniu od chwili napisania swoich wrażeń z czystym sumieniem wypowiedzą opinię wręcz przeciwną poprzedniej. Bardzo często przywiązują się oni nie do całości dzieła, lecz do jednego w nim fragmentu, czasem do jednego zdania – i o tym fragmencie, o tym zdaniu piszą w gruncie rzeczy nie o utworze. Są to entuzjaści pozytywni lub negatywni. Natura zmysłowa Lorentowicza stoi na przeciwnych krańcach podobnego krytycyzmu. Jego siłą jest nie entuzjazm, lecz logika. Lorentowicza nie zwiedzie frazes – jego spokojna, mocna rozwaga szuka w utworze przede wszystkim wytrzymałości myśli, konsekwencji uczuć. Impresjonista szuka w krytyce, bodaj bezwiednie, popisu dla swego własnego piękna – autor *Nowej Francji literackiej* dba w pierwszym rzędzie o to, by mówić o Barrèsie, gdy mówi o Barrèsie, a nie bogach Persji lub prądzie Golf-streamu. Krytyka Lorentowicza jest na wskroś przedmiotowa. To jej moc, to jej wielki pożytek w naszej epoce i w naszej umysłowości, gdzie z taką skwapliwością rzuciliśmy się do krytyki, która w pewnych warunkach nie obowiązuje właściwie do niczego.

Tutaj stajemy wobec pytania, czy każdy z krytyków ma prawo wypowiedzenia impresji? Rzecz jasna, że gdy – o Chopinie wypowie impresję Przybyszewski – to ona będzie dla nas zajmującą, bo wypowiedza się w niej

poeta. Nie Chopin tu jest obiektem, lecz wrażliwość Przybyszewskiego. Ale obok Przybyszewskiego, obok Artura Górskiego, stek piszących chłopaczków rzucił się również do impresji. Powstał chaos. Gorzej – powstało przekonanie, że tylko taki rodzaj odpowiada zadaniom krytyki. Otóż w tym stadium rzeczy stanowcza, mądra książka Lorentowicza przynosi podwójny pożytek. Przynosi dlatego, że 1) jest wybitną orientacją w obranym przez się przedmiocie – oraz dlatego, że 2) dowodzi, iż drogą przedmiotowości dochodzi się do znakomitych wyników krytycznych.

Książka Lorentowicza uczy. Po przeczytaniu jej wiemy, kto są ci ludzie, o których ona traktuje, co napisali, jak napisali, czym się jeden od drugiego różni, co każdy z nich wniósł nowego do literatury, jaki jest stosunek jego talentu do intencji i jakie jest jego zabarwienie duchowe. Nade wszystko zaś przestrzega autor pytania: jakie quantum szczerości wnosi pisarz do swych dzieł.

Do rozwielenia chaosu impresjonistycznego przyczynili się też pośrednio swoim konserwatywnym uporem uniwersyteccy historycy literatury. Mam tu na myśli profesorów nie tyle z zawodu ile z usposobienia. Historycy uniwersyteccy, zaprzeczając impresji prawa istnienia, przeciwstawiali jej nie krytykę przedmiotową, lecz krytycyzm obiektywny. Krytyka przedmiotowa jest to pojęcie logiczne, wskazuje na typ krytyka, który zajmuje się więcej przedmiotem niż imaginacją. Natomiast pojęcie: krytycyzm obiektywny, czyli sąd obiektywny – jest dziwołaniem myślowym. Nawet sędzia sądowy, opierający się na niewzruszonym kodeksie, ma w kodeksie tym pozostawione pole do subiektywnego osądzenia. Sędzia literacki musi wydawać sądy swoje własne nie cudze (bo cóż byłby wart?) – a więc sądy jego muszą być subiektywne, choć badanie może być obiektywne, a nie impresjonistyczne vel twórcze. Obiektywną dziedziną historii literatury jest tylko bibliografia. A tymczasem w środowiskach uczonych dochodzi do takiego uwielbienia ów „sąd obiektywny”, że w jednym ze sprawozdań Akademii Umiejętności komisja nagrody im. Barczewskiego wytknęła Witkiewiczowi „poglądy podmiotowe”!

Jeżeli do tego dodamy zacierzowanie tzw. metody uniwersyteckiej, która polega na tym, żeby badanie nad danym pisarzem o ile możliwości ograniczyć do jego życiorysu i sumy wpływów, którym podlegał – to nie trudno przewidzieć, że w łonie literatury wzbudził się odruch protestu przeciwko oschłości badania i odruch ten wyzyskał przykład Przybyszewskiego, przyjął impresję za dogmat. Tymczasem zło leżało nie w samej metodzie uniwersyteckiej, lecz w talencie wielu jej wykonawców. I wystarczyło ożywić metodę, by zjawiał się typ krytyki pożądanej. Lorentowicz reprezentuje *juste-milieu* między spornymi krańcami. Jako krytyk szczerze artystyczny nie ma on tej typowej dla profesorów niewiary w talent – tej niewiary, która przypuszcza,



że nie można stworzyć, a tylko się wszystkiego nauczyć – niewiary, która przy czytaniu poematu w tej chwili sobie zadaje pytanie, od kogo z poprzedników autor wzięł ideę? Lorentowicz przeciwnie wierzy w natchnienie, nie rozciąga śledztwa nad „wpływami”, nie lubuje się jak tamci w „dokumentach bibliograficznych”, co się stało dzisiaj już plagą i badań seminaryjnych i nawet krytyki publicznej. Mimo to jednak w naturze umysłowej naszego krytyka spoczywa materiał na dziełnego, nowożytnego profesora literatury. Jego jasność, jego logika, połączone z obszerną wiedzą już by nadawały prawo do profesury, ale ponadto i sposób pisania, umiejętność popularyzatorska, jego rozkład przedmiotu, oraz pewien instynkt książkowy wskazują na zalety katedralne. We Francji lub w Niemczech już by dotychczas jeden z uniwersytetów postarał się o jego współpracę.

*Nowa Francja literacka* będzie też na długie lata podręcznikiem dla inteligencji polskiej. Chętnie zawierzmy zrównoważonym sądom krytyka o łamie [sic!] niezależnej twórczości pisarskiej w ojczyźnie Balzaca i Flauberta. W zamian za ufność posiadziemy z książki wytrawną i wszechstronną wiadomość; stanie przed nami w jasnych liniach historia żywotów wewnętrznych Léona Bloya, Élémira Bourgesa, Huysmansa, Oktawiusza Mirbeau, Barrèsa, dziejów czasopism literackich, Rachilde’y, Renarda, Rémy de Gourmonta, Louÿsa, grupy pisarskiej o „kulcie Boga wewnętrznego”, następnie Schwoba i Andrzeja Gide’a. Niejeden z tych portretów wykonany jest z taką wyrazistością, że nie ustępuje krytycznym wizerunkom, tworzonym w ojczyźnie tych pisarzy, a czasem ma nad nimi nawet wyższość obserwacji z oddalenia.

Quis

1911, nr 7-8, s. 169-175

### Cyprian Norwid „Pisma zebrane”\*

**N**a słowo „Chimery” uwierzono, że Norwid jest wielkim poetą. Osobiście zagabywałem nieraz nowych entuzjastów, co rozumieją poddanym fragmentem, lub przez daną całość z odkopanych dzieł Norwida. Najczęściej okazywało się, że nic nie rozumieją. Mimo to, zapewniali mię, że poezja ta jest na wskroś jasna, a ci jak Lucjan Siemieński, jak Bentkowski<sup>11</sup>, którzy pierwsi zarzucili Norwidowi zawilość – byli ludźmi

\* Cyprian Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Zenon Przesmycki, nakład Jakuba Mortkowi-cza, tom A część pierwsza od str. 1-491, Warszawa-Kraków 1911; część druga od str. 492-1110, druk W. L. Anczyca i Ski.

<sup>11</sup> Lucjan Siemieński (1807-1877) – polski poeta, krytyk literacki i tłumacz doby romantyzmu; uczestnik powstania listopadowego, emigrant; członek Tow. Demokratycznego

ograniczonymi. Słowem pod hipnozą „Chimery” powstał konwenans rozumienia Norwida. Nazywam to konwenansem, bo przekonałem się, że rdzeń wielkości Norwida, w czytelnictwie dzisiejszym tak samo jest nieuchwycony, jak był i wówczas, gdy *Bema pamięci rapsod żalobny* wędrował do kosza. Znałem i takich, którzy przeszli na norwidyzm, nie przeczytawszy ani jednego jego utworu. Tu się kończy akt trzeci. Kurtyna spada melancholijnie, jakby powiedział reformator teatru.

Przypuszczam, że pierwszym, który melancholię tę odczuł, był znowu nie kto inny, tylko wiekopomnie wobec literatury za Norwida zasłużony Przesmycki. Zrozumiał, że na snobizm najlepszą odtrutką będzie możliwie najszersze przedmiotowe przedstawienie Norwida. Bez względu na to, jakie dalej koleje losu przejść musi ten rozpoczęty w roku 1840 dramat – niech stanie w całej pełni bohater w swoim duchowym dokonaniu. Musi literatura otrzymać przede wszystkim zbiór dzieł Norwida. Od tej chwili Miriam z rycerza staje się wyrobnikiem. Przez kilka lat wytężonej pracy gromadzi to, co pozostało po czasopiśmie, po ludziach, po biurkach redakcyjnych. Objazdy, praca wykopaliskowa, korespondencje – zawody i radosne niespodzianki – aż wreszcie po tej „istnej Odysei” – brzeg wydawniczej Itaki: nagromadzenie materiału, który wystarczy na ośm tomów, a koło pięciu tysięcy stron duku. I oto dwa pierwsze tomy, czy jak chce wydawca „tomu A część pierwsza i druga” wyszły obecnie z druku. Stronnic 1110! To zdziwienie. Podziw rozpoczyna się w ślad za tym, gdy spoglądamy na druk, ozdoby. Już to, co jest w tej książce drukarstwem – jest i dziełem sztuki. Po zdziwieniu, podziwie – rzetelne w szacunku pochylenie głowy: przypisy wydawcy. Zajmują one czterysta stron. Bibliografia, rodowód, dociekania nad datą napisania, w miarę potrzeby lapidarny komentarz lub podrzucenie światła pod jedną, drugą strofę. Już z tych notatek układa się biografia wewnętrzna poety.

Jakaś rozkosz, i jakieś mężnienie, to właśnie które się odczuwa przy spojrzeniu w oczy c z y n o w i, idzie od tych dwóch tomów, które można nazwać wzorem pracy wydawniczej. Tekst literacki przesadzony gęsto reprodukcjami z obrazów, szkiców Norwida. Jakże nie jeden z nich dopowiada poetę! Na przykład ten *Starzec* idący między kartami, na których pomieszczono poemat *Quidam*. Przypuszczać należy, iż odtąd rychłym tempem ukazywać się będą tomy następne. Każdego ich wejście na półki księgarskie będzie majesta-

---

Polskiego; po 1848 r. w Krakowie, pisał w „Czasie”, członek Akademii Umiejętności, pochowany na Skałce.

Feliks B e n t k o w s k i (1781-1852) – polski historyk literatury i bibliograf; był autorem pierwszej krajowej historii literatury; członek Tow. Przyjaciół Nauk, profesor i dziekan na Uniwersytecie Warszawskim; kierował Archiwum Głównym Królestwa Polskiego.

tyczną sceną po scenie w tym długim dramacie losów. Gdy poznamy ostatni – wówczas czas będzie na spokojne, wolne od tradycji niechęci i tej drugiej – snobizmu, wypowiedzenie się o Norwidzie. Nie jedno zapewne pióro pospieszy, by w tej lub innej temperaturze zachwytu czy rezerwy położyć dalszy kamień pod pomnik, któremu węgiel i akt fundacyjny dał Miriam.

Mniemam, że on też przed innymi wzbogaci nas pierwszą chronologicznie krytyką. Najbardziej k’temu upełnomocnion.

Quis

1912, nr 6, s.123-124

### Stanisław Przybyszewski „Mocny człowiek”\*

„**T**wą panią kocham, za tobą szaleję”. Tak w *Mężu i żonie* mówi do subretki dubeltowy kochanek Alfred. Coś z obozowych wspomnień przyłgnęło do tego dowcipu Fredry. Francuska dykteryjka mówi bowiem, że *napoleoński „sabreur” przywykł był co dzień spoczywać na laurach z blondynką lub brunetką*. Od *sabreur’ów* i od Fredry do Przybyszewskiego skok dość forsowny, ale wystarczy kawalera Alfreda z *Męża i żony* skąpać nieco w *mare tenebrarum* – a otrzymamy grunt kochanków autora *Homo sapiens* – zwłaszcza jego kochanków powieściowych. Mozolą się oni, by nas przekonać o swej chorobliwości – a bokami paruje z nich kujawska jurność. Stroną rzewną ich usposobienia jest to, że oni wszyscy to drogą *moral-insanity*, to drogą determinizmu, to drogą jakiegoś programu tłumaczą rzeczy najprostsze w świecie, te właśnie, o których już świetnie wiedzieli ułani. W najnowszej powieści Przybyszewskiego: *Mocny człowiek* demoniczna Karska mówi (w sobie) do demonicznego Bieleckiego: *jesteś bezwzględnie do szpiku kości lotrem* (powiedziane to jest jako pochlebstwo – przyp. red.) *niezwykle inteligentnym, niezwykle bystrym, ale twoja piękna brunatna skóra więcej warta, niż twój mózg*. Zdaje się, że panna Karska bardzo trzeźwo oceniła i demonicznego Bieleckiego i wszystkich jego powinowatych od Falka poczynając.

Nic nie ma w literaturze Przybyszewskiego, co by było tak oddalone od jego własnego *Confiteor* – jak właśnie powieści. W ogóle można powiedzieć, że w zgodzie z jego definicją sztuki stoją całkowicie tylko poematy. *Nad morzem* i *Wigilie* – te cudowne widzenia, spisane prozą, jakiej może nie mieliśmy od czasów Słowackiego, te prawdziwe hipnozy – oto owa sztuka, o której Przybyszewski mówi, że jedynym jej zadaniem objawiać duszę. I objawiają one istotnie te właśnie władze świadomości, które autor

\* S. Przybyszewski, *Mocny człowiek, powieść*, Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków, ss. 155.

*Confiteor* jedynie uznaje za wyraz duszy. Dramaty Przybyszewskiego są już raczej tylko grawitacją ku tej sztuce, którą uznaje za jedynie godną; natura jego dramatopisarska stoi jednak w sprzeczności z powziętą teorią i bardzo rzadko, zaledwie raz w *Gościach* dochodzi do szczęśliwego powiązania „dróg duszy” z drogą efektu, tego czynnika, który jest przyrodzonym wołaniem w jego talencie scenicznym. Jeżeli stąpimy dalej: ku powieści, wówczas zerwie się zupełnie związek między s ł o w e m – a czynem, między *Confiteor* a twórczością.

Powieści Przybyszewskiego są – jeśli się upierać – z Poe’go rodem, ale w takim samym stopniu pokrewieństwa, jak i powieści Conan Doyle’a. Nie chcę przez to miernego talentu Doyle’a mierzyć z wielkim talentem Przybyszewskiego – mierzę tylko pociągi i upodobania. Wewnętrzny świat bohaterów Przybyszewskiego, ich psychika lubuje się w takim samym wyciągnięciu wszelkich możliwości lubuje się w takiej samej sensacji – w jakiej odbywają się zewnętrzne kolizje i a w a n t u r y Sherlocka Holmesa. Ten sam przebieg odbywa się i w świecie duchowym *Mocnego człowieka*. Linia przeżyć napięta jest jak łuk w chwili pocisku – i tak stale od początku do końca utworu. Mocnym człowiekiem jest ów Bielecki, który podsunąwszy umierającemu genialnemu człowiekowi truciznę, zagarnia następnie jego dorobek literacki, którego tamten nie chciał publikować przez pogardę dla tłumów. Bielecki wygładza utwory i posyła dwa z nich na konkurs. Oba zyskują nagrodę. Potem wystawiają je w teatrze – entuzjazm, a mury trzeszczą. Jedynym gwoździem w tej gładkiej powierzchni sukcesu jest okoliczność, iż o tej ekspropriacji rękopisów wie niejaka Łusia, która nienawidzi Bieleckiego, ale przepada za nim, z przyczyn jakiejś podświadomej determinacji miłosnej, jak chce powieść, a jak chce doświadczenie *sabreur’ów* – z przyczyn bliższych (zresztą to już rozstrzygnęła panna Karska). Ponieważ Łusia każdej chwili może się wygadać, więc, by uniknąć grożącego skandalu, Bielecki wywozi ją w przedślubnej podróży do Spezii i tam ją topi w morzu.

Rzecz jasna, że na tym planie wypadków, myśl artystyczna Przybyszewskiego dba o to, by nie one stały się panem naszego zainteresowania, lecz owe ścieżyny myśli, czucia, impulsów, postanowień, które ludzi doprowadzają do faktów. Ale rzecz jasna znowu, że za tak bojowym, wiecznie atakującym planem zdarzeń musi w odpowiednio jaskrawy sposób nadążać i świat wewnętrzny, że nie staje możliwości, by nas zapoznawać z delikatniejszą warstwą psychiczną bohaterów, że wszystko musi iść skrótem, pędzić pod wtór dość głośnej muzyki przeżyć, od awantury do awantury.

Nie to jednak upodobanie do jaskrawości w powieściach Przybyszewskiego podlegać ma porachunkowi krytycznemu – tak samo jaskrawym był np. Wiktor Hugo – to kwestia temperamentu: nie! podlega tylko sporowi pytanie, czy to swoje bujne, wiecznie młodzieńcze zamiłowanie umie pisarz

zjednoczyć z artyzmem. Na to pytanie powieści Przybyszewskiego nie dają jednolitej odpowiedzi: obok fragmentów rzeczywistej sztuki, tuż zaraz ugor artystyczny, niedbały szmat obrobienia; obok dojrzałego spojrzenia – naiwność, wobec niezwykłego błysku – autoszablon, powtórzenie popisowej arii z dawniejszych występów. Ramię o ramię ocierają się w *Mocnym człowieku* studencka koncepcja korzystania z cudzych rękopisów z piękną, z cudowną wizją świata pozagrobowego, banalny typ Bieleckiego z kilkoma głębokimi wejrzzeniami w duszę Łusi.

I znowu przychodzi na myśl *sabreur* rodzajem jakiegoś junaka, z Bożej łaski, jest Przybyszewski w tym, co pisze. Co wydobędzie się samo, bez trudu, z genialnej jego organizacji, co mu przyrodzone, jak ruch szablą do „primy” czy „quarto” – to łśni na kartach niedościgłą pięknnością. Co trzeba uplanować, co przełamać, by z prostolinijnej surowości wzięło kształt sztuki, nad czym artysta ma p r a c o w a ć – to z kawalerską beztróską zostaje właśnie poniechane.

\* \* \*

Jakiegokolwiek jednak zastrzeżenia czynić się dadzą literaturze Przybyszewskiego, nic nie zmieni okoliczności, iż imię jego jest datą w historii naszej literatury. Jeżeli epigoni ośmieszają go, to nie wina już ani *Złotego runa* ani *Wigilii*. Nikt nie odpowiada w całości za swoich uczniów. – Data, która będzie nosić nazwę: P r z y b y s z e w s k i – wykazuje już dziś, jak silne przemiany w pojmowaniu twórczości odbyły się od czasów, gdy on objął redakcję krakowskiego „Życia” i gdy na scenie polskiej wystawiono po raz pierwszy: *Dla szczęścia*. To ostatnie zwłaszcza okazało się może dla sztuki polskiej momentem ważnym.

*Dla szczęścia* i *Złote runo* zmieniło u nas zapatrywania na losy dramatów, w których idzie nie o zdarzenia, lecz o psychologię. Można powiedzieć, że aż do czasów Przybyszewskiego dramat zajmował się c h a r a k t e r a m i, tj. odmianą klasycznego typu. Zajmował się tą stroną człowieka o tyle, o ile starczyło dla niej miejsca obok tzw. akcji. Pod tym mianem rozumiano zaś li tylko szereg wypadków. O dramacie kolizji wewnętrznych ustaliło się pojęcie, iż jest to dramat li tylko książkowy, pozbawiony sceniczności. Dotknięcie fenomenalnego temperamentu jednym zamachem odmieniło pojęcie. *Dla szczęścia* lub *Złote runo*, *Śnieg* to przecież niewątpliwie ciąg kolizji wewnętrznych, ale postawiony w takiej temperaturze wrzenia, że ten świat psychiczny staje się równocześnie akcją i jest stokroć sceniczniejszy od niejednego dramatu zdarzeń.

Otóż ten temperament, który wnet uznano za sposób – przeniknął istotnie do twórczości obecnej, przyspieszył rytm dramatów; nie stworzył,

bo stworzyć nie mógł talentów, ale wpuścił trochę ozonu do atmosfery polskich sztuk scenicznych. I podczas gdy wpływ Wyspiańskiego na dramat polski dotyczy przeważnie tematów, znaczenie Przybyszewskiego odbiło się na technice. Jeżeli do tych dwu wpływów, tj. dramatycznego (Przybyszewski), ideowego (Wyspiański), dodamy trzeci, wpływ już teatralny Zapolskiej – to będziemy mieli zamkniętą sumę tej legislatury, w której się odbywa proces obecnego dramatu w Polsce, w przedstawicielach jego nie pierwszorzędnym oczywiście.

1912, nr 7, s. 101-105

### Stefan Żeromski „Uroda życia”\*

Rok bieżący przyniósł piśmiennictwu polskiemu dwutomową jego powieść pn.: *Uroda życia*. Jest w tej powieści dobrze nakreślona postać niejakiego Michała Rozłuckiego, zasiedziałego wśród chłopów dzierżawcy kilku jałowych włók. O tym Michale Rozłuckim mówi autor, że jego poglądy w sprawach społecznych *były dziwną mieszaniną, do której trudno się było przyzwyczaić*. W niektórych sprawach był zakamieniałym zachowawcą, w innych fanatycznym radykałem. Mniej więcej coś podobnego zachodzi i z poglądami a nawet uczuciowością Żeromskiego. Nigdy nikt się na pewno nie domyśli co Żeromski w Polsce kocha, a co nienawidzi. Dlaczego odcień obrzydzenia wzbudzi w nim człowiek normalny, a hymnu zachwyty doczeka się Samuel Zborowski. Dlaczego raz powie, iż kto chce katolicyzm odciąć od polskości, ten krew znajdzie na odcinającym ostrzu, a w innym miejscu zapewni nas, że katolicyzm jest zmorą Polski. I w samym nawet sposobie tworzenia autor *Dziejów grzechu* jest talentem na wskroś nieuspokojonym: jego dzieła są jak szkółki zarodowe najróżnorodniejszych gatunków, od ponurego naturalizmu do niespodziewanej symbolistyki.

Dwa są – zdaniem naszym – źródła tego stałego stanu chwiejności w Żeromskim:

1) Autor *Dumy o Hetmanie* należy do typu genialnych samouków. Bogate wykształcenie, jakiego ślady znajdujemy na każdej niemal stronie jego dzieł, stało się jego własnością nie w latach młodości, lecz w późniejszych. To się da biograficznie wysledzić na kolejnym pochodzie jego książek. Należy pochylić czoło przed zapalem do wiedzy, jaką rozwijał on w tym okresie rozwoju, kiedy inni, zaczynają już zapominać wiadomości uniwersyteckie. Ale żądza nauki, w późniejszym wieku objawiana, po za chwalebny świadectwem żywotności, jest jednak czasem i znakiem, że czterdziestoletni umysł,

\* S. Żeromski, *Uroda życia*. Powieść w dwu tomach, „Książka”, Kraków 1912, ss. 259 +256.

nie wyszedł ze stadium młodości. Zachował on bezkrytyczność, łatwą pochopność sądu, studencką jednostronność i przekleństwo poddawania się wpływom. Inaczej wchłania wiedzę człowiek umysłowo uregulowany – inaczej młodzieniec. Pierwszy z nich na przyjęcie tych szacownych gości ma już w głowie, z dawna zagospodarowany dom i umie rozróżnić wartość przybywającego; jednego przyjmie obojętnie, innemu da stałą u siebie siedzibę, trzeciego wprost nie przyjmie – trafi się i taki, który zacznie – ze względu na swoją dostojność, wymagać pewnych zmian dotychczasowych, przesunąć w tym domu mózgowym: ściany jednak domu i ład zasadniczy budowy pozostają nienaruszone.

Inaczej się to wszystko dzieje we wrażliwość młodszej. Tutaj przybysze dzielą się na dwie tylko kategorie: jednych przepędza się precz, o ile możliwości z kijem i hałasem, innych traktuje się jak bóstwo: na ich przyjęcie burzy się cały dom aż do posad, by ze starego nic nie zostało – stawia się nowy i ten stoi dopóki nie przyjdzie nowy gość. Wtedy precz z poprzednim domem i z poprzednim lokatorem. Niech żyje nowy! W Żeromskim zauważyć można i dziś – gdy doszedł do wieku dojrzałego tę samą młodość przeżyć umysłowych. Razem z faktem czterdziestu kilku lat jego życia i co za tym idzie bądź co bądź szeregu opinii i pojęć zdecydowanych, stanowi ta równoległa młodość wnioskowania dziwną mieszaninę niespodzianek, do której się „trudno przyzwyczaić”. Obok myśli głębokiej, sąd zadziwiająco powierzchowny, obok wgłębienia się w rzecz filozoficznego, jednostronność indywidualności konspiracyjnej, rzekłbyś, wychowanej na odludziu od atmosfery krytycznej. Ciągła koczowniczość idei.

2) Śmiem twierdzić, że twórczość Żeromskiego nie idzie łożyskiem artystycznych jego instynktów. Dzieła Żeromskiego mają dążność do stawiania systematów. Nie zatrzymują się na rozkoszy uczynienia dzieła sztuki, lecz wyraźnie pragną stać się zjawiskiem ideowym, ich ambicją jest nie tylko historia literatury, lecz i historia myśli. By takie zamiary przemienić w zwycięstwo, trzeba być organizacją umysłową, może nie tak bujną jak Żeromski, ale za to o stokroć bardziej jednolitą. W historii myśli zwyciężą przede wszystkim wola intelektu, dar budowania jasnego, spójnego, gdzie wszystko zbiega się do intencji zasadniczej. Nie uczuciowość, lecz żelazna logika tu decyduje. Żeromski jest poetą, nie umysłem konstrukcyjnym, a przy tym poetą na wskroś kapryśnym, nie w typie Danta lub Mickiewicza, lecz w typie rozpylonym Słowackiego, Verlaine’a. Gdyby autor *Walgerza Udałego* był wobec swej twórczości szczerym, raz śpiewał by na cześć świetlistości anielskiej, drugi raz na cześć okrucieństwa Maratów. Albowiem on sam jest raz mistykiem, raz ultra-realistą, raz rybakim galijskim, drugi raz pysznym wojewodą. Gdyby udekretował w sobie tę nieodpowiedzialność dzisiaj-dnia wobec wczoraj – byłby jednym z najbardziej,

zajmujących poetów świata, jak zresztą jest wielkim poetą w porywach liryki dygresyjnej.

Jużci wiem, że skłonność ta do budowania – wbrew swoim przeznaczeniom – systematów, to zmaganie się w każdej powieści z *z a g a d n i e n i e m* – to nie narzucone z zewnątrz postanowienie, lecz jedna z przyrodzonych w nim chimer; nie będzie innym, bo do całej kałakuckiej perlitości dorzucił mu Bóg nieukoiony dar sumienia; ale z tej dwoistości powstaje właśnie w Żeromskim ten zły sprzężaj sił; sumieniem poczyna swe dzieła, a instynktem kaprysu je wykonywa. Gdy z okresu wyobrażeń o przyszłej swej powieści wkracza w moment wykonywania, zaczynają przeważać w jego usposobieniu te zmienne napływy dnia, dziś snom dziecka w czystości podobne, jutro zabłocone rzeczywistością. W połowie pracy chętnie by zapomniał o zamiarach pierwotnych, może by nawet swawolnie rad był im zaprzeczyć. Stąd płynie stały objaw w technice Żeromskiego: druga połowa pracy *z a w s z e* niepomrotnie słabsza, jakby z niechęcią pisana. To było w *Ludziach bezdomnych* to było w *Dziejach grzechu*, to jest i w *Urodzie życia*. W całości zaś planu: odchylenia, bezcelowe promenady po obojętnych przestrzeniach – to właśnie dogadzanie usposobieniu zasadniczemu: „dzisiaj jestem taki, choć wczoraj byłem inny” – to właśnie przymierze z instynktem nieodpowiedzialności, która się bezustannie mocuje z jego katorgą sumienia.

Razem tedy biorąc, w jedno wspólne wrażenie wszystko, co było w tych dwóch punktach naszych, naznaczone, można powiedzieć: Żeromski jest nieporównanym poetą uczuć i miernym, myślicielem. Żeromski jest świetnym nowelistą, tj. twórcą momentów, mniejszym powieściopisarzem, tj. konstruktorem i logikiem życia, puszczanego na dalszy a konsekwentny ciąg.

#### *Uroda życia.*

Książki Żeromskiego tak wrychle stają się dobytkiem czytającego ogółu, że zapewne spóźnioną sprawą byłoby przytaczać treść najnowszego jego utworu. Wiadomo, że rozchodzi się tu o pokazanie, jak czar i świętość Polski wpływają na dusze zupełnie nawet od dziecka wynarodowione. Przypominamy sobie *Echa leśne*. Tam to powstaniec Rozłucki stanął przed sądem wojennym rosyjskim, któremu przewodniczył rodzony stryj Rozłuckiego. Sytuacja z *Madame X* Brisson'a – nie zapożyczona od pisarza francuskiego, bo *Echa leśne* pojawiły się wcześniej. Co najwyżej wspólność melodramatycznej wyobraźni, u Żeromskiego spotęgowanej upiorem okrucieństwa.

Bohaterem *Urody życia* jest syn rozstrzelanego powstańca, Piotr Rozłucki, podporucznik artylerii rosyjskiej. On to, przydzielony do baterii, stojącej na ziemiach Polski, poznaje kraj, o którym, wychowany w prawosławiu i w rosyjskości, ledwie że coś z daleka słyszał i do którego jedzie nawet z cywilizacyjną odrazą. Samo przez się zrozumiałe, że przy takim założeniu,



samo pojęcie Polski nabrać powinno barw tak wzniosłych, iżby działanie ich nieodpornie zwyciężało duszę owego Anteusza z artylerii. Zupełnie bym się nie dziwił, gdyby ktoś zapytał: „Czyż właśnie Żeromski zdolny jest do hymnu na cześć Polski? Czy jemu może ojczyzna przedstawić się w wizji nie ponurej?” Nie zdziwiłbym się, bo uczucie narodowe autora *Dumy o hetmanie* tak jest zawile, tak chmurnie zmotane, że powierzchowny sąd może go nawet pośadzić o brak tego uczucia.

Otóż temu to domniemanemu osądzeniu należy w głos powiedzieć: Żeromski nie tylko ma gorące uczucie narodowe, ale jest to jedna z dusz, opętanych ojczyzną. Nie tylko jednak to opętanie, stan rozgorączkowanych uczuć sprawia, że nam się trudno połączyć w nieskoordynowanych wybuchach jego ekstazy: jest jeszcze do rozgryzienia inna psychiczna motanina. Wielka to jest miłość ku ojczyźnie, którą żyje Żeromski, ale miłość tę nazwać można p a t r i o t y z m e m s a d y s t y c z n y m. Żeromski, równie jak Katerla, lubi się pastwić nad przedmiotem swojej miłości: ojczyzną. Nie zechcę twierdzić, iż w rzeczywistości polskiej nie ma tematu do protestów, do gromów nawet. Jest – jak jest w każdym innym społeczeństwie. Ale w sposobie, jakim Żeromski rzuca gromy, czuć odcień rozkoszy. Dałbym wiele za to, bym się mylił, dałbym najpokorniejszą ekspiację, jeśli popełniam niesprawiedliwość, ale wydaje mi się, że dla natury Żeromskiego potrzebne jest zło w ludziach i w Polsce. Cóżby biczował, gdyby zła nie było? Gdyby jakimś cudem zło zniknęło z tego świata, w świadomości mózgowej swej wyznawałby oczywiście szczęście – ale wrodzona natura jego uczułaby p u s t k ę.

Czyż przez to mamy rozumieć, że natura Żeromskiego odczuwa radość, spotykając zło? Daleki jestem od podsuwania o nim takich pojęć, ani na ćwierć sekundy nie przechodzi mi myśl pomawiania go o takie potencjonalne prowokatorstwo, o taką gminność duszy. Być może, iż człowiek w nim płacze nad złem tego świata, ale a r t y s t a lgnie do tego zła, bo czuje, że to jest dziedzina jego silnego wypowiedzenia się. A talent, dar tworzenia – to demon, tysiącem żrących rąk wciskający się w ducha, że z biegiem lat silniejszą się staje stroną ludzkiego ja.

I dlatego w gromach Żeromskiego na zło ludzkie czy na zło polskie nie czują nigdy apostołstwa, bólu, nie mogą uchwycić nigdy tego wewnętrznego gestu zakrywania oczu, tego poniewolnego szukania w winach ułagodzeń, które cechują ludzi, co pragną, by zło się zgładziło z oblicza ziemi, by raz nareszcie nadeszło to upragnione Królestwo Boże! W ich przekleństwach nawet odnajdziesz gorącą modlitwę: „o przyjdź dniu światłości!” – a piętna, jakie kładą na czole zbrodni – i te nawet zroszone są łzą litości. Gromy Żeromskiego są bezlitosne. Więcej w nich tego „oko za oko” Starego Zakonu, niż tego: „kto z was bez winy, ten niech podniesie kamień” Nowego Testamentu.

\*

Mówią, że *Róża Katerli* jest dziełem, pisany pod tak bezpośrednim tchnieniem Żeromskiego, iż można powiedzieć, iż Katerla tylko Żeromskiego wyręczał. Jeżeli tak jest, to łatwo przypuścić, ile kwiatów przekornej rzewności Żeromskiego ku Polsce, ile liryzmu nieodpodzialnie idącego w ślad za okrutnością, zgnieść sobą musiało to kamienne oskarżenie ojczyzny, które czytamy w *Róży*. Jeżeli Żeromski jest klatką, w której się śpiewają najsprzeczniesze nastroje – to nie trudno zrozumieć, iż po *Róży Katerli* została w nim cała moc uczuć, protestujących przeciw *Róży*, i że one czekały na swe ujawnienie w dziele sztuki. Tym ujawnieniem może zapragnęła być *Uroda życia*. W niej się może chciał wypowiedzieć i cienisty liryzm i przekorna rzewność ku ziemi polskiej. Jeżeli taka hipoteza jest słuszna, jeżeli Żeromski chciał się dopowiedzieć po *Róży* – to powstaje pytanie, czy *Uroda życia* wytrwała w zamiarze? Przeczytanie powieści wprowadza nas w przekonanie, że nie, że i najnowsze dzieło Żeromskiego poddało się sybarytycznie skośnym podmuchom.

Więc wyprowadziła powieść na światło ujawnienia liryzm „kościółków wiejskich, czar podniesień i procesji, wzniosłość modlitw chłopskich; więc wraz z bohaterem utworu przygnieździła się sympatią do dworku szlacheckiego w Cierniach; więc i chłop polski, z którym twardy miała porachunek *Róża* – tu już inne, stateczne i mądre okazuje oblicze; więc kompromis z religią zadziernięto poprzez cierpienia Unitów – i ksiądz nawet stał się jedną z podniosłych postaci. Ale wszystko to niemal ma i swoją drugą stronę. Więc ksiądz Wolski jest postacią sympatyczną, ale za to musiał zerwać z Rzymem; więc Michał Rozłucki posesor Cierniów, skupia na sobie również sympatię, ale nie bez postawionego warunku: musi za to przedstawiać typ obywatela ziemskiego najzupełniej zubożałego. Na nasze zrozumienie rzeczy wpływa jego nędza z jego niedołęstwa – ale dla powieści staje się ono pomostem porozumienia; skoro bowiem jest niezdarą, to przestaje być „wyzyskiwaczem ludu”.

Taki „obszarnik” może być nawet ideałem dla obywateli ziemskich. Gdy mu zaś zabraknie na robociznę, to przyjedzie synowiec, oficer rosyjski i pożyczycy 20 rubli. Nawet więc strona ekonomiczna ideału – załatwiona. Im dalej w powieść, i im więcej szlachty, arystokracji, wyższego duchowieństwa, tym obraz czernieje. Co raz dowodniej się okazuje, że nasza hipoteza o *Urodzie życia* contra *Róża* była fałszywa. A więc odrzucamy ją. Wiemy, że nie ta Polska ma unarodowić oficera-Rosjanina. Wprowadzono ją, może impulsem kapryśnej przekory poetyckiej. Nie zdołała się rozrosnąć należycie, gdy napłynął zamiar inny, napłynęły dawne z *Róży* ukochania Polski rewolucyjnej. Tom drugi powieści potwierdza to przypuszczenie. Hrabia Nastawa, stary pół-arystokrata Oścień, po kądzieli zapewne wnuk hr. Respekta z *Nowej*

*Dejaniry*, bo podobny doń bardzo, choć to podobieństwo skurczone, potem skład sądu krakowskiego nad księdzem Wolskim, duchowni i „stańczycy” z uniwersytetu, wreszcie fantastyczna postać jakiegoś patrioty-prowokatora – wszystko to w pewnym życzliwym przymgleniu ten sam świat Polski nienawistnej Żeromskiemu, odbłysek *Róży*.

Naturalny odruch pytania: czy wytrzymała powieść w tym nowym zamiarze? Czy wyprowadziła taką (artystyczną choćby) potęgę idei rewolucyjnej, by zdołała ona Piotra Rozłuckiego przemienić w Czarowica (bohater *Róży*)? Ponieważ katakumby leśne Unitów nie dadzą się wciągnąć w tę samą kategorię co PPS, więc z całej hipnozy rewolucyjnej zostały tylko dwa nikłe epizody konspiracja gimnazjalistów na strychu i ucieczka więźniów politycznych z twierdzy. Znowu zbyt słaby to pozytywny, by zdołał unarodowić, w znaczeniu rewolucyjnym.

Jak dotąd, nie mamy przeto ani jednego momentu któryby szedł na rękę intencjom zasadniczym powieści. Ciernie, chłopci i kościółek mogą spoetyzować uczucie Piotra, mogą zmniejszyć jego nienawiść do Polski, z którą przejechał Niemen i Wisłę. W stosunku do dramatu unickiego, pozostaje on dość biernym. To samo w stosunku do sceny, kiedy mówią o chłopaku, powieszonym w Cytadeli. We wpływ narad gimnazjalnych – trudno uwierzyć, chociaż powieść w to wierzy. Nastawa zaś, Oścień i sąd nad ks. Wolskim tylko mogą zrazić do Polski. Pozostają tylko dwa jeszcze momenty: romans Piotra i ujrzenie mogiły ojca, tego właśnie rozstrzelanego powstańca.

Romans Piotra – to miłość do Rosjanki – a więc raczej dramatyczna kolizja z intencją powieści – wprowadzona na to, by oficer Rozłucki stał się Polakiem m i m o ten moment życia, by Konrad zwyciężył Gustawa, a nie odwrotnie. Skoro więc nie romans, to zostaje tylko ta mogiła. I ona to, samotna, na pustkowiu zapomniana mogiła głęboko w piasku zaryty trup, z piersiami kulą przebitymi, ten z wichrami szepczący za Polskę pacierz cień rycerza – oto jest prawdziwe serce powieści. Wszystkie inne obrazy Polski są wobec tego motywu zwykłymi dodatkami. Ojciec dla Polski zabity – to jest rdzeń tajemnicy Piotrowej, jego przejścia duszą na duszę ojczyzny. I to jest motyw naprawdę głęboki i poetyczny.

Dopóki bohater utworu wychowywał się w szkole wojskowej w Petersburgu, dopóki pozostawał młodzieńcem pod przemożnym wpływem rosyjskości, dopóki uważał powstanie 1863 roku za czyn niegodny, za zbrodnię wobec ojczyzny-Rosji, dopóty nie odzywały się w nim żadne synowskie uczucia. Wiedział o ojcu – ale niejako wypierał się jego pamięci. Ale oto przyjeżdża do swej baterii do Polski i dochodzi sam do tego wieku męskości, w jakim to wieku męskości zginął jego ojciec. Nemezis krwi sprawia, że teraz dopiero zaczyna rozumieć czyn ojca. Nieubłagane podobieństwo ja ż n i, nie wyrozumowanie sprawia, że ojca teraz zrozumiał. Dopóki był dzieckiem,

dopóki był młodzieńcem wydawało mu się, jak się często dzieciom wydaje, że jest organizacją na wskroś od ojca odmienną. Wchodzi w wiek ojca, i ze zdumieniem widzimy, że ta odmienność tak bliska charakterowi rodzica. Wówczas to w wieku dojrzałym zaczynamy przecie naprawdę kochać rodziców, kochać solidaryzowaniem się z ich naturą. I oto Michał Rozłucki zaczyna tak solidaryzować się ze swym ojcem. Pierwsze stadium – to miłość do ojca w ogóle, bez względu na to, kim był, jakie opinie wyznawał, jakim sprawom służył. Zaczyna kochać w ojcu pr - siebie.

A potem dopiero po tej nitce miłości swojej krwi, następuje porozumienie z powstańcem. Ten niemy, głęboko w ziemi zakopany cień, dlatego, że jest jego ojcem – najlepszym jest adwokatem polskości. Więcej od żywych, ale obcych, umie mu ten trup powiedzieć, że dobrą była sprawa, dla której zginął – szybciej od oratorów przekona go, że „Polska to wielka rzecz”. Może kto powie, iż ta droga, po której idzie do ojczyzny Piotr Rozłucki, sygnalizuje kobiecość jego natury – ale to już trudno: w usposobieniu Żeromskiego tkwi już ta właściwość, że jeśli chce kogo w powieści wysławić, ten musi być kobietą, lub kobiecą uczuciowością. Taki jaki jest stosunek Piotra Rozłuckiego do leśnej mogiły ojca – jest piękny i wzruszający.

I gdybyż go były nie pokryły gąszcze innych motywów! Gdybyż się był, sam w sobie celem, rozklejności, gdyby dla niego tylko, a nie dla tego obojętnego romansu z panną, jak jej tam, Tatianą – była powstała *Uroda życia!* Zbyteczne by było wówczas i rozkopywanie przez Piotra mogiły ojca, jeden z tych efektów; którymi autor *Popiołów* lubi przeciągać uczucia i sytuacje, wystarczyłoby samo to pierwsze, podjechanie syna do brzozy, na grobie wyrosłej. [...]

Pogrzeb Tatiany kończy historię romansu. Cóż nam z niego, że dzieje miłości pisane są ogniem nie słowami – kiedy ciągle na myśl przywodzą pierwszy tom *Dziejów grzechu* – jako romans jeszcze lepszy. A przy tym historia miłosna z Tatianą jeszcze bardziej *Urodę życia* oddala od naturalnego kręgosłupa idei – a na domiar złego kończy się dwoma zgrzytami, powiem dziwolągami artystycznymi: opowiadaniem Tatiany, jak wzniosłe zabiła skrytobójczo szpiega (a więc nadanie jej rangi rewolucjonistki bezwiednej) a potem znowu ten perwersyjny moment jej samobójstwa – koniecznie z przestrzelonym płodem – w łonie! Romans *Urody życia* jest ciałem obcym w organizmie tej powieści – a jednak, gdy się zakończył, autor jakby stracił cel tworzenia. Tom drugi jest cały prawie słaby, sklecony raczej, niż zbudowany. Dlatego też wolę we wspomnieniach pozostać z tym jednym epizodem mogiły ojca, która unaradawia syna. Niech mi ją wolno mieć za całość *Urody życia* – i z nią się już nie rozstać.

Quis

## Stanisław Brzozowski, „Stanisław Wyspiański”\*

Czy krytyka literacka może być aktem sprawiedliwości? Nie ma na świecie krytyka, któryby nie chciał być przede wszystkim sprawiedliwym – i nie ma niestety krytyka, któryby był sprawiedliwym. Nie wspominając nawet o takich zawadach, jak: 1) chwilowe usposobienie, które już lekturę zabarwia na czarno lub różowo, 2) osobista skłonność dodatnia lub ujemna do danego autora, nie wspominając o tych czysto ludzkich niedomogach patrzenia, każdy z krytyków jest przecie pozatym wyznawcą pewnych określonych ideałów. Przyrodzony skład umysłu wypcha go nieubłaganiem w ten lub owy obóz estetyczno-filozoficzny. Im goręcej wierzy w sztandar własny, tym snadniej uważa za zgubę literatury wszelką wiarę „przeciwnego obozu”. Rozumowo zdobywa się na bezstronność wobec „przeciwników”, ale bezstronność ta odgrywa wobec niego rolę presji, nie wewnętrznej impetu.

Ale na tym nie kończy się niemoc naszej sprawiedliwości. Starsi, czy młodszy, dopóki żyjemy rozwijamy się, wchodzimy w coraz to nowe kręgi wyobrażeń, a te wprowadzają raz po raz korekturę dotychczasowych podstaw myślenia. Jeżeli nie jesteśmy mumiami, to wzruszenie, nie spekulacja i nie „zasada” staje się naszym motorem sądu. Bez emocjonalnego stosunku do dzieł sztuki nie daleko zajdziemy w krytyce. Ale ten nasz sojusznik to i skryty wróg. Nikt z taką łatwością, jak on, nie zaprowadzi nas w kontradykcję własnych sądów. Już te banalne przykłady, które są dopiero częścią wewnętrznym przeciwnościom w pracy krytyka, mówią wyraźnie, iż tzw. sprawiedliwość w ocenie dzieł sztuki nie wychyli się nigdy poza granicę pewnej relatywności; zawsze się jest bezstronnym „o ile można”. O krytyku, jako sędzi, można powiedzieć, że jest tylko mniej lub więcej niesprawiedliwym, niż inni. Przez negatyw określa się jego zasługę.

Powstaje więc teraz pytanie, jaki typ krytyka jest najmniej niesprawiedliwym? Postaram się odpowiedzieć przykładem. W książce Stanisława Brzozowskiego o współczesnej powieści polskiej (wyd. Staudachera Stanisławów) czytamy następującą charakterystykę Sewera:

*Cieszy się wszystkim i radość jego udziela się czytelnikowi. Powieści Sewera są jak przejażdżka konno w piękny dzień wiosenny. Chłopek wyszedł orać i śpiewa. Bóg ci pomóż, dzielny pracowniku! Cygan ukradł kurę i umknął szczęśliwie. Rad jest i tańczy. Na zdar, cyganie! Dziewczyna... gdyby jej tak ukraść całusa i Żydek idzie drogą i spekuluje... „Git geschäft, git geschäft” Żydku. Koń dobry, powietrze świeże i rześkie,*

---

\* S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański*, Marian Haskler, (tom VIII wydawnictwa „Literatura i sztuka”), Stanisławów 1912, ss. 177 +XI, z portretem autora i przedmową Karola Irzykowskiego.

*humor aż do końca staropolski. Ma się doprawdy wrażenie, że powieści swe Sewer dyktował z konia.*

Jeżeli z tej charakterystyki odrzucimy, co w niej jest karykaturą, to otrzymamy przez porównanie z talentem Sewera wizerunek krytyka najmniej narażonego na wadę niesprawiedliwości. Sewer cieszył się *życiem* – w taki sam sposób krytyk powinien się cieszyć *sztuką*. Jeśli nawet Sewer tak naprawdę solidaryzował się sercem i z pracą parobka na roli i z sukcesem cygana i z urodą dziewczuchy, to tylko dowód, że żywotność istnień była dlań tym, co się nazywa *suprema ratio* bytu. Dusza Sewera szukała energii i chwaliła ją swoją radością. Takiej samej energii twórczej szukać powinien krytyk w sztuce, i jej rozwój, jej zdrowie, jej żywotność, – oto *suprema ratio* dla krytyki.

Wiem, że tutaj powstaje pewne zastrzeżenie: kto taką obdarzony władzą wszech-radości, ten łatwo wydany być może na poddmuchy najsprzeczniejszych prądów, ten nie stanie się nigdy indywidualnością, zdecydowaną organizacją. Mam głębokie przeświadczenie, że z radością dla energii twórczej da się pogodzić mocny pion własnego przekonania. Radość z cudzej twórczości nie tylko wtedy się objawia, gdy rzecz cudzą chwalimy. Nawet i walka przeciw danemu autorowi podejmowana, jest aktem uznania. Idzie tylko o to, w imię czego tę walkę podejmujemy. Jeżeli w imię sztuki, to jesteśmy intencjonalnie sprawiedliwi. Jeżeli w imię jego, autora twórczości – to i przyjaźni.

By do cna być zrozumiałym, nadmieniam, że nie obstać przy doktrynie: *Dzieło sztuki może być osądzone tylko przez estetyków*. Myślę przeciwnie, że każde nieomal dzieło sztuki, zwłaszcza utwór literacki może wywołać sąd publicysty, polityka, socjologa, historyka, teologa, filozofa itd. Tylko źle jest, gdy ten sąd nazywa się krytyką literacką. Jeśli historyk powie, że sonety Petrarki nie miały wartości, bo nie podnosiły narodowego uczucia Włoch, to popełnia niesprawiedliwość, choć jego [sic!] bo zgodne z prawdą: gdy się zaś wyrazi przekonanie, że sonety owe nie mają wartości, bo Petrarka nie miał talentu, to popełnia się błąd, ale intencjonalnie jest się sprawiedliwym.

\* \* \*

Tak pojmując typ krytyka, zauważyć należy, że jednym z najniesprawiedliwszych krytyków literatury był Stanisław Brzozowski, autor *Legendy Młodej Polski*. W twórczości danego autora obchodziły go przede wszystkim dwa zagadnienia: jakim ta twórczość jest przyczynkiem do teorii poznania? Jaką przynosi korzyść ideałom socjalizmu rewolucyjnego?

Od tych stron przystępując do badania piśmiennictwa, ani na chwilę nie schodził przy tym z przeświadczenia, że rozpatruje dzieło i artystę z punktu

widzenia artystycznego. Albowiem w zupełnie dobrej wierze patrzył on na poezję, jako na narzędzie do realizacji życiowych ideałów. Cały, bez mała, wysiłek myślowy Brzozowskiego – jak wiadomo – skierowany był ku temu, by wynaleźć filozoficzne podstawy dążeniom rewolucyjnym. Było coś z zapału religijnego w tym jego entuzjazmie. I nawet dnem jego duszy płynęło pragnienie, by socjalizm pojmować, jako doniosłość pozaziemską. Na wszelki utwór i na wszelkiego pisarza, który nie znosił cegieł pod budowę wymarzonego kościoła, patrzył jak na świętokradcę. Gnębił go teokratycznie.

Siła twórcza w danym utworze, talent – te punkty zażyłości między dziełem a krytykiem – nie imponowały Brzozowskiemu. To też w książce jego o *Współczesnej powieści polskiej* tak się ułożyły walory, że Janusz Korczak jest pisarzem donioślejszym od... Sienkiewicza. Jego drugie studium: *Współczesna krytyka polska* – jest jednym ciągiem niesprawiedliwości. Wszyscyśmy z jego łaźni wyszli na czarno. Już powieść nasza dzisiejsza dość wątko wyglądała w oczach Brzozowskiego, ale w ocenianiu powieści między jedną furią idealistyczną, a drugą przewijają się świetne uwagi, spostrzeżenia, nieraz całe sylwety autorów, godne nauczania się na pamięć. We *Współczesnej krytyce polskiej* nie staje już Brzozowskiemu tej wytrzymałości. Ponosi go żądza anatemy.

I inaczej być nie może. Organizacja Brzozowskiego łatwiej zniosła braki w beletrystyce, niż w krytyce. Te go najbardziej bolały, albowiem przyjęty przezeń punkt widzenia chętnie by oglądał każdą twórczość w postaci udialogowanej krytyki. Literaturą piękną nazywał on w gruncie rzeczy bój o ideały. Im mniej było wyobraźni w dziele sztuki, a więcej misji – tym większe miał dla tego dzieła uznanie. Kresem fikcji była dlań przypowieść, tj. ułatwienie treści moralnej. Z chwilą, gdy bajka stawiała się sama dla siebie celem – wzburzało się w nim sumienie, jak się wzburza na widok marnotrawstwa natura skrzętnego gospodarza.

Czy jednak taki temperament krytyczny był przyrodzoną cechą Brzozowskiego? Pytanie, logicznie biorąc rzecz, fałszywe, bo cóż może być nad temperament bardziej przyrodzonego? Znika jednak omyłka, gdy mowa o Brzozowskim. Wbrew przeczącym pozorom, śmiem twierdzić, że autor *Legandy Młodej Polski* nie miał temperamentu; w nim było tylko pogotowie temperamentu. Temperament zjawił się w nim na alarm myśli. A przy tym był ten jego temperament podobien elektryczności: szedł zawsze w wysługę jakiejś „machiny”, która podolała nim zawładnąć. Takimi machinami bywały dlań kolejno: Feuerbach, Vico, James i wielu innych. Kto zdolny był zużytkować gatunek jego władz, ten przez siłę niezwykłą jego umysłu wchodził w sprawny obrót, stawiał się ruchem i życiem. Jedną z machin, która najbardziej zapanowała nad temperamentem Brzozowskiego – była Rosja. W kole tragiczności rosyjskiej spłynęły najważniejsze, bo młodociane jego

lata. Gatunkiem wewnętrznych przeżyć rosyjskich, tęsknotami Rosji, jej upodobaniami, wyobrażeniami o świecie zabarwił się żywioł Brzozowskiego. Na całą szerz i na całą głąb swego bogatego, niezwykłego entuzjazmu, przejął się Brzozowski-młodzieniec tym, co stanowiło świat Dostojewskiego, świat Czernyszewskiego, a zwłaszcza i przede wszystkim świat krytyka literatury Michajłowskiego. Wewnętrzny rytm życia rosyjskiego sprawił, że punktem wyjścia dla czynów Brzozowskiego stała się myśl polityczna, konkretnie socjalizm. Autor *Legendy Młodej Polski* stworzony był do walki. Ale Rosja skierowała jego waleczność na linię agitacji politycznej. Bynajmniej nie jest to dowolnym przypuszczeniem, że ta sama potrzeba boju w innej atmosferze wychowana, zupełnie inną by sobie znalazła realizację. Być może, iż w innym powietrzu wpływów walczyłyby z takim samym rzuceniem całego siebie na szalę o sprawę formy lub rodzaju w sztuce, o ten lub inny pogląd na kwestię pochodzenia człowieka, o świętość dogmatu religijnego, a wreszcie i najszczerzej o sztandar swojego pułku w ogniu kul. Jego natura musiała być w samym środku walki i to walki, podejmowanej w imię ideału, w imię spraw tak ważnych, że dla nich nie ma nigdy dość hazardu, dość niebezpieczeństwa, dość bezpardonu dla przeciwnika. Stawał w szeregu walczącym wówczas, gdy drogą myślenia doszedł do takiego zbratania się z ideałem. Rosja wychowawczyni doprowadziła go do takiego zbratania się ze sprawą socjalizmu. Wojna japońsko-rosyjska i rewolucja w Królestwie nadała nowego przyływu krwi tej temperaturze.

Te czynniki biograficzne przywalały gruz na wrodzone jego powołania. Czy życie dalsze mogło Brzozowskiemu postawić na drodze nowy ideał, czy jego żywioł mogła porwać inna machina ideałów? Nawet sprzecznych z socjalizmem? Przypuszczam, że tak. Już jego skłonność do szukania podstaw fundamentalnych, filozoficznych swoim entuzjazmom, a więc w tym wypadku wyszukiwanie filozofii socjalizmu, musiałoby go oddalać od ruchu politycznego i stopniowo coraz bardziej stawiać go w sprzeczności z czynem dnia powszedniego partii rewolucyjnych. Szukanie filozoficzne Brzozowskiego było pogłębianiem w sobie idealizmu, a siłą czynnej polityki jest praktyczność. Odmienne są na wskroś pojęcia o konsekwencji teoretyka i człowieka czynu. Więc nie byłoby niespodzianki, gdyby teoretyk Brzozowski ujrzał się naraz zdeklarowanym przeciwnikiem socjalizmu praktycznego. Wiemy jednak, że do końca dni jego do takiego momentu wyraźnie nie przyszło. W ostatnich latach rozszerzał się widnokrąg jego pojęć; od chwili, gdy losy przerzuciły go na włoską ziemię, wierzenia jego zaczęły wychodzić jakby z katakumb partyjności na wolne powietrze; czuć było, że medytacje jego zaczynają dochodzić do jakiegoś miejsca porozumienia ze światem poza socjalistycznego sposobu patrzenia; rozsiane tu i ówdzie drobne uwagi ośmielały się na atak przeciwko ludziom partyjnego w socjalizmie zacie-



śnienia, w dialogu o Nietzschem (*Fryderyk Nietzsche*, wyd. Staudachera – Stanisławów<sup>12</sup>) pozwala sobie nawet na dość ironiczną sylwetę mózgu polityka-marksisty – ale, na ogół biorąc, stałym refrenem jego przekonania jest jednak rewolucyjny ruch proletariatu.

Trudno mi moją opinię udowodnić, ale jeśli się wolno opierać w krytyce na wrażeniu, to wrażenie mi mówi, że socjalizm ostatnich lat Brzozowskiego pochodził już więcej z nakazu, niż z potrzeby imperatywnej. Brzozowski już w epoce *Legendy Młodej Polski*, a jeszcze więcej *Samego wśród ludzi* był jakby w niewoli u koncepcji rewolucyjnej. I wydaje mi się, że nie w jego świecie wewnętrznym, lecz w wydarzeniach biograficznych należy szukać źródła tej niewoli. W roku 1910, czy jeszcze 1909 w życiu jego zaszedł ten gromowy fakt oskarżenia go o szpiegostwo. Nic tak silnie nie mówiło o niewinności Brzozowskiego, jak przeświadczenie: „nie mógł być szpiegiem człowiek, który z takim fanatyzmem bronił sprawy socjalizmu w swych pismach”. Gdyby później, po latach, zaszła była w nim przemiana przekonań, jakże łatwo mu mogło być to poczytane jako dowód, że zdolny był do zdrady na rzecz ochrony. Dusza Brzozowskiego bała się więc, jak ognia, każdej nowej w sobie ewolucji. I oto tutaj zaczyna się jego jasyr. Pióro jego pamięta, że aż po kres życia musi on być niezłomnie tym samym.

Może moja cała konstrukcja jest mylna – może podobny splot uczuć nie zachodził w Brzozowskim – chcę tylko zaznaczyć, że mógł zachodzić. Ramy niniejszego szkicu nie pozwalają mi na poszlakach, utworzonych z cytów, podeprzeć moją budowę, udowodnić, że ta możliwość nie jest płonną dowolnością.

Jeżeli w uczuciach Brzozowskiego zachodziła podobna uwięź u łańcucha przedawnionych ideałów – to strata stąd ogromna i nieodżałowana dla literatury polskiej, a zwłaszcza dla krytyki polskiej. Trzeba to bowiem powiedzieć, że w człowieku tym tkwił potencjalny materiał na największego dziś teoretyka literatury. Cała twórczość, którą po sobie zostawił, pełna jest błędów, omyłek, niesprawiedliwości; w naturze jego pisarskiej tkwiła ta złośliwość, że umysł jasny, gdy wypowiadał się żywym słowem, stawał się zawikłanym, gdy pióro miało być pośrednikiem pojęć; polszczyzna fatalna; wrogie jego istotnej naturze upodobanie do filozofii, w której się raczej on wikłał, a ona pomnażała tylko jego doktrynerskie wymagania względem poetów – wszystko to są grzechy jego krytyki i jego pism. Ale przy tym wszystkim, nie należy zapominać, że miał dopiero 33 lat, gdy umierał, a jego uległość wobec obcych zapłodnień utrzymywała go w młodości jeszcze wiosenniejszej. Brzozowski też nie napisał ani jednej swojej własnej książki krytycznej. Ona ciągle czekała na chwilę, kiedy ta bujna rozpędliwa organizacja osiedli się w sobie. Gdyby dłużej żył, do książki tej niechybnie

<sup>12</sup> S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, wyd. Księgarnia A. Staudacher i Sp., Stanisławów 1907.

by doszedł. I kto wie, czy nie była by to pierwsza po Mochnackim książka wielka o duchu literatury polskiej. Jakikolwiek były zgrzyty i błędy w jego działalności pisarskiej, był to pośród nas, krytyków, najbogatszy dar myślenia. Jego natura oddychała myśleniem; żywiła się docieraniem do ostatecznych konkluzji.

Jeżeli nawet mylna jest moja hipoteza o niewoli socjalistycznej ostatnich dwu lat jego życia, to niewątpliwie przez całe życie przeżywał w więzieniu u ideałów naturalny, pierwotny jego talent. Tym talentem nazywam jasnowidzenie dusz. Na ten dar nasypywały się rumowiska, które tarzał dziecinny zamięłowaniem, nasypywał się świat wewnętrzny Rosji, socjalizm, filozofia. Mordował się, męczył, by poprzez te rumowiska przebić jasną drogę myślenia – i nigdy mu się to nie udawało. Ale ile razy zapomniał się i od niechcenia przystąpił do krytyki od strony psychologicznego ocenienia autorów, ile razy spojrzął na nich nie jak na przyczynek do teorii poznania, lecz jako na duszę, tym zajmującą, że jest ona odrębną, że nie jest ona przesłanką do filozoficznego systematu, lecz modelem do introspektywnej plastyki – słowem, ile razy wyrwał się z uwięzi, ile razy zdarzyło mu się być po prostu zwyczajnym amatorem dusz – tylekroć napisał olśniewającą stronicę krytyki literackiej. Wtedy bywał nie tym, kim być na gwałt pragnął, lecz tym, kim się urodził przed Michajłowskim, przed Kantem i Marksem. Do takich właśnie momentów należy np. karta o Zapolskiej, we *Współczesnej powieści polskiej*, w której nie ma żadnych połączeń z bytem, z monizmem, z determinizmem, z Schopenhauerem czy Heglem – a w której jest świetne odczucie człowieka, fenomenu twórczego, barwy uczuciowej, dramatów wewnętrznych, tego co jest prawdą, a co błagą, co instynktem, a co pozą – słowem taki portret duszy, jaki jest najwłaściwszym zadaniem krytyka.

W roku obecnym, jako wydanie pośmiertne, wyszedł tom Brzozowskiego: *Stanisław Wyspiański*. Utwór ten nie jest jednolitym studium. Składa się on z fragmentów, z których jeden otrzymał nazwę wstępu, drugi, będący również wstępem, nazywa się *Sztuka, jako siła historyczna*, rozdział następny obejmuje analizę *Meleagra*, *Protesilasa i Laodamii* oraz *Kłątwy* – ten rozdział nie dokończony. [Później: *Wyspiański o Hamlecie*, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego* i wreszcie zamknięcie tomu: *Budowniczy dumy narodu*].

Poszczególne części tej książki powstawały w rozmaitych okresach życia Brzozowskiego. Zesumowane w całość przynoszą dość pełny przegląd ważniejszych wad i zalet autora, jako krytyka. Pierwsza rozprawa, poświęcona pierwszym dramatom Wyspiańskiego, aż do *Kłątwy* włącznie, poprzedzona jest dwoma obszernymi wstępami. Rozpatrując je od strony autora, dostrzegamy w nich stałą u Brzozowskiego żądzę wyplątania się z gąszczu jego własnych wątpliwości filozoficznych. To on sam przed sobą stawia pyta-

nie: „co to jest sztuka?” – i żarem argumentacji pragnie przebić się przez zagadnienie, nie dość zdecydowanie w umyśle ukodyfikowane. Niecierpliwe w nim pragnienie dojścia do jakiejś definicji, narzuca mu cały las dowodów, argumentów, skoków intelektualnych. Jediną busolą prawdziwą jest mu dyrektywa wewnętrzna: „moja definicja sztuki musi stać w zgodzie z moją filozofią pracy, na której opieram, uzasadnienie socjalizmu”. Łatwo wyśledzić, że okres, w którym powstawał wstęp do *Wyspiańskiego* przypadał na ten moment, kiedy żywioł temperamentowy Brzozowskiego opanowany był „machiną” pragmatyzmu. I wąż też twierdzeń, atutów umysłowych, dygresji i skrótów w tym obszernym wstępie, jest w gruncie rzeczy mozołem wynalezienia takiego punktu oparcia się, z którego by szły równocześnie dwie drogi: jedna do pragmatyzmu, druga do socjalizmu rewolucyjnego. Jak zawsze u Brzozowskiego, obok spostrzeżeń niecodziennych, zawalają tu drogę uwagi zdawkowe: obok momentów zupełnie własnych, powtórzenia tego, o czym dawno już wiedzieliśmy, ubrane jeno w trud bardzo drobiazgowych i zawiłych dochodzeń do nich. Niejeden mozolnie wyargumentowany etap jest zwykłym taine'izmem; takim jest cały początek, w którym na 18 stronach druku dalekich okrążeń dochodzi do wniosku, iż: *pojąć jakieś zjawisko kultury (dzieło sztuki, twórczość danego artysty itd.) to wyjaśnić: 1.) czym było ono, jako postać zbiorowego życia, 2) wykazać źródła, z jakich powstało, 3) działanie, jakie z niego promieniuje*. Od Arystotelesa aż po Patera wszyscy teoretycy sztuki to samo i nic innego nie mówili. W dalszym ciągu zapowiada, iż w ten też sposób rozpatrywać będzie twórczość Wyspiańskiego. O przyrzeczeniu swoim rychło jednak zapomniał. Stańło przede wszystkim przed nim nowe zainteresowanie, mianowicie postulat, jakim powinno być dzieło sztuki. Odpowiedź Brzozowskiego brzmi w ten sposób:

*(...) pojęcie dzieła sztuki znaczy: dana treść życiowa, ukazana tak, aby stała się dostępną, jasną, konieczną dla świadomości, aby świadomość ta w tej tylko postaci widzieć, pojmować ją była w stanie. (A)*

Po drodze nakłada na sztukę jeden jeszcze pragmatyczny podatek. Wymaga, by sztuka pomagała człowiekowi do jego wieczyście najważniejszego zadania: opanowywania przyrody. (B) Oczywiście należy tę definicję brać w najszerszym słów znaczeniu. Postulat B. nabiera ostatecznego znaczenia dopiero wówczas, gdy go skonfrontujemy z innym działem dochodzeń Brzozowskiego, w tym samym wstępie zawartych. Autor twierdzi mianowicie:

*życie nasze nie jest tylko naszym; nie tyle żyjemy, ile jesteśmy przeżywani; życie nasze wplecione jest w przeobrażający się kompleks życia zbiorowego; przeobrażenia, przeżycia różnych kół i sfer, kręgów społecznych ciężą na nas; z ich działania, a raczej z ich krzyżujących się działań wynurza się to, co my uważamy za nasze życie.*

Zauważywszy zapewne, że powyższe spostrzeżenie należy do prawd, aż zanadto prawdziwych, postanowił Brzozowski wyjść z sytuacji banalnej przez podkreślenie energiczne swej myśli, ryzykując następującym twierdzeniem:

*życie społeczne kształtuje to, co w nas jest najbardziej osobistym: naszą fizjologię cielesną i umysłową i w tych to najbardziej osobistych rysach najgłębiej (!) się odbija struktura społeczeństwa.*

Pomijając, że w książce swojej o Nietzschem z całą energią walczy Brzozowski przeciw tak pojętemu determinizmowi – zauważyć należy, iż definicja powyższa ubezużytecznia w zupełności postulat B, postawiony sztuce. Jeżeli całe nasze ja pozostaje w takiej bezwzględnej niewoli u przeżyć zbiorowych, to każdy akt twórczości, a więc i każde dzieło sztuki będzie tylko emanacją zamierzeń społecznych; artysta nie ma przed sobą wyboru: stwarzać utwór, 1) pomocny ludzkości do walki z naturą, czy 2) nie pomocny. Cokolwiek stworzy, będzie poniewolnie narzędziem do opanowania natury, bo społeczeństwo, którego jest prokurentem deterministycznym, żyje przede wszystkim myślą o tym opanowywaniu natury.

Przykład powyższy jest dość klasycznym świadkiem, na jakie bezdroża zapędzała się gorączkowa filozofia Brzozowskiego. Natomiast przypuszczam, że definicja A dana przezeń sztuce, może w pewnej mierze być określeniem wartości dzieła sztuki. Myślę, że gdyby nawet było mylne, to jednak jest godnym szacunku dowodem, jak uporczywie ten niepospolity mózg pracował nad utworzeniem trwalszych orientacji dla własnej estetyki.

*Rozprawa o Meleagrze, Protesiliasie i Laodamii oraz Klątwy* jest typem tych opinii o Wyspiańskim, których reprezentantami są dwaj inni wybitni krytycy: Stanisław Lack i Ostap Ortwin. O studiach tych dwu pisarzy nad autorem *Wesela* powiedział jeden z dowcipnych ich przyjaciół, że są one pasożytnictwem *in plus*. Istotnie – i naszym zdaniem – jeden i drugi krytyk przypisywał Wyspiańskiemu bogactwo filozoficzne, o którym on sam dowiadywał się dopiero po przeczytaniu ich studiów. Biorąc we wspólną treść analizy Lacka i Ortwina, można powiedzieć, że starały się postawić wizerunek Wyspiańskiego, jako myśliciela. Według ich poglądu, Wyspiański więcej był może konstruktorem i d e i, niż poetą. Osobiście, stoję na stanowisku wręcz odmiennym. Wydaje mi się i starałem się to uzasadnić gdzieindziej\*, iż autor *Klątwy* nie nadaje się do analogii z typem poezji Krasińskiego, a nawet Przybyszewskiego, o których nazwiska może się dopominać i historia myśli w Polsce. Rozdział, omawiany obecnie w książce Brzozowskiego, staje raczej po stronie Lacka i Ortwina. W rozprawie tej wprowadza on powiązanie Wyspiańskiego z Heglem i Kantem. Na pocieszenie własne dodać mogę, że

\* A. Grzymała-Siedlecki: *Wyspiański – cechy i elementy jego twórczości*, [Kraków 1909].

w jednym z następnych studiów pisze co następuje: *Krytyka polska, która chce dalej szerzyć mity o ideach Wyspiańskiego, pracuje nad sfalszowaniem stosunku świadomości naszej do prawdziwej treści dzieł poety*. Ta rażąca kontradykcja, jaką popełnia myśl Brzozowskiego, jest niestety jednym z licznych przykładów. Inaczej zresztą być nie mogło. Jak to zaznaczył w *Legendzie Młodej Polski* on się zawsze „stawiał” wraz ze swoimi pismami. Zawsze i nieodmiennie odbywał gorączkowe przygotowanie do Brzozowskiego przyszłości, a że w zastosowaniu doń można powiedzieć, iż płonął myśleniem, że intelekt jego pędził stale z huraganowym pośpiechem, więc nic dziwnego, iż po drodze wpadał w pośpieszne wnioski, tak pośpieszne, że aż sobie sprzeczne.

Przed chwilą pisałem, że nie filozofowanie, ulubiony przezeń sposób oceniania literatury, lecz zwykłe psychologiczne malowanie portretów pisarskich było darem Bożym Brzozowskiego. Sprawdza się to na książce o Wyspiańskim. Nie wstęp, który chce być systematem estetyki, nie rozprawa o pierwszych dramatach autora *Kłątwy*, gdzie ocena wychodzi ze stanowisk ściśle myślicielskich, lecz zwykłe odczucie duszy poetyckiej: rozdział pt.: *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego* – ten właśnie rozdział jest koroną książki. Jak w studium o Nietzschem owe kilka kartek o tragedii twórczej autora *Zarathustry* wybijają się na wierzch zupełnie poetyckim zrozumieniem, tak samo i tutaj do wyżyny własnego talentu dochodzi Brzozowski dopiero wtedy, gdy wnika po prostu w charakter swoisty Wyspiańskiego, gdy go przestaje obchodzić czym jest *Skalka* lub *Akropolis* dla teorii poznania, a rozciekawiać zaczyna problemat skromniejszy, czym te dramaty były dla duszy twórcy, gdy opuszcza teren spekulatywny, a wkracza w badanie emocjonalne. I nie zawaham się powiedzieć, że ten rozdział jest jedną z najlepszych kart, jaką w Polsce napisano na temat organizacji duchowej Wyspiańskiego.

*Rysem zgoła nowoczesnym twórczości Wyspiańskiego jest niewiara w myśl, we wszystko, co jest wynikiem braku życia – a życie chce tworzyć. Życie musi samo sobie wystarczać: nic nie przełamuje zwarte go kręgu, w którym zamknięty jest człowiek. Nie może, nie jest w stanie on wyjść poza siebie, poza stworzoną przez się życiową rzeczywistość. Wyspiański nie może już uwierzyć w nic, prócz życia, nie może uwierzyć, aby cokolwiek bądź życie zastąpić mogło a jednocześnie nie czuje życia w sobie, ani w swoim społeczeństwie. Nie czuje – podkreślam wyraz. Przekonywa sam siebie rozumowanymi argumentami, że ono jest, ale nie pozostaje z nim w żadnym bezpośrednim stosunku. Nie czuje, że bierze w nim udział, nie wie, czy bierze.*

*To jest jego najistotniejsza tragedia. Jeżeli jest życie, to jest ono dla niego obce. Jediną formą życia znaną mu i bliską jest przeszłość. Jedyne wewnętrzny świat poety jest światem umarłych i życie ich jego życiem.*

Zdaniem moim, jest to najtreściwiej i najwymowniej sformułowany stosunek Wyspiańskiego do świata.

## Antoni Potocki „Polska literatura współczesna”\*

Jako wstęp do obszerniejszego studium o najnowszej naszej historii literatury, o książce Antoniego Potockiego: *Polska literatura współczesna* – chcę na tym miejscu zaznaczyć, że pojawiła się, a następnie w sposób „możliwie” obiektywny zastąpić autora, wyłuszczać jej zasadni plan i konkluzję. Podzielona na dwa tomy, zawiera dzieje literatury polskiej od roku 1860 do roku 1910, w takim uszeregowaniu zjawisk, że każdy tom może stanowić oddzielną całość; każdy też z tych dwu tomów ma swój tytuł osobisty. Tom pierwszy (1860-1890) nazywa się „kultem zbiorowości”. Tom drugi (1890-1910) „kultem jednostki”. Odmiany przedmiotów owego kultu – raz zbiorowość potem jednostka wypływają – zdaniem autora – z przemagających w każdym z tych dwu okresów idei zasadniczych, jakie panowały nad umysłem pokoleń pisarskich. W okresie pierwszym – troską idei było społeczeństwo, w pokoleniu następnym – człowiek. Czy taki podział wytrzymuje próbę rzeczywistego biegu literatury w ostatnim półwieczu naszej literatury – to już sprawa krytyki.

Na początku pierwszego tomu i w zakończeniu drugiego autor z naciskiem uwydatnia, że rok 1863, tj. ten, który i on wybrał za etap początkowy swoich badań, nie jest w Polsce żadną z decydujących dat dla rozwoju literatury.

*Datami najbardziej przełomowymi są bez wątpienia lata, rozciągające się między rokiem 1830, 1846 i 1848. Wtedy to załamała się rozpaczliwie wiara pokoleń w moc polskiej samopomocy orężnej, w moc rychłą spadkobiercy narodowych tradycji – ludu, w moc czynników idealnych zachodu. Czasy te uważam za właściwy czyściec duszy polskiej – stokroć nawet bardziej, niż czasy porozbiorowe, gdy szlakiem napoleońskim błąkała się ciągła nadzieja, a żyła jeszcze w szlachcie cała tradycja różnych „opresji” i najazdów, z których toni jednak Rzeczpospolita zawsze wypływała. Tu oto (1830-1848) pogrzebano ostatecznie symbol a i organ całkowitej władzy narodu – państwo. Tu więc poczęto moc jego przyszłą budować na innej podstawie – na ludzie i na idei. Rok zaś 1846 i 1848 zaprzeczyły rychłości tych czynników – jednych na zawsze kierując na drogę kompromisu, innych łamiąc moralnie, jeszcze innych zamykając w zaczarowanym kole nadziei przeciw nadziei – wielu wreszcie wskazując ogromny mózół przyszłości jako jedyną, choć twardą i bolesną drogę odrodzenia.*

Czy mimo ten wywód autora rok 1863 nie jest ważnym punktem orientacji dla literatury – sprawa sporu. W każdym razie to powiązanie dat litera-

---

\* A. Potocki: *Polska literatura współczesna* – dwie części, Gebethner i Wolf, Warszawa-Kraków 1911, ss. 343-401. – Przypisy (*Repertuar teatru krakowskiego od 1839 do 1910 r.* – *Spis autorów polskich według dat urodzin.* – *Spis alfabetyczny ważniejszych opracowań krytycznych.* – *Skorowidz nazwisk.* – 2 mapy statystyczne).

tury z datami życia narodowego, jakie to powiązanie przeprowadza Antoni Potocki – wskazuje, że dzieło jego będzie się wspierało o przebieg i rozwój przemian, jakie w latach 1860-1910 przechodziło społeczeństwo polskie. W życiu narodowym, w jego ideałach, w zbiorowych laboratoriach uczucia będzie szukało gleby dla rozrostu idei literackich. Zaznaczając zaś, że lata 1830-1848 tym są ważne dla myśli polskiej, że *poczęto moc narodu: budować na podstawie lu du* – wytycza autor równocześnie prostą, często może zbyt prostą drogę dla pochodów swoich ugrupowań historycznych\*. Istotnie, oba tomy *Literatury* obierają sobie stale za orientację – ideę ludowości. Nie tai, że zjawiska przemian zbiorowych szły na rękę jego osobistym nadziejom i były nieprzerwanym ciągiem przygotowywania narodu na przyjęcie dawno, od roku 1830 oczekiwanego podrostu warstwy ludowej – i na przebieg literatury w ostatnich latach pięćdziesięciu patrzy Potocki, jako na odbicie tych oczekiwań. Nawet okres tzw. Młodej Polski wiąże autor z konsekwencją podrostu warstwy ludowej, z jej zdolnością i prawem wejścia do obrachunku sił narodowych. Zgodnie też z tym założeniem, o wadze roku 1863 mówi w sposób następujący:

*wykładnikiem znaczenia, roku 63. nie będzie w przyszłości ból i porażka pokoleń, które go przeżyły, lecz raczej zniesienie pańszczyzny, które przez wyzwolenie milionów ludu do nowego życia – tejsze przyszłości zgotowało i dzisiaj już dającą się wyraźnie stwierdzić – żywotność.*

I oto po tym wstępie idące rozdziały tomów, pokazują, jak literatura polska nadała za ojczyznę, przekształcającą się ze społeczeństwa szlacheckiego w demokratyczno-ludowe. Książka pierwsza *Literatury* obejmuje dziesięciolecie 1860-1870. W miarę potrzeby, dla kondensacji lub dla przeświecenia własnej tezy historyk wtlacza tu nazwiska, które zajaśniały właściwie w późniejszym okresie. Ten sposób ułatwił Potockiemu znakomicie tendencję wzbogacenia twórczego polskiej literatury w siódmej dziesiątce lat zeszłego stulecia. Zależało mu bowiem na tym, by wykazać świetność tego okresu, udokumentować, jak rok 1863 nie obniżył energii narodu w piśmiennictwie. Jest to gest patriotyczny i rycerski przy tym; rycerski, bo autor nie szczędzi blasku temu dziesięcioleciu które, w myśl naczelnego planu książki, stoi w największej sprzeczności z ideologią demokratyczno-ludową później-

---

\* W tekście autora, jak to już cytowaliśmy raz powyżej, ustęp ten dosłownie brzmi: *...budować na innej podstawie – na ludzie i na idei*. Myślę jednak, że wystarczy kropkę postawić przed ideą. Boć lud dla pokolenia rzezonego był nie czym innym, tylko ideą – tak, jak i ideą, nie inną kategorią, było państwo dla pokolenia poprzedniego. „Idea” w zdaniu tym jest więc z jednej strony tautologią, z drugiej – niefortunnym przeciwstawieniem. Jako *lapsus linguae* można ją bez szkody skreślić. (Przyp. red.).

szych okresów. Lata 1860-1870 i w literaturze i w życiu to jeszcze przeważający wpływ pojęć szlacheckich. Nie bez kozery kładzie też Potocki nacisk na zjawisko, że bierzmem literatury tych lat była historyczność, spojrzenie wstecz ku państwu szlacheckiemu, Rzeczypospolitej.

Pierwszym krokiem w życiu zbiorowym i w literaturze, pierwszym krokiem odejścia od ideologii szlacheckiej są dopiero lata następne naszej historii: 1870-1880. Wówczas to stwierdza Potocki – doszła do głosu w piśmiennictwie i swój pogląd na świat przejawiała, inteligencja miejska. Punktem centralnym tego dziesięciolecia stał się prąd pozytywizmu. Jak bierzmem poprzedniej epoki była historyczność, tak znakiem tej nowej staje się, zdaniem autora, polemika. Wskazuje to już odruchowo na niższą tonu i wartości nowego dziesięciolecia. I istotnie w oczach autora ten właśnie szmat czasu był i rodzajem szmaty w polskiej umysłowości XIX wieku. Nie przejmując Potockiego krzyk rozgłosu, jaki pozytywizm pozostawił po sobie w historii literatury naszej. Nisko stawia jakość tego organizującego czynnika, który pozytywizm wziął sobie za sztandar: naukę; wykazuje, jak niskie były naukowe podstawy polskiego pozytywizmu w porównaniu ze zdobyczami Zachodu. Chętnie też niektóre z wybitnych dzieł tego czasu ocala od sąsiedztwa z „polemiką i felietonem”, przenosząc je opiekuńczo do dziesięciolecia następnego. Nie można się oprzeć wrażeniu, że epoka pozytywizmu zbyt surowego w panu Antonim Potockim znalazła sędzięgo.

Dziesięciolecie następne, lata 1880-1890 owiane są najżywszą sympatią autora. W tych to latach, za sprawą warszawskiego „Głosu” ideologia inteligencji miejskiej przesunęła się ku ideologii ludowej. Nie inżynier już, lecz chłop stał się spadkobiercą ułana w sentymentach powieści, noweli, liryki, publicystyki. Z pieczołowitością przeprowadza Potocki historię tego entuzjazmu, tutaj zamieszcza najbardziej przemyślane i opracowane sylwety, jak Litwosa, Orzeszkowej, Szymańskiego, Sienkiewicza, Prusa. Na obrazie tego skupienia sił w sprawie najważniejszej dla książki Potockiego, kończy się tom pierwszy. Odtąd, od tej daty upatruje autor powstawanie i dojrzewanie: „kultu jednostki”. Misyjny charakter literatury polskiej przebiegł niejako swoją drogę do końca. Tak przynajmniej wynika ze słów *Literatury*. Otworzyła się perspektywa na pochodz nowy, w którym orientacją będzie przede wszystkim „indywidualność” i jej świat.

Pierwsze dziesięciolecie nowego uchwytu poezji jest jeszcze właściwie mieszaniną „kultu zbiorowości” z „kultem jednostki”. W tej to bowiem dobie powstają najświetniejsze przecie powieści Prusa, obyczajowych utworów cykl Sienkiewicza, odzywa się po raz pierwszy Zych i Żeromski, w sposób chyba misyjny, Sieroszewski; Zapolska i Reymont stoją na pograniczu obu kultów, tak samo ówczesny Kasprówic (przed 1907 rokiem). Ale niewątpliwie rozpoczyna się też ważna przemiana ideałów w lirycie i w teorii literatury.



Co prawda protagonista nowego kierunku Miriam i jego „Życie”, jako daty przypadają na okres wcześniejszy, na pełnię „kultu zbiorowości”, lecz Potocki dla uproszczenia linii teraz dopiero o Miriamie mówi. A że na ostatnie dwa lata tej nowej doby (1898, 1899) przypada początek „Życia” krakowskiego, więc od biedy uzasadnione jest wtłoczenie tego okresu w tom „kultu jednostki”.

Niewątpliwie natomiast, lata 1900-1910 odpowiadają sumiennie temu, co autor *Literatury* nazwał „kultem zbiorowości”. Przybyszewski, Kasprówicz z *Ginącemu światu* i cały dalszy, pchnięty przez nich tok tworzenia w Polsce, do dziś dnia jeszcze obecny i kładący piętno nawet na te utwory, które w istocie swej są przedłużeniem dawnego „kultu zbiorowości” – nosi wybitne cechy tych podstaw dla poezji, które autor nazwał „kultem jednostki”. Poezję też uważa Potocki za kształtujący czynnik rozwoju tych lat. Jak na początku literatury, objętej jego książką, historia była busolą – tak pod koniec, poezja dobrała się do wewnętrznego rytmu piśmiennictwa i przesycała go sobą.

Quis

1912, nr 9, s. 108-112

Adam Grzymała-Siedlecki

### Tadeusz Miciński, „Xiądz Faust”\*

**Z**e wspomnień po Lelewele pozostała taka wieść: Jeden z przyjaciół zwrócił się doń, jako do historyka o informację dotyczącą, powiedzmy, panowania Kazimierza Odnowiciela. Lelewele<sup>13</sup> odpisał mu: „epoki tej w szczegółach nie znam do tego stopnia, iż widzę, że będę o tym musiał napisać dzieło”. Profesor wileński uważał słusznie, że najlepszym przymusem poznania jest zamiar napisania na ten temat dzieła. Podobny przymus stosuje do siebie Miciński<sup>14</sup>, gdy czuje, że jakiś problemat nie doszedł w nim jeszcze do krystalizacji, że pozostaje w stanie chaosu: pisze na tezę danego problemu powieść. Różnica między Lelewelem a autorem *Nietoty* polega

\* T. Miciński, *Xiądz Faust. Powieść*, Spółka nakładowa „Książka”, Kraków 1913.

<sup>13</sup> Joachim Lelewele (1786-1861) – polski historyk i działacz polityczny; profesor Uniwersytetu Wileńskiego, a po upadku powstania listopadowego jeden z głównych ideologów Wielkiej Emigracji; uważany za ojca historiografii polskiej.

<sup>14</sup> Tadeusz Miciński (1873-1918) – polski pisarz i poeta doby Młodej Polski; przedstawiciel ekspresjonizmu i prekursor surrealizmu; twórca kontemplacyjnych wierszy oraz mistycznych powieści.

jedynie na tym, że ojciec naszego dziejopisarstwa, nim zasiadł do pisania, posiadał już przedtem całkowite poznanie, a Miciński przeciwnie. „Jakie mam o tym przedmiocie przekonanie, o tym się dowiem pod koniec powieści” – mówi sobie, trud poznania składając na barki Ducha św.

Dziś już trzeba się z tym pogodzić, że powieść, czy dramat Micińskiego, to tylko forma pozoru, którą on podejmuje dla przeprowadzenia wielkiej dysertacji z samym sobą. Mroczność tych dzieł, kontradycje, namiętność o nic, jak to się wielu czytelnikom wydaje – to wszystko dowodne objawy tego naczelnego zjawiska, że na to pisze Miciński, by w ogniu słów dojść do rozplątania w sobie tych wątpliwości i powikłań, które motają podnoże każdej z wewnętrznych idei, zwłaszcza, gdy powstaje ona w organizacji tak impulsywnej i emocjonalnie myślącej, jak Miciński. Ideowa linia jego utworów, to ciągły obraz tych wątpliwości wewnętrznych i zmagania się z nimi. Powieści i dramaty jego mają tylko jednego jedynego, zawsze stałego, bohatera: samego Micińskiego. W indywidualność obcą, choćby historycznie wystudiowaną wcielić mu się nader trudno; po kilku stronach przeżywania jej psychologii bierze jej świat wewnętrzny za swój, anektuje go i od tej chwili osobowość Micińskiego pod firmą Arjamana, czy innego fikcyjnego bohatera idzie na przebój agitować w imię danej idei; a właściwie nie tyle agitować, ile rządzić nad ufundowanym sobie społeczeństwem mar.

Są całe pasma czynów i działań ludzkich, których przejawy uważać należy za funkcję zastępczą czynów i działań innej kategorii. Można np. przypuścić, że warcholstwo polskie było funkcją zastępczą instynktu, bijatyki. Szlachcic we krwi czuł potrzebę, zmagania się fizycznego z nieprzyjacielem i przyrodzonym jego czynem byłaby ciągła wojna; gdy tej brakło, musiał, warcholić, czyli upajać się, nadzieją powalenia kogoś w sferze polityczno-powiatowej. U Micińskiego znać to wyraźnie – literatura jest funkcją zastępczą żądzy władzy. Jak szlachcic, warchoł nie dożołnierzył się, tak natura naszego poety nie dorozkazywała się w życiu. Miciński pisze z ukrytym gestem rozkazu. Co więcej, w rozkazie tym jest poczucie despotyzmu. Miciński i jego bohaterowie, co jedno i to samo – przejawiają do życia i ludzi bezgraniczną nieraz pogardę. Mają tylko, Boga nad sobą i czerń poddanych pod sobą, jak wschodni satrapowie, łączący w sobie autokratyzm i mistycyzm. Gdy cechą bohaterów Żeromskiego jest, że nie żyją oni, lecz knują swoje życie – cechą plenipotentów beletrystycznych Micińskiego jest znowu to, że żyją z rozpiętą samowolą bezkarności; są sobą, gdy chcą – stają się na raz Himalajami, lub powiedzmy Sabałą, Hannibalem, wieżą Eiffla, albo jeziorem Genezareth, gdy im się spodoba: tyranowi wszystko wolno! Nie brak powieściom Micińskiego i innych nałogów tyraństwa; tak np. w całej rozciągłości uprawiają one wschodnie dręczycielstwo, stosując je do figur epizodycznych; takim wypuszczeniem, zgłodniałych szczurów chińskich

na skrępowaną ofiarę było w *Nietocie* rysowanie postaci Mangra. Z pasją pastwił się autor nad tą figurą w *Xiędzu Fauście* na haki tortur idzie znowu postać Albina Hebetki, organisty, zbrodniarza, figury nędznej, bezgranicznie plugawej. Ale z Hebetką jest jeszcze sprawa inna poza dręczycielstwem, sprawa, której krytyka nie może pominąć milczeniem. Oto przeprowadzając postać tego plaza, miał autor *Xiędza Fausta* ten swawolny pomysł, aby ubrać go w fizyczne podobieństwo do jednego z żyjących pisarzy polskich. O przypadku mowy być nie może; postać charakteryzowana jest z rzadką u Micińskiego wytrzymałością rzeczywistości. Podziwiać wprost należy, jak autor *Nocy Rabinowej* umie, gdy chce, utrzymać się w realiach; nie zamącić figury żadnym wcieleniem w Genezareth, biegun północny lub prezydenta Roosevelta: każdy szczegół fizjonomii odrysowany starannie, uzupełniony niedalekim odskokiem od prawdziwego nazwiska – i kilkoma innymi drogowskazami. Sumieniu literatury pozostawiamy do załatwienia skwalifikowanie podobnych praktyk; ofierze tego postępuku zaszkodzić to nie może – ale czy w równym stopniu nieszkodliwości odbijają się takie rzeczy na zdrowiu moralnym twórczości polskiej? Ale cóż na to robić: inny tyran, nazwiskiem Attila miał się również za bicz boży – więc dowód, że i takie sprawy mogą chodzić w parze z religijnością, przesycającą karty *Xiędza Fausta*.

Jakaż jest zasadnicza idea najnowszej rozprawy poetyckiej Micińskiego? Przedarłszy się przez gąszcz wszystkich poszczególnych i pobocznych idei, z których każda na razie jest dla autora główną najwięcej godną uwagi, można podejrzewać, że *Xiędz Faust* jest sporem Micińskiego z *Nietotą*. Z uznania godną czujnością sumienia, zatrzymał się autor na myśli: czy konkluzja, do jakiej był przyszedł z biegiem kart *Nietoty*, czy idea przerwienia rzeczywistości polskiej w zbawczą dziedzinę „czynnej nirwany” Maga Litawora – czy ten krańcowy i radykalny postulat nie wymaga poprawki? I oto taką na kilkaset stron obszerną adnotacją do *Nietoty* jest najnowsza powieść Micińskiego. W utworach Micińskiego, trudno doczekać się ostatecznego wniosku ale bodaj, że myśl końcową zamknąć chciał w następujących wynurzeniach, dość wrogich Magowi Litworowi i Arjamanowi z *Nietoty*:

*Dusza gubi wszystko w Polsce. Za górnice, za mistycznie, za niemożliwie chcemy mieć życie. I dlatego życie realne przeobraża się u nas w taką nędzę. Minęły czasy tych wiejskich idylli, które opisywał Lenartowicz: sianożęcie, kościółek, zbieranie malin... W Polsce zabrudziło się życie ziemne: bo gdzieś na niebie malowano freski... Zmieniły się ideały... Upokorzenia młodości w gimnazjum, nędza rodziny, najbrutalniejsze traktowanie idei odrodzenia przez tłum żuizerów, sądzących świat z wyżyn samochodu, gumowej dorożki i prosperującej kamienicy... Trzeba silnej, żelaznej pięści, która by samych Polaków umiała utrzymać w korbach. Ta pięść musi wznosić jednocześnie bramę wolności, i posłuszeństwa. Czy w czasach waszych znano tę mękę, gdy wojownicy zmieniali się w bandytów, a naród niewalczący – w gromady tych*

*brudnych, brązowych antylop, zwanych Guanaki, które kopią, kłapią i plują, kiedy do nich podejść z zamiarem rozwarcia bram ogrodzenia?*

Radykalne to przekonanie wypowiada od siebie człowiek (Piotr), który w powieści miał być antagonistą, przekonanych księdza Fausta, a więc pośrednio i Micińskiego. Wszelkie jednak dane pozwalają wierzyć, że na chwilę tego wskazania stał się Micińskim, bo tuż obok w powieści, sam ksiądz Faust, a więc osoba w obecnej powieści tak, wiarygodna, jak w *Nietocie* był Mag Litwor, wypowiada następujące spostrzeżenie: *Mistyka przyciągała do siebie głównie ludzi nieudanych, bo nie była Życiem, ale uciekaniem od życia. Mistyka jest to życie pogłębione i twórcze.*

Słowa te, które uważać można za pomost, rzucony, między buddyzmem a James'em, uzupełnia ksiądz Faust jeszcze dobitniejszym wyznaniem:

*Mistyką realności widzialnej i słonecznej żyjemy wszyscy. W mistykę niewidzialności wejść, to znaczy okłamać siebie i innych we wszystkich prawie wypadkach, a w jedynym, wyjątkowym – znaczy rzucić się w ogień i lodową głębinę morza. Nie rzucaj się, człowieku, w ogień Mroków, bo nie dał ci Bóg siebie – jeno pola i trud, słońce i chmury, kwiaty i ciernie, dzieci i śmierć, miłość i znękanie, ojczyznę i niewolę, gwiazdy i bezmiary, ale absolutny Duch pozostanie w ludzkości nieujętym.*

Z punktu widzenia powieściowego, wspomniałe te zdania mogłyby się obejść bez poprzedzających je kilkuset stron utworu. Nie wypływają bowiem te wskazania z przeżyć trojga bohaterów: ks. Fausta, Piotra i Imogeny; niczym nie są powiązanie z ich losami; przyszły pod koniec powieści same, jako jeden więcej majestatyczny wybuch, jedna więcej tyrada serca. Figurą poniekąd powieściową jest Piotr, więzień polityczny, któremu poczcivi żandarmi rosyjscy pozwolili przepędzić jedną noc na odpoczynku na plebanii księdza Fausta. Jest figurą powieściową, bo na naszych oczach dzieją się z nim jakieś przemiany duchowe, jest on po n i e kąd figurą powieściową, bo sama przemiana nie wypływa psychologicznie z nagromadzonych szczegółów akcji, lecz skręca naraz w kierunek przez autora pożądanym. Nie jesteśmy świadkami żadnych psychicznych argumentów, które by z materialisty Piotra uczyniły Piotra, wyznawcę spirytualistycznego na świat poglądu. Staje się tym wyznawcą, bo tak się autorowi spodobało.

Trudno jednak z tego, czynić zarzut tej powieści, jako zjawisku konkretnemu. Błąd ten wypływa z zasadniczego faktu, że Miciński jest nie beletrystą, lecz publicystą. Jest on jednak publicystą naprawdę natchnionym. Nie tylko przez to, że czuje się żar przekonania w każdej poszczególnej agitaacji, jaką podejmuje, ale – co ważne dla literatury, że żar ten przemienia się w prawdziwą potęgę słowa. Są w *Xiędzu Fauście* stronicę, mówione piorunami. Gdyby tę jego ekstazę, rzeźbiącą jeden z najpiękniejszych dokumentów

polszczyzny, można było zużyć na wysługę myśli bardziej skoncentrowanej, mniej samopas puszczonej, gdyby cała rzecz była przemyślana z góry, a nie wydana na łaskę i niełaskę natchnienia, wówczas stanąć byśmy mogli wobec utworów najbardziej znamienitych, jakie zna nasz dzisiejszy okres literacki.

Niestety utwory Micińskiego pędzą jak tabun dzikich koni na ex-stepach ukraińskich. W słońcu natchnienia lśnią cudowne nieraz skręty ich ciał, raz po raz to ten to ów radość wzbudzi nieokiełznanym a przecie rasowym skokiem, zda się w nieskończoność – ale cały tabun pędzi, nie bardzo wiedząc dokąd. Zna tylko przymus swojej żywotności i nemezys galopu. Szyny rzuć pod swoje pędy! – to błaganie idzie w ślad za każdą książką Micińskiego.

*Xsiądz Faust* wzbudza cień nadziei, że poczucie rytmu artystycznego, zorganizowanie się w kryształ z dotychczasowej przeelektryzowanej amorfności – nie jest dla Micińskiego sprawą zamkniętą przed nim na spusty. Gdy się tę powieść porówna z *Nietotą* – to jednak widzimy ustępstwo na rzecz „marnego czytelnika”. Początek zwłaszcza utworu dba o rysunek figur, o zachowanie dla każdej z nich konturów odrębności, nawet o sferę możliwości. Dziękczynni za ten trud, znosimy już spokojnie takie słabostki, jak uniwersalizm księdza Fausta. Ten uniwersalizm będzie już bodaj zwyczajową cechą bohaterów Micińskiego. Już Arjaman w *Nietocie* przypominał Papkina z *Zemsty za mur graniczny* tym, że o czymkolwiek zachodzi rozmowa, o jakiegokolwiek umiejętnością to, on to „umie doskonale”. Nikt tak nie pływa, nikt tak konno nie jeździ, nikt tyle nie wie, nikt tak kochać nie potrafi, jak Arjaman i Papkin. To samo się ma i z księdzem na białoruskiej parafii, wystarczy przejrzeć tytuły książek w jego bibliotece, a przychodzi się do przekonania, że ten człowiek chyba oszalał, jeśli to wszystko w siebie wchłonął. A potem dopiero się dowiadujemy, że ma jeszcze czas na studia przyrodnicze, tak zasadnicze, że się nim zajmują Instytuty europejskie, że leczy raka; im dalej w powieść, tym więcej pola do podziwu nad jego energią: kocha się bez przerwy, odsiedziało swoje w kryminale; gdzie się na świecie, co ważnego dzieje, tam się pcha, w Messynie ratuje rozbitków Etnieńskich, uprawia gimnastykę Delcrose’a, asystuje przy czarnych mszach, co prawda nie odprawia z zasady mszy zwykłych, co jest pewną ulgą zwłaszcza dla kapłana.

A jednak, chociaż zewnętrznie, obraz życia księdza Fausta jest splotem *sui generis humbugu*, umiała powieść wewnętrznym przeżyciom jego nadać jakiś szczerze głęboki rys tragizmu kapłańskiego. Spod pyłu przypadkowości artystycznej wynurza się jednak nowa postać literatury; człowieka zaprzysiężonego sakramentowi, a przez skład swojego temperamentu, nawet przez swą niezwykłość, bujność psychiczną deterministycznie wydanego ciągłej walce ze swym kapłaństwem. Ten pierwiastek walki, to nieprzerwane powracanie w pień powołania – czyni z księdza Fausta postać znacznie głębszą i artystycznie szlachetniejszą np. od *Księdza Juliusza Mirbeau*. I znowu, gdyby

Miciński wytrwał w tym skromniejszym wedle niego założeniu: stworzeniu postaci takiej, jako cel utworu, napisałby był jedną z najoryginalniejszych postaci w obecnej literaturze. Ale jak to już zaznaczyliśmy powyżej, powieść od połowy swej staje dęba i traci przytomność. Książd Faust zatracą swe mocne granice indywidualności, rozciera się w bezosobowe medium, przez które autor, od siebie wypowiada publicystyczne kazania o Polsce i Jaźni, na karty powieści spadają chmary na pół zjawiskowych postaci, Żydów – wiecznych tułaczy, jedynych reprezentantów patriotyzmu w naszej ojczyźnie, Żydów *tout court* przemawiających w kościele nieomal z ambony – słowem utwór wpada prawie że w *Nietotę*. Mam wrażenie, że Miciński pod koniec nie wiedział już jak zamknąć utwór. Z tej wątpliwości zrodził się do niczego niepodobny akord, kiedy książd Faust wybawia więźnia Piotra z rąk żandarmów (tych poczciwców) za pomocą cudownego przerzucenia go w jakieś lochy popodkościelne. Dzieje się ten fortel na oczach wszystkich, a nikt tego nie zauważa; ks. Faust czyni z Piotrem jota w jotę tak, jak prestidigitator czyni z pięciokoronówką: – Widzicie szanowna publiko – oto więzień Piotr, a teraz fiut: Piotra nie ma!

Może istotnie książd Faust, jak nas zapewnia utwór, posiada Wiedzę Tajemną, ale mimo to dla nas jego sztuczka działa po prostu cyrkowo. Gdy się czyta te ostatnie rozdziały, gdy po serdecznie odczutej przez autora tej tam jakiejś srodze płciowej dziewicy z Ukrainy, przychodzi w nich astralna – i trochę nudząca autora *Imogena*, gdy ks. Faust staje się wykładnikiem opinii Micińskiego o kooperatywach, gdy potem w kościele scenizuje się jakaś na nutę *Wiesława* nastrojona gawęda o jedności wszystkich stanów (nie wyłączając nawet stanu żandarmów), gdy powieść zaczyna się upajać pochołoco wizją: jakby to dobrze w Polsce było, gdyby Polska słuchała Micińskiego – wówczas doprawdy nie chce się wierzyć, że ten koniec i tamte mocne rozdziały początku pisał jeden i ten sam człowiek.

W ogóle przy czytaniu *Xiądza Fausta* powstaje wrażenie, że jest to gigantyczny brulion, który mógłby się zmienić w doskonały utwór, gdyby czyjaś życzliwa ręka powykreślała zeń wszystkie gadulstwa, a następnie zmusiła autora do zbudowania inaczej całej drugiej połowy. Mimo te zastrzeżenia, stwierdzić należy że po drodze od *Nietoty* do jakiegoś przyszłego zorganizowanego dzieła sztuki *Xiądz Faust* jest znamienym postojem talentu.

# MUSEION



ROKII  
MAJ NR·V

# MUSEION



W. Borowski.

ROK II.

LUTY

NR. II.





## Ważniejsi autorzy artykułów

Basler Adolphe (1878-1949)

niemiecki krytyk artystyczny działający w Paryżu i Berlinie, promował sztukę Mojżesza Kislinga; współpracował m.in. z redakcją awangardowego pisma „Die Aktion”.

(art.) *O rysunku i rysownikach nowożytnych*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 61-73; (art.) *Klasyk symbolizmu francuskiego (Glossy do studium o Janie Moréas'ie)*, 1913, R. III, z. 1-2, s. 96-109; (art.) *Nowa sztuka*, 1913, R. III, z. 12, s. 27-23

Bourdelle Émile Antoine (1861-1929)

francuski rzeźbiarz i malarz, współpracował z A. Rodinem i początkowo pozostawał pod jego wpływem; autor pomnika A. Mickiewicza w Paryżu (1919), a także fresków i dekoracji w Théâtre des Champs Élysées w Paryżu; pisał utwory poetyckie i eseje o sztuce (*Sculpture et Rodin*, 1937); w twórczości ewoluował od impresjonistyczno-symbolistycznych rzeźb w stronę klasycyzmu, które sięgały do wzorów starożytnej Grecji i Rzymu.

(proza) *Refleksje*, 1911, R. I, z. 6, s. 88-93 [brak tłum. (W. Kościelski?)]

Cézanne Paul (1839-1906)

francuski malarz, przyjaciel É. Zoli (do 1886 r. i ukazania się jego powieści *Dzieło*); studiował w paryskiej Académie Suisse, gdzie poznał C. Pissarra i E. Maneta. Od 1888 r. na stałe w Aix-en-Provence, twórczość jego kształtowała się pod wpływem Veronese'a, Caravaggia, Delacroix i Courbета; u schyłku XIX w. dążył do odbudowy klasycznych zasad kompozycji, szczególnie w martwych naturach. Monograficzna wystawa w salonie Volarda w 1895 r. zapoczątkowała jego wpływ na młodych twórców, m.in. nabistów, przedstawicieli kubizmu i fowizmu. W Polsce jego twórczość popularyzowali kapiści.

(proza). (*Z listów do Émila Bernard'a*), 1911, R. I, z. 7-8, s. 83-87; (art.) *Refleksje o współczesnej sztuce w salonach paryskich*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 87-94

## Chybiński Adolf (1880-1952)

polski muzykolog, twórca muzykologii na uniwersytecie lwowskim (1913), z którym związany był do 1941 r. po wojnie na uniwersytecie poznańskim; prowadził badania na polską muzyką XVI-XVII w.; zainicjował także zbieranie i badanie folkloru muzycznego; zajmował się również współczesną muzyką, zwłaszcza twórczością M. Karłowicza i K. Szymanowskiego, jego uczniami byli m.in. J. M. Chomiński, Z. Lissa i in.

(art.) *Młoda Polska w muzyce*, 1911, R. I, z. 3, s. 17-39; (art.) *Kronika. Gustav Mahler, jego symfonie i pieśni*, 1911, R. I, z. 12, s. 107-114; (art.) *Kronika. Symfonia i sonata Karola Szymanowskiego. – „Stanisław i Anna Oświęcimowie” M. Karłowicza*, 1912, R. II, z. 2, s. 104-108; (art.) *Kronika. Chopiniana*, 1912, R. II, z. 4, s. 113-118

## Denis Maurice (1870-1943)

francuski malarz, grafik i teoretyk sztuki, studiował w Académie Julian i École des Beaux Arts; był jednym z założycieli i teoretyków grupy nabisów; tworzył stylizowane, symbolistyczne kompozycje figuralne, które obwiedzione były linearnym konturem; zainicjował odrodzenie sztuki sakralnej, tworząc liczne dekoracje kościołów i kompozycje religijne (kościół Saint-Louis w Vincennes); był autorem malowideł ściennych w Théâtre des Champs Élysées w Paryżu, jak również ilustracji książkowych i projektów scenograficznych.

(art.) *Szkola Ingres*, 1911, R. I, z. 3, s. 99-106; (art.) *O malarstwie dzisiaj*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 73-77

## Gauguin Paul (1848-1903)

francuski malarz, jeden z głównych twórców schyłku XIX w.; początkowo pod wpływem impresjonistów, z którymi wystawiał w latach 1880-1886; następnie dzięki wyjazdowi na Thaiti poszukiwał własnej drogi, opracowując podstawy cloisonizmu i syntetyzmu, które następnie przyjęli artyści z Pont Aven w Bretanii; dzięki inspiracji tym regionem pogłębił nurt poetyckiego symbolizmu w swoich dziełach; w ostatnim okresie zajmował się także rzeźbą i drzeworytem; redagował własne pismo „Le Sourire”, współpracował z „La Revue Blanche”; autor *Noa Noa* (1897, pol. wyd. 1925)

(proza) *Zapiski syntetyczne* *Kronika*, 1911, nr 2, s. 98-102; (proza) *Czy Giotto znał perspektywę [...] w: Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich*, 1911, nr 7-8, s. 84-87

## Gogh Vincent Van (1853-1890)

holenderski malarz, jeden z głównych przedstawicieli postimpresjonizmu oraz artysta, który wywarł największy wpływ na rozwój sztuki XX

w.; samouk, którego twórczość początkowo podejmowała wątki naturalistyczne, z życia chłopów i górników; w 1888 r. przybył do Paryża, gdzie zetknął się z impresjonistami, od których przejął technikę oraz rozjaśnił paletę; pozostawał wówczas pod wpływem drzeworytu japońskiego; na południu Francji (Arles) przeżył apogeum twórczości, namalował ok. 190 płócien; pogarszający się stan zdrowia doprowadził go do zamknięcia w domu dla umysłowo chorych; zginął prawdopodobnie śmiercią samobójczą.

(proza) *Z listów do Emila Bernarda i do Teodora van Gogha*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 77-80

### Grzymała-Siedlecki Adam (1876-1967)

polski dramatopisarz i krytyk literacki, był kierownikiem literackim Teatru im. Słowackiego w Krakowie (1906-11), „Rozmaitości” w Warszawie (1916-1918); współpracował m.in. z „Kurierem Warszawskim”, gdzie w latach 1925-1939 publikował recenzje literackie i teatralne; nagrodzony Złotym Wawrzynem PAL (1937); po wojnie był wykładowcą szkół teatralnych.

(art.) *Dialog o upadku sztuki aktorskiej*, 1911, R. I, z. 1, s. 54-72; (art.) *Na marginesach „Oziminy” I*, 1911, R. I, z. 4, s. 105-121; z. 5, s. 59-76; z. 6, s. 58-75; (art.) *Estetyka Zygmunta Krasińskiego*, 1912, R. II, z. 2, s. 72-83; z. 3, s. 7-25; (art.) *Poza romansem panny Opolskiej*, 1912, R. II, z. 4, s. 23-38; z. 5, s. 20-32; (art.) *Rok 1863 w nowej lunecie*, 1912, R. II, z. 7, s. 3-27; (art.) *Rok 1863 w literaturze pięknej*, 1913, R. III, z. 1-2, s. 3-20; (art.) *„Xiądz Faust” T. Micińskiego*, 1913, R. III, z. 5, s. 47-54; (art.) *Książę Józef w nowej literaturze powieściowej*, 1913, R. III, z. 9-10, s. 82-94

### Günthner Władysław (1885-1973)

był polskim posłem w Atenach oraz pierwszym akredytowanym w Albanii przedstawicielem dyplomatycznym Polski w 1937 r.; rok później reprezentował Rzeczypospolitą na ślubie Zogi I

(art.) *Teatr francuski w XVII w.*, 1911, R. I, z. 3, s. 70-84; z. 4, s. 5-2; (art.) *Kronika. Współczesny teatr francuski*, 1912, R. II, z. 2, s. 97-104; (art.) *Kronika. Współczesny teatr francuski*, 1912, R. II, z. 7, s. 93-100; (art.) *O realizmie w literaturze*, 1912, R. II, z. 8, s. 12-26; (art.) *Teatr. Współczesny teatr francuski*, 1913, R. III, z. 6, s. 70-78; (art.) *Na biegunach twórczości*, 1913, R. III, z. 7, s. 3-14; (art.) *Kronika. O sprawie polskiej w Paryżu*, 1913, R. III, z. 7, s. 79-92; (art.) *Smutek humorystów* 1913, R. III, z. 8, s. 46-66; z. 9-10, s. 46-71; (art.) *Kronika. „Burza” Szekspira w Teatrze Polskim*, 1913, R. III, z. 9-10, s. 146-147; (art.) *Kronika. O sprawie polskiej w Paryżu*, 1913, R. III, z. 12, s. 68-74

### Kościelski Władysław (1886-1933)

polski arystokrata (syn Józefa Teodora), poeta i wydawca, założyciel i wydawca (1911-13) „Museionu”, a następnie wraz z A. Guttrym w Monachium serii „polnische Bibliothek” (1916-1919); w 1920 r. założył Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” w Warszawie, pod wpływem trudności finansowych związanych z tym przedsięwzięciem popełnił samobójstwo.

(art.) *E. A. Bourdelle*, 1911, R. I, z. 6, s. 94-96; (wiersz) *Tercyny*, 1912, R. II, z. 2, s. 63-64; (wiersz) *Tercyna*, 1913, R. III, z. 1-2, s. 54

### Kwiatkowski Remigiusz (1884-1961)

polski poeta i tłumacz, za udział w rewolucji 1905-1907 na zesłaniu w Rosji, od 1908 r. w Moskwie, potem podróżował po Persji, Turcji i Japonii; w 1918 r. wrócił do Polski; założyciel i wydawca (1921-1926) pisma „Polska Zbrojna”; autor utworów dramatycznych i poetyckich, jak również antologii poezji chińskiej i japońskiej.

(art.) *Liryka chińska*, 1911, R. I, z. 10, s. 67-89; (proza) *Sagi koreańskie*, 1912, R. II, z. 3, s. 26-41

### Lauterbach Alfred Jan (1884/85-1943?)

polski historyk sztuki i muzeolog, specjalizujący się w XVIII w.; w latach 1928-1937 był dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki, zajmował się także zagadnieniami konserwatorskimi oraz varsavianistyką, publikował oprócz „Museionu” także w „Widnokręgach”.

(art.) *Kronika. Przyczynek do psychologii sztuki średniowiecznej*, 1911, R. I, z. 6, s. 108-113; (art.) *Barok*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 136-140; (art.) *Sztuka chrześcijańska*, 1912, R. II, z. 1, s. 12-17; (art.) *Szkic o architekturze bizantyjskiej*, 1912, R. II, z. 3, s. 131-141; (art.) *Sztuka i metafizyka (Szkic do teorii sztuki)*, 1912, R. II, z. 7, s. 55-71; z. 9, s. 50-59; (art.) *Kronika. Wystawa miniatur, polskich haftów i tkanin w Warszawie*, 1912, R. II, z. 8, s. 47-51

### Maillol Aristide (1861-1944)

francuski malarz, rzeźbiarz i grafik, studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu; związany z nabistami, był pod wpływem P. Gauguina i P. Cézanne’a; na początku XX w. odszedł od malarstwa i zajął się rzeźbą, zajmował się także grafiką książkową (m.in. dzieła P. Ronsarda oraz autorów starożytnych Wergiliusza i Owidiusza).

(proza) *[Jesteśmy dziś zbyt niespokojni...]* w: *Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich*, 1911, nr 7-8, s. 84

### Matisse Henri (1869-1954)

francuski malarz, grafik i rzeźbiarz; studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu oraz École des Arts Decoratifs; dzięki C. Pissarrowi i impre-

sjonistom zmienił kolorystykę i technikę swoim obrazów ewoluując w stronę pointylizmu, następnie dzięki fascynacji intensywną plamą barwną był jednym ze współzałożycieli fowizmu; apogeum jego twórczości przypadła na lata 20. i 30. XX w.; tworzył także dekoracje teatralne, grafikę, w tym grafikę książkową, a pod koniec życia także malarstwo ściennie (kaplica zakonu dominikanek w Vence). Uważany, obok Picassa, za jednego z najważniejszych artystów XX w., którego twórczość wywarła wpływ na sztukę współczesną.

(art.) (*Z uwag malarza*), 1911, R. I, z. 7-8, s. 81-83

### Mitarski Wilhelm (1879-1923)

polski malarz i krytyk sztuki; studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1896-1906) pod kierunkiem m.in. J. Malczewskiego, T. Axentowicza i J. Stanisławskiego; w jego twórczości widoczne były wpływy secesji i postimpresjonizmu (uważany był za jednego z najzdolniejszych uczniów Stanisławskiego); w latach 1907-1918 przybywał we Francji, po 1919 na stałe w Krakowie; miał opinię jednego z najbardziej kompetentnych krytyków sztuki początku XX w.; swoje artykuły publikował w: „Krytyce”, „Kurierze Warszawskim”, „Świecie” i „Tygodniku Ilustrowanym”; tłumaczył literaturę francuską m.in. G. Flauberta *Listopad*, Stendhala *O miłości* oraz R. Kiplinga *Kim*.

(art.) *Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim*, 1911, R. I, z. 1, s. 73-81; (art.) *Z dziejów sztuki francuskiej*, 1911, R. I, z. 3, s. 107-113; (art.) *Miniatury perskie*, 1913, R. III, z. 3, s. 50-58; (art.) *Sztuki plastyczne. Mikołaj Poussin (1594-1665)*, 1913, R. III, z. 7, s. 17-26

### Morstin Ludwik Hieronim (1886-1966)

polski poeta, dramatopisarz, eseista, autor powieści i tłumacz, ziemianin; należał do bohemy artystycznej początku XX w., na krótko pozostawał pod wpływem S. Przybyszewskiego; wraz z Wł. Kościelskim był założycielem i wydawcą „Museionu”; był współpracownikiem literackim L. Solskiego w Teatrze Słowackiego przy premierze „Legionu” Wyspiańskiego w 1911 r.; na deskach scenicznych tego teatru debiutował dramatem *Lilie* (1912); w czasie I wojny służył w Legionach, przeniesiony został do pracy w Naczelnym Komitecie Narodowym, w departamencie wojskowym pod kierunkiem Wł. Sikorskiego; w 1919 r. był w Paryżu zastępcą szefa Polskiej Misji Wojskowej, a potem oficerem łącznikowym przy marszałku Fochu; po powrocie do kraju w 1926 r. w odziedziczonym majątku Pławowice stworzył głośny salon literacki, organizując zjazdy poetów, na których byli m.in. L. Staff, J. Iwaszkiewicz, J. Lechoń, M. Pawlikowska, A. Słonimski, J. Tuwim, E. Żegadłowicz,

F. Goethel i P. Cazin; po śmierci K. H. Rostworowskiego (1938) został prezesem krakowskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich; w czasie II wojny przyjmował w Pławowicach wielu przedstawicieli inteligencji. Po 1945 r. opuścił, częściowo znacjonalizowany majątek i osiedlił się początkowo w Krakowie, następnie w Zakopanym, a ostatecznie w Warszawie (przy ul. Kanonie na Starym Mieście).

(art.) Kronika: „Zawisza Czarny” Słowackiego na scenie krakowskiej, 1911, R. I, z. 1, s. 107-109; (art.) Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką. I. Wyzwolenie się z nietzscheanizmu, 1911, R. I, z. 2, s. 76-84; II. Bergson i metafizyka twórczości, 1911, R. I, z. 4, s. 65-72; (wiersz) Z cyklu „Sielanki”. Nieszczęsne kochanie, 1911, R. I, z. 5, s. 77-80; (art.) Perły poezji polskiej. (O artystycznej wartości sielanek Szymonowicza), 1911, R. I, z. 7-8; I. Klasyczne wzory „Sielanek”, s. 99-109; II. Polski krajobraz i charakter ludu polskiego w sielankach Szymonowicza, s. 110-115; III. Artyzm sielanek, s. 116-120; (art.) Kronika. Odczuwanie piękna w filozofii współczesnej, 1911, R. I, z. 7-8, s. 141-142; (wiersz) Skarga dnia wczorajszego, 1911, R. I, z. 10, s. 64-66; (wiersz) Śmierć Chrobrego, 1912, R. II, z. 1, s. 106-108; (wiersz) Na marginesach „Psalmów Przyszłości”, 1912, R. II, z. 3, s. 3-6; (wiersz) Pieśń druida, 1912, R. II, z. 8, s. 45-46; (wiersz) Daniło z Ostrowa (Duma o ruskim bojarze), 1912, R. II, z. 10, s. 85-92; z. 11, s. 48-56; z. 12, s. 68-76; (art.) Moliere po polsku, 1913, R. III, z. 1-2, s. 111-114; (art.) Zagadnienie bytu narodowego we współczesnej literaturze polskiej, 1913, R. III, z. 3, s. 3-13; (wiersz) W greckim teatrze, 1913, R. III, z. 5, s. 3-6; (art.) Pro domo Museionis, 1913, R. III, z. 8, s. 67-68; (dramat) Zabawa w Mogile. Z poematu dramatycznego „Legenda o królu”, 1913, R. III, z. 9-10, s. 22-45; (art.) Kronika. Z badań niemieckiego historyka sztuki, 1913, R. III, z. 9-10, s. 148-149; (art.) Teatr francuski, 1913, R. III, z. 11, s. 113-116; (art.) Książki. Powieść. E. Zechenter „Walkowe kochanie”, 1913, R. III, z. 11, s. 117-118; (art.) Teatr francuski. Zagadnienie walki o sztukę w teatrze we Francji i u nas, 1913, R. III, z. 12, s. 75-79

Mutermilch Michał [ps. Piotr Jur, Michel Merlay, Śláz, Wierny] (1874-1947) polski literat, publicysta i krytyk sztuki, pochodził z zasymilowanej rodziny żydowskiej; pierwsze nauki pobierał w Warszawie, na studia wyjechał do Dorpatu, a potem do Paryża, gdzie współpracował z czołowymi pismami kulturalnymi przełomu XIX i XX w. („Mercure de France”, po J. Lorentowiczu przejął w nim rubrykę *Lettres polonaises*), nadsyłał korespondencje m.in. do „Chimery”, „Krytyki”, „Przeglądu Tygodniowego”, „Ateneum” i „Prawdy”; był członkiem PPS; tłumaczył literaturę polską m.in. *Aryman mści się* (Ariman se venge); po I wojnie wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej, w której pozostał do śmierci; był aktywnym działaczem polskiej emigracji i redaktorem pierwszego polskiego pisma robotniczego we Francji; po wybuchu II wojny schronił się na południu, po 1945 chory powrócił do Paryża, gdzie publikował

jeszcze artykuły na temat odrodzonej Polski; jego żoną była Maria Melania z Klingslandów znana jako malarka Mela Muter.

(art.) Kronika. *Od Delacroix do Milleta (z powodu otwarcia kolekcji Chaurchara w Luwrze paryskim)*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 142-153

#### Pajzderski Nikodem (1882-1940)

polski historyk sztuki, studiował w Charlottenburgu, a następnie w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych i Uniwersytecie Jagiellońskim; w 1912 r. został kustoszem Muzeum XX. Czartoryskich w Gołuchowie, którą to funkcję pełnił aż do 1939 r.; w 1914 r. uczestniczył w pracach Centralnej Komisji Opieki nad Zabytkami w Wiedniu, gdzie zajmował się zabytkami Galicji, ale wybuch I wojny uniemożliwił mu objęcie funkcji państwowego konserwatora zabytków sztuki i kultury na terenie Małopolski; w okresie międzywojennym uczestniczył w pracach komisji rewindykacji zbiorów dawnej prowincji pruskiej, stąd mieszkał i pracował w Poznaniu; był członkiem tamtejszego Towarzystwa Sztuk Pięknych i redaktorem „Zabytków wielkopolskich”, w 1933 r. został dyrektorem Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, reorganizując i unowocześniając tą placówkę; specjalizował się głównie w sztuce średniowiecznej; po wybuchu II wojny aresztowany i stracony przez Niemców w poznańskim Forcie VII.

(art.) Kronika. *Wrażenia z paryskich wystaw sztuki (sztuki stosowane)*, 1911, R. I, z. 6, s. 103-107

#### Pater Walter Horatio (1839-1894)

angielski pisarz, krytyk sztuki i krytyk literacki (przedstawiciel krytyki impresjonistycznej); uważany za kontynuatora koncepcji estetycznych Johna Ruskina, znawca i miłośnik starożytności i renesansu; wywarł duży wpływ na twórczość Oskara Wilde'a

(art.) *Joachim du Bellay*, przekł. Marii Rakowskiej, 1911, R. I, z. 10, s. 96-111

#### Potocki Antoni (1867-1939)

polski krytyk literacki, historyk literatury i sztuki, publicysta; od lat 80. XIX współpracował z warszawskim „Głosem” (ps. A.P. Ordyński, Jerzy Grot), co ukierunkowało jego społeczne i lewicowe zainteresowania; ogłaszał tam recenzje i utwory literackie; pisał również do „Prawdy” i „Biblioteki Warszawskiej”; w latach 1894-1897 studiował nauki polityczne w École Libre des Sciences Politiques w Paryżu, m.in. dzięki stypendium Muzeum Polskiego w Rapperswilu; związany z Anielą Pająkową, a następnie z aktorką Marią Przybyłko, z którą małżeństwo zakończyło się niepowodzeniem; w 1900 r. ponownie wyjechał do

Paryża, gdzie wydawał pismo artystyczne „Sztuka” (1904-1905) oraz „La revue de Pologne” (1915-1917); określany ambasadorem kultury polskiej we Francji, wydał m.in. album *La Pologne contemporaine. Le pays, la nation, la situation économique*; był zaangażowany w prace Komitetu Francusko-Polskiego oraz Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego; w pracach krytycznoliterackich pod wpływem krytyki impresjonistycznej (m.in. A. France’a i J. Lemaître’a); w 1931 r. był komisarzem rządu polskiego na wystawie światowej w Paryżu; w 1939 zamieszkał w Warszawie, zmarł w pierwszym miesiącu wojny.

(art.) Witold Wojtkiewicz. *Zarys twórczości*, 1911, R. I, z. 4, s. 80-96

### Retinger Józef Hieronim (1888-1960)

polski pisarz polityczny i polityk; ziemian, studiował na paryskiej Sorbonie, dzięki opiekunowi Władysławowi hr. Zamoyskiemu nawiązał liczne kontakty z przedstawicielami życia politycznego we Francji, a dzięki Cyprianowi Godebskiemu – świata kultury (m.in. A. Gide, F. Mauriac); uczęszczał do École des Sciences Politiques; po powrocie do Krakowa był wydawcą „Miesięcznika Literackiego i Artystycznego”, o wysokim poziomie artystycznym i literackim; w porozumieniu z Radą Narodową w 1912 r. wyjechał do Anglii, aby rozpocząć działalność propagandową na rzecz sprawy polskiej (m.in. nagłośnienie sprawy dzieci z Wrześni), tam też nawiązał bliską znajomość m.in. z Josephem Conradem, który na jego zaproszenie przyjechał do Krakowa (w chwili wybuchu I wojny); od 1914 r. zaangażowany przede wszystkim w działalność polityczną; po wojnie wyjechał do Meksyku, gdzie zaangażował się w rewolucję i brał udział w pracach Meksykańskiej Regionalnej Konferencji Robotniczej (zainteresował się tam sztuką prekolumbijską); w 1924 r. wrócił do Europy i osiedlił się w Wielkiej Brytanii związany z ruchem socjalistycznym był przeciwnikiem sanacji; od lat 30. rozpoczął współpracę z „Wiadomościami Literackimi, do których nadsyłał z Londynu korespondencje pod ps. Ben Jussuf; po wybuchu II wojny, w Paryżu, dzięki wcześniejszym kontaktom, zaangażował się w prace rządu Wł. Sikorskiego na uchodźstwie (miał sprowadzić Sikorskiego do Londynu); odgrywał rolę „szarej eminencji” rządów emigracyjnych, zwłaszcza w nawiązaniu kontaktów z ZSRR; po katastrofie gibraltarskiej wycofał się częściowo z polityki; dla rozeznania sytuacji politycznej, jako najstarszy spadochroniarz w 1944 r. został zrzucony nad krajem, powrócił potem do Anglii zdając relację z wyprawy; po utworzeniu Rządu Jedności Narodowej przyjeżdżał do Polski w 1945 i 1946 r., koordynując m.in. akcję pomocy brytyjskiej; pod wpływem choroby w latach 50. wycofał się z polityki, zmarł w Londynie w 1960 r.



(art.) *Kronika. Z Anglii*, 1912, R. II, z. 6, s. 103-108; (art.) *Polak – francuskim poetą romantycznym*, 1912, R. II, z. 11, s. 40-47

### Rodin Auguste (1840-1917)

francuski rzeźbiarz i rysownik, samouk, który kształcił się w manufakturze w Sèvres; w czasie wojny francusko-pruskiej (1870-1871) wyjechał do Brukseli, gdzie pracował przy dekoracji giełdy; przełom w jego twórczości dokonał się po podróży do Włoch (1875-1876); po powrocie wykonał dla Musée des Arts Décoratifs projekt *Bramy Piekieł*, której nie udało się w całości zrealizować; uważany za przedstawiciela impresjonizmu w rzeźbie; był autorem pomników H. Balzaca i mieszczan z Calais, które wywołały kontrowersje wśród współczesnych, ale wywarły znaczny wpływ – podobnie jak cała jego twórczość – na rozwój rzeźby w XX w.; najslynniejszą jego pracą był *Mysliciel* (1906), który ustawiony został pierwotnie przed Panteonem; jego twórczość ewoluowała od klasycyzmu i dekoracyjności w kierunku realizmu, a nawet naturalizmu.

(proza) *Zmierzch katedr*, 1911, R. I, z. 9, s. 60-62; (proza) *Aforyzmy o sztuce*, przeł. J. Masłowska, 1912, R. II, z. 10, s. 99-101; z. 11, s. 88-96; z. 12, s. 79-87

### Rossetti Dante Gabriel (1828-1882)

angielski poeta, tłumacz, malarz i projektant; jeden ze współzałożycieli grupy artystycznej Prerafaelitów; inspiracje w swojej twórczości oraz programie estetycznym czerpał z legend średniowiecznych; uważany mistrza nastroju, stylizacji i muzyczności w dziełach literackich; w obrazach bardzo często wykorzystywał elementy symboliki, stylizując swoje dzieła na okres wczesnego renesansu; w 1856 r. zaangażował się w działalność ruchu *Arts and Crafts*, który dążył do odrodzenia rzemiosła artystycznego, projektując witraże oraz ilustracje książkowe.

(wiersz) *„Dom życia“*, przeł. Ksawery Pusłowski, 1911, R. I, z. 2, s. 10-21

Savitri patrz Zahorska Anna z Elzenbergów

### Signac Paul (1863-1935)

francuski malarz; był jednym ze współtwórców neoimpresjonizmu; początkowo pod wpływem C. Moneta, następnie po podróżach po Holandii, Włoszech i Turcji oraz współpracy z G. Seuratem zmienił swoją paletę; był jednym ze współzałożycieli Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w 1884 r.; malował głównie pejzaże oraz tworzył oprócz malarstwa olejnego także akwarele i grafiki.

(art.) *O wykształceniu oka*, 1911, R. I, z. 7-8, s. 94-95

## Szreniawa-Rzecki Stanisław [właśc. Stanisław Rzecznik] (1888-1972)

polски rzeźbiarz, malarz i grafik; studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1903-1908); malarstwo pod kierunkiem T. Axentowicza, J. Fałata i S. Wyspiańskiego, zaś rzeźbę u K. Laszczki; był stypendystą Tow. Zachęty Sztuk Pięknych; przyjaciel W. Wojtkiewicza i członek cyganerii artystycznej przełomu wieków; zamieszczał rysunki satyryczne w „Liberum Veto” (1903-1904) oraz „Tece Melpomeny”; od początku związany z Zielonym Balonikiem, do którego wykonywał lalki, dekoracje i zaproszenia; następnie kontynuował działalność kabaretową w warszawskim „Momusie”; w 1909 r. wyjechał na dalsze studia do Paryża, gdzie był jednym ze współzałożycieli Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego; podjął tam współpracę z W. Kościelskim i L.H. Morstinem przy „Museionie”; wystawiał też na salonach paryskich; w późniejszej twórczości widoczne wpływy sztuki greckiej; w 1914 r. wrócił do Warszawy i zamieszkał we własnym domu przy ul. Kanonie 24/26; w czasie I wojny walczył w Legionach (był członkiem Legionowego Instytutu Studiów w Warszawie); po wojnie współpracował z Teatrem Polskim A. Szyfmana projektując kostiumy i dekoracje; w 1922 r. był jednym ze współzałożycieli Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Rytm”; potem brał udział w akcji malowania fasad kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie; współpracował z pismami kobiecymi; II wojnę spędził w Warszawie, po powstaniu osiedlił się w Krakowie, gdzie działał w Związku Polskich Artystów Plastyków, którego był wiceprezesem (1946), w 1959 r. wrócił do Warszawy i ponownie zamieszkał w swoim domu na Kanonie; aktywny artystycznie do końca życia.

(art.) *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*, 1911, R. I, z. 4, s. 97-104

## Warchałowski Jerzy (1874-1939)

polски krytyk i teoretyk sztuki; studiował prawo na Uniwersytecie w Petersburgu, a potem filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim; był jednym ze współzałożycieli Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i Spółdzielni „Ład”; w latach 1908-1915 był redaktorem pisma „Architekt”; w Dwudziestoleciu aktywnie działał w Instytucie Propagandy Sztuki; w 1925 r. był organizatorem polskiej ekspozycji na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu; pełnił także funkcję doradcy artystycznego Ministerstwa Spraw Zagranicznych; projektował kilimy.

(art.) *Kronika. Wczoraj i dziś (z powodu wystawy 1912 roku w Krakowie)*, 1911, R. I, z. 6, s. 97-101; (art.) *Kronika. O Wawel*, 1913, R. III, z. 4, s. 69-74

## Wiesel-Langerowa Magdalena

brak informacji

Zaleski Zygmunt [ps. R. de Bron, R. Debron] (1882-1967) herbu Lubicz polski poeta i publicysta, tłumacz oraz krytyk i historyk literatury; od 1914 r. przebywał we Francji, gdzie wykładał język polski na Sorbonie, działał również na rzecz ożywienia polsko-francuskich kontaktów kulturalnych; w latach 1929-1932 był wykładowcą na Uniwersytecie Warszawskim; był redaktorem rocznika „Życie Sztuki” (1934-1935 oraz 1938-1939), został także odznaczony Złotym Laurem przyznawanym przez Polską Akademię Literatury; w czasie II wojny działał we francuskim ruchu oporu, za co został aresztowany i był więziony w obozie koncentracyjnym; autor prac o literaturze romantyzmu i Młodej Polsce; odznaczony Legią Honorową.

(proza) *Sen Jura o skrzydłach*, 1911, R. I, z. 12, s. 12-20; (art.) *Albert Samain, (Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji)*, 1912, R. II, z. 1, s. 29-74; (art.) *Kronika. Z „Salonów” paryskich*, 1912, R. II, z. 6, s. 92-101; (art.) *Sztuki plastyczne. „Kubizm” i artyści polscy w Salonie „Niezależnych” w Paryżu*, 1913, R. III, z. 5, s. 74-84; (art.) *Istota i granice krytyki literackiej*, 1913, R. III, z. 6, s. 3-24; (art.) *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę*, 1913, R. III, z. 9-10, s. 107-128; z. 11, s. 89-105

Zahorska Anna z Elzenbergów [ps. Savitri] (1882-1942)

polka poetka, powieściopisarka i autorka dramatów; studiowała na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim oraz w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim; brała udział w rewolucji 1905 r. i była członkiem PPS, potem zbliżyła się do środowisk katolickich; początkowe wiersze o tematyce społeczno-rewolucyjnej i nastrojowości młodopolskiej, pisała następnie powieści *Utopia* (1924), *Trucizny* (1928) oraz utwory dla dzieci; była także autorką rozpraw o N. Żmichowskiej i M. Rodziewiczównie; aresztowana po wybuchu II wojny, zginęła w obozie koncentracyjnym w Auschwitz.

(art.) *Leopold Staff*, 1911, R. I, z. 12, s. 98-105

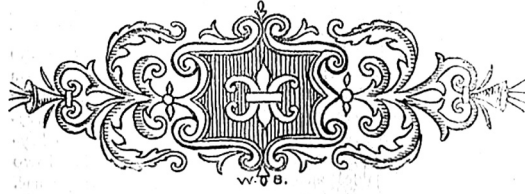
Żółtowski Adam (1881-1958)

polski filozof, ziemianin, poliglota; studiował w Strassburgu oraz Berlinie, gdzie słuchał wykładów Wilamowitza; w Heidelbergu obronił doktorat pt. *Graf Cieszkowski's Philosophy der Tat* (1904); w 1910 r. został wykładowcą filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie złożył rozprawę habilitacyjną: *Metoda Hegla i zasady filozofii spekulatywnej* (1910); należał do elity artystycznej i literackiej Krakowa na początku XX w.; okres I wojny spędził w kraju, napisał wówczas swoje najważniejsze dzieło *Filozofia Kanta, jej dogmaty* (1923, tłumaczenie na francuski); pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, był przedstawicielem rządu podczas plebiscytu na Śląsku; działał również w Kura-

torium Kórnickim oraz Związku Rodziny Zamoyskich (opracował listy Z. Krasieńskiego do Delfiny Potockiej w 1928 r.); we wrześniu 1939 r. wyemigrował do Anglii, gdzie po wojnie prowadził Polski Ośrodek Naukowy; był przewodniczącym Wydziału Humanistycznego i prezesem Związku Profesorów oraz Prezesem PUC (Polish University College); zginął w wypadku.

(art.) *Krasieński a dzień dzisiejszy*, 1912, R. II, z. 4, s. 3-8

Oprac. G.P. Bąbiak



## Indeks

- Abe-no Nakamaro 105  
Akazome Emon 126  
Akazome-no Takimochi 118, 126  
Aleksandrowicz-Homolacsowa Nina 366  
*Allais Alphonse* 205  
Amyot Jacques 203  
Anakreont 30, 168  
Andrychiewicz Zygmunt 368  
Anna Bretońska 167, 169  
Anquetin Louis 307  
Ariwara-no Narichira 109  
Ariwara-no Yukihira 109  
Arystofanes 11, 75  
Arystoteles 459  
Athénas Georges patrz Leblond Marius-Ary  
Atsumi ks. 106  
Axentowicz Teodor 364, 419, 475, 480
- Bach Jan Sebastian 98, 277, 288, 322  
Baczyński Stanisław 425-426  
Baïf Jean-Antoine 168  
Baïf Lazar de 168  
Balthus [właśc. Balthasar Kłossowski de Rola] 75  
Balzac Honoré de 75, 303, 304, 441, 479  
Balze Jean-Antoine-Raymond 46  
Banville Théodore de 204, 205, 225
- Barbusse Henri 420  
Baranowski Ignacy 430  
Baudelaire Charles 28, 76, 77, 216, 222-225  
Barrès Maurice 82, 193, 438, 439, 441  
Basler Adolf 12, 16, 68, 471  
*Bąbiak Grzegorz P.* 13, 22, 482  
Beardsley Aubrey 339, 347, 348  
*Beaunice André* 213  
Beaunier André 205, 207, 212  
Beethoven Ludwig van 251, 277-280, 287, 316, 337  
Bellay Joachim du 9, 14, 165-180, 477  
Belleau Rémy 168  
Bénédite Léonce 403  
*Benezit Emmanuel* 422  
Bentkowski Feliks 442  
Béranger Pierre-Jean de 203  
Berent Waław 14, 241-270, 271, 326  
Bergson Henri 11, 75, 185-190, 211, 212, 322, 323, 330, 331, 334, 476  
Bergson Michał 75  
Berlioz Hector [właśc. Louis Hector] 46, 277, 278  
Bernard Émile 16, 80, 84-87, 89-90, 303, 307, 385, 471, 473  
Bernhardt Sarah [właśc. Henriette Rosine Bernardt] 205  
*Bersancourt Albert de* 202, 213, 230  
Besnard Paul Albert 91

- Betto dama 137  
 Biegas Bolesław [właśc. Bolesław Biegalski] 418  
 Bismarck Otto von 251  
 Blanc Charles 70, 71, 100, 384  
 Bloy Léon 441  
 Bobowski Konstanty 415  
*Bobrowska-Jakubowska Ewa* 8, 17  
 Boccaccio Giovanni 175  
*Bocquet Léon* 213, 215, 216  
 Bohdanowicz Jadwiga 17  
 Boileau Nicolas [właśc. Nicolas Boileau-Despréaux] 71, 400  
 Boisbaudran Horace Lecoq de 73  
 Bojasiński Józef 430  
 Boldini Giovanni 96  
 Bona Sforza d'Aragona 408  
 Bonheur Raymond 217  
 Bonheur Rosa [właśc. Marie-Rosalie] 404  
 Bonnard Pierre 16, 340  
 Bonnat Léon Joseph 90, 95, 96  
 Borowski Wacław 7, 19, 20, 23  
 Botticelli Sandro 310  
 Bourdelle Émile Antoine 5, 8, 9, 16, 17, 19, 21, 48, 314-316, 368, 371, 417, 471, 474, 483  
 Bourdichon Jean 167  
 Bourges Élémir 441  
 Bouguereau William 95, 96  
 Boy-Żeleński Tadeusz 13  
 Boznańska Olga 379, 413, 419  
 Brahms Johannes 277-279  
 Bramante Donato 333  
 Braque Georges 96, 358  
 Breker Arno 362  
 Brueghel Jan st. [zw. Aksamitnym] 344  
 Brueghel Pieter mł. [zw. Piekelnym] 344  
 Brueghel Pieter st. 76, 344  
 Brodowski Józef 402  
 Broniewska Janina 17, 418  
 Broniewski Tadeusz Andrzej 431  
 Brossin-Polańska Henryka 367, 414, 415  
 Brown Ford Madox 29  
 Bruckner Anton 278, 279  
 Brunetière Ferdinand 212  
 Brzeziński Franciszek 294-296  
 Brzozowski Stanisław 320, 453-461  
 Brzozowski Wincenty Korab 12, 14, 379  
 Buchann Robert 29  
 Bukowski Jan 20  
 Bunja-no Asajasu 117  
 Bunja-no Jasuchide 111, 117  
 Bülow Hans Guido von 281, 283  
 Byron George Gordon Noel 29, 77, 182, 250  
 Cabanel Alexandre 91, 96  
 Caillebotte Gustave 90, 96  
 Caravaggio [właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio] 471  
 Cardonnel Louis le 9, 216  
 Caumont Arcisse de 41  
 Cazin Paul 8, 380, 476  
 Cellini Benvenuto 422  
 Cennini Cennio 47, 84  
 Centnerszwer Maksymilian 415  
 Centnerszwerowa Stanisława [z domu Reicher] 415  
 Cézanne Paul 16, 18, 19, 41, 79, 80, 89-90, 96-99, 300-305, 307, 342, 349, 361, 362, 365, 366, 368, 416, 420, 471, 474  
 Chalil Bey 310  
 Chamard Henri 172  
 Champfleury [właśc. Jules François Fleury-Husson] 75  
*Chantoveine Henri* 201  
 Chao Heng patrz Abe-no Nakamaro  
 Chapon Albert 83  
 Chardin Jean [właśc. Jean-Baptiste Simonéon] 95

- Charpentier Georges* 225  
 Charumiczi-no Tsurajuki 115  
 Chassériau Théodore 19, 40, 46, 47, 313  
 Chateaubriand François-René 195, 204  
 Chauchard Hippolyte François Alfred 397, 398, 402, 404-408, 477  
 Chautavoine Henri 376  
 Chełmoński Józef 352, 354  
 Chenavard Paul 46  
 Chénier André de 226  
 Cheret Jules 73  
 Chlebowski Bronisław 428  
 Chomiński Józef Michał 472  
 Chopin Fryderyk 221, 277, 280, 282, 283, 290, 294, 295, 378, 400, 434, 439, 440  
 Chorikawa dama 134  
 Chybiński Adolf 276-298, 472  
 Chwistek Leon 418  
 Cimabue [właśc. Bencivieni di Pepo] 84, 87, 91, 92  
 Claretie Jules Arsène Arnaud 200  
 Clouet François 166, 167, 311  
 Clouet Jean 166, 311  
 Coeur Jacques 166  
 Cogniet Léon 46, 402  
 Conan Doyle Arthur [właśc. Doyle Arthur Ignatius Conan] 444  
 Conrad Joseph [właśc. Józef Konrad Korzeniowski] 422-424, 478  
 Constable John 403  
 Constant Benjamin 398  
 Coppée François Édouard 200, 217  
 Cormon Fernand 95, 96  
 Corneille Pierre 56, 203, 250, 400  
 Cornelius Peter 279  
 Corot Camille 83, 85, 97, 100, 342, 398, 404, 405  
 Courbet Gustave 75, 85, 87, 97, 302, 361, 362, 398, 406, 407, 471  
 Couture Thomas 402  
*Croce Benedetto* 202, 318, 329, 331  
 Cycleron [właśc. Marcus Tullius Cicero] 171  
 Czachowski Kazimierz 13  
 Czajkowski Józef 420  
 Czajkowski Piotr 278, 287, 290  
 Czajkowski Stanisław 420  
 Czapki Józef 367  
 Czarnowski Stefan Zygmunt 429  
 Czartoryski Adam Jerzy 427  
 Czartoryski Adam Ludwik 427  
 Czartoryski Władysław 427  
*Czerny Anna Ludwika* 179  
 Czernyszewski Nikołaaj 456  
 Daigo ces. jap. 116  
 Dalou Jules 17  
 Daniłowski Gustaw 271  
 Dante Alighieri 28, 182, 401  
 Daubigny Charles-François 85, 398, 404, 405  
 Daumier Honoré 74-76, 78, 85, 340, 398, 406, 407  
 Daurat Jean 168  
 David Jacques Louis 40, 42, 43, 69, 73, 309, 310, 360, 401, 403  
 Debussy Claude 277, 286  
 Decamps Alexandre-Gabriel 402, 403  
 Degas Edgar 17, 40, 41, 46, 76, 77, 79, 83, 84, 312, 340  
 Delacroix Eugène 46, 71-73, 77, 81, 82, 85, 86, 90, 91, 96, 97, 99, 100, 299, 302, 308, 313, 397, 400-405, 471, 477  
 Delaroche Paul 85, 96, 97, 402  
 Delaunay Jules-Élie 46  
 Demostenes 171  
 Denis Ernest 8  
 Denis Maurice 16, 17, 19, 40-47, 81, 92, 342, 356, 385, 472  
 Denise Simon Louis 213, 220  
 Descartes René 202, 203

- Devauçay Antonia [z domu de Nittis] 311  
 Deverell Walter Howell 26  
*Dębicki Stanisław* 342, 368  
 Diderot Denis 95, 204, 369  
 Didron Adolphe Napoléon 41  
*Diechl Charles* 385  
 Dionizjusz tyran Syrakuz 75  
*Diupero Maria Teresa* 17  
 Dobrowolski Marcei Nałęcz 430  
 Donatello [właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi] 65  
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 266, 456  
 Douglas Alfred Bruce [zw. Bosie] 355  
 Dreyfus Alfred 216  
 Drexlerówna Luna 314  
 Dujardin Édouard 307  
 Dujardin-Beaumetz Étienne [właśc. Henri Charles Étienne] 315  
 Dunikowski Xawery 418  
 Dunoyer de Segonzac André 362  
 Dupré Jules 398, 404, 405  
 Dürer Albrecht 42, 324, 361  
 Dutuit Auguste Jean-Baptiste 388  
 Dutuit Eugène 388  
 Duval Eugène Emmanuel Amaury Pi-neux [zw. Amaury] 45, 46  
 Dvořák Antonín 278  
  
 Ehrenkreutz Stefan 430  
 Ejkej bonza 121  
 Engels Fryderyk 405  
 Epiktet z Hierapolis 30  
 Erceville Wacław D' 416  
 Etaka 140  
  
 Faguet Émile 200  
 Falski Marian 367  
 Fałat Julian 480  
 Fantin-Latour Henri 421  
  
 Fedorczyk Jarosław [Jaroslav Fedor-tchuk] 374  
 Feuerbach Ludwig 455  
 Feuillet Octave 215  
 Fichte Johann Gottlieb 188  
 Fidiasz 66  
 Filiger Charles 92  
 Filip II Habsburg 169, 176  
 Filip IV Habsburg 55, 90  
 Fitelberg Grzegorz 285-291, 296, 297  
 Flandrin Jean-Hippolyte 46  
 Flandrin Paul-Jean 46, 91  
 Flaubert Gustave 75, 200, 407, 422, 441, 475  
 Foch Ferdinand 475  
 Forain Jean-Louis 78  
 Fouquet Jean 311  
*Fournier Raoul* 312  
 Fra Angelico [właśc. Guido di Pietro da Mugello; bł. Jan z Fiesole OP] 28, 43, 182  
 France Anatole [właśc. François Anatole Thibault] 478  
 Franciszek z Asyżu św. [właśc. Giovanni Bernardone] 182  
 Franciszek I Walezjusz 166, 168, 169, 171, 175, 311, 422  
 Franciszek II Bretoński Kapetyng hrabia d'Étampes 169  
 Franck César Auguste 278  
 Franklin Benjamin 428  
 Fredro Aleksander 433, 443  
 Freud Sigmund 367  
 Friedmann Ignacy 294  
 Fromentin Eugène 403  
 Fryderyk II [Wielki] Hohenzollern 370  
 Fujiwara-no Acujori 135  
 Fujiwara-no Acutada 119  
 Fujiwara-no Akisuke 134  
 Fujiwara-no Asatada 120  
 Fujiwara-no Cunenobu 130



- Fujiwara-no Joszitake 122  
 Fujiwara-no Kanesuke 112  
 Fujiwara-no Kicune 140  
 Fujiwara-no Kintō 124  
 Fujiwara-no Kiyosuke 135  
 Fujiwara-no Koretada patrz Kurahashi-  
   -no Toyokage  
 Fujiwara-no Miczinobu Ason 123  
 Fujiwara-no Mototoshi 132  
 Fujiwara-no Okikaze 116  
 Fujiwara-no Sadakata 111  
 Fujiwara-no Sanekate 122  
 Fujiwara-no Sawako ces. jap. 108  
 Fujiwara-no Tadachira 112  
 Fujiwara-no Tadamiczi 132, 139  
 Fujiwara-no Takkakiko ces. jap. 107  
 Fujiwara-no Teika 101, 140  
 Fujiwara-no Tosziuki 110  
  
 Gabriel Thomas 316  
 Gabrys Joseph [właśc. Juozas Gabrys-  
   -Paršaitis] 374  
 Galsworthy John 422  
 Garlikowska Helena Orlicz 434  
 Gasztowtt Wacław 376, 380  
 Gauguin Paul 10, 12, 16-19, 36-41, 80,  
   83, 90, 92, 93, 99, 300-303, 305-307,  
   342, 354, 385, 416, 472, 474  
 Gavarni Paul [właśc. Sulpice Guillaume  
   Chevailier] 77  
 Gąsiorowski Wacław 379, 411  
 Gérard François 309  
 Géricault Théodore 58, 59, 401  
 Gérôme Jean-Léon 95, 96  
 Gerson Wojciech 354, 367  
 Ghil René 207  
 Ghirlandaio Domenico [właśc. Dome-  
   nico di Tommaso Bigordi] 65  
 Gide André 18, 339, 340, 342, 356,  
   424, 441, 478  
 Gierymski Aleksander 352, 354  
 Gierymski Maksymilian 352  
  
 Giotto di Bondone 43, 45, 69, 80, 84,  
   87, 88, 99, 310  
 Girodet de Roussy-Trioson Anne-  
   -Louis 309  
 Gjyson 129  
 Gleizes Albert 359, 362  
 Glücksman Cecylia 434  
 Go-Toba-Tenno ces. jap. 141  
 Godebski Cyprian 408, 478  
 Goethe Johann Wolfgang von 42, 89,  
   202, 203, 235, 280  
 Goethel Ferdynand 476  
 Goldberg Mecislas [właśc. Mieczysław]  
   17  
 Gołębiowski Witold 368  
 Goncourt Edmond de 75, 378, 407  
 Goncourt Jules de 75, 378, 407  
 Gondimel Claude 174  
 Gorki Maksim [właśc. Aleksiej Maksi-  
   mowicz Pieszkow] 291  
 Gotfryd ze Strasburga 327  
 Gottlieb Leopold 367, 416, 420  
 Goudouin Emmanuel 369  
 Gourmont Rémy de 200, 216, 438, 441  
 Goya y Lucientes Francisco José 74,  
   76, 303, 339, 343, 348  
 Górski Artur 12, 440  
 Grabowska Karolina 368, 416  
 Grabowski Adam 364  
*Grasset Bernard* 337  
 Gravier Alfons Emil 427  
 Grieg Edvard Hagerup 287  
 Grochowski Stanisław 201  
 Gros Antoine-Jean 309, 401  
 Grottger Artur 352  
 Grzymała-Siedlecki Adam 14, 15, 241-  
   -270, 460, 465-470, 473  
 Guérin Pierre-Narcisse 309  
 Guignol Anatole 342  
 Guttrym Aleksander 474  
 Guys Constantin 77, 78  
 Guzewski Adolf 293

- Günthner Władysław 13, 369-380, 473
- Gwozdecki Gustaw 18, 365, 414
- Hals Frans 69
- Handelsmann Marcelli 430
- Hardy Thomas 422
- Haskler Marian 453
- Hayden Henryk 416
- Haydn Franz Joseph 277, 279, 280
- Hegel Georg Wilhelm 318, 319, 330, 331, 458, 460, 481
- Heizei ces. jap. 109
- Henryk I Gwizjusz 176
- Henryk II Walezjusz 169
- Henryk III Walezjusz 175
- Henryk IV Burbon 175, 176
- Henryk VIII Tudor 76
- Hérédia José Maria Girard 204, 223
- Hermanowicz Piotr 368
- Heurich Jan 427
- Hezjod 11
- Hitchcock Alfred 424
- Ho-Chi-chang 153
- Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 434
- Hofmann Vlastimil 96, 367
- Holbein Hans mł. 76
- Holbein Hans st. 87
- Homer 171, 182, 186
- Homolacs Karol 366
- Horacy [właśc. Quintus Horatius Flaccus] 9, 11, 12, 30
- Horikawa ces. jap. 131
- Huet Paul 404
- Hugo Victor 28, 40, 75, 221, 250, 315, 400, 444
- Hunt Alfred 424
- Hunt Isobel Violet 424
- Hunt William Holman 26
- Huret Jules* 207
- Hutnikiewicz Artur* 13
- Huysmans Joris-Karl 189, 200, 386, 438, 441
- Ingres Jean Auguste Dominique 16, 19, 40-47, 69, 72-74, 77, 80, 84, 91, 92, 97, 308-313, 316, 360, 401, 402
- Irzykowski Karol 15, 342, 453
- Ise dama 110
- Ise-no Dajsuke 127
- Israëls Jozef 86
- Iwaszkiewicz Janusz 430
- Iwaszkiewicz Jarosław 475
- Iysada-shinnō ks. patrz Sanjo-Tenno
- Izumi Shikibu 125, 126
- Izwolski Aleksandr Pietrowicz 371, 375
- Jabłonowski Władysław 428
- Jachimecki Zdzisław 297
- Jackowski Stanisław 419
- Jacob Max 416
- Jakimowicz Mieczysław 367, 419
- Jakubowski Jan 430
- Jakuren 136
- James Henry 211
- James William 455, 468
- Janin Jules 204
- Jarry Alfred 211, 213
- Jastrun Mieczysław* 206, 224
- Jaworski Roman 341
- Jerome Jerome Klapka 424
- Jitō ces. jap. 103
- Jodelle Étienne 168
- Jongkind Johan Bartold 100
- Juntoku ces. jap. 141
- Juszczkiewicz Władysław 385
- Kahn Gustave 205, 206
- Kakinomoto-no Hitomaro 103
- Kamiński Antoni 367
- Kammu ces. jap. 107, 108

- Kandinsky Wassily [właśc. Wasilij Wasiljewicz Kandinski] 362  
 Kant Immanuel 30, 183, 318, 319, 321, 330, 334, 335, 458, 460, 481  
 Kao-ki-ti 157, 158  
 Karłowicz Mieczysław 285-290, 298, 472  
 Karol V Habsburg 169  
 Karol VII Walezjusz 166, 311  
 Karol VIII Walezjusz 169  
 Karol IX Walezjusz 168  
 Karol X Burbon 46  
 Kasprowicz Jan 12, 14, 464, 465  
 Katarzyna Medycejska 169  
 Katarzyna II Wielka 370  
 Kazan ces. jap. 129  
 Kazimierz Odnowiciel Piast 465  
 Kazimierz IV Jagiellończyk 408  
 Keats John 29  
 Khayyam Omar [Omar Chajjam] 11, 30  
 Kii dama 131  
 Ki-no Aritomo 116  
 Ki-no Tomonori 116  
 Ki-no Tsurayuki 116  
 Kierbedź Eugenia 427  
 Kierbedź Stanisław 427  
 Kiliński Jan 419  
 Kipling Joseph Rudyard 422, 475  
 Kisen Hōshi 105  
*Kisielewski Jan August* 341  
 Kisling Mojżesz 471  
 Kiyogoku-no Joszicune 138  
 Kiyowara-no Fukayabu 117  
 Kiyowara-no Motosuke 119  
 Klaudiusz [właśc. Tiberius Claudius Nero Germanicus] 56  
 Kleczyński Jan 294  
 Klinger Max 16  
 Klingsland Zygmunt 420  
 Klonowic Sebastian Fabian 201  
 Klossowski [Kłossowski] Erich 75  
*Knysz-Tomaszewska Danuta* 22  
 Kochanowski Jan 14, 433  
*Kochanowski Jan Karol* 429  
 Kochański Paweł 297  
 Kochowski Wespazjan 201  
 Kogen ces. jap. 105, 118  
 Kōkō Tenno ces. jap. 108  
 Komatsu-tei patrz Kōkō Tenno  
 Konfucjusz 143, 145, 147, 150, 151, 163  
 Konopnicka Maria 378  
 Kopaliński Władysław [właśc. Władysław Jan Stefczyk] 22  
 Korzon Tadeusz 428  
 Koshikibu 126  
 Kossak Juliusz 277  
 Kościelski Władysław 7, 9, 14, 17, 19-21, 314-316, 379, 471, 474, 475, 480  
 Kotarbiński Miłosz 366, 420  
 Koziętulski Jan Leon 370  
 Koźmian Kajetan 251, 252  
 Kraiński Edmund 418  
 Kramsztyk Roman 368, 415, 416  
 Krasieński Edward 427  
 Krasieński Zygmunt 14, 30, 194, 237-241, 253, 378, 473, 482  
 Kraszewska Stanisława Maria 368, 415  
 Kraszewski Józef Ignacy 368, 378  
 Kronenberg Leopold Julian 285  
 Krynicki Ildefons 368  
 Krysińska Maria 206  
 Krzywicki Ludwik 429  
 Krzyżanowski Konrad 365, 368, 414  
 Kucharzewski Jan 430  
 Kuna Henryk 379  
 Kutrzeba Stanisław Marian 429  
 Kurahashi-no Toyokage 120  
 Külpe Oswald 333  
 Kwiatkowski Remigiusz 101, 142, 474  
 La Rochefoucauld [François VI, duc de La Rochefoucauld, prince de Marillac] 203

- Laborde Alexandre Louis Joseph de 41  
 Laborde Simon Joseph Léon Emmanuel de 41  
 Lack Stanisław 460  
*Lacuzon Adolphe* 213  
 Laforgue Jules 206  
 Lalewicz Jerzy 282, 297  
*Lalo Charles* 336  
 Lamartine Alphonse Marie Louis de Prat de 191, 196, 204  
 Lamothe Louis 46  
 Landowska Wanda 293  
 Landseer Charles 421  
 Lange Antoni 366  
 Lanson Gustave 200, 201, 209, 226  
 Laprade Victor de 204  
 Lassalle Jose 298  
 Lassère Pierre 251, 253  
 Lassus Jean-Baptiste 41  
 Laszczka Konstanty 418, 419, 480  
 Laurens Jean Paul 80, 95, 96, 402  
 Laurent Monique 18  
 Lauterbach Alfred 317-337, 431, 474  
 Le Fauconier Henri 362  
 Le Nôtre André 214  
 Leberecht Christian 42  
 Leblond Marius-Ary [właśc. Georges Athénas i Aimé Merlo] 8, 378  
 Lechoń Jan [właśc. Leszek Serafinowicz] 475  
 Leconte de Lisle Charles-Marie-René 189, 204, 209, 223  
 Lefebvre Raymond 419  
 Léger Fernand [właśc. Joseph Fernand Henri] 362  
 Lehman Charles Ernest 46  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 330  
 Lelewel Joachim 465  
 Lemaître François-Élie-Jules 251  
*Lemasle Victor* 213  
 Lenartowicz Teofil 467  
*Lentz Stanisław* 342  
 Lenz Piotr 386  
 Lewiński Stanisław 429  
 Leonardo da Vinci 69, 76, 85, 99, 317, 322, 324, 325, 337  
 Lessing Gotthold Ephraim 42  
 Leśmian Bolesław 365, 366  
 Leszczyński Edward 11, 14  
*Lewandowski Tomasz* 9  
 Lewicka [Lewitska] Zofia 364  
 Lippi Filippo Fra 28, 29  
*Lisowski Jerzy* 177, 179, 197, 206, 220, 224  
 Lissa Zofia 472  
 Liszt Ferenc 277-281, 294, 296  
 Li Taj-Po 30, 153-157  
 Lockroy Édouard 315  
 Loges François des patrz Villon François  
 Lorentowicz Jan 436-441, 476  
 Lorenzetti Ambrogio 80  
*Loret Maciej* 376  
 Lorrain Claude [właśc. Claude Gellée] 165, 403, 404  
 Loti Pierre [właśc. Louis Marie Viaud] 372  
 Louÿs Pierre 441  
 Lowndess Belloc [właśc. Marie Adelaïde Rayner Lowndes z domu Belloc] 424  
 Luca della Robbia 64  
 Ludwik II Wittelsbach Bawarski 277  
 Ludwik XI Walezjusz 311  
 Ludwik XII Burbon 168, 169  
 Ludwik XIII Burbon 44  
 Ludwik XIV Burbon 71, 165, 400  
 Ludwik XVIII Burbon 309  
 Ludwik Filip Burbon 46, 52, 75, 78, 383  
 Ludwik Gwizjusz kard. 176  
 Łopuska-Wyleżyńska Helena 293, 294

- Machiavelli Niccolò di Bernardo dei 183  
 Maciejowski Ignacy Sewer 453, 454  
 Maeterlinck Maurice 27, 188, 207, 212, 226  
 Mahaut Henri 36  
 Mahler Gustav 472  
 Maillol Aristide 90, 314, 474  
 Makowski Tadeusz 15, 363, 366, 379, 413  
 Maksymilian I Habsburg 169  
 Malczewski Jacek 341, 342, 349, 367, 420, 430, 475  
 Malherbe François de 173, 203  
 Mallarmé Stéphane 189, 205, 210, 213, 215  
 Manet Édouard 47, 76, 79, 96, 97, 99, 302, 303, 349, 351, 402, 421, 471  
 Maris Willem 86  
 Marks Karol 405, 458  
*Masłowska Janina* 18, 67  
 Masacune 139  
 Masaccio [właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone] 69, 99  
 Matejko Jan 352, 412  
 Matisse Henri 16, 87-89, 99, 363, 365, 416, 474  
 Matuszewski Ignacy 194  
 Mauclair Camille [właśc. Séverin Faust] 79  
 Mauriac François 478  
 Maurras Charles Marie 82  
 Mauvé Anton 86  
 Mayol 92  
 Medwedzky Karol 418  
 Mehoffer Józef 20, 363, 368, 413, 415, 416, 419, 420, 430  
 Meier-Graefe Julius 385, 402  
 Meissonier Jean-Louis-Ernest 398, 402, 407, 408  
 Melanowicz Mikołaj 142  
 Melcer-Szczawiński Henryk 282, 284, 286, 287, 294, 296, 297  
 Meloch Katarzyna 13  
 Memling Hans 166  
 Mendelssohn Bartholdy Jakob Ludwig Felix 280, 283, 287  
 Mérimée Prosper 41  
 Merlo Aimé patrz Leblond Marius-Ary  
 Metzinger Jean 359, 362  
 Meumann Ernst 333  
 Meunier Constantin 406  
 Miaskowski Kasper 201  
 Mibu-no Tadami 119  
 Mibu-no Tadamine 114, 119  
 Michajłowski Nikołaj Konstantinowicz 456, 458  
 Michał Anioł [właśc. Michelangelo Buonarroti] 20, 60, 64, 65, 68, 74, 76, 84, 317, 322, 324, 330, 333, 361, 407  
 Michelet Jules 41  
 Miciński Tadeusz 271, 366, 465-470, 473  
 Mickiewicz Adam 25, 252-254, 266, 277, 314, 370-372, 380, 417, 428, 471  
 Mickiewicz Władysław 17, 378  
 Miczimasa 128  
 Mienicki Ryszard 430  
 Mieszkowski Józef 368  
 Miklos Gustaw 362  
 Mikołaj II Romanow 371  
 Millais John Everett 26  
 Millet Jean François 56, 85, 300, 313, 397, 398, 406, 407, 477  
 Miłaszewski Stanisław 12  
 Minamoto-no Chitoszi 118  
 Minamoto-no Kanemasa 133  
 Minamoto-no Muneyuki 114  
 Minamoto-no Sanetomo 138  
 Minamoto-no Szigejuki 121  
 Minamoto-no Toru 108  
 Minamoto-no Toshiyori 132, 136  
 Minamoto-no Tsunenobu 132  
 Mirabeau Honoré de 250

- Mirbeau Octave 441, 469  
 Mitarski Wilhelm 18, 19, 68, 299-314, 475  
 Mithouard Adrien 83  
 Mochnacki Maurycy 458  
 Molier [właśc. Jean Baptiste Poquelin] 13, 56, 203, 400, 476  
 Mommu ces. jap. 103  
 Monet Claude 16, 100, 303, 479  
 Montaigne Michel Eyquem de 203  
 Monteverdi Claudio Giovanni 280  
 Monticelli Adolphe Joseph 85, 97  
 Montcorbier François patrz Villon François  
*Montwiłł Józef* 368  
 Morawski-Dąbrowa Eugeniusz 379  
 Morawski Franciszek 252  
 Morawski Kazimierz 12  
 Morawski-Dąbrowa Eugeniusz 293  
 Moréas Jean 11, 12, 14, 471  
 Moreau Gustave 99, 402  
 Morelowski Marcin 13  
 Morgan John Pierpont 388  
 Morice Charles 93  
 Morinari-shinnō patrz Juntoku  
 Morisot Berthe 85, 398  
 Morisse Paul 217  
 Morris William 28, 29, 339  
 Morstin Ludwik Hieronim 7, 9, 11-14, 17, 20, 21, 180-190, 475, 480  
 Mortkowicz Jakub 441  
 Mościcki Henryk Stanisław 430  
 Mothe Charles de la 168  
 Motoyoshi Shinno 110  
 Mottez Victor Louis 19, 40, 46, 47, 313  
 Mozart Wolfgang Amadeus 277  
 Mu-San 150, 153  
 Munch Edvard 342  
 Musset Alfred Louis de 192, 217, 223, 226, 434  
 Musset Victor de 192  
 Muter Mela [właśc. Maria Melania Muttermilch] 16, 416, 419, 477  
 Mutermilch Michał 16, 397-408, 419, 476  
 Muthesius Hermann 382  
 Naka-no Oe ks. patrz Tenchi  
 Nałkowska Zofia 434  
 Naochiko Fukuda 142  
 Napoleon I Bonaparte 42, 77, 309, 370, 401, 407  
 Napoleon III Bonaparte 41, 46, 77  
 Narutowicz Gabriel 416  
 Natansonowie 21  
 Navagero Andrea 178  
 Niemcewicz Julian Ursyn 252  
 Niesiołowski Tymon 14  
 Nietzsche Fryderyk Wilhelm 180-190, 193, 197, 216, 274, 326, 327, 330, 335, 457, 460  
 Nimmyō ces. jap. 108  
 Noin bonza 130  
 Norwid Cyprian Kamil 441-443  
 Noskowski Zygmunt 285-287, 293  
 Novalis [właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg] 188  
 Ōczikoczi-no Micune 115  
 Ōe-no Czisato 111  
 Ōe-no Masafusa 131  
 Ōe-no Masamune 125  
 Ogura Hyakunin Isshu patrz Semimaru  
 Oktawian August [właśc. Gaius Octavius Thurinus, Gaius Iulius Caesar Octavianus] 30  
 Ōnakatomi-no Yoshinobu 122  
 Ōno-no Komachi 106  
 Opieński Henryk 281, 286, 296  
 Orefice Giacomo 284  
 Ortwin Ostap [właśc. Oskar Katzenellenbogen] 460

- Orzeszkowa Eliza [z domu Korwin-Pawłowka, secundo voto Nahorska] 378, 464
- Osiński Ludwik 251
- Ostrowska Bronisława 12, 14, 200, 379
- Ostrowski Stanisław Kazimierz 8, 379
- Ōtomo-no Yakamochi 104
- Overbeck Johann Friedrich 42
- Owidiusz [właśc. Publius Ovidius Naso] 474
- Paderewski Ignacy Jan 281, 282, 284, 286, 287, 294, 296, 297
- Pająkówna Aniela 477
- Pajzderski Nikodem 393-396, 477
- Pankiewicz Józef 366, 367, 413, 414
- Papety Dominique Louis 46
- Pasek Jan Chryzostom 373, 380
- Pater Walter Horatio 165-180, 459, 477
- Pautsch Fryderyk 342
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria [z domu Kossak, primo voto Bzowska] 475
- Pellissier Georges 200, 201
- Pełczyński Czesław 363, 414
- Peña Narcisse Diaz de la 398, 404, 405
- Petit Georges 397
- Petroniusz [właśc. Gaius Petronius] 78
- Pfforr Franz 42
- Picard Edmond 211
- Picasso Pablo 358, 359, 416
- Pieczara Małgorzata* 318
- Piłsudski Józef 428, 430
- Piotr III Romanow 370
- Piramowiczówna Zofia 366
- Pissarro Camille 85, 100, 300, 303, 342, 398, 471, 474
- Pitagoras 72, 330
- Pius XI [właśc. Ambrogio Damiano Achille Ratti] 82
- Platon 70, 75, 183, 185, 187, 329, 330, 334, 337, 387
- Pliniusz Młodszy [właśc. Gaius Plinius Caecilius Secundus] 75
- Pochwański Kazimierz 419
- Podkowiński Władysław 352, 367, 413
- Poe Edgar Allan 189, 210, 216, 223, 349, 444
- Poincaré Jules Henri 211
- Popławska Wanda [z domu Michalska] 366, 413, 414
- Popławski Cezary 366
- Potocka Delfina [z domu Komar] 482
- Potocka Helena [z domu Radziwiłł] 426
- Potocki Alfred 426
- Potocki Antoni 8, 19, 338-351, 379, 461-465, 477
- Potocki Józef 426
- Potocki Mikołaj 368
- Potocki Stanisław Kostka 42
- Potocki Waław 433
- Pottier Edmond* 301
- Pound Ezra 424
- Poussin Nicolas 44, 45, 69, 71, 81, 83, 361, 404, 475
- Praksyteles 222
- Prokop Jan* 12
- Prus Bolesław [właśc. Aleksander Głowacki] 425, 464
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 366, 426
- Przesmycki Zenon Miriam 16, 20, 21, 196, 385, 426, 441-443, 465
- Przybylski Ryszard 11
- Przybyłko Maria 477
- Przybyszewski Stanisław 425, 433-435, 439, 440, 443-446, 465, 475
- Pstrokońska Maria 368
- Ptolemeusz I Soter 10
- Puccini Giacomo 278
- Puget Jacek 314
- Puchalska Mirosława* 13
- Pusłowski Ksawery 31, 35, 419, 479

- Puvis de Chavannes Pierre Cécile 17, 40, 41, 47, 77, 80, 81, 83, 96, 99, 312, 313, 351, 363, 402, 413, 416  
 Quatremère de Quincy Antoine-Chrysostome 42  
 Quillard Pierre 216  
 Rachilde [właśc. Marguerite Vallette-Eymery] 438, 441  
 Racine Jean-Baptiste 56, 203, 400  
 Rafael Santi [właśc. Raffaello Santi vel Sanzio] 42-45, 59, 60, 69, 73, 93, 310, 325, 337  
 Rajchman Aleksander [pseud. Mefisto] 285  
 Rakowska Maria 180, 477  
 Rambouillet Madame de [właśc. Catherine de Vivonne, marquise de] 203  
 Ravaillac François 176  
 Récamier Juliette [z domu Jeanne Françoise Julie Adélaïde Bernard] 309  
 Reger Max 280, 287, 288, 291, 294, 295, 297  
 Régnier Henri de 210  
 Rembowska Hanna 367  
 Rembowski Jan 367  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 39, 63, 69, 85  
 Renan Ernest 51  
 Renoir Auguste 46, 47, 91, 100  
 Rerutkiewicz Franciszek 366  
 Retinger Józef Hieronim 421-425, 478  
 Rey Mikołaj 20  
 Reymont Władysław Stanisław 8, 378, 379, 420, 425, 464  
 Richelieu Armand-Jean du Plessis de 203  
 Richepin Jean 202, 205, 215  
 Rilke Rainer Maria 420  
 Rimbaud Arthur 206, 423  
 Rimski-Korsakow Nikołaj Andriejewicz 292  
 Rivera Diego de 420  
 Rivière Caroline 311  
 Rivière Marie-Françoise [z domu Beau-regard] 311  
 Rjosen bonza 130  
*Rocher Edmond André* 225, 227, 232  
 Rockefeller John Davison 388  
 Rodakowski Henryk 402  
 Rodin Auguste 16-18, 48-67, 73, 77, 99, 314-316, 337, 371, 389, 416, 417, 471, 479  
 Rodziewiczówna Maria 481  
 Rogowski Ludomir 293  
 Rolland Romain 420  
 Ronsard Pierre de 14, 166-168, 172, 174, 176, 474  
 Roosevelt Theodore 467  
 Rops Félicien 78, 339, 340, 347, 348  
 Rosny Joseph-Henri [właśc. Joseph-Henri Honoré Boex] 378  
 Rossetti Dante Gabriel 14, 22, 25-35, 479  
 Rossetti Elizabeth Eleanor [z domu Siddall] 26-28  
 Rostworowski Karol Hubert 13, 297, 476  
 Rousseau Henri 98  
 Rousseau Jean-Jacques 177, 191, 192, 299, 369  
 Rousseau Théodore 74, 398, 404, 405  
 Różycki Ludomir 286-288, 292-296, 298  
 Rubczak Jan 367, 379, 414, 415  
 Rubens Peter Paul 60, 401  
 Rubinstein Artur 282  
 Ruffer Józef 200  
 Ruskin John 26, 477  
 Rydel Lucjan 12  
 Rytel Piotr 293  
 Sadaakira Shinnō patrz Yōzei Tenno  
 Sadajjori 128  
 Sagami dama 128



- Sainte-Beuve 177  
 Sainte-Beuve Charles Augustin 203  
 Sajondzi patrz Fujiwara-no Kicune  
 Sakanoue-no Korenori 114  
 Salis Rodolphe 215  
 Samain Albert 14, 199-237, 481  
 Sammi dama 126  
 Sand George [właśc. Amantine Aurore  
   Lucile Dudevant z domu Dupin] 434  
 Sangnier Marc 379  
 Sanjo-Tenno 129  
 Sanjo Udaijin patrz Fujiwara-no Sada-  
   kata  
 Sanszi dama 124  
 Sanuki dama 138  
 Sarnecka Jadwiga 294, 297  
 Sarumaaru-Taju 104  
 Satō Norikiyo zw. Saigyō 136  
 Savitri patrz Zahorska Anna [z domu  
   Elzenberg]  
 Schadow Friedrich Wilhelm von 42  
 Scheling Friedrich Wilhelm Joseph von  
   188  
 Schiller Johann Christoph Friedrich  
   von 251  
 Schiller Leon 379  
 Schlegel August 188  
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von  
   188, 250  
 Schleyer Johann Martin 91  
 Schopenhauer Arthur 181, 318, 319,  
   321, 322, 326, 327, 330, 331, 334-336,  
   458  
 Schönberg Arnold 280  
 Schubert Franz 279, 280  
 Schumann Robert 277, 279, 281, 287,  
   296  
 Schwob Marceli 356, 441  
 Seguin Armand 92  
 Sei Shōnagon 119, 127  
 Seiwa ces. jap. 107  
 Semimaru 106  
 Semkowicz Aleksander 23  
 Semkowicz Władysław 429  
 Sérusier Paul 92, 356, 385, 386  
 Seurat Georges 479  
 Sévigné Madame de [właśc. Marie de  
   Rabutin-Chantal] 203  
 Shelley Percy Bysshe 28, 29  
 Shikibu Murasaki 125  
 Shirakawa ces. jap. 131  
 Shomu ces. jap. 103  
 Shōshi ces. jap. 125  
 Sibelius Jean 292  
*Sichulski Kazimierz* 342  
 Siddal (Siddall) Elżbieta patrz Rossetti  
   Elizabeth  
 Siedlecki Franciszek 385-387  
 Siemieński Józef Jan 430  
 Siemieński Lucjan 441  
 Siemiradzki Henryk Hektor 354  
 Sienkiewicz Henryk 425, 464  
 Sieroszewski Waław 379, 464  
 Signac Paul 16, 99-101, 479  
 Signol Émile 46  
 Signorelli Luca 77  
 Sikorski Władysław 281, 475, 478  
 Silvestre Israël 165  
 Simon Henri 374  
 Sinko Tadeusz 12  
 Skoczylas Władysław 379  
 Skriabin Aleksandr Nikołajewicz 280  
 Słonimski Antoni 475  
 Słowacki Juliusz 194, 253, 277, 295,  
   378, 416, 443  
 Smogulecki Stanisław 364  
 Smoleński Władysław 428  
 Smoliński Józef Teofil 431  
 Sobczak Stanisław 418  
*Sobeski Michał* 331-333  
 Sojo Henjō 107  
 Sokrates 334  
 Solski Ludwik [właśc. Ludwik Napo-  
   leon Sosnowski] 475

- Sone-no Yoshitada 121  
 Sosej 111  
 Spinoza Baruch de 216, 330  
 Staff Leopold 11, 14, 270-276, 475  
 Stala Marian 12, 21  
 Stanisławski Jan 354, 363, 365, 413, 414, 475  
 Staszic Stanisław 251  
 Stendhal [właśc. Henri Beyle] 336, 475  
 Stevens Alfred Émile Léopold 77  
 Stojowski Zygmunt Denis Jordan de 282, 286, 287, 294, 296  
*Strasburger Janusz* 197  
 Strauss Richard 277, 278, 280, 287, 289, 291, 292, 294, 297  
 Strug Andrzej [właśc. Tadeusz Gałęcki] 379  
 Strzembosz Władysław 8, 368, 415  
 Stwosz Wit [właśc. Veit Stoss] 20  
 Styka Jan 420  
 Styka Tadeusz 420  
 Suchodolowski January 402  
 Sue Eugène [właśc. Marie-Joseph] 77  
 Sugawara-no Miczysane 112  
*Suczynska Lidia* 220  
 Sully-Prudhomme René François Armand 204  
 Sunderlandówna Celina 365, 414, 415  
 Sutoku Tenno ces. jap. 133  
 Swinburne Charles 28, 29  
 Szekspir Wiliam 37, 56, 401, 473  
 Szeliga-Kirlerowa Maria 368  
 Szeluto Apolinary 294, 295, 297  
 Szeregowa Felicja 364  
 Szermentowski Józef 398  
*Szkudlarska Małgorzata* 9  
 Szikiko ks. 137  
 Szreniawa-Rzecki Stanisław 19, 352-357, 480  
 Szunkej 136  
 Szyfman Arnold [właśc. Arnold Zygmunt Stanisław Schiffmann] 480  
 Szymanowski Karol 280, 282, 285, 286, 288, 291, 292, 294-297, 472  
 Szymanowski Waclaw jun. 408-410, 418  
 Szymanowski Waclaw sen. 408  
 Szymański Adam 464  
 Szymonowicz Szymon [Simon Simonides Bendoński] 9, 14, 201, 476  
 Ślewiński Władysław 363, 366, 368, 413, 416  
 Śniadecki Jan 251  
 Śniadecki Jędrzej 251  
 Świętochowski Aleksander 418, 425  
 Tachiban-no Michisad 125, 126  
 Taine Hippolyte 221, 267  
 Tajra-no Kanemori 118  
 Taju dama 137  
 Taju Toszinori 135  
 Takamura 107, 141  
 Tatarkiewicz Władysław 18, 431  
*Tatarkiewiczowa Teresa* 18  
 Teikakio patrz Fujiwara-no Teika  
 Teishi (Sadako) ces. jap. 127  
 Tenchi ces. jap. 102  
 Thaulow Fritz 397  
 Tichy Karol 366  
 Tintoretto [właśc. Jacopo Robusti vel Jacopo Comin] 83  
 Toba ces. jap. 131, 133  
 Tokiyasu patrz Kōkō Tenno  
 Tokudaidzi 134  
 Tomasz à Kempis 274  
 Toulouse-Lautrec-Monfa Henri de 77, 78, 80, 90, 96, 303, 307, 339, 340, 347-349  
 Troyon Constant 398, 404  
 Tu-fu 153, 156, 157  
 Turner Joseph Mallord 404  
 Trojanowski Edward 368  
 Tuwim Julian 475

- Twain Marc [właśc. Samuel Langhorne Clemens] 424
- Twardowski Kasper 201
- Tyard Pontus de 168
- Tycjan [właśc. Tiziano Vecelli vel Vecellio] 60, 63, 69, 82, 83, 310
- Ukon dama 118
- Uno-no Sasara ks. patrz Jitō
- Vallette Alfred 216
- Vallotton Félix 21
- Van Bever Adolphe 206
- Van Dongen Cornelis Theodorus 369
- Van Dyck Antoon 98
- Van Eyck Hubert 166
- Van Eyck Jan 87, 166
- Van Gogh Théo 16, 84-87, 473
- Van Gogh Vincent 10, 16, 18, 83-87, 301-303, 305-307, 472
- Vannoz Léon 213
- Velázquez Diego Rodríguez de Silva y 55, 69, 85, 90, 220, 303
- Verhaeren Émile 9, 205, 213
- Verlaine Paul 206, 213, 215, 216, 222-225
- Vernet Horace 402
- Véron Eugène 71, 72
- Veronese Paolo [właśc. Paolo Caliari] 60, 302, 401, 471
- Vico Giambattista 455
- Vielé-Griffin Francis 205
- Vigny Alfred de 46, 191-199, 204, 211, 422
- Villiers de l'Isle-Adam Auguste 189
- Villon François 166, 167, 174
- Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel 41, 400
- Visan Tancred de 211
- Vitet Ludovic 41
- Vogel von Vogelstein Carl Christian 42
- Wagner Richard 30, 277-281, 284, 287, 289, 290, 294, 298, 326, 327, 383
- Wallek-Walewski Bolesław 293, 297
- Warchałowski Jerzy 389-393, 480
- Washington George 428
- Watteau Jean-Antoine 403
- Wawrzyniecki Marian 367, 412
- Weber Louise 78
- Weiss Tomasz 12
- Weiss Wojciech 342
- Wells Herbert George 424, 425
- Wergiliusz [właśc. Publius Vergilius Maro] 12, 171, 474
- Wertheim Juliusz 293, 294, 297
- Weyssenhoff Józef 8, 378, 425
- Węgierski Tomasz Kajetan 433
- Whistler James Abbott McNeill 16, 77, 421
- Wieniawski Henryk 277
- Wierzbicka Anna 8
- Wiesel-Langerowa Magdalena 191-199, 480
- Wierzbowski Teodor Feliks 430
- Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von 481
- Wilde Oscar 27, 336, 355, 477
- Wilhelm II Hohenzollern 96
- Winckelmann Johann Joachim 42
- Witkiewicz Stanisław 94, 352, 440
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 418
- Wittig Edward 416, 417
- Wolf Hugo 279, 297
- Wojtkiewicz Witold 18, 338-357, 367, 478, 480
- Wolfson Juliusz 294
- Wolter [właśc. François-Marie Arouet] 200, 202-204, 369
- Woronicz Jan Paweł 244, 252
- Woźnicki Kazimierz 8, 200, 376, 379
- Woźnicki M. 368
- Wyczółkowski Leon 420, 430
- Wyka Kazimierz 13

- Wyleżyńska Emilia 414, 415  
 Wyspiański Stanisław 271, 291, 298,  
 338, 342, 349, 350, 354, 367, 383, 425,  
 446, 453-461, 475, 480  
  
 Xiao Yan 150  
  
 Yamashiro-no Ōe ks. patrz Sarumaaru-  
 -Taju  
 Yambe-no Akahito 103  
 Yoritado 124  
 Yōzei ces. jap. 110  
 Yōzei Tenno 107  
  
 Zahorska Anna [z domu Elzenberg,  
 ps. Savitri] 270-276, 479, 481  
 Zak Eugeniusz 18, 19, 365, 379, 416  
 Zaleski Zygmunt Lubicz 14-16, 19,  
 199-237, 358-369, 411-420, 481  
 Zamoyski Maurycy 284, 286  
 Zamoyski Władysław 478  
 Zapolska Gabriela [właśc. Maria Ja-  
 nowska z domu Korwin-Piotrowska]  
 385, 435-436, 446, 458, 464  
  
 Zarembski Juliusz 294  
 Zawistowska Kazimiera [z domu Jasiń-  
 ska] 200  
 Zechenter Edmund 476  
 Zegadłowicz Emil 14, 475  
 Zelter Carl Friedrich 280  
 Zelwerowicz Aleksander 366  
 Ziegler Jules Claude 46  
*Ziejka Franciszek* 8  
 Zimorowicz Szymon 201  
 Znaniński Florian 187, 323, 429  
 Zola Émile 200, 386, 407, 471  
 Zygmunt I Stary Jagiellończyk 408  
 Zygmunt III Waza 201  
  
 Żeleński Tadeusz Boy 342  
 Żeleński Władysław 279, 286, 287,  
 293, 296  
 Żeromski Stefan 271, 379, 420, 425,  
 446-452, 464, 466  
 Żmichowska Narcyza 481  
 Żółtowski Adam 237-241, 481



## Spis ilustracji

Na okładce książki wykorzystano okładkę pisma z 1911 r., nr 1.

1. Okładka proj. Waława Borowskiego z 1911, R. I, nr 11 (s. 24).
- 2-3. Paul Gauguin, *Z Thaiti*, 1911, R. I, nr 1 (między s. 36-37).
4. Théodore Chassériau, *Siostry*, 1911, R. I, nr 3 (między s. 46-47).
5. Victor Mottez, *Portret żony*, 1911, R. I, nr 3 (między s. 46-47).
6. Paul Cézanne, *Wiosna*, 1911, R. I, nr 1 (między s. 90-91).
7. Paul Gauguin, *Z Thaiti*, 1911, R. I, nr 1 (między s. 90-91).
8. Okładka proj. Waława Borowskiego z 1911 r., nr 6, s. 164).
- 9-12. Drzeworyty ze *Zwierciadła* Mikołaja Reya, 1911, nr 2 (między s. 168-169).
13. Émile Antoine Bourdelle, *Tancerka* (fot. rzeźby), 1911, R. I, nr 6 (między s. 314-315).
14. Émile Antoine Bourdelle, *Ceres*, 1911, R. I, nr 6 (między s. 314-315).
15. Witold Wojtkiewicz, *Rysunek piórem*, 1911, R. I, nr 4 (między s. 338-339).
16. Witold Wojtkiewicz, *Śmierć dziewczyny* (litografia barwna), 1911, R. I, nr 4 (między s. 338-339).
17. Eugeniusz Zak, *Pasterz przy źródle*, 1911, R. I, nr 5 (między s. 364-365).
18. Eugeniusz Zak, *Kobieta z dzieckiem*, 1911, R. I, nr 5 (między s. 364-365).
19. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1911, R. II, nr 11 (między s. 420-421).
20. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1911, R. II, nr 12 (między s. 420-421).
21. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1912, R. II, nr 4 (między s. 432-433).
22. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1912, R. II, nr 3 (między s. 432-433).
23. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1912, R. II, nr 5 (między s. 470-471).
24. Okładka proj. Waława Borowskiego, 1912, R. II, nr 12 (między s. 470-471).